

# Sinestesiaonline

PERIODICO QUADRIMESTRALE DI STUDI SULLA LETTERATURA E LE ARTI.  
SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

Sabrina Galano

## IL 'ROMANZO DI FRANCIA' O 'LIBRO DI FIORAVANTE' DEL MS BNF 859: PREMESSA ALL'EDIZIONE CRITICA.

---

### ABSTRACT

Il manoscritto che tramanda *Il romanzo di Francia*, conosciuto anche come il *Libro di Fioravante*, rientra tra quei codici il cui interesse va al di là della concretezza dell'opera che conserva, perché la sua fattura, le peculiarità del testo insite nell'aspetto grafico, oltre che stilistico-linguistico, dell'anonimo scriba o autore del testo, permettono al lettore di 'affacciarsi' su un contesto socio-culturale poco conosciuto e poco documentato della tradizione letteraria popolare della Napoli del XIV secolo. Quest'opera che definirei come un interessante esempio di oscillazione del canone letterario, è tramandata da un codex unicus siglato Ital. 859 conservato alla Biblioteca nazionale di Francia.

The manuscript containing the *Romanzo di Francia*, also known as the *Libro di Fioravante*, belongs to the type of manuscript whose interest goes beyond the work itself, since its physical aspect, the main features of the text, the graphic as well as linguistic and stylistic characteristics of the anonymous scribe or author of the text allow the reader to view a little-known and little-documented socio-cultural context of popular culture in fourteenth-century Naples. This work, which I would describe as an interesting example of variation in the literary canon, is transmitted by a single manuscript held at the Bibliothèqu nationale de France and catalogued as Ital. 859.

PAROLE CHIAVE: Romanzo di Francia, Avventure di Fioravante, Dialetto napoletano, Romanzo medievale, Letteratura cavalleresca, Neapolitan dialect, Medieval romance, Chivalric literature

CONTATTI:  
[sgalano@unisa.it](mailto:sgalano@unisa.it)

---

### *Premessa*

Rispetto ad un libro stampato il fascino che desta in ognuno di noi la visione di un manoscritto va al di là della sua fattura o della sua materialità, perché le pagine di un codice non rappresentano solo un semplice e comune supporto che veicola e tramanda un'opera letteraria, ma hanno anche il dono di raccontare una storia mai scritta, una storia

che nessuna pagina di un libro a stampa potrà mai narrare. Quelle carte, quei *folii* spesso consunti dal tempo, racchiudono indizi sulla vita di colui che ha esemplato quel libro ma non solo, poiché esse hanno la proprietà di testimoniare il come, il perché e in quali circostanze quell'opera è stata messa per iscritto. Scorrere i righe o i versi di un'opera medievale, leggendola direttamente dal codice che la conserva, non solo permette di "assaporarla dal vivo" senza nessuna mediazione grafica o guida interpretativa, ma consente anche, a volte inconsapevolmente, di intraprendere un viaggio nel tempo, di calarsi nei panni dello scrittore, di carpirne, attraverso la sua calligrafia, i suoi errori, le sue incertezze, la sua personalità (uno scriba acculturato, un copista distratto, l'autore stesso?) fino a delinearne un preciso ritratto. Attraverso lo studio filologico di un manoscritto, la storia dell'opera letteraria che custodisce si completa, arricchendosi di informazioni aggiuntive: storiche, culturali e sociali, che nessun'altra fonte documentaria potrebbe registrare.

Il manoscritto che tramanda *Il romanzo di Francia*, conosciuto anche come il *Libro di Fioravante*, rientra tra quei codici il cui interesse va al di là della veicolazione dell'opera che conserva, perché la sua fattura, le peculiarità del testo insite nell'aspetto grafico, oltre che stilistico-linguistico, dell'anonimo scriba o autore del testo, permettono al lettore di "affacciarsi" su un contesto socio-culturale molto particolare della tradizione letteraria popolare della Napoli della fine del XIV-inizio XV secolo.

I numerosi studi dedicati al periodo della dominazione angioina a Napoli concordano nell'affermare che è stata un'epoca di grande fermento culturale, durante la quale proliferano soprattutto le traduzioni dei grandi capolavori letterari francesi,<sup>1</sup> in un contesto sociale multilinguistico e multietnico dove si incrociano culture, saperi e ideologie differenti. Il *Romanzo di Francia* dovrebbe collocarsi storicamente nell'ultimo periodo del regno degli angioini, probabilmente negli anni della dinastia Angiò-Durazzo, forse durante il regno di Giovanna I o, come congettura Sabatini, all'epoca di Renato D'Angiò, ultimo re di Napoli della dinastia Valois-Angiò. L'ipotesi dello studioso si basa su delle interessanti osservazioni che da un lato riguardano la narrazione, e in modo particolare le tante avventure dei vari personaggi che sembrano ripercorrere gli itinerari percorsi dagli angioini; d'altro canto pertengono all'obiettivo che l'opera si prefigge, e che consiste in «un'univoca celebrazione delle grandi imprese e dei grandi meriti della Casa di Francia»,<sup>2</sup> una rievocazione che non sarebbe stata, forse, ben accettata dagli aragonesi. Inoltre, sempre secondo Sabatini, affinché l'opera potesse essere declamata nelle piazze era necessario che vi fosse «un clima politico in netto favore ai dinasti di stirpe francese».<sup>3</sup> Per questo motivo egli pensa a Renato che, per di più, era un «appassionato rianimatore, anche a Napoli, di tradizioni cavalleresche».<sup>4</sup> Ma, al di là della precisa collocazione storica ancora da verificare, il periodo ipotizzato per la compilazione

---

<sup>1</sup>Dato che in questo periodo le traduzioni in napoletano dei grandi romanzi francesi erano molto richieste, Marsand arriva perfino a supporre che il *RdF* fosse, in realtà «un romanzo scritto originariamente in lingua provinciale francese e volgarizzato da un francese pure provinciale» (A. MARSAND, *I manoscritti italiani della regia biblioteca parigina*, vol. II, Stamperia Reale, Parigi 1838, pp. 38-40: p. 38). Numerosi sono gli studi condotti sull'importanza e la diffusione della letteratura francese a Napoli e tra questi cito i principali: F. SABATINI, *Napoli angioina. Cultura e società*, ESI, Napoli 1975; N. DE BLASI, *Storia linguistica di Napoli*, Carocci, Roma 2012; C. DE CAPRIO, *Scrivere la storia a Napoli tra medioevo e prima età moderna*, Salerno, Roma 2012; C. LEE, *Letteratura franco-italiana nella Napoli angioina*, in «Francigena», 1, 2015, pp. 83-108.

