

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO

DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI



DOTTORATO DI RICERCA

IN

ITALIANISTICA

LA LETTERATURA TRA AMBITI STORICO-GEOGRAFICI E INTERFERENZE DISCIPLINARI

XII CICLO

TESI DI DOTTORATO

LA SEZIONE AUREA DEL POEMA CAVALLERESCO IN ITALIA

**COME UN'IDEOLOGIA DI POTERE DIVENTA ROMANZO POPOLARE:
ALCUNE CAUTE IPOTESI**

TUTOR
Ch.ma Professoressa
Emma Grimaldi

DOTTORANDO
Domenico D'Arienzo

COORDINATORE
Ch.mo Professor
Sebastiano Martelli

ANNO ACCADEMICO 2014-2015

INDICE

UN BREVE PREAMBOLO	4
LA GENESI STORICA DELL'IDEALE CAVALLERESCO	14
ALLE RADICI DELLA LETTERATURA VOLGARE IN ITALIA	26
LE PRIME TESTIMONIANZE STORICHE TRA VOLONTÀ DOCUMENTARIA E AFFLATO ARTISTICO	27
L'ELABORAZIONE DELLA "FORMA" LIBRO	43
LA CATENA DEL PARLATO E I MANOSCRITTI VOLGARI	45
LE AREE DI IRRAGGIAMENTO DELLA MATERIA CAVALLERESCA NEL CENTRO-NORD	48
PRECOCE DIFFUSIONE IN ITALIA DELLE STORIE CAROLINGIE E BRETONI: UN RESOCONTO DELLE TESTIMONIANZE INDIRETTE E DI ALCUNE CITAZIONI LETTERARIE TRA XII E XIV SECOLO	48
IL "LABORATORIO" PISANO E I PRIMI VOLGARIZZAMENTI	56
IL CANTARE E IL SUO PUBBLICO	60
LA <i>KOINÈ</i> FRANCO-VENETA	64
LE NARRAZIONI IN PROSA E I ROMANZI IN VERSI NEL «SECOLO SENZA POESIA»	68
<i>QUEI CHE LE CARTE EMPION DI SOGNI</i>	82
LA LUNGA STRADA CHE PORTA A FERRARA	83
DANTE E PETRARCA TRA LE SUGGERZIONI E I PERICOLI DELLE «AMBAGES PULCERRIME»	86
IL TRIONFO DELL'OTTAVA RIMA	101
UNA STRUTTURA RITMICA DI DIFFICILE DEFINIZIONE	101
MARTE E VENERE ALLA GUERRA DEL TEMPO: LASCITO E TESTAMENTO DI GIOVANNI BOCCACCIO AL POEMA CAVALLERESCO ITALIANO	111
LA SEZIONE AUREA	
PROLOGO	122
LA ROCCAFORTE DEI CAVALIERI «DI CARTA»	129
LA STORIA DEGLI ESTE È LA STORIA DI FERRARA	134
LA DIGNITÀ DELL' «OPERA APERTA»	140
L'EPOCA DI MATTEO MARIA BOIARDO	143
GLI ESORDI LETTERARI DI UN GIOVANE CORTIGIANO (1441-1476)	143
L' <i>HOMAGE</i> DEL MAGNIFICO CONTE MATTEO MARIA BOIARDO, CAPITANO E GOVERNATORE DI MODENA E REGGIO, A SUA CELSITUDINE, COMPAGNO E SIGNORE, ERCOLE I D'ESTE, DUCA DI FERRARA (1476-1484)	149
CANONI DINASTICI E STRATEGIA DELL'ENCOMIO NELL' <i>INNAMORAMENTO DI ORLANDO</i>	167
«COM'UNA FOGLIA AD OGNI VENTO VOLTA»: L'IMPOSSIBILE ARMONIA TRA POESIA E TEMPO PRESENTE (1484-1494)	184

Indice

LA STAMPA E L'ORIZZONTE D'ATTESA DEI LETTORI IN ETÀ MODERNA	211
BURRASCOSE VICENDE EDITORIALI DELL' <i>INNAMORAMENTO DI ORLANDO</i>	212
IL LIBRO A STAMPA COME OGGETTO SOCIALE	220
DAME E CAVALIERI ACCEDONO IN TIPOGRAFIA	228
LE BIBLIOTECHE DEI FIORENTINI S'ACCRESCONO DEI TESTI A STAMPA	234
I LIBRI SCOLASTICI E DEVOZIONALI DIFFUSORI DELLA CULTURA DI BASE	241
AVVENTO E IMPETUOSO SVILUPPO DELLE IMPRESE TIPOGRAFICHE A FERRARA E VENEZIA	251
IL PIEMONTESE CHE CONQUISTÒ LA SERENISSIMA	265
LA CONTRORIFORMA E LA STAMPA CINQUECENTESCA	273
LUDOVICO ARIOSTO E LA COMPLESSA PRATICA DELLA «CORTIGIANÀ»	288
UN RINASCIMENTO, MOLTI RINASCIMENTI	288
BREVE STORIA DI FERRARA TRA ERCOLE I E ALFONSO II	304
DILETTO O UTILITÀ?	317
ROMANZO CAVALLERESCO <i>VERSUS</i> POEMA EPICO	317
TORQUATO TASSO, L'ULTIMO DIFENSORE DEGLI ANTICHI CAVALIERI	328
«SPINTO DAL MIO GENIO, IL QUAL ALLA POESIA SOVRA OGN'ALTRA COSA M'INCHINA...»: IL <i>RINALDO</i> COME ARDORE GIOVANILE	328
IL TEMA ENCOMIASTICO E LE FIGURE DELLA CONTEMPORANEITÀ IN UN POEMA DEL XVI SECOLO	355
LA FINE DI UN SOGNO STRENUAMENTE REALE	377
BIBLIOGRAFIA	378
INDICE DEI NOMI	426

UN BREVE PREAMBOLO

Un buon titolo dovrebbe parlare da solo. E un sottotitolo, ancor meglio, centrare l'argomento che s'intende trattare, soprattutto in un lavoro come una tesi di dottorato. Perché, appunto, questo non è un testo che si prefigge uno scopo commerciale, bensì lo sviluppo sistematico di una ricerca, riguardante un ambito di studio che si è provato ad analizzare nel corso di almeno un triennio.

La tentazione, però, di far "mio" lo splendido costrutto che suggella la più affascinante tra le verità geometriche e di applicarlo ad un'idea, certo non nuova, ma che mi ha accompagnato costantemente nel corso di questi anni, è stata troppo forte.

Con la precisa volontà di non tediare con spiegazioni inutilmente sofisticate, e senza sopravvalutare troppo questa "idea", posso brevemente dire che, immaginando l'intera storia letteraria italiana, sin dai suoi primi passi altomedievali, come una linea retta, e l'avvento della stampa come il punto che la divide in due segmenti di diversa lunghezza temporale, mi è sembrato di ritrovare nella materia "d'arme e d'amore", che ha accompagnato da vicino, più di ogni altra forma letteraria, gli sviluppi sociali della nostra letteratura, contribuendo in modo decisivo a diffonderla in tutti gli strati della popolazione, senza differenze di "casta", la costante che ha permesso la proporzione «divina» tra il passato, popolare e aristocratico insieme, che rischiava di essere dimenticato e riposto tra le anticaglie già alla fine del Cinquecento, e la modernità, che attraverso le insistenti richieste di quello che ormai era diventato il "pubblico" dei lettori, non poté e non volle fare a meno dei poemi cavallereschi ancora per molto tempo.

Questa, però, non è una storia del genere cavalleresco, che sarebbe cosa presuntuosa, ingenua e fuori tempo massimo, ma un sondaggio della sua influenza sull'immaginario della società italiana tra XII e XVI secolo, basato su un criterio diacronico che ha provato a rifarsi alle impostazioni degli studi storicistici.

Molte, sicuramente molte, sono state le omissioni, e forse più gravi quelle volute, rispetto alle involontarie.

E si sono operate delle scelte, non essendo ancora adesso sicuro che in una tesi così impostata, possano farsene; sono certo, invece, che, per converso, provare a tutto comprendere, avrebbe ascritto queste piccole cose a quello specifico settore della ricerca che va sotto il nome di «nozionismo».

Si è comunque evitato, in ogni modo, l'arbitrio cronologico o la ricostruzione fittizia, il che non ha significato non "dire la mia" su alcuni aspetti, congetturando scenari possibili o interpretando da un'altra prospettiva quelli già consolidati, combattendo costantemente un'attitudine analitica forse più orizzontale che verticale.

La chiave interpretativa, al netto di tare ideologiche che credo non mi appartengano, è stata di privilegiare l'informazione, non peritandomi di fornire dati storici e culturali, di diversa provenienza,

piuttosto che darli per scontati, e cercando di non appoggiarmi a disegni già ampiamente tratteggiati nel passato.

In questa direzione va la più difficile delle scelte operate: l'assenza di un'approfondita analisi dell'Orlando Furioso, a favore di quella del suo impatto sulla società italiana come testo a stampa, avendo ritenuto opportuno concentrare l'attenzione sul primo vero poema cavalleresco moderno, l'Innamoramento d'Orlando, seguito nelle sue motivazioni e nel suo sviluppo; e sull'ultimo, il Rinaldo, perché scritto da colui che compose in seguito l'opera, la Gerusalemme Liberata, capace di mutare radicalmente il destino dell'ottava rima e del "romanzo" cavalleresco.

La letteratura romanzesca, in realtà, non morì in quegli ultimi anni del XVI secolo; quell'antica materia ebbe, poi, alterne fortune: si eclissò, ma continuò tenacemente a riscontrare il favore dei lettori, soprattutto dei meno abbienti, così come era accaduto agli albori del suo successo.

I suoi prodotti meno prestigiosi, però, subirono una pesante condanna da parte della critica, che invece predilesse sempre più la lirica e la novellistica.

Oggi il poema cavalleresco ha ritrovato centralità nella discussione letteraria, grazie a studiosi di gran vaglia che spesso hanno dedicato l'intera loro attività ad esso.

Papa Innocenzo III li considerava immorali, forieri di dissolutezza morale, tutt'altro che *boni ludi* e anzi *instrumenta diaboli*: sono i romanzi d'amore e di cavalleria, l'unica forma letteraria occidentale che, senza esserselo prefisso all'origine, nel corso di tre secoli e attraverso un percorso spesso accidentato, che è passato dalle corti al popolo e da questo ancora al *milieu* aristocratico, ha saputo diventare e soprattutto mantenersi "democratica" e sempre aperta ai più disparati influssi provenienti dal basso e dall'alto.

A questo proposito, subito viene in mente la famosa esperienza narrata dal letterato padovano della fine del Duecento Lovato de' Lovati. Passeggiando per le strade di Treviso, egli ci dice di essersi fermato presso il palco di un cantore, in mezzo alla folla che lo ascoltava; l'uomo stava raccontando certe "gesta" in versi francesi, ma naturalmente adattandoli come meglio poteva, senza porsi troppi problemi di fedeltà al suo copione né, tantomeno, di cura dell'espressione. Il fatto era che la gente stava divertendosi moltissimo, pur capendo molto poco: quello che veniva salvaguardato integro, nella trasmissione dei fatti cavallereschi e amorosi, era lo spirito della narrazione avventurosa e, soprattutto, la sua inesauribile novità.

Ma come arrivano nelle corti di Milano, Mantova, Ferrara, in pieno Trecento, questi romanzi tanto pericolosi da "traviare" chi solo ci si accosti? È esistita una vera e propria catena di trasmissione che li ha condotti fin là?

Si potrebbe forse cominciare, dicendo che il poema cavalleresco ferrarese si sia trovato fecondamente esposto alla fase più matura del progressivo avvicinamento, in Francia e in Italia, della materia arturiana, capace di offrire l'elemento avventuroso, amoroso, romanzesco, ma già arricchitasi di "prestiti" classici nella prima, trionfale discesa dalla Francia settentrionale, bretone, alle regioni meridionali occitaniche e provenzali, e il ciclo carolingio, al cui interno era cresciuta nel tempo l'importanza di storie "esotiche", mano a mano che, nella seconda metà del secolo XII, il raffinato mondo cortese l'affrancava dalla recitazione e dalla assonanza, nobilitandolo con la scrittura e con la più rima, ormai avvertita come più elegante.

Non a caso, uno dei più importanti apporti della *chanson de geste* al poema cavalleresco rimane proprio l'uso della rima con funzione narrativa, in Italia sancito dalla stanza in ottave, propizia sia all'ascolto che alla lettura; uso temprato e altresì consolidato, in ambito popolare, dalla produzione dei cantari, poemetti di vario argomento, religioso, storico, fantastico e avventuroso, che avranno gran fortuna in Toscana, divenendo, come si vedrà, la vera fonte di ispirazione per la declinazione locale del poema quattrocentesco.

Ma un punto fermo della irresistibile avanzata dei romanzi cavallereschi in Italia è la "crociata" contro gli Albighesi; bandita nel 1209, ma protrattasi almeno fino al 1229, predicata proprio da quell'Innocenzo III che nel suggerire a Domenico di Guzman di volgere il suo *ordo praedicatorum*, il suo ordine domenicano, contro gli eretici francesi, trovando peraltro l'entusiastica adesione di un ex

grande trovatore occitano come Folchetto da Marsiglia, accennava alle pessime letture tenute nelle corti del Sud, specchio della eccessiva liberalità dei costumi celante l'eresia catara¹, aveva spinto tanti trovatori presso i Savoia, i Malaspina, gli Este.

Anche per questo motivo, ben prima dell'esperienza dei cantari, in un periodo in cui più sfumata è la differenza tra prosa e poesia, la letteratura di Francia, considerata nel suo complesso, si diffonde in tanta parte dell'Italia settentrionale in lingua originale.

La storia "ufficiale" delle nostre lettere, che alla luce di recenti scoperte andrà forse riscritta, come si proverà a rimarcare in seguito, vuole che sia stata la scuola lirica siciliana a dare l'avvio alla letteratura in volgare, con caratteristiche strutturali e tematiche precipue, mentre chierici e giullari, provando a sfuggire alle persecuzioni papali, diffondevano nelle corti del Nord Italia la poesia provenzale, di cui si faranno maggiori portavoce il bolognese Rambertino Buvaelli e Sordello da Goito, tanto celebrato da Dante.

Proprio a Ferrara, protagonista assoluta di questa storia, quella dei trovatori fu una tradizione molto durevole, che si può far risalire al provenzale Aimeric de Pegulhan, che visse là per molti anni e proseguì con Buvaelli, tra gli altri, circondato di molto affetto da parte dei ferraresi, quando morì nel 1221.

Ancora un secolo dopo, al tempo di Obizzo II o Azzo VIII, Ferrarino da Ferrara, *magister* e *giullar*, perché le due professioni non si annullavano, bensì si alimentavano reciprocamente, attestato in città nel 1310 e che viveva ancora a Padova nel 1330, «sapeva poetare in provenzale meglio di chiunque in Lombardia e sapeva la lingua provenzale meglio di tutti»².

Fin dal secolo XII, e ancor più nel XIII, dunque, anche la materia di Bretagna si diffonde in Italia; diviene anzi la letteratura per eccellenza degli ambienti aristocratici.

Il crocevia italiano di questo primo decisivo passaggio dalla presa di contatto ad una diffusione già estesa fu Pisa, all'epoca centro egemone di cultura volgare e latina che diramava i suoi commerci in tutto il Mediterraneo, ben prima di Firenze. E il primo grande divulgatore della materia arturiana fu proprio quel Rustichello che, conosciuto un oscuro viaggiatore veneziano in un carcere genovese, dopo la sconfitta pisana della Meloria che sancì la fine del predominio della città toscana sui mari, ne raccolse le memorie di viaggio nel *Divisament dou Monde*, il *Milione*, ricorrendo ad una lingua francese non immune da forme lessicali e sintattiche italianizzanti, molto simile a quella utilizzata per i suoi volgarizzamenti di natura cavalleresca.

La vicenda di Rustichello da Pisa e dei suoi epigoni, così come quelle relative ad Antonio Pucci e ai tanti anonimi canterini italiani; o ancora Andrea da Barberino e gli oscuri compilatori in prosa

¹ «[Papa Innocenzo III] Nel 1209 indice una crociata contro gli "eretici" della Francia meridionale. Si tratta dei catari e dato che sono particolarmente numerosi nella città di Albi, la crociata è detta degli Albigesi. La "guerra santa" contro gli Albigesi finisce nel 1229. Le cronache parlano di distruzioni, massacri, roghi e più di cinquecentomila morti. Una delle più fiorenti civiltà dell'Occidente cristiano viene completamente distrutta. Le armate del Nord della Francia, sotto la guida del re Luigi IX, conquistano le fiorenti e ricche campagne del Sud ed estendono fino al Mediterraneo il regno di Francia.» V. SABBADINI, *Gli eretici sul lago: storia dei catari bagnolesi*, Mantova, Edizioni Nomade Psichico, 2003, p. 84.

² Cfr. M. LIBORIO, *Storie di dame e trovatori di Provenza*, Milano, Bompiani, 1982, pp. 68-69.

fiorentini; e i fratelli Pulci, ma anche i poeti in ottava rima dalla ridotta fama, e brevissima; Matteo Maria Boiardo e il suo Orlando, e coloro che ne alterarono quasi irrimediabilmente i versi: tutto ciò induce ad una prima, piana riflessione sull'influenza troppo spesso sottovalutata che talune esperienze considerate secolarmente "minori", se non trascurabili, hanno avuto non solo sull'immaginario di generazioni e generazioni di italiani, ma anche sulla società nel suo complesso.

Non di soli maestri vivono le storie della letteratura, ma anche di artigiani grandi e piccoli che sono la risonanza di fondo della continuità letteraria; la retta tracciata in verticale che ne determina l'andamento e l'andatura, inserendola nella più vasta storia della cultura. E inoltre, sia detto sottovoce: se pure, idealisticamente, considerassimo il "genio" un classico privo di determinanti appigli temporali, chi altri, se non il grande artigiano con la sua produzione "media", determina il gusto, lo spirito, l'idea stessa che del suo tempo, ad una lettura più profonda, trae la posterità?

Esasperando l'assunto: non è forse nella *Commedia*, nell'*Orlando Furioso*, nella *Gerusalemme Liberata*, che si rinviene il comune sentire e la temperie culturale d'un'epoca, ma nelle opere minori, nei volgarizzamenti, nei rifacimenti e nei plagi stessi delle opere più grandi e, dal secolo XVI in poi, dal modo di diffusione dei testi a stampa.

Quando nel Quattrocento saliranno al proscenio della Storia i Signori, i discendenti delle grandi dinastie della «Padania», come ebbe a chiamarla Roberto Longhi, i Gonzaga a Mantova, i Visconti e poi gli Sforza a Milano, gli Este a Ferrara, saremo dunque ad un momento fondamentale della tradizione letteraria nostrana, che, a questo punto, dà ben conto dello sfondo letterario da cui poi sortiranno l'*Innamoramento di Orlando* e l'*Orlando Furioso*³; ma, appunto, solo ad una delle tante stazioni di un processo iniziato almeno tre secoli prima, e che trova la sua fonte vitale nella strenua volontà comunicativa delle origini romanze.

Le corti italiane, col loro imponente apparato di cortigiani-funzionari, si impegneranno a ricercare il maggior numero possibile di poemi francesi, attraverso onerosi acquisti e prestiti "interbibliotecari" *ante litteram*. Ne danno testimonianza i documenti dell'epoca, che certificano altresì la capacità dei nobili di leggere quelle lunghe narrazioni nella loro lingua originale, a differenza del pubblico popolare che abbisognava dei volgarizzamenti.

In questo secolo, secondo la stessa dinamica sociale che aveva visto nascere, in epoca medievale, i *plots* cavallereschi, la cultura signorile proietta, sulle avventure dei poemi, tutte le proprie esigenze di carattere dinastico; perché la figura romanzesca descrive, simbolicamente, gli anni oscuri che vedono l'inizio dell'ascesa di quelle famiglie tanto potenti nel loro fulgore odierno; anni sospesi in una realtà artatamente storica: non troppo vicina da poter essere ricordata, ma nemmeno troppo lontana per non far scattare un meccanismo identificativo⁴.

³ Cfr. K. D. UITTI, *Letteratura Europea. Epica e romanzo cavalleresco in Europa: dalle origini alla Commedia di Dante*, trad. it. di Teresa Sorace Maresca, Milano, Jaca Book, 1993; ma anche, *IL ROMANZO*, a cura di Maria Luisa Meneghetti, Bologna, il Mulino, 1988.

⁴ Per certi versi, questa delle signorie padane è una visione di stampo volutamente "medievale": «È innegabile che esiste una differenza fondamentale tra visione medievale e moderna dell'antichità. [...] Oggi è dato quasi per scontato che la capacità di vedere il passato da una distanza fissa può essere isolata come elemento peculiare del

Così facendo, poco per volta, la memoria delle origini subisce una vigorosa modificazione, all'esterno e all'interno delle mura dei palazzi aviti e, soprattutto, nell'immaginario stesso dei protagonisti di questo processo.

A livello inconscio, cioè, continuava ad essere fondamentale nell'esercizio del potere, anche nel pieno dell'Umanesimo delle grandi città del Nord Italia, liberarsi dalla costrizione mentale che imponeva il ricordo sinistramente familiare di quando, per poter amministrare i territori via via conquistati, si era stati violenti e sanguinari⁵.

Allora ogni poema, vecchio o nuovo che fosse, diveniva "proprietà" di una corte e solo di essa, a partire, rispettivamente, dalla maggiore frequentazione che se n'era avuta e dalla genealogia che vi veniva inserita; lungi dall'essere solo il raffinato gioco intellettuale, che pure seppe essere, si dirà anche di Turpino e del mito del "buono libro", il poema cavalleresco ferrarese, la più significativa espressione letteraria di natura finzionale della prima metà del Cinquecento, divenne, tra le mani di Boiardo, Ariosto e persino del giovane Tasso, un *instrumentum regni* di non poco conto.

Solo il Tasso maturo, che pure non si sottrasse alla "legge" dell'encomio, osservati attorno a sé i mutamenti epocali che stavano avvenendo, proverà ad abbattere quei confini fisici e mentali tanto radicati, evidenziando sin dal primo canto della *Gerusalemme Liberata* un'unità paneuropea opposta a popoli stranieri ben definiti, molto differenti degli indistinti *pagani* di mille e mille narrazioni precedenti, in un poema pur sempre dedicato al *magnanimo Alfonso*, [...] *emulo di Goffredo*⁶.

pensiero rinascimentale - elemento che lega la rinascita italiana a sviluppi successivi e la separa da quelli precedenti. Nonostante l'enorme successo che suscita, ritengo che tale interpretazione sia discutibile. [...] Fu necessario almeno un secolo di stampa prima che fossero classificate le mappe multiformi e le cronologie aggrovigliate ereditate dai documenti manoscritti, rielaborati i dati e sviluppati sistemi più uniformi per organizzare il materiale. Prima di allora non esisteva una struttura di riferimento spazio-temporale fissa che fosse comune agli uomini di cultura. Con questo non voglio negare che gli studiosi del Quattrocento abbiano manifestato una crescente antipatia per l'anacronismo. Si distingueva tra stile gotico e antico, latino medievale e ciceroniano, istituzioni repubblicane e imperiali, la Roma degli antichi Cesari e quella dei papa medievali. Ma la discriminazione avveniva in un contesto spazio-temporale amorfo, ancora fundamentalmente diverso da quello moderno. All'interno di questo contesto, alcune parti del passato potevano sembrare molto vicine, mentre altre potevano essere situate a grande distanza. [...] Panofsky considera tipico della mente medievale il ritenere l'antichità classica "troppo energicamente presente" e al contempo "troppo remota" per essere concepita come fenomeno storico. [...] Queste sue affermazioni mi sembrano valide anche per la mente degli umanisti del Quattrocento e per quella di molti studiosi del Cinquecento.» E. L. EISENSTEIN, *Le rivoluzioni del libro. L'invenzione della stampa e la nascita dell'età moderna*, tit. orig., *The printing devolution in early modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983; ed. ital. a cura di Giovanni Arganese, Bologna, il Mulino, 1995, pp. 160-162. Se questo sembra essere, alla luce degli studi sociali più approfonditi, l'atteggiamento dei grandi intellettuali del periodo, possiamo ritenere altrettanto valida l'interpretazione se la riferiamo ai Signori italiani, che s'apprestavano a fare i primi conti con l'ingresso nella modernità delle rispettive famiglie.

⁵ Cfr. J. E. RUIZ DOMENEC, *La memoria dei feudali*, tit. orig., *La memoria de los feudales*, Barcelona, Argot, 1984; trad. it. di Alessandra Riccio, Napoli, Guida, 1993.

⁶ È il buon *popol di Cristo* che deve riprendere la *grande* [...] *preda al fero Trace*: già dalla quinta ottava del primo canto, cioè, Tasso disegna i contorni di un'epopea che, dai tempi della crociata del 1096, arriva all'età moderna, alla Costantinopoli occupata dai Turchi nel 1453, e poi all'assalto di Otranto, alla battaglia di Lepanto e a mille altri episodi, che erano ormai entrati nell'immaginario collettivo di generazioni di europei. La stessa chiamata alle armi, invocata dal *capitano* Goffredo di Buglione, ispirato a sua volta dall'arcangelo Gabriele, dà la stura al poeta per un elenco che inizia con un appello retorico alla Mente, alla maniera di Dante nel secondo canto dell'*Inferno*, a che egli possa ricordare *ogni duce ed ogni schiera*: vengono dunque popoli, nazioni, non più casate; i Franchi, i Normanni, i vescovi feudatari d'Orange e di Puy, i Piccardi e i *Cernutes*; l'antenato degli

Fatto sta che il “contagio” paventato *ab antico* da papa Innocenzo, innescato dalle quelle letture illecite, si propagò effettivamente in tutti gli strati sociali, tra Trecento e Quattrocento.

Nel 1391, Francesco Gonzaga fa decapitare sua moglie, Agnese dei Visconti di Milano, per sciogliere con un atto drastico l’alternanza alleanza con la famiglia meneghina, che ne soffocava le aspirazioni politiche.

Fu l’adulterio, però, la causa ufficiale del gesto: Agnese, si dice, è solita incontrare il suo amante nella «camera Lanzaloti», un ambiente affrescato con storie che vedevano protagonista il traditore della fiducia di Artù: un altro, impossibile tentativo di trasformare la vita reale nelle *ambages* dei libri francesi, proprio come aveva fatto la Francesca di Dante che, per descrivere la sua passione, mentre usa le parole del *Roman de Tristan*, reifica quella parte dei romanzi di Lancillotto, in alcuni codici chiamata proprio *Il Galeotto*⁷.

Eppure essere avvolti dagli affreschi dei palazzi signorili e sfiorare le perfette miniature di quei codici d’Oltralpe soddisfaceva un’esigenza impellente di immedesimazione personale in una idealità cavalleresca e romanzesca “di ritorno”, anche quando ciò conduceva ad esiti tragici.

Attorno al 1425, Gian Francesco Gonzaga commissionò a Pisanello un ciclo di affreschi ispirati proprio a vari episodi del *Lancelot*, tra cui la vittoria nel torneo, svolto nei pressi del castello di re Brangore d’Estrangore, ottenuta da Bohort, altro cugino del protagonista, “incatenando” così definitivamente una leggenda ben nota ai destini della casata: d’altro canto, l’episodio luttuoso del 1391 aveva visto protagonista la prima moglie di Francesco Gonzaga, non la seconda, sua madre Margherita Malatesta...⁸

La corte dei Gonzaga, legatissima agli Estensi, aveva organizzato nel corso di molti anni una biblioteca fornitissima di manoscritti francesi, mantenuta in ottimo stato di conservazione soprattutto grazie alla cura di Ludovico che, da colto antiquario, continuò a raccogliere codici anche quando la stampa cominciò a farne vacillare la produzione, rendendoli splendidi oggetti da collezione.

Ma, già nel 1407, l’inventario della splendida collezione libraria dei Gonzaga, testimoniava il possesso di trentadue titoli italiani, e di ben settantasette francesi.

Este Guelfo, ma come signore della Carinzia, della Svevia e della Rezia, i Fiamminghi e gli Olandesi; quelli di Fiandra e gli Inglesi. Tancredi comanda i ranghi dell’esercito di Cristo che vengono dall’Italia, partiti dalla terra di Campania e, infine, scorre una lunga serie di “duci” minori, dalle più disparate provenienze. Cfr. T. TASSO, *Gerusalemme Liberata*, a cura di Lanfranco Caretti, 2 Voll., Bari, Laterza, 1961, prima edizione «Universale» 1967, Tomo I, Canto I, I-LXV, pp. 3-26, *passim*. Salvo diversa indicazione, ogni citazione dal poema tassiano, da questo momento in poi, s’intenda tratta da questa edizione.

⁷ *ENCICLOPEDIA DANTESCA*, Ediz. Spec. Per la Biblioteca Treccani, Istituto della Enciclopedia Italiana; Roma-Milano, Mondadori, 1970-1976, 1984, 2005, voce: *Romanzi arturiani*, a cura di Daniela Delcorno Branca, pp. 82-84; voce: *Romanzi cortesi*, a cura di Antonio Viscardi, pp. 84-87.

⁸ Cfr. E. TREVI, *La «Tavola Ritonda» e la leggenda di Tristano in Italia*, introduzione a *TAVOLA RITONDA*, a cura di Emanuele Trevi, Milano, Fabbri Editori, 1999, pp. 29-30.

Filippo Maria Visconti, dal suo canto, come tramanda Pier Candido Decembrio nella *Vita* del Signore milanese, si diletta grandemente dei «libri francesi», con le loro «stupefacenti menzogne», espressione che quasi sembra un'estensiva traduzione delle dantesche *ambages pulcerrime*⁹.

Il 1425 è l'anno della tragedia ferrarese di Ugo e Parisina; ma anche l'anno di una lettera famosa di Giovanni Aurispa, in cui l'umanista di Noto parla della recente tragica morte di Tirinella Capece, giovane poetessa *litteras docta* andata in sposa quindicenne al troppo più adulto Pietro di Capua, che l'intellettuale siciliano immagina mentre legge «le favole di Tristano e Lancillotto», in attesa del suo amante Alvisse Dandolo: e Aurispa, in quel momento lontano da Ferrara, in cambio di questa storia, chiede maggiori informazioni sul delitto estense all'amico Niccolò d'Ancona¹⁰.

E gli Este ebbero proprio una gran passione per la letteratura cavalleresca se, solo per fare pochi esempi, il rampollo prediletto della dinastia si chiamò Leonello, come il cugino di Lancillotto nella *Vulgata* scritta fra il 1215 e il 1225, non mancando altresì una Bradamante e una Marfisa nel loro albero genealogico¹¹.

Tutto un «vulgo errante» «intossicato» da un mondo letterario in prosa che nulla più aveva a che vedere, soprattutto dal punto di vista ideologico, con quello dei grandi versificatori del XII secolo.

Ma si è detto che Ferrara rappresenterà il punto nevralgico di questo lavoro d'analisi, che pure sempre farà riferimento a tutte le altre realtà italiane, a livello diastratico come a quello diafasico.

Nella città estense, dunque, a fianco della cultura ufficiale, rappresentata nel futuro ducato dall'umanesimo guariniano, resisteva una tradizione, nota a tutti ma in qualche modo «occulta», legata da un lato al gusto e alle esigenze dinastiche degli Este, dall'altro alla «macchina produttiva» franco-veneta, che continuava a sfornare testi su testi, rappresentando una delle voci letterarie più ascoltate fra Tre e Quattrocento.

⁹ Pier Candido Decembrio non lesinò, in quel testo, di ironizzare sui vizi e le debolezze di Filippo Maria, di cui pure era stato segretario, morto nel 1447 senza lasciare eredi. Nel frattempo, dopo l'effimera parentesi, durata tre anni, dell'Aurea Repubblica Ambrosiana, Francesco Sforza, che era stato capitano al soldo del Visconti, divenne duca di Milano col nome di Francesco I. Decembrio provò ad ingraziarselo con una *Vita Francisci Sfortiae*, scritta e pubblicata tra il 1461 e il 1462, che riuscì a garantirgli una certa simpatia a corte. Cfr. G. IANZITI, *Humanistic Historiography under the Sforzas. Politics and Propaganda in Fifteenth-Century Milan*, Oxford, Clarendon Press, 1988, pp. 71-77; vedi anche D. PIZZAGALLI, *Tra due dinastie. Bianca Maria Visconti e il ducato di Milano*, Milano, Camunia, 1988.

¹⁰ Cfr. E. TREVI, *La «Tavola Ritonda» e la leggenda di Tristano in Italia*, cit., p. 58.

¹¹ Marfisa e Bradamante, la prima nata nel 1554, la seconda nel '59, nacquero da Francesco d'Este e da una sua amante, ed erano dunque nipoti abiatriche di Alfonso I e di Lucrezia Borgia. Riconosciute dal cugino Alfonso II, poterono vivere serenamente a Ferrara; Marfisa, in particolare, che fu l'unica della famiglia d'Este a rimanere in città quando questa passò in mano al papa sul finire del secolo, si vide assegnare dal padre Francesco l'edificio ancor oggi noto come la «Palazzina di Marfisa» dove, da grande amante della cultura, fino alla morte, avvenuta nel 1608, ospitò spesso esponenti d'ogni arte, mostrando una particolare predilezione per Torquato Tasso, che non mancò di ricordarla assieme a Bradamante, giocando sull'origine «guerriera» dei loro nomi, nelle *Stanze* aggiunte nel 1587 al *Floridante* del padre Bernardo, filiazione dell'*Amadigi* iniziata nel 1563 ma lasciata incompiuta dal maggiore dei Tasso: *Chi può tacer de la gentil Marfisa, / d'Amor nemica e d'onestà guerrera, / che del proprio valor fia armata in guisa / che d'averne le spoglie ei già dispera? / e chi de la sorella, onde conquisa / esser potrebbe alma spietata e fiera, / se giungeranno a quegli onor perfetti / onde par ch'illustrarsi Italia aspetti?* B. TASSO - T. TASSO, *Floridante*, edizione critica a cura di Vittorio Corsano, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, Canto X, [LI], p. 206.

Perché è ferma convinzione dell'estensore, che alla base del capolavoro di Boiardo ci sia tutta una secolare impresa collettiva che, avendo come controparte le coeve "esperienze" cavalleresche sviluppatesi nella Penisola, ha contribuito in maniera decisiva a sostanziare il suo poema.

Mentre in Inghilterra, ad esempio, nello stesso arco di tempo, Thomas Malory erige, con *La Morte di Re Artù*, pubblicato postumo nel 1485, uno splendido monumento in prosa, antiquato per l'argomento ma strutturalmente moderno, e tale anche per le influenze politiche di cui fu ammantato¹², il conte di Scandiano media genialmente tra il repertorio narrativo e linguistico recatogli dal passato e il disincanto tipico dello spirito rinascimentale italiano.

La storia della dinastia dominante, inoltre, si intesse al meglio attraverso gli scorci biografici delle tre Corone ferraresi, in un tentativo di *èkphrasis* che cerchi di mettere in rilievo il loro rapporto con il delicato tema encomiastico, così come con il periodo storico che li vide protagonisti, assieme alle figure di maggior rilievo della cultura e della società del tempo, citate spesso nelle loro opere, secondo una prassi divenuta quasi cifra stilistica del XVI secolo.

¹² «[Il 31 Luglio 1485: ma si deve tener conto che in Inghilterra, fino al 1752, il calendario presentava un ritardo di undici giorni rispetto a quello in vigore nel continente cattolico] Nell'Abbazia di Westminster, l'editore William Caxton aveva terminato di stampare un lungo "romance", o racconto idealizzato in prosa, *Le Morte Darthur* (*La Morte di Artù*), scritto da Sir Thomas Malory (morto nel 1471). Una settimana dopo Enrico Tudor approdava nel porto gallese di Milford Haven: aveva così inizio la convergenza tra arte e potere. [...] Quindici giorni dopo, il 22 agosto, sul campo di battaglia di Bosworth, questo primo Tudor arturiano sconfiggeva Riccardo III, conquistando la corona. A Londra, in quello stesso tempo, nelle copie di *Le Morte Darthur*, i primi lettori di Malory potevano leggere che in molte parti d'Inghilterra si riteneva che Re Artù, dato per ucciso a Salisbury, non era morto, "bensì, in altro luogo era stato trasportato, per volere di Gesù Nostro Signore. [...] E di nuovo tornerà, e conquisterà la santa croce. [...] E molti dicono che sulla sua tomba questo verso è scritto: Hic iacet Arthurus Rex quondam Rexque futurus". [...] Sotto la spinta della teologia della Riforma [attuata da Enrico VIII nel 1534], la promessa d'un principe immortale, certezza secolare, si mutò in mistero religioso e di Stato. La condizione essenziale perché questo potesse compiersi era il lavoro realizzato da Malory in *Morte Darthur*. Egli aveva raccolto una varietà di storie arturiane in inglese e francese, in prosa e versi, in poesia allitterativa e non allitterativa. Aveva tradotto, curato, completato, riassunto, rimodellato i suoi originali, dando forma all'intero coro di voci medievali che narravano, in frammenti e in lingue diverse, la materia di Britannia. Proprio mentre egli era intento a quest'opera, intorno al 1470, l'autorità dell'aristocrazia medievale si andava sgretolando definitivamente, soccombendo alla follia della Guerra delle due Rose. Mentre Malory rimetteva insieme un ciclo arturiano tutto nuovo, le vicende della nazione e la sua estenuazione resero possibile la presa del potere da parte dei Tudor, e le pacificazioni susseguenti. A partire dal 1485, quindici anni dopo la morte di Malory, l'unità delle storie narrate in *Morte Darthur*, così come raccolte da Caxton, rappresentò l'immagine artistica del modo in cui Enrico Tudor, divenuto Enrico VII, aveva realizzato l'unità dello Stato, sedando le dispute tra fazioni e famiglie aristocratiche d'Inghilterra e Galles. E proprio come il libro a stampa di Caxton aveva sostituito il manoscritto medievale, ampliando d'un sol colpo il pubblico dei lettori, così Enrico avrebbe concepito forme radicalmente nuove, irradianti dal centro, per l'amministrazione reale. Tutto concorreva a determinare, con la pubblicazione di *Morte Darthur*, la fine d'una pluralità di storie, proprio come Enrico avrebbe posto fine alle lotte intestine tra i baroni inglesi. Eppure, per quanto enorme e centripeto fosse il lavoro realizzato da Malory - concentrando sul re le gesta dei cavalieri Tristano e Parsifal e la ricerca del Graal - esso non poté sopravvivere immutato durante il secolo Tudor. *Morte Darthur* apparteneva essenzialmente al passato, era una sintesi che nulla poteva esprimere sulla continuità dei principi e della nazione.» *STORIA DELLA LETTERATURA INGLESE*, a cura di Pat Rogers, tit. orig., *The Oxford Illustrated History of English Literature*, Oxford, University Press, 1987; edizione italiana a cura di Paola Faini, trad. it. di Paola Faini e Carla Maggiori, 2 Voll., Tomo I, Roma, Lucarini Editore, 1990; *Dalle origini al Romanticismo, Letteratura Tudor (1485-1603)*, di John Pitcher, trad. it. di Paola Faini, pp. 65-67.

Se Boiardo fu letteralmente coadiuvato da Ercole I e da tutto l'apparato di corte nella stesura dei canoni dinastici del suo poema, vivendo la sua condizione con malcelata insofferenza¹³; e se il giovane Tasso, impetuoso come *Rinaldo*, scrisse il suo poemetto cavalleresco soprattutto per entrare nelle grazie dei duchi, ignaro delle tribolazioni dell'età matura, Ludovico Ariosto fu un volontario isolato, per quanto attenne il suo ruolo di poeta di corte nella sua maturità¹⁴.

La dialettica con gli estensi e con gli altri cortigiani fu da subito chiaramente favorevole all'autore del *Furioso*, che mai alcunché ebbe a dimostrare, ma solo in quanto al valore poetico, proprio in forza della sua indiscutibile grandezza; le *Rime*, le *Satire*, le epistole stesse; le commedie, il suo grandioso poema: tutto un *corpus* letterario, frutto di un talento e di uno stato di grazia ultra trentennale, che, nonostante sia letteralmente oberato dalla presenza dei Signori d'Este e di tutti gli altri grandi protagonisti della stagione primo cinquecentesca delle lettere italiane, s'erger ben al di sopra delle contingenze del momento, consegnandosi alla grande storia della letteratura occidentale.

Un capolavoro, il *Furioso*, che mai manca d'affascinare i lettori d'ogni epoca quando gli si accostano; così complesso nella sua "naturalità" ma, nel contempo, così simile ad una di quelle sfere di cristallo che capovolte imbiancano, per la continua, inesausta meraviglia di tutti.

Si è parlato di disincanto rinascimentale, in precedenza; che pure, evidentemente, non ebbe una sola declinazione: attenendosi al mero dato diacronico, infatti, l'*Innamoramento di Orlando* fu ampiamente preceduto dal *Morgante* di Luigi Pulci, ultimato già nel 1470, ma a stampa nel 1478 e integrato poi nell' '81 a Firenze e nell' '83 a Venezia; testo che, per troppe ricostruzioni storiche, ha già molto del romanzo cavalleresco "moderno", così come inteso dai grandi teorici ferraresi della metà del Cinquecento.

Ma il *Morgante* sapientemente vira verso lidi comici, essendo, piuttosto, figlio dei cantari trecenteschi, altra cosa rispetto a tanta parte seria della letteratura franco-veneta, spesso proclamatasi, attraverso le voci dei suoi autori, l'autentica depositaria del materiale stilistico e contenutistico d'Oltralpe.

Da qui volle partire Luigi Pulci; dalla presa che i poemetti continuavano ad avere sul "popolino", ironizzando, anche attraverso l'utilizzo di una lingua fintamente popolare, su tutti quei fatti ingenuamente fiabeschi, e spesso risibili per iperbole, che i cantambanchi diffondevano dalle piazze di

¹³ Sui rapporti tra le famiglie dominanti in Italia e gli artisti al loro seguito, vedi *LE POUVOIR ET LA PLUME. INCITATION, CONTRÔLE ET RÉPRESSION DANS L'ITALIE DU XVI SIÈCLE*, Actes du Colloque International organisé par le Centre Interuniversitaire de Recherche sur la Renaissance italienne et l'Institut Culturel Italien de Marseille, Aix-en-Provence, Marseille, 14-16 mai 1981, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1982.

¹⁴ *So ben che del parer dei più mi tolgo, / che 'l stare in corte stimano grandezza, / ch'io pel contrario a servitù rivolgo. / Stiaci volentier dunque chi la apprezza; / fuor n'uscirò ben io, s'un dì il figliuolo / di Maia vorrà usarmi gentilezza. / Non si adatta una sella o un basto solo / ad ogni dosso; ad un non par che l'abbia, / all'altro stringe e preme e gli dà duolo. / Mal può durar il rosignuolo in gabbia, / più vi sta il gardelino, e più il fanello; / la rondine in un dì vi mor di rabbia. / Chi brama onor di sprone o di capello, / serva re, duca, cardinale o papa; / io no, che poco curo questo e quello. / In casa mia mi sa meglio una rapa / ch'io cuoca, e cotta s'un stecco me inforco, / e mondo, e spargo poi di aceto e sapa, / che all'altrui mensa tordo, starna o porco / selvaggio; e così sotto una vil coltre, / come di seta o d'oro, ben mi corco.* L. ARIOSTO, *Satire*, prefazione di Ermanno Cavazzoni, note di Guido Davico Bonino, Milano, BUR, 2009, *Satira III, a Messer Annibale Malagucio*, vv. 28-48, pp. 49-50.

tutta Italia, provando a piacere come un tempo al suo Magnifico signore; lui, sempre più marginalizzato dall'ellenismo estetizzante degli umanisti che circondano Lorenzo - *io mi starò tra faggi e tra bifolci / che non disprezzin la muse de' Pulci* - e intanto, però, fattosi garante della divertita gratitudine di tanti popolani e borghesi fiorentini.

La sua sarà la risposta parodica di tutta la società borghese e mercantile di Firenze a quella "neofeudale" di Ferrara: società disincantata, quest'ultima, perché pienamente consapevole e partecipe dei grandi rivolgimenti transnazionali in atto a cavallo di due secoli, e comunque ancora tenace assertrice dei valori morali ed eroici dell'epoca cavalleresca, come dimostrerà l'azione, politica e culturale insieme, della famiglia d'Este, fino alle estreme e drammatiche propaggini del Cinquecento.

LA GENESI STORICA DELL'IDEALE CAVALLERESCO

Tralasciando i primi documenti d'ambito tedesco e italiano, troppo sporadici per rappresentare una regola, si deve fare un forse abusato, ma sempre necessario riferimento al "caso" francese per un'analisi delle nuove forme, ormai saldamente radicate in ambito romanzo, così come della nuova socialità aristocratica.

La letteratura cortese riprende sapientemente stilemi ormai consolidati e condivisi, quindi facilmente riconoscibili, fornendo ad un gruppo scelto d'uomini e donne materiale adatto a creare di sana pianta un comune immaginario eroico, facilmente declinabile al presente perché facente riferimento ad un passato molto prossimo, rischiarandolo con una ispirazione amorosa sconosciuta - meglio, addormentata da secoli d'uso liturgico - e investendo la figura femminile d'un ruolo scopertamente dominante¹⁵.

Questo passato era legato agli epocali cambiamenti politici dell'anno Mille, che avevano generato la nascita della cavalleria medievale e del suo mito. L'esausto impero carolingio aveva lasciato spazio ad una società sempre più frammentata, in cui la chiusura all'altro da sé era divenuto l'atteggiamento mentale preminente.

L'incastellamento e la difesa del territorio portarono allo scoperto l'esigenza di un nuovo modo di combattere che, con l'avallo della Chiesa, assunse connotazioni ideologiche forti, ben presto rinforzate da una letteratura alla ricerca di tipi ideali su cui fondare le proprie basi.

Una società, quella feudale, di agevole e spesso brutale comprensione per tutti: potere esercitato dai signori, o da vescovi che spesso approfittavano dell'indebolimento del potere papale, sugli abitanti che risiedevano nel territorio di loro proprietà, attraverso l'azione di *milites* con compiti di guardia e scorta.

¹⁵ Sul tema, vedi M. FUMAGALLI BEONIO BROCCHERI, *Le bugie di Isotta. Immagini della mente medievale*, Roma-Bari, Laterza, 1987-2007.

Si era ancora lontani dall'ingenuo assioma moderno secondo cui cavalleria significa nobiltà.

Per gran parte dell'XI secolo, i potenti, pur nobili per nascita, non corroborano la propria posizione attraverso il titolo di cavaliere; troppo frastagliato era, peraltro, il panorama dei guerrieri al servizio dei feudatari: cadetti di dinastie già decadute, figli naturali allontanati da problematiche successioni, ma anche, e soprattutto, servi armati di stanza a castello o contadini a servizio.

Nel secolo seguente, faranno la loro comparsa i mercenari, tra cui si distinsero per nefandezze i «rapaci», che obbligarono le gerarchie politiche ed ecclesiastiche, in un periodo storico che si apriva ad istanze «internazionali», ad interrogarsi sul ruolo da assegnare loro.

La sorte migliore che poteva arridere ai più poveri tra i cavalieri che si rendevano protagonisti di azioni militari degne di nota, sempre sotto il giogo di un ritorno alla condizione originaria a seguito di infermità di vario genere, era l'ottenimento di un pezzo di terra in modo diretto o, possibilità molto rara, mediato da un matrimonio con una dama di corte; atto che, in entrambi i casi, ne avrebbe sancito l'acquisizione dello *status* di nobili.

Il fatto che i cavalieri avevano costi d'equipaggiamento nettamente più alti, rispetto a tutti gli altri combattenti, unito all'azione congiunta della Chiesa e della letteratura epica, condussero ad una definizione della cavalleria in un senso che si fece marcatamente elitario: a partire perciò da un principio meramente economico, si scorse ad una definizione del ruolo cavalleresco eminentemente etica, che includeva i soli membri nobili, definiti tali per nascita, e tagliava fuori tutti gli altri, se non autorizzati alla vestizione dai potenti, cioè la stessa classe dominante¹⁶.

Mentre numerosi testi giuridici si premuravano di formalizzare la nuova situazione, proprio la vestizione, e la cerimonia ad essa congiunta, assunse carattere onorifico, arricchendosi sempre più di valenze simboliche.

All'apparire delle prime cerimonie, attorno al XII secolo, molti figli di nobili, militari di professione, trascurarono o addirittura rifuggirono la codifica d'ingresso in quel mondo a se stante, perché traeva la sua forza attrattiva proprio dalla differenza, dalla cesura con lo «statuto ontologico» della società contemporanea, da cui essi si sentivano sempre più distanti, per censo e motivazioni intrinseche.

Le prime funzioni cerimoniali, assecondando questo disegno tendente alla definizione di una vera e propria casta, avevano carattere laico, celebrandosi all'interno dello spazio curtense; e in giorni di festa, alla presenza dunque del maggior numero di persone di variegata estrazione sociale, che vedevano in atto il potere del *dominus*, capace di creare cavaliere chi aveva saputo servirlo adeguatamente, mutandone all'apparenza per sempre il destino sociale.

¹⁶ Per le dinamiche tipologiche della narrazione epica, vedi J. H. GRISWARD, *Archeologia dell'epopea medievale. Strutture trifunzionali e miti Indoeuropei nel Ciclo dei Narbonesi*, tit. orig., *Archéologie de l'épopée médiévale*, prefazione di Georges Dumézil, Paris, Payot, 1981; trad. it. di Liliana Cosso, Genova, ECIG, 1989; J. B. HAINSWORTH, *Epica*, tit. orig., *The Idea of Epic*, Berkeley, Los Angeles and Oxford, University of California Press, 1991; trad. it. di Donatella Velluti, Firenze, La Nuova Italia, 1997; S. ZATTI, *L'epica*, in «Rassegna Europea di Letteratura Italiana», 38, 2011, pp. 9-43.

Crebbe, parimenti, l'importanza dei tornei. Nati come simulazione di guerra, in cui tutti i combattenti si impegnavano in una indistinta colluttazione, all'apparire del XIII secolo mutarono in giostre, scontri individuali in cui il valore personale poteva meglio palesarsi. In tempi di prolungata pace, una più che decorosa esistenza poteva essere garantita dalle vittorie, con conseguente guadagno di armature, riscatti, cavalli: vittorie che divenivano trionfi personali, quando si riusciva a sollecitare l'attenzione interessata di ereditiere o nuovi protettori.

La Chiesa condannò i tornei, che erano soprattutto un importante momento aggregativo della corte, giudicandoli privi di morale, e arrivando addirittura a vietare, nel 1130, la sepoltura consacrata cristianamente a tutti coloro che trovavano la morte durante questi consessi laici, in cui un'intera società si autodeterminava, al riparo dal rigido controllo religioso.

Nel 1316, però, Roma riprese ad autorizzarli, essendosi convinta, da un lato, della possibilità di sfogo delle tensioni sociali di tanti combattenti sempre in bilico tra povertà reale e ricchezza agognata; dall'altro, della necessità di approvvigionamento di materiali altrimenti difficili da reperire e acquistare e di esercizio allo sforzo bellico di una "forza-lavoro" che continuava a rivelarsi decisiva per ogni azione militare, soprattutto se volta verso nemici stranieri sempre più minacciosi.

Perché, nel corso di quasi due secoli, e anche in forza della precoce mitizzazione letteraria, che si servì di tanti *topoi* della agiografia religiosa, la Chiesa occidentale aveva avuto gioco facile a sovraccaricare le fondamenta delle cerimonie di investitura, già evidentemente liturgiche, di simbolismi che sola poteva conferire, attraverso benedizioni e ritualità ingiuntive che creavano un cavaliere al servizio di due entità paritetiche: allo stesso tempo e allo stesso modo, guerriero e iniziato.

La crescita di valore dei cavalieri all'interno dei ranghi combattenti si manifestò in un mutamento radicale delle leggi di guerra che li riguardavano, facendone dei privilegiati.

Già protetti da armi e vestimenti tecnologicamente più avanzati, rispetto a quelli degli altri belligeranti, i cavalieri, quando cadevano nelle mani del nemico, assumevano un alto valore economico, espresso nella richiesta di un riscatto, che li preservava immancabilmente dalla morte. E siccome a rivendicare la conquista dell'ambita preda erano pur sempre dei loro pari, seppur sull'opposto versante, la liberazione di un "fratello in armi" divenne sia una ottima opportunità di guadagno, sia un atto generoso dovuto ad un'etica alta e nobile, tratto distintivo di ogni paladino del potere religioso e temporale.

Il senso dell'onore, fondamento dell'etica cavalleresca, nella vita quotidiana così come in battaglia, si estrinsecava sia nella prestazione professionale armata a favore del Signore, attraverso la vigilanza del castello e delle sue proprietà e la partecipazione ad azioni militari ad ampio raggio o a *raid* presso i vicini, sia nel servizio alla Chiesa e, di conseguenza, ai suoi figli più deboli ed esposti, come vedove ed orfani: sempre attraverso la spada, consegnata nell'antica cerimonia dal sovrano direttamente nelle mani del cavaliere, ed ora benedetta dai rappresentanti delle istituzioni ecclesiastiche territoriali, sicuramente a partire dal X secolo, ma soprattutto nell'XI, perché in pieno

declino del potere centrale di Roma, necessitavano di difensori della fede armati religiosamente ed eticamente motivati.

Il rispetto degli stringenti giuramenti ad obbedire ciecamente, a non disertare, a mai temere la morte, alla fedeltà a tutti i costi e al *compagnonnage*, facevano la differenza tra un cavaliere arduo e puro e uno corrotto e incapace.

L'autoesaltazione che conseguì alle molte privazioni comunque comportate dal ruolo, unita alla ricerca di gloria personale e ad un sostanziale disprezzo per tutti coloro che partecipavano alle battaglie in veste di «pedoni», fanti o arcieri, ma anche la refrattarietà agli ordini dei comandanti in campo, condussero spesso ad esiti bellici sconcertanti, come testimoniano la rotta di al-Mansūra, nel 1250, o i disastri di Poitiers, nel 1356, e di Azincourt, nel 1415.

Fu la letteratura occitanica celebrante l'amor cortese a "generare" un ulteriore aspetto della personalità cavalleresca, sviluppandolo sulla tramatura del *servitium* reso al signore, complessa "macchina" psicologica attraverso cui il cavaliere mirava ad accrescere il valore delle azioni coraggiose compiute, mai disgiunto dall'esaltazione di qualità come l'autodisciplina, la temperanza, l'accettazione delle ferree regole cortesi. A tutti questi doveri, si aggiunse il vassallaggio amoroso dovuto alla donna, ben presto fonte di ispirazione e sprone per l'accrescimento di ogni virtù¹⁷.

Dall'XI secolo, però, l'epica aveva maturato una tipizzazione dello *chevalier* come valoroso combattente, laicamente impegnato a rispettare e far trionfare la giustizia.

In precedenza, già le cronache longobarde e franche dell'VIII secolo non mancavano di notare il dispendio economico che comportava il combattere a cavallo, armatura pesante, bardatura per l'animale, asta lunga per lo scontro d'urto che decimava la fanteria, privilegio dunque riservato a quei pochi che, consorziandosi, si ponevano al servizio vassallatico di Signori particolarmente benestanti¹⁸.

La natura delle scorrerie barbariche dei due secoli seguenti, improntate sulla velocità d'azione e di manovra, portarono alla luce l'importanza della dotazione di una forte e motivata cavalleria, tanto che il «campo di marzo», la riunione di guerrieri liberi convocata dai primi re Franchi per due secoli all'inizio della primavera, dal carattere consultivo e aperta alla gran parte della popolazione, mutò periodo e natura sotto i Carolingi, divenendo un'assemblea di soli grandi feudatari laici ed ecclesiastici emanante leggi vincolanti, e «di maggio», per far sì che si potesse provvedere ad un più abbondante foraggiamento per gli animali.

¹⁷ Per il complesso della letteratura d'Oltralpe, a questa altezza temporale, vedi A. VISCARDI, *Storia delle letterature d'oc e d'oïl*, Milano, «Academia», 1952; LA POESIA DELL'ANTICA PROVENZA, traduzione e cura di Giuseppe E. Sansone, Parma, Ugo Guanda Editore, 1984; U. MÖLK, *La lirica dei trovatori*, tit. orig., *Trobadorlyrik. Eine Einführung*, München, Artemis Verlag, 1982; trad. it. di Gabriella Klein e Elda Morlicchio, Bologna, il Mulino, 1986; MARIA DI FRANCIA, *I Lais*, a cura di Luciana Cocito, Milano, Jaca Book, 1993; M. MANCINI, *Metafora feudale. Per una storia dei trovatori*, Bologna, il Mulino, 1993; LA LETTERATURA ROMANZA MEDIEVALE. UNA STORIA PER GENERI, a cura di Costanzo Di Girolamo, Bologna, il Mulino, 1994.

¹⁸ Cfr. L. MITTNER, *Storia della letteratura tedesca*, 3 Volumi, Volume 1 (2 Tomi), *Dai primordi pagani all'età barocca (dal 750 circa al 1700 circa)*, Torino, Einaudi, 1964; W. POHL, *Le origini etniche dell'Europa. Barbari e romani tra antichità e Medioevo*, presentazione di Aldo A. Settia, trad. it. di Elisabetta Gallo, Andrea Pennacchi, Mario Dalle Carbonare, Roma, Viella, 2000.

Il *comitatus* guerriero, in questo periodo, prevedeva un imprescindibile rapporto di mutua assistenza e fedeltà, base di quel complesso sistema valoriale che fu il *ritterliches Tugendsystem*, e una sempre più accentuata chiusura verso il resto della società. Se ne rese amaramente conto l'Europa tutta, nel periodo dell'anarchia feudale dei secoli X e XI quando, dinanzi alla perdita di potere e prestigio di Papato e Impero, i combattenti a cavallo razziarono in lungo e in largo le inerme popolazioni delle campagne, arrestandosi solo dinanzi a conclamati legami vassallatici¹⁹.

Il movimento delle «leghe di pace», sostenuto dalle chiese nella seconda metà del secolo X, a partire dalla Francia centrale e meridionale, mirava a determinare determinati periodi di sospensione delle ostilità, *tregua Dei*, e provava a circoscrivere, attraverso la teorizzazione della *pax Dei*, l'ambito spaziale e di manovra delle sanguinose e interminabili faide feudali.

Questo argine religioso pose alle forze in campo la questione della amoralità delle loro azioni, che andavano a detrimento soprattutto degli strati più indifesi della popolazione civile, contribuendo decisamente ad esaltare l'aspetto meno scoperto di coloro che vivevano di guerra: la capacità di “gestire” la pace sociale, uno dei fondamenti dell'etica cavalleresca.

Le strategie politiche dei papi riformatori della seconda metà dell'XI secolo, contribuirono a meglio definire un'altra importante *facies* della figura del cavaliere che andava imponendosi.

Gregorio VII, in particolare, servendosi della tradizionale immagine della *militia Christi*, indicante i santi martiri della fede cristiana, così come gli asceti e i monaci missionari, sviluppò il concetto di *miles sancti Petri*, combattente assunto alla gloria della difesa della cristianità e dei deboli dai nemici interni ed esterni: era dunque giunto il momento dell'inserimento, all'interno della cerimonia di investitura cavalleresca, di elementi religiosi sempre più connotati, in quel cruciale periodo in cui l'opposizione contro l'infedele si concretava nelle crociate in Terra Santa e nei primordi di quella che nel XVI secolo verrà definita la «Reconquista» della Penisola iberica²⁰.

Tutti i combattenti occidentali che non si adeguano a questo mistico disegno riformatore sono degli “anticavalieri”, incapaci di fare a meno della violenza prevaricatrice e indegni del *cingulum* del vero *miles pacificus*.

L'epica divenne la cassa di risonanza degli ideali cavallereschi più direttamente legati all'“offensiva” culturale della Chiesa, che più tardi si trovò a fronteggiare l'impetuoso sviluppo delle scabrose tematiche cortesi, materializzatesi nel romanzo d'*aventure*, in cui parimenti importanti risultavano lo sviluppo della vicenda amorosa e la ricerca interiore del protagonista, culminante nella

¹⁹ Vedi K. F. WERNER, *Nascita della nobiltà. Lo sviluppo delle élite politiche in Europa*, tit. orig., *Naissance de la noblesse. L'essor des élites politiques en Europe*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1998; trad. it. di Stefania Pico e Sabrina Santamato, Torino, Einaudi, 2000; *VIOLENCE IN MEDIEVAL COURTLY LITERATURE. A CASEBOOK*, edited by Albrecht Classen, New York & London, Routledge, 2004; S. GAUNT, *Love and Death in Medieval French and Occitan Courtly Literature*, New York, Oxford University Press, 2006.

²⁰ Sugli sviluppi artistici occidentali legati alle guerre per la Terra Santa, vedi: *CANZONI DI CROCIATA*, a cura di Saverio Guida, Parma, Pratiche Editrice, 1992; Milano, Mondadori, 2001; *CROCIATE. TESTI STORICI E POETICI*, a cura di Gioia Zaganelli, Milano, Mondadori, 2004. Vedi anche, per il versante arabo in Spagna: G. VASSALLO VENTRONE, *Storia della letteratura araba*, 2 Volumi, Volume II, *Letteratura araba di Spagna, letteratura araba di Sicilia, il periodo della decadenza, letteratura dei tempi moderni*, Milano, Fabbri Editori, 1971.

ricerca simbolica del Graal, contrapposizione laica all'afflato religioso che pervadeva tanta parte delle *chansons de geste*.

Un afflato che portò alla fondazione di numerosi ordini monastici aperti a cavalieri votatisi alla salvaguardia della fede, pur conservando la condizione di laicità. Gli ordini religiosi-militari fondati a Gerusalemme, tra cui si distinsero i monaci-guerrieri che assumeranno poi i nomi di Templari, di Ospedalieri di san Giovanni, di Teutonici, avevano compiti di assistenza ai pellegrini che si dirigevano nella città santa o più propriamente guerreschi.

La realtà storica delle guerre in Terra Santa rappresentò, per generazioni di combattenti, un punto di contatto quasi insperato, che si riverberò prestamente anche in letteratura, tra gli obblighi morali che il ruolo di cavaliere comportava, di fronte a tutta la società occidentale, e le personali aspirazioni ad un miglioramento delle proprie condizioni di vita. Questa esperienza, parimenti mistica e avventurosa, proiettava i cavalieri in una dimensione esistenziale avventurosa eppure non disgiunta da un eroico impegno cristiano²¹.

