

La tradizione cavalleresca e la letteratura dal Trecento al Seicento

Il Trecento e il Quattrocento

La **trasformazione del cavaliere in figura leggendaria e letteraria**, complici le *chansons de geste* e i poemi romanzeschi del ciclo di re Artù, ha la sua ragione storico-sociale nei secoli XI e XII: da un lato si lega a un forte senso della cristianità e della difesa di questa dai musulmani, dall'altro codifica i privilegi della classe nobiliare ed esprime i caratteri di un'organizzazione sociale di stampo feudale.

Quando il pericolo arabo si smorza e le crociate perdono le motivazioni ideali più profonde, per scadere in azioni espansionistiche di natura territoriale e commerciale, anche la straordinarietà del cavaliere viene ridimensionata: dell'originario eroismo sopravvive soprattutto l'**elemento avventuroso**, che esercita la sua forza d'attrazione specie sul pubblico popolare, affascinato dall'intrusione di **elementi fantastici e magici**. Nel suo processo evolutivo, infatti, la tradizione cavalleresca, oltre a conquistare prevalentemente le classi popolari, passa progressivamente in mano a narratori legati a queste classi, e pronti a elaborare la materia a seconda dei loro gusti.

Nel XIII e nel XIV secolo, giullari, cantori girovaghi e letterati, tra cui si ricorda Niccolò da Verona, prendono spunto dalla letteratura in lingua d'oil e, in Italia, creano il cosiddetto **ciclo franco-veneto**, nel quale adottano un curioso linguaggio misto di francese e italiano, mescolano toni aulici e popolari, intrecciano avventure, tradimenti, punizioni, conclusioni liete e tragiche. Simili commistioni affievoliscono l'originale separazione tra i due cicli fondamentali della tradizione cavalleresca, che vedeva amori e avventure (*ciclo bretone*, per cui cfr. vol. I, pag. 22 e segg.) distinti da epica ed eroismo cristiano (*ciclo carolingio*, per cui cfr. vol. I, pagg. 20-22). A fare le spese di questa sintesi è soprattutto la "materia di Francia", i cui eroi, prodi paladini, cominciano a innamorarsi e ad acquisire un gusto per l'avventura tutto profano.

A partire dall'inizio del XIV secolo si sviluppa, soprattutto in Toscana, una nuova tipologia di testi, che continua in tutto il Quattrocento e oltre: quella dei **cantari**. Componimenti in ottava rima, recitati nelle piazze da cantori professionisti, i *cantari* devono appunto il nome al canto che li accompagna. Sono narrazioni in volgare di ispirazione prevalentemente cavalleresca (anche se non mancano *cantari* di ispirazione

classica o religiosa), dalla trama intricata e ricca di ogni fantasia ed espediente narrativo. Possono arrivare anche alle dimensioni di veri e propri poemi, ma sono suddivisi in singoli *cantari* della lunghezza di una seduta di recitazione (40-50 ottave).

L'**elemento magico** che li caratterizza si esprime spesso nella presenza di fate, naturalmente splendide, che si invaghiscono di qualche valoroso cavaliere e lo rendono ricco e invulnerabile, come accade nei *cantari* *Bel Gherardino* e *Liombruno*, anonimi.

Parole chiave

CANTARI

I *cantari* più antichi risalgono al secondo ventennio del Trecento. L'invenzione del genere cantare è stata da alcuni attribuita a Giovanni Boccaccio, con riferimento al suo poema romanzesco in ottave, il *Filostrato*, composto attorno al 1335.

L'ipotesi coinvolge la storia della nostra metrica, perché l'ottava, strofa già utilizzata da Boccaccio e, in seguito, metro della narrativa italiana in versi, viene inventata contestualmente ai *cantari*.

