

METAMORFOSI DEL TEMA DELL'ESILIO: TRADIZIONE, RIVOLUZIONE E CONTINUITÀ DAI ROMANZI CAVALLERESCHI ALL'OPERA DEI PUPPI*

Anna Carocci

Università degli Studi Roma Tre

ABSTRACT: Chivalric literature is characterized by a long-lasting imagery, which links medieval and Renaissance literary texts and nineteenth- and twentieth-century forms of popular theater (Opera dei Pupi and cunto). A recurring feature of this imagery is the exile, which leads the knight to clash with power and go to distant lands. The paper will firstly examine the macroscopic features of exile in the chivalric imaginary, trying to highlight its elements of continuity and innovation, and then it will focus on a specific case: the story of Malaguerra, adopted son of Rinaldo, which Giusto Lodico created in his *Storia dei paladini di Francia* by mixing traditional texts and components and which has known new life in the scripts and performances of the Opera dei Pupi. It is a particularly representative case for observing the mixture of tradition and innovation in the chivalric exile.

KEY-WORDS: Chivalric literature, Opera dei Pupi, exile, rebellion, Malaguerra

RIASSUNTO: La letteratura cavalleresca è connotata da un immaginario di lunga durata, che accomuna i testi letterari medievali e rinascimentali e le forme di teatro popolare otto-novecentesche (Opera dei Pupi e cunto). Un tratto ricorrente di questo immaginario è il tema dell'esilio, che porta il cavaliere a scontrarsi con il potere e ad andare in terre lontane. Nella prima parte del lavoro si esamineranno le caratteristiche macroscopiche dell'esilio nell'immaginario cavalleresco, cercando di metterne in evidenza gli elementi di continuità e di innovazione. Nella seconda parte ci si concentrerà su un caso specifico, la storia di Malaguerra, figlio adottivo di Rinaldo, che Giusto Lodico, nella *Storia dei paladini di Francia*, ha creato mescolando testi e ingredienti tradizionali e che ha

* Per le loro letture e i loro consigli, ringrazio Nicola Catelli, Jo Ann Cavallo e Luca Ferraro.



conosciuto nuova vita nei copioni e negli spettacoli dell'Opera dei Pupi: un caso particolarmente rappresentativo per osservare la mescolanza di tradizione e innovazione nell'esilio cavalleresco.

PAROLE CHIAVE: letteratura cavalleresca, Opera dei Pupi, esilio, ribellione, Malaguerra

Un legame potente unisce le forme di teatro popolare otto-novecentesche del sud Italia – Opera dei Pupi e cunto – ai testi della letteratura cavalleresca. Da un lato, una continuità narrativa estremamente specifica, che si basa sulla ripresa dei personaggi e delle situazioni topiche, ma soprattutto della trama delle storie dei singoli romanzi in prosa e ancora di più in versi, fin nei più minuti dettagli. Dall'altro, una continuità ideologico-morale, perché, a dispetto dei secoli che li separano, i cantari tre-quattrocenteschi e gli spettacoli dell'Opera dei Pupi costruiscono le proprie narrazioni sugli stessi ideali e gli stessi valori e suscitano nel pubblico lo stesso tipo di reazioni. Un immaginario condiviso.

Nella prima parte dell'intervento esaminerò l'esilio all'interno di questo immaginario, che accomuna, in un gioco di specchi, letteratura di età medievale e rinascimentale e spettacoli di età moderna, cercando di mettere in evidenza gli elementi di continuità e di rottura nella trattazione del tema; nella seconda parte, mi concentrerò invece su un caso specifico di eroe in esilio, che mostra come la continuità si alimenti sempre e comunque anche di innovazione.

1. All'interno dell'immaginario cavalleresco, l'esilio costituisce un tema caratteristico e costante: presente già nelle *chansons de geste* e nei poemi francoveneti, occupa un largo spazio nei romanzi in prosa e in ottava rima, fino alle loro rielaborazioni nelle forme di teatro popolare siciliano. I termini in cui viene declinato hanno un sapore particolare: non sono quelli intimistici e malinconici della lirica di impianto ovidiano, e sono molto lontani anche da quelli eroici dell'epica virgiliana; rientrano invece nel codice – tipicamente cavalleresco – dell'avventuroso e del magico.¹ Un'avventura, bisogna dirlo subito, non a

¹ La letteratura cavalleresca è quindi essenzialmente estranea alla trattazione dell'esilio in quanto «caratteristic[a] primari[a], quasi genetic[a], della condizione letteraria italiana», cioè quel «modo d'essere o sradicato

senso unico, perché, a differenza che nel grande modello virgiliano, la condizione dell'esiliato non è permanente, non ha come soluzione obbligata la fondazione di una nuova patria, ma si conclude di regola con il ritorno dell'eroe nella propria casa – magari dopo essersi assicurato un regno, o una sposa, o entrambe le cose. Del resto, in una letteratura in cui anche il viaggio oltremondano non è che un'avventura tra le altre, e perfino la morte può essere una condizione reversibile,² è più che naturale che l'esilio non abbia nulla della dimensione tragico-patetica tanto centrale in altre forme letterarie. In molti casi di esilio cavalleresco, invece, alla componente avventurosa (immancabile e determinante) si associano altri due aspetti: definibili, in senso lato, come politico e sociale.

La componente politica è ben presente nella tradizione tre-quattrocentesca italiana, e da lì arriva fino alle sue rielaborazioni nel teatro popolare siciliano: in tutte queste forme di narrazione, l'eroe viene cacciato dalla corte di Francia oppure si allontana di sua iniziativa perché è stato offeso o sa di trovarsi in una situazione di estremo pericolo; in ogni caso, il suo allontanamento dalla corte avviene sempre perché è vittima di un'ingiustizia da parte di chi detiene il potere (quando non è addirittura oggetto di un vero e proprio tradimento). È l'avvio di quello che è stato chiamato il motivo della partenza dell'eroe.³ E, se tutti i grandi personaggi cavallereschi possono essere costretti o scegliere di prendere la via dell'esilio (perfino Orlando, paladino dell'ordine per eccellenza), la più tipica figura dell'esiliato è senz'altro quella dell'eroe ribelle: in primo luogo Rinaldo, povero, dedito al brigantaggio, nemico giurato della casa di Magonza e in particolare del traditore Gano, dei cui raggiri e inganni è spesso la vittima designata. Soprattutto, quando si trova davanti a comportamenti erronei e scorretti, a soprusi e ingiustizie, Rinaldo non si fa scrupoli a

o inospitale o aspramente conflittuale che [...] aveva disegnato nei secoli il rapporto anomalo e sregolato di un gran numero di letterati italiani nei confronti del loro luogo d'origine»: una caratteristica che unisce il letterato e la sua opera e che – come tante altre – ha i suoi massimi esempi in Dante, Petrarca e Boccaccio (cfr. ASOR ROSA 2011: 7). È per questo che i testi cavallereschi non sono quasi mai oggetto d'indagine specifica negli studi su esilio e letteratura.

² L'esempio più celebre è ovviamente il viaggio di Astolfo nell'Inferno, sul Paradiso Terrestre e poi sulla Luna tra XXXIV e XXXV canto dell'*Orlando furioso*; ma, in particolare dopo Ariosto, sono molti i viaggi oltremondani degli eroi cavallereschi, soprattutto di ambientazione infernale (cfr. BETTIN 2006: 1255-1260) e può anche capitare che uno dei grandi eroi muoia, vada nell'oltretomba ma poi ritorni in vita: è quanto accade nella *Morte del Danese* di Cassio da Narni (1521), in cui Rinaldo viene ucciso in battaglia, condannato all'Inferno tra gli omicidi e riportato tra i vivi da Alcide.

³ Cfr. MONTAGNANI 2011 e PASQUALINO 1986.

scontrarsi con l'autorità, perfino nella persona – in teoria sacra e inviolabile – dell'imperatore.⁴ E proprio per questi motivi Rinaldo è il grande beniamino del pubblico, il quale, dal XIV al XX secolo, si identifica con lui, partecipa alle sue avventure, trema quando lo vede in pericolo, e in generale lo predilige a tutti gli altri personaggi, perfino all'eroico cugino Orlando.⁵

Per Rinaldo come per tutti gli altri eroi ribelli, all'origine della partenza c'è sempre lo scontro con un potere ingiusto – che non viene dall'esterno (un nemico conquistatore) ma dal proprio stesso governo: ecco perché, pur non avendo nulla della carica tragico-esistenziale che ha in tanta altra letteratura, la componente politica costituisce un ingrediente tipico e centrale del tema dell'esilio nelle narrazioni cavalleresche. In effetti, è solo nei capolavori quattro-cinquecenteschi – poemi d'autore, frutto della stagione più matura e complessa di questa letteratura – che Carlo Magno, il personaggio simbolo del potere, può assumere una fisionomia sfaccettata e nell'insieme positiva; in tutte le narrazioni cavalleresche tradizionali (dai cantari all'Opera dei Pupi) non c'è figura più debole dell'imperatore, troppo spesso visto come incarnazione di un'autorità capricciosa, dispotica, suscettibile alle lusinghe, e perciò non solo inaffidabile ma, proprio perché volubile,

⁴ L'inimicizia tra Rinaldo e Gano è ben presente già nel *Rinaldo da Montalbano*, e costituisce uno degli assi portanti di tutta la produzione – in prosa e in versi – che ruota intorno al paladino; ancora in PULCI, *Morgante* [Ageno], XI, Rinaldo viene bandito dalla corte a causa degli inganni di Gano e si dedica al brigantaggio finché, messi in fuga sia Gano che Carlo, viene addirittura coronato imperatore (cfr. ivi, XII 32-36).

⁵ Il successo di Rinaldo è evidente già da un punto di vista meramente quantitativo: come sottolinea Villoresi, «gran parte delle avventure cavalleresche giunte sino a noi lo vede protagonista assoluto» e intorno a lui, a partire dalle *Storie di Rinaldo da Montalbano*, è stata costruita una «interminabile saga» (VILLORESI 2000: 86). Non è un caso se proprio Rinaldo sia usato come personaggio simbolo dell'amore del pubblico per i paladini: si pensi all'aneddoto dell'Aretino, secondo il quale «Non so chi disse al buon Zoppino, che nel dì a venire aveva promesso al popolazzo di ammazzare Ranaldo: “Deh, togliete questi cinque carlini e non lo ammazzate”» (ARETINO, *Le carte parlanti* [Casalegno - Giaccone]: 338). A una distanza di tre secoli e mezzo, la stessa predilezione si ritrova tra artisti e pubblico dell'Opera dei Pupi: in merito mi limito a riportare le parole di Nino Canino, puparo di Partinico: «La maggior parte [degli spettatori] gli piace Rinaldo perché è più astuto, più dilettevole [...] sia nei scherzi, sia nell'amore, sia nelle sventure e tutto; lo hanno descritto così bene. C'è chi dice che non esiste, ma intanto...» (citato in PASQUALINO 1977: 117). Mi sembra anche significativo il modo in cui il puparo palermitano Nino Mancuso, nel 1970, mette in rapporto la divisione del pubblico tra seguaci di Orlando e seguaci di Rinaldo con la maggior divisione politica del suo tempo: «c'è sempre il fatto... come si vuole dire... della democrazia cristiana e del comunismo. Rinaldo è comunista e Orlando è della democrazia cristiana» (intervista rilasciata ad Antonio Pasqualino, Museo Internazionale delle Marionette Antonio Pasqualino, mediateca, bobina 286, lato a). Come a dire che Orlando, paladino dell'ordine, si poteva identificare con la difesa dei valori tradizionali e degli equilibri del potere, mentre Rinaldo, paladino ribelle, con la rottura dello *status quo* in favore di un sistema nuovo.

anche difficile da comprendere.⁶ L'unico momento in cui Carlo è un personaggio simpatico (in senso etimologico: che riscuote la *sympatheia* del pubblico) è proprio quando lui stesso deve assumere le vesti dell'eroe esiliato; ma si tratta di un Carlo molto giovane, non ancora diventato imperatore e dunque detentore del potere, costretto dal complotto dei fratellastri e dall'assassinio a tradimento del padre a scappare in Spagna e anche a cambiare identità, fingendosi pagano e assumendo il nome di Mainetto.⁷

La seconda componente connessa con il tema dell'esilio – la componente sociale – affiora soprattutto nelle forme di spettacolo popolare otto-novecentesche, l'Opera dei Pupi e il cunto: forme di spettacolo che prendono vita in un'epoca di migrazione e per un pubblico di persone quasi sempre povere e non di rado emarginate, per cui lasciare la propria terra era spesso una dura necessità. Per questo tipo di spettatori, vedere il proprio eroe a sua volta costretto ad abbandonare la sua casa e vagare in terre lontane, affrontare mille pericoli, ma poi ricoprirsi di gloria e tornare in patria più ricco e rispettato di prima non poteva che costituire uno spettacolo confortante. Ancora di più: «uno specchio esaltante per chi doveva partire».⁸

2. Che si tratti del giovanissimo Carlo o del già adulto Rinaldo, la partenza porta l'eroe in terre lontane. Lontane in primo luogo culturalmente, perché si tratta sempre di terre abitate dai cosiddetti pagani, dunque da non cristiani: l'estraneità religiosa è il tratto che conno-

⁶ Sulla rappresentazione di Carlo Magno e le sue evoluzioni nella letteratura cavalleresca italiana si vedano BENDER 1961, EVERSON 2005 e soprattutto EAD. 2023. Rispetto alla tradizione, l'imperatore è una figura più complessa e meno negativa nei poemi di Boiardo e Ariosto, nell'ultima parte del *Morgante* e nel *Mambriano* del Cieco da Ferrara.

⁷ Sulla storia di Carlo-Mainetto dai testi letterari (le storie francesi e franco-venete e i *Reali di Francia* di Andrea da Barberino) all'Opera dei Pupi si rimanda a PASQUALINO 1986. Diverso è il caso in cui, in PULCI, *Morgante* [Agenò], XII 32-36, Carlo viene deposto da Rinaldo ed è costretto a lasciare Parigi: lungi dall'essere un eroe con cui il pubblico si può identificare, qui Carlo subisce la giusta punizione per il comportamento scorretto e ingrato verso i suoi paladini del cantare precedente, giudicato dall'autore con particolare severità in un lungo intervento in prima persona che si apre con la significativa esclamazione «O Carlo imperador, quanto se' ingrato!» (ivi, XI 74, 1).

⁸ PASQUALINO 1992: 94. E non si dimentichi il successo che il teatro dei pupi continua ad avere presso le comunità di siciliani emigrati, come testimoniano gli studi di Jo Ann Cavallo su Agrippino Manteo a New York (cfr. in particolare CAVALLO 2023a) e di Valentina Venturini su Achille Greco e sua moglie Carolina Ligotti a Buenos Aires (VENTURINI 2018).

ta maggiormente la dimensione “altra” di questi luoghi, che non sono descritti come particolarmente esotici e in cui le consuetudini sono le stesse delle corti cristiane: dalla gerarchia del potere, sempre di tipo monarchico, allo stile di vita del palazzo, alle regole che governano le giostre o i combattimenti. La mancanza di descrizioni particolareggiate delle terre esotiche visitate dall'eroe o



Fig. 1. Paesaggio orientale. Fondale catanese di Emilio Musmeci, anni Sessanta del Novecento, 3,27x1,56 m. Museo Internazionale delle Marionette Antonio Pasqualino, inv. D 446.

di dettagli che mettano in risalto le differenze tra mondo d'arrivo e mondo di partenza accomunano, ancora una volta, i testi cavallereschi e gli spettacoli dell'Opera dei Pupi: scorrendo l'inventario del Museo Pasqualino,

si può notare che sono pochi i cartelli e i fondali in cui viene rappresentato l'Oriente [Figura 1], e si tratta quasi sempre di scene di interni di sontuosi palazzi; magari dalle finestre si possono intravedere sabbia, palme e cammelli, oppure strutture dall'aspetto orientale [Figure 2-3]. E bisogna anche dire, per questi ultimi casi, che l'architettura arabo-normanna a Palermo fa sì che sia difficile distinguere tra palazzi orientali e palazzi che imitano i tipici tratti architettonici dei più famosi monumenti della città.

Anche i problemi di lingua – e quindi di comunicazione – sono di regola virtualmente inesistenti: al massimo si può sottolineare che l'eroe possiede una certa abi-



Fig. 2. Interno di palazzo, con tre archi fra due colonne, sullo sfondo città. Fondale palermitano del Teatro Nicola Crisalfi, 1930, 18,7x10,2 m. Museo Internazionale delle Marionette Antonio Pasqualino, inv. D2104.



Fig. 3. Interno di palazzo con veduta di deserto con cammelli. Fondale palermitano del Teatro Nicola Crisalfi, 1930. Museo Internazionale delle Marionette Antonio Pasqualino, inv. D1357.

lità linguistica, è cioè capace di parlare la lingua dei pagani. Il maggior cambiamento nella sfera (in senso lato) linguistica riguarda il nome dell'eroe, che, a seconda dei casi, può scegliere di non rivelare la propria identità se non alla fine delle sue imprese oppure può adottare un nome falso.⁹ In questo caso, in genere, il protagonista adotta anche un travestimento, vestendosi da “moro”: l'unica reale differenza di queste terre rispetto a quelle cristiane, nelle descrizioni scritte come nelle rap-

presentazioni, appare in effetti quella dei vestiti, soprattutto nel caso dei cosiddetti pupi in paggio, che rappresentano i soldati semplici o i personaggi ancora troppo giovani per indossare l'armatura [Figura 4]. Da tutti questi punti di vista – paesaggistico e linguistico, culturale e religioso – non c'è una particolare differenza tra la vicina Spagna e località ben più esotiche, come Trabisonda e la Macedonia. In tutti i casi, il fatto che la terra dell'esilio sia caratterizzata quasi esclusivamente come terra pagana ne fa un polo obbligatoriamente negativo: l'eroe vi può vivere trionfanti avventure, può conquistare la mano della figlia del re e diventare re a sua volta; ma tutte le persone che lo aiutano e lo assistono – tutti i “buoni” della storia – alla fine decidono sempre e comunque di convertirsi al cristianesimo. E anche questo, a ben vedere, doveva costituire un tratto rassicurante per un pubblico

⁹ La conoscenza della lingua “pagana” è una caratteristica costante del personaggio di Orlando che, com'è noto, si capovolgerà in un elemento svantaggioso quando gli permetterà di leggere facilmente i versi d'amore di Medoro per Angelica: cfr. ARIOSTO, *Orlando Furioso* [Bigi - Zampese], XXIII 108-110 e, sul poliglottismo di Orlando, da ultimo PEZZINI 2022. Sul *topos* dell'identità celata e l'uso di identità fittizie da parte dei paladini in terre pagane si veda invece PERROTTA 2012.