La *chanson de geste*, i cui primi esempi sono ascrivibili al 1100, è a tutti gli effetti epica ed elegge battaglie mitiche e conquiste faticose a materiale scrittoria principale, e dunque non può non risentire della asprezza di tratti formulari arcaici marcatamente orali, i *formulaic* - le zeppe che servivano ai cantastorie per mandare a memoria l'intero racconto -; perciò, comunque si voglia giudicare lo stile elevato della *chanson*, nel Medioevo letterario affamato di novità, esso non ha avuto influenza perdurante. Che invece ha il romanzo cortese, il quale compie un balzo nel futuro a partire da un aspetto fondamentale: esso nasce per essere letto, non ascoltato.

Per il XII secolo non si può ancora parlare di un vasto pubblico di lettori, né di pubblicazioni, ma l'ottonario a rima baciata, tipico della nuova cultura anglonormanna, nata dall'unione dell'alta aristocrazia con i chierici più colti e mondani che frequentavano quelle corti avanzatissime, è un verso adattissimo per la lettura. I chierici, peraltro, non soltanto conoscevano le materie antiche, ma padroneggiavano sapientemente la retorica del passato e tutti i suoi espedienti.

Il romanzo cortigiano intrattiene uno strato feudale composto di grandi proprietari anglonormanni della Francia Occidentale. Le leggende che offriva loro non appartenevano ad un remoto passato, ma germogliavano liberamente, non essendo legate ad alcuna esaltazione nazionale, e soprattutto dava ai suoi destinatari ciò che essi chiedevano: intrattenimento letterario e autorappresentazione, a volte corredato da tentativi di descrizione psicologica dei personaggi.

Per questo motivo, la narrativa cortese opera una selezione netta del pubblico a vantaggio della classe aristocratica: il messaggio veicolato si fonda sull'esplicito e, dal punto di vista nobiliare, motivato rifiuto delle altre classi sociali, che pure appaiono sullo sfondo²².

²¹ Cfr. F. CARDINI, *Alle radici della cavalleria medievale*, Firenze, La Nuova Italia, 1987 (Sansoni-Rizzoli, 2004).

²² La situazione culturale degli "altri" era, in realtà, molto diversificata e in continuo progresso: «Notkero Galbulo, a San Gallo, intorno all'890, respinge i poeti pagani e raccomanda i cristiani Prudenziio, Alcimo Aito, Giovenco, Sedulio. Al contrario, un secolo più tardi, nella scuola episcopale di Spira, si leggono «Omero», Marziano Capella, Orazio, Persio, Giovenale, Stazio, Terenzio, Lucano, mentre l'unico cristiano è Boezio. Passa

un altro secolo, siamo circa al 1075, e ci imbattiamo in Winrich, maestro nella scuola episcopale di Treviri. [*In una poesia*] che contiene anche un catalogo di autori [menziona] nove pagani, cioè Catone, Camillo (?), Tullio, Boezio, Lucano, Virgilio, Stazio, Sallustio, Terenzio, ai quali corrispondono altrettanti cristiani: Agostino, Gregorio, Girolamo, Prospero, Aratore, Prudenzio, Sedulio, Giovenco, Eusebio. Qui dunque, i poeti cristiani [...] vengono ammessi nel canone. Poco più tardi li ritroviamo, con l'aggiunta di Teodulo, in Corrado di Hirsau. Se esaminiamo l'elenco di Corrado, ci accorgiamo che di fronte a sei poeti cristiani se ne citano otto pagani, di fronte a un prosatore cristiano due pagani. È evidente l'intenzione di equilibrare i due gruppi, di redigere un piano di studi seriamente meditato: gli elementi migliori dei due canoni – pagano e cristiano – si fondono, per costituire il «canone scolastico medievale», che rimarrà l'ossatura dei più ampi cataloghi del XIII secolo.» Attraverso questa famosa ricostruzione, Ernst Robert Curtius riuscì a tracciare un disegno molto preciso del canone scolastico in uso durante un arco temporale molto ampio, lungo quasi tre secoli. Questo, però, è proprio il periodo dell' «esplosione» delle lingue volgari, che si diffondono ovunque, seguendo rotte commerciali e devozionali sempre più battute. Le lingue romanze, almeno fino al 1100, costruiranno il loro ondivago ma inesorabile sviluppo nutrendosi proprio della pratica delle strade, dei perigliosi viaggi dell'*homo viator*, degli scambi commerciali, delle riforme scolastiche più o meno di successo; e intanto, le donne e gli uomini di tutta Europa scelgono o scartano nuovi modi e nuove forme d'espressione, mentre, tenacemente, rimangono attaccati alla lingua degli avi, quella delle funzioni religiose e del teatro del *Quem quaeritis*. Esiste anche un latino vivo e vegeto che si reinventa grazie alle predicazioni dagli amboni, all'oratoria sacra e, nella sua forma più popolare e sanguigna, al teatro religioso, che continua a dominare su tutte le altre forme teatrali del Medioevo, soprattutto quelle volgari, portando la lingua di cui si serve al punto di massima tensione e infondendo vita e nerbo al tempo che si potrebbe definire dei *topoi* letterari, magistralmente analizzato da Curtius, e che può rappresentare una prima, importante chiave di lettura per molti esiti formali, financo dei poemi rinascimentali, perché da subito tratto distintivo delle narrazioni d'amore e cavalleria. Uno dei più diffusi è quello della «falsa modestia». All'inizio d'un discorso, un oratore che cercava la benevolenza e l'attenzione degli ascoltatori, raggiungeva lo scopo attraverso una presentazione modesta; una modestia, però, sottolineata dallo stesso oratore e che assumeva così un carattere smaccatamente affettato. Le formule di modestia si diffondono nella tarda Antichità, sia pagana che cristiana, debordando nella letteratura latina medievale e nelle letterature romanze. Talvolta l'autore pone l'accento sulla propria generica incertezza, altre volte sulla propria *rusticitas*, sul proprio eloquio insufficiente e rozzo: *Quae tibi sit virus, si possem, prodere vellem; / sed parvo ingenio magna referre vetor (Quale sia il tuo valore io narrerei, se potessi; / ma il mio scarso talento m'impedisce di raccontare cose importanti); Materia vincor et quia lingua minor (Sono vinto dalla materia anche perché la lingua mi difetta)*. Una forma particolare di questa falsa modestia è data quando lo scrittore ci dice che solo «con tremore», «con ansia», anzi «trepidando e tremando», egli si accinge alla sua grande impresa. Con queste espressioni si allude anche alla difficoltà d'alcuni passaggi, che si può superare solo riprendendo respiro e raccogliendo nuove energie. I poeti del IX e del X secolo avevano già cominciato a mettere il loro imbarazzo in versi, chiamandolo *materiae futurae trepidatio* (*Trepidazione per la materia che andremo ad affrontare*). Formule del tipo *mea exiguitas, pusillitas, parvitas* (*La mia piccolezza, pochezza, esiguità*), si ritrovano in età carolingia e derivano direttamente dagli autori cristiani dei primi secoli della Cristianità, come Lattanzio e Girolamo che, va senza dire, le mutuarono dalle forme di pseudoumiliazione che proliferavano nella letteratura della Roma imperiale. Fra i *topoi* della modestia si possono annoverare anche quelli che dichiarano di voler risparmiare al lettore la noia - *fastidium, tedium* -. L'origine dei *topoi* che Curtius definisce «dell'inesprimibile» si riscontra nell'accentuazione da parte dell'autore della incapacità di parlare degnamente dell'argomento. Tratto autoriale antichissimo, che conta esempi addirittura omerici, la sua presenza è costante nei panegirici in onore dei sovrani e sin nell'Antichità latina diviene canonico nella forma «persino Omero, Orfeo ed altri sarebbero incapaci di parlare degnamente di...». Col passare del tempo, naturalmente, si moltiplicano i nomi degli autori celebri che non sarebbero all'altezza del compito e in epoca medievale si arriva a veri e propri cataloghi. Anche la dichiarazione che l'autore «adduce solo pochi argomenti, dei tanti che sarebbero da elencare» rientra fra i *topoi* dell'inesprimibile: il genere letterario che sfruttava al meglio le risorse dell'inesprimibilità è l'agiografia, che nasce nel V secolo, perché esige una ricchissima fraseologia panegirica nel momento in cui esponeva i miracoli dei santi. Il «sopravanzamento», invece, sminuisce i poeti del passato a tutto favore del presente - lo testimoniano, fra le altre, le formule *taceat... e cedat... -*, sviluppando un nuovo *topos*: non solo il tempo antico è degno di elogio, anche i meriti dei moderni e dei contemporanei devono essere apprezzati. Immortalità postuma legata all'opera letteraria, affermazione orgogliosa del proprio ruolo all'interno di un nuovo sistema di valori; e ancora, concisione come ideale stilistico, riacquisito valore positivo attribuito alla digressione, fondamentale nell'oratoria sacra, indicazione, addirittura, del nome dell'autore nel testo: a partire dall'XI secolo, il latino letterario sembra ringiovanire proprio grazie a quelli che erano divenuti veri e propri manierismi che ne stavano decretando la morte. Cfr. E. R. CURTIUS, *Letteratura Europea e Medio Evo Latino*, tit. orig., *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Bern, © Verlag A. Francke, 1948; trad. it. di Anna Luzzatto e Mercurio Candela, Firenze, La Nuova Italia, 1992, p. 289; per il contenuto di questa nota, vedi in particolare le pp. 97-180, *passim*.

Uno dei risultati più vistosi del nuovo approccio condiviso alla materia narrativa, aristocratico e *inter pares*, è il distanziamento dagli avvenimenti descritti e l'uso finissimo dell'ironia, che mette sotto una nuova luce gli stessi interventi d'autore, ora pienamente giustificati e anzi parte integrante della trama²³.

Si impongono nuove prospettive temporali e spaziali e l'inserzione di testi minori nella trama, in omaggio a quella intertestualità programmatica che è il senso più profondo dell'attività creativa di gran parte dei poeti medievali; opere di finzione citate in un'altra opera di finzione creano effetti di reale, ma nel contempo mettono a nudo il farsi del romanzo, evocando un altro reale, imparentato alla finzione originaria: è il *trompe l'oeil*, la *mise en abyme* della letterarietà²⁴.

Michail Bachtin arriva a dire che con il romanzo medievale l'immagine dell'autore compare nel campo di raffigurazione. Basterebbero pochi esempi tratti dalla stagione del romanzo alessandrino o dalla letteratura augustea a smentire questo assunto, ma è pur vero che nella forma medievale raramente si ha il resoconto cronachistico, scarse volte l'impassibilità e quasi mai l'immutabilità della percezione da parte del narratore: scientemente i testi cortesi accentuano la verosimiglianza mettendo in luce la non verità.

L'autore si può dichiarare pronto a proseguire l'opera, o ad arricchirla di episodi, al minimo cenno della sua dama, esplicitando la finzionalità del racconto.

La narrazione principale è spesso intervallata da un discorso confidenziale dell'autore al lettore, reso partecipe delle sue vicissitudini sentimentali, delle riflessioni e delle speranze, e chiamato a testimoniare le differenze tra ciò che avviene a lui e ciò che avviene ai personaggi. È inoltre frequente che l'autore fornisca informazioni sul *ductus* del racconto; che esprima le sue incertezze sulla direzione narrativa da prendere in lunghi e articolati monologhi interiori, o magari faccia appello all'esperienza del lettore per una valutazione più obiettiva dei comportamenti, magari consigliando i personaggi in difficoltà.

L'impatto di questi ultimi col mondo esterno, mette lo scrittore nella condizione di non poter più descrivere atarassicamente loro, la società e la natura, come in tanta letteratura altomedievale; ma immergendovisi, tra alterne vicende e tentativi falliti, tra identificazioni e distanziamenti con i personaggi, egli non solo partecipa al percorso formativo dei suoi eroi, ma crea *ex novo* un nuovo spazio dell'invenzione.

Il protagonista per eccellenza di questo periodo è Chrétien de Troyes, che con le sue splendide reinvenzioni scavò dall'interno quella congerie di adulteri e amori fatui, ponendosi il problema, col

²³ Del tutto assenti nell'epica, l'ironia e il distacco sono, sotto molti aspetti, le fondamenta formali del romanzo; non solo di quello delle origini, però, perché rappresentano con continuità, nello sviluppo storico della forma romanzesca, l'atto attraverso cui l'individuo manifesta la presa di coscienza, primaria o secondaria, della propria estraneità al mondo.

²⁴ Per il tema, da prospettive completamente differenti, cfr. E. AUERBACH, *Introduzione alla filologia romanza*, tit. orig., *Introduction aux études de philologie romane*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main; trad. it. di Maria Rosa Massei, Torino, Einaudi, 1963; G. GENETTE, *Figure III*, tit. orig., *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, 1972; trad. it. di Lina Zecchi, Torino, Einaudi, quinta edizione, 1976; V. BERTOLUCCI, *Morfologie del testo medievale*, Bologna, il Mulino, 1989; L. DÄLLENBACH, *Il racconto speculare. Saggio sulla mise en abyme*, Paris, Editions du Seuil, 1977; trad. it. di Bianca Concolino Mancini, Parma, Nuova Pratiche Editrice, 1994.

grimaldello d'una amara ironia, dei rischi che la rigida struttura sociale in cui viveva, correva al traino di quelle letture²⁵.

L'inizio della sua attività coincise con un periodo di rinascita della letteratura francese. Attorno al 1160, infatti, il genere del romanzo, dopo circa quindici anni di "rodaggio", spiegava le ali, amalgamandosi perfettamente al ribaltamento sociale generato dalla classe nobiliare; in particolare, si sviluppò un nuovo modo di rappresentazione della donna, che fece il paio con la raffinata riflessione sulla psicologia amorosa, capace di condurre ad una compiuta e moderna elaborazione del polisemico concetto di "cortesia".

Il movimento trobadorico, sorto nelle regioni di lingua d'oc, in Provenza, in Aquitania, infiltrò rapidamente il Nord di lingua d'oïl, aduso al genere epico della *chanson de geste*, innestandovi la sua audace ideologia d'amore, secondo cui l'eroe "compiuto" è soprattutto amatore e anzi, accresce la sua grandezza proprio nel *servitium amoris* reso alla dama.

Un amore difficile, però, perché mira alla perfezione, che s'attinge solo vivendolo da lontano; la «fin'amor» si rafforza *in absentia*, non rastremando le emozioni, bensì accrescendole, portandole quasi ad un punto di rottura, vicino alla prostrazione fisica e morale. Del tutto incompatibile con il matrimonio, esso è un'evidente esaltazione per traslato dell'omaggio feudale che i vassalli porgono ai nuovi signori, molto distante sia dall'unione spirituale che da quella fisica di due amanti.

Ne conseguirà l'aberrazione artistica del "necessario" impegno già contratto dalla dama amata, peculiarità di questa letteratura; una donna praticamente intoccabile, e comunque non casta, a cui si può arrivare solo con la purezza dei sentimenti e delle intenzioni, perché moralmente e fisicamente perfetta; degna d'ogni onore, infine, anche in virtù della condizione sociale sempre superiore rispetto a quella dell'«ami».

Non potevano esserci tradizioni più distanti: quella lirica provenzale e l'eroica della Francia del Nord. Per compiersi, la difficile mediazione tra la «fin'amor» e la materia di Bretagna aveva bisogno di un luogo d'elezione, particolarmente ricettivo perché aperto ad ogni modernità letteraria, e dell'azione combinata di esperti narratori. Coloro che s'assunsero il compito di propagare i primi componimenti furono i giullari e i menestrelli che già da tempo si dividevano tra Inghilterra e Francia, declamando gli antichissimi racconti celti che erano il sostrato comune di due culture spesso in contrasto.

L'ambiente fu quello riunitosi attorno ad Eleonora di Aquitania, nipote di Guglielmo IX, che secondo una tradizione all'epoca già consolidata era considerato il primo trovatore. Eleonora sposò in prime nozze Luigi VII di Francia e poi Enrico II Plantageneto, e fu madre di Alice e Maria, a loro volta spose di due Grandi di Francia, i conti di Blois e di Champagne.

Proprio presso la corte di Enrico I di Champagne, in cui arrivò nel 1162, due anni prima del matrimonio tra il conte e Maria, Chrétien riuscì a far giungere al massimo regime la sua arte,

²⁵ Cfr. C. DE TROYES, *Romanzi*, a cura di Gabriella Agrati e Maria Letizia Magini, 5 Voll., Milano, Mondadori, 1983-1997, pp. VI-IX.

trovandosi in un ambito a lui molto consono; meno bene erano andate le cose presso la corte provenzale di Eleonora, dove pure aveva vissuto, mai riuscendo, però, da uomo del Nord che era, ad abituarsi ai costumi “nuovi” e sofisticati della Signora d’Aquitania.

Forse fu proprio il lavoro per contrasto, rispetto a quanto Chrétien esperiva nella vita quotidiana presso le corti, a generare i suoi capolavori. Egli scelse, per affermare la sua personale visione del mondo cavalleresco e dei complessi rapporti che intercorrevano tra i sessi, di basare i soggetti delle sue storie sulla materia di Bretagna; la sua ispirazione, cioè, si nutrì dello straniamento tra argomenti e tesi all’ordine del giorno della discussione morale e motivi e personaggi tanto antichi da rappresentare il fondo celtico della Bretagna insulare e continentale.

Pur riconosciuto immediatamente come maestro di lingua e stile e pur esercitando una innegabile e duratura influenza sulla letteratura successiva, Chrétien non fu un caposcuola e, in vita, si trovò a fronteggiare l’amara realtà di un successo dovuto ad un malinteso di fondo: i suoi eroi, infatti, capaci di catturare il pubblico di tutte le corti di Francia, divennero simboli di un’epoca e di un’etica che il poeta della Champagne a dir poco aborrisce. Nel *Lancelot*, la sua ironia sull’amore cortese è evidentissima e in alcuni tratti sfocia nel sarcasmo: l’eroe eponimo viene più volte ridicolizzato, ma le corti lo fanno diventare il prototipo del perfetto cavaliere «ami»; il *Cligès* nasce in opposizione alla storia di Tristano e Isotta, intende anzi essere un anti-Tristano, ma non ebbe mai il successo sperato, lasciando il cavaliere triste nell’olimpico dei perfetti amanti.

La sua modernissima visione dell’amore coniugale, come luogo di maturazione della coppia e spinta ideale verso un compiuto ideale cavalleresco, fatto di generosità disinteressata verso il prossimo, naufragò di fronte al successo travolgente dei due personaggi adulteri per eccellenza, Lancillotto e Tristano, che divennero i modelli per tutte le storie d’amore successive: l’amore-passione aveva trionfato sull’amore coniugale.

Chrétien non fu certo un reazionario. Mai avversò la modernità, lodando mitici tempi passati; non polemizzava sulla passione romanzesca in quanto tale e sugli eroi di carta, bensì sul loro utilizzo come proiezione “onirica” di vicende ben più modeste e meste di tradimenti, infedeltà e adulteri, sotto cui a malapena si nascondevano brutali esercizi di potere. E non polemizzò, come spesso si afferma, sulla capacità di lettura delle donne, silenziosa o no, che andava imponendosi man mano che l’alfabetizzazione diveniva un tratto comune e un pregio da vantare per le damigelle in odore di matrimonio - si pensi alla deliziosa scena, nell’*Yvain*, in cui una fanciulla sedicenne, figlia di un cavaliere, legge in giardino ai propri genitori, e il contesto parla quanto mai da solo, un «romanz» -: volle, piuttosto, ancora una volta, rimarcare il cattivo uso che ne faceva una società immatura e, a suo parere, non ancora capace di porsi alla giusta distanza da argomenti meritevoli di un maggior grado di riflessione intellettuale, *in primis* quelli amorosi.

Con il poeta di Troyes, l’intervento d’autore raggiunge una vertigine stilistica sconosciuta fino a quel momento, degna davvero di Apollonio Rodio e Ovidio, ma inusitata e sofisticatissima, provocatoria al punto da assegnare al lettore un vero e proprio ruolo nella trama.

Le manifestazioni della sua voce spezzano il flusso della terza persona, che caratterizza la narrazione: solo le interruzioni parlano in prima persona e si indirizzano direttamente al pubblico - identificabile con la seconda persona -. Una occasionale prima persona plurale sottolinea il fatto che narratore e pubblico si muovono nello stesso mondo, diverso da quello narrato.

Sono undici i tratti distintivi della strategia di Chrétien, interessanti anche nell'ottica d'un confronto con gli sviluppi quattro-cinquecenteschi delle finestre d'autore nel romanzo cavalleresco²⁶:

Anticipazioni: «e messer Galvano se ne va. Delle avventure che trovò, mi udrete narrare a lungo».

Esclamazioni: «Ah, Dio! Che gran gioia ne avrebbe avuto Alexandre».

Esortazioni, imperativi, vocativi, tratti formulari che hanno attinenza con la ricezione uditiva: «ascoltate», «voglio che mi si creda», «non mi domandate».

Opinioni e digressioni: «in tal dolore, credo, hanno a lungo dimorato in Bretagna» - e questo «credo» è una opinione zeppa, utilizzata sapientemente anche da Dante per riequilibrare il computo metrico -; ma anche «la damigella accetta i baci e non credo che le dispiaccia», in cui l'opinione in prima persona è posta in un momento critico della storia.

Proteste di insufficienza, che assumono particolare importanza quando confessano totale inadeguatezza, per la quale Chrétien adduce a pretesto la propria ignoranza: «e davanti a lui, una fanciulla leggeva un romanzo di non so quale autore», oppure funzionano come zeppe di passaggio del tempo, «erano passati non so quanti giorni».

Asserzioni di sufficienza, basate sia sulla competenza del narratore sia sul pubblico in quanto testimone fidato: «in una volta vi ho detto tutto, che mai ebbe egli altro diletto», oppure dall'intesa tra narratore e pubblico «voi che avete agito allo stesso modo, ben potete comprendere e indovinare», fino ad arrivare alla celebre clausola: «del “Cavaliere del leone” Chrétien termina così il romanzo: non ne ha inteso raccontare di più, né voi stessi ne sentirete di più, a meno di aggiungermi menzogna».

Affermazioni di fedeltà al vero: «sul letto non racconto favole».

Richiami, spesso associati meccanicamente con elenchi di nomi propri - tecnica tipica anche dell'epica -: «con quelli che vi ho nominato venne il re Ban di Ganieret»; ma Chrétien sa inserire il richiamo anche per identificare un personaggio senza nominarlo, o addirittura per ironizzare sulla tecnica stessa: «ora, credete forse che per allungare il racconto io vi dica: “vi furono quei re e quei conti, e questi e quegli altri e quelli ancora”?».

Rifiuti di intervento, varianti della tecnica dell'abbreviazione: «di re Artù non voglio parlare per il momento più a lungo».

Domande retoriche, usate a fini di concisione e transizione, che appaiono nei monologhi del narratore: «sapete di chi voglio parlare?».

²⁶ L'argomentazione che segue è fortemente debitrice dello studio di J. L. GRIGSBY, *Le voci del narratore*, titolo originale, *Narrative Voices in Chrétien de Troyes: A Prolegomenon to Dissection*, 1979; in *IL ROMANZO*, a cura di Maria Luisa Meneghetti, traduzione di Margherita Lecco, Bologna, il Mulino, 1988, pp. 229-248. Per le traduzioni è stato utilizzato anche C. DE TROYES, *I Romanzi Cortesi*, cit..

Un breve preambolo

Allusioni o attribuzioni alla fonte; possono essere un puro riempitivo, smentire una fonte alternativa o rappresentare un tentativo retorico di conferire dignità al racconto attraverso il *topos* del «buono libro» o del testimone d'eccezione che pervade tutta la letteratura cortese e cavalleresca: «così come dice il racconto...».

ALLE RADICI DELLA LETTERATURA VOLGARE IN ITALIA

A metà del XIII secolo la produzione in lingua volgare non ha ormai più importanza nella sola sfera franco-provenzale. Lo stile cortigiano gallo-romanzo è sicuramente il più influente, ma la società dell'Europa occidentale è ormai stratificata, tanto da richiedere una significativa diversificazione culturale.

È in questo quadro culturale che l'Italia, entità nazionale quantomeno problematica, dà l'accelerazione decisiva alla formazione del pubblico moderno.

Nei comuni indipendenti dell'Italia centro settentrionale, la nobiltà feudale - e il ceto dei chierici cortigiani che s'accompagnava ad essa, vera cinghia di trasmissione culturale europea - non aveva l'importanza capitale che rivestiva nel resto d'Europa; i Grandi di Bologna, Firenze, Arezzo, Siena, alto borghesi *ante litteram*²⁷, gestivano la cosa pubblica e abbisognavano d'una istruzione con un carattere molto pratico e molto mondano, quale che fosse l'influenza di istituzioni ecclesiastiche.

Lo scopo di questa istruzione, ancora in gran parte latina, era di formare la classe politica dirigente, così come i futuri giudici e notai, servendosi perciò della propedeutica retorica classica, la *ars dictaminis*. Essa abbonda di figure ornamentali, è spesso ridondante e oscura, il che solo apparentemente contraddice il suo fine pratico: è, insomma, la tradizione solenne delle cancellerie della tarda antichità, ma decisamente rinnovata dallo stile epistolare di Federico II e della sua corte.

L'influenza di questo stile sulla prima letteratura popolare è grande e trova una giusta sponda nell'arte dei poeti provenzali del *trobar clus*, anch'essa votata al manierismo oscuro e difficile, ma pure alla poesia politico-polemica in lingua volgare; si aggiunga che sulla nascente letteratura italiana agiscono anche le tecniche della discussione scolastica e il forte realismo, la mordacità e la passione religiosa delle laudi, certamente di natura popolare ma ispirate dalla tradizione biblica.

La letteratura italiana nasce, insomma, già adulta e, quel che più conta, trova subito un ceto privilegiato di persone alle quali rivolgersi. Seppur fosse il mondo la scuola dei mercanti, e ancora sporadiche siano le notizie sui corsi "laici" d'istruzione tenuti nelle città italiane, è comunque certo che a quest'altezza temporale la cultura comincia ad essere esigenza sentita a tutti i livelli sociali, e a coinvolgere un numero di persone ben maggiore che altrove: a tutto vantaggio della lingua volgare, ora del tutto indipendente dalle realizzazioni scritte in latino, perché utilizzata per scopi primari e di acquisita dignità.

²⁷ Molto spesso, nel corso della trattazione, si userà questa categoria politica per designare i nuovi fruitori dei testi a stampa in età moderna. È di palmare evidenza, all'estensore della tesi, che essa sia insufficiente e, per tanti versi, distopica; ma non erronea, perché quantomeno la più prossima, soprattutto quando preceduta dal prefisso «proto», ad indicare l'avvento di una diversa classe culturale, trasversale al mondo quattro-cinquecentesco, tendente all'irrigidimento sociale.

LE PRIME TESTIMONIANZE SCRITTE TRA VOLONTÀ DOCUMENTARIA E AFFLATO ARTISTICO

Il tema delle origini della lingua italiana, per essere analizzato con un minimo grado di completezza, ha bisogno di essere ben circoscritto temporalmente.

Non certo geograficamente, perché una rapida rassegna di alcune delle attestazioni in cui si rinvengono parole già assimilabili a forme volgari, in un periodo storico compreso tra la prima metà del IX secolo e i primi tre decenni del XIII secolo, mostra quanto sia più corretto parlare di un complesso di lingue originarie affiorate in luoghi diversi d'Italia, piuttosto che di lingua comune divenuta progressivamente unitaria.

Solo a far data dalla metà del 1200, sarà possibile parlare, con molta approssimazione, di una serie di testi che comincia a comporre un canone letterario in lingua italiana, ma ancora fortemente intrisa delle *koinè* regionali. Pur in un quadro di netta prevalenza toscana, dovuta alla più spiccata vicinanza di questa forma volgare con la comune base latina: per motivi estrinseci, perché storicamente la regione fu tra le meno colpite da influenze esterne; e intrinseci, perché il toscano, foneticamente e strutturalmente, mantenne nel lungo periodo una notevole omogeneità espressiva, pur essendo lingua dalle notevoli capacità adattive.

Per arrivare a quel grado di maturazione, i volgari italiani avranno attraversato almeno due fasi, per riprendere la nota partizione di Armando Petrucci: lo «stato di scrittura», durante il quale si trasmettono volutamente, ma episodicamente, stralci volgari di varia lunghezza all'interno di contesti librari latini; la «canonizzazione libraria», il momento in cui i testi in volgare divengono autonomi, compiuti in ogni loro parte, «materia» da libro, e a tutti gli effetti punto di riferimento culturale di un'intera generazione di laici alfabetizzati: i protagonisti, attivi e passivi, produttori e consumatori, della nuova cultura scritta²⁸.

I primi testi romanzati emergono dunque nel IX secolo, e sono frutto delle più durature esperienze di affrancamento dal tardo latino maturate nei secoli precedenti²⁹.

²⁸ Cfr. A. PETRUCCI, *Il libro manoscritto*, in *LETTERATURA ITALIANA*, diretta da Alberto Asor Rosa, 15 voll., Torino, Einaudi, 1982-1992; Vol. 2, *Produzione e consumo*, pp. 504-508.

²⁹ L'origine delle lingue romanze va ritrovata nel latino volgare, una lunga serie di fenomeni di mutamento fonologico, morfosintattico e lessicale, visibile in testi che dal latino arcaico arrivano al 700 d. C. circa. Già dal III secolo, nella lingua comune, erano affiorati evidenti tratti del parlato che diverranno organici agli esiti volgari: nel 350, in una iscrizione cristiana, si legge «Mesis nobe», per «menses novem»; in un'altra, del 392, per indicare una giovane, si usa «pitzinnina». Nel 404, infine, in luogo del latino «augustas», si rinviene la più agevole «agustas». Almeno fino al VI secolo inoltrato, però, si può dire che gli abitanti della Romània parlino ancora latino, seppur molto diverso dalla sua rappresentazione grafica. È nella seconda metà del VI secolo, che il latino perde molte delle sue caratteristiche unitarie: la differenza tra scritto e parlato e quella tra registro colto e plebeo, divengono irreversibili. Tra il VII e l'VIII, in un'Italia pur fortemente stratificata dal punto di vista sociale, e in aree geografiche in cui popoli con lingue diverse sono obbligati alla convivenza, la versatilità degli idiomi italici contribuisce alla crescita a tutti i livelli delle varietà del parlato, che cominciano a penetrare anche nello scritto, di cui il latino rimane comunque la lingua ufficiale. Nella *Carta Pisana* del 730, ad esempio: «De uno latere corre via publica». O in altre due testimonianze pisane, che mostrano questa tendenza: nel *Documento pisano*, del 746, si trova l'espressione «de uno lato decorre via publica», praticamente identica a quella della *Carta*; nell'816, infine, ancora una *Carta pisana* riporterà la frase: «avent in largo pertigas quatordice, in

Le tipologie di queste scritture sono quanto mai diversificate, e molti sono stati i tentativi di classificazione: il raggruppamento forse più significativo rimane quello per periodi, all'interno del quale i testi delle origini possono essere contraddistinti anzitutto per progressiva consapevolezza degli scriventi, non tralasciando dunque anche le «scritture esposte»³⁰, ma anche, volta a volta, segnalandone l'area di provenienza e la destinazione d'uso³¹.

I GRUPPO (dalla fine dell'VIII secolo al sesto decennio del X)

Tra la fine dell'VIII secolo e l'inizio del IX secolo, è posta la coppia di esametri caudati che va sotto il tradizionale nome di *Indovinello veronese*. Conservato nell'Orazionale mozarabico della Biblioteca Capitolare di Verona, è probabilmente uno scherzo “dotto” di un amanuense, capace di esiti traslati e di adattamento mimetico agli schemi verbali del latino, ma il testo si trova ancora in una fase intermedia tra latino medievale e volgare³².

Della prima metà del IX secolo, e meritevole di un approfondimento, è la commovente *Iscrizione a sgraffio della Catacomba di Commodilla*, un breve frammento che rientra proprio nella categoria delle «scritture esposte», e appare nella cornice di un affresco all'interno della cripta dei santi, fratelli e martiri, Felice e Adauto, il cui culto risale almeno al IV secolo.

«Non dicere ille secreta a bboce»: in una forma sì acerba, ma già evidentemente instradata verso il volgare italiano - una semplice traduzione è «Non pronunciare i segreti a voce (alta)» -, l'anonimo incisore lancia un accorato monito a non cantilenare le orazioni della messa, le *secrete*, ovvero i *mysteria* della liturgia greco-latina, che andavano proferiti a mezza voce, se non mentalmente, perché rivolte solo a Dio e non ai presenti.

transverso de uno capo pedes dece, de alio nove in traverso [...]». Cfr. G. FOLENA, *Textus testis: caso e necessità nelle origini romanze*, in *Concetto, storia, miti e immagini del Medio Evo*, a cura di Vittore Branca, Firenze, Sansoni, 1973, pp. 483-507 (in particolare, la p. 506); A. VARVARO, *La parola nel tempo. Lingua, società e storia*, Bologna, il Mulino, 1984; P. CAMMAROSANO, *Italia medievale. Struttura e geografia delle fonti scritte*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1991; P. DELOGU, *Geografia politica dell'Italia nell'Altomedioevo*, in «La pittura in Italia. L'Altomedioevo», a cura di Carlo Bertelli, Electa, Milano, 1994; G. BERRUTO, *Fondamenti di sociolinguistica*, Roma-Bari, Laterza, 1995, pp. 227-250; A. VARVARO, *Origini romanze*, in *STORIA DELLA LETTERATURA ITALIANA*, diretta da Enrico Malato, 14 voll., Roma, Salerno Editrice, 1996; Vol. 1, *Dalle origini a Dante*, p. 139; P. RAJNA, *Due scritti inediti (Le leggende epiche dei Longobardi - Storia del romanzo cavalleresco in Italia)*, a cura di Patrizia Gasparini, premessa di Luciano Formisano, Roma, Salerno Editrice, 2004.

³⁰ Si tratta di testi creati allo scopo di essere letti pubblicamente in spazi aperti al pubblico e «in posizione propriamente “esposta” agli sguardi dei frequentatori di quegli spazi, al fine di permetterne la lettura a distanza, anche collettiva». In A. PETRUCCI, *Il volgare esposto: problemi e prospettive*, in «Visibile parlare». *Le scritture esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento*, Atti del Convegno internazionale di studi, Cassino - Montecassino, 26-28 ottobre 1992, a cura di Claudio Ciociola, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1997, pp. 45-58.

³¹ Cfr. almeno le classificazioni di F. SABATINI, *Italia linguistica delle origini. Saggi editi dal 1956 al 1996*, raccolti da Vittorio Coletti, Rosario Coluccia, Paolo D'Achille, Nicola De Blasi, Livio Petrucci, 2 voll., Lecce, Argo, 1996, pp. 99-131; L. RENZI, *Nuova introduzione alla filologia romanza*, con la collaborazione di Giampaolo Salvi, Bologna, il Mulino, 1985-1994, pp. 239-249; L. PETRUCCI, *Alle origini dell'epigrafia volgare. Iscrizioni italiane e romanze fino al 1275*, Pisa, Edizioni Plus (Pisa University Press), 2010.

³² Cfr. A. CASTELLANI, *I più antichi testi italiani. Edizione e commento*, Bologna, Pàtron, 1973-1976, pp. 25-30.

L'affresco è molto antico, collocabile tra il VI e il VII secolo, ed è di certo anteriore all'iscrizione, che fa riferimento ad una modalità di preghiera invalsa solo a partire dall'VIII secolo. All'altro capo della linea del tempo, il *terminus ante quem* è noto, perché legato all'abbandono della cappella, databile attorno alla metà del IX secolo: questo non avrebbe impedito di pensare all'incisione come successiva all'evento, se una approfondita analisi della grafia non l'avesse, come detto, definitivamente incastonata in quell'arco temporale.

In questo lacerto, «non dicere», che pure deriva dal classico *noli dicere*, si distingue già nettamente dalla forma corretta dell'imperativo negativo, composto da *non* + infinito: due alternative valide avrebbero potuto essere *ne dicas* o *ne dixeri*, ma va ricordato che *dicere* si conserva in forma volgare per tutto il Medioevo.

La parola «ille», derivata da *illas* («quelle»), perde l'originario significato dimostrativo subendo una significativa variazione grammaticale che le conferisce il valore di articolo femminile plurale. «Secrita», d'altro canto, è forma che interessa soprattutto la grafia; in particolare, quella in uso in tutte le scritture pre-caroline, che prediligevano la cosiddetta *-i* merovingica, che sporadicamente riapparirà in vari documenti fino all'inizio del XIII secolo, in luogo della *-e* chiusa: dunque «secrita», che deriva dal neutro plurale *secreta*, in realtà va letto proprio come *secreta*.

Altro aspetto da porre in rilievo, è che la scritta non prevedeva in origine il raddoppiamento fonosintattico in «bboce», parola graffita che si presentava scempia, ricordando peraltro, *en passant*, che il costrutto «a bboce» deriva dal latino *ad vocem*, con la caduta della consonante finale: una mano anonima, non è possibile stabilire se dello scrivente originale, ha in seguito aggiunto una piccola *b*. Di certo, questo fantasmatico fonologo *ante litteram*, deve essersi reso conto che la prima grafia non rendeva in pieno l'autentica pronuncia: in particolare, quella romana dell'epoca, con tutta probabilità caratterizzata non solo dal raddoppiamento fonosintattico, ma anche dal betacismo, indice di confusione tra la labiodentale *-v* e la bilabiale *-b*³³.

Il *Glossario di Monza*, 63 parole latino-romanze usate nella zona padana tradotte in greco, è dell'inizio del X secolo, ma è ospitato sul *verso* dell'ultima carta di un codice databile al terzo quarto del IX. Anche questo documento, come l'*Indovinello*, è riconducibile ad una fase in cui non si può ancora parlare di caratterizzazione formale in senso volgare della lingua usata, per quanto spesso essa si volga ad esiti dialettali dell'Italia settentrionale, seppur di incerta collocazione (*pede* : *podà*; *favela* : *lali cale*; *braca* : *braci*; *capilo* : *treiharia*; *porco* : *surilo*; *vaca* : *gelatas*; *lepore* : *lavos*; *scutela* : *pinaci*; *dominica* : *curiaci*; *lonis* : *deftera*; *marti* : *triti*; *mercor* : *tetras*)³⁴.

³³ Cfr. *Ibid.*, pp. 31-37; F. SABATINI, *Italia linguistica delle origini. Saggi editi dal 1956 al 1996*, cit., pp. 173-217; L. PETRUCCI, *Alle origini dell'epigrafia volgare. Iscrizioni italiane e romanze fino al 1275*, cit., pp. 71-72;

³⁴ Cfr. F. SABATINI, *Il glossario di Monza: il testo, la localizzazione, il compilatore*, in «Atti della Accademia delle Scienze di Torino. Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche», vol. 98, 1963/1964, pp. 1-34; G. CONTINI, *Il glossario di Monza e i nomi dei giorni*, in «Rivista di cultura classica e medioevale», 7, 1965, pp. 337-346; *SCRITTURE E SCRITTORI DEI SECOLI VII-X*, a cura di Antonio Viscardi, Bruno Nardi e Giuseppe Vidossi, Vol. 1° de *La Letteratura Italiana. Storia e Testi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1956; riproduzione delle pp. XI-LXXI e 1-254 del volume sopra indicato, Torino, Einaudi, 1977; C. MARAZZINI, *La lingua italiana. Profilo storico*, Bologna, il Mulino, 1994, pp. 153-154.

La notissima *Carta Capuana*, del marzo 960, che assieme alle altre tre testimonianze campane del 963, forma il *corpus* dei *Placiti cassinesi*, certifica il fondamentale ingresso del volgare nell'ambito giuridico: in esso, il latino rappresentava di per sé una certificazione di autorevolezza, ma in questo caso, per la prima volta, il documento si "piega" alla formula in lingua («Sao ko kelle terre [...]»), riportata con tratti "illustri" che forse appartenevano anche a tre giudicati coevi della stessa area geografica, ritenuti degni, un secolo dopo, di una "ritraduzione" in latino³⁵.

II GRUPPO (dalla seconda metà dell'XI secolo alla prima metà del XII)

Durante la prima età comunale, i testi sono di sempre più diversificata matrice culturale, ma di provenienza marcatamente centrale e meridionale, soprattutto per via della fiorente attività delle abbazie benedettine poste lungo la dorsale appenninica.

Numerose sono le scritture di natura pratica, curate da notai o da istituzioni comunitarie, religiose o laiche, che permettono, in ragione della primaria funzionalità comunicativa, di evidenziare i caratteri linguistici più spiccatamente regionali degli estensori.

La *Carta di Nicita*, il diploma di donazione del giudice Barisone I di Torres a Montecassino, datato 1065, è solo il primo dei molti documenti sardi della fine dell'XI secolo³⁶. Seguiranno altre testimonianze, tutte documentarie; *in primis*, il *Privilegio Logudorese* del 1080, con cui il giudice Mariano de Lacon liberava i mercanti pisani dall'obbligo di pagare il «toloneo», l'imposta per commerciare nei mari e nei territori della Sardegna settentrionale («Ego iudice Mariano de Lacon fazo ista carta ad onore de omnes homines de Pisas pro xu toloneu ci mi pecterunt, e ego donolislu, pro ca lis so ego amicu caru e istos a mimi [...]»).

Del gennaio 1087, sono i tre versi in un volgare misto a latino della *Postilla amiatina*, vergate dal notaio Rainerio su un atto rogatorio, la nota «cartula [...] de caput coctu», scritto da lui stesso in latino per una donazione fatta da Micciarello e sua moglie Gualdrada all'abbazia di San Salvatore, sita sulle pendici del monte Amiata³⁷.

³⁵ «Si sa che i passi volgari dei placiti campani o cassinesi non godono più, da qualche decennio, di quella fama così piena e sicura di primi documenti della nostra lingua che s'era venuta consolidando sul finire dell'Ottocento. [...] Resta ai placiti cassinesi il primo posto tra i documenti d'interesse giuridico; oltre all'essere i più antichi che abbiano data certa e che, per giunta, mostrino apertamente una consapevole distinzione tra volgare e latino. E il rigore giuridico di certe loro espressioni viene a esser confermato dal confronto coi tre giudicati del 936, del 954 e del 976, riportati in copia nel secolo seguente da Giovanni monaco di San Vincenzo al Volturmo in tre distinti passi del suo *Chronicon*. Quei giudicati contengono formule di testimonianza che si direbbero una trasposizione in latino di quelle dei placiti cassinesi coevi; e si può supporre che siano proprio una traduzione in latino, dovuta al cronista, di formule che negli originali perduti saranno state in volgare [...]». P. FIORELLI, *Intorno alle parole del diritto*, Milano, Giuffrè Editore, 2008, p. 5.

³⁶ Per le testimonianze sarde delle origini, cfr. E. BLASCO FERRER, *Linguistica Sarda. Storia, metodi, problemi*, Cagliari, Condaghes, 2002; P. MANINCHEDDA, *Medioevo latino e volgare in Sardegna*, Cagliari, Centro di Studi Filologici Sardi - Cuccu, 2007.

³⁷ Per tutti i testi che saranno analizzati da questo momento, oltre alla bibliografia già citata e salvo ulteriori specificazioni in nota *ad locum*, cfr. B. MIGLIORINI, *Storia della lingua italiana* [1960], Firenze, Sansoni, 1987, ottava edizione, 2000; *STORIA DELLA LETTERATURA ITALIANA*, diretta da Enrico Malato, Vol. I, *Dalle origini a Dante*, cit.; *L'ITALIANO. ELEMENTI DI STORIA DELLA LINGUA E DELLA CULTURA. TESTI E DOCUMENTI*, a cura di

Ancora un documento sardo, la *Carta cagliaritana* (1089), registra la donazione del monastero di San Saturnino fatta dal Giudice di Cagliari Costantino Salusio ai Vittorini di Marsiglia, e rientra nell'ambito dei documenti grafici alloglotti, perché è scritta in volgare campidanese e in caratteri greci³⁸.

La prima attestazione in Italia di volgare scritto e usato per quelli che si possono definire fini artistici, allo stato attuale delle nostre conoscenze, è databile tra il 1084 e l'inizio del XII secolo, ed è l'*Iscrizione di san Clemente e Sisinnio*, presente nella cappella sotterranea della Basilica di San Clemente al Laterano, in Roma, posta sotto l'affresco ispirato dalla *Passio Sancti Clementis*, che è testo anteriore al VI secolo.

In una singolare e affascinante lingua, intermedia sì tra latino e volgare, ma fortemente caricata di rozzezza nelle espressioni usate dai persecutori del santo, al drastico ordine di legare e trascinare Clemente, impartito dal prefetto Sisinnio ai suoi servi, Gosmario, Albertello e Carvoncello: «Falite dereto colo palo Carvoncelle. Gosmari, Albertel, traite. Fili de le pute, traite!» («Spingi da dietro con il palo, Carvoncello. Gosmario, Albertello, tirate. Figli di puttana, tirate!»), il martire soggiunge: «Duritiam cordis vestris, saxa traere meruistis» («Per la durezza del vostro cuore, avete meritato di trascinare sassi!»).

Clemente, in realtà, è già svanito, e i tre sgherri, accecati miracolosamente, non si rendono conto di star trascinando una pesante colonna. Le frasi, attribuite a giusta ragione a Sisinnio, sono tutte volgari (a meno che a pronunciare la prima, non sia un servo, ma la sostanza non cambia), punteggiate da due costrutti che hanno già valore di preposizioni articolate, «de le» e «colo» (*cum + illum*), ovviamente disutili al sistema della lingua latina; «Gosmari» e «Carvoncelle» sono invece tracce della resistenza del caso vocativo latino, ma quest'ultimo nome sancisce una datazione certa per la modificazione del suono *-rb* in *-rv*, caratteristica del dialetto romanesco.

La *Passio* definisce Sisinnio «duro di cuore» e la sua caratterizzazione si nutre non solo dell'autoritaria mano alzata, in segno di comando, ma proprio delle parole triviali e dialettali da lui utilizzate che, agli occhi di leggeva, in un'epoca in cui il latino era ancora utilizzato in molti ambiti e sinonimo di distinzione, raggiungevano, proprio per la loro "volgarità", un effetto quasi comico, in

Francesco Bruni, Torino, UTET, 1984; P. D'ACHILLE, *Sintassi del parlato e tradizione scritta della lingua italiana. Analisi e testi dalle origini al secolo XVIII*, Roma, Bonacci, 1990; *L'ITALIANO NELLE REGIONI. LINGUA NAZIONALE E IDENTITÀ REGIONALI*, a cura di Francesco Bruni, Torino, UTET, 1992; *STORIA DELLA LINGUA ITALIANA*, a cura di Luca Serianni e Pietro Trifone, 3 voll., Torino, Einaudi, 1993-1994; *STORIA DELLA LINGUA ITALIANA*, a cura di Francesco Bruni, Bologna, il Mulino, 1993 - 1994, in particolare: *Il Medioevo*, di Rosa Casapullo; *I DIALETTI ITALIANI. STORIA STRUTTURA USO*, a cura di Manlio Cortelazzo, Carla Marcato, Nicola De Blasi, Gianrenzo P. Clivio, Torino, UTET, 2002; *STORIA DELLA LETTERATURA ITALIANA*, diretta da Giulio Ferroni, Volume 1, *Medioevo Latino e Letterature Romanze (Prologo-Le origini-La civiltà comunale fino al 1300)*, a cura di Andrea Cortellessa, Italo Pantani e Silvia Tatti, Torino, Einaudi, 2002.

³⁸ È del 2006, la scoperta di un altro documento alloglotti di matrice sarda, databile tra il 1108 e il 1130, nell'Archivio Capitolare di Pisa. Su una pergamena ivi conservata, vergata durante il regno del giudice di Cagliari Mariano Torchitorio, e in cui si elencano i beni donati da quest'ultimo alla Chiesa di Santa Maria di Pisa di Sassari, la studiosa Paola Crasta ha infatti rinvenuto una striscia di rinforzo contenente un atto di vendita scritto in caratteri greci ma in lingua sarda. Cfr. A. SODDU - P. CRASTA - G. STRINNA, *Un'inedita carta sardo-greca del XII secolo nell'Archivio Capitolare di Pisa*, in «Bollettino di Studi Sardi», III, 3, 2010, pp. 5-42.

particolare in un luogo come una chiesa, mostrandocene ormai come di uso comune. Soprattutto se messe a paragone con quelle del santo, solenni e tratte sì direttamente dalla *Passio*, ma appunto per questo, pensando alla collocazione temporale del testo religioso, testimonianza di significative modificazioni venutesi a creare già prima del VI secolo: Clemente, infatti, “usa” l’acusativo «duritiam», sempre più caso unico del tardolatino, soprattutto di estrazione popolare, in luogo dell’ablativo e, inoltre, «traere», al posto del corretto «trahere»³⁹.

Fanno parte del gruppo delle scritture alloglotte, le *Glosse ebraiche in salentino antico*. Ascrivibili al settimo decennio dell’XI secolo, sono 154 chiose a una *Mišna* custodita nella Biblioteca Palatina di Parma, presentano ad un volgare influenzato da morfemi tipici del dialetto salentino, ma anche da tratti laziali e greci, riferibili ad una zona geografica tradizionalmente mistilingue⁴⁰.

L’unica testimonianza di scrittura mercantile antecedente il 1200, plastica espressione della potenza economica e marittima della Repubblica marinara di Pisa, rimane il *Conto navale pisano*, un brano in cui si registrano i pagamenti effettuati per la riparazione di alcune navi; di tale sicurezza formale («In legname da colonne [...]»; «Taliatura, dolatura e aducitura [...]»; «A maestro di mannaia dr. .vi»; «Dispennatura di timone dr. .iiii»), da far pensare ad una produzione d’ambito affaristico, almeno toscana, già ben solida e caratterizzata, come sembrano confermare molti testi seguenti⁴¹.

La marea montante del volgare trovò notevole sfogo, inoltre, per forza di un paradosso solo apparente, all’interno della forma libraria degli antichi formulari e codicetti liturgici prodotti dai centri religiosi che dominano culturalmente, come detto, una vasta area linguistica che comprende, salvo la Toscana, l’intera Italia centrale.

Di là provengono i documenti che sanciscono l’affermazione di sistemi di scrittura in cui, all’interno della natura mescolata di latino e volgare, quest’ultimo sembra sempre più preponderante.

Il primo tra essi, la *Formula di confessione umbra*, risalente al periodo compreso tra 1040 e 1095 o forse agli inizi del XII secolo, e vergata nel monastero di S. Eutizio, presso Norcia, è un documento paraliturgico, che doveva servire come preparazione per la confessione del penitente.

Nella *Formula*, che terminava con una invocazione in latino, vengono passati in rassegna tutti i possibili peccati in cui si poteva indulgere, compresi quelli di mancato mantenimento della pace sociale; come in questo paragrafetto, che sembra aprire una finestra sulla vita comunale dell’epoca: «Accusome dela sancta treva, k’io noll’observai sì ccomo promisi»⁴².

³⁹ Vedi F. SABATINI - S. RAFFAELLI - P. D’ACHILLE, *Il volgare nelle chiese di Roma. Messaggi graffiti, dipinti e incisi da IX al XVI secolo*, Roma, Bonacci, 1987; in particolare: *Sull’iscrizione di San Clemente. Un consuntivo con integrazioni*, di Sergio Raffaelli, pp. 35-66.

⁴⁰ L. CUOMO, *Antichissime glosse salentine nel codice ebraico di Parma, De Rossi 138*, in «Medioevo Romano», IV, 1977, pp. 185-271.

⁴¹ Cfr. I. BALDELLI, *La Carta pisana di Filadelfia. Conto navale in volgare pisano dei primi decenni del secolo XII*, in Id., *Conti, glosse e riscritture dal secolo XI al secolo XX*, Napoli, Morano, 1988, pp. 11-48.

⁴² («Mi accuso della della santa tregua, da me non osservata come promesso»). Questo frammento mette in evidenza l’uso della legge Tobler-Mussafia, nata dall’osservazione che nei testi delle origini, ad inizio frase, o dopo *e* e *ma*, non poteva esserci pronomi atono; legge che rimarrà in vigore per tutto il Duecento e gran parte del Trecento.

Ancora documenti giuridici sardi, le *Carte logudoresi*, anch'esse dell'inizio del secolo, mostrano una notevole omogeneità con le attestazioni regionali precedenti⁴³.

Verranno poi alcune iscrizioni nelle chiese di Vercelli e Casale Monferrato, collocabili a metà del XII secolo, a tutti gli effetti scritte esposte aventi carattere di didascalie alle raffigurazioni di pavimenti musivi.

Tra queste testimonianze "pubbliche", si pone nel 1151 la *Carta osimana*, anche se l'anno viene indicato con una indizione all'apparenza erronea⁴⁴.

Questo documento, sulla cui autenticità si sono sollevati alcuni recenti dubbi, è il primo di tre atti notarili d'area marchigiana del XII secolo e viene rogato nel luglio dal notaio Simeone.

Esso contiene la donazione di una chiesa da Grimaldo, vescovo di Osimo, a Bernardo, abate cistercense di Chiaravalle di Fiastra e trae molto del suo interesse dal fatto che spesso mostra tracce volgari nel pieno di periodi che vorrebbero servirsi di un sostenuto latino; segno forse di scarsa cultura, ma più probabilmente di una difficile trascrizione operata dal notaio da una carta privata datagli in precedenza.

Due soli esempi: «Bernardu abbas de monesterio de beata Santa Maria de Claravalle a meisq(ue) sucesorib(us) da mo (n)na(n)ti i(n) p(er)petuu(m) [...]», dove «mo nnanti» è forma praticamente dialettale ancor oggi usata in larga parte dell'Italia Meridionale.

«Santa Maria in Selva qui est edificato nu planu de Ara Grani vocatu, que a lui pertine vel pertinere debet; si li dono intrasacto, nulla reservatione non fecimus; si li dono per alima sua e delu ienitore e dela ienitrice sua [...]», in cui «nu» sta per «nello», «ara» per «aia», «alima» per «anima» e, soprattutto, «intrasacto» sta per «senza condizioni», ma in seguito significherà, in molti dialetti, «immediatamente».

L'ultimo testo appartenente a questo secondo gruppo è la cosiddetta *Testimonianza di Travale*, borgo che oggi si trova in provincia di Grosseto, il breve resoconto delle parole pronunciate da Enrigolo e soprattutto da Pietro Poghino il 6 luglio del 1158, nel quadro della controversia che opponeva il vescovo di Volterra, Galgano, a suo fratello, il conte Ranieri d'Ugolino Pannocchieschi.

Poghino riferisce una accorata lamentela di Malfredo da Casamagi, il guardiano del castello di Travale: «Guaita, guaita male, non mangiai ma' mezzo pane» («La guardia fa male il suo mestiere: non ho mangiato che mezzo pane»); la testimonianza è doppiamente interessante, perché è probabile che Malfredo abbia espresso la sua amarezza per il trattamento riservatogli dai suoi Signori, attraverso un frammento di detto popolare, forse parte di un ritmo giullaresco dell'XI secolo in auge tra il popolo⁴⁵.

⁴³ Cfr. I. LOI CORVETTO, *La Sardegna*, in *L'ITALIANO NELLE REGIONI. LINGUA NAZIONALE E IDENTITÀ REGIONALI*, a cura di Francesco Bruni, Torino, UTET, 1992, pp. 875-917.

⁴⁴ Per le tre *Carte* marchigiane, vedi G. TAMBA - F. GIBBONI, *La formazione e la lingua dei notai nelle Marche tra XI e XVI secolo*, in «Studi e Materiali», 1, 2009, pp. 1-30.

⁴⁵ Per questa, e tutte le altre testimonianze d'area toscana, vedi A. CASTELLANI, *Saggi di linguistica italiana e romanza (1946-1976)*, 3 voll., Roma, Salerno Editrice, 1980.

III GRUPPO (tra la fine del XII secolo e l'inizio del XIII)

Alcuni dei testi di quest'ultimo gruppo, palesando ormai caratteristiche letterarie, segnano la fine del periodo originario della scrittura in volgare, caratterizzato soprattutto da discontinuità, e l'inizio di una vera e propria tradizione in lingua.

Dal punto di vista cronologico, questo periodo si apre con il *Memoratorio di Monte Capraro*⁴⁶, del 1171, conservato a Montecassino.

Esso prende nome dalla montagna situata nell'Alto Molise, su cui erano posti una chiesa dedicata ai santi Simone e Giuda Taddeo, e il monastero di San Giovanni Battista, che nella persona del priore Ruele rivendica, a futura memoria, il possesso del luogo sacro: «Fr(ater) Ruele prior heremitus S(an)c(t)i Ioh(ann)is de Montre Caprarum [...] fesit (*questa chiesa*) pro ipsu(m) (et) p(ro) aliis fr(atribu)s heremit(is) [...] li quali laborasseru p(ro) ip(s)i (et) p(ro) aliis fr(atribu)s [...] (et) p(ro) facere or(ationem) quilli iurni li quali no(n) gisseru a llabore. Qualunqu)a h(om)o volsesse depa(r)tire ista eccl(esi)a da S(an)c(tu) Ioh(ann)e sci scia exco(m)municat(us)» («Frate Ruele priore dell'eremo di San Giovanni del Monte Capraro [...] fece (*questa chiesa*) per sé e per gli altri frati eremiti [...] i quali lavorassero per loro e per gli altri frati [...] e per fare orazione quei giorni in cui andassero al lavoro. Chiunque volesse separare questa chiesa da San Giovanni sia scomunicato»)⁴⁷.

Molto importante è la *«Recordacione» di Pietro Corner* per il carico di una nave, da porsi anch'essa nella seconda metà del XII secolo, che pur non matura come la pisana, certifica ancora una volta, in diverso contesto geografico, l'importanza del nesso vitalismo economico-nascita della documentazione pratica⁴⁸.

Dopo l'*Epitaffio in volgare sulla tomba del giudice Giratto*, costruita dal maestro Biduino nel Camposanto monumentale di Pisa, che risale al 1174⁴⁹, ancora volte a scopi concreti, e ormai quasi integralmente volgari, sono le *Decime di Arlotto*, un resoconto di riscossioni effettuate nelle montagne pistoiesi, trascritto tra il 1160 e il 1180, ma anche la di poco più tarda *Postilla in volgare del notaio Gerardo di Pistoia*, forse del 1195, che attesta la restituzione da parte del debitore Gradalone, di una cifra avuta in prestito ad usura.

O ancora l'*Inventario dei beni di Santa Maria di Fondi*, della fine del XII secolo, o i senesi *Affitti* e *Memoria della badia di Coltibuono*, risalenti agli inizi del XIII secolo, chiare dimostrazioni che in

⁴⁶ Il *memoratorium* era il documento privato che nel Medioevo veniva redatto dal notaio al termine di un atto, garantendo così la memoria scritta dei diritti del richiedente il documento ufficiale.

⁴⁷ Cfr. A. CASTELLANI, *I più antichi testi italiani. Edizione e commento*, cit., pp. 165-169.

⁴⁸ Una «scritta semivolgare [...]; testo pensato e pronunciato (tra sé e sé o dettandolo a uno scrivano [...]) in volgare». A. STUSSI, *Medioevo volgare veneziano*, in Id., *Storia linguistica e storia letteraria*, Bologna, il Mulino, 2005, pp. 23-80; in particolare le pp. 23-30.

⁴⁹ Cfr. Id., *Epigrafi medievali dell'Italia settentrionale e della Toscana*, in «Visibile parlare». *Le scritture esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento*, a cura di Claudio Ciociola, cit., pp. 149-175.

questo periodo storico, gli elenchi dei beni posseduti da privati o istituzioni, così come i resoconti delle varie attività economiche svolte, si stendono ormai solo in forma volgare⁵⁰.

Tra una nuova serie di carte sarde, dalle più antiche, la *Carta logudorese*⁵¹, 1170, e la *Carta gallurese*, 1173, alle *Carte cagliaritanne*, 1181-1212, sta la *Dichiarazione di Paxia*, stesa tra il 1178 e il 1182.

Di natura notarile, la *Dichiarazione* è il primo documento ligure. Non di vero e proprio atto si tratta, però, ma di due fogli sciolti non autenticati con cui una vedova, Paxia, rende conto ai consoli di Savona dei beni lasciatile dal marito, di quelli che ella aveva portato in dote e delle spese sostenute dopo la morte del capofamiglia.

A tutti gli effetti notarili, sono i restanti due documenti del trittico d'area marchigiana, iniziato con la *Carta osimana*.

Il primo in ordine di tempo è la *Carta fabrianese*, del maggio 1186: sottoscritta da un «Flore(n)tinus notarius», essa attesta l'accordo tra il conte Attolino e donna Berta da una parte, e il monastero di San Vittore delle Chiuse e Rollando di Bernardo dall'altra, per la equa partizione di una serie di terreni che tutti loro avevano in comune dalle parti di Camerino. In questo documento il volgare predomina sul latino, confinato nella data, nei nomi delle parti e nelle formule finali («[...] et presalie quale nui advemo delo vostro et n(ost)ra sientia ne dà q(uod) no(n) ce adbamo rattice, adre(n)derimu ad vui admicavelem(en)te [...]» «[...] e i frutti che noi avemmo della vostra parte e ai quali sappiamo di non avere diritto, li renderemo amichevolmente [...])»).

Del 7 settembre 1193, ma priva di indicazioni di luogo, è la *Carta picena*, in cui si attesta che Plandeo Oldrici vende un terreno a Giovanni Ofridi al prezzo di 20 libbre di denari lucchesi.

La prima e la terza parte del breve documento sono scritte in latino; la seconda parte, nella quale si spiega che in realtà il terreno viene ceduto a garanzia della restituzione di un prestito di 20 libbre fatto da Giovanni a Plandeo, è in volgare: l'evidente squilibrio tra le parti, ha fatto parlare molti studiosi di una sorta di "interpolazione" del notaio «Firmus», che avrebbe inserito nella "carta" vera e propria, una "scritta" privata precedentemente concordata tra le parti («[...] (et se Plandideo n(on) redese li denari ad Ioh(anni) (et) vo a ssua redeta, ke la t(er)ra sia loro a p(ro)p(r)ietate»).