La suggestività di un cantare, infatti, non è legata al nome del *canterino*, ma all'argomento; del resto i *cantari* non sono difesi da alcun *diritto d'autore*, e passano da un esecutore a un altro. Di qui la prevalente **anonimia**: anonimi sono anche cantari come *Spagna*, *Aspramonte*, *Rinaldo*, *Orlando*; quest'ultimo ispirerà a Luigi Pulci la composizione del *Morgante*. Fanno eccezione i *cantari* di un versatile fiorentino, **Antonio Pucci** (1309 ca. – 1388) autore di sonetti, sirventesi, poemetti, *cantari* sulle vicende di Firenze e *cantari* cavallereschi: *Gismirante*, *Brito di Brettagna*, *Reina d'Oriente*, *Apollonio di Tiro*, *Madonna Lionessa* sono i più rinomati.

Di qualche decennio posteriori sono i **romanzi in prosa** di **Andrea da Barberino** (Firenze 1370 ca. – 1432 ca.): *Guerin Meschino*, *I Reali di Francia*, *La storia di Astolfo*, e altri, sono veri e propri ricettacoli della materia cavalleresca, e conoscono nei secoli numerose edizioni e rifacimenti

Queste opere offrono a un pubblico borghese ancora escluso dall'alta cultura l'occasione di apprendere un po' di storia e, contemporaneamente, di divertirsi: è un'operazione che si diffonde nell'età comunale, visto che alcuni dei momenti più significativi della vita sociale delle fiorenti città italiane si svolgono nelle piazze cittadine, intorno al palazzo pubblico o sui sagrati delle chiese. L'accresciuta apertura sociale e culturale spiega anche la **contaminazione** tra elementi a carattere amoroso ed eroico ricordata sopra: essa non risponde soltanto a un'elementare esigenza di intreccio e di varietà all'interno della materia, ma anche a un più aperto bisogno di rappresentazione dell'umanità nei suoi molteplici caratteri, quale si manifesterà nel clima umanistico.

Tra gli intellettuali e le produzioni artistiche popolari c'è sempre stato (e c'è più che mai nel nostro secolo, con le moderne forme di «cultura di massa» e soprattutto il cinema) un rapporto mutevole: dapprima di rifiuto, di sufficienza sdegnosa, poi d'interesse ironico, poi di scoperta di valori che invano si cercano altrove. Finisce che l'uomo colto, il poeta raffinato, s'appropria di ciò che era divertimento ingenuo, e lo trasforma.

Così fu della letteratura cavalleresca nel Rinascimento. Quasi contemporaneamente, nella seconda metà del XV secolo, nelle due corti più raffinate d'Italia, quella dei Medici di Firenze e quella degli Este di Ferrara, la fortuna delle storie di Orlando e di Rinaldo risalì dalle piazze agli ambienti colti.

da I. Calvino, *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, Einaudi, Torino, 1970

I cantastorie fiorentini o delle altre città d'Italia nel Trecento e nel Quattrocento si rivolgono al pubblico raccontando vicende composite, dove spesso **di paladini e di cavalieri non resta che il nome**, mentre i personaggi diventano prototipi di qualità o difetti significativi per gli ascoltatori: Rinaldo è l'emblema di giustizia e coraggio, Rodomonte è il guerriero spaccone, Angelica incarna la seduzione dell'eterno femminile. Nonostante questa libertà creativa, i *cantari* manifestano una graduale esigenza di ordine: si aprono (**incipit**) con un'invocazione a qualche autorità della storia sacra, precisano i collegamenti con quanto precedentemente narrato dallo stesso cantore o da un altro autore, dichiarano la disponibilità a una continuazione, se il pubblico sarà interessato. Questa tendenza alla formazione di un **ciclo narrativo** spiega il passaggio dal cantare al vero e proprio **poema cavalleresco**.

La narrazione nei *cantari* procede, infatti, con ampio utilizzo di **formule ripetitive**: la trama si dipana tra frequenti richiami al pubblico e allusioni colte, espediente tanto più apprezzato quando, nel secondo Quattrocento, molti cantari saranno dati alle stampe.