<sup>2</sup> F. SABATINI, *Napoli angioina* cit., p. 184.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

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

e circolazione dell'opera è caratterizzato, comunque, da un regno in decadenza, tormentato da problemi economici e sociali che si ripercuotono anche in letteratura, dando vita a prodotti culturali più popolari che, però, rispetto ai precedenti, sono maggiormente legati alla società e al territorio. Difatti, è da evidenziare l'attenzione che l'anonimo autore del *Romanzo di Francia* dedica al "mezzogiorno", che si evince dal suo costante tentativo di localizzare tutte le avventure di *Fioravante* tra il sud d'Italia e la Francia. Questo sforzo che il compilatore impiega nell'elaborazione dell'opera, congiuntamente all'utilizzo di un idioma autoctono, testimonia quel processo che Minervini definisce di «nazionalizzazione»<sup>5</sup> della società e della politica napoletana che avviene proprio in questa fase storica.<sup>6</sup>

Tale sviluppo culturale è testimoniato dalla compilazione della *Cronaca di Partenope*, la prima storia di Napoli in vernacolo, seguita dai resoconti personali della storia locale come i *Diari della famiglia Raimo*, i *Diurnali del Duca di Monteleone* e i *Ricordi* di Loise De Rosa.<sup>7</sup>

### 1. Descrizione del ms BNF ital. 859

Il *Romanzo di Francia*, da qui in poi *RdF*, che definirei un interessante esempio di "variazione del canone letterario", è tramandato da un *codex unicus* siglato Ital. 859 conservato alla Biblioteca nazionale di Francia. Il codice cartaceo è notevolmente corrotto, è acefalo e mutilo, presenta al suo interno strappi e macchie di umidità che rendono illeggibili ampie parti del testo e un'inversione delle carte 116 e 131, rende discontinua la narrazione.<sup>8</sup> La datazione del manoscritto è ancora incerta ma la maggior parte della critica tende a collocarlo nella prima metà del XV.<sup>9</sup> Invece secondo l'ipotesi avanzata da Rajna, risalirebbe a un periodo compreso tra il 1315 e il 1340 anticipando, di circa cinquant'anni, la stesura dei *Reali di Francia*, definita dallo stesso studioso «opera di età più tarda e più colta»,<sup>10</sup> che tramanda una variante della leggenda del paladino.

Il codice conta 197 carte scritte in prosa da un'unica mano e presenta una numerazione romana, posteriore alla perdita dei *folii* iniziali e all'inversione delle carte 116 e 131. La grafia utilizzata è una gotica bastarda che presenta un *ductus* irregolare e approssimativo. A margine e nell'interlinea si scorgono, a volte, delle brevi note, correzioni, *maniculae* e rimandi aggiunti molto probabilmente dallo stesso artefice della stesura del testo o comunque coevi alla sua redazione. Ogni carta presenta un numero di

<sup>5</sup> Cfr. L. MINERVINI, *Il francese a Napoli (1266-1442): elementi per una storia linguistica*, in *Boccaccio e Napoli: Nuovi materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*, a cura di G. Alfano et alii, Franco Cesati Editore, Firenze 2014, pp. 151-74: p. 165.

<sup>6</sup> Cfr. C. LEE, *Writing History in Angevin Naples*, in «Italian Studies», II, 72, 2017, pp. 148-156.

<sup>7</sup> Non esiste un'edizione recente dei *Diari*. Cfr. *Rerum Italicarum Scriptores*, a cura di L.A. Muratori, vol. 23, Societatis Palatinae, Milano 1733, pp. 217-240; *Diurnali detti del Duca di Monteleone*, a cura di N. Faraglia, Società di Storia Patria, Napoli 1895; L. DE ROSA, *Ricordi. Edizione critica del ms. Ital. 913 della Bibliothèque nationale de France*, a cura di V. Formentin, 2 voll., Salerno, Roma 1998.

<sup>8</sup> Addirittura Marsand, nella descrizione del manoscritto, scrive «Questo codice scritto con caratteri sì barbari e stranamente barbari per cui ti pongono ad indovinare ma non a leggerne le frasi ed il contenuto; pieno zeppo di voci ormai inusitate così, che più non si ricordano né pure ne' più vecchi nostri vocabolarj» (A. MARSAND, *I manoscritti italiani della regia biblioteca parigina* cit., pp. 38-40).

<sup>9</sup> Cfr. A. ALTAMURA, *Il Romanzo di Francia*, in «Studi di filologia italiana», XI, pp. 68-79: p. 71 e 79; F. SABATINI, *Napoli angioina* cit., p. 183.

<sup>10</sup> P. RAJNA, *Ricerche intorno ai Reali di Francia seguite dal 'Libro delle Storie di Fioravante' e dal 'Cantare di Buovo d'Antona'*, in *I Reali di Francia*, Romagnoli, Bologna 1872, p. 33.

righi irregolare, a volte se ne contano 40 altre 43, 45 ecc., a seconda dell'ampiezza dei caratteri e della spaziatura tra un rigo e il successivo.

La narrazione è divisa in paragrafi di lunghezza variabile, introdotti da iniziali che, nella maggior parte dei casi, si presentano come un'abbreviazione decorata per *et* congiunzione e, più raramente, come un simbolo senza alcun significato grafico o fonosintattico.

La lingua<sup>11</sup> utilizzata, e sulla quale ritornerò più avanti, è il napoletano, corrotto dall'impiego di un registro stilistico molto basso che tradisce una diffusione orale del testo. L'interesse linguistico del *RdF* è evidente sin dalla lettura delle prime carte ma, se da un lato esso permette di approfondire ed arricchire gli studi sul napoletano, dall'altro le tante particolarità linguistiche profuse in abbondanza dall'autore nel corso della narrazione, producono una difficoltà oggettiva nel rintracciare punti fermi, cioè regole fonetiche, lessicali, morfologiche e sintattiche precise, normalizzate, in base alle quali rintracciare errori, deformazioni o alterazioni. Questo perché lo stile linguistico dell'autore non corrisponde al napoletano letterario ma risente dell'influenza della parlata popolare, veicolare, quindi presenta tutti quei particolarismi colloquiali tipici della trasmissione orale.<sup>12</sup> Il testo, difatti, mostra un'estrema variabilità grafica che si traduce in deformazioni, oscillazioni, interferenze soprattutto dal punto di vista fonetico e morfologico. Invece, dal punto di vista formale, si notano assidui interventi dell'autore, ripetizioni, un reiterato uso di deissi, di espressioni gergali e turpiloqui e la tendenza a passare dal discorso indiretto a quello diretto lasciando impliciti determinati passaggi che, in un contesto orale e colloquiale, potrebbero essere suppliti o desumibili dalla mimica del personaggio ma che, nel testo scritto, ne rendono complicata e non immediata la ricezione.

## 2. *Lo stato dell'arte*

Il *RdF* è stato oggetto di una tesi di dottorato, mai pubblicata, presentata da Douglas Mac Arthur, dal titolo *Il Romanzo di Francia: une version du 'Libro di Fioravante'* discussa nel 1958.<sup>13</sup> A parte qualche saggio e brevi riferimenti al testo o al napoletano che tramanda, l'opera non è stata mai approfondita ampiamente o edita ufficialmente. In generale i pochi studiosi che hanno analizzato o che si sono imbattuti nel *RdF* hanno semplicemente sottolineato la sua appartenenza al filone letterario italiano del *Libro di Fioravante*, la versione franco-veneta, risalente ai primi anni del XIV secolo<sup>14</sup> che, a sua volta, riprende la tradizione francese del *Roman de Floovent*. A questo proposito Barbieri

---

<sup>11</sup> Lo studio linguistico del testo è ancora *in fieri* e sarà oggetto di un prossimo saggio in fase di preparazione.

<sup>12</sup> L'analisi linguistica del testo che sto conducendo si basa principalmente sul confronto con l'opera di L. DE ROSA, *Ricordi* cit., con la quale il *RdF* condivide molti aspetti sia lessicali che grammaticali e, ovviamente, sullo studio del napoletano tra il XIV e XV secolo di cui cito, in questa sede, solo i principali riferimenti testuali: A. LEDGEWAY, *Grammatica diacronica del napoletano*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 2009; *Italia linguistica delle origini*, a cura di R. Coluccia, P. D'Achille, N. De Blasi, Argo, Lecce 1997; N. DE BLASI, *Storia linguistica di Napoli* cit.; N. DE BLASI, *Storia urbana e innovazioni lessicali a Napoli in epoca angioina (1266-1442)*, in «California Italian Studies», 1, 3, pp. 1-22; P. SAVJ-LOPEZ, *Appunti di napoletano antico*, in «Zeitschrift für Romanische Philologie», xxx, 1906, pp. 26-48.

<sup>13</sup> D. MAC ARTHUR, *Il romanzo di Francia: une version du 'Libro di Fioravante'*, Thèse d'Université, Parigi 1958.

<sup>14</sup> Cfr. F. SABATINI, *Napoli angioina* cit., p. 183.

che, di fatto, cita il testo in occasione di uno studio sulla tradizione italiana della leggenda di Fioravante, designa come archetipo a monte della tradizione letteraria un testo perduto, del XIV secolo, definito da Mac Arthur «premier *Libro di Fioravante*»,<sup>15</sup> le cui origini andrebbero rintracciate in un antico poema in lingua d'oïl, risalente alla metà del XII secolo, che aveva per protagonista un cavaliere di nome Floovent. Partendo dall'analisi comparativa effettuata da Mac Arthur su quattro redazioni della leggenda: *Il libro delle storie di Fioravante*, *I Reali di Francia* di Andrea da Barberino, *Il libro di Fioravante* e il *Romanzo di Francia*, Barbieri aggiunge a «tutti questi romanzi cavallereschi in prosa, che si distinguono per la forma e per il contenuto»<sup>16</sup> un altro testo, il *Fioravante della Badia*, un codice ritrovato da Contini tra i manoscritti che appartenevano al Convento della Badia fiorentina.<sup>17</sup> Nella sua indagine sulle versioni italiane della leggenda di Fioravante, Barbieri scarterà sia *I Reali di Francia* che il *Romanzo di Francia* perché «chi le ha confezionate ha agito incondizionatamente, tanto che solo occasionalmente si rivelano qui utili termini di paragone».<sup>18</sup>

### 3. La struttura dell'opera

Il *RdF* presenta una struttura tripartita, molto semplice, modulata in tre sezioni. Questa divisione del testo è anticipata dallo stesso autore alla c. 6v:

Ora vinimo a tutte le iperature che foro da chi a la venuta che fo lo peratore possente cristiano lo bu Frorio Aunte e po dicimo de li suoy filluole Attaviano de lo liono e de suo fratiello Giliperto che abe duy nassero a uno ventre ciò in d'uno curpo e d'uno punto. E qua dice l'attore che no scrivere tutto sto libro e perro inante prea illo potente Idio lo quale fece e po tutta che me ipreste e. ferme lo iteieto mio che io sempe facia cossa che le sia i piaciere e po me dea forssa a lo mio iteieto che de chisto libro de vidamo la fine.<sup>19</sup>

La prima sezione è introdotta da un lungo prologo che, dalle carte pervenuteci, inizia con la narrazione della conversione di Costantino e della sua incoronazione, avvenute grazie all'intervento divino. Dopo la morte dell'Imperatore Costantino, l'autore racconta, a volte dilungandosi, altre citando solo i nomi, degli avi di Fioravante (cc. 1r-77r); la seconda parte è incentrata sulla storia del paladino e contempla la narrazione della sua nascita, della sua formazione, le imprese, accompagnandolo fino alla morte (c. 170r); l'ultima sezione è dedicata alle avventure dei suoi discendenti, Attaviano e Giliperto (cc. 170r-197v).

Come accennato in precedenza, a causa della perdita di alcune carte, sia l'*incipit* che l'*explicit* dell'opera sono compromessi tant'è vero che così come l'origine della storia

<sup>15</sup> D. MAC ARTHUR, *Les versions du 'Libro de Fioravante'*, in «Filologia romanza», 7, 1960, pp. 121-128.

<sup>16</sup> N.I, BARBIERI, *Le versioni italiane della storia di Fioravante*, in «Rendiconti di Lettere», 145, 2011, pp. 107-126: pp. 108-109.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 111.

<sup>19</sup> Tutte le citazioni sono tratte dal ms. It. 859 e sono trascritte in semidiplomatica, quindi limitando gli interventi allo scioglimento delle abbreviazioni, alla separazione delle parole in *scriptio continua* e all'inserimento dei segni di interpunzione. Le vocali abbreviate, in posizione finale della parola, sono state sciolte in parentesi tonde.

manca di un vero inizio, nel finale la vicenda si interrompe bruscamente, lasciando in sospeso la narrazione delle gesta di Attaviano e Giliperto.

Ognuna delle tre sezioni si divide, a sua volta, in tante microstorie che contemplano innumerevoli personaggi, tratti dalle cronache storiche o dalle leggende, a volte realmente esistiti, altre volte inventati, e collocati in un lasso temporale verosimile o in epoche storiche cronologicamente sfalsate quindi non concatenabili tra loro. Sorprende il tentativo dell'autore di equilibrare nella sua narrazione le vicende storico-politiche degli imperatori con quelle religiose, quindi egli narra anche l'avvicendamento dei vari Papi e la vita e la morte di molti Santi ma, sottolineo che, anche in questi casi, molte figure religiose citate non sono riconducibili a personaggi reali e le loro storie sono, spesso, reinterpretate o addirittura immaginate.

A questo proposito è utile anticipare che la difficoltà riscontrata nell'individuazione dei tanti personaggi citati nel testo, deriva, in molti casi, dall'abitudine dell'autore o del copista a storpiare i nomi delle personalità annoverate, adattandone la grafia ad una loro scorretta articolazione fonatoria e rendendoli, di fatto, difficilmente identificabili. Nelle prime carte ad esempio si parla di un certo «Tollimeo», forse Tolomeo, del martire «Balariano», che ho identificato con Valeriano, e del fratello «Tribicio», ovvero Tiburzio, ma confesso di non essere ancora riuscita ad identificare, ad esempio, «Santa Monestia», l'Imperatore «Rapicane», «Santa Vraulina», il duca «Ansolino», ecc.

La stessa tecnica di rielaborazione descritta per i personaggi è utilizzata dal rimaneggiatore anche nella narrazione delle tante vicende presenti nel testo, riprese da fonti diverse e contaminate da leggende popolari o modellate liberamente dalla sua creatività che, come osserva Rajna, lo porta a travisare, trasformare, disgiungere, connettere e accoppiare arbitrariamente.<sup>20</sup> Un esempio chiaro ed esaustivo dell'eccentricità del compilatore è data dalla narrazione della nascita della dinastia del primo avo di Fioravante, che lui chiama *re Artura*.

E qua mete la Santa iscripttura<sup>21</sup> che i quisto tienpo da la nativitate da chi mo aveva .CC.XXX.III anne e quisto tienpo era una gran bria ao guerra mortar(e) a l'isula de Ingretterra e tando e mo se chiamava la Gran Bertagna e qua mette l'attor(e) cossi che questa Berttaga foro sicunde cristiane de lo mundo e perro qua incommencia i primo da l'avo de Re Artura e dice cossi la sua vera iscripttura che l'avo de Re Artura foy lo duca Bernnon(e) lo quale foy fidele cristiano (c. 7r).

Come si legge dalla trascrizione, tra gli avi di Fioravante, l'anonimo inserisce la dinastia bretone di re Artù e ne racconta la storia partendo da un certo «duca Bernnone», definito un buon cristiano, che divide il regno di *Bertagna* in due grandi contee affidate rispettivamente a «Vertigiere» e «Anssalone», un personaggio al quale, nel corso della storia, verrà cambiato il nome in «Ansolino». <sup>22</sup> Quando «Bernone» muore, lascia due figli gemelli («nate abeduy d'una vouta ao a uno ventre») ancora piccoli: «Uttero» e «Pandraone». Il conte «Vertigiere» approfitta della situazione per conquistare il regno ma il conte «Ansolino» si oppone decidendo di difendere la vedova e prende con sé i due bambini crescendoli come figli propri. La guerra tra i due conti dura molti anni e, diventati adulti, «Uttero» e «Pandraone» chiedono ad «Ansolino» di poter combattere al suo fianco. «Ansolino», non sapendo come comportarsi, chiede consiglio al «profeta Birlino»

<sup>20</sup> P. RAJNA, *Ricerche intorno ai Reali di Francia* cit., p. 57.

<sup>21</sup> [iscripttura] iscripttura.

<sup>22</sup> L'autore, in molti casi, tende a modificare i nomi dei personaggi nel corso della narrazione rendendo ancor più difficile seguire l'avvicinarsi degli eventi.

(Merlino) che risponde alla richiesta predicando che nella battaglia finale uno dei due giovani sarebbe morto, permettendo al sopravvissuto di vincere la guerra. «Uttero» infatti muore durante lo scontro e «Pandraone», per glorificare la prodezza del fratello, decide di continuare a combattere con il nome di «Utteropandraone». «Vertigiere» viene sconfitto e i suoi figli, «Guerire» e «Malliancia» si rifugiano presso la corte del re francese, pagano, «Sonunino». «Utteropandraone» diventa così re dei bretoni, prende in moglie la figlia di «Ansolino» e da questa unione nasce Artù. Re Artù, che per l'autore diventa anche Imperatore, è presentato come il capo della «tavola rotonda» che si circonda di valorosi cavalieri come: «Lancillotto», «Tristano», «Galvano», «Liumelo», «Palamitess», «Astore», «re Bando», «re Marco» e «Guglielmo».

Da questo breve sunto si evince che, accanto ai due celebri cavalieri della tavola rotonda Galvano e Lancillotto, compaiono altri personaggi noti come ad esempio Tristano, che nella tradizione letteraria di ispirazione bretone italiana, diventa uno dei cavalieri della tavola rotonda, e re Marco che, da coprotagonista della storia leggendaria di Tristano e Isotta, viene annoverato tra i fedeli di Artù. Per quel che concerne la presenza degli altri cavalieri, meno o per niente noti, le ipotesi che potrebbero essere avanzate sono varie: è possibile che essi fossero dei signorotti napoletani e che l'autore li abbia inseriti solo per gratitudine o per mecenatismo; potrebbero semplicemente nascere dalla fantasia dell'autore; sono i protagonisti di altre leggende che l'autore ha voluto citare, trasportandoli in una storia del tutto nuova, per ostentare la sua vasta conoscenza. In epoca angioina, come detto precedentemente e ribadito anche da Lee, il pubblico, soprattutto quello aristocratico, mostra un così grande interesse per la letteratura cortese e cavalleresca francese che era d'uso, presso le famiglie nobili, chiamare i propri figli con i nomi di famosi cavalieri quali Lancillotto, Tristano, Troilo ecc.<sup>23</sup>

#### 4. *Le avventure di Fioravante*

Ma, come già accennato poco innanzi, l'obiettivo principale che si pone il compilatore è quello di narrare la storia leggendaria del valoroso cavaliere Fioravante, designato dall'autore con vari nomi: «Froravante», «Frorio Ante», «Frorio Avate», «Frorio pizulillo», o semplicemente «Frorio».

Le avventure di questo mitico cavaliere occupano le cc. 78v – 170r.

Ora qua mette l'attore e dice cossì che lo peratore Fiorello se gode con la molere, iperatrice Mofredina, e contente la prenao. E alo tiempo la peratr[ic]e fillao e fece fillo mascolo molto bello, lo quale lo peratore Fiorello e tutto lo paese de Francia de feceno gran festa per l'amore ch'era nato lo secundo loro signore naturale (c. 78v).

Fioravante è l'unico figlio dell'imperatore Fiorello e della regina Mofredina, sorella del paladino Rogiere. Fin da piccolo comincia a manifestare doti eccezionali e all'età di otto anni viene affidato al saggio duca Sallardo affinché possa imparare l'arte della cavalleria e delle lettere. Il giovane si mostra talentuoso ma anche fin troppo esuberante e capriccioso e, un giorno, oltraggia il suo maestro tagliandogli la lunga barba, un atto per il quale rischierà di perdere la vita. La madre riesce a placare l'ira del marito ma Fioravante è costretto all'esilio il tempo necessario affinché la barba del suo maestro ricresca e, al suo ritorno, per cancellare definitivamente l'onta, sarà costretto a prendere

<sup>23</sup> C. LEE, *Letteratura franco-italiana nella Napoli angioina* cit., p. 85.

in sposa sua figlia. Iniziano così le avventure del giovane cavaliere e del suo compagno Rogiere, fratello della regina. Fioravante si rivelerà il classico paladino dei più deboli e, soprattutto, dei cristiani contro i pagani. Il suo peregrinare lo porterà alla città di Ascondeia dove verrà catturato, insieme a Rogiere, da re Ballante. Portati in una cella, entrambi sono affidati alle cure della figlia del re, Gissolina. La giovane s'innamora di Fioravante, il quale ricambia i sentimenti della principessa saracena che, decisa a rinnegare il proprio dio e il proprio popolo per amore del cavaliere cristiano, permette al paladino Rogiere di tornare in Francia per chiedere aiuto al sovrano. L'imperatore Fiorello, radunato un esercito immenso composto da tutti i soldati degli aristocratici cristiani, parte in soccorso del figlio e del cognato: la guerra contro i re saraceni si conclude con la vittoria dell'esercito cristiano e il ritorno in patria dei due cavalieri. Una volta a Parigi, Fioravante non può onorare l'accordo stretto con il duca Sallardo per via dell'impegno preso con Gissolina, così decide di fuggire e di ritornare ad Ascondeia. La città è assediata dal principe pagano Ramirante, in collera per il rifiuto di Gissolina di sposarlo. Fioravante, tenendo celata la propria identità con l'uso di un pseudonimo, Speranza, si unisce all'esercito del re Ballante determinando la vittoria dell'esercito del sovrano. Tuttavia, riconosciuto da un giullare, viene nuovamente fatto prigioniero e condannato a morte. Gissolina, grazie alla complicità della madre, riesce a liberare il suo amato ed insieme si rifugiano presso il castello di Belforte. Inizia quindi un nuovo scontro tra l'esercito cristiano guidato dalla madre di Fioravante, Mofredina, e dal papa Bonifacio II, accorsi in aiuto del giovane, e quello pagano di re Ballante. A seguito della vittoria dei cristiani, i due amanti tornano in Francia dove si sposano e Fioravante viene incoronato re e imperatore. Dall'unione di Fioravante e Gissolina nasceranno due gemelli: Attaviano e Gilliperto.

Inizia, a questo punto, la seconda parte della storia di Fioravante dedicata in particolar modo ai suoi figli che, insieme alla madre, accusata ingiustamente dalla regina madre di adulterio, sono costretti all'esilio nella foresta delle Ardenne. Gilliperto viene rapito e successivamente venduto al ricco mercante Chiminto. Attaviano, invece, dopo diverse peripezie, nelle quali verrà accompagnato e protetto da un leone, ritorna alla corte di Ballante insieme alla madre, senza che il re li riconosca. I fratelli crescono separati ma diventano entrambi dei valorosi cavalieri e, dopo molte avventure, e in occasione di una guerra che li vedrà scontrarsi uno contro l'altro, si ritroveranno alla corte del padre, ignari del loro legame familiare. Sarà il leone di Attaviano, che si scoprirà essere l'incarnazione di San Marco, a rivelare a tutti la verità, determinando la riconciliazione della famiglia. Alla morte di Fioravante, Gilliperto diventa imperatore romano e re di Francia, mentre Attaviano imperatore d'Oriente.

##### 5. *Un pastiche letterario adattato ad un nuovo orizzonte di attesa*

Senza dubbio il *RdF* offre tanti spunti di riflessione, partendo dal genere letterario a cui appartiene: è definito un romanzo ma presenta molte affinità con i testi epici e con le cronache, il che è piuttosto normale nella narrativa lunga di questo periodo dove spesso in una stessa opera si intersecano tematiche differenti che, convenzionalmente, caratterizzano generi letterari diversi tra loro. Dopo un inizio che tradisce un impianto e,



quindi, un obiettivo cronachistico,<sup>24</sup> anche se arricchito da saltuarie divagazioni che riecheggiano le tematiche dei componimenti agiografici e dei testi epici,<sup>25</sup> l'autore, soprattutto nella parte dedicata alla storia di Fioravante, si lascia trasportare dalla sua "verve" artistica trasformando il suo componimento in un vero e proprio romanzo cavalleresco nel quale si intrecciano storie d'amore, guerre religiose e avvenimenti che, seppur presentati come miracolistici, trasbordano nell'universo letterario e leggendario del meraviglioso. Un'opera che si potrebbe definire polifonica e che, come ho precedentemente segnalato, si discosta dal tradizionale canone letterario, per diventare un vero e proprio "pastiche letterario". Se poi a questa nuova creazione letteraria si aggiunge il fatto che l'autore utilizzi un idioma con una forte impronta popolare, che impieghi uno stile semplice, per lo più paratattico, intriso di dialoghi, modi di dire, proverbi traslati in un lessico povero e ripetitivo, è possibile anche immaginare il contesto culturale che ha dato vita all'opera, l'artefice del romanzo e il suo probabile destinatario: il popolo.

Penso che non tutta la letteratura medievale, come del resto succede anche oggi, possa essere elevata ad opera d'arte. Nel medioevo il giudizio critico competeva al pubblico (in particolare il pubblico cortese o borghese) e, generalmente, se un'opera era apprezzata, i signori ne chiedevano delle copie manoscritte per arricchire le loro biblioteche. Non dobbiamo però pensare che la cultura fosse appannaggio degli ambienti aristocratici perché, grazie all'opera dei giullari, questa era veicolata anche nelle piazze ed era destinata al popolo. Si pensi ai poemi epici o ai testi agiografici ad esempio o, nel XIII secolo, ai *fabliaux* divulgati oralmente. In questi casi era il popolo che incarnava il ruolo del critico letterario e aveva delle specifiche preferenze. Il giullare, quindi, soleva adattare i componimenti che recitava al gusto del pubblico: ampliandone, riassumendone o enfatizzandone delle intere parti, proprio per venir incontro alle esigenze dei suoi ascoltatori. Inoltre, grazie al lavoro filologico condotto su tante e varie opere letterarie, è stato dimostrato che il patrimonio letterario medievale è ricco di opere di imitazione o di rielaborazioni e riadattamenti di testi "famosi" per avvicinarli, riprendendo le parole di Meneghetti:

ad un nuovo orizzonte d'attesa di un destinatario terminale di una trasmissione progettata specificamente per lui [...] e in grado di appropriarsi del messaggio, di trasformarlo e magari riutilizzarlo a nuovi fini comunicativi.<sup>26</sup>

La redazione napoletana delle avventure di Fioravante, dunque, si presenta come il risultato finale di una lunga e poderosa opera di riadattamento, probabilmente ad opera di un giullare, nel senso più ampio della definizione, che leggeva o interpretava il testo attraverso una *performance* spettacolare. Una riscrittura della leggenda, funzionale, anche attraverso l'adozione di un registro stilistico basso, alla trasmissione orale e destinata a un pubblico poco acculturato, scarsamente interessato alle finezze letterarie, ma ugualmente desideroso di appassionarsi alle vicende eroiche e sentimentali degli antichi cavalieri.

---

<sup>24</sup> Si veda C. DE CAPRIO, *La scrittura cronachistica nel Regno: scriventi, testi e stili narrativi*, Atti della VI Settimana di Studi Medievali "Cronache volgari in Italia – Raccontare il Medioevo – Dante nel tempo di Dante", Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, Roma 2017, pp. 227-268.

<sup>25</sup> Il *RdF*, secondo Altamura, costituisce una di quelle poche testimonianze delle *chansons de geste* nella letteratura meridionale, in particolar modo napoletana (A. ALTAMURA, *Il Romanzo di Francia* cit., p. 79 e si veda anche C. LEE, *Letteratura franco-italiana nella Napoli angioina* cit., p. 89).

<sup>26</sup> M.L. MENEGHETTI, *Il pubblico dei trovatori*, Einaudi, Torino 1992, p. 21.

Su un palco in piazza un cantore declamava le gesta di Francia [...]. Egli [...] deforma qua e là la canzone, [...] tutta stravolgendola a capriccio [...]. E tuttavia piaceva al popolo.<sup>27</sup>

L'intera opera è, come già detto, divisa in brevi paragrafi correlati tra loro, che descrivono precise scene del racconto e ad ogni cambio di scena, il paragrafo che apre una nuova azione, è introdotto da una formula che recita «E qua dice l'attore», oppure «E qua mete l'attore e dice», o ancora «E ora mete l'attore e dice; E qua mette e dice l'attore; Ora qua parla lo savio attore e dice», e via discorrendo.

Al di là della struttura interna dell'opera e della sua *mise en page*, che ricorda la divisione in lasse tipica dei testi epici che, creando delle brevi unità narrative autonome, avevano lo scopo di aiutare il giullare nella memorizzazione del testo, nel *RdF* l'autore anonimo si presenta esplicitamente e inaspettatamente come *attore* della sua opera.

Malgrado non sia possibile stabilire con certezza che la definizione di “attore” faccia riferimento alla *performance* artistica di un giullare, perché potrebbe anche essere considerata, data l'estrema variabilità grafica insita nel testo, una variante della parola “autore”, è pur vero che essa è ripetuta costantemente lungo tutta la narrazione ed è alternata, ma solo in pochi casi, con la parola «dettore» («Ora a men dettore fa mestiede a rechiare i chi maynera sta quisto castiello/ Bellopare adornato», c. 95), secondo Altamura probabile variante del termine “dicitore”, ovvero un personaggio che leggeva il testo in pubblico.<sup>28</sup> Al di là di queste “sottili” varianti semantiche, entrambe le forme richiamano ad una dizione orale del testo.

## 6. *Comunicare con il popolo*

Oltre agli indizi già individuati a supporto dell'ipotesi che il *RdF* sia un'opera adattata per una trasmissione orale per un pubblico di piazza, è necessario sottolineare che anche altri elementi del testo concorrono a sostegno di questa tesi e che vorrei elencare brevemente.

In primo luogo riprenderei, argomentandolo con degli esempi, il discorso sul registro stilistico utilizzato dall'autore che, come ho già sottolineato, appare molto umile, a volte addirittura rozzo:

Lo Papa Sirvisto i contente se ne andae a Santo Iohanne a Ratarano a una capella a mano ritta comme trase. E loco fece far(e) la fonta e po che ape onne cosa aconciato, i capo de l'otto giorne, lo biato Sirvisto mese lo perator(e) Constantino dentro. E luy vistito pontificale mete e turno a luy tutto suo conlegio. E locco era tutto lo puopolo de Roma, e alora ecco da cielo uno rayo si forte isbrandente che tutto Constantino conpercie. E lo rayo se stete be un'ora sop(e) a Constantino. E quisto raya onne persona lo vedete ma non lo poteva guardare tant'era isbradentj (c. 2v).

Tanto da scivolare nella volgarità: «O Frorio! come fo casso de trovare mia filla e come conquistaste» (c. 91r), oppure «E la malvasa putana lo facia per Frorio, ca se avea be fatta avotorare la malvasa putana!» (c. 151v).

<sup>27</sup> Il testo di questa epistola di Lovato dei Lovati, risalente alla fine del XIII sec., è contenuto in L. ALLEGRI, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Laterza, Roma 1997, p. 84.

<sup>28</sup> Inoltre lo studioso precisa che il «dettore non va confuso con un semplice cantastorie [...] perché egli accresce la sua fonte principale con episodi tratti da altri romanzi cavallereschi [...] e modifica storia e geografia per offrire un carattere di verosimiglianza alla sua narrazione» (cfr. A. ALTAMURA, *Il Romanzo di Francia* cit., p. 78).

L'uso di un linguaggio scarno e ripetitivo («E perrò io lo dico ca l'agio provato e perrò io dico: signore se piace a buy», c. 93r) permetteva, inoltre, di rendere la comprensione del messaggio culturale più semplice e immediata ad un pubblico che, sicuramente, non possedeva un bagaglio espressivo ricco ed articolato.

E ancora, i frequenti richiami all'attenzione («Ora audite, signore, lo muodo che lo cavalire tenne [...]; ora vidite signore; ora dicimo che; ora tornamo a dire» ecc.) servivano a tenere sempre attivo l'interesse degli astanti che, in tal modo, si sentivano coinvolti nella *performance*.

Molteplici sono gli interventi dell'autore all'interno del racconto con lo scopo di commentare o chiarire passaggi o concetti che, a suo parere, potevano essere travisati dagli ascoltatori: «E qua dice l'attore che iamay tratato nè tradimento non se poria fare may se l'uno homo non fragueta con l'autro» (c. 92v); Signore, io ve preo che vuy non ve maravellate ca lo patre parlava con la filla e non la cannosea» (c. 160r).

A volte, invece, lo scriba si inserisce direttamente nella narrazione, interagendo con i personaggi: «E qua dice l'attore e parla a Ramirante pe feura e dice: "O Ramirante, de questo non te fare cura, c' allora comme tu saperay chistuy, tu Ramirantj, non si may tale!"» (c. 159r).

Come accennato precedentemente, frequenti sono i casi in cui l'autore, in modo repentino, passa dal discorso diretto a quello indiretto senza indicare il parlante:

E cossì lo peratore dey l'ordene che a la battalla andasseno xxx millia cavalire la prima con tutte li signore cristiane "ca io veo chiaramente che li signore fanno li fante» e la secunda batalla sia de xx millia cavaliere, e la tercia batalla sia de xx millia altre «e cossì nuy averimo la vetoria sopra a quisti cane" (c. 140v).

Ampio spazio è dedicato alla descrizione degli scontri e dei consigli di guerra, sicuramente per compiacere un pubblico affascinato dalle imprese belliche dei paladini e che, probabilmente, erano anche mimate dal *performer*:

E come lo duca Traoneta e lo marchese Anssolino le vide vinire, allora fanno lo semele, e con le lance vasse vanno a ferire l'uno contra l'autro, e cristiane vanno gridando: "Meioa, meioa e san Donisse!". E lo marchese Anssolino va a ferire Re de Ispangna e dale tale curpo imicio lo scuto lo pilla e lo scuto fo fortj e lancia se rope ma, con tutto ciò, lo mandao a lo piano istisso i terra. E lo duca Traoneta va a ferire lo marchese Pulinoro per tale muodo le dey i pieto che la lancia lo firro le passa da rire e getalo murto a lo pianno, e po tutte loro compagne vanno a ferire con le lance vasse e onne uno trova lo compagno chi sta fermo e chi cade a lo pianno, chi murto e chi frito e chi sanno. Ora era la battalla be miscate li saracine con li cristian, e lo marchese Anssolino e lo duca Traoneta vanno per lo campo con li brande a duy mano, tristo era conqua denante le venea e allora senpre andavano inante e loro compagne le sequea. E allora tu vidive da onne banda delo campo cavalle fugire tutte a boyte selle e li loro signore murte e ferite iacere a terra e chi era firuto ed era i terra era murto (c. 103r e v).

E ancora, l'inserimento di modi di dire e proverbi aveva lo scopo di avvicinare lo stile dell'opera al contesto culturale degli spettatori, tradizionalmente costituito da motti e proverbi, coerenti con la realtà sociale dell'epoca e forieri di quella saggezza popolare che un pubblico di piazza riteneva "educativa":

Questo aio fatto pe sarvare lo lupo e l'agnello.  
Nimico murto may più non fay bria.  
Lo villano non trita lo purco a lo madraie e po l'accide.

Che mello solla che mala acompagnata.  
 Multe volte abene che acuno fa lo fuosso per autruo e cadece luy.  
 Fanno comme la formica che quillo anno che deve morir mete latte.  
 La notte ey consillo de li pissere.  
 Dov'ey la forssa la raysone c'ey morta.

Inoltre, interessante è l'attenzione che il compilatore presta nel ribadire il concetto della supremazia del cristianesimo su qualsiasi altra religione e, anche gli avvenimenti surreali, sono presentati sempre come il frutto di un intervento divino o come il segnale di una volontà divina. Si pensi ad esempio alla conversione di Costantino durante la quale Papa Silvestro riesce a resuscitare un toro, ucciso da un incantesimo, grazie alla preghiera; oppure quando Fioravante, ancora in fasce, riesce ad uccidere un grosso serpente che voleva divorarlo perché ritenuto un predestinato; o ancora la trasfigurazione di San Marco in un leone e tanti altri episodi che arricchiscono la trama dell'intero romanzo.

Infine, ciò che mi porta a concludere che il *RdF* possa essere definito un "testo di servizio" di un giullare è anche l'aspetto paleografico e, soprattutto, grafico del manoscritto. Non solo lo stile del napoletano utilizzato è ricco di spunti di riflessione ma anche la veste grafica impiegata per traslare il testo. Anche se a quest'epoca non era avvenuta ancora una completa normalizzazione grafica dell'italiano così come del napoletano, vi erano comunque delle semplici regole grafiche tradizionali che gli autori adottavano.

Ovviamente per alcuni suoni, soprattutto quelli palatali, affricati o affricato-palatali, gli autori e i copisti tendevano a renderli graficamente attraverso l'adozione di grafemi o gruppi di grafemi particolari e che, benché riprodotti nella scrittura in maniera "personalizzata", venivano riproposti senza variazioni lungo tutto il testo. Questa scrupolosità scaturiva dalla consapevolezza che stavano producendo o riproducendo un'opera letteraria destinata principalmente alla lettura e alla conservazione.

L'anonimo autore del *RdF*, invece, sembra non prestare attenzione all'aspetto estetico del testo: non osserva le basilari regole calligrafiche, ha un *ductus* irregolare e sembra scrivere foneticamente, seguendo le oscillazioni del parlato, dello stile colloquiale («Gloria Frama»-Orifiamma, «Bertagna»-Bretagna, «Idegreterra»-Inghilterra, «Birlino»-Merlino, «Carelo Magno»-Carlo Magno; «Papa Sirvisto»-Papa Silvestro, ecc.). Inoltre, la grafia fonetica, con la quale riproduce i suoni dell'idioma e quindi i lessemi, non è stabile, tant'è vero che egli varia anche la scelta dei grafemi da utilizzare e ciò implica che una stessa parola può riportare grafie differenti («Turidarda»/«Turidana»-Durlindana; «loco»/«locco»-luogo). Anche il sistema di abbreviazioni utilizzato cambia continuamente e non segue le regole convenzionali. Ad esempio si registra nel manoscritto l'uso della tilde per segnalare indistintamente la presenza di nasali, doppie e vocali.

A questo si aggiunge, come già detto, la tendenza a scrivere scorrettamente le parole, a travisarle, a confondere i nomi dei personaggi o a chiamarli in modo diverso, rendendo molto difficile la lettura e la comprensione del testo.

Infine, riprendendo il discorso sulla presenza a margine dello specchio scrittorio del manoscritto di *maniculae* e di tratti di rimando, probabilmente non coevi, come si diceva, alla stesura del testo, ma posti, nella maggior parte dei casi, nei punti del romanzo in cui vi è un cambio di scena o di vicenda, è possibile ipotizzare che essi fossero di aiuto al *performer* per la memorizzazione e per segnalare i vari passaggi della narrazione.

*Conclusioni*

In conclusione, questa disamina, che funge da premessa ad un'edizione critica, ancora in fieri, del testo, ha messo in evidenza che il *RdF* si presenta come un'opera atipica poiché rientra sicuramente in quel corpus di testi letterari per i quali, riprendendo le parole di Allegri, si pone «il problema del rapporto tra tradizione testuale e spettacolare».<sup>29</sup> Inoltre, alla luce dei molteplici indizi, anche grafici, insiti nel codice, sarei propensa ad ipotizzare che il manoscritto pervenutoci non sia il risultato di una semplice copia effettuata da uno scriba sciatto e distratto, ma che esso possa essere un codice originale che, solo per un caso fortuito, è giunto fino a noi.

A questo proposito è importante ricordare che se tutta la letteratura medievale ha, in generale, l'obiettivo di *docere*, spesso collegato a quello del *delectare*, la veicolazione del messaggio culturale non sempre segue una modalità prestabilita, unica per tutti i testi letterari, ma essa cambia nel tempo ed è adattata alla tipologia del pubblico coinvolto. Di conseguenza, alle opere canoniche se ne affiancano altre che, pur ispirandosi ad esse, appaiono molto diverse. Anche se si tratta di compilazioni completamente differenti, sarebbe però un errore considerarle come opere secondarie e giudicarle negativamente alla luce di una comparazione, fuorviante, con i loro archetipi, perché esse ci permettono, forse più di quelle canoniche, di avere una visione complessiva e, sicuramente, più realistica delle tecniche di veicolazione e ricezione della cultura nell'età medievale.

---

<sup>29</sup> L. ALLEGRI, *Teatro e spettacolo nel Medioevo* cit., p. 110.