Alle soglie del XIII secolo, comincia la grande stagione della lirica scritta in volgare italiano. Nel nord Italia, all'ormai classico *Contrasto di Raimbaut de Vaqueiras* in ottonari tronchi e piani, probabilmente anteriore al 1194 (*Domna, tant vos ai preiada, / si us plaz, q'amar me voillaz [...] Jugar, voi no sei corteso / qe me chaidejai de zo, / qe negota no farò [...]*), è stata recentemente affiancata la canzone anonima *Quando eu stava in le tu cathene*, composta fra il 1180 e il 1210. Formata da cinque strofe di dieci decasillabi ciascuna, è stata rinvenuta sul verso di una pergamena su cui, in latino era riportato l'atto di vendita di una casa, risalente al 1127; conservata all'Archivio

⁵⁰ Per l'evoluzione nel tempo di questa tipologia di testi, vedi A. CASTELLANI, *Grammatica storica della lingua italiana*, Bologna, il Mulino, 2000.

⁵¹ E. MONACI, *Crestomazia italiana dei primi secoli*, con prospetto grammaticale e glossario. Nuova edizione accresciuta e aumentata per cura di Felice Arese, Roma-Napoli-Città di Castello, Società Editrice Dante Alighieri, 1955.

Storico Arcivescovile di Ravenna, da cui il nome di *Carta ravennate*, la pergamena presenta anche un altro componimento, di cinque endecasillabi, che imita i modi della canzone.

La discussione ormai quasi ventennale sulla sua vetustà è importantissima, perché *Quando eu stava* potrebbe riscrivere la storia della lirica italiana delle origini, perché fa pensare ad una poesia delle corti del Nord più antica della Scuola siciliana e che dunque avrebbe sviluppato una sua originale riflessione sui modi trobadorici in uso nel nostro Paese.

Degno *pendant* della *Carta ravennate* è il *Frammento piacentino*, un brandello di una poesia volgare annotata, sempre all'inizio del secolo, sulla coperta di un manoscritto dell'Archivio Capitolare di Sant'Antonino⁵².

Sempre dello stesso periodo, le anonime, misogine 189quartine dei *Proverbi de femine*, sono di provenienza veneta.

Nel centro Italia rifulge il *Ritmo Laurenziano*, la gustosa "cantilena" volterrana in tre lasse monorime di ottonari-novenari collocabile tra il 1188 e il 1207, con cui un anonimo giullare tenta di ingraziarsi il vescovo Grimaldesco, affinché gli regali un cavallo (*Salva lo vescovo senato, / lo mellior c'unque sia nato, [...] e 'l pap'à llui [dal destro l]ato / per suo drudo plù privato. [...]*)⁵³.

Molte sono ancora le testimonianze sporadiche, come i *Ricordi veronesi*, note tracciate sul verso di un documento veronese datato marzo 1205.

Anche le scritture alloglotte continuano il loro cammino, come dimostrato dall'*Elegia giudeo-italiana*, conservata in un codice trecentesco del tempio israelitico di Ferrara, e in copia a Parma.

È, questo, il primo grande incontro di un volgare romanzo e della cultura ebraica, che portano "in dote", l'una la struttura metrica dei suoi canti liturgici, l'altro i ritmi giulleschi del centro Italia.

Proveniente dall'ambiente giudaico dell'Italia centrale, si caratterizza per le sue vibranti terzine monorime che lamentano la distruzione del popolo ebraico e invocano il ritorno a Gerusalemme:

La ienti de Sion piange e lotta;
dice: "Taupina, male so' condotta
em manu de lo nemicu ke m'ao strutta
[...]
leviti e sacerdoti e tutta ienti
entro Sion stare gaoienti,

⁵² Un altro elemento importante da tenere in considerazione è che il *Frammento* conserva la musica relativa ad una piccola porzione del testo, che è chiaramente sottoposto a notazione. Anche sulla *Carta ravennate*, peraltro, appare una notazione musicale, vergata in modo corsivo sul lato in cui compare il testo poetico, e sembra ormai certo che sia in relazione diretta, anche temporale, con i versi d'amore. Cfr. A. STUSSI, *Versi d'amore in volgare tra la fine del secolo XII e l'inizio del XIII*, in «Cultura neolatina», 59, 1-2, 1999, pp. 1-69; A. CASTELLANI, *Grammatica storica della lingua italiana*, cit., pp. 524-536; M. LOCANTO, *Le notazioni musicali della Carta ravennate e del Frammento piacentino*, in *TRACCE DI UNA TRADIZIONE SOMMERSA. I PRIMI TESTI ITALIANI TRA POESIA E MUSICA*, Atti del Seminario di studi, Cremona, 19 e 20 febbraio 2004, a cura di Maria Sofia Lannutti e Massimiliano Locanto, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2005, pp. 123-156.

⁵³ Cfr. *POETI DEL DUECENTO*, a cura di Gianfranco Contini, 2 voll., Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, I vol., pp. 3-6 e 15-28; II vol., pp. 790-793; A. CASTELLANI, *Il Ritmo laurenziano*, in «Studi linguistici italiani», 12, 1986, pp. 182-216.

lo santo Too nome bendicenti⁵⁴.

Il periodo vede anche apparire il più importante documento delle origini in lingua piemontese, i 22 *Sermoni subalpini*: d'argomento religioso e autore anonimo, sono il primo esempio di predicazione in volgare, basato sulla traduzione e la parafrasi delle *Scritture* in latino, offrendosi alla vista notevolmente condizionato da francesismi.

Sull'antica scia della *Formula di confessione umbra*, lungo l'Italia mediana si snoda la più antica poesia religiosa in volgare, rappresentata dal *Ritmo Cassinese*, della fine del XII secolo, e aggiunto all'interno di un vecchio codice di Montecassino, e dal sempre cassinese *Ritmo di sant'Alessio*, pur comparso all'inizio del XIII secolo, alla fine di un codice marchigiano.

Dal punto di vista formale, i due *Ritmi* fanno propri i moduli organizzativi francesi, utilizzando lasse e non strofe; così come la metrica d'Oltralpe, adottando ottonari e novenari, versi derivati dall'*octosyllabe* e dal *décasyllabe*, messi progressivamente ai margini dalla nuova versificazione italiana⁵⁵.

Va menzionato anche il particolare caso dei tre quinari doppi mono assonanzati, che forse in origine erano parte di una quartina, del *Pianto della Vergine*, che chiude una *Passione di Cristo* in latino, ancora cassinese, della fine del XII secolo. È, questo, l'unico brano rientrando nella categoria dei summenzionati, che abbia plurime attestazioni in vari codici centro-italiani: tanto è vero, che le versioni due-trecentesche, poste a confronto, si evidenziano come esiti, indipendenti tra loro, di una notevole circolazione orale⁵⁶.

A coronamento di queste primi documenti religiosi non può che porsi il *Cantico delle creature*, parte integrante del codice 338 della Comunale di Assisi, consistente nella raccolta ufficiale dei testi fondativi dell'Ordine dei frati minori, redatta nella seconda metà del Duecento e dunque già fuori dai confini temporali impostici.

Il più antico testo fiorentino tramandatoci, il primo libro di conti italiano ed europeo, è il *Frammento d'un libro di conti di banchieri fiorentini*, del 1211, dunque nel pieno degli esiti scritti più maturi dei testi pratici, conservato nei fogli di guardia di un *Digesto nuovo* laurenziano. La lingua usata nel registro appare già formalizzata: «A mesere Kancillieri prestammo soldi IJ in sua mano [...] abbiamo posto sotto sua rascione ove die avire [...] A Manetto Passarimpetto prestammo soldi IJ in sua

⁵⁴ Vv. 1-3; 118-120. I. HIJMANS-TROMP, *Per il testo dell' "Elegia giudeo-italiana"*, in «Lingua nostra», 51, 1990, pp. 97-99.

⁵⁵ Cfr. *POETI DEL DUECENTO*, a cura di Gianfranco Contini, cit., I vol., pp. 7-13; II vol., pp. 791-792; V. FORMENTIN, *Poesia italiana delle origini*, Roma, Carocci, 2007, pp. 63-137.

⁵⁶ «Mater [...] stans cum Iohne et aliis mulieribus ante crucem [...] quasi ostendens ei ventrem in quo Christum portavit [...]: [...] [eo] te portai nillu meu ventre: / quando te beio, moro presente; / nillu teu regnu agime a mmente». Il dramma liturgico prevedeva un'indicazione quasi registica, rivolta a chi impersonava la Madonna, e dunque una traduzione possibile è: «La madre [...] stando con Giovanni e le altre donne davanti alla croce [...] e come se mostrasse a lui il ventre nel quale portò Cristo [dica]: *Ti portai nel mio grembo: / quando ti vedo, muoio subito; / nel tuo regno ricordati di me*». Per la rassegna della letteratura religiosa del Duecento, cfr. *LAUDE DUGENTESCHE*, a cura di Giorgio Varanini, Padova, Antenore, 1972.

mano [...] Aldobran, item ci die soldi xx levammo di ssua rascione ove die avire per Bonaquida Forestani»⁵⁷.

La rassegna delle più antiche attestazioni del volgare italiano si chiude con due documenti che sembrano essere influenzati dalle *chansons de geste*, entrambi riportati su memoriali in latino celebranti vittorie militari, autentici prodromi del successo manoscritto della materia di Francia in Italia e spie di una già notevole diffusione dei suoi temi a livello popolare.

Il *Ritmo bellunese*, consta di quattro versi, dalla difficile definizione metrica, inseriti nella cronaca delle vittorie militari del 1193 e del 1196 della lega formata da Belluno e Feltre su Treviso. I versi forse sono solo l'inizio di quella che voleva essere una poesia storica:

De Castel d'Ard avi li nostri bona part.
I lo geta tutto intro lo flumo d'Ard.
E sex cavalier de Tarvis li plui fer
con se duse li nostre cavalier.⁵⁸

Il *Ritmo lucchese*, infine, è formato da ottonari e novenari, in parte rimati, in parte assonanzati, che s'aggiungono al resoconto della vittoria lucchese sul marchese di Massa, avvenuta nel gennaio del 1213:

Ma come perdetero lor distrieri
così fussero rimasti prescioni
per li nostri cavalieri!
Gualterotto Castagnacci
et Ronsinello Pagani;
ma per saramento fur distrecti
et ritornarodai Christiani:
ma loro arme e lor cavalli
lassaro dai Pagani.
In quello stessee rio segno
fu Orlandin da Sogromigno
che fu Guido et Guidarello.
Pegio non fu lo Garfagnino,
quei che non fu paladino,
filiolo di Guido Garfagnino.
Prese a torto gonfalone
ke Luca 'l trasse di prescione;
e perciò quel mal portoe.
Mei lo portò Uguicionello,
quel che già no i fu Gainello,
ka Lucca aitò, la sua cittade,
in cui castello ten Christianitade. [...]»⁵⁹

⁵⁷ Per le varietà linguistiche della Toscana medievale e per gli sviluppi nel tempo delle più significative caratteristiche delle scritture pratiche in Italia, vedi A. CASTELLANI, *Grammatica storica della lingua italiana*, cit.

⁵⁸ («Di Castel d'Ardo ebbero i nostri buon partito. / Essi gettarono tutto entro il fiume d'Ardo. / E sei cavalieri di Treviso, i più fieri, / con loro condussero i nostri cavalieri»). In *STORIA DELLA LETTERATURA ITALIANA*, diretta da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, cit., Volume 1, *Le origini e il Duecento: Primi documenti della lingua e della letteratura italiana*, a cura di Concetto Del Popolo, pp. 51-52.

Due anni dopo, Boncompagno da Signa, parlando nella *Rhetorica antiqua* della corrispondenza tra mercanti, dirà cosa che ormai riguarda la trasmissione scritta dell'intera società duecentesca:

[...] in suis epistolis verborum ornatum non requirunt, quia fere omnes et singuli per idiomata propria seu vulgaria vel corruptum latinum ad invicem sibi scribunt et rescribunt⁶⁰.

A questo punto della storia letteraria italiana non esiste un solo "scrivere volgare". Oltre alla scrittura pubblica fatta per la lettura, si consolida quella documentaria, utile alla conservazione della memoria di atti pubblici di varia natura.

Ora, in pieno Duecento, il volgare italiano rivendica il diritto di essere anche "librario", cosciente di sé e della propria forza. La scrittura volgare più raffinata, pur muovendosi con difficoltà in un ambito della cultura in cui impera il latino, compie i suoi primi passi proprio grazie alla capillare e solida diffusione popolare: anche perché, non più i pur reverendissimi centri monastici di tradizione benedettina rappresentavano l'unica fonte di produzione libraria, ma erano stati affiancati dai primi pionieristici imprenditori cittadini, colonne portanti della rivoluzione urbana del XII secolo.

Il latino scritto, peraltro, pur con i suoi statuti fortemente definiti, caratteristici della grande produzione libraria del XII secolo, era tutt'altro che immobile e cristallizzato, e anzi traeva giovamento dai cambiamenti sociali in atto.

Il mercato dei manoscritti, agli albori, pur imperniandosi su strutture tradizionali, come le scuole ecclesiastiche e i monasteri *infra moenia*; e pur avendo come utenti primari e privilegiati gli ecclesiastici di vario grado, s'apriva dunque fiduciosamente ai nuovi ceti intellettuali cittadini: produttivi, duttili, con grandi capacità d'adattamento e, soprattutto, mobilissimi e in continuo movimento, pronti ad eleggere ad oggetto preferito quei nuovi libri che invadono le tasche e le strade, tanto diversi per dimensioni dagli altomedievali, pur nel sostanziale mantenimento degli stessi supporti e *standard* tecnici.

Il modello-libro, infatti, continuava ad essere un codice e ad usare la stessa materia, la pergamena. Chi "produceva" un libro, sfornava un codice membranaceo in cui, però, si distingueva sempre più spesso l'esigenza di un diverso ordine ed equilibrio tra le parti, necessari alla nuova funzionalità richiesta, la praticità: in questa direzione, peraltro, vanno la formazione e l'introduzione della «gotica» e l'«idea» del libro universitario.

Alla perdita o allo smarrimento del senso sapienziale e simbolico, si pone un argine di concretezza e semplificazione, che caratterizzerà le migliori tra le combinazioni di volgare italiano e nuova forma libraria.

Il quadro generale del mercato, non era però certo roseo, per il volgare. Le tante innovazioni, anche tecniche, del XII secolo andavano, infatti, soprattutto a rinsaldare il rapporto tra libro, «litterati»

⁵⁹ *RIME GIULLARESICHE E POPOLARI D'ITALIA*, a cura di Vincenzo de Bartholomaeis, Bologna, Zanichelli, 1926.

⁶⁰ («[...] Nelle loro lettere non cercano l'ornato delle parole, ma quasi tutti si scrivono e rispondono o nei propri idiomi volgari o in un latino corrotto»). In B. MIGLIORINI, *Storia della lingua italiana*, cit., p. 90.

e latino: ancora troppo forte, nella considerazione degli utenti, era la pressione culturale e il prestigio di questa lingua, per metterle da subito a fianco una scrittura in volgare ancora vicinissima agli esiti del parlato.

Questo lo stato delle cose, per riallacciare il discorso all'inizio, nell'ambito più eminentemente "librario", scoperto, visibile.

In un diverso contesto, però, quello della più evoluta documentazione notarile, si stava realizzando una fondamentale sintesi tra "modello librario alto" e istanze popolari, quando non popolarresche.

Il notaio, anche quando incolto, all'interno di una rigida griglia formale, giuridica e linguistica, aveva il dovere e la necessità di aderire alla realtà fattuale con la quale si confrontava: "uniformarsi" ai nomi di luoghi, cose e persone; alle parole dette e agli atti compiuti, fino alla esplicitazione delle volontà, non solo testamentarie, dei soggetti che gli si rivolgevano, come si evince ad esempio dalle ben note carte marchigiane, dai placiti d'area campana o dalle dichiarazioni toscane⁶¹.

Ai letterati che gravitavano attorno al mondo notarile, ma soprattutto ai notai stessi, si devono tanti dei volgarizzamenti realizzati tra Due e Trecento e, parimenti, le molteplici traduzioni dal latino, dal francese e quelle, basilari per la diffusione di testi e letteratura, tra volgari regionali.

E, ancora una volta, l'abitudine ad "interpretare" le volontà di una parte davvero notevole della popolazione, perché a questo punto è chiaro che dire "notaio", mero esecutore della legge, è dire davvero pochissimo, garantisce il successo di molte intraprese letterarie, soprattutto nel triangolo umbro-tosco-emiliano, dove più numerosi e istituzionalmente solidi sono i comuni⁶².

⁶¹ Bella e, in fondo, condivisibile, questa disamina del rapporto con il latino e il volgare dei notai medievali: «Prendendo spunto da una carta marchigiana, Alberto Varvaro afferma, [nella *Storia della Letteratura italiana, diretta da Enrico Malato*] con absolutezza, senza mezzi termini, quanto segue: "Che una descrizione di terreni o un inventario di beni scivoli nel volgare è del resto cosa che accade dovunque e non presuppone alcuna coscienza di un qualche prestigio della varietà linguistica parlata, ma solo incapacità dello scrivente di esprimere in latino tutto ciò che deve dire" [...] Non è nostra intenzione sostenere alcuna difesa d'ufficio [...] di questi notai di qualche secolo fa, della cui scarsa familiarità con la lingua latina vi sono prove (anche) inconfutabili; però appare lecito ed opportuno chiedersi se, quella imputata, fu solo incapacità ad "esprimere in latino tutto ciò che deve dire" o se, invece, tenuto conto del ruolo ricoperto e delle funzioni esercitate dai notai, c'è presenza anche di altro, sfuggito, perfino, ad autorevoli studiosi di filologia e storici della lingua. Sommessamente - anche in considerazione del percorso didattico-formativo degli aspiranti notai, [...] che prevedeva la frequenza di scuole per l'apprendimento della grammatica e di nozioni di *ars dictaminis*, integrata da un periodo di apprendistato presso un notaio in esercizio - noi riteniamo [...] plausibile [...] pensare che questi notai, o, quanto meno, alcuni di essi - ricorrendo ad espressioni in volgare per individuare i confini di un terreno o per descrivere i beni di un inventario - abbiano intenzionalmente voluto, se non ritenuto dovuto, utilizzare termini di identificazione estratti dalla *communis opinio*, così come nella realtà, evitando, sempre intenzionalmente, termini idiomati, pur linguisticamente apprezzabili, che, però, proprio per la loro peculiarità elitaria, una volta riportati in latino, non avrebbero ... "reso", cioè non sarebbero stati riconosciuti dalle parti, o, quanto meno, lo sarebbero stati, forse, solo con difficoltà. Il notaio medievale, così come è ancora oggi, non deve, infatti, solo ricercare diligentemente e recepire le reali intenzioni delle parti, ma anche permettere l'accessibilità al linguaggio ed alla terminologia utilizzate nei rogiti, per quanto più possibile, al fine di assicurare la riscontrabilità e la praticabilità *erga omnes* degli stessi contenuti significati». G. TAMBA - F. GIBBONI, *La formazione e la lingua dei notai nelle Marche tra XI e XVI secolo*, cit., pp. 25-26.

⁶² La vicenda del «sonetto della Garisenda» di Dante, permette una riflessione su un'abitudine dei notai, che ebbe interessanti sviluppi per quello che concerne i meccanismi di trasmissione dei componimenti poetici più antichi. Il fatto è ben noto: nel 1287, quando Dante aveva appena ventidue anni, il notaio Enrichetto delle Querce redige il sonetto *No me poriano zamay far emenda*. Lo fa perché gli piace, certo, avendolo magari ascoltato

Non di soli notai, però, vivevano le nostrane lettere. L'avvento di altri scrittori fu anzi molto apprezzato dal crescente "pubblico": non è naturalmente il caso di parlare di concorrenza, ma i tanti mercanti ed imprenditori che sentirono il bisogno di lasciare testimonianza scritta delle loro attività, aggiungevano al quadro generale una non generica conoscenza di esseri umani e cose, che innervò, colorandola, la pratica della scrittura in italiano.

Anche i maestri delle scuole cittadine e i religiosi dei sorgenti ordini duecenteschi, pur abituati a lettura e scrittura latina, contribuirono da par loro ad un disegno sempre più consapevole: lo dimostra, tra gli altri, la figura di Bonvesin de la Riva, maestro, pedagogo, personalità politica e al contempo frate terziario rispettato e riverito da tutta Milano. Il suo poemetto in quartine *Libro delle Tre Scritture*, del 1274, suggestivo prodromo della *Commedia* dantesca, fu scritto in quella *koinè* alto-italiana delle origini, quel volgare tanto illustre che all'epoca veniva definita semplicemente «lingua scritta».

Nel frattempo, molti di coloro che avevano dato inizio a quella grande stagione, sembravano mettere la sordina alle loro aspirazioni letterarie, andando ad innervare i quadri amministrativi delle prime burocrazie statali, e però gettando i semi di quella lingua cortigiana che tanto influente diverrà nell'immediato futuro, fungendo da collante di culture dalla diversa matrice geografica.

Alla scrittura dei notai, foriera di rivoluzionari sviluppi grafici già nel breve termine, grazie alle cancellerie cittadine, s'affianca dunque, tra le molte altre, quella mercantile, in cui la lingua, volta a fini eminentemente pratici, raggiunge esiti volgari di franca e vitale documentazione, estremamente variegata eppure già solidamente unitaria dal punto di vista grafico.

E quella religiosa, la cui linea temporale parte dalla *Formula di confessione umbra*, e attraverso la stagione dei *Ritmi*, arriva fino al *Cantico delle Creature*.

Il testo di Francesco, e in particolare la sua collocazione, possono indurre ad una ulteriore riflessione, sulla collocazione di alcuni dei primi testi scritti in volgare; se, infatti, la *Formula di confessione* e il *Cantico* sono perfettamente inseriti nei codici che li accolgono, il Vallicelliano e il 338 di Assisi, sia dal punto di vista contenutistico che grafico, gli altri, di ispirazione giullaresca, "cozzano" vistosamente con il contesto latino che li circonda e "ospita"⁶³.

dall'autore stesso, che aveva soggiornato brevemente a Bologna; ma anche perché, dopo che nel 1246, l'Arte dei Notai ha stabilito che per esercitare il mestiere bisogna dar prova di saper leggere in volgare gli atti rogati, dal 1265, i giuristi bolognesi sono investiti di una notevolissima responsabilità, presto estesa alle cancellerie di tutta Italia: trascrivere su appositi registri, i *Libri Memoriaium*, al fine di garantirne l'autenticità e rendendo difficilissima la contraffazione, tutti gli atti pubblici e i contratti privati - testamenti, lasciti, donazioni, pagamenti - entro e non oltre due giorni dalla presentazione dei contraenti. A tale scopo, Enrichetto e tutti i suoi colleghi, che arrivano ad essere ben venti, per evitare che qualcuno sovrascrivesse negli spazi bianchi, tracciano a volte linee di cancellatura, disegnano, inseriscono motti e sentenze in latino e in volgare ma, soprattutto, li riempiono scrivendo, a memoria, versi di lirica volgare che, appunto, li avevano colpiti. Circa novanta, fra il 1279 e il 1325, furono le "manomissioni" agli atti bolognesi: un fenomeno che non si ripeté in altre città, e che sta a testimoniare anche della vitalità dell'ambiente culturale felsineo. Sonetti, ballate, canzoni, spesso anonime, magari autografe; altre volte attribuibili a glorie locali, come Guinizzelli, o a stilnovisti e giocosi toscani, come Cino da Pistoia e Cecco Angiolieri; ma anche a poeti siciliani, così come al secondo Guido, fornirono così una completa panoramica delle tendenze della lirica volgare duecentesca.

⁶³ A rigor di logica stilistica, anche il *Cantico delle creature* è un testo di stampo e andamento giullaresco, ma la natura stessa del codice che lo contiene e la peculiarità della predicazione francescana, ne fanno, a tutti gli effetti, un testo dottrinale.

Ad almeno tre livelli: contenutistico e di genere, perché nulla hanno a che fare con il resto; ma anche grafico, perché vergati da mano “altra” e con ben diversi intenti di resa formale, sottostando ad un senso di urgenza che è la chiave del precoce successo e della rapida diffusione dei testi volgari.

E quei testi, i *Ritmi*, sono particolari anche dal punto di vista della disposizione nello spazio della pagina, perché trovano posto negli interstizi bianchi avanzati dalla prima stesura, quella latina: risultato finale di una tradizione, orale o scritta, più o meno lunga, nascono già per essere conservati, prima ancora che letti.

Trascritti da un antigrafo o a memoria, da coloro che della capacità mnemonica e del valore della testimonianza scritta, gli amanuensi, avevano fatto il sostrato, anche ideologico, della propria professione. Ben consci dell’importanza del supporto materiale nella conservazione del messaggio che si intendeva tramandare, essi “salvarono” quei determinati testi che tanto profondamente li avevano colpiti, e lo fecero su basi durevoli, inveterate, rispettate e rispettabili, quali erano i codici latini⁶⁴.

Non si può non ammettere che assumere il volgare in un contesto tanto sostenuto come quello librario dei grandi centri monastici, in cui con forza cogente si faceva sentire la distanza tra la lingua “ufficiale” della cultura e della scrittura, e l’altra, che ci sforziamo a non definire “straniera”, fa degli amanuensi degli autentici e coraggiosi precursori.

Coraggiosi, laici o religiosi che fossero, i “lavoratori” dei monasteri benedettini di sant’Eutizio, presso Norcia, Montecassino, santa Vittoria, nelle vicinanze di Fermo, o dei tanti altri centri disposti lungo la dorsale appenninica; coraggiose avanguardie e soldati semplici della cultura ufficiale latina aperti al nuovo, perché travalicando i propri doveri e compiti professionali, si occuparono di realizzare un’operazione ben diversa da quella che vedeva “gioiosamente” impegnati i giuristi, ad esempio: riprodurre, attraverso l’aduso alfabeto latino, un testo in lingua diversa, preservandolo dall’oblio in cui invece precipitavano le tante scritture volgari lasciate su supporti deperibili⁶⁵.

Una scelta, dunque, che si può prudentemente supporre ben consapevole e matura; che negli intenti culturali si distacca con nettezza da quella operata dai coevi estensori di documenti commerciali, come il conto navale pisano. Negli intenti, certo, ma anche nell’atto pratico della scrittura: gli amanuensi utilizzano i parametri grafici e linguistici a loro più familiari, ancorando il risultato prodotto al canonico latino formulare, laddove l’armatore pisano largheggia con sicurezza in riproduzione grafica di effetti fonetici, meritandosi l’appellativo scherzoso, coniato da Ignazio Baldelli, di “fonetista perfetto”⁶⁶.

⁶⁴ Cfr. P. ZUMTHOR, *Semiologia e poetica medievale*, titolo originale, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Editions du Seuil, 1972; Milano, Feltrinelli, 1974.

⁶⁵ Ad eccezione del solo *Ritmo cassinese*, peraltro, quando i trascrittori passano dal latino, associato alla *beneventana*, al volgare, mutano anche la grafia. Nella *Passione di Cristo*, ad esempio, il manoscritto viene vergato dalla stessa mano, sia per la parte in latino che per quella volgare, il *Pianto della Vergine*; le grafie, però, sono differenti: la usuale *beneventana* per il testo latino, una minuscola *gotica* per il volgare. E la tendenza si ritroverà in molti dei testi più tardi provenienti dall’area mediana d’Italia. Cfr. *LAUDE DUGENTESCHE*, a cura di Giorgio Varanini, cit., p. 3.

⁶⁶ Cfr. I. BALDELLI, *Problemi e rapporti fra uso del volgare e scrittura nei più antichi documenti italiani*, estratto da *Alfabetismo e cultura scritta nella storia della società italiana*, Atti del III seminario tenutosi a Perugia il 29-30 marzo 1977, Perugia, Università degli Studi di Perugia, 1978, pp. 187-193.

Queste prime esperienze di scrittura volgare, però, seppur “storiche”, ebbero tale carattere di unicità da non potersi definire l’inizio di una tradizione del libro volgare o, in senso lato, di una “letteratura”, che deve prevedere una lingua condivisa, sin dal livello grammaticale, e un articolato sistema di produzione, uso e trasmissione di testi.

L’ELABORAZIONE DELLA “FORMA” LIBRO

Nasce qui un altro paradosso, questa volta evidente e inoppugnabile: per andare alla ricerca delle origini della letteratura italiana, bisogna ritrovare le origini della fruizione della letteratura francese epica e lirica nella nostra Penisola.

A tutta vista, gli italiani, colti o incolti, vedevano soddisfatte le loro pur notevoli esigenze d’intrattenimento proprio dalla letteratura transalpina, sia nella forma scritta sia nella orale, non necessitando di quella in volgare italiano, ancora malcerta ma, soprattutto, ancora incognita ai più, tra il pubblico dei lettori e degli ascoltatori; laddove, per converso, la “materia di Francia” era molto ben radicata, da Nord a Sud, tanto da non essere nemmeno percepita come d’importazione.

Ma sulla spinta dei sempre più influenti esiti linguistici del parlato, la fiorente industria italiana di manoscritti in francese si volse verso un’interessante fetta di mercato, foriera di promettenti sviluppi: la produzione di libri in volgare italiano e la posa delle prime pietre del “palazzo” testuale nostrano.

Un riferimento tecnico immediato e solido cui ispirarsi, si rinvenne facilmente nel modello del libro romanzesco, prediletto dalle corti: maneggevole, elegante nella grafica ornata e nell’impaginazione, così come nella nitida e tersa scrittura.

Ma non di soli romanzi poetici viveva la letteratura cortese. Presso la corte normanno-sveva, ad esempio, i lussuosi codici di Pietro da Eboli si affiancavano ai tanti trattati prodotti dagli intellettuali “organici” di corte, testi contrassegnati dal sofisticatissimo apparato illustrativo e dall’inconfondibile stile gotico del testo. Meno fortunate, nel tempo breve, furono le rime dei funzionari-poeti di Federico II, che dovettero attendere almeno cinquant’anni e mutate condizioni politiche e socio-economiche per vedere la luce.

In Toscana, com’è noto. Tre furono i canzonieri, tra tanti altri che quella rampante area regionale produsse, capaci di assolvere la funzione di testimoni di uno straordinario patrimonio culturale a rischio d’estinzione. Ancora una volta nei modi della tradizione d’Oltralpe; occitanica, per la precisione: due di essi, il Palatino e il Laurenziano-Rediano, infatti, testi illustrati prodotti da botteghe cittadine già avviate verso il professionismo, sono libri ben composti e facili da maneggiare e, dal punto di vista contenutistico, antologie atte a presentare raccolte di testi poetici, che è come dire «canzonieri».

La produzione libraria si associò immediatamente al mondo degli affari e alle aspirazioni di classi sociali protoborghesi bramose di costruirsi un immaginario archetipico nettamente distante da quello “terrigno” delle origini, comune a quasi tutti.

Questo processo di rapida simbiosi fu, non a caso, velocissimo negli ambiti comunali, *massime* in terra toscana; molto più proficuo che nei restanti territori italiani - le grandi aree tardo-feudali delle corti signorili e regie, l'ampia zona lombardo-veneta, che pure saprà presto "recuperare", la totalità dell'Italia meridionale - nei quali il codice sociale cortese imperava, mostrando agli occhi degli strati più umili ed esposti anche il lato meno piacevole delle presunte qualità detenute dalla classe nobiliare.

Dell'importanza del contesto cittadino, testimonia il terzo canzoniere protagonista di questo tratto storico, il Vaticano latino 3793 che, lungi dal presentarsi come un prodotto raffinato, è la più consona manifestazione della produzione urbana. Più che un canzoniere, un libro-registro, seguendo la tipizzazione di Armando Petrucci⁶⁷: notevole grandezza, mancanza di illustrazioni, scrittura corsiva e non testuale, ne fanno quasi un libro documentario, come quelli mercantili e notarili, ad uso di un circuito composto se non da scrivente-utente, al massimo da scrivente-consorzio civile ristretto.

I primi due canzonieri, insomma, sono per molti aspetti prodotti imitativi; il Vaticano latino sembra introdurre un tutt'altro che trascurabile modo di produzione "italiano".

In capo a pochi anni, anche il libro-registro, dal testo in lettera corsiva, cancelleresca o mercantesca che fosse, fu accaparrato da abili artigiani che seppero sempre più specializzarsi nella produzione di edizioni di lusso per committenti pubblici e privati: il nome per eccellenza che viene alla mente è quello di Francesco di ser Nardo da Barberino, con le sue tante edizioni della *Commedia*⁶⁸. Ed è proprio la tradizione manoscritta della *Commedia*, con la sua amplissima diffusione geografica, a certificare il successo "popolare" di questo formato, conosciuto a tutti i livelli in copie magari non sontuose, ma sicuramente di buona fattura⁶⁹.

Simile piuttosto al libro scolastico, utile molto più che bello a vedersi; col testo disposto su due colonne, maggior spazio per possibili commenti e scrittura in caratteri gotici.

La *gotica*, per molti aspetti, è davvero il più importante "segno" dei tempi mutati.

Dalla scrittura latina europea dei secoli XI e XII, caratterizzata dalla *scriptio continua*, cui la lettera carolina assicurava la tenuta grafica e visiva richiesta dai lettori «litterati», si passò

⁶⁷ Cfr. *LIBRI, EDITORI E PUBBLICO NELL'EUROPA MODERNA. GUIDA STORICA E CRITICA*, a cura di Armando Petrucci, Bari, Laterza, 1977-1989, in particolare le pp. 137-156.

⁶⁸ Il nativo di Barberino in Val di Pesa, fu attivo a Firenze nel quarto decennio del XIV secolo. Per molto tempo lo si è creduto amanuense di tutta la tradizione dei codici dell'antica *vulgata* del poema, usciti dall'officina fiorentina che produsse il cosiddetto gruppo del Cento: in realtà, egli diede probabilmente l'avvio a quell'attivissimo laboratorio, i cui testi sono però, seppur simili per tipo di scrittura, vergati da mani diverse. In ogni caso, riprendendo la ben nota versione dei fatti fornita da Vincenzo Maria Borghini, il letterato del tardo Cinquecento, con il successo della sua impresa, Francesco riuscì a maritare le figlie, fornendo loro quella dote tanto agognata che, forse, l'aveva addirittura spinto ad aprire la sua officina.

⁶⁹ Tralasciando gli episodi del fabbro e dell'asinaio narrati da Franco Sacchetti nel *Trecentonovelle*, la prima traccia della circolazione del poema dantesco risale al 1317, mentre Dante era ancora intento a scrivere il *Paradiso*: in un *Memoriale bolognese* viene trascritta, da ser Pieri degli Useppi da San Gimignano, una terzina dell'*Inferno* (III, vv. 94-96), segno evidente di una fortuna già consolidata. Il più antico codice della *Commedia* sicuramente datato risale, invece, al 1336. Il copista è Antonio da Fermo, che ha lavorato a Genova su richiesta del podestà cittadino, di origine pavese: ecco, ancora una volta, l'intersecarsi di diversi ambiti regionali nella stesura materiale di un testo, ognuno apportatore di specificità dialettali che vanno a confluire nella resa finale. Ad ulteriore testimonianza del rapporto speciale che gli italiani hanno con Dante, basti pensare che i codici superstiti, in tutto o in parte, della *Commedia* sono ben ottocento, una cifra iperbolica a fronte di tante altre opere letterarie, sopravvissute in appena una o due copie.

progressivamente a separare le parole, non più le lettere, con evidenti positivi riverberi sulla scrittura volgare, che è scrittura di parole, unità-base del discorso scritto.

E la *gotica* si rivelò subito perfetta, a tale scopo, con le sue ben specifiche caratteristiche tecniche: sovrapposizione delle curve contrapposte, resa attraverso la spezzatura di archi e tratti; diversità delle forme di lettera a seconda della posizione che occupano nella parola; sistema dei trattini sul rigo che, con estrema chiarezza, “incatena” tra loro le lettere formanti una parola.

Questo grande potenziale la rese la lettera testuale italiana del Centro-Nord, tra gli ultimi trent’anni del XII e i primi trenta del XIII secolo: in quel periodo, si sviluppò un efficace e condiviso sistema abbreviativo, che accorciando la sequenza scritta, riduceva il numero delle lettere da leggere e permetteva così un ampliamento dello spazio testuale compreso e disponibile nel campo visivo.

La lettura mentale, insomma, pur in contesti in cui la modalità orale resta diffusissima, sta divenendo l’obiettivo primario di chi “compone” il libro; che non limita la sua azione a quanto appena detto, bensì comprime sensibilmente ai lati le lettere, rendendole più alte che larghe: non tanto, però, da sviluppare in eccesso le aste, perché le righe adesso vengono poste a brevissima distanza l’una dall’altra e le stesse colonne, infine, si riducono in lunghezza. Tutto sembra concorrere ad un più ampio, agevole, comprensibile e veloce “percorso” di lettura.

La testuale, la lettera da usare per la stesura di un libro, era dunque la *gotica*; la dicotomia testuale/corsiva, s’allargava a comprendere, in quest’ultima categoria, la *cancelleresca* notarile e la *mercantesca*, e qualsiasi altra deviazione dalla norma che, nel lessico paleografico, assumerà il significativo nome di *bastarda*⁷⁰.

LA CATENA DEL PARLATO E I MANOSCRITTI VOLGARI

Un’altra grande novità “introdotta” dai libri in volgare è la continua riconversione della scrittura nella personale catena parlata, cui è costretto il copista, impegnato così in un processo sotto tanti aspetti paragonabile alle moderne traduzioni.

Il latino, lingua artificiale della cultura ufficiale, veniva letto e riconvertito direttamente in pensiero, scorrendo solo attraverso la mediazione della cultura dello scrivente e del lettore. Il volgare, viceversa, per essere compreso dal destinatario, deve essere riferito non ad una lingua astratta, ma al

⁷⁰ Cfr. L. MOSICI, *Osservazioni in margine alle scritture in volgare: le cosiddette bastarde italiane*, in «Medioevo e Rinascimento», IX/n.s. VI (1995), pp. 121-133. L’uso della *gotica*, o della *gotichetta*, o della *semigotica*, continuò a valorizzare il libro manoscritto anche in epoca di stampa; lo istituzionalizzava, conferendogli prestigio. Ben lo sapevano le Arti e le confraternite veneziane, ad esempio, quando, tra il finire del XV e l’albeggiare del XVI secolo, per la precisione nel 1497, circa la scrittura da utilizzare per la stesura ufficiale dei propri statuti, le «mariegole», asseriscono nelle persone dei loro responsabili che «la mariegola [...] debia essere scritta de bona lettera grossa e formada [*la gotica*] azioché cadaun possa lezer», e non «de [...] lettera marchadantescha et pessima da lezer»; aggiungendo, sette anni dopo, che rispetto a «belle mariegole de gran valor e scrite de belle letere de forma», detestabili sono quelle composte con «lettere de diverse man corente». Cfr. P. FORTINI BROWN, *Honor and Necessity: The dynamycs of Patronage in the Confraternities of Renaissance Venice*, in «Studi Veneziani», n. s., 14, 1987, pp. 179-212.

suo concreto sostrato, che solo gli appartiene, pena l'interruzione del messaggio e l'impossibilità della comunicazione.

E se il discorso si amplia allo scritto, diviene ancora più evidente. Il copista impegnato a trascrivere da latino in latino, doveva sì prestare grande attenzione, ma a non deviare dallo scritto originario; quando il testo da ri-copiare era in volgare, le variabili si moltiplicavano, già a partire dalla veste grafica dell'antigrafo.

Un copista molto competente sa come aderire alla sua consegna professionale, rispettandola canonicamente e rafforzandone, così facendo, la tradizione; uno scrivente meno capace, invece, ha anzitutto la necessità di privilegiare, rispetto alla vista, l'ascolto, della sua lettura a voce alta o di quella di un dettatore. L'approccio di questo artigiano semicolto è più meccanico e tende, naturalmente, a inficiare il prodotto finale, caratterizzandolo di colore locale, e comunque deformandolo.

Per trarre una prima conclusione, insomma, si può dire che in questa prima fase della creazione di un sistema volgare, concentrata in un complesso moto che dal parlato conduceva alla pagina scritta per poi ancora riverberarsi sull'oralità, la scrittura in latino, la vera linea tradizionale di questo passaggio storico, mostra in modo sempre più veemente la sua inadeguatezza d'utilizzo.

In un arco temporale di più di duecento anni, tra XIII e XIV secolo, la scrittura volgare prova a ricercare un delicato equilibrio tra lo scritto e la funzionalità efficacissima del parlato. Che poi, nel secolo della riforma della lingua, il XVI, il volgare venutosi a formare dopo un lungo e complesso percorso testuale venga irrigidito in un canone «italiano», cioè quello di una lingua letteraria sopranazionale, e perciò frutto di una superfetazione artificiale, è fatto che, in controluce, testimonia la grandissima vitalità dei primi tre secoli, in cui le sperimentazioni linguistiche si dimostrano tanto mature, consapevoli ed «estrose», da far sentire la necessità di imbrigliarle e molto spesso, nei casi estremi, dimenticarle nelle pieghe della storia letteraria italiana.

La questione è stata sviscerata in ogni modo possibile. E spesso è affiorata la corretta obiezione che qualcosa occorreva pur fare, posto che la riforma cinquecentesca è l'esito di una lunga serie di tentativi miranti a normalizzare un quadro complessivo per sua natura indisciplinatissimo e che, in larga parte, nemmeno si poneva il problema normativo.

I «padri fondatori» della lingua italiana del Cinquecento avevano, però, un indispensabile alleato: proprio la stampa a caratteri mobili, che in capo a pochissimi anni divenne il campo d'azione di editori specializzati che letteralmente crearono il loro pubblico, attraverso l'azione combinata di committenti di gran cultura e «collaboratori» prestigiosi che si occupavano di «redimere» le estroflessioni linguistiche e persino grafiche, facendosi addirittura menanti di testi altrui. Un circuito chiuso, irriproducibile e, in fondo, mai più realizzato.

Nel tardo Medioevo, invece, accanto alla editoria «ufficiale», composta da scrivani e copisti professionali dalle grandi capacità adattive, si distendeva un *mare magnum*, di scriventi che tanto vergavano e lettori che tutto ricercavano, limitati da nient'altro che la «materia prima» libraria.

In accordo con gli esiti estremi della rinascita culturale europea del XII secolo, ovunque sembra levarsi un'impetuosa "ansia di scrittura autografica": tutti coloro che, a vario grado, si sentono alfabetizzati, e spesso erano *nescientes litteras*, ignoranti di latino, prendono a "produrre" scrittura volgare. Come detto, alla ribalta salgono i notai e i giuristi, certo, ma il fenomeno era già ben visibile nella storiografia monastica e, in senso più lato, ecclesiastica, in cui alla tradizionale scrittura sotto dettatura agli amanuensi, gli autori preferivano la composizione personale dei propri testi, fatta di svariate redazioni e di conservazione molto meticolosa delle minute: consapevolezza della gradualità della memoria che ci conduce già alle porte dell'umanesimo petrarchista.

Ma come detto non mancarono all'appello i borghesi, grassi o minuti che fossero, con la loro fitta documentazione mercantile, che prova a fare a meno dell'avallo notarile, imitandone, se non i contenuti, i consolidati modelli redazionali; e la prassi di scrittura notarile, più precisamente la caratteristica grafia, rappresentò la base per la «mercantesca», tipica dell'*homo faber* del periodo, massima espressione di una cultura affaristica ed imprenditoriale ormai priva di complessi d'inferiorità: unica scrittura monolingue di quest'epoca, realizzò solo testi in vernacolo, ponendosi in scoperta e voluta contraddizione con quelle bilingui delle culture universitarie, notarili, appunto, ma anche cortesi e clericali.

Ambiti colti, quest'ultimi, in cui nasce la figura dello scrittore, intesa in senso moderno; nel resto della società, si gareggia nella produzione di libri fatti da sé: libri, per dirla con Orazio, di natura "mostruosa", zibaldoni in cui alle registrazioni contabili, si sommano memorie private, citazioni di testi altrui e riproduzioni di componimenti poetici.

In ogni caso, non esistendo un vero e proprio mercato editoriale, dagli inizi tardo-duecenteschi fino almeno alla metà del Trecento, questa produzione tanto personale e quella ufficiale non sono così distanti tra loro, né per considerazione generale, per il comune sentire, né per differenze sensibili dei supporti materiali, fatte salve le differenze già evidenziate nella resa grafica dei testi; oppure, per fare un altro esempio, nell'alternativa tra pergamena e carta di minor pregio.

Col pieno Quattrocento e ancor più nel Cinquecento, la divaricazione tra ciò che ormai trova la sua definizione in "alto" e "basso", diviene rapidamente incolmabile; continua, naturalmente, un tipo di produzione alla portata di molti, ma quella tipicamente "di prestigio" è ormai irraggiungibile, per costi e resa estetica complessiva, non potendo più darsi alcun tipo di paragone tra l'una e l'altra istanza scritta. Ma il distacco è ancor più profondo e drammatico. Scrivere per sé e da sé diviene sinonimo di marginalità anarchica, rispetto all'ordine dominante. Gli «illetterati», d'altronde, con il pieno trionfo della stampa a caratteri mobili, e la conseguente produzione seriale dei testi utili ad "acculturarli", si limitarono sempre più ad un'unica attività: piuttosto che smarrirsi in mille elucubrazioni scritte, presero a solo leggere, trovando tutto quanto serviva loro nel ricco cantiere di un'editoria sempre più specializzata.

LE AREE DI IRRAGGIAMENTO DELLA MATERIA CAVALLERESCA NEL CENTRO-NORD

PRECOCE DIFFUSIONE IN ITALIA DELLE STORIE CAROLINGIE E BRETONI: UN RESOCONTO DELLE TESTIMONIANZE INDIRETTE E DI ALCUNE CITAZIONI LETTERARIE TRA XII E XIV SECOLO

Alla cerca di una precipua mitopoiesi fondativa, i grandi feudatari francesi dell'XI secolo si fecero fautori di composizioni che s'andarono ad affiancare alla preponderante produzione di origine clericale, che già con la *Sequenza di sant'Eulalia* del IX secolo, e poi con i poemetti agiografici del X, *Passione di Cristo* e *Vita di san Leodegario* tra gli altri, rappresentava il tessuto connettivo di una letteratura volgare ben diffusa e varia⁷¹.

Quelle narrazioni laiche seppero trarre utili lezioni dalla preesistente base letteraria, in particolare suggendo quella che un tempo si sarebbe chiamata l' "atmosfera"; applicando, cioè, in palese accordo con quanto stava accadendo nel macrocosmo sociale delle corti transalpine, un diffuso senso di spiritualità esemplare a storie che mettevano in primo piano afflato guerresco ed eroico o vicende amorose.

La disgiuntiva avrà vita breve, si sa: provare a ricostruire brevemente il cammino di quello che si può definire il primo genere letterario occidentale nato per essere consumato da un pubblico ben definito, e poi adattato al suo gusto, significa anche individuare i momenti della presa di contatto tra due filoni comunque destinati ad incontrarsi, stante la potente volontà delle classi dominanti, e soprattutto gettare un ponte per la comprensione degli esiti italiani successivi, che si appropriarono della materia francese quando saranno in pieno rigoglio.

Partendo dalla *Chanson de Roland*⁷², le canzoni di gesta ramificarono, tripartendosi in tre grandi cicli, le cui storie avranno sempre notevole influenza sugli sviluppi italiani della letteratura carolingia: ciclo regale (*Roland, Pèlerinage Charlemagne*); ciclo narbonese (*Chanson de Willelme, Coronement Looïs, Charroi de Nimes*); ciclo dei vassalli ribelli (*Isembart, Ogier, Raoul de Cambrai, Girart de Roussillon*)⁷³.

⁷¹ Questo *excursus* sarà condotto avendo come più influenti riferimenti alcuni testi, alla cui bibliografia si rimanda: *STORIA DELLA LETTERATURA ITALIANA*, diretta da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, 8 voll., Milano, Garzanti, 1965-2001; Volume 1, *Le origini e il Duecento: Le origini*, a cura Aurelio Roncaglia, pp. 221-228; *La prosa*, a cura di Mario Marti, pp. 521-525; 580-586; D. BRANCA, *Il romanzo cavalleresco medievale*, Firenze, Sansoni, 1974; *IL ROMANZO*, a cura di Maria Luisa Meneghetti, cit., *Introduzione*, pp. 7-85; M. VILLORESI, *La letteratura cavalleresca, Dai cicli medievali all'Ariosto*, Roma, Carocci, 2000 (1ª ristampa 2002), pp. 45-130; ID., *La fabbrica dei cavalieri. Cantari, poemi, romanzi in prosa fra Medioevo e Rinascimento*, Roma, Salerno Editrice, 2005, in particolare le pp. 11-37.

⁷² A sua volta, testo sì conchiuso, nella redazione oxoniense, ma in realtà parte di una serie di narrazioni incentrate sulle guerre di Carlo in Spagna. Cfr. P. AEBISCHER, *Des annales carolingiennes à Doon de Mayence. Nouveau recueil d'études sur l'épique française médiévale*, Genève, Droz, 1975; *Deux recits antérieurs au 'Roland' d'Oxford: l' 'Entrée d'Espagne' primitive et le 'Girart de Viane' primitif*, pp. 131-158.

⁷³ Cfr. *CYCLIFICATION. THE DEVELOPMENT OF NARRATIVE CYCLES IN THE CHANSONS DE GESTE AND THE ARTURIAN ROMANCES*, a cura di Bart Besamusca, Wim P. Gerritsen, Corry Hogettorn, Orlanda S. H. Lie, Amsterdam, Royal Netherlands Academy of Arts and Sciences, 1994. Per la fortuna della *Chanson* in Italia, vedi *LA CANZONE DI*

A questi capisaldi epici si affiancarono prima le narrazioni di ispirazione classica di Thomas, Bérout, Gautier d'Arras, Benoît de Sainte-Maure, aventi come protagonisti Alessandro Magno o Enea, la guerra di Troia o le vicende tebane, e basate su Stazio e Virgilio, sull'Ovidio delle *Heroides* e sugli ellenisti pseudo-Ditti e pseudo-Darete; poi la materia bretone, sofisticata riflessione sulla teoria d'amore corroborata dallo sviluppo delle avventure occorse ai cavalieri di Artù, in cui eccelse l'arte di Chrétien de Troyes.

I *romans* in ottosillabi narrativi di Chrétien, composti tra il 1160 e il 1180, scuotono alle fondamenta l'immaginario cavalleresco di tutta Europa: le sue narrazioni, volta a volta imperniate sui singoli eroi della corte arturiana, presentavano un sapiente sviluppo lineare capace di mettere in grande risalto soprattutto la forza intrinseca del farsi di una scrittura di sconcertante maturità, nata per disporre il lettore ad una accorta riflessione su tematiche che lo riguardavano direttamente.

Occorsero circa cinquant'anni, perché il romanzo si "ridestasse", rinnovandosi sia sul piano strutturale che stilistico: la prosa si impone definitivamente sul verso; si riscrivono tutte le grandi storie del passato, a cui si aggiungono nuovi protagonisti letterari, mentre si dà vita ad un grandioso tentativo di riorganizzazione unitaria dell'intera materia, la *Vulgate en prose*, che con la sua ferrea consequenzialità cronologica e il profluvio di episodi e personaggi conquista l'intera Europa, lesta ad appropriarsene.

L'Italia, naturalmente, non ebbe parte nell'elaborazione delle narrazioni in lingua d'oc e d'oïl, ma ne divenne il luogo di maggior diffusione fuori dai confini francesi, lungo tutto il XII secolo: nelle regioni del Nord, dove i dialetti settentrionali presentavano numerosi punti in comune con gli idiomi gallo-romanzi; ma anche in quelle del Sud, in cui i Normanni avevano recato il portato della loro cultura d'origine.

Le solide e intense relazioni commerciali tra i due Paesi confinanti, e le comuni vie di pellegrinaggio, avevano contribuito ad estendere l'influenza della lingua e della letteratura d'Oltralpe in tutta la Penisola, in un secolo che vide il volgare italiano irrobustirsi nella forma, mostrando da subito, nella sostanza, una notevole capacità di assorbimento e riadattamento della materia originaria: capacità che darà i suoi frutti nel corso del tempo a venire, quando i lettori francesi smarriranno, nelle pieghe della memoria comune, l'originaria *Chanson de Roland*, leggendo invece con avidità le creazioni artistiche italiane quattro-cinquecentesche che in fondo, seppur in modo straniato e ironico, sulla leggenda di Roncisvalle si basavano.

Gli stretti contatti tra Francia e Italia nel XII secolo, peraltro, si riverberarono anche negli stessi poemi francesi, che cominciarono a fare riferimento ad ambienti curtensi e luoghi geografici dell'Italia meridionale, in particolare della regione siciliana, e forse ad essere colà composti.

È il caso, ad esempio, della *Bataille Loquifer* e del *Moniage Rainouart*, delle quali è autore un francese, Graindor de Brie, attivo attorno al 1170, che sono entrambe, peraltro, canzoni di gesta in cui

spicca un larvato senso dell'intreccio romanzesco, pur ad una precoce altezza temporale: basti pensare che l'eroe della seconda, costretto ad indossare il saio, maledirà più volte la regola di san Benedetto.

Non si possono certo non ricordare, in questo novero, la *Chanson d'Aspremont*, composta forse in Calabria attorno al 1188, sempre da un francese, ma anonimo, pochi anni prima della terza Crociata, svoltasi tra l' '89 e il '92; o le generiche conoscenze di alcuni luoghi italiani, desumibili dalla *Chanson d'Otinel*; così come, andando a ritroso, la stessa *Chanson de Roland*, in cui vengono attribuite a Carlo Magno le grandi imprese che, nell'XI secolo, avevano permesso ai Normanni di conquistare il Sud Italia.

Sono le testimonianze di natura non propriamente finzionale, però, ad evidenziare ancora di più la precoce diffusione dell'epica francese e dei suoi personaggi in tanta parte degli strati sociali e del territorio italiani.

Secondo Orderico Vitale, che scriveva nel terzo decennio del XII secolo, Rolando era già divenuto termine di paragone del valore di Boemondo, orgoglio e figlio di Roberto il Guiscardo, che comunque, nel suo icastico ritratto, non tralascia un più classico riferimento ad Achille.

La ricerca toponomastica conferma l'assunto: Goffredo da Viterbo, *notarius* di Federico Barbarossa, parla di Capo d'Orlando, in Sicilia, nello scorcio del secolo, tra il 1185 e il 1187: «Mons ibi stat magnus, qui dicitur esse Rolandus, alter Oliverius, simili ratione vocatus [...]» («C'è lì un gran monte, e [il popolo] dice che è Rolando, e ce n'è un altro, per questo motivo chiamato Oliviero [...]).

I nomi del celebre *compagnonnage*, in realtà, erano già proliferati in Italia; molti documenti parlano di coppie di fratelli che si chiamarono Rolando e Oliviero: i più antichi risalgono al 1131, Capua, al 1145, Pavia, al '50 a Genova; al '74 nei pressi di Parma, a due anni dopo a Ferrara.

Ma si era già arrivati al punto di accostare volutamente un Rolando e un Oliviero, pisani che non erano fratelli e la cui esistenza è storicamente accertata, nel *Liber Maiorichinus*, poema latino che celebra la conquista delle Baleari compiuta dalla Repubblica Marinara nel 1115 e scritto alcuni anni dopo.

Altri nomi di personaggi divennero di gran moda, e questo primo elenco cittadino mostra che i Normanni furono solo uno dei canali di conoscenza della materia epica francese, seppur importantissimo.

La "loro" Capua, tra i primi luoghi a subirne l'influenza, era sì divenuto in breve un principato potente; Pisa e Genova, però, dal canto loro, erano porti tra i più attivi in Europa, e i loro rapporti con la Francia, non solo commerciali, erano ondivaghi eppure improntati a reciproco rispetto.

Pavia e Parma, invece, si erano rivelate stazioni fondamentali nei lunghi transiti che conducevano miriadi di pellegrini dai valichi delle Alpi occidentali, attraverso la Valle padana, a Roma, al centro della Cristianità, laddove il papato continuava a mantenere rapporti privilegiati, risalenti al secolo precedente, al tempo dell'affermazione della sua politica universalistica, proprio con la Chiesa di Francia: e ancora oltre, a Sud, nei porti meridionali dell'Adriatico, verso la Terrasanta.

Sutri si trovava alla congiunzione di due diversi percorsi che permettevano a quei fedeli di valicare l'Appennino: ad occidente, attraverso il passo della Cisa, arrivando in basso nei pressi di Lucca; e ad Oriente per il passo dei Mandrioli, che permetteva di giungere ad Arezzo, proseguendo poi, in entrambi i casi, fino al punto della via Cassia in cui si trovava la città laziale.

Nei suoi pressi, è localizzata una delle più antiche ed importanti conferme del grande successo raggiunto dalla *Chanson de Roland* nel nostro Paese. Si tratta dell'iscrizione di Nepi, una trascrizione del 1131 di un solenne patto civico, reso ancor più stringente dall'evocazione, a chi intendeva violarlo, della figura di Ganellone, traditore peggiore di Giuda, Caifa e Pilato:

Anni Domini millesimi.C.XXXI, temporibus Anacleti II pape, mensis iulii, indicione VIII, Nepesini milites, nec non et consules, firmaverunt sacramentum, ut si quis heorum nostram vult frangere societatem, de omni honore atque dignitate, Deo volente, cum suis sequacibus sit eiectus, et insuper cum Iuda et Caypha atque Pylato habeat portionem; item, turpissimam sustineat mortem, ut Galelonem qui suos tradidit socios; et non eius sit memoria; sed in asella retrorsum sedeat et caudam in manu teneat.⁷⁴

I libri religiosi più diffusi, tra l'XI secolo e il XIV secolo sono state le chiese. E proprio sui portali, sulle guglie, nelle decorazioni musive interne, trovava spazio la raffigurazione di molti elementi della leggenda di Carlo Magno e dei suoi paladini, impregnata di motivi religiosi come il combattimento per l'affermazione della fede cristiana, il sacrificio, il martirio.

In Italia, molto prima che altrove in Europa: nel 1178, si costruiva nella cattedrale di Brindisi, cruciale porto d'imbarco per la Terrasanta, il grande pavimento a mosaico su cui erano rappresentate scene della battaglia di Roncisvalle, distrutto da un terremoto nel 1858; Orlando, nella prima metà del XII secolo, viene scolpito su uno spigolo della torre Ghirlandina, a Modena; la vittima eroica dell'agguato dei Baschi, assieme ad Oliviero, nello stesso periodo appare in due bassorilievi ai lati del portale del duomo di Verona.

Sempre in questo secolo, anche la narrativa bretone mostra un già alto livello di diffusione: prima ancora del decisivo intervento di Chrétien sulla materia cavalleresca, un rilievo dell'archivolto sopra la Porta della Pescheria del Duomo di Modena, scolpito tra il 1125 e il 1130, raffigura «Artus de Bretania» e «Galvagus» intenti all'assalto di un castello in cui è imprigionata «Winlogée», con tutta probabilità Ginevra⁷⁵; pochi anni dopo, tra il 1163 e il 1166, varie storie arturiane sono raffigurate sullo splendido pavimento della cattedrale di Otranto.

Nel suo *Pantheon*, una storia universale redatta nell'ultima parte dell'ottavo decennio, ancora Goffredo da Viterbo, come detto, attivo presso la corte di Federico Barbarossa, oltre a dedicare circa

⁷⁴ «Nell'anno del Signore 1131, al tempo di Anacleto II papa, nel mese di luglio, nona indizione, i cavalieri e i consoli di Nepi sancirono con giuramento che, se alcuno di loro voglia infrangere la nostra unione, sia escluso con i suoi seguaci, secondo la volontà di Dio, da ogni carica e dignità, ed abbia una sorte peggiore rispetto a Giuda, Caifa e Pilato; così, subisca una morte vituperevolissima, come Ganellone che tradì i suoi compagni, e non resti di lui memoria, ma sieda al contrario su una somara e ne tenga in mano la coda». *STORIA DELLA LETTERATURA ITALIANA*, diretta da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, cit., Volume 1, *Le origini e il Duecento: Le origini*, a cura Aurelio Roncaglia, pp. 226-227.

⁷⁵ Cfr. G. HALL GEROULD, *Arthurian Romance and the date of the relief at Modena*, in «Speculum», Vol. 10, No. 4 (Oct. 1935), pp. 355-376.

cento versi all'impresa spagnola di Carlo Magno, narra diffusamente dell'amore di Uter Pendragon e Igraine, da cui nacque Artù, «rex summus in orbe futurus».

Arrigo da Settimello, nell'*Elegia*, del 1193, utilizza invece Tristano quale termine di paragone per le sofferenze patite: *Quis ille Tristanus qui me tristia plura tulit?*; e richiama ben tre volte il nome di Artù, sempre in senso ironico, ricordando implicitamente anche la leggenda che lo voleva vivo, in un luogo magico e lontano, e pronto a vendicarsi di chi l'aveva ferito nell'ultima battaglia sostenuta.

Lo fa, però, usandolo quale termine di paragone di situazioni paradossali, come per Tristano, rimarcando l'assurdità di un assunto destinato a divenire proverbiale: *Sim licet Arturus, qualis habebor ero; [...] Et prius Arturus veniet vetus ille Britannus, / quam ferat adversis falsus amicus opem; Qui cupit auferre naturam seminat herbam / cuius in Arturi tempore fructus erit*⁷⁶.

Goffredo di Monmouth aveva raccolto per primo l'antica tradizione bretone che diceva essere stata Morgana a portare Artù, moribondo, nell'*Insula Fortunata*, l'isola di Avalon, mitico luogo che affiorerà costantemente in tante narrazioni medievali, continuando ad essere utilizzato anche dai poemi e dai cantari del Quattro-Cinquecento⁷⁷.

Man mano che la storia di rivincita veniva conosciuta, rapidamente la si adattava al contesto che la accoglieva. Il cronista inglese Gervasio di Tilbury, quando al limitare del secolo visse in Sicilia alla corte di Guglielmo II, dovette registrare o inventare la variante della storia, destinata a notevole fortuna, che vedeva nell'Etna il luogo del riparo di Artù, rendendola uno degli episodi più favolosi dei suoi *Otia imperialia* del 1214, dedicati ad Ottone IV: un palafreniere del vescovo di Catania, impegnato nella ricerca del cavallo del suo Signore, si addentra nelle viscere dell'Etna, ritrovandovi un palazzo meraviglioso; al suo interno, su un letto degno solo di un re, c'è proprio Artù, che racconta d'essere stato ferito durante una battaglia sostenuta contro il nipote Mordred e Childerico, capo dei Sassoni, e di trovarsi là da lungo tempo, in attesa di riprendersi dai duri colpi subiti⁷⁸.