La **duttilità dell'ottava**, e la capacità dei cantastorie di maneggiarla per sistemarvi il materiale narrativo (secondo la tecnica dell'**entrelacement** che prevede giochi di intreccio, riprese, anticipazioni, interruzioni), cattura l'attenzione degli ambienti letterari colti, ed è così che la materia cavalleresca conquista anche livelli più alti. Ciò

ALCUNI FAMOSI INCIPIT

Sono di seguito trascritti gli *incipit* dei più famosi poemi cavallereschi del periodo. Si noti come ogni autore organizzi soggettivamente i primi versi: Pulci invoca Dio (secondo la tradizione seguita anche dai cantari), Boiardo preferisce coinvolgere il proprio uditorio (composto di *cavallier* che ascolteranno le *mirabil prove* di altri cavalieri); Ariosto presenta innanzi tutto la materia (riconducibile sia a quella tradizione carolingia: *i cavalier, l'arme, ... l'audaci imprese*, che a quella bretone: *Le donne, ... gli amori, le cortesie*). Altrettanto fa Tasso, che evidenzia, però, l'io lirico (*Canto...*), il riferimento al poema classico (*l'Eneide* virgiliana e il suo *Arma virumque cano...*), e l'argomento storico-religioso del poema:

In principio era il Verbo appresso a Dio,
ed era Iddio il Verbo e 'l Verbo Lui:
questo era nel principio, al parer mio,
e nulla si può far senza Costui.
Però, giusto Signor benigno e pio,
mandami solo un degli angel tui,
che m'accompagni e rechimi a memoria
una famosa, antica e degna storia.

da Luigi Pulci, *Morgante*

Signori e cavalier che ve adunati
Per odir cose dilettose e nove,
Stati attenti e quièti, ed ascoltati
La bella istoria che 'l mio canto muove;
E vedereti i gesti smisurati,
L'alta fatica e le mirabil prove
Che fece il franco Orlando per amore
Nel tempo del re Carlo imperatore.

da Matteo Maria Boiardo, *Orlando innamorato*

Le donne, i cavalier, l'arme, gli amori,
Le cortesie, l'audaci imprese io canto
Che furo al tempo che passano i Mori
D'Africa il mare, e in Francia nocquer tanto,
Seguendo l'ire e i giovenil furori
D'Agramante lor re, che si diè vanto
Di vendicar la morte di Troiano
Sopra re Carlo imperator romano.

da Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*

Canto l'arme pietose e 'l capitano
che 'l gran sepolcro liberò di Cristo.
Molto egli oprò col 'l senno e con la mano,
molto soffrì nel glorioso acquisto;
e in van l'Inferno vi s'oppose, e in vano
s'armò d'Asia e di Libia il popol misto.
Il Ciel gli diè favore, e sotto a i santi
segni ridusse i suoi compagni erranti.

da Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*

accade in due poemi importanti, il **Morgante** (1478) di Luigi Pulci e l'**Orlando innamorato** (1495) di Matteo Maria Boiardo. Le opere esprimono interpretazioni antitetiche del mondo cavalleresco, legate alle diverse personalità degli autori e alle caratteristiche socioculturali dei centri in cui essi vivono: Firenze e Ferrara.



Re Artù, Carlo Magno, Goffredo di Buglione e Delfile: particolare di un ciclo di affreschi che raffigura i *Nove prodi* e *le nove eroine*, Castello della Manta, Saluzzo (1410-1420).

Nella Firenze medicea, in cui opera **Luigi Pulci**, domina una cultura di tipo popolare, scanzonata, ironica e spregiudicata: la cavalleria ne viene dissacrata, in chiave grottesca. Il *Morgante*, poema in ottave in cui la materia cavalleresca è presentata con un linguaggio fortemente personale, deforma in modo caricaturale il mondo carolingio, svuotandolo di ogni ideale eroico. Infatti, sono sì presenti Carlo Magno, Gano di Maganza, Orlando, Rinaldo, e altri tradizionali personaggi del ciclo carolingio, però Morgante, il prota-

gonista, è un gigante, la cui prima preoccupazione, insieme al mezzo gigante Margutte, è quella di cibarsi smodatamente. Guerriero pagano sconfitto da Orlando e convertito, Morgante diviene scudiero di Orlando, e la sua mole e la forza immane gli fanno compiere imprese straordinarie. Tuttavia morirà per il morso di un piccolo granchio, a sottolineare l'ironica sproporzione su cui poggia l'intero poema.

La città di Ferrara, invece, guarda alla cavalleria con ammirazione. **Matteo Maria Boiardo**, nel suo *Orlando innamorato*, la rappresenta con serietà e nostalgia. Già dal titolo del poema, si evince come Boiardo combini, una volta per tutte e armonicamente, **i due rami della tradizione cavalleresca** giustapposti dal ciclo franco-veneto: gli amori e le avventure del ciclo bretone e l'eroismo cristiano di quello **carolingio**. Non è affatto casuale che tale commistione sia ritenuta indispensabile da un autore che si rivolge espressamente a un pubblico cortigiano: un siffatto pubblico diventa infatti il referente di un sistema di valori in cui la cavalleria deve necessariamente combinarsi con il nuovo ideale di leggerezza, tipica espressione delle **corti umanistico-rinascimentali**.

Focus

LA MATERIA DELL'ORLANDO INNAMORATO

Nella seconda e terza ottava del I canto dell'*Innamorato* Boiardo espone la materia del suo poema. Si noti la fiera consapevolezza dell'autore di aver armoniosamente sintetizzato i due rami della tradizione cavalleresca nella figura del prode, e ora innamorato, Orlando:

Non vi par già, signor, meraviglioso
Odir cantar de Orlando innamorato,
Ché qualunque nel mondo è più orgoglioso,
È da Amor vinto, al tutto subiugato;
Né forte braccio, né ardire animoso,
Né scudo o maglia, né brando affilato,
Né altra possanza può mai far difesa,
Che al fin non sia da Amor battuta e presa.

Questa novella è nota a poca gente,
Perché Turpino istesso la nascose,
Credendo forse a quel conte valente
Esser le sue scritture dispettose,
Poi che contra ad Amor pur fu perdente
Colui che vinse tutte l'altre cose:
Dico di Orlando, il cavalliero adatto.
Non più parole ormai, veniamo al fatto.

da Matteo Maria Boiardo, *Orlando innamorato*, I, 2-3

LE CORTI E I CAVALIERI

La figura del cavaliere letterato, spesso autore di manuali di scienza cavalleresca destinati a giovani nobili, assume un ruolo peculiare nelle corti rinascimentali.

È di Francesco Sansovino (letterato e poligrafo romano, 1521-1586) l'opera ***Della origine de' Cavalieri libri quattro***, classificazione delle differenti tipologie di cavaliere. Sansovino dà del cavaliere la seguente definizione:

Questo nome di cavaliere, significativo di carico di milizia o di dignità, deriva nella lingua volgare da questa voce cavallo. La medesima derivazione si fa ancora nella lingua latina, perciocché chiamandosi il *cavallo* equus, si dice eques al cavaliere. Onde si vede senza alcun dubbio che cavaliere, nell'una e nell'altra lingua, non vuol dire altro che dignità, provenuta nello uomo dallo esercizio dell'armi fatto a cavallo, perciocché dicendosi cavaliere si intende persona di qualità e degna di onore.

da Sansovino, *Della origine de' cavalieri*, stampato a Venezia nel 1583

Pomponio Torelli (Parma, 1539-1608) scrive il ***Trattato del debito del cavaliere*** (1596), che rapporta l'etica cavalleresca alle abitudini della corte.

Anche il ***Libro del Cortegiano*** (1528) del mantovano Baldassarre Castiglione (1478-1529) celebra *quanto la corte di Urbino fosse degna di laude e come di nobili cavalieri ornata* (IV 2), poiché essere un valente cavaliere, nel senso anche proprio di "esperto di equitazione", è una delle qualità richieste al perfetto cortigiano.