Fig. 4. Soldato saraceno bianco. Pupo palermitano in paggio del Teatro Canino, ossatura e armatura di Liberto Canino, anni Venti del Novecento, altezza piede-ferro 117 cm. Museo Internazionale delle Marionette Antonio Pasqualino, inv. 165D.

che sentiva il peso della minaccia musulmana, e per cui l'“Altro” costituiva sempre, per definizione, un'entità sconosciuta e in quanto tale pericolosa.

3. Finora si è seguito il filo dell'esilio nelle narrazioni tradizionali – che rispettano pienamente, cioè, i parametri e le convenzioni della letteratura cavalleresca italiana, codificatasi in forma stabile tra la fine del Trecento e il primo Quattrocento. Ma la tradizione, si sa, è fatta anche di infrazioni alle regole, sovversioni e veri e propri terremoti, che sconvolgono il vecchio mondo narrativo e lo ricodificano in forme nuove. Nella letteratura cavalleresca – non c'è bisogno di cercare lontano – questo ruolo di rottura e rifondazione è svolto da Matteo Maria Boiardo e, sulla sua scia, da Ludovico Ariosto.¹⁰ Raccontando la *bella storia dell'Orlando innamorato e poi furioso*,¹¹ i loro due capolavori cambiano senza possibilità di ritorno il volto del mondo cavalleresco, ma al tempo stesso diventano il più importante e imprescindibile punto di riferimento all'interno di questo mondo: per gli autori che si sforzano di imitarli, e per i lettori che si aspettano

e desiderano trovare, all'interno dei nuovi testi, le innovazioni di temi, personaggi, forme narrative, modelli letterari cui Boiardo e Ariosto li hanno abituati. E così la loro rottura viene riassorbita all'interno della tradizione – una tradizione apparentemente uniforme, e in realtà profondamente mutata –, ne diventa una componente indispensabile e al tempo

¹⁰ Non c'è bisogno di specificare che un'analogia posizione di «oper[a] di rottura» e «picc[o] artistic[o] del diagramma storico del genere cavalleresco» (VILLORESI 2000: 156) è svolto dal *Morgante* di Pulci; ma, sia perché la sua rivoluzione si svolge in primo luogo sul piano stilistico, sia perché è un'opera quasi impossibile da imitare, che mantiene quindi una posizione isolata negli sviluppi successivi del genere, il suo ruolo è molto diverso da quello dei due capolavori ferraresi.

¹¹ Riprendo il titolo di PANZINI 1933.

stesso il punto di partenza per altre innovazioni.

Questo processo è esemplificato con grande chiarezza dal teatro popolare siciliano, o meglio dal libro che ne costituisce il fondamento: la *Storia dei paladini di Francia* di Giusto Lodico (1858-1860),¹² punto di partenza obbligato di tutti i copioni dei pupari, che lo riprendono con un grado di fedeltà più o meno assoluta a seconda delle diverse tradizioni.¹³ Com'è noto, nella sua lunghissima *Storia* l'autore seleziona una ventina e più di poemi cavallereschi – alcuni famosissimi, altri oggi sconosciuti o quasi agli occhi di un pubblico non specialista – e li riscrive in prosa, disponendoli in sequenza in modo che raccontino le gesta dei paladini dall'infanzia alla rotta di Roncisvalle.¹⁴ Lodico è insieme narratore e riscrittore: il suo lavoro è perlopiù fedelissimo agli originali, arrivando addirittura quasi a una parafrasi verso per verso; ma, dovendo trasformare tante opere scritte da persone e in epoche diverse in un'unica narrazione senza soluzione di continuità, in altri punti invece interviene: aggiunge degli episodi che fungano da nesso tra un poema e l'altro, ne taglia altri che costituirebbero delle contraddizioni, ne modifica altri ancora per eliminare ogni traccia di ironia e parodia e adattare anche i poemi più dissacranti (come l'*Orlandino* di Folengo e il *Morgante* di Pulci) al tono serio, epico e altisonante della sua narrazione. E, dal momento che la letteratura cavalleresca è un territorio dai confini elastici e dagli schemi che si ripetono, in cui è sempre possibile aggiungere una nuova storia (magari sfruttando personaggi e meccanismi narrativi già noti), interviene anche senza motivazioni apparenti, a suo gusto.¹⁵

Nella *Storia* non possono mancare i poemi di Boiardo e Ariosto. Ma Lodico va molto oltre il loro semplice inserimento: proprio queste opere, che si ponevano consape-

¹² LODICO, *Storia dei paladini di Francia*. Sulla figura di Lodico si vedano CAVALLO 2012, PASQUALINO 2018 e CAROCCI 2019.

¹³ Per tutti gli artisti dell'Opera dei Pupi, dal momento della pubblicazione fino alla metà del Novecento (ma in molti casi anche ai nostri giorni), la *Storia* di Lodico (in genere conosciuta attraverso il rifacimento di Giuseppe Leggio, la cui prima edizione è del 1895-96) è la *Bibbia* o *'u libru*, il libro per antonomasia, che usano come base per i propri copioni. Semplificando, in base all'analisi dei copioni si può dire che si vada da una fedeltà assoluta alla *Storia* nell'Opera dei Pupi di tradizione palermitana a un massimo grado di innovazione in quella di tradizione pugliese, passando per Catania. In merito rimando a CAROCCI 2019.

¹⁴ Nella *Storia*, Lodico va dalla riscrittura dei grandi capolavori a quella dei poemi di Vincenzo Brusantino o Lodovico Dolce, fino a quella di opere anonime. Per l'elenco completo delle fonti di Lodico note fino a questo momento si veda ivi 2019: 50.

¹⁵ Per il lavoro di Lodico rimando a ivi e PASQUALINO 2018.

volmente come un'infrangimento e una rottura degli schemi tradizionali, diventano il vero cuore della *Storia*, il suo centro nevralgico. Se molti altri poemi vengono franti, smembrati e modificati, il nucleo Boiardo-Ariosto è riprodotto in modo fedele, seguendo la peculiare gestione narrativa dello spazio-tempo degli autori senza variazioni, spostamenti o tagli. Non solo: tutti i testi che precedono o seguono questo nucleo devono adattarsi ad esso, anche a costo di subire delle modifiche, sia dal punto di vista narrativo (la trama e la caratterizzazione dei personaggi) sia da quello delle tecniche narrative (ed ecco quindi che Lodico mescola fili appartenenti a opere diverse in modo da introdurre l'*entrelacement* anche nei poemi che originariamente non ne erano dotati). Nella *Storia*, insomma, si ripete il processo che già aveva caratterizzato la ricezione dei due *Orlandi* nel Cinquecento: la rivoluzione diventa tradizione.

Che ne è del tema dell'esilio nei poemi di rottura, e come evolve nel processo di riscrittura e adattamento di Lodico? Boiardo, il grande rivoluzionario, capovolge gli schemi anche per quanto riguarda l'esilio. Nell'*Inamoramento*, nessuno viene esiliato: la bella Angelica e suo fratello arrivano alla corte di Carlo Magno raccontando di essere stati ingiustamente cacciati dal loro regno, ma si tratta di una menzogna, un inganno per conquistare Parigi; Orlando, innamoratosi di Angelica, lascia la corte per mettersi sulle sue tracce e si reca in luoghi esotici e lontani (come Albracca, città in cui la bella principessa pagana viene assediata) oppure in luoghi magici (il Giardino di Falerina, il Regno di Morgana, la Fonte del Riso); e per una serie di circostanze Rinaldo, l'eroe ribelle e quindi l'esiliato per eccellenza, si assume la responsabilità dell'esercito francese e, lungi dall'essere cacciato da Carlo, ricopre il ruolo tradizionalmente affidato ad Orlando di difendere Parigi da un'invasione nemica.¹⁶ Anche nell'*Orlando furioso* l'esilio non è presente nella sua connotazione tradizionale, ma assume una forma affatto diversa: l'eroe parte non perché costretto ma per una sua propria decisione, per esplorare terre ignote. Non è un esiliato

¹⁶ Angelica racconta la finta storia dell'esilio suo e del fratello in BOIARDO, *Inamoramento de Orlando* [Tissotoni Benvenuti - Montagnani], I 1 25; Orlando lascia Parigi per seguirla (I II 27) e, dopo innumerevoli avventure di cui varie di stampo magico, arriva ad Albracca (I XIV 56); le principali – anche se non le uniche – avventure di Orlando nei regni incantati sono: nel Giardino di Falerina (II IV), nel Regno di Morgana (II VIII-IX) e nella Fonte del Riso (II XXXI e III VII). Al contrario Rinaldo, reso insensibile all'amore dalla Fonte di Merlino (I III 31-39), rimane a Parigi alla testa dell'esercito finché non viene portato via suo malgrado da un incantesimo di Angelica (I V 46-47).

ma un viaggiatore. E infatti gli altrove più esotici sono quelli raggiunti dai cavalieri in sella all'ippogrifo, la creatura metà fantastica e metà reale che più di ogni altra è stata identificata con la fantasia e la composizione poetica: sull'ippogrifo, Astolfo esplora il mondo conosciuto e quello sconosciuto (il mitico regno del Senapo) e arriva perfino nel regno dei morti, prima di salire sulla luna con il carro infuocato di Elia; e sempre dall'ippogrifo Ruggiero viene portato nell'isola magica di Alcina, di cui, nonostante gli ammonimenti di Astolfo, cade incautamente prigioniero.¹⁷

Già da questa rapidissima rassegna emerge come l'altrove sconosciuto e lontano che è la tipica meta dell'esiliato venga sostituito, in Boiardo e poi in Ariosto, dall'altrove magico. E non soltanto perché i regni di fate e maghe costituiscono uno sfondo esotico e affascinoso in cui ambientare le avventure dei personaggi tradizionali, ma perché il percorso che i cavalieri protagonisti compiono in questi luoghi magici è molto simile a quello dell'eroe in esilio. Anche in questo caso si tratta di un mondo "altro" nel più completo senso del termine, frequentemente descritto in termini più accurati e perfino più esotici delle terre straniere dell'esilio; e vi si arriva attraverso un momento di passaggio analogo al viaggio, l'attraversamento di una frontiera – che spesso è una frontiera acquifera, proprio come la maggior parte degli spostamenti che portano i cavalieri in Oriente implica il viaggio per mare. È un mondo abitato da pagani, con la differenza però che in genere il signore del luogo è una donna, dotata di poteri magici (come molte donne pagane della tradizione cavalleresca): l'Altro è sostituito dall'Altra, un simbolo di alterità ancora più assoluta, che all'estraneità di religione e di cultura aggiunge l'estraneità di genere.¹⁸

In questo mondo il cavaliere vive delle avventure di stampo sia bellico che amoroso, supera delle prove, e infine ritorna a casa. L'eroe, tuttavia, non si è scontrato con il po-

¹⁷ I viaggi di Astolfo sono narrati in ARIOSTO, *Orlando Furioso* [Bigi - Zampese], X e XV e poi XXXIII (il regno del Senapo) e XXXIV-XXXV (l'Inferno, il Paradiso Terrestre e la Luna). Ruggiero, portato via in volo dall'ippogrifo (IV 44-46), raggiunge l'Isola di Alcina (VI 17); la vicenda si sviluppa poi nei canti VII, VIII e X. Vale la pena di notare che lo stesso Ruggiero, una volta compiuto il suo percorso di formazione, è protagonista di una vicenda più simile a quella di un tradizionale eroe in esilio: la vicenda che si snoda tra i canti XLIV e XLV, quando il giovane, rifiutato dai genitori di Bradamante come futuro sposo della donna (e quindi, a tutti gli effetti, vittima di un'ingiustizia), sceglie di lasciare Parigi e di andarsene lontano, in volontario esilio, e vive una serie di avventure che gli varranno la conquista di un regno.

¹⁸ Con le uniche eccezioni di Melissa e Logistilla nel *Furioso*, maghe e fate sono sempre pagane. Si ricordi che anche per i cavalieri cristiani in Oriente l'avventura amorosa con una bella fanciulla pagana è quasi una tappa obbligatoria.

tere e non è stato forzato a partire: la sua è una libera scelta, su un cammino di esplorazione dell'ignoto che in molti casi – da Orlando nell'*Inamoramento* a Ruggiero nel *Furioso* – implica anche un temporaneo abbandono dei propri doveri. A parziale giustificazione dei loro personaggi, in queste circostanze gli autori possono invocare proprio la magia, che



Fig. 5. Maga Alcina. Pupo palermitano in paggio a tre teste del teatro di Gaspare Canino, XIX secolo, altezza piede-ferro 127 cm. Museo Internazionale delle Marionette Antonio Pasqualino, inv. D226.

con i suoi inganni altera la realtà, annebbia i sensi dei cavalieri e spesso è la causa diretta del loro amore per la maga: sappiamo che nel *Furioso*, quando cade il velo della magia, Ruggiero scopre che Alcina non è una donna bellissima ma un'orrenda vecchia, che «Pallido, crespò e macilente avea / [...] il viso, il crin raro e canuto; / sua statura a sei palmi non giungea: / ogni dente di bocca era caduto». ¹⁹ Il costruttore di un pupo palermitano dell'Ottocento, appartenuto alla famiglia dei Canino, ha dato una rappresentazione particolarmente vivida a quest'inganno realizzando Alcina come un

pupo a tre teste: bella fanciulla, diavolo e scheletro, simbolo della morte [Figura 5].

Nonostante tutti i punti di contatto tra i due schemi narrativi, la riconversione del tema dell'esilio nell'avventura nei regni incantati operata da Boiardo e Ariosto non sembra abbastanza per Lodico. In nome del suo assoluto rispetto per i grandi capolavori estensi, nella *Storia dei paladini* la rinarrazione di questi passi non viene alterata; ma, subito prima di dare avvio alle vicende dell'*Inamoramento* e del *Furioso*, Lodico aggiunge

¹⁹ ARIOSTO, *Orlando Furioso* [Bigi - Zampese], VII 73, 1-4. Agli effetti di un incantesimo si deve anche il comportamento di Orlando nella Fonte del Riso (cfr. BOIARDO, *Inamoramento de Orlando* [Tisconi Benvenuti - Montagnani], II xxxi 48 e III vii 9); ma naturalmente sono moltissimi i casi in cui la magia non può scusare i cavalieri: si pensi soltanto alle *avances* di Ruggiero ad Angelica in ARIOSTO, *Orlando Furioso* [Bigi - Zampese], X 112-115.

di sua iniziativa una storia d'esilio declinata secondo gli schemi tradizionali. A partire dal protagonista: che, se non è Rinaldo, è una sua diretta reincarnazione – il figlio adottivo Morbello, soprannominato Malaguerra. A questa vicenda, frutto in massima parte della creatività dello stesso Lodico, dedicherò la seconda parte dell'intervento.

4. La vicenda di Malaguerra occupa l'intero *Libro sesto* della *Storia*, per un totale di ben venti capitoli. Ha ancora più spazio nel rifacimento della *Storia* effettuato da Giuseppe Leggio a fine Ottocento, che arricchisce la vicenda di nuovi episodi di sua invenzione.²⁰ E naturalmente occupa parecchie serate negli spettacoli tradizionali di Opera dei Pupi, di cui ci sono giunte notizie attraverso un notevole insieme di copioni, alcune registrazioni e molte testimonianze – tutte concordi nel sottolineare che Morbello-Malaguerra ha sempre riscosso la più grande simpatia sia tra il pubblico che tra gli artisti dell'Opera dei Pupi.²¹ Oggi il repertorio degli spettacoli ruota intorno alla messinscena e anche alla rielaborazione in forme originali delle storie dei poemi più famosi, non di rado con un rapporto diretto con i capolavori quattro-cinquecenteschi che aggira il tramite della *Storia dei paladini*. In questo contesto Malaguerra – come tutti i personaggi che non partecipano alle vicende raccontate da Pulci, Boiardo o Ariosto – dovrebbe essere automaticamente escluso dalle rappresentazioni, e infatti alla metà degli anni Novanta era stato definito «una figura sbiadita», quasi priva di una «marionetta propria».²² Sembra invece che in anni recenti si stia riconquistando uno spazio sulla scena: «Le vicende del cavalier Mala-

²⁰ Cfr. LEGGIO, *Storia dei paladini di Francia* e la nota 27.

²¹ Le avventure di Malaguerra sono presenti in tutti i copioni tradizionali (cioè che seguono la *Storia* di Lodico) di area catanese, palermitana e pugliese che ho potuto esaminare presso il Museo Pasqualino e la Biblioteca di Palazzo Branciforte a Palermo; per quanto riguarda le testimonianze del successo riscosso dal suo personaggio, si va dalla già citata intervista di Nino Mancuso del 1970, in cui il «fatto di Malaguerra» viene definito «bellissimo», all'intervista rilasciata dal puparo di Monreale Enzo Rossi a Jo Ann Cavallo nel 2002, secondo cui Malaguerra era un personaggio che «faceva simpatia» proprio perché «ribelle» (<<https://edblogs.columbia.edu/eboiardo/interview-with-enzo-rossi/>>) e alla dichiarazioni di Salvatore Olivieri per cui «Lui [Malaguerra] è dotato di una forza straordinaria, è un avventuriero, dove mette piede non cresce l'erba, sembra suo padre giovane. Ecco perché il personaggio è molto amato dal pubblico di allora» (comunicazione del 2019, ora in CAVALLO 2020: 284).

²² Così Felice Cammarata in LODICO, *Storia dei paladini di Francia* [Cammarata], vol. VI, *Introduzione*.

guerra” sono ad esempio uno dei cavalli di battaglia di Enzo Mancuso, *oprante* e direttore della compagnia palermitana Carlo Magno [Figura 6].²³

Quella di Morbello-Malaguerra è una tipica storia mitico-fiabesca (che, come tutte le storie mitico-fiabesche, è anche in parte un percorso di formazione): Morbello



Fig. 6. Morbello/Malaguerra. Pupo costruito da Enzo Mancuso e Antonino Guarino nel 2005 per lo spettacolo “Morbello distrugge l’incanto della maga Uriella”, Palermo, Teatro Carlo Magno.

è un bambino abbandonato in una cesta nel mare, che viene adottato da Rinaldo e che, crescendo, si dimostra abile nelle armi e tendente alla ribellione come il padre adottivo, tanto da guadagnarsi il suo soprannome parlante. Jo Ann Cavallo dice giustamente che Malaguerra incarna, quanto e più di Rinaldo, il prototipo dell’eroe antistatale, che si batte contro lo Stato e l’autorità dello Stato quando questa autorità è ingiusta.²⁴ Infatti, pur essendosi già coperto di gloria, a causa delle macchinazioni di Gano Malaguerra provoca l’ira di Carlo e sceglie la via dell’esilio; via che si conclude, secondo lo svolgimento tradizionale, con

²³ Mancuso ha costruito il suo pupo di Malaguerra nel 2005, con la collaborazione di Antonino Guarino, e da allora lo spettacolo è entrato a far parte del suo repertorio; pupi di Malaguerra sono presenti anche almeno nella compagnia di Franco Cuticchio e in quella di Salvatore Olivieri (che ha costruito il pupo in tempi recentissimi, nel 2019, per sostituirne un altro che aveva venduto): cfr. CAVALLO 2020: 284-285.

²⁴ Cfr. *ivi*; dello stesso parere è Antonio Pasqualino, secondo il quale Malaguerra «non si accontenta della ribellione come viene praticata da Rinaldo, che è sempre pronto a riconciliarsi con Carlomagno purché gli venga resa giustizia, ma vorrebbe portare il suo rifiuto del potere statale fino alla completa delegittimazione del sovrano» (PASQUALINO 1992: 100; cfr. anche *Id.* 1977: 123).

la conquista e la conversione di un nuovo regno e la riconciliazione con l'imperatore di Francia.

La storia di Malaguerra rappresenta uno dei casi più vistosi in cui Giusto Lodico, più che riscrittore, si dimostra narratore: non segue pedissequamente un unico modello, ma riprende da più fonti, contamina e inventa, fino ad ottenere un racconto originale. Il nucleo di partenza della storia (il tema del figlio ribelle e le prime prove del giovane, compiute per amore) proviene infatti dal *Mambriano* del Cieco da Ferrara; ma lì Malaguerra (che si chiama Ivonetto) è un figlio biologico di Rinaldo. La parte delle sue origini misteriose e soprattutto la lunga e complessa vicenda dell'esilio sono state aggiunte da Lodico, intrecciando pezzi di altri due poemi (l'anonimo *Ajolpho del Barbicone* e il *Palmerino d'Oliva* di Lodovico Dolce) e saldandoli con particolari di sua invenzione.²⁵ Interrogarsi sulle motivazioni alla base delle scelte di un narratore – di qualsiasi livello – è sempre un terreno scivoloso; ma, come si è già accennato, non sembra troppo improbabile che a questo punto della *Storia dei paladini*, nell'imminenza della lunga porzione di testo dedicata alla riscrittura dell'*Inamoramento* e del *Furioso*, Lodico avverta che il tema dell'esilio sia troppo vistosamente assente, e decida di introdurlo alterando – o meglio riscrivendo – la sua fonte.

L'esilio di Malaguerra si può dividere in tre avventure in tre diversi luoghi orientali, tipiche ambientazioni delle imprese dei cavalieri lontano dalla propria patria: la Macedonia, il regno di una maga, l'impero di Trabisonda. Lodico dota la storia del personaggio da lui creato di tutti gli ingredienti della tradizionale declinazione del tema dell'esilio nella letteratura cavalleresca (dalle avventure di Carlotto nei romanzi in prosa di Andrea da Barberino a quelle di Rinaldo in Oriente nei poemi Quattrocenteschi); ma, a riprova

²⁵ I tre personaggi alla base di Malaguerra non hanno molto in comune a parte la giovinezza, e i tre poemi che Lodico usa come fonti sono molto diversi per epoca di composizione, ambiente e qualità, oltre che per il trattamento che ricevono nella *Storia dei paladini*: il *Mambriano* del Cieco da Ferrara, composto tra la corte di Mantova e quella di Ferrara e pubblicato postumo nel 1509, è uno dei migliori esiti della letteratura cavalleresca tra Boiardo e Ariosto, e viene rinarrato per intero nella *Storia* di Lodico; l'*Ajolpho del Barbicone* (1516) è un rifacimento in versi anonimo dei *Reali di Francia* di Andrea da Barberino; il *Palmerino* (1561) del Dolce è una delle imprese tipografico-letterarie dell'autore, che si riallaccia a un lungo e articolato ciclo di grande successo, in castigliano (il primo libro del ciclo, il *Palmerin de Oliva*, è del 1526) e poi in italiano. A differenza del *Mambriano*, l'*Ajolpho* e il *Palmerino* non sono riscritti per intero da Lodico, che ne riprende solo delle parti: in particolare, il poema di Dolce costituisce la fonte dominante per le avventure di Malaguerra dopo essere andato in esilio. Sulle fonti di Malaguerra cfr. CAROCCI 2019: 45-48.

dell'influenza di Boiardo e di Ariosto, si può anche notare la tendenza a mescolare e sovrapporre l'altrove lontano e l'altrove magico, e quindi la forte presenza di avventure di stampo magico-meraviglioso.

Lasciata Parigi per evitare di essere ingiustamente imprigionato da Carlo Magno, costretto a separarsi dalla sua promessa sposa, solo, Malaguerra se ne va «vagando per piani e monti [...] in traccia della sua fortuna»: ²⁶ il tipico incipit del motivo della partenza dell'eroe, che per gli spettatori dell'Opera dei Pupi si associa all'incomprensibilità dell'autorità e alla necessità dell'emigrazione. ²⁷ Incontra un Nano, canonica figura cavalleresca di aiutante magico, che gli propone una grande impresa: la conquista di un'acqua miracolosa, unico rimedio per guarire il re di Macedonia da una terribile malattia. La sorgente dell'acqua è «consacrata a tre maghe» che vi si recano per bagnarsi e raccogliere le erbe per le loro pozioni, e la fanno custodire da una serpe mostruosa, «di tal grandezza che invano vi si opporrebbero Alessandro ed Artaserse coll'infinito loro esercito». Alla vista del mostro, «che affamato rodeva le misere ossa di altri sventurati», Malaguerra esita per tre volte (come non c'è bisogno di sottolineare, la ripetizione del numero tre è un tratto tipicamente fiabesco), ma alla fine lo combatte e lo uccide. Già alla conclusione di questa prima impresa Malaguerra si potrebbe assicurare un regno e una moglie, perché la figlia del re di Macedonia si innamora di lui; ma resta fedele alla sua promessa sposa e si rimette in viaggio per mare.

La sua imbarcazione fa naufragio e il giovane viene soccorso da tre maghe, che gli chiedono di scegliere quale tra loro sia la più bella: ancora un contesto magico, ancora tre maghe, ma con un'ovvia ripresa del motivo del giudizio di Paride. Malaguerra sceglie la secondogenita Sordanella e la accompagna nel suo castello. Questa parte della storia si svolge quindi proprio all'interno di uno di quei regni o giardini incantati che in Boiardo e Ariosto rappresentano il corrispettivo dei viaggi in Oriente dei cavalieri in esilio,

²⁶ Tutte le citazioni provengono da LODICO, *Storia dei paladini di Francia*, vol. II, capp. xvi-xx.

²⁷ Colpevole solo di essersi difeso dal tradimento dei Maganzesi, Malaguerra sceglie la via dell'esilio su consiglio addirittura di Orlando, che sa bene che Carlo arresterà e forse ucciderà il ragazzo per il suo attacco a Gano e ai suoi uomini. Nella riscrittura ampliata della *Storia* effettuata da Giuseppe Leggio questa parte è molto amplificata: prima di andare in esilio Malaguerra attacca e abbatte un gran numero di paladini e alla fine prende prigioniero lo stesso Carlo Magno e ne misconosce esplicitamente l'autorità: a Carlo che lo minaccia di morte per la sua ribellione risponde infatti «Io non sono soggetto a nessuno» (LEGGIO, *Storia dei paladini di Francia*, vol. II, cap. xxxiv). Cfr. CAVALLO 2020: 272-277.

ed è declinata secondo la falsariga di tanti episodi analoghi nei poemi post-boiardi e post-ariosteschi: ammalato dalla bellezza della maga, Malaguerra «ad un tempo obliò l'onore delle sue imprese e l'amore di Rosana; e colla benda d'amore si pose a seguire la damigella»; dopo un certo periodo, però, viene richiamato al dovere da un sogno ammonitore, ricorre all'inganno per uscire dal regno incantato e abbandona Sordanella incinta, carica di pensieri di odio e di vendetta.²⁸ È una variazione sul tema di un altro motivo mitico fondamentale: il motivo di Enea e Didone, per cui l'eroe in esilio, nel corso dei suoi vagabondaggi, incontra un'altra donna, avvia una relazione, costruisce con lei una nuova casa, per poi lasciarla e tornare al proprio destino. Ma si tratta anche di un tipico tema cavalleresco, dove maghe e fate – a dispetto dei loro poteri magici – non sono diverse da qualsiasi altra fanciulla pagana che un cavaliere cristiano incontra mentre esplora terre ignote: ben di rado sono in grado di conservarsi l'amore del cavaliere, e lui regolarmente le abbandona per far ritorno al suo mondo, il mondo della guerra e anche della religione. Ancora una volta, l'immaginario dei poemi cavallereschi continua quasi senza soluzione di continuità fino al mondo dell'Opera dei Pupi: come ha notato Pasqualino, infatti, i pupari e il loro pubblico accettavano con grande equanimità le avventure amorose dell'eroe lontano dalla patria perché costituiscono una parentesi temporanea, dopo le quali l'eroe torna dalla moglie o dalla promessa sposa, restaurando un accettabile *status quo* anche sotto il profilo domestico.²⁹ In più, non bisogna dimenticare che la scelta del cavaliere ha anche una ricaduta sul piano narrativo, perché, lasciando la compagna pagana, apre le porte a un possibile *sequel* della storia: le vicende di cui è protagonista la donna abbandonata (che può scegliere la via del suicidio oppure quella della vendetta) e del suo quasi immanicabile figlio. Sordanella, per esempio, scoprendosi impotente nell'immediato, decide di «riserbare a miglior tempo la vendetta, onde conservando di nuovo quel libretto che faceala terribile [il libretto magico] si pose a vivere da disperata. Trascorso il giusto termine

²⁸ Qui Lodico sembra prendere ispirazione dagli episodi iniziali del *Mambriano*, vissuti prima dall'eroe eponimo e poi da Rinaldo: Mambriano fa naufragio, è soccorso dalla maga Carandina e se ne innamora; ha anche un sogno ammonitore che lo richiama ai suoi doveri; ma è poi Rinaldo, dopo aver vissuto per un certo periodo con la maga nel suo regno incantato, ad abbandonarla con l'inganno. Episodi analoghi sono comunque frequentissimi nella letteratura cavalleresca, soprattutto dopo Boiardo: in merito cfr. CAROCCI 2018: 421-439.

²⁹ PASQUALINO 1992.

[...] diede a luce uno dei più famosi eroi, che ella stessa appellò Farabax, che in lingua di quel paese suonava *figlio della sciagura*».

Infine, c'è la terza avventura, in cui la componente magica cede il posto a un più tradizionale andamento cavalleresco: Malaguerra sconfigge un terribile gigante, è vittima di un tradimento da parte del sovrano di Trabisonda e lo uccide; ma scopre poi che si tratta di suo padre, che aveva cercato di farlo assassinare da bambino dopo che un indovino gli aveva predetto che il figlio «a diciotto anni ti dovrà uccidere stando a lauta mensa» [Figura 7]. Troviamo qui un'altra serie di motivi mitici – dall'avvertimento dell'indovino al mito



Fig. 7. Morbello Malaguerra uccide suo padre. Illustrazione di G. Mattaliano, in Giusto Lodico, *Storia dei paladini di Francia*, libro VI, cap. 19; la stessa scena è rappresentata nel cartello catanese di Rosario Napoli, Catania, Collezione Marionettistica dei fratelli Napoli (1928-1929 ca.).

edipico dell'uccisione del padre –³⁰ ma anche di alcuni dei temi cavallereschi più amati dall'Opera dei Pupi. Da un lato c'è ancora il tema della lotta all'autorità: Malaguerra si conferma un eroe che, come tutti i veri eroi, combatte il potere ingiusto, perché Arimondo, imperatore di Trabisonda, era un sovrano crudele e traditore. Dall'altro lato c'è il tema dell'identità, tipico dei cavalieri in terre lontane, che, per i più svariati motivi (dall'esigenza di proteggersi alla volontà di diffondere la religione cristiana), tendono a presentarsi sotto falso nome: in tutte le sue precedenti avventure Malaguerra aveva orgogliosamente proclamato la propria identità di figlio di Rinaldo – un'identità falsa, anche se lui non poteva saperlo; adesso scopre le sue vere origini, e così rimedia al torto compiuto dal pa-

³⁰ Nel repertorio dell'Opera dei Pupi c'è un'altra storia di parricidio involontario: l'uccisione del padre Ricciardetto da parte di Guido Santo, raccontata da Giuseppe Leggio sulla base di un romanzo di Emanuele Bruno (cfr. LEGGIO, *Il figlio di Ricciardetto*). Come nota PASQUALINO 1977: 123, autori e pubblico dell'Opera dei Pupi non giudicano negativamente queste vicende, perché «sfuggono al giudizio morale le colpe inconsapevoli».

dre biologico nei suoi confronti e si conquista un regno. Inoltre, secondo un altro tratto tipico del motivo dell'eroe in terre pagane, fa convertire l'intero popolo di Trabisonda al cristianesimo. A questo punto, il suo percorso di crescita e formazione è compiuto: con l'approvazione di Rinaldo e di tutti gli altri paladini, è libero di farsi raggiungere dalla fidanzata Rosana, sposarla e diventare imperatore di Trabisonda, ormai un regno cristiano in terra straniera.

5. «Duro destino è l'averne un destino», diceva Italo Calvino a proposito del Ruggiero ariostesco.³¹ Il motto è applicabile a quasi tutti i grandi eroi – da quelli epici a quelli moderni – e di certo a quasi tutti gli eroi cavallereschi. Per i veri eroi, infatti, l'*happy ending* non è quasi mai di lunga durata; e, dal momento che sono troppo forti per essere sconfitti e uccisi in un duello corretto, in genere muoiono a causa di un tradimento: così accade ad Orlando e alla maggior parte dei paladini a Roncisvalle; così accade, in un contesto diverso, anche a Rinaldo; così accade a Ruggiero, che nella versione ripresa dalla *Storia* non muore neanche sul campo di battaglia ma avvelenato nel proprio letto. Su Malaguerra Lodico si limita a un accenno; ma in base a quest'accenno anche a lui è riservato lo stesso destino di tradimento: perché, impauriti dalla nuova religione, i sovrani pagani sottoposti al suo impero «sacrificando immense ricchezze lo uccisero di veleno».

Come si comportano gli artisti dell'Opera dei Pupi davanti a casi del genere – casi non solo in cui la storia volge in tragedia, ma in cui il racconto è appena accennato, e ha bisogno di essere sviluppato autonomamente? Ancora una volta, si possono chiamare in causa le parole d'ordine di tradizione, rivoluzione e continuità. La maggior parte delle compagnie di Opera dei Pupi di cui ci sono giunti i copioni, dopo aver seguito fedelmente Lodico fino a questo momento, se ne distacca e lascia Malaguerra felice nel suo regno: così, ad esempio, fanno il puparo palermitano Gaspare Canino e il puparo catanese attivo a New York Agrippino Manteo.³² Una scelta logica da più di un punto di vista: perché l'accenno alla morte di Malaguerra nella *Storia* di Lodico è rapido, marginale e può facil-

³¹ CALVINO 1970: 61.

³² Ho potuto esaminare personalmente i copioni di Canino presso il Museo Pasqualino; su Manteo, rimando invece a CAVALLO 2020 ed. EAD. 2023a.

mente sfuggire all'attenzione, inserito com'è non in chiusura di capitolo ma all'interno di un capoverso in cui si stanno ancora celebrando la vittoria e l'incoronazione del giovane imperatore; ma anche perché un ingrediente essenziale del successo della letteratura cavalleresca è il meccanismo di soddisfazione delle attese, in cui il lieto fine gioca una parte importante. Il pubblico sa che i suoi eroi (o almeno la maggior parte) devono morire a Roncisvalle; ma, fino a quel momento, nello spazio narrativo estendibile a dismisura che li separa dal compimento del loro destino, essi sono di fatto invulnerabili: sempre sul punto di soccombere, e sempre destinati a uscire vincitori dalle più varie avventure. Sono i personaggi secondari (gli avversari, ma anche gli amici o i compagni di viaggio dei cavalieri, soprattutto se di origini pagane) a morire improvvisamente; gli eroi no. L'Opera dei Pupi ha ereditato in pieno questa predilezione per le storie a lieto fine: è noto che il pubblico tradizionale, pur considerandola la climax del ciclo carolingio, non amava la messinscena di Roncisvalle, in cui più la storia progrediva più si versavano calde lacrime per la morte degli eroi. Sono rimaste celebri le parole con cui Giuseppe Pitrè descrive «il silenzio», «il raccoglimento», «la tristezza» degli spettatori durante questi spettacoli, quando «il rosticciaio stesso tra atto et atto non vocia, non ischiamazza, non fa neppure uno zitto» e, «al benedir che fa Turpino il conte Orlando, tutti si scoprono il capo come la sera del Venerdì santo».³³

Ma ci sono anche compagnie che scelgono di sviluppare l'accento di Lodico: per esempio, un copione pugliese ceduto al Museo Pasqualino dalla compagnia di Anna dell'Aquila e originariamente appartenente alla famiglia Luigini-Lippolis, dedica un intero spettacolo in tre atti alla *Morte di Malaguerra avvelenato dai Re alleati* [Figura 8], in cui due re di regni vicini – che già al momento dell'incoronazione tramano contro il nuovo imperatore, di cui non vogliono accettare gli ordini e la religione – arrivano a corte con il pretesto di consegnare i propri tributi a Malaguerra, ne ricevono gentile accoglienza e lo ricambiano avvelenandolo e uccidendolo.³⁴ Passando di mano in mano, il copione riporta

³³ PITRÈ 1889: 147. Secondo la testimonianza di Pasqualino, queste reazioni rimangono invariate fino agli anni Cinquanta del Novecento, poi, nei decenni successivi, «assottigliandosi il pubblico degli spettatori abituali, mi accadde di assistere a una rappresentazione della morte di Orlando durante la quale alcuni spettatori occasionali ridevano, con grande indignazione e umiliazione del puparo», cfr. PASQUALINO 1992: 140.

³⁴ Il copione fa parte di un fondo di 347 copioni, di cui 142 sulla *Storia dei paladini di Francia*, scritti a mano su quaderni bianchi di 23x31 cm. Precedentemente appartenuti a Luigi Luigini e Antonio Lippolis (di cui

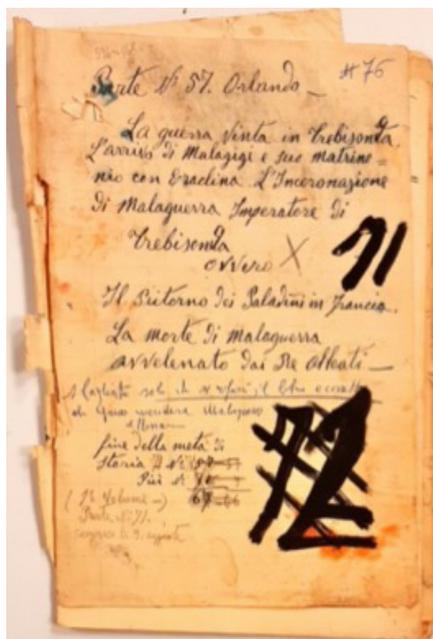


Fig. 8. Copione della serie di "Orlando" originariamente appartenuto alla famiglia Luigini-Lippolis ed ereditato dalla compagnia Anna Dell'Aquila, anni Venti del Novecento, Museo Internazionale delle Marionette Antonio Pasqualino, s.c.

varianti e modifiche: in apertura della vicenda, ad esempio, Malaguerra è turbato da oscuri presagi per la sorte di Rinaldo, di cui dice di non avere più notizie ormai «è molto»; un intervento successivo corregge la notazione temporale in «sono già due anni», specificando l'intervallo di tempo in cui il giovane può godere della sua condizione di meritata felicità. Analogamente, in origine il copione terminava con la moglie e la madre di Malaguerra che, dopo la sua morte, vengono condotte in prigione tra i clamori del popolo, «per poi decidere della loro sorte»; un'aggiunta stabilisce invece che le due donne vengono uccise subito dopo Malaguerra.

I copioni Luigini-Lippolis di questa parte della *Storia* ci dicono molto sulla logica dei meccanismi narrativi che regola la preparazione degli spettacoli dell'Opera dei Pupi (e che ri-

prendono, ancora una volta, analoghi meccanismi di produzione di testi cavallereschi). Da un lato, il tradimento e la morte di Malaguerra permettono di sfruttare le consuete strategie del *sequel*, facendo tornare Trabisonda (che è una delle più tradizionali ambientazioni delle avventure dei cavalieri in Oriente) nelle mani dei pagani e di aprire un nuovo fronte di avventure: un copione successivo si intitola infatti *La guerra fatta dai sovrani di Trabisonda contro Carlo*.³⁵ Dall'altro lato, il frontespizio del copione *La morte di Malaguerra avvelenato dai Re alleati* contiene la testimonianza di un diverso tipo di manipolazione

compaiono le firme), sono poi passati alla compagnia pugliese Anna Dell'Aquila e nel 1980 sono stati venduti a Janne Vibæk e Antonio Pasqualino; oggi sono custoditi presso il Museo internazionale delle marionette Antonio Pasqualino. Cfr. PASQUALINO 1995.

³⁵ Trabisonda è al centro di un omonimo poema tardo-quattrocentesco, che racconta l'ultima parte della vita di Rinaldo, in cui non soltanto l'eroe è esiliato ingiustamente (come tante altre volte) ma in cui muore addirittura in esilio, senza riconciliarsi con Carlo Magno: cfr. PERROTTA 2019. La vicenda raccontata nel copione *La guerra fatta dai sovrani di Trabisonda*, però, è diversa, e segue direttamente la morte di Malaguerra.

della storia originale: non la continuazione ma la rielaborazione, in base agli ingredienti più noti (e quindi più amati) al pubblico delle storie cavalleresche. In una mano diversa, sotto il titolo dello spettacolo si può infatti leggere «Sbagliato. Solo che si rifarà il libro e correggerà che Gano ucciderà Malaguerra e Rossana»: in altre parole, la versione della vicenda che si legge nel copione (spesso chiamato dai pupari *libro*) non è quella che va portata sulle scene, bisogna modificarla. Nel passaggio di mano in mano di questi copioni (da una generazione all'altra della stessa famiglia o anche da una famiglia all'altra), chi li ha ereditati progetta di riscrivere la storia e di riscriverla in senso ancora più tradizionale, facendo sì che Malaguerra cada non per un tradimento esterno, a opera degli alleati del suo nuovo regno, ma – proprio come la maggior parte dei paladini – per un tradimento interno, ordito dal traditore per eccellenza di tutte le storie cavalleresche, Gano da Magonza. Il motivo dell'esilio viene insomma ricondotto a dei parametri completamente “interni” alla declinazione tradizionale della storia.

È un'idea di riscrittura che rispecchia un'altra tendenza tipica dell'immaginario cavalleresco, ancora una volta accomunando testi letterari e Opera dei Pupi: spesso e volentieri non è il colore della pelle e neppure la religione a fare la differenza tra “buoni” e “cattivi”, ma piuttosto una questione di ideali, di rispetto o rifiuto di un codice basilare di comportamento, per cui da un lato ci sono gli eroi, che credono e praticano l'onestà e l'onore, dall'altro ci sono i traditori, spinti a volte dal tornaconto personale, altre volte da un odio inestinguibile, ma più spesso dalla pura e semplice malvagità, da una brama di distruzione che non si ferma neanche davanti al rischio di essere a propria volta distrutti. Da qui deriva anche il particolare sapore avventuroso e politico dell'esilio nelle narrazioni cavalleresche: l'eroe può essere vittima di un'ingiustizia che lo costringe ad andarsene in terre lontane, ma lì sarà sempre capace di riscattarsi e (come dai regni magici) farà ritorno vincitore; il più grande e terribile pericolo non è rappresentato dai pagani che incontra durante le sue peregrinazioni, che sconfigge grazie alla sua forza eccezionale e con cui, se si condivide il rispetto per un certo codice di comportamento, è sempre possibile trovare un'intesa, ma a casa, nei traditori che minano l'ordine e l'armonia della patria e che, grazie alla debolezza del sovrano, hanno accesso ai vertici del potere. Ecco quindi che anche i cavalieri pagani sono eroi che è possibile ammirare e con cui ci si può perfino identificare, mentre i traditori (e le figure del potere, quando diventano involontariamente loro alleati),

di qualsiasi religione siano e a qualsiasi schieramento appartengano, simboleggiano il male assoluto. È una divisione a suo modo riprodotta nella tradizionale disposizione dei pupi “a riposo”, cioè quando non sono impiegati sulla scena ma devono essere pronti per essere presi dal puparo al bisogno, nel corso dello spettacolo: i cavalieri cristiani sono appesi alla sinistra degli spettatori – tutti tranne Gano e Carlo Magno, che stanno invece a destra, con i nemici pagani. Ed è anche una divisione enunciata a più riprese nella letteratura cavalleresca. Boiardo – forse l'autore che le dà il massimo risalto, dipingendo i grandi avversari pagani come personaggi eroici ed onorevoli quanto i cristiani – la esemplifica perfettamente in due soli versi, proprio in apertura del suo poema: «Et era ciascaduno assicurato, / che non sia traditor o renegato».³⁶

³⁶ BOIARDO, *L'inamoramento de Orlando* [Tissoni Benvenuti - Montagnani], I 1 9, 7-8; sono i criteri di inclusione ed esclusione dalla grande giostra che dà il via al poema, in cui i pagani sono i benvenuti con le uniche eccezioni, appunto, dei traditori e dei cristiani che hanno cambiato religione. Sulla rappresentazione particolarmente positiva degli eroi pagani in Boiardo si veda almeno CAVALLO 2017; sulla molteplicità di possibili rappresentazioni dei pagani nell'Opera dei Pupi rimando invece a EAD. 2023b.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

Ajolpho = Aiolpho del Barbicone [...], Venezia, Marchio Sessa, 1516.

ANDREA DA BARBERINO, *I reali di Francia* [Roncaglia - Beggiate] = Andrea da Barberino, *I reali di Francia*, introduzione di Aurelio Roncaglia, note di Fabrizio Beggiate, Roma, Casini, 1987.

ARETINO, *Le carte parlanti* [Casalegno - Giaccone] = Pietro Aretino, *Le carte parlanti*, a cura di Giovanni Casalegno - Gabriella Giaccone, Palermo, Sellerio, 1992.

ARIOSTO, *Orlando Furioso* [Bigi - Zampese] = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, commento di Emilio Bigi, a cura di Cristina Zampese, Milano, BUR, 2012.

BOIARDO, *L' innamoramento de Orlando* [Tisisoni Benvenuti - Montagnani] = Matteo Maria Boiardo, *L' innamoramento de Orlando*, edizione critica a cura di Antonia Tisisoni Benvenuti - Cristina Montagnani, introduzione e commento di Antonia Tisisoni Benvenuti, 2 voll., Napoli, Ricciardi, 1999.

CASSIO DA NARNI, *Morte del Danese* = Cassio da Narni, *La morte del Danese* [...], Ferrara, Lorenzo Rossi, 1521.

CIECO DA FERRARA, *Mambriano* = Francesco Cieco da Ferrara, *Libro d'arme e d'amore nomato Mambriano*, Ferrara, Giovanni Mazzocchi, 1509.

LUIGINI - LIPPOLIS, *Copioni* = Luigi Luigini - Antonio Lippolis, *Copioni della "Storia dei paladini di Francia"*, 5 faldoni, Palermo, Museo internazionale delle marionette Antonio Pasqualino, s.c.

DOLCE, *Palmerino d'Oliva* = Lodovico Dolce, *Palmerino d'Oliva*, Venezia, Giuseppe Antonelli editore, 1846.

LEGGIO, *Storia dei paladini di Francia* = Giuseppe Leggio, *Storia dei paladini di Francia cominciando dal re Pipino alla morte di Rinaldo. Lavoro di Giusto Lodico con l'aggiunta di altri famosi autori*, 3 voll., Palermo, Giuseppe Leggio editore, 1895-1896.

- LEGGIO, *Il figlio di Ricciardetto* = Giuseppe Leggio, *Il figlio di Ricciardetto, ovvero Guido Santo e i discendenti di Carlo Magno. Seguito della rotta di Roncisvalle*, Palermo, Giuseppe Leggio, 1897.
- LODICO, *Storia dei paladini di Francia* = Giusto Lodico, *Storia dei paladini di Francia, cominciando da Milone conte d'Anglante sino alla morte di Rinaldo*, 4 voll., Palermo, Gaudiano, 1858-1860.
- LODICO, *Storia dei paladini di Francia* [Cammarata] = Giusto Lodico, *Storia dei paladini di Francia*, a cura di Felice Cammarata, 13 voll., Trapani, Celebes, 1971-1972.
- PULCI, *Morgante* [Ageno] = Luigi Pulci, *Morgante*, a cura di Franca Ageno, Milano - Napoli, Ricciardi, 1955.
- Storie di Rinaldo da Montalbano* = mss. Riccardiano I 904, Pluteo XLII 37, Pluteo LXI 40, Pluteo LXXXIX 64 inf., Mediceo Palatino 101⁴.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- ASOR ROSA 2011 = Alberto Asor Rosa, *La letteratura italiana e l'esilio*, in «Bollettino di Italianistica», 2 (2011), 7-14.
- BENDER 1961 = Karl-Heinz Bender, *Les métamorphoses de la royauté de Charlemagne dans les premières épopées franco-italiennes*, in «Cultura neolatina», XXI (1961), 164-174.
- BETTIN 2006 = Giancarlo Bettin, *Per un repertorio dei temi e delle convenzioni del poema epico e cavalleresco: 1520-1580*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2006.
- CALVINO 1970 = Italo Calvino, *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino. Con una scelta del poema*, Torino, Einaudi, 1970.
- CAROCCI 2018 = Anna Carocci, *La lezione di Boiardo. Il poema cavalleresco dopo l'«I-namoramento de Orlando» (1483-1521)*, Manziana (Roma), Vecchiarelli, 2018.
- CAROCCI 2019 = Anna Carocci, *Il poema che cammina. La letteratura cavalleresca nell'opera dei pupi*, Palermo, Edizioni Museo Pasqualino, 2019.

- CAVALLO 2012 = Jo Ann Cavallo, *Giusto Lodico*, in *The Literary Encyclopedia*, 2012, <<https://www.litencyc.com/php/speople.php?rec=true&UID=13068>>.
- CAVALLO 2017 = Jo Ann Cavallo, *Il mondo oltre l'Europa nei poemi di Boiardo e Ariosto*, trad. it. di Corrado Confalonieri, Milano, Bruno Mondadori, 2017.
- CAVALLO 2020 = Jo Ann Cavallo, *Malaguerra: The anti-state super-hero of Sicilian Puppet Theater*, in «AOQU», I, 1 (2020), 259-294.
- CAVALLO 2023a = Jo Ann Cavallo, *The Sicilian Puppet Theater of Agrippino Manteo (1884-1947): The Paladins of France in America*, London, Anthem, 2023.
- CAVALLO 2023b = Jo Ann Cavallo, *Sicilian Puppet Theater: Alterity or Diversity?*, in *Representing Alterity through Puppetry and Performing Objects*, ed. by John Bell - Matthew Isaac Cohen - Jungmin Song, The Ballard Institute and Museum of Puppetry, <https://digitalcommons.lib.uconn.edu/ballinst_alterity/14>.
- EVERSON 2005 = Jane E. Everson, *The epic tradition of Charlemagne in Italy*, in «Cahiers de recherches médiévales», XII (2005), 45-81.
- EVERSON 2023 = *Charlemagne in Italy*, edited by Jane E. Everson, Cambridge, D. S. Brewer, 2023.
- MONTAGNANI 2011 = Cristina Montagnani, *Lontano da sé: i cavalieri in Paganà*, in «Rassegna europea di letteratura italiana», XXXVIII (2011), 61-71.
- PANZINI 1933 = Alfredo Panzini, *La bella storia di Orlando Innamorato e poi Furioso*, Verona, Mondadori, 1933.
- PASQUALINO 1977 = Antonio Pasqualino, *L'opera dei pupi*, Palermo, Sellerio, 1977.
- PASQUALINO 1986 = *Dal testo alla rappresentazione: le prime imprese di Carlo Magno*, a cura di Antonio Pasqualino, Palermo, Laboratorio antropologico universitario, 1986.
- PASQUALINO 1992 = Antonio Pasqualino, *Le vic del cavaliere: epica medievale e memoria popolare*, Milano, Bompiani, 1992.
- PASQUALINO 1995 = Antonio Pasqualino, *L'opera dei pupi a Roma a Napoli e in Puglia*, Palermo, Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari, 1995.
- PASQUALINO 2018 = Antonio Pasqualino, *Rerum palatinorum fragmenta*, a cura di Alessandro Napoli, Palermo, Edizioni Museo Pasqualino, 2018.

- PERROTTA 2012 = Annalisa Perrotta, *Paladini in Pagania. Vero e falso, bugie e camuffamenti nei personaggi cavallereschi tra Quattro e Cinquecento*, in "D'un parlare l'altro": *Aspetti dell'enunciazione dal romanzo arturiano alla "Gerusalemme liberata"*, a cura di Annalisa Izzo, Pisa, ETS, 2012, 51-70.
- PERROTTA 2019 = Annalisa Perrotta, *Rinaldo conquista l'Oriente: figure antiche e storia contemporanea nella "Trabisonda" (1483)*, in «Critica del testo», XXII, 3 (2019), 235-248.
- PEZZINI 2022 = Enea Pezzini, *Le lingue di Orlando. Storia e rifunzionalizzazione del topos del poliglottismo di Orlando dall' "Entrée d'Espagne" all' "Orlando furioso"*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXCIX, 665 (2022), 79-96.
- PITRÈ 1889 = Giuseppe Pitrè, *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, 4 voll., Palermo, Lauriel, 1889.
- VENTURINI 2018 = Valentina Venturini, *Il teatro di Gaetano Greco*, Napoli, Editoriale Scientifica, 2018.
- VILLORESI 2000 = Marco Villorosi, *La letteratura cavalleresca. Dai cicli medievali all' Ariosto*, Roma, Carocci, 2000.