



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea magistrale (*ordinamento ex  
D.M. 270/2004*)  
in Filologia e Letteratura

Tesi di Laurea

—  
Ca' Foscari  
Dorsoduro 3246  
30123 Venezia

Cavalli e cavalieri: storia di un legame indivisibile

Lecture comparate dai classici antichi ai romanzi picareschi

**Relatore**

Prof. Alessandro Cinquegrani

**Correlatori**

Prof. Riccardo Drusi

Prof. Attilio Bettinzoli

**Laureando**

Alessandro Frau

Matricola 829422

**Anno Accademico**

2011/2012

# Indice

|                                  |     |
|----------------------------------|-----|
| <b>Introduzione</b>              | 3   |
| <br>                             |     |
| <b>Primo capitolo</b>            |     |
| 1.1 Il mito della biga alata     | 7   |
| 1.2 Fetonte e i cavalli del sole | 16  |
| 1.3 Alessandro e Bucefalo        | 26  |
| 1.4 I cavalli omerici            | 37  |
| <br>                             |     |
| <b>Secondo capitolo</b>          |     |
| 2.1 <i>Orlando Innamorato</i>    |     |
| 2.1.1 Breve introduzione         | 49  |
| 2.1.2 Baiardo                    | 52  |
| 2.1.3 Brigliadoro                | 65  |
| 2.1.4 Frontalate / Frontino      | 69  |
| 2.1.5 Rabicano                   | 75  |
| 2.2 <i>Orlando Furioso</i>       |     |
| 2.2.1 Breve introduzione         | 79  |
| 2.2.2 Baiardo                    | 82  |
| 2.2.3 Brigliadoro                | 92  |
| 2.2.4 Frontino                   | 98  |
| 2.2.5 Rabicano                   | 106 |

|  |     |
|--|-----|
| 2.2.6 Ippogrifo  | 110 |
| 2.3 <i>Gerusalemme Liberata</i>                        |     |
| 2.3.1 L'assenza dei cavalli                            | 117 |
| <b>Terzo Capitolo</b>                                  |     |
| 3. <i>Don Chisciotte della Mancia</i>                  |     |
| 3.1 La cavalleria ai tempi del Quijote                 | 135 |
| 3.2 Ronzinante: la caricatura di un cavallo            | 141 |
| 3.3 Il recupero parodico della tradizione cavalleresca | 152 |
| <b>Conclusioni</b>                                     | 163 |
| <b>Bibliografia</b>                                    | 166 |

## Introduzione

Il seguente lavoro analizza, attraverso scelte testuali precise, il rapporto instauratosi tra cavallo e cavaliere all'interno del canone della letteratura. Una relazione che, nella maggior parte dei casi studiati, manifesta una coesione inscindibile e duratura.

La prima operazione effettuata è stata una cernita delle opere che potessero essere oggetto di comparazione e confronto nello sviluppo di un discorso coerente e logico sull'argomento. È stato individuato come fulcro centrale, sul quale girasse il tema portante della tesi, il trittico di opere: l'*Orlando Innamorato* di Matteo Maria Boiardo, l'*Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto e la *Gerusalemme Liberata* di Torquato Tasso. Alla base di questa preferenza esistono motivazioni precise: prima di tutto il ruolo primario assegnato ai protagonisti di questa tesi, ossia i destrieri e i loro cavalieri, oggetti di lunghe e complesse trattazioni tematiche e linguistiche; in secondo luogo, la complementarietà dei testi che intrecciano e raccontano soggetti affini, costituendo una linea narrativa costante e un processo evolutivo rigoroso per il genere cavalleresco italiano; infine, l'indiscussa rilevanza riconosciuta a questi poemi che sono annoverati, all'unanimità, tra le file esclusive dei capolavori della letteratura mondiale.

L'operazione seguente è stata quella di circoscrivere uno spazio temporale ben delimitato ma adeguato, allo stesso tempo, a fornire un numero sufficiente di testi validi per confermare l'attendibilità di questo studio. Si è proceduto, dunque, ponendo l'attenzione in due differenti direzioni, entrambe volte a mantenere legami letterari visibili con il fulcro centrale del lavoro. Nel primo caso si è guardato al passato, optando per l'unione di alcuni brani classici utilizzati come fonti dai tre grandi autori italiani. Si tratta di testi che hanno avvalorato la premessa iniziale di questa tesi dimostrandosi estremamente validi per la costruzione dell'intero discorso: il *Fedro* di Platone, le *Metamorfosi* di Ovidio, le *Vite Parallele* di Plutarco e infine l'*Iliade* di Omero. Essi costituiscono il primo Capitolo dell'elaborato, all'interno del quale si presentano e si anticipano le peculiarità fondamentali e portanti del tema analizzato.

Nel secondo caso è stato privilegiato un testo che potesse ugualmente rapportarsi, con paritaria efficacia, al filone conduttore di testi sopracitato ma che esponesse e rappresentasse un punto di vista differente rispetto all'oggetto di analisi. Il *Don Chisciotte della Manica* di Miguel De Cervantes Saavedra conteneva tutte le condizioni richieste: un testo posteriore rispetto al trittico principale ma estremamente legato alle sue dinamiche e argomentazioni; un genere differente, quello della parodia, che potesse confermare la validità della tesi senza discostarsi dalle sue considerazioni essenziali ma contemporaneamente osservandole da un punto di vista rovesciato; un'evoluzione del discorso sviluppato in precedenza che mantenesse quella linea di coerenza necessaria per garantirne la fondatezza.

Il testo cervantesco, uscito nella sua ultima versione nel 1615, conclude questa lunga parentesi temporale iniziata con il testo platonico, risalente, secondo studi accreditati, al quinto secolo a.C.

All'interno dei vari capitoli, il rapporto tra cavallo e cavaliere è indagato nelle sue molteplici configurazioni. La forma riscontrata in maggior misura è, con certezza, il binomio costituito da due singole entità, umana e animale. In alcuni casi, soprattutto nei testi della letteratura classica e in alcuni parti della *Gerusalemme Liberata*, si è osservata la formula auriga più cavalli, aggiogati a un carro specifico e non comune. Ancora meno frequente è il recupero di dati validi all'interno di consistenti gruppi di cavalli e cavalieri, come ad esempio le formazioni belliche e gli eserciti. Il processo di analisi non subisce cambiamenti significativi di fronte a queste conformazioni differenti dato che il rapporto in sé non produce dinamiche comportamentali divergenti e può essere analizzato secondo criteri non discordi.

I testi presi in esame presentano, riguardo all'argomento cardinale della tesi, elementi concordi che confermano il rapporto esclusivo che si viene a creare quando cavallo e cavaliere si trovano a condividere un'esistenza comune e un medesimo obiettivo. Spesso si evidenzia la compartecipazione emotiva tra le due parti in causa quasi esistesse un collegamento biunivoco a livello mentale. Nella maggior parte dei casi, inoltre, si raffrontano affinità fisiche quasi combacianti e indoli, positive o negative, conformi.

Non mancano, anche se in numero nettamente inferiore, note più o meno discordanti su tale relazione, caratterizzate principalmente dal contrasto presenza/assenza nel testo e dalla sproporzione voluta dall'autore tra le due parti del binomio.

Dall'analisi completa emerge, tuttavia, una linea chiara e indiscutibile che prevede una riproposizione regolare e persistente dell'accostamento cavallo/cavaliere. Essa è contrassegnata, prevalentemente, dalla creazione di un rapporto esclusivo e stabile, incline alle peripezie e alle separazioni, ma destinato al ricongiungimento finale. Al suo interno

risiedono due componenti estremamente somiglianti che necessitano dell'apporto reciproco per arrivare a raggiungere i traguardi ambiti.

# **Primo Capitolo**

## 1.1 Il mito della biga alata

La presenza del *Fedro* di Platone all'inizio di quest'antologia non è affatto casuale. La scelta è dettata dalla natura della metafora utilizzata dall'autore greco per chiarire meglio l'essenza e la composizione dell'anima umana. Nella figura retorica proposta, infatti, l'anima è raffigurata da una biga alata guidata da un auriga e trainata da due cavalli profondamente differenti l'uno dall'altro:

Assomiglia dunque l'anima a una potenza che per natura riunisca insieme una biga e un auriga alati. Ora, se presso gli dei, cavalli e aurighi sono tutti buoni e tutti di buona razza, tutti gli altri esseri hanno invece natura mista. Questa mescolanza riguarda, nel nostro caso, in primo luogo colui che governa la pariglia dei cavalli; in secondo luogo i cavalli stessi che sono in suo potere, di cui uno è bello, buono e di ottima razza, mentre l'altro è tutto il contrario, sia quanto a lui stesso sia alla sua origine, da ciò deriva necessariamente che il governo della biga risulta nel nostro caso assai difficile<sup>1</sup>.

Attraverso l'analisi di questo e altri brani, si ha l'intenzione di dimostrare quanto il rapporto tra cavallo e cavaliere sia saldo all'interno della letteratura, in particolare in quella cavalleresca. Un legame che arriva quasi a determinare queste due entità come un unico, singolo elemento composto da parti indissolubili e inscindibili fra loro. Un'idea che il filosofo greco aveva adoperato, nel dialogo qui proposto, con divergente finalità ma con estrema efficacia.

Il processo letterario che si vorrebbe adottare, commentando il testo selezionato del *Fedro*, è il medesimo. Ovvero riprendere i passi cardine in cui il mito della biga alata è magistralmente espresso, per focalizzare poi l'attenzione sulle questioni centrali elaborate nell'intero lavoro. L'obiettivo finale, pertanto, consiste nell'arrivare a formulare un discorso coerente nel suo incedere e di natura essenzialmente letteraria, scalpellando solo superficialmente le profondità del ragionamento puramente filosofico che Platone espone attraverso questo dialogo.

---

<sup>1</sup> PLATONE, *Fedro*, Mondadori, Milano, 1999, p. 74.



Le due parti che compongono l'anima rappresentano le sue opposte nature: quella razionale (auriga) e quella irrazionale (cavalli). Quest'ultima, a sua volta, è caratterizzata più precisamente dalla presenza di due destrieri la cui indole ne determina il destino futuro. Ad esempio, l'anima degli dei è costituita da una biga condotta da due cavalli bianchi, docili al comando e perfettamente congiunti al proprio conducente. Il loro destino sarà quello di vivere nell'immortalità, appagando i sensi davanti alla pura visione della verità delle cose nell'Iperuranio. Giovanni Reale, nel suo lavoro sul dialogo platonico, descrive questo luogo con precise parole:

Giunte alla volta del cielo, le anime si spingono al di fuori di esso e si posano sulla volta per contemplare le realtà sopracelesti. [...] Il «Luogo sopraceleste» è una metafora che indica il mondo delle Idee, ossia la dimensione metempirica e incorporea dell'essere, che costituisce la vera causa e la vera ragione d'essere del sensibile. Platone è quanto mai esplicito: le realtà che occupano il «Luogo sopraceleste» hanno caratteri che con il luogo sensibile non hanno nulla di comune. Esse sono senza figura fisica, senza colore, non visibili e si possono cogliere con la sola intelligenza: sono «esseri che veramente sono» ossia realtà eterne. La visione e la contemplazione di questi esseri, costituiscono lo scopo supremo delle anime<sup>2</sup>.

L'anima mortale non riuscirà, invece, a contemplare l'Iperuranio per colpa della sua avversa natura. Essa, infatti, è contrassegnata dalla presenza di due cavalli incompatibili fra loro, le cui redini sono tenute insieme dall'auriga che, sovente, non è capace di trovare il giusto equilibrio nella conduzione di un mezzo reso instabile da uno dei due animali.

Il cavallo nero, recalcitrante e ribelle, può arrivare a determinare nei casi estremi la caduta sulla Terra delle anime più deboli, quelle cioè incapaci di condurre la biga verso la spiritualità e la nobiltà d'animo.

Nel *Fedro*, Platone tratteggia molteplici possibilità riguardo alla sorte che attende le anime, fatalità causate per lo più dalla composizione della loro natura ma anche dalla capacità di controllo della parte razionante su quella irragionevole.

Inizialmente il filosofo descrive le anime immortali e divine:

E ora ecco, l'anima si trova a dover affrontare la fatica e la prova suprema. In realtà quelle che portano il nome di immortali, giunte al culmine, superano il livello della volta celeste, rimangono ritte sul dorso del cielo. In questa loro immobilità, il movimento circolare le trascina nella sua orbita, ed esse contemplan le essenze che stanno oltre il cielo. [...] Quindi la mente di un Dio, poiché solo nel pensiero e nell'intatta sapienza trova alimento e ugualmente quello di ogni anima che si appresta ad accogliere quanto le si addice, quando con il trascorrere del tempo è giunto alla visione dell'essere, ne gioisce e, nella contemplazione della verità, si alimenta e beatamente si appaga fino a che il

---

<sup>2</sup> REALE, G., (a cura di), *Fedro*, Mondadori, Milano, 1998, p. XLIII.

movimento circolare di rotazione non la riconduca al medesimo luogo. Nel corso di questa rotazione contempla la giustizia in sé, contempla saggezza, la sapienza, non quella connessa al divenire e neppure quella che muta col mutare di quelli che noi chiameremo esseri, ma quello che è veramente scienza di ciò che non è. E dopo essersi in igual modo saziata della contemplazione di tutte le altre cose che davvero esistono, si immerge di nuovo all'interno del cielo e fa ritorno alla sua sede. Dopo il suo ritorno l'auriga, arrestati i suoi cavalli nella mangiatoia, getta loro innanzi l'ambrosia e, dopo questa, li abbevera col nettare<sup>3</sup>.

Nella nota si parla principalmente di un'unica entità, destinata a bearsi delle esclusive gioie scaturite dalla verità incontrovertibile. L'impresa da portare a termine con coraggio dal cavaliere-auriga, non può che essere compiuta attraverso un'implicita e perfetta sincronia d'intenti, in cui le parti spariscono per far spazio a un unico lessema: l'anima. Essa ritorna scissa, solamente a conclusione del viaggio e sempre in una condizione di armonia e idillio. L'auriga ringrazia i due cavalli bianchi, rispettosi e docili al comando, ricompensandoli con l'ambrosia e il nettare e riconoscendone tacitamente i meriti e l'importanza.

Platone passa successivamente a esporre le peculiarità delle anime mortali:

Ora, nell'ambito delle altre anime, quella che meglio di ogni altra tiene dietro al suo Dio e gli assomiglia, fa sporgere nello spazio esterno al cielo la testa dell'auriga ed è trascinata anch'essa nel moto circolare: ma, nel turbamento provocato dai cavalli, riesce a stento a mirare gli enti reali. Vi è quello che invece che, in alterna vicenda di slanci verso l'alto e di cadute, sopraffatta dai cavalli alcuni enti scorge, altri no. Le altre invece, tutte quante protese verso l'alto, tentano di tener loro dietro, ma nella loro impotenza, vengono sommerse e travolte nel moto circolare, calpestandosi e urtandosi a vicenda, mentre ciascuna tenta di superare l'altra. Allora tumulto, lotta, sudore vengono scatenati fino al limite estremo e, naturalmente, per imperizia degli aurighi, molte anime rimangono storpiate, altre con parecchio penne lacerate. Tutte quindi costrette a un travaglio immane, si allontanano non iniziate alla visione della realtà, e in questo loro allontanamento non d'altro si nutrono che dell'opinione<sup>4</sup>.

In questo caso ci troviamo di fronte a un destino mutevole che varia, come anticipato in precedenza, in base alla capacità della parte razionale di frenare gli istinti di quella irrazionale. Quest'ultima, sorda ai richiami dell'auriga, spinge con vigore verso la materialità e il mondo corrotto e peccaminoso.

Nel testo è riscontrabile la manifesta difformità nell'esposizione di Platone che compie un completo rovesciamento rispetto alla nota precedente. Si palesa subito nelle anime mortali la profonda incomunicabilità tra le due componenti che si discernono fin dalla seconda riga. Torneranno a essere citate come singole entità inscindibili, solo nell'ultima frase, quando sarà decretata la condizione misera di travaglio e la fine a cui si sono destinate: cibarsi

---

<sup>3</sup> PLATONE, *Op. cit.*, p. 76.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

dell'opinione. Un pasto evidentemente misero e malsano che si contrappone alla descrizione precedente, terminata con la consumazione privilegiata di ambrosia e nettare per le anime elette.

Se dovessimo continuare il nostro lavoro di analogia e di presentazione del tema portante di questa tesi, potremmo affermare che in molti dei testi cavallereschi il rapporto tra cavaliere e cavallo determina la riuscita o la caduta dell'eroe nel tentativo di ottenere l'immortalità per le imprese compiute. La gloria cavalleresca rappresenterebbe nel mondo medievale l'Iperuranio a cui bramano nel *Fedro* le anime spirituali. La capacità di guida e le ricompense affettive e materiali per i destrieri sarebbero invece i simboli di un rapporto destinato a rimanere celebre con il passare dei secoli.

Platone si sofferma notevolmente a descrivere i due cavalli, mostrandone le opposte caratteristiche fisiche e i divergenti temperamenti. Il filosofo, difatti, elabora con immediatezza due immagini che non lasciano dubbi sulla loro predisposizione nei confronti dell'auriga:

Ebbene di questi due cavalli, quello che si trova in una posizione migliore si presenta ritto nell'aspetto e ben conformato, la cervice eretta, il profilo adunco, il pelo candido, l'occhio nero, aspira alla gloria non disgiunta da temperanza e da pudore, si accompagna all'opinione veritiera e, senza che si debba ricorrere alle percosse, si lascia guidare da un semplice incoraggiamento o da una parola. Al contrario, l'altro è storto, troppo grosso, conformato senza regola, presenta la cervice massiccia, il collo breve; i lineamenti schiacciati, la tinta scura, l'occhio scintillante e iniettato di sangue si accompagna a violenza e a millanteria; è peloso intorno alle orecchie, sordo e a stento cede alla frusta coi pungoli<sup>5</sup>.

Questo piccolo passo ci permette di introdurre un altro elemento generale che verrà ripreso all'interno del lavoro. Si tratta dell'obbedienza implicita e reciproca. Tra i due protagonisti, infatti, sia in ambito classico sia in quello medievale o umanista, deve intercorrere un rapporto di complicità che porti il cavaliere quasi a non dare alcun tipo di ordine o richiamo violento nei confronti del suo compagno. Il "semplice incoraggiamento" o la singola "parola" rappresentano uno dei *Leitmotive* determinanti per costituire, tra loro, un legame indissolubile. Esso documenta l'intesa quasi innata che si stabilisce tra questi membri di un'unica essenza letteraria.

Al contrario, invece, la sordità volontaria o involontaria, l'uso incondizionato dei pungoli o della frusta, costituiscono gli indizi che fondano la prova del muro di divisione che si è instaurato tra cavallo e cavaliere. Ciò può essere generato sia dall'usurpazione messa in

---

<sup>5</sup> PLATONE, *Op. cit.*, p. 78.

atto da quest'ultimo ai danni di un altro cavaliere, sia dalla semplice indisposizione del destriero a intraprendere un destino comune e condiviso con il candidato in questione. Del resto, come ricorda Antonio Sestili, il fascino che il cavallo ebbe presso i greci fu indicato proprio dalla sfida che l'animale proponeva all'uomo: conquistarne la fiducia, ottenerne l'accettazione e costruire con esso un legame leale e duraturo basato sulla continua riconquista.

Fu lo spirito profondamente agonistico degli Elleni a vedere nel cavallo quasi il simbolo della sfida, della gara e della velocità. Forse lo amarono perché la sua sete di libertà, la sua iniziale ribellione, la sua stessa inquietudine avevano per essi qualcosa di misterioso e di sacro. Avevano capito che il cavallo deve essere continuamente riconquistato, come ogni essere che esige prima di tutto rispetto della propria individualità, ed è destinato quindi a diventare un grande alleato o un irriducibile nemico<sup>6</sup>.

Come abbiamo potuto constatare precedentemente i due cavalli appaiono estremamente distinti nei lineamenti descritti da Platone. Il cavallo bianco, colore associabile alla purezza, si presenta perfetto in tutte le sue parti mostrando una notevole autorità agli occhi del lettore. Il filosofo omette qualsiasi tipo di difetto, mettendo anche in risalto la sua posizione migliore nella biga. Un fatto che sembrerebbe marginale ma che invece contribuisce a creare l'immagine del legame esclusivo che intercorre con l'auriga e la contemporanea estraneità del suo compagno di giogo. Non a caso le anime divine sono caratterizzate dalla presenza di due cavalli bianchi che facilitano enormemente il lavoro del cavaliere, determinandone l'immortalità e l'incapacità di commettere errori nella strada verso l'Iperuranio.

Al contrario, il cavallo nero viene proposto al lettore in tutti i suoi lati e in tutte le sue inclinazioni peggiori. La sua esteriorità è caratterizzata da una moltitudine di malformazioni in cui si rimarca la sua oscurità corporea. Il destriero tende alla violenza e alla millanteria, difetti caratteriali che contribuiscono a offuscarne il giudizio già logorato dalla presentazione fisica. Durante il viaggio intrapreso, inoltre, si occupa più dei propri interessi che dell'obiettivo comune, restio a seguire gli ordini di chi impugna le redini a cui è malvolentieri soggiogato.

All'interno dei vari brani letterari che esaminano il rapporto cavallo-cavaliere, notiamo quanto la somiglianza tra essi sia in alcuni casi sorprendentemente profonda mentre in altri palesemente dissonante. L'uomo destinato a riscrivere la storia, ricoprendosi di gloria, non può che incontrare, domare e amare il cavallo che più si avvicina alla perfezione. Colui che è

---

<sup>6</sup> SESTILI, A., *Cavalli e cavalieri nel mondo antico*, MEF Firenze Atheneum, Firenze, 2004, p. 31.

destinato a soccombere alla storia e a macchiarsi di atti disonorevoli e indegni, non può che accontentarsi di cavalcare un cavallo nero, sgradevole alla vista e portatore di violenza, sangue e brutalità. Oltre ciò, esiste una possibilità aggiuntiva, quella che porta alla metamorfosi della natura del cavallo stesso, che può mutare nel momento in cui il destino lo porta a incontrare l'unico cavaliere capace di modificarne la predisposizione innata. È il caso di Bucefalo, cavallo considerato indomabile e pericoloso, che si tramuta nel più fedele compagno di Alessandro Magno, condividendone l'alloro e la gloria fino alla sua morte.

In seguito Platone ci descrive il comportamento dei due destrieri davanti al pericolo e alla situazione avversa, che potrebbe compromettere il traguardo finale auspicato dall'auriga. La visione dell'amato, infatti, rappresenta l'ostacolo più difficile da superare per l'anima mortale che ne subisce gli effetti e le conseguenze compromettenti. Un'immagine velata che ricopre un ruolo fondamentale nel suo destino, perché agisce profondamente sugli istinti meno controllabili e irascibili del cavallo ribelle causando i maggiori dissidi con i suoi compagni di viaggio.

Quando alla vista, dell'amoroso aspetto, l'auriga avverte che questa sensazione diffonde un senso di calore per tutta la sua anima e inavvertitamente è saturo dell'eccitazione e degli stimoli del desiderio, allora quello dei cavalli che è obbediente all'auriga, in quel momento come sempre, vinto dal ritegno, si astiene dal balzare sull'amato, ma l'altro non si dà più pensiero né del pungolo dell'auriga né della frusta, ma a balzi si lascia trascinare a viva forza e procurando ogni molestia al compagno di giogo e all'auriga, li costringe a dirigersi verso l'amato e a rammentargli il fascino delle gioie d'amore. Gli altri due, in principio, resistono pieni di sdegno, in quanto si ritengono costretti ad atti assai gravi e ingiusti; ma alla fine, quando non esiste alcun limite al male, si lasciano trascinare avanti, dal momento che hanno ceduto e acconsentito a fare quello che è loro imposto<sup>7</sup>.

Il cavallo bianco, riconoscendo nell'istintiva e prima visione dell'amato una minaccia per il proprio conducente, annulla ogni impulso, frenando la propria natura per rimanergli accanto. Il cavallo nero, ignorando gli ordini e i colpi di frusta, trascina l'intera biga verso il pericolo, procurando molestie e tormenti al compagno di giogo e all'auriga. La forza esercitata dalla parte più negativa dell'anima costringe inizialmente le altre due componenti a soccombere, dominate dal male e dalle sue forze oscure.

La vista dell'amato è però talmente sconvolgente da generare nell'auriga un timore atto a controbattere la forza del cavallo nero. L'animale, cieco ai richiami, prova disperatamente a resistere attraverso un secondo tentativo di avanzamento verso la tentazione terrena, prima di desistere e arrendersi definitivamente.

---

<sup>7</sup> PLATONE, *Op. cit.*, p. 78.

Per la seconda volta li costringe ad avanzare pur non consenzienti e a stento recede, di fronte alle loro preghiere di una dilazione ad altro tempo. Questo poi, quando è sopraggiunta l'epoca pattuita, mentre gli altri due simulano dimenticanza, li induce a ricordarsene, ricorre alla violenza, nitrisce, li trascina: e in tal modo li costringe ad accostarsi di nuovo all'amato, per rivolgergli i medesimi discorsi. Quando poi si sono avvicinati, incurvato e con la coda protesa, morde il freno e tira con impudenza. L'auriga allora, sottoposto con intensità ancor maggiore alla stessa impressione, indietreggia d'un balzo come davanti a una corda tesa, con accresciuta violenza strappa il morso tra i denti del cavallo ribelle, insanguinandone la lingua oltraggiosa e le mascelle, finché, confitte a terra le gambe e le cosce, lo dà in balia della sofferenza. Quando infine il ripetersi frequente della medesima esperienza dolorosa induce il cavallo malvagio a desistere dell'atteggiamento protervo, eccolo seguire senz'altro, ormai umiliato, la saggezza dell'auriga e, alla vista dell'amato, venir meno per la paura<sup>8</sup>.

Da queste parole traspare la superiorità, seppur limitata, dell'auriga rispetto al cavallo nero che, nonostante i grattacapi causati, deve infine piegarsi e recedere dalle sue egoistiche mire. Le sue gesta assai poco cavalleresche hanno determinato il fallimento dell'impresa a cui aspirava l'anima intera, senza però decretarne la compromissione totale.

Basandoci su questa considerazione, possiamo evincere un altro elemento importante per capire meglio il binomio cavallo-cavaliere. Di fronte ad un comportamento così ribelle da parte del destriero, l'auriga non può far altro che causare dei danni fisici e psicologici all'animale per riportarlo nella giusta via. La sofferenza è la chiave inevitabile per evitare una conclusione amara per entrambi. L'umiliazione è il sentimento dominante che il cavallo prova al termine della lotta con il proprio cavaliere. Un rapporto creato su queste cedevoli basi non determinerà mai un lieto fine per nessuno dei due protagonisti. L'auriga, che mira alla gloria dell'Iperurano, non riuscirà ad assicurarsi l'obiettivo che agogna, mentre il cavallo, trascinato lontano dai piaceri della mortalità, vedrà frenata ogni sua smania. La costrizione determina una sconfitta che riguarderà i due costitutivi di questo binomio che, per realizzarsi, deve pienamente basarsi sulla complicità d'intenti e sulla profonda e silenziosa conoscenza reciproca.

Il mito della biga alata si conclude, all'interno del *Fedro*, con la descrizione del comportamento dei cavalli degli amanti nel momento in cui essi si incontrano e condividono la presenza. Superato l'iniziale impatto con il sentimento amoroso e il primo momento di difficoltà, le anime sono infatti destinate a incontrarsi e a procedere insieme verso un'unica direzione. Platone elabora un vero e proprio elogio all'amore, considerato come un fattore positivo e una "mania divina". Pur essendo caratterizzato da momenti di estrema debolezza, l'unione tra due anime affini non può che far intraprendere a entrambe il giusto tragitto per

---

<sup>8</sup> PLATONE, *Op. cit.*, p. 79.

ottenere le ali, donate da Eros, necessarie per rivolgersi nuovamente alla volta di spazi celesti lontani dalla terrena mortalità.

Per comprendere meglio questo passaggio tornano ad aiutarci le parole di Giovanni Reale:

Eros infonde ispirazione all'astratta ragione, la ragione dà giusta misura alla mania amorosa, così da raggiungere un bene superiore a quello che l'umana temperanza e la divina mania, prese singolarmente, potrebbero raggiungere. Eros non dà le ali se l'amante e l'amato non seguono la via indicata dalla filosofia. In momenti di abbandono, possono lasciarsi andare a piaceri fisici, e di nuovo ricadere in essi, ma raramente perché compiono cose che non hanno l'assenso di tutta l'anima. Anch'essi sono amici, non nella misura in cui lo sono gli altri. Al termine della loro vita le loro anime escono senza ali, con il desiderio di rimetterle. Ma per Eros non scendono sotto terra. Quando giungerà per loro il tempo di rimettere le ali, le rimetteranno insieme<sup>9</sup>.

I casi esposti da Platone, per descrivere le conseguenze dell'incontro tra due amanti, sono fondamentalmente due e non troppo dissimili tra loro come si potrebbe inizialmente ipotizzare. Il primo è caratterizzato dal predominio generale dei due aurighi sui rispettivi destrieri, sia quelli bianchi che neri.

Si verifichi ora la condizione che prevalgano gli elementi più eletti dell'anima, quelli che portano a una norma di vita ordinata e all'amore per la sapienza. In tal caso con perfetta felicità e concordia, essi trascorrono la vita su questa terra, attuando il dominio di sé e l'armonia interiore, perché hanno soggiogato i fattori che determinano il sorgere della malvagità dell'anima e affiancati invece quelli che suscitavano la virtù. Eccoli giunti al termine: divenuti alati e leggeri, delle tre lotte veramente olimpiche, una ne hanno vinta e nessun bene maggiore di questo l'umana saggezza o la divina mania possono offrire all'uomo<sup>10</sup>.

La filosofia, espressa qui nel suo significato più autentico, e un'esistenza morigerata procurano una vita terrena esemplare, dominante sulle tentazioni e sui desideri meno virtuosi. L'auriga ha definitivamente soggiogato al suo volere il cavallo nero che si è arreso all'ubbidienza nei confronti della parte razionale rivelatasi più forte. Le anime in questione, in un momento successivo alla loro morte, saranno ricompensate da Eros che donerà loro delle nuove ali affinché provino nuovamente la scalata verso l'Iperuranio.

La seconda possibilità vede la sopraffazione, transitoria e fugace, dei cavalli neri sugli elementi eletti dell'anima.

Si verifichi ora l'opposta condizione, che essi si ispirino a un tenore di vita meno elevato, bramoso non di saggezza ma di onori: in questa eventualità i cavalli ribelli di entrambi,

---

<sup>9</sup> REALE, G., *Op. cit.*, pp. XLIX-L.

<sup>10</sup> PLATONE, *Op. cit.*, p. 96.

sottoposti al giogo, riescono forse a sorprendere in qualche modo gli animi incustoditi nell'abbandono dell'ebbrezza o di qualche altra negligenza e, tratti insieme alla stessa meta, afferrano quel partito che a giudizio della moltitudine appare invidiabile e lo portano a compimento. Una volta raggiunto il loro intento, per l'avvenire vi ricorrono ancora, ma raramente, in quanto il loro operare non incontra l'approvazione di tutta l'anima. Amici tra loro, lo sono certamente anche questi, che è in grado inferiore ai precedenti; conducono al loro esistenza l'uno per l'altro, per la durata dell'amore e anche dopo, mentre ritengono di aver dato e aver ricevuto i più sicuri pegni di fede, quelli che non sarebbe lecito infrangere per giungere un giorno all'inimicizia<sup>11</sup>.

La negligenza e l'abbandono verso i piaceri terreni causa un abbassamento del livello di guardia imposto dagli aurighi, nel quale le parti irrazionali dei due amanti prendono il sopravvento. Ambedue hanno come finalità l'appagamento dei propri istinti, caratterizzato dalla fugacità e dalla bramosia. Si tratta di parentesi temporali brevi e sempre meno frequenti con il passare del tempo, giacché possono avvenire solo quando la parte razionale dell'anima è sopita per cause particolari di abbandono, come l'ebbrezza. L'approvazione mancata dell'intera entità fa sì che il rapporto che si instaura tra le due anime, nonostante queste parentesi di cedimento, sia determinato da fondamenta salde, meno auliche e spiritualmente elevate rispetto alle precedenti, ma comunque in grado di non originare inimicizia e dissidio.

A conclusione di questo breve commento, possiamo trovare una sorta di analogia nel mondo cavalleresco anche nell'ultima considerazione appena enunciata. Se l'esistenza tra cavallo e cavaliere procede nella giusta direzione, ossia contrassegnata da rispetto reciproco e collaborazione nel compiere azioni gloriose, allora la loro immortalità sopravvive al tempo, come è avvenuto per i cavalieri della tavola rotonda o per quelli appartenenti alla corte carolingia. Capita altresì che, per effimeri e passeggeri momenti letterari, si ritrovino insieme cavalli e cavalieri appartenenti allo stesso mondo, ma non affini e indirizzati a destini paralleli. In questi specifici intervalli entrambi concorrono per un obiettivo comune, che spesso ha un ruolo decisivo nella vicenda, per poi tornare a occupare i rispettivi ruoli prestabiliti dal destino, senza determinare particolari lacerazioni nel loro breve rapporto di collaborazione.

---

<sup>11</sup> PLATONE, *Op. cit.*, p. 97.



## 1.2 Fetonte e i cavalli del Sole

Il secondo testo di questo lavoro riguarda il mito di Fetonte, il giovane figlio di Apollo che chiese inopinatamente di condurre il carro del padre e che precipitò nel Po a seguito della sua incapacità di guida. Si tratta di un mito molto famoso e ripreso più volte dai grandi autori della letteratura classica. Appare per la prima volta come tema centrale nelle opere dei tragici greci, Eschilo ed Euripide, anche se oggi questi testi sono andati quasi completamente perduti.

Nelle *Argonautiche* di Apollonio Rodio i protagonisti in fuga, capitanati da Giasone, si imbattono nel luogo della caduta e della morte del giovane, percependo ancora l'odore pregnante di bruciato e i lamenti inconsolabili delle sorelle trasformate in alberi.

Platone nel *Timeo* e Lucrezio nel *De Rerum Natura* se ne servono con finalità divergenti rispetto all'originale leggenda. Il primo lo unisce a un altro mito, quello del diluvio universale e della salvezza di Pirra e Deucalione. Il secondo invece lo cita nel suo discorso relativo alla divisione del mondo in due forze opposte, l'acqua e il fuoco, ricordando come il mito di Fetonte sia consono per rimarcare il periodo di predominio di quest'ultimo, cessato grazie all'intervento provvidenziale di Giove e delle sue saette.

Nelle opere di Igino, Manilio e Germanico troviamo invece altre informazioni su Fetonte, trasportate in un altro contesto, giacché essi si occupano prevalentemente di astronomia. Si esplora esaurientemente il destino celeste del giovane, attraverso l'analisi di costellazioni come l'Eridano o il Cigno che lo ospitano tra le loro stelle.

Infine è possibile riscontrarne la presenza anche nelle opere che spiegano le origini dei pioppi e dell'ambra, che la maggior parte degli studiosi antichi fanno risalire proprio al mito suddetto.

Il nostro commento si basa invece sull'opera che maggiormente si presta a una generale analisi connessa all'obiettivo generale di questa esposizione, le *Metamorfosi* di Publio Ovidio Nasone. Il mito di Fetonte è collocato nella sua interezza in apertura di secondo libro,

fornendoci degli elementi rimarchevoli per analizzare esaustivamente il rapporto tra il cavaliere e i cavalli.

Il testo ovidiano è inoltre ripreso con riscontrabile frequenza in epoca umanistica e rinascimentale stabilendo un ponte di contatto utile al percorso letterario svolto da questa tesi. Gian Mario Anselmi e Marta Guerra hanno analizzato la presenza dell'autore latino nelle opere medievali e rinascimentali mostrando quanto:

Il testo di Ovidio percorre l'intera storia della tradizione occidentale, dalla tarda antichità al Medioevo, dal Rinascimento al Barocco fino forse alla moderna avanguardia. Come comprendere Ariosto, Tasso, Marino senza Ovidio? Ovidio si accampa nel cuore del canzoniere petrarchesco, dove alcuni grandi canzoni sono appunto canzoni di metamorfosi. E già in Dante del resto Ovidio è *auctor* fondamentale e si può dire con peso crescente fin nel *Paradiso*<sup>12</sup>.

Il mito si apre con l'arrivo di Fetonte davanti alla dimora di Apollo e con il dialogo tra padre e figlio sul loro rapporto. Il giovane vuole sciogliere i dubbi riguardo alla paternità divina e ricerca conferme che il Sole è lieto di accordargli. L'immagine iniziale che ci regala Ovidio è contraddistinta dai ritratti sfarzosi della reggia, con dovizia di particolari sulle ricchezze possedute dallo stesso Apollo.

La reggia del Sole si levava alta con le sue immense colonne tutta scintillante d'oro e di rame dai bagliori di fiamma. Lucido avorio rivestiva il frontone. La porta a due battenti mandava sprazzi d'argento. L'arte superava la materia. Su quella porta infatti Vulcano aveva cesellato le distese marine che ricingono la terraferma e l'orbe terrestre e il cielo che lo sovrasta<sup>13</sup>.

La figura del dio emerge altresì attraverso simili figurazioni di evidente magnificenza che contrastano con la figura timorosa e titubante di Fetonte.

Quivi giunse, per una via in salita, il figlio di Climene e appena entrò nella dimora del discusso genitore, subito si recò al suo cospetto, fermandosi però a distanza: più da vicino non ne sosteneva la vista. Il Sole sedeva, avvolto in un manto purpureo, su un trono scintillante di fulgidi smeraldi. A destra e a sinistra stavano il Giorno e il Mese e l'Anno, e i Secoli, e le Ore disposte a uguale distanza l'una dall'altra<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> ANSELMI, G. M., GUERRA, M., *Le metamorfosi di Ovidio nella letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, Gedit edizioni, Bologna, 2006, p. VII.

<sup>13</sup> PUBLIO OVIDIO NASONE, *Metamorfosi*, Einaudi, Torino, 2010, p. 47.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

Un tentennamento dovuto certamente all'impatto con la figura genitoriale che nasconde parzialmente la vera natura del giovane, tanto intraprendente da compiere azioni grandiose da ascrivere al cielo quanto ingenuo e ostinato da perdere la vita per ambizione.

L'epigrafe incisa dalle Esperidi sulla tomba di Fetonte sembra enunciare il senso morale del racconto: Fetonte ha osato una grande impresa e questo va ascritto a suo merito indipendentemente dal risultato conseguito. Se il ritratto morale di Fetonte era un motivo obbligato per il suo epitaffio, altrove nel racconto Ovidio non propone un'esplicita interpretazione della vicenda, ma sono numerosi i passi dai quali è possibile desumere il suo atteggiamento. Già all'ingresso di Fetonte nel poema, nella contesa con Epafo, sono poste in evidenza la fierezza del carattere e la superbia; la reazione alla provocazione dell'amico lo ritrae impulsivo e facile all'ira, mentre il rapido cambiamento d'umore seguito all'invito di Climene a recarsi presso la reggia di Apollo, propone insieme all'impulsività, una sfrenata ambizione<sup>15</sup>.

In questo mito abbiamo quindi la presenza di due aurighi distinti e differenti. La presentazione così maestosa della figura divina pone un'attenzione particolareggiata sul suo ruolo all'interno dell'Olimpo. Apollo, per assolvere correttamente le mansioni affidategli, non può che possedere doti qualitative superiori che vanno oltre la sua innata immortalità. La gestione della guida e il controllo sui quattro cavalli alati del Sole (Piroente, Eoo, Etone e Flegonte) sono esclusivamente di sua competenza e nessuno può sostituirsi in un ruolo così delicato e decisivo per le sorti dell'umanità. Si tratta di un legame indissolubile e privato che non può modificarsi per far spazio ad altri cavalieri. Un fatto ribadito dallo stesso Apollo nel tentativo di distogliere il figlio dal suo folle desiderio.

Credimi, figlio questa è l'unica cosa che vorrei rifiutarti. Dissuadere però è permesso. Pericoloso è quello che vuoi. Grande cosa chiedi, Fetonte, una cosa che non si confà né a queste tue forze, né a questa tua età così tenera. Vuole il destino che tu sia un mortale: non è da mortale ciò che desideri! Tu non sai ma nemmeno un dio potrebbe ottenere quello a cui aspiri tu, che ognuno abbia le pretese che vuole, ma è certo che nessuno all'infuori di me sa stare sul cocchio fiammeggiante. Neppure il signore del vasto Olimpo, che scaglia furiosi fulmini con la terribile mano, saprebbe guidare questo cocchio. E che cosa abbiamo di più grande di Giove?<sup>16</sup>

Neppure Giove, nonostante occupi una posizione privilegiata tra tutti gli dei, oserebbe deprecare Apollo dei suoi incarichi per diventarne, a sua volta, padrone. Nell'ammonimento si può intravedere anche una sorta di presentimento profetico che vedrà la sua realizzazione alla fine del mito, quando sarà proprio Giove a ottemperare ai propri doveri scagliando una saetta contro Fetonte e il cocchio senza condotta.

---

<sup>15</sup> MARONGIU, M., *Currus auriga paterni: Fetonte nel rinascimento*, Lumieres Internationales, Lugano, 2008, p. 67.

<sup>16</sup> PUBLIO OVIDIO NASONE, *Op. cit.*, p. 49.

Il giuramento effettuato davanti allo Stige non permette, però, nessun possibile ripensamento per Apollo. Gli dei, infatti, temevano la potenza del fiume sacro e l'impegno preso nei suoi confronti rappresentava una formula infrangibile da rispettare tacitamente. Chiamato come testimone delle promesse, lo Stige diventa un'arma a doppio taglio che costringe chi s'impegna così profondamente ad andare avanti senza remore anche di fronte a evidenti e prevedibili cataclismi. Giove se ne serviva come fonte della verità dato che, quell'acqua paludosa, aveva la capacità di svelare menzogne e bugie, condannando il colpevole a un anno di profondo coma e a nove anni di assenza ai vari simposi divini. Teti v'immerse Achille ancora bambino, donandogli una forza e un coraggio impareggiabili ma destinandolo a una prematura morte violenta. Apollo capisce di aver commesso un errore nell'averlo tributato come testimone della sua sincerità nei confronti di Fetonte, nel momento stesso in cui, il giovane, proferisce la sua inattuabile pretesa. Si rende conto inoltre di non aver più possibilità di fermare una catastrofe che riesce già a intravedere distintamente con i suoi occhi. Solo il giovane può recedere dalle proprie intenzioni ma appare sordo, fin da subito, ai richiami del genitore sempre più disperato con l'inesorabile passare delle ore.

Febo allora prova a dissuadere il figlio illustrando le complicazioni e gli inconvenienti nel governare il carro del sole. L'auriga, difatti, deve possedere mano ferma e sangue freddo per evitare gli ostacoli che il tragitto prevede sia nella volta celeste sia avvicinandosi alla Terra.

Ripida è all'inizio la via, tanto che a fatica vi s'inerpicano i cavalli, pur freschi al mattino, a metà è altissima nel cielo, e molte volte io stesso provo timore a guardare di lassù il mare e la terra e il petto mi trepida di paura e sgomento, l'ultimo tratto è una china a strapiombo che richiede mano ferma: allora, perfino Teti, che mi accoglie al termine nelle sue onde, teme sempre che io debba precipitare. Aggiungi che senza sosta il cielo gira vorticosamente trascinando le alte stelle e facendole turbinare. Io avanzo contro il turbine, senza lasciarmi travolgere da quella spinta a cui nell'altro resiste, e corro in senso contrario al suo rapido giro. Immagina di avere il cocchio: che farai? Riuscirai ad avanzare contro il roteare dei poli senza che la velocità del cielo ti porti via? Forse pensi che lì ci siano boschi sacri e città di dei e templi ricchi di doni? Si passa attraverso insidie e figure di bestie feroci, e per quanto tu segua la via giusta senza sbagliare, pure dovrai avventurarti tra le corna del Toro rivolto contro di te, e attraverso l'arco dell'arciere d'Emonia e le fauci del furioso Leone, e attraverso le chele crudeli con lungo giro e il Granchio che piega le sue chele da un'altra parte<sup>17</sup>.

La citazione rende evidente la profonda divergenza tra un auriga esperto che conosce completamente il suo compito e un giovane auriga senza alcuna percezione della pericolosità dei suoi desideri. Apollo ancora non ha menzionato il ruolo imprescindibile dei cavalli, nel

---

<sup>17</sup> PUBLIO OVIDIO NASONE, *Op. cit.*, pp. 49-50.

suo compito giornaliero, è già appare chiara al lettore la follia che Fetonte vorrebbe mettere in pratica. Il disegno tratteggiato dal padre delinea un contesto superiore alle sue forze che il giovane non riesce a intravedere per colpa della bramosia che gli ha appannato la vista e offuscato la ragione. Ciò che scaturisce dalla descrizione del tragitto è un'impresa fuori dalla portata di un mortale, essendo già profondamente complicata per un animo divino. Come accenna Charles Segal nei suoi saggi sulle *Metamorfosi*:

L'elaborata *ekphrasis* del palazzo del Sole, delle varie costellazioni e delle remote regioni coinvolte nel viaggio fatale, salvaguardano il tono epico elevato e tengono viva la suspense in una narrazione dall'intreccio molto semplice, che offre poco nel senso di un interesse umano diretto. Tuttavia queste descrizioni elevate contribuiscono al *pathos* marcando il contrasto tra la giovane vittima e le sue grandi ambizioni. Il fiducioso, eroico, *magnanimus Phaeton* che sorvola il palazzo del padre diventa un *puer* inesperto e indifeso quando è trasportato tra gli artigli del micidiale Scorpione, gocciolanti di veleno<sup>18</sup>.

L'esclusiva concessione di un unico auriga per il carro del Sole è resa qui ancora più chiara. Non si tratta, infatti, solamente di afferrare le redini e muoversi nel cielo seguendo una traiettoria casuale e non definita. Il percorso, raccontato con parole dolorose da Apollo, non prevede alcuna possibile deviazione e soprattutto nessuna possibilità di commettere errori. Ogni azione deve essere eseguita nei tempi giusti perseguendo una rotta complicata e non modificabile.

La condotta inesperta e incapace di Fetonte porterà a danni irreversibili, ancora visibili oggi sulla Terra. Il sole, i cui raggi sono stati collocati sulla testa del giovane, prosciuga fiumi e laghi, scatena incendi e cancella fiorenti città, crea lande desolate come il deserto del Sahara. Modifica addirittura l'aspetto degli uomini, cangiando il colore della pelle agli etiopi.

I punti più alti della Terra cominciano a prendere fuoco, il suolo perde gli umori, si secca e si fende, i pascoli si sbiancano, alle piante si bruciano le fronde e la messe inaridita fa da esca al flagello che la divora. Ma questo è niente. Ecco grandi città van distrutte con le loro mura e gli incendi riducono in cenere intere ragioni con le loro popolazioni. Bruciano i boschi coi monti. [...] Dicono che fu allora che il popolo degli Etiopi, per l'affluire del sangue a fior di pelle, divenne di colore nero; fu allora che la Libia, evaporati tutti gli umori, divenne un deserto; allora le ninfe con i capelli scompigliati piansero la scomparsa delle fonti e dei laghi<sup>19</sup>.

Gravi sono anche i danni causati al cielo. L'Orsa e Boote sono quasi costretti a infrangere i divieti divini a loro imposti mentre il Serpente e lo Scorpione vedono risvegliarsi nell'animo quella furia che fino a quel momento era rimasta sopita.

---

<sup>18</sup> SEGAL, C., *Ovidio e la poesia del mito, saggi sulle metamorfosi*, Marsilio, Venezia, 1991, p. 46.

<sup>19</sup> PUBLIO OVIDIO NASONE, *Op. cit.*, p.57.

Allora per la prima volta i raggi scaldarono la gelida Orsa, la quale cercò, invano, d'immergersi nel mare a essa vietato; e il Serpente, che si trova vicino al polo glaciale e che era prima intorpidito dal freddo e non faceva paura a nessuno, si riscaldò e a quel bollire fu preso da una furia mai vista. Raccontano che anche tu disturbato fuggisti, Boote, benché fossi lento e impacciato del carro tuo. [...] C'è un punto dove lo Scorpione incurva le sue pinze in due archi e dalla coda alle branche stende le sue membra per lo spazio di due costellazioni. Quando il fanciullo lo vede che tutto trasuda di nero veleno e minaccia di colpirlo con la punta ad uncino, smarrito e gelato, dallo spavento lascia andare le briglie<sup>20</sup>.

L'impresa di Fetonte modificherà per sempre l'aspetto esteriore del cielo e della Terra e attraverso il suo mito molti studiosi antichi arriveranno a spiegare alcune particolarità del nostro pianeta e della volta celeste che ci sovrasta. Alla fine l'intervento di Giove, dopo le suppliche di una morente Gea, riporterà la situazione alla normalità. Fetonte, colpito da un fulmine divino, sarà disarcionato dal carro e cadrà morto in Italia, presso il fiume Eridano, oggi meglio conosciuto come Po.

Il giovane ambizioso è stato tradito dal sangue divino che gli scorre nelle vene. La conferma di essere figlio del Sole ha ottenebrato la sua mente facendogli dimenticare la vera natura della sua persona e in primis la sua natura mortale. Questo fatto, con le dovute contestualizzazioni, è ampiamente riscontrabile all'interno della letteratura cavalleresca, dove sono numerosissimi i casi di cavalieri alla ricerca della gloria, ma privi però delle giuste capacità per affrontare imprese eroiche di una certa portata. La morte e la tragedia sono conseguenze inevitabili per chi ha compiuto il passo più lungo della gamba nel valutare, non correttamente, le proprie qualità e virtù.

Non bisogna dimenticarsi, d'altro canto, della forte influenza cristiana nel medioevo e nel rinascimento su questa tipologia di testi. Il filtro religioso dell'umiltà e modestia, con il quale si rilegge anche l'opera ovidiana, agisce acuendo ancor più sulle ripercussioni degli sventurati protagonisti e segnando profondamente sia la letteratura classica ripresa nei periodi citati che la fiorente produzione cavalleresca originale.

Il carro e i cavalli del Sole, elementi chiave del mito e di questo commento, possiedono in sé una tale unicità e importanza che rendono ancora più rilevante il ruolo di Apollo come auriga e cavaliere. Una gloria che spesso si traveste da fardello per il divino Febo, ricompensato però dalla consapevolezza di essere necessario e indispensabile per l'umanità intera e per lo stesso Olimpo.

Il carro in sé è certamente un oggetto da non sottovalutare. Si tratta di un manufatto speciale, creato da Vulcano esclusivamente per Apollo, dunque, inadatto a essere condotto e

---

<sup>20</sup> PUBLIO OVIDIO NASONE, *Op. cit.*, p. 55.

gestito da un essere mortale come Fetonte. Gli oggetti fuoriusciti dalle fucine sacre sono, per tradizione, destinate ad assolvere imprese grandiose, aiutando il protagonista a realizzare le mire preposte. Ovidio ci accenna la meraviglia del giovane di fronte a tale costruzione, una contemplazione interrotta solo dall'evolversi degli eventi, dall'arrivo di Lucifero e dalle azioni di Aurora, primi sostituti della notte che ormai ha quasi assolto il suo compito in cielo.

Dopo aver indugiato il più possibile, il genitore lo conduce all'alto cocchio, dono di Vulcano. D'oro era l'asse. D'oro era a stanga, d'oro il cerchio delle ruote, d'argento la serie di raggi. Lungo i gioghi, topazi e gemme poste in fila rimandavano al Sole sfavillanti bagliori. E mentre l'audace Fetonte contemplava stupito queste cose e ne studiava i particolari, ecco che dall'oriente lucente l'Aurora puntuale spalancò i battenti purpurei e l'atrio pieno di rose. Fuggono le stelle, e Lucifero, alla retroguardia, lascia per ultimo il campo del cielo<sup>21</sup>.

Si tratta di un carro adatto a percorrere i chilometri infiniti dello spazio aperto, resistente alle temperature estremamente divergenti che ne caratterizzano il tragitto. I materiali che ne compongono la struttura non costituiscono una pesantezza tale da impedire a un auriga esperto di poter gestire l'andatura. Un cammino che deve essere assolto con una certa precisione dati gli anfratti in cui il carro deve infilarsi e le brusche manovre verso l'alto e il basso che bisogna portare a termine. Costituisce, al contrario, un peso insopportabile per chi alla guida non possiede la giusta risolutezza e controllo del mezzo.

Per completare il cerchio di quest'analisi mancano solo i cavalli, veri protagonisti del mito. Come tutti gli animali che rivestono un ruolo di primo piano all'interno della mitologia antica, possiedono ciascuno un nome che li identifica precisamente: Piroente, Eòo, Etone e Flegonte. Il nome proprio è, di fatto, il primo elemento caratterizzante da tenere in considerazione per cercare di definirne la rilevanza nel testo. Tutti gli animali destinati a intrecciare la propria storia con un personaggio di rilievo sono dotati, infatti, di questo tratto distintivo. Si pensi a Pegaso, Bucefalo o Baiardo, solo per citarne alcuni. Ovidio, nel mettere in evidenza il panico del giovane durante il suo volo spericolato, pronuncia una frase di estrema importanza riguardo questo discorso: «Resta impietrito, non molla le redini né ha la forza di tirarle e nemmeno conosce i nomi dei cavalli»<sup>22</sup>. Fetonte non è in grado di comunicare con loro, di calmarli attraverso poche ma decise parole, di farsi riconoscere attraverso suoni familiari che i cavalli non sarebbero comunque in grado di discernere, rispondendo all'unica persona che identificano come padrone.

---

<sup>21</sup> PUBLIO OVIDIO NASONE, *Op. cit.*, p. 51.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 55.

Si tratta chiaramente di destrieri particolari con caratteristiche fisiche adatte per comprovare le loro azioni e il compito al quale sono destinati. Innanzitutto sono alati e dotati di carattere ribelle, difficilmente gestibile per chi non possiede le qualità di un buon auriga. Dalle narici fuoriescono fiamme che testimoniano ancor di più il loro temperamento indisciplinato. Sono destinati a obbedire solamente ad Apollo di cui riconoscono l'autorità e con cui condividono lo stesso destino. Prima della partenza la loro irrequietezza pervade l'aria, si avverte palesemente la volontà irrefrenabile di scagliarsi verso il cielo aperto:

Frattanto Piroente ed Eò ed Etone, gli alati cavalli del Sole e, quarto, Flegonte, riempiono l'aria di fiammeggianti nitrati e scalpitano percuotendo con gli zoccoli i cancelli. Non appena Teti, che non sa quale destino attende suo nipote, li apre, dischiudendo loro gli spazi del cielo immenso, si slanciano fuori e agitando le zampe per l'aria squarciano la cortina di nebbie, e sollevandosi sulle ali sorpassano gli Euri che nascono anch'essi da quella parte<sup>23</sup>.

Il corpo magro di Fetonte non aggiunge peso al carro stesso e questa mancanza sarà uno dei fattori scatenanti per i cavalli che non percepiscono la solita forza sopra il cocchio, capace di guidarli, anche con la violenza, verso la via corretta. Ovidio, nel descrivere le prime fasi concitate del volo sconnesso del giovane, parla di «Come senza opportuna zavorra le navi ricurve traballano per il mare, così il carro, privo del peso consueto, sobbalza per l'aria con grandi scosse e quasi sembra un carro vuoto»<sup>24</sup>.

Nel momento in cui l'autorità viene a mancare, non c'è nessun freno che possa limitare il desiderio di libertà dei cavalli stessi. Si accorgono che le briglie vengono strette da mani sconosciute e la pesantezza rigida della disciplina imposta da Apollo è sostituita da una leggerezza incapace di costringerli a perseguire una determinata via e a punirli per eventuali azioni ribelli. La sintonia tra cavaliere e cavalli è quasi totalmente assente e in quei pochi momenti di lotta si rivela completamente dissonante. Lo sgomento e lo spavento sono le uniche sensazioni provate da Fetonte che si ritrova vagare tra i vari mostri delle costellazioni celesti. Il panico e la paura lo costringono a lasciare andare le briglie alla prima seria difficoltà di guida, generando i danni citati in precedenza per la Terra e per il cielo.

L'ultima parte del mito raccontato da Ovidio ci permette di fare qualche altra considerazione in più sui cavalli. Possiamo intuire che svolgono un compito al quale sono costretti per le loro caratteristiche fisiche, ma che bramano una libertà per loro impossibile. L'istinto li porta subito a liberarsi dai gravosi doveri svolti quotidianamente con grande

---

<sup>23</sup> PUBLIO OVIDIO NASONE, *Op. cit.*, p. 55.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 56.



assiduità. Nel momento in cui si presenta la possibilità di slegarsi da un rapporto di obbedienza, agiscono immediatamente, cercando di liberarsi dalla costrizione indesiderata. Esemplifica tutto ciò la foga estrema che li porta a scontrarsi con le stelle infisse nel cielo e a perseguire un tragitto altalenante e malfermo.

...lascia andare le briglie, e appena queste, allentandosi, sfiorano la groppa ai cavalli, i cavalli si mettono a correre a caso e, non impedendoglielo nessuno, vanno per sconosciute regioni dell'aria e per dove li spinge la foga per lì si precipitano, cozzano contro le stelle infisse nella volta del cielo, trascinano il carro per luoghi sperduti. E ora si slanciano verso l'alto, ora si buttano a precipizio giù per cammini in declivio, riavvicinandosi alla terra<sup>25</sup>.

Fatto confermato, qualche pagina dopo, quando il fulmine di Giove, scagliato per salvare una situazione diventata ormai drammatica, libera i cavalli dai gioghi del carro eliminando anche l'ultimo degli impedimenti per ottenere l'indipendenza. Sfortunatamente la paura generata dalla stessa saetta, non concede loro di godersi la sospirata autonomia che durerà un lasso di tempo alquanto limitato.

Tuonò, e librato un fulmine all'altezza dell'orecchio destro, lo lanciò contro il cocchiere sbalzandolo via dal caro e dalla vita e arrestando l'incendio con una spietata fiammata. Atterriti i cavalli s'impennano e con uno strappo liberano il collo dal giogo, spezzano i finimenti e fuggono. Qui cadono i morsi, li l'asse divelto dalla stanga, di qua i raggi delle ruote, e per gran tratto si disperdono i resti del cocchio fracassato[...] Il Sole raduna i cavalli ancora folli di terrore, e pieno di dolore li sprona e li frusta crudelmente, sì, crudelmente, lui che è il padrone, rinfacciando loro la morte del figlio e dandone a loro colpa<sup>26</sup>.

Sarà Apollo a recuperarli e a sfogare su di loro la rabbia per la perdita del figlio amato. Nelle ultime righe del mito Ovidio ancor più si sofferma a chiarire l'unicità del rapporto tra il dio e i quattro cavalli. È una collaborazione non certamente idilliaca, segnata dal dovere piuttosto che dal piacere. L'autore però definisce il Sole come loro "padrone" rimarcando ancora una volta la dipendenza e il possesso assoluti nei loro confronti. Una condizione di subalternità riconosciuta anche dai destrieri e che pone l'accento sull'esclusività del loro rapporto, incredibile a terzi, anche con il benessere del padrone stesso, come avvenuto con Fetonte.

Affranto dal dolore, Apollo manifesta con rancore la propria condizione minacciando di non adempiere alle proprie mansioni, fatto che porterebbe a conseguenze terribili. Ovidio ci

---

<sup>25</sup> PUBLIO OVIDIO NASONE, *Op. cit.*, p. 57.

<sup>26</sup> *Ivi*, pp. 61, 65.

riporta le sue parole, affinché il lettore comprenda la gravità del suo compito e abbia l'ultima definitiva prova della follia di Fetonte.

Fin dal principio dei tempi il mio destino è stato faticoso. Ora basta. Sono stanco di affannarmi sempre senza tregua, senza ricompensa. Che sia qualcun altro a guidare il cocchio che porta la luce! E se nessuno si presta, se tutti gli dei riconoscono di non esserne capaci, che lo guidi Lui! Così almeno, occupato a provare le mie redini, lascerà stare una buona volta i fulmini che ammazzano i figli alla gente. Allora si accorgerà, constatando direttamente la furia dei cavalli dai piedi di fuoco, che non merita di morire chi non riesce a guidarli bene<sup>27</sup>.

Parole che confermano ciò che è stato enucleato in queste pagine. La prima frase ci ricorda che Apollo conduce il carro del Sole per destino e non per volontà. Tuttavia non può esimersi dal compiere ciò per cui è stato designato per l'eternità. Se portati di fronte al carro del Sole, tutti gli dei compreso Giove, riconoscerebbero di non essere in grado di condurre il cocchio divino.

Infine vi è l'ultima considerazione sui cavalli a cui Apollo è indissolubilmente legato in un rapporto di odio-amore. Nelle parole proferite, egli, ci fornisce un ulteriore elemento di riflessione: quel termine, *ignipedum* (piedi di fuoco), sostituisce una componente naturale degli animali come le zampe, con un attributo umano, i piedi, corredandolo però con un aggettivo non usuale né mortale. Un particolare che sottolinea ancor più la difficoltà di controllo e gestione dei destrieri, che Febo proferisce per difendere le azioni ingenuie del figlio, ormai morto.

---

<sup>27</sup> PUBLIO OVIDIO NASONE, *Op. cit.*, p. 57.

### 1.3 Alessandro e Bucefalo

Prima di addentrarci all'interno del rapporto tra Alessandro e il suo fedele destriero è bene ricordare che attorno alla figura del condottiero macedone è nata una vera e propria leggenda che spesso ha alimentato la contrapposizione tra mito e storia riguardo alle avventure da lui compiute.

Tra i grandi personaggi del mondo classico Alessandro è, certamente, quello su cui si è scritto di più e in modo più diverso: signore della guerra e re Filosofo, nuovo Achille e fondatore di una teocrazia orientalizzante, conquistatore del mondo e risolutore dell'antico conflitto fra Europa e Asia, figlio viziato della Fortuna e eroe della virtù. Nessuno dei giudizi contrastanti che già il mondo antico pronunziò su Alessandro è rimasto estraneo alla cultura moderna: la pretesa di distinguere nella storiografia con un limite netto ciò che dipende dalla leggenda della Vulgata si è rivelato inconsistente, perché il mito di Alessandro nacque con lui e con lui crebbe nel corso dei secoli<sup>28</sup>.

Anche l'episodio dell'incontro tra il giovane macedone e il cavallo è presentato come un racconto tramandato di generazione in generazione. Gli storici come Curzio Rufo e Plutarco lo riportano, a volte con sottili differenze, con dovizia di particolari intuendone la forza narrativa. Esso, come traspare dalle pagine degli storici antichi, dà più sostanza alla descrizione della figura del monarca e delle sue imprese. Nonostante questa oscillazione tra mito e realtà, quest'unione verrà ribadita e confermata da altri episodi della vita di Alessandro che amplificano una sintonia assolutamente invidiabile.

In un primo momento Filippo tacque, ma siccome Alessandro continuava a borbottare manifestando il suo rinascimento, disse: «Tu critichi i vecchi perché sei convinto di saperne di più e di esser più capace di trattare un cavallo?». Ed egli: «Certo; questo lo saprei trattare meglio di un altro»<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> SORDI, M., *Alessandro Magno, tra storia e mito*, Edizioni universitarie Jaca, Milano, 1984, p. 7.

<sup>29</sup> PLUTARCO, *Alessandro Cesare*, Rizzoli, Milano, 2010, p. 45.

Il rapporto tra Alessandro Magno e Bucefalo, il suo cavallo, è una delle esemplificazioni più efficaci per dimostrare quanto tra queste due entità possa intercorrere un rapporto privilegiato e speciale. Le parole profetiche di Alessandro, rivolte al padre Filippo, vedranno una concreta realizzazione negli anni successivi quando si dimostrerà l'uomo adatto per trattare e amare il destriero ribelle, divenuto nel frattempo docile a ogni suo comando. Il futuro dei due protagonisti, infatti, sarà legato a un filo indivisibile destinato a spezzarsi solo a causa della morte dell'animale, avvenuta dopo molti anni e conquiste.

Questo scambio di battute risale al primo incontro con Bucefalo, cavallo di razza unico al mondo, ma caratterizzato da un'indole orgogliosa e indomita.

In questa citazione risiede l'iniziale sicurezza che il giovane Alessandro, poco più che adolescente, dimostra nei confronti di un cavallo così recalcitrante e pericoloso. Davanti alla critica del genitore che rimarca la mancanza di esperienza nel trattamento dell'animale in questione, Alessandro non si scompone concentrando la sua attenzione completamente verso Bucefalo. Egli non vuole smentire le accuse ironiche e generali di Filippo sulla sua conoscenza generale dei cavalli, ma intende dimostrargli che, in quel determinato caso, ha già compreso come rapportarsi con quel particolare esemplare. Si ha quasi l'impressione che il ragazzo, spavaldo come il cavallo che ha di fronte, abbia intravisto le affinità e i punti in comune con l'animale. Alessandro, a differenza di cavalieri molto più esperti, è riuscito a cogliere le apprensioni generate nel destriero individuando una via di comunicazione che si salderà sempre più con il proseguire degli anni e con il susseguirsi delle imprese vissute insieme.

Nell'irrequietezza di Bucefalo, il giovane principe vede le sue stesse inquietudini, causate dal permanere in una dimensione troppo ristretta per le ambizioni covate, con il desiderio ardente di cimentarsi in imprese superiori a quelle immaginate dal volere tradizionale e familiare.

Nell'organizzazione del proprio esercito i macedoni facevano tradizionalmente affidamento su una cavalleria efficiente e preparata, che primeggiasse durante i conflitti. La scelta dei destrieri, dunque, era un elemento prioritario per Filippo che non lesinava spese cospicue nell'acquisto di animali considerati così decisivi nella difesa dell'impero che aveva ereditato e di cui auspicava aumentarne il valore e la reputazione:

Nelle forze armate macedoni la cavalleria aveva tradizionalmente ricoperto un ruolo di grande importanza: il combattimento a cavallo, regolato da una precisa etica cavalleresca, rappresentava il momento più alto della vita militare della nobiltà macedone. In questo

ambito i nobili si consideravano amici e compagni del sovrano (*hetairoi*) e facevano valere tutta la loro influenza<sup>30</sup>.

Filippo, per continuare a difendere i territori macedoni dai nemici sempre più pressanti, aveva bisogno di monitorare costantemente le condizioni del proprio esercito. Le migliori a cui mirava erano rivolte all'addestramento e all'arruolamento di soldati pronti a difendere la patria con fedeltà e verso l'allevamento o l'acquisto di animali sempre più robusti e adatti ai conflitti bellici balcanici. Volle comprare personalmente Bucefalo anche per questi motivi. La spesa equivalse a tredici talenti consegnati a Filonico Tessalo, mercante conosciuto e ben noto al tempo dell'adolescenza di Alessandro e dell'espansione macedone nella penisola ellenica.

Agli occhi del sovrano, Bucefalo rappresentava il destriero ideale, sia per quanto riguarda la costituzione fisica, sia per le attitudini comportamentali, utili per le finalità belliche sopracitate. Filippo, colpito dalla sua fiera andatura e dalla bellezza regale che il destriero emanava con grande fierezza e consapevolezza, parve però rinunciarvi viste le difficoltà di gestione e controllo dell'animale che non si faceva domare da nessuno dei suoi capaci e preparati cavalieri.

Quando Filonico Tessalo portò a Filippo il cavallo Bucefalo, offrendoglielo per tredici talenti, scesero nella pianura per metterlo alla prova; sembrava fosse un cavallo ombroso e davvero intrattabile, che non si lasciava montare, non tollerava la voce di alcuno dei serventi di Filippo e recalcitrava davanti a tutti. Filippo si irritò e ordinò di portarlo via perché era assolutamente selvaggio e indomabile; Alessandro che era presente, disse: «Che cavallo perdono, perché per imperizia e mancanza di coraggio non sanno come trattarlo!»<sup>31</sup>.

Alessandro, in queste ultime parole, esprime alcuni dei giudizi che lo porteranno a diventare uno dei più temuti cavalieri e monarchi mai esistiti. Egli possiede una fiducia così grande nelle proprie virtù da renderlo capace di formulare, senza tentennamenti, severe valutazioni sugli uomini più fidati del padre. Alessandro accusa esperti guerrieri e cavalieri macedoni di incompetenza e vigliaccheria, difetti visibili nei tentativi di domare Bucefalo e il suo carattere selvaggio. Il giovane, d'altro canto, manifesta questa sicurezza fin da piccolo e in tutte le situazioni possibili, dallo studio alle competizioni sportive, unendo a ciò una personalità audace e uno sprezzo per il pericolo che ha pochi eguali nella storia antica.

Trascorrendo i primi anni della sua vita nella reggia macedone, Alessandro rivela le sue doti innate fin dall'infanzia. Egli mostra un'attitudine per la vita diplomatica e guerresca

---

<sup>30</sup> GEHRKE, H., *Alessandro Magno*, Il Mulino, Bologna, 2002, p. 17.

<sup>31</sup> PLUTARCO, *Op. cit.*, p. 45.

rintracciabile, ad esempio, nella capacità di intrecciare i rapporti familiari con quelli ufficiali, quasi a dimostrare di avere, fin da subito, coscienza del ruolo che andrà a ricoprire nei lustri successivi. Alessandro crebbe circondato dalle tenere attenzioni della madre Olimpiade e della nutrice Laniche. Ebbe precettori illustri dalla spiccata personalità come Aristotele, Leonida e Lisimaco, che gli trasmisero un'istruzione completa e variegata alla quale il giovane rispose con prontezza d'apprendimento e desiderio di confronto. Compagni di gioco furono Proteo e soprattutto Clito, figli della nutrice, che furono importanti per alimentare lo spirito di competizione e la voglia di prevalere del principe macedone. Clito, in particolare, era di qualche anno più grande di Alessandro, e perciò prestava già servizio presso la cavalleria dell'esercito di Filippo. Questi alimentò l'interesse del giovane verso i cavalli, e gli permise di imparare a comunicare con loro e a riconoscerne abitudini e comportamenti. Per completare il quadro della sua personalità è altresì importante ricordare le origini eroiche e mitiche della famiglia, che contribuiscono a mettere in risalto l'eccezionalità della figura del giovane Alessandro nel momento dell'incontro con Bucefalo.

Così negli esercizi fisici e nei giuochi con i compagni, come negli studi, Alessandro rivelava un temperamento coraggioso e ardente, dominato dal desiderio di dare una misura di sé che fosse conforme alla sua qualità di principe e a quella discendenza, che, attraverso la catena delle generazioni, lo collegava a capostipiti eroici, Eracle e Achille. Infatti, sin da piccolo, Alessandro ebbe l'orgoglio di tale discendenza mitica<sup>32</sup>.

La scommessa ardua che il giovane attua nei confronti del padre e dei suoi uomini fidati, rappresenta un momento cardine per la storia del futuro Alessandro. Il tentativo di domare un cavallo ribelle come Bucefalo mostrerà agli occhi esterrefatti del genitore il glorioso futuro che attende il figlio ancora quindicenne. L'unione con il cavallo, che si protrarrà fino alla morte di quest'ultimo, sancisce un punto di svolta per Alessandro che dopo la prima vera dimostrazione di forza e capacità ottiene il lasciapassare di Filippo verso opportunità lontane dalla Macedonia e dai territori in cui è cresciuto.

Filippo e i suoi rimasero dapprincipio silenziosi e preoccupati; Quando però quello voltò il cavallo e ritornò gioioso e fiero, tutti alzarono un grido di giubilo; il padre così si narra, addirittura pianse di gioia, e quando Alessandro smontò, lo baciò sulla testa dicendogli: «Figlio cercati un regno che ti si confaccia: la Macedonia è infatti piccola per te!»<sup>33</sup>.

Nelle sue *Vite Parallele*, Plutarco descrive ampiamente la suddetta scena, nata ancor prima della stipulazione della scommessa, grazie soprattutto alle capacità di osservazione

---

<sup>32</sup> PAGLIARO, A., *Alessandro Magno*, Edizioni Rai, Torino, 1960, p. 35.

<sup>33</sup> PLUTARCO, *Op. cit.*, p. 45.

dello stesso Alessandro che negli atteggiamenti insofferenti e nervosi di Bucefalo non vide solo la scomoda presenza umana e il tentativo di sottomissione che i cavalieri macedoni cercavano di imporre senza riuscirvi. Il principe, osservando i movimenti dell'animale, comprese le vere cause del suo essere così recalcitrante e irascibile, racchiuse nella paura scaturita dai movimenti della propria ombra. Il sospetto di una presenza ostile così vicina inquietava il destriero che, non fidandosi di ciò che lo circondava, si ribellava anche ai tentativi di avvicinamento umano.

Alessandro realizza l'impresa di domarlo agendo in maniera studiata e senza alcun tentennamento. Nei confronti di Bucefalo palesa subito un rispetto paritario dissimulando ogni atto di superiorità o sottomissione. Esibisce con evidente naturalezza il desiderio di entrare in contatto con l'animale, per stabilire un rapporto di reciproca fiducia e collaborazione.

Come prima azione, egli procede a disinnescare le paure che affliggono il cavallo afferrando le briglie con sicurezza e volgendo il suo sguardo verso il sole, liberandolo così da quel contatto con l'ombra sconosciuta e temuta. Senza osare azioni avventate gli rimane accanto, carezzandolo senza indecisione e pronunciando parole rassicuranti con un tono di voce calmo e pacato. Capisce, fin dalle prime battute, di dover entrare in sintonia con il suo futuro cavallo, per stabilire un'intesa costruita sulla fedeltà e sulla complicità. Infine, una volta saltatogli in groppa, evita qualunque tipologia di azione violenta, stringendo con sicurezza le briglie tra le mani ma astenendosi dall'asestare scossoni o strattoni. Bucefalo, percependo la presenza del giovane e constatando la mancanza di ogni rischio o pericolo, si rabbonisce, permettendo al suo nuovo cavaliere di guidarlo in una prima folle corsa, emblema di un dualismo che farà le fortune di entrambi.

Subito egli corse verso il cavallo, lo prese per la briglia, lo fece volgere contro sole, perché aveva capito, a quanto pare, che rimaneva agitato vedendo muoversi dinnanzi a sé l'ombra che proiettava sul terreno, per un poco poi egli corse al fianco del cavallo trotante e intanto lo carezzava, e quando lo vide eccitato e sbuffante, tranquillamente depose la clamide e con un balzo gli si mise in sella saldamente. Per un poco tenne saldo il morso con le briglie, senza dar colpi e senza strattonarlo, e contenne il cavallo; poi quando vide che esso si era rabbonito e anelava alla corsa, lasciò andare le briglie e ormai lo incitava con voce sempre più alta e dando anche di piede<sup>34</sup>.

Un'impresa che rimarrà scolpita nella Storia e che verrà tramandata per moltissimo tempo, ampliando la fama e il prestigio dei due protagonisti in questione. Troviamo traccia di questa grande conquista sia in forma cartacea, grazie ai resoconti di storici e letterari, sia in

---

<sup>34</sup> PLUTARCO, *Op. cit.*, p. 45.

produzioni artistiche alternative, come le raffigurazioni e i dipinti, le sculture e i bassorilievi. Paolo Moreno, invece, ci descrive l'evento inciso su una moneta romana bronzea conservata oggi al *British Museum* di Londra. Altro elemento che approfondisce ancor più i caratteri affini dei due protagonisti e l'importanza del loro incontro.

L'episodio risale al tempo dei più intensi contatti di Filippo con la Tessaglia. Alessandro, che aveva solo 15 anni, era presso il padre nel 341, mentre questi trattava l'acquisto dello splendido animale che gli veniva offerto dall'allevatore Filonico. Quando il Re stava per rinunciare a causa del carattere riottoso di Bucefalo, il ragazzo si accorse che il cavallo era spaventato dalla propria ombra. Nella figurazione è stato fermato il momento spettacolare del racconto di Plutarco, quando il ragazzo "si lanciò di corsa verso il cavallo, afferrò la briglia e lo fece girare verso il sole". [...] L'impulso del giovinetto s'indovina nella distanza tra la rigida gamba sinistra, scartata indietro e la destra avanzata e flessa. Il busto gira verso destra con le braccia protese ad afferrare il muso, mentre il mantello si agita al vento: lo scrittore precisa che Alessandro si sarebbe liberato del panno solo al momento di montare in groppa. Il cavallo si rizza, con le zampe posteriori in situazione inversa rispetto alle gambe del domatore, con efficace risalto compositivo. Trattandosi di una bestia ancora brada, la criniera è allo stato naturale, lunga e folta. Il fatto che aderisca al collo, invece di agitarsi all'aria è per coerenza con l'andamento della chioma e del pallio di Alessandro verso la sinistra dello spettatore: un effetto di vento che si somma alla movimentazione dell'episodio, sospingendo il crine contro la cervice eretta. [...] L'esito figurativo dell'acquisto di Bucefalo è che Alessandro dal 341 non appare più appiedato alla caccia<sup>35</sup>.

L'ultima frase di questa citazione è un'ulteriore conferma dell'indissolubile legame che va formandosi in seguito alla scommessa vinta. Dal 341 a.C., all'interno delle più variegata produzioni artistiche, non avremo più la presenza singola del principe in battuta di caccia o ricognizione, sintomo più che evidente dell'importanza che Bucefalo ha assunto per il suo cavaliere. Ciò sottolinea l'abitudine del monarca ad avventurarsi lontano da luoghi sicuri solamente in compagnia del proprio destriero, capace di fornirgli quella sicurezza e protezione di cui sente il bisogno.

Questo binomio rimarrà ben presente anche per tutto il Medioevo quando la rilevanza e l'importanza della figura del cavaliere troveranno un nuovo apice culturale e intellettuale. Per diversi secoli, le fortune letterarie di Alessandro Magno e Bucefalo, sono infatti notevolissime in particolare dalla produzione trobadorica in poi. Saranno numerosissime le riprese artistiche e letterarie delle loro avventure, alle quali verranno assegnati variabili e mutevoli significati.

Nessuna cosa dà l'idea della fortuna medioevale di Alessandro come elencare tutti i frutti che diedero in quel tempo le fonti antiche su di lui: romanzi, poemi, cronache, prediche,

---

<sup>35</sup> MORENO, P., *Alessandro Magno, Immagini come Storia*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma, 2004, p. 70.



commenti biblici e in un caso almeno (quello dell'ascensione di Alessandro con i grifoni) anche rappresentazioni artistiche monumentali. Un elenco senz'altro noioso per la sua lunghezza, al tempo stesso però, con la sua mole, illuminante<sup>36</sup>.

Un personaggio come Alessandro non poteva poi essere dimenticato dalla cristianità che ne riporta una duplice immagine. Per la maggior parte degli autori cristiani il condottiero macedone è benvenuto dalla figura divina che lo guida nelle sue gloriose imprese. Egli possiede, infatti, virtù e pregi che rispecchiano il pensiero religioso cristiano come la generosità e la grande nobiltà d'animo. Gli esponenti della cultura cristiana si basano su concetti come la *magnanimitas* alessandrina espressa da molti autori antichi come Tertulliano o Curzio Rufo.

Altri autori come Goffredo d'Admont hanno un'opinione completamente opposta. Giudicano Alessandro come un vero e proprio peccatore, accecato dalla superbia e dall'alterigia. Il suo desiderio di possesso e conquista lo allontana da virtù cristiane come l'umiltà e la semplicità. Nelle sue prediche, Bertoldo di Ragensburg, lo paragona al diavolo peccatore, reo di aver tentato di equipararsi a Dio e punito per la sua mancanza di modestia.

La visione dei teologi medioevali, costruita sulla visione della Bibbia e su Orosio, porta in alcuni casi alla condanna totale del re, esempio di orgoglio e di luciferina superbia. Goffredo d'Admont in una predica sul primo libro dei Maccabei paragona Alessandro al diavolo, primo seduttore di Adamo ed Eva, inizio di ogni male, e a Lucifero, e ricorre al medesimo versetto di Isaia citato da Ugo di San Vittore per sottolineare la superbia di Alessandro precursore di Antioco, l'Anticristo, nel commento di un certo Egidio Diacono al passo della *Aurora* di Pietro di Riga in cui veniva descritta la vita di Alessandro. [...] La Superbia, dice ancora Bertoldo, accecò a tal punto Alessandro che egli si immaginò di poter fare le quattro cose che nessuno al mondo può fare tranne Dio. La prima è che il re Alessandro nella sua superbia pensò di tirare via con la mano le altissime stelle che sono nel cielo<sup>37</sup>.

Data la vastità delle sue conquiste, Alessandro diventa altresì un eroe arabo. Gli echi delle sue imprese sono visibili nelle opere dei più grandi letterati e storici mediorientali, comprese quelle legate all'Islam e ad aspetti più esclusivamente religiosi. Ad esempio, troviamo il condottiero persino citato, con grande probabilità, all'interno di alcuni versetti del Corano, anche se si tratta di una teoria controversa.

Questa nuova immagine di Alessandro è da riconnettersi alla misteriosa figura di Du-'l-Quarnayn, protagonista dei versetti 83-102 della sura XVIII del Corano, la celeberrima Sura della Caverna. Fra il IX e l'XI sec. d. C. la maggior parte dei commentatori del testo coranico ha elaborato un'interpretazione di questi versetti che ha in qualche misura

---

<sup>36</sup> FRUGONI, C., *La fortuna di Alessandro Magno dall'antichità al medioevo*, La Nuova Italia Editrice, Firenze, 1978, p. 6.

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 131.

condizionato, anche molti studiosi occidentali contemporanei. Secondo tale esegesi, il misterioso Du-'l-Quarnayn ("il Bicornè") che seguì una via «fino al luogo dove il sole tramonta», un'altra «fino al luogo dove sorge il sole» e un'altra ancora «fino alle due barriere», dove costruì una muraglia contro Gog e Magog e ne preannunciò la distruzione da parte di Dio al momento della fine del mondo, andrebbe appunto identificato con Alessandro<sup>38</sup>.

A un certo punto però, quando ormai il Medioevo attraversava la sua parabola conclusiva, il significato di magnanimità muta. Alessandro e Bucefalo diventano l'emblema del coraggio e dell'audacia. Ciò che caratterizza la loro successiva ripresa letteraria è determinato dalla riuscita e dalla portata della gloria ottenuta. Valori fondamentali come la temerarietà e lo sprezzo del pericolo rivestono un ruolo basilare nella formazione degli eroi che saranno protagonisti delle *Chansons de geste* e dei romanzi cortesi. Alessandro, in questa dimensione più profana, è la rappresentazione di un'immagine ben definita, quella dell'uomo che senza aiuti ottiene risultati inaspettati, frutto della sua ambizione e della fiducia nelle proprie capacità. Un uomo che affronta le immani imprese a cui aspira potendo contare sulla fedeltà dei propri uomini e sull'affidabilità delle armi e del suo storico destriero.

Così la magnanimità, quando fu applicata ad Alessandro, partecipò della natura di molte altre qualità. Significa la grandezza che consiste nella nobiltà della mente, o nel più ristretto senso di audacia ambiziosa e decisa, o nella feroce e ardimentosa fiducia in se stesso: l'esatta interpretazione non è uguale per tutti gli scrittori. Come quello di liberalità, il suo significato si semplifica alla fine del Medioevo, e sinonimo quasi di semplice coraggio fisico<sup>39</sup>.

Durante una delle sue campagne militari in Oriente, Alessandro, ormai divenuto sovrano assoluto della dinastia macedone, dovette subire una breve separazione da Bucefalo. Negli anni, il figlio di Filippo, aveva costituito un impero vastissimo e il suo nome era ormai noto in quasi tutte le regioni del mondo allora conosciuto. Durante la spedizione presso i confini più remoti dell'Ircania, le sue truppe si imbattono in una popolazione, i mardi, che Curzio Rufo nelle sue *Storie di Alessandro Magno* descrive con queste parole:

Al confine con l'Ircania si trovavano i Mardi, gente dai modi di vita primitivi e dedita al brigantaggio; essi soli non avevano inviato ambasciatori e non sembravano intenzionati a farsi dare ordini. Indignatosi al pensiero che una singola popolazione potesse impedirgli di essere invincibile, il re lascia una scorta alle salmerie e avanza con un forte contingente. Aveva marciato di notte e alle prime luci dell'alba era in vista del nemico. Fu una scaramuccia più che una battaglia. Scacciati dalle colline che avevano occupato, i

---

<sup>38</sup> DI BRANCO, M., *Alessandro Magno, Eroe arabo nel Medioevo*, Salerno Editrice, Roma, 2011, pp. 61-62.

<sup>39</sup> FRUGONI, C., *Op. cit.*, p. 126.

barbari fuggirono, e i villaggi più vicini, lasciati deserti dagli abitanti, furono presi dai macedoni<sup>40</sup>.

Queste poche righe sono utili per comprendere la forza e il rispetto che Alessandro si è guadagnato nei decenni di conquiste. Il pensiero di incontrare resistenze immotivate al suo passaggio comporta una serie immediata di azioni repressive repentine che nemmeno fattori limitanti come l'oscurità notturna o i luoghi impervi possono fermare.

Le zone più interne della regione non potevano essere raggiunte senza sottoporre l'esercito a una dura fatica: svettanti foreste e rupi impervie delimitano le creste dei monti ; quanto ai tratti pianeggianti, i barbari li avevano ingombrati di ostacoli di un genere nuovo. Piantano alberi, appositamente fitti, con le mani ne piegano i rami ancora teneri e, ritortili, li infilano di nuovo nel terreno; da essi come da un'altra radice, vengono su ceppi robusti. Non li lasciano crescere nel senso voluto dalla natura, ma li intrecciano gli uni con gli altri come in un viluppo; una volta rivestiti di molto fogliame, essi coprono il suolo. Così, i rami nascosti, come fossero lacci, ostacolano il cammino con una siepe continua. L'unica possibilità era farsi largo nella vegetazione tagliandola, ma anche questo era un lavoro difficile. I fitti nodi, infatti, avevano reso più duri i tronchi, e i rami degli alberi, aggrovigliati gli uni agli altri come volute sospese, con i loro fusti resistenti rendevano inefficaci i colpi<sup>41</sup>.

In questo territorio ostile, il numero dei soldati e l'esperienza bellica maggiore a favore dei macedoni, vengono però annullati dalle insidie della vegetazione e dalla natura. Le milizie di Alessandro, nonostante riescano a prendere il sopravvento sui nemici, si disuniscono perdendosi all'interno dell'insonnabile teatro di battaglia asiatico. Alcuni di loro vengono catturati dai mardî, compreso Bucefalo, che per la prima volta si trova separato dal padrone. Gli storici parlano di questo fatto mettendo in risalto il valore affettivo provato da Alessandro verso l'animale e la gravità di una sottrazione che non può certamente restare impunita. La reazione del condottiero è contrassegnata da un misto di rabbia e disperazione, il rapimento del suo destriero lo sconvolge a tal punto da convocare immediatamente un interprete che comunichi ai mardî il pericolo che stanno correndo a causa delle loro impavide azioni.

Ma per l'ignoranza dei luoghi i più si smarrivano e alcuni furono catturati; tra loro il cavallo del re, chiamato Bucefalo, che Alessandro aveva più caro di ogni altro animale. Esso infatti non lasciava che altri gli sedessero in groppa, mentre, quando il re voleva montarlo, lo faceva salire piegando spontaneamente le ginocchia, e sembrava capisse chi portava. Sconvolto dunque, da una collera e, insieme, da cavallo e intima, mediante un

---

<sup>40</sup> CURZIO RUFO, *Storie di Alessandro Magno, Volume II*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 2000, p. 33.

<sup>41</sup> *Ivi*, pp. 34-35.

interprete, che, se non lo avessero restituito, nessuno sarebbe rimasto vivo. Spaventati da questo proclama, gli riportarono il cavallo con molti altri doni<sup>42</sup>.

Curzio Rufo ancor più ci conferma la grande sintonia raggiunta tra cavallo e cavaliere nel corso degli anni. Bucefalo rifiuta la presenza e la conduzione di qualunque essere umano che non sia Alessandro. Lo storico racconta dell'indissolubile legame instaurato tra i due durante questi anni, che porta il destriero a riconoscere il suo cavaliere e a comprenderne voleri e desideri. L'emblema di ciò risiede nel duplice atteggiamento di Bucefalo, riottoso e incapace di accettare estranei sulla sua groppa ma servile nell'inginocchiarsi e nel seguire docilmente il proprio padrone.

Da parte sua Alessandro non appare certamente un ingrato e irricoscente. Quantifica la vita di Bucefalo nell'intera popolazione dei macedoni, minacciati di morte violenta senza pietà per il gesto inopinatamente compiuto. Questi, percependo il pericolo in cui si sono cacciati, non solo restituiscono il maltolto ai macedoni ma lo corredano con ulteriori doni preziosi per placare l'ira del nemico.

Questo gesto però non mitiga la collera di Alessandro che, dopo aver assaggiato il sapore amaro del distacco con Bucefalo, ha bisogno di dare sfogo alla preoccupazione generata dal rischio corso. Ordina perciò che «si tagli il bosco e che la spianata, ostruita dai rami, venga ricoperta di terra ammassata dai monti»<sup>43</sup>, sconvolgendo la morfologia naturale del luogo e costringendo i macedoni alla resa incondizionata, incapaci ormai di difendersi in un territorio che più non li può nascondere. Il loro futuro sarà determinato dalle decisioni di Alessandro che li obbliga a sottomettersi a Fradate, suo alleato e nemico giurato dei barbari indigeni.

Bucefalo torna così in possesso di Alessandro che, nel punire i suoi rapitori, ha dato una volta di più una dimostrazione efficace dell'importanza del suo destriero. Rimarranno insieme fino alla morte di quest'ultimo, avvenuta in battaglia, non tanto tempo dopo. Sembra quasi che il rapimento subito rappresenti un preambolo di ciò che si compierà successivamente, ossia la fine del loro rapporto determinato stavolta da una causa puramente naturale come la vecchiaia.

Nello scontro con Poro, nella campagna bellica indiana, Bucefalo muore durante la battaglia, sfinito ormai dall'età e dalla fatica. Si tratta di una delle ultime conquiste effettuate dal sovrano macedone che, dopo poco tempo, organizzerà il ritorno verso l'Europa orientale e i territori sotto la sua egida severa. Arriano nelle sue *Anabasi* ci racconta gli ultimi atti di vita

---

<sup>42</sup> CURZIO RUFO, *Op. cit.*, p. 35.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

dell'amato destriero rendendogli un onore pari a quello destinato a un eroe caduto con merito e gloria.

Nel luogo dove avvenne la battaglia e dove ebbe inizio la traversata dell'Idaspe, Alessandro fondò delle città. Chiamò una Nicea in ricordo della vittoria sugli Indiani, un'altra Bucefala in ricordo del cavallo Bucefalo, che lì morì non ferito da qualcuno ma sfinito per la fatica e per l'età (aveva circa trent'anni) dopo aver sopportato molti travagli e corso pericoli con Alessandro, il solo che riusciva a montarlo, dato che respingeva tutti gli altri cavalieri. Era alto di statura e di spirito generoso. Come marchio, aveva impressa una testa di bue, e di qui dicono che derivasse il suo nome. Altri invece affermano che aveva, tutto nero di pelle, una macchia bianca sulla testa assai simile a una testa di bue. Una volta, nel territorio degli Uxii, questo cavallo scomparso alla vista di Alessandro; e Alessandro fece un bando per tutto il territorio, minacciando la morte per gli Uxii, se non gli avessero riconsegnato il cavallo. E per effetto del bando gli fu subito riconsegnato: così grande era la sollecitudine di Alessandro per l'animale, e così grande nei barbari il terrore di Alessandro. Così sia onorato da me questo Bucefalo in virtù di Alessandro<sup>44</sup>.

Arriano cita anch'egli il sequestro fulmineo del destriero ma probabilmente si serve di fonti divergenti a quelle riportate precedentemente da Curzio Rufo. La morte di Bucefalo lascia un vuoto evidente nell'animo di Alessandro che egli cerca di colmare rendendogli onore nelle forme più differenti.

Sulla riva dell'Idaspe concede un mese di riposo per la commemorazione dei defunti morti in battaglia. Un tempo abbastanza lungo che rimarca il suo coinvolgimento nel dolore partecipato, sia per gli uomini fedeli caduti per servirlo, sia per la dipartita di Bucefalo, amico e compagno di giogo per oltre trent'anni. In secondo luogo, fonda la città di Bucefala, per commemorare il sito dove il destriero riposa per l'eternità, regalandogli così una nomea che travalichi il tempo e che ne amplifichi il ricordo.

La vita di Alessandro non si protrarrà a lungo dato che la morte lo coglierà a soli trentatré anni, forse avvelenato, forse per colpa di un male inguaribile. Le sue imprese gloriose e la costituzione dell'immenso impero, rendono il suo nome ancora indelebile nelle pagine della Storia, nel cui inchiostro fa costantemente capolino il cavallo Bucefalo, incancellabile per chi si appresta a studiare e analizzare la vita e le fatiche del più grande condottiero dell'antichità.

---

<sup>44</sup> ARRIANO, *Anabasi di Alessandro, Volume II*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 2004, p. 161.

## 1.4 Cavalli omerici

L'epica antica è contrassegnata dalla profonda e prolungata presenza di cavalli che ricoprono ruoli di primaria importanza all'interno delle trame raccontate. Le opere di Omero, soprattutto l'Iliade, sono l'emblema più eloquente per dimostrare quest'affermazione, come ci ricorda anche Alessandro Paronuzzi:

Epica è l'Iliade, romantica l'Odissea: il profumo dell'epica, di ogni epica, odora di cavallo. "Questi fur gli estremi onor renduti/al domator di cavalli Ettore": questi sono i versi conclusivi dell'Iliade, con i quali Ettore viene consegnato alla imperitura memoria nella sua qualità di domatore di cavalli. Possibile mai immaginare un poema epico senza la presenza del cavallo? Froge, zoccoli e criniere. Nitriti e Scalpitii, improvvisi imbizzarrimenti, fughe e inseguimenti. I destrieri a ben vedere sono gli autentici, costanti protagonisti di tutti i poemi epici: eroi loro malgrado<sup>45</sup>.

Leggendo l'Iliade, testo principale di questo commento, ci si trova di fronte ai più variegati tipi di destrieri: dall'unico e ligneo esemplare dominante a quelli realmente esistenti e scalpitanti, suddivisi tra mortali e immortali. La presenza dei suddetti animali segna, in qualche modo, gli eventi cruciali della vicenda bellica portandoli, nel caso più estremo, ad assumere anche caratteristiche umane.

Una riflessione letteraria di questo tipo non può che partire dal destriero principe della narrazione del cieco aedo, il monumentale cavallo di legno. L'enorme costruzione, edificata dai greci su progetto di Ulisse, si rivelerà l'arma definitiva per sopraffare i troiani e per espugnare le invalicabili mura. Esso non può rappresentare il centro pregnante del corrente discorso, che approfondisce essenzialmente il rapporto tra cavallo e cavaliere, ma può essere oggetto di qualche considerazione interessante.

L'apparente imprudenza dei troiani nel collocare all'interno delle mura quest'opera architettonica sconosciuta, nasconde in realtà un profondo rispetto e una grande ammirazione

---

<sup>45</sup> PARONUZZI, A., *Zoccoli e Criniere, il cavallo nella letteratura e nella pittura*, Nuovi Equilibri, Roma, 2006, p. 7.

verso l'animale in questione. Il cavallo, infatti, viene introdotto nella regione mediorientale dagli ittiti che ne fecero il loro principale alleato nella conquista dell'impero. Con il passare dei secoli questa venerazione non ha mai vacillato ed è proprio basandosi su tali fatti e conoscenze che Ulisse concepisce il possibile aggiramento del cavallo di legno. Questa visione sacra dell'animale convince i troiani che si tratti di un innocuo dono, incapace di recare loro danni e rovine.

Il cavallo di legno, simbolo di una mediazione decisiva fra *kratos* e *metis*, rappresenta anche un nodo cruciale di coesistenza tra la dimensione tecnologica e la sfera del sacro. Opera di artigianato eccelso, esso è al tempo stesso, e con tutti i risvolti ambigui in cui tale posizione lo colloca, un idolo sacro e un dono. Nell'*Odissea* Demodoco ne esalta la grandezza, attributo tipico delle figure divine quando si mostrano, quando appaiono agli uomini. Divino nell'accezione negativa- mostruoso- appare in Euripide e in Virgilio: funesto ma anche fatale, orrendo e tuttavia sacro. E nelle Ekphraseis degli epici tardi, in cui l'esercizio retorico trasforma l'antica vicenda in una serie di vicende drammatiche moltiplicando i particolari descrittivi, il cavallo assume le caratteristiche di automa semovente, così perfetto nella fattura da sembrare vivo, ma nello stesso tempo così prezioso nei dettagli materiali - bronzo avorio oro pietre preziose porpora – da apparire come un idolo, un prodigio (*teras*) che, con la sua presenza, incanta per la bellezza e agghiaccia di terrore<sup>46</sup>.

Un cavallo inanimato che segnerà la storia e determinerà la fine dell'epico conflitto tra le due compagini avverse. Fatto ragguardevole se si considera che i troiani erano considerati i massimi esperti nell'allevamento e nella conduzione dei destrieri e molti dei suoi eroi, compreso Ettore, sono ricordati per epiteti che sottolineano ancor più il rapporto stretto che intercorre con questi animali.

Non a caso il domatore di cavalli per eccellenza sarà già caduto in battaglia quando l'oggetto mostruoso verrà portato all'interno delle mura, con i greci nascosti all'interno della sua pancia. L'eventuale presenza di Ettore non sarebbe coincisa, con grande probabilità, con la riuscita del piano messo in piedi dagli achei ma, la morte dell'erede di Priamo, rappresenta il momento incontrovertibile della fine di Troia.

I due eventi, pur non combacianti nella storia, sono legati saldamente fra loro: il primo, infatti, fa da spartiacque per le vicende successive scatenando la serie di eventi che porteranno la città a cadere.

Il destino di Troia si compie con la morte di Ettore, il protettore, perché come narrava il poeta: "Ettore salvava Ilio lui solo". L'Eroe, era noto come domatore di cavalli, un imbrigliatore delle forze selvagge della natura, solo con la sua morte, o con la sua scomparsa, il cavallo distruttore poteva irrompere all'interno delle mura portando

---

<sup>46</sup> CIANI, M. G., (a cura di), *Il riscatto di Ettore*, Marsilio, Venezia, 1990, p.78.

distruzione e morte. Seneca scrisse che Troia ed Ettore caddero nello stesso giorno e omologava l'Eroe con le mura magiche della città. Il muro di cinta aveva un nome speciale *ieron krédemnon*, che significa sacro velo, sacro cerchio o sigillo, una sorta di protezione invalicabile, alle forze caotiche esterne<sup>47</sup>.

Achille, il guerriero principe dell'armata greca, è altresì notevolmente legato ai cavalli. Un fatto riconosciuto dallo stesso Omero che utilizza l'animale come metafora, in un brevissimo passo, per descriverne alcune caratteristiche fisiche. Il principe dei mirmidoni compie dei balzi che possono essere paragonati a quelli realizzati dai suoi destrieri, come ci ricorda Vincenzo Pisciueneri: «Omero nell'Iliade, descrive Achille come un cavallo: Balzando come un cavallo... così il rapido Achille muoveva piedi e ginocchio»<sup>48</sup>.

Anche le sue caratteristiche fisiche sono associabili a quelle di un maestoso destriero. Il fisico scolpito, asciutto e scattante, è un elemento in comune, naturalmente soprassedendo e superando le divergenti fisionomie esteriori. I capelli del condottiero greco sono spesso paragonati alla criniera dei suoi cavalli, per il colore e il loro aspetto folto, lucente e fiero. Un segno che amplifica in entrambi i protagonisti la bellezza e l'imponenza che essi esibiscono all'interno dell'intero poema.

Il biondo Achille, proprio quale uno dei maggiori artefici dell'espugnazione di Troia, appare in più occasioni strettamente connesso con gli equini, tanto che, ad esempio, il proprio cavallo si chiamava anch'esso Xanthos. L'eroe che portava sull'elmo una chioma bionda è poi frequentemente paragonato ad un cavallo per qualità fisiche e belliche<sup>49</sup>.

Achille, protagonista assoluto del primo poema omerico, è un uomo destinato fin da bambino a ottenere gloria e onori. È un semidio, figlio del mortale Peleo, re di Ftia, e di Teti una nereide, ossia un'immortale ninfa marina. Egli, condannato da una mortale profezia, è costretto a scegliere tra due possibili e contrastanti esistenze: partire per guerre e battaglie sapendo di abbracciare una morte prematura o permanere nella piccola regione nei pressi della Tessaglia conducendo una vita priva di grandezza e riconoscimenti. Achille opterà per la prima possibilità, prediligendo una vita breve ma ricca di successi e con la consapevolezza di vedere il proprio nome inciso a caratteri indelebili nella Storia.

Un eroe destinato a questo leggendario futuro non può che circondarsi di validi aiutanti, capaci di eccellere e prevalere sugli ostacoli del fato e sui nemici. I mirmidoni vantano, secondo la mitologia, una discendenza divina direttamente collegabile a Zeus che,

---

<sup>47</sup> PISCIUNIERI, V., *Le vicende mitiche di Troia*, in <http://www.scribd.com/doc/34484701/eBook-ITA-Esoterismo-Teosofia-Enzo-Pisciuneri-Le-Vicende-Mitiche-Di-Troia-e-Atlantide>, 2010, p. 44.

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

<sup>49</sup> BAISTROCCHI, M., *Arcana Urbis*, Edizioni Ecig, Genova, 1987, p. 15.



nei panni di una formica, sedusse Eurimedusa generando con lei Mirmidone, antenato e capostipite della razza. Predominanti nel loro carattere sono la cieca obbedienza al loro signore e la mancanza quasi totale di pietà e perdono. Nell'Iliade mostrano una glaciale freddezza nell'eseguire qualsiasi tipo di comando loro imposto e una fedeltà assoluta allo stesso Achille.

I cavalli che conducono il suo carro, sono allo stesso modo atipici e con peculiarità esclusive e personali. Achille, del resto, non può che possedere dei destrieri adeguati alla sua stirpe e che abbiano, perciò, una discendenza regale e divina che permetta loro di superare qualsiasi altro cavallo durante la battaglia. Balio e Xanto sono effettivamente animali unici e immortali, colleghi di giogo e sicuramente compagni di viaggio perfetti per l'eroe greco.

La leggenda della loro nascita è fregiata da elementi puramente mitologici che ne amplificano l'importanza:

I due cavalli di Achille, il distruttore di Troia, sono figli di Zefiro il dolce vento occidentale e di una delle tre Arpie, Podarge, il cui nome significa colei che ha i piedi veloci, nome che stranamente ricorda quello di Podarce o Priamo. Le tre Arpie erano considerate da Omero come personificazione dei venti di tempesta, come figlie di Elettra, messe in relazione con l'Elettricità Cosmica. Non per nulla i loro figli furono i cavalli alati dei Dioscuri e i cavalli di Achille. Non è pertanto azzardato affermare che i Due Cavalli Alati personificassero le forze elettromagnetiche di cui il fulmine è l'effetto visibile<sup>50</sup>.

Sono nati dunque dall'unione di un vento dolce come lo Zefiro con un'arpia, Podarge, creatura mostruosa dotata di viso umano e corpo d'uccello. Essi possiedono una duplice natura da cui hanno ereditato sia l'assoluta velocità, sia lo spietato ardimento nello spingersi in battaglia. Per Omero, le arpie sono identificabili precisamente con i venti di tempesta, costituiti da scariche elettriche di forza devastante e incontrollabile. Sono figlie di Elettra e legate, per questo, alla potenza misconosciuta dell'Universo. Oltre a Xanto e Balio, fanno parte della loro discendenza anche i cavalli dei Dioscuri, Polluce e Castore, oggi rappresentati dalla costellazione dei gemelli.

Xanto e Balio appartenevano al padre di Achille, Peleo. Il re dei mirmidoni li ricevette da Poseidone, quando sposò Teti, come dono di nozze. Essendo quest'ultima una nereide non sorprende il regalo sfarzoso del dio marino, che era legato ai due cavalli da un rapporto di genuino affetto. Spesso, infatti, egli è rappresentato in quadri e sculture o descritto nelle opere antiche, mentre conduce un carro trainato da animali magnifici. Peleo a sua volta li consegnò

---

<sup>50</sup> PISCIUNIERI, V., *Op. cit.*, p. 41.

ad Achille prima della partenza verso Troia, percependo le mirabolanti imprese che avrebbe compiuto il figlio.

La duplice natura di Xanto e Balio appare manifesta all'interno dei canti del poema epico. Osserviamo, prima di tutto, una completa sintonia con il loro padrone con cui condividono l'ardimento e la baldanza. Durante la battaglia non recalcitrano né tentennano di fronte agli ordini perentori ricevuti. Si aggirano per il campo, incuranti dei morti e dei cadaveri, dividendo con Achille il trionfo e contribuendo a spargere terrore e sgomento.

Come un incendio che divora le selve, Achille incalza i fuggenti, e i cavalli del suo cocchio avanzano fra i cadaveri e in mezzo al sangue. In preda a folle terrore i Troiani fuggono verso il fiume: «il fiume dalle profonde correnti, che gli dei chiamano Xanthos e gli uomini Scamandro»<sup>51</sup>.

La temerarietà e il feroce desiderio di rivalsa sono le caratteristiche ereditate dalla madre Podarge, che l'eroe greco sfrutta durante l'infuriare della battaglia, potendo contare ciecamente sull'audacia dei destrieri. La componente di dolcezza, derivante dal padre Zefiro, risiede nelle prove d'affetto che essi manifestano nei confronti di Achille, nel momento in cui si rendono conto che la fine del loro cavaliere sta per compiersi fatalmente.

«Xanto e Balio, figli gloriosi voi di Podarge,  
Badate in ben altro modo a riportar sano e salvo  
L'auriga in campo acheo, come sazi saremo di guerra:  
Non lasciatelo, come per Patroclo, morto sul campo».  
E a lui da sotto il giogo rispose il veloce cavallo  
Xanto, e il capo ad un tratto chinò: tutta quanta la chioma  
Giù dal collare flui lungo il giogo e arrivò fino a terra;  
Era lo rese parlante, la Dea dalle candide braccia:  
«Certo è che te ancor salveremo, Achille gagliardo,  
Ma t'è vicino il giorno fatale; e non siamo noi  
La causa di ciò, ma un Dio potente e il ferreo destino.  
Ché non per nostra lentezza davvero o per nostra pigrizia  
Dalle spalle di Patroclo i Teucri si presero l'armi  
Ma il fortissimo Dio, cui Latona che ha belle trecce  
Diè vita, lo uccise in battaglia e ad Ettore diede la gloria.  
Quanto a noi, correremmo anche a gara col soffio di Zefiro  
Che dicono sia il più lieve: ma è proprio per te destinato  
Che tu debba perire per mano d'un uomo e di un Dio»<sup>52</sup>.

Scosso dalla morte del cugino, di cui riconosce come parziali colpevoli gli stessi mirmidoni e i cavalli, Achille decide di ritornare a combattere, dimenticando lo screzio e le prepotenze di Agamennone nei suoi confronti. Aggiogati i cavalli al cocchio, si dirige verso il

<sup>51</sup> PAOLI, E., U., *Iliade*, Edizioni Rai, Torino, 1959, p. 131.

<sup>52</sup> OMERO, *Iliade*, Newton&Compton, Roma, 2011, p. 543.

campo troiano, alla ricerca di Ettore e di una vendetta tanto bramata quanto letale. Non lesina i commenti sarcastici nei confronti di Xanto e Balio, rei di non aver impedito la morte e di aver abbandonato il corpo straziato dell'amico in territorio avverso.

Avviene, in questo passo, la prima trasformazione antropomorfa dei destrieri. Grazie al volere divino di Era, Xanto riceve la possibilità di rispondere al suo auriga e difendersi così dalle sue accuse. Come primo gesto però, il cavallo decide di chinare il capo, assumendo una postura devota e rispettosa, espressione della sua obbedienza e fedeltà. Con umiltà e raziocinio, ribadisce la volontà di servire l'eroe che li conduce, assicurandogli di riportarlo sano e salvo nell'accampamento acheo. Successivamente però, si difende, giustificando gli avvenimenti luttuosi precedenti come desiderio del fato divino, al quale neanche destrieri immortali possono opporsi.

Xanto, infine, si traveste da profetico oracolo ricordando ad Achille il destino che ha deciso di abbracciare una volta calcato il suolo troiano. La morte lo colpirà senza che nessuno dei suoi seguaci possa impedirlo e la mano assassina sarà quella di un semidio, un uomo della sua stessa natura. Non sorprende affatto l'impassibilità di Achille di fronte alle prime parole pronunciate dal cavallo, fatto che non genera nessun tipo di reazione emotiva e che viene riportato da Omero come normale e ammissibile. L'eroe, abituato agli interventi divini nella guerra, accetta la situazione come fosse un evento naturale, rispondendo con grande schiettezza al proprio destriero come se si stesse rivolgendo semplicemente a un suo sottoposto, condividendo tristemente con lui constatazioni già note e conosciute.

E assai contristato gli disse Achille dai piedi veloci:  
«Xanto, a che mi predici la morte? Non devi farlo.  
Certo, lo so bene anch'io: che qui muoia è il mio destino,  
Da mio padre e mia madre lontano, pur mai dalla guerra  
Desisterò fin quando non abbia annientato i Troiani».  
Disse, e urlando fra i primi spronò gli ungulanti cavalli<sup>53</sup>.

Achille replica, fiero e orgoglioso, servendosi di parole appartenenti a chi abbia accolto il proprio destino senza remore. Si rivela pronto, in cambio del suo sacrificio, a ottenere vendetta personale e a sancire conseguentemente la fine della città di Troia. Le parole sono ferme e decise ma non per questo irose o colleriche. Il guerriero mostra la sua riconoscenza verso un devoto e preoccupato servitore, affermando con risolutezza l'assoluta autonomia nel prendere una decisione finale a lui solo spettante, ribadita dalle urla e dai gesti di comando.

---

<sup>53</sup> OMERO, *Op. cit.*, p. 543.

La natura umana di Xanto e Balio si era già manifestata in precedenza proprio in occasione della morte tragica di Patroclo che, indossata l'armatura e impugnate le armi del più famoso mentore, decide di recarsi in battaglia e difendere l'onore della sua stirpe.

Ma il cavallo d'Achille che stavano fuor della mischia  
Piangevano, da che l'auriga cader tra la polvere avevano  
Visto sotto la mano d'Ettore sterminatore.  
È sì che l'Automedonte, il figlio animoso di Dioreo,  
Spesso allora li sferzava colpendo con rapida frusta  
Spesso ad essi volgeva or blande parole or minacce.  
Ma quelli né indietro alle navi verso l'aperto Ellesponto  
Volevano andare, né verso la guerra alla volta dei greci;  
Come immobile resta la stele che dritta si levi  
Presso il sepolcro di un uomo o di una donna defunta,  
Restavano fermi così, trattenendo il bellissimo cocchio,  
Il capo a terra tenendo abbassato; e lacrime calde  
Al suolo cadevano giù per le palpebre; si struggevano  
Piangendo l'auriga, e la folta criniera, spiovento ai due lati  
Giù dal collare lungo il giogo, s'impolverava.  
Vedendoli struggersi, dunque, pietà di lor ebbe il Cronide  
Ed il capo scotendo così egli disse in cuor suo:  
«Ah, sventurati, perché vi demmo al sovrano Peleo  
Ad un mortale voi, da vecchiaia e da morte affrancati?  
Forse perché tra i mortali infelici proviate dolore?  
Non c'è nulla davvero più miserando dell'uomo  
Fra tutto ciò che respira e si muove sopra la terra.  
Ma non su voi moverà né sopra il magnifico carro  
Ettore, il figlio di Priamo: non lo consentirò mai.  
O forse non basta che ha già le armi e che a vuoto si vanta?  
Perché pure Automedonte in salvo dalla battaglia  
Portiate alle concavi navi; ancora darò gloria e stragi  
Ad essi, finché siano giunti alle navi dai solidi banchi,  
Fin quando il sole tramonti e poi venga la notte divina»<sup>54</sup>.

Le lacrime che scendono sul viso equino sono l'emblema della loro specificità e unicità. Xanto e Balio, pur essendo contrassegnati da un aspetto esteriore bestiale, sono caratterizzati emotivamente da una matrice umana, assegnatagli per volere divino. Essi sono destinati ad avere un ruolo di primo piano nel racconto omerico e spesso si ritrovano a condividere emozioni e sentimenti appartenenti alla sfera comportamentale antropica. Piangono disperatamente un compagno caduto in battaglia che non sono riusciti a difendere, conoscendo l'affetto provato da Achille verso Patroclo e presagendo l'ira funesta che avrebbe colpito il loro comandante. Una furia che si sarebbe riversata contro Ettore portando, come noto, la fine della guerra. Rabbia che avrebbe condannato lo stesso Achille, colpito a morte da

---

<sup>54</sup> OMERO, *Op. cit.*, pp. 488-489.

una freccia scagliata da Paride e destinata a penetrare il tallone dell'eroe mirmidone, unico suo punto debole. La compassione provata per Patroclo, esemplificata dall'angoscia che immobilizza gli zoccoli al terreno e dalle lacrime di dolore, è un elemento rilevante che acuisce l'appartenenza di Xanto e Balio all'esercito mirmidone in una condizione paritaria rispetto a quella degli uomini.

Incapaci di reagire davanti alla sofferenza provocata dalla morte di una persona cara, rimangono insensibili ai richiami di ritirata, proferiti da Automedonte. Lasciano che la criniera si riempia di polvere e che il capo si prostri nel riconoscere i meriti gloriosi al cavaliere caduto, fino a che non interverrà lo stesso Zeus a parlargli e ridargli vigore. La vicinanza dell'uomo miserabile, secondo il cronide, è la causa del dolore che Xanto e Balio provano con tanta intensità, confermando una volta di più la particolarità della loro esistenza e la diversità con i loro equivalenti animali terrestri. Il re degli dei promette che, sul carro da loro trainato, non salirà mai nessun nemico dei mirmidoni, tantomeno Ettore. Parole importanti che, pronunciate dalla massima autorità divina, acquisiscono l'esclusività dei servizi che i due cavalli intendono riservare alla stirpe presieduta da Peleo e Teti.

Si tratta di una considerazione importante per confermare quella tendenza che abbiamo riscontrato essere presente nei testi fino ad ora analizzati, ossia l'esclusività che intercorre nel rapporto fra cavallo/cavalli e cavaliere. Xanto e Balio, non possono essere sellati e condotti da aurighi che non siano Achille o eventualmente mirmidoni, possedenti implicitamente il permesso dello stesso eroe per salire sul carro citato. Come abbiamo potuto osservare il risultato non è certamente positivo anche in questo caso, vista la fine tragica che ha colpito Patroclo.

Nell'Iliade esiste anche un altro avvenimento che ci conferma la plausibilità di questa considerazione. Tra le mura di Troia, Ettore è alla ricerca di una coraggiosa spia che si introduca nell'accampamento greco per ottenere notizie sull'esercito e sulla difesa delle navi, elementi bellici fondamentali per i greci e dall'utilizzo imprescindibile per un'eventuale fuga. Il premio promesso è allettante, i cavalli di Achille, in caso di vittoria dei sudditi di Ecuba e Priamo.

Anche Ettore nel campo nemico, convocati i maggiorenti, domanda se qualcuno sia pronto ad assumersi il pericoloso incarico di penetrare nel campo acheo per riferire se le navi siano ben difese. Premio della sua audacia saranno i cavalli di Achille. Un troiano,

Dolone, accetta di andare come spia; ha gambe veloci ed è deforme; si rivelerà in seguito uno spregevole uomo<sup>55</sup>.

Dolone, che desidera possedere Xanto e Balio, ci viene descritto come un uomo deforme e dall'animo spregevole, indegno per fisico e spirito a condurre i cavalli immortali del mirmidone. La differenza così marcata rispetto ad Achille non può essere un fatto casuale e appare come una scelta precisa e indiscutibile dell'aedo narratore.

Parte dunque il brutto e vile Dolone, con la boriosa aspirazione di possedere i cavalli di Achille, travestito anche lui con una pelle di lupo e con un casco di pelo di faina. Ma ai due achei non sfugge il calpestio di quest'ombra che avanza con sospetto nell'incerto chiarore, preannunzio dell'alba. Lasciano che si allontanano dal campo troiano, quindi Diomede si slancia contro di lui; Dolone tenta di fuggire, ma è raggiunto e tenuto fermo con le mani. Il vile si raccomanda di aver salva la vita; e, avendogli Ulisse detto di non temere, fornisce tutte le indicazioni richieste circa la distribuzione delle forze dei Troiani e degli alleati. Rivela anche che a poca distanza, è accampato Reso, re dei Traci, venuto in aiuto dei Troiani e che quel re possiede cavalli di mirabile bellezza. Coi traditori non c'è legge. Diomede, udite le rivelazioni di Dolone, con un colpo di spada lo decapita; la bruttissima testa ruzzola per terra pronunziando, macabro particolare, le ultime parole. Intanto Ulisse libera dal cocchio i cavalli di Reso, montati sui quali i due guerrieri ritornano al campo acheo dove sono accolti festosamente<sup>56</sup>.

Dolone, incauto e incapace, verrà scoperto facilmente da Ulisse e Diomede che presidiavano e difendevano l'accampamento. Il desiderio e l'aspirazione boriosa nel volere qualcosa di utopico determinerà il rovesciamento degli intenti. Il deforme soldato troiano rivelerà notizie importanti sul proprio esercito per finire poi decapitato. Inoltre, attraverso un ingegnoso ribaltamento letterario, saranno i due comandanti greci a tornare al campo trainando cavalli di una considerevole bellezza. Dolone, prima d'incontrare la morte, confesserà l'ubicazione dell'alleato dei troiani Reso, domatore e allevatore di magnifici destrieri.

Nel decimo anno dell'assedio, alla fine del ciclo, giunse in aiuto dei Troiani, Reso re dei Traci, l'ultimo fra coloro che aiutarono Troia. Un oracolo aveva predetto a Reso che se avesse bevuto insieme ai suoi due cavalli bianchi l'acqua del fiume Scamandro, sarebbe diventato invincibile in guerra. Al fiume però trovò Ulisse e Diomede che lo uccisero e gli rubarono i due cavalli. Omero narra che Diomede uccise Reso e dodici Traci, mentre Ulisse prese con sé i due cavalli bianchi come la neve e veloci come il vento. Non è chiaro se questi bellissimi cavalli fossero i figli di Borea, il Vento del Nord, i nemici di Xanthos e Baio. Questi cavalli sono paragonati da Euripide per bocca di Nestore ai raggi del sole<sup>57</sup>.

---

<sup>55</sup> PAOLI, E., U., *Op. cit.*, p. 117.

<sup>56</sup> *Ivi*, p. 118.

<sup>57</sup> PISCIUNIERI, V., *Op. cit.*, p. 44.

L'attacco fulmineo notturno da parte di Ulisse e Diomede porterà la sottrazione dei due esemplari e il ritorno festoso all'accampamento acheo. La bramosia ha condotto Reso a una fine simile a quella subita da Dolone. Entrambi, infatti, vengono uccisi dalla stessa spada, quella di Diomede che punisce un desiderio di gloria irraggiungibile. La presunta natura dei due cavalli bianchi, figli anch'essi di un vento, accentua altri *Leitmotive* del testo omerico. Si tratta di una rivalità presunta tra Xanto e Balio da una parte e i due destrieri di Reso dall'altra, accennata dallo stesso Omero. Le differenze e le analogie sono molteplici e interessanti. Innanzitutto il colore del manto, bianchissimo per quest'ultimi, marrone e pezzato per i cavalli achillei. La natura dei loro genitori Zefiro e Borea, entrambi venti, è un'altra affinità palese ma non completa, visto che essi possiedono caratteristiche e "soffi" opposti. Da non sottovalutare poi il nome dei loro possessori: Achille, Ulisse e Diomede. Si parla di tre personaggi importanti del racconto epico che risiedono all'interno delle stesse schiere e hanno sancito la medesima alleanza. Essi però vivono costantemente una rivalità per la gloria rivendicando il diritto di scelta sulle mosse belliche da attuare. Achille, simbolo della forza bruta e del furore in battaglia, è il personaggio più importante dell'Iliade, data anche la citazione che lo riguarda all'interno del proemio. Ulisse, ingegnoso e dalla mente sottile, è d'altro canto il principale attore del secondo poema omerico: l'*Odissea*. Non sorprende, quindi, il possesso di destrieri dal *pedigree* divino e nobile e che essi provino, parallelamente, una rivalità che, come sottofondo alla vicenda, intercorre già tra i loro padroni.

Infine, per completare questo commento sui destrieri iliadici, occorre fare anche un'altra piccola menzione che riguarda i cosiddetti "cavalli di scorta". L'esempio più calzante, per descrivere meglio questa tipologia equina, è riscontrabile nella figura di Pedaso, cavallo mortale dei mirmidoni che viene aggogato al carro di Achille da Patroclo, insieme a Xanto e Balio.

Nel primo assalto nessuno dei due eroi riesce a colpire il proprio nemico: l'asta scagliata da Patroclo uccide lo scudiero di Sarpedone, Trasidemo, mentre Sarpedone colpisce uno dei tre cavalli aggogati al carro di Patroclo e precisamente l'unico mortale, Pedaso. [...] Il cavallo era stato menzionato per la prima volta in XVI 148-154: prima del rientro di Patroclo in battaglia, Automedonte aveva aggogato al carro di Achille i due cavalli immortali Xanto e Balio, e poi aveva collocato in aggiunta Pedaso, che era stato conquistato da Achille durante la presa di Tebe Ippoplacia. Si tratta dunque di un cavallo di scorta. Normalmente, infatti, i carri iliadici sono trainati da due soli cavalli e le uniche due volte in cui nell'azione del poema compare un cavallo di scorta, l'animale è ucciso e la sua morte dà luogo a un pericoloso incidente: il cavallo cadendo intralcia gli altri due, che si impennano, mettendo in tensione il giogo che li trattiene e rischiando di spezzare il giogo stesso. Se questo dovesse avvenire, i cavalli sarebbero liberati e l'eroe sarebbe

privato di quello che in molti casi è il principale mezzo di fuga dal campo di battaglia, con il rischio di trovarsi, se fosse ferito o in pericolo in balia dei nemici<sup>58</sup>.

Si tratta dunque di cavalli che si aggiungono ai loro compagni immortali nel carro, arrivando a comporre una squadra inusuale nel numero e nella tradizione guerresca greca. All'interno del testo epico sono destinati a morire per dar vita a eventi significativi che avranno conseguenze importanti per l'intera vicenda. La citazione precedente enuclea lo scontro tra il troiano Sarpedone e il mirmidone Patroclo, avvenuto pochi attimi prima della morte dell'amato amico di Achille. Anche in questo breve passo possiamo notare la collocazione sullo stesso livello d'importanza degli animali e degli uomini. La morte di Trasidemo, lo scudiero di Sarpedone, equivale infatti alla morte del cavallo Pedaso, entrambi servitori fedeli dei loro signori e ambedue caduti nel seguirli coraggiosamente laddove infuria la battaglia.

---

<sup>58</sup> ACETI, C., LEUZZI, D., PAGANI, L., *Eroi nell'Iliade, personaggi e strutture narrative*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2008, pp.115-117.



# **Secondo Capitolo**

## 2.1 *Orlando Innamorato*

### Raccontato dal punto di vista dei cavalli

#### 2.1.1 Breve introduzione

Quando nel 1476 Matteo Maria Boiardo iniziò a scrivere l'*Orlando Innamorato*, il mondo della letteratura cavalleresca aveva già attraversato un apice di successo e consenso di pubblico e critica. I cicli arturiani e carolingi, fin dalla loro comparsa in epoca medievale, furono tra i protagonisti nel decretare la fortuna di cavalieri e cavalli, raccontando le loro mirabili imprese e lodandone la condotta cortese irreprensibile.

Il cavaliere della *Chanson de Roland*, ad esempio, aveva acquisito un'importanza sempre più rilevante nella società cortese e quindi, parallelamente, nella letteratura del tempo. Gli uomini di cultura che si accingevano a comporre trame di gesta cavalleresche, nella seconda metà del '400, erano costretti a confrontarsi con i loro predecessori (Chretien de Troyes e Goffredo di Monmouth per fare qualche esempio). Essi diedero vita a una realtà ben definita di scritti, indagando minuziosamente le particolarità di questo genere dominante e dalla quale risultava difficile affrancarsi.

L'umanista scandinavo, tuttavia, può essere considerato come un innovatore in questo contesto storico-culturale. Egli, infatti, ha determinato un punto di svolta nella storia letteraria cavalleresca, come ci ricorda Raffaele Donnarumma:

Nel suo disegno complessivo la novità del Boiardo sta nello scindere i componenti del romanzo carolingio (materia di Francia e materia di Bretagna); nel riqualificarli, nel gonfiare il poema di generi diversi, codificatisi autonomamente, e in parte ad esso estranei. Essa è piuttosto nel rilancio dei due grandi generi narrativi: il romanzo, che recupera i suoi antenati arturiani; l'epica che si ispira ai suoi modelli virgiliani. Tale rilancio verrà gestito, ben inteso, dal classicismo cinquecentesco e la sua fortuna spetterà alle riflessioni di Ariosto, Tasso e Cervantes<sup>59</sup>.

---

<sup>59</sup> DONNARUMMA, R., *Storia dell'Orlando Innamorato, poetiche e modelli letterari in Boiardo*, Maria Pacini Fazzi Editore, Lucca, 1996, p. 29.

La materia costitutiva dell'*Orlando Innamorato* è arricchita dalla mescolanza di più generi tra cui l'epica classica, con la ripresa di Virgilio, Ovidio e Omero su tutti. Boiardo, inoltre, fonde insieme le due correnti principali della materia cavalleresca: il ciclo bretone e quello carolingio. Il risultato finale, come rimarcato dalla citazione precedente, è la creazione di un'opera che si può definire di "passaggio" perché perfezionata, successivamente, da altri grandi autori come Tasso e Ariosto che perseguiranno la stessa strada.

Nell'*Orlando Innamorato* possiamo osservare l'introduzione di una seconda novità. Si tratta di un rinnovamento importante ai fini delle tematiche espresse all'interno di questo lavoro e che riguarda alcuni dei suoi protagonisti: il cavaliere, le sue peculiarità e le motivazioni che lo spingono ad affrontare pericoli e a sviluppare l'intreccio narrativo.

I cavalieri di Boiardo non combattono più su una medesima linea in nome di un medesimo principio, o religioso-patriottico come nel ciclo carolingio, o avventuroso-cortese come nel ciclo arturiano, o formato in maniera composita dei diversi elementi, come avviene talvolta in altri poemi quattrocenteschi, ad esempio nel *Morgante*. Essi sono invece degli individui che si collocano a fronte usualmente per delle ragioni precise, determinate sulla base del loro carattere e della loro personalità, e nel loro agire portano non già le idealistiche convinzioni dei loro omonimi della letteratura carolingia, ma piuttosto l'impulso delle loro passioni e gli stimoli dei loro sentimenti umani. È in sostanza l'idea tradizionale della "cavalleria" e la figura del "cavaliere" che il Boiardo rimette in discussione e ripropone in una maniera, se non sempre rivoluzionaria, certo fondamentalmente nuova e originale<sup>60</sup>.

All'interno dell'opera, i cavalieri e i loro destrieri sono rivestiti da nuove caratteristiche letterarie che riguardano la sfera emotiva e caratteriale. Ogni cavaliere, pur rimanendo conscio della propria posizione, agisce nel testo perseguendo i desideri personali e distaccandosi così, non senza particolari traumi, dalla tradizione precedente. Quest'ultima, tuttavia, permane nel testo come uno sfondo ben presente, sia per quanto riguarda le ambientazioni e i soggetti descritti, sia per i doveri e per i compiti da portare a compimento. Tra questi possiamo riportare ad esempio il recare aiuto alle donzelle e ai deboli in difficoltà.

In primo piano però si stagliano le novità proposte dallo scrittore scandinavo, in cui i protagonisti (Orlando, Rinaldo, Angelica e Rugiero fra tutti) sono vittime dei desideri che colpiscono, naturalmente o magicamente, il loro animo. Boiardo trasferisce nel suo scrivere una dose cospicua di contemporaneità, volgendo direttamente a proiettare, nelle vicende enucleate, il mondo del cortigiano che conosceva personalmente:

---

<sup>60</sup> FRANCESCHETTI, A., *L'Orlando Innamorato e le sue componenti tematiche e strutturali*, Olschki Editore, Firenze, 1975, p. 35.

All'origine di questa diversità sta a nostro giudizio il fatto che i cavalieri dell'innamorato non sono altro per tanti aspetti che la proiezione idealizzata del perfetto gentiluomo cortigiano della corte ferrarese, quale poteva immaginarselo utopisticamente il Boiardo stesso, o quale poteva desiderare e augurarsi di essere con ogni probabilità la maggior parte dei reali che la componevano. Naturalmente si tratta di un cortigiano proiettato fuori dal tempo e dello spazio, in una situazione fantastica in cui sono possibili dei rapidissimi spostamenti dall'Occidente all'Oriente per opera di cavalli che, se non sono ancora l'ippogrifo, si muovono comunque volando quasi come il vento e senza piegare neppure un filo dell'erba su cui si posano i loro zoccoli<sup>61</sup>.

La protezione della famiglia estense, principalmente quella di Ercole, fece sì che all'interno del poema Boiardo abbia riversato scene encomiastiche volte a magnificare la storia del casato ferrarese di cui Rugiero è il fondatore.

Attento osservatore della produzione letteraria classica e contemporanea, Boiardo è altresì spettatore interessato a ciò che realmente accade intorno alla corte romagnola. Sono proprio gli eventi storici a determinare l'incompiutezza dell'*Orlando Innamorato*, come delineato dallo stesso autore nell'ultima e famosa ottava del canto IX del terzo libro:

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 Fiorde spina ardente a poco a poco  
Un'altra fiata, se mi fia concesso,  
Raccontarovi il tutto per espresso<sup>62</sup>.

L'arrivo dei francesi in Italia segnerà la fine del poema nonostante il fatto che Boiardo, in questi ultimi versi, sperasse di avere ancora l'opportunità di completare la sua opera. Saranno poi altri grandi autori a riprendere la materia trattata e a completare così il percorso di cui Boiardo è sicuramente il precursore.

Nella copiosa bibliografia sugli studi dedicati all'*Orlando Innamorato* vi sono numerosi scritti che riguardano i cavalieri e le dame, protagonisti della vicenda, ma sono ancora limitati i lavori sui loro destrieri. I cavalli presenti nell'opera sono tuttavia centrali nell'evoluzione degli eventi, determinando in molti casi esiti e finali. Sono animali dalla molteplice natura, possiedono divergenti qualità e tratti magici, sono decisivi nei duelli che intercorrono tra i vari paladini. Boiardo recupera, nella loro analisi, elementi del classicismo

---

<sup>61</sup> FRANCESCHETTI, A., *Op. cit.*, p. 43.

<sup>62</sup> BOIARDO, M. M., *Orlando Innamorato*, Garzanti Editore, Milano, 2003, p. 1238.

di cui abbiamo parlato nel primo Capitolo di questa tesi. Egli tiene sicuramente ben presenti gli scritti omerici e le *Metamorfosi* di Ovidio.

Infine sono proprio i destrieri a suggellare, come una cornice, l'inizio e la fine del poema. Gradasso, infatti, dichiara guerra a Carlo Magno per potersi impossessare di Baiardo (cavallo di Ranaldo) e Durlindana (spada di Orlando), mentre nel dono d'amore di Fiordespinga a Bradamante (un veloce e magnifico cavallo) si interrompe l'intera vicenda.

L'*Orlando Innamorato* è «fin dall'inizio una storia di perdite, di lacune, di cancellazioni, di travestimenti, e fraintendimenti»<sup>63</sup> ma anche, come verrà analizzato nelle prossime pagine, una storia di cavalli.

### 2.1.2 Baiardo

Il primo e assoluto protagonista tra i destrieri dell'*Orlando Innamorato* è sicuramente Baiardo, il cavallo di Ranaldo, uno dei più valenti e coraggiosi cavalieri di Carlo Magno. Un destriero che partecipa attivamente a un numero cospicuo di vicende cardine del poema attraversando, in lungo e largo, gli spazi raccontati. Nonostante le sue frequenti separazioni con Ranaldo, suo indiscusso possessore, la fedeltà verso il cavaliere rimane salda e incrollabile. Baiardo, nei momenti in cui è disgiunto dal proprio compagno, si comporta esattamente come qualsiasi altro cavaliere: affronta con sprezzo del pericolo le battaglie in cui è coinvolto, difende i deboli dalle minacce arrecategli e si schiera insieme a coloro che sono degni di ammirazione e lode. Nonostante la sua natura animalesca è annoverabile, senza alcun dubbio, in una posizione di riguardo nella schiera dei servitori di Carlo Magno.

Il primo elemento da notare nel testo, riguardo alla presenza di Baiardo, è una particolare coincidenza che coinvolge la sua entrata e uscita dalle pagine del poema. Essi sono, infatti, gli unici due momenti in cui si trova in manifesto disaccordo con il proprio cavaliere. Ecco, ad esempio, l'ottava in cui Baiardo compare per la prima volta all'interno dell'*Orlando Innamorato*:

E come odi che fuggian verso Ardena  
Nulla rispose a quel duca dal pardo  
Volta il destriero e le calcagne mena,  
E di pigrizia accusa il suo Baiardo  
De l'amor del patron quel porta pena  
E chiamato è Rozone, asino tardo

---

<sup>63</sup> BRUSCAGLI, R., *Studi cavallereschi*, Società editrice fiorentina, Firenze, 2003, p. 3.

Quel bon destrier che va con tanta fretta  
Ch'a pena l'avria gionto una saetta<sup>64</sup>.

Rinaldo, accecato dall'amore per Angelica e avendo saputo della sua fuga, sprona il cavallo per recuperare il tempo perduto e il vantaggio accumulato dalla donzella. *Rozone* e *asino tardo* sono accuse particolarmente gravi lanciate dal cavaliere al suo destriero, parole che non rappresentano i veri pensieri di Rinaldo e che sono causate dal desiderio impellente di conquistare Angelica, bramosia che durerà solo per poche ottave. Egli, del resto, è anche l'unico personaggio del poema che rivolgerà a Baiardo parole gratuitamente offensive, altro elemento che ne ribadisce il rapporto esclusivo e privilegiato. L'accusa per Baiardo di essere *rozone* è particolarmente significativa perché colpisce le qualità primarie del cavallo, ossia l'agilità e la scaltrezza.

Quanto a *rozzone* «Cavallaccio, cavallo vecchio e sfiancato», è usato una sola volta dal Boiardo, in un luogo che non sarà certo passato inosservato ad Ariosto, in cui Rinaldo all'inseguimento di Angelica dà del *rozone* al suo Baiardo, che gli sembra andare troppo lento<sup>65</sup>.

Boiardo, nell'ottava citata in precedenza, suggerisce altri due elementi chiave per iniziare a capire l'importanza di Baiardo nel testo: l'aggettivo possessivo "suo" che inequivocabilmente evidenzia la complicità e il riconoscimento di un rapporto esclusivo con Rinaldo e la prima descrizione qualitativa dell'animale, la velocità.

Allo stesso modo, l'ultima apparizione dell'animale e di Rinaldo all'interno del poema, è caratterizzata da un altro grave momento di tensione tra i due protagonisti.

Partito l'un da l'altro e a forza ispento  
Ché una gran frotta a lor percosse in mezo  
Rimase ciascun de essi mal contento,  
Che non si discernia chi avesse el pezo;  
Ma pur Rinaldo è quel dal gran lamento,  
Dicendo: - O Dio del Ciel, ch'è quel ch'io vezo?  
La nostra gente fugge in abbandono  
Et io che posso far che a piedi sono? -

Così dicendo se pone a cercare  
E vede il suo Baiardo avanti poco.  
A lui se acosta, e, volendo montare  
Il destrier volta e fugge di quel loco.  
Rinaldo si voleva disperare

---

<sup>64</sup> BOIARDO, M. M., *Op. cit.*, p. 34.

<sup>65</sup> CANOVA, A., VECCHI GALLI, P. (a cura di), *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia, atti del convegno Scandiano-Reggio Emilia-Bologna 3-6 Ottobre 2005*, Interlinea, Novara, 2007, p. 75.

Dicendo: - Adesso è ben tempo da gioco!  
Deh sta, ti dico, bestia maledetta! -  
Baiardo pur va inanti e non lo aspetta<sup>66</sup>.

Boiardo racconta come, per inseguire il suo cavallo, Rinaldo si perda in una dantesca *selva scura* in cui vivrà altre numerose avventure che il lettore non conoscerà mai, vista l'interruzione del poema che avverrà solo qualche canto dopo.

Baiardo, mostrando una saggezza più umana che animalesca, si rifiuta di tornare nel campo di battaglia in cui aspettare e ricevere solo la morte. Rinaldo, succube dei suoi doveri cavallereschi, non vorrebbe lasciare la battaglia come un vile, nonostante la situazione sia palesemente compromessa. Allo stesso tempo è conscio di non poter affrontare il nemico senza esser saldo sulla sella del suo fidato destriero e per questo motivo, insultando la sua fuga con parole ingiuriose, decide di voltarsi indietro e recuperarlo. La scelta di Baiardo di abbandonare il proprio cavaliere mentre infuria la battaglia, non deve essere giudicata come un segno di debolezza ma piuttosto come la ricerca di un nuovo espediente dell'autore per aggiungere ulteriori trame all'intreccio, come già avvenuto nei libri e canti antecedenti. Resta singolare la coincidenza che vede Rinaldo apostrofare in maniera oltraggiosa il proprio destriero in apertura e chiusura del testo anche se, come ribadito più volte, si parla di uno scritto incompleto.

Nel XIV canto del libro d'apertura, Boiardo dedica un'intera ottava a descrivere le mirabili qualità del destriero:

Ma poi che ha preso in man la ricca briglia  
Di quel destrier che al corso non ha pare,  
De esser portato da il vento asimiglia  
A lui par proprio di dover volare  
Mai non fu vista una tal meraviglia;  
Tanto con l'occhio non se può guardare  
Per la pianura, per monte e per valle,  
Quanto il destrier se il lascia dalle spalle<sup>67</sup>.

Nell'intero poema l'autore decanta Baiardo per le molteplici qualità possedute ma, ciò che più rieccheggia nel testo, è senza dubbio l'elogio della sua velocità. Gli artifici utilizzati da Boiardo, per descrivere la corsa del destriero, sono palesemente legati al tema del volo. Spesso si ritrovano nei versi alcune parole come saetta e ali, oltre all'assidua comparazione

---

<sup>66</sup> BOIARDO, M. M., *Op. cit.*, p. 1157.

<sup>67</sup> *Ivi*, p. 268.

con gli uccelli. Nel testo, ad esempio, troviamo «Bagliardo fuor del bosco par che vole»<sup>68</sup> (III Canto, I Libro), «Sempre Baiardo par che metta l'ale»<sup>69</sup> (IV Canto, I Libro) ma anche «Corre Baiardo più che a meraviglia: giurato avria ciascun che l'avesse ale»<sup>70</sup> (X Canto, I libro) e ancora «Sopra a Baiardo, che sembra saetta»<sup>71</sup> e «Sopra a quel bon destrier, che sembra uccello»<sup>72</sup> (XVI Canto, I Libro) per finire con «Come ne vene! E par che metta l'ale!»<sup>73</sup> (II Canto, I Libro).

Se la celerità di Baiardo è ampiamente documentata dall'autore in persona, meno marcato è un altro importante pregio dell'animale: quello di compiere salti fuori dal comune. Balzi che garantiscono, al suo cavaliere, impareggiabili vantaggi in battaglia.

Analogo al ruolo di Rabicano è quello di Baiardo, il cavallo di Ranaldo il quale, più che correre, salta. Nel Canto I Boiardo lo mette a confronto con l'Alfana di Gradasso, un destriero fuor di misura che procede in linea retta senza fermarsi. [...] Il salto del cavallo rappresenta la smentita dell'invasione plastica del personaggio sul primo e unico piano dell'osservatore, la ricerca dello spazio "altrove", vuoto, dove la materia, ancora allo stato aeriforme, è più libera di farsi e disfarsi, lo scarto rispetto alla linearità della narrazione di duelli e battaglie nei poemi cavallereschi. [...] La variatio del salto di Boiardo, in ogni caso, suscita nello sguardo del lettore una meraviglia dalla quale neanche Gradasso è immune e gli insinua il senso di una levità trasparente, che lo conduce verso la *distrazione* lontano dal "magma elettrico" del primo piano<sup>74</sup>.

Nonostante le molteplici separazioni, l'appartenenza reciproca di Baiardo e Ranaldo non è mai messa in discussione. Durante lo scontro con Gradasso, nelle fasi iniziali dell'opera, il cavaliere si rivolge al suo destriero con parole di speranza e incoraggiamento, affidandosi alle sue capacità:

Ranaldo se ebbe indietro a rivoltare  
E vide quel pagan tanto gagliardo.  
Una grossa asta in man se fece dare,  
E poi dicea: - O destrier mio Baiardo  
A questa volta, per Dio! Non fallare,  
Che qui conviensi avere un gran riguardo.  
Non già per Dio! Ch'io mi senta paura;  
Ma quest'è un omo forte oltre misura<sup>75</sup>.

---

<sup>68</sup> BOIARDO, M. M., *Op. cit.*, p. 60.

<sup>69</sup> *Ivi*, p. 93.

<sup>70</sup> *Ivi*, p. 196.

<sup>71</sup> *Ivi*, p. 314

<sup>72</sup> *Ivi*, p. 315.

<sup>73</sup> *Ivi*, p. 952.

<sup>74</sup> CANOVA, A., VECCHI GALLI, P., *Op. cit.*, p. 400.

<sup>75</sup> BOIARDO, M. M., *Op. cit.*, p. 90.



La presenza di Baiardo all'interno di un conflitto può determinare le sorti dell'intero scontro e valorizzare oltremodo il cavaliere che ne trattiene le briglie. All'interno dell'*Orlando Innamorato* sono numerosi i cavalieri che si sostituiscono alla sua guida e ciascuno di essi, senza eccezioni, trae giovamento da quest'opportunità. L'unico però a preoccuparsi per le condizioni e i pericoli corsi dal cavallo è proprio Ranaldo che si raccomanda alla protezione divina nel momento in cui un urto coinvolge il suo compagno in battaglia:

Battendo e denti se ne va Ranaldo  
Gli omini e l'arme taglia d'ogni banda  
Ove è il zambello più fervente e caldo  
Urta Baiardo e a Dio si racomanda.  
Il primo che trovò fu Mirabaldo,  
In duo cavezzi fuor d'arcione il manda;  
Tanto fu il colpo grande oltra misura  
Che per traverso il fesse alla centura<sup>76</sup>.

Sebbene il corso della vicenda lo porti a essere condotto e governato da cavalieri di opposta fazione, Baiardo non si dimentica mai del suo padrone. Emblematica è la reazione provata alla fine del primo libro quando, cavalcato da Orlando, si imbatte proprio in Ranaldo:

Torindo fu colpito da Grifone  
E netto se n'andò fuor della sella  
Il franco Orlando e il forte fio d'Amone  
Se ne vanno addosso con tanta flagella  
Che profundar l'un l'altro ha opinione.  
Ora ascoltate che strana novella:  
Il bon Baiardo cognobbe di saldo  
Come fu gionto, il suo patron Ranaldo.

Orlando il guadagnò, come io ve ho detto,  
Allor che il re Agrican fece morire;  
E quel destrier, come avesse intelletto,  
Contra Ranaldo non volse venire;  
Ma voltasi a traverso a mal dispetto  
De Orlando, proprio al contro del ferire  
Sua lancia cadde al conte in su l'arcione  
Ranaldo lo colpì sopra al gallone<sup>77</sup>.

Baiardo, *come avesse intelletto*, osserva un codice di comportamento ben preciso. Seguendo le norme di cavalleria del tempo, combatte insieme a validi cavalieri cercando di raggiungere la gloria e i riconoscimenti. Tutto ciò, però, passa in secondo piano di fronte alla

---

<sup>76</sup> BOIARDO, M. M., *Op. cit.*, p. 1064.

<sup>77</sup> *Ivi*, pp. 480-481.

comparsa di Rinaldo in cui riconosce la massima autorità e il padrone a cui mostrare assoluta obbedienza, come descrive Francesco De Sanctis.

Orlando è ritornato da Angelica, ha saputo di Rinaldo e lo ha creduto lì perché amante di Angelica, ed è dispostissimo ad ammazzarlo. Rinaldo aveva giurato d'impiccar Truffaldino, Orlando di difenderlo. I due guerrieri prima scambiano improperi, poi vengono alle mani. Baiardo, riconoscendo Rinaldo, ricalcitra, caccia la testa fra le gambe. Mentre Orlando è impacciato, Rinaldo corre incontro a Truffaldino, lo trascina a coda di cavallo pel campo e l'uccide. Orlando cambia cavallo, e duella con Rinaldo<sup>78</sup>.

Poche ottave dopo, Rinaldo sfugge di nuovo alla vista di Baiardo per inseguire Truffaldino. Il cavallo torna così a rispondere alle richieste di Orlando che ancora lo cavalca, senza però che questi riesca a fidarsi completamente dell'animale. Nell'ottava successiva, ci sarà la separazione tra Orlando e Baiardo vista la comparsa in scena di Briegliadoro, il destriero del franco cavaliere.

Mentre che così caccia quel ribaldo  
Il conte con Marfisa s'azuffava  
Però che, mentre che non vi è Rinaldo  
A suo piacer Baiardo governava.  
Ciascuno alle percosse era più saldo  
Né alcun vantaggio vi se iudicava;  
Veroè che 'l conte avea suspizione  
Non se fidando al tutto del ronzone

E però combattea pensoso e tardo  
Usando a suo vantaggio ciascuna arte  
E benché se sentisse ancor gagliardo  
Chiese riposo e trassese da parte  
Mentre che intorno faceva riguardo  
Vidde nel campo gionto Brandimarte  
E ben se rallegrò nel suo pensiero  
Ché Briegliadoro ha questo, il suo destriero<sup>79</sup>.

In quest'ultima ottava, oltre alla chiara implicazione tematica, si può notare un aspetto linguistico interessante. Nonostante sia assente il nome effettivo del destriero, si trovano i tre lessemi più utilizzati dall'autore in rima con Baiardo. Innanzitutto l'aggettivo *gagliardo* che lo accompagna per almeno una trentina di volte nel poema e che rappresenta una delle virtù maggiormente usate dall'autore per descrivere il destriero. Meno frequente ma altrettanto importante è *tardo* che spesso, pur essendo in rima con Baiardo, non gli è direttamente rivolto. Infine, la parola *riguardo* che, utilizzata quattordici volte dall'autore associata al

---

<sup>78</sup> DE SANCTIS, F., *La poesia cavalleresca*, Laterza Editore, Bari, 1954, p. 68.

<sup>79</sup> BOIARDO, M. M., *Op. cit.*, pp. 484-485.

cavallo, né amplifica l'affetto e il trattamento che il suo cavaliere gli dedica, sia personalmente e sia nell'affido temporaneo ad altri.

La fedeltà di Baiardo a Rinaldo è testimoniata da un altro passo del poema in cui quest'ultimo, per seguire Astolfo diretto a un'isola di perdizione, spinge il destriero per mare, oltrepassando ogni suo limite fisico.

Pure il periglio grande de Dudone  
Il fece adietro rivoltar Baiardo;  
Come pesce natava quel ronzone  
Per la marina, tanto era gagliardo  
Quando fu gionto dove era il garzone  
Non bisugnava che fusse più tardo,  
Ché ormai più non puoteva trare il fiato;  
Ben sapea dir se il mare era salato<sup>80</sup>.

La solidità di questo rapporto è riconosciuta, inoltre, da altri protagonisti delle vicende boiardesche che accettano e riconoscono l'autorità e il possesso di Rinaldo sul destriero. La prima testimonianza che incontriamo nel poema è di Angelica che, inseguita da Rinaldo, cerca di dissuadere il cavaliere dalle sue intenzioni, preoccupandosi dello stato di salute suo e del cavallo:

Che se per mia cagion qualche sciagura  
Te intravenisse, o pur al tuo destriero  
Seria mia vita sempre acerba e dura  
Se sempre viver mi fosse mistiero.  
Deh volta un poco indrieto, e poni cura  
Da cui tu fuggi, o franco cavalliero!  
Non merta la mia etade esser fuggita  
Anci, quando io fuggessi, esser seguita<sup>81</sup>.

Ancor più evidente è l'ottava che vede protagonista Aquilante, alleato di Carlo Magno e dei suoi paladini che, nel tentare di identificare Rinaldo, è dubbioso sulla figura che gli si pone davanti. Riconosce le sembianze del *Fio de Amone* davanti ai suoi occhi ma non si convince a pieno delle proprie sensazioni per la mancanza di Baiardo, suo destriero fidato, sostituito in quel frangente dall'alato Rabicano.

Disse Aquilante: - A me pare ancora esso  
E più proprio me par quanto più guardo;  
Ma non ardisco a dirlo per espresso  
Ché non ha sotto il suo destrier Baiardo

---

<sup>80</sup> BOIARDO, M. M., *Op. cit.*, p. 781.

<sup>81</sup> *Ivi*, p. 60.

Or cavalchiam pur, ché gionti da presso  
Ben lo conosceremo senza tardo:  
E parla poi con lui, come te piace;  
De accordo o di battaglia, o guerra o pace -<sup>82</sup>.

La prima separazione tra Rinaldo e il suo destriero avviene a causa di un raggiro premeditato da Malagise su richiesta di Angelica. Il cavaliere, convinto di affrontare Gradasso, lascia a Ricciardetto il suo Baiardo con il compito di riportarlo, in caso di sua dipartita, direttamente a Carlo Magno. Il saluto che Rinaldo rivolge al destriero è descritto attraverso parole premurose in cui egli dimostra tutto il suo affetto per l'animale:

Fin che sei vivo debbilo obedire,  
Né guardar che facesse in altro modo  
Or ira, or sdegno m'han fatto fallire  
Ma chi dà calci contra a mur sì sodo,  
Non fa le pietre, ma il suo pié stordire.  
A quel signor, degnissimo di lodo,  
Che non ebbe al fallir mio mai riguardo  
S'io son occiso, lascio il mio Baiardo

Molte altre cose ancora gli dicia;  
Forte piangendo, in bocca l'ha baciato.  
Soletto alla marina poi s'invia;  
A piedi sopra il litto fo arivato  
Quivi d'intorno alcun non apparia  
Era un naviglio alla riva attaccato,  
Sopra di quel persona non appare  
Stassi Rinaldo Gradasso a aspettare<sup>83</sup>.

Rinaldo combatterà, in realtà, contro uno spettro che ha assunto la fisionomia di Gradasso e sarà costretto, involontariamente, a prendere il largo su una nave mentre Baiardo sarà consegnato effettivamente tra le mani di Carlo Magno. Questo passaggio che determina il primo avvicendamento nel possesso del cavallo avviene con il benessere di Rinaldo. È un fatto importante perché nel corso del poema, tale passaggio, non avverrà sempre attraverso il tacito consenso del cavaliere.

Il rapporto tra il nobile destriero e il monarca carolingio si consuma all'interno di un canto bellico in cui viene descritta la battaglia con l'esercito di Gradasso. Nelle numerose ottave che lo compongono si possono notare due passi rilevanti per comprendere la natura di questa breve associazione. Baiardo si dimostra impavido e risoluto e agisce come se nessuno

---

<sup>82</sup> BOIARDO, M. M., *Op. cit.*, p. 391.

<sup>83</sup> *Ivi*, p. 105.

fosse seduto sulla sua sella: «Senza che Carlo lo governi o guide, volta le groppe e un par de calci sferra»<sup>84</sup>.

Il re, invece, impera nel furore della battaglia giovando del cavallo che lo ha accolto sulla sua groppa grazie al volere di Ranaldo. La sola presenza di Baiardo trasforma l'animo di Carlo Magno infondendogli un coraggio e un'audacia mai dimostrata in precedenza.

Che lasciò la battaglia de Oliviero  
Tanto gl'increbbe di quel suo ciano  
Ma quel marchese, ardito cavalli ero,  
Venne allo aiuto de lui Carlo Mano  
Or ciascuno di lor quattro è bon guerriero  
Di core ardito e ben presto di mano;  
Re Carlo era quel giorno più gagliardo  
Che fosse mai, perché era su Baiardo<sup>85</sup>.

Le sorti della battaglia non sono però favorevoli all'esercito dei franchi, costretto a ritirarsi all'interno delle mura di Parigi. Gradasso, che pretende di avere Baiardo e Durlindana come pegni per far cessare il conflitto, costringe Carlo Magno ad affidarsi al cavaliere meno apprezzato e più schernito al suo servizio: Astolfo. Egli, in sella a Baiardo, sconfiggerà il nemico portando alla fine delle ostilità.

Baiardo, in questo nuovo frangente, subisce una metamorfosi dovuta alle stravaganze del cavaliere inglese che lo barda seguendo il proprio discutibile gusto:

Astolfo, come prima apparve il giorno,  
Baiardo ha tutto a pardi copertato  
Di grosse perle ha l'elmo al cerchio adorno  
Guarnito, e d'or la spada al manco lato.  
E tante ricche petre aveva intorno  
Che a un re de tutto il mondo avria bastato  
Il scudo è d'oro; e su la coscia avia  
La lancia d'or, che fu de l'Argalia<sup>86</sup>.

Anche in questo caso il passaggio di proprietà del cavallo è ufficializzato dal volere del reggente e cioè di chi effettivamente in quel determinato momento l'ha in cura. Carlo Magno, infatti, ordina esplicitamente che Baiardo venga affidato all'eccentrico cavaliere per l'impresa che gli varrà il riscatto agli occhi dell'intera corte carolingia. Astolfo, in seguito, decide di partire alla ricerca di Ranaldo e Orlando allontanatisi dal campo per inseguire Angelica. Egli, durante le sue peregrinazioni e dopo aver superato alcuni impedimenti, giunge

---

<sup>84</sup> BOIARDO, M. M., *Op. cit.*, p. 140.

<sup>85</sup> *Ivi*, p. 142.

<sup>86</sup> *Ivi*, p. 150.

nei pressi della città di Albraca, dove la giovane dama è assediata dai guerrieri del prode Agricane. Durante lo scontro Astolfo viene sconfitto, rimanendo tramortito per gli assalti subiti. Baiardo, perciò, cambia nuovamente padrone, passando sotto l'egida e il controllo del nemico.

Si tratta di un evento che appare come reale eccezione nello schema narrativo voluto dal Boiardo. Non vi è alcuno scambio legittimo nell'affidamento del destriero di Ranaldo al prode Agricane ma solamente una conquista effettuata sul campo di battaglia. L'autore stesso rammenta al lettore che tale evento è di per sé privo di una spiegazione logica e risolve la situazione avanzando una probabile congettura:

E tramortito in terra se distese  
Per tre gran colpi che avea ricevuti  
Radamanto è smontato, e lui lo prese,  
Benché sian l'altri quivi ancor venuti.  
Vero è che Astolfo non fece difese,  
Ché era stordito, e non vi è chi lo aiuti  
Ebbe Agricane assai miglior riguardo  
Ché lasciò Astolfo, e guadagnò Baiardo.

Io non so dir, signor, se quel destriero  
Per aver perso il suo primo patrone  
Non era tra pagan più tanto fiero;  
O che lo essere in strana regione  
Gli tolse del fuggir ogni pensiero  
Ma prender se lasciò come un castrone  
Senza contesa il potente Agricane  
Ebbe il caval fatato in le sue mane<sup>87</sup>.

Del resto, Boiardo utilizza spesso il dialogo diretto con il pubblico per giustificare le novità che introduce all'interno del poema e che fuoriescono dagli schemi narrativi a cui il lettore è abituato:

A caratterizzare in modo speciale il poema boiardesco, determinandone l'unità stilistica è il tono disinvolto e spedito della narrazione. [...] un tono che nasce da quella finzione del dialogo del narratore con il pubblico che fa rivivere in modo nuovo la convenzione della recita propria del genere e permea tutta la forma dell'espressione: quindi non mera cornice del racconto, ma suo spirito profondo, la voce di un narratore il cui flusso continuo di affabulazione fa da tessuto connettivo del testo<sup>88</sup>.

Baiardo si dimostra un valido compagno di battaglia anche con Agricane che, pur essendo più capace e competente di Carlo Magno come cavaliere, ne guadagna allo stesso

---

<sup>87</sup> BOIARDO, M. M., *Op. cit.*, p. 209.

<sup>88</sup> MATARRESE, T., *Parole e forme dei cavalieri boiardeschi*, Interlinea Edizioni, Novara, 2004, p. 15.

modo in audacia e timore inferto al nemico. L'importanza di Baiardo è ribadita in due passi inequivocabili che rimarcano questa ipotesi:

Agricane incontrò con Trufaldino  
Vede quel falso che non può campare  
Fassegli inanzi sopra del camino,  
Dicendo: - Ben di me ti poi vantare  
Se tu me abatti sopra de un roncino  
E il tuo destriero al mondo non ha pare  
Lascia il vantaggio, come il dover chiede,  
Che alla battaglia te disfido a piede - <sup>89</sup>.

Agricane, non temendo affatto un combattimento corpo a corpo, discende da Baiardo ma nel frattempo Trufaldino si è già dileguato dimostrando la veridicità del nome che Boiardo gli ha assegnato. Poche ottave dopo, il guerriero subisce un'altra simile offesa da un altro rivale che acuisce ancor più l'importanza del destriero da questi cavalcato:

Egli era su Baiardo copertato  
Mai non fu visto un baron tanto fiero.  
Bordaco il Damaschino era tornato  
Dentro alla terra, e vede il cavalliero;  
E con molta arroganza li ha parlato  
Or tua possanza ti farà mestiero:  
Non te varrà Baiardo a questo ponto  
Ve' che una volta pur vi fosti gionto!<sup>90</sup>.

Agricane è destinato a morire per mano di Orlando in uno degli scontri più appassionanti dell'intero *Orlando Innamorato*. Il franco cavaliere, infatti, riconoscendo il valore e la grandezza del suo avversario ne piange la morte come se in guerra fosse caduto un compagno. Scorgendo il cavallo di Agricane, ormai abbandonato, riconosce il profilo di Baiardo e dopo un'iniziale sorpresa vi salta in groppa tenendo per mano Briegliadoro.

Ma creder non può mai per cosa certa  
Che qua sia capitato quel ronzone;  
Et anco nascondeva la coperta,  
Che tutto lo guarnia sino al talone  
«Io vo' saper la cosa in tutto aperta, -  
disse a se stesso il figliol di Milone  
- Se questo è pur Baiardo, o se il somiglia  
Ma se egli è desso, io n'ho gran meraviglia».

Per saper tutto il fatto il conte è caldo

---

<sup>89</sup> BOIARDO, M. M., *Op. cit.*, p. 217.

<sup>90</sup> *Ivi*, p. 218.

E verso del caval se pone a gire  
Ma lui, che Orlando cognobbe di saldo,  
Gli viene incontra e comincia a nitrire  
— Deh dimme, bon destriero, ove è Ranaldo?  
Ove ene il tuo signor? Non mi mentire! —  
Così diceva Orlando, ma il ronzone  
Non puotea dar risposta al suo sermone<sup>91</sup>.

Boiardo ci informa che Orlando ha cavalcato il nobile destriero già in passato, perciò non appare strano che quest'ultimo gli si rivolga in modo familiare con nitriti che prima non aveva quasi mai proferito. Orlando dialoga con il cavallo come se si rivolgesse a un uomo capace d'intelletto e parola, rispondendo alle manifestazioni di gioia con domande incalzanti. Nonostante il nuovo cambiamento per Baiardo, il poeta scandinavo ribadisce, una volta di più, l'appartenenza di questi ad un unico padrone. Orlando decide di prendere con sé l'animale solo dopo aver chiesto invano dove si trovi Ranaldo, quasi a cercare un permesso che nessuno può accordargli.

Orlando terrà con sé Baiardo fino al ricongiungimento con Ranaldo. In un passo già citato si è visto come il cavallo si rifiuti di servire altri cavalieri in presenza del suo signore costringendo Orlando ad abbandonarlo in virtù di Briegliadoro, appena ricomparso sulle scene. Tra i due cugini infurierà un'epica battaglia che verrà interrotta da Angelica, pronta a salvare Ranaldo dal colpo fatale che Orlando è pronto a infliggergli. Questi, ancora preso d'amore per la bella dama, accetta di partire per nuove avventure che ella gli assegna, allontanandosi definitivamente dalla città di Albraca e dal cugino ancora tramortito per i colpi subiti.

Angelica, ancora follemente innamorata di Ranaldo, decide di usare Baiardo come pegno per arrivare al cuore dell'amato, sapendo quanto egli tenga al proprio compagno d'armi.

Io vincerò la sua discortesia  
Ancor se placherà, se ben fia tardo  
Faragli ancor pietà la pena mia  
E 'l fuoco smisurato ove io dentro ardo.  
Poi che seguir conviensi questa via  
Io vo' mandarli adesso il suo Baiardo  
Ché, come intendo e per ciascun se nara,  
Cosa del mondo a lui non è più cara<sup>92</sup>.

---

<sup>91</sup> BOIARDO, M. M., *Op. cit.*, pp. 359-360.

<sup>92</sup> *Ivi*, p. 519.



Lo stratagemma della dama non porterà i frutti sperati dato che Rinaldo, ancora sotto gli effetti della fonte del disinnamoramento, non ha alcuna intenzione di accettare le proposte fattegli. Si attua così il ricongiungimento tra Baiardo e il suo padrone di cui avremmo conferma all'inizio del secondo libro quando Rinaldo decide di partire alla ricerca di Orlando per riprendere il duello interrotto e rifarsi della sconfitta subita.

Nel secondo e terzo libro la presenza di Baiardo si riduce notevolmente. L'autore scandinavo sposta la sua attenzione verso un nuovo eroe, Rugiero, che occupa sempre più spazio nelle pagine del poema e limita le vicende dei cavalieri franchi. Essi, inoltre, si trovano ad affrontare prove maggiormente legate al mondo della magia e dell'incantamento e si trovano meno coinvolti in duelli cavallereschi. La ricerca di questi elementi meravigliosi è ben sottolineata da Marco Praloran:

A partire soprattutto dal Libro II Boiardo utilizza molto frequentemente nel versante cortese il tema del regno incantato, in cui i cavalieri devono superare una serie di prove magiche successive. Questo spazio diventa un'occasione per la contaminazione di elementi culturali differenti che rinviano molto spesso alla letteratura classica. Ogni incontro è teatro di nuove soluzioni meravigliose che nascono dall'urto che la forza infinita dei paladini procura alle materie sorprendenti che cercano di arginarla<sup>93</sup>.

Si assiste a una sola nuova separazione tra il destriero e Rinaldo. Questi viene scagliato nel fondo di un lago incantato dal gigante Aridano insieme ad altri cavalieri e dovrà attendere l'arrivo di Orlando per gioire della liberazione da questo maleficio. Baiardo, nel frattempo, è stato preso in custodia da Astolfo convinto della morte prematura del suo amico cavaliere. Egli si rivolge al cavallo con disperate parole di sconforto, ribadendo la scomparsa del suo padrone e retoricamente chiedendogli motivazioni su un suo presunto aiuto mancato.

Molti saggi conforti gli san dare  
Or l'una or l'altra con suave dire  
E tanto seppen bene adoperare,  
Che da quel lago le ferno partire  
Ma come venne Baiardo a montare  
Credette un'altra volta di morire,  
Dicendo: — O bon ronzone! Egli è perduto  
Il tuo signore, e non gli hai dato aiuto? —<sup>94</sup>.

A sua volta Astolfo finirà prigioniero di Balisardo, specializzato nelle arti magiche, e dopo varie vicissitudini che vedranno coinvolti anche Rinaldo e Orlando, la situazione tornerà

---

<sup>93</sup> PRALORAN, M., *Le lingue del racconto*, Bulzoni Editore, Roma, 2009, p. 92.

<sup>94</sup> BOIARDO, M. M., *Op. cit.*, p. 573.

alla normalità. I paladini torneranno a cavalcare i destrieri a loro destinati e tra Baiardo e Ranaldo non vi sarà più alcuna separazione.

Boiardo, nei canti restanti, divide la narrazione in più scenari e filoni. Compone sempre meno versi dedicati al destriero che apparirà solo in battaglia, riproponendolo sulle scene attraverso schemi noti in cui vengono messe in risalto le sue doti e le sue qualità belliche. Momento di svolta sembra essere, come già visto, il litigio finale tra Ranaldo e il suo cavallo con un nuovo distacco accennato ma mai portato a conclusione da Boiardo che, per colpa dei francesi discesi in Italia, di Baiardo non può più raccontare.

### 2.1.3 Briigliadoro

Orlando si contende con Ranaldo la palma di campione tra le file dei cavalieri carolingi. Carlo Magno si duole della loro mancanza durante il conflitto con Gradasso perché l'assenza dei suoi migliori paladini può determinare la caduta del suo regno. Orlando, come Ranaldo e gli altri rinomati cavalieri del poema, possiede un cavallo di razza: Briigliadoro. Questi, però, non può rivaleggiare con Baiardo per manifesta inferiorità, dato che l'autore lo pone fin da subito in una condizione di minor rilevanza.

Tra questi due cavalli, all'interno del poema, vi è un rapporto di chiara subordinazione che appare voluta e ponderata dallo stesso Boiardo. Innanzitutto la presenza di Briigliadoro nel testo è molto limitata rispetto a Baiardo, anche se maggiormente distribuita e bilanciata nei tre libri. La sua prima apparizione avviene in tono dimesso senza che l'autore provveda a dare qualche ragguaglio in più sulle virtù o sul ruolo ricoperto nella vicenda dal suddetto animale.

Già non portò la insegna del quartero  
Ma de un vermiglio scuro era vestito.  
Cavalca Briigliadoro il cavalli ero  
E soletto alla porta se ne è gito  
Non sa de lui famiglio, né scudero;  
Tacitamente è della terra uscito.  
Ben sospirando ne andava il meschino  
E verso Ardena prese il suo cammino<sup>95</sup>.

Briigliadoro, a differenza di Baiardo, non scatena alcuna guerra e non è oggetto di bramosia ossessiva da parte di cavalieri e regnanti. Nell'*Orlando Innamorato* recita una parte più tradizionale che lo vede impegnato nel servire con obbedienza il proprio signore

---

<sup>95</sup> BOIARDO, M. M., *Op. cit.*, p. 36.

costituendo un dualismo di rilevanza assoluta ma confinata esclusivamente al suo rapporto con Orlando.

Boiardo accentua, in alcuni visibili passi, la superiorità di Baiardo nei confronti di Briegliadoro che, pur essendo un cavallo di prim'ordine, non può che piegarsi alle maggiori doti fisiche del suo antagonista:

Orlando fuor del ponte se ne uscia,  
Ché quel nemico al tutto vol pigliare  
E benché Briegliador forte corria  
Già con Baiardo non puotea durare  
Ma pur lo segue quanto più potia.  
Or non più adesso per questo cantare;  
Ne l'altro avreti, se tornati a odire,  
Del duca Astolfo un smisurato ardire<sup>96</sup>.

E ancora:

Del suo Dio se ricorda ogni om di loro,  
Ciascuno aiuto al gran bisogno chiede.  
Fu per cadere a terra Briegliadoro:  
A gran fatica il conte il tiene in piede.  
Ma il bon Baiardo corre a tal lavoro,  
Che la polver de lui sola se vede;  
Nel fin de corso se voltò de un salto  
Verso de Orlando, sette piedi ad alto<sup>97</sup>.

Orlando, in una brevissima parentesi temporale all'interno del poema, si ritrova a tenere le briglie di entrambi i cavalli. Decide allora di stare in groppa a Baiardo e di tenere al passo Briegliadoro pur essendo questi il cavallo di sua proprietà. Il lettore si trova così di fronte a un altro elemento che precisa la gerarchia imposta da Boiardo riguardo ai due destrieri presenti nel testo.

All'interno dell'*Orlando Innamorato* le descrizioni fisiche e qualitative di Briegliadoro sono pochissime. Boiardo recupera alcune formule già riportate in precedenza, riguardo al cavallo di Ranaldo, come ad esempio il paragone con gli uccelli: «Sopra Briegliador che sembra occhio»<sup>98</sup>. L'autore, inoltre, delinea Briegliadoro come un destriero dalla notevole velocità: «E via ne va con Briegliadoro isnello / Tanto veloce, che è gran meraviglia»<sup>99</sup> e dal

---

<sup>96</sup> BOIARDO, M. M., *Op. cit.*, p. 195.

<sup>97</sup> *Ivi*, p. 306.

<sup>98</sup> *Ivi*, p. 1052.

<sup>99</sup> *Ivi*, p. 296.

carattere saggio e fedele: «Stato gli è sempre Briigliadoro appresso / Tanto era savio quella bestia bona! / Sta col suo conte e mai non lo abandona»<sup>100</sup>.

Il destriero, a differenza di Baiardo, non ha un epiteto che lo descriva con una certa ricorsività nel testo. Quando esso è posto in rima si può notare una certa varietà di parole che spesso però non lo riguardano direttamente. Nell'ottava precedente si trovano, ad esempio, *loro* e *lavoro* che possono essere considerate, insieme a *oro*, le scelte più frequenti dell'autore per far compagnia, in posizione finale di verso, a Briigliadoro. Questi, per di più, non è mai collocato all'inizio dei versi in cui è citato, essendo preceduto in tutti i casi da almeno un altro vocabolo.

Orlando e il suo destriero vivono un rapporto tranquillo e pacifico. All'interno del testo sono presenti ottave che dimostrano l'affetto che il cavaliere prova per Briigliadoro e come lo consideri parte della sua vita quotidiana e bellica.

E però combattea pensoso e tardo  
Usando a suo vantaggio ciascuna arte:  
E benché se sentisse ancor gagliardo  
Chiese riposo e trassese da parte.  
Mentre che intorno faceva riguardo  
Vidde nel campo gionto Brandimarte,  
E ben se rallegrò nel suo pensiero,  
Ché Briigliadoro ha questo, il suo destriero

Subitamente a lui se ne fu andato  
Ciascun raconta la sua disventura  
E fu tra loro alfin deliberato  
(Ché Brandimarte ha rotto l'armatura)  
Che nella rocca lui sia ritornato  
E là meni Baiardo a bona cura  
Su Briigliadoro il conte valoroso  
È già montato, e non vol più riposo<sup>101</sup>.

Orlando è reduce dal rifiuto di Baiardo di combattere contro Ranaldo e del colpo ricevuto a causa del suo assenteismo. La visione di Briigliadoro lo rassicura e rinfranca perché ha consapevolezza del fatto che il suo destriero non si asterrebbe mai di fronte a un suo comando.

Un'ulteriore prova di questo saldo legame si può riscontrare nella separazione forzata a cui i due sono sottoposti a causa delle azioni ingannevoli di Origille. L'assenza di Briigliadoro genera nel cavaliere un profondo malessere che sfocia in un'autocritica verso se

---

<sup>100</sup> BOIARDO, M. M., *Op. cit.*, p. 1223.

<sup>101</sup> *Ivi*, p. 485.

stesso e in una rabbia dalla natura misogina, frangente raro all'interno dell'*Orlando Innamorato*:

Ogni om zoioso se parte cantando  
Coperti a veste de ariento e d'oro  
Lascogli gire e torno al conte Orlando  
Lo qual lasciai con pena e con martoro  
Per la campagna ai piedi caminando  
Poiché ha perduto il destrier Brigliadoro  
Lamentase di sé quel sire ardito,  
Poi che si trova a tal modo schernito,

Dicendo: «Quella dama io dispiccai  
Di tanta pena e della morte ria  
E lei poi m'ha condotto in questi guai  
Et hamme usato tanta scortesia.  
Sia maledetto chi se fida mai  
Per tutto il mondo in femina che sia!  
Tutte son false a sostenir la prova;  
Una è leale, e mai non se ritrova<sup>102</sup>.

A differenza delle vicissitudini che vedono Baiardo passare da un cavaliere all'altro, Brigliadoro si allontana da Orlando solo quando la dama, approfittando dell'ingenuità del cavaliere, si separa da questi sottraendogli l'animale. Un furto duplice all'interno del poema ma che, in entrambi i casi, non porterà ad alcuna conseguenza per Origille, visto che Orlando forse per bontà o forse per ingenuità, non dà corso a comprensibili reprimende una volta riavuto il destriero tra le sue mani.

Origille decide di rubare Brigliadoro e Durlindana al malcapitato Orlando per poter inseguire Grifone di cui è innamorata. Il destriero non batte ciglio né emette suoni quando ella monta in groppa per scappare lontano dal paladino addormentato. Quando s'imbatteranno in Aquilante e proprio in Grifone, la dama darà prova di grande maestria nell'arte del raggio, giustificando l'appropriazione del cavallo solo a seguito della morte del padrone. È un elemento da tenere in considerazione perché rimarca, ancora una volta, la necessaria approvazione del padrone del cavallo per un'eventuale cessione dell'animale. Tale concessione può essere legittimamente scavalcata dalla morte dello stesso possessore o dalla sconfitta in battaglia.

Brigliadoro sarà condotto anche da Brandimarte che con Orlando condividerà numerose avventure e duelli. Si tratta di un breve frangente composto da pochi canti in cui i due sono costretti a separarsi. Orlando cavalca già Baiardo e affida il suo destriero a

---

<sup>102</sup> BOIARDO, M. M., *Op. cit.*, p. 596.

Brandimarte che si perde inseguendo a perdifiato un nemico. Da quel momento, egli si trasforma in una sorta di custode per Briegliadoro tenuto al sicuro fino a che i due paladini non si incontrano nuovamente per effettuare un ennesimo scambio di cavalli.

A differenza di Baiardo, che viene impegnato in combattimenti dai suoi molteplici cavalieri, Briegliadoro viene risparmiato da tutto ciò. Né Origille né tanto meno Brandimarte hanno l'occasione di servirsene durante scontri o tumulti. In generale l'impiego del cavallo di Orlando in situazioni belliche è pressoché assente o irrilevante nel testo. Boiardo non descrive scene gloriose di duelli svoltisi con Briegliadoro protagonista lasciando implicita la sua gagliardia in guerra.

Si tratta dunque di un destriero che nella tradizione precedente ha avuto un ruolo di primo piano (anche con il nome di Vegliantino) ma a cui l'autore scandinavo assegna una parte minore. Per il lavoro steso in questa tesi la sua presenza è invece fondamentale perché garantisce un'aggiuntiva conferma all'ipotesi del saldo dualismo tra cavallo e cavaliere nella storia della letteratura.

#### **2.1.4 Frontalate / Frontino**

Il terzo cavallo analizzato in questo lavoro, costituisce parzialmente un'eccezione ai casi fino a questo momento analizzati. Con l'avvento nel poema di Rugiero all'inizio del secondo libro, Boiardo inserisce un nuovo paladino che, fin dalle prime ottave, appare paragonabile per coraggio e capacità ai migliori cavalieri arruolati nell'esercito di Carlo Magno. Da qui nasce l'esigenza di dotarlo di un destriero adeguato alla sua caratura e importanza. Il nuovo personaggio, infatti, capostipite del casato estense, non può che calcare le scene del poema da protagonista, vista la natura encomiastica della sua creazione.

Rugiero sarà il principale rivale dei cavalieri franchi, in primis Orlando e Rinaldo. La sua influenza nello sviluppo dell'intreccio lo porta a ricoprire una posizione di primo piano e, come gli altri eroi del poema, possiede un cavallo di assoluta bellezza e dalle molteplici virtù: Frontino. Il rapporto che si crea tra i due è immediato, caratterizzato da un'intesa che ha pochi rivali anche nella tradizione cavalleresca precedente. Questo dualismo confermerebbe lo schema narrativo classico che prevede l'inseparabilità tra due entità affiatate come il cavaliere e il suo cavallo.

Frontino, in realtà, possiede un passato scomodo che lo vede servire un altro cavaliere che nel poema non è affatto deceduto: re Sacripante. All'epoca, però, egli aveva un nome

diverso da Frontino e che rispecchiava al meglio un particolare del suo aspetto fisico: Frontalate. Compare all'inizio del secondo libro impegnato in una furiosa battaglia insieme al suo condottiero:

E nella gionta un gran colpo li mena  
Non ebbe mai la dama un altro tale  
Che quasi se stordì con grande pena.  
Par che il re Sacripante metta l'ale  
Né l'estrema possanza e l'alta lena  
Della regina a questo ponto vale  
Tanto è veloce quel baron soprano  
Che ciascun colpo della dama è vano.

Egli era tanto presto quel guerrero  
Che a lei girava intorno come ocello,  
E schiffava e sei colpi de legiero,  
Ferendo spesso a lei con gran flagello.  
Frontalate avea nome quel destriero,  
Qual fu cotanto destro e tanto isnello  
Che quando Sacripante a quello è in cima  
Gli omini tutti e il mondo non istima<sup>103</sup>.

L'autore delinea fin da subito la grandezza a cui è destinato il destriero visto che possiede alcune di quelle qualità che sono proprie dei cavalli principali del poema. Boiardo, infatti, trasporta qui le virtù di Frontalate direttamente su Sacripante creando un amalgama e un'unione tra cavallo e cavaliere ancor più sorprendente. La velocità e la destrezza nello schivare gli attacchi dei nemici, infatti, si riflettono direttamente in Sacripante che pare possedere delle ali e si muove intorno al nemico rapido come un uccello. Nel testo erano già stati rilevati questi artifici letterari ma questo è il primo caso in cui le capacità del cavallo vengono associate direttamente al cavaliere che ha il privilegio di guidarlo in battaglia.

Le due ottave che seguono completano la descrizione di Frontalate e anche in questo caso siamo di fronte ad alcune novità:

Quel bon destrier, che fu senza magagna,  
E sì compito che nulla gli manca  
Baglio era tutto a scorza di castagna  
Ma sino al naso avea la fronte bianca  
Nacque a Granata, nel regno di Spagna  
La testa ha schietta e grossa ciascuna anca;  
La coda e come bionde a terra vano  
E da tre piedi è quel destrier balzano<sup>104</sup>.

---

<sup>103</sup> BOIARDO, M. M., *Op. cit.*, pp. 582-583.

<sup>104</sup> *Ivi*, p. 583.

Boiardo fornisce al lettore una serie di informazioni dettagliate e precise su Frontalate. Non aveva eseguito lo stesso schema anche con i destrieri precedenti che piombano nel poema come personaggi già noti. Baiardo e Briadoro, del resto, sono ampiamente presenti nella tradizione cavalleresca antecedente e Boiardo, grande conoscitore del panorama letterario del tempo, ritiene probabilmente inutile soffermarsi su dati già padroneggiati dal pubblico. Al contrario Frontalate ha bisogno di essere corredato con elementi biografici non conosciuti dal lettore e Boiardo, prontamente, ne elenca caratteristiche fisiche e origini.

Il poeta completa il canto con un'altra ottava in cui, come avvenuto per Baiardo, esalta il destriero per le sue doti guerresche che amplificano notevolmente il valore del cavaliere che gli siede sulla sella:

Quando gli è sopra Sacripante armato  
De aspettar tutto il mondo si dà vanto  
Ben ha di lui bisogno in questo lato  
Né mai la sua vita ne ebbe tanto,  
Dapoi che con Marfisa essi afrontato.  
La zuffa vi dirò ne l'altro canto  
Che per l'uno e per l'altro, a non mentire,  
Assai fu più che far ch'io non so dire<sup>105</sup>.

La situazione muta quando Brunello, abile ladro al servizio del monarca africano Agramante, sottrae il cavallo a Sacripante, distratto dalle preoccupazioni per il suo regno sempre più minacciato dalle invasioni nemiche. Il piccolo e scuro Brunello (da qui l'origine del suo nome) era in missione per conto del proprio sovrano, con l'incarico di sottrarre l'anello fatato ad Angelica. Egli, non solo porta a compimento tale incombenza, ma torna in terra pagana portando con sé il cavallo di Sacripante e la spada di un'altra valida guerriera: Marfisa.

Diceva lo africano: «Or che omo è questo  
Che dorme in piede et ha si bon ronzone?  
Per altra volta io lo farò più desto.»  
E prese in questo dire un gran troncone,  
E la cingia disciolse presto presto,  
E pose il legno sotto dello arcione;  
Né prima Sacripante se ne avede  
Che quel se parte, e lui rimane a piede<sup>106</sup>.

---

<sup>105</sup> BOIARDO, M. M., *Op. cit.*, p. 583.

<sup>106</sup> *Ivi*, p. 635.



Brunello in fuga su Frontino, inseguito da una caparbia Marfisa, giungerà infine nel regno di Agramante portando con sé i frutti del bottino ladresco. Durante questo tragitto Boiardo dissemina elementi testuali importanti che fanno presagire la conclusione definitiva del rapporto tra Sacripante e Frontalate:

Non lo abandona la donzella altiera  
Ma giorno e notte senza fine il caccia,  
Né monte alpestro, né grossa riviera  
Né selva, né palude mai lo impaccia.  
Ma Frontalate, la bestia legiera,  
Li facea indarno seguitar tal traccia:  
Quel bon destrier, che fu di Sacripante  
Come un uccello a lei fugge davante<sup>107</sup>.

Oltre al ridondante paragone che intercorre tra il cavallo e l'uccello, che non risparmia neanche Frontalate, è interessante notare il passato remoto utilizzato da Boiardo per descrivere il rapporto con Sacripante. L'autore anticipa qui la conclusione del rapporto creatosi tra i due e preannuncia un futuro completamente diverso per il cavallo.

L'incontro tra il nobile cavaliere e il suo futuro destriero viene ampiamente descritto in un'ampia parte del sedicesimo Canto. Boiardo si sofferma volutamente per colorare di passione il primo sguardo tra i due, ma la sua intenzione principale è quella di mettere ancor più l'accento sulla rilevanza della discesa in guerra di Rugiero e su quanto questi rappresenti l'ago della bilancia per decidere la guerra in favore dell'esercito di Agramante.

Rugiero, disceso dal luogo in cui vive con il suo maestro Atalante, imbattendosi in Brunello e Frontalate, rimane abbagliato dalla sua bellezza e dalla sua leggiadria. Subito arde di desiderio per averne possesso:

E, preso Frontalate il suo destriero  
Accorda il speronar bene alla briglia  
Onde quel, ch'era sì destro e legiero,  
Facea bei salti e grandi a meraviglia  
A ciò mirando l giovane Rugiero  
Tanto piacere e tanta voglia il piglia  
De aver quel bel destrier incopertato  
Che del suo sangue avria fatto mercato.

E pregava Atalante, il suo maestro  
Che gli facesse aver quel bon ronzone;  
Or, per non vi tener troppo a sinestro,  
E raccontarvi la conclusione  
Benché Atalante avesse il core alpestro

---

<sup>107</sup> BOIARDO, M. M., *Op. cit.*, p. 815.

E dimostrasse con molta ragione  
La sua misera sorte al giovanetto  
Perché e destrieri e l'arme abbia in dispetto<sup>108</sup>.

È importante sottolineare il primo verso dell'ottava perché, a conferma del discorso precedente, Boiardo assegna Frontalate a Brunello attraverso l'aggettivo possessivo incontrato più volte nel poema, relegando da questo momento il passato del cavallo con Sacripante all'oblio della memoria.

Frontalate arriverà nelle mani di Rugiero come dono personale del piccolo ladro. Il lettore si trova di fronte ad un fatto rilevante per capire fino in fondo la natura di tale passaggio visto che, il cavaliere, ottiene il cavallo attraverso canali leciti: un regalo di Brunello che egli crede sia il possessore effettivo del destriero, la persona che può decretarne una valida cessione.

L'emozione provata da Rugiero alla vista del nobile cavallo la ritroveremo nel terzo libro quando, in una scena equiparabile per intensità e turbamento, egli incontra Brandimarte, in uno degli ultimi canti scritti dal poeta:

Ne lo apparir dello angelico aspetto  
Rugier rimase vinto e sbigotito  
E sentissi tremare il core in petto  
Parendo a lui di foco esser ferito  
Nonsa più che si fare il giovanetto:  
Non era apena di parlare ardito  
Con l'elmo intesta non l'avea temuta  
Smarito è mo che in faccia l'ha veduta<sup>109</sup>.

Il lettore si trova davanti a un'innovazione di Boiardo inserita però in un contesto ben riconoscibile della tradizione cavalleresca. L'amore per la dama provato da Rugiero, infatti, pur essendo una delle tematiche principali del teso, è estremamente differente da quello espresso da Orlando o Ranaldo.

L'apparizione improvvisa non eccita dunque in lui l'istinto sessuale, bensì lo colpisce come qualcosa di soprannaturale di fronte a cui egli non sa più che fare. Anche Rugiero avverte subito il "foco" dell'amore che quella bellezza suscita in lui, ma la sua reazione è profondamente diversa da quella che il fascino di Angelica produce nei cavalieri radunati alla corte di Carlo Magno. Anche in precedenza il Boiardo aveva trovato immagini altrettanto felici e suggestive per rappresentare la bellezza di questo personaggio su Frontalate<sup>110</sup>.

---

<sup>108</sup> BOIARDO, M. M., *Op. cit.*, p. 827.

<sup>109</sup> *Ivi*, pp. 1174-1175.

<sup>110</sup> FRANCESCHETTI, A., *Op. cit.*, p. 93.

Boiardo, attraverso le parole di Brunello, delinea per Frontalate e Rugiero un destino ricco di gloria e imprese, degno di qualsiasi altro cavaliere della tradizione letteraria cavalleresca. Il cavaliere, fino a quel momento cercato inutilmente dal re africano, decide di scendere in guerra solo dopo la comparsa dell'animale, quasi a porre l'accento sull'incompletezza che ancora lo caratterizzava. Ora, come rimarcato dai versi, può considerarsi sullo stesso livello dei grandi paladini già incontrati precedentemente:

Ma se io stimassi che tu, giovanetto  
Restassi per destrier di non venire  
Insino ad esso di giur e prometto  
Che de queste armi ti voglio guarnire  
E donerotti il mio destriero eletto  
E so che certamente potrai dire,  
Che 'l principe Ranaldo o il conte Orlando  
Non ha miglior ronzon né miglior brando<sup>111</sup>.

Sono ottave che coincidono con la metamorfosi del destriero che, iniziando una nuova vita, assume anche una nuova identità. Boiardo conclude il canto certificando questo cambiamento. Il nobile destriero di Rugiero, descritto come un'entità inseparabile dal suo padrone, chiude definitivamente con il passato per abbracciare un futuro ancora da scrivere con l'appellativo di Frontino.

Il mondo non avea più bel destriero  
Sì come in altro loco io vi contai.  
Poi che ebbe adosso il giovane Rugiero  
Più vaga cosa non se vidde mai.  
E, mirando il cavallo e il cavalli ero,  
Se penarebbe a iudicare assai  
Se fosser vivi, o tratti dal pennello  
Tanto ciascuno è grazioso e bello.

Era il destrier ch'io dico granatino  
Altra volta descrissi sua fazone  
Frontalate il nomava il saraceno  
Qual lo perdette ad Albraca al girone;  
Ma rugier possa l'appellò Frontino  
Sin che seco fu morto il bon ronzone  
Balzan, fazuto e biondo a coda e chiome  
Avendo altro Signore ebbe altro nome<sup>112</sup>.

---

<sup>111</sup> BOIARDO, M. M., *Op. cit.*, pp. 829-830.

<sup>112</sup> *Ivi*, pp. 831-832.

In questi ultimi versi, Boiardo chiarisce l'esigenza primaria del cavaliere di possedere un destriero che possa rispondere esclusivamente ai suoi ordini e richiami. Il cavallo aveva già mostrato obbedienza e fedeltà con il nome Frontalate al suo precedente signore Sacripante. Il cambio di nome serve anche a gettare un marchio di proprietà assoluta su Frontino che, chiamato in tal modo, non può che rispondere a un'unica voce, quella di Rugiero.

L'ultima stranezza che intercorre tra queste due fasi del destriero è puramente linguistica: mentre Frontino è quasi sempre posto in parte conclusiva di verso, di Frontalate non abbiamo nessuna rima. La maggior parte delle parole scelte per accompagnare il nome nuovo del cavallo, sono altresì interessanti: *saracino*, *paladino*, *vicino*. Riguardano tutte Rugiero quasi a sottolineare, chissà se volontariamente, il nuovo rapporto nato tra i due.

### 2.1.5 Rabicano

L'ultimo cavallo di questa breve rassegna è Rabicano, la cui natura lo differenzia da tutti i destrieri precedenti. Si tratta, infatti, di un cavallo magico dalle nobili e particolari origini, che si ciba solamente di aria:

Fu il caval fatto per incantamento  
Perché di foco e di favilla pura  
Fu finta una cavalla a compimento  
Benché sia cosa fuora de natura  
Questa dappoi se fié pregna di vento:  
Nacque il destrier veloce a dismisura  
Che roba di prato ne biada rodea  
Ma solamente de aria se pascea<sup>113</sup>.

Rabicano è il primo cavallo, tra quelli analizzati, che compare nelle pagine dell'*Orlando Innamorato*. Figlio del vento e dotato di ali ricorda, per aspetto e virtù, la creatura mitologica dell'Ippogrifo che verrà poi perfezionata da Ariosto nel suo poema.

In linea con questo gioco elusivo che contende al colpo di spada il dominio dello spazio Boiardo trova (nell'accezione retorica dell'*invenire*) le figure della sua leggerezza, la più importante delle quali non può che essere il cavallo Rabicano, figlio di una giumenta e del vento, che galoppa sfiorando lo spazio. La leggerezza di Rabicano è dovuta alla sua natura che trascorre dalla terra al cielo, ed è fatta dell'aria che esso mangia, dell'elemento leggero che dovrebbe essere coperto dalle lance nell'ottava meta poetica che avevamo visto prima e che ora è accessibile<sup>114</sup>.

---

<sup>113</sup> BOIARDO, M. M., *Op. cit.*, p. 252.

<sup>114</sup> CANOVA, A., VECCHI GALLI, P., *Op. cit.*, p. 399.

Il suo originario padrone è Argalia, fratello di Angelica, che verrà ucciso da Ferraguto nei primi canti dell'opera, liberando il destriero dall'averne un padrone definitivo nel corso del poema. Del resto, prima che avvenga il fatidico duello, Argalia e Rabicano si erano già dovuti separare, segnale che faceva presagire un infausto esito nella contesa con Ferraguto per il cavaliere pagano. L'alato destriero è affidato ad Angelica affinché scappi dalla corte di Carlo Magno e dalle bramosie dei paladini nei suoi confronti. La richiesta della dama al fratello rivela un elemento di grande valore per comprendere le qualità di Rabicano:

Però ti prego per lo dio Macone  
Che te contenti de la voglia mia.  
Ritorna a la battaglia col barone,  
Et io fra tanto per necromanzia  
Farò portarme in nostra regione  
Volta le spalle, e vieni anco tu via  
(Destrier non è che 'l tuo segua di lena:  
Io fermarommi alla selva de Ardena)<sup>115</sup>.

La descrizione esteriore di Rabicano, riportata all'interno dell'*Orlando Innamorato*, è estremamente bizzarra e non rende facile visualizzare la sua fisionomia. L'autore inserisce anche in questo frangente la componente magica a cui è estremamente legato, affiancando ai destrieri tradizionali, un cavallo dalla natura classicheggiante:

Poi passa dentro, e vede quel destriero  
Che de catena d'oro era legato,  
Guarnito aponto a ciò che fa mestiero  
Di bianca seta tutto copertato  
Egli come un carbone è tutto nero  
Sopra la coda ha pel bianco meschiato  
Così la fronte ha partita de bianco  
La ungia di dietro ancora al pede manco<sup>116</sup>.

Grazie alle sue doti fisiche Rabicano è l'unico cavallo che può vantarsi di superare Baiardo in velocità e resistenza, fatto più unico che raro, almeno tra le pagine scritte dall'autore scandinavo.

Destrier del mondo con questo si vanta  
Correre al paro, e non ne tro Baiardo  
Del qual per tutto il mondo oggi si canta

---

<sup>115</sup> BOIARDO, M. M., *Op. cit.*, p. 32.

<sup>116</sup> *Ivi*, p. 258.

Quello è più forte, destro e più gagliardo;  
Ma questo aveva leggerezza tanta,  
Che dietro a sé lasciava un sasso, un dardo,  
Uno uccel che volasse, una saetta,  
O se altra cosa va con maggior fretta<sup>117</sup>.

Il passo citato riguarda il momento appena prima in cui Rinaldo, avendo dovuto abbandonare Baiardo, libera Rabicano che, dopo la breve parentesi di possesso da parte di Angelica, non era più stato oggetto di racconto. La descrizione mostra le opposte nature dei due destrieri messi a confronto, in cui emerge la maggiore celerità del destriero alato e, di contro, una superiore e spiccata attitudine al combattimento da parte di Baiardo. I duelli e le battaglie combattute da Rinaldo sono narrati perlopiù quando egli è in possesso di quest'ultimo, mentre le imprese che intramezzano tali momenti sono determinate da separazioni più o meno lunghe.

Eccezione a questa considerazione è il terribile scontro tra Rinaldo e Orlando. Il primo rischia di soccombere ai colpi del cugino ma resiste fino all'intervento salvifico di Angelica. Rabicano si dimostra incapace di portare un aiuto determinante al suo padrone, fuggendo addirittura prima della fine del duello.

Stringendo e denti, il forte paladino  
Mena a Rinaldo un colpo nella testa:  
Gionse ne l'elmo che fu de Mambrino  
Non fu veduta mai tanta tempesta.  
Quel baron tramortito andava e chino,  
Via fugge Rabicano, e non s'arresta  
Intorno al campo, e par che metta l'ale;  
Al conte Orlando il suo spronar non vale<sup>118</sup>.

La ripartenza dalla città di Albraca vedrà Rinaldo cavalcare il suo Baiardo portato in quel luogo da Orlando che, a sua volta, ha ripreso il possesso di Brigliadoro.

Da questo momento in poi il destino di Rabicano all'interno dell'*Orlando Innamorato* sarà legato alla figura di Astolfo che sarà l'ultimo paladino a cavalcarlo fino alla sparizione definitiva dei due. Nei restanti libri, la presenza del cavallo alato si fa sempre meno frequente e mai realmente decisiva a determinare cambiamenti di un certo significato nel testo.

Insieme ad Astolfo sparirà dal racconto quando, durante il cammino intrapreso con Rinaldo e altri cavalieri, non resisterà ai richiami di Alcina, emblema della lussuria e della vita voluttuosa nonché sorella di Morgana.

---

<sup>117</sup> BOIARDO, M. M., *Op. cit.*, p. 258-259.

<sup>118</sup> *Ivi*, p. 514.

Esperta nell'arte magica la dama cercherà di circuire i cavalieri, ma solo Astolfo non riuscirà a resistere alle tentazioni viziose che ella promette. Il malcapitato la seguirà impotente e accecato dalla bramosia venendo portato su un'isola dall'apparenza innocua. Cavalcando Rabicano il paladino inglese abbandona i propri compagni di viaggio, perso ormai nei richiami irresistibili della potente maga. Vacui sono i tentativi di Ranaldo di salvare l'amico, l'acqua che circonda l'isola non permette a Baiardo e agli altri cavalli di procedere e li costringe a proseguire per la loro strada lasciando indietro Astolfo e il destriero alato.

Non vi passò Ranaldo, né Dudone  
Ché ognom di loro avea sospetto  
E ben chiamarno il figlio del re Otone,  
Ma lui pur passò oltra a lor dispetto.  
Ben se 'l tenne la fata aver pregione  
E poterlo godere a suo diletto:  
Come salito sopra al pesce il vide,  
Dietro li salta e de allegrezza ride<sup>119</sup>.

Termina poche ottave dopo il tredicesimo canto del secondo Libro e con esso anche la parabola e le avventure di Astolfo e Rabicano nel poema boiardesco. Saranno ripresi, con diverse fortune, dall'Ariosto nel suo *Orlando Furioso*.

---

<sup>119</sup> BOIARDO, M. M., *Op. cit.*, pp. 777-778.

## ***2.2 Orlando Furioso***

### **L'evoluzione della letteratura cavalleresca**

#### **2.2.1 Breve introduzione**

Dopo aver esaminato i cavalli presenti all'interno dell'*Orlando Innamorato* è doveroso proseguire con l'analisi dell'*Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto, visti i diretti e profondi legami che sussistono tra i due testi. Quest'opera, oltre a completare il testo iniziato da Boiardo, contiene altri elementi fondamentali per rafforzare e confermare la ricerca attuata in questa tesi. All'interno delle sue pagine, infatti, è possibile ritrovare situazioni preziose e significative sullo stretto rapporto tra cavallo e cavaliere. L'edizione presa in analisi è quella definitiva, datata 1532, che consta di quarantasei canti. Non sono stati esaminati i cosiddetti *Cinque Canti* che l'autore compose senza inserirli mai all'interno del poema e che costituiscono, a tutti gli effetti, un'opera a sé stante.

Come abbiamo già visto in questo lavoro, l'*Orlando Innamorato* è un testo incompiuto, interrotto dal Boiardo all'inizio del terzo libro a causa dell'instabilità politica e della discesa delle truppe francesi in Italia. Ariosto, una decina d'anni dopo la morte dell'autore scandinavo, decide di proseguire l'intreccio sviluppato dal suo predecessore apportando però notevoli modifiche e dando vita a una nuova fase letteraria per il genere cavalleresco in Italia.

Secondo il mio povero giudizio, il culmine vero nella storia del romanzo cavalleresco italiano è rappresentato dal primo, anziché dal secondo Orlando. Col poema del conte di Scandiano ha termine lo svolgimento naturale e spontaneo del genere. Col *Furioso*, nato di padre italiano, ma di madre latina, incomincia nella stirpe un altro ramo, che, se



ricosce ancora tra i suoi antenati la Chanson de Roland e il Roman de Tristan deriva nondimeno buona parte del suo sangue dall'Eneide, dalle Metamorfosi, dalla Tebaide<sup>120</sup>.

Ludovico Ariosto e Matteo Maria Boiardo compongono due opere visibilmente diverse. La maggior parte della critica che si è occupata di mettere a confronto i due testi, infatti, pone con insistenza l'accento sull'impossibilità di una sovrapposizione letteraria visto che le opere in questione si servono, ad esempio, di registri linguistici e scelte testuali chiaramente differenti. Ariosto, perseguendo la strada iniziata dal Boiardo, procede con una maggiore sistematicità, volta a sciogliere i nodi che ancora permanevano dopo l'uscita dell'*Innamorato*, come annotato da Pio Rajna:

Il Furioso in realtà non modifica il codice cavalleresco dell'*Innamorato*: lo perfeziona. Ciò che nel Boiardo appare ancora come giustapposizione di temi, talora groviglio narrativo e finanche incoerenza (propria di uno scrittore che si fa trascinare dal fervore dell'invenzione), diventa qui svolgimento equilibrato e valorizzazione piena delle parti nel tutto, misura classica, in altri termini, applicata a una materia romanzesca tendenzialmente disorganica. Per questo, la disparità delle fonti utilizzate non stride. Il repertorio tematico del Furioso è tutt'altro che selettivo: il blocco maggiore delle storie e dei personaggi è ovviamente prelevato dal fondo ancora disponibile dell'*Innamorato*, di cui il poema ariostesco vuole essere una continuazione; ma l'Ariosto attinge dovunque trova spunti narrativi da rielaborare poeticamente<sup>121</sup>.

L'*Orlando Furioso* segna un influente momento di passaggio nel genere della letteratura cavalleresca che, completando un'evidente metamorfosi, si era già lasciata alle spalle le peculiarità fondanti che ne avevano determinato le fortune nel Medioevo e nei secoli direttamente successivi. Il pubblico della corte estense conosceva esattamente le dinamiche espresse all'interno delle opere che trattavano temi legati al mondo bretone o arturiano. Il gusto era cambiato e il ricorso a fonti alternative, tra cui quelle classiche, fu inevitabile per l'umanista ferrarese. L'intreccio sviluppato, infatti, paga i debiti necessari con gli antenati del genere ma amplia notevolmente il panorama di fonti letterarie, attingendo temi e personaggi fin dalla letteratura antica.

Quando l'Ariosto si metteva a scrivere il suo poema, il romanzo cavalleresco era un genere vecchio e stravecchio, che aveva da raccontare di sé una lunghissima storia. Cittadino italiano da secoli, non poteva dissimulare le sue origini ultramontane. E forse gliene rincresceva; giacché s'era giunti a un tempo, in cui non pareva possibile nessuna specie di nobiltà, ch non si riconnettesse in qualche modo con i greci e i latini<sup>122</sup>.

---

<sup>120</sup> RAJNA, P., *Le fonti dell'Orlando Furioso*, Sansoni Editore, Firenze, 1975, p. 39.

<sup>121</sup> BORSELLINO, N., *Letture dell'Orlando Furioso*, Bulzoni Editore, Roma, 1972, pp. 30-31.

<sup>122</sup> RAJNA, *Op. cit.*, p. 3.

Ariosto accentua ancor più la discontinuità dei fatti narrati sfruttando pienamente le possibilità offerte dalla tecnica dell'*entrelacement* che era già stata utilizzata dal poeta scandinavo con esiti meno efficaci. Le parole di Javitch a riguardo non lasciano dubbi:

Senza dubbio la struttura narrativa del furioso è discontinua. Considerando il motivo per cui essa fu tale, e per cui Ariosto amplificò questa caratteristica tipica del romanzo, possiamo apprezzare più pienamente le reazioni critiche alla discontinuità del suo poema da parte dei lettori del XVI secolo. È necessario ricordare come le numerose azioni, i diversi personaggi e varie avventure del romanzo cavalleresco richiedessero linee di intreccio multiple, le quali dovevano essere costantemente interrotte perché potessero progredire più o meno simultaneamente. Così quando Ariosto decise di proseguire con il suo Orlando Furioso l'Orlando Innamorato di Boiardo, optò per una struttura narrativa discontinua. Inoltre, la tecnica dell'*entrelacement*, che permette all'autore di far avanzare le diverse linee dell'intreccio spostandosi avanti e indietro tra di esse, rese necessarie frequenti intrusioni del narratore. Se Ariosto deve abbandonare una di queste sue linee, egli interviene come narratore per annunciare che è tempo di lasciare un protagonista o una situazione per riprendere o ritornare a un'altra<sup>123</sup>.

Elemento ulteriore di contrasto con la tradizione è certamente il ruolo del narratore. Ariosto, di fatto, interviene con efficacia e costanza all'interno del poema suggellando le interruzioni e le riprese narrative dell'intreccio. Boiardo aveva precedentemente percorso questa via, appoggiandosi spesso e volentieri alle parole del vescovo Turpino dalla cui cronaca è attinto il materiale esposto dai due autori. Nell'*Orlando Furioso*, tuttavia, si palesa in maggior misura l'autorità dell'autore, più incline a ottenere lodi e riconoscimenti per la sua opera:

Era abitudine dei romanzi cavallereschi, e si ammirava specialmente nei cantari o chensons, che l'autore non si mettesse mai in mostra; e pareva l'indizio sicuro della loro origine popolare collettiva. [...] A noi importa rilevare che nel Furioso realmente l'autore è sempre presente, anche con la valutazione dei fatti narrati; né egli può nascondersi, perché senza la sua personalità storica essi non esisterebbero: la differenza fra i vecchi trovieri dei cantari e questi autori sta nel grado di cultura e senso di responsabilità, per cui quelli si dileguano, ovvero si nominano una volta tanto per gli eventuali diritti di autore, questi esigono ammirazione e rispetto per le doti e le idee personali e, in una parola, la loro autorità<sup>124</sup>.

Nonostante l'*Orlando Furioso* manifesti un importante distacco dalla produzione antecedente, gli elementi portanti di questa tesi rimangono quasi completamente confermati. Il rapporto tra cavalli e cavalieri appare ancor più saldo rispetto all'opera boiardesca ed è

<sup>123</sup> JAVITCH, D., *Ariosto Classico*, Mondadori, Milano, 1999, p. 156.

<sup>124</sup> ZINGARELLI, N., *Orlando Furioso*, Hoepli Editore, Milano, 1942, p. XLI.

mantenuto vivo quell'implicito e rilevante elemento dell'appartenenza reciproca. Marina Beer, nella sua opera sui romanzi cavallereschi, mette in evidenza ciò che maggiormente viene modificato da Ariosto: la natura generale del cavaliere. Egli appare sempre meno infallibile e sempre più vulnerabile, tesi testimoniata dalle vicende sfortunate che colpiscono uno dei protagonisti, Orlando:

Il nucleo centrale del poema, tutto pensato nel primo decennio del secolo, fa soprattutto i conti con l'eclisse della figura del cavaliere nella realtà della guerra ed arriva a disegnare una parabola in cui l'uomo d'arme guadagna in statura morale e in religiosità quello che ha perso in prestigio militare. Se il paladino solitario Orlando, eroe della mitologia cavalleresca, progressivamente condotte agli estremi del comportamento che gli è consentito di guerriero e di innamorato cristiano, si vede soppiantato in amore da Medoro, che non solo è saraceno ma è anche fante, cioè uno di quei soldati "a piede" nuovi protagonisti delle guerre italiane, lo statuto del cavaliere antico nell'immaginario è ormai totalmente sovvertito<sup>125</sup>.

I cavalli protagonisti dell'opera sono ovviamente i medesimi raccontati dal Boiardo, anche se la loro presenza nel testo è leggermente minore. Il ruolo svolto dai destrieri è altresì fondamentale per lo svolgimento di alcuni episodi del testo e per sciogliere molteplici nodi dell'intreccio. La novità più importante risiede nella creazione dell'Ippogrifo, evoluzione moderna del grifone. Si tratta di un cavallo alato che deve molte delle sue peculiarità al mondo classico, dal quale Ariosto ne recupera l'idea, adattandolo perfettamente al genere letterario utilizzato. Italo Calvino, nella sua personale rilettura di alcuni canti scelti dell'*Orlando Furioso*, abbozza un'idea di evoluzione "magica" dell'animale. Si parte cioè da Baiardo, destriero dalla perfezione unica ma confinato a rimanere un animale terrestre, per passare a Rabicano, destriero che aggiunge un tocco magico rappresentato dalle ali, compensato però da una minore attitudine bellica. Infine, ultimo anello della catena, l'Ippogrifo, che racchiude le capacità di entrambi, una macchina guerresca alata che conserva i tratti originali del cavallo accentuati da doti magiche incomparabili.

### 2.2.2 Baiardo

Baiardo, all'interno dell'*Orlando Furioso*, ricopre un ruolo che non si discosta particolarmente da quello già recitato nel testo boiardesco. Le sue doti e qualità permangono

---

<sup>125</sup> BEER, M., *Romanzi di cavalleria*, Bulzoni Editore, Roma, 1987, p. 112.

intatte e il rapporto con Rinaldo conserva quella solidità che già si riscontrava facilmente all'interno dei canti scritti dall'autore scandinese, seppur con alti e bassi.

La sua comparsa nel testo avviene attraverso la ripresa dei fili narrativi interrotti nel poema precedente quando, dopo una lite con il suo cavaliere, Baiardo si era addentrato in un'intricata selva facendo disperdere le proprie tracce. Ariosto recupera l'episodio raccontando magistralmente il corso degli eventi che, alla fine, giustificherà ogni singola azione perpetuata dal cavallo.

Era costui quel paladin gagliardo  
Figliuol d'Amon, signor di Montalbano,  
A cui pur dianzi il suo destrier Baiardo  
Per strano caso era uscito di mano  
Come alla donna egli drizzò lo sguardo,  
Riconobbe, quantunque di lontano,  
L'angelico sembante e quel bel volto  
Ch'all'amorose reti il tenea involto<sup>126</sup>.

L'abbandono del proprio cavaliere da parte del destriero è un evento di per sé strano e inconsueto. Ariosto parte da questa semplice considerazione per spiegare la scelta di Baiardo di allontanarsi da Rinaldo, rilevando l'anormalità della situazione e facendo presagire una forte motivazione alla base di quest'azione avventata. Le separazioni tra le due entità di questo indissolubile rapporto, come si è già potuto osservare nei testi precedenti, sono caratterizzate da circostanze imposte (rapimenti, morti o affidamenti temporanei) o da irrecuperabili esiti di duelli e guerre. Sono rarissimi i casi in cui tale rapporto cessi per volontà di uno dei due protagonisti.

Non va molto Rinaldo che si vede  
Saltare inanzi il suo destrier feroce:  
— Ferma, Baiardo mio, deh ferma il piede!  
Che l'essere senza te troppo mi nuoce. —  
Per questo il destrier sordo, a lui non riede,  
Anzi sempre se ne va sempre veloce  
Segue Rinaldo, e d'ira si distrugge:  
Ma seguiamo Angelica che fugge<sup>127</sup>.

Baiardo non risponde agli ordini supplichevoli del proprio padrone che, dolendosi per la sua dipartita, ne ripete l'assoluta insostituibilità. Rinaldo, ancora confuso da ciò che sta

---

<sup>126</sup> ARIOSTO, L., *Orlando Furioso*, Garzanti Editore, Milano, 1989, p. 14.

<sup>127</sup> *Ivi*, pp. 20-21.

accadendo, non può che tentare di seguire e raggiungere il cavallo in fuga, impresa che appare vana fin dai primi versi, viste le grandi qualità di corridore dell'animale.

L'autore, poche ottave dopo, inizia a svelare le motivazioni che hanno portato il destriero ad allontanarsi così rapidamente dal proprio padrone.

Non furo iti due miglia, che sonare  
Odion la selva che li cinge intorno,  
Con tal rumore e strepito, che pare  
Che triemi la foresta d'og'intorno  
E poco dopo un gran destrier n'appare,  
D'oro guernito e riccamente adorno,  
Che salta macchie e rivi, ed a fracasso  
Arbori mena e ciò vieta il passo

— Se l'intricati rami e l'aer fosco  
(disse la donna) agli occhi non contende,  
Baiardo è quel destrier ch'in mezzo il bosco  
Con tal rumor la chiusa via si fende.  
Questo è certo Baiardo, io l'riconosco:  
Deh, come ben nostro bisogno si intende!  
Ch'un sol ronzin per lui dui saria mal atto,  
E ne viene egli a satisfarci ratto —<sup>128</sup>.

Baiardo, fuoriuscendo dal folto della foresta, raggiunge il suo obiettivo: la bella e sfuggente Angelica, che non stenta a riconoscerne fattezze e movenze arrivando rapidamente a cancellare ogni suo dubbio sull'identità del destriero che le si para dinnanzi. Baiardo e Angelica si erano già incontrati nei canti narrati dall'autore scandinavo e il cavallo ne accetta volentieri la presenza in sella, disprezzando invece Sacripante, l'uomo che in quel frangente accompagna la donna.

Un fragore improvviso percorre la foresta: fa il suo ingresso un personaggio guarnito di sontuosi ornamenti; l'impeto della sua corsa è tale da far franare alberi e sassi. Angelica ha un moto di sollievo: finalmente una presenza amica! – Io lo conosco! – esclama – questo è Baiardo! – Era infatti il fortissimo cavallo di Rinaldo, che sfuggito di mano al padrone galoppava a briglia sciolta per il bosco. Sacripante fa per afferrarlo per il morso, ma Baiardo si mette a sparar calci che manderebbero in frantumi una montagna di metallo<sup>129</sup>.

Italo Calvino, parafrasando questa colorita immagine dai versi dell'*Orlando Furioso*, mostra con visibile effetto la volontà assoluta di Baiardo, che si rifiuta di portare in sella un cavaliere a lui sconosciuto. Sacripante, infatti, non avendo mai avuto nessun incontro con il

---

<sup>128</sup> ARIOSTO, L., *Op. cit.*, p. 30.

<sup>129</sup> CALVINO, I., *Orlando Furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, Einaudi, Torino, 1970, p. 11.

destriero, rischia di subire un attacco dall'animale che tira calci talmente pericolosi: «Ch'avria spezzato un monte di metallo»<sup>130</sup>.

Si tratta dell'ennesimo atto di fedeltà di Baiardo che, restio a tradire la relazione creata con Rinaldo, non accetta altri padroni al di fuori del proprio cavaliere o di altre personalità a lui vicine, come Angelica. Sarà proprio l'intervento della dama a mutare la situazione di stallo rivolgendosi gentilmente a Baiardo e convincendolo, attraverso flebili blandizie e gesti delicati, ad accettare di essere condotto dal cavaliere ignoto.

Indi va mansueto alla donzella  
Con umile sembiante e gesto umano,  
Come intorno al padrone il can saltella  
Che sia duo giorni o tre stato lontano.  
Baiardo ancora avea memoria d'ella,  
Ch'in Albracca il servia già di sua mano  
Nel tempo che da lei tanto era amato  
Rinaldo, allor crudele, allor ingrato.

Con la sinistra man prende la briglia  
Con l'altra tocca e palpa il collo e 'l petto  
Quel destrier, ch'avea ingegno a meraviglia,  
A lei come un agnel, si fa soggetto.  
Intanto Sacripante il tempo piglia:  
Monta Baiardo, e l'urta e lo tien stretto.  
Del ronzin disgravato la donzella  
Lascia la groppa e si ripone in sella<sup>131</sup>.

Rinaldo, approfittando del tempo perso da Angelica e Sacripante, raggiunge il luogo dove i due si trovano con Baiardo. La scena che gli si presenta davanti non può che turbarlo profondamente. È costretto, infatti, a osservare il proprio destriero cavalcato da un usurpatore e questo stato di cose genera nel suo animo una collera incontrollabile. Tra i due inizia un acceso diverbio verbale che anticipa la prevedibile controversia fisica. Il destriero e la dama rappresentano due trofei ambiti per entrambi che desiderano esserne riconosciuti degni possessori.

Rinaldo al saracin con molto orgoglio  
Gridò: —Scendi, ladron, dal mio cavallo!  
Che mi sia tolto il mio, patir non soglio  
Ma ben fo, a chi lo vuol, caro costallo  
E levar questa donna anco ti voglio  
Che sarebbe a lasciartela gran fallo  
Si perfetto destrier, donna sì degna  
A un ladron non mi par che si convegna —<sup>132</sup>.

---

<sup>130</sup> ARIOSTO, L., *Op. cit.*, p. 31.

<sup>131</sup> *Ivi*, p. 31.

— Tu te ne menti che ladrone io sia  
 (rispose il saracin non meno altiero):  
 Chi dicesse a te ladro, lo diria  
 (quanto io n'odo per fama) più con vero.  
 La pruova or si vedrà, chi di noi sia  
 Più degno de la donna e del destriero;  
 Ben che, quanto a lei, teco io mi convegna  
 Che non è cosa al mondo altra si degna —<sup>133</sup>.

Sacripante dovrebbe poter godere di un vantaggio incomparabile, stando seduto sulla sella di Baiardo, ma il destriero, come già accaduto nell'*Orlando Innamorato*, si rifiuta di affrontare il proprio padrone in battaglia. A differenza del passo raccontato dal Boiardo in cui era Orlando a cavalcare il destriero nel momento dell'ammutinamento, Ariosto opta per una reazione molto più violenta. Baiardo non si limita a immobilizzarsi ma attua una vera e propria ribellione che porta Sacripante a essere sbalzato via dall'arcione. L'autore mantiene viva la tradizione che vede un cavaliere e il proprio cavallo legati da un vincolo di fedeltà che non si scioglie nel corso delle vicende narrate ma che si mantiene duraturo fino alla fine dell'opera.

A piedi è l'un, l'altro a cavallo: or quale  
 Credete ch'abbia il saracin vantaggio?  
 Né ve n'ha però alcun; che così vale  
 Forse ancor men ch'uno inesperto paggio  
 Che 'l destrier per istinto naturale  
 Non volea fare al suo signore oltraggio  
 Né con man né con spron potea il Circasso  
 Farlo a volontà sua muover mai passo

Quando crede cacciarlo, egli s'arresta  
 E se tener lo vuole, o corre o trotta:  
 Poi sotto il petto si caccia la testa,  
 Giuoca di schiene, e mena calci in frotta.  
 Vedendo il saracin ch'a domar questa  
 Bestia superba era mal tempo allotta  
 Ferma le man sul primo arcione e s'alza,  
 E dal sinistro fianco in piede sbalza<sup>134</sup>.

Il duello è interrotto dalla fuga di Angelica che, impaurita per una possibile vittoria di Rinaldo, fugge senza essere vista. Ingannati da un sortilegio magico, i due cavalieri apprendono che la dama sta tornando a Parigi con Orlando, fatto che accende di gelosia

---

<sup>132</sup> ARIOSTO, L., *Op. cit.*, p. 34.

<sup>133</sup> *Ivi*, p. 35.

<sup>134</sup> *Ibidem*

Rinaldo. Egli, balzato sulla sella di Baiardo si dirige a tutta velocità verso la città francese, lasciando Sacripante appiedato nella foresta. L'inconcludente duello ha lasciato le vicende inalterate e Baiardo può tornare sotto la guida del suo naturale possessore che lo sprona senza sosta, permettendo all'autore di decantarne la grande velocità.

Il canto si conclude con il narratore che sente il bisogno di soffermarsi su ciò che è accaduto e per chiarire definitivamente ciò che ha spinto Baiardo a separarsi dal cavaliere e a raggiungere Angelica:

Signor non voglio che vi paia strano  
Se Rinaldo or si tosto il destrier piglia  
Che già più giorni ha seguitato invano  
Né gli ha possuto mai toccar la briglia.  
Fece il destrier, ch'avea intelletto umano  
Non per vizio seguirsi tante miglia  
Ma per guidar dove la donna giva  
Il suo signor, da chi bramar l'udiva

Quando ella si sfuggì dal padiglione  
La vide ed appostolla il buon destriero  
Che si trovava aver voto l'arcione  
Però che n'era sceso il cavalliero  
Per combatter di par con un barone  
Che men di lui non era in arme fiero;  
Poi ne seguì l'orme di lontano  
Bramoso porla al suo signore in mano

Bramoso di ritrarlo ove fosse ella  
Per la gran selva inanzi se gli messe;  
Né lo volea lasciar montare in sella  
Perché ad altro camin non lo volgesse  
Per lui trovò Rinaldo la donzella  
Una e due volte, e mai non gli successe  
Che fu da Ferrau prima impedito  
Poi dal Circasso, come avete udito<sup>135</sup>.

Sono tre ottave in cui Ariosto riabilita sotto ogni punto di vista Baiardo ribaltando completamente le prime impressioni che il lettore avrebbe potuto ricavare dalla disubbidienza dell'animale. L'umanista ferrarese gli conferisce un'intelligenza quasi umana nell'aver udito e compreso i desideri del proprio padrone. Baiardo elabora un vero e proprio piano d'azione per regalare a Rinaldo ciò che egli brama più di ogni altra cosa al mondo. Ogni gesto effettuato dal destriero nasce da un preciso ragionamento: dall'appostamento per osservare i movimenti di Angelica fino al rifiuto di far salire in groppa il proprio cavaliere che avrebbe potuto far fallire, con i suoi eventuali ordini alternativi, il suo progetto originale.

---

<sup>135</sup> ARIOSTO, L., *Op. cit.*, p. 39.



Nello studio del rapporto tra cavallo e cavaliere, questo passo ha un'importanza incalcolabile perché pone in evidenza il tentativo del destriero di realizzare i sogni più reconditi del proprio compagno di ventura, anche se ciò può comportare un'incomprensione necessaria in partenza. Ariosto arriva a ipotizzare che tale legame abbia radici tanto profonde da interessare l'intelletto delle due entità, in cui pare quasi nulla la barriera che dovrebbe dividere il raziocinio umano da quello animale.

Dopo una breve parentesi parigina, Rinaldo e Baiardo partono per la Gran Bretagna alla ricerca di alleati per l'esercito di Carlo Magno. Essi, in questo frangente, hanno la possibilità di esibire la maestosità del loro incedere:

Rinaldo se ne va tra gente e gente  
Fassi far largo il buon destrier Baiardo  
Chi la tempesta del suo venir sente  
A dargli via non par zoppo né tardo.  
Rinaldo vi compare sopra eminente  
E ben rappresenta il fior d'ogni gagliardo;  
Poi si ferma all'incontro ove il re siede:  
Ognun s'accosta per udir che chiede<sup>136</sup>.

Dopo aver combattuto fieramente e con grande coraggio tra le file dell'esercito carolingio, Rinaldo e Baiardo spariscono dalla narrazione per un lungo periodo durante il quale Ariosto prosegue altri filoni narrativi. Compaiono nuovamente in un episodio particolare che vede Baiardo uccidere casualmente un cavallo alleato in un gesto d'involontaria irruenza. Il passo è rilevante per due motivi diversi: rende palese la forza d'urto del cavallo di Rinaldo e, attraverso la prova d'orgoglio del cavaliere che ha perso il proprio destriero e che chiede giustizia per tale atto, ribadisce quanto tale rapporto non valga solo per i protagonisti del poema quanto per le comparse minori che, allo stesso modo, considerano i loro cavalli uno dei beni più preziosi da difendere e vendicare.

L'uno e l'altro cavallo in guisa urtosse  
Che gli fu forza in terra a por le groppe.  
Baiardo immantamente ridrizzosse  
Tanto ch'a pena il correre interroppe.  
Sinistramente sì l'altro percosse  
Che la spalla e la schena insieme roppe  
Il cavalier che 'l destrier morto vede  
Lascia le staffe ed è subito in piede

Ed al figlio d'Amon, che già rivolto  
Tornava a lui con la man vota, disse:

---

<sup>136</sup> ARIOSTO, L., *Op. cit.*, p. 115.

— Signore il buon destriero che tu m'hai tolto  
Perché caro mi fu mentre che visse,  
Mi farà uscir del mio debito molto  
Se così invendicato si morisse:  
Sì che vientene, e fa ciò che tu puoi  
Perché battaglia esser convien tra noi —<sup>137</sup>.

Baiardo e Rinaldo, nel testo ariostesco, sono soggetti a un numero minore di separazioni rispetto all'*Orlando Innamorato*. La più significativa avviene per mano di Gradasso che, per alcuni canti all'interno dell'*Orlando Furioso*, riesce a ottenere ciò per cui aveva mosso un'intera guerra contro Carlo Magno: il possesso di Durlindana e Baiardo. Il modo in cui egli li ottiene è molto discutibile vista la pazzia che colpisce Orlando, il quale abbandona armi e destriero dopo aver udito le ultime notizie amorose su Angelica, e le inverosimili contingenze che determinano il distacco temporaneo tra Rinaldo e il suo compagno di vita. Baiardo, infatti, viene messo in palio in un duello tra il suo possessore naturale e Gradasso ma, mentre essi combattono, un mostro volante attacca il destriero costringendolo alla fuga:

Vider Baiardo a zuffa con un mostro  
Ch'era più di lui grande, ed era augello  
Avea più lungo di tre braccia il rostro;  
L'altre fattezze avea di pipistrello  
Avea la piuma negra come inchiostro  
Avea l'artiglio grande, acuto e fello  
Occhi di fuoco, e sguardo avea crudele  
L'ale avea grandi che parean due vele<sup>138</sup>.

I due cavalieri si gettano alla sua ricerca, ed è proprio Gradasso a trovarlo e a portarlo con sé, eludendo così lo scontro con il rivale e compiendo un'azione assai poco cavalleresca. L'accordo stipulato tra i due contendenti prevedeva una ripresa immediata del duello non appena fosse stato ritrovato l'animale: unico lecito modo per arrivare a decretare il cavaliere più meritevole di mantenerne il possesso. Nell'inseguimento, Gradasso può contare sulla presenza della sua Alfana, cavalla araba agile e tenace, ottenendo così un vantaggio incolmabile nella rincorsa a Baiardo. Questi, dunque, passa tra le file nemiche, fatto che era già accaduto anche nel poema boiardesco quando era stato cavalcato da Agricane poi ucciso da Orlando. Gradasso s'imbarca con la sua nuova cavalcatura che, nuovamente, si ritrova lontana da Rinaldo. Il paladino rimane appiedato come all'inizio del poema e decide di

---

<sup>137</sup> ARIOSTO, L., *Op. cit.*, p. 840.

<sup>138</sup> *Ivi*, p. 919.

ritornare mestamente verso Parigi con la mente ottenebrata dal perenne desiderio di avere Angelica per sé.

E lo trovò nella spelonca cava  
Da l'avuta paura anco sì oppresso,  
Ch'uscire allo scoperto non osava:  
Perciò l'ha in suo potere il pagan messo.  
Ben de la convenzion si raccordava,  
Ch'alla fonte tornar dovea con esso  
Ma non è più disposto d'osservarla  
E così in mente sua tacito parla:

Abbial chi aver lo vuol con lite e guerra:  
Io d'averlo con pace più disio.  
Da l'uno all'altro capo de la terra  
Già venni, e sol per far Baiardo mio.  
Or ch'io l'ho in mano, ben vaneggia ed erra  
Chi crede che depor lo volesse io.  
Se Rinaldo lo vuol, non di sconviene  
Come io già in Francia , or s'egli in India viene<sup>139</sup>.

Vi è nel testo un'altra qualità di Baiardo che rimane intatta nel passaggio di consegne tra Boiardo e Ariosto, ovvero la capacità di accrescere il coraggio e la furia in battaglia di chi lo possiede. Ciò avviene anche nel caso di Gradasso che, durante lo scontro con Orlando, acquisisce una maggiore forza squilibrando la bilancia dello scontro in suo favore.

Quando allo scontro vengono a trovarsi  
E in tronchi vola al ciel rotta ogni lancia  
Del gran rumor fu visto il mar gonfiarsi  
Del gran rumor che s'udì sino in Francia.  
Venne Orlando e Gradasso a riscontrarsi  
E potea stare ugual questa bilancia ,  
Se non era il vantaggio di Baiardo  
Che fe' parer Gradasso più Gagliardo<sup>140</sup>.

Dagli ultimi due versi di quest'ottava emerge una tendenza linguistica già presente in Boiardo e che l'autore ferrarese amplia ancor più: la rima *Baiardo/Gagliardo*. Ariosto, infatti, la utilizza in maniera così frequente da superare il complessivo insieme di tutti gli altri lessemi posti nella medesima posizione. A differenza dell'*Orlando Innamorato*, si nota una tendenza maggiore a porre tale rima in fine di ottava e, di contro, una presenza abbastanza limitata del cavallo a inizio verso.

---

<sup>139</sup> ARIOSTO, L., *Op. cit.*, p. 921.

<sup>140</sup> *Ivi*, p. 1120.

L'opera si avvia alla conclusione con i migliori cavalieri delle due schiere pronti a sfidarsi in una tenzone che deciderà le sorti della guerra e libererà le mura di Parigi dall'assedio pagano. Orlando, Oliviero e Brandimarte vengono sfidati da Agramante, Gradasso e Sobrino sull'isola di Lipadusa dove un epico scontro decreterà la vittoria dei paladini cristiani e la morte dei nemici. La scomparsa di Brandimarte sarà l'ultima vera perdita tra le file dei cavalieri carolingi.

Rinaldo, intanto, decide di liberarsi dell'ossessione amorosa che ancora lo pervade, optando per una nuova ricerca della fonte del disinnamoramento. La scusa che egli sceglie per abbandonare il campo di Carlo Magno è legata proprio a Baiardo. Egli chiede al suo sovrano di concedergli licenza per ritrovare il suo destriero e questi, sapendo dell'importanza che il cavallo aveva per il suo paladino, accetta subito di lasciarlo andare:

Chiede licenza al figlio di Pipino  
E trova scusa che 'l destrier Baiardo  
Che ne mena Gradasso saracino  
Contra il dover di cavallier gagliardo  
Lo muove per suo onore a quel camino  
Acciò che vieti al Serican bugiardo  
Di mai vantarsi che con spada o lancia  
L'abbia levato a un paladin di Francia<sup>141</sup>.

Uno stratagemma che si serve della convenzione sociale non scritta in cui il cavaliere, vittima di una sottrazione truffaldina, non può non combattere per riappropriarsi del proprio destriero. Dopo aver ritrovato la fonte e aver scacciato via il tormentoso pensiero della donna amata, Rinaldo rinsavisce trasformando la scusa proferita a Carlo Magno in vero e proprio furore. Il desiderio di vendicare l'onta subita e riprendersi il suo cavallo lo induce a partire subito per raggiungere i propri compagni già impegnati nei duelli conclusivi.

Gli fu nel primier odio ritornata  
Angelica: e gli parve troppo indegna  
D'esser, non che sì lungi seguitata  
Ma che per lei pur mezza lega vegna.  
Per Baiardo riaver tutta fiata  
Verso India in Sericana andar disegna,  
Sì perché l'onor suo lo stringe a farlo,  
Sì per averne già parlato a Carlo<sup>142</sup>.

---

<sup>141</sup> ARIOSTO, L., *Op. cit.*, p. 1139.

<sup>142</sup> *Ivi*, p. 1146.

L'uccisione del re pagano Agramante rovescia le sorti del conflitto e consente probabilmente il recupero dei cavalli, Briegliadoro e Baiardo, che per vicende simili erano finiti entrambi in mani nemiche. In realtà non vi è certezza in tutto ciò perché Ariosto non dà alcuna conferma su tale fatto, spostandosi immediatamente a narrare l'ultima vicenda del poema: l'avventura di Ruggiero nei Balcani, volta a recuperare la bella Bradamante promessa sposa a un principe greco.

Dopo la morte dei nemici, tuttavia, permangono sull'isola solamente i cavalieri di Carlo Magno e dei cavalli non viene detto più alcunché. È lecito pensare che Ariosto abbia dato per scontato il lieto fine per quanto riguarda il loro ricongiungimento, senza proferire parole ridondanti su un fatto che appare scontato e prevedibile.

La guerra è terminata e i nodi riguardanti le vicende di Rinaldo sono stati sciolti. Dopo aver scortato il compagno Oliviero a ricevere le cure mediche per le ferite riportate, egli scompare dalle pagine del poema, ma il lettore può facilmente immaginare un suo ritorno glorioso a Parigi con Baiardo, in attesa di difendere ancora il suo signore e di vivere altre avventure in sella al suo indivisibile compagno di viaggio.

### 2.2.3 Briegliadoro

Ariosto, nei confronti di Briegliadoro, mantiene la stessa linea narrativa perseguita nell'*Orlando Innamorato*. Il cavallo di Orlando, infatti, conserva un'importanza relativa all'interno del poema pur ricevendo elogi ed encomi per le sue peculiari qualità. Egli più che determinare lo svolgimento degli eventi si limita a subirlo, costretto a separarsi dal proprio cavaliere a seguito della pazzia che colpirà Orlando. Un ruolo minore quello del destriero che compare solo come elemento corredante del protagonista, senza attuare azioni e gesta decisive per lo svolgersi dell'intreccio.

I primi versi che vedono comparire Briegliadoro all'interno dell'*Orlando Furioso* confermano questa ipotesi. Orlando, dopo l'abbandono di Angelica, decide di partire alla sua ricerca nel cuore della notte evitando di svegliare i servi e gli scudieri e sellando da solo il cavallo. Ariosto, poco più avanti, comunica che Orlando, lasciando la Britannia, ha preferito non proseguire con Briegliadoro rimasto in terra inglese per sostituirlo con un destriero meno appariscente ma che gli consente una maggiore facilità di spostamento e anonimato.

Nel lito armato il paladino varca  
Sopra un corsier di pel tra bigio e nero  
Nutrito in Fiandra e nato in Danismarca  
Grande e possente assai più che leggiere;  
Però ch'avea, quando si messe in barca,  
In Bretagna lasciato il suo destriero  
Quel Briagliador sì bello e sì gagliardo  
Che non ha paragon, fuor che Baiardo<sup>143</sup>.

Negli ultimi due versi possiamo notare un altro elemento di derivazione boiardesca, rimasto immutato in Ariosto: il paragone immancabile con Baiardo e la conservazione di questo dualismo. Il giudizio che vede Briagliadoro sottostare alle qualità del cavallo di Rinaldo rimane altresì il medesimo facendo registrare, anche in questo testo, una gerarchia già conosciuta. L'avventura di Orlando senza il suo cavallo si spegnerà a breve e, dopo aver compiuto un'impresa minore e marginale rispetto al filone principale del poema, il paladino decide di passare a recuperare il proprio destriero in Britannia per poi continuare la ricerca di Angelica in altri luoghi.

Olimpia Oberto si pigliò per moglie  
E di contessa le fe' gran regina.  
Ma ritorniam al paladin che scioglie  
Nel mar le vele, e notte e di camina  
Poi nel medesimo porto le raccoglie  
Donde pria le spiegò nella marina  
E sul suo Briagliador armato salse  
E lasciò dietro i venti e l'onde salse<sup>144</sup>.

La ricerca della dama continuerà fino all'attimo in cui Orlando non apprenderà da un pastore che ella è fuggita con Medoro di cui si è innamorata dopo avergli prestato cure affettuose. La conferma di questo fatto, anticipato dall'incisione trovata su un albero in cui Angelica manifestava il proprio amore per un altro paladino, spinge Orlando alla follia. Si tratta di uno degli eventi più importanti dell'intero poema, determinante per lo sviluppo delle trame successive, come riporta Eduardo Saccone:

La perdita del senno. È qui che la follia di cui il libro discorre si divarica in due diverse e solo fino a un certo punto comparabili pazzie. È il momento di massima crisi nel poema e nell'universo ariostesco, quello in cui l'edificio pare che possa essere rovesciato con un soffio; l'ordine umano e quello naturale pervertiti; il cosmo ridotto a caos. È la follia di Orlando. Non la morte dunque (che non riguarda veramente, in quanto umanamente

---

<sup>143</sup> ARIOSTO, L., *Op. cit.*, pp. 206-207.

<sup>144</sup> *Ivi*, p. 266.

incontrollabile, l'uomo dell'Ariosto), ma la follia è l'autentico limite di questo mondo, l'effettivo pericolo, l'imminente disvalore<sup>145</sup>.

La pazzia che colpisce Orlando è importante anche per quanto riguarda il suo rapporto con Brigliadoro. Il destriero, infatti, si ritrova abbandonato al suo destino nella foresta non appartenendo più al paladino la cui mente è priva di senno, per cui incapace di riconoscere ciò che gli appartiene. Il folle Orlando, infatti, stravolge le regole del rapporto cavallo-cavaliere uccidendo uomini e depredandoli dei loro destrieri di cui abuserà senza alcun rispetto:

Il paradosso estremo del cavaliere impazzito è il ridursi al livello della plebaglia e addirittura rubarne e maltrattarne i cavalli. [...] Orlando non si serve più del cavallo come completamento della sua natura militare, ma ne usa e abusa come i non-cavalieri, come un puro veicolo. Al punto più basso del suo cammino di deculturazione, il cavaliere capovolge di segno tutte le gerarchie del suo sistema di valori: dama e cavallo si fanno intercambiabili, il modo di combattere dei contadini diventa il suo, il nobile destriero, non più compagno di guerra, si trasforma in "vettura"<sup>146</sup>.

Il destriero verrà preso in custodia da Mandricardo che, dopo aver perso il suo cavallo in battaglia, è più che lieto di trovare un così valente sostituto.

Fu conclusa la triegua fra costoro  
Sì come piacque a chi di lor potea.  
Vi mancava uno dei cavalli loro,  
Che morto quel del tartaro giacea:  
Però vi venne a tempo Brigliadoro  
Che le fresche erbe lungo il rio pascea  
Ma al fin del canto io mi trovo esser giunto  
Sì ch'io farò, con vostra grazia, punto<sup>147</sup>.

Per conto suo Brigliadoro non si oppone alla presenza di un nuovo cavaliere e non pare soffra particolarmente l'assenza del proprio paladino, almeno nelle fasi iniziali di questa obbligata separazione.

Mandricardo affronterà in battaglia, cavalcando Brigliadoro, sia Marfisa che Ruggiero con esiti completamente opposti. Nella prima tenzone, contro la fenomenale guerriera, riuscirà ad averla vinta quando il destriero della dama scivola goffamente, lasciandola appiadata. Si tratta di un evento che costringerà Ruggiero a prestarle soccorso colpendo sull'elmo il cavaliere rivale. Mandricardo stordito dal colpo subito si allontana dalla battaglia

---

<sup>145</sup> SACCONI, E., *Il soggetto del Furioso*, Liguori Editore, Napoli, 1974, p. 173

<sup>146</sup> BEER, M., p. 124.

<sup>147</sup> ARIOSTO, L., *Op. cit.*, p. 667.

inseguito da Ruggiero. Marfisa, vedendoli scappare, non può trattenere l'ira perché sa che non può raggiungere due cavalli così veloci come Briegliadoro e Frontino.

Marfisa intanto si levò di terra,  
E tutta ardendo di disdegno e d'ira  
Credesi far la sua vendetta, ed erra  
Che troppo lungi il suo nimico mira.  
Ruggier, ch'aver tal fin vede la guerra  
Rugge come un leon, non che sospira.  
Ben sanno che Frontino e Briegliadoro  
Giunger non ponno coi cavalli loro<sup>148</sup>.

Successivamente tra Mandricardo e Ruggiero si svolgerà uno dei duelli più avvincenti dell'intero poema. Si affrontano due cavalieri arditi e coraggiosi che cavalcano due destrieri quasi imbattibili. Durante la battaglia Briegliadoro mostra alcuni sintomi d'indolenza nei quali emerge un sentimento che mai prima gli era stato attribuito dall'Ariosto. L'animale si duole infatti per aver cambiato padrone, quasi rimpiangendo tra le righe l'assenza di Orlando che, dal canto suo, smentisce il silenzio iniziale emerso dopo il suo abbandono:

Se Balisarda lo giungea pel dritto  
L'elmo d'Ettore era incantato  
Fu sì del colpo Mandricardo afflitto  
Che si lasciò la briglia uscir di mano  
D'andar tre volte accenna a capo fitto  
Mentre scorrendo va d'intorno il piano  
Quel Briegliador che conoscete al nome  
Dolore ancor de le mutate some<sup>149</sup>.

Alla fine, dopo numerosi e vicendevoli colpi inferti, Ruggiero si impone sull'avversario decretandone la morte. Mandricardo cade con onore per mano di uno dei paladini più valorosi che ne conquista le spoglie e le armi, nonché il cavallo.

Ruggiero, che già possiede Frontino, decide di far condurre Briegliadoro in dono al suo signore, il re Agramante, sancendo il passaggio tra le schiere pagane del destriero che fu di Orlando. Questi, ancora sotto gli effetti della pazzia, vaga per il mondo compiendo imprese superiori alla sua forza, disseminando morte e distruzione.

Con molta diligenza il re Agramante  
Fece colcar Ruggier ne le sue tende  
Che notte e dì veder sel vuole inante  
Sì l'ama, sì di lui cura si prende  
Lo scudo al letto e l'arme tutte quante

---

<sup>148</sup> ARIOSTO, L., *Op. cit.*, p. 731.

<sup>149</sup> *Ivi*, p. 826.



Che fur di Mandricardo, il re gli appende;  
Tutte le appende, eccetto Durindana  
Che fu lasciata al re di Sericana

Con l'arme l'altre spoglie a Ruggier sono  
Date di Mandricardo, e insieme dato  
Gli è Briagliador, quel destrier bello e buono  
Che per furore Orlando avea lasciato.  
Poi quello al re diede Ruggiero in dono,  
Che s'avide ch'assai gli saria grato.  
Non più di questo; che tornar bisogna  
A chi Ruggiero invan sospira e agogna<sup>150</sup>.

Briagliadoro passa così tra le mani del sovrano africano, equivalente per importanza a Carlo Magno, scomparendo dalle vicende più importanti. Lo ritroviamo, infatti, solo nella parte finale dell'opera quando, dopo la sconfitta e la presa della città di Biserta, Agramante decide di abbandonare quel luogo per imbarcarsi e raggiungere, con Gradasso e Sobrino, l'isola in cui sfiderà i paladini nemici. Briagliadoro è già stato portato all'interno della nave insieme alle cose di maggior valore possedute dal pagano:

Smonta con pochi, ove in più lieve barca  
Ha Briagliadoro e l'altre cose care.  
Tra legno e legno taciturno varca,  
Fin che si trova in più sicuro mare  
Da' suoi lontan, che Dudon preme e carca  
E mena a condizioni acri ed amare.  
Gli arde il foco, il mar sorbe, il ferro strugge:  
Egli che n'è cagion, via se ne fugge<sup>151</sup>.

Il destriero di Orlando è considerato come un tesoro conquistato in battaglia da conservare insieme ad altre preziose refurtive. Briagliadoro viene quasi dimenticato dall'Ariosto che lo ha collocato stabilmente tra i pagani in attesa di sviluppare trame parallele. Il cavallo non è presente in alcun campo di battaglia fino alla disputa finale, quando viene montato dal re per affrontare i nemici cristiani.

Nel frattempo, grazie alla mirabile impresa di Astolfo, Orlando ha recuperato il senno e accetta di buon grado l'invito del sovrano nemico a combattere per decidere le sorti finali del conflitto. Desiderio ardente del paladino franco è recuperare ciò che gli spetta, compreso Briagliadoro. Orlando, recuperando il lume della ragione, è tornato ad essere colui che ricercava Angelica per terra e per mare, il cavaliere cioè che cavalcava il proprio destriero e

---

<sup>150</sup> ARIOSTO, L., *Op. cit.*, p. 831.

<sup>151</sup> *Ivi*, p. 1078.

che ora è pronto per tornare a riannodare i fili di un rapporto che si era incrinato molto tempo prima.

Stimando non aver Gradasso altrove,  
Poi ch'udi che di Francia era partito.  
Or più vicin gli è offerto luogo, dove  
Spera che 'l suo gli fia restituito  
Il bel corno d'Almonte anco lo muove  
Ad accettar sì volentier lo 'nvito,  
E Briigliador non men; che sapea in mano  
Esser venuti al figlio di Troiano<sup>152</sup>.

Il duello finale che vede contrapposti Agramante e Briigliadoro da una parte contro Brandimarte e Frontino dall'altra, costituisce l'ultimo episodio in cui il destriero di Orlando è presente tra le pagine del poema. Un'opposizione che avrebbe portato alla sopraffazione del re pagano da parte del cavaliere cristiano se Gradasso, intervenendo in suo soccorso, non avesse ucciso il fiero compagno d'armi di Orlando. L'ira di quest'ultimo, privato di un amico fraterno, si abbatte sui due nemici che vengono uccisi con brevi e feroci assalti.

È da rimarcare in questo caso l'ennesima dimenticanza dell'autore riguardo alla presenza di Briigliadoro nella tenzone. Il cavallo, seguendo le logiche della narrazione, avrebbe dovuto ancora essere montato da re Agramante visto che, nelle ottave in cui è descritta la contesa con Brandimarte, non risulta alcuna notizia su una sua possibile discesa dall'arcione. Il colpo mortale che trafugge il cavaliere cristiano, invece, determina una sua caduta da Frontino, alimentando ancor più l'ipotesi che lo scontro tra i due stesse ancora avvenendo in groppa ai destrieri.

Di ferro un cerchio grosso era duo dita  
Intorno all'elmo, e fu tagliato e rotto  
Dal gravissimo colpo, e fu partita  
La cuffia del'acciar ch'era di sotto  
Brandimarte con faccia sbigottita  
Giù del destrier si riversciò di botto  
E fuor del capo fe' con larga vena  
Correr di sangue un fiume in su l'arena<sup>153</sup>.

Orlando, nel momento in cui si scaglia contro il sovrano nemico uccidendolo, si sarebbe dovuto trovare di fronte al proprio cavallo che, al contrario, non viene affatto citato. Le parole che raccontano la morte di Agramante sembrano suggerire l'assenza del destriero di Orlando, che pare scomparso nel nulla durante i combattimenti. Briigliadoro non viene più

---

<sup>152</sup> ARIOSTO, L., *Op. cit.*, p. 1090.

<sup>153</sup> *Ivi*, pp. 1127-1128.

nominato fino alla fine del poema e, come già ricordato nel paragrafo precedente su Baiardo, si presume abbia riabbracciato il suo cavaliere dopo una separazione così prolungata e che sia ritornato con lui a Parigi.

#### 2.2.4 Frontino

Uno dei cavalli più attivi dell'*Orlando Furioso* è sicuramente Frontino che vive, grazie ai suoi molteplici spostamenti, un numero considerevole di vicende fondamentali all'interno del poema. La sua presenza, dopo una breve comparsa nel quarto canto, sarà costante fino alla fine del testo rendendolo protagonista di avventure che riguardano sia Ruggiero e la sua impresa balcanica, sia i duelli tra i paladini pagani e cristiani.

La prima comparsa del destriero avviene immediatamente con una prima separazione, quasi Ariosto volesse indicare un evento che si ripeterà più volte all'interno dell'opera. Ruggiero, che brama salire sull'Ippogrifo, discende dal proprio cavallo affidandolo alle mani sicure e fidate della sua amata Bradamante:

Or di Frontin quel animoso smonta  
(Frontino era nomato il suo destriero)  
E sopra quel che va per l'aria monta,  
E con li spron gli adizza il core altiero  
Quel corre alquanto, ed indi i piedi punta,  
E sale inverso il ciel, via più leggiere  
Che 'l girifalco, a cui lieva il capello  
Il mastro a tempo, e fa veder l'augello<sup>154</sup>.

Dopo questa brevissima parentesi introduttiva non si registrano altre notizie relative a Frontino fino all'intervento dell'autore che informa il lettore della scelta di Bradamante.

Ella, per proteggerlo, ha inviato il cavallo nei territori controllati dalla sua famiglia, ossia a Montalbano, dove è stato tenuto in gran riguardo e raramente qualcuno lo ha cavalcato. Riappare così sulle scene del poema in forma smagliante: «sì ch'era più che mai lucido e grasso»<sup>155</sup>.

Bradamante vuole consegnare il cavallo al suo proprietario e per questo lo affida a Ippalca, ancella fidata, che si mette subito in viaggio per adempiere al compito assegnatole. Ella, particolare da non tralasciare, non siede sulla sella di Frontino ma ne tiene solamente le

---

<sup>154</sup> ARIOSTO, L., *Op. cit.*, p. 87.

<sup>155</sup> *Ivi*, p. 611.

briglie accomodandosi su un semplice ronzino. L'ipotesi principale è che essa, in tal modo, possa tornare indietro dopo aver effettuato la consegna ma tale fatto non viene confermato direttamente dall'autore e suggerisce in qualche modo anche una teoria alternativa: l'impossibilità da parte di un semplice servitore di sostituirsi al cavaliere sulla groppa di un destriero tanto fiero e importante:

Montar la fece s'un ronzino, e in mano  
La ricca briglia di Frontin le messe:  
E se sì pazzo alcuno o sì villano  
Trovasse, che levar le lo volesse;  
Per fargli a una parola il cervel sano  
Di chi fosse il destrier sol gli dicesse;  
Che non sapea sì ardito cavalli ero  
Che non tremasse al nome di Ruggiero<sup>156</sup>.

Ippalca non riuscirà a completare la sua missione per l'intervento di Rodomonte che la depreda del cavallo subito dopo aver saputo della sua appartenenza a Ruggiero. Il cavaliere, pur mostrando qualche remora per la violazione di una legge cavalleresca che vietava di far un torto a una fanciulla indifesa, decide di portarle via l'animale proprio per poter sfidare Ruggiero in duello, nonostante entrambi sottostiano ai comandi dello stesso sovrano. Sarà la stessa ancella a raccontare del furto di Frontino a Ruggiero, la cui reazione sdegnata mostra quanto egli tenga in considerazione il proprio destriero e quanto può essere grave compiere un'azione tanto bieca quanto scorretta:

Disse, che chi le avea tolto il destriero  
Ancor detto l'avea con molto orgoglio  
— Perché so che 'l cavallo è di Ruggiero  
Più volentier per questo te lo toglío.  
S'egli di racquistarlo avrà pensiero  
Fagli saper (ch'asconder non gli voglio)  
Ch'io son quel Rodomonte il cui valore  
Mostra per tutto 'l mondo il suo splendore —

Ascoltando Ruggier mostra nel volto,  
Di quanto sdegno acceso il cor gli sia,  
Sì perché caro avria Frontino molto,  
Sì perché venia il dono onde venia  
Sì perché in suo dispregio gli par tolto  
Vede che biasmo e disonor gli fia  
Se torlo a Rodomonte non s'affretta  
E sopra lui non fa degna vendetta<sup>157</sup>.

---

<sup>156</sup> ARIOSTO, L., *Op. cit.*, p. 612.

<sup>157</sup> *Ivi*, p. 716.

Lo scontro tra Rodomonte e Ruggiero non avverrà mai poiché elementi disturbatori s’inseriscono a ostacolare il corso naturale delle cose. Questo è un altro fatto da tenere in considerazione perché evidenzia quanto l’autore si sia ormai distaccato dalle regole del genere cavalleresco che avrebbero previsto, senza dubbio, un regolamento di conti tra l’ingannatore e il truffato. Ambiguo è l’atteggiamento di Rodomonte che non vorrebbe combattere con Ruggiero ma, allo stesso tempo, appare restio nel rendere il cavallo sottratto. Entrambi, infatti, sono cavalieri al servizio di re Agramante e Rodomonte suggerisce che sarebbe meglio che fosse il loro sovrano a dirimere la faccenda, mentre essi dovrebbero solo portare aiuto all’esercito in guerra dimenticandosi la disputa per Frontino.

Ruggiero non si fa trarre in inganno dalle frasi contorte dell’avversario, ribadendo il desiderio di riavere indietro ciò che gli appartiene:

Se di provarti c’hai fatto gran fallo,  
E fatto hai cosa indegna ad un uomo forte  
D’aver tolto a una donna il mio cavallo  
Vuoi ch’io prolunghi fin che siamo in corte,  
Lascia Frontino, e nel mio arbitrio dallo.  
Non pensare altrimenti ch’io sopporte  
Che la battaglia qui tra noi non segua  
O ch’io ti faccia sol d’un ora tregua —.

Mentre Ruggiero all’African domanda  
O Frontino o battaglia allora allora,  
E quello in lungo e l’uno e l’altro manda  
Né vuol dare il destrier, né far dimora;  
Mandricardo ne vien da un’altra banda,  
E mette in campo un’altra lite ancora  
Poi che vede Ruggier che per insegna  
Porta l’augel che sopra gli altri regna<sup>158</sup>.

A questo punto però Mandricardo s’inserisce nella disputa sfidando Ruggiero per cause minori, e creando una certa confusione tramite la quale Rodomonte riesce a evitare lo scontro. Il pagano decide allora di allontanarsi, conservando il possesso di Frontino e inseguendo la bella Doralice che, attraverso un magico incantamento al suo palafreno, si precipita fuori dal luogo dove sta avvenendo lo scontro.

La fuga di Doralice porta Mandricardo e Rodomonte nei pressi di Parigi, nell’accampamento di Agramante. Qui è arrivato anche Sacripante che riconosce il suo vecchio destriero Frontalate, sottrattogli da Brunello e donato da questi a Ruggiero. Ariosto si

---

<sup>158</sup> ARIOSTO, L., *Op. cit.*, p. 724.

dimostra molto abile nel riprendere l'episodio boiardesco, inserendovi una disputa sul possesso del cavallo in questione:

Ed eran poi venuti ove il destriero  
Facea, mordendo, il ricco fren spumoso;  
Io dico il buon Frontin, per cui Ruggiero  
Stava iracondo e più che mai sdegnoso.  
Sacripante ch'a por tal cavalli ero  
In campo avea, mirava curioso  
Se ben ferrato e ben guernito e in punto  
Era il destrier, come doveasi a punto.

E venendo guardargli più a minuto  
I segni, le fattezze isnelle e atte  
Ebbe, fuor d'ogni dubbio, conosciuto  
Che questo era il destrier suo Frontalatte  
Che tanto caro già s'avea tenuto,  
Per cui già avea mille querele fatte;  
E poi che gli fu tolto, un tempo volse  
Sempre ire a piedi: in modo gliene dolse<sup>159</sup>.

È importante mettere in risalto l'aggettivo possessivo che viene usato per legare Sacripante a Frontalatte, rammentando il passato del cavallo e il loro rapporto. Ora però il destriero ha mutato nome e soprattutto padrone, cosa che lo rende sicuramente fuori dalla portata del re Circasso che vorrebbe riprenderlo sotto la sua egida.

Ruggiero, in questa parentesi temporale, si rammarica per non aver recuperato Frontino ma non può ancora ristabilire la normalità delle cose, perché Mandricardo lo costringe a riprendere la disputa iniziata nella foresta. In questa sorta di triangolo in cui tutti i contendenti non hanno intenzione di mollare la presa sul possesso del destriero, anche Sacripante è bloccato dalla richiesta di aiuto di una fanciulla mentre ricerca Rodomonte. Questi ha di nuovo la possibilità di allontanarsi saldo sulla sella di Frontino nonostante sia l'unico a non poter offrire nessuna giustificazione valida per tenerlo con sé:

Però ch'avendo tutto quel rispetto  
Ch'a buon cavallo dee buon cavalliero,  
A quel suo bello e buono, ch'a dispetto  
Tenea di Sacripante e di Ruggiero;  
Vedendo per duo giorni averlo stretto  
Più che no n si doveria sì buon destriero,  
Lo pon, per riposarlo, e lo rassetta  
In una barca, e per andar più in fretta<sup>160</sup>.

---

<sup>159</sup> ARIOSTO, L., *Op. cit.*, p. 751..

<sup>160</sup> *Ivi*, p. 789.

Ariosto, attraverso un astuto stratagemma, ricollega i pezzi della vicenda facendo incontrare Rodomonte con Bradamante a cui, tramite la sua ancella, aveva sottratto il cavallo e chiudendo in maniera ingegnosa questa larga parentesi su Frontino. Ella, in un duello con Rabicano e la lancia fatata che fu di Argalia, disarciona il rivale recuperando così il destriero dell'amato. Brillante ancor più è la scelta dell'autore di riproporre, poche ottave dopo, la medesima scena originale: Bradamante affida nuovamente a un donna, Fiordiligi, che è in cerca del compagno Brandimarte, il compito di riportare Frontino al suo legittimo proprietario senza però rivelargli il nome di chi glielo consegna quasi a sfidare nuovamente le regole del caso:

Vien Fiordiligi, ed entra nel rastrello,  
Nel ponte e nella porta; e seco prende  
Chi le fa compagnia fin all'ostello  
Ove abita Ruggiero, e quivi scende;  
E, secondo il mandato, al damigello  
Fa l'imbasciata, e il buon Frontino gli rende:  
Indi va, che risposta non aspetta,  
Ad eseguire il suo bisogno in fretta.

Rugier riman confuso e pensa in grande,  
E non sa ritrovar capo né via  
Di saper chi lo sfide e chi gli mande  
A dire oltraggio e a fargli cortesia.  
Che costui senza fede lo domande  
O possa domandar uomo che sia,  
Non sa veder né immaginare; e prima,  
Ch'ogni altro sia che Bradamante, istima<sup>161</sup>.

Il ricongiungimento tra Ruggiero, Frontino e Bradamante durerà un intervallo di tempo minimo visto che, dopo essersi ritrovati e aver risolto i problemi pendenti, devono tornare ai rispettivi accampamenti. Il paladino, ancora suddito di Agramante, è vittima però di un naufragio che lo porterà a incontrare un eremita che, dopo averlo guarito, lo battezzerà. Evento fondamentale per giustificare il passaggio di Ruggiero tra le file cristiane e per il suo futuro con Bradamante dalla cui discendenza dipenderà il casato estense a Ferrara. Frontino, lasciato su una nave insieme alle armi, non condivide l'avventura del suo padrone e viene ritrovato da Orlando, Brandimarte e Oliviero che stanno per recarsi nell'isola di Lampidusa, dove si svolgerà il duello finale citato in precedenza:

E disioso di saper se fusse  
La nave sola, e fusse o vota o carca,

---

<sup>161</sup> ARIOSTO, L., *Op. cit.*, p. 970.

Con Brandimarte a quella si condusse  
E col cognato, in su una lieve barca.  
Poi che sotto coverta s'introdusse  
Tutta la ritrovò d'uomini scarca:  
Vi trovò sol Frontino il buon destriero  
L'armatura e la spada di Ruggiero<sup>162</sup>.

Il destriero verrà affidato a Brandimarte che, pur battendosi con grande coraggio, non avrà fortuna e in quel luogo incontrerà la morte. Ariosto, durante lo scontro, esalta le doti di Frontino che, riconoscendo nel paladino cristiano un validissimo cavaliere, combatte con furia e partecipazione. Esattamente come Baiardo, il destriero che fu di Ruggiero dimostra di avere doti d'intelletto fuori dal comune e di intendere quasi umanamente i cenni e le richieste provenienti da chi degnamente lo cavalca:

L'ardito Brandimarte in su Frontino  
Quel buon destrier che di Ruggier fu dianzi,  
Si porta così ben col saracino  
Che non par già che quel troppo l'avanzi:  
E s'egli avesse osbergo così fino  
Come il pagan, gli staria meglio inanzi;  
Ma gli convien (che mal si sente armato)  
Spesso dar luogo or d'uno or d'altro lato.

Altro destrier non è che meglio intenda  
Di quel Frontino il cavalliero a cenno:  
Par che dovunque Durindana scenda  
Or quinci or quindi abbia a schivarla senno.  
Agramante e Olivier battaglia orrenda  
Altrove fanno, e giudicar si denno  
Per duo guerrier di pare in armo accorti  
E pochi differenti in esser forti<sup>163</sup>.

Nel testo le scelte linguistiche che accompagnano Frontino non paiono, anche in questo caso, frutto di semplici combinazioni. I due lessemi che più ripetutamente vengono associati al cavallo appartengono alle peculiarità che l'autore gli riserva nel poema. A differenza delle scelte boiardesche compare spesso la parola *camino*, che mette in risalto le molte vicissitudini compiute dal cavallo e gli spostamenti innumerevoli che lo vedono protagonista. Ariosto mantiene frequente l'uso della parola *saracino* che ne ribadisce l'appartenenza a Ruggiero, almeno fino a quando il cavaliere, ricevendo il battesimo, non si convertirà a nuova fede.

---

<sup>162</sup> ARIOSTO, L., *Op. cit.*, p. 1109.

<sup>163</sup> *Ivi*, p. 1122.



Oltre alle motivazioni encomiastiche, sembra che l'autore abbia qui voluto inserire un elemento che giustifichi ancor più la vicinanza tra cavallo e cavaliere: se nell'*Orlando Innamorato* era stato il destriero a mutare d'identità ora è il suo possessore a compiere una medesima scelta, modificando il proprio credo religioso.

Frontino, dopo la battaglia finale, si ricongiunge finalmente con il suo cavaliere giunto infine nei luoghi della battaglia. Ruggiero, dopo aver ricevuto il battesimo, è ufficialmente diventato un cristiano a tutti gli effetti, rinnegando implicitamente i servigi prestati all'esercito sconfitto e ritrovandosi alleato con Rinaldo e Orlando. Avendo saputo che Bradamante, la donna amata, si trova in Grecia pronta a unirsi in matrimonio con uno dei figli del sovrano ellenico, decide di partire per impedire che ciò avvenga e riprendere con sé la sorella di Rinaldo. Questa parentesi finale, ultima avventura del poema, ha un profondo valore encomiastico nei confronti della discendenza estense protettrice di Ariosto. Ruggiero dopo la conversione può finalmente sposare Bradamante, ma ciò che ancora gli manca è il possesso di un titolo nobiliare adeguato alla fastosità dell'attuale famiglia ferrarese, sopperita fino a quel momento dalla gagliardia in battaglia.

Questi, giunto nella penisola balcanica, si allea con gli eterni nemici dei greci in quei territori: i bulgari. Dopo varie vicissitudini e senza ulteriori spargimenti di sangue, gli verrà restituita Bradamante, riconosciuta come sua legittima sposa da Leone, suo promesso in terra ellenica, nel momento in cui questi appura la vera identità dello stesso Ruggiero. Il poema si chiude nel migliore dei modi: Ruggiero viene acclamato re dai bulgari e, dopo aver sposato la sua dama, darà vita a quella discendenza rinomata che regala un motivo di vanto ai protettori dell'autore.

In questi ultimi due canti possiamo riscontrare alcuni elementi importanti perché, tra Ruggiero e Frontino, si instaura ancor più un rapporto di grande solidarietà. Durante la permanenza in Grecia il cavaliere è preda di alcuni momenti di forte depressione per la paura di non riuscire nei suoi intenti. Passa una notte a vagare per lande desolate confidandosi con il destriero e lasciando che sia esso a condurlo vagabondo in luoghi sicuri, mostrando una profonda riconoscenza nei suoi confronti:

Frontino o per via dritta o per via torta  
Quando per selve e quando per campagna  
Il suo signor tutta la notte porta,  
Che non cessa un momento che non piagna:  
Chiama la morte, e in quella si conforta,  
Che l'ostinata doglia sola fragna;  
Né vede, altro che morte, chi finire  
Possa l'insopportabil suo martire.

—Di chi mi debbo, Ohimè! (dicea) dolere  
 Che così m'abbia a un punto ogni ben tolto?  
 Deh, s'io non vo' l'ingiuria sostenere  
 Senza vendetta, incontra a cui mi volto?  
 Fuor che me stesso, altri non so vedere,  
 Che m'abbia offeso ed in miseria volto.  
 Io m'ho dunque di me contra me stesso  
 Da vendicar, c'ho tuto il mal commesso —<sup>164</sup>.

Ruggiero è così disperato da pensare di non meritare più il nome che, con le sue imprese, si è costruito. Arriva a decidere di liberare il suo cavallo affinché ricerchi un padrone consono alle sue doti. Tale considerazione accentua il discorso che vede cavaliere e cavallo costruire basi solide del rapporto su affinità caratteriali e similarità nelle doti e capacità.

Entra nel folto bosco, ove più spesse  
 L'ombrese frasche e più intricate vede:  
 Ma Frontin prima al tutto sciolto messe  
 Da sé lontano, e libertà gli diede.  
 — O mio Frontin (gli disse), s'a me stesse  
 Di dare a merti tuoi degna mercede,  
 Avresti a quel destrier da invidiar poco  
 Che volò al cielo, e fra le stelle ha loco

Cillaro, so, non fu, non fu Arione  
 Di te miglior, ne meritò più lode;  
 Ne alcun altro destrier di cui menzione  
 Fatta da' Greci o da' Latini s'ode.  
 Se ti fur par ne l'altre parti buone,  
 Di questa so ch'alcun di lor non gode,  
 Di potersi vantare ch'avuto mai  
 Abbia il pregio e l'onor che tu avuto hai

Poi ch'alla più che mai sia stata o sia  
 Donna gentile e valorosa e bella  
 Sì caro stato sei, che ti nutria,  
 E di sua man ti ponea freno e sella.  
 Caro eri alla mia donna: ah perché mia  
 La diro più, se mia non è più quella?  
 S'io l'ho donata ad altri? Ohimè! Che cesso  
 Di volger questa spada ora in me stesso?—<sup>165</sup>.

L'ultima apparizione di Frontino è da considerarsi parimente importante, dato che pone l'accento sulla fedeltà del cavallo al proprio cavaliere. L'animale sentendo che Ruggiero, ripresosi dallo sconforto, è pronto per tornare sul campo di battaglia e conquistarsi

<sup>164</sup> ARIOSTO, L., *Op. cit.*, pp. 1259-1260.

<sup>165</sup> *Ivi*, pp. 1258-1259.

il futuro, accorre veloce al suo cospetto, pronto a farsi sellare e a condividere con lui la gloria che l'attende:

Cibo soave e prezioso vino  
Melissa ivi portar fece in un ratto  
E confortò Ruggier, ch'era vicino  
Non s'aiutando, a rimaner disfatto.  
Sentito in questo tempo avea Frontino  
Cavalli quivi, e v'era accorso ratto.  
Leon pigliar da li scudieri suoi  
Lo fe' sellare, ed a Ruggier dar poi<sup>166</sup>.

### 2.2.5 Rabicano

Uno dei cavalli che più modifica il suo ruolo nel passaggio dall'*Orlando Innamorato* al testo ariostesco è sicuramente Rabicano. Egli soffre la comparsa in scena dell'Ippogrifo e le naturali comparazioni che nascono tra i due animali. Nell'opera del Boiardo, infatti, il cavallo alato che fu di Argalia rappresentava la novità, incorporando in quella sua capacità di volare la peculiarità magica che lo distingueva dagli altri cavalli del poema. Nell'*Orlando Furioso* tale invenzione è rappresentata dall'Ippogrifo che, rapportato spesso a Rabicano, pare compensare le sue doti peculiari e, allo stesso tempo, colmare le sue mancanze belliche.

Del destriero in questione si erano perse le tracce nell'isola di Alcina, l'esperta di arti magiche che era riuscita a raggirare il malcapitato Astolfo di cui si era innamorata, e che in quel frangente cavalcava proprio Rabicano. Ariosto riprende anche in questo caso la vicenda interrotta narrando delle disgrazie di Astolfo trasformato da Alcina in mirto dopo che essa si era stancata della sua compagnia. Ritroviamo Rabicano nelle stalle dell'isola incantata quando Ruggiero, istruito da Melissa, lo sella per cavalcarlo e raggiungere il luogo dove risiede Logistilla, il cui regno è usurpato proprio da Alcina:

Venne alla stalla, e fece briglia e sella  
Porre a un destrier più che la pece nero:  
Così Melissa l'avea istruito; ch'ella  
sapea quanto nel corso era leggiero.  
Chi lo conosce, Rabican l'appella;  
Ed è quel proprio che col cavalliero  
Del quale i venti or presso al mar fa gioco

---

<sup>166</sup> ARIOSTO, L., *Op. cit.*, p. 1281.

Portò già la balena in questo loco<sup>167</sup>.

Ruggiero, lontano dal suo Frontino, sale su Rabicano per portare a termine la missione affidatagli. In realtà, come avverrà anche in seguito, l'animale in questione rappresenta un rimpiazzo e una seconda scelta di fronte all'Ippogrifo, bramato fin da subito dal cavaliere pagano. Questi però non può ancora essere cavalcato perché, per poterlo guidare e comandare in volo, è necessario conoscere delle precise istruzioni che Ruggiero ancora non ha appreso.

Le peculiarità fisiche di Rabicano non cambiano all'interno delle pagine ariostesche, qui riassunte magistralmente da Italo Calvino con esaustive parole:

Rabicano è così leggero che non lascia orma né sulla sabbia né sulla neve, e quando galoppa su di un prato non spezza neppure un filo d'erba: è un cavallo senza peso, nato dall'incontro d'una fiamma a forma di cavalla e d'un colpo di vento. Sotto i suoi zoccoli impalpabili scorre una carta geografica sontuosamente istoriata di figure e di cartigli, dove le meraviglie dei viaggi di Marco Polo si sommano alle profezie delle scoperte cinquecentesche, le notizie tramandate dagli autori classici agli echi delle spedizioni di Cortez<sup>168</sup>.

Astolfo, tornato umano successivamente alla parentesi metamorfica citata in precedenza, riprende a cavalcare Rabicano dopo che Ruggiero, completata la liberazione di Logistilla, ha imparato a domare l'Ippogrifo preferendo lasciare l'isola con la nuova cavalcatura. Dopo un tentativo maldestro di rapimento nei confronti di Rabicano, perpetrato dalle arguzie magiche di Atlante, anche Astolfo subisce lo stesso fascino e vorrebbe lasciare il suo destriero per provare a condurre l'Ippogrifo. A differenza di Ruggiero però, egli è particolarmente legato a Rabicano con il quale ha condiviso molte avventure e, per questo motivo, è attraversato da afflizioni e rimorsi:

D'amar quel Rabicano avea ragione  
Che non v'era un miglior per correr lancia,  
E l'avea da l'estrema regione  
De l'India cavalcato insin in Francia.  
Pensa egli molto; e in somma si dispone  
Darne più tosto ad un suo amico mancia,  
Che, lasciandolo quivi in su la strada,  
Se l'abbia il primo ch'a passarvi accada.

Stava mirando se vedea venire  
Pel bosco o cacciatore e alcun villano  
Da cui far si potesse indi seguire  
A qualche terra, e trarvi Rabicano.

---

<sup>167</sup> ARIOSTO, L., *Op. cit.*, p. 159.

<sup>168</sup> CALVINO, I., *Op. cit.*, p. 85.

Tutto quel giorno e sin all'apparire  
De l'altro stette riguardando invano.  
L'altro matin, ch'era ancor l'aer fosco,  
Veder gli parve un cavallier pel bosco<sup>169</sup>.

Rabicano non ha nessun legame da mantenere con alcun cavaliere presente nell'*Orlando Furioso*. Non ha subito come Frontalate una trasformazione identitaria profonda che lo ha portato a legarsi ad un nuovo cavaliere in un rapporto privilegiato. Bensi, dopo la morte di Argalia, ha servito vari paladini che avevano bisogno dei suoi servigi, senza però mostrare alcun tipo di esclusiva fedeltà. Astolfo non lo identifica come destriero di sua proprietà e per questo motivo può tranquillamente ipotizzare di interrompere la collaborazione instaurata con profitto. Riconoscendo però i meriti di Rabicano, egli non vuole che l'animale cada tra le mani di chi non è degno di cavalcarlo e, per questo, rimane fermo ad aspettare che passi la persona con i requisiti adatti a farlo:

Non potea Astolfo ritrovar persona  
A chi il suo Rabican meglio lasciasse,  
Perché dovesse averne guardia buona  
E renderglielo poi come tornasse  
De la figlia del duca di Dordona  
E parvegli che Dio gliela mandasse.  
Vederla volentier sempre sola  
Ma pel bisogno or più ch'egli n'avea.

Da poi che due o tre volte ritornati  
Fraternamente ad abbracciar si foro  
E si for l'uno a l'altro domandati  
Con molta affezion de l'esser loro,  
Astolfo disse: — Ormai, se dei pennati  
Vo' 'l paese cercar, troppo dimoro: —  
Ed aprendo alla donna il suo pensiero,  
Veder le fece il volator destriero<sup>170</sup>.

Alla fine la destinataria sarà sua cugina Bradamante che, dopo aver lasciato Frontino alla sua ancella affinché lo riportasse a Ruggiero, aveva bisogno di una nuova cavalcatura. Astolfo così è libero di innalzarsi con l'Ippogrifo mentre la dama, oltre a ricevere il cavallo alato, ottiene anche la lancia fatata di Argalia che le permetterà di sconfiggere tutti i paladini che sfiderà in duello, compreso Rodomonte da cui recupererà lo stesso Frontino.

Il rapporto tra Bradamante e Rabicano risulta abbastanza complicato nonostante il fatto che tra i due non vi sia alcun tipo di incomprensione. Essi, durante i duelli e le battaglie,

---

<sup>169</sup> ARIOSTO, L., *Op. cit.*, p. 159.

<sup>170</sup> *Ivi*, pp. 607-608.

mostrano una sincronia degna della migliore tradizione cavalleresca, e la virtù della lancia fatata rende più sicuro anche il destriero che, nelle parentesi belliche, non aveva di certo mostrato i suoi lati migliori. Negli spostamenti, invece, appare qualche disarmonia maggiore tra i due: la dama, nel momento in cui viene distratta dai pensieri per l'amato, cessa di controllare il destriero. Il loro procedere, in quel frangente, è paragonato a una nave senza nocchiero che avanza alla deriva senza alcun apparente controllo, fatto che non era ad esempio accaduto per Frontino e Ruggiero in Grecia:

Come nave, che vento da la riva,  
O qualch'altro accidente abbia disciolta  
Va di nochiero e di governo priva  
Ove la porti o meni il fiume in volta;  
Così l'amante giovane veniva,  
Tutta a pensare al suo Rugier rivolta,  
Ove vuol Rabican; che molte miglia  
Lontano è il cor che de' girar la briglia<sup>171</sup>.

Ancora più evidenti, qualche ottava dopo, sono le parole di Ariosto sulle difficoltà di conduzione da parte di Bradamante, incapace di dare ordini validi a Rabicano. Questa, in luoghi inhospitali e di difficile passaggio, fatica a guidare correttamente il destriero che non pare accorgendosi abbastanza degli incitamenti impartiti:

La donna, ancor che Rabican ben trotte,  
Solecitar però non lo sa tanto  
Per quelle vie tutte fangose e rotte  
Da la stagion ch'era piovosa alquanto,  
Che prima arrivi, che la cieca notte  
Fatt'abbia oscuro il mondo in ogni canto.  
Trovò chiusa la porta; e a chi n'avea  
La guardia disse ch'alloggiar volea<sup>172</sup>.

Bradamante risulta essere l'ultimo possessore di Rabicano nel poema, protagonista ancora di un ridotto numero di avventure. Essi duelleranno contro fieri e rinomati paladini come Ferrau e Marfisa, che verranno sconfitti grazie alla lancia magica che la donna tiene sempre al suo fianco. Il destriero, inoltre, accompagnerà la dama a vendicarsi dei presunti tradimenti di Ruggiero, ai quali crederà nonostante siano falsi, aiutandola a scappare in una foresta dove una volta raggiunta chiarirà le incomprensioni con l'amato.

---

<sup>171</sup> ARIOSTO, L., *Op. cit.*, pp.878-879.

<sup>172</sup> *Ivi*, p. 880.

L'ultima presenza nel testo di Rabicano avviene sempre in un contesto bellico, stavolta più allargato. L'esercito di Agramante si scontra con quello di Carlo Magno e Bradamante, in sella al destriero alato, partecipa con vigore e con un obiettivo ben definito: il re nemico, reo di aver causato le separazioni con il suo Ruggiero e unico ostacolo per l'unione definitiva dei due innamorati:

Pure Agramante la pugna sostiene  
E quando finalmente più non puote  
Volta le spalle e la via dritta viene  
Alle porte non troppo indi remote  
Rabican dietro in gran fretta gli viene  
Che Bradamante stimola e percuote:  
D'ucciderlo era disiosa molto  
Che tante volte il suo Ruggier le ha tolto<sup>173</sup>

Bradamante, come sappiamo, non riuscirà nel suo intento e sparirà dal racconto di Ariosto per alcuni canti. Sarà protagonista passiva delle ultime vicende che vedono Ruggiero affrontare altre battaglie e peripezie che porteranno al loro ricongiungimento finale. Ariosto tace completamente sulle sorti di Rabicano, per cui possiamo solo ipotizzare che sia rimasto con l'ultimo cavaliere che ha usufruito dei suoi servigi, ossia la stessa Bradamante.

### 2.2.6 Ippogrifo

L'Ippogrifo è probabilmente il vero protagonista tra i destrieri dell'*Orlando Furioso*. Nel testo si distingue per una forte autonomia, nonostante abbia un'origine precisa e un padrone che indirizza le sue azioni iniziali. Ariosto recupera le immagini del cavallo alato direttamente dai testi antichi ispirandosi, ad esempio, alle fonti che narravano le movenze e le peculiarità di Pegaso, forse il più conosciuto destriero prodotto dalla letteratura mitica classica:

L'ippogrifo già con il nome stesso, foggato su numerose analogie, ci riporta al mondo classico, ed è il Pegaso degli antichi, la differenza sta tutta negli accidenti. Però noi vedremo compiere a chi ha la fortuna di cavalcarlo imprese ritratte in parte da quelle che la mitologia attribuiva a Perseo e Bellerofonte<sup>174</sup>.

---

<sup>173</sup> ARIOSTO, L., *Op. cit.*, p. 1070.

<sup>174</sup> RAJNA, P. *Le fonti dell'Orlando Furioso*, Sansoni, Firenze, 1975, p. 114.

Questa natura mitologica è mantenuta anche nel testo ariostesco, che presenta l'Ippogrifo attraverso una leggenda raccontata a Bradamante durante il suo tentativo di circuire Brunello. L'immagine descritta produce un volontario effetto di mistero e timore con gli abitanti di un piccolo paese che, guardando verso il cielo, mostrano tutta la loro preoccupazione nei confronti di un essere misconosciuto e inumano:

E vede l'oste e tutta la famiglia,  
E chi a finestre e chi fuor ne la via,  
Tener levati al ciel gli occhi e le ciglia,  
Come l'eclisse o la cometa sia.  
Vede la donna un'alta meraviglia  
Che di leggier creduta non saria  
Vede passar un gran destriero alato  
Che porta in aria un cavalli ero armato

Grandi eran l'ale e di color diverso  
E vi sedea nel mezzo un cavalliero  
Di ferro armato luminoso e terso  
E ver ponente avea dritto il sentiero  
Calossi, e fu tra le montagne immerso:  
E, come dicea l'oste (e dicea il vero)  
Quel era un negromante, e faceva spesso  
Quel varco, or più da lungi, or più da presso<sup>175</sup>.

Il cavaliere citato è Atlante, il potente stregone che ha allevato Ruggiero sui monti sperduti fino a che il suo protetto, cercato spasmodicamente da Agramante per il suo esercito, decide di abbandonare il nido paterno per conquistare la gloria e gli onori. Atlante tenterà in tutti i modi di distoglierlo dai pericoli che contraddistinguono la vita di un cavaliere. Il Negromante diventerà uno degli elementi di disturbo più interessanti e più presenti nel testo creando, attraverso le sue magie, i presupposti per alcune profonde e necessarie modifiche all'intreccio.

Un personaggio dalle doti soprannaturali così marcate deve possedere una cavalcatura adeguata che si compari alle sue doti e sia similmente ricca di peculiarità estranee ai suoi equivalenti terrestri:

Non è finto il destrier ma naturale  
Ch'una giumenta generò d'un grifo  
Simile al padre avea la piuma e l'ale  
Li piedi anteriori, il capo e il grifo;  
In tutte l'altre membra pareva quale  
Era la madre, e chiamasi ippogrifo  
Che nei monti Rifei vengon, ma rari,

---

<sup>175</sup> ARIOSTO, L., *Op. cit.*, pp. 76-77.



Molto di là dagli agghiacciati mari.

Quivi per forza lo tirò d'incanto  
E poi che l'ebbe, ad altro non attese,  
E con studio e fatica operò tanto  
Ch' a sella e briglia il cavalcò un mese:  
Così ch'in terra e in aria e in ogni canto  
Lo facea volteggiar senza contese.  
Non finzion d'incanto, come il resto,  
Ma vero e natural si vedea questo<sup>176</sup>.

Ariosto pone l'accento, in questo secondo passo, sulla natura autentica dell'Ippogrifo che non è stato creato per artificio magico ma attraverso l'unione di due specie differenti. L'umanista ricorda che si è di fronte ad un fatto raro ma non unico, già avvenuto nel corso del tempo. La vera eccezione risiede nelle gesta di Atlante che, attraverso pazienza e fatica, è riuscito a trasformare un esemplare di Ippogrifo in un destriero fidato e ubbidiente:

Ma spingendosi avanti, l'Ariosto amò anche tornare indietro per un altro verso, e con manifesta intenzione di contrapporre l'invenzione sua a quella del Boiardo, afferma che l'ippogrifo non è già fattura d'incanto, bensì prodotto naturale, quantunque raro, degli accoppiamenti di un grifo con una giumenta<sup>177</sup>.

L'autore, durante il primo viaggio di Ruggiero sul cavallo alato, ne descrive le doti e le capacità paragonandolo per velocità alle saette e ai tuoni. Fornisce inoltre qualche dato in più sull'aspetto fisico dell'animale e sulla maestosità e fierezza che lo contraddistinguono:

Quello ippogrifo, grande e strano augello,  
Lo porta via con tal prestezza d'ale  
Che lascieria di lungo tratto quello  
Celer ministro del fulmineo strale  
Non va per l'aria altro animal sì snello  
Che di velocità gli fosse uguale  
Credo ch'a pena il tuono e la saetta  
Venga in terra dal ciel con maggior fretta<sup>178</sup>.

L'Ippogrifo, a differenza degli altri destrieri, non palesa grandi difficoltà nell'accettare una tipologia di cavaliere rispetto a un altro, né rivela una preferenza nell'instaurare un legame con un determinato personaggio. Tuttavia, controllare e guidare l'animale richiede un certo tipo di conoscenze e qualità che non appaiono innate né naturali. Il primo a dover fare i conti con questa peculiarità del cavallo alato è Ruggiero che, dopo aver viaggiato sulla sua

---

<sup>176</sup> ARIOSTO, L., *Op. cit.*, p. 80.

<sup>177</sup> RAJNA, P., *Op. cit.*, p. 119.

<sup>178</sup> ARIOSTO, L., *Op. cit.*, p. 122.

groppa per volere di Atlante, vorrebbe ripetere l'esperienza. Si rende però conto della difficoltà di guida e della sua incapacità nel tenerne il controllo in aria:

Pensò di rimontare sul suo cavallo  
E per l'aria spronarlo a nuovo corso:  
Ma dubitò di far poi maggior fallo  
Che troppo mal quel che gli ubidiva al morso  
— Io passerò per forza, s'io non fallo —  
Dicea tra sé, ma vano era il discorso  
Non fu duo miglia lungi alla marina  
Che la bella città vede di Alcina<sup>179</sup>.

Sarà Logistilla, dopo aver usufruito del suo aiuto per riconquistare il regno a scapito dell'usurpatrice Alcina, ad insegnare a Ruggiero come condurre l'Ippogrifo. Ariosto spiega dettagliatamente tutte le manovre che bisogna tenere a mente per far eseguire al destriero ciò che si vuole e come sia necessario ricordare tutti quei particolareggiati insegnamenti:

Disse la fata: — Io ci porrò il pensiero  
E fra dui dì te li darò espediti —  
Discorre poi tra sé, come Ruggiero,  
E dopo lui, come quel duca aiti:  
Conchiude infin che 'l volator destriero  
Ritorni il primo agli aquitani liti;  
Ma prima vuol che se gli faccia un morso  
Con che lo volga, e gli raffreni il corso.

Gli mostra come egli abbia a far, se vuole  
Che poggi in alto, e come a far che cali;  
E come, se vorrà che in giro vole  
O vada ratto, o che si stia su l'ali:  
E quali effetti, il cavallier fa suole  
Di buon destriero in piana terra, tali  
Facea Ruggier che mastro ne divenne  
Per l'aria, del destrier ch'avea le penne<sup>180</sup>.

Ruggiero, una volta seduto sulla sella, saggerà l'efficacia del cavallo alato in battaglia, liberando Angelica dai pirati che l'avevano legata a una rupe affinché fosse sbranata da un'orca assassina. Si tratta di un episodio raccontato con una certa dovizia di dettagli e che serve all'autore per mostrare l'istinto bellico innato dell'animale nel confrontarsi con nemici di pari violenza:

---

<sup>179</sup> ARIOSTO, L., *Op. cit.*, p. 133.

<sup>180</sup> *Ivi*, p. 232.

Più che seguire la sua battaglia contro l'Orca, siamo attratti a seguire la tecnica usata dall'Ariosto nel raccontare questa lotta d'un mostro marino con un guerriero su un cavallo alato. La poesia ariostesca non ha l'aria di ricorrere a poteri magici neppure quando parla di magie: il suo segreto sta nel ritrovare, in mezzo al gigantesco e al meraviglioso, le proporzioni di un'aia, d'un sentiero, d'una pozza in un torrente dell'Appennino. Il muso del mostro marino è visto come quello di una cinghialezza o porca selvatica; l'Ippogrifo gli s'avvicina schivandone il morso come l'aquila che vuol beccare una biscia, o come la mosca col mastino<sup>181</sup>.

La separazione tra Ruggiero e l'Ippogrifo avviene in una maniera netta, quasi impreveduta, che rientra nel discorso fatto precedentemente sull'autonomia e indipendenza dell'animale. Il cavaliere, recandosi nel luogo dove l'aveva lasciato legato a un albero, trova l'Ippogrifo libero dal morso e dalle briglie e può solo guardarlo mentre questi si libra in cielo e si allontana rapido.

Ariosto comunica al lettore, dopo alcuni canti, che l'Ippogrifo ha preferito far ritorno al suo originale padrone, Atlante. Questi, dopo essersi adoperato ancora per impedire a Ruggiero di correre rischi e pericoli, è sconfitto da Astolfo che, utilizzando degli stratagemmi magici, riesce a eluderne gli incantesimi. In una di queste occasioni il paladino inglese viene a contatto con l'Ippogrifo e subito viene colpito dalla smania di cavalcarlo e spingersi con lui in nuove avventure. L'episodio è quello già analizzato nel paragrafo dedicato a Rabicano, quando il destriero, cavalcato fino a quel momento da Astolfo, viene consegnato a Bradamante e rimpiazzato dal suo rivale.

Ariosto, inoltre, risolve il problema della conduzione del suddetto animale rivelando che il cavaliere inglese ebbe l'accortezza di osservare attentamente gli insegnamenti di Logistilla a Ruggiero, imparando a sua volta passivamente come gestire e condurre l'Ippogrifo:

Non potrebbe esser stato più giocondo  
D'altra avventura Astolfo, che di questa;  
Che per cercar la terra e il mar, secondo  
Ch'avea desir, quel ch'a cercar gli resta,  
E girar tutto in pochi giorni il mondo,  
Troppo venia questo ippogrifo a sesta.  
Sapea egli ben quanto a portarlo era atto,  
Che l'avea altrove assai provato in fatto.

Quel giorno in India lo provò, che tolto  
De la savia Melissa fu di mano  
A quella sclerata che travolto  
Gli avea in mirto silvestre il viso umano:  
E ben vide e notò come raccolto

---

<sup>181</sup> CALVINO, I., *Op. cit.*, p. 85.

Gli fu sotto la briglia il capo vano  
Da Logistilla, e vide come istrutto  
Fosse Ruggier di farlo andar per tutto<sup>182</sup>.

Essi, da questo momento in poi, vivranno una sorta di dualismo che darà vita sia ad un racconto parallelo in cui viaggi e avventure non influiranno con il corso degli eventi, sia un'impresa decisiva che cambierà le sorti dell'intreccio, ossia il recupero del senno di Orlando.

Emblematica, per quanto riguarda il primo caso, è la liberazione del popolo oppresso dalle arpie, uccelli mitici metà rapaci e metà donne che verranno scacciate in una prodezza d'onore che ricorda le imprese epiche di Pegaso e Bellerofonte:

E così in una loggia s'apparecchia  
Con altra mensa altra vivanda nuova  
Ecco l'arpie che fan l'usanza vecchia:  
Astolfo il corno subito ritrova  
Gli augelli che non han chiusa l'orecchia  
Udito il suon, non puon stare alla prova;  
Ma vanno in fuga pieni di paura  
Né di cibo né d'altro hanno più cura.

Subito il paladin dietro lor sprona  
Volando esce il destrier fuor de la loggia  
E col castel la gran città abandona,  
E per l'aria, cacciando i mostri, poggia.  
Astolfo il corno tuttavolta suona  
Fuggon l'arpie verso la zona roggia  
Tanto che sono all'altissimo monte  
Ove il nilo ha, se in alcun luogo ha, fonte<sup>183</sup>.

Le avventure di Astolfo non si esauriscono con questo episodio ma entrano nel vivo nei canti immediatamente successivi. Egli scenderà all'inferno, evidente recupero della tradizione della letteratura classica e poi di quella dantesca, salendo fino al Paradiso. Quivi lascerà l'Ippogrifo per compiere il vero compito assegnatogli da Ariosto: salire sulla luna per recuperare la ragione di Orlando, persa tempo prima dal paladino franco. È curioso il fatto che, per arrivare sul satellite terrestre, il cavaliere non utilizzi l'Ippogrifo ma un carro trainato da quattro cavalli fiammeggianti, che rimanda subito la memoria alla biga di Apollo già incontrata in questo lavoro, anche se Ariosto non la cita apertamente:

Di questo e d'altre cose fu diffuso

---

<sup>182</sup> ARIOSTO, L., *Op. cit.*, p. 586.

<sup>183</sup> *Ivi*, p. 929.

Il parlar de l'apostolo quel giorno  
Ma poi che 'l sol s'ebbe nel mar rinchiuso,  
E sopra lor levò la luna il corno  
Un carro apparecchiati ch'era ad uso  
D'andar scorrendo per quei ciel intorno:  
Quel già nelle montagne di Giudea  
Da' mortali occhi Elia levato avea.

Quattro destrier via più che fiamma rossi  
Al giogo il santo evangelista aggiunse  
E poi con Astolfo rassettassi,  
E prese il freno, inverso il ciel li punse  
Ruotando il carro, per l'aria levossi  
E tosto in mezzo il fuoco eterno giunse;  
Che 'l vecchio fe' miracolosamente  
Che, mentre lo passar, non era ardente<sup>184</sup>.

Astolfo ritorna sulla Terra con l'Ippogrifo recuperato dopo la discesa dalla Luna, recandosi dal cugino con la preziosa ampolla fra le mani. Una volta portato a termine il compito appare chiaro che il cavaliere e il destriero abbiano concluso il loro ruolo all'interno della vicenda. Astolfo, in linea con il principio d'indipendenza più volte citato, decide di liberare il suo compagno d'armi regalandogli la libertà agognata, subito dopo averlo utilizzato per un ultimo viaggio di ritorno in Francia.

Hagli commesso il santo evangelista  
Che più, giunto in provenza, non lo sproni  
E che all'impeto fier più non resista  
Con sella e fren, ma libertà gli doni.  
Già avea il più basso ciel che sempre acquista  
Del perder nostro, al corno tolti i suoni  
Che muto era restato, non che roco,  
Tosto ch'entrò 'l guerrier nel divin loco<sup>185</sup>.

---

<sup>184</sup> ARIOSTO, L., *Op. cit.*, p. 948.

<sup>185</sup> *Ivi*, p. 1219.

## 2.3 *Gerusalemme Liberata*

### 3.1 L'assenza dei cavalli.

La terza parte del nucleo centrale del presente lavoro è dedicata alla *Gerusalemme Liberata* di Torquato Tasso. Una scelta comprensibile vista la vicinanza che da sempre ha caratterizzato quest'opera con quelle analizzate in precedenza. La critica, infatti, ha costantemente posto in contrapposizione il poema ariostesco con quello tassiano tracciando, sul genere cavalleresco italiano, un percorso comune ma in continua evoluzione:

Il confronto fra la *Gerusalemme* e il *Furioso*, appartenenti in fondo, ad un medesimo genere narrativo ed avventuroso, apparve legittimo, anzi necessario, perché cadeva fatalmente sulla *vexata quaestio* della differenza tra il poema eroico e romanzesco. [...] Poeti appartenenti a due età differenti, essi vanno giudicati con criteri circospetti e il loro merito misurato non alla stregua di un comune ideale di bellezza, ma rispetto al fine che si proposero di raggiungere in tempi che non furono gli stessi. [...] La poesia dell'Ariosto ha anch'essa i caratteri più squisiti di umanità, di gentilezza, di nobiltà e di pietà, benché apparentemente pacata e atteggiata talvolta al sorriso e all'ironia, ma chiudeva un'età, né era suscettibile di sviluppo; poesia personale che ebbe fine in se stessa, che non ebbe seguaci di particolare rilievo. La poesia del Tasso, invece, parve il modello di un'arte grave e solenne, ricca di effetti, satura e pervasa di lirismo elegiaco, di musicalità, elementi che trovarono continuazione in quasi tutti i generi poetici posteriori<sup>186</sup>.

La travagliata composizione dell'opera ha impegnato Torquato Tasso per oltre trent'anni costringendolo a una continua revisione del testo. Esso vedrà la luce dopo numerose e differenti versioni: dal *Gierusalemme* fino ad arrivare alla *Conquistata*, attraverso scritture frenetiche e verifiche continue che perdureranno per tutta la vita dell'autore sorrentino. Il testo preso in esame è quello pubblicato nel 1581 senza l'autorizzazione dell'autore che, dopo averlo completato sei anni prima, era entrato in una profonda crisi interiore. L'opera lascia trasparire una forte presenza personale del Tasso che, in anni tormentati, era stato perfino rinchiuso all'ospedale psichiatrico Sant'Anna. I suoi protettori ferraresi procedettero alla stampa dopo aver compreso la portata rivoluzionaria del poema e dopo aver riscontrato quanto rispecchiasse la società contemporanea, distaccandosi da un

---

<sup>186</sup> PREVITERA, C., *La poesia e l'arte di Torquato Tasso*, Casa Editrice Giuseppe Principato, Milano, 1936, pp. 9-10.

passato, anche letterario, ormai superato. Per il successo e l'apprezzamento dell'opera è stata certamente determinante la difficile adolescenza e giovinezza di Torquato Tasso, il cui animo emotivo e sensibile si è riversato totalmente nelle pagine del poema e in maniera emblematica nella figura di Tancredi.

La *Gerusalemme Liberata* corre su due binari paralleli ben disgiunti e riconoscibili: il primo, più classico e individuabile, racconta i fatti conducendo i lettori verso l'auspicata e prevedibile conclusione, in un percorso ben delineato e caratterizzato da pochi ostacoli. Il secondo, più sotterraneo e tortuoso, indaga l'introspezione dei vari personaggi scandagliandone l'emotività più repressa e nascosta. D'altronde anche il canto iniziale dell'opera si apre con questa duplice presenza, caratterizzato sia dall'introduzione del tema iniziale, atto a svelare i fatti direttamente antecedenti a quelli narrati nel poema, che dalla preoccupazione divina riguardo a ciò che sta avvenendo sulla Terra, esplicita attraverso un forte coinvolgimento del Dio cristiano.

Il grande successo editoriale riscontrato dal poema tassiano risiede, altresì, nell'innovativa impostazione attuata dall'autore, più attenta ai valori etici e religiosi che contraddistinguevano una società ormai lontana dai valori cavallereschi così presenti nei secoli precedenti e, come riporta Francesco Sberlati, già pronta ad accogliere le novità portate dall'imminente genere Barocco:

La liberata irrompe, infatti, sulla scena del mercato editoriale con nuove, geniali modulazioni della materia topica e con un'eversiva forza stilistica, scompaginando, sin dalle sue incompiute anticipazioni, il quadro letterario e socioculturale da anni assestatosi sul romanzo cavalleresco. Nondimeno, il poema tassiano è altresì capace di sostenere con levità intellettuale un'ansia e un'inquietudine ignote alle metafore del mondo cavalleresco, e anzi di esprimere allegoricamente, appunto, una tensione spirituale consona alla incipiente civiltà barocca<sup>187</sup>.

Dal punto di vista dei cavalli si può parlare della *Gerusalemme Liberata* come di un poema dell'assenza o del ridimensionamento, fatto evidente se si procede alla comparazione con i molteplici destrieri narrati da Boiardo e Ariosto. Durante le avventure che raccontano le imprese dell'esercito comandato da Goffredo di Buglione, vi sono cavalli che non contribuiscono in maniera decisiva alla liberazione della città santa e alle vicende che contrassegnano la prima crociata. D'altro canto, come ricorda Claudio Gigante, l'intento di Torquato Tasso non era certamente quello di esaltare o porre in evidenza dei personaggi in

---

<sup>187</sup> SBERLATI, F., *Il genere e la disputa*, Bulzoni Editore, Roma, 2001, pp. 365-366.

particolare, ma quello di descrivere un evento storico ben definito e di riportare quali fossero gli eroi e le circostanze che hanno contribuito alla sua realizzazione:

L'unità del poema non è raggiunta, contrariamente alla visione speroniana, caricando su un eroe principale il senso dell'intera vicenda epica, ma facendo in modo che tutti gli eroi concorrano al fine decreto della conquista di Gerusalemme; il risultato è quella unità di "numero" o "di molti" che Tasso aveva definito con precisione durante la revisione romana<sup>188</sup>.

Il ruolo dei cavalli nel poema risiede, principalmente, nell'accompagnare e servire i cavalieri impegnati nell'assedio o nella difesa di Gerusalemme. I compiti assegnati dall'autore rappresentano vere e proprie comparsate che non incidono sull'intreccio e lasciando i destrieri sullo sfondo degli eventi, succubi di ciò che accade intorno a loro. Nel poema tassiano non vi è alcuna gerarchia tra i cavalli e nessun distinguo particolare che porti alla ribalta un esemplare rispetto a un altro. Il testo, inoltre, è privo di qualsiasi possibile riferimento riguardo a dimostrazioni d'intelletto o intelligenza che provengano dagli animali. Essi si limitano, nel trascorrere del tempo, a ubbidire silenziosi agli ordini degli uomini che ne governano le briglie.

All'interno dei canti li troviamo, ad esempio, in funzione esplorativa con i soldati adibiti alla perlustrazione, usati per percorrere velocemente spazi ampi in tempi ristretti:

Il capitan, che da' nemici aguati  
Le schiere sue d'assecurar desia,  
Molti a cavallo leggermente armati  
A scoprire il paese intorno invia;  
E inanzi i guastatori avea mandati,  
Da cui si debbe agevoliar la via,  
E i voti luoghi empire e spianar gli erti  
E da cui siano chiusi i passi aperti<sup>189</sup>.

L'autore, tuttavia, mantiene inalterata l'importanza dei destrieri all'interno di un conflitto, nonostante sia la fanteria a ricoprire, sempre più, una posizione di primo piano durante le battaglie. Testimonianza efficace a riguardo è, ad esempio, l'utilizzo della tecnica di avanzamento della testuggine<sup>190</sup> che in Tasso è ampiamente documentata grazie anche al tema centrale dell'assedio. Per i comandanti degli eserciti è necessario conoscere

---

<sup>188</sup> GIGANTE, C., *Tasso*, Salerno Editrice, Roma, 2007, p. 171.

<sup>189</sup> TASSO, T., *Gerusalemme Liberata*, Mondadori, Milano, 1983, p. 21.

<sup>190</sup> Formazione bellica utilizzata soprattutto dai romani durante le loro molteplici conquiste. Un gruppo coordinato di fanti avanzava compatto proteggendosi con gli scudi da frecce e lance, riparandosi in maniera efficace e raggiungendo le schiere nemiche senza gravi perdite umane. Era usata, spesso e volentieri, durante i lunghi assedi per controbattere la protezione nemica garantita dalla solidità delle mura cittadine.



perfettamente la composizione delle schiere nemiche: dal numero dei cavalieri rivali alla quantità di macchine da guerra costruite per attaccare o difendere una città. Lo scudiero di Tancredi, uno degli eroi cristiani, riceve un compito fondamentale affidatogli da Goffredo in persona: recarsi nell'accampamento nemico e compilare un resoconto dettagliato delle forze avverse. Il giovane, rispondendo con entusiasmo alla chiamata, pone l'accento su ciò che farà: *numerarvi ogn'uomo ma anche ogni cavallo*.

E ne ridica il numero e 'l pensiero  
Quanto raccor potrà, certo e verace. —  
Sogiunse allor Tancredi: — Ho un mio scudiero  
Che a questo uffizio di propor mi piace:  
Uom pronto e destro e sovra i piè leggiero  
Audace sì, ma cautamente audace,  
Che parla in molte lingue, e varia il noto  
Suon de la voce e'l portamento e 'l moto. —

Venne colui, chiamato; e poi ch'intese  
Ciò che Goffredo e 'l suo signor desia  
Alzò ridendo il volto ed intraprese  
La cura e disse: —Or or mi pongo in via  
Tosto sarò dove quel campo tese  
Le tende avrà, non conosciuta spia;  
Vuo' penetrar di mezzodi nel vallo,  
E numerarvi ogn'uomo, ogni cavallo<sup>191</sup>.

Nell'ultimo verso di quest'ottava vi è l'unica equiparazione inserita da Tasso tra uomini e destrieri. L'autore, all'interno dell'opera, assegna protagonismi ben distinti facendo calcare alle due parti in causa scenari letterari completamente opposti. Entrambe però rappresentano entità costitutive dello stesso mondo bellico, una realtà in evoluzione che sempre più guardava all'insieme delle sue componenti e sempre meno alle singole unità.

La presenza primaria dei cavalli all'interno della *Gerusalemme Liberata* è rintracciabile nei vari combattimenti che coinvolgono direttamente cristiani e pagani. In questi particolari frangenti è tuttavia corretto sottolineare la mera partecipazione dei destrieri nelle battaglie senza che ad essi sia concessa la possibilità di deciderne le conclusioni. Si osserva facilmente sia la mancanza di una loro autonomia sia l'accompagnamento costante che riservano agli uomini fino a che, questi, non decidono di discendere dalle selle e continuare le varie sfide senza la loro anonima cavalcatura. Negli episodi guerreschi è presente, nonostante ciò, una maggiore relazione tra le due entità che però non sfocia mai in prese di posizione o

---

<sup>191</sup> TASSO, T., *Op. cit.*, p. 412.

atti individuali da parte dell'animale che si limita a eseguire le direttive imposte, senza accennare mai un disaccordo:

E 'l possente corsiero urta per dritto  
Quasi monton ch'al cozzo il capo abbassa.  
Schiva Raimondo l'urto, al lato dritto  
Piegando il corso e 'l fere in fronte e passa.  
Torna di novo il cavalier d'Egitto,  
Ma quegli pur di novo a destra il lassa,  
E pur su l'elmo il coglie, e 'ndarno sempre  
Che l'elmo adamantine avea le tempere.

Ma il feroce pagan, che seco vole  
Più stretta zuffa, a lui s'aventa e serra.  
L'altro, ch'al peso di sì vasta mole  
Teme d'nadar co 'l suo destriero a terra  
Qui cede, ed indi assale, e par che vole  
Intorniando con girevol guerra,  
E lievi imperii il rapido cavallo  
Segue del freno, e non pone orma in fallo<sup>192</sup>.

In questo passo si sfidano Argante, uno dei più valenti cavalieri pagani, e Raimondo che si sostituisce a Tancredi, originario partecipante al duello. Nel testo possiamo individuare elementi che richiamano, seppur debolmente, i temi centrali di questo lavoro. Argante, temerario e impaziente, cavalca un corsiero, ossia un cavallo nobile e di maestosa figura che ne esalta l'imponenza e il prestigio. Cavallo e cavaliere, durante la disfida, si muovono con una sintonia evidente che pare trasformarli in una singola entità. Il passo, nonostante ciò, mira a esaltare le doti belliche dei due duellanti, mentre i cavalli appaiono come elementi di corredo privi della luce letteraria con cui l'autore inquadra i loro padroni.

In questo discorso si osserva l'assenza palese di elementi distintivi che caratterizzino i cavalli all'interno del poema. I destrieri non possiedono alcun nome proprio, fatto che impedisce di riconoscerli all'interno del testo, né sono accompagnati, salvo qualche ininfluente eccezione, da quegli aggettivi possessivi che avrebbero rimarcato il loro esclusivo rapporto con un singolo cavaliere. Anche la loro dipartita, frequente durante gli scontri più feroci, non è caratterizzata da un'immediata scossa di rabbia e furore del cavaliere che, come nella maggior parte della tradizione precedente, sarebbe dovuta sfociare in vendette sanguinose e crudeli.

Queste considerazioni sono acuite ancor più da un'ottava in cui sono presenti Tancredi, Rinaldo e *un suo destrier che parve aver le penne*:

---

<sup>192</sup> TASSO, T., *Op. cit.*, p. 171.

Tal ei parlava, e le parole accorse  
Tancredi, e più fra lor non si ritenne  
Ma ver Rinaldo immantinente volse  
Un suo destrier che parve aver le penne.  
Rinaldo, poi ch'al fer nemico tolse  
L'orgoglio e l'alma al padiglion se 'n venne  
Qui Tancredi trovollo, e de le cose  
Dette e risposte a pien la somma espose<sup>193</sup>.

Il collegamento con il Rinaldo ariostesco è naturalmente immediato anche per la descrizione del suddetto cavallo che, se si trattasse della medesima persona, non potrebbe essere che Baiardo. La comparazione con il mondo dei volatili è un'ulteriore prova che confermerebbe quest'ipotesi (ampiamente ritracciabile nell'*Orlando Innamorato* e nell'*Orlando Furioso*) ma l'elemento deviante è certamente l'aggettivo indeterminato che cancella ogni possibile comparazione con i testi precedentemente citati. Il lessema *un*, infatti, elimina immediatamente l'eventualità che il Rinaldo tassiano possieda un unico cavallo con il quale portare a termine le proprie avventure. Tale indeterminatezza ribadisce che il cavaliere può vantare un ventaglio diversificato di cavalcature senza ammettere la presenza di un unico destriero di riferimento. Questa considerazione ricalca e fortifica l'intenzione dell'autore nel voler porre in evidenza un solo componente del dualismo che ha caratterizzato le opere studiate in questa tesi, celando l'importanza che ha sempre contraddistinto i cavalli.

La guida insostituibile dell'esercito cristiano è Goffredo di Buglione, cavaliere dall'incrollabile fede e dalla tempra indissolubile. Egli, come riporta Fredi Chiappelli, rappresenta da una parte la tradizione carolingia in cui appare velato e nascosto re Carlo, e dall'altra, una nuova forma di comando in cui emerge una maggiore sensibilità e contegno. Goffredo unisce queste qualità a un senso d'appartenenza alla comunità che mai era stata riscontrata così prorompente nella massima autorità di un poema cavalleresco:

Il primo tratteggio che il Tasso presenta di Goffredo rivela varie e convergenti intenzioni. Anzitutto il poeta lo pensa annoso, sebbene il duca della Bassa Lorena nel 1099 (anno dell'arrivo dei Crociati a Gerusalemme) avesse solo una quarantina d'anni. In correlazione a questo carattere di maturità, i connotati fisici si orientano a un «volto placido e composto», quelli morali alla circospezione e al ritegno: la tradizione di Carlo Magno. [...] È sottolineato, nella condotta del capitano, il suo senso dell'appartenere ad una comunità, il suo voler confondersi coi suoi pari. Ritegno e circospezione sono le direttrici inventive secondo le quali è regolata la condotta di Goffredo<sup>194</sup>.

---

<sup>193</sup> TASSO, T., *Op. cit.*, p. 106.

<sup>194</sup> CHIAPPELLI, F., (a cura di), *Gerusalemme Liberata*, Rusconi Editore, Milano, 1982, pp. 21-22.

L'unico suo obiettivo è quello di portare a termine la missione che gli è stata affidata liberando Gerusalemme dal controllo del sultano Aladino. Egli, inoltre, è uno dei pochi cavalieri a non cedere alle lusinghe di Armida rappresentando, una volta di più, i valori religiosi e cristiani di cui è intrisa l'intera opera:

È la prima volta che la religione, sentita come spettacolo e liturgia, trova posto nella poesia italiana. Da questa intuizione era rimasto lontano Dante, malgrado la sua sensibilità visiva (altra cosa sono alcune scene allegoriche in cui la liturgia opera sì, ma solo come remota suggestione, senza mai diventare diretta e storica rappresentazione), e lontano ne era rimasto il Petrarca, nonostante il suo gusto per i simboli figurativi e i calchi del linguaggio sacro. Nella Gerusalemme compaiono invece le voci essenziali del rito cattolico: quelle delle cerimonie religiose, come i funerali, la messa, la processione, e quelle dei sacramenti, come la comunione, il battesimo, la confessione<sup>195</sup>.

All'interno del testo abbiamo un solo riferimento al cavallo di Goffredo che serve, anche in questo caso, ad aumentare la caratura della posizione ricoperta e il ruolo assegnato al cavaliere cristiano. Un epiteto semplice, *gran*, che non comunica nulla riguardo alle qualità dell'animale ma che serve a suggerirne l'equipollente valore del suo padrone:

Così fuggiano i Franchi, e di lor caccia  
Non rimaneano i Siri anco o i demoni.  
Sol contra l'arme e contra ogni minaccia  
Di gragnuole, di turbini e di tuoni  
Volgea Goffredo la sicura faccia  
Rampognando aspramente i suoi baroni;  
E, fermo anzi la porta il gran cavallo,  
Le genti sparse raccogliea nel vallo<sup>196</sup>.

I destrieri, nei versi del Tasso, non ottengono alcun segno di riconoscimento per i servizi svolti, né vengono ricompensati per il coraggio e l'ubbidienza adempiuti durante i combattimenti. Il cavaliere sembra dare per scontato il lavoro svolto dal proprio compagno di ventura senza doverne per questo riconoscerne i meriti.

Nella *Gerusalemme Liberata* vi è, inoltre, una particolare ottava in cui una descrizione precisa di un bianco destriero parrebbe distaccarsi da questa scelta tassiana e collocarsi, nuovamente, all'interno dello studio portato avanti in questo lavoro. Dopo una lettura più attenta, in realtà, anche questi versi presentano quegli elementi dissonanti che allontanano il testo dell'autore sorrentino dai suoi equivalenti tradizionali:

Un paggio del Soldan misto era in quella

---

<sup>195</sup> GETTO, G., *Interpretazione del Tasso*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli, 1967, p. 330.

<sup>196</sup> TASSO, T., *Op. cit.*, p. 179.

Turba di sagittari e lanciatori,  
A cui non anco la stagion novella  
Il bel mento spargea de' primo fiori  
Paion perle e rugiade in su la bella  
Guancia irrigando i tepidi sudori,  
Giunge grazia la polve al crine incolto  
E sdegnoso rigor dolce è in quel volto.

Sotto ha un destrier che di candore agguaglia  
Pur or ne l'Apennin caduta neve;  
Turbo o fiamma non è che roti o saglia  
Rapido sì come è quel pronto e leve  
Vibra ei, presa nel mezzo, una zagaglia  
La spada al fianco tien ritorta e breve,  
E con barbara pompa in un lavoro  
Di porpora risplende intesta e d'oro<sup>197</sup>.

Si tratta di una descrizione che appare come un'eccezione all'interno dell'opera, giacché fornisce peculiarità sull'aspetto fisico e sulle doti di un destriero, quasi a volerne decantare lodi individuali. Tasso, però, opta per questa particolare scelta solo per dare risalto alla personalità della figura che in quel momento lo cavalca. Lesbino, il paggio di Solimano che conduce il destriero, viene brutalmente ucciso da Argillano pochi attimi dopo, suscitando l'ira funesta del condottiero arabo. La purezza del ragazzo, espressa tramite parole come *fanciullo* e *petto giovanil*, si paragona al candore del destriero, così come l'agilità e la prontezza di spirito. Tasso pone maggiormente la sua attenzione su questo cavallo, privo di nome e d'identità, per mettere l'accento sulla gioventù e sull'ingenuità dello scudiero suddetto nel trovarsi nei luoghi dove infuria la battaglia. L'animale assolve, anche in questo caso, un compito preciso che viola le convenzioni solite della cavalleria che mai avrebbero previsto, in condizioni di normalità, un tal destriero cavalcato da un semplice paggio o scudiero.

Nell'opera vi sono altre ottave in cui i cavalli sono oggetto di esposizioni collettive, nelle quali appaiono in gruppo come fossero schiere di soldati. L'autore, oltre a descrivere le varie fazioni impegnate negli scontri bellici, riporta anche le caratteristiche delle loro cavalcature in una rappresentazione globale che conferma le scelte fatte dal Tasso nell'escludere i protagonismi in favore di una visione più generale:

E ben nel volto suo la gente accorta  
Legger potria: «Questi arde , e fuor di spene»;  
Così vien sospiroso , e così porta  
Basse le ciglia e di mestizia piene.  
Gli ottocento a cavallo, a cui fa scorta,  
Lasciar le piaggie di Campagna amene,

---

<sup>197</sup> TASSO, T., *Op. cit.*, p. 222.

Pompa maggior de la natura, e i colli  
Che vagheggia il Tirren fertili e molli

Veniam dietro ducento in Grecia nati,  
Che son quasi di ferro in tutto scarchi:  
Pendon spade ritorte a l'un de' lati  
Suonano al tergo lor farette ed archi  
Asciutti hanno i cavalli, al corso usati,  
A la fatica invitti, al cibo parchi:  
Ne l'assalir son pronti e nel ritrarsi,  
E combatton fuggendo erranti e sparsi<sup>198</sup>.

Nel momento in cui l'autore si accinge a scrivere il suo poema, il genere cavalleresco aveva ormai compiuto la sua parabola, finendo ormai totalmente spogliato dalle sue caratteristiche principali. Egli decide di recuperare soltanto alcuni elementi particolari di questo genere, riadattandoli alle sue esigenze e trasferendoli nel mondo delle crociate e dei suoi alti valori morali, come ricorda nella sua analisi Carlo Previtera:

Il mondo della cavalleria volgeva ormai al tramonto, ma egli non sa staccarsi da quelle forme, guarda a quei fantasmi con interesse palpitante e li colloca nella storia per conferire ad essi consistenza e nobiltà. In tal modo il mondo della cavalleria diviene per lui l'impresa delle Crociate e i personaggi cari al suo cuore giovanile riacquistano nuovi caratteri e dignità eroica<sup>199</sup>.

Gli echi di questa metamorfosi sono ben riconoscibili tra le pagine della *Gerusalemme Liberata* e coinvolgono in parte anche i destrieri. Durante le bugie proferite da Armida, ad esempio, tutti i cavalieri si propongono di recarle aiuto, abbandonando gli accampamenti cristiani impegnati nell'assedio. Eustazio, in particolare, si appella ai vecchi vincoli che legavano i cavalieri nei confronti delle dame in pericolo. Si tratta di valori che appaiono, in quel momento, perfettamente consoni a perseguire intenti non certo allineati con questi doveri cavallereschi ma più inclini a ricercare l'approvazione femminile di Armida. Lo stesso Eustazio, formulando la sua promessa, evoca le due entità più care e insostituibili per un cavaliere: il destriero e le armi. Non appare certamente casuale anche la rima *cavaliere-destriero*. Essa conclude l'ottava non solo connettendo i due versi, ma anche il rapporto studiato, ormai logoratosi al tempo del Tasso:

Ah! Non sia ver, per Dio, che si ridica  
In Francia, o dove in pregio è cortesia,  
Che si fugga da noi rischio o fatica

---

<sup>198</sup> TASSO, T., *Op. cit.*, p. 15.

<sup>199</sup> PREVITERA, C., *Op. Cit.*, p. 107.

Per cagion così giusta e così pia.  
Io per me qui depongo elmo e lorica,  
Qui mi scingo la spada, e più non fia  
Ch'adopri indegnamente arme o destriero  
O 'l nome usurpi mai di cavaliere<sup>200</sup>.

Altro esempio di ripresa dei valori cavallereschi riguarda Tancredi che, sfidato a duello, decide di discendere dal proprio cavallo per affrontare un nemico appiedato. Per ottenere la gloria riconosciuta da una così rilevante vittoria, il cavaliere non vuole che si addensino dubbi su presunti vantaggi a suo favore escludendo, perciò, il proprio destriero dallo scontro. Egli, seguendo le leggi cavalleresche più note, si rifiuta di combattere in groppa al cavallo preferendo duellare in condizioni paritarie:

— Guerra e morte avrai; — disse — io non rifiuto  
Darlati, se la cerchi —, e ferma attende.  
Non vuol Tancredi, che pedon veduto  
Ha il suo nemico, usar cavallo, e scende.  
E impugna l'uno e l'altro il ferro acuto,  
Ed aguzza l'orgoglio e l'ire accende;  
Vansi a ritrovar non altrimenti  
Che duo tori gelosi e d'ira ardenti<sup>201</sup>.

Tasso nell'elaborare e discorrere di tenzoni isolate compie un ulteriore ridimensionamento nel ruolo assegnato ai cavalli che, per l'ennesima volta, cessano di avere una parte da raccontare all'interno del poema. Un normale duello, come ricorda Alvaro Barbieri, era caratterizzato da due momenti nettamente separati fra loro, convenzione che l'autore sorrentino non persegue nel suo scritto:

Nella sua forma completa, il duello si compone di due fasi, che mettono in rimo piano le armi emblematiche dei *milites*: la lancia e la spada. Si comincia infatti, con la *joute*, durante la quale i contendenti caricano “a fondo” e cozzano l'uno contro l'altro con le lunghe aste di frassino tenute in posizione orizzontale fissa, saldamente impugnate e strette sotto l'ascella. L'assalto equestre a lancia tesa che fu la prerogativa e la risorsa vincente della cavalleria pesante dall'inizio del XII secolo. Dopo la rottura delle aste e la frequente caduta da cavallo dei duellanti, l'agone prosegue con *l'escremie*, lo scontro a corto raggio con le spade che conduce il confronto al suo picco d'intensità e di parossismo. La vicinanza dei fiati il contatto dei corpi piagati e il frenetico scambio dei corpi alzano la temperatura del duello, sicché a poco a poco i movimenti composti e persino compassati della scherma cedono il passo alla ferocia del corpo a corpo<sup>202</sup>.

---

<sup>200</sup> TASSO, T., *Op. cit.*, p. 91.

<sup>201</sup> *Ivi*, p. 282.

<sup>202</sup> BARBIERI, A., *Il nemico è necessario: il duello cavalleresco nei romanzi arturiani d'oil*, in *Duelli al sole e duelli in ombra tra le parole e il sangue: atti dell'Incontro di studio*, Venezia, 17-18 dicembre 2008, (a cura di), DRUSI, R., CAMEROTTO, A., S.a.r.g.o.n. Editrice e Libreria, Padova, 2010, pp. 207-208.

All'interno del poema tassiano, risulta ampiamente deficitaria la parte iniziale del combattimento, quella che avrebbe visto coinvolti proprio i destrieri. L'uso delle lance e dei cavalli, infatti, è quasi completamente scomparso durante i duelli, lasciando la scena alle battaglie collettive che, come sottolinea Riccardo Drusi, snaturano il duello stesso:

Associata com'è al culto dell'individualità eroica, la singolar tenzone si rapporta in modo comprensibilmente contraddittorio all'altra dimensione della conflittualità che è propria dell'epica cavalleresca, quello della battaglia collettiva (la guerra: che non per nulla è, nella tradizione cavalleresca italiana, elemento di cornice, quasi mai primario). L'impiego del tema del duello nelle scene di guerra aperta non è insolito nella narrativa epica in ottave, perché la segmentazione in scontri individuali, largamente praticata nella tradizione epico cavalleresca italiana, vuole rispondere al problema di rappresentare lo scontro di massa e la sua caoticità: ma si tratta d'una soluzione di compromesso, che comporta il radicale snaturamento del duello stesso<sup>203</sup>.

I combattimenti singoli, volti a decidere in un'unica tenzone l'esito della guerra, permangono anche nelle pagine della *Gerusalemme Liberata* attuandosi, quasi sempre, senza l'uso dei cavalli e con una forte preferenza per le abilità di spadaccini dei due contendenti nelle quali emerge il contatto fisico diretto. Nelle parole di Giovanni Getto traspare questo innovativo gusto per la scherma rispetto alla giostra, assente in maniera significativa dalle pagine tassiane:

Il duello si svolge nella prima parte con un evidentissimo gusto per la tecnica schermistica, di cui gli stessi combattenti hanno ben chiara coscienza. Mentre nell'ultima parte prevale, sull'ordinata intelligenza delle regole e delle leggi della scherma, l'irruenza della libera lotta e la spossata resistenza dell'indomito coraggio e dell'ansia di gloria<sup>204</sup>.

Una funzione particolare che l'autore assegna ai destrieri è quella di accompagnare alcuni personaggi durante fughe repentine o ricerche disperate. Il caso di Erminia, dama innamorata di Tancredi e non ricambiata nel sentimento, è un primo esempio che può essere citato a riguardo. Ella, travestita da Clorinda, cerca in tutti i modi di raggiungere l'accampamento dell'amato senza tuttavia portare a compimento il suo proposito. La simbiosi con il cavallo appare immediatamente sconnessa e il tentativo alquanto inconcludente, rimarcando la divergenza che intercorre tra l'animale la donzella.

Fugge Erminia infelice, e 'l suo destrier  
Con prontissimo piede il suol calpesta.

---

<sup>203</sup> DRUSI, R., «Infin che se ghe vede!»: Minacce e provocazioni in un poemetto veneziano del 1550, in *Duelli al sole e duelli in ombra tra le parole e il sangue: atti dell'Incontro di studio*, Venezia, 17-18 dicembre 2008, (a cura di), DRUSI, R., CAMEROTTO, A., S.a.r.g.o.n. Editrice e Libreria, Padova, 2010, p. 224.

<sup>204</sup> GETTO, G., *Nel Mondo della Gerusalemme*, Bonacci Editore, Roma, 1977, p. 102.



Fugge ancor l'altra donna, e lor quel fero  
Con molti armati di seguir non resta.  
Ecco che da le tende il buon scudiero  
Con la tarda novella arriva in questa,  
E l'altrui fuga ancor dubbio accompagna  
E gli sparge il timor per la campagna<sup>205</sup>.

Si nota immediatamente l'uso dell'aggettivo possessivo "suo" con una valenza nettamente differente rispetto alle opere del passato. Esso, infatti, rimarca una proprietà temporanea e non esclusiva, che stona nei confronti della tradizione passata e della composizione di rapporti lunghi e duraturi tra cavallo e cavaliere. Nelle opere antecedenti la frequente presenza di tali aggettivi possessivi aveva la funzione di ribadire la corrispondenza, esclusiva e reciproca, tra queste due entità, soprattutto nei momenti di forzata separazione.

L'incomunicabilità tra Erminia e il destriero è confermata nel canto successivo quando Tasso descrive con maestria l'inettitudine della donna nella guida del cavallo. Questa dimostra un'incapacità che non le permette di condurre correttamente l'animale, rimanendo completamente in *sua balia*.

Intanto Erminia infra l'ombrese piante  
D'antica selva dal cavallo è scorta  
Né più governa il fren la man tremante,  
E mezza quasi par tra viva e morta.  
Per tante strade si raggira e tante  
Il corridor ch'in sua balia la porta,  
Ch'al fin da gli occhi altrui pur si dilegua  
Ed è al soverchio omai ch'altri la segua.

Un secondo esempio invece interessa Solimano, l'alleato principale di Aladino e dell'esercito pagano, che dopo aver condotto una scorribanda notturna nel campo degli assediati deve mestamente ritornare sui suoi passi, utilizzando un cavallo errante. Tasso fornisce al principe arabo il mezzo perfetto per allontanarsi dal pericolo: un destriero, girovago come lui, che gli permette di sopravvivere e di provare a ritornare tra le schiere alleate. Si tratta di un rapporto breve ma opportuno, costituito da due elementi erranti e solitari che condividono una salvezza comune. La caratura dell'eroe pagano è ovviamente superiore a quella di Erminia e, nonostante sia pervaso dalle stesse afflizioni, conduce il cavallo senza tremori e titubanze.

---

<sup>205</sup> TASSO, T., *Op. cit.*, p. 147.

Così dicendo ancor vicino scorse  
Un destrier ch' a lui volse errante il passo  
Tosto al libero fren la mano ei porse  
E su vi salse, ancorch' afflitto e lasso.  
Già caduto è il cimier ch' orribil sorse  
Lasciando l' elmo inonorato e basso  
Rotta è la sopra vesta, e di superba  
Pompa regal vestigio alcun non serba<sup>206</sup>.

Si può notare anche in quest'ottava la presenza dell'articolo indeterminativo che amplifica la non riconoscibilità dell'animale e la sua mera mansione assegnatagli da Tasso. Il cavallo è presente solamente per portare via il personaggio dal pericolo imminente, un semplice mezzo di trasporto che sparisce immediatamente dopo aver svolto il proprio compito. D'altro canto, l'eroe tassiano non è più identificabile solamente come cavaliere, vista la mancanza di un vero destriero ai suoi ordini, ma piuttosto deve essere giudicato come un devoto e coraggioso condottiero pronto a rispettare i valori della fede e a lottare in nome del proprio Dio. Nell'opera, come già accennato, si è persa quella tacita formula che prevedeva per ogni eroe la provvigione di una spada adeguata alla sua grandezza e una cavalcatura fedele e instancabile.

Torquato Tasso, nella *Gerusalemme Liberata*, si serve dei destrieri anche in funzione metaforica e, attraverso queste scelte linguistiche, conferisce loro caratteristiche diverse rispetto alla loro effettiva e reale presenza nel poema. In esso, infatti, si ritrovano almeno tre ottave in cui questi animali vengono utilizzati come strumenti di paragone per rafforzare immagini diverse. Nella prima Tasso opta per un confronto con Amore e la pigrizia che può da questi generarsi:

Ella, che 'n essi mira aperto il core  
Prende vedendo ciò novo argomento  
E su 'l lor fianco adopra il rio timore  
Di gelosia per ferza e per tormento  
Sapendo ben ch'al fin s' invecchia Amore  
Senza quest'arti e divien pigro e lento,  
Quasi destrier che men veloce corra  
Se non ha chi lui segua e chi 'l precorra<sup>207</sup>.

Tasso pone un accostamento che delinea, seppur con tratti appena accennati, l'esposizione di una delle poche qualità dei cavalli. Questi animali, come suggerisce l'autore, danno il meglio quando non agiscono singolarmente ma sono inseriti in una competizione in

---

<sup>206</sup> TASSO, T., *Op. cit.*, p. 227.

<sup>207</sup> *Ivi*, p. 113.

cui altri esemplari li precedono o li seguono. L'assenza di tale rivalità impigrisce l'animale limitandone la velocità e rendendolo meno utile nel corso delle battaglie.

La seconda metafora occupa un'intera ottava e paragona un cavallo costretto a permanere in *regie stalle* con un prigioniero di guerra, Argillano, che liberatosi finalmente dalla sua condizione di detenuto può sfogare la rabbia accumulata, visibile nel suo *feroce sguardo*:

L'aurora intanto il bel purpureo volto  
Già dimostrava dal sovran balcone,  
E in quei tumulti già s'era disciolto  
Il feroce Argillan di sua prigionie  
E d'arme incerte il frettoloso avolto  
Quali il caso gli offerse o triste o buone  
Già se 'n venia per emendar gli errori  
Novi con novi merti e novi onori.

Come destrier che da le regie stalle  
Ove a l'uso de l'arme si riserba ,  
Fugge, e libero al fin per largo calle  
Va tra gli armenti o al fiume usato o a l'erba  
Scherzan su 'l collo i crini, e su le spalle  
Si scote la cervice alta e superba  
Suonano i piè nel corso e par ch'avampi  
Di sono i nitriti empiedo i campi<sup>208</sup>.

In questi versi l'autore descrive una possibilità negata per i destrieri del suo poema che, privi di ogni libertà, possono assaporare solamente un'esistenza caratterizzata dalla sottomissione. Da queste poche ottave traspare invece un cavallo che fuggendo dalle stalle, simbolo di prigionia e servitù, si affranca da ogni vincolo d'appartenenza e collettività abbracciando un'impossibile e utopica libertà solitaria.

La terza e ultima metafora riguarda il rischio della caduta di una torre simbolo dell'accampamento cristiano. Si tratta dell'ultimo vero tentativo dell'esercito pagano di ribaltare il destino di un assedio che in realtà appare compromesso fin dalle prime battute. La torre colpita dalle azioni notturne di Clorinda e Argante non crollerà, grazie anche all'intervento tempestivo dei *pronti fabri*. Episodio che anticipa in qualche modo la fine del poema, sancendo la vittoria della fede cristiana che non cadrà come il cavallo presente nell'allegoria tassiana:

Da' gran perigli uscita ella se 'n viene  
Giungendo a loco omai di sicurezza

---

<sup>208</sup> TASSO, T., *Op. cit.*, p. 220.

Ma qual nave talor ch'a vele piene  
Corre il mar procelloso e l'onde sprezza  
Poscia in vista del porto o su l'arene  
O su i fallaci scogli un fianco spezza  
O qual destrier passa le dubbie strade  
E presso al dolce albergo incespa e cade;

Tale inciampa la torre e tal da quella  
Parte che volse a l'impeto de' sassi  
Frange due rote debili, sì ch'ella  
Ruinosa pendendo arresta i passi.  
Ma le suppone appoggi e la puntella  
Lo stuol che la conduce e seco stassi  
Insin che i pronti fabri intorno vanno  
Saldando in lei d'ogni sua piaga il danno<sup>209</sup>.

Sono ugualmente importanti da riportare, in questa disamina, i destrieri magici che Tasso utilizza nel testo con una ricercata parsimonia. L'elemento meraviglioso, infatti, è spesso sostituito nell'opera da quello divino che possiede peculiarità opposte, facendosi addirittura portatore degli avvenimenti narrati.

Solimano, dopo essere fuggito con il cavallo errante dall'accampamento nemico, incontra il mago Ismeno che lo rimprovera per le sue azioni recenti. Egli si è macchiato della grave colpa di aver abbandonato le proprie schiere a favore del proprio egoismo, rinunciando a quella collettività tanto cara all'autore. Il mago si offre di riportarlo nel posto che gli spetta di diritto, dandogli un passaggio sul suo carro speciale trainato da due corsieri che nel loro passare quasi non lasciano segno né orma:

E sovra un carro suo, che non lontano  
Quinci attendea, co 'l fer niceno ei siede  
Le briglie allenta, e con maestra mano  
Ambo i corsieri alternamente fiede  
Quei vanno sì che il polveroso piano  
Non ritien de la rota orma o del piede;  
Fumar li vidi ed anelar nel corso  
E tutto biancheggiar di spuma il morso

Maraviglie dirò: s'aduna e si stringe  
L'aer d'intorno in nuvolo raccolto,  
Sì che 'l gran carro ne ricopre e cinge  
Ma non appar la nube o poco o molto,  
Né sasso, che mural machina spinge,  
Penetraria per lo suo chiuso e folto;  
Ben veder ponno i duo dal curvo seno  
La nebbia intorno e fuori il ciel sereno<sup>210</sup>..

---

<sup>209</sup> TASSO, T., *Op. cit.*, p. 268.

<sup>210</sup> *Ivi*, p. 230.

I destrieri che trainano il carro di Ismeno non sono lontanamente somiglianti a Rabicano o all'Ippogrifo ma egualmente hanno una velocità di base superiore ai cavalli normali, accresciuta dalla quasi totale assenza di contatto con il terreno. Sono esemplari speciali che si identificano con il padrone che li guida con maestria e gentilezza, dando così una piccola conferma in più alle teorie esposte in questo lavoro. Ismeno che con tutta probabilità li ha forgiati grazie alla sua negromanzia, ha instaurato un rapporto di esclusivo controllo che, all'interno della *Gerusalemme Liberata*, appare come una vera eccezione.

L'altro personaggio che padroneggia le arti incantatrici è Armida, il vero elemento disturbatore del poema tassiano. Ella riuscirà a condurre in un'isola di piaceri, oltre le colonne d'Ercole, il malcapitato Rinaldo dimentico dei doveri spirituali e succube dei vizi terreni. Nella battaglia finale la maga si schiererà tra le file pagane alla ricerca di una vendetta nei confronti dell'amato fuggitivo. Il suo incedere in guerra avviene in una maniera particolarmente insolita ma ricca di echi classicheggianti.

Nessun più rimanea, quando improvvisa  
Armida apparve e dimostrò sua schiera.  
Venìa sublime in un gran carro assisa,  
Succinta in gonna e faretrata arciera;  
E mescolato il novo sdegno in guisa  
Co 'l natio dolce in quel bel volto s'era,  
Che vigor dalle, e cruda e acerbetta  
Par che minacci e minacciando alletta.

Somiglia il carro a quel che porta il giorno  
Lucido di pirpopi e di giacinti  
E frena il dotto auriga al giogo adorno  
Quattro unicorni a coppia a coppia avinti.  
Cento donzelle e cento paggi intorno  
Par di faretra gli omeri van cinti  
Ed a i bianchi destrieri premono il dorso  
Che sono al giro pronti e lievi al corso<sup>211</sup>.

Armida, come Ismeno, si presenta guidando un magnifico carro che genera meraviglia alla vista. L'autore comunica, in questo caso, l'archetipo al quale si è ispirato per descriverne fattezze e caratteristiche: *Somiglia il carro a quel che porta il giorno* ossia il carro incontrato nel primo capitolo di questa tesi, quello del sole condotto da Apollo. I cavalli che trainano il mezzo di locomozione di Armida sono però nettamente diversi da quelli posseduti dal divino Febo, anche se parimenti estrapolati dalla mitologia classica: si tratta di quattro candidi

---

<sup>211</sup> TASSO, T., *Op. cit.*, p. 381.

unicorni bianchi. Questi destrieri, caratterizzati dall'esibire un corno in mezzo alla fronte, non sono stati oggetto di frequenti recuperi nell'epica cavalleresca. L'iniziativa del Tasso appare legata alle meraviglie dell'isola di Armida che ricorda vagamente il *locus amoenus* classico e, per questo motivo, idonea a ospitare animali puri e magici come gli unicorni.

Un ulteriore elemento di riflessione, riguardo ai destrieri magici, risiede nel fatto che essi non si presentino singolarmente ma procedano a gruppi in cui viene mantenuto il più silente anonimato. A differenza di Rabicano e dell'Ippogrifo, infatti, i cavalli fumanti e gli unicorni fanno capolino nel testo senza specifiche personalità e senza che l'autore ne spieghi le mitiche origini. Essi, inoltre, non svolgono ruoli decisivi nell'intreccio e non contribuiscono a creare o sciogliere trame intricate.

I cavalli di Ismeno sono relegati a essere puri e semplici mezzi di trasporto, pur muovendosi con agilità e destrezza incomparabili, mentre gli unicorni scompaiono dopo essere stati così magnificamente presentati, senza essere quasi citati durante la battaglia che sta per iniziare. La loro peculiarità meravigliosa non modifica l'assetto generale del poema che non prevede protagonisti neanche tra i destrieri magici.

In generale si può quindi affermare che, scorrendo le varie pagine del poema, il rapporto tra cavallo e cavaliere rimane stabile, senza però presentare legami esclusivi tra determinate figure umane e altrettanti esemplari equini. Ciò che cambia nella *Gerusalemme Liberata* rispetto alle opere precedentemente analizzate, è l'importanza che viene data alle componenti del binomio. Il cavallo scompare, quasi totalmente, dalla trattazione ricoprendo solo una parte minima e poco significativa della narrazione, risultando spesso solo un semplice mezzo di cui il cavaliere si serve per conseguire un'impresa comune.

Quest'ultimo rimane unico protagonista della *Gerusalemme Liberata* nonostante si discosti dai suoi fortunati predecessori e concorra alla realizzazione di un obiettivo comune e moralmente profondo, ottenuto tramite la rinuncia alla mera acquisizione della gloria e del lustro personali.

# Terzo Capitolo

# *Don Chisciotte della Mancia*

## Una parodia del dualismo cavallo-cavaliere

### 3.1 La cavalleria ai tempi del *Quijote*

*Don Chisciotte della Mancia* è il più noto romanzo del cosiddetto *Siglo de Oro* della letteratura spagnola, un ampio periodo che comprende sedicesimo e diciassettesimo secolo. In esso si concretizza la nascita della nazione spagnola come entità politica e sociale, nonché si assiste alla pubblicazione di alcune tra le più rilevanti e famose opere della cultura iberica. Il romanzo di Miguel de Cervantes Saavedra, uscito in due volumi rispettivamente nel 1605 e nel 1615, ebbe immediatamente un successo straordinario trasformando il suo personaggio principale in un vero e proprio eroe della carta stampata. La critica letteraria ha dibattuto alacramente sul rapporto che intercorre tra autore e protagonista, e Miguel De Unamuno<sup>212</sup>, come ricorda Cesare, ha suggerito il totale superamento della creazione nei confronti del suo ideatore:

Unamuno, glorificando Don Chisciotte, lo innalza molto al di sopra di Cervantes, quasi che Cervantes non fosse in grado di comprendere il personaggio che ha creato. Unamuno si collegava, paradossalmente secondo il solito, con l'abitudine, riscontrabile in molti critici, di contrapporre l'autore e la sua creazione, privilegiando secondo i casi, l'uno o l'altra. Ma insisteva proprio sul personaggio, dandogli autonomia e vita propria, così da lasciare indietro il povero autore<sup>213</sup>.

Tale fatto è amplificato dalla scarsa fortuna letteraria riscontrata da Cervantes, considerato prima del *Don Chisciotte* un intellettuale di scarso valore. Non stupisce apprendere, dunque, che egli abbia dato alla luce la sua creatura letteraria nel quasi completo anonimato all'età di cinquantotto anni. Egli, dopo altri dieci lunghi anni, scriverà la seconda parte dell'opera senza essere persuaso della validità della sua scrittura e spinto, tra l'altro,

---

<sup>212</sup> Miguel De Unamuno, scrittore, letterato e politico spagnolo, ha scritto nel 1903 *Vita di Don Chisciotte e Sancho*, dove ha esaltato la figura del cavaliere errante come massima incarnazione dell'idealismo umano, sottolineando la grandezza del personaggio creato da Cervantes.

<sup>213</sup> SEGRE, C., *Due Don Chisciotte in conflitto*, in SCARAMUZZA VIDONI, M., (a cura di), *Luoghi per un Don Chisciotte*, Monduzzi Editore, Milano, 2006, p. 137.



dall'uscita di una continuazione apocrifa<sup>214</sup> che cercava di cavalcarne il crescente successo. Cervantes, infatti, pare non considerasse le singolari avventure del suo paladino come il suo testo più riuscito, motivo per cui lavorava senza sosta ad altri progetti come la *Galatea*, che non otterranno però lo stesso riscontro di pubblico e critica. Nel 1616, un anno dopo l'uscita del secondo volume del *Don Chisciotte*, l'umanista di origine basca muore senza riuscire a comprendere il contributo fornito alla storia della letteratura e senza percepire la portata e il valore del suo scritto. Don Chisciotte e Sancio Panza sono tuttavia sopravvissuti al proprio artefice, oscurando totalmente la restante produzione letteraria che Cervantes concepì nella sua lunga esistenza.

Don Alonso Quijano, il vero nome di Don Chisciotte, rappresenta la parodia satirica del cavaliere errante estinto ormai da molti decenni. Cervantes recupera i *topoi* fondamentali del genere cavalleresco di cui era un grande cultore e conoscitore rovesciando, fino alla fine della sua opera, le sorti della figura eroica che aveva dominato la scena letteraria nei secoli precedenti. Tra gli autori più stimati dal letterato spagnolo vi erano certamente quelli trattati all'interno di questo lavoro e in particolare Ludovico Ariosto:

L'*Orlando Furioso* gli dovette essere assai familiare nel testo, fino al godimento intenso dell'ottava a sé presa o delle singole immagini sciolte dal loro legame con il tutto. Conoscenza da innamorato che ama vedere e rivedere, e così vedendo far sue, le bellezze particolari e d'insieme dell'amata. Fra i poeti italiani che gli fu dato conoscere l'Ariosto fu quello che gli dette la più alta e meravigliosa misura della particolare forza e vaghezza espressiva della nostra lingua. Ognuno ricorda le parole dette dal curato durante lo scrutinio dei libri di Don Chisciotte a proposito dell'*Orlando* ariostesco, parole nelle quali è manifesto che il senso vivo, magico, trascolorante della poesia ariostesca, fatta di niente e stupefacente come una visione, era ben presente al gusto del Cervantes che ne proclamava l'intraducibilità<sup>215</sup>.

Oltre alle parole del curato ricordate da Francesco Delogu, esiste all'interno del testo un altro passo ancora più significativo in cui lo stesso Don Chisciotte fornisce giudizi poco lusinghieri sui protagonisti del poema ariostesco. Questi mette in evidenza sia le doti fisiche e caratteriali sia le imperfezioni nel rispetto del codice cavalleresco, da lui osservato come fosse una Bibbia:

«Di Rinaldo» rispose Don Chisciotte «Mi arrischio a dire che aveva un faccione largo e sanguigno, gli occhi mobili e sporgenti, puntiglioso e collerico oltre misura, amico di malfattori e di ladri. Di Rolando, o Rotolando, o Orlando, perché le storie lo citano con tutti questi i nomi, sono del parere e affermo che fu di media statura, largo di spalle, di

---

<sup>214</sup> Uscita nel 1614 dalla penna di uno scrittore quasi sconosciuto, tal Avellaneda, lo scritto apocrifo si distingue per la polemica aspra nei confronti di Cervantes e del *Don Chisciotte* originale.

<sup>215</sup> DELOGU, F. M., *Cervantes*, Giuseppe Principato Editore, Milano, 1939, pp. 40-41.

gambe arcuate, bruno ma di barba rossiccia, il corpo molto peloso e lo sguardo minaccioso, di poche parole ma molto gentile ed educato»<sup>216</sup>.

Il cavaliere errante si dimostra ancor meno gentile e accomodante con Angelica, rea di aver svilito la nomea delle grandi dame cavalleresche. Ella costrinse Ariosto a tacere della sua vita dopo l'inopinata scelta di rimanere accanto a Medoro, un semplice paggio indegno di affiancarsi alle grandi figure eroiche che la dama prima confuse e poi rifiutò. L'autore, insistendo sulle presunte negligenze della donna, fa trasparire un primo accenno sui valori amorosi spirituali che guidano i sentimenti del protagonista:

«Quell'Angelica», rispose Don Chisciotte, «fu una donzella svagata, volubile e incostante, e riempì il mondo con le sue impertinenze, come con la fama della sua avvenenza; rifiutò mille signori, mille valorosi, mille sapienti per poi darsi a uno sbarbatello di paggio, senza altra ricchezza né nomea che quella di riconoscente per la fedeltà che conservò al suo amico. Il grande cantore della sua bellezza, il famoso Ariosto, non osando o non volendo cantare quanto accadde a questa signora dopo il suo deplorabile cedimento, certamente qualcosa di non troppo onesto, smise di parlarne»<sup>217</sup>.

La volontà dell'autore è quella di estremizzare il codice comportamentale della cavalleria di cui Don Chisciotte si fa portatore, per raggiungere un obiettivo palesemente retorico e allo stesso tempo satirico. Il personaggio principale, mettendo in risalto i difetti dei suoi colleghi e le loro torbide amicizie, non vuol far altro che generare un confronto in cui il suo nome superi in nobiltà d'animo e d'intenti quello dei suoi predecessori, elevandosi in una posizione privilegiata che associ il valore in battaglia a quello amoroso. La presentazione così negativa di Angelica mira altresì a rafforzare il paragone con la sconosciuta Dulcinea del Toboso, donna dalla bellezza impareggiabile ma celata, secondo il suo amato, dai trucchi meschini degli incantatori nemici che la mostrano come una contadina sempliciotta, ossia nel suo lato più volgare. Come i suoi antesignani anche Don Chisciotte non può che considerarsi il più ardito e distinto cavaliere che abbia mai calcato il suolo terrestre, pronto a sfidare in duello chiunque avesse messo in discussione tale affermazione o non avesse confermato le virtù della donna amata.

Cervantes, d'altro canto, non fu il primo letterato spagnolo che ebbe l'idea di sviluppare un'opera parodica sul mondo cavalleresco medievale e rinascimentale. Sul finire del sedicesimo secolo, infatti, venne pubblicata un'altra e assai più breve opera che ricalcava simili scelte tematiche, come riportato da Ian Watt:

---

<sup>216</sup> CERVANTES, M., *Don Chisciotte della Mancia*, trad. it., Edizioni Frassinelli, Milano, 1997, p. 502.

<sup>217</sup> *Ivi*, p. 503.

L'intenzione principale di Cervantes nei primi cinque capitoli che compongono la prima uscita di don Chisciotte è evidentemente burlesca nei confronti dei romanzi cavallereschi. L'idea era tutt'altro che nuova quando Cervantes cominciò a scrivere il *Don Chisciotte*, intorno al 1597. [...] In Spagna era apparso un breve trattamento farsesco del medesimo tema nell'opera di un anonimo spagnolo, *Entremés de los romances*, (Interludio delle ballate), del 1592. In esso, un contadino di nome Bartolo, che ha ascoltato troppe ballate popolari sulle gesta dei cavalieri, impazzisce e immagina di essere l'eroe di un romanzo. Si mette un'armatura vecchia e ridicola e parte in cerca di avventure. Nel tentativo di salvare quella che ritiene essere una giovinetta insidiata, s'intromette in realtà nella lite di due amanti; l'innamorato furibondo lo ferisce e Bartolo, mentre viene riportato a casa, declama tristi ballate adatte alla circostanza<sup>218</sup>.

La cavalleria in Spagna, agli inizi del diciassettesimo secolo, era assai diversa rispetto a quella venerata da Don Chisciotte. I numerosi eventi che avevano caratterizzato il periodo precedente, le ingerenze della chiesa sulla quotidianità e le vicende conseguenti alla scoperta del nuovo mondo su tutti, avevano contribuito a modificare pesantemente il ruolo e l'importanza dello stesso cavaliere. L'esercizio delle armi rappresentava un'alternativa da disdegnare perché troppo spesso legata a una emigrazione transoceanica, accettabile solo se necessaria:

Per chi non sapeva dedicarsi alla vita religiosa o a quella dei campi, che rappresentavano il rifiuto totale di vagheggiate esperienze, né si scopriva la vocazione per il commercio, non restava che l'esercizio delle armi, valorizzato dall'avventura americana, ma privo, malgrado certe forme esteriori, di ciò che costituiva l'essenza della vita cavalleresca, vale a dire la libertà di comportamento che gerarchia e disciplina avevano soffocato<sup>219</sup>.

Lo stesso Don Chisciotte, del resto, è pienamente consapevole della contemporaneità in cui vive quando, succube della sua pazzia, decide di intraprendere una carriera che nessuno oramai considera più esistente. In apertura di secondo libro Cervantes conferma questa piena cognizione di causa da parte del paladino che, giudicando la cavalleria errante *defunta*, mette in risalto l'estrema difficoltà di ciò che lo aspetta per riportarla in vita. In questa seconda parte è possibile notare quanto il personaggio sia profondamente mutato, per mezzo di una metamorfosi che riguarda sicuramente anche il suo autore:

Passando dalla prima alla seconda parte dell'opera di Cervantes, si assiste a una progressiva diminuzione, nel personaggio, dell'energia vitale e dell'azione, che cedono alla malinconia e a una condizione più passiva. Senonché, appunto, questo processo è progressivo; e possiamo spiegarcelo con la maturazione che la figura del cavaliere ha subito, nello spirito del suo inventore, nei dieci anni che dividono le due parti del romanzo. Questa maturazione che la figura del cavaliere ha subito, nello spirito del suo

---

<sup>218</sup> WATT, I., *Miti dell'individualismo moderno*, trad. it., Donzelli Editore, Roma, 1997, pp. 45-46.

<sup>219</sup> SCUDIERI RUGGIERI, J., *Cavalleria e cortesia nella vita e nella cultura di Spagna*, Mucchi Editore, Modena, 1980, p. 333.

inventore, nei dieci anni che dividono le due parti del romanzo. Questa maturazione, che corre parallela con l'età, coi disinganni e con l'addio dato, in fondo all'animo, al mondo, è poi la maturazione dello stesso Cervantes, che si fa tutt'uno col suo personaggio<sup>220</sup>.

La seconda parte dell'opera è, di fatto, caratterizzata da numerosi passi in cui la mutazione del principale attore delle vicende cervantesche appare chiara e lampante. Nello spirito del Don Chisciotte emerge una profonda malinconia che conferisce al personaggio uno spessore letterario maggiore, in cui l'intento satirico, sempre ben presente, pare nascondere verità e ferite aperte riconducibili direttamente al suo autore. Questi, dopo dieci anni, equilibra con maggior efficacia il bilanciamento tra pazzia e lucidità in Don Chisciotte, facendolo apparire molto più assennato e giudizioso:

Ho lasciato la mia patria, ho dato in pegno i miei beni, ho abbandonato i miei agi e mi sono messo in braccio alla fortuna perché mi porti dove meglio la aggrada. Ho voluto resuscitare la defunta cavalleria errante, e sono già molti giorni che inciampando qua, cadendo là, precipitando qui, rimontando lì, sono riuscito a soddisfare buona parte delle mie aspirazioni, soccorrendo vedove, proteggendo donzelle e aiutando maritate, orfani e pupilli, come è missione naturale dei cavalieri erranti<sup>221</sup>.

Ancor più dura è la reprimenda espressa da Don Chisciotte nei confronti dei cavalieri del suo tempo. Cervantes dedica un'intera pagina a descrivere la vacuità della loro vita e del decadimento palese della categoria. Un'invettiva che scaturisce dalla bocca del protagonista come un fiume inarrestabile che, senza interruzioni, si discosta di buon grado dalla linea satirica che intride l'intera narrazione. La critica investe soprattutto la pigrizia che ha colpito i cavalieri, svigoriti a tal punto da *sentire il fruscio dei damaschi*, abituati com'erano a stabilirsi per lunghi periodi sotto la comoda protezione di sovrani e nobili, immemori delle abitudini dei loro antenati.

Per la maggior parte, i cavalieri di questo nostro tempo fanno sentire il fruscio dei damaschi, dei broccati e degli altri tessuti che indossano, ma non certo la maglia di ferro da combattimento; e non c'è cavaliere che dorma all'addiaccio, soggetto ai rigori del cielo, armato dalla testa ai piedi, né c'è chi, senza sfilare i piedi dalle staffe, si appoggi alla lancia e resti, come si dice, in dormiveglia, come facevano i cavalieri erranti. E non c'è neppure chi, uscendo da un certo bosco, si addentri in una montagna, e di là raggiunga la spiaggia deserta di un mare spesso tempestoso e sconvolto, e trovi una piccola imbarcazione senza remi né vela, priva dell'albero e del sartame, e s'imbarchi con intrepido coraggio, affidandosi alle onde implacabili del mare profondo, che ora lo spingono al cielo e ora lo sprofondano nell'abisso. [...] Ora, purtroppo, la pigrizia trionfa sulla diligenza, l'ozio sull'attività, il vizio sulla virtù, l'arroganza sul valore, e la teoria

---

<sup>220</sup> VALVERDE, J., *Il Don Chisciotte di Cervantes*, Edizioni Radio Italiana, Torino, 1958, p.84.

<sup>221</sup> CERVANTES, M., *Op. cit.*, p. 595.

sostituisce la pratica delle armi che ebbero vita e splendore nelle epoche d'oro dei cavalieri erranti<sup>222</sup>.

A queste parole si susseguono un'infinità di domande retoriche sui personaggi principali dei poemi cavallereschi più conosciuti che, oltre al valore encomiastico evidente, inducono il lettore a facili e poco lusinghiere comparazioni con il cavaliere errante moderno. Osservato sotto questa luce particolare, Don Chisciotte sembra tutt'altro che schiavo della follia e pare confermare il giudizio proferito da un giovane letterato sul suo conto: «Non ci sono al mondo medici o abili notai che possano sbrogliare il groviglio della sua pazzia; è un matto composito, con molti intervalli di lucidità»<sup>223</sup>.

Gli intermezzi di lungimiranza del protagonista compaiono spesso per chiarire elementi nascosti o poco visibili sull'oggetto dell'ironia di Cervantes, quasi a rivelare che, sotto la patina di sarcasmo voluta dall'autore, si nasconde un giudizio personale molto più pesante nei confronti della società contemporanea.

Il fido scudiero Sancio Panza, possiede parimenti una sua teoria sui cavalieri erranti. Non bisogna dimenticare che questi è il portavoce di quella saggezza contadina che vive lontana sia dalle ricche e sfarzose regge, sia dai palazzi dei signorotti colti e benestanti da cui proviene Don Chisciotte:

Sancio Panza è un personaggio equilibrato, di mirabile umanità, nel quale i valori superiori della giustizia e della fedeltà affettuosa prevalgono sulle passioni e sull'avidità. Man mano che il libro progredisce, Sancio Panza va crescendo tanto in altezza morale che in importanza letteraria [...] Ed è anche capace di dare un'efficace replica all'esaltazione di Don Chisciotte degli ideali cavallereschi, contrapponendo loro quelli religiosi<sup>224</sup>.

Analfabeta completo e ingenuo credulone Sancio è l'uomo dei proverbi. Egli non manca di sviscerare motti e detti popolari, tramandati oralmente da chissà quante generazioni, volti a irritare il suo padrone costretto a subirne l'intrinseca saggezza. Cervantes gli affida il compito di proferire la visione comica del cavaliere, quella che la gente comune stava iniziando a dimenticare a causa del trascorrere del tempo:

«Ma che cos'è un cavaliere di ventura?» chiese ancora la ragazza; e Sancio rispose: «Siete così fuori del mondo, da non saperlo? Un cavaliere di ventura, sorella mia, è uno che, in due parole, può essere bastonato e diventare imperatore: essere oggi la più

---

<sup>222</sup> CERVANTES, M., *Op. cit.*, p. 500.

<sup>223</sup> *Ivi*, p. 616.

<sup>224</sup> VALVERDE, J., *Op. cit.*, pp. 56-57.

disgraziata e bisognosa delle creature, e domani trovarsi con due o tre reami per incoronarne il proprio scudiero»<sup>225</sup>.

È interessante notare come sia necessario un tempo molto ristretto, *in due parole*, per spiegare il mestiere di cavaliere errante da parte di un sempliciotto estraneo a qualunque conoscenza del mondo in cui è appena stato introdotto. Al contrario, non basta un lungo sproloquio a un letterato immerso profondamente nello stesso mondo, per inveire contro la medesima figura. Uno dei massimi obiettivi raggiunti da Cervantes è quello di aver unito due personaggi talmente opposti da completarsi perfettamente all'interno dei capitoli del romanzo. L'incedere singolare di questo disorganico duo è ben descritto, ancora una volta, dalle parole di Ian Watt:

Se mai dovessimo vedere, per la strada, un bastone e una palla avanzare uno accanto all'altra, il pensiero andrebbe subito a don Chisciotte e Sancio Panza. Il loro aspetto evoca una quantità di opposizioni tale che ci pare debbano includere ogni cosa. Don Chisciotte allampanato e rigido come un doccione di una cattedrale gotica, tutto consunto e rigido verso il cielo; Sancio basso e tarchiato che si guarda il panzone e si domanda quale sarà la prossima avventura<sup>226</sup>.

Quest'andatura è altresì completata dalla presenza delle due cavalcature, lo scheletrico Ronzinante e il fido asino Grigio, che accompagnano gli eroi durante lo svolgersi delle mirabili e bizzarre avventure.

### **3.2 Ronzinante: la caricatura di un cavallo**

Don Chisciotte, dopo aver deciso di intraprendere il difficile mestiere di cavaliere errante, si rende conto di non poter partire senza due elementi basilari dell'equipaggiamento di un paladino: le armi e un buon destriero. In entrambi i casi Cervantes rovescia in maniera esemplare le dinamiche presenti all'interno dei grandi romanzi cavallereschi, dotando il suo goffo armigero di appropriati compagni di viaggio. L'autore spagnolo, memore dei grandi cavalieri da cui trae ispirazione per caratterizzare il suo personaggio comico, recupera tutti gli elementi fondamentali per riconoscere Don Chisciotte come esponente di quella categoria, adattandoli chiaramente alle incapacità della propria creatura letteraria. Il lavoro certosino

---

<sup>225</sup> CERVANTES, M., *Op. cit.*, p. 116.

<sup>226</sup> WATT, I., *Op. cit.*, p. 65.

dello scrittore iberico non lesina alcun particolare a riguardo, conferendo così maggior efficacia alla satira che ne scaturisce.

La prima operazione attuata da Don Chisciotte è il recupero dell'armatura e della spada:

Per prima cosa, ripulì alcuni pezzi d'armatura appartenuta ai suoi bisavoli e da secoli dimenticati in un angolo, coperti di ruggine e di muffa. Li ripulì come meglio poteva ma si accorse di un grosso inconveniente: invece di una celata a incastro disponeva di un semplice elmo; rimediò abilmente con un pezzo di cartone che, opportunamente tagliato e incastrato nell'elmo, gli dava tutta l'aria di una celata completa. Per provarne la resistenza all'eventuale impatto di una lama prese la spada e vibrò due colpi, e già con il primo distrusse in un attimo il lavoro di una settimana. Allarmato dalla facilità con cui la celata era andata in pezzi, per proteggersi volle rifarla, irrobustendola con dei rinforzi in ferro posti all'interno; ne restò soddisfatto e, senza altre prove, la giudicò una finissima celata a incastro<sup>227</sup>.

Appare evidente in questo passo un riferimento traslato nei confronti del genere cavalleresco che, al tempo di Cervantes, era stato ormai accantonato e messo in disparte. Gli autori, che si accingevano a recuperarne i valori e le peculiarità, erano costretti a modificarne le fattezze ricorrendo a correzioni più o meno riuscite, mettendo in atto operazioni simili a quelle tentate da Don Chisciotte nell'aggiustare la celata della propria armatura.

Il secondo passaggio nella trasformazione dell'illustre letterato in prode cavaliere errante, non può che riguardare la cavalcatura scelta dal paladino per avventurarsi nel mondo alla ricerca della gloria. La figura di Ronzinante, vecchio e malandato cavallo al servizio di Don Chisciotte, non può che rappresentare l'ombra dei suoi equivalenti predecessori di cui non possiede l'ardimento né la prestantza fisica: «Andò quindi a dare un'occhiata al suo ronzino, e per quanto avesse più quarti di un reale e più magagne del cavallo di Gonnella, che *tantum pelli set ossa fuit*, si persuase che non lo eguagliavano né il Bucefalo di Alessandro, né il Babieca del Cid»<sup>228</sup>.

La scelta del letterato basco appare consona all'analisi di questo lavoro poiché Ronzinante, pur essendo un cavallo malridotto e usurato dal tempo, rappresenta la metà combaciante del dualismo cavallo-cavaliere di questo romanzo. Paladino e destriero appaiono volutamente simili e conformi, elemento che Cervantes recupera dalla tradizione e che magistralmente ripropone nella sua parodia secentesca. Questa conformità è duplice perché riguarda sia la visione positiva del dualismo creatosi, unicamente percettibile del protagonista,

---

<sup>227</sup> CERVANTES, M., *Op. cit.*, p. 116.

<sup>228</sup> *Ivi*, p. 24.

sia la visione negativa, osservabile da tutti altri personaggi del poema e parimenti dai lettori esterni.

All'interno del romanzo non sono numerose le descrizioni che l'autore dedica a Ronzinante preferendo inserire, con ridondante parsimonia, i medesimi epiteti e aggettivi, volti a ricordare la scheletrica e fragile struttura fisica dell'animale. Non mancano, al contrario, frequenti paragoni e comparazioni con altri cavalli recuperati da Cervantes sia dalla memoria letteraria sia da quella mitologica e storica. Esempio calzante in proposito è il riferimento, presente nell'ultima citazione, al cavallo di Gonnella (noto buffone della corte ferrarese) che venne fatto saltare da un balcone per superare, in questa virtù, qualunque destriero dei mecenati estensi allo scopo di vincere un'opinabile scommessa.

In una delle poche descrizioni suddette, il destriero di Don Chisciotte mostra il suo cagionevole stato di salute e l'assoluta inadeguatezza al ruolo che andava a ricoprire nel romanzo:

Ai piedi del Biscaglino c'era scritto: *Don Sancio de Azpeitia*, che doveva essere il suo nome, e sotto le zampe di Ronzinante: *Don Chisciotte*. Ronzinante era meravigliosamente dipinto, lungo e smagrito, quasi evanescente, con le vertebre in vista, tanto intisichito da mettere in piena evidenza con quanto acume e proprietà gli era stato dato quel nome<sup>229</sup>.

Per ereditare la pesante leggenda dei cavalli che l'hanno preceduto, il destriero di un illustre cavaliere errante deve inoltre possedere un nome adeguato e capace di perdurare nella storia. La scelta dell'appellativo non è affatto facile e Don Chisciotte vi giunge attraverso una scelta etimologicamente ponderata nonché palesemente erronea, che stona in comparazione ai nomi dei cavalli più noti, ai quali Ronzinante viene continuamente paragonato:

Fantasticò per quattro giorni cercandogli un nome, non trovando giusto che il destriero di tanto illustre cavaliere, e cavallo di per sé così valido, restasse senza un nome famoso; ne cercava uno che fosse rappresentativo di ciò che era stato prima di appartenere a un cavaliere errante e di ciò che poi era diventato; d'altra parte era logico che, cambiando la condizione del padrone, anche il cavallo cambiasse il suo nome con uno altisonante e più consono al nuovo ordine e alla nuova attività, e così dopo averne formati molti, e scritti e cancellati, e fatti, disfatti, e rifatti nella sua immaginazione scelse il nome di Ronzinante, a suo parere alto, sonoro e significativo di ciò che era stato *ante*, ossia ronzino, e di ciò che era diventato: un cavallo *anteposto* a tutti i cavalli del mondo<sup>230</sup>.

Nessuno dei cavalli analizzati in questo lavoro, da Bucefalo a Baiardo passando per Briigliadoro e Frontino, è lontanamente paragonabile a un ronzino che, al contrario, è una delle

---

<sup>229</sup> CERVANTES, M., *Op. cit.*, pp. 70-71.

<sup>230</sup> *Ivi*, p. 24.



cavalcature maggiormente assegnate alle dame. La scelta del nome fa presagire già la natura fittizia del cavallo che mai potrà abbandonare lo *status* di ronzino per assumere caratteristiche di nobiltà e maestosità superiori.

Le due parti dell'opera presentano un'introduzione particolare in cui i vari personaggi vengono introdotti o dialogano fra loro attraverso sonetti in forma epistolare. Vi sono rispettivamente due composizioni che riguardano direttamente Ronzinante e che risultano essere di estremo interesse per questo lavoro. Nel primo sonetto Cervantes conferisce la parola direttamente al cavallo di Don Chisciotte che dialoga con Babieca, il destriero del Cid, temporalmente il suo analogo più vicino. Si tratta di una presentazione molto particolare in cui i lamenti del destriero per il trattamento subito dal padrone, rivelano tutto l'intento comico dell'autore. Ronzinante, così fedele e taciturno nel testo, soffre per la mancanza di cibo e considerazione di cui sono colpevoli Don Chisciotte e Sancio, impegnati rispettivamente a ricalcare le orme dei grandi cavalieri erranti e a ottenere un'isola da governare. Babieca rende evidente con le sue domande incalzanti l'immane divergenza esistente tra i due cavalli, separati da distanze incolmabili. Interessante è la chiusura finale del sonetto in cui Ronzinante equipara tutti i personaggi principali del poema a ronzini, ribaltando così una delle leggi fondamentali della cavalleria: non è più il cavallo ad assumere tratti quasi umani ma sono il cavaliere e il suo scudiero a mostrare peculiarità pressoché equine:

Dialogo fra Babieca e Ronzinante

*Sonetto*

Che accade Ronzinante, così magro?  
*Si mangia poco e molto si lavora.*  
Avena non ce n'è? Dov'è la paglia?  
*Non me ne dà il padrone, neppur poco.*  
Mi sembri, signor mio, maleducato,  
Da asino tu parli del padrone.  
*L'asino è lui, per tutta la sua vita,*  
*eccolo, vedi? È innamorato pazzo.*  
È forse un torto amare? *No, è saggezza.*  
Un filosofo sei. *È che non mangio*  
Dillo allo scudiero. *Ma non serve.*  
*Che vale lamentare le mie pene*  
*Se padrone, scudiero e maggiordomo,*  
*Sono ronzini come Ronzinante?*<sup>231</sup>

Babieca redarguisce Ronzinante per la sua mancata obbedienza nei confronti del

---

<sup>231</sup> CERVANTES, M., *Op. cit.*, p. 20.

padrone, assolvendo implicitamente quest'ultimo per le sue mancanze nei confronti dell'animale. Il cavallo del Cid sembra qui cogliere il sentimento represso di ribellione, espressa dal suo collega, per una vita che non ha scelto e per la mole degli impegni visibilmente inadeguata alle sue forze. Un'emozionalità che Ronzinante non palesa mai all'interno delle pagine del romanzo, quasi a ricordare questo iniziale monito di Babieca sulla sconvenienza delle critiche rivolgibili al proprio padrone.

Nel secondo sonetto l'intenzione parodica di Cervantes è ancora più marcata. Egli, attraverso una poesia di lode scritta da un *capriccioso, dottissimo accademico dell'Argamasilla*, eleva la figura di Ronzinante sopra quelle di Brigliadoro e Baiardo attraverso un recupero delle fonti che si esplica palesemente davanti alla rima *Gallardo /Bayardo*, che ricalca quella più utilizzata, nei rispettivi poemi, da Matteo Maria Boiardo e Ludovico Ariosto:

Il capriccioso, dottissimo accademico dell'Argamasilla in lode di Ronzinante, cavallo di Don Chisciotte della Mancia.

*Sonetto*

Su quel superbo trono adamantino  
Che con cruento piede calca Marte,  
Frenetico il mancego in ogni parte  
Inalbera il vessillo nel cammino.  
Le armi appende, e l'acciaio fino  
Con cui distrugge, atterra, spacca e sparte:  
E nuove gesta, a inventare l'arte  
E insegnarla al nuovo paladino.  
Del suo Adamigi, Gaula è orgogliosa  
Perché da sue progenie venne data  
A Grecia fama e mille e una vittoria,  
Una corona su Chisciotte, posa  
La sala da Bellona presidiata,  
E Mancia, più che Gaula, se ne gloria.  
D'oblio non avrà macchia la sua storia  
E anche Ronzinante, in essere gagliardo,  
la vince a Brigliadoro e a Baiardo<sup>232</sup>.

Ecco la versione originale spagnola utile per la comparazione della rima suddetta:

Del caprichoso, discretísimo académico de la Argamasilla, en loor de Rocinante, caballo de don Quijote de la Mancha.

*Soneto*

---

<sup>232</sup> CERVANTES, M., *Op. cit.*, p. 481.

En el soberbio trono diamantino  
 que con sangrientas plantas huella Marte,  
 frenético, el Manchego su estandarte  
 tremola con esfuerzo peregrino.  
 Cuelga las armas y el acero fino  
 con que destroza, asuela, raja y parte:  
 ¡nuevas proezas!, pero inventa el arte  
 un nuevo estilo al nuevo paladino.  
 Y si de su Amadís se precia Gaula,  
 por cuyos bravos descendientes Grecia  
 triunfó mil veces y su fama ensancha,  
 hoy a Quijote le corona el aula  
 do Belona preside, y de él se precia,  
 más que Grecia ni Gaula, la alta Mancha.  
 Nunca sus glorias el olvido mancha,  
 pues hasta Rocinante, en ser gallardo,  
 excede a Brilladoro y a Bayardo<sup>233</sup>.

Il rapporto tra Don Chisciotte e Ronzinante, all'interno del romanzo, è caratterizzato da alterne fortune. Gli elogi verso il cavallo, da parte del cavaliere errante, sono numerosi e ben distribuiti nel testo ma spesso, essi, sono inseriti all'interno dei lunghi e retorici discorsi del protagonista riguardo all'importanza della cavalleria. In altre occasioni, invece, l'esaltazione del cavallo è dovuta alla presenza di estranei che assistono alla decantazione delle virtù della coppia inseparabile. Encomi ornati, il più delle volte, da formule non originali, ricalcate anch'esse dai romanzi appartenenti al genere parodiato:

Mentre parlava sia avvicinò per tenere la staffa a Don Chisciotte che smontò con difficoltà e fatica, non avendo toccato cibo per tutto il giorno. Disse all'oste di avere molta cura del suo cavallo, che era il migliore esemplare di quanti al mondo mangiavano biada. L'oste lo guardò ma non lo valutò neppure la metà di quanto Don Chisciotte aveva detto, e dopo averlo condotto alla stalla, tornò a sentire quali comandi avesse il suo padrone che le donzelle stavano ora liberando dall'armatura<sup>234</sup>.

Emblematica, in questo contesto, è la considerazione che Sancio Panza possiede nei confronti di Ronzinante. Dalle pagine dell'opera emergono due visioni completamente opposte che riguardano la sfera personale e quella lavorativa dello scudiero di don Chisciotte. Nel primo caso emerge un'opinione che non concede repliche sul vero pensiero di Sancio e che lascia al paladino errante l'unicità della visione positiva sul ronzino in questione:

«Non mi manca niente di tutto questo», rispose Sancio, «anche se non possiedo un ronzino; ma ho un asino che vale il doppio del cavallo del mio padrone. Dio mi mandi la mala pasqua, e sia la prossima, se lo cambierei con quello, anche se mi dessero quattro

<sup>233</sup> BIBLIOTECA ANTOLOGICA, *Sonetos-de-Cervantes-en-Don-Quijote*, in <http://www.biblioteca-antologica.org/wp-content/uploads/2009/09/CERVANTES-Sonetos-de-Cervantes-en-Don-Quijote-YA.pdf>.

<sup>234</sup> CERVANTES, M., *Op. cit.*, p. 30.

sacchi d'avena in soprappiù. Vuole scherzare, vostra signoria, con quello che vale il mio grigio; che quello è il colore del mio giumento»<sup>235</sup>.

Divergente è il giudizio su Ronzinante nel momento in cui lo scudiero si trova in presenza del padrone o di estranei che mostrino interesse verso l'animale. In questi casi Sancio sente il dovere del proprio ruolo e si presta a modificare interamente i propri pensieri in favore dei giudizi espressi da Don Chisciotte: «Vostra signoria trattenga pure la sua puledra, perché il nostro cavallo è il più onesto e a modo di questo mondo»<sup>236</sup>.

Lo stesso Don Chisciotte, a dir la verità, esprime dubbi sulla reale rilevanza del fido Ronzinante. Ciò accade, per lo più, durante i brevi interludi di lucidità del protagonista, nei quali emergono alcune verità inconfessabili dal cavaliere errante ma preferibili dal colto signorotto di provincia. Ad esempio, vi è un passo in cui Don Chisciotte fa capire che Ronzinante non è affatto il cavallo più gagliardo esistente, utilizzando l'epiteto maggiormente riferibile ai destrieri dei romanzi cavallereschi, e che potrebbe anche essere sostituito in quel compito da un esemplare più adatto:

Al che Sancio: «Questo mi va bene, ma dove lasciamo il mio asino per essere certi di ritrovarlo quando finirà lo scontro? Non credo sia normale combattere con questa cavalcatura?». «Questo è vero» rispose Don Chisciotte «Ciò che puoi fare è lasciarlo alla sua sorte. Che si perda o no, perché una volta usciti vincitori, avremo tanti cavalli che perfino Ronzinante correrà il rischio che io lo cambi con uno migliore»<sup>237</sup>

Cervantes, avendo coscienza delle regole cavalleresche sulle separazioni tra cavallo e cavaliere, gioca con intenti parodici su tale rapporto non considerando appieno le dinamiche e le condizioni che prevedono la fine dello stesso. Il protagonista sembra non essere conscio del fatto che il suo rapporto con Ronzinante può essere interrotto solo dalla dipartita di una delle due parti costituenti o da una profonda sconfitta in battaglia. L'abbandono volontario di un destriero è un fatto rarissimo e non coinvolge di solito i cavalieri principali e più noti, legati indissolubilmente a un solo esemplare. In realtà questo passo sembra voler infierire sulla precarietà della posizione del cavallo ricordando i suoi limiti nei confronti dei pari ruolo. L'autore, in scelte narratologiche come questa, ribalta e rovescia le convenzioni del genere, amplificando con la massima intensità gli intenti ironici del suo raccontare.

L'approccio di Ronzinante con il mondo cavalleresco non è stato privo di difficoltà e inconvenienti. Fin dagli esordi, come cavallo di ventura, si nota la sua incapacità a sorreggere

---

<sup>235</sup> CERVANTES, M., *Op. cit.*, p. 574.

<sup>236</sup> *Ivi*, p. 594.

<sup>237</sup> *Ivi*, p. 132.

un così gravoso compito. Nella prima vera disputa tra Don Chisciotte e alcuni mercanti che non vogliono riconoscere la supremazia di Dulcinea su tutte le altre dame della Terra, Ronzinante tradisce le aspettative del proprio cavaliere. L'animale mette in risalto la sua goffaggine, derivante dall'anzianità e da un'indole non propriamente incline agli sforzi fisici richiesti da una vita errante. Il primo duello si trasforma così in una vera e propria disfatta per il cavaliere:

E così dicendo partì, lancia in resta, contro il suo interlocutore, con tanta rabbia e foga che, se la buona sorte non avesse fatto inciampare Ronzinante a mezza corsa, ci sarebbe scappato il morto. Ma Ronzinante incespì e cadde trascinando per un buon tratto il suo padrone che non riusciva a rimettersi in piedi, impacciato com'era da lancia, scudo, sperone e celata, gravato dal peso dell'antica armatura. Mentre tentava invano di rialzarsi, Don Chisciotte gridava: «Non fuggite gente codarda; razza di servi, aspettate; non sono caduto per colpa mia, a causa del mio cavallo sono qui disteso per terra!»<sup>238</sup>.

Non sarà l'ultimo errore di Ronzinante che, nell'opera, darà ancora dimostrazione delle sue debolezze e incapacità. Sono proprio queste a enfatizzare e suggellare la caricatura che Cervantes realizza sul cavallo di Don Chisciotte che mai potrà diventare quello che il suo padrone vorrebbe, desiderio che risiede solamente all'interno della sua follia. Il destriero, infatti, rifugge anche le regole del buon comportamento cavalleresco, contravvenendo al volere del proprio cavaliere e dedicandosi anima e corpo ai propri piaceri. L'animale si rende protagonista di comportamenti che un cavallo di razza non avrebbe mai perseguito, tradendo la fiducia e le precauzioni prese, nei suoi confronti, dal suo possessore:

Sancio non aveva messo le pastoie a Ronzinante, sapendolo cavallo per nulla focoso e tanto quieto che tutte le cavalle delle praterie di Cordova non sarebbero bastate ad indurlo in tentazione. Ma la sorte e il diavolo (che non sempre dorme) vollero che a valle pascolasse un branco di puledre galiziane condotte da dei mulattieri di Yanguas, i quali, per abitudine, fanno la siesta con le loro bestie in luoghi abbondanti di erba e di acqua, proprio come quello scelto da Don Chisciotte e da Sancio. Ronzinante, appena ebbe fiutate le signore cavalle, sentì un certo prurito e, senza chiedere il permesso al suo padrone, smise la solita andatura e trotò allegramente verso il campo mostrando le sue intenzioni. Le cavalle, che a quanto pare avevano più voglia di pascolare che di altro, lo accolsero con tanti calci e morsi da rompergli i finimenti e lasciarlo privo di sella e completamente nudo. Ma il peggio doveva ancora venire: i mulattieri, vedendo le puledre molestate durante il pascolo, accorsero con dei lunghi bastoni e gliene dettero di santa ragione, fino a lasciarlo malconcio per terra<sup>239</sup>.

L'episodio si concluderà con altrettante percosse subite da Sancio e da Don Chisciotte accorsi nel luogo del reato. Ronzinante, in un parodico rovesciamento di ruoli, ha violato le

---

<sup>238</sup> CERVANTES, M., *Op. cit.*, p. 43.

<sup>239</sup> *Ivi*, pp. 108-109.

regole della cavalleria tenute in considerazione dal proprio padrone. Ha cercato di oltraggiare le puledre con disdicevoli approcci, recando disonore al proprio cavaliere e procurandogli danni sia fisici che morali. La descrizione di Cervantes è altresì singolare perché caratterizzata da un tono di estrema colpevolezza volto a evidenziare il comportamento sconveniente di Ronzinante, punito per le sue negligenze.

La concezione dell'amore per Don Chisciotte emerge molto chiaramente nel testo. Essa travalica ogni sorta di approccio fisico e galante per mantenere una forma essenzialmente platonica, come ricorda Cesare Segre:

La concezione dell'amore che ha Don Chisciotte va infatti molto al di là di quello che è stato chiamato il paradosso dell'amor cortese: le cui invocazioni esigono di non essere soddisfatte, e son tanto più alte e ispirate, quanto più la donna è lontana, irraggiungibile, o persino di dubbia esistenza (come appunto Dulcinea del Toboso). Don Chisciotte, a differenza di gran parte dei personaggi dei romanzi, esclude con rigore quasi monastico qualsiasi cedimento alla galanteria. [...] il sentimento di Don Chisciotte è tanto immobile nella sua autosufficienza, quanto quello degli altri è pronto ad accensioni di passione, di gratitudine, di vendetta<sup>240</sup>.

Un altro passo, invece, segnala la codardia e vigliaccheria del destriero incapace di reagire davanti a una spada puntatagli contro. Non appare casuale la scelta dell'autore di porre come elemento scatenante un pagliaccio, quasi a rimarcare l'aspetto goliardico della vicenda e a ingrandire l'effetto di satira preposto in partenza:

Mentre si facevano questi discorsi, volle il caso che arrivasse uno della compagnia vestito da pagliaccio, coperto di sonagli, e con tre vesciche di vacca gonfie e legate a un bastone. Il buffone, avvicinandosi a Don Chisciotte, cominciò a tirare di scherma con quel bastone, e a sbattere le vesciche per terra, mentre, con grandi salti, muoveva tutti i sonagli che aveva addosso. A quella vista e a quel rumore, Ronzinante s'imbizzarrì, e senza che, Don Chisciotte potesse trattenerlo, serrò il morso fra i denti e si dette a una fuga precipitosa per la campagna, con una velocità assai maggiore di quanta ne lasciasse supporre la sua apparenza scheletrica. Sancio, temendo che il suo padrone potesse essere sbalzato di sella, saltò sull'asino e si mosse in fretta per aiutarlo, ma nel frattempo Don Chisciotte era finito per terra vicino al cavallo che era caduto con lui, normale conclusione e fine delle prodezze e delle bravure di Ronzinante<sup>241</sup>.

Ancora una volta le carenze del cavallo vengono ostentate isolatamente rispetto a quelle del cavaliere, quasi a voler individuare con maggior facilità le imperfezioni di entrambi in momenti differenti. L'ultima frase della citazione, altamente intrisa da un'ironia pervicace, suggerisce che le prodezze di Ronzinante vadano ricercate all'interno delle sua inettitudine, le cui conseguenze ricadono sulle spalle del suo altrettanto incapace cavaliere.

---

<sup>240</sup> SEGRE, C., MORO PINI, D., (a cura di), *Don Chisciotte della Manca*, Mondadori, Milano, 1974, pp. XX-XXI.

<sup>241</sup> CERVANTES, M., *Op. cit.*, p. 563.

Un discorso a sé potrebbe essere riservato alla figura dell'asino, altro elemento che l'autore recupera dalle fonti passate sia classiche che umanistiche e rinascimentali. All'interno dell'opera il somaro appare come una vera e propria cavalcatura che, secondo le intenzioni di Cervantes, può reggere i paragoni con Ronzinante senza mostrare alcun segno di debolezza o inferiorità. L'animale che accompagna Sancio Panza in giro per la Spagna, e che dimostra in più di un'occasione di essere uno dei personaggi più originali dell'intera opera, possiede un nome preciso: il Grigio, elemento che contribuisce alla conferma di questa ipotesi. Una maggiore sintonia si sviluppa, inoltre, tra questi e Ronzinante determinando la nascita di un'amicizia sviluppatasi dal coinvolgimento, subito da entrambi, nelle disavventure erranti. L'asino, per inclinazione e condotta, ricopre in molti aspetti il ruolo spettante al destriero, completando quella serie di rovesciamenti voluti dall'autore e già ampiamente citati. Trasformare questo animale, così poco considerato in ambito cavalleresco, in una fedele e tenace cavalcatura, rappresenta uno degli apici parodici raggiunti dalla penna del letterato iberico. Accolto con diffidenza da Don Chisciotte, che annuncia di volersene liberare alla prima occasione, l'asino viene subito celebrato dalle parole di Sancio, pregne di elogi:

Sancio disse che le avrebbe portate e che pensava di portare con sé anche un suo ottimo asino, visto che andare a piedi non era il suo forte. Don Chisciotte manifestò qualche perplessità sull'asino, cercando di ricordare se qualche cavaliere errante avesse mai avuto uno scudiero con cavalcatura asinesca. E per quanto non gliene venisse a mente nessuno, acconsentì, restando d'accordo di trovargli una cavalcatura migliore alla prima occasione, magari privando del cavallo il primo cavaliere sgarbato che gli veniva a tiro<sup>242</sup>.

Se Don Chisciotte e Ronzinante sono considerabili affini per tante motivazioni, il rapporto che si crea tra lo scudiero e l'asino assume contorni assai più conformi alla tradizione cavalleresca passata. Ciò che determina una maggiore vicinanza, tra queste due entità, è certamente un'autenticità che non deve fare i conti con le regole dogmatiche di un genere seguito alla lettera da Don Chisciotte, ma si basa su una naturalezza e una disinvoltura assenti nel rapporto tra il cavaliere e Ronzinante.

La similarità tra Sancio e il suo fedele animale è confermata dal paladino errante che, in un momento di furia e collera, redarguisce il proprio sottoposto additandolo con epiteti precisi e con offese che rimandano al denigrato somaro:

Volta le redini o la capa al ciuco, e torna a casa tua, perché non ti voglio più con me, neanche per un passo. O pane gettato al vento! Promesse mal riposte! Uomo più bestia che persona! Proprio ora, quando pensavo di metterti in condizione che, malgrado tua moglie, dovessero chiamarti *signoria* ti licenzi? Te ne vai proprio ora, quando avevo la

---

<sup>242</sup> CERVANTES, M., *Op. cit.*, p. 58.

più seria e ferma intenzione di farti signore della migliore isola del mondo? D'altronde, come hai detto tu molte volte, il miele non è.. quel che segue. Asino sei e asino resterai per tutta a vita, perché sono convinto che essa finirà prima che tu ti accorga di essere una bestia<sup>243</sup>.

Le parole pronunciate con tanto astio nascondono un'offesa che, agli occhi di un cavaliere errante, non può non risuonare altisonante. All'interno dell'opera però, un'ingiuria di questo tipo perde gran parte della sua forza echeggiante, vista la considerazione riservata alla bestia da soma. La risposta remissiva dello scudiero è un'ammissione di colpa, priva di qualsiasi difesa, ma che pare nascondere in sé anche una presa di coscienza della propria affinità con l'animale così screditato nella realtà e così riscattato nelle pagine del *Don Chisciotte*:

Sancio, allibito, fissava Don Chisciotte che lo andava vituperando, e ne fu così mortificato che gli vennero le lacrime agli occhi e, con voce flebile e addolorata, gli disse: «Signor mio ammetto che per essere un somaro completo mi manca solamente la coda; se vostra signoria me la vuole applicare, io me la terrò, e resterò al suo servizio in qualità di asino, per tutti i giorni che mi restano da vivere»<sup>244</sup>.

Tra l'asino Grigio e Ronzinante si sviluppa un rapporto di complicità che viene descritto come un fatto assai *lontano dall'ordinario*. Tale amicizia, sviscerata dall'autore più volte nel testo, è confermata da un lungo passo in cui Cervantes afferma che l'autore originale del manoscritto, a cui egli si rifà per comporre l'opera, aveva dedicato dei capitoli speciali volti a magnificare la bellezza di questa reciproca simpatia. Queste parti sono state escluse solamente per *dignità e decoro di un'opera così eroica* ma emergono in piccole parentesi descrittive collocate involontariamente dall'autore nel testo:

Tolse basto e finimenti all'asino lasciandolo pascolare in libertà, ma non tolse la sella a Ronzinante per espresso ordine del padrone che così voleva quando stavano in campagna e non dormivano al coperto, secondo antica tradizione dei cavalieri erranti di togliere il morso e appenderlo all'arcione, ma guai, in nessun caso togliere la sella. Sancio si attenne agli ordini, e lo lasciò libero come aveva fatto per l'asino, la cui amicizia con Ronzinante fu così stretta e lontana dall'ordinario, che, a quanto si tramanda da padre in figlio, alcuni capitoli speciali su di essa furono scritti dall'autore di questa storia veritiera, che poi, per dignità e decoro di un'opera così eroica, non vennero inclusi, anche se in qualche caso si dimentica di questa esigenza, e scrive di come le due bestie stavano assieme, si grattavano a vicenda, e poi, stanchi e soddisfatti, Ronzinante passava la gola sul collo dell'asino, che sporgeva fuori per un mezzo braccio abbondante, e guardando fissamente a terra stavano così anche per tre giorni, o almeno fino a quando li lasciavano stare o non sentivano gli stimoli della fame che li spingeva a cercare il pascolo<sup>245</sup>.

---

<sup>243</sup> CERVANTES, M., *Op. cit.*, p. 697.

<sup>244</sup> *Ibidem*

<sup>245</sup> CERVANTES, M., *Op. cit.*, p. 568.



I due animali trovano un punto d'incontro nella loro condizione esistenziale dando vita a un rapporto che suggella anche il loro ruolo nella vicenda. Ronzinante, cavallo sopravvalutato e non adatto a ricoprire il ruolo prescrittogli, trova solidarietà nell'asino Grigio, esemplare sottovalutato che rivaluta la sua specie, spesso vessata e meno commemorata di quanto forse meriterebbe.

### 3.3 Il recupero parodico della tradizione cavalleresca

Nella prima parte dell'opera il rapporto tra cavallo e cavaliere rimane saldo e indissolubile. Cervantes recupera gran parte dei connotati più celebri di questo dualismo, adattandoli alla vena comica che pervade e attraversa l'intera opera. L'autore spagnolo pone in rilievo, fin da subito, la fiducia totale riservata dal paladino verso il proprio cavallo al quale, per esempio, viene lasciata la massima libertà nella preferenza del cammino da intraprendere: «Proseguì il cammino seguendo quello scelto dal suo cavallo, convinto che fosse questa l'essenza delle avventure»<sup>246</sup>.

Un secondo riferimento ai dogmi del genere cavalleresco scaturisce dallo stesso Don Chisciotte, impegnato in prolissità sulle epopee nascenti riguardo alle gesta che realizzerà nel futuro più prossimo. Egli si raccomanda al futuro scrittore affinché non si dimentichi del ruolo che avrà sicuramente il fido Ronzinante poiché, come tradizione insegna, senza l'apporto del cavallo, il cavaliere non riuscirebbe a raggiungere i traguardi prefissi:

E aggiungeva: «Fortunata età e secolo fortunato quello nel quale si diffonderanno le mie famose imprese, degne di essere incise nel bronzo, scolpite nel marmo, dipinte nei quadri per eterna memoria. Oh! Tu, maestro di magie, chiunque tu sia che abbia in sorte di essere cronista di questa singolare storia! Io ti prego di non dimenticare il buon Ronzinante, mio fido compagno in ogni strada e in ogni viaggio»<sup>247</sup>.

Nel testo si scorgono altri passi in cui la lealtà del cavallo appare incrollabile, facendo però trasparire con chiarezza la propensione parodica voluta dall'autore. Don Chisciotte vive in un mondo esclusivo e personale, percepito solamente da lui medesimo. In esso la follia trasforma e modifica la realtà, catapultando il protagonista all'interno di un contesto cavalleresco tratto direttamente da libri letti e memorizzati fin dalla gioventù. Il cavallo,

---

<sup>246</sup> CERVANTES, M., *Op. cit.*, p. 26.

<sup>247</sup> *Ivi*, p. 27.

all'interno di quest'ottica, rappresenta un fedele compagno al quale il cavaliere deve affidarsi nei momenti di difficoltà, pronto a condividere le disgrazie sofferte dal suo compagno di vita.

Dopo esser stato male a causa di una presunta pozione magica ingerita per curare le ferite dovute a una sua ridicola svista, il paladino ricerca le briglie del cavallo simbolo di vicinanza e lealtà, trovandole senza fatica:

Don Chisciotte intanto si era alzato, e tenendosi la mano sinistra alla bocca, come per impedire che gli cascassero altri denti, prese con l'altra le redini di Ronzinante, che non si era mai allontanato da lui (tanto era leale e ben educato) e raggiunse il suo scudiero che nel frattempo si era appoggiato al suo asino, con il mento nel cavo di una mano, in atteggiamento pensieroso<sup>248</sup>.

L'esempio qui riportato è appropriato anche per analizzare uno dei manifesti accorgimenti dell'autore nel parodiare il rapporto tra cavallo e cavaliere e che riguarda la vicinanza tra le due entità del rapporto. Tale binomio è vissuto con partecipazione cavalleresca essenzialmente da Don Chisciotte che osserva il suo cavallo attraverso le stesse lenti che hanno trasformato i mulini a vento in giganti o le greggi di pecore in eserciti nemici. Ronzinante ha il merito di eseguire tacitamente gli ordini del proprio padrone esplicitando, ad esempio, una reale sofferenza durante le brevi separazioni e dimostrando, il più delle volte, un ragguardevole affetto. Nonostante ciò è un destriero passivo che non contribuisce affatto alle scelte del proprio cavaliere. Accetta, al contrario, le pazzie che lo portano a ricevere più afflizioni che riconoscimenti e, soprattutto, non manifesta il coraggio e l'intelligibilità necessari per essere considerato un destriero degno di far parte della ristretta cerchia in cui spiccano esemplari come Baiardo e Bucefalo.

Sono molteplici all'interno dell'opera i richiami al rapporto tra cavallo e cavaliere derivanti direttamente dal nucleo dei poemi italiani analizzati in questo lavoro. Si può parlare, nella maggior parte dei casi, di riprese che mirano a rovesciare brani ritenuti idonei dall'autore a perseguire il suo intento satirico. Allo stesso tempo, questi episodi, forniscono un panorama più chiaro sulla tangibile conoscenza di Cervantes sulle opere pubblicate in Italia nei secoli precedenti, trasferite prontamente nel suo personaggio:

Si è detto che il *Don Chisciotte*, parodia dei romanzi cavallereschi, finisce per essere un romanzo cavalleresco. Non è una contraddizione, ma una conseguenza logica dell'assunto. Don Chisciotte ha in mente tutti i principali stereotipi dell'azione cavalleresca: gli basta che la realtà gliene offra un tratto (una sembianza), per dichiarare presente lo stereotipo intero, e comportarsi di conseguenza<sup>249</sup>.

---

<sup>248</sup> CERVANTES, M., *Op. cit.*, p. 137.

<sup>249</sup> SEGRE, C., MORO PINI, D., *Op. cit.*, p. XXVII.

Il primo riferimento citabile riguarda un passo già parzialmente trattato, ossia la scelta del nome da assegnare al cavallo di don Chisciotte. Leggendo il brano in questione, possono essere colte delle analogie con l'*Orlando Innamorato* e più precisamente nelle ottave in cui Frontalate, cavallo sottratto da Brunello a Sacripante, si trasforma in Frontino. Nell'opera boiardesca, l'unione con un diverso cavaliere significa l'inizio di una nuova esistenza per il destriero che si lega indissolubilmente a un paladino destinato a grandi imprese, dimenticando il recente passato. Il ribaltamento ironico, compiuto da Cervantes, risiede nel fatto che Ronzinante si trova già in possesso di Don Chisciotte. Questi, semplicemente, assegna un nome a un ronzino che ne era privo, in nome di una metamorfosi che in realtà colpisce solamente il folle paladino. La vita dell'animale, infatti, subisce un evidente peggioramento aggravando la sua precaria salute fisica. Don Chisciotte, inoltre, sceglie un appellativo volto a richiamare il passato del cavallo collocando semplicemente la desinenza *ante* al lessema originale, quasi ad anticipare che la nuova fase per il cavallo sarà decisamente meno fortunata rispetto a quella già ampiamente vissuta.

Un altro elemento interessante è costituito dalla scelta degli epiteti assegnati a Ronzinante dall'autore per descriverne le qualità. Il cavallo, costituito da un fisico debilitato e ossuto, è interprete di brevi e impensabili riscatti espliciti da Cervantes attraverso delle formule già incontrate in questa tesi. Il primo passo recita così: «Immerso in quei pensieri indirizzò Ronzinante verso il paese e l'animale, come presentando odore di stalla, prese un passo così svelto da non toccare quasi terra con gli zoccoli»<sup>250</sup>.

Un'espressione già ritrovata più volte sia in Boiardo che in Ariosto per descrivere l'estrema velocità dei destrieri appartenuti ai grandi paladini, dotati di una corsa così sorprendente da non lasciare quasi orme a testimonianza del loro passaggio. I due autori italiani riportavano simili descrizioni in episodi narranti fughe precipitose o inseguimenti fulminei, mentre Cervantes attribuisce lo stesso epiteto a Ronzinante in un contesto totalmente opposto. Il cavallo, infatti, sente *odore di stalla* ovvero un'oasi di stasi e sospensione delle responsabilità. La sua inaspettata velocità assume un carattere di desiderio represso che richiama il sonetto iniziale in cui la disperazione dell'animale emergeva con un'evidenza indubbia. La stalla, luogo in cui trovare cibo e riposo, rappresenta l'unico incentivo in grado di far superare i propri limiti a Ronzinante, molto meno attivo e presente nell'assecondare la pazzia del proprio cavaliere.

---

<sup>250</sup> CERVANTES, M., *Op. cit.*, p. 38.

Nel testo è presente un'altra citazione che apparentemente sembra rivalutare Ronzinante e il suo impegno in battaglia in compagnia di Don Chisciotte:

La mula, piuttosto ombrosa, al sentirsi tenuta dal morso si spaventò e levandosi sulle zampe disarcionò il cavaliere. Un garzone che lo seguiva a piedi, vedendo cadere l'incamiciato insultò Don Chisciotte che, già incollerito e senz'altro attendere, mise la lancia in resta e investì uno di quelli parati a lutto che cadde seriamente ferito. Si girò quindi verso gli altri, ed era da vedere la rapidità con cui li assaliva e li metteva fuori combattimento. A Ronzinante parevano spuntate le ali per come si muoveva rapido e deciso. Tutti quegli incamiciati erano gente timida e disarmata, e in un momento, per togliersi dalla mischia, fuggirono per i campi, con le torce accese, simili a quelle maschere che, nelle notti di carnevale, corrono all'impazzata per fare baldoria<sup>251</sup>.

Cervantes riprende qui la metafora più impiegata dagli autori italiani per delineare la velocità dei vari cavalli, vale a dire la presunta presenza di ali che giustificherebbero suddette gagliardie fisiche. La lettura di questo passo, senza la corretta contestualizzazione, farebbe pensare a una grande impresa portata a termine dal paladino e dalla sua cavalcatura. Don Chisciotte, in realtà, decide di attaccare degli incamiciati indifesi scambiandoli per diavoli fuggiti dall'inferno. Le mirabili imprese si riducono dunque a un'aggressione gratuita nei confronti di luttuosi che trasportano una bara contenente le spoglie di un loro amico. L'ironia dell'autore spagnolo non risparmia neanche Ronzinante che appare rapido e deciso nei confronti di nemici appiedati e incapaci di difendersi. Egli, cioè, appare falsamente rapportabile ai grandi destrieri del passato che mai avrebbero mosso battaglia contro rivali in condizioni così svantaggiate. Al contrario, il fattore sorpresa e il cospicuo vantaggio nello scontro paiono le uniche situazioni possibili in cui, cavallo e cavaliere, si possano equiparare alle leggende dei romanzi cavallereschi.

In un altro breve intermezzo, Don Chisciotte ammonisce il proprio fido scudiero che vorrebbe sostituire il proprio asino con un altro più giovane, rinnegando per un brevissimo scorcio l'affetto provato per la sua cavalcatura. L'intento dell'autore non è quello di mettere in discussione tale rapporto ma piuttosto quello di dileggiare un'altra consuetudine del mondo della cavalleria:

«Non è mia abitudine», rispose Don Chisciotte «depredare i vinti, e non è usanza di cavalleria privarli del cavallo e lasciarli a piedi, a meno che il vincitore non abbia perduto il suo nello scontro, nel quel caso è lecito che si prenda l'altro come preda di guerra. E quindi Sancio, lascia stare questo cavallo o asino, o quel che sia, perché il suo padrone, appena vedrà che ci allontaniamo, certamente verrà a riprenderselo»<sup>252</sup>.

---

<sup>251</sup> CERVANTES, M., *Op. cit.*, p 142.

<sup>252</sup> *Ivi*, p. 162.

La banalizzazione di un dogma così rispettato tra i cavalieri erranti ottiene conferma dalla risposta di Sancio che, di fronte a queste ferree regole, antepone i propri desideri egoistici e personali. L'assoluto divieto di impossessarsi di destrieri altrui, senza averli lecitamente vinti in battaglia, viene ridimensionato e sminuito: prima dall'inclusione nel divieto di impadronirsi di asini (equiparati ancora una volta ai destrieri) e poi, infine, con la domanda dello scudiero riguardo ai finimenti della bardatura.

«Dio sa che voglia avrei di portarmelo via» disse Sancio, «o almeno di scambiarlo con il mio che non mi sembra altrettanto buono. Le leggi di cavalleria sono davvero severe e non consentono neppure di scambiare un asino con un altro, e vorrei sapere se ciò vale anche per i finimenti».

«Di questo non ne sarei certo», rispose Don Chisciotte, «nel dubbio, e fino a migliore informazione, ti direi di cambiarli, se ne hai estrema necessità»<sup>253</sup>.

Uno degli episodi più sarcastici nei confronti delle fonti è certamente l'espedito architettato da Cervantes in cui compare l'imitazione di Orlando da parte di Don Chisciotte. Ludovico Ariosto rappresenta per l'umanista spagnolo uno dei punti di riferimento da cui trarre spunti e stereotipi da recuperare e parodiare. Da essi emerge una vera e sincera ammirazione spesso esposta per bocca delle sue creature letterarie, come posto in evidenza da Franco Zangrilli:

Dall'Orlando Furioso Cervantes trae spunti per congegnare intrecci, argomenti di micro-novelle, ne cita versi con vario intento, o come quando sfida i contemporanei a superare la sua opera, permette ai suoi personaggi di riferirsi all'Ariosto ed al suo mondo con ammirazione; si serve dello studio della lingua dell'Ariosto per chiarirsi certe nozioni di poetica e convincersi dell'intraducibilità dei testi creativi. [...] Lo stesso Don Chisciotte è naturalmente un avido lettore, nonché commentatore e chiosatore a suo modo, dell'Orlando Furioso e delle sue storie<sup>254</sup>.

Il folle personaggio cervantesco decide di ricalcare le orme del paladino carolingio, condividendo la pazzia causata, nell'*Orlando Furioso*, dalla gelosia verso una dama capricciosa e ingrata. Questi, attuando un discorso definibile come una sorta di *metafolia*, riflette sul *dar di matto* senza rendersi conto della propria condizione mentale. Si tratta di un passo emblematico in cui l'autore compie una vera disamina sul tema dell'insania che attraversa e condiziona l'animo della sua creatura. La caricatura del cavaliere è qui portata alle sue estreme possibilità attraverso la canzonatura di uno degli brani più celebri dell'intero

---

<sup>253</sup> CERVANTES, M., *Op. cit.*, p. 162.

<sup>254</sup> ZANGRILLI, F., *Le sorprese dell'intertestualità: Cervantes e Pirandello*, Società Editrice Internazionale, Torino, 1996, p. 12.

genere cavalleresco. Orlando, infatti, impazzì a causa del tradimento della bella Angelica, fuggita con Medoro per non fare più ritorno nelle scene del poema ariostesco. Il paladino spagnolo, non avendo mai visto la bella Dulcinea, deve inventarsi un proposito differente e altrettanto valido per giustificare la sua follia, ricorrendo a uno stratagemma che mette in luce la grande capacità satirica di Cervantes. Don Chisciotte desidera, innanzitutto, rimanere nudo esattamente come il suo antesignano per poi lanciarsi in grida e tormenti di penitenza che abbiano come obiettivo quello di far commuovere la dama tanto sospirata. Egli vuole mostrare cosa sarebbe in grado di fare se, alla base della sua follia, ci fosse stata una reale provocazione:

«E qui è il punto» rispose Don Chisciotte «qui sta la finezza del mio proposito; che un cavaliere errante impazzisca avendone motivo, salute e grazie: il bello sta nel dar fuor di matto così per niente, e far pensare alla mia dama che se faccio questo senza motivo, che finimondo farei se fossi provocato? [...] E così, amico Sancio, non perdere tempo a consigliarmi di lasciar perdere un'imitazione così preziosa, felice e non comune. Pazzo sono e pazzo sarò finché non tornerai con la risposta alla lettera che ti affiderò per la mia signora Dulcinea; e se la risposta sarà quella dovuta alla mia fedeltà, avranno fine la follia e la penitenza; altrimenti impazzirò davvero, e perciò non ne risentirò»<sup>255</sup>

L'ironia, assai poco celata dall'autore, perdura per alcune pagine in cui Don Chisciotte porta all'eccesso i comportamenti di Orlando, arrivando quasi a schernirlo con un'imitazione alquanto mediocre. Inizialmente si assiste a un monologo caratterizzato da urla scostanti e insensate in cui il protagonista evoca gli spiriti della natura (riesumandoli dalla tradizione classica) come le naiadi e le driadi per poi rivolgersi direttamente alla donna amata come se fosse presente ad assistere allo spettacolo. Lo scetticismo esposto da Sancio porta Don Chisciotte a scadere addirittura nel male fisico, pur di accrescere i racconti che lo scudiero dovrà riferire a Dulcinea: «Devo ancora stracciarmi i vestiti, disseminare le armi e dare delle capocciate a queste rocce, e fare altre cose di questo tipo che ti sorprenderanno!»<sup>256</sup>.

All'ingenuo Sancio spetta, ancora una volta, il privilegiato compito di rimarcare la manipolazione di un comportamento che non appartiene al mondo contemporaneo e, per questo, altamente aggirabile nelle norme a lui misconosciute:

Io direi che, se vostra signoria le ritiene proprio indispensabili, queste capocciate se le dia contro qualcosa di soffice, come acqua o bambagia, dato che in fondo si tratta di una imitazione; e lasci fare a me, penserò io a farle passare per genuine, dicendo alla mia signora che vostra signoria se le dava contro una roccia più dura del diamante!<sup>257</sup>.

---

<sup>255</sup> CERVANTES, M., *Op. cit.*, p. 206.

<sup>256</sup> *Ivi*, p. 207

<sup>257</sup> *Ibidem*.

In questo episodio, inoltre, Cervantes adegua un'altra ripresa ariostesca alle vicissitudini subite passivamente da Ronzinante. Prima di affidare il suo destriero al fidato Sancio, affinché porti il messaggio a Dulcinea, Don Chisciotte mette in atto un comportamento che ricorda per alcuni versi quello di Orlando e per altre sfumature quello di Ruggiero alla fine dell'*Orlando Furioso*. Don Chisciotte, decidendo di imitare Orlando, deve liberarsi di Ronzinante che appare destinato nella mente del cavaliere errante a subire lo stesso destino di Brigliadoro. La separazione tra il cavallo e il suo paladino avvenne, nel poema ariostesco, senza un addio doloroso dato che Orlando, colto da improvvisa follia, non era più consapevole delle sue azioni. Don Chisciotte è invece conscio di avere ancora con sé il proprio cavallo e allora opta per una scelta diversa che si avvicina maggiormente alle ottave riguardanti Frontino, lasciato libero per pochi attimi dal proprio padrone che ne declamava le impareggiabili virtù:

Dicendo questo, smontò da Ronzinante, gli tolse in un momento il morso e la sella, e dandogli una manata sulla groppa, gli disse: «Ti concede la libertà chi ne rimase privo! O cavallo superlativo per le sue gesta, quanto sfortunato nel tuo destino! Vai pure dove vuoi, perché porti scritto in fronte che l'Ippogrifo di Astolfo non ti eguagliò in leggerezza e neppure il famoso Frontino, che tanto caro costò a Bradamante»<sup>258</sup>.

Il tema delle separazioni, così presente nella tradizione cavalleresca, risulta essere assai limitato all'interno del romanzo cervantesco. Si verificano solamente due divisioni tra il cavaliere e il proprio destriero. Entrambe però sono portatrici di elementi interessanti, perfettamente inseribili all'interno del clima parodico intentato dallo scrittore spagnolo. Nel primo caso, la disgiunzione tra i due componenti del rapporto avviene secondo i crismi professati dal genere: Don Chisciotte lascia di sua intenzione il proprio destriero a un suo sottoposto, sottoscrivendo la volontarietà di tale azione. L'autore, riguardo alle raccomandazioni affidate dal protagonista a Sancio, ricalca un'altra volta le formule già esposte dalla tradizione cavalleresca come: *affinché ne avesse cura come della propria persona*.

E cominciando a spezzare qualche ramo, chiese la benedizione del padrone e, con molte lacrime di entrambi, si congedò da lui. In sella a Ronzinante, che Don Chisciotte gli aveva caldamente raccomandato affinché ne avesse cura come della propria persona, si diresse verso la pianura, spargendo rami di ginestra, di tratto in tratto, come il padrone gli aveva consigliato<sup>259</sup>.

---

<sup>258</sup> CERVANTES, M., *Op. cit.*, p. 206.

<sup>259</sup> *Ivi*, p. 214.

Nel secondo caso, invece, la lontananza tra Don Chisciotte e il suo cavallo è molto differente. Il cavaliere, volendo nuovamente emulare i suoi predecessori, decide di salire su una barca ormeggiata sul fiume Ebro credendo che fosse incantata. Egli ordina a Sancio di legare le due cavalcature, fatto che getta nello sconforto lo scudiero, immune alle parole di consolazione del suo signore: «Don Chisciotte gli disse di non preoccuparsi per i due animali che restavano non accuditi, perché il mago che lo portava in così loginqui territori avrebbe provveduto ad alimentarli»<sup>260</sup>.

Notevolmente diversa è la reazione dei due animali che, di fronte a un evidente abbandono, non nascondono un'estrema disperazione. Lo scudiero, salito a malavoglia sull'ignota imbarcazione, si unisce al dolore degli animali piangendo senza ritegno davanti al cavaliere e guadagnandosi così il suo sdegno:

Quando Sancio si vide a poche braccia dalla terraferma si sentì perduto e cominciò a tremare, ma niente gli dette maggiore pena che sentire tagliare il suo asino, e vedere Ronzinante che faceva di tutto per slegarsi. Disse allora al suo padrone: «L'asino raglia, addolorato, per la nostra assenza, e Ronzinante cerca di liberarsi per tuffarsi dietro di noi. O carissimi amici, state tranquilli, e la follia che ci divide si disilluda, e ci riporti da voi!»<sup>261</sup>.

Quest'afflizione coinvolge tutti i protagonisti della vicenda tranne Don Chisciotte, le cui folli imprese ricoprono costantemente un ruolo di primo piano rispetto ai meri e naturali sentimenti. La pazzia del protagonista, come rimarcato dallo stesso Sancio, è in grado di elidere anche il rapporto istaurato con il suo cavallo, formatosi su basi puramente cavalleresche e meno supportato da passioni reali. L'avventura, che avrà conseguenze negative per il cavaliere e il suo scudiero, si concluderà in un breve lasso di tempo permettendo il ricongiungimento delle quattro figure e facendo cessare anche le separazioni nel poema.

Nel *Don Chisciotte della Manica* non poteva mancare la parodia dei cavalli magici. Essi, come si è visto in questo elaborato, ricoprono un ruolo fondamentale all'interno delle opere cavalleresche, fonti da cui Cervantes attinge a piene mani. Lo scrittore basco in questo frangente si serve del meccanismo della burla per realizzare i propri intenti satirici. Nella seconda parte dell'opera, Don Chisciotte e Sancio ricevono un'apparente e cordiale ospitalità da un duca e una duchessa che, dopo aver letto il romanzo che narrava delle disavventure del

---

<sup>260</sup> CERVANTES, M., *Op. cit.*, p. 699.

<sup>261</sup> *Ivi*, p. 700.



paladino, offrono loro un lungo periodo di ristoro e riposo. I nobili signori, in realtà, escogitano numerosi raggiri nei confronti di Sancio e Don Chisciotte, portando divertimento e ilarità in tutta la corte. Tali episodi propongono, in versione mascherata, una forte critica dell'autore nei confronti della società attuale e del trattamento vigente che i cavalieri subivano al tempo della stesura dell'opera, ospiti di signori titolati e rappresentanti di una classe ormai profondamente mutata dal tempo e soggetta a giudizi estremamente ironici e negativi.

Una delle beffe di maggior impatto portata a termine dal duca è rappresentata dalla creazione di Clavilegno, destriero ligneo forgiato da arti magiche ineguagliabili, capace di volare per lunghe destinazioni senza provare alcun tipo di stanchezza. Un cavallo manovrabile attraverso una semplice chiave incastonata sulla sua fronte, adibita anche come freno. Questa è la versione raccontata al paladino che, condizionato dalle molteplici letture cavalleresche e conoscendo le immense possibilità dei negromanti, non può non assentire a tutto ciò che gli viene astutamente propinato.

Sancio, intuendo la grandiosità del cavallo in questione, mostra di aver imparato una delle regole base della cavalleria: ogni destriero di valore possiede un nome ben specifico.

«Vorrei sapere, signora Afflitta», disse Sancio, «Quale nome porta questo cavallo»  
«Il nome» rispose l'Afflitta, «Non è Pegaso come il cavallo di Bellerofonte, né Bucefalo come quello di Alessandro Maglio, né Briadoro come quello del furioso Orlando; né tanto meno Baiardo come il cavallo di Rinaldo di Montalbano; né Frontino come quello di Ruggiero; e neppure Boote e Peritoa come si dice si chiamino i cavalli del sole; e non si chiama Orelia, come il cavallo dello sfortunato Rodrigo, ultimo re dei Goti, cavalcava nella battaglia in cui perse la vita e il regno<sup>262</sup>.

In questo excursus, Cervantes elenca i cavalli che hanno rivestito un ruolo di primo piano all'interno di opere letterarie di assoluto valore, partendo dalla mitologia classica e arrivando fino ai tempi moderni. Tra i nomi fatti non vi è però quello di Ronzinante, fatto chiarito immediatamente dallo stesso Sancio che, indossando i panni da scudiero, non può che decantarne le lodi:

«Scommetterei» disse Sancio, «che non avendogli dato nessuno di questi nomi famosi, non gli avranno neppure dato il nome di quello del mio padrone, Ronzinante, che per essere appropriato supera tutti quelli citati».  
«Così è» rispose la contessa barbata «ma ciò non toglie che il nome datogli si adatta molto bene, perché si chiama Clavilegno l'Aligero, e questo nome riflette il suo essere di legno, la chiavetta di manovra che porta sulla fronte, e la leggerezza con la quale si muove; e perciò in quanto al nome può competere con il famoso Ronzinante»<sup>263</sup>.

---

<sup>262</sup> CERVANTES, M., *Op. cit.*, pp. 773-774.

<sup>263</sup> *Ivi.*, p. 774.

La descrizione è completata dalla molteplicità di andature che tale cavallo magico avrebbe in dotazione: la capacità di volo, la rapida corsa e perfino una via intermedia, regolabili dalla chiavetta posta nella posizione più adatta di guida.

In questa ampia parte descrittiva emerge un elemento importante, ovvero l'assenza di riferimenti ai cavalli meravigliosi da cui prende spunto Cervantes per creare Clavilegno. Nella lista di destrieri famosi mancano, infatti, sia Rabicano che l'Ippogrifo, capaci entrambi di emulare le prodezze del cavallo di legno e bisognosi di guide preparate che abbiano appreso le giuste modalità per condurli. Lo scherzo è architettato nei minimi particolari come riassunto da Alfred Shutz:

Don Chisciotte viene avvisato che un cavallo di legno, Clavilegno, è stato inviato da un mago per portare il cavaliere e il suo scudiero attraverso l'aria fino a un regno lontano, dove c'è una signora disperata i cui diritti vanno ristabiliti. Don Chisciotte e Sancho sono issati sul cavallo e bendati. Secondo le istruzioni, il cavaliere gira il cavicchio di legno che dovrebbe mettere in moto il destriero, e il viaggio incomincia. In modo estremamente raffinato, sono stati approntati alcuni congegni per rendere plausibile l'illusione del volo ai nostri viaggiatori, i quali, naturalmente, non si muovono da terra<sup>264</sup>.

I marchingegni adoperati per rendere veritiero il viaggio sono rappresentati da stoppe bruciate, per aumentare la sensazione di caldo, e mantici azionati a mano, atti ad aumentare la percezione ventosa. I due viaggiatori credono così di attraversare le regioni dell'aria e del fuoco, presenti al di sopra dell'atmosfera terrestre. Il tocco finale è rappresentato da piccoli esplosivi nascosti nella coda del finto cavallo che, una volta accesi, determinano la discesa di Don Chisciotte dalla sua groppa e la fine dell'avventura.

Clavilegno richiama direttamente il maestoso cavallo ligneo che decise le sorti di Troia, sia per il materiale che lo compone e sia per la fine a cui è destinato: morire avvolto dalle fiamme. Questa similitudine non sfugge al paladino che, ricordando le letture fatte, cita Virgilio, esprimendo il desiderio di controllare la pancia dell'animale per assicurarsi che non contenga simili scherzi:

Poi, preso di tasca un fazzoletto, chiese all'Afflitta di bendargli bene gli occhi; e quando furono bendati se li tornò a scoprire e disse: «Se non ricordo male, ho letto in Virgilio quella faccenda del Palladio di Troia, un cavallo di legno che i greci offrono alla dea Pallade e che era zeppo di cavalieri armati che furono la rovina di Troia; e così, sarà bene vedere quello che Clavilegno tiene nella pancia»<sup>265</sup>.

---

<sup>264</sup> SCHUTZ, A., *Don Chisciotte e il problema della realtà*, trad. it., Armando Editore, Roma, 1995, p. 51.

<sup>265</sup> CERVANTES, M., *Op. cit.*, p. 780.

In questo particolare brano Cervantes riesce a unire la mitologia classica con il mondo cavalleresco più recente attraverso il filtro della parodia, ottenendo un risultato di grande efficacia che contribuisce a spiegare i giudizi tanto lusinghieri nei confronti del suo *Don Chisciotte della Mancia*.

## Conclusioni

L'analisi comparata realizzata in questo lavoro, iniziata attraverso la lettura approfondita di brani scelti della letteratura classica e terminata con lo studio del *Don Chisciotte della Mancia*, lascia numerose conferme e pochissime eccezioni riguardo alla solidità e resistenza del rapporto tra cavallo e cavaliere, obiettivo iniziale dello studio suddetto.

Il delimitato, seppur vasto, periodo coperto dall'indagine e il numero circoscritto, seppur congruo, di opere analizzate, non permettono ovviamente di stilare, a riguardo, un giudizio definitivo estendibile all'intero canone della letteratura europea. L'importanza e il rilievo delle stesse, tuttavia, non possono che far denotare l'esistenza di una linea altamente condivisa e approvata, riscontrabile all'interno del canone medesimo.

I brani esaminati nella prima parte della tesi hanno dato risultati pressoché uniformi evidenziando quanto, nel mondo classico, l'esclusività di tale relazione sia accettata e riproposta con grande costanza. Il paragrafo che riporta le vicende di Alessandro e Bucefalo rappresenta l'apice di questo dualismo e un valido esempio per letterati e umanisti che si sarebbero occupati di descrivere un'affinità non dissimile. Le leggende mitologiche delineate da Platone e Ovidio, pur non trattando un rapporto diretto tra due singole unità, confermano una reciprocità incontrovertibile tra destrieri e aurighi, sottolineata ancor più dall'impossibilità per entrambi di sciogliere questo rapporto, destinato a perdurare per l'eternità. I cavalli omerici, infine, designano con grande efficacia il ruolo decisivo ricoperto dai destrieri all'interno dell'epica classica, nella quale, essi, risultano capaci di eguagliare in coraggio e determinatezza gli eroi che usufruiscono dei loro insostituibili servizi.

Il nucleo centrale del lavoro, costituito da tre opere fondamentali della letteratura italiana, ha generato risultati interessanti nonché discordi, legati a una naturale evoluzione temporale del genere cavalleresco. Connessi da un visibile filo conduttore, *l'Orlando Innamorato*, *l'Orlando Furioso* e *la Gerusalemme Liberata* danno vita a un parallelo processo decrescente riguardo al ruolo e al protagonismo dei destrieri vigenti al loro interno. Nel poema boiardo la presenza dei cavalli determina rilevanti conseguenze sullo sviluppo e scioglimento dell'intreccio, amplificandone l'assoluto valore e rimarcandone, in molte

occasioni, la necessaria partecipazione. Nella parte iniziale del testo ariostesco si registra ancora una notevole incisività dei destrieri che, tuttavia, tende a diminuire con il progredire della trama fino a scomparire quasi del tutto negli ultimi canti dove, ad esempio, l'autore pone pochi e insufficienti accenni sulla loro sorte. L'opera tassiana completa questa evoluzione elidendo definitivamente l'influenza di questi animali sulle vicende narrate e rappresentando la vera nota disarmonica dell'intero lavoro. Nonostante ciò, in tutti e tre i poemi si riscontrano elementi episodici che, pur non incidendo a livello narratologico, rinsaldano il rapporto tra cavallo e cavaliere: l'assoluta affinità fisica e comportamentale delle due componenti, la solidarietà provata nei momenti di difficoltà, l'obbedienza assoluta e la fiducia reciproca, solo per fare qualche esempio concreto. Questi motivi determinano un *continuum* innegabile tra le opere citate, capace di resistere anche di fronte alla metamorfosi inarrestabile subita dal genere in Italia.

L'ultima parte del lavoro ha dimostrato quanto il rapporto tra cavallo e cavaliere rimanga saldo anche in un contesto totalmente opposto e divergente rispetto ai testi elaborati in precedenza. Il *Don Chisciotte della Mancia*, pur ribaltando le caratteristiche del mondo cavalleresco sotto una lente satirica d'indubbia fattività, conserva i crismi portanti della relazione analizzata in questo lavoro. Cervantes conserva l'essenza naturale del dualismo servendosene magistralmente per i suoi intenti letterari. Don Chisciotte e Ronzinante, pur dimostrando una sintonia non sempre correttamente armonizzata, sembrano emergere dallo stesso stampo letterario, affini nei limiti fisici e protagonisti dello stesso destino.

L'analisi dei romanzi picareschi, paralleli e seguenti al testo cervantesco, non ha aggiunto elementi significativi per l'evoluzione di questo lavoro. Nel *Lazarillo de Tormes*, nel *Guzman de Alfareche* e nel *Rinconete e Cortadillo*, tra i testi più noti del genere, il rapporto tra cavallo e cavaliere scompare quasi del tutto. Come sottolineato da Francisco Rico nella sua analisi infatti: «Il *picaro* non ha uno *status* definito attraverso diritti e doveri, fra i quali figure l'esigenza di *mantener honra*. Al contrario, in una congiuntura in cui la mobilità sociale è minima, lo distingue la mancanza di legami: niente lo vincola stabilmente a un luogo, a un signore o a un ufficio»<sup>266</sup>. Può essere annoverata, nell'enumerazione di queste assenze, anche quella relativa ai destrieri che erano fondamentali nella ricerca della gloria e nel mantenimento dell'onore, fattori misconosciuti e rinnegati dal *picaro*, personaggio chiave della letteratura spagnola secentesca. La società ormai andava trasformandosi definitivamente e con la fortuna del *picaro* si assiste simmetricamente alla decadenza di elementi che avevano

---

<sup>266</sup> RICO, F., *Il romanzo picaresco e il punto di vista*, (a cura di), GARGANO, A., Mondadori, Milano, 2001, p. 88.

avuto un significato rilevante all'interno dei romanzi cavallereschi: la volontà errante prima di tutto, sostituita dal fascino e dall'evoluzione delle città in epoca moderna, seguita da una nuova concezione nel rapporto uomo-donna, con la cessazione della venerazione per quest'ultima, per concludere, infine, con il ricorso all'astuzia e al raggio come mezzi di sopravvivenza, espedienti invisibili e sgraditi al codice di condotta cavalleresco.

In conclusione si può affermare che, sfogliando le molteplici pagine in cui vi siano presenti un cavaliere e un cavallo, spesso si viene a contatto con identiche o simili peculiarità. Questa frequenza è sicuramente indice di una visione comune del sopraindicato binomio che si ripresenta puntuale in moltissime opere, appartenenti ai generi più diversificati e redatte in intervalli temporali lontani fra loro. Il quadro tratteggiato da questa tesi individua, in scala, un tema costante della letteratura italiana e mondiale, avente bisogno di un'analisi allargata e confacente a confermare una tendenza che emerge, chiara e visibile, da questo lavoro.

## **Bibliografia**

## Bibliografia Opere

ALEMÁN MATEO, *Guzman de Alfarache*, trad. it., UTET, Torino, 1984.

ARIOSTO LUDOVICO, *Orlando Furioso*, Garzanti Editore, Milano, 1989.

ARRIANO, *Anabasi di Alessandro, Volume II*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 2004.

BOIARDO MATTEO MARIA, *Orlando Innamorato*, Garzanti Editore, Milano, 2003.

CERVANTES SAVEEDRA MIGUEL DE, *Novelle*, trad. it., Laterza Editore, Bari, 1953.

CERVANTES SAVEEDRA MIGUEL DE, *Don Chisciotte della Mancia*, trad. it., Edizioni Frassinelli, Milano, 1997.

CURZIO RUFO, *Storie di Alessandro Magno, Volume II*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 2000.

OMERO, *Iliade*, Newton&Compton Editore, Roma, 2011.

OVIDIO PUBLIO NASONE, *Metamorfosi*, Einaudi, Torino, 2010.

PLATONE, *Fedro*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1999.



PLUTARCO, *Alessandro Cesare*, Rizzoli Editore, Milano, 2010.

TASSO TORQUATO, *Gerusalemme Liberata*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1983.

### **Bibliografia critica**

ACETI CHIARA - LEUZZI DANIELA - PAGANI LARA, *Eroi nell'Iliade, Personaggi e strutture narrative*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2008.

ANSEMI GIAN MARIO - GUERRA MARTA, *Le metamorfosi di Ovidio nella letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, Gedit Edizioni, Bologna, 2006.

BAISTROCCHI MARCO, *Arcana Urbis*, Edizioni Ecig, Genova, 1987.

BARBIERI ALVARO, *Il nemico è necessario: il duello cavalleresco nei romanzi arturiani d'oil*, in *Duelli al sole e duelli in ombra tra le parole e il sangue: atti dell'incontro di studio*, Venezia, 17-18 dicembre 2008, (a cura di), DRUSI RICCARDO – CAMEROTTO ALBERTO, S.a.r.g.o.n. Editrice e Libreria, Padova, 2010.

BEER MARINA, *Romanzi di cavalleria*, Bulzoni Editore, Roma, 1987.

BIBLIOTECA ANTOLOGICA, *Sonetos-de-Cervantes-en-Don-Quijote*, in <http://www.biblioteca-antologica.org/wp-content/uploads/2009/09/CERVANTES-Sonetos-de-Cervantes-en-Don-Quijote-YA.pdf>, (ultima consultazione 27 maggio 2012).

BOLOGNA CORRADO, *La macchina del Furioso: lettura dell'Orlando e delle Satire*, Einaudi, Torino, 1998.

BORSELLINO NINO, *Lettura dell'Orlando Furioso*, Bulzoni Editore, Roma, 1972.

BRUSCAGLI RICCARDO, *Studi cavallereschi*, Società Editrice Fiorentina, Firenze, 2003.

CALVINO ITALO, *Orlando Furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, Einaudi, Torino, 1970.

CANOVA ANDREA - VECCHI GALLI PAOLA, (a cura di), *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia*, atti del convegno Scandiano-Reggio Emilia-Bologna 3-6 Ottobre 2005, Interlinea, Novara, 2007.

CIANI MARIA GRAZIA, (a cura di), *Il riscatto di Ettore*, Marsilio, Venezia, 1990.

CHIAPPELLI FREDI, (a cura di), *Gerusalemme Liberata*, Rusconi Editore, Milano, 1982.

DAL BIANCO STEFANO, *L'endecasillabo del Furioso*, Pacini Editore, Pisa, 2007.

DELOGU FRANCESCO MARIA, *Cervantes*, Giuseppe Principato Editore, Milano, 1939.

DE SANCTIS FRANCESCO, *La poesia cavalleresca*, Laterza Editore, Bari, 1954.

DI BRANCO MARCO, *Alessandro Magno, Eroe arabo nel Medioevo*, Salerno Editrice, Roma, 2011.

DIONISOTTI CARLO, *Boiardo e altri studi cavallereschi*, (a cura di), ANCESCHI GIUSEPPE – BENVENUTI TISSONI ANTONIA, Interlinea, Novara, 2003.

DONNARUMMA RICCARCO, *Storia dell'Orlando Innamorato, Poetiche e modelli letterari in Boiardo*, Pacini Fazzi Editore, Lucca, 1996.

DRUSI RICCARDO, «*Infin che se ghe vede!*»: *Minacce e provocazioni in un poemetto veneziano del 1550*, in *Duelli al sole e duelli in ombra tra le parole e il sangue: atti dell'incontro di studio*, Venezia, 17-18 dicembre 2008, (a cura di), DRUSI RICCARDO - CAMEROTTO ALBERTO, S.a.r.g.o.n. Editrice e Libreria, Padova, 2010.

FRANCESCHETTI ANTONIO, *L'Orlando Innamorato e le sue componenti tematiche e strutturali*, Olschki Editore, Firenze, 1975.

FRUGONI CHIARA, *La fortuna di Alessandro Magno dall'antichità al medioevo*, La Nuova Italia Editrice, Firenze, 1978.

GAREFFI ANDREA, *Ludovico Ariosto*, Giunti e Lisciani, Firenze, 1995.

GETTO GIOVANNI, *Interpretazione del Tasso*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli, 1967.

GETTO GIOVANNI, *Nel mondo della Gerusalemme*, Bonacci Editore, Roma, 1977.

GIGANTE CLAUDIO, *Tasso*, Salerno Editrice, Roma, 2007.

GIUDICETTI GIAN PAOLO, *Mandricardo e la melanconia: discorsi diretti e sproloqui nell'Orlando Furioso*, Peter Lang, Bruxelles, 2010.

JAVITCH DANIEL, *Ariosto classico*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1999.

JOSSA STEFANO, *La fondazione di un genere, Il poema eroico tra Ariosto e Tasso*, Carocci Editore, Roma, 2002.

LE GOFF JACQUES, (a cura di), *L'uomo medievale*, Editori Laterza, Bari, 2010.

LONGHI SILVIA, *Orlando insonniato: il sogno e la poesia cavalleresca*, Angeli Editore, Milano, 1990.

MARAVALL ANTONIO JOSÉ, *La letteratura picaresca, cultura e società nella Spagna del '600*, (a cura di) FROLDI RINALDO, Casa Editrice Marietti, Genova, 1990.

MATARRESE TINA, *Parole e forme dei cavalieri boiardeschi*, Interlinea Edizioni, Novara, 2004.

MORENO PAOLO, *Alessandro Magno, Immagini come Storia*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma, 2004.

PAGLIARO ANTONINO, *Alessandro Magno*, Edizioni Rai, Torino, 1960.

PAOLI UGO ENRICO, *Iliade*, Edizioni Rai, Torino, 1959.

PARONUZZI ALESSANDRO, *Zoccoli e Criniere, il cavallo nella letteratura e nella pittura*, Nuovi Equilibri, Roma, 2006.

PISCIUNIERI VINCENZO, *Le vicende mitiche di Troia*, in <http://www.scribd.com/doc/34484701/eBook-ITA-Esoterismo-Teosofia-Enzo-Pisciuneri-Le-Vicende-Mitiche-Di-Troia-e-Atlantide>, 2010.

PREVITERA CARLO, *La poesia e l'arte di Torquato Tasso*, Casa Editrice Giuseppe Principato, Milano, 1936.

PRALORAN MARCO, *Le lingue del racconto, Studi su Boiardo e Ariosto*, Bulzoni Editore, Roma, 2009.

RAJNA PIO, *Le fonti dell'Orlando Furioso*, Sansoni Editore, Firenze, 1975.

REALE GIOVANNI, (a cura di), *Fedro*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1998.

RICO FRANCESCO, *Il romanzo picaresco e il punto di vista*, (a cura di) GARGANO ANTONIO, Bruno Mondadori Editore, Milano, 2001.

ROSSI ROSA, (a cura di), *Lazarillo de Tormes*, Feltrinelli editore, Milano, 1993.

SACCHI GUIDO, *Fra Ariosto e Tasso: vicende del poema narrativo*, Edizioni della Normale, Pisa, 2006.

SACCONI EDUARDO, *Il soggetto del Furioso*, Liguori Editore, Napoli, 1974.

SBERLATI FRANCESCO, *Il genere e la disputa*, Bulzoni Editore, Roma, 2001.

SEGAL CHARLES, *Ovidio e la poesia del mito, Saggi sulle metamorfosi*, Marsilio, Venezia, 1991.

SEGRE CESARE - MORO PINI DONATELLA, (a cura di), *Don Chisciotte della Mancia*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1974.

SEGRE CESARE, *Due Don Chisciotte in conflitto*, in *Luoghi per un Don Chisciotte*, (a cura di), SCARAMUZZA VIDONI MARIAROSA, Monduzzi Editore, Milano, 2006.

SCHUTZ, A., *Don Chisciotte e il problema della realtà*, trad. it., Armando Editore, Roma, 1995.

SCUDIERI RUGGIERI JOLE, *Cavalleria e cortesia nella vita e nella cultura di Spagna*, Mucchi Editore, Modena, 1980.

SESTILI ANTONIO, *Cavalli e cavalieri nel mondo antico*, MEF Firenze Atheneum, Firenze, 2004.

SORDI MARTA, *Alessandro Magno, tra storia e mito*, Edizioni Universitarie Jaca, Milano, 1984.

TROLLI DOMIZIA, *Il lessico dell'Innamoramento de Orlando di Matteo Maria Boiardo: studio e glossario*, Unicopli, Milano, 2003.

VALVERDE JOSÉ, *Il Don Chisciotte di Cervantes*, Edizioni Radio Italiana, Torino, 1958.

VILLORESI MARCO, *La letteratura cavalleresca: dai cicli medievali all'Ariosto*, Carocci Editore, Roma, 2000.

WATT IAN, *Miti dell'individualismo moderno*, trad. it., Donzelli Editore, Roma, 1997.

ZAMPESE CRISTINA, *Or si fa rossa or pallida la luna: la cultura classica nell'Orlando innamorato*, Pacini Fazzi Editore, Lucca, 2004.

ZANGRILLI, F., *Le sorprese dell'intertestualità: Cervantes e Pirandello*, Società Editrice Internazionale, Torino, 1996.

ZINGARELLI NICOLA, *Orlando Furioso*, Hoepli Editore, Milano, 1942.