Il Cinquecento e il Seicento

La consapevolezza letteraria del *Morgante* e dell'*Orlando innamorato* assurge al massimo livello nell'***Orlando furioso*** (1532) di **Ludovico Ariosto**. Il poema riprende l'argomento dal punto in cui l'*Orlando innamorato* di Boiardo si interrompe, e ne porta avanti alcuni elementi, come la centralità dell'amore, la dimensione magica e fiabesca, il gusto per le avventure intricate. L'*Orlando furioso*, però, è del tutto originale nell'interpretazione della cavalleria: non lo muove alcuna dissacrazione, come nel *Morgante*, e neppure l'adesione "seria" dell'*Orlando innamorato*, ma – piuttosto – un distanziamento ironico, che trasforma il mondo cavalleresco in una colorata finzione letteraria, in uno spazio dove domina incontrastata la fantasia. Tale caratteristica acquista vigore anche grazie alla tecnica narrativa dell'*entrelacement*, adottata – come si è già visto – nei cantari, e padroneggiata magistralmente da Ariosto, anche con intenti **stranianti**: l'autore, infatti, oltre ad avviare, interrompere, recuperare, intrecciare le scene, per tenere alta l'attenzione, prende spesso la parola in prima persona, e offre al lettore un punto di vista disincantato. In questo modo, chi legge è costretto a uscire, almeno momentaneamente, dalla dimensione fantastica, a interrompere l'immedesimazione, per recuperare un sorridente senso della realtà.

Ad esempio, nel canto primo Ariosto introduce la materia del suo poema, invoca la benevolenza della donna amata e dedica l'opera al cardinale Ippolito d'Este (ottave 1-4). Riassume quindi la materia dell'*Orlando innamorato*, di cui il *Furioso* si dichiara continuazione, accenna al ritorno di Orlando dall'oriente e alla sua contesa con Rinaldo per amore della bella Angelica (5-9).

La donna è in fuga, e si imbatte in Rinaldo e in Ferrau, valenti cavalieri di schieramenti nemici. I due sono colti in un momento delicato: entrambi hanno perso qualcosa di prezioso: il cavallo, il primo, e l'elmo, il secondo. Sviliti, in questa descrizione che ne mette in luce l'ingenuità, quando appare la bella Angelica, iniziano un duello per lei, che intanto continua la fuga (10-17). Rinaldo se ne accorge, e propone all'avversario di interrompere la tenzone per dirigersi, insieme, alla ricerca della donna (18-19):

[20]

Al pagan la proposta non dispiaque:
 così fu differita la tenzone;
 e tal tregua tra lor subito nacque,
 sì l'odio e l'ira va in oblivione,
 che 'l pagano al partir da le fresche acque
 non lasciò a piedi il buon figliuol d'Amone:
 con preghi invita, ed al fin toglie in groppa,
 e per l'orme d'Angelica galoppa.

[21]

Oh gran bontà de' cavalieri antiqui!
 Eran rivali, eran di fé diversi,
 e si sentian degli aspri colpi iniqui
 per tutta la persona anco dolersi;
 e pur per selve oscure e calli obliqui
 insieme van senza sospetto aversi.
 Da quattro sproni il destrier punto arriva
 ove una strada in due si dipartiva.

La sbadataggine dei due personaggi, prima, la proposta di Rinaldo e l'interruzione del duello, poi, hanno una funzione straniante: non sono affatto conformi alle regole e al senso dell'onore dell'etica cortese e cavalleresca. L'intervento esplicito di Ariosto nell'ottava 21 (*Oh gran bontà de' cavalieri antiqui!*) si muove nella stessa direzione: quella di richiamare il lettore alla realtà, alla consapevolezza che il fantastico mondo cavalleresco va avvicinato con buon senso.

La fantasia, così radiosa nell'*Orlando furioso*, risulta presto inaccettabile ai teorici aristotelici del poema eroico e ai critici controriformisti. Inaccettabile sul piano letterario: le molteplici vicende narrate non gravitano intorno a un reale nucleo epico, e manca dunque una solida unità strutturale. Inaccettabile sul piano etico e religioso: le vicende narrate non osservano alcuna fedeltà storica, la religione non è indicata quale via di salvezza, e manca dunque qualunque forma di impegno morale cattolico.

All'interpretazione avventuroso-romanzesca di Ariosto è opposta, quindi, un'interpretazione della tradizione cavalleresca in chiave epica, interpretazione realizzata da **Torquato Tasso** nella sua ***Gerusalemme liberata***.

Qui le vicende dei cavalieri vengono ricondotte alle esigenze etico-religiose dell'azione eroica, che è quella della guerra santa dei cristiani contro i pagani. Qui è dunque rispettata la regola fondamentale dell'unità di azione, è osservata la fedeltà alla storia cristiana, e le uniche concessioni al meraviglioso, in episodi minori (amorosi, magici, demoniaci), rivestono la sola funzione di rendere più interessante la trama.

In questo senso è emblematico l'episodio dell'amore di Rinaldo e Armida (canto XVI): Rinaldo agisce come un cavaliere del ciclo bretone, esce dalla retta via, irritato dalle arti ammaliatrici della bella maga, ma due messaggeri di Goffredo lo risvegliano e lo riconducono ai suoi doveri e al campo di battaglia.

Altrettanto significativo è l'episodio di Tancredi e Clorinda (canto XII): l'amore di Tancredi per la guerriera pagana è di impossibile realizzazione, come impossibile è ogni amore nella *Gerusalemme liberata*. Nei due, che si confrontano in un fatale duello, il senso del dovere e la fedeltà al proprio ruolo è tale da non lasciar spazio ad altra soluzione che alla morte. L'integerrima virtù del cavaliere è salva, ma l'ottava tassiana si carica di tutta la complessità sintattica e lessicale cui, sottesa, sta la contraddittorietà dell'incipiente età moderna.

Focus

RINALDO E ARMIDA NELL'ARTE

L'amore fra **Armida e Rinaldo**, narrato nella *Gerusalemme liberata*, e il contrasto tra la virtù del cavaliere e la lascivia della donna-maga, è ritratta in molti dipinti di poco posteriori al poema.

Si pensi, ad esempio, al *Rinaldo e Armida* (1629) di Nicolas Poussin, all'omonima e coeva tela di Antony Van Dyck, al *Rinaldo e Armida* dipinto nel 1734 da Francois Boucher e al *Rinaldo abbandona Armida* (1757) di Giovan Battista Tiepolo.

Proprio il disinganno, il tema dello scontro struggente tra ideale e reale, è il motivo conduttore del **Don Chisciotte della Mancia**, il capolavoro dello scrittore spagnolo **Miguel de Cervantes**. Cervantes dichiara nel *Prologo* che la sua opera è tutta un'invettiva contro i libri di cavalleria e che non mira ad altro che a distruggere l'autorità e il favore che hanno nel mondo e fra il volgo i libri di cavalleria. Ma la storia del gentiluomo che, esaltato dalle letture dei poemi cavallereschi, decide di percorrere la Spagna come un antico cavaliere col nome di Don Chisciotte della Mancia, è ben più che una parodia della tradizione cavalleresca o un romanzo eroicomico. Col procedere della narrazione Don Chisciotte acquista, infatti, un complesso spessore: egli incarna il conflitto irrisolvibile tra immaginazione e realtà, tra aspirazione a un'esistenza autentica e compromessi, tra progettazione e realizzazione.

Si veda, qui di seguito, il famoso ritratto del protagonista, come compare in apertura di romanzo:

In un borgo della Mancia, di cui non voglio ricordarmi il nome, non molto tempo fa viveva un gentiluomo di quelli con lancia nella rastrelliera, scudo antico, ronzino magro e can da séguito [...].

Bisogna poi sapere che questo gentiluomo, nei periodi di tempo in cui non aveva nulla da fare (cioè la maggior parte dell'anno), si dedicava alla lettura dei romanzi cavallereschi e a poco per volta ci si appassionò tanto, che dimenticò quasi del tutto la caccia e anche l'amministrazione del suo patrimonio; anzi, la sua curiosità e la mania di questa lettura arrivarono a tal segno, che vendé parecchi appezzamenti di terreno, e di quello buono anche, per comprarsi dei romanzi cavallereschi [...].

Focus

MIGUEL DE CERVANTES

Miguel de Cervantes (Alcalá de Henares 1547 – Madrid 1616) è il quarto di sette fratelli: figlio di un modesto chirurgo, non si conosce molto della sua educazione. Nel 1568 è in Italia, dove si era recato per problemi con la giustizia (era stato accusato del ferimento di una persona).

Scelta la carriera militare, partecipa alla battaglia di Lepanto (1571) contro i turchi, in cui viene ferito e perde l'uso della mano sinistra. Nel 1575, durante il viaggio da Napoli verso la Spagna, è catturato dai corsari e venduto come schiavo: rimane in cattività per ben cinque anni, fino al pagamento di un riscatto. Una volta raggiunta la Spagna, nel 1584 si sposa e lavora come commissario per la fornitura di viveri all'*Invincibile Armata*, la flotta spagnola che doveva conquistare l'Inghilterra. Coinvolto nel fallimento di un banchiere, è incarcerato e in questo periodo, probabilmente, nasce la prima idea del *Don Chisciotte*. Per seguire la corte di Filippo III si trasferisce a Madrid e qui scrive la maggior parte delle sue opere, tra cui il **Don Chisciotte della Mancia**. Il libro si struttura in due parti, la prima pubblicata nel 1605, la seconda solo dieci anni dopo.

Il protagonista del romanzo è un gentiluomo appartenente alla piccola nobiltà spagnola (*hidalgo*), che, morbosamente appassionato di poemi cavallereschi, sprofonda sempre più in uno stato di **folia** e si convince di essere anch'egli un cavaliere; cambia il proprio nome in Don Chisciotte della Mancia e gira la Spagna in cerca di avventure, insieme a Sancio Panza, un contadino che dovrebbe essere il suo scudiero. Identifica inoltre in una contadina la donna amata e la ribattezza Dulcinea di Toboso: in suo nome combatte e compie azioni eroiche, confondendo però, a causa della sua condizione visionaria, mulini a vento con giganti, greggi di pecore con eserciti nemici e rimediando così solo il disprezzo della gente e la nomea di folle.

Al termine del romanzo, il cavaliere una volta tornato al suo paese natale, rinsavisce, abbandona il nome di Don Chisciotte e, spassato da una forte febbre, muore dopo aver rinnegato le passate imprese.

Insomma, si sprofondò tanto in quelle letture, che passava le notti dalla sera alla mattina, e i giorni dalla mattina alla sera, sempre a leggere; e così, a forza di dormir poco e di legger molto, gli si prosciugò talmente il cervello, che perse la ragione. Gli si riempì la fantasia di tutto quello che leggeva nei suoi libri: incanti, litigi, battaglie, sfide, ferite, dichiarazioni, amori, tempeste e stravaganze impossibili; e si ficcò talmente nella testa che tutto quell'arsenale di sogni e d'invenzioni lette ne'libri fosse verità pura, che secondo lui non c'era nel mondo storia più certa. Ma sopra a tutti gli andava a genio Rinaldo da Montalbano e specialmente in quei punti quando esce dal suo castello e sva-ligia quanta gente incontra [...]. Quanto a quel traditore di Gano di Maganza, per poterlo pigliare a calci, avrebbe dato la governante e la nipote per giunta. E così, preso ormai del tutto il cervello, gli venne il pensiero più stravagante che sia mai venuto a un pazzo: cioè gli parve opportuno e necessario, sia per accrescere il proprio onore, sia per servire il proprio paese, di farsi cavaliere errante, e d'andar per il mondo con le sue armi e il suo cavallo a cercare avventure e a cimentarsi in tutte le imprese in cui aveva letto che si cimentavano i cavalieri erranti, combattendo ogni sorta di sopruso ed esponendosi a prove pericolose, da cui potesse, dopo averle condotte a termine, acquistarsi fama immortale.

da *Don Chisciotte della Mancia*, trad. F. Carlesi, Mondadori, Milano, 1964

Per approfondire

Franco Cardini, *Guerre di primavera. Studi sulla cavalleria e la tradizione cavalleresca*, Le Lettere, Firenze, 1992

Marco Villoresi, *La letteratura cavalleresca. Dai cicli medievali all'Ariosto*, Carocci, Roma, 2000

A.A.V.V., *Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento*, a cura di E. Benucci, R. Manetti e F. Zabagli, Salerno editrice, Roma, 2002

Marco Villoresi, *La fabbrica dei cavalieri. Cantari, poemi, romanzi in prosa fra Medioevo e Rinascimento*, Salerno editrice, Roma, 2005