Proseguendo questa breve rassegna, si giunge a Boncompagno da Signa. Uomo di profonda erudizione ma naturalmente vicino alla cultura popolare e gran testimone di questi anni, egli ricorda nel *Cedrus*, panoramica sugli statuti italiani scritta proprio a cavallo dei due secoli, che le compagnie formate da giovani hanno nomi ricorrenti, «dei Falconi», «dei Leoni», e ce ne sono, soprattutto in Toscana, molte intitolate alla Tavola Rotonda «de tabula rotunda societas»; nel 1200 circa, uno degli

⁷⁶ («Chi è quel Tristano, che dovette sopportare più dolori di me?»; «Seppure fossi Artù, in qualsiasi modo venissi considerato, quello sarei»; «[...] E farà prima a tornare Artù, quel vecchio Britanno, che il falso amico porti aiuto nelle avversità»; «Chi crede di possedere la natura, semina un tal germoglio che diventerà frutto al tempo di Artù») Cfr. A. DA SETTIMELLO, *Elegia*, edizione critica, traduzione e commento di Clara Fossati, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2001.

⁷⁷ Per il cronista britannico, cfr. G. DI MONMOUTH, *Vita Merlini*, edited with introduction, facing translation, textual commentary, name notes index and translation of the *Lailoken* tales by Basil Clarke, Cardiff, University of Wales Press, 1973; ID., *De Gestis Britonum (Historia Regum Britanniae)*, edition by Michael D. Reeve, translation by Neil Wright, Woodbridge, The Boydell Press, 2007. Undici anni prima della *Historia* di Goffredo, che è del 1136, Guglielmo di Malmesbury lamentava l'eccesso di elementi fantastici attorno alla figura di Artù, della cui esistenza storica era certo. Cfr. G. DI MALMESBURY, *Gesta Regum Anglorum*, edited and translated by Roger A. B. Mynors, completed by Rodney M. Thomson and Michael Winterbottom, Oxford, Clarendon Press, 1998.

⁷⁸ Vedi A. GRAF, *Miti, leggende e superstizioni del Medio Evo*, Mondadori, Milano, 1996, pp. 323-324.

esempi epistolari tratti dalle sue opere retoriche si basa sulla comunicazione di un maestro al suo allievo: se il giovane svogliato non si darà da fare verrà promosso solo quando Artù farà ritorno in Bretagna⁷⁹; nel *De amicitia*, del 1205, nello sferzante capitolo XXXIII, *De Orbato Amico*, asserisce come gli uomini siano spinti a venerare le donne come dee, anche quando bruttissime alla vista, per cui una donna ben poco avvenente, «gibbosa vel nasicurva», «convertitur in Elenam vel Ysottam», che, al di là del tenore misogino, sembra essere la prima attestazione in Italia del nome della protagonista della struggente storia d'amore con Tristano⁸⁰.

Francesco d'Assisi, mentre agli inizi della sua vita non sembra aver avuto grande conoscenza del latino, ha sempre fluentemente parlato il francese (Tommaso da Celano scrive «gallice loquens clara voce prophetat»; Giuliano da Spira «dum seminudo corpore laudes decantat gallice»; Enrico Albricensis «Franciscus lingua Francorum sallere coepit»; Bonaventura «faciens laudes domino lingua francorum»; l'Anonimo Perugino, infine, «voce clarissima exsultavit gallice decantans»); e ben conosce la letteratura cavalleresca, appresa grazie ai racconti in lingua originale lettigli sin dall'infanzia dalla madre, Jeanne Bourlemont: egli vuole che i suoi fratelli in povertà abbiano lo spirito di «Carolus imperator, Orlandus et Oliverius, et omnes palatini et robusti viri qui potentes fuerunt in proelio» (*Compilazione di Assisi o Legenda antiqua perusina*); ma li paragona anche ai cavalieri di Artù, «Isti sunt mei fratres, milites tabulae rotundae, qui latitant in remotis et in desertis locis ut diligentius vacent orationi et mediationi» (*Speculum perfectionis*), sovrapponendo così lo spirito guerriero e quello religioso, in un periodo che vede l'ennesima esaltazione collettiva legata alle crociate contro gli infedeli⁸¹.

Proviene, invece, da Federico II la prima testimonianza scritta della circolazione italiana del complesso della *Vulgate en prose*: è il febbraio 1240, infatti, quando l'imperatore dichiara in una lettera il suo gradimento per aver ricevuto «LIV quaterni» del libro di Palamedés, che la tradizione manoscritta conosce come *Guiron le Courtois*.

Dopo la stagione siciliana, in cui i poeti cortigiani si mostrano, a tutta vista, conoscitori delle storie arturiane, ma per il probabile tramite degli stilemi più standardizzati della lirica provenzale, piuttosto che per familiarità con i romanzi d'oil, palesando, d'altro canto, disinteresse per la materia epica scevra d'eroticismo, giunge l'epoca dei lirici toscani, per alcuni dei quali, Guittone *in primis* e a seguire coloro che presero spunto dalla sua maniera, come Monte Andrea, si può parlare non più solo

⁷⁹ Cfr. E. G. GARDNER, *The Arthurian Legend in Italian Literature*, Dent-Dutton, London-New York, 1930, pp. 9-10.

⁸⁰ Per Boncompagno da Signa, vedi *IL PENSIERO E L'OPERA DI BONCOMPAGNO DA SIGNA*, a cura di Massimo Baldini, Atti del Primo Convegno Nazionale, Signa 23-24 febbraio 2001, Greve in Chianti, Tipografia Grevigiana, 2002.

⁸¹ Nell'arco di vita del santo di Assisi se ne susseguirono ben tre "ufficiali", la terza, la quarta e la quinta, per non parlare di quella "interna" e interminabile contro gli Albiges, protrattasi vent'anni. Per gli scritti di e su Francesco, vedi *GLI SCRITTI DI SAN FRANCESCO*, nuova edizione critica e versione italiana, a cura di Kajetan Esser, traduzione di Alfredo Bizzotto e Sergio Cattazzo dall'originale materiale dattiloscritto del 1973; nuova versione italiana degli scritti di san Francesco di Vergilio Gamboso, Padova, Edizioni Messaggero, 1982.

di curiosità nozionistica, ma di un solido ruolo della materia cavalleresca nel personale corredo culturale⁸².

L'anonimo *Novellino*, testo di punta della prosa del secondo Duecento, nella quale la letteratura cavalleresca comincia ad assumere un carattere preponderante, rispetto ad altre istanze narrative, tra diverse storie ispirate da Alessandro Magno, da Troia, Roma e dalla Bibbia; o da filosofi dell'antichità e personaggi storici prestigiosi dell'epoca, messi a confronto con anonimi, arguti sconosciuti, oltre ad un solo racconto su Carlo Magno, destina un grande spazio proprio alla materia bretone, dandole corpo in almeno sei novelle, tacendo delle molte altre in cui si narra di prodi cavalieri senza nome capaci di grandi imprese guerresche e amorose⁸³.

I settenari del *Tesoretto* di Brunetto Latini non potevano mancare a questo elenco; perché scritti in Francia, probabilmente all'altezza temporale del *Tresor*, nel sesto decennio del secolo; perché intrisi di tematiche cavalleresche, a partire dal tema del viaggio nell'ignoto compiuto dal protagonista, che lo porta fin sul monte Olimpo, prima che il poemetto si interrompa bruscamente; ma anche perché il *valente Signore* cui è dedicato, chiunque egli sia, Luigi IX o Carlo d'Angiò, è paragonato, per *senno, e sapere* a Salomone, per il *cor valente* ad Alessandro; per l'eloquenza a Cicerone e per *adorna costumanza* a Seneca e Catone, e né Achille, né Ettore, né *Lancellotto, e Tristano*, valsero quanto lui⁸⁴.

Sul finire del XIII secolo, nel poemetto anonimo fiorentino *Detto del Gatto lopesco*, il protagonista incontra *duo cavalieri / de la corte de lo re Artù*, che affermano essere *cavalieri [...] di Bretagna*, di ritorno dalla montagna *ke ll'omo apella Mongibello*, per comprendere *la veritade di nostro sire / lo re Artù [...]*, da tempo introvabile⁸⁵.

Nel XIII secolo inoltrato, mentre nel Sud, dopo la scomparsa della casata di Svevia, la lotta tra Francesi e Spagnoli per l'appropriazione delle "spoglie" ebbe come risultato la fine dell'unità politica e territoriale dell'antico regno normanno, che aveva rappresentato la più solida organizzazione statale della storia medievale italiana, nell'Italia del Centro-Nord si impone un modello di governo cittadino ormai insofferente all'eterodirezione, in cui una parte sempre più influente ha la borghesia mercantile.

Una nuova classe sociale desiderosa di una letteratura ad essa confacente, spoglia del carattere spirituale o morale, ma volta piuttosto all'intrattenimento di tipo mondano.

Fu facile, per la borghesia cittadina, rinvenirla nelle storie provenienti dalla Francia: che facessero riferimento alla pseudo-classicità alessandrina, romana o troiana; oppure a Carlo Magno e ai suoi fidi combattenti; o ancora ai cavalieri della Tavola Rotonda; in lingua originale o negli adattamenti in prosa volgare, poco bisognava, ai nuovi potenti, per poterla definire "propria", ritrovando in essa

⁸² Cfr. M. VILLORESI, *La letteratura cavalleresca, Dai cicli medievali all'Ariosto*, cit., p. 19.

⁸³ La brevissima storia che ha Carlo come protagonista, ma morto e in Purgatorio, si intitola *Della vendetta, che fece Iddio d'uno barone di Carlo Magno*; le novelle "bretoni" sono: *Qui conta della costuma, che era nello reame di Francia*; *Come Lancialotto si combatté a una fontana*; *Del buon re Meliadus e del Cavaliere senza paura*; *Qui conta della reina Isotta e di messere Tristano di Leonis*; *Qui conta come la damigella di Scalot morì, per amore di Lancialotto del Lac*; *Come Tristano, per amore, divenne forsennato*: cfr. *IL NOVELLINO (LE CIENTO NOVELLE ANTIKE)*, con introduzione di Giorgio Manganelli, Milano, BUR, 1975-2002.

⁸⁴ Cfr. *POETI DEL DUECENTO*, a cura di Gianfranco Contini, cit., II vol., pp. 168-284.

⁸⁵ Cfr. A. CARREGA, *Il Gatto lopesco e il Mare amoroso*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000.

quella idealità virtuosa e affascinante che essi sentivano di star acquisendo, mentre rapidamente scalavano la linea gerarchica del potere comunale.

Avventura, galanteria cortese, senso del fiabesco, esotismo⁸⁶: la prosa italiana di questo periodo si abbevera da fonti diverse per costruire il giusto e solido *pendant* di quella latina, che a sua volta non si nega escursioni nell'ambito popolare ed umile: teste, tra molti altri, la *Chronica* di Salimbene da Parma o i mille esempi agiografici; e lo fa secondo una dinamica che la rende la più vicina, in Europa, a quella francese, con il *surplus* della capacità di armonizzare tematiche in fondo provenienti dalla tradizione universalistica e gerarchica pienamente medievale, ed esigenze e aspirazioni strettamente connesse al momento storico che si stava vivendo.

Provando ad organizzare una preliminare scansione temporale, e ricordato che la produzione di manoscritti in lingua «franzese» continua in terra italiana per tutto il Duecento e il Trecento⁸⁷, si può dire che alla prima breve fase di contatto, a metà del XIII secolo, durante la quale i testi provenienti d'Oltralpe vengono effettivamente trascritti e resi noti ad un pubblico ancora ristretto in lingua originaria, succede un secondo periodo, in cui con consapevole approssimazione possono essere inserite le compilazioni d'area pisana, e che dunque inizia nel settimo decennio del secolo: si provvede ai primi tentativi di mescolanza di episodi tratti da storie diverse e alle prime scelte indipendenti, pur basate su canovacci francesi; si dà inoltre vita ai primi volgarizzamenti arturiani, ancora per poco a Pisa, ma soprattutto lungo un asse che va dalla Toscana ad Est, in direzione di una vasta zona che comprende Treviso, Padova, Venezia, Verona, Mantova e Ferrara.

La lunga stagione dei volgarizzamenti, dal tardo Duecento alla fine del Trecento, si dirama anzitutto dal punto di vista contenutistico, in modi che non rimarranno senza conseguenze sul futuro: notevole volontà di reinvenzione della materia originaria, in ambito toscano, e soprattutto fiorentino; maggiore aderenza con il modello di riferimento, pur con molti distinguo, per i volgarizzamenti veneti.

In questo periodo, grande rilevanza assume la figura del canterino che, alla ricerca del favore di un pubblico di sempre diversa estrazione sociale, “modernizza” il carattere, e linguistico e retorico, dell'antica letteratura, quella arturiana prima della carolingia, riducendone le pretese colte a tutto favore dell'immediatezza emozionale.

A questo scopo, pur basando molto spesso la loro azione sui romanzi in prosa, i canterini trovarono nell'ottava rima uno strumento di grandiosa efficacia narrativa, cui s'accompagnavano molto opportunamente strumenti come il liuto e la viola.

⁸⁶ Molto legato, quest'ultimo, alle sorprendenti relazioni di viaggio che, seppur a volte inventate da “professionisti” delle lettere, o riviste, o riscritte, come Rustichello fece con il resoconto di Marco Polo, rappresentavano in larga parte le memorie di mercanti che sapevano di rivolgersi a loro pari, intessendo una rete di ricordi sospesa tra la precisione, e a volte la puntigliosità, e l'irrealtà favolosa. Cfr., per alcuni «libri di ricordanze» già del Trecento, R. ESPOSITO DI MAMBRO, *Tipologia del libro di viaggio nel Medioevo*, in «Critica Letteraria», 1, 2000, pp. 151-161.

⁸⁷ Cfr. *DAL 'ROMAN DE PALAMEDES' AI CANTARI DI FEBUS-EL-FORT. TESTI FRANCESI ED ITALIANI DEL DUE E TRECENTO*, a cura di Alberto Limentani, Bologna, Commissione per i testi in lingua, 1962.

Continuando questo breve tentativo di ordinamento diacronico, si può affermare che la seconda fase vede esaurire la sua spinta attorno alla metà del XIV secolo.

Nel frattempo, però, già dalla metà del XIII secolo, mentre continuava l'attività in piazza dei cantori in ottava, si erano succeduti numerosi tentativi letterari caratterizzati da una costruzione ciclica delle storie, ancestrale principio narrativo che diviene patrimonio moderno e aggiornato ai tempi, senza i quali molta parte della vena creativa e poetica italiana sarebbe stata destinata ad inaridirsi.

Due sono le esperienze letterarie cavalleresche che s'impongono con decisione nel Centro-Nord. La prima si sviluppa nello spazio geo-politico del Nord-Est, in una lingua versificata variamente definita, ma che sembra corretto marcare come franco-veneta, proprio dalla metà del Duecento e poi fino ai primi anni del XV secolo: qui il ciclo carolingio trova una terra d'adozione, in un contesto in cui vengono scritti anche molti nuovi romanzi cavallereschi, dai tratti decisamente originali e forieri di sviluppi nel lungo termine.

Sempre alla letteratura carolingia rivolge la sua lunga attività in prosa, ascrivibile al periodo che va dalla fine del XIV secolo ai primi due decenni del XV, il toscano Andrea da Barberino, protagonista assoluto dell'altra grande "pratica" letteraria di questo periodo, il cui lavoro di sistemazione dei tanti materiali narrativi, generati nei due secoli precedenti, funge da imprescindibile tramite tra la tradizione medievale e i poemi rinascimentali, che sono il fulcro del terzo stadio, e finale, quello dell'affrancamento maturo dalle fonti originarie, dell'appropriazione di un genere ormai considerato "nazionale", declinato a questo punto secondo principi geolinguistici interni.

IL "LABORATORIO" PISANO E I PRIMI VOLGARIZZAMENTI

E dunque, il primo nome che s'impone nella storia della letteratura cavalleresca nostrana è quello di «maistre Rusticiaus de Pise», Rustichello da Pisa, che, intorno al 1270, rielaborando la materia del *Roman de Lancelot du Lac*, del *Palamedès*, e del *Roman de Tristan*, scrisse il *Livre de roy Meliadus*, padre di Tristano, lunga narrazione in prosa ispirata alle vicende del ciclo bretone, che ebbe vasta eco europea.

Il romanzo consta di due parti, il *Meliadus* e il *Guiron le Courtois*, ed è scritto su commissione del prestigioso mecenate del pisano, il principe Edoardo d'Inghilterra, da lui conosciuto in circostanze non ancora chiarite. Anche per questo, o forse per intimo sentire dell'estensore, lo scritto è fortemente permeato di ideologia aristocratica ma, sin dal prologo, e ciò per sicura volontà di Rustichello, mette in chiaro che tutti i lettori sono invitati a scoprirne le bellezze: «[...] Seigneurs empereurs et rois et princes et ducs et contes et barons et chevalier et vauvasseurs et bourgeois et tous les pseudommes de cestui monde [...]»⁸⁸.

⁸⁸ Il pisano conosce molto bene la tecnica dell'*entrelacement* usata per collegare vari episodi e personaggi, estrapolandoli da narrazioni diverse: «Nella intricatissima trama sono riconoscibili almeno otto distinte sequenze narrative - *Vecchio cavaliere*; *Petrone di Merlino*; *Cavaliere dallo Scudo Vermiglio*; *Perceval I*; *Guerra dei re d'Irlanda e di Norgalles*; *Perceval II*; *Vassallaggio di Galeotto e avventure di Abes, Lamorat, Palmides e*

Rustichello, della cui vita ancora pochissimo si sa, fu il massimo fautore di componimenti in lingua d'oil punteggiata di italianismi, i quali, grazie ad una capillare diffusione di natura proto-industriale che faceva riferimento anche ad altri copisti, riproduttori sì di manoscritti, ma anche volgarizzatori ed elaboratori autonomi, compiranno il percorso inverso dei loro progenitori, entrando nelle raccolte librerie delle corti europee ed italiane: dall'Inghilterra di Edoardo I, come detto, che voleva storie della *Tavola Ritonda*, alle corti del Nord Italia, segnatamente venete, che privilegiavano i cavalieri della *Tavola Vecchia* riuniti attorno a Uter Pendragon, padre di Artù; con una significativa, maggiore attenzione ai valori guerrieri e all'eroismo dei comportamenti, a scapito del magico e dell'amoroso: all'inseguimento, dunque, di una moralità di pretta marca "civile", più adatta ai comuni italiani così come andavano formandosi⁸⁹.

Le storie arturiane in volgare italiano, dal loro canto, riuscirono popolarissime proprio in questo periodo, tra la seconda metà del Duecento e i primi decenni del Trecento.

Se di volgarizzamenti del *Lancelot* non si è potuto parlare sino a qualche anno fa, pur essendo molto conosciuto nel nostro Paese⁹⁰; se sono sopravvissute due versioni della *Queste del Saint Graal*, una toscana, l'altra veneta, questa in realtà in pochi frammenti, che provano a sostituire gli eroici ma peccatori Artù e Lancillotto, con i virtuosi Bohort, Perceval e Galaad; se, ancora, esistono traduzioni incomplete della *Mort le roi Artu* e del *Palamedés*, è invece certo che fu Tristano a divenire il protagonista più caro ai lettori della Penisola: il suo *Roman*, infatti, comparve non solo nelle biblioteche dei potenti, ma anche in tante private, tanto che larga parte della sua tradizione manoscritta superstita è a cura di amanuensi italiani.

Alcune versioni, in particolare, elaborate tra secolo XIII e inizio del XIV, offrono una mappatura dei centri scrittorii più avanzati dell'epoca, nell'Italia del Centro-Nord: il *Tristano riccardiano*, scritto in volgare toscano-umbro; la *Tavola Ritonda*, nota anche come *Tavola Polidori*, dal nome del suo primo editore e già pienamente trecentesca, d'area toscana; il *Tristano corsiniano* e il *Tristano della biblioteca di Vienna*, d'ambito veneto⁹¹.

Per pur vaghe affinità tematiche, infine, va almeno menzionata la *Storia di Merlino*, attribuita al cronista fiorentino Paolino Pieri, risalente forse agli inizi del XIV secolo⁹².

Sigurades; Ultime avventure e morte di Tristano - che hanno favorito [...] successive estrapolazioni di alcuni episodi particolarmente famosi: ad esempio, il duello di Tristano e Lancillotto al Petrone di Merlino o altre specifiche imprese di Tristano.» M. VILLORESI, *La letteratura cavalleresca, Dai cicli medievali all'Ariosto*, cit., p. 29.

⁸⁹ Cfr. E. TREVI, *La «Tavola Ritonda» e la leggenda di Tristano in Italia*, cit., pp. 15-16.

⁹⁰ In merito al *Lancelot*, non si può non menzionare la recente scoperta di Luca Cadioli dell'unica traduzione italiana ad oggi conosciuta, di ambito fiorentino, della versione *en prose*, databile alla metà del XIV secolo, che potrebbe riscrivere almeno una parte della tradizione critica.

⁹¹ Cfr. A. DEL MONTE, *Tristano. Introduzione, Testi, Traduzioni*, Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1952; D. BRANCA, *I romanzi italiani di Tristano e la Tavola Ritonda*, Firenze, Olschki, 1968; D. DELCORNO BRANCA, *Tristano e Lancillotto in Italia. Studi sulla letteratura arturiana*, Ravenna, Longo, 1998; E. TREVI, *La «Tavola Ritonda» e la leggenda di Tristano in Italia*, introduzione a *TAVOLA RITONDA*, a cura di Emanuele Trevi, cit.; G. ALLAIRE, *Un nuovo frammento del "Tristano" in prosa*, in «Lettere Italiane», 2001, 2, pp. 257-277.

⁹² La *Storia di Merlino* offre il destro per un mero accenno al non molto frequentato ambito italiano delle storie dedicate al grande orditore di magie, che pure ha lasciato testimonianze di diversa foggia: dalle fortunate *Prophécies de Merlin*, scritte in lingua d'oil probabilmente fra il 1276 e il 1279 da un veneziano anonimo, che

L'analisi della *Tavola Ritonda* mostra una sovrapposizione di fonti notevole: sicuramente il *Tristano riccardiano*, soprattutto per evidenti affinità tematiche che già volgono verso un certo realismo che sarà a breve cifra stilistica delle narrazioni toscane; il *Meliadus* di Rustichello, il *Roman de Lancelot*, la *Queste*, la *Mort le roi Artu*, naturalmente lo stesso *Roman de Tristan*.

Sovrapposizioni ed influenze numerose, ma processo di appropriazione non singolare, perché opera non di un artista, ma di un divulgatore, con coscienza di esserlo: seppur, in questo caso, con un certo estro, il che rende la sua narrazione agile e divertente⁹³.

Ma, appunto, casi simili sono sporadici: è proprio questo, il dato che accomuna la letteratura di matrice cavalleresca alle elaborazioni volgari basate sul cosiddetto ciclo classico: l'azione dei compilatori tende, anzitutto, ad accumulare il maggior numero di fonti attingibili, anche a rischio di condensare troppo la narrazione, rendendola ostica alla lettura; ma anche quando la fonte è unica, e facilmente identificabile, spesso l'opera, magari oberata di errori, risente della scarsa maturità tecnica della mano anonima che l'ha composta.

Ciò avviene in un quadro espressivo perlopiù monocromo, che però presenta, come detto, delle eccezioni, soprattutto in alcune belle descrizioni di luoghi o nei precisi ritratti di personaggi, tali da portare all'immediato successo popolare testi come l'*Istoriotta Troiana*⁹⁴.

solo in senso lato rientrano nel quadro cavalleresco, essendo invece una neppure troppo velata polemica antipapale, passando attraverso testi di vario argomento, un solo esempio è il *Novellino*, si può scorrere al testo di Pieri, che forse si pone cronologicamente tra il *Tristano riccardiano* e la *Tavola Ritonda*, da cui poi alla vasta *Historia di Merlino*, presente su un codice del 1379: conosciuta da Ariosto, edita a Venezia nel 1480 e, nella stagione degli incunaboli, ristampata a Firenze nel 1495, fu forse l'ultima significativa compilazione arturiana in prosa, prima dell'avvento trionfale dell'ottava rima.

⁹³ La diversa resa di componimenti che pure trattavano lo stesso tema, si sarebbe quasi spinti a dire il differente intendimento, conduce a narrazioni a volte improntate ad una staticità favolosa che arriva ad atmosfere quasi irreali, come nel *Tristano riccardiano*; altre vivacissime, qual è la *Tavola Ritonda*, che dà il meglio quando rende l'impeto delle passioni che sconvolge i protagonisti: e, per la verità, la cosa non può essere semplicisticamente attribuita alla discrepanza delle fonti. Si riportano, perciò, due estratti, rispettivamente dal primo e dal secondo testo, nei quali la disamina dell'innamoramento prende strade completamente differenti: «Or dice lo conto che dappoi che la damigella vide Tristano, parvele molto bello e incominciollo fortemente a risguardare; e Tristano guardando la damigella, disse che da madonna Isaotta la Bionda in fuori una più bella damigella di lei non si trovava. Ma tanto si guardano insieme la damigella e Tristano, che l'uno conosce la volontade dell'altro per lo sguardare. E isguardando in cotale maniera, dicea la damigella infra sée stessa: "Ora sono io avventurosa damigella, dappoi ch'io sono amata da cosie alto cavaliere." E così pensando la damigella, ciascheduno si si chiama per pagato, l'uno dell'altro. E dappoi ch'ebbero mangiato, la damigella venne a Tristano e disse a Tristano: "Ecco la damigella che t'ama di tutto suo cuore" E Tristano disse: "Damigella, grande mercede a voi, quando voi lo degnaste di dire. Ma io così vi dico, ch'io sono cavaliere di tutto vostro amore." A tanto finirono lo loro parlamento senza più dire a questa fiata, e l'uno si si parte dall'altro.» Nella *Tavola Ritonda*, quando Ghedino tradisce lo zio re Marco e il cognato Tristano, innamorandosi di Isaotta la Bionda, il narratore contribuisce al processo d'identificazione del lettore con il personaggio, descrivendo compiutamente il carattere patologico del folle amore («e fue tanto e vigoroso questo amore, ch'egli gli passoe per mezzo lo cuore») dovuto alla irresistibile bellezza della giovane: «[...] Era adobbata d'una bella partita e di fini colori; e li suoi biondi capelli andavan giù per le spalle di dietro, si com'era l'usanza, e in su sua testa portava una gentile e bella corona d'oro e di pietre preziose, e nel viso sie pareva una rosa novella, morbida, onesta e piacente, tanto leggiadra, quanto dire si potesse [...]». In *POETI DEL DUECENTO*, a cura di Gianfranco Contini, cit.; la citazione dal *Tristano riccardiano* è tra le pp. 578-579; quella dalla *Tavola Ritonda*, a p. 688; vedi anche, E. STOPPINO, "Lo più disamorato cavaliere del mondo": *Dinadano fra Tristan en Prose e Tavola Ritonda*, in «Italice», Vol. 86, No. 2 (Summer, 2009), pp. 173-188.

⁹⁴ Ecco, ad esempio, il ritratto di Elena, in cui pure si fanno notare due raccordi di frase erronei: «Ella fue di bella statura, di convenevole grandezza, lunga e schietta, convenevolmente carnuta, adatta, snella, bianca come aliso, pulita come ivoorio, chiara come cristallo, e colorita per avenente modo; capelli biondi e crespi e lunghi; gli

Nel nostro Paese, i romanzi d'argomento classico arrivarono sia in versi che in prosa, rappresentando un fecondo laboratorio formale che portò i suoi frutti anche nella coeva produzione latina.

Le storie troiane, la cui fonte privilegiata di lingua francese fu il *Roman de Troie* di Benoît de Sainte-Maure, ebbero come scaturigine latina la *Historia destructionis Troiae*, attribuita a Guido delle Colonne, che potrebbe averla scritta tra il 1272 e il 1287; anno in cui sicuramente la conclude, forse avendo dinanzi la riduzione in prosa del romanzo originario, già conosciuta in Italia a quella data, che fu alla base, assieme proprio alla *Historia*, della stesura della summenzionata *Istoriotta Troiana*, a sua volta certamente ascrivibile all'ultima parte del Duecento⁹⁵.

Le storie dell'antica Roma, invece, confluirono nei *Fatti di Cesare*, attraverso la mediazione dei *Fét des Romains*, che narravano del periodo delle lotte di potere tra Cesare e Pompeo. Il precoce successo di questa materia, portò all'elaborazione di molti testi di natura più popolare.

Uno di essi fu *Conti di antichi cavalieri*, venti episodi pervenuti in una redazione in volgare aretino che mette insieme il «fiore» dei protagonisti cavallereschi, Scipione, Pompeo, Cesare, ma anche Saladino, re Galeotto e re Tebaldo: forse frutto della rielaborazione di un precedente in lingua franco-italiana: nei *Conti*, convergono vari episodi del *Roman de Troie*, dei *Fét des Romains*, e del *Liber Ystoriarum Romanorum*, compilazione latina di non eccelso livello riconducibile alla prima metà del XII secolo⁹⁶.

Un altro esempio di questo tipo di narrazione sono le *Storie de Troia e de Roma*, narrazione mitica in volgare romanesco della storia del mondo da Adamo all'imperatore Costanzo, che proprio del *Liber Ystoriarum* sono la liberissima traduzione⁹⁷.

Le storie tebane, infine, trovarono maggiore spazio nel XIV secolo, quando, ad esempio, apparve il tardo *Cantare dei cantari*, un repertorio ad uso dei giullari composto da trentasette cantari, tutti

occhi chiari, amorosi e pieni di grazia; le ciglia sottili e volte, bruni di pelo e bassi; il naso diritto e bene sedente, di comune forma; bocca picciola e bene fatta; le braccia colorite; li denti bene ordinati, di colore d'avorio con alquanto splendore; il collo diritto, lungo e coperto, bianco come neve; la gola pulita, stesa senza apparenza; ben fatta nel petto e nelle spalle; le braccia lunghe e bene fatte; le mani bianche e stese, morbide e soavi; le dita lunghe, tonde e sottili; l'unghie chiare e colorite, il piè piccolo e ben calzante e snello; bello portamento e umile riguardo, grazioso e di buon'aria, franca e cortese.» *Ivi*, pp. 540-541.

⁹⁵ Cfr. G. CARLESSO, *Note su alcune versioni della "Historia Destructionis Troiae" di Guido delle Colonne in Italia nei secoli XIV e XV*, in «Studi sul Boccaccio», Volume 37, 2009, pp. 283-346.

⁹⁶ L'anonimo autore dei *Conti* esalta tutto l'universo letterario di Bretagna: «[...] chi avesse la reina Isolda, la reina Genevria, Tristano e Lancelotto insieme [...] porria dire che la beltà e la bontà tutta avesse del mondo». Proprio il citato «conto» del Saladino, il numero 5, mostra una discreta tenuta sintattica unita ad un ritmato andamento narrativo: «Quando al Saladino li fo portata e letta la legge dei Saracini dove giurare dovea com'era usanza d'onne soldano e llo cominciamento esso giurò d'oservare quella legge ch'a Deo piacesse più. Onde doi fratri cristiani a lui andando un'ora dissero a lui: "Noi simo venuti a te per tua alma salvare. Fa li tuoi savi venire, e mostrarinte come la vostra legge è de dannazione." E venuti li savi disputaro assai. Li savi de li Saracini dissero al Saladino finalmente che da fare morire era li fratri tenuto, perché e-llegge loro scritto era che morto essere dovesse quelli che contra loro legge allegasse. El Saladino respuse: "Vero è che ciò è scritto ennella legge; ma eo deggio oservare quella legge ch'a Deo più piace. Eo so ch'a me questi venuti so' per mia alma salvare; so bene ch'a Deo non piacciarea che de ciò cambio de morte rendesse loro." Onde a loro fe' onore molto e li lascio andare.» In *POETI DEL DUECENTO*, a cura di Gianfranco Contini, cit., p. 550.

⁹⁷ Per una rassegna delle storie troiane in Italia, vedi *LA GUERRA DI TROIA IN OTTAVA RIMA*, edizione critica a cura di Dario Mantovani, Milano, LedizioniLediPublishing, 2013.

perduti e tutti a vario grado ispirati al *Roman d'Edipus*, testo francese più volte volgarizzato in Italia, quando era già divenuto la terza sezione della *Histoire ancienne jusq'à César*, compilazione pseudo storica molto conosciuta dagli amanuensi italiani.

IL CANTARE E IL SUO PUBBLICO

I cantari, nella maggior parte di materia arturiana⁹⁸, in forma manoscritta tra il tardo Trecento e il primo Quattrocento, sono ascrivili con molti distinguo alla tipologia dei poemi in ottava rima, ma di dimensioni più ridotte, che solo in alcuni casi raggiungono le duecento ottave, attestandosi mediamente tra le settanta e le cento⁹⁹. Si trovavano spesso, per via della loro contenuta lunghezza, in sillogi che raggruppavano materiale narrativo di diversa estrazione e intendimento: sia in versi che in prosa, testi devozionali, o d'ispirazione morale, o letteraria; o ancora scientifica¹⁰⁰.

Dal punto di vista formale, i cantari si caratterizzano usualmente per la presenza di strofe proemiali che chiedono la protezione di Dio e annunciano vagamente il tema, molto spesso fatto passare come originalissimo, oppure antichissimo o, ancora, estremamente avvincente.

Quando il testo è suddiviso in più cantari, all'inizio di ognuno di essi si trova il richiamo alla fine del precedente e poi, nel corso della narrazione, si distendono tutti i tecnicismi e gli ammiccamenti al pubblico che già contraddistinguevano la letteratura francese e, in fondo, larga parte della produzione cavalleresca successiva: rinvii all'autorità del libro da cui è tratta la storia, orgogliosa rivendicazione delle proprie capacità creative o, al contrario, esibita modestia di adattatore di racconti altrui; repentini passaggi narrativi appena segnalati da marcatori temporali in forma avverbiale.

E ancora: personaggi che sono immediatamente riconoscibili, nella loro marcata caratterizzazione fisica e nella quasi inesistente psicologia e descrizioni dettagliatissime di luoghi e paesaggi.

⁹⁸ Le eccezioni sono poche, ma piuttosto significative, perché palesano una ricerca di fonti a volte molto originali e, in alcuni casi, "scandalose", come, ad esempio, la vicenda di Vergogna, bimbo nato dall'unione incestuosa di un ricco barone con la figlia quindicenne. Cfr. *LA LEGGENDA DI VERGOGNA*, a cura di Elisabetta Benucci, Roma, Salerno Editrice, 1992; vedi anche, R. RABBONI, *Studi ed edizioni di cantari: una rassegna*, in «Lettere Italiane», 2009, 3, pp. 425-459.

⁹⁹ Cfr. *I CANTARI. STRUTTURA E TRADIZIONE*, Atti del Convegno internazionale di Montréal, 19-20 marzo 1981, a cura di Michelangelo Picone e Maria Bordinelli Predelli, Biblioteca dell' "Archivium Romanicum" 186, Firenze, Leo S. Olschki, 1984; *IL CANTARE ITALIANO FRA FOLKLORE E LETTERATURA*, Atti del Convegno internazionale di Zurigo, Landesmuseum, 23-25 Giugno 2005, a cura di Michelangelo Picone e Luisa Rubini, Firenze, Leo S. Olschki, 2007.

¹⁰⁰ Come nel manoscritto Magl. VIII 1272 conservato alla Nazionale di Firenze, compilato da più mani nella seconda metà del XIV secolo, e per questo uno dei più antichi. La parte più corposa del codice è riservata a narrazioni romanzesche di diversa tipologia: una redazione in prosa dell'*Apollonio di Tiro* e alcuni brevi estratti della *Guerra di Troia*; dieci ottave del *Cantare di Lasancis*, che trattano di un episodio compreso anche nella *Tavola Ritonda*; parti dei *Cantari di Tristano* (*Le ultime imprese e morte di Tristano* e un frammento della *Vendetta di Lancillotto*); l'intero cantare del *Bel Gherardino*. Prima, però, si trovano testi di natura devozionale, un'*Ave Maria* in latino semivolgarizzato, l'*Ordine della vita cristiana* di Simone da Cascia e una *Passione di Santo Istagio* in prosa; altri d'ispirazione moraleggiante, alcuni detti di filosofi in volgare; brani letterari, un pezzo del VI canto del *Purgatorio*, geografici, descrizione dell'*Europa* in prosa volgare, gastronomica addirittura, diverse ricette culinarie. Cfr. M. VILLORESI, *La fabbrica dei cavalieri. Cantari, poemi, romanzi in prosa fra Medioevo e Rinascimento*, cit., p. 18.

L'ottava si nutriva di rime facili, ben pochi erano gli *enjambements*, mentre molte le riprese anaforiche, forse usate come puntelli mnemonici; la sintassi tendeva naturalmente a successioni paratattiche.

La chiusura, infine, era affidata ad un richiamo alla "morale" della storia appena conclusa, espressa attraverso un motto proverbiale, cui seguivano poi formule stereotipate di congedo¹⁰¹.

La gran parte dei manoscritti che tramanda i cantari è anonima, conservata in pochissime copie spesso in cattivo stato, salvo pochissimi casi del tutto priva di illustrazioni e con apparati paratestuali ridotti all'osso: testimonianza dei continui passaggi di mano in mano di quelli che nascono come testi di servizio, destinati alla lettura pubblica operata da artisti dell'improvvisazione delle cui vicende pochissimo si sa, ancor oggi, se non il nome che ogni tanto appare nelle carte.

Ma la funzione dei canterini è stata decisiva, nella delicata fase di passaggio dal manoscritto alle prime stampe, per preservare, in qualità di copisti, autori ed esecutori, la memoria della tradizione cavalleresca delle origini e indirizzarne gli sviluppi che poi saranno portati a pieno regime dagli editori quattro-cinquecenteschi; né va tralasciato il ruolo assunto dai lettori, che senza troppe remore si appropriavano di una materia sin da subito caratterizzata per il fatto di non avere "padroni", spesso divenendo a loro volta agenti di nuove iniziative manoscritte, "editori" è parola forse troppo audace, ma vicina agli intendimenti di una non trascurabile parte del pubblico del poema cavalleresco.

Beffeggiati dagli eruditi, i cantastorie cominciarono a farsi notare nel tardo Duecento, pur rimanendo in numero piuttosto esiguo fino alla metà del Trecento: durante questo non breve periodo, si susseguono numerosi documenti provenienti da Bologna, Treviso, Verona, Padova, Milano, ma non dalla Toscana, che invece produce il numero nettamente più alto di testi trecenteschi rimastici.

I «cantatores françiginorum», così chiamati in un decreto del Senato bolognese del 1288¹⁰², basano le loro *performances* sulle narrazioni del ciclo carolingio, che forse erano la declinazione popolare delle storie epiche franco-venete, eppure, a quanto dicono i testimoni manoscritti superstiti, le pur notissime storie di Carlo Magno e dei suoi paladini non compaiono prima della fine del Trecento: molto tempo prima, il giurista e professore bolognese Odofredo Denari, deceduto nel 1265, censura l'azione di «joculatores qui ludunt in publico causa mercedis», e di quei cantastorie «qui vadunt in curia comunis Bon(onie) et cantant de domino Rolando et Oliverio»; un altro cantastorie, Zoparino di Benincasa, in un solo giorno si esibisce in due cantari dedicati a «Guielmo de Orenga»; anche a Milano, a dire del cronista Galvano Fiamma, «sicut nunc in foro cantatur de Rolando et Oliverio»; la già menzionata epistola di Lovato de' Lovati, il quale non disdegnò la materia di Francia, mettendo la vicenda di Tristano e Isotta alla prova degli esametri latini, di cui solo sei furono trascritti

¹⁰¹ Cfr. V. BRANCA, *Il cantare trecentesco e il Boccaccio del Filostrato e del Teseida*, Firenze, Sansoni, 1936; M. C. CABANI, *Narratore e pubblico nel cantare cavalleresco: i modi della partecipazione emotiva*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLVII, 1980, pp. 1-42.

¹⁰² Costoro, sentenza il documento, non potranno cantare in pubblico, altrimenti saranno passibili di fustigazione e, nei casi di recidività, di pene anche più gravi. Cfr. L. MORANDI, *Origine della lingua italiana*, Città di Castello, S. Lapi Tipografo-Editore, 1891, Quinta edizione, pp. 82-83; consultazione da <http://www.gutenberg.org>.

da Boccaccio, citava un canterino trevigiano che declamava malamente «Karoleas acies et gallica gesta», dinanzi a «plebecola» divertita e attenta: perché, in ogni caso, «Vulgo tamen illa placebant»...

Tra le prime di queste attestazioni documentarie e i più antichi cantari a disposizione degli studiosi contemporanei trascorre, comunque, ben più che mezzo secolo.

I limiti di datazione di una materia volatile come i cantari sono, per tanti aspetti, insormontabili, e dunque, facendo riferimento ad una linea cronologica che, con molti distinguo, è in costante aggiornamento, è quasi più opportuno, per le ragioni intrinseche di questo studio, focalizzare l'attenzione su alcuni dei titoli di quelle opere, perché da essi si può trarre un panorama molto completo e variegato di quelle che erano le passioni del pubblico popolare¹⁰³.

L'unico cantare ascrivibile alla prima metà del Trecento, da porsi comunque entro il quinto decennio, è quello di *Fiorio e Biancifiore*, sulla cui datazione comunque si dovrà tornare in seguito, quando si proverà a metterlo in relazione con il *Filocolo* boccacciano; seguono poi, prima del 1375 secondo Domenico De Robertis, il *Cantare del Bel Gherardino*, i *Cantari di Tristano*, il *Cantare del Corpo di Cristo*, così chiamato proprio da De Robertis che lo ha edito, l'*Atrovare del vivo e del morto*; i sei cantari di *Febus-el-fort*, così come i sei cantari di Antonio Pucci (*Reina d'Oriente*, *Madonna Lionessa*, *Bruto di Brettagna*, *Apollonio di Tiro*, *Gismirante*, *Cantari della Guerra di Pisa*).

Sul finire del secolo, sembrano potersi porre i soli *Cantari della guerra di Troia*, il *Cantare di Pirramo e Tisbe* e la *Storia del Calonaco di Siena*¹⁰⁴.

Un numero esiguo, pochi superstiti malmessi di un numero di manoscritti sicuramente nutritissimo alle origini. È molto probabile che, una volta servitisi di un manoscritto, magari da loro vergato, i canterini ne passassero i fogli ad un "collega", piuttosto che serbarli, o donarli o venderli a qualche appassionato del genere: cosa che accadrà, invece, nella prima parte del Quattrocento, quando si organizzeranno biblioteche private sempre più nutrite che, nel caso dei più "colti", accoglieranno le trascrizioni, magari da essi stessi rielaborate, degli umili prodotti dei cantastorie, facendo così alzare vertiginosamente il numero dei cantari conservati.

Si è detto del quasi totale anonimato che avviluppa i canterini trecenteschi dedicatisi alla stesura di testi: oltre a Pietro di Viviano da Strove, *alias* Piero da Siena, vissuto nella seconda metà del Trecento e autore della serie di cantari noti come *La Bella Camilla*; a Neri Pagliaresi, Fra Felice Tancredi da Massa, Niccolò Cicerchia, autori di testi di natura religiosa in ottave che, pur vicini per aspetti metrici e linguistici ai cantari, sono piuttosto definibili poemetti agiografici, forma che in capo a qualche anno vivrà una stagione fortunatissima, che l'avvento della stampa confermerà in pieno; oltre a costoro, si diceva, l'unico grande nome di cui si conoscono rilevanti tratti biografici è quello del fiorentino Antonio Pucci, nato circa nel 1310 e morto nel 1388.

Ottimo amico di Giovanni Boccaccio, cronista, oltre che autore di cantari, sirventesi storici, liriche, poesie religiose, ma anche satiriche, Pucci mostra un profilo che non poteva non appartenere ai

¹⁰³ Cfr. A. BALDUINO, *Boccaccio, Petrarca e altri poeti del Trecento*, Firenze, Olschki, 1984, pp. 68-69.

¹⁰⁴ Cfr. D. DE ROBERTIS, *Studi e problemi di critica testuale*, «Problemi di metodo nell'edizione dei cantari», Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1961, pp. 119-138.

più consapevoli dei cantastorie: cultura letteraria magari non profonda, ma radicata dal continuo confronto con il pubblico, unita ad una imprescindibile educazione musicale; uso di modi poetici di stampo popolare per una platea che andava soddisfatta anche, o soprattutto, con esagerazioni e situazioni iperboliche¹⁰⁵.

Pucci e i più preparati tra i canterini, che da un certo tratto della loro attività in poi, cominciano a delegare l'esecuzione delle loro opere, dovevano avere capacità di intendere e leggere il latino, il francese e, di conseguenza, il franco-veneto; di conoscere a memoria i brani più appassionanti di opere note agli astanti come la *Commedia*, il *Decameron* o, tra quelli quattrocenteschi, dei poemi in ottave di maggior successo; grande fiuto di ricercare i più "promettenti" tra i volgarizzamenti che circolavano, adattandoli alle loro esigenze.

Ma la maggior parte di coloro che si esibivano nelle piazze era in genere di condizione modesta. Spesso autodidatti, i canterini supplivano alle tante carenze culturali utilizzando una gestualità enfatica che era parte integrante delle loro esibizioni: parte, questa, spesso affidata a collaboratori specializzati nell'esercizio mimico.

Se i grandi maestri, al vertice della loro carriera, venivano stipendiati dai comuni, sulla spinta delle pressanti richieste del pubblico che chiedeva spettacoli "regolari" o in ragione della grande abilità di celebrare le glorie della loro città, i cantambanchi, termine per la verità utilizzato solo a partire dal Cinquecento, giravano per fiere, mercati e piazze cercando di rastrellare consensi e piccoli pagamenti, in denaro o in natura.

Una versione moderna dei giullari, quella dei canterini. Eppure, a differenza loro, che col dissolversi della nobiltà feudale e dell'ideologia cavalleresca, avevano dovuto con grande fatica rivolgersi, dopo i fasti del passato, a corti più modeste e poi, a volte con sofferenza, "scendere" nelle piazze, i cantastorie, proprio dai quei luoghi popolari, e in larga parte comunali, traggono linfa vitale per la loro arte, apprezzata allo stesso grado dai cittadini di modesta condizione e dai borghesi: le narrazioni cavalleresche, così come quelle d'argomento classico, osteggiate e messe in ridicolo da molta parte della cultura ufficiale, che le confinava in una parte del passato letterario e storico recisamente da rimuovere *in toto*, mettevano d'accordo le famiglie meno abbienti e quelle più ricche,

¹⁰⁵ Una necessità, quella di piacere al maggior numero di persone, mai annoiandolo, espressa anche in molti cantari superstiti: *però vo' far perfetto incominciare / e ritornare al buon detto di prima, / sicch'a costor, che mi stanno a 'scoltare, / piaccia e diletta dal piede alla cima* (*Bel Gherardino*, I, 2, vv. 3-6); *concedi grazia a me, Padre onorato, / che possa dire un bel cantar per rima / ch'a ciascun piaccia dal piede alla cima* (*Storia di Liombruno*, I, 1, vv. 6-8); c'è chi invoca Dio affinché *dea cantar che piaccia a tutti quanti* (*Ultime imprese e morte di Tristano*); l'autore della *Storia del calonaco di Siena* chiede la capacità di saper cantare *cosa che piaccia a ognun che m'ascolti*; quello dei *Cantari della guerra di Troia*, spiega che ha ridotto la storia *sì ch'a la gente chomunal piacesse*.

le quali, in molti casi, avevano già fatto la conoscenza scritta dei poemi cavallereschi-carolingi nati presso le corti padane e dei volgarizzamenti delle storie arturiane¹⁰⁶.

LA KOINÈ FRANCO-VENETA

Il genere cavalleresco, insomma, si diffonde nel nostro Paese in modi diversificati ed estremamente articolati.

Uno dei tratti salienti di questa letteratura tanto amata è che essa idealizzava in senso fantastico le aspirazioni sociali del pubblico dei suoi lettori.

Il latino non riusciva a restituire con pienezza la gioia febbrile e fine a se stessa delle lunghe descrizioni in volgare di battaglie e amori o delle rievocazioni fastose di epoche leggendarie in cui tutto era possibile: di quello che era, nei fatti, un decorativismo raffinato o raffinatissimo, o più spesso modesto, ma poco importava, in cui il mondo cortese dei cavalieri e delle loro dame, fatto di munificenza, generosità, coraggio, eleganza si ritrova la stilizzazione dell'intera nuova società borghese e della sua personale lettura dell'*esprit du temps*¹⁰⁷.

Nel XIII secolo, intanto, l'enorme diffusione di manoscritti, in gran parte rigorosamente anonimi, più o meno simili per forma e contenuto, e dunque, in qualche modo, sempre più "familiari", sommata all'avanzante decadenza pisana, mostra un'impennata quantitativa di testi provenienti non più solo dal resto della Toscana, ma anche da un'ampia regione dell'Italia del Nord: compilazioni in versi decasillabi e alessandrini di lingua franco-veneta, così chiamata perché basata sì sul francese, ma

¹⁰⁶ Prima della sua svolta "platonica", i «canterini» erano una delle compagnie preferite di Lorenzo de' Medici, che si diletta alle loro improvvisazioni cantate e recitate, con accompagnamento di strumenti musicali. Antonio Cammelli, il «Pistoia», abile poeta d'occasione, ma non solo, di cui si tornerà a parlare, dedicò loro un regesto in forma di sonetto. Cfr. M. VILLORESI, *Panoramica sui poeti performativi d'età laurenziana*, in «Rassegna Europea di Letteratura Italiana», 34, 2009, pp. 11-33. Per questa stagione culturale, che spiega molto del terreno su cui si ramifica l'attività dei fratelli Pulci e il loro approccio agli argomenti cavallereschi, vedi anche, G. PULLINI, *Burle e facezie del Quattrocento*, Pisa, Nistri-Lischi, 1958; M. VILLORESI, *Firenze e i Fiorentini in alcuni testi cavallereschi del Quattrocento*, in «Medioevo e Rinascimento», XVI/n.s. XIII (2002), pp. 75-100; ID., «Orlando, Astolfo e gli altri paladini». Note sulla cultura cavalleresca del Burchiello, in «Interpres», XXVII (XII della II serie), MMVIII, pp. 78-95.

¹⁰⁷ Un altro ritratto, di Isotta, ancora dalla *Tavola Ritonda*, può essere il più indicato suggello di queste considerazioni, con la forza delle sue immagini sfarzose capaci di evocare un mondo perduto ma ancora attingibile con l'immaginazione, innervate da continui guizzi di "modernità", vicini, allo stesso tempo, alla sensibilità e alla visione realistica della vita delle lettrici e dei lettori coevi, secondo una dinamica che non può non ricordare tanta parte della nostra contemporaneità, almeno fino all'avvento delle nuove forme di comunicazione nell'ultimo ventennio del XX secolo: «Ed appresso gli quattro cavalieri sie s'armano di grande vantaggio; e la reina Isotta s'addobba di fini drappi di seta, lavorati a tutti gl'intagli che meglio si poteano lavorare, con quegli bottoni da petto e da mano che più valeano di mille angustani. E cinesi uno scheggiale fatto di fila d'oro, nel quale avea coricate da viij c. pietre preziose, che quella ch'era di meno valuta era di cento danari d'oro l'una. E appresso si pone in testa una corona fatta tutta a oro e messavi a pietre molto preziose, con tre carboncelli suso coricativi che, da poi ch'era notte scura, rendeano sì grande splendore, che ne sarieno state bene alluminate trecento dame e altrettanti cavalieri - la quale corona valeva bene una buona cittade - e con due guanti in mano che valeano più che trecento bisanti d'oro. E messer Lantris e messer Gulistante la puosono a cavallo in su uno ricco e bianco palafreno, coperto tutto a sciamito e a panno di seta lavorato tutto a uccelli e a belle cacciagioni, con una sella d'avorio e di cristallo, la quale era coperta tutta d'oro e di pietre preziose.» *Ivi*, p. 709.

adesso mescolato ad idiotismi veneti e ladino-veneti, che i compilatori locali immettono sempre più spesso, perché ben comprensibili anche da persone poco colte, dai cui ranghi spesso provenivano essi stessi.

La *chanson de geste* non era morta: cristallizzata dal duraturo favore popolare, andò nel “calderone” franco-veneto, dando vita, col trascorrere del tempo e la sempre maggiore padronanza degli estensori, ad una letteratura cavalleresca a tratti di sorprendente originalità.

La consapevole e vieppiù matura autoreferenzialità dei più accorti tra coloro che potevano ormai definirsi “autori” veneti, congiunta ad una dignità di lingua capace di leggere negli anni a venire, nelle ultime propaggini del Trecento, la *Commedia*, il *Canzoniere*, il *Decameron*, come innesti nobili e “stranieri” di elementi toscani su una pianta già robusta: queste due istanze comportarono una dialettica instabile ma vivissima che, riflessasi nei poemi di questo periodo, diviene il prodromo della preminenza veneta, di Treviso, Venezia, della Ferrara ariostea e della Padova di Bembo, sulla letteratura italiana del Cinquecento.

A titoli classici come *Tavola Ritonda*, *Tristano*, *Chanson de Roland*, s'erano intanto uniti *Rinaldo* e *Aspramonte*, perché adesso, nel magmatico XIV secolo, gli eroi dei due cicli venivano sempre più spesso fatti nascere in Italia, a costo di complicatissime genealogie che, come si vedrà, saranno ancora considerate valide un secolo dopo da una platea ben diversa, culturalmente e numericamente¹⁰⁸; ma anche *Huon d'Auvergne*, *Karleto*, sull'infanzia e l'adolescenza di Carlo Magno, e la *Geste Francor*, la compilazione più antica, composta da sei *chansons* correlate tra loro, raccolte nel codice membranaceo francese XIII della Marciana di Venezia (*Beuve de Hanstone*, *Berta de li grant pié*, *Karleto*, *Berte*, *Milun et Rolandin*, *Ogier li Danois*, *Macaire*: va comunque ricordato che il documento è mutilo della prima parte, che potrebbe aver contenuto altre canzoni)¹⁰⁹: questa fu la parte più nota della produzione franco-veneta.

Concepita, probabilmente, nella prima metà del Trecento, la *Geste* è tra i più antichi testimoni della *koinè* francoveneta¹¹⁰ che, tra gli altri risultati più significativi, diede la *Prise de Pampelune* di Niccolò da Verona.

¹⁰⁸ Cfr. H. KRAUSS, *Epica feudale e pubblico borghese. Per la storia poetica di Carlomagno in Italia*, estratto da *Feudalepik in frühbürgerlicher Umwelt-Studien zu den frankoitalienischen chansons de geste unter besonderer Berücksichtigung des Codex Marcianus fr. XIII*, trad. it. di Furio Brugnoli, Andrea Fassò e Mario Mancini dal manoscritto originale tedesco, coordinate da Andrea Fassò, Padova, Liviana Editrice, 1980.

¹⁰⁹ Cfr. LA 'GESTE FRANCOR' DI VENEZIA. EDIZIONE INTEGRALE DEL CODICE XIII DELLA MARCIANA, a cura di Aldo Rossellini, Brescia, La Scuola, 1986; per un quadro d'insieme della letteratura franco-italiana, vedi anche A. NEGRI, *L'architettura testuale della «Geste Francor» fra recupero epico e scarto novellistico*, estratto da *Medioevo romanzo e orientale. Macrotesti fra Oriente e Occidente*, IV Colloquio internazionale Vico Equense, 26-29 ottobre 2000. Atti a cura di Giovanna Carbonaro, Eliana Creazzo, Natalia L. Tornesello, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2003, pp. 279-294; L. MORLINO, «*Alie ystorie ac dotrine*»: il *Livre d'Enanchet nel quadro della letteratura franco-italiana*, Tesi di Dottorato di Ricerca, Scuola di Dottorato di Ricerca in Scienze filologiche, linguistiche e letterarie, Indirizzo in Romanistica, XXI Ciclo, Direttore della Scuola: Ch. ma Prof.ssa Paola Benincà; Supervisore: Ch. mo Prof. Giosuè Lachin, Università degli Studi di Padova, 2009; G. PERON, “*Filz au livrier*”. *Attila nell'epica franco-italiana*, in *Epica e cavalleria nel medioevo*. Atti del Seminario internazionale, Torino, 18-20 novembre 2009, a cura di Marco Piccat e Laura Ramello, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2011.

¹¹⁰ Cfr. L. MORLINO, *Contributi al lessico franco-italiano*, in «Medioevo Letterario d'Italia», 2010, 7, pp. 65-85.

In gran parte originale, *Prise de Pampelune* appartiene a tutti gli effetti al ciclo franco-veneto, ed è un esempio felice di commistione carolingio-bretone in cui si narrano le imprese eroiche di Orlando e dei paladini di Francia in Spagna, sulla scorta della *Cronaca Apocrifa di Turpino*; ecco dunque far la sua ricomparsa lo storico arcivescovo di Reims cui s'attribuiva la *Historia Karoli Magni et Rotholandi*, divenuto ormai personaggio proverbiale utile ad assicurare la veridicità della storia che s'andava a narrare: come ben sapranno Boiardo e Ariosto, ma a quel punto in una dimensione nemmeno più ironica, bensì addirittura caricaturale, volta a una sorridente condivisione di conoscenze pseudo-storiche con i signori Estensi¹¹¹.

La *Prise* intendeva essere una continuazione dell'*Entrée d'Espagne*, scritta attorno al 1320 da un ignoto padovano che, in quanto alle scelte lessicali, opera una felice sintesi tra francese e tradizione autoctona, oscillando sapientemente tra gusto "basso" e aristocratico.

La storia narrata, dal suo canto, che narra degli avvenimenti intercorsi durante sette anni trascorsi da Carlo Magno in Spagna, presenta risvolti davvero moderni, canalizzati nella creazione di un nuovo Orlando, ben diverso da quello della tradizione; ma questo avviene comunque per gradi, dall'iniziale turgore morale del paladino all'esplosione dei sensi nella seconda parte del poema: e tutto a partire da una classica reminiscenza omerica.

Trattato bruscamente da Carlo, Orlando lascia l'esercito francese, come da copione impegnato in Spagna, e va in Oriente; presto dimenticatosi della moglie, Alda la Bella, il paladino s'innamora di una saracena e per lei inizia a combattere, senza più obblighi morali, ma solo in forza dell'iniziale spinta passionale¹¹².

Quanto di originale può riscontrarsi in queste compilazioni è frutto di un secolare lavoro cominciato almeno alla metà del XIII secolo, quando la *Chanson de Roland*, l'*Aspremont*, e molti altri romanzi sono trascritti ad uso di un pubblico aristocratico che bene conosce la lingua e totalmente si immedesima nell'ideale feudale che permea quelle narrazioni.

La *Geste Francor*, in questo senso, fa già vedere quanto i primi compilatori si fossero spinti in avanti nel processo di appropriazione della *matière de France*: oltre ad italianizzazioni vere e proprie, come l'idea contenuta nel *Berte, Milun et Rolandin* che Orlandino sia nato e cresciuto a Sutri, città già nota alle "cronache" cavalleresche, è in realtà il respiro epico e tragico della *chanson de geste* che viene offuscato, a favore di una narrazione imperniata su vicende personali e familiari che, con ogni evidenza, maggiormente interessavano i lettori dei manoscritti.

¹¹¹ Per il Turpino quattrocentesco della *Spagna in prosa*, vedi F. STROLOGO, *Intorno alle fonti della Spagna in prosa: l'altro Turpino*, in «Rassegna Europea di Letteratura Italiana», 29-30, 2007, pp. 69-91.

¹¹² *L'ENTRÉE D'ESPAGNE CHANSON DE GESTE FRANCO-ITALIENNE*, Publiée d'après le manuscrit unique de Venise par Antoine Thomas, 2 Volumes, Paris, Librairie de Firmin-Didot et C., MDCCCXIII; vedi anche, R. FASSANELLI, *La descrizione nell' "Entrée d'Espagne"*, in «Medioevo Letterario d'Italia», 2007, 4, pp. 45-68; C. MONTAGNANI, *Lontano da sé: i cavalieri in Paganà*, in «Rassegna Europea di Letteratura Italiana», 38, 2011, pp. 61-71; per la tardo quattrocentesca *Spagna in prosa*, come termine di paragone per l'*Entrée*, vedi F. MORETTI, *Orlando e Ferrau nella "Spagna in prosa"*, in «Rassegna Europea di Letteratura Italiana», 38, 2011, pp. 45-59.

Tutta la seconda parte del secolo, intanto, vede l'avanzata sociale della classe borghese cittadina, in queste zone come nel resto d'Italia, ed è proprio a questa altezza temporale, che il compito dei redattori diviene più arduo, ma è da loro assolto brillantemente: essi, infatti, modificano gran parte di quelle storie tanto amate dai potenti, creando nuovi personaggi e adattandoli ideologicamente alle nuove classi che si vanno imponendo: è il caso del carbonaio Varocher, che nel *Macaire*, quando Carlo e tutti gli aristocratici che gli stanno inutilmente intorno, sembrano abboccare alle malefiche accuse rivolte alla giovane regina Blanche fleur dal maganzese Macario, è l'unico a crederle e a difenderne l'onorabilità.

Perché egli è un *çentil homo valent*, un *loial e drito hon*: individuo solo, umile ma virtuoso, è l'esempio che le capacità individuali valgono ben più dello sterile esercizio dei diritti di nascita; tanto che, dopo innumeri prodezze, spronerà l'imperatore di Costantinopoli in persona, a farlo cavaliere.

Qui si giunge all'ultima fase di elaborazione delle vicende in lingua franco-veneta; al ritorno meditato ai temi che ne avevano decretato l'iniziale successo.

Nella prima metà del XIV secolo, una parte della borghesia è ormai assunta a posizioni di notevole potere nell'ambito cittadino, stagliandosi sempre più rispetto al contesto che l'aveva vista nascere; e proprio come Varocher, non s'accontenta più della semplice ammirazione per il cammino percorso, ma intende appropriarsi dei privilegi della classe aristocratica, e del suo immaginario.

Le estreme propaggini dei poemi franco-veneti sono rappresentate da opere che ormai hanno più del romanzo, rispetto a quanto posseggano d'epico.

La *Guerra d'Attila*, di Nicola da Casola, prova ad innescare un meccanismo narrativo che abbia come nutrimento la storia e l'epica, ma l'intento del notaio bolognese si volge presto al sentimentalismo e alle prodezze compiute primariamente in nome dell'amore.

L'*Aquilon de Bavière* di Raffaele da Verona è, per certi aspetti, il necrologio di questa stagione artistica: composto in quasi un trentennio, tra il 1379 e il 1407, in esso niente più rimane della forma originaria, diluita com'è in una magniloquente narrazione in prosa che combina generi, lingue, metri e situazioni delle più disparate provenienze, cosa che ben presto fa deviare l'autore dalla volontà originaria di continuare l'*Aspremont*.

I due romanzi presentano, però, alcuni spunti d'interesse che vale la pena approfondire. Sia nell'uno che nell'altro, proliferano i personaggi femminili dediti alle arti magiche e seduttive: nell'*Aquilon*, fa spicco l'amazzone Gaiete, modello della giovane guerriera, cristiana o saracina, capace anche di slanci amorosi, da cui trarranno ispirazione molti poeti rinascimentali; non mancano poi, nel testo di Raffaello, riferimenti alla materia arturiana, ma espliciti dai personaggi cardine di quella carolingia, come Orlando e Oliviero, secondo quanto stava lentamente ma inesorabilmente avvenendo.

L'*Attila* è ancor più interessante, sotto molti aspetti, perché molte delle sue scelte precorrono e ispirano quelle di Boiardo e Ariosto.

La tematica, in verità, è piuttosto incerta, dal momento che l'*Attila* fa parte a pieno titolo dei testi in cui l'elemento magico e la schermaglia amorosa sono preminenti, nonostante le recise affermazioni di fondatezza storica dei fatti descritti e una ferma condanna di certa letteratura:

Nen croy vous chanter des fables de Berton
de Ysaut, ne de Tristan, ne Breuz li felon,
ne de la royne Zanevre, que amor mist au baron,
quella dame dou Lac nori iusque infancon,
ne delle rois Artu, ne de Hector li bron;
mes d'une ystoire verables, que n'i est se voire non,
si cum ie ai atrue in croniche por raison,
et sor li bon autor [...].¹¹³

Importante personaggio dei sedici canti di questo poema, non a caso, è la regina di Damasco, Gardena, che può a giusta ragione essere definita l'eroina romanzesca più vicina alla Angelica di Boiardo: tra i numerosi avvenimenti che la coinvolgono, soprattutto sentimentali, uno dei più significativi riguarda il momento in cui, invaghita dell'eco delle imprese di Attila, desidera conoscerlo, salvo, qualche tempo dopo, innamorarsi di Acarino, che nel campo di battaglia ha compiuto numerose prodezze.

Proprio Acarino ci introduce all'aspetto forse più interessante di questo testo. Nonostante la abnorme lunghezza di 37000 versi, l'*Attila*, composto tra il 1358 e il 1368, non fu mai concluso.

Eppure rappresentò uno dei testi favoriti dalla famiglia d'Este e dai suoi cortigiani, come confermano le tante postille apposte, in varie epoche, sui due codici cartacei autografi che lo conservano.

Nicola dedica il poema a Bonifazio Ariosti, zio dell'allora marchese Aldobrandino III d'Este: *por fer a le Marchis da Est un riche don, / o voiremant a suen oncles, dan Boniface, il baron* (I, vv. 43-44).

E sono proprio gli intenti encomiastici ad anticipare le ricostruzioni dinastiche di Boiardo, Ariosto e Tasso. Nicola, attraverso fantasiosi eroi familiari come Foresto d'Este, che avrà la sua menzione anche nella *Gerusalemme Liberata*, e proprio Acarino, che sconfiggerà su tutta la linea, come visto, il terribile Attila, dissoda il terreno per quelle che saranno pratiche culturali tra le più continue nei domini estensi, la ricerca storiografica e la conseguente esaltazione genealogica dei poemi delle Tre Corone ferraresi.

LE NARRAZIONI IN PROSA E I ROMANZI IN VERSI NEL «SECOLO SENZA POESIA»

Le narrazioni in prosa d'argomento carolingio, nella gran parte dei casi anonime, cominciano presumibilmente a circolare alla metà del Trecento, eppure i manoscritti superstiti non vanno oltre il Quattrocento.

¹¹³ (*La Guerra d'Attila*, I, vv. 28-38) Cfr. M. VILLORESI, *La letteratura cavalleresca, Dai cicli medievali all'Ariosto*, cit., p. 58.

I manoscritti che ospitano i testi in prosa sono sempre cartacei, privi di significativi apparati o decorazioni notevoli, perché destinati a lettori borghesi e cittadini avvezzi alla praticità, il cui gusto comune si ritrova nella conoscenza ormai pluriennale delle vicende degli eroi carolingi, così come erano stati introdotti nelle loro case, per la prima volta, da Andrea e i suoi epigoni.

A differenza di quanto accade con i cantari e, in misura minore con i poemi, nei manoscritti che li tramandano, i romanzi in prosa non sono quasi mai mischiati ad opere d'altro genere o natura; al contempo, vista anche la lunghezza media, è raro che in un solo testimone compaiano due o più romanzi: gli stessi testi di Andrea da Barberino vengono quasi sempre presentati singolarmente, pur essendo popolarissimi e compatti nel loro sviluppo narrativo interno.

D'ambito soprattutto toscano e veneto, la storia di queste compilazioni può cominciare con il *Fioravante*. Un testo dai tratti linguistici arcaici e di ben modesta creatività, soprattutto se paragonato alla più o meno coeva *Tavola Ritonda*, il quale intende narrare le vicende di alcuni dei più antichi rappresentanti della famiglia reale, cominciando dal nipote di Costantino, Fiovo, e arrivando fino ai figli del protagonista eponimo, Ottaviano del Leone e Gisberto dal Fier Visaggio.

Costante è il tentativo di gettare un ponte tra passato e futuro, per mezzo del quale le storie della casa reale possano diventare virtualmente trasferibili dall'uno all'altro piano temporale, così da generare una sorta di catena diegetica che dia l'avvio ad un vero e proprio ciclo.

Ciò è vero per questo, ma anche per altri romanzi in prosa coevi, come se questo tipo di narrazione, anche tra mani non sapientissime, fosse naturalmente inclinata verso la saga seriale, cosa subito compresa da Andrea da Barberino, che peraltro usò anche il *Fioravante* nelle sue ricostruzioni.

Il personaggio principale della tradizione romanzesca è, senza dubbio, il «buono» Buovo d'Antona, che compare in decine di redazioni, mentre il gran nemico orditore di inganni non può che essere il casato di Maganza.

Il luogo topico per eccellenza è l'antico Aspramonte, e proprio l'*Aspremont* franco-veneto aveva contribuito a diffondere molti dei tratti caratteristici di Orlando che passeranno nelle redazioni toscane: è infatti in questo testo che il principale paladino di Carlo, ancor giovane, si copre di gloria in uno scontro con i saraceni, in cui uccide Almonte, appropriandosi di Durlindana, del cavallo Vegliantino e del fatale corno di Roncisvalle.

E, infine, ancor prima di quella barberiniana, s'impose una diversa redazione in prosa tardo trecentesca dell'*Aspramonte*, che rappresentò la fonte principale del poema in ottave stampato nel 1490 a Firenze.

Ma il primario punto di riferimento della prosa cavalleresca in Italia è proprio il mastodontico lavoro di cerniera con l'antica tradizione realizzato da Andrea da Barberino che, tra la fine del XIV secolo e la prima parte del XV, portò al massimo delle possibilità la ciclicità intrinseca a quelle storie ormai secolari, conducendole al consolidamento formale e contenutistico.

Partendo da Costantino e arrivando fino al momento della decadenza carolingia, l'autore di Barberino Valdelsa ricombina e riorganizza materiali narrativi di disparata provenienza, consegnando

a più generazioni di autori e lettori una raccolta di inestimabile valore, anche per via della sua chiarezza.

Il suo ciclo principale parte dai sei libri dei *Reali di Francia*, scorre ai tre dell'*Aspramonte*, e da questi ai sette dei *Nerbonesi*. L'idea, vincente, è di ricostruire la storia di un'unica dinastia reale, che parte da Costantino e giunge fino alle ultime propaggini della famiglia carolingia; quella di Andrea è una scrittura dalla grande coerenza interna, perché le sue intenzioni sono molto chiare: padroneggiare vicende private e "pubbliche", attraverso un dettagliato resoconto di tutto quello che riguarda ogni singolo personaggio significativo ed ogni evento degno di menzione.

Nel far questo, tutte le volte che deve richiamare una vicenda per condurla innanzi, Andrea, ben conoscendo il suo lettore, ne riallaccia le fila attraverso un paziente riassunto di quanto già scritto; paziente, articolato, ma in fin dei conti sempre gradevole, grazie alla sua attenta regia: che non disdegna, infine, in chiusura dei *Reali di Francia*, di stendere anche l'elenco completo delle grandi dinastie di cui ha trattato¹¹⁴.

Andrea gradisce intessere un rapporto con il suo pubblico. Non lo fa solo per scopi "alimentari". Un divulgatore di razza, in fondo, è animato da questo intento: sente che la sua grandezza passa attraverso il plauso e la soddisfazione dei lettori, suoi pari; che va continuamente sollecitata, scavando a fondo nella materia narrativa, ricercando, vagliando fonti spesso contrastanti, effondendosi in considerazioni improntate a volte al luogo comune, sempre al buon senso.

Il romanziere di razza sa di star narrando imprese meravigliose e luoghi fantastici a concittadini che raramente superavano la "cinta daziaria" di Firenze, stupendoli; o ad altri che avevano trovato ristoro nelle mura cittadine solo dopo anni e anni di peregrinazioni per il mondo, permettendo loro di rammemorare i tempi avventurosi della giovinezza.

Lo fa attraverso una giusta misura, tra verosimiglianza ed esigenze affabulatorie di un romanzo di finzione, sottoponendo le compilazioni francesi e quelle italiane a lui precedenti, in particolare le franco-venete, ad un rigoroso vaglio che incide sulla struttura e l'ideologia: gli eroi delle storie carolingie "errano", in giro per il mondo, e introspettivamente; si comportano come i personaggi

¹¹⁴ Il disegno di Andrea è così chiaro ai compilatori di manoscritti, da essere evidenziata anche nelle chiusure di testo di quelli, rarissimi, ospitanti più opere sue, che mostrano la consapevolezza della sua strategia da parte degli estensori. In un codice della metà del Quattrocento, in chiusura dei *Reali* e in apertura dell'*Aspramonte* si legge: «Quivi finisce il sesto libro de' Reali di Franza chiamato il Mainetto; seguita appresso a questo l'Aspramonte. Deo grazias amen. Finito il Mainetto et chome Charlo ritrovò Orlandino tornando da Roma a Sutri; seguita e libro chiamato Aspramonte traslatato di franzese in taliano per mano di maestro Andrea da Barberino». Al termine del secondo romanzo, poi, si rinvia al Meschino, che pure non è presente nel codice: «In questo tempo si partì Guiscardo figliuolo di Gherardo da Fratta e Melon suo fratello, e vennono a pigliare la signoria di Puglia dopo la morte del loro padre. Ghuiscardo prese la signoria di Puglia, da Sisa insino a Gaeta; e Melon ebbe la signoria da Otranto per insino a Manfredonia, et chiamasi prinze di Taranto. E non se ne contentava, per la quale chosa stette molto tempo in prigione a Durazzo, chome dichiara el libro chiamato il Meschino di Durazzo che fu suo figliolo. E qui finiscono tutte le storie d'Aspramonte». *Ivi*, p. 29n. In alcuni codici più tardi, già cinquecenteschi, si trovano trascritti, di seguito, i *Nerbonesi* e l'*Ugone d'Alvernia*: vedi anche, M. VILLORESI, *Paladini di carta. Il modello cavalleresco fiorentino*, Roma, Bulzoni, 2006; M. SCATTOLINI, *Appunti sulla tradizione della "Storia di Ugone d'Avernia" di Andrea da Barberino*, in «Rassegna Europea di Letteratura Italiana», 36, 2011, pp. 25-42; I. TUFANO, *L' "Aspramonte" nell' "Ugone d'Alvernia" di Andrea da Barberino*, in «Rassegna Europea di Letteratura Italiana», 37, 2011, pp. 133-140.

arturiani, non disdegnando la *liaison* amorosa o digressioni dal loro primario dovere di salvaguardia della Cristianità.

Nei cicli barberiniani, l'infanzia dei protagonisti è sempre narrata con toni accorati, è stata difficile e colma di ingiustizie; l'adolescenza segnata dalle tante delusioni della dura vita da cavaliere privo di mezzi e protettori.

All'improvviso, l'occasione: un torneo, prima ancora che la guerra vera e propria; il primo incontro con la donna amata, che, se pagana e conosciuta in terra straniera, si convertirà convintamente.

Al ritorno in patria, da cui aveva dovuto andarsene con disdoro, l'eroe ristabilirà il suo onore, punendo senza appello i persecutori d'un tempo: la trama, in fin dei conti, di un *Bildungsroman*, in cui Andrea riesce a modernizzare anche il vetusto tema iniziatico, mutandolo in una sequela di episodi gustosi e consoni all'immaginario dei suoi lettori.

Con l'originario della Valdelsa, insomma, si entra nella modernità letteraria carolingia, che doveva necessariamente passare dall'allontanamento definitivo dalle forme canoniche transalpine, tentativo già avviato, come visto, dai compilatori franco-veneti.

Non si tratta di mettere in ridicolo lo spirito di Crociata, o l'afflato religioso dei paladini, ma di rifondarne le motivazioni in chiave individualistica: i vecchi e i nuovi personaggi letterari compiono le loro eroiche azioni soprattutto per un tornaconto personale, che rientra a pieno titolo nel solenne disegno della Storia: una proiezione del microcosmo cittadino, in cui la classe borghese ha acquisito un ruolo chiaramente decisivo, per le sorti dell'intero consorzio civile.

La tradizione manoscritta dei romanzi di Andrea è tutta dovuta all'area toscana e quasi la metà dei più di sessanta codici conosciuti, è stata trascritta negli ultimi trent'anni del Quattrocento, quando già il mondo della stampa aveva compreso le grandi potenzialità economiche dei poemi in ottava rima.

In un periodo storico che vedeva il *Morgante* quale lettura privilegiata dei toscani, i familiari racconti in prosa d'ispirazione barberiniana continuavano a soddisfare le richieste di tanti, che anzi sollecitavano la stesura di nuove storie.

Proprio per questo, tra il 1475 e il 1478, Lorenzo di Iacopo Obbizzi da Prato, anche autore di un poema in ottava rima in cinquantadue cantari, *La storia dei quattro cavalieri di Francia*, scrive tre romanzi in prosa che "allungano" l'antica tradizione cavalleresca: l'*Arguto*, figlio del Danese, il *Tapinello*, figlio di Rinaldo, il *Malignetto*, figlio di Malagigi.

Al di là di Andrea da Barberino, cui nel corso del tempo sono state attribuite forse sin troppe narrazioni, nel XV secolo, il ciclo più imponente non riconducibile direttamente alla sua azione, è quello delle cosiddette *Storie di Rinaldo*, titolo entro cui ricadono numerose storie che è difficile appartengano ad un solo ideatore.

Sarà poi l'avvento della stampa, a fare dell'organizzazione di veri e propri progetti narrativi ciclici una delle strategie editoriali di maggior successo, perché favoriva una pubblicazione di tipo

periodico offerta sia a quella parte di pubblico che già conosceva l'intera materia, sia a coloro che avevano dimestichezza solo con una parte di essa, sia, infine, a chi ci si avvicinava per la prima volta.

I poemi cavallereschi in ottave si diffondono nel XV secolo e sono ispirati soprattutto dal ciclo carolingio, destinati oltre che alla lettura pubblica a quella privata, e anche per questo, ampliatisi a migliaia di ottave partite in decine di canti, pur non mancando testi più brevi.

Dalla metà del Quattrocento, non esistendo codici ascrivibili con certezza alla prima parte del secolo, i manoscritti che li tramandano sono perlopiù anonimi, elaborati in larga parte in Toscana, e, come detto per i cantari, in copie cartacee di scarsa fattura, raramente decorate con colori e fregi, ma sicuramente molto più che i manoscritti dei cantari, e con minime indicazioni paratestuali (*Inizia il cantare [...] finisce il cantare*).

La Toscana, dunque, assurge al rango di centro nettamente preminente in Italia per quanto riguarda la letteratura cavalleresca:

I laserò le rime qui da canto
por che in prosa voglio comenzare,
che per mie rime non me darei vanto,
seguir l'istoria tanto gientilescha;
però comenzerò in lingua francescha.

Così, negli stessi anni in cui Andrea da Barberino erigeva le fondamenta del suo lavoro in prosa, Raffaele da Verona, nell'*Aquilon de Bavière*, spiegava nel proemio in toscano, l'opzione per il franco-veneto, aggiungendo: «E pour caver melanconie e doner dellit e giogie a ceus che unt giantil coragie, l'ai redute in lingue che pora esre intandue da homes e da dames literés e non literés»¹¹⁵.

Ma fu scelta perdente, e non solo perché il testo ebbe comunque scarsa diffusione tra il suo pubblico di riferimento, stando all'unica copia autografa rimastaci; in realtà lo fu perché la lingua toscana, sia in ottava rima che in prosa, stava avviandosi ad assumere un carattere dominante, nel 1407, data *ante quem* dell'*Aquilon*, che dimostrò di possedere per tutto il secolo e ben oltre.

Per tutto il XV secolo, almeno nella seconda parte, richiamando il distinguo precedente, numerose sono le redazioni di romanzi dalla trama simile diffusi sia in prosa sia in rima.

Le varie acquisizioni della ricerca negli ultimi decenni, portano a pensare ad una discendenza di testi in versi da quelli in prosa; pur in quadro di meritoria prudenza, basata, anche in questo caso, sui principi di attribuzione cronologica applicati ai cantari che, in tanti casi, erano adattamenti in versi dei romanzi in prosa.

Anche perché non si sa realmente quale fu il torno d'anni in cui si cominciarono a produrre con continuità i testi versificati che, *sic stantibus rebus*, è lecito individuare a ridosso degli ultimi tre decenni del Quattrocento, in un periodo, dunque, inscritto tra le imprese pulciane e boiardesche e, soprattutto, vide l'introduzione della stampa in Italia.

¹¹⁵ Cfr. M. VILLORESI, *La letteratura cavalleresca, Dai cicli medievali all'Ariosto*, cit., p. 60.

Dei romanzi in prosa, si sa invece che furono grandemente apprezzati in Toscana, come già detto, e come dimostrerà la biblioteca di Giovanni Mazzuoli, l'«Armadiaccio», di cui si parlerà più avanti.

L'instancabile collezionista cinquecentesco conserverà, tra i suoi codici manoscritti, che a Firenze continueranno ad essere prodotti ben oltre l'avvento della stampa, i prediletti romanzi di Andrea da Barberino, cui affiancherà decine di altre narrazioni cavalleresche, da lui chiamate, nel complesso, «Rinaldini».

È, infatti, il signore di Montalbano, il personaggio prediletto di tutto il grande pubblico italiano, in questo periodo: nipote di Carlo e cugino di Orlando, e a differenza dell'uno e dell'altro, forte, guardingo e sospettoso, pronto alla battaglia così come alla storia amorosa, che nelle vicende a lui facenti capo, non si esauriscono fuori dalla stanza da letto.

Prima di trovare una “relativa” sistemazione nelle *Storie di Rinaldo da Montalbano*, i numerosissimi spunti rinaldiani, proliferati tra la fine del Trecento e l'inizio del Quattrocento, avevano fatto tappa in un interessante testo, il *Rinaldo da Montalbano*, in cui tutto il materiale narrativo che lo vedeva protagonista assoluto, era organizzato e riassembleto.

Vennero poi le *Storie*, raccolte da anonimi scrittori toscani, e conservate in cinque manoscritti collocabili tra la metà del XV secolo, uno solo d'essi, e tra la fine del Quattro e il primo decennio del Cinquecento, i restanti quattro.

Nascita, difficile infanzia, primi scontri con Gano, insofferenza alle leggi inique e incapacità di adeguarsi agli ordini dell'imperatore, l'amore per Clarice: tutto il disegno della sua vita letteraria, così come si era andata sviluppando nel secolo precedente, è presente in questo grande ciclo, con il corollario di robuste digressioni, dal punto di vista narrativo, di vicende ambientate in terra d'Oriente.

Ma le *Storie* non fanno riferimento solo a Rinaldo, che pure ne è il motore. Il terzo libro, infatti, è dedicato al gigantesco Uggieri il Danese e alle alterne fortune della sua vita avventurosa; che non si esauriscono solo nel libro a lui dedicato, ma continuano in un altro, dove il Danese si innamora di Candora; e da questo rapporto nascerà Dodone, di cui si seguono l'arrivo alla maggiore età e le prime vicende che lo vedono protagonista.

Anche Rinaldo continua a manifestare la sua arte amatoria, che mette in pratica con la bella Costanza, da cui nascerà «Ghuidone Selvaggio», di cui null'altro si dice, nei manoscritti sopra citati, ma che fa la sua ricomparsa in un altro testo di un altro manoscritto coevo, il cui estensore era evidentemente a conoscenza del ciclo originario.

Una congerie di storie, dunque, capace di rigenerarsi continuamente, secondo principi interni non certo paragonabili a quelli di Andrea da Barberino - e d'altronde, molto probabilmente, gli scrittori sono diversi - , ma che permettono di unificare una serie virtualmente illimitata di episodi concatenati gli uni agli altri.

Come facevano i canterini, è stato più volte detto; i quali, mentre gli umanisti continuavano con ostinazione la loro opera di denigrazione della materia cavalleresca, su cui si addensavano gli strali di generazioni e generazioni di intellettuali dalla inattaccabile cultura classica.

E d'altronde, come avrebbero potuto un Poggio Bracciolini, un Guarino Guarini, apprezzare quei campionari di trite formule rituali che erano i cantari in ottava rima? Che cominciano e terminano invariabilmente con una invocazione religiosa e un grato riferimento all'ascoltatore, più raramente al lettore; che costantemente si richiamavano al pubblico, invitandolo al silenzio o alla partecipazione emotiva, o al sovvenire di eventi già narrati; che ripetevano e ripetevano le stesse situazioni, al massimo mutando i nomi dei paladini protagonisti, prima i padri e poi i figli.

Ognuno di questi testi d'ispirazione carolingia solidifica non certo i caratteri dei personaggi, ma solo alcune delle loro caratteristiche: ogni volta che riappare, Carlo è sempre più malaccorto, per non dire svanito, Gano più infido, l'Oriente più affascinante, ma mai quanto Rinaldo, che persevera nelle sue stragi di cuori; Malagigi è un alleato magico preziosissimo per i combattenti cristiani, e i pagani muoiono a migliaia, e sono sempre più furenti, e si succedono senza soluzione di continuità; le donne straniere ammaliano, quelle di condizione più umile sono facili all'avventura erotica; quelle guerriere è praticamente impossibile non muoiano, mentre le pagane innamorate sono pronte a convertirsi.

Perché, una volta fattolo, daranno vita con gli eroi di Carlo ad una nuova stirpe guerriera pronta ad entusiasmare i vecchi e i nuovi ascoltatori-lettori.

I testi in ottava rima che cominciano a comparire alla metà del secolo differiscono dai cantari preminentemente per la lunghezza, che si amplia fino a raggiungere il migliaio di versi, e li fa assurgere al "rango" di poemi.

Danno inizio alla serie, i *Cantari di Rinaldo*, in cinquantuno cantari. Segue la *Spagna*, un contenitore in cui si riunivano stralci della *Entrée* e della *Chanson de Roland*, conservata rispettivamente in due diverse redazioni: quella toscana in quaranta cantari, la *Spagna maggiore*, e quella padana, la *Spagna minore*, in trentaquattro; l'uno incentrato sul duello tra Orlando e Ferrau, l'altro sulla battaglia di Roncisvalle¹¹⁶.

I *Cantari d'Aspramonte* mostrano una attenta partizione in cantari, ventiquattro, e numero di ottave per ognuno di essi, sempre tra le cinquanta e sessanta; i *Cantari di Fierabraccia*, invece, arrivano solo a tredici cantari, dodici dei quali invariabilmente di quaranta ottave, mentre l'ultimo ne conta cinquantacinque.

L'*Ancroia*, mostra infine una tendenza a ridurre i cantari, nove, ma ad aumentare notevolmente le ottave, che arrivano a superare le cento ottave.

¹¹⁶ Cfr. *LA SPAGNA POEMA CAVALLERESCO DEL SECOLO XIV*, edito e illustrato da Michele Catalano, 3 voll., Bologna, Commissione per i Testi di Lingua («Collezione di opere inedite o rare»), 1939-1940; cfr. anche F. STROLOGO, *Le fate e i santi per un invincibile Orlando: sullo stato di alcune questioni intorno alla "Spagna" ferrarese e le altre*, in «Rassegna Europea di Letteratura Italiana», 34, 2009, pp. 35-69; ID., *La paternità controversa della "Spagna in rima": primi sondaggi su Sostegno di Zanobi*, in «Rassegna Europea di Letteratura Italiana», 36, 2011, pp. 43-70; ID., *Ai margini delle due "Rotte di Roncisvalle" nella tradizione della "Spagna": i testimoni, le scene e le polemiche*, in «Rassegna Europea di Letteratura Italiana», 38, 2011, pp. 149-186; D. DELCORNO BRANCA, *Sulla tradizione della "Spagna in rima". Una recente edizione e alcune note sul combattimento di Orlando e Ferrau*, in «Lettere Italiane», 2011, 3, pp. 345-377. Per lungo tempo, il testo padano fu attribuito al fiorentino Sostegno di Zanobi, che forse fu solo abile ad apporre la sua firma all'edizione veneziana a stampa del 1488 (*Avi signori rimato tutto questo / Sostregnio di Zanobi da Firenze*), mentre la *minore* è conservata in un ricco codice del 1453, composto per Borso d'Este.

Questo è un periodo in cui, così come a Ferrara s'andava erigendo una struttura di potere sempre più accentrata, a Firenze, con Lorenzo, il popolo tutto poteva assistere affascinato ai ludi cavallereschi e alle giostre neofeudali che animavano la vita cittadina e contribuivano a diffondere il culto della personalità del Signore mediceo.

Egli, nell'inseguire un modello cortese e cavalleresco, non poteva che volgersi alla Francia, da sempre in rapporti con la città del Giglio. Dopo la salita al trono di Luigi XI, il giovane Lorenzo si era fregiato del titolo di consigliere e ciambellano del re.

In Firenze, i tempi erano dunque più che propizi per una elaborata celebrazione della patria della materia d'arme e d'amore, cui nessun esponente della cerchia poetica medicea si sottrasse.

Ognuno declino secondo le sue corde il tema, ma sempre costante fu il riferimento a Carlo Magno e alla stagione leggendaria dei suoi paladini, tanto che si può parlare di un vero e proprio progetto letterario; l'imperatore, infatti, aveva un nome venerato nella storia cittadina, perché era colui che aveva voluto rifondare Firenze dopo il passaggio dei barbari, come asserivano le cronache locali di Giovanni Villani e Ricordano Malespini, ma anche tanti passi delle opere di Giovanni Boccaccio.

Donato Acciaiuoli, allora, compose la *Vita Caroli Magni*, redazione latina consegnata nel gennaio del 1462 nelle mani di Luigi XI, appena incoronato.

Già tre anni dopo, Acciaiuoli rivide il testo e lo volgarizzò in prosa, componendo il ritratto di un uomo colto e al contempo attentissimo ai destini dei suoi sudditi.

Nello stesso 1465, Ugolino Verino comincia a scrivere la *Carlias*, poema in esametri latini. Il testo fu concluso nel 1480, ma solo in apparenza, perché Verino continuò a rivederlo per altri trent'anni, senza mai pubblicarlo.

Solo nel 1493, l'impresa fu resa nota ad un altro re francese, Carlo VIII, anch'egli affascinato dalle tematiche cavalleresche, ma ben diverso dal suo predecessore; e lo dimostrò solo un anno dopo, quando entrò trionfalmente a Firenze, nel corso della sua disastrosa discesa in Italia, senza che peraltro ci fosse alcun Medici a riceverlo, visto che il figlio di Lorenzo, Piero, si era nel frattempo eclissato.

Anche Luigi Pulci, nel *Morgante*, aveva parlato della discesa in Italia di Carlo Magno, e del suo contatto con Firenze¹¹⁷, se pur sicuramente meno a lungo di quanto voluto dalla committente Lucrezia Tornabuoni, madre di Lorenzo, che chiedeva proprio un poema in onore dell'antico imperatore: nell'edizione in 23 cantari, la «Ripolina», databile tra la fine del 1481 e la prima parte del 1482, si legge infatti:

Questo libro tracta di Carlo Magno, traducto di latine scripture antiche degne di auctorità et messo in rima da Luigi de' Pulci ciptadino fiorentino ad petizione della nobilissima donna mona Lucretia di Piero di Cosimo de' Medici, et allo original proprio di mano di decto autore ritracto et gittato in forma in Firenze apresso Sancto Iacopo di Ripoli.

¹¹⁷ I versi che riguardano Firenze sono, in effetti, quattro: *nel suo tornar, per più magnificenzia, / rifece e rinnovòe l'alma Florenzia, / e templi edificò per sua memoria, / e dette a quella doni e privilegi*. Cfr. L. PULCI, *Morgante*, introduzione e note di Giuliano DeGo, 4 Volumi, Milano, Fabbri Editori, 2001; XXVIII, 99-101, quarto volume, p. 1165.

A Firenze, la produzione in ottava rima non sostituì “di colpo” quella in prosa, ma il *Morgante* e, per certi versi, il *Ciriffo Calvaneo*, scritto a due mani dai fratelli Pulci¹¹⁸, ebbero enorme fortuna cittadina; né la materia cavalleresca fu mai nettamente la preferita dei fiorentini, appassionati anche ai poemetti storici, leggendari, alle sacre rappresentazioni e alle agiografie sotto forma di cantare.

E questo discorso, in realtà, è valido anche per molte altre realtà italiane, dove i testi in prosa di vario genere, anche quelli cavallereschi, rimasero a lungo nelle grazie dei lettori.

È con il fiorentino Luigi Pulci, però, che il poema in ottava rima, pur facendo leva sugli ormai antichi canovacci cavallereschi, all'improvviso si scuote dal torpore che accompagnava le prime manifestazioni medio quattrocentesche, ancora riconducibili ai cantari, seppur di maggiore ampiezza.

Pulci, infatti, in forza della sua grandiosa padronanza della lingua toscana - nella sua ottava confluiscono secoli di tradizione, anche latina, così come le sperimentazioni quattrocentesche di Domenico Burchiello, e la capacità espressionistica delle voci gergali e popolari -; e del naturale talento a decostruire le situazioni serieose, nella vita come nella poesia, imbastisce un'opera dai molteplici risvolti che, pur nata su istanza di Lucrezia come storia edificante, tra le sue mani diviene un capolavoro di comicità spesso irriverente, soprattutto in ambito religioso, con episodi, dall'altissimo valore di *impromptu*, che rappresentano la meno discreta ma la più pregnante eredità della tradizione canterina¹¹⁹.

¹¹⁸ Iniziato prima della metà degli anni Sessanta da Luca, il *Calvaneo* fu più volte interrotto a causa delle tristi vicende occorse al maggiore dei Pulci, che morì in carcere nel 1470; portato innanzi da Luigi, anche dopo la fine del *Morgante*, non fu concluso. Lorenzo il Magnifico, allora, incentivò Bernardo Giambullari a continuarlo, e il letterato si impegnò nell'operazione per ben venticinque anni. Individuare le ottave dell'uno e dell'altro è compito complesso, ma in linea di massima, vista la “vocazione” al lirismo di Luca, si pensi al poemetto eziologico *Driadeo d'amore*, è possibile dire che almeno la prima parte gli appartenga; mentre, ad esempio, un personaggio come il pirata Falcone, *che non peccator, ma proprio il peccato era*, non può ascriversi se non a Luigi. La trama del poema si basa sulla vendetta che due cavalieri, Ciriffo Calvaneo e Povero Avveduto, vogliono avere sui padri, il cristiano Guidone di Nerbona e il greco Antandro, rei di aver abbandonato al loro destino le madri dei giovani, Massima e Paliprenda. Numerose vicende avventurose si snodano prima della risoluzione finale, che vede la giusta riconciliazione familiare. La materia si ritrovava in quanto probabilmente narrato in un romanzo in prosa perduto, alla base del mediano *Libro del Povero Avveduto*, fonte secondaria del *Ciriffo* in ottave dei fratelli Pulci. Cfr. M. VILLORESI, *La letteratura cavalleresca, Dai cicli medievali all'Ariosto*, cit., pp. 111-115.

¹¹⁹ Luigi Pulci era nato nel 1432 da una famiglia nobile ma priva di grandi mezzi, e anzi spesso in rimarchevoli difficoltà finanziarie. Anche per questo, lo scrittore si mise a servizio, come scrivano, di Francesco Castellani, che dopo il 1460 lo introdusse nell'ambiente mediceo. Così, quando ancora Cosimo era al potere, Luigi ebbe modo di conoscere il giovanissimo Lorenzo, entrando nelle grazie di Lucrezia Tornabuoni; fu soprattutto grazie a lei che per quasi quindici anni, ricoprì vari ruoli al servizio dei Medici, dall'organizzazione di feste in villa, a maestro di poesia volgare; da disbrigatore di piccole mansioni cittadine, a membro di delicate missioni diplomatiche fuori di Toscana. Ma fu anche bandito da Firenze, tra il '65 e il '66, travolto dal fallimento del banco del fratello Luca, non facendosi mancare nel frattempo una truce tenzone asuon di sonetti con Bartolomeo Scala, riuscendo comunque a tornarvi presto. Seguì un lungo periodo all'apparenza piuttosto felice, durante il quale riprese ad assolvere incarichi diversi presso quella che ormai era la corte dei Medici, ma senza assumere alcun ruolo, non si dica ufficiale, ma almeno stabile. Nel 1470, intanto, moriva il fratello Luca, in carcere a causa di debiti non pagati. L'ancor giovanissimo Lorenzo, frattanto, stava volgendo ormai i suoi interessi culturali verso il neoplatonismo, e non mancava di far notare certa insofferenza per la “modesta” arte di Luigi, e forse per la sua persona e il carattere, sempre schietto e diretto. Pulci, mentre provava nuove attività, il commerciante e forse l'aiutante del capitano di ventura Roberto da Sanseverino, dalla metà del settimo decennio, si trovò sotto il peso delle accuse di numerosi e potenti avversari, senza che il Magnifico facesse alcunché per alleviare le sue difficoltà, pur continuando formalmente ad intrattenere con lui rapporti cordiali: prima dovette difendersi dalle violente accuse di eterodossia e pratiche magiche, mossegli da un altro poeta mediceo, Matteo Franco; poi, quale

Le invocazioni a Dio all'inizio di ogni cantare, come il poeta chiama, in accordo alla tradizione, le partizioni della sua opera, ma soprattutto la lunghezza abnorme della gran parte d'essi: tutto contribuisce ad indicare la volontà di *mise en abîme* dei cantari diffusi oralmente, atti ad essere ingrossati man mano che riscuotevano l'apprezzamento del pubblico di piazza, con l'aggiunta di nuovi episodi e nuovi personaggi, per poi dividersi in tanti rivoli che davano vita ad altre e diverse narrazioni¹²⁰.

Ma il *Morgante* è ben altro. L'elaborazione del poema ebbe inizio nei primissimi anni Sessanta, forse nel 1461: sicuramente prima del 1462, perché nel XIV cantare, all'ottava 53, Pulci fa riferimento ad un episodio scherzoso, capitato quell'anno, cui aveva già fatto riferimento in una sua novella in prosa¹²¹.

Dall'esame di alcune missive a Lorenzo, dello stesso poeta o di altri esponenti della sua cerchia, si può pensare che intorno al 1470, i primi ventitré cantari del poema fossero ultimati.

La *princeps* del poema fu poi edita nel 1478, e d'essa, e delle edizioni successive, si dovrà tornare a parlare più avanti.

Ercole I d'Este desiderava grandemente avere questo testo, come scrisse nella nota lettera del novembre di quell'anno al ricco commerciante fiorentino Antonio Gondi: egli voleva, infatti, «un libro chiamato Morgante», da richiedere a «uno che si chiama Alovise Pulçi el quale se ne trova haver, et fati che ne habiamo uno incontente, che ce fareti piacere assai».

Ulteriori cinque cantari, incentrati sulla rotta di Roncisvalle, furono scritti solo a partire dai primi anni Ottanta, e trovarono realizzazione a stampa, dopo l'edizione in ventitré cantari del febbraio 1482, nella prima versione completa del poema, del 1483.

rappresentante più in vista della grande tradizione volgare fiorentina, si espose in prima persona contro tutti i bei nomi della filosofia neoplatonica, in *primis* Marsilio Ficino, scrivendo una serie di sonetti che banalizzavano e deridevano il complesso impianto culturale dei nuovi favoriti del Signore. Niente, però, al confronto con l'indignato Savonarola, che appena arrivato a Firenze, nei primi anni Ottanta, si scagliò contro tutti i libri scandalosi, ma soprattutto contro i suoi, che vennero arsi sui falò delle vanità a decine. Si era, intanto, messo definitivamente a servizio del condottiero Roberto da Sanseverino, cui lo legò un rapporto di bella amicizia, mentre Lucrezia Tornabuoni, la sua vera protettrice degli anni più belli, moriva nel 1482. Scrisse una tarda *Confessione* d'ortodossia in terza rima, nel 1483, per poi morire a Padova, nel 1484, mentre provava a raggiungere con il suo capitano Venezia, fattivamente aiutata dal Sanseverino a sconfiggere Ferrara nella «Guerra del sale». Fu sepolto in terra sconsecrata, come eretico, a lume spento.

¹²⁰ Si pensi, a mo' d'esempio, al XXV, composto da ben trecentotrentadue ottave. Per il *Morgante* e il complesso dell'attività poetica di Luigi Pulci, vedi L. PULCI, *Morgante*, introduzione e note di Giuliano Dego, 4 Volumi, Milano, Fabbri Editori, 2001; ID., *Morgante*, a cura di Pasquale Stoppelli ed Eugenio Picchi, LIZ, Bologna, Zanichelli, 2001; ID., *Morgante e Opere minori*, a cura di Aulo Greco, 2 Voll., Torino, UTET, 2006; P. ORVIETO, *Pulci medievale. Studio sulla poesia volgare fiorentina del Quattrocento*, Roma, Salerno Editrice, 1978; S. CARRAI, *Le muse dei Pulci. Studi su Luca e Luigi Pulci*, Napoli, Guida Editori, 1985; M. C. CABANI, *Pulci e Dante: la ricerca di un modello*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», 1-2, 2003, pp. 95-135; M. OLSEN, *La voce dell'autore in Pulci e Ariosto*, in «Esperienze letterarie», n. 3-4, 2004; vedi anche, infine, *POESIA ITALIANA, il Duecento, il Trecento, il Quattrocento*, a cura di Piero Cudini e Carlo Oliva, 4 Voll., Tomo I, Milano, Garzanti, 1978-1993, p. 640.

¹²¹ Si tratta di un imbroglio perpetrato ai danni di uno sciocco senese, cui un picchio è fatto credere un rarissimo pappagallo, che lui invia come dono a papa Pio II, che si trovava a Corsignano, nei pressi di Siena: *Il picchio v'era, e va volando a scosse; / che 'l comperò tre lire, è poco, un besso, / perché e' pensò ch'un pappagallo fosse: / mandollo a Corsignan, poi non fu desso, / tanto che Siena ha ancor le gote rosse*. L. PULCI, *Morgante*, introduzione e note di Giuliano Dego, cit., primo volume, XIV, 53, vv. 1-5, pp. 440-441 (Le citazioni sono tratte esclusivamente da questa edizione).

Da questa edizione, forse derivò l'aggettivo *Maggiore* che da allora accompagnò il nome del protagonista eponimo, eletto subito tale a furor di popolo, come Pulci, bonariamente rassegnato, asserisce nella già citata «Ripolina»:

Et poi che così si contenta il volgo che e' sia appellato Morgante [...] derivato da un certo Morgante famoso che in molte cose interviene in esso, per non oppugnare a tanti concedesi che così sia il suo titolo, cioè el famoso Morgante.

È certo, che se si può parlare con piena ragione di innovatività pulciana, oltre ai motivi brevemente accennati in precedenza, molta deriva dalla figura di questo gigante ghiottone e bonario, straordinaria parodia del cavaliere tradizionale¹²², che si accompagna prima a Margutte, mezzo gigante geniale e beffardo, presente in appena duecento ottave circa, ma autore dell'incredibile *Credo* del XVIII cantare¹²³; e poi ad Astarotte, diavolo simpatico e intelligente, il quale, a tratti, diviene l'*alter ego* dell'autore stesso, soprattutto quando prende a parlare di problematiche religiose¹²⁴.

Perché, se si vanno a sondare le fonti cui il fiorentino attinge, si riscontra che esse sono, ancora una volta, le versioni in prosa delle grandi storie del ciclo rinaldiano.

¹²² Quando prova a montare a cavallo, ad esempio, facendolo stramazzone al suolo, e comunque durante tutta la cerimonia di vestizione, è evidente l'intento pulciano di coinvolgere nella *clownerie* del gigante anche il venerato nome di Orlando, che lo aveva incontrato per caso, dopo la "solita" uscita indignata dalla corte di Carlo a seguito delle "solite" malignità di Gano: *Morgante in su 'n un prato il caval mena / e vuol che corra e che facci ogni pruova, / e pensa che di ferro abbi la schiena, o forse non credeva schiacciare l'uova. / Questo caval s'accoscia per la pena, / e scoppia e in sulla terra si ritruova. / Dicea Morgante: - Lieva sù, rozzone. - / E va pur punzecchiando collo sprone. / Ma finalmente convien ch'egli smonte, / e disse: - Io son pur leggier come penna, / ed è scoppiato; che ne di' tu, conte? - / Rispose Orlando: - Un albero d'antenna / mi par' più tosto, e la gaggia la fronte. / Lascialo andar, ché la fortuna accenna / che meco a piede ne venga, Morgante. / - Ed io così verrò - disse il gigante. Ivi, primo volume, I, ottave 68-69, pp. 89-90.*

¹²³ [...] *Ma sopra tutto nel buon vino ho fede, / e credo che sia salvo chi gli crede; / e credo nella torta e nel tortello: / l'uno è la madre e l'altro è il suo figliuolo; / e 'l vero paternostro è il fegatello, / e posson esser tre, due ed un solo, / e diriva dal fegato almen quello. / [...] / La fede è fatta come fa il solletico: / per discrezion mi credo che tu intenda. / Or tu potresti dir ch'io fussi eretico: / acciò che invan parola non ci spenda, / vedrai che la mia schiatta non traligna / e ch'io non son terren da porvi vigna. / Questa fede è come l'uom se l'arrega. / Vuoi tu veder che fede sia la mia?, / che nato son d'una monaca greca / e d'un papasso in Bursia, là in Turchia. / [...] / Un di ch'io fe' nella moschea poi sciarra, / e ch'io v'uccisi il mio vecchio papasso, / mi posi allato questa scimitarra / e cominciai pel mondo andare a spasso; / e per compagni ne menai con meco / tutti i peccati o di turco o di greco; / anzi quanti ne son giù nello inferno: / io n'ho settanta e sette de' mortali, / che non mi lascian mai la state o 'l verno; / pensa quanti io n'ho poi de' veniali! / Non credo, se durassi il mondo eterno, / si potessi commetter tanti mali / quanti ho commessi io solo alla mia vita; / ed ho per alfabeto ogni partita. Ivi, terzo volume, XVIII, ottava 115, vv. 7-8; ottava 116, vv. 1-5; ottava 117, vv. 3-8; ottava 118, vv. 1-4; ottava 119, vv. 3-8; ottava 120, vv. 1-8, pp. 597-599.*

¹²⁴ Non bastasse che già di per loro rappresentano cattive amicizie, agli occhi dei censori più accaniti del poema di Pulci, Margutte ed Astarotte si lanciano spesso in considerazioni molto pericolose su temi estremamente delicati. Non va dimenticato, infatti, che il poeta fiorentino era noto in città per la sua passione per le arti cabalistiche e la curiosità per ogni forma di scienza occulta; ma altrettanto conosciuti, perché più volte sbandierati dall'interessato, i suoi dubbi sull'immortalità dell'anima. In questo senso, Astarotte mitiga, addirittura, certe posizioni di Luigi, parlando pacatamente di Dio e della sua giustizia, di scienza e fede, di libero arbitrio; se pure manda all'Inferno i musulmani, apre le porte della salvezza a tutti coloro che ignorano la fede cristiana perché all'oscuro di essa; e sopporta con molta fatica, facendo trasparire accenti accorati che appartengono alla personalità del poeta, coloro che si arrogano il diritto di farsi portavoce della volontà di Dio: [...] *la prosunzion vuol de' mortali / saper le gerarchie come elle stanno. / Io ero serafin de' principali, / e non sapea quel che quaggiù detto hanno / Dionisio e Gregorio, ch'ognun erra / a voler giudicare il Ciel di terra. Ivi, quarto volume, XXV, ottava 159, vv. 3-8, p. 958.*

Ed è lui stesso a farlo capire, nell'ultimo cantare del poema in forma completa, quando riferirà dei *Reali di Francia* e dell'*Aspramonte* di Andrea da Barberino; citerà gli anonimi *Rinaldo da Montalbano*, *Danese* e *Spagna*, da lui conosciuta sia nella versione in prosa che in quella in ottava rima, e largamente utilizzata per gli ultimi cinque cantari.

Non dimenticando il delicato tema della filiazione dal *Cantar d'Orlando*, un testo in sessantuno cantari di matrice popolare, cui Pulci aveva già fatto riferimento in modo diretto nel XIX cantare del *Morgante*, quando, dopo la morte per le troppe risa di Margutte, egli annuncia di voler ritornare a seguire le tracce del *Cantar*.

La questione è delicata, come si diceva, perché colui che nel 1869 aveva rintracciato quell'*Orlando* nel manoscritto Mediceo Palatino 78 della Biblioteca Mediceo Laurenziana di Firenze, l'impagabile e allor giovane Pio Rajna, aveva subito notato troppe somiglianze tra l'uno e l'altro testo.

La saggistica critica ha, in larga misura, accettato le tesi di Rajna, che considerò Pulci, a quel punto, solo il rifacitore di una storia già esistente, svestendolo dei panni del rinnovatore del poema cavalleresco in ottava.

Nel suo tentativo, a volte sfrenato, di tutto comprendere, il poeta ha effettivamente ripreso molte parti di quell'oscuro testo dimenticato, ma seppur indiscutibili, le amplissime sezioni in oggetto rappresentano la tessitura più logora di un poema comunque imperfetto, che invece dà il meglio di sé, proprio là dove la mano del fiorentino è ispirata a creare il nuovo strutturale e l'anomalia linguistica¹²⁵.

Per apprezzare fino in fondo l'importantissimo apporto di Luigi Pulci alla letteratura comica, piuttosto che al poema cavalleresco, occorrerà ribadire definitivamente che lo svolgimento della sua trama cavalleresca apparentemente canonica, è in realtà solo un canovaccio, su cui l'innovativa volontà d'autore del fiorentino costantemente lavora ad intervallare e destrutturare: Orlando si allontana dalla corte di Carlo, a causa di Gano, ma incontra Morgante; altri paladini vanno in cerca del signore di Anglante, ma le loro avventure vengono paragonate a quelle della "strana coppia" che ha dato il via alla giostra.

Dopo varie peripezie, tutti tornano a Parigi, dove l'inerzia di Carlo innervosisce così tanto Rinaldo, che questi si proclama imperatore.

¹²⁵ D'altronde, la citazione diretta del *Cantar*, esclude qualsiasi tentativo di simulare una fantomatica primogenitura da parte di Pulci, che Rajna, infatti, non accusava di essere un "mistificatore", ben conoscendo, già all'epoca del suo primo intervento critico, l'usuale pratica dei canterini di disinvolta appropriazione di testi altrui. Per la innegabile sovrapposizione dei due testi, si pensi solo ad ottave come queste: *Disse el gigante: - Cristo benedetto / a tutte l'ore ringraziato sia: / udito t'ò nominare, baron perfetto, / in tutto il tempo della vita mia; / come ti dico, sempre mai soggetto / io ti vogli'essere di nocte e di dia. - / Insieme di molte cose ragionar, / e poi ver la baddia si dirzzaro. (Cantar d'Orlando, II, 10) Disse il gigante: - Gesù benedetto / per mille volte ringraziato sia: / sentito t'ho nomar, baron perfetto, / per tutti i tempi della vita mia; / e com'io dissi, sempre mai soggetto / esser ti vo' per la tua gagliardia. - / Insieme molte cose ragionar, / e n'versola baddia poi s' inviario. (Morgante, I, 48) Per la questione dei rapporti tra il *Morgante* e il *Cantar d'Orlando*, cfr. P. RAJNA, *La materia del "Morgante" in un ignoto poema cavalleresco del secolo XV*, in «Propugnatore», 2, 1869, pp. 7-35, 220-252, 353-384; R. CESERANI, *L'allegria fantasia di Luigi Pulci e il rifacimento dell' "Orlando"*, in «Giornale Storico della Letteratura italiana», 135, 1958, pp. 171-214; M. MARTELLI, *Tre studi sul "Morgante"*, in «Interpres», 13, 1993, pp. 56-109.*

Orlando riparte per la Persia, ma viene liberato da Rinaldo, che non riesce a resistere al fascino dell'avventura; nuova separazione dei due paladini, ma entrambi, ognuno a suo modo, contribuiscono a salvare Ulivieri e Ricciardetto da impiccaggione.

Morgante, frattanto, "smarrito" il suo signore Orlando, incontra Margutte. I due prima beffano un oste, poi salvano Florinetta da una terribile prigionia, consegnandola al padre; infine, quando sembra che tutto stia volgendo al meglio, uno scherzo di Morgante è fatale a Margutte, che muore scoppiando.

Morgante, in preda all'intontimento, arriva a Babilonia, ritrova Orlando e gli altri paladini e li aiuta a conquistare la città.

Saputo della prigionia di Gano presso i giganti figli di Creonta, gli uomini chiedono al loro nuovo alleato gigante di aiutarli nell'impresa di liberarlo.

Nel viaggiare via mare, però, il protagonista del poema muore, a causa della pinzatura di un granchio.

Cominciano qui, gli ultimi cinque cantari, scritti molto tempo dopo la conclusione dei primi ventitré.

Pulci sembra congedarsi dal suo pubblico, dalla sua gente, dai suoi conoscenti più cari, incupendo il tratto, e comunque non andando a totale detrimento della sua libera vena poetica; è palese il tentativo di alzare il tono stilistico, ma troppi divengono i riferimenti alle vicende personali dell'autore: la trama stranota della rotta di Roncisvalle, con la morte di Orlando, la giusta vendetta su Gano, la ripartenza verso l'ignoto di Rinaldo, il finale panegirico di Carlo, ma ancora un ultimo colpo da maestro, l'introduzione di Astarotte, non rimane neanche più un pretesto, sepolta sotto versi e versi di considerazioni sparse: filosofiche, moraleggianti, vere e proprie ritrattazioni di antiche abitudini perniciose, come la tendenza al turpiloquio o la passione per l'occultismo .

L'ultimo saluto alla cara Lucrezia, morta il 25 marzo del 1482, l'ultimo *topos* letterario, il poema come *barchetta* che arriva *in porto*, ma senza l'aiuto delle Muse, *Signor mio*; la finale invocazione alla Vergine, e prima di quella persino le sparse menzioni dei pochi letterati, artisti e filosofi che realmente apprezzava: Angelo Poliziano, Bernardo Bellincioni, poeta burlesco fiorentino, Arlotto Mainardi, *il piovano Arlotto*, conoscitore sopraffino di buoni cibi, Antonio di Guido, celebre improvvisatore di versi e pochi altri.

I tempi sembrano star mutando, ma il pubblico di tutta Europa vuole continuare ad ascoltare e leggere storie d'arme e d'amore, e a breve quella formidabile innovazione di pochi anni prima stravolgerà i modi della fruizione letteraria di tutti.

Scompariva così, un poeta che mai s'era proposto di fare "grande letteratura"; con questi versi, il postremo rappresentante della affabulazione medievale e il primo della letteratura picaresca si congedava per sempre dal suo pubblico:

Io non domando grillande d'alloro
di che i Greci e' Latin chieggon corona;
io non chieggo altra penna, altro stil d'oro
a cantar d'Aganippe e d'Elicona:

io me ne vo pe' boschi puro e soro
con la mia zampognetta che pur suona,
e basta a me trovar Tirsi e Dameta;
ch'io non son buon pastor, non che poeta;

[...]

Io me n'andrò con la barchetta mia
quanto l'acqua comporta un piccol legno,
e ciò ch'io penso con la fantasia,
di piacere a ognuno è il mio disegno:
convien che varie cose al mondo sia
come son varii volti e vario ingegno,
e piace all'uno il bianco, all'altro il perso,
o diverse materie in prosa o in verso.

[...]

Ben so che spesso, come già Morgante,
lasciato ho forse troppo andar la mazza;
ma dove sia poi giudice bastante,
materia c'è da camera e da piazza [...].¹²⁶

¹²⁶ L. PULCI, *Morgante*, introduzione e note di Giuliano Deگو, cit., quarto volume, XXVIII, 138-139; 142, vv. 1-4, pp. 1176-1178.

QUEI CHE LE CARTE EMPION DI SOGNI

Prima di proseguire il viaggio verso le soglie del Cinquecento, è forse opportuno, proprio nel primo momento di massima spinta, volgersi indietro, allo scopo di ritrovare un tassello ancora mancante.

L'assenza di una pur "furtiva" disamina sull'atteggiamento che Dante e Petrarca ebbero nei riguardi della letteratura cavalleresca sarebbe, in effetti, un assedio alla tenuta complessiva di questo lavoro; ingiustificatamente grave, invece, sarebbe non soffermarsi poi sull'apporto decisivo dato da Giovanni Boccaccio alla materia di Francia, sia in termini di conquiste metriche che di valorizzazione d'essa agli occhi di molti intellettuali, refrattari ad accettarla nel "salotto buono" della cultura italiana.

E, a questa bisogna, potrebbe non essere ozioso un breve intermezzo sulla storia degli Este, stirpe con cui Dante non ebbe certo un rapporto facile, tra il loro primo insediamento a Ferrara e la fine del XIV secolo.

In epoca moderna, il primo ad occuparsi della ricostruzione delle vicende degli Este e delle loro terre fu, nel 1708, Lodovico Antonio Muratori, a Modena dal 1700 in veste di archivista e bibliotecario della casa d'Este, che nella persona del duca Rinaldo I gli aveva affidato la curatela del patrimonio documentario di famiglia, in seguito all'ennesima disputa tra i messi del Papa e i rappresentanti d'essa sul possesso della città di Comacchio.

Le annose dispute tra il papato e gli estensi a causa di territori mai definitivamente assegnati all'una o all'altra parte in causa avevano, infatti, caratterizzato gran parte della storia rinascimentale italiana.

Il *Rinaldo* del non ancora diciottenne Torquato Tasso viene stampato nel 1562, quando la casa d'Este sembrava ancora saldamente in sella; eppure già dal 1598, ciò che rimaneva di una delle famiglie più importanti d'Italia, era stato esautorato da papa Clemente VIII d'ogni potestà sul ferrarese senza che ci fosse stato il bisogno di solo evocare un intervento *manu militari*: segno tangibile di quel progressivo disfacimento che tanto in profondità aveva inciso su tutte le corti italiane, iniziato in seguito alla calata in Italia di Carlo VIII di Francia nel 1494, che pure diffusi entusiasmi negli alleati della Penisola aveva saputo suscitare.

Un secolo dopo, perciò, sulla spinta delle contingenze, lo studioso vignolese intese approfondire l'esame dei documenti raccolti, riorganizzandoli e rendendoli pubblici: *Delle Antichità Estensi ed Italiane*, del 1717, basato sugli *Annales Estenses* e sul *Diario Ferrarese*, divenne raccolta imprescindibile, al pari di altre che, sul suo esempio, andavano nascendo in Italia, e che daranno vita

alla prima grande storia d'Italia basata su documenti storici, gli *Annali d'Italia*, databili tra il 1743 e il 1749¹²⁷.

LA LUNGA STRADA CHE PORTA A FERRARA

Este era un piccolo feudo padovano, appartenente ad una famiglia il cui capostipite storico fu Alberto Azzo II, vissuto tra il 1009 e il 1097.

Pronipote del marchese Oberto, creato conte palatino da Ottone I, nel 962, Alberto fissò la sua residenza nei pressi di Padova attorno al 1073.

I suoi primi eredi si barcamenarono sempre tra papato e impero tanto che, giocando l'uno contro l'altro, gli Estensi estesero i loro domini, divenendo signori di Modena e Reggio tra il 1288 e il 1299, ma soprattutto di Ferrara già dal 1208, seppur con alterne fortune, governandola in seguito col titolo di marchesi¹²⁸.

La posizione geografica della città, vicina a Bologna e Padova, sedi di Studi prestigiosi, ebbe un'importanza fondamentale per la diffusione dell'Umanesimo nel Nord Italia; si può dire, infatti, che l'intero corso della lingua italiana, non solo della letteratura, non sarebbe stato lo stesso senza gli studi sviluppatisi a Ferrara.

Lo Studio cittadino sarebbe stato fondato solo nel 1391 da Alberto V, padre di Niccolò III, ma Pomposa, abbazia benedettina, era a un di presso dalla città, presso il litorale ferrarese: ricordata già dall'874 e dotata di una formidabile biblioteca, formata da testi patristici e religiosi, così come di

¹²⁷ Per le ricostruzioni muratoriane, il riferimento bibliografico sarà: L. A. MURATORI, *Delle Antichità Estensi*, in *Opere*, a cura di Giorgio Falco e Fiorenzo Forti, in *Dal Muratori al Cesarotti*, Vol. 44°, Tomo I, de *La Letteratura Italiana. Storia e Testi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1964.

¹²⁸ La storia della famiglia comincia con la divisione in due rami, uno tedesco, l'altro italiano, appunto quello che si chiamerà Estense. Il duca di Carinzia, Guelfo III, volle prendere con sé il figlio di sua sorella Cunizza, sposa di Alberto Azzo: Guelfo si chiamava il nipote, che si trasferì stabilmente in Germania venendo poi insignito del ducato di Carinzia e in seguito di quello di Baviera e dell'onore di essere il continuatore della casata dei Guelfi, tanto importante per la storia tedesca. Un altro figlio che Alberto ebbe da un secondo matrimonio, Folco, proseguì la linea italiana della famiglia; su iniziativa del figlio di Folco, Obizzo I, che aveva combattuto contro Federico I, il casato prese il nome con cui è conosciuto e, scalfito progressivamente il potere dei Torelli, che all'epoca erano la famiglia più in vista di Ferrara, con Azzo VI, che fu anche podestà di Mantova e Verona, gli Este divennero per la prima volta Signori di Ferrara. Per lungo tempo Azzo dovette combattere il più forte alleato dei Torelli, Ezzelino il Monaco, da cui fu anche sconfitto nel 1212, a Pontalto. Dopo la difesa eroica seppur vana di Aldobrandino, che nel 1213 provò a difendere la città dai Padovani, occorsero ben ventinove anni ad Azzo VII, detto «Novello» per distinguerlo dal padre, Azzo VI, per riconquistare Ferrara. Una volta compiuta l'impresa, egli si diede al massacro di quattrocento ghibellini asserragliati all'interno della Rocca; gesto che gli valse il plauso di papa Innocenzo IV, pronto a nominarlo, nel 1255, difensore della Chiesa nella lotta senza quartiere contro gli Ezzelini. Fu però Obizzo II, nipote dell'ultimo Azzo, ad essere proclamato signore a vita di Ferrara nel 1264, primo signore estense di Modena, nel 1288, l'anno dopo proseguendo l'espansione dei domini familiari, annettendo Reggio. Cominciò un periodo di grandi rivolgimenti, durante i quali gli Estensi furono a più riprese allontanati dai loro possedimenti: i protagonisti di questi anni furono Azzo VIII e Fresco, sotto la cui reggenza, la famiglia perse prima Modena, poi Reggio, infine Ferrara; ma già nel 1317, la loro città prediletta li vedeva tornare. Nel 1332, essendo Ferrara un feudo del Papa, gli Este ne divennero vicari. Appena un anno dopo, Rinaldo veniva messo sotto assedio dal legato pontificio Bertrando del Poggetto, ma il 14 aprile dello stesso anno, Pinalla Aliprandi sconfiggeva l'esercito papale. Quattro anni dopo, gli Este si riprendevano anche Modena.

classici della latinità non cristiana, rappresentò sempre un punto di riferimento per gli intellettuali d'ogni dove¹²⁹; assieme al monastero benedettino di Nonantola, che si trovava ad est di Modena ed era stato fondato presumibilmente nel 752, e al convento di San Bartolo, posto all'interno delle mura cittadine: proprio ai monasteri benedettini, prima ancora dell'avvento degli Este, erano annesse le scuole riservate ai ricchi, in cui le lezioni venivano impartite in un latino sempre più soggetto all'oralità e dunque sempre più prossimo ad esiti volgari.

Per tutti i secoli XIII e XIV, la casata estense fu accompagnata da fama di spregiudicatezza, crudeltà e opportunismo, a seguito anche degli oscuri avvicendamenti al vertice del potere; al punto d'essere più volte ricordata da Dante, che sapeva essere sagace cronista dei suoi tempi: in modo sarcastico nel *De Vulgari Eloquentia*¹³⁰, ben più drammatico in numerosi punti della *Commedia*; col conscio rischio di ripercussioni sulla sua persona¹³¹, visto che, nonostante l'attestata presenza in luoghi limitrofi, mai s'avventurò in quella che era la terra di provenienza d'un ramo della sua famiglia, la «val di Pado» che forse è proprio la zona più prossima a Ferrara, evocata dall'avo Cacciaguida nel canto XV del *Paradiso*¹³².

¹²⁹ Lovato de' Lovati inaugurò i "pellegrinaggi" dei grandi umanisti del XIV secolo presso Pomposa quando cominciò, a partire dal 1290, a scoprirvi e copiare Properzio, Stazio, Lucrezio, non peritandosi di asportare esemplari unici come il Seneca tragico, oggi alla Laurenziana, e le *deche* I, III, IV di Livio, rarissime, che, dopo un passaggio tra le mani di Albertino Mussato, giunsero, prima del 1330, in quelle di Francesco Petrarca, allora già ad Avignone ma in stretti contatti con gli ambienti veneti.

¹³⁰ Nel suo trattato, a II, VI, 5, nel quadro di esempi sui gradi di costruzione della frase, Dante ne pone una tra il «sapido» e il «venusto» che fa riferimento ad Azzo VIII, in cui parla di «[...] Laudibilis discretio marchionis Estensis, et sua magnificentia preparata, cunctis illum facit esse dilectum» («La discrezione degna d'ogni lode del marchese da Este, e la sua provvida magnificenza, lo rendono caro a tutti»). Cfr. D. ALIGHIERI, *De Vulgari Eloquentia*, a cura di Mirko Tavoni, in *Opere*, Vol. 1: *Rime, Vita Nova, De Vulgari Eloquentia*, a cura di Claudio Giunta, Guglielmo Gorni, Mirko Tavoni, edizione diretta da Marco Santagata, Milano, Mondadori, 2011, I, VI, 5, p. 1052.

¹³¹ Basti pensare a *Inferno* XII, nel primo girone del settimo cerchio, dove nel Flegetonte sono immersi i violenti contro il prossimo. Dante e Virgilio sono scortati dal centauro Nesso che così parla di quei dannati: [...] *E' son tiranni / che dier nel sangue e ne l'aver di piglio. / Quivi si piangon li spietati danni; / quivi è Alessandro, e Dionisio fero / che fè Sicilia aver dolorosi anni. / E quella fronte c'ha 'l pel così nero, / è Azzolino; e quell'altro ch'è biondo, / è Opizzo da Esti, il qual per vero / fu spento dal figliastro su nel mondo.* (vv. 104-112) Il poeta fiorentino, cioè, accredita qui la notizia secondo cui Obizzo II sarebbe stato ucciso nel 1293 dal figliastro, o forse figlio illegittimo: proprio quell'Azzo VIII bistrattato nel *De Vulgari Eloquentia*, opera grosso modo coeva alla stesura dell'*Inferno*. Eppure, anche a distanza di anni, Dante non dimentica l'estense, quando nel canto V del *Purgatorio* chiama a parlare l'anima di Iacopo del Cassero: [...] *ma li profondi fòri / ond'uscì 'l sangue in sul quale io sedea, / fatti mi fuoro in grembo a li Antenori, / là dov'io più sicuro esser credea: / quel da Esti il fé far, che m'avea in ira / assai più là che dritto non volea.* (vv. 73-78) In questo caso, Dante si premura di aggiungere che sì, forse Iacopo aveva sbagliato nei confronti del marchese, ma l'avversario l'aveva in ira più del giusto. Per una completa rassegna della presenza estense negli scritti di Dante, scorriamo infine al canto XX del *Purgatorio*, in cui, tra i versi 79-84, si adombra soltanto quella che fu una vera e propria contrattazione matrimoniale, certo non dissimile da tante altre, che vide protagonista sfortunata Beatrice, figlia di Carlo II, a sua volta figlio di Carlo d'Angiò, venduta dal padre al solito Azzo VIII al prezzo di una congrua somma di denaro: *L'altro, che già uscì preso di nave, / veggio vender sua figlia e patteggiarne / come fanno i corsar de l'altre schiave. / O avarizia, che puoi tu più farne, / poscia c'ha 'l mio sangue a te sì tratto, / che non si cura de la propria carne?* Cfr. D. ALIGHIERI, *Commedia*, a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi, 3 Voll. Milano, Mondadori, 1991-1997, *If. XII*, pp. 101-102; *Pg. V*, p. 260; *Pg. XX*, p. 352. Salvo diversa indicazione, ogni citazione del poema dantesco, da qui in avanti, s'intenda tratta da questa edizione; ma vedi anche: *ENCICLOPEDIA DANTESCA*, cit., voce: *Este*, a cura di Giorgio Varanini, pp. 565-566.

¹³² *Mia donna venne a me di val di Pado, / e quindi il soprannome tuo si feo. Pd. XV*, vv. 137-138. La moglie di Cacciaguida proveniva dalla valle del Po, non dice da quale famiglia e da quale città. Probabilmente dalla omonima famiglia di Ferrara. L'Ottimo dichiarò che *val di Pado* significa Ferrara, e comprende il territorio

Il governo associato dei fratelli Niccolò II (1361-1388) e Alberto (1361-1393), intanto, garantiva l'abbellimento di Ferrara e la sua trasformazione da piccolo centro a crocevia politico e culturale d'Italia¹³³. Nacque proprio in questo periodo la prestigiosa scuola laica che accompagnò l'ascesa della famiglia dominante; centinaia di studenti accorsero in città ad ascoltare le parole - in volgare - dei docenti più noti del panorama nazionale: tra di essi, Benvenuto da Imola, cui si può far risalire il seminale culto delle tre Corone toscane che poi sempre pervaderà la cultura ferrarese, lui che di Boccaccio e Petrarca era stato diretto conoscente.

Dopo essere stato uditore delle *Esposizioni* alla *Commedia* di Boccaccio, Benvenuto aveva approntato a Bologna il suo commento al poema di Dante. Proprio a Ferrara, tra la fine del 1375 e l'inizio del 1376, lesse pubblicamente le sue note per la prima volta, che solo quattro anni dopo troveranno una veste definitiva, grazie anche a vari incoraggiamenti: morali, quelli di Petrarca e Coluccio Salutati; ma anche materiali, come quelli del suo protettore, Niccolò II.

Il volgare, in questo periodo, conferiva sempre più possibilità comunicative in aree che divenivano progressivamente di maggiore ampiezza, garantendo una fruibilità che si avvaleva di sostanziale omogeneità tra scritti d'uso locale e testi in cui cominciavano ad avvertirsi i primi influssi della letteratura "colta": non è un mistero, ad esempio, che ben prima del XIV secolo, quando si assistette all'esplosione della matrice toscana, una prima *koinè* interregionale era stata rappresentata dalla poesia e dalla drammaturgia religiosa, soprattutto umbra.

Poco prima della metà del Trecento, altre *scriptae* si manifestarono capaci di coagulare le parlate più prestigiose del Nord: tra esse, la più produttiva fu senza dubbio la padana, capace di uniformare almeno graficamente tanta parte degli esiti letterari più prestigiosi del Centro-Nord; la travolgente diffusione della *Commedia* porterà poi alla luce un indiscutibile pietra di paragone, per il futuro "italiano", in forza della sua capacità di agire a tutti i livelli di letterarietà.

Sulle orme dantesche, si susseguirono molteplici tentativi di ibridazione non solo linguistica, ma in senso più ampio, culturale, tesi alla ricerca di un punto medio tra alto e basso e di un eclettismo che innestava, sul robusto ceppo padano, la sempre più pervasiva letteratura toscana, all'interno della quale ribolliva il prodigioso sperimentalismo lessicale dantesco. Sarà sul versante fono-morfologico, però, che gli esiti saranno più fruttuosi: la lingua "cortigiana" padana sa accostare i latinismi ai settentrionalismi; sa nutrirsi del parlato e del toscano più letterario, dando vita ad un quadro "misto" che farà per oltre un secolo e mezzo la fortuna, in particolare, della letteratura d'ambito ferrarese.

Fu infatti proprio il volgare estense, quello che seppe meglio interpretare le mutate condizioni linguistiche della Penisola. Gli umanisti di corte, imbevuti di cultura classica, erano impegnati nella

situato fra i rami del Po: la zona del delta. Così attesta anche Benvenuto da Imola, che conosceva il luogo e morì a Ferrara. Nell'antica chiesa ferrarese di S. Maria Nuova vi è la tomba della famiglia Aldighieri. Il cognome (*sopranome*) di Dante si formò dal nome della moglie di Cacciaguida: Allegheria, e dal nome del bisavolo: Alighieri.

¹³³ Anche attraverso l'opera dell'architetto Bartolino da Novara, che costruì il castello di San Michele a partire dal settembre 1385. Una poderosa rocca che doveva anzitutto servire a reprimere eventuali rivolte popolari come quella che si era avuta nel maggio dello stesso anno, sedata a fatica dal marchese solo dando in "pasto" alla folla inferocita dei ferraresi il suo consigliere e ministro delle finanze Tommaso da Tortona.

costruzione di un apparato cortigiano composto di “tecnici” che non disdegnavano, nei loro trattati in volgare, l’uso di una lingua accentuatamente regionale, facile da comprendere per tutti, perché usata da ognuno, ma sempre sotto ferreo controllo. Una lingua pratica, capace di “livellare” la qualità formale quando destinata alla comunicazione con i più umili, come nel caso degli statuti e degli atti notarili, in cui vengono elencati oggetti d’uso quotidiano, attività lavorative e strumenti atti ad essa, ma anche elementi del regno vegetale e animale; una lingua, per queste ragioni, estremamente produttiva, portatrice, sin dal IX secolo, di notevoli innovazioni lessicali volgareggianti, spesso patrimonio esclusivo dell’area ferrarese¹³⁴.

Tra i molti protagonisti della nascente scena cortigiana, si evidenziano sempre più coloro che propendono decisamente per il volgare in letteratura: come Antonio Beccari, nato a Ferrara nel 1315 e morto, dopo vita raminga, attorno al 1373. Appassionato della lingua di Petrarca, che conobbe di persona, ma veneratore di quella di Dante - che per primo chiamò «padre Dante» -, col suo esempio si fece promotore di un gruppo di dantisti centroseptentrionali formato dal fratello Niccolò, da Antonio da Tempo, Fazio degli Uberti, cui Boccaccio fece da “distratto” fiancheggiatore, che ebbe la capacità di legarsi a doppio filo alle corti, e il merito di diffondere un linguaggio dal notevole eclettismo, prodromo di quello “cortigiano”.

La sua caratteristica è di combinare tutte le più significative istanze culturali dell’epoca: dantismo, latino, toscano e parlata del Nord Italia; addirittura inseguendo, dal punto di vista stilistico, un’originale mistura espressionistica. Una nuova *koinè*, questa volta ibrida e cortigiana, che durerà a lungo: non fiorentina, nata dall’unione del parlato e della letteratura, in gran parte dovuta ad intellettuali ferraresi.

DANTE E PETRARCA TRA LE SUGGESTIONI E I PERICOLI DELLE «AMBAGES PULCERRIME»

Ogni volta che si è provato a circoscrivere la questione delle conoscenze che Dante aveva della letteratura francese, l’altrettanto arduo problema della consistenza delle sue effettive letture “transalpine” ha subito sbarrato la strada ad analisi e interpretazioni che provavano ad andar oltre i pochi accenni desumibili dai suoi scritti.

D’altronde, l’autorità dantesca si estese da subito sulle meditazioni intorno al valore formale del romanzo cavalleresco, così come importantissimo divenne il suo giudizio sull’etica “equivoca” che quei testi sembravano essudare.

Come il poeta fiorentino ebbe a conoscere la materia di Bretagna, ad esempio, non è facile a dirsi, seppur le catene testuali delle sue allusioni siano ormai chiarite; difficile è sempre stato persino

¹³⁴ Dante, nel *De Vulgari Eloquentia*, mise alla berlina la *garrulitas* del volgare ferrarese - ma anche del modenese, reggiano e parmigiano -, che ai suoi occhi rappresentava un impedimento alla possibilità di poetare. Eppure fu proprio a Ferrara, tra molte altre benemerenze culturali vantate dalla città, che venne redatta la più antica lauda mariana, *Rayna possentissima*, risalente forse addirittura all’ultima parte del XIII secolo.

ricostruire lo stato più generale delle sue conoscenze culturali, dal momento che Dante non ha mai seguito un corso regolare di studi superiori, tra le mura della sua città. In una Firenze priva fino al 1349 di uno *Studium* generale, la sua cultura, classica in particolare, non poté ampliarsi se non in modo autonomo e spesso confuso.

Di certo, per quanto attiene la grammatica, la sua fu un'istruzione basata sull'agevole latino dei *Disticha Catonis*, del *Liber Aesopi*, dell'*Elegia* di Arrigo da Settimello e della *Formula vitae honestae* di Martino di Bracara, piuttosto che sui difficili testi di Cicerone o sugli esametri virgiliani che conobbe invece più tardi, forse a Bologna.

Se proprio si deve pensare ad un costante riferimento nella cultura di Dante possiamo rintracciarlo, accanto alla lirica provenzale e italiana, proprio nei testi del Medio Evo latino, anche - se non soprattutto - come luogo di raccolta e citazione di testi più antichi e a quella altezza temporale già "classici". Nel *Convivio* (II, XII, 2-4), Dante dice che, con l'aiuto dell'ingegno riuscì a penetrare il *De Consolatione philosophiae* di Boezio e poi, seppur «duro» gli fu l'entrare, si dispose nuovamente a leggere, «udendo che Tullio scritto avea un altro libro» nel quale trattava «de Amicitia».

È probabile che nello stesso periodo apprendesse l'*ars dictaminis*, forse da Brunetto Latini: ma sull'importanza di «ser Brunetto» nella sua istruzione retorica mancano prove decisive.

In un passo successivo (II, XII, 7), afferma di essere andato «ne le scuole de li religiosi», riferendosi con ogni probabilità agli Studi di S. Croce - francescano -, di S. Maria Novella - domenicano -, di S. Spirito - agostiniano -, nei quali si impartivano insegnamenti teologici e filosofici aperti anche ad uditori laici; pure importante deve essere stato il supporto di uno dei molti *doctores puerorum* di Firenze, maestri laici la cui presenza in città è già attestata nel XII secolo.

Non esistevano studi sistematici del volgare, che però entrava nelle scuole attraverso l'uso familiare e la diffusa pratica che avveniva a tutti i livelli cittadini, dove molto sentiti erano i problemi della scrittura e della poesia.

La cultura francese o francesizzante, che deteneva il primato in Europa, potrebbe aver toccato l'ambiente sociale del fanciullo Dante - prima dell'incontro con Brunetto Latini e dello studio delle lingue d'*oc* e d'*oïl* - attraverso i racconti dei mercanti e la divulgazione letteraria popolare; la condizione economica degli Alighieri, inoltre, relativamente agiata durante i primi anni di vita del poeta, gli consentiva di frequentare coetanei delle consorterie dei Grandi e di scambiare con essi letture, notizie di poeti, prime nozioni di lingue straniere, impressioni e interpretazioni dei fatti storici, segnatamente di quelli cittadini, instradandolo progressivamente nella vita politico-sociale di Firenze.

In principio fu, dunque, il passo del *De Vulgari Eloquentia*, in cui Dante parla di «Arturi regis ambages pulcerrime»:

Allegat [...] pro se lingua "oïl" quod propter sui faciliorem ac delectabiliorem vulgaritatem quicquid redactum est sive inventum ad vulgare prosaycum, suum est: videlicet Biblia cum

Troianorum Romanorumque gestibus compilata et Arturi regis ambages pulcerrime et quamplures alie ystorie ac doctrine.¹³⁵

Sono scorsi, e come, i proverbiali fiumi d'inchiostro su quelle «ambages pulcerrime», singolare costruito, all'apparenza, uscito dalla penna di chi condanna Francesca e Paolo all'Inferno, senza alcuna possibilità di remissione, proprio perché vittime di quelle storie. Ma la commistione di “sacro e profano” è tipica della *Commedia*; perché il disegno generale dell'*Itinerarium mentis in Deum* prevede un movimento continuo tra alto e basso, tra virtù e vizio: esposto in piena luce, esemplare per contrasto.

Tra tante ipotesi, la più ragionevole sembra essere quella che si basa sull'aderenza del fiorentino ad un'espressione già da tempo in uso per definire quel genere di narrazione: ancora nel 1313, infatti, Filippo di Bezières chiamava i romanzi cavallereschi *narrationes ambagicae*, sottolineandone il carattere di avventure erratiche di origine addirittura ovidiana¹³⁶.

Dante sta intessendo il famoso discorso sulla tripartizione dell'idioma volgare in lingua d'«oïl», d'«oc», importantissima perché i primi poeti che adottarono il volgare, *vulgares eloquentes*, quelli “illustri”, i trovatori, utilizzarono proprio il provenzale per i loro componimenti poetici¹³⁷, e nella terza, «[que] Latinorum est», «[quella] che appartiene agli Italici», che ha la supremazia sulle altre, perché più vicina grammaticalmente alla “matrice”.

Un implicito giudizio, applicabile forse con maggior vigore alle scarse citazioni dei poeti francesi nel trattato, sembra limitare l'importanza, pur non negata, della lirica transalpina nell'ambito della cultura europea, a tutto vantaggio di quella italiana: Dante, cioè, ne aveva una conoscenza effettivamente ristretta o ha preso una posizione critica in merito alla sua portata storica? A questo proposito, nel *Convivio*, certo non mancano attacchi diretti a coloro che privilegiano il francese, ma non alla cultura originaria che egemonizza la scena europea¹³⁸.

¹³⁵ «La lingua d' “oïl” reca in suo pro che per il suo più facile e dilettevole volgare, tutto quanto è stato o tradotto o trovato prosa in volgare le appartiene: cioè, i libri delle gesta dei Troiani e dei Romani e le bellissime favole del re Artù, e molte altre storie e dottrine.» D. ALIGHIERI, *De Vulgari Eloquentia*, cit., I, X, 2, pp. 1029-1030, corsivi miei.

¹³⁶ Nella VII missiva delle *Heroides*, infatti, Didone “scrive” ad Enea: *Hos potius populos in dotem, ambage remissa, / accipe et advectas Pygmalionis opes.* («Lascia il tuo peregrinare e accetta piuttosto questo popolo e le ricchezze di Pigmalione che ho portato con me, come dote»). Cfr. *ENCICLOPEDIA DANTESCA*, cit., voce: *Romanzi arturiani*, a cura di Daniela Delcorno Branca, pp. 82-84.

¹³⁷ Cfr. M. CHIAMENTI, *Interstualità trobadoricodantesche*, in «Medioevo e Rinascimento», XI/n.s. VIII (1997).

¹³⁸ Quando Dante si sente in obbligo di spiegare la scelta per il volgare, in luogo del latino, nella stesura del suo trattato, spiega che anzitutto trattasi di «naturale amore della propria loquela»; un innamorato, come lui, si dà ad esaltare l'amato, ad esserne geloso, e infine a difenderlo. In questo caso, difenderlo «da molti suoi acusatori, li quali dispregiano esso e commendano li altri, massimamente quello di lingua d'oco, dicendo che è più bello e migliore quello che questo» (I, X, 11). Sono, costoro, quelli che «fanno vile lo parlare italico e prezioso quello di Proenza», «li abominevoli cattivi d'Italia che hanno a vile questo prezioso volgare» (I, XI, 12-14). Cfr. D. ALIGHIERI, *Convivio*, a cura di Gianfranco Fioravanti, in *Opere*, Vol. 2: *Convivio, Monarchia, Epistole, Egloghe*, a cura di Gianfranco Fioravanti, Diego Quagliani, Claudia Villa, Gabriella Albanese, edizione diretta da Marco Santagata, Milano, Mondadori, 2014. Che ciclicamente venga attribuita a Dante la lirica trilingue *Ai faux ris*, composta in italiano, latino e francese; che abbia scritto o non il *Fiore* e il *Detto d'Amore*, e quindi abbia letto approfonditamente il *Roman de la Rose*, è piuttosto chiaro che nella piena sua maturità, e lontano dalle esigenze poetiche, il fiorentino compia una coerente transizione culturale che lo conduce ad un atteggiamento di aperta

In ogni caso, la lingua d'oil di cui parla Dante è quella della grande prosa d'arte francese, didascalica e narrativa; quella dove le narrazioni più note e piacevoli sono organizzate nel complesso dei romanzi arturiani, mentre i testi storici sono compilazioni in cui le storie bibliche si armonizzano con le storie di Troia e di Roma, come nel caso de *Li fait des Romains* o dell'*Histoire ancienne jusqu'à César*, che forse Dante cita direttamente, nel passo del *De Vulgari Eloquentia*.

Da un lato, dunque, la materia del ciclo bretone; dall'altro, le compilazioni "classiche", che in questo periodo storico sono strettamente legate a narrazioni di origine biblica: lo testimonia, tra tanti altri esempi, l'*Histoire ancienne jusqu'à César*, risalente agli inizi del Duecento, che parte dai libri storici della Bibbia, passa per le vicende legate all'assedio di Troia e arriva appunto a Roma.

Lo stesso Cacciaguada, in uno dei punti più alti dell'intero poema dantesco, il trittico di canti a lui dedicati, intrisi di riferimenti alla classicità, fa riferimento alle oneste donne fiorentine che, attorno alla metà del XII secolo, rapiscono l'attenzione dei loro cari, narrando le vicende *d'i Troiani, di Fiesole e di Roma* (*Pd.* XV, vv. 126)¹³⁹.

Ben prima, nel canto V dell'*Inferno*, nella breve rassegna di *donne antiche e ' cavalieri*¹⁴⁰ che *la ragion sommettono al talento*, i soli di cui Dante vuol darci contezza, Virgilio nomina Semiramide, Didone, Cleopatra; poi torna indietro nel tempo con Elena e Achille, che peraltro da cavaliere ha operato, perché *con amore al fine combatteo*¹⁴¹, facendo infine un balzo in avanti con Tristano e Paris, quasi ipocoristico che potrebbe anche non riferirsi a Paride, ma al nome del protagonista del romanzo *Paris et Vienne*, che nel corso dei secoli a venire si rivelerà uno dei successi più duraturi di quella singolare letteratura cavalleresca che provava a mescolare elementi cortesi e impianto "realista". D'altronde, nel Medioevo, storia, tradizione letteraria e mitologia spesso si fondevano in unico, indistinto orizzonte, in cui atteggiamenti ed ideologie del passato e del presente si sovrapponevano, come testimonia anche il famoso passo del *Cligès* di Chrétien de Troyes, in cui si afferma la linea di discendenza "cavalleresca" Grecia-Roma-Francia¹⁴².

La divisione, a quest'altezza temporale, non è così rigida, perché la *historia*, è solo una parte, assieme all'*argumentum* e alla *fabula*, di un unico genere, quello narrativo: diverse l'una dall'altra, eppure strettamente legate, dal momento che usano anche la stessa tecnica, come insegnava la tradizione retorica classica. Gli *auctores* pagani e cristiani che facevano parte dei cataloghi scolastici

critica non verso un altro volgare, ma nei riguardi di coloro che, in luogo di far avanzare il volgare italiano, dissipano genio artistico e capacità intellettuali usando quello francese e sostanzialmente disprezzando il natio: ulteriore conferma che l'interpretazione di André Pézard del canto di Brunetto era corretta.

¹³⁹ D. ALIGHIERI, *Commedia*, cit., *Pd.*, XV, v. 126. Se nel XV canto dell'*Inferno*, Brunetto Latini parlava di *bestie fiesolane*, la menzione di Fiesole assolve, nel contesto dei canti di Cacciaguada, una funzione campanilistica che intende andare oltre la vicenda personale di Dante. La cittadina, infatti, si immaginava fondata da Atalante, padre di Dardano, fondatore a sua volta di Troia: ci penserà poi la *Nova Cronica* di Giovanni Villani a rendere storico questo mito fondativo.

¹⁴⁰ *If.* V, v. 71. Il costrutto verrà ripetuto nel primo emistichio del ben noto verso 109 del XIV canto del *Purgatorio*, altro essenziale riferimento per l'analisi dell'influenza della letteratura cavalleresca su Dante.

¹⁴¹ *If.* V, v. 66.

¹⁴² *An Grece ot de chevalerie / le premier lo set de clergie; / puis vint chevalerie a Rome / et de clergie la some / qui or est an France venue*. Cfr. C. DE TROYES, *Romanzi*, a cura di Gabriella Agrati e Maria Letizia Magini, cit..

medievali, come si è visto, erano indiscriminatamente poeti e storici: l'insegnamento della grammatica e della retorica avveniva proprio attraverso la lettura dei loro testi. Anche le "antologie" usate per l'insegnamento retorico, trãdite da codici come il Vat. Lat. 1984, rendono chiaro che il concetto di *historia* comprende *historiae* e *fabulae* insieme: *Historia francorum* di Gregorio di Tours, *Historia Langobardorum* di Paolo Diacono, brani tratti dal *Liber Pontificalis* e dal *Breviarium ab urbe condita* di Eutropio; ma anche *Excidium Troiae*, di età ellenistica e tradotto in latino nel V secolo e *Historia Apollonii regis Thyri*, ancora un romanzo ellenistico, tradotto un secolo prima dell'altro, e confluito nell'agiografia di sant'Eustachio.

Nella concezione medievale, insomma, e dunque in quella dantesca, romanzo e storia sono materiati allo stesso grado di realtà: sono fonti autorevoli cui attingere con sicurezza informazioni e conoscenze.

In questo senso, le discussioni sulla possibilità che Dante abbia ritenuto reali i personaggi della letteratura cavalleresca, vertono anzitutto sugli insistiti paralleli che egli innescò tra i suoi protagonisti e quelli delle vicende storiche più famose del suo tempo¹⁴³: una figura esemplare come Guido da Montefeltro, *lo nobilissimo nostro latino Guido* si "converte" proprio come fece Lancillotto, divenuto esempio di saggezza, dopo un passato in fondo bellissimo, ma sbagliato¹⁴⁴. E Dante, comunque, è pur sempre l'autore onnivoro che, proprio nel mezzo dell'incontro con l'avo Cacciaguida, come "correlativo oggettivo" del riso di Beatrice utilizza quello di colei [...] *che tossio / al primo fallo scritto di Ginevra*¹⁴⁵: quello cioè della dama di Malehaut che, nello stesso romanzo evocato nel canto di Francesca, il *Lancelot du Lac*, non vista, tossì per far capire a Ginevra e Lancillotto, durante il loro primo incontro, di essere presente e di aver compreso il loro segreto.

Il fatto che la dama, nel testo francese, tossisca prima del primo *fallo*, cioè del bacio di Ginevra, a differenza di quanto scrive Dante, non è importante quanto la specificazione del poeta che l'errore di Ginevra è *scritto*; così come poco significativa è la divergenza tra il primo bacio nel romanzo, dato da Ginevra, e la ricostruzione dantesca, che vede Lancillotto protagonista del gesto: ben più pregnanti le numerose attestazioni di una ricezione della materia romanzesca mediata da un tipo di lettura, silenziosa, appartata, riservata a pochi, che sempre più stava diffondendosi nelle corti italiane.

Siano quel che siano, insomma, le «ambages pulcerrime», fantasie, bellissime favole, errori bellissimi, avventure: l'improvviso inarcarsi della frase in un contesto molto sobrio, indica anzitutto la lucida capacità dantesca di saper cogliere l'estrema disponibilità dei lettori d'ogni epoca a lasciarsi avvincere dalle vicende dei cavalieri della Tavola Rotonda e delle loro dame e, di conseguenza, la

¹⁴³ Altra cosa è, naturalmente, l'immaginario retorico legato alle Crociate, che permea sia la *Commedia* che la *Monarchia*: per questo aspetto, vedi B. D. SCHILDGEN, *Dante and the Crusades*, in «Dante Studies», No. 116, 1998.

¹⁴⁴ «Bene questi nobili [*Lancillotto e Guido*] calaro le vele de le mondane operazioni, che ne la loro lunga etade a religione si rendero, ogni mondano diletto e opera disponendo.» D. ALIGHIERI, *Convivio*, a cura di Gianfranco Fioravanti, cit., IV, XXVIII, 8.

¹⁴⁵ *Pd.*, XVI, vv. 14-15.

capacità, posseduta in gran copia dalla materia arturiana, di catturare “pericolosamente” l’attenzione di chi le si accosta¹⁴⁶.

Dante è ben consapevole della grandissima diffusione della materia romanzesca, sia in ambienti popolari che aristocratici: nel primo caso, attraverso l’oralità, e dunque attraverso il proprio idioma natio, come nel caso della donna vagheggiata da Cacciaguیدا; nel secondo, come con Francesca e Paolo, proprio attraverso la lettura, che avveniva sugli originali francesi.

In primo piano spicca la pagina scritta, il libro: la lettura che travia anche le migliori volontà, attraverso la modalità dell’identificazione con i personaggi letterari¹⁴⁷.

In realtà, come evidenzia con veemenza la menzione della dama di Malehaut su uno sfondo letterario sostenutissimo come quello del XVI canto del *Paradiso*, il fiorentino, in prosa come in poesia, ebbe sempre come obiettivo primario la comprensione delle sue argomentazioni da parte del maggior numero di lettori, che è cosa ben diversa dalle sue personali convinzioni, o dai suoi giudizi.

Sembrerebbe dimostrarlo l’inizio del suo poema, all’apparenza ricalcato anche su alcune lasse della *Chanson de Roland*, che Dante potrebbe aver conosciuto, non è possibile sapere se nella originaria versione in *décasyllabes*, nonostante per lungo tempo si sia recisamente negata questa ipotesi. Quando il pellegrino smarrito nella selva incontra Virgilio, nel I canto, il maestro lo incita ad intraprendere il viaggio, nonostante i già tanti impedimenti palesatigli in forma animalesca, simboli sì, ma terribilmente realistici. *’l veltro / verrà, dice il mantovano, e sua nazion sarà tra feltro e feltro*: nelle lasse LVI e LVII del testo epico francese, mentre Carlo dorme, sogna di Gano che gli toglie di mano l’asta di frassino; poi un’altra visione, un sogno nel sogno: un verro crudele gli morde il braccio destro, mentre un fiero leopardo gli s’avventa contro: all’improvviso, proprio un veltro, a gran velocità, libera Carlo dalle due morse, facendo a brandelli gli animali.

Più avanti, tra la CLXXXIV e la CLXXXV, Carlo sogna di nuovo: i suoi prodi stanno soccombendo sotto una pioggia di fuoco e fiamme; addirittura orsi, leopardi, serpenti, vipere, draghi e demoni d’ogni sorta sono pronti a straziarli. L’imperatore vorrebbe intervenire, ma dal folto di una foresta, ecco un leone andargli incontro minaccioso, un leone con cui lotta furiosamente. Subito dopo, senza soluzione di continuità, un nuovo sogno: si trova ad Aquisgrana, ha alla catena un orso; la “famiglia” dell’orso scende dalle Ardenne a reclamare l’animale, ma ancora una volta un veltro giunge ratto a seminare scompiglio, attaccando quello che sembra essere il capo.

Al netto dei simbolismi, nel primo nucleo tematico, il verro è Gano, che mordendo il braccio destro, adombra la morte di Orlando; il leopardo è Pinabello, il campione di Gano, mentre il veltro

¹⁴⁶ Altre considerazioni merita il fatto che esse siano o non avventure personali di Artù, che pure non mancavano nella vasta tessitura dei testi «brettoni» volgarizzati - due su tutti: il *Tristano Riccardiano* e la *Tavola Ritonda* -. È però da ricordare un riscontro testuale, molto puntuale, nell’*Entrée d’Espagne*: «Ne vos sembleront mie de le flabes d’Artu». Cfr. *L’ENTRÉE D’ESPAGNE CHANSON DE GESTE FRANCO-ITALIENNE*, cit., pp. 366-367.

¹⁴⁷ «Non ci soffermeremo a lungo su una complicazione che si è recentemente imposta all’attenzione: mi riferisco alla dimostrazione da parte di Paul Saenger che già nel Medioevo si erano sviluppate abitudini di lettura silenziosa. È chiaro ormai che Marshall McLuhan e gli studiosi da cui egli attingeva hanno esagerato il carattere orale degli scambi medievali ed hanno erroneamente attribuito alla stampa la responsabilità di aver introdotto abitudini di scansione muta che si erano già sviluppate tra alcuni gruppi colti nell’età degli amanuensi.» E. L. EISENSTEIN, *Le rivoluzioni del libro. L’invenzione della stampa e la nascita dell’età moderna*, cit., pp. 125-126.

salvatore potrebbe essere Teodorico d'Angiò, membro di prestigio dei fedelissimi di Carlo. Nelle seconde lasse, lo schema sembra se non ripetersi, per larghi tratti sovrapporsi: prima, nel pieno di una terribile battaglia sferratagli dall'esercito pagano, in cui centinaia di Franchi perderanno la vita - prima visione -; poi, durante l'assemblea di Aquisgrana - seconda visione -, mentre Carlo tiene prigioniero Gano, al momento dell'intervento dei parenti del Maganzese, capeggiati da Pinabello, provvidenziale si rivela l'intervento di Teodorico d'Angiò, sempre *sub specie verträgi*¹⁴⁸.

Carlo dorme e Dante è *pien di sonno*; se Carlo Magno è attaccato da un verro, un leone e un leopardo, Dante si trova a fronteggiare un leone, una lupa e una lonza, che secondo i bestiari medievali nasceva dall'unione di un leone con una lonza o di una leonessa e un leopardo: nell'un caso e nell'altro, interviene un salvifico veltro a sbrogliare la situazione. Affascinanti, ma non dimostrabili analogie si potrebbero ancora identificare, nei passi citati¹⁴⁹: è forse, però, più proficuo operare la disamina di altri tre *loci* della *Commedia*, in cui compaiono riferimenti diretti ai personaggi della *Chanson de Roland*.

Fra i traditori, al suono rabbioso del corno di Nembrot, Dante ricorda il celebre passaggio della Rotta di Roncisvalle: *Dopo la dolorosa rotta, quando / Carlo Magno perdé la santa gesta, / non sonò sì terribilmente Orlando*¹⁵⁰. E nel canto successivo, fra i traditori della patria, fa la sua comparsa Ganellone, tra due personaggi ben noti e reali come Gianni de' Soldanieri e Tebaldello Zambrasi¹⁵¹. Dopo una menzione a Carlo Magno, nel VI canto del *Paradiso*, ma come protagonista di una vicenda storica ben nota, seppur già ammantata di leggenda (*E quando il dente longobardo morse / la santa Chiesa, sotto le sue ali / Carlo Magno, vincendo, la soccorse*¹⁵²), nel XVIII del *Paradiso*, grazie alle ultime parole di Cacciaguada, combattente per la fede e vanto di Dante¹⁵³, si ritrovano i due leggendari *compagnons*, accompagnati dagli altisonanti nomi dei martiri del Cielo di Marte, tra cui quelli di un'altra coppia, protagonista del ciclo epico di *Guillaume*, altra possibile lettura dantesca:

Così per Carlo Magno e per Orlando
due ne seguì lo mio attento sguardo,
com'occhio segue suo falcon volando.
Poscia trasse Guiglielmo e Rinoardo
e 'l duca Gottifredi la mia vista
per quella croce, e Ruberto Guiscardo.¹⁵⁴

Storia e romanzi come autorevoli fonti, si è detto. Fonti in prosa, però; e qui si giunge ad un punto nodale: Dante, infatti, parlando di prodotti prosastici, nel passo del *De Vulgari Eloquentia*, sembra ignorare la forma iniziale dell'arte cortese, i distici ottonari a rima baciata, ma anche, assieme a quelli

¹⁴⁸ Cfr. C. SEGRE, *La Chanson de Roland*, Milano, Ricciardi, 1971 e *LA CANZONE DI ORLANDO*, traduzione di Renzo Lo Cascio, Milano, BUR, 2000, Lasse LVI-LVII; CLXXXIV-CLXXXV.

¹⁴⁹ Cfr. A. E. MECCA, *Il veltro di Dante e la Chanson de Roland*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», V, 2, 2002.

¹⁵⁰ *If.* XXXI, vv. 16-18.

¹⁵¹ *If.* XXXII, vv. 121-123.

¹⁵² *Pd.* VI, vv. 94-96.

¹⁵³ Cfr. U. CARPI, *La nobiltà di Dante*, 2 Tomi, Firenze, Edizioni Polistampa, 2004.

¹⁵⁴ *Pd.* XVIII, vv. 43-48.

di Béroul e Thomas, il venerabile nome del più grande poeta volgare d'Occidente prima di lui, Chrétien de Troyes, ideatore di personaggi immortali che avevano fatto sognare le corti di tutta Europa¹⁵⁵. E ciò viene avvalorato dalla netta presa di posizione nell'ultimo canto dei poeti della sua *Commedia*, quando parla di *Versi d'amore e prose di romanzi*¹⁵⁶ come l'insieme della migliore letteratura volgare d'invenzione: i primi comprendono le liriche dei provenzali; le seconde, la narrativa romanzesca d'ambito francese.

Era ormai dall'inizio del 1200, che i giullari avevano, per così dire, circoscritto le loro esecuzioni orali alle pubbliche piazze, vedendo i portoni dei castelli della migliore società aristocratica, intenta alla sempre più coinvolgente lettura in prosa, rigorosamente chiusi alle narrazioni in versi del passato; che cominciano ad essere sempre meno copiati, tanto che di un testo diffusissimo come il *Roman de Tristan*, perduta la prima versione, rimangono oggi solo pochi versi, di Béroul e di Thomas: né in versi, né in prosa, però, il *Tristano*, pur conosciutissimo in Italia, ha mai rappresentato una fonte per Dante, diversamente dal *Lancelot* e da *La Mort le Roi Artu*¹⁵⁷.

Conoscere il romanzo cavalleresco e, in senso più generale, la letteratura francese, non ha comunque significato, per Dante, dividerne i valori improntati all'etica cortese di un mondo idealizzato, bensì servirsene come di un materiale vasto e denso di storie ed episodi capaci di scavare nell'animo dei suoi contemporanei e della posterità¹⁵⁸: è quanto aveva già fatto, in realtà, con la *Vita Nova*, in cui pur non citando apertamente i caratteri della narrativa arturiana, ne adegua alla sensibilità del suo io poetico alcuni tratti salienti, come il tema del cuore mangiato, che era del mito tristaniano, e quello della città attonita e sconvolta dal dolore per la morte di Beatrice, risalente al *Cligès* di Chrétien¹⁵⁹.

Ne è ulteriore testimonianza la vicenda dello scellerato Mordret, indicato da Camicione de' Pazzi, nel XXXII canto dell'*Inferno* e, ancora una volta, posto a fianco di ben noti personaggi contemporanei, come Sassolo Mascheroni e l'esponente dei Pazzi di Valdarno. La notevole familiarità di Dante con il già classico *La Mort le Roi Artu*, si evince proprio dalla perifrasi utilizzata per il nipote-figlio ucciso dal re, *quelli a cui fu rotto il petto e l'ombra / con esso un colpo per la man d'Artù*, che è la ripresa di un particolare presente nel romanzo¹⁶⁰.

Proprio a questo punto di elaborazione formale, Dante interveniva sul vivo di quelle narrazioni: dall'alto del suo magistero, corroborato da una particolare ed evidente propensione e "simpatia" per

¹⁵⁵ Cfr. M. PICONE, "Le donne e ' cavalier": la civiltà cavalleresca nella *Commedia*, in «Rassegna Europea di Letteratura Italiana», 29-30, 2007, p. 12.

¹⁵⁶ Pg. XXVI, v. 118.

¹⁵⁷ Cfr. ENCICLOPEDIA DANTESCA, cit., voce: *Romanzi cortesi*, a cura di Antonio Viscardi, pp. 84-87.

¹⁵⁸ Cfr. A. STEFANIN, *Etica cortese e "Tópoi" cavallereschi: riflessioni su alcuni luoghi della "Commedia" di Dante*, in «Medioevo e Rinascimento», XII/n.s. IX (1998).

¹⁵⁹ Colà degli stranieri si trovano ad attraversare la città addolorata per la morte, tale solo all'apparenza, di Fenice.

¹⁶⁰ Cfr. *If.*, XXXII, vv. 61-62. «Et li rois, qui li vient de toute sa force, le fiert [...] et li met par mi le cors le fer de son glaive; et l'estoire dit que après l'estordre del glaive passa par mi la plaie uns rais de soleil si apertement que Girflet le vit» Cfr. *LA MORT LE ROI ARTU. ROMAN DU XIII SIÈCLE*, édité par Jean Frappier, Paris, Librairie Droz, 1996.

l'estetica del mondo cortese, giungeva ad un giudizio sostanzialmente positivo della morale che si poteva trarre dalle faticose gesta dei cavalieri erranti, votati al sacrificio, spesso religiosissimi, e sottoposti a mille prove, spirituali e carnali, che ne saggiavano costantemente il valore.

Nobiltà d'animo, gentilezza, misura: queste le qualità del perfetto cavaliere, contrapposte alle contraddittorie viltà, orgoglio, viltà e dismisura; ma soprattutto cortesia e valore, dittologia tipica del codice cavalleresco, testuale riscrittura di *proz e curteis*, qualità attribuite al guerriero ideale in tutta la letteratura francese antica e già letteralmente del Dante del sonetto *Savere e cortesia, ingegno ed arte*, destinato a Dante da Maiano, che è un catalogo delle virtù da possedere per non entrare in "contrasto" con Amore¹⁶¹.

Ancora nella *Commedia*, in due diversi canti, il XVI dell'*Inferno* e il XIV del *Purgatorio*, seppur strettamente legati l'uno all'altro, come pure a quelli di Cacciaguada, sono proprio cortesia e valore l'ultimo argine all'orgoglio, alla dismisura, a *la gente nova e i sùbiti guadagni*¹⁶²: laddove cessano, in conseguenza delle lotte tra Papato e Impero, avanzano e trionfano *i cuori malvagi*, coloro che traggono beneficio dalla rovina degli ordinamenti civili e politici¹⁶³.

Forse, però, è proprio nella declinazione più evidentemente nostalgica di *amore e cortesia*, legata alla rievocazione di un mondo migliore e ormai scomparso, quello di Guido del Duca nel XIV canto del *Purgatorio*, che va ritrovata l'essenza dell'intervento dantesco sulla materia cavalleresca, intimamente sentita come "favola bella" cui rifarsi per le sue riscritture e, dal punto di vista ideale, universo in cui c'è sempre un riscatto per chi è costretto immeritadamente ad una vita non di agi, bensì d'affanni¹⁶⁴.

Non è certo ammirazione per le vicende romanzesche, quella di Dante, che sia del *De Vulgari Eloquentia*, del *Convivio*, che, soprattutto, della *Commedia*, ma piuttosto l'autorevole conferma dell'innegabile fascinazione che esse esercitavano. Né si può parlare di giudizi letterari netti, da parte sua, che come ogni intellettuale del suo tempo, prima e dopo l'esilio, non durò fatica a procurarsi quei popolarissimi testi, conosciuti e ammirati in tutta Europa e ad ogni livello sociale¹⁶⁵.

¹⁶¹ *Savere e cortesia, ingegno ed arte, / nobilitate, bellezza e riccore, / fortezza e umiltate e largo core, / prodezza ed eccellenza, giunte e sparte, / este grazie e vertuti in onne parte / con lo piacer di lor vincono Amore: / una più ch'altra ben ha più valore / inverso lui, ma ciascuna n'ha parte. / Onde se voli, amico, che ti vaglia / vertute naturale od accidente, / con lealtà in piacer d'Amor l'adovra, / e non a constatar sua graziosa ovrà: / ché nulla cosa gli è incontro possente, / volendo prender om con lui battaglia.* D. ALIGHIERI, *Vita Nuova e Rime*, a cura di Guido Davico Bonino, Milano, Mondadori, 1985, *Savere e cortesia, ingegno ed arte*, Rime, IV. Non può, naturalmente, essere dimenticato, per l'atmosfera rarefatta e magica, e per la menzione diretta a Merlino, il sonetto *Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io*.

¹⁶² *If.*, XVI, vv. 67-74.

¹⁶³ *Pg.*, XVI, vv. 116 ss.

¹⁶⁴ Cfr. *ENCICLOPEDIA DANTESCA*, cit., voce: *Cavalleria*, a cura di Ruggero M. Ruggieri, pp. 100-102.

¹⁶⁵ Un saggio dell'enorme diffusione nel XIV secolo della materia cavalleresca e, in particolare, di quella relativa alle vicende della *Tavola Rotonda*, si può desumere proprio da alcuni *loci* del commento di Francesco da Buti alla *Commedia*: uno relativo al V canto dell'*Inferno* e un altro, soprattutto, al XVI del *Paradiso*, dove Dante, attraverso la sua efficacissima versione del "correlativo oggettivo", fa suo il sorriso della dama di Malehaut per esprimere l'emozione che quello di Beatrice gli effonde nell'anima. L'acuto commentatore pisano, infatti, fa costante riferimento al romanzo arturiano, nella versione trecentesca, per spiegare i riferimenti letterari di Dante, a partire dalla fugace apparizione di Tristano nel canto dei lussuriosi, quando viene identificato da Virgilio che prontamente lo indica al suo discepolo: «*Tristano*. Ancora continua Virgilio a Dante, e dice: *Vedi*

Occorre, peraltro, ammettere che non moltissime sono le allusioni alla materia arturiana, nel *corpus* dell'intera sua opera; e che le sempre più pressanti esigenze di ordine morale e religioso ne hanno via via circoscritto l'interesse e il senso del suo intervento "critico" sulla letteratura cavalleresca.

Rimane, allora, il "saluto" di Dante a Francesca, l'unica donna a parlare in tutto l'*Inferno*; la possibilità di poter ragionar della fisiologia d'amore con una peccatrice non pentita; la rivelazione di un passato visto con struggente malinconia, che da un lato mostra quanto il poeta sia un intellettuale al passo con i tempi, dall'altro relega la letteratura cavalleresca al giusto rango di ispirazione giovanile, comunque minore, ma ormai superata; un saluto vissuto con difficoltà, certo, ma pur sempre inferiore a quella che avrebbe potuto palesarsi all'epoca dello Stil Novo, al tempo della prima infatuazione per

ancora Tristano. Questo Tristano fu nipote del re Marco di Cornovaglia, et innamorossi della reina Isotta moglie del re Marco, onde il re Marco l'uccise, trovatolo un di' in camera con la reina Isotta, e con quella medesima sua lancia ch'avea lasciata fuori mettendola per uno buco ch'era all'uscio; sì che lo ferì e della detta ferita in fine morì, benché ne visse alcun tempo, e la reina Isotta morì sopra di lui, secondo che dice la storia della Tavola Ritonda, e però Virgilio lo nomina con li altri.» Scorre poi alla materia dei «cantari», quando si volge alla vicenda di Lancillotto e Ginevra, non mancando di cogliere la critica morale sottesa ai versi danteschi: «*Noi leggiavamo un giorno per diletto. Cioè io Francesca, e Paolo, a nostro sollazzo e diletto. E qui è da notare che le lezioni oscene e disoneste si deono schifare, perché inducono l'uomo a peccare. Di Lancillotto, come amor lo strinse.* Qui è da notare la storia di Lancillotto, e della reina Ginevra i quali s'innamorarono insieme, e per mezzo di messer Galeotto ebbono congiunzione carnale insieme, come dicono i cantari, e perchè è istoria nota la passo, e lasciò alla investigazione de' leggitori. *Galeotto fu il libro, e chi lo scrisse.* Qui fa comparazione, che come tra Lancillotto e la reina Ginevra fu mezzano messer Galeotto; così tra Paolo e Francesca fu lo libro che leggevano, e lo scrittore di quello.» Più avanti, nella sua lettura del canto mediano di Cacciaguida, la sua disamina riprende a citare la *Tavola Ritonda*: «vv. 10-27. In questi sei ternari lo nostro autore finge come, fatta la detta esclamazione de la gentilezza, elli ritornò a parlare al detto spirito: e predice al lettore lo modo col quale elli incominciò, dicendo ch'elli incominciò *voi*, parlando solamente a messer Cacciaguida, e non alli altri spiriti; e dimostra unde venne questo modo del parlare, cioè da' Romani; e dice che incominciò, avuta la licenzia per lo cenno fatto da Beatrice, usando una similitudine presa de le istorie de la Tavola Ritonda.» Ma è proprio nell'analisi della reazione soddisfatta di Beatrice alla reverenza di Dante per l'avo venerato, che i riferimenti ai «Romansi» si fanno ancora più scoperti. Così, Francesco da Buti, in elegante sintassi: «*E Beatrice.* Ecco che manifesta al lettore come Beatrice li fece uno cenno, ch'elli addimandasse di quello ch'elli avea volli di dichiararsi di messer Cacciaguida, ridendo, come fece Branguina donna di Malaot a Lancillotto, quando era co la reina Ginevra tossendo. *Ridendo.* Imperò che con quello riso mi fece cenno, come tossendo Branguina a Lancillotto, *parve quella che tossio*, cioè Branguina che con messer Galeot era allora, che la reina Ginevra era con Lancillotto, *al primo fallo scritto di Ginevra*, cioè al primo fallo che si trova scritto nei Romansi de la Tavola Ritonda, che facesse la reina Ginevra con Lancillotto. E secondo che io òne udito dire, scritto è nei detti Romansi che la reina Ginevra donna del re Artu s'innamorò di Lancillotto, e sì per la piacevolezza sua e sì per la prodezza e bellezza sua; unde ella si manifestò al prince Galeotto e disse: lo so che tu se' innamorato di Branguina donna di Malaot, se tu mi vuoi promettere di tenere credenza e far quello ch'io ti dirò, farò che verrai ad effetto del tuo desiderio; et elli liel promise. Allora li disse: Vedi, io sono innamorata di Lancillotto che è tuo compagno: se tu fai sì ch'io abbia mio intendimento, io farò, sarà che tu arai lo tuo; e Galeotto li promise allora di farne suo potere. Et a la fine arrecate queste parti al fine desiderato, et essendo insieme la reina Ginevra e Lancillotto; et in altro luogo presi a mano Galeotto e Branguina, sicché si poteano vedere, accorgendosi Branguina che Lancillotto stava stupido e timoroso e niente diceva a la reina, ella incominciò a tossire, quasi dicesse: Che fai tu? Sente che io sono con Galeotto: fa quello, per che tu se' co la reina; e così dice che Lancillotto, preso ardire, diede compimento a la intenzione. E così dice l'autore che lo riso di Beatrice fu cenno a lui che li dovesse addimandare di quello che dubitava e voleva esser certo, e non lassasse per riverenzia, come fu cenno lo tossire di Branguina a Lancillotto che facesse quello, per che v'era, e non lassasse per riverenzia del re.» Cfr. F. DA BUTI, *Commento sopra la Divina Comedia di Dante Alighieri*, a cura di Crescentino Giannini, 3 Voll., Fratelli Nistri, Pisa, 1858-1862, consultazione da <http://books.google.com>; I Vol., *Inferno*, V, *passim*, pp. 163-165, III Vol., *Paradiso*, XVI, *passim*, pp. 467-469.

la teoresi dell'amor cortese¹⁶⁶. Francesca, insomma, quando viene incontrata dal pellegrino, è già lontanissima da lui, destinata a parlare e pensare per sempre in una sorta di *vulgata* stilnovista e guinizzelliana, nel ricordo di quei momenti vissuti con Paolo e con i protagonisti delle favole cortesi, da lei colpevolmente reificati¹⁶⁷.

Rispetto alla letteratura cavalleresca, ben più sfumata appare la posizione di Francesco Petrarca, a lungo imprudentemente considerato, sulla scorta di tre versi, tre soli versi che pure sembrano inoppugnabili, l'autorità che intese sbarrare ai romanzi cavallereschi la via d'accesso alla grande letteratura, ponendo la pietra tombale su un'esperienza che sembrava ormai ipostatizzata dal pubblico più popolare.

Perché «vulgo errante», definì il poeta la pletora di lettori delle storie arturiane, materializzatasi nella sua visione del capitolo III del *Triumphus Cupidinis*, geniale lettura allegorica della ormai evidente commistione tra realtà e finzione.

La struttura di questo capitolo dei *Trionfi* non differisce da quella degli altri: dopo un lungo elenco di figure storiche, mitologiche e bibliche, arrivano tre coppie di amanti famosi, la cui menzione non serve certo a vellicare il gusto di un fantomatico pubblico, bensì a citare personaggi fizonali che lo strepitoso successo dei romanzi ha ormai storicizzato: questo è il superamento della gnoseologia storica dantesca e, più generalmente, della cultura delle ultimi propaggini del Medioevo, che genuinamente, nell'atto di enumerare, sentiva di possedere la realtà; credendo fermamente, e anzi teorizzando, la sovrapponibilità di *verba* e *res*, gli uni simboli delle altre.

Aggiogati al carro d'Amore, tra Francesca e Paolo, e occorre sottolineare la presenza dei due personaggi danteschi, in uno scrittore che aveva detto all'amico Boccaccio di non ricordare quasi la lettura di Dante, da cui solo poteva averli tratti, visto l'oblio chissà quanto preterintenzionale sulla vicenda degli altri scrittori contemporanei; tra *la coppia d'Arimino*, dunque:

¹⁶⁶ Nel V canto dell'*Inferno*, i riferimenti alla letteratura arturiana potrebbero essere anche di natura strutturale: è quanto afferma Donald Maddox, che nello svenimento di Dante, al termine del colloquio con Francesca, rinviene tracce ancora riconducibili al *Lancillotto* in prosa: «When Master Helie himself opens the book in order to elucidate Galehot's dreams, the act of reading subjects him to a grueling physical ordeal [...]. The physical duress was so intense that he was compelled to interrupt his reading momentarily; when he again began to read, the chambre was punge into total darkness; stunned by an ear-splitting voice elicited by the conjuration, Galehot sank face-first to the floor: "[...] et li escrois de la vois li a la terste si estone eque li n'ot gote ne ne voit. D'autre part se gist mestre Helie tos pasmés en la chapele et la crois li gist sor le pis" (IV, 60) [...]. To my knowledge, no one has made the connection between this passage and the end of *Inferno* V, where, without uttering any reply or reaction to what he has just heard from Francesca, Dante the Pilgrim faints dead away, and the canto ends thus: "di pietade," says the poet-narrator, "io venni men così com'io morisse. / E caddi come corpo morto cade" (*Inf.* V, 140-142).» In D. MADDUX, *The Arthurian intertexts of Inferno V*, in «Dante Studies», No. 114, 1996, pp. 120-121. In effetti, il brano citato porterebbe a pensare ad una velata reminiscenza («[...] e la voce acuta e penetrante lo stordì [Galeotto] così tanto da renderlo sordo, in quel buio accecante. Nelle vicinanze si trovava Maestro Helie, privo di sensi sul pavimento della cappella; la croce che aveva trattenuto giaceva sul suo petto.», che lo studioso ritiene di poter applicare anche alla chiusa di *Inferno* III: *Finito questo, la buia campagna / tremò sì forte, che de lo spavento / la mente di sudore ancor mi bagna. / La terra lagrimosa diede vento, / che balenò una luce vermiglia / la qual mi vinse ciascun sentimento; / e caddi come l'uom cui sonno piglia* (vv. 130-136).

¹⁶⁷ Cfr. V. BERTOLUCCI PIZZORUSSO, *Strategie dantesche: Francesca e il "Roman de Lancelot"*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», 1-2, 2010, pp. 135-150.

Ecco quei che le carte empion di sogni,
Lancillotto, Tristano e gli altri erranti,
ove conven che 'l vulgo errante agogni.
Vedi Ginevra, Isolda, e l'altre amanti,
[...] che 'nseme
vanno facendo dolorosi pianti.¹⁶⁸

Per inciso, quando Torquato Tasso darà inizio alla *Gerusalemme Liberata*, si ricorderà di seppellire definitivamente tutta quella congerie di storie legate alle “favole antiche” e, con una vera e propria dichiarazione d'intenti, utilizzerà proprio le parole di Petrarca:

Son qui gli avventurieri, invitti eroi,
terror dell'Asia e folgori di Marte.
Taccia Argo i Mini e taccia Artù que' suoi
erranti, che di sogni empion le carte;
ch'ogni antica memoria appo costoro
perde: or qual duce fia degno di loro?¹⁶⁹

Ecco dunque avanzare i *duo cognati*, per dirla ancora con Dante, nei fondamentali e poco considerati primi tre versi del canto VI dell'*Inferno*, ricordati quali lettori della finzione romanzesca che ha prodotto tanti fittizi Lancillotti e Tristani e, conseguentemente, Ginevre e Isotte; non certo di quella in distici di ottonari, votata alla oralità e dunque alla recitazione pubblica, bensì l'altra, delle grandi compilazioni francesi in prosa: le *prose di romanzi* del canto XXVI del *Purgatorio*, costruito con cui ancora l'autore della *Commedia* aveva dimostrato di aver compreso appieno la fondamentale differenza tra due moduli espressivi ormai opposti.

In posizione privilegiata, in fine di verso, due parole che illuminano anche il sonetto proemiale del *Canzoniere*: le «carte» si riempiono di «sogni», perché *quanto piace al mondo è breve sogno*; e tutti coloro che sulle orme di Lancillotto e Tristano, si danno all'“erranza”, alla ricerca di avventure lontane da uno spazio conosciuto, non fanno che reiterare l'«errore» che Petrarca ha superato già in età giovanile, quando ha compreso che tutti i piaceri mondani, *in primis* quelli erotici, sono caduchi e fallaci¹⁷⁰.

Insomma, se si adducono motivazioni letterarie e culturali all'utilizzo dei moduli cavallereschi da parte di Dante, evidentemente piegati alle sue esigenze, occorre forse applicare un diverso paradigma per l'aretino, scandagliando le poche parti del suo *corpus* letterario direttamente riconducibili ai fatti e ai personaggi della tradizione francese. Di sicuro, la letteratura d'Oltralpe non fu uno dei punti di

¹⁶⁸ F. PETRARCA, *Trionfi*, tit. orig., *Triumphus*, a cura di Marco Santagata, in *Opere italiane, Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzi*, indici e bibliografia a cura di Vinicio Pacca e Laura Paolino, Milano, Mondadori, 1996, *Triumphus Cupidinis*, III, vv. 79-84, pp. 148-151. Più avanti, nel capitolo IV, Petrarca, compiangendo l'amico Tommaso Caloria, morto prematuramente, dirà: *Ben è 'l viver mortal, che sì n'aggrada, / sogno d'infermi e fola di romanzi. Ivi, Triumphus Cupidinis*, IV, vv. 65-66.

¹⁶⁹ Cfr. T. TASSO, *Gerusalemme Liberata*, a cura di Lanfranco Caretti, cit., Tomo I, I, LII, vv. 3-8, pp. 21-22.

¹⁷⁰ *Errore*, per la precisione, compare sette volte nel *Canzoniere*; appena due volte *sogno*. Interessanti alcune delle sei occorrenze della forma participiale *errante*, che *Nel dolce tempo de la prima etade*, fa riferimento proprio all'io poetico, inteso come *Spirto doglioso errante* che nel passato pianse il suo *sfrenato ardire*. Due volte il termine è associato a *mondo*.

riferimento per Petrarca, che sempre aspirò alla classicità e nemmeno s'interessò di indagare quanto di antico fosse presente in quei testi moderni, ormai troppo sottoposti ai gusti della sensibilità popolare per poter soddisfare la sua raffinata curiosità¹⁷¹.

Esistevano, però, quei personaggi; erano su carta, a futura e forse imperitura memoria di quanti intendevano smarrirsi nella selva delle emozioni che rappresentava la cifra stilistica dei romanzi cavallereschi.

L'orgoglio di sé, uno dei fondamenti della nascente cultura umanistica, prevedeva anzitutto il dominio sulle passioni e il controllo della vita interiore; non c'è *aventure*, né *cortésie*, in ciò che cerca un umanista: una letteratura "tutta fuori", dove il primitivo si somma all'energico, per dirla con Luigi Pirandello e Benedetto Croce, e l'illusorio e il fantastico affastellano in progressione geometrica vicende meravigliose ma, in fondo, sovrapponibili l'una all'altra, cosa avrebbe potuto aggiungere all'esperienza letteraria e umana di Petrarca¹⁷²? Né è utile cercare mistiche consonanze nella storicità e atemporalità di tante situazioni comuni, così come nella stilizzazione di situazioni e paesaggi: fontane, riviere, prati, sconfinite campagne e montagne minacciose, se possono ritrovarsi nei romanzi come in tanta parte della produzione volgare petrarchesca, mostrano solo, aldilà della perdurante fascinazione delle ambientazioni della tradizione latina e greco-alessandrina, quanto duraturo e consolidato fosse, ancora in pieno Trecento, l'immaginario collettivo legato al mondo altomedievale, in cui si cominciavano a strappare faticosamente alla natura territori ancora vergini e incogniti.

E ritorna la domanda di partenza: perché, sulla scorta di così poche informazioni, parlare di condanna morale da parte di Petrarca del comportamento amoroso tenuto dai protagonisti della letteratura cortese? E, al contempo, perché arguire, come pure è stato fatto, addirittura un'accettazione quasi nascosta, dissimulata delle «carte», delle opere letterarie vettrici di tale comportamento¹⁷³?

Piuttosto che cercare chimeriche analogie strutturali, insomma, sembra più logico e prudente limitarsi a notare l'attestazione diretta del nome *par excellence* dei romanzi arturiani, quello del re.

Rimaniamo dunque ai *Trionfi*, scorrendo al *Triumphus Fame*, *quella / che trae l'uom del sepolcro e 'n vita il serba*¹⁷⁴. Una fiumana di personaggi s'approssima: uomini e donne d'ogni epoca e provenienza, alcuni dei quali il poeta aveva già visto:

Scolpito per le fronti era il valore
de l'onorata gente, dov'io scorsi
molti di quei che legar vidi Amore.¹⁷⁵

¹⁷¹ Cfr. M. C. BERTOLANI, *Il corpo glorioso. Studi sui «Trionfi» del Petrarca*, Roma, Carocci, 2001.

¹⁷² Cfr. U. DOTTI, *Storia degli intellettuali in Italia. I: idee, mentalità e conflitti da Dante alla crisi dell'Umanesimo*, Roma, Editori Riuniti, 1997, pp. 287-288; 295.

¹⁷³ Vedi M. PICONE, "Ecco quei che le carte empion di sogni": Petrarca e la civiltà cavalleresca, in «Rassegna Europea di Letteratura Italiana», 31, 2008, pp. 11-27.

¹⁷⁴ F. PETRARCA, *Trionfi*, tit. orig., *Triumphus Fame*, IV, I, vv. 8-9.

¹⁷⁵ *Ivi*, IV, I, vv. 19-21.

È dunque in riferimento a eroi latini, gloriosi combattenti stranieri - Annibale, i grandi greci, i nemici di Roma -; i biblici condottieri ebrei, le tante donne di cui l'antichità ha conservato il ricordo, e poi re Assiri e Parti, fino a Mitridate, che trova spazio il *topos* dell'*Ubi sunt*?

Il poeta fa presente che tanto ancora ci sarebbe da descrivere, ma poco è lo spazio (*Molte cose in picciol fascio stringo*): già prima, pur facendo appello a tutte le sue forze, si era reso conto dell'improbabilità del compito assegnatosi:

Giungea la vista con l'antiche carte
Ove son gli alti nomi e ' sommi pregi,
e sentiv'al mio dir mancar gran parte.¹⁷⁶

E dalle *antiche carte* ecco giungere Artù, che però non è solo:

Molte cose in picciol fascio stringo:
ov'è un re Arturo e tre Cesari Augusti:
un d'Affrica, un di Spagna, un Lottoringo?
Cingean costu' i suoi dodici robusti,
poi venia solo il buon duce Goffrido
che fe' l'impresa santa e' passi giusti.
Questo (di ch'io mi sdegno e 'ndarno grido)
fece in Jerusalem colle sue mani
il mal guardato e già negletto nido;¹⁷⁷

Dove sono, al giorno d'oggi, comandanti come Artù, Settimio Severo, Teodosio, Carlo Magno? Quest'ultimo, addirittura, circondato dai dodici paladini di Francia, seguiti dal solo Goffredo di Buglione, l'*Advocatus* del Santo Sepolcro.

Il nome di Artù era ben presente a Petrarca, sin dai primi tempi di composizione dei *Trionfi*: lo testimonia la redazione anteriore del *Triumphus Fame*, la I, che inizia con l'accenno alle ultime parole di Francesca del *Triumphus Mortis*, prefiguranti la lunga permanenza terrena di Francesco, ben oltre la precoce morte della sua Musa. Dopo una rassegna di personaggi ordita secondo un ordine di apparizione meno schematico che nella redazione definitiva; tra tanti nomi che appaiono e scompaiono dall'uno all'altro testo, proprio al termine, in un verso quasi di servizio, a mo' di *memento* per una rielaborazione più articolata, si ritrovano ancora una volta insieme i nomi di Artù e Carlo, *Poi alla fine vidi Arturo e Carlo*, in una significativa comunanza che non può essere casuale¹⁷⁸.

Petrarca volse la sua attenzione verso altri lidi, perché comprese lucidamente che la letteratura cavalleresca, aldilà dei primigeni *integumenta* mistici, via via smarritisi nel corso dei secoli, derivava la sua potente forza attrattiva dalla riconoscibilità delle situazioni che si ripetevano generazione dopo

¹⁷⁶ *Ivi*, IV, II, vv. 4-6.

¹⁷⁷ *Ivi*, IV, II, vv. 133-141.

¹⁷⁸ I contributi critici sulla presenza della tradizione arturiana nel Petrarca volgare tendono a ridimensionare, quando non ad azzerare, i tentativi di cogliere echi della letteratura bretone nei *Trionfi* o, soprattutto, nel *Canzoniere*, come dimostra, tra gli altri, *LE LINGUE DI PETRARCA*, Atti del Convegno di Udine (27-28 maggio 2003), a cura di Antonio Daniele, Udine, Forum, 2005.

generazione. Egli la percepisce ormai come una letteratura stanca, abitudinaria e, per intima struttura, incapace di rinnovarsi.

In pieno Trecento, peraltro, l'esplosione letteraria del volgare italiano consentì, attraverso traduzioni e adattamenti, la diffusione di testi latini appena riscoperti nelle biblioteche di tutto il Paese e sconosciuti alla gran massa dei lettori, e allo stesso non impedì la composizione di opere latine di gusto più raffinato e rivolte ad un consesso più colto e cosmopolita: ad esse, che alcunché avevano a che fare col mondo cavalleresco, volle dedicarsi Petrarca, affiancato dal sodale Boccaccio, che però, nella sua produzione volgare della prima ora, aveva fatto in tempo a mutare le sorti di quella letteratura.

Sotto la cenere, però, durante gli anni che videro l'aretino ergersi a protagonista della scena culturale europea, degradati magari a letteratura di consumo, covavano intanto decine e decine di rifacimenti, logorati in brevissimo tempo dalla loro uscita proprio dall'uso e riuso che se ne faceva e presto sostituiti da altri, a seguito della grande richiesta del pubblico: cominciava quello che prima della sua giusta rivalutazione, venne definito il «secolo senza poesia».

IL TRIONFO DELL'OTTAVA RIMA

UNA STRUTTURA RITMICA DI DIFFICILE DEFINIZIONE

Senza Giovanni Boccaccio, il destino dell'ottava rima non sarebbe stato così radioso da segnare tanta parte della storia letteraria italiana: questa considerazione assiomatica, al netto della volontà dell'estensore di compendiare le fila del suo discorso, non può essere più discutibile, alla luce delle molteplici acquisizioni di ricerca sui rapporti che il certaldese volle intrattenere con la letteratura di stampo popolare, della quale i cantari in ottava rappresentavano una delle punte di diamante.

A tale scopo, stante il caratteristico andamento narrativo di questa forma metrica, si richiamerà preliminarmente la *vexata quaestio* dell'opposizione prosa/poesia nelle tecniche letterarie delle origini romanze, fino poi a tornare sul ruolo sociale assunto dai canterini, già trattato in precedenza.

Non di confini netti si poté parlare all'inizio, bensì di rapporto dell'una e dell'altra istanza con quella prosastica mediolatina, che tra l'XI e il XIII secolo si irradia su agiografia, teologia, trattatistica e filosofia.

1Due tecniche prosastiche, in particolare, si imposero tra le altre, quasi "stili" di cui già discettava la trattatistica del tempo: l' "isidoriano", che su un tappeto prosastico ricercava insistentemente parallelismi ritmici fra i vari periodi in ragione dell'omofonia, e quello della "Curia romana", che sulla scorta di una prassi plurisecolare, utilizzava sistematicamente, alla fine di determinati membri di periodo, i *cola*, un piccolo numero di figure sillabico-accentative, in ragione della supposta o effettiva eleganza; per dirla parafrasando l'impegnata prosa classica, da cui questa tecnica discende, in ragione del *cursus*, la cui cadenza, così strutturata, mutava in chiusura di frase, in un vero e proprio andamento cantilenante.

Si è già ad un di presso dal passaggio dalla prosa a misure para-metriche¹⁷⁹.

In testi che pure continuavano ad essere percepiti dal lettore medievale come in prosa, anche perché non va dimenticato che i manoscritti li registravano effettivamente a guisa prosastica, quando discorso isidoriano e cadenza curiale si combinavano grazie alla omofonia o episodiche ma evidenti parità sillabiche, allora i tratti testuali sfumavano in direzione di una vera e propria versificazione, sempre più cosciente.

¹⁷⁹ Come poi avverrà nella *bagarre* tra fautori della tradizione canterina e della "nobile", per il diritto alla primogenitura dell'ottava rima, molti studiosi moderni credettero di poter rintracciare al fondo storico di questi artifici letterari, la eco di antichissime tradizioni ritmiche ormai perdute nei meandri del tempo. Una tesi indimostrabile, che non trovò conforto nemmeno dall'analisi delle più antiche cronache spagnole, che divenivano veri e propri prosimetri quando inserivano al proprio interno, più o meno in rilievo, brani di preesistenti *cantares de gesta*: una strategia, però, attuata secondo un intento letterario "nobilitante" ben conscio. Cfr. A. MENICETTI, *Problemi della metrica*, in *LETTERATURA ITALIANA*, diretta da Alberto Asor Rosa, Volume 3, *Le forme del testo, I. Teoria e poesia*; I. *Le strutture della poesia*, Torino, Einaudi, 2007, pp. 357-358; e vedi anche F. RICO, *Biblioteca spagnola. Dal Cantare del Cid al Beffatore di Siviglia*, tit. orig., *Breve biblioteca de autores españoles*, ©, Francisco Rico, 1990; trad. it. di Sonia Piloto di Castri, Torino, Einaudi, 1994; M. PRALORAN, *Il poema in ottava. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci, 2003.

Non si intende certo rifare la storia della teorizzazione del ritmo e delle regole da seguire per ottenerlo, avvenuta peraltro piuttosto tardi e in modi spesso contraddittori. Si pensi che ancora agli albori del Quattrocento, violenta divampava la polemica tra gli uomini di cultura più in vista, come ad esempio Coluccio Salutati, che assieme ad altri, a mo' di *memorabilia* classica, non disdegnava di servirsi di clausole metriche nei suoi scritti, e i predicatori che ancora utilizzavano un'oratoria cantilenante *iuxta principia* isidoriani¹⁸⁰.

Occorre poi sottolineare, al contempo, un dato fondamentale: il "latino volgare", da cui trassero poi origine le lingue romanze, fu determinato da un autentico sconvolgimento fonetico nel latino dei primi secoli dell'era volgare: la trasformazione dell'accento da musicale a espiratorio, che apriva la strada ad un nuovo idioma caratterizzato da accento d'intensità. Da subito evidente fu il riverbero sulla "nuova" metrica, che da quantitativa com'era, nella classicità, si trasformò in ritmico-sillabica: il Medioevo fu epoca in cui si fece di tutto per mantener vive le tradizioni, anche a prezzo di affiancarle a quelle nascenti e ben più robuste, e solo a fatica vide svanire, per fare un esempio *ad hoc*, il testardo mantenimento della versificazione regolata classicamente, che assegnava alle sillabe una durata ormai assolutamente incompatibile con la lingua d'uso.

Dunque siamo ad un nuovo punto fermo: la poesia ritmica latina medievale, sviluppatasi dalla poesia quantitativa classica, è la fonte diretta, la "responsabile" della versificazione romanza¹⁸¹.

Tante comunque restano le questioni irrisolte: al bando, ormai da tempo, l'ipotesi di un sostrato creativo spontaneo ad opera di anonime e indistinte collettività, è invalsa invece l'idea di continui e proficui scambi tra i primi poeti volgari e i più aperti tra gli esperti «clerici», versificatori in latino.

Intorno al 1130, cioè appena agli albori del secolo XII, la lirica latina si contraddistingue per una "improvvisa", aggettivo che nella ricostruzione storica va sempre preso con le pinze, fioritura di versi e strofe; e per un autentico sperimentalismo metrico che tocca *in primis* l'innografia: in controluce, è piuttosto agevole vedere l'apporto della nascente cultura volgare che, con una dinamica consolidata nel tempo, ambiziosamente intende superare quella degli antichi maestri¹⁸².

Il salto in avanti compiuto dalla prima poesia occitanica resta straordinario; ma non a caso, l'analisi comparativa compiuta su alcuni codici¹⁸³, ha dimostrato che la grande capacità combinatoria nella creazione di rime e misure metriche poggiava su una notevole conoscenza dei modi tecnici tradizionali, come accade, per fare l'esempio forse più eclatante, nella tessitura delle strutture strofiche del primo trovatore di cui si abbia contezza, Guglielmo d'Aquitania.

¹⁸⁰ Boncompagno da Signa, in precedenza, si era scagliato contro i *sermocinatores* che imitavano i dettami dei *dictatores* provenienti dalla Gallia, «speciem rithmicam imitantur». Cfr. V. BERTOLUCCI, *Morfologie del testo medievale*, Bologna, il Mulino, 1989.

¹⁸¹ Cfr. *LA LETTERATURA ROMANZA MEDIEVALE. UNA STORIA PER GENERI*, a cura di Costanzo Di Girolamo, Bologna, il Mulino, 1994.

¹⁸² Cfr. E. R. CURTIUS, *Letteratura Europea e Medio Evo Latino*, cit.

¹⁸³ Vedi, in particolare, lo studio sistematico compiuto da Giorgio De Alessi sulla sezione antica (1096-1099) di un codice conservato alla Nazionale di Parigi (Lat. 1139) e proveniente da San Marziale di Limoges, abbazia benedettina sede di una celeberrima scuola musicale e centro di produzione di testi paraliturgici. Cfr. G. DE ALESSI, *Repertorio metrico del ms. Paris, B., N., Lat. 1139 (sezione antica)*, Torino, Giappichelli, 1971.

La tecnica della *canso* trobadorica - divisione delle strofe in piedi e sirma, *concatenatio*, cioè ripetizione nel primo verso della sirma dell'ultima rima dei piedi, ecc. -, risulta analoga a quella utilizzata dall'ambito culturale mediolatino; a questo punto, in assenza di ulteriori appigli testimoniali, non si possono più separare nettamente, o addirittura opporre, i creatori di inni e tropi da coloro che innalzavano "versi d'amore". Certo, la somiglianza schematica non significa sicura affinità: come già affermava sapidamente Francesco D'Ovidio, i versi "si rigirano" sempre in un limitato numero di sillabe, così come di accenti, ed è gioco facile, per chi volesse farlo, trovare parentele e derivazioni: occorrono invece congruenze costanti e degli stretti rapporti storici, non bastando pur evidenti attinenze schematiche.

Alle caratteristiche elencate, va aggiunta un'ulteriore considerazione, forse ancor più stringente, che già Dante aveva evidenziato: qualsiasi ricerca si intenda fare, deve avere sempre un contenuto letterario, da circoscrivere entro il genere cui sicuramente appartengono i componimenti scritti in uno stesso verso, perché durante il Medioevo, a vario grado, i versi non sono liberi e disponibili a piacimento, bensì legati ai vari generi letterari prodotti dalla cultura del tempo.

Da questo punto di vista, facile perché suffragata dal poema per eccellenza della letteratura mondiale, è l'attribuzione a Dante dell'invenzione della terza rima. Motivata da un lato dalla fondamentale importanza e unicità della *Commedia*, appunto; da un altro dalla sostanziale assenza di precedenti, tantomeno così "monumentali"; ma da un altro ancora, dallo sperimentalismo del grande fiorentino e dalla sua inesausta ricerca di novità, in ambito metrico e poetico.

Il fatto più eclatante che incatena la terza rima al nome di Dante, però, è la tradizione posteriore, che mai seppe o volle fare a meno della sua esperienza primigenia.

Eppure, come dimostrato, anche la terza rima ebbe origine da antiche composizioni francesi e persino italiane, per mezzo di una fondamentale mediazione occitanica¹⁸⁴.

Sull'uso dell'ottava, in ambito metrico, il discorso, a ben riflettere, può basarsi sulle stesse premesse, ma con netti distinguo.

Il padre nobile, in questo caso Giovanni Boccaccio, è indiscutibile; però, allo stesso tempo, ben poco opinabile l'esistenza di un versante popolare e popolaresco preesistente, quello canterino, che nella pratica ben sapeva sfruttare la struttura metrica dell'ottava.

Quella che Dionisotti, al solito nettamente, e in questo caso "dantescamente", definì la "malfatata" questione della primogenitura nell'uso dell'ottava rima toscana, alla metà storica della diatriba critica generata da Pio Rajna, che nel 1876 già metteva nelle "anticaglie" le convinzioni degli eruditi arroccate attorno all'idea di un'invenzione tutta boccacciana, nel corso dei decenni s'è andata arricchendo di numerosi contributi che hanno saputo vieppiù diradare le nebbie interpretative dei secoli passati.

¹⁸⁴ «La filologia recente [si è] decisa ormai a riconoscere nel serventese caudato il precedente principale, non per nulla "comico", del mirabile meccanismo, insieme concluso e continuamente rilanciato, della terza rima di Dante». A. MENICETTI, *Problemi della metrica*, cit., p. 383. Lo schema del serventese caudato è, nella sua forma più semplice, AAAb, BBBc, CCCd, ecc., con incatenamento tramite ripresa della rima del verso minore.

Questione, quella dell'invenzione dell'ottava, malfatata sì, ma soprattutto mal posta, dalla pur meritoria scuola storica, che intesse l'intera sua strategia filologica basandola su un assunto arbitrario che spostava all'indietro le origini della tradizione canterina in ottava, sulla scorta delle indicazioni fornite dai manoscritti, ma soprattutto delle corrispondenze interne degli stessi testi in oggetto, secondo principi intertestuali troppo labili per essere ancora accettati, al cessare del "furore" storicistico.

Gli studi di Dionisotti, corroborati dalla metodologia di Domenico De Robertis, mentre smontavano le teorie che, partendo dall'ottava di Boccaccio, a ritroso scorrevano a quella narrativa dei cantari, che a sua volta originava dal monostrofico, ma con clausola monorima, rispetto toscano (ABABABCC), a sua volta derivante dall'originario strambotto lirico e popolare siciliano (una strofa a rime alterne ABABABAB), spostavano decisamente nella seconda metà del Trecento le prime testimonianze di cantari in ottava: i cantari più lunghi e articolati, addirittura già nel Quattrocento¹⁸⁵.

Se ne sussumeva l'evidente importanza del Certaldese, come creatore dell'ottava toscana matura e formata, quella del *Filostrato*: che sia opera del 1335, come da ipotesi di Ricci e Branca; del 1339, come suggerito da Balduino, sulla scorta di alcuni efficaci "ritrovamenti" di tracce petrarchesche, all'interno del testo, o addirittura del 1340, secondo l'ipotesi di Muscetta, in ogni caso, sempre parte fondamentale del periodo napoletano. Boccaccio ritrovava centralità, inserito com'era in un flusso poetico che condurrà agli esiti metrici di Pulci, di Boiardo, di Ariosto, fino a Tasso.

Ma occorre tornare su quelle teorie, originate dal Nigra e dal D'Ancona, che dal nulla crearono una vera e propria genealogia dell'ottava rima capace di condurre fino a Boccaccio.

Già il passaggio dallo strambotto al rispetto non può essere ammissibile, perché dell'uno e dell'altro, per tutto il Duecento, non v'è alcuna traccia documentaria: la prima testimonianza, di cui si parlerà più diffusamente oltre, e per tutto il medio Trecento unica, è l'epitaffio di Giulia Topazia, madre di Biancofiore, che compare nel *Filocolo*, dunque proprio di mano del Certaldese. Anche su questi otto versi furono dette notevoli inesattezze, che si basavano su una presunta volontà di Boccaccio di evocare un componimento popolare preesistente, quando invece molto più probabilmente lo schema rimico alternato intendeva "simulare" il ritmo alterno degli esametri e dei pentametri dell'epigramma, come coerentemente con le sue argomentazioni, affermò Dionisotti¹⁸⁶.

Riguardo ai cantari, poi, nulla di preciso si può dire, in merito alla datazione; ancora lontano era il criterio ectodico di De Robertis, secondo cui «dal punto di vista testuale un cantare ha l'età del più antico codice che lo riporta, quanto dire della più antica sua redazione attestata», e allora i medievalisti tardo ottocenteschi ebbero vita facile a retrodatare arbitrariamente i vari componimenti che via via si classificavano, anche per scoperta suggestione dovuta all'antichità della materia¹⁸⁷.

¹⁸⁵ Cfr. C. DIONISOTTI, *Appunti su antichi testi*, in «Italia Medioevale e Umanistica», VII, 1964, pp. 97-131.

¹⁸⁶ Cfr. E. H. WILKINS, *Boccaccio's first octave*, in «Italica», Vol. 33, No. 1 (Mar. 1956). L'italianista americano è considerato unanimemente lo "scopritore" dell'epitaffio e delle sue caratteristiche metriche.

¹⁸⁷ Cfr. D. DE ROBERTIS, *Studi e problemi di critica testuale*, «Problemi di metodo nell'edizione dei cantari», cit.

Ma all'avvento del criterio derobertisiano, improvvisamente il rapporto cantari/Boccaccio si ribaltò, in forza della logica stringente dell'assunto cronologico: *Filostrato*, *Teseida*, *Ninfale* divenivano i modelli di riferimento della brulicante produzione canterina in ottave; quello che per decenni aveva rappresentato un fantasmatico modello per le sperimentazioni boccacciane, il *Cantare di Florio e Biancifiore*, pur sempre il solo cantare ascrivibile alla prima metà del Trecento, diveniva una costola, in 138 ottave, del *Filocolo*.

La risposta «netta» di Roncaglia alla proposta di Dionisotti, che tale la definì, oltre che inappellabile, risposta che comunque non rettificava quanto detto dallo studioso torinese, integrava queste considerazioni, vertendo su una linea «colta» e nobile, che dalla genesi francese, scorreva poi in Boccaccio, fautore dell'ottava rima toscana (ABABABCC, con rima baciata in clausola), ma anche della prima attestazione in un contesto prestigioso dell'ottava di tipo siciliano (ABABABAB), testimoniata nel *Filocolo*, come detto, in una posizione a dir poco sbalzata rispetto al contesto, e conosciuta ed esperita durante gli anni napoletani¹⁸⁸; ricostruzione, quella di Roncaglia, che per forza di cose sviliva, o quantomeno ridimensionava, ma irrimediabilmente, l'apporto del *côté* popolare¹⁸⁹.

Il problema, allora come adesso, nonostante i meritori, recenti tentativi, deriva dalla sostanziale impossibilità di mappare la «preistoria» dei cantari, materia letteraria volatile quant'altre mai; e allora provare a rimeditare l'apporto di Boccaccio, provare cioè a comprendere quanto abbia contribuito allo sviluppo della tradizione dell'ottava, e quanto invece della sua sperimentazione abbia scavato un solco, se l'ha fatto, tra tradizione popolare e colta, non sarà esercizio disutile, bensì tentativo di ricontestualizzazione dei suoi poemi all'interno delle già solide coordinate di genere: Boccaccio dunque come motore aggiunto di una tradizione che gli preesisteva?

Una nuova forma metrica non è di norma, creazione *ex nihilo*, che come tale [...] nasca improvvisa e spontanea dalla fantasia di un singolo artista; è piuttosto un organismo che, venendo ad inserirsi in un «sistema», muove da una o più forme preesistenti e si presenta, rispetto ad esse, come innovazione parziale.¹⁹⁰

Così, decisamente, Armando Balduino, rimetteva al centro della valutazione critica l'evoluzione di una forma metrica, sulla scorta dell'interpretazione che se ne può dare analizzando quello che i documenti ci offrono, al netto di supposizioni non basate sui fatti. Un classico esempio di malintesa filiazione, per un solo esempio, rimane l'analisi del *Cantare di Florio e Biancifiore*, che per troppo tempo è stato ritenuto fortemente ed esclusivamente dipendente dalle sperimentazioni del Boccaccio; è invece più

¹⁸⁸ In questo senso, secondo la stessa dinamica che aveva visto i primi esiti, tutti siciliani, della poesia «italiana», trascorrere poi in Toscana, si è fatta ben presto largo l'ipotesi che, su un sostrato popolare, l'ottava abbia visto la sua primitiva elaborazione in Sicilia, secondo lo schema cui si è fatto riferimento, e palesando contenuto prettamente lirico e scarsamente narrativo, che invece fu privilegiato una volta giunta sulla Penisola. La facile teoria fu drasticamente messa al bando da Dionisotti che affermò, in forza dell'impossibilità di attingere a fonti documentarie probanti, non essere l'ottava di tipo narrativo a discendere da quella lirica, bensì il contrario.

¹⁸⁹ A. RONCAGLIA, *Per la storia dell'ottava rima*, in «Cultura Neolatina», Bollettino dell'Istituto di Filologia Romanza dell'Università di Roma, Anno XXV, Fasc. 1-2, 1965, pp. 5-14.

¹⁹⁰ A. BALDUINO, *Boccaccio, Petrarca e altri poeti del Trecento*, cit., p. 98.

plausibile, e anzi oggi considerato pressoché certo, che il cantare in questione sia un'opera di matrice veneta che solo in un secondo tempo si è diffusa nel resto d'Italia.

Il filologo e il critico, insomma, dovranno sforzarsi primariamente di individuare il momento in cui un testo appartenente ad un genere di difficile collocazione storica comincia ad esistere, per una comunità di lettori, come organismo a sé stante, compiuto, tanto che la sua stessa fisionomia metrica diventa chiave di volta interpretativa.

Non di sole coordinate cronologiche vive il dibattito sull'origine dell'ottava rima, ma anche di analisi geografiche, da inserire in un più ampio discorso socio-culturale sull'evoluzione della poesia trecentesca.

Proprio un rimando ad un territorio specifico, quello di Toscana, alla chiusa del *Cantare di Florio e Biancifiore*, può infatti “costringere” a retrodatare quest'opera scritta in Veneto e forse introdotta sul versante tirrenico della Penisola prima di quanto si pensasse in passato, ma su basi più solide di quelle basate su congetture ed ipotesi, e che pure propongono problematiche metodologiche di difficile soluzione.

Qual è la dinamica che ha condotto a simili considerazioni? Si parta, appunto, dal codice Magliabechiano VIII. 1416, quello che ha condotto il cantare fino a noi e che pure, sia detto sommessamente, è una copia che farebbe presupporre almeno un altro stadio del testo. La data più bassa che si trova nel codice è il 23 ottobre 1349 e dunque abbiamo a che fare con due fatti incontrovertibili: il *Cantare di Florio e Biancifiore* è stato composto prima di quella data e quasi certamente dopo il 15 agosto 1343¹⁹¹; il cantare, come si diceva, ad un attento esame linguistico, si rivela essere incontrovertibilmente di origine veneta, per la precisione veronese¹⁹².

Il codice, sul finire, al termine della enumerazione delle vicissitudini del giovane protagonista, propone la variante:

E Fiorio ritornò di qua da mare,
ed arivò nella dolcie Toscana,
e andò in Ispangnia e fecie bategiare
lo re Felicie e la madre pagana,
e tutta la lor gente fe' tornare
a la fede catolica e cristiana;
poi di Roma fu eletto inperadore
più di ciento anni isté con Biancifiore.

Tutti gli altri codici, ad eccezione del quattrocentesco Parigino Nat. It. 1069, di pretta marca toscana, non fanno alcun riferimento alla Toscana, bensì accennano al più classico dei ritorni «alla sua casa». Cosa pensare di questa puntuale precisazione? Forse che il rimando, secondo la prassi comune all'epoca, indica che il tema del cantare sia in qualche modo stato adattato al nuovo pubblico toscano?

¹⁹¹ Cfr. D. DE ROBERTIS, *Cantari antichi*, in «Studi di filologia italiana», XXVIII (1970), pp. 67-175 (vedi alle pp. 71-72).

¹⁹² In esso compaiono tracce dialettali ben precise come *basava*, *damiselle*, *agiurro* per «azzurro», *bategiati*, *cossa* per «coscia», ma anche rime quali *sollaccio*: *palaccio*: *braccio*.

Allora, però, dobbiamo ancor più andare indietro nel tempo per rintracciare, approssimativamente, la prima composizione della storia dei due giovani amanti, perché nella storia della trasmissione dei testi nulla può inventarsi e deve essere occorso qualche anno in più per la sua diffusione, per poter giungere al 1349, *terminus ante quem* il cui valore a questo punto si attenua sensibilmente, per quanto concerne una ricostruzione dell'intera vicenda¹⁹³.

Eppure, a dimostrazione delle sempre latenti difficoltà esegetiche, c'è un particolare che non può sfuggire ai più attenti: l'ottava rima, infatti, ha attestazione toscana e non veneta, allo stato attuale delle conoscenze. Questo, cioè, potrebbe significare la perdita, o quantomeno la modifica, di una "Ur" forma metrica originaria, proveniente da chissà dove?

La questione, insomma, va affrontata da un'altra angolazione, più ristretta, ma al contempo più certa. Assodato che la tradizione canterina è in una zona liminare, oscillante tra oralità e scrittura; stabilito che i dati paleografici sono gli unici ad offrire assicurazioni significative, perché basati sul principio che la riscrittura di un testo ne investe ogni aspetto, struttura metrica compresa, si può adesso inferire che, ad esempio, un testo in ottave della metà del Trecento d'area toscana, possiede ed elargisce informazioni sullo "stato dell'arte" canterina in quella zona e *in illo tempore*: nulla più gli deve esser chiesto; tantomeno, se si basa la ricerca su simili presupposti, la fantomatica e indimostrabile presenza di un antigrafo che palesi i suoi stessi tratti, anche metrici.

Proprio la vicenda del *Cantare di Florio e Biancifiore*, dei suoi rapporti con il *Filocolo*, della sua dimostrata provenienza extratoscana e della sua tradizione, introduce allo spinoso problema delle testimonianze indirette, scandagliato attentamente ancora da Armando Balduino. Da specialista della letteratura canterina, già nel 1970, lo studioso asseriva che ben prima della congerie dei cantari toscani, altri testi, molto vicini ad essi per metro e struttura, circolavano in Italia. Basti pensare alle incontrovertibili citazioni che proprio Boccaccio fa della *Dama del Vergiù*¹⁹⁴ come di opera già molto nota, in cui sono presenti personaggi secondari cari alla sola tradizione italiana, perché addirittura assenti negli antecedenti francesi. Testi che, in assenza di prove contrarie, Balduino considera con sicurezza in ottave, dal momento che se è vero che la stessa storia ed evoluzione del genere mostra un certo grado di rielaborazione dei testi, in nessun caso redazioni diverse, più o meno lontane, palesano mutazioni metriche significative¹⁹⁵.

Retrodatare i cantari, rispetto ai poemi in ottave del Boccaccio, è argomento piuttosto delicato che ha dato vita a innumerevoli controversie. Un dato, però, non può che rimanere incontrovertibile: l'ottava rima si affermò, nella scrittura, sulla pagina, prima dell'intervento di Boccaccio; che non la inventò,

¹⁹³ Ben descritta in L. BARTOLI, *Considerazioni attorno ad una questione metricologica. Il Boccaccio e le origini dell'ottava rima*, in "Quaderns d'Italia", 4/5, 1999/2000, pp. 97-98.

¹⁹⁴ Come nel ben noto passo del *Decameron*: «Dioneo e la Fiammetta cominciarono a cantare di messer Guglielmo e della Dama del Vergiù» (Giornata III, Novella 10).

¹⁹⁵ Cfr. *CANTARI DEL TRECENTO*, a cura di Armando Balduino, Milano, Marzorati, 1970. Per converso, sia detto sommessamente, ma sulla scorta di un'intuizione già di Aldo Menichetti: chi può affermare che tutti questi testi fossero in ottava?

ma seppe rappresentarne il grande tramite, dalla «matrice oitanica, attraverso i canali della diffusione colta e di quella canterino-giullaresca», alla storia plurisecolare delle nostrane lettere.

Si può quantificare, allora, l'apporto del Certaldese? Si possono, con tutta la prudenza del caso, immaginare le sue motivazioni, quando decise di servirsi di questo metro? Certo si può pensare che l'autore della *Teseida*, imbevuto di cultura francese presso la corte angioina di Napoli, abbia desiderato creare non solo e non tanto il calco del *roman* oitanico, bensì il suo prestigioso equivalente in lingua del *sì*, colmando un'evidente lacuna che la nostra giovane, ma già robusta letteratura, palesava nell'ambito romanzesco¹⁹⁶. Opere coerenti, fortemente strutturate, in cui ad un certo tipo di contenuto non può che corrispondere un solo tipo di forma metrica: questi saranno i suoi poemi napoletani, nati *sì* da uno spunto fornito dal *roman courtois*, ma saldamente arroccati attorno ad un'intenzionalità autoriale che vuole trascendere e superare il modello di riferimento.

Un modello che, sebbene dal punto di vista del contenuto rappresentasse un'autentica miniera di gemme, punteggiato com'era da preziosi rimandi alla migliore tradizione latina, proprio dal punto di vista ritmico e rimico mostrava a quest'altezza temporale un'interna fragilità e monotonia che non poteva sfuggire alla vivace coscienza critica del giovane Certaldese.

L'infinita e inerte serie di distici di *octosyllabes* a rima baciata si mostrava in tutta la sua inadeguatezza, per lo scopo che il figlio di Boccaccino si era prefisso, quello cioè di creare una tradizione tutta italiana in un metro che palesasse potenzialità ben più ampie, rispetto all'altro, caratterizzato, per forza di prassi giullaresca, da una troppo accentuata facilità compositiva; da un andamento sintattico utile anzitutto alla memorizzazione di ampi brani e, per questo, virtualmente dilatabile all'infinito, pur sempre con lo stesso, martellante ritmo.

Dal punto di vista metrico-strutturale, però, la nostrana tradizione aveva già fornito straordinarie prove, basti pensare alla già evocata terza rima, essa *sì* costantemente autorinnovantesi, proprio quando si era coscientemente chiusa nella "prigione dorata" di un perimetro formale nettamente definito, tutt'altro che semplice o semplicistico. E da tenere sempre a mente, poi, in merito all'*octosyllabe*, la recisa condanna dantesca, che di esso s'era servito, basata su precise osservazioni metriche, per sferzare, a quel punto anche e soprattutto moralmente, l'intera esperienza letteraria del romanzo cortese. Peraltro, e ancora Dante *docet*, le stesse forme metriche italiane, sin dalle origini, avevano piuttosto saputo trarre sapido esempio dal *décasyllabe*, che tante affinità, pur tra notevoli mediazioni, presentava con il verso per eccellenza della nostra letteratura, l'endecasillabo¹⁹⁷.

¹⁹⁶ Per un quadro della cultura francese e delle sue influenze sul giovane ospite dei domini angioini, vedi M. BARBATO - G. PALUMBO, *Fonti francesi di Boccaccio napoletano?*, e F. ZINELLI, «*je qui li livre scrive de letre en vulgal*»: scrivere in francese a Napoli in età angioina, entrambi contenuti in *Boccaccio angioino. Materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*, a cura di Giancarlo Alfano, Teresa D'Urso e Alessandra Perriccioli Saggese, Bruxelles, Peter Lang, 2012, rispettivamente alle pp. 127-146, il primo, e 149-174, il secondo.

¹⁹⁷ Dante, come noto, nelle sue continue sperimentazioni aveva utilizzato la rima baciata nei settenari del *Detto d'Amore*, così come già fatto dal suo antico maestro Brunetto Latini nel *Tesoretto* e nel *Favolello*; eppure anche in quel poemetto di nemmeno cinquecento versi, il fiorentino aveva saputo trovare rime estremamente ricercate servendosi di una lingua molto elaborata. Vedi, a proposito delle alterne fortune storiche della produzione in

La base era dunque ben solida: il verso non poteva che esser quello. Occorreva ora una potente impalcatura strutturale che supportasse il disegno generale dell'operazione boccacciana.

A questo punto della vicenda, ritorniamo ad Aurelio Roncaglia, che descrisse in un intervento di rara concisione e pregnanza, ciò che poteva essere avvenuto. Secondo lo studioso modenese, durante il suo periodo napoletano, Boccaccio ebbe modo di conoscere il *huitan décasyllabe*, una delle strofe predilette dalla grande tradizione cortese: si trattava di schemi basati su due o tre rime, a volte quattro, non solo formati da *décasyllabes*, ma anche da versi di lunghezza inferiore che ad esso si alternavano, utilizzati peraltro anche a livelli stilistici "bassi". Nel *De Vulgari Eloquentia*, opera che sempre più dimostra la sua influenza su Boccaccio, Dante citava due canzoni d'ambito d'*öil*, attribuendole erroneamente entrambe a Thibaut de Champagne, unico autore francese che il fiorentino citi nominalmente: queste ed altre, *cantiones illustres* composte da pochi rimatori capaci di raggiungere un *gradum constructionis excellentissimum*¹⁹⁸.

Questi componimenti appartengono proprio al gruppo di *huitans*: il primo a schema AB, AB: BA, AB, il secondo AB, AB: CC, DD. Dante continuava la sua disamina degli *exempla* metrici della poesia provenzale, esaltando la perfezione formale della stanza di otto versi endecasillabi delle canzoni di Folchetto e Bertrand de Born.

È un'altra canzone, però, appartenente al *corpus* di Gace Brulé, che potrebbe aver attirato l'attenzione di Boccaccio, aprendo per gli studiosi la strada a numerosi e affascinanti interrogativi.

La canzone è *Au renouvel de la douçour d'esté*; la quarta strofa, in particolare, presenta una struttura metrica rigida, ma molto familiare:

Tant ai d'amours, mon fin cuer esprouvé	A
Que ja sans li n'avrai joie certaine;	B
Tant par sui mis tout a sa volenté	A
Que nus travaux mon desir ne refrainne;	B
Quant pluz me truis pensif et esgaré,	A
Pluz me confort as biens don tele est plainne;	B
Et vous, seigneur, qui proiez et amez,	C
Faites ausi, se joïr en volez!	C

I versi sono separati l'uno dall'altro, privi del tutto di *enjambement*; rime, e verbali e nominali e aggettivali, facili eppure pregne di rilevanza tematica. L'aspetto più eclatante, però, è senza dubbio

versi di Boccaccio, M. BORDIN, *Boccaccio versificatore. La morfologia ritmica dell'endecasillabo*, in «Studi sul Boccaccio», Volume 31, 2006, pp. 137-201.

¹⁹⁸ Dante chiama Thibaut «Rex Navarrae», perché il conte di Champagne lo era, anzitutto, ma forse anche perché, nei canzonieri francesi, compariva spessissimo e di frequente al primo posto dell'elenco. In essi, veniva appunto definito «Li roi de Navarre». La prima citazione di una lirica del poeta d'Oltralpe è per *De fin amor si vient sen et bonté* (*DVE*, I, IX, 3), ma in quell'occasione serve solo a dimostrare che nelle lingue dell'«ydiaoma tripharium» compare immancabilmente la stessa parola, «amor». La stessa canzone viene citata poco oltre (*DVE*, II, V, 4), ma ancora una volta per sollecitare un'osservazione "tecnica": l'usanza, cioè, che i migliori rappresentanti delle tre lingue comincino le loro canzoni sempre con un endecasillabo. La seconda canzone attribuita a Thibaut, *Ire d'amor qui en mon cor repaire* (*DVE*, II, VI, 6), è però di Gace Brulé; a conferma delle costanti difficoltà che ebbe sempre Dante nel rintracciare notizie, in particolare sui trovieri - che di certo, in Italia, non erano conosciuti quanto i trovatori provenzali -.

l'ultimo distico: vera e propria clausola, si stacca nettamente dal nucleo dei primi sei versi, di stampo simbolicamente descrittivo, scorrendo dal *je* al *vous*; e non un referente qualsiasi, bensì il *seigneur*, di cui si evoca la partecipazione psicologica, nella condivisione del medesimo sentimento provato da chi ama.

Come è evidente, questa è una stanza che permette ampia possibilità argomentativa e una clausola finale secca, simile ad uno schiocco nella resa poetica: elegante e, al contempo, simile al distico a rima baciata del popolare romanzo cortese. Il discorso poetico, con simili premesse, si può svolgere secondo un procedimento logico molto preciso, che va dalle premesse alle conclusioni, permettendo un'articolazione estremamente varia, ma dai contorni netti e del tutto sufficienti.

Questi otto versi rappresentano il modello da cui sembra aver attinto Boccaccio e di conseguenza la tradizione cavalleresca italiana; ma, in fondo, le somiglianze tra il *huitain* e la ottava si arrestano alla struttura, allo stesso modo di come il poema ariostesco è paragonabile a quello tassiano.

Perché già il Certaldese ci aggiunse una volontà argomentativa affatto nuova, atta ad informare poemi la cui codificazione era del tutto diversa da quella lirica di Gace. Le materie del *Filostrato* e del *Teseida* richiedevano un atteggiamento volto ad affrontare esigenze persino realistiche o almeno oggettive: il modello del “grande canto cortese” doveva essere modificato, adattato, sotto molti aspetti negato. E Boccaccio lo farà, in forza di una poesia che, senza smarrire il senso lirico, tende sempre più ad esiti prosastici: ampio spazio all'*enjambement*; uso della rima in funzione grammaticale, il che ancora una volta non significa svalutazione ma affievolimento di rilievo ritmico e semantico: le ultime parole del verso, così come quelle che evidenziano le cesure interne, non vengono caricate di tutte le tensioni poetiche. La cosa più importante, però, è che la fusione di due o più unità strofiche, tecnica che Ariosto porterà a vette altissime, condurrà ad un delicato equilibrio di partizione, basato sempre meno sul significante e sempre più sul significato, sul senso.

Nella letteratura delle origini che s'avviava ad entrare nel rigoglioso dominio romanzo, insomma, a dir poco labile fu il confine tra prosa e poesia. D'altronde, la stessa distinzione tra cantare e poema, presenta spesso linee di confine malcerte, facendo spesso di queste due tipologie di testi cavallereschi in ottava rima, dei veri e propri “rivali”.

Le più marcate differenze strutturali possono riscontrarsi nella lunghezza, ma senza trascurare l'argomento: i cantari, presenti in manoscritti di materia arturiana del tardo Trecento e del primo Quattrocento, sono sempre di dimensioni modeste, raramente oltrepassando le duecento o, in alcuni casi, le trecento ottave.

La materia carolingia informa, invece, la gran parte dei poemi in ottave, che sembrano, all'occhio del filologo, eminentemente appartenenti al secolo XV, e per questo destinati anche alla lettura, oltretutto alla recitazione in piazza; di lunghezza ben diversa dai cantari, perché suddivisi sin dal primo apparire in decine di canti (altresì cantari) e composti da migliaia di versi, incasellati in strutture sempre più certe e sicure, con lo scorrere del tempo.

Ad unire, però, gli uni e gli altri è il sostanziale anonimato che ne permea la tradizione manoscritta. Tradizione che presenta, per ognuna di queste opere, una o due copie al massimo, a volte mutilate, spesso imperfette. Come detto in precedenza, stiamo pur sempre parlando di un repertorio “volatile”, steso ad uso e consumo di artisti dell'improvvisazione, che recitavano i loro versi in un luogo, ed erano pronti a ripartire l'indomani per altri lidi, abbisognando perciò di testi di servizio che fossero leggeri e pratici da maneggiare.

Veri e propri professionisti dello stupore e della meraviglia, in alcuni casi maestri, di cui quasi mai s'è conservata la memoria. Mattatori e improvvisatori che hanno assolto una funzione da definire senza remore fondamentale, prima della rivoluzione della stampa, che prediligerà peraltro il patrimonio carolingio, rispetto a quello arturiano, pur ben presente: *in primis*, per la trasmissione dei testi, *in secundis*, per lo stesso sviluppo del genere, perché a fronte di un Boccaccio che determina gli sviluppi della tradizione colta, ci sono decine di scrittori colti che, in un arco temporale piuttosto lungo, non hanno saputo, voluto, potuto alimentare la ormai consolidata tradizione delle rime in ottave, spesso pregiudizialmente.

Ancora una volta viene messa in risalto una caratteristica ben precisa della storia della letteratura in ottava rima: l'operosità di figure che, senza mezzi termini, sono sempre state definite secondarie e marginali; la loro capacità di riadattare tutto il materiale a disposizione in base alle esigenze del contingente, investendosi, a seconda del momento storico, del ruolo di autori, copisti e, naturalmente, di interpreti (in questo coadiuvati alacramente da nuove figure professionali, quali erano i primi pionieristici editori): tutto ciò porta ad uno sviluppo delle nostre lettere certo tumultuoso, in qualche misura confuso e a tratti confusionario, latamente “anarchico”, eppure privo di preconcetti e preclusioni; che tutto sapeva e voleva accogliere, in forza della sola capacità attrattiva esercitata su un pubblico sempre affamato di nuove storie o di rimescolamenti delle già usate. Un'arte, perché tale è giusto definirla, sicuramente povera, ma che seppe, col trascorrere del tempo, mentre si sottoponeva al vaglio del pubblico delle piazze, rafforzare stilemi e selezionare il materiale più adatto, che arriverà integro fino ai grandi poeti della stagione d'oro del Rinascimento, che se ne appropriarono come si fa con un bene prezioso ereditato da antichi e cari parenti.

MARTE E VENERE ALLA GUERRA DEL TEMPO: LASCITO E TESTAMENTO DI GIOVANNI BOCCACCIO AL POEMA CAVALLERESCO ITALIANO

Il *Teseida delle nozze d'Emilia* fu scritto con ogni probabilità tra il 1339 e il 1341, ponendosi quindi in delicata posizione liminare: ultima opera del periodo napoletano di Giovanni Boccaccio e prima, oggetto di accurato *labor limae*, dal suo rientro in Firenze¹⁹⁹. Di sicuro, una delle sue più ambiziose,

¹⁹⁹ Quale sia l'esatta scansione temporale delle opere napoletane è argomento ancora molto dibattuto, perché sembra sempre più evidente che la composizione di almeno due di esse si sia intrecciata. A lungo si è pensato che il *Filostrato* risalisse al 1335, e che fosse dunque anteriore alla stesura del *Teseida* e soprattutto del *Filocolo*, il cui periodo di composizione veniva ipotizzato attorno agli anni 1336-1338; in realtà, più probabilmente, il

perché nelle intenzioni il poemetto in ottave avrebbe dovuto essere il primo poema epico “italiano”, tenendo fermi come sicuri modelli l'*Eneide* di Virgilio e la *Tebaide* di Stazio, superando d'un balzo i rifacimenti medievali dei poemi dell'antichità classica, come il *Roman de Thèbes*, *Roman d'Eneas*, o il *Roman de Troie*.

L'esperienza amorosa, il nucleo sentimentale, però, presto prevale sul desiderio di rinnovare la materia epica antica, che ha sullo sfondo le guerre di Teseo, re di Atene, contro le Amazzoni e contro Tebe, mentre la vicenda più importante ha come protagonisti due prigionieri tebani, grandi amici, Arcita e Palemone, innamorati della cognata di Teseo, Emilia, che sposerà infine proprio Palemone.

Nel quasi contemporaneo *Filostrato*, in cui il «Vinto d'amore» rende chiari i suoi intenti già dal titolo grecizzante basato sulla incerta etimologia boccacciana, il futuro autore del *Decameron* basa la sua narrazione proprio sulle vicende del ciclo di Troia, filone floridissimo nella letteratura romanza, che aveva visto impegnati tanti nomi, da Benoît de Sainte-Maure a Guido delle Colonne, passando attraverso numerosissimi volgarizzamenti. Ma quelle narrazioni presentavano una componente guerresca fortemente accentuata, che Boccaccio, in modo molto originale, rende del tutto minoritaria rispetto al versante amoroso, a lui ben più congeniale.

È però nel *Teseida*, che le sperimentazioni del periodo d'apprendistato toccano il punto più alto. Non tanto dal punto di vista contenutistico, perché ad esempio le descrizioni delle battaglie sono quanto di meno interessante il Boccaccio abbia saputo produrre, e così si può dire dell'intreccio amoroso, mai particolarmente avvincente; allo stesso modo, se si riesce a considerarla qualcosa di più di un gioco letterario, interessante, ma non proprio originale, è anche l'idea di corredare il testo con chiose in funzione di commento, come aveva fatto Lattanzio Placido con la *Tebaide* di Stazio, in un libro di cui Boccaccio era orgoglioso possessore.

Rimarchevole, *en passant*, il fatto che nel trittico napoletano l'uso della terza persona consente al narratore onnisciente di abbandonare e riprendere a suo piacimento i personaggi e di scorrere da un filo all'altro della trama, a differenza di quanto accade al narratore in prima persona già presente nell'*Elegia di Madonna Fiammetta*, che impone un taglio significativamente diverso, in cui la prospettiva dello scrittore spesso coincide con quella del personaggio, generando gli “a parte” digressivi che caratterizzano questo tipo di narrazione²⁰⁰.

Filostrato appartiene ad un'epoca posteriore al *Filocolo* e anche all'inizio del *Teseida*, che Boccaccio avrebbe avviato e poi messo da parte per comporre, intorno al 1339, appunto il «Vinto d'amore». Solo in seguito, infine, egli avrebbe concluso il *Teseida*. Cfr. L. SURDICH, *La cornice d'amore. Studi sul Boccaccio*, Pisa, ETS, 1987, in particolare le pp. 77-117.

²⁰⁰ Va aggiunto che il *Teseida* paga comunque un pesante dazio all'opera staziana, pur essendone un'appendice autonoma, così come il *Filostrato* in fondo dilata un episodio della materia troiana; allora, forse, la più riuscita ottava rima di Boccaccio è il *Ninfale Fiesolano*, seppur su tutt'altro versante narrativo: le rime risultano più originali e diversificate, rispetto alle altre due opere, e così pure il porre la vicenda narrata in un tempo antichissimo, *escamotage* che evita approssimative attualizzazioni della mentalità e del linguaggio di personaggi “storici”, affiancandosi all'altra sapiente scelta di limitare i possibili parallelismi con le vicende amorose dell'autore, che comunque nelle opere del periodo napoletano sa già porsi in un esemplare ed elegante giusto mezzo tra esigenze narrative e proiezioni o identificazioni autobiografiche. Cfr. F. BRUNI, *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, Bologna, il Mulino, 1990, in particolare le pp. 227-235.

Allora cosa rimane, al di là di alcuni indiscutibili momenti di squisita fattura poetica, che possa farci parlare di un punto fermo della storia nel percorso secolare della nostrana letteratura? Rimane il fatto incontrovertibile che, se nel *Filostrato* l'ottava utilizzata aveva carattere eminentemente lirico, ben consona alla materia trattata, ma non adeguata ad un tipo di narrazione ad ampio respiro come un poema epico, quella del *Teseida* è già, con molti "effetti" che verranno in seguito codificati, un'ottava di carattere narrativo, «che in questa forma costituisce l'antecedente dell'ottava romanzesca ed epica del Quattrocento e del Cinquecento»²⁰¹.

Poco più di cent'anni dopo, in un luogo, la corte di Ferrara, e in un momento storico particolarmente fecondi per i "romanzi" in versi, in cui Marte e Venere gareggiano per il primato delle ottave, quei dodici, seminali, canti rappresenteranno una fonte privilegiata per le narrazioni di materia cavalleresca di Matteo Maria Boiardo prima, di Ludovico Ariosto, poi²⁰².

Un momento storico certo, per l'ispirazione del poema del conte di Scandiano, infatti, rimane senz'altro la pubblicazione a stampa in Ferrara, ad opera di Agostino Carnerio, del commento al *Teseida* di Pier Andrea de' Bassi, nel 1475²⁰³, da cui Boiardo si sentì confermato nell'uso dell'ottava²⁰⁴, cui si andò ad aggiungere, inoltre, la *mise en abîme* di alcune modalità dei cantari e la tecnica dell'*entrelacement* d'antica memoria arturiana che caratterizzano il suo *Innamoramento d'Orlando*²⁰⁵.

È dunque assai probabile che la "novità letteraria" abbia avuto un peso sulle intenzioni di Boiardo, data la stretta vicinanza temporale tra la stampa del commento al poema boccacciano e

²⁰¹ Cfr. R. MERCURI, *L'esperienza napoletana di Boccaccio*, in *LETTERATURA ITALIANA*, diretta da Alberto Asor Rosa, Volume 1, *Le origini, il Duecento, il Trecento (La storia e gli autori), Tradizione letteraria in Dante, Petrarca e Boccaccio*, Torino, Einaudi, 2007, pp. 486. Per molti aspetti, in accordo a quanto pensa Alberto Limentani, si deve forse ad Antonio Pucci, primo lettore, copista e interprete di Boccaccio, un certo abbassamento nella tenuta poetica delle sue opere più vicine ai gusti popolari, che conduce ad una normalizzazione della forma capace di uniformare materia cavalleresca ed istanza epica, scevrando dei contenuti elitari ed aristocratici del perduto passato cortese di Francia e generandone, così facendo, il poi duraturo successo. Cfr. G. BOCCACCIO, *Teseida*, a cura di Alberto Limentani, Milano, Mondadori, 1992 (ed. orig. 1964).

²⁰² Per la notevole fortuna editoriale del *Teseida*, tra Quattro e Cinquecento, vedi C. BOLOGNA, *La macchina del "Furioso". Lettura dell' "Orlando" e delle "Satire"*, Torino, Einaudi, 1998, pp. 127, 128 e ss.

²⁰³ Il successo della *Teseida* nell'area padana, durante tutto il XIV secolo, dovette essere notevole; lo testimonia proprio il manoscritto di gran pregio, conservato oggi presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano, con testo e commento di de' Bassi, che fu amministratore del marchesato degli Este fino al 1447. A distanza di quasi trent'anni, per la sua impresa tipografica, Carnerio riprese integralmente il commento del letterato, utilizzandone peraltro lo stesso sistema testuale.

²⁰⁴ Metro che peraltro non amava particolarmente, né sotto tanti aspetti si confaceva a lui, squisito compositore di sonetti e canzoni. Cfr. M. M. BOIARDO, *L'Innamoramento de Orlando*, in *Opere*, ediz. crit. a cura di Antonia Tissoni Benvenuti e Cristina Montagnani, introduzione e commento di Antonia Tissoni Benvenuti, in *La Letteratura Italiana. Storia e Testi*, Volume 18°, Tomo I, Milano-Napoli, Ricciardi, 1999; M. M. BOIARDO, *Orlando Innamorato*, a cura di Giuseppe Anceschi, 2 Voll., Tomo I, Milano, Garzanti, 1978 (V edizione, 2003). Salvo diversa indicazione, ogni citazione del poema boiardesco, da questo momento in poi, s'intenda tratta da quest'ultima edizione.

²⁰⁵ Vedi, in merito, gli studi di C. MONTAGNANI: *Il commento al Teseida di Pier Andrea de' Bassi*, in *Studi di Letteratura italiana offerti a Dante Isella*, Napoli, Bibliopolis, 1983; *Il commento al Teseida di Pier Andrea de' Bassi e la tradizione di Ovidio nel primo Quattrocento*, in «Interpres», V, 1983-1984; «Andando con lor dame in avventura». *Percorsi estensi*, Galatina, Congedo editore, 2004.

l'inizio della stesura e il celere incedere del primo libro dell'*Innamoramento*, posti tradizionalmente nei tre anni che vanno dal 1476 al 1479²⁰⁶.

Basterà un solo esempio, su cui si tornerà oltre, a dimostrare l'importanza che assunse il *Teseida* nel tessuto narrativo dell'impresa boiardesca; un'importanza che travalicava la semplice citazione, e toccava il patrimonio culturale condiviso da autore e destinatario, in un luogo-chiave, Ferrara, per le fortune delle opere volgari di Boccaccio.

Dopo un riferimento al viaggio in terra di *Franza* di Niccolò III, padre di Ercole, con il quale riuscì a fregiare lo stemma di famiglia con il giglio, il conte di Scandiano prende a parlare proprio di lui, del "suo" duca descrivendolo come:

di pel rossetto et aquilino in faza.
Ma lui sol a Vertute diè di piglio
e quella ne portò fuor de sua casa:
ogni altra cosa in preda era rimasa.²⁰⁷

Un calco dal *Teseida*, di cui vale la pena riportare l'intera ottava, che è un'agilissima e contrappuntistica descrizione di Palemone:

Era Palemon grande e ben membruto
brunetto alquanto e nello aspetto lieto,
con dolce sguardo e nel parlare arguto;
ma ne' sembianti umile e mansueto,
poi che fu innamorato, divenuto;
d'alto intelletto e d'operar secreto,
di pel rossetto e assai grazioso,
di moto grave e d'ardir copioso.²⁰⁸

Ma perché Giovanni Boccaccio scelse proprio l'ottava, per questo poema e per il precedente *Filostrato*, subito dopo essersi servito della prosa per il *Filocolo*²⁰⁹?

²⁰⁶ «[Nel 1475] Era stata pubblicata in Ferrara la *Teseida* di Boccaccio, un poemetto in ottave di impianto virgiliano in cui il nucleo sentimentale finisce per prevalere sul desiderio di rinnovare l'epica antica. È assai probabile che ciò non sia stato senza influsso sulle intenzioni di Boiardo, data la stretta vicinanza temporale dei due fatti e numerosi riferimenti esteriori da più d'un critico sottolineati.» M. M. BOIARDO, *Orlando Innamorato*, a cura di Giuseppe Anceschi, cit.; Tomo I, *Introduzione*, a cura di Giuseppe Anceschi, p. VIII.

²⁰⁷ *Ivi*, II, xxv, 54, vv. 5-8, Tomo II, p. 991.

²⁰⁸ G. BOCCACCIO, *Teseida delle nozze d'Emilia*, a cura di Aurelio Roncaglia, Bari, Laterza, 1941, III, XLIX, p. 90.

²⁰⁹ Il *Filocolo* è la prima prova del Boccaccio narratore e fu composto tra il 1336 ed il 1339, anni di intense letture staziane. La materia era di origine bizantina, e l'autore, nell'*explicit*, fa un importante omaggio all'autorità della cultura greco-cristiana, richiamando la figura di Ilario e operando una già matura sintesi fra letteratura alessandrina e letteratura romana, come forse in precedenza riuscito al solo Chrétien de Troyes, capace di rielaborare una materia greco-orientale nella parte finale del *Cligès*. Si tratta di un punto di svolta nella vicenda culturale di Boccaccio, perché il progetto alla base di quest'opera non si comprende se non in rapporto ai progressi negli studi umanistici, cui Giovanni era stato avviato da Dionigi da Borgo San Sepolcro, *maître à penser* della corte di Roberto d'Angiò. Cfr. R. MERCURI, *L'esperienza napoletana di Boccaccio*, cit., pp. 479-480; S. IMPELLIZZERI, *La letteratura bizantina (Da Costantino a Fozio)*, Firenze-Milano, Sansoni e Edizioni Accademia, 1975; G. CAROTENUTO, *Letteratura greca. Storia Testi Traduzioni*, 3 Voll., Volume terzo, *L'Ellenismo e il periodo greco-romano*, Treviso, Canova, 1995; CHRÉTIEN DE TROYES, *Romanzi*, cit..

Proprio nel *Filocolo*, nell'*incipit* che è un omaggio amoroso a Fiammetta, la leggiadra giovane enuncia quello che è il progetto letterario del suo cantore:

Certo grande ingiuria riceve la memoria degli amorosi giovani, pensando alla grande costanza de' loro animi, i quali in uno volere per l'amorosa forza sempre furono fermi servandosi debita fede, a non essere con debita ricordanza lo loro fama essaltata da' versi d'alcun poeta, ma lasciata solamente ne' fabulosi parlari degli ignoranti.²¹⁰

A quest'altezza temporale, dunque, Boccaccio intende sottrarre la materia di Florio e Biancifiore ai rozzi canterini della tradizione orale, conferendo dignità letteraria a questa e ad altre storie di consumo. Il passaggio è di notevole importanza al fine di meglio definire i contorni della sua "ricerca"; non certo animata, anche nel prosieguo della sua vita, dallo strenuo sperimentalismo dantesco, ad esempio, ma di sicuro improntata ad una approfondita esplorazione di generi, spesso lontanissimi tra loro.

Boccaccio, forse memore di un noto passo del *De vulgari eloquentia*, in cui Dante affermava che nessun poeta italiano s'era ancora dedicato a poetare sulle armi²¹¹, sottolinea la novità della sua impresa, compiuta attraverso una scrittura dal tono illustre e letterariamente sostenuto, degna di Virgilio e di Dante; tanto che, nelle finali «Parole dell'autore al libro suo», si assegna orgogliosamente il gran merito d'aver preso una storia antichissima e d'averla trasposta nella contemporaneità per mezzo del «latino volgare»:

Poi che le Muse nude cominciaro
nel cospetto degli uomini ad andare,
già fur di quelli i quali l'esercitaro
con bello stilo in onesto parlare,
e altri in amoroso l'operaro;
ma tu, o libro, primo a lor cantare
di Marte fai gli affanni sostenuti,
nel volgar lazio più mai non veduti.²¹²

²¹⁰ G. BOCCACCIO, *Tutte le opere, Caccia di Diana - Filocolo*, a cura di Vittore Branca e Antonio Enzo Quaglio, Milano, Mondadori, 1967 (corsivo mio); consultazione da www.bibliotecaitaliana.it.

²¹¹ Dante, in realtà, articolava il suo discorso tra letteratura francese e italiana, provando a compiere una breve panoramica sui generi fino ad allora trattati, che vale la pena riportare per intero: «Quare hec tria, salus videlicet, venus et virtus, apparent esse illa magnalia que sint maxime pertractanda, hoc est ea que maxime sunt ad ista, ut armorum probitas, amoris accensio et direction voluntatis. Circa que sola, si bene recolimus, illustres viros invenimus vulgariter poetasse, scilicet Bertrarum de Bornio arma, Arnaldum Danielem amorem, Gerardum de Bornello rectitudinem; Cynum Pistoriensem amorem, amicus eius rectitudinem.» («I temi grandissimi da trattare in modo grandissimo appaiono pertanto tre: sopravvivenza, piacere amoroso, virtù; o, per meglio dire, valore nelle armi, ardore amoroso, volontà ben diretta: argomenti che più di tutti gli altri sono in relazione ai primi. Se ben ricordiamo, sono questi i soli temi che furono cantata nelle loro poesie volgari da personaggi illustri: Bertrand de Born trattò infatti le armi, Arnaut Daniel l'amore, Giraut de Bornelh la rettitudine; Cino da Pistoia l'amore, il suo amico la rettitudine.») D. ALIGHIERI, *De Vulgari Eloquentia*, cura e note di Sergio Cecchin, in *Opere minori di Dante Alighieri*, vol. II, Torino, UTET, 1986; consultazione da www.classicitaliani.it.

²¹² «Volgar lazio» traduce letteralmente il dantesco «vulgare latium» (*DVE* I, XI, I; I, XVI, 6), a testimonianza delle ferme intenzioni autoriali di Boccaccio, anzitutto, e dell'ottima sua conoscenza in questo periodo del trattato del fiorentino, come peraltro sembra confermato dalla decisione stessa di comporre il *Teseida*, che abbiamo supposto basata anche sullo spunto citato nella nota precedente. Cfr. G. BOCCACCIO, *Teseida*, in *Opere in versi - Corbaccio - Trattatello in laude di Dante - Prose latine - Epistole*, a cura di Pier Giorgio Ricci, Milano - Napoli, Ricciardi, 1965, XII, 84, p. 421; e vedi anche G. BOCCACCIO, *Teseida*, a cura di Alberto Limentani, cit..

Prima ancora, nella lettera dedicatoria a Fiammetta, nel punto in cui si fa un'allusione alla storia d'amore privata tra Giovanni e la donna, c'è uno spunto che sembra quasi l'anello di congiunzione tra l'espressione dantesca e il costrutto di questa ottava:

[...] Acciò che l'opera sia verissimo testimonio alle parole, ricordandomi che già ne' di più felici che lunghi io vi sentii vaga d'udire e tal volta di leggere una e altra istoria, e massimamente l'amorose [...] come voloneroso servidore, [...] trovata una antichissima istoria e alle più delle genti non manofesta, bella sì per la materia della quale parla, che è d'amore, e sì per coloro de' quali dice, che nobili giovani furono e di real sangue discesi, in latino volgare e per rima, acciò che più dilettaesse, [...] ho ridotta.²¹³

Da un lato, dunque, l'esigenza di essere il primo, laddove neanche il suo maestro ideale era arrivato; dall'altro, la necessità di servirsi di materia letteraria da tempo saldamente in mano alla tradizione canterina: in mezzo sta l'ottava, strofe di otto versi endecasillabi che non appartiene ad alcuno, nel mondo dorato della "nobiltà" letteraria, e che dunque il giovane Boccaccio può far sua; non certo inventandola, quanto piuttosto elevandola alla giovane tradizione delle lettere italiane cui sa già d'appartenere. E lo fa attraverso un tentativo di innovazione delle basi concettuali dell'epica, così come dei ritmi narrativi messi al suo servizio.

Si pensi solo ad un *topos* come l'invocazione alla divinità sotto la cui ala protettrice s'intende porre la propria opera: quell'ispirazione latamente "filogina" che sempre pervaderà la sua letteratura amorosa, fa sì che Boccaccio invochi a più riprese Amore, come ad esempio in apertura del *Ninfale Fiesolano*, Venere, addirittura una sorta di eterno femminile in più luoghi del *Filostrato*, tra cui si distingue la prima ottava, dove significativamente l'io narrante afferma essere stato ancora una volta Amore a fargli mutare il suo *costume antico* di rivolgersi alle Muse; proprio le Muse di *Parnaso*, allora, sulla scorta della lezione dantesca destinatarie privilegiate di canti più alti, propriamente epici o morali, verranno evocate nel *Teseida* come *sorelle Castalie*, in torreggiante e stagliata posizione proemiale:

O sorelle Castalie, che nel monte
Elicona contente dimorate,
[...]
le sante orecchi a' miei prieghi porgete
e quelli udite come voi dovete.²¹⁴

Eppure, proprio la peculiare natura di questo poema, fa sì che subito dopo seguano un'invocazione a Marte e poi una all'immane dea, stavolta quale madre di Amore:

Siate presenti, o Marte rubicondo,
nelle tue armi rigido e feroce,
e tu, madre d'Amor, col tuo giocondo

²¹³ G. BOCCACCIO, *Teseida*, in *Opere in versi*, cit., pp. 261-262.

²¹⁴ *Ivi*, I, I, vv. 1-2; 7-8, p. 265.

e lieto aspetto, e 'l tuo figliuol veloce
co' dardi suoi possenti in ogni mondo [...]²¹⁵

Sono, però, le ottave pari, la seconda e la quarta, a condurci d'un balzo cent'anni in avanti, al guardingo e un po' perplesso *understatement* del conte Boiardo, al distacco ironico delle "finestre d'autore" di Ludovico Ariosto, persino alla graffiante risata di Luigi Pulci e del suo *Morgante*, che cronologicamente precede l'*Innamoramento d'Orlando*:

E' m'è venuto in voglia con pietosa
rima di scrivere una istoria antica
tanto negli anni riposta e nascosa
che latino autor non par ne dica,
per quel ch'io senta, in libro alcuna cosa;
dunque sì fate che la mia fatica
sia graziosa a chi ne fia lettore
o in altra maniera ascoltatore.²¹⁶

I riferimenti ad una storia antica, prima tramandata e poi perduta; il fatto che alcun autore *latino* sembri averne contezza; l'accenno all'atto stesso del comporre versi; i rimandi ad una fruizione "tradizionale" attraverso la lettura, ma anche ad una ricezione eminentemente uditiva.

E voi, nel cui cospetto il dir presente
forse verrà com'io spero ancora,
quant'io posso priego umilmente,
per quel signor che' gentili innamora,
che attendiate con intera mente;
voi udirete come elli scolora
ne' casi avversi ciascun suo seguace
e come dopo affanno e' doni pace.²¹⁷

L'elegante citazione di un classico, e non scontato, qual era il Dante di *A ciascun alma presa e gentil core*; l'ottava immediatamente precedente alla presentazione dei personaggi principali, dedicata alla donna amata, e infine il riferimento agli affanni d'amore che trovano gioioso compimento: la struttura, i temi, ma soprattutto la mentalità e la *Stimmung* dei futuri poemi cavallereschi sono già tutti presenti in questi pochi versi.

In capo a pochi anni, poi, quella letteratura che anche i papi, come abbiamo visto, si erano sentiti in dovere di proibire, divenne di facile accesso per un pubblico sempre più ampio e Boccaccio si trovò pronto a rispondere alle sempre più pressanti richieste di nuove storie amorose: venne perciò il tempo della *Elegia di Madonna Fiammetta*, in cui la protagonista, che occorre ricordare è sposata con un altro uomo, prova a consolarsi per la partenza dell'amato Panfilo da quella Napoli angioina tanto permeata di nostalgie cavalleresche, così influente sulla formazione intellettuale di Giovanni Boccaccio, radunando le sue ancelle, «e raccontava e faceva raccontare storie diverse»; poi, dal

²¹⁵ *Ibid.*, I, III, vv. 1-5.

²¹⁶ *Ibid.*, I, II.

²¹⁷ *Ibid.*, I, IV.

momento che queste storie non sortiscono l'effetto di distrarla, s'immerge «in libri diversi ricercando l'altrui miserie».

Verrà poi anche il tempo della vedova del lamentosissimo spirito del *Corbaccio*, che non prega più e invece legge «i romanzi franceschi e le canzoni latine [...] di Lancelotto e di Ginevra e di Tristano e d'Isotta e le loro prodeze e i loro amori», per trovarne esempi da imitare con i suoi numerosi amanti²¹⁸.

I «romanzi franceschi» sono, naturalmente, i romanzi dei cicli cavallereschi scritti in lingua d'*oïl* fra la fine del XII e poi per tutto il XIII secolo, mentre le «canzoni latine» sono proprio i cantari medievali, scritti in volgare in ottava rima: subito dopo, infatti, Boccaccio ne cita due: la «canzone dello indovinello» e, ancora una volta, quella di «Florio e di Biancifiore»²¹⁹.

Ma, insomma, per quale pubblico scriveva il Certaldese? La questione è stata lungamente dibattuta, perché, parafrasando le affermazioni di Bachtin in merito allo stagliarsi dell'immagine dell'autore all'interno delle narrazioni romanzesche medievali, nei versi e nelle prose di Boccaccio è la raffigurazione del lettore a palesarsi con forza.

Già Dante aveva dimostrato la forza retorica dell'appello al lettore nell'opera finzionale, ma il suo era un discorso che trascendeva la storia, pur servendosene, includendo la posterità e chiamandola «alle armi» in forza del comune sentire cristiano; con l'autore del *Decameron* irrompe la contemporaneità, la polemica culturale e sociale, l'intellettuale che sente di dover rendere conto al suo pubblico delle sue scelte, pur mantenendosi saldo nei principi.

Che nel suo caso, sulla «questione» femminile, sono ondivaghi. L'autore che dedica esplicitamente alle donne tre sue opere, *Teseida*, *Decameron*, *De mulieribus claris*; che scrive a consolazione e conforto delle donne il libro «cognominato Prencipe Galeotto», chiederà con forza all'amico Mainardo Cavalcanti, al limitare della vita, di impedire la lettura delle sue «povere» cose, «nugas meas», alle nobili donne di casa Cavalcanti, «inclitas mulieres tuas domesticas», perché sarebbe cosa deplorabile; diverrà «fastidioso» nell'insistenza del *topos* misogino nel *Corbaccio*, eppure, pochi anni prima, aveva sostenuto essere, il *De mulieribus claris*, una raccolta esemplare di imprese femminili che «non minus mulieribus quam viris placitura», saranno parimenti gradite agli uomini e alle donne.

Il fatto è che Giovanni Boccaccio non esclude per principio alcun tipo di pubblico; possiede gli strumenti gnoseologici e la volontà «politica» di comprenderne le esigenze, ma si trova sempre in bilico fra due mondi inconciliabili: la sua difficile mediazione letteraria tra «alto» e «basso», che mai

²¹⁸ G. BOCCACCIO, *Elegia di Madonna Fiammetta/Corbaccio*, a cura di Francesco Erban, Milano, Garzanti, 1988, pp. 66 (*Elegia di Madonna Fiammetta*, III, 11), 278 (*Corbaccio*). ma vedi anche G. BRUNETTI, *'Franceschi e Provenzali' per le mani di Boccaccio*, in «Studi sul Boccaccio», Volume 39, 2011, pp. 23-59.

²¹⁹ La «canzone dello indovinello», cantare di origine trecentesca, divenne nota anche come *Novella della figliuola del mercatante*, trovando la sua prima pubblicazione a stampa a Firenze, nel 1490: cfr. *CANTARI NOVELLISTICI DAL TRE AL CINQUECENTO*, a cura di Elisabetta Benucci, Roberta Manetti, Franco Zabagli, introduzione di Domenico De Robertis, 2 voll., Roma, Salerno Editrice, 2002; *Canzone dello indovinello*, I, pp. 250-266; II, pp. 895-896.

smetterà di cercare, e le reazioni spesso livorose alle sue conquiste da parte di numerosi intellettuali, autoproclamatisi protettori del sapere.

Troppo spesso si è usato dire che pochissime fossero le donne, e gli uomini, in grado di leggere, durante il periodo che vede fervere l'attività letteraria del figlio di Boccaccino. Anzitutto, andrebbe distinto il grado di istruzione d'ognuno e l'atto di lettura, che aveva modalità diversificate, in grado di includere anche chi aveva scarsa dimestichezza con l'oggetto-libro. Se è vero, inoltre, che la prassi della glossa e del commento, mai venuta meno nella stragrande maggioranza dei manoscritti trecenteschi e persino nelle prime stampe, incanalava i dotti del basso medioevo in un flusso culturale risalente almeno alla tarda antichità, è pensabile che, così facendo, gli autori sapessero di rivolgersi ad un pubblico dalla buona levatura culturale, in grado di cogliere riferimenti e citazioni di natura spesso complessa²²⁰.

Boccaccio non faceva eccezione, proponendosi al suo pubblico "allargato" anzitutto come erudito; magari "dispensatore" di storie in volgare piacevoli e divertenti, oppure drammatiche e commoventi, che però ad una interpretazione non affrettata e superficiale, si mostravano per quello che erano: congegni letterari interpretabili a più livelli. Dal punto di vista filosofico, ad esempio, il *Decameron*, nel suo grandioso tentativo di "scrittura" del mondo, mostra il ruolo centrale e per molti aspetti propulsivo dell'universo giovanile e delle stesse donne nell'assetto sociale del Trecento, a dispetto delle teorie religiose regnanti all'epoca, e imperanti nei secoli a venire²²¹.

È a questo punto, che la riflessione critica sul giovane fautore della cultura cortigiana di ispirazione francese, sull'abile e sicuro novelliere di un mondo proto-borghese di complessa lettura eppure reificato impareggiabilmente; sul poeta-filosofo autore di opere latine e vero amante della classicità e dell'antico, che al contempo si ripiega e subisce una genuina crisi religiosa, diviene impraticabile, se non tiene conto del carattere unitario sotteso al suo impegno di leggere la società del suo tempo senza preclusioni e al massimo dell'apertura mentale possibile ad un uomo del Trecento: una "naturale" versatilità che sarà la chiave del suo immediato e nel tempo duraturo successo internazionale²²².

²²⁰ La fortuna dei manoscritti boccacciani fu notevole e divenne, nella stagione iniziale della stampa, la base della grande notorietà di quasi tutte le sue opere in volgare, pubblicate in diverse città d'Italia. Sulla diffusione delle opere di Boccaccio, che prima di essere censurate e spesso stravolte nella seconda metà del Cinquecento, rappresentarono un costante punto di riferimento letterario, sia in forma manoscritta che a stampa, vedi M. PARMA, *Una riduzione in ottava rima della novella di Nastagio degli Onesti (Decameron V, 8)*, in «Studi sul Boccaccio», Volume 34, 2006, pp. 199-243; M. MAGGIORE, *Lo "Scripto sopra Theseu re": un commento al "Teseida" di provenienza salentina (II metà del XV secolo)*, in «Medioevo Letterario d'Italia», 2010, 7, pp. 87-122; GIOVANNI BOCCACCIO: *TRADIZIONE, INTERPRETAZIONE E FORTUNA. IN RICORDO DI VITTORE BRANCA*, a cura di Antonio Ferracini e Matteo Venier, Udine, Forum, 2014.

²²¹ Cfr. R. DANIELS, *Boccaccio and the Book. Production and reading in Italy 1340-1520*, Oxford, Legenda, 2009.

²²² Un successo immediato, certificato dalla produzione incunabolistica, che conta dieci edizioni in francese, otto in tedesco, quattro in spagnolo, e una in inglese: perlopiù relative alle opere latine (*Genealogia deorum gentium, De casibus virorum illustrium, De mulieribus claris*), ma in parte anche a quelle in volgare, diffuse in traduzione (*Decameron, Fiammetta, Filocolo*). Su questo tema, vedi anche G. ARMSTRONG, *The English Boccaccio. A History in Books*, Toronto, University of Toronto Press, 2013.

Tornando alla disamina più specificamente testuale, se l'*Elegia di Madonna Fiammetta* viene composta fra il 1343 e il 1344, il *Corbaccio* dovrebbe porsi, approssimativamente, fra il 1365 e il 1366, con un possibile arretramento al 1363²²³.

Tra i due testi, dunque, la grande avventura, da porsi tra il 1349 e il 1351, del *Decameron*; anzi, come recita il titolo: «[...] Il libro chiamato Decameron cognominato Prencipe Galeotto nel quale si contengono cento novelle in diece dí dette da sette donne e da tre giovani uomini»²²⁴.

Un libro il cui potere di “mediazione” con il lettore è tanto forte, e nel quale tanto vivide sono le estreme manifestazioni della migliore cultura cortigiana e cavalleresca, da assumere il nome stesso di quello che fu l'indispensabile tramite fra Lancillotto e Ginevra, evocato dalle celebri parole di Francesca nel canto V dell'*Inferno* dantesco (*Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse*, v. 137).

Eppure, quando tra l'ottobre del 1373 e il gennaio del 1374, il comune di Firenze gli affidò l'incarico di divulgare la *Commedia* del “suo” Dante al popolo, riunito nella chiesa di Santo Stefano in Badia, Giovanni Boccaccio, tra mille polemiche da parte dei dotti, che lo accusavano di prostituire il Sommo poeta e le Muse, accostandoli al «vulgo indegno», ancora una volta, con un grande guizzo creativo, volle e seppe prendersi molte licenze, che investirono soprattutto il canto di Francesca e la natura del libro letto da lei e Paolo: ne sortirono le *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, arrestate a causa delle sue cattive condizioni di salute, come è noto, al canto XVII dell'*Inferno*²²⁵.

Come bene afferma Giorgio Padoan: «Ogni canto contiene un'esposizione letterale e un'esposizione allegorica, condotta per lo più senza un'aderenza sistematica al testo e assecondando un gusto narrativo ovviamente a lui molto congeniale»²²⁶.

Boccaccio, cioè, al limitare dei suoi giorni, e nel riprendere in mano il testo poetico più importante della sua vita di critico-lettore, volle esplorare le potenzialità narrative di alcuni episodi già notissimi appena cinquant'anni dopo la morte di Dante.

Quello di Francesca e Paolo, in particolare, rappresentava un'occasione troppo invitante per lui, soprattutto in forza della concisione dell'episodio, cioè di quella che è la memoria propriamente amorosa di Francesca, così come rivissuta criticamente da Dante *auctor*, che nell'economia del canto V occupa appena cinquantasette versi (dal verso 88 al 142, cui vanno aggiunti i tre versi iniziali del canto VI, troppo spesso dimenticati).

Ebbene: premesso che l'*Esposizione allegorica* è una vera e propria geremiade sui cattivi costumi moderni che conducono i giovani alla lussuria, quando nell'*Esposizione litterale* del canto si dà a

²²³ Cfr. G. PADOAN, *Sulla datazione del Corbaccio*, in «Lettere italiane», XV, 1963, pp. 1-27.

²²⁴ G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di Vittore Branca, 2 Volumi, Torino, Einaudi, 1990-1992, p. 13

²²⁵ Per i “problemi” di Boccaccio, che non solo accettò le accuse, ma in alcuni sonetti sparò a zero sul pubblico che accorrevano a frotte a sentirlo, tanto da far pensare ad alcuni critici che le sue *lecturae Dantis* siano state sospese per le pressioni che riceveva, cfr. G. PETRONIO, *L'autore e il suo pubblico. Appunti per uno studio su Dante e il pubblico*, saggio originariamente apparso in *Beiträge zur Romanischen Philologie*, Napoli, Edizioni Studio Tesi, 1981, pp. 14-15.

²²⁶ Cfr. G. BOCCACCIO, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, a cura di Giorgio Padoan, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, Vol. VI, Milano, Mondadori, 1965. Vedi, per la fortuna anche figurativa dell'episodio nel corso dei secoli, L. RENZI, *Le conseguenze di un bacio. L'episodio di Francesca nella «Commedia» di Dante*, Bologna, il Mulino, 2007.

commentare i versi 97-99 (*Siede la terra dove nata fui / su la marina dove 'l Po discende / per aver pace co' seguaci sui*), quelli con cui Francesca si presenta al pellegrino, l'autore del *Ninfale Fiesolano* crea una bellissima e agile "novelletta" che intende spiegare come i due cognati si siano conosciuti e dunque innamorati.

L'inganno della damigella, la bellezza di Paolo a paragone del fratello Gianciotto, l'equivoco della giovane su chi, tra i due fratelli, dovrà sposare che si risolve amaramente solo il giorno delle nozze: parole che tanta fortuna avranno tra i posteri, determinando tracce indelebili anche in critici di gran vaglia, che le crederanno frutto di una conoscenza dei fatti se non diretta, quantomeno fededegna e invece, naturalmente, del tutto prive di fondamento.

Una completa reinvenzione dell'episodio luttuoso che, però, non comprende la lettura del libro «galeotto» come momento decisivo dell'innamoramento e che anzi, la rimette in discussione in modo velatamente critico:

Fatto poi artificiosamente il contratto delle sponsalizie e andatone la donna a Rimini, non s'avvide prima dello 'nganno che essa vide la mattina seguente al di delle noze levare da lato a sè Gian Ciotto; di che si dee credere che ella, vedendosi ingannata, isdegnasse, né perciò rimovesse dell'animo suo l'amore già postovi verso Polo. *Col quale come ella poi si giugnesse, mai non udi' dire se non quello che l'autore ne scrive; il che possibile è che così fosse: ma io credo quello essere più tosto fizione formata sopra quello che era possibile ad essere avvenuto, chè io non credo che l'autore sapesse che così fosse.*

Quando però arriva il momento di "esporre" le parole di Dante a proposito della lettura appartata (*Soli eravamo e senza alcun sospetto*), tra mille ellissi descrittive sui «romanzi franceschi», Boccaccio non può fare a meno di dire alcune cose fondamentali, per la comprensione della sua lettura dell'episodio adulterino: egli asserisce infatti che quanto di «Lancialotto» raccontano quei romanzi è stato composto «più a beneplacito che secondo la verità», vale a dire in un modo del tutto arbitrario e non certo basato su una supposta verità: ribadisce, cioè, che le vicende amorose colà tratteggiate sono "impossibili" e, provare ad imitarle, è deleterio; nello scrivere quel verso, continua, Dante intende

tre cose, ciascuna per se medesima potente ad indurre disonestamente adoperare un uomo e una femina che insieme sieno: cioè leggere gli amori d'alcuni, l'esser soli e l'esser senza sospetto d'alcuno impedimento.

E Galeotto, infine?

Così vuol questa donna dire che quello libro, il quale leggevano Polo ed ella, quello officio adoperasse tra lor due che adoperò Galeotto tra Lancialotto e la reina Ginevra; e quel medesimo dice essere stato colui che lo scrisse, per ciò che, se scritto non l'avesse, non ne potrebbe esser seguito quello che ne seguì.²²⁷

²²⁷ Per tutte le citazioni dalle *Esposizioni*, vedi G. BOCCACCIO, *Esposizioni sopra la Commedia di Dante*, Roma, Biblioteca Italiana, Università degli Studi «La Sapienza», 2005; tratto da *I commenti danteschi dei secoli XIV, XV e XVI*, a cura di Paolo Procaccioli, Roma, Lexis Progetti Editoriali, Canto V, *Esposizione letterale, corsivi miei*.

LA SEZIONE AUREA

PROLOGO

Quasi tutti i principi d'Italia furono anche condottieri che, quando le spese superavano le entrate, erano pronti a ottenere «condotte», veri e propri contratti d'ingaggio per battaglie e guerre locali, assieme a pochi e fidati uomini di fiducia²²⁸: non può sorprendere, dunque, che gli eserciti “italiani”, dopo aver provato ad unirsi, sul finire del XV secolo, si sfaldassero dinanzi all'avanzata di francesi e spagnoli, coadiuvati da mercenari svizzeri e tedeschi pronti a tutto perché niente possedevano²²⁹.

²²⁸ «Le compagnie di ventura [...] rappresentarono, fra la seconda metà del XIV e la prima metà abbondante del XV, l'unico strumento militare composto da uomini disposti a combattere. [...] Nella condotta delle operazioni, nell'atteggiamento e nel comportamento dei cavalieri e dei fanti sul campo di battaglia, nelle lunghe marce di spostamento alla ricerca del luogo e del momento migliore per lo scontro, nella difesa da agguati di pattuglie avversarie o da vere e proprie aggressioni di popolazioni esasperate dalle spoliazioni e dai soprusi effettuati talvolta dai mercenari, aveva una funzione preminente il capitano più che la incerta dottrina. Sulla comandabilità degli uomini influivano la forza fisica del capo, la sua presenza, le sue prove di coraggio, il suo carisma. Egli doveva essere in ogni luogo e partecipare di persona a tutte le vicende belliche e allo scontro decisivo. [...] La disciplina veniva mantenuta dal condottiero con mano ferrea e con spietati esempi. Con l'aggettivo “condottiero”, diventato poi un sostantivo, furono definiti a partire dalla fine del secolo XIV sino al secolo XVI, quei comandanti di compagnie di ventura (all'inizio formate di stranieri e poi quasi esclusivamente di italiani) che diventarono arbitri di situazioni nazionali ed internazionali politiche e militari. I condottieri e le loro compagnie costavano molto a chi li assoldava. Erano uno strumento di guerra prezioso, da non sciupare o disperdere in un violento e cruento unico fatto d'arme. Lo strumento militare, quindi, andava economizzato ed impiegato quanto bastava e solamente come estremo rimedio. Nel periodo del feudalesimo i feudatari ed i loro eserciti cercavano lo scontro risolutivo da affrontare al più presto e senza curarsi delle perdite, numerose fra i tanti villici e paesani che formavano gli eserciti organizzati alla meglio dai feudatari. I condottieri, invece, cercavano di prolungare la guerra. Ed ecco delinearsi finalmente la dottrina militare di questa prima fase del Rinascimento. Essa prevedeva un andamento prolungato delle operazioni, anche perché più a lungo esse duravano più era assicurato il soldo di capi e di gregari. [...] I condottieri si seguivano, si cercavano, si sfuggivano in attesa del momento e del luogo migliori per schierarsi in battaglia mettendo l'avversario in condizione di doverla accettare ma in luoghi e tempi non voluti da lui. [...] E per manovrare così a lungo una compagnia, tenendo in uno stato di tensione continua i soldati, ci voleva disciplina, molta disciplina. Considerato l'alto costo dello strumento militare e la sua non facile sostituzione, i maggiori stati italiani, ma anche quelli minori, le signorie e le repubbliche, obbligati a servirsi di unità mercenarie, tendevano gradualmente a trasformare le operazioni militari in trattative diplomatiche e mercantili. Vinceva chi aveva più denaro, più alleati, chi disponeva di capitani reputati e temuti. Sovente le campagne militari terminavano senza la battaglia conclusiva. In sostanza, la dottrina della guerra in questa fase del Rinascimento, non consisteva solamente nel saper combattere ma ancor più nell'evitare il combattimento e nel raggiungere lo scopo senza comprometersi in battaglia.» T. ARGIOLAS, *Armi ed eserciti del Rinascimento italiano*, Roma, Newton Compton, 1991, pp. 32-35. Vedi anche E. OAKESHOTT, *European weapons and armour. From the Renaissance to the Industrial Revolution*, First published 1980 The Lutterworth Press, Reissued Woodbridge, The Boydell Press, 2000.

²²⁹ Sarà così con la discesa di Carlo VIII, re di Francia, nel 1494, analizzata più diffusamente in seguito, con il fondamentale contrappunto dell'epistolario di Matteo Maria Boiardo. Ma anche con quella, altrettanto rovinosa per la Penisola, dell'imperatore Carlo V nel 1527, che portò all'attenzione di tutti le terribili bande di «lanzichenecci» (anche in una prospettiva comica: cfr. N. CATELLI, *Scherzar coi santi. Prospettive comiche sul Sacco di Roma*, in «Critica Letteraria», 3, 2006, pp. 463-482), parola ricalcata dal tedesco «Landsknechte», servi del paese, o meglio: truppe mercenarie di origine contadina, che altri non erano se non i reduci dei cattivi raccolti, delle epidemie di peste e delle «guerre dei contadini», da essi combattute sul versante luterano, che avevano affamato Germania e Austria. Il fatto che combattessero, adesso, per Carlo V, autoproclamatosi più volte «campione della cristianità», è certo meno eclatante del saccheggio indiscriminato cui l'Asburgo sottopose la città del “suo” papa, Clemente VII, ma assolutamente in linea con la confusione politica che regnava in quegli anni in Europa. Nella seguente ricostruzione dei fatti, si notino le divisioni tra i principi italiani sulle decisioni da

I Signori rinascimentali, abituati com'erano ad un guerreggiare di ben altro tipo, sia sul terreno, più simile alle giostre e ai tornei, con tutto l'apparato di regole conseguenti, che nelle stanze del potere, attraverso matrimoni combinati o uccisioni mirate, si trovarono a fronteggiare una brutalità generalizzata, caratteristica di tutte le guerre del secolo XVI che sorprese molti, ma non Ludovico Ariosto, ad esempio; certo non Boiardo, costretto addirittura a provvedere alla sistemazione e al mantenimento delle truppe francesi, di passaggio anche a Reggio nel fatidico 1494, incarico che certo ne accelerò la fine, avvenuta nel dicembre dello stesso anno; e tantomeno la "classe media" dei poeti, ben rappresentata da un Antonio Cammelli, quel «Pistoia» ben noto a Ferrara, che all'indomani della fallimentare battaglia di Fornovo del 1495, in cui i maggiori stati italiani avevano provato a riunire un esercito che impedisse a Carlo VIII il ritorno in Francia, scrisse l'amaro sonetto caudato *Passò il re*

prendere e, in particolare, la loro patente incapacità di comprendere che non è più tempo di accordi sottobanco e di guerriglie locali; e ancora, di converso, le lucidissime parole di Machiavelli, in cui si può avvertire una eco quasi tacitiana: «Alla fine dell'anno [1526], giunge in Italia una truppa di lanzi, levata "con le facultà private" da Georg Frundsberg un nobile tirolese che già due volte è stato capitano di fanti in Italia. I lanzi vengono accolti e aiutati dal duca di Ferrara [Alfonso I]. [...] Le truppe tedesche sono raggiunte ai primi di febbraio dai fanti spagnoli del duca di Borbone, usciti da Milano. Quest'esercito, mal pagato, eterogeneo, spesso indisciplinato, soprattutto dopo la morte di Frundsberg, avanza verso la Toscana e i territori della Chiesa senza incontrare ostacoli: a Roma si crede ancora di poter comprare un accordo e, il 16 marzo, viene firmata una tregua che poi non sarà rispettata; gli altri collegati [i componenti della Lega di Cognac, firmata il 22 Maggio 1526 dal papa, dai francesi e dai veneziani], scontenti della tregua e delle esitazioni del pontefice, esitano ad aiutarlo e, in pratica, rimangono a guardare; il duca di Urbino [Francesco Maria I Della Rovere, capitano dell'esercito della Lega] rifiuta il parere degli altri capitani della lega (cioè "il mettersi con gli eserciti uniti in campagna per fare ostacolo agli imperiali che non passassino") e propone di dividere l'esercito in più truppe "e che egli, con l'esercito de' viniziani, camminasse alla coda degli inimici". In una lettera scritta ai Dieci [il Consiglio dei Dieci di libertà e pace, che si occupava degli affari esterni e dei rapporti con gli ambasciatori di Firenze], l'8 aprile 1527, Niccolò Machiavelli analizza la situazione politico-militare: "Le comodità che noi abbiamo di essere signori delle terre, di avere il paese aperto, di avere avuti i danari, di avere assai soldati e pratici, tutte ci sono tolte dall'essere in più parti e poco confidenti l'uno dell'altro. Dall'altra parte, l'incomodità che hanno i nemici di avere il paese chiuso, di morirsi di fame, di non aver danari, tutte sono vinte da essere loro uniti e insieme, e sopra ogni opinione umana ostinatissimi". La disunione degli italiani non si vede solo sul terreno; gli errori politici del pontefice, messi in luce dal Guicciardini in diverse sue lettere [nell'esercito dei collegati, egli fungeva da luogotenente del papa], hanno fatto sì che non ci si possa più fidare del duca di Urbino e che il duca di Ferrara aiuti gli imperiali. [...] Ma le sue esortazioni e i consigli non vengono ascoltati, nemmeno quando, prevedendo la mossa del nemico, Guicciardini scrive al datario, il 21 aprile 1527: "Li inimici, se veggono provvista Firenze, sarà facile cosa si voltino a Roma: però è bene cominciare a pensare". Il 5 maggio 1527 l'esercito del Borbone compare sotto le mura di Roma: il mattino dopo, alle quattro, approfittando della nebbia primaverile che nasconde i soldati e rende inefficace il tiro dei cannoni del papa, la massa dei lanzi mal vestiti e affamati dà l'assalto a Borgo - il quartiere della Curia e del governo pontificio. [...] Borgo è invaso dopo solo due ore e il papa fugge in Castel Sant'Angelo. La sera stessa, Trastevere è preso: poi l'esercito imperiale attraversa i ponti che i romani non hanno voluto tagliare e l'intera città cade nelle mani dei lanzi. Tre settimane dopo anche Castel Sant'Angelo si arrende e il papa, che vi resta prigioniero sotto la guardia degli spagnoli, accetta di consegnare all'esercito vincitore un'enorme taglia di 70000 ducati d'oro (e per pagarla deve far fondere da Benvenuto Cellini buona parte delle gioie e dei pezzi rari del tesoro pontificio). Il papa riuscirà a fuggire dal castello il 7 dicembre 1527 e potrà tornare solo il 6 ottobre 1528 in una città che dopo il sacco e l'epidemia di peste ha perso circa la metà dei suoi 50000 abitanti.» J.-L. FOURNEL - J.-C. ZANCARINI, *Guerre d'Italia (1494-1559)*, Firenze, Giunti, 1996, pp. 44-48. Il saccheggio, frattanto, a differenza delle precedenti guerre d'Italia, in cui vivevano "codici d'onore" rispettati da ogni fazione, era durato fino alla partenza delle truppe imperiali, nel febbraio 1528. L'esercito della Lega, che si era acuartierato a pochi chilometri da Roma, nonostante l'evidente anarchia imperante tra i nemici, non interviene; anzi, tutti pensano di approfittare della situazione, stante anche la colpevole latenza di Francesco I, re di Francia: i Veneziani ritornano a Ravenna e Cervia, a Firenze i Medici vengono nuovamente rovesciati, Alfonso I occupa *manu militari* Modena e Reggio. Si arriverà, addirittura, ad allestire in Campo de' Fiori un grande mercato per le opere d'arte rubate nei palazzi cardinalizi, dove emissari di tante corti italiane, tra cui si distingueranno per prodigalità quelli di Isabella d'Este da Mantova, andranno a rifornire le rispettive collezioni.

franco, Italia, a tuo dispetto, testimonianza, tra tante altre, di un'artista che seppe cogliere più efficacemente, con la forza dell'immagine poetica, la difficile età che si prospettava, rispetto al fiore degli intellettuali e dei politici nostrani²³⁰.

A differenza di quei mercenari stranieri, visti come diavoli infernali portatori di malattie e carestie, i principi della Penisola avevano inoltre da pensare alla salvaguardia del «particolare» territorio su cui estendevano il proprio dominio e non potevano propendere per l'uno, nemico possibile nel futuro, piuttosto che per l'altro: la politica dell'equilibrio mostrava la sua antistorica inadeguatezza.

E sarà rimescolio di ruoli e cambiamento, crisi di valori e messa in discussione di un intero sistema sociale ed economico che aveva superato pressoché indenne i due complessi secoli precedenti, con al centro la corte, grande o piccola che fosse, forte della sua milizia armata più che sufficiente a fronteggiare eventuali nemici²³¹.

Ma che cos'erano effettivamente le corti italiane?

Ognuna di esse dava lavoro a moltissima gente; Urbino, per esempio, al tempo di Federico e Guidubaldo da Montefeltro, tra il 1444 e il 1508, constava di un personale di trecentocinquantacinque effettivi: quarantacinque conti del ducato, diciassette nobili e gentiluomini minori, cinque segretari, ventidue paggi, diciannove camerieri particolari, diciannove camerieri da tavola, ventuno valletti, cinque cuochi, cinquanta garzoni di stalla sottoposti a cinque capi e centoventicinque lacchè.

La duchessa Elisabetta Gonzaga, moglie di Guidubaldo, aveva sette dame di compagnia. C'erano poi i lavoratori temporanei, e in questa veste, in un'altra corte prestigiosa, quella di Mantova, erano impiegate altre ottocento persone; e poi i «familiari», i servitori dei padroni nei momenti dedicati

²³⁰ «[Il Pistoia] Nacque a San Piero in Vinci, presso la città da cui ebbe il soprannome, nel 1436, ma operò nell'Italia settentrionale, al servizio prima di Niccolò da Correggio, poi presso gli Estensi di Ferrara: Ercole I lo nominò capitano della porta di Santa Croce a Reggio, dove conobbe il Boiardo, con cui intrattenne cordiali rapporti. Infine, verso la fine del secolo, fu al servizio di Ludovico il Moro. Morì nel 1502. Il Pistoia fu autore di sonetti d'obbedienza petrarchesca, di non grande interesse, e di una tragedia, *Filostrato e Pamphila*, di argomento boccacciano. Ma molto più importante è la sua produzione realistico-burlesca, raccolta nei *Sonetti faceti*, pubblicati nei suoi ultimi anni e dedicati a Isabella d'Este, con una vivace prefazione in prosa, un *Dialogo dei morti* di tipo luciano. In questi sonetti il Pistoia rivela una spiccata vocazione satirica, e ci offre uno spaccato vivacissimo della vita pubblica e privata del secolo: satire politiche, irriverenti parodie religiose, scene e dialoghi di vita quotidiana, perfide caricature della vita di corte vi si mescolano in un insieme coloratissimo e di grande interesse letterario.» In *POESIA ITALIANA, Il Duecento, il Trecento, il Quattrocento*, a cura di Piero Cudini e Carlo Oliva, cit., p. 885. A titoli che parlano da soli, *Il Duca Valentin, veduti i danni; Ecco 'l re de' Romani e 'l re de' Galli [il sacro romano imperatore, Massimiliano d'Austria, e Luigi XII di Francia, alle cui guerre il sonetto allude]; «A Roma che si vende?» «Le parole.*», nei *Sonetti faceti*, si affianca questo severo monito ai principi italiani, tutti compresi in quell' *Italia* che “giace” al centro del primo endecasillabo, indegni eredi di combattenti di ben altra tempra ma più ancora, sembra dire il poeta, di ben altri tempi: quelli della grande Roma, di cui gli umanisti avevano orgogliosamente affermato essere l'Italia unica degna erede. *Passò il Re franco, Italia, a tuo dispetto, / cosa che non fe' mai 'l popol romano. / Col legno in resta e con la spada in mano, / con nemici a le spalle e innanti al petto. / Cesare e Scipion, di cui ho letto, / i nemici domòr di mano in mano: / e costui, come un can che va lontano / mordendo questo e quel, passò via netto. / Matre vituperata da' 'italiani, / se Cesare acquistò, più non si dica, / insubri, galli, cimbri, indi e germani. / Concubina di Mida, al ciel nemica, / ch'hai dato a Vener Marte nelle mani, / discordia con un vel gli occhi te intrica, / ché con poca fatica, / in sul transirti il gallo le confine / tutti i tuoi figli diventòr galline. / Sia come vòle il fine, / se ben del mondo acquistasti l'imperio, / mai non si estinguerà il tuo vituperio. Ivi, pp. 862-863.*

²³¹ Cfr. L. MARTINES, *City-States in Renaissance Italy*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1979-1988.

all'intimità: valletti, paggi, camerieri in livrea. Sull'ultimo gradino della scala sociale interna stazionavano i «galoppini», utili alle commissioni minute di tutti i giorni.

Se si allarga il discorso ai ricchi che non facevano parte direttamente del seguito del Signore, banchieri, mercanti, artigiani rinomati, si parla di un organico al loro servizio di circa venti persone, arricchito, in occasione di lunghi viaggi, da “prestiti” contratti presso altri benestanti di sei, sette mercenari²³². Gran parte dell'economia cittadina si basava sulla servitù, con tutto quanto il portato conseguente in termini di servilismo e assoggettamento, per mera sopravvivenza, al potente di turno: non è con l'arrivo dei Francesi e degli Spagnoli in Italia, insomma, che nasce il “servo encomio” della Penisola, già da tempo preteso da italiani su italiani.

I tentativi di ribaltare lo *status quo* erano, comunque, continui, se è vero che sin dal Medioevo, l'Europa tutta veniva scossa da improvvisi fremiti di massa; costantemente incanalati nel fervore religioso, eppure sempre ad un passo dal mutarsi in febbre allucinatoria, spesso ma non necessariamente in concomitanza di epidemie e calamità naturali²³³.

Occorre dire che nei quattro secoli che vanno dal 1347, esplosione della peste nera in Europa, alla prima metà del Settecento, limite definitivo delle epidemie in Europa Occidentale, un uomo o una donna che avessero raggiunto il venticinquesimo anno d'età avevano attraversato, almeno una volta nella vita, l'esperienza della peste. In Italia, fra il 1349 e il 1537, il contagio s'accende in aree diverse

²³² Cfr. G. SERVADIO, *La donna nel Rinascimento*, tit. orig., *The other Renaissance*, © by Gaia Servadio, 1986; trad. it. di Giovanni Luciani, Milano, Garzanti Vallardi, 1986, pp. 109-116, *passim*.

²³³ «Si potrebbe credere che il Rinascimento, nella sua ansia di metamorfosi, nell'anelito ad allargare le dimensioni dello spazio e del tempo, [...] a servirsi del dubbio quale stimolo e concime della conoscenza, sia stato immune da fermenti apocalittici. Un vento profetico, una smania divinatoria, una tensione verso il fantastico e il mostruoso, verso i segni da cui si potevano trarre indizi sul futuro, sul rinnovamento o al contrario sulla crisi del mondo, pervasero invece il XV e il XVI secolo, specie negli anni tra la fine del 1400 e il 1530, periodo in cui l'Europa e in particolare l'Italia furono sconvolte da truci fatti d'arme.» S. FOGLIA, *Sogni e incubi della fine del mondo. Mille e non più mille*, Casale Monferrato, Edizioni Piemme, 1997, p. 137. «Quella sensazione *fin de siècle* che il tempo doveva essere regolato daccapo era forte anche nel cuore del Rinascimento, a Firenze, dove nel 1492 era morto Lorenzo il Magnifico [...]: “E come dalla sua morte ne dovesse nascere grandissime rovine, ne mostrò il cielo molti evidentissimi segni, intra i quali l'altissima sommità del tempio di Santa Reparata fu da un fulmine con tanta furia percossa, che gran parte di quel pinnacolo rovinò con stupore e meraviglia di ciascuno”. I lupi ululavano, il vento si mise a soffiare, cadde la grandine, rombò il tuono e un altro fulmine squarciò un lato della cupola della cattedrale. Erano i segni del flagello divino che sarebbe presto arrivato, dichiarò il frate domenicano Girolamo Savonarola, il quale poteva vantarsi di aver predetto la morte di Lorenzo come pure l'invasione dell'Italia da parte di un altro strumento divino, un secondo Ciro, Carlo VIII di Francia. [...] Da predicatore, Savonarola divenne profeta e (di fatto) prelado di quella che egli chiamava la seconda Roma, per poi essere scomunicato nel giugno del 1497. Malgrado la scomunica, le carestie dell'estate, la ricorrenza della peste, si guadagnò la fedeltà di molti fiorentini, ma non sopravvisse a lungo alla sfida di un avversario che lo invitò ad accettare un'ordalica prova del fuoco per confermare la fonte delle sue divinazioni. Lanciata nel giorno di Capodanno, il 25 marzo 1498, la sfida doveva essere affrontata da un paio di frati pronti a passare indenni in mezzo alle fiamme per conto del loro santo compatriota Girolamo Savonarola. Sabato 7 aprile fu acceso il rogo. In piazza della Signoria, una folla impaziente incominciò a pregare e poi a mormorare, mentre i due campioni di Savonarola prendevano tempo e cavillavano sui termini dell'ordalia finché scese la notte e, con questa, un'ambigua pioggia. Il mattino seguente, domenica delle Palme, i tre frati furono arrestati da guardie armate, imprigionati, sottoposti a tortura e quindi, il 23 maggio, alla vigilia dell'Ascensione, impiccati e arsi sul rogo. Se non era stato la mano di Dio, allora Savonarola doveva essere stato l'emissario di Qualcun altro. [...] In sermoni, affreschi e narrazioni posteriori Savonarola fu rappresentato come una sorta di Anticristo, colui che inganna i fedeli con una portentosa parvenza di santità.» H. SCHWARTZ, *A ogni fine di secolo. Corsi e ricorsi di una “cultura della crisi” nell'ultimo millennio*, tit. orig., *Century's End*, © by Hillel Schwartz, 1990; trad. it. di Mario Bonini e Amelia Valtolina, Milano, Leonardo Editore, 1992, pp. 100-101 (Il virgolettato interno alla citazione è tratto da *Le Istorie Fiorentine*, di N. MACHIAVELLI, Firenze, Le Monnier, 1848, p. 413).

ogni due o tre anni circa, con conseguente drammatico calo demografico: così accade a Bologna nel 1457, in occasione della pestilenza; e a Siena, durante i tumulti del 1496; ancora a Milano, nel 1529, laddove guerra, fame, epidemie e soprusi spagnoli avevano condotto la popolazione a una disperazione più nera della peste: nel complesso la città meneghina non ebbe a soffrire meno di quanto la stessa Roma nel famigerato sacco di due anni precedente²³⁴.

Da questo quadro a tinte fosche, sortirono le tante compagnie di Flagellanti, che proprio dall'Italia attingevano largamente carne da penitenza, ma anche un rinnovato bisogno di aggregazione: il sentimento moderno della famiglia, valore esaltato adesso da tutte le forze sociali, ignoto al Medioevo, o perlomeno non sufficiente ad ispirare un poeta o un pittore, nasce proprio tra il Quattrocento e il Cinquecento sotto la spinta delle tante pressioni esterne, per giungere al vigore dell'espressione definitiva nel Seicento; e così i gruppi di pari: corporazioni su base cittadina, confraternite, accademie di varia natura²³⁵.

²³⁴ Cfr. J. RUFFIÉ- J. C. SOURNIA, *Le epidemie nella storia*, tit. orig., *Les épidémies dans l'histoire de l'homme*, Paris, Flammarion, 1984; prefazione e trad. it. di Anna Foa, Editori Riuniti, 1985, Cap. V: *L'apocalisse delle pesti*, pp. 79-114, *passim*.

²³⁵ «Nei più precari ambienti e nelle più fragili strutture sociali dell'Europa premoderna, una coppia che fosse priva di risorse e di prospettive, e la cui unione poteva produrre da otto a quindici figli nell'arco di dieci-venti anni, si trovava ad affrontare una realtà ben [...] dura. Anche ammesso che un terzo dei figli morisse, i genitori avrebbero comunque avuto da sfamare più bocche di quante la maggior parte della gente fosse in grado di fare in economie di sussistenza. [...] L'abbandono costituiva una ovvia soluzione a questi problemi e ad altri, per esempio alla necessità di regolare il rapporto numerico tra i due sessi per problemi di eredità e di mercato matrimoniale.» J. BOSWELL, *L'abbandono dei bambini in Europa occidentale*, tit. orig., *The kindness of strangers*, New York, Random House, 1988; trad. it. di Francesca Olivieri, Milano, Rizzoli, 1991, p. 19. È a partire dal mutato atteggiamento nei confronti dell'infanzia che si può parlare, a giusta ragione, di ingresso della società europea nell'età moderna, pur con tutti i distinguo del caso che occorre sempre rimarcare, identificati nelle aspre invettive contro i "diversi" e, soprattutto, le donne, di predicatori come Cherubino da Siena o in quelle, forse ancor più sconcertanti, anche perché ammantate di apparente bonomia, di un campione dell'Umanesimo italiano come Leon Battista Alberti ne *I Libri della famiglia*. Ma ecco come due maestri della storiografia dell'età moderna individuano, da posizioni estremamente diverse, che in qualche modo si integrano a vicenda, il fondamentale momento di passaggio da un mondo sostanzialmente privo dell'immagine stessa dell'infanzia ad uno in cui si comincia a circoscrivere l'ambiente familiare, proprio a partire dalla prole: «Nel secolo XVI, e quasi certamente da un millennio prima, il modello caratteristico, soprattutto tra le *élite*, era ciò che io, in mancanza di termine migliore, ho scelto di definire "famiglia a lignaggio aperto", poiché i suoi due tratti più rilevanti erano la permeabilità alle influenze esterne e la lealtà dei suoi membri verso gli antenati e la parentela vivente. [...] Gli interessi del gruppo [...] avevano priorità sui desideri dell'individuo e sul conseguimento dei suoi fini particolari. [...] I rapporti all'interno della famiglia nucleare, tra marito e moglie e tra genitori e figli, non erano molto più stretti di quelli con i vicini, con i parenti, o con gli "amici" - quel gruppo di influenti consiglieri che di solito comprendeva la maggior parte dei membri della parentela. Il matrimonio non era un'unione intima fondata sulla scelta personale. Tra i ceti superiori e medi esso era innanzitutto un modo di legare insieme due gruppi di parentela, di ottenere vantaggi economici collettivi e di assicurarsi utili alleanze politiche. Tra i contadini, gli artigiani, i braccianti, era una necessità economica di associazione e divisione del lavoro nella bottega o nei campi. [...] Il nucleo domestico in cui la coppia sposata si trasferiva era caratterizzato dalla mancanza di confini ben definiti. [...] Tutti [...] partecipavano in comune ai compiti di crescere e socializzare i bambini e di controllare e arbitrare i conflitti e le controversie coniugali. [...] In una tale società, i rapporti coi propri figli non erano particolarmente stretti. Le famiglie più ricche mettevano i figli a balia, e quando questi ritornavano, era parere dei moralisti, dei teologi e degli autori di libri di consigli domestici, almeno dopo la Riforma, che primo dovere dei genitori fosse quello di piegare inesorabilmente le volontà dei bambini con la forza fisica. [...] La famiglia era quindi un'istituzione aperta, con poco calore, anemotiva, autoritaria, che serviva certi essenziali scopi nutritivi, procreativi, sessuali, economici e politici. Era anche di assai breve durata, poiché di frequente si dissolveva per la morte del marito o della moglie, o per la morte o la precoce partenza da casa dei figli. [...] Il [...] tipo di famiglia che dapprima si sovrappose e poi molto lentamente si sostituì alla "famiglia a lignaggio aperto" lungo un periodo di circa un secolo e mezzo, ma soltanto

È proprio a partire dal secolo XVI, di converso, che la povertà diviene di massa. Il ritmo di degradazione sociale s'innescò più rapido e più imponente: s'impone una miseria di tipo e dimensioni senza precedenti rispetto alle epoche passate.

Incremento demografico, proletarizzazione d'una parte della popolazione; allontanamento forzato dei contadini dalla terra, crisi alimentari e bruschi cali dell'economia cittadina: tra il 1520 e il 1534 una serie di raccolti cattivi, in tutta Europa, provoca carestie ed epidemie rovinose.

È l'epoca della «guerra dei contadini», che in Germania, Austria, Tirolo, Alsazia e Lorena provoca la morte di centomila esseri umani, in battaglia o sulla forca, nel solo periodo febbraio-maggio 1525²³⁶; diminuzione dei salari e rialzo dei prezzi annullano il divario tra le classi sociali abbassando il generale livello di vita. L'inquietudine sociale arriva a livelli di guardia: tra il 1451 e il 1530, l'Europa vede novantasei rivolte urbane contro la ricchezza raccolta in poche mani e il conseguente soffocamento degli operai e dei contadini²³⁷.

Esisteva però in Italia un governo che sapeva affrontare questi moti e ricondurli alla ragione in modo molto efficace, rapido, spesso durissimo; in un luogo dove tutto sembrava essersi fermato in un

in certi strati sociali, fu ciò che io definisco – per sottolinearne le differenze – “la famiglia patriarcale nucleare ristretta”. Questo tipo, che ebbe inizio attorno al 1530, predominò dal 1580 al 1640 circa e [...] vide il declino dei legami di fedeltà al lignaggio, alla parentela, al patrono e alla comunità locale, che venivano a mano a mano sostituiti da più universalistici patti di fedeltà allo stato nazionale e al suo capo, e a una particolare setta o chiesa. [...] La famiglia nucleare, [...] divenne più chiusa alle influenze esterne, sia della parentela che della comunità. Al tempo stesso, però, sia lo stato sia la chiesa, [...] rafforzarono attivamente il patriarcato preesistente all'interno della famiglia, e vi sono segni che il potere del marito e padre sulla moglie e sui figli fu concretamente accresciuto, facendo di costui un piccolo tiranno legalizzato della casa.» L. STONE, *Famiglia, sesso e matrimonio in Inghilterra tra Cinque e Ottocento*, tit. orig., *The Family, Sex and Marriage in England 1500-1800*, Weidenfeld and Nicolson, London, 1977; trad. it. di Enrico Basaglia, Torino, Einaudi, 1983, *Introduzione*, pp. 6-9. «Benché le condizioni demografiche tra il XIII e il XVII secolo non mutino molto; benché la mortalità infantile si mantenga a un livello altissimo, c'è una sensibilità nuova che accorda a questi esseri fragili e minacciati una caratteristica che prima non ci si curava di riconoscere: pare che solo allora la coscienza comune, e le lingue, si rendano conto che anche il bambino ha un'anima immortale. Certamente questa importanza attribuita alla personalità infantile si collega a un più profondo cristianesimo del costume. [...] Nel Medioevo, il sacramento legittimava a malapena il matrimonio, che a lungo restò solo un contratto. [...] Il matrimonio era un ripiego, una concessione alla debolezza della carne: non toglieva alla sessualità la sua essenziale impurità. [...] È fuor di dubbio che nel Medioevo esisteva una vita familiare, ma tacita [...]: alla famiglia non si riconosce un valore sufficiente. Dal '500 in poi si ha la nascita e lo sviluppo del sentimento della famiglia.» P. ARIÈS, *Padri e figli nell'Europa medievale e moderna*, tit. orig., *L'enfant et la vie familiale sous l'ancien régime*, Paris, Plon, 1960; trad. it. di Maria Garin, Roma-Bari, Laterza, 1996, pp. 413-433, *passim*. Vedi anche: J. GOODY, *Famiglia e matrimonio in Europa. Origini e sviluppi dei modelli familiari in Occidente*, tit. orig., *The development of the Family and Marriage in Europe*, London, Cambridge University Press, 1983; ed. it. a cura di Francesco Maiello, Milano, Mondadori, 1984.

²³⁶ Una dettagliata ricostruzione della rivolta dei contadini, degli artigiani e dei minatori teutonici contro i loro principi, capeggiata dal teologo protestante millenarista Thomas Müntzer che, dopo essere stato tra i primi a introdurre la lingua tedesca nella liturgia, si ritrovò contro proprio Martin Lutero, all'epoca già schieratosi apertamente con l'oligarchia, da lui vista come necessario argine alle mire di Carlo V, si può leggere in R. GOBBI, *Figli dell'Apocalisse. Storia di un mito dalle origini ai giorni nostri*, Milano, Rizzoli, 1993, pp. 153-162.

²³⁷ «Alcuni storici sostengono che i ritmi dei processi di pauperizzazione nell'Europa occidentale nel Cinque-Seicento, siano stati determinati per lo più dalle crisi alimentari. Queste, infatti, coincisero con una impressionante comparsa di masse di poveri e diseredati nelle città. La prima serie fu quella accorsa negli anni Venti; fino ad allora c'era stata una relativa abbondanza di beni di prima necessità e le carestie erano state piuttosto rare, ma il cattivo raccolto dell'annata 1521-1522 rappresentò un presagio infausto. Con la disastrosa annata del 1528-1529, Venezia, Parigi, Lione e altre grandi città, videro una grande folla di contadini macilenti riversarsi al loro interno in cerca di pane e lavoro.» V. PAGLIA, *Storia dei poveri in Occidente*, Milano, Rizzoli, 1994, p. 245. Vedi anche H. A. MISKIMIN, *The economy of later Renaissance Europe 1460-1600*. New York, Cambridge University Press, 1977.

Prologo

mitico periodo storico: un nucleo di potere tanto identificato con il suo territorio e con la sua gente da riuscire a creare un singolare miscuglio di devozione, fedeltà e sudditanza.

Sullo sfondo Ferrara, colta nel momento della transizione, che avrà addirittura ripercussioni sul tessuto urbano della città, della famiglia dominante, gli Este: dalle oscure origini medievali al fulgore rinascimentale, in forza anche dell'aiuto fondamentale dei tre più grandi poeti di corte, che ne eterneranno il nome con le loro opere.

LA ROCCAFORTE DEI CAVALIERI «DI CARTA»

Si dice che una linea retta è divisa secondo la proporzione estrema e media
quando il rapporto fra l'intera linea ed il segmento maggiore
è uguale al rapporto fra il segmento maggiore e il segmento minore.

Euclide, *Elementi di Geometria*, VI, 3

Proprio al culmine della civiltà rinascimentale italiana, Luca Pacioli, precorritrice figura di insegnante e divulgatore scientifico, diede alle giovani ma già vigorose stampe della penisola, il *De Divina Proportione*, summa delle conoscenze matematiche e geometriche dell'epoca.

Il fatto che tante di quelle nozioni, Pacioli le avesse “liberamente” attinte dai trattati del suo illustre concittadino e grande amico Piero della Francesca, morto già da qualche anno, fa il paio con l'altrettanto notevole notizia che le magnifiche illustrazioni del trattato provengono dalle mani di Leonardo da Vinci.

Siamo nel 1509: questa la temperie culturale all'alba del secolo d'oro delle nostre arti²³⁸.

Anni contrassegnati dalla caccia inesausta all'opera “perfetta”, che si protrasse lungo tutto il Cinquecento: platonicamente armonica in sé e aristotelicamente partita in ogni suo membro da mano sapiente; chimera proveniente dal recente passato, punteggiato da riscoperte umanistiche d'opere

²³⁸ Il trattato fu pubblicato a Venezia, ma Luca Pacioli l'aveva già portato a termine mentre si trovava a Milano, dove era giunto nel 1496 su invito di Ludovico il Moro, caldamente sollecitato da Leonardo, che intendeva accrescere le proprie conoscenze geometriche. I rapporti tra Piero e Luca, in gioventù discepolo nella sua bottega d'artista, sono stati spesso oggetto di controversie, ma è innegabile che fossero improntati da una sostanziale bonomia del maestro, che sempre apprezzò le doti di matematico del suo più giovane concittadino. Per questo, cfr. M. LIVIO, *La sezione aurea*, tit. orig., *The Golden Ratio*, Random House, 2002; trad. it. di Stefano Galli, Milano, Rizzoli, 2003, pp. 192-205; 238-244, *passim*. Non così la pensava Giorgio Vasari, per cui il rapporto “di bottega” era sacro e intangibile. Dopo aver solo adombrato il nome di colui che gli aveva “sottratto” la gloria della fama, subito assesta il suo fendente: «Essendo stato tenuto maestro raro e divino nelle difficoltà de' corpi regolari, [scil. Piero] e nella aritmetica e geometria, sopraggiunto nella vecchiaia dalla cecità corporale e dalla fine della vita, non possesse mandare in luce le virtuose fatiche sue et i molti libri scritti da lui. [...] E colui, che con tutte le forze sue si doveva ingegnare di mantenergli la gloria e di accrescergli nome e fama, per avere pure appreso tutto quello che e' sapeva, [...] annullato il nome del precettore, usurpatosi il tutto, dette in luce sotto nome suo proprio ciò è di fra Luca da 'l Borgo tutte le fatiche di quel buon vecchio. Fu Piero, [...] studiosissimo dell'arte, e si esercitò assai nella prospettiva, ed ebbe buonissima cognizione d'Euclide; in tanto che tutti i migliori giri tirati nei corpi regolari egli meglio che altro geometra intese, ed i maggiori lumi che di tal cosa ci siano, sono di sua mano: perché maestro Luca dal Borgo [scil. Luca Pacioli, nato a Borgo San Sepolcro, come Piero], frate di San Francesco, che scrisse de' corpi regolari di geometria, fu suo discepolo: e venuto Piero in vecchiezza ed a morte, dopo aver scritto molti libri, maestro Luca detto, usurpandoli per se stesso, gli fece stampare come suoi, essendogli pervenuti quelli alle mani dopo la morte del maestro.» G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, architettori, da Cimabue insino a' tempi nostri. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze, 1550*, a cura di Luciano Bellosi e Aldo Rossi, Torino, Einaudi, 1986, pp. 376-377. Luca Pacioli, seppur alquanto scoperse, né seppe distinguersi per originalità di pensiero, fu portatore di un modo affatto nuovo di intendere il mondo naturale, che anticipa la grande rivoluzione scientifica della fine del secolo. Si veda questa affermazione contenuta proprio nel *De Divina Proportione*, soffusa peraltro di eco letterarie di elegante stampo dantesco: «Idio mai non se po' mutare, [...] tutto ciò che per lo universo inferiore e superiore si squaterna, quello de' necessità al numero, peso e mensura fia soctoposto.» Cfr. E. GARIN, *L'umanesimo italiano. Filosofia e vita civile nel Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza, 1993, pag. 229.

antiche d'apollinea bellezza. È l'inderogabile cifra rinascimentale della *discordia concors*, che intende esercitare il controllo su materiali disparati attraverso l'egida di uno stile unitario²³⁹.

Al centro delle annose polemiche degli intellettuali italiani furono, soprattutto, tre poemi, nati sotto l'influenza diretta e indiretta della casa d'Este, che rappresenteranno un costante punto di riferimento, in senso negativo e positivo, per tutti coloro che provarono ad imbastire trame in ottava rima²⁴⁰.

Una singolare coincidenza segna la linea del tempo che vide lo svolgersi delle vite degli autori di quei poemi, Matteo Maria Boiardo, Ludovico Ariosto e Torquato Tasso, tutte comprese tra i centotré anni che corrono tra le nascite del primo e del terzo e i centouno tra le infelici morti²⁴¹.

Un secolo che vede, attraverso le loro penne ispirate, la rinascita e il consolidamento d'una forma d'arte proveniente dal miglior passato, popolare e nobile insieme, dell'Europa letteraria, tenace sintesi, e secolare ormai, di ciclo carolingio e materia arturiana; e, in seguito, la sua piena affermazione e la

²³⁹ La *discordia concors*, espressione antonimica che fu già di Ovidio nel Libro X delle *Metamorfosi*, ma non in questa forma, in ambito umanistico designò la tipica dialettica pitagorico-platonica della progressiva convergenza verso l'Unità piena: "harmonia est discordia concors" diventerà il motto dei neoplatonici, consapevoli eredi di una tradizione millenaria, esemplata al meglio nella fondamentale *Theologia platonica de immortalitate animarum* di Marsilio Ficino, del 1482. Per la menzione ovidiana, si fa riferimento a questi versi: *Tale nemus vates attraxerat inque ferarum / concilio medius turba volucrumque sedebat; / ut satis impulsas tempravi pollice chordas / et sentit varios, quamvis diversa sonarent, / concordare modos, hoc vocem carmine movit.* («Di tale varietà era dunque il bosco che il vate [scil. Orfeo] aveva adunato: ed egli vi sedeva in mezzo, circondato da un consesso di belve e da uno stormo di uccelli. Dopo essersi accertato, pizzicando le corde del suo strumento, che i diversi si accordavano armonicamente, spiegò la voce a cominciare il canto.») P. OVIDIO NASONE, *Metamorfosi*, tit. orig. *Metamorphoseon Libri XV*; a cura di Piero Bernardini Marzolla, Torino, Einaudi, 2005, Tomo II, vv. 143-147, pp. 584-585. Sulla fondamentale importanza di Ovidio per la cultura rinascimentale, vedi *SCRITTURE DI SCRITTURE. TESTI, GENERI, MODELLI NEL RINASCIMENTO*, a cura di Giancarlo Mazzacurati e Michel Plaisance, Roma, Bulzoni, 1987; B. GUTHMÜLLER, *Mito, Poesia, Arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1997; *IL MITO NELLA LETTERATURA ITALIANA*, Opera diretta da Pietro Gibellini, 5 Voll. (6 Tomi), Vol. 1, *Dal Medioevo al Rinascimento*, a cura di Gian Carlo Alessio, Brescia, Morcelliana, 2005; *IL POETA E IL SUO PUBBLICO. LETTURA E COMMENTO DEI TESTI LIRICI NEL CINQUECENTO*, a cura di Massimo Danzi e Roberto Loporatti, Convegno Internazionale di Studi, Ginevra, 15-17 maggio 2008, Genève, Librairie Droz S. A., 2012; F. TOMASI, *Studi sulla lirica del Rinascimento*, Roma-Padova, Antenore, 2012.

²⁴⁰ Le rutilanti creazioni di Boiardo e Ariosto, anzi, dovettero fronteggiare la precoce accusa d'esser mostri composti da parti anatomiche degne dei «grilli» medievali; dei bestiari ancora tanto in auge tra Quattro e Cinquecento come *memorabilia*: creature tanto disarticolate che avrebbero inorridito persino John Mandeville, il fantomatico viaggiatore del XIV secolo, le cui cronache avventurose avevano eclissato la fama di Marco Polo e del suo *Milione*, memoria di viaggio raccolta da Rustichello da Pisa, che ha già avuto una parte in questa lunga storia. Da rimarcare, l'enorme successo del *Viaggio di Mandeville*, opera anonima scritta in francese attribuita al cavaliere inglese Sir John Mandeville, apparsa tra il 1356 e il 1371, ben prima dunque dell'invenzione della stampa a caratteri mobili, ha fatto sì che ne siano giunte fino a noi ben 250 copie manoscritte (73 in tedesco e in olandese, 37 proprio in francese, 40 in inglese e 50 in latino), palese testimonianza di una diffusione a dir poco capillare e immediata. Cfr. F. BRAUDEL, *Civiltà materiale, economia e capitalismo (secoli XV-XVIII)*, tit. orig., *Civilisation matérielle, économie et capitalisme (XV-XVIII siècle)*, Paris, Colin, 1979; trad. it. di Corrado Vivanti, 2 Voll., Tomo I, *Le strutture del quotidiano*, tit. orig., *Les structures du quotidien: le possible et l'impossible*, Torino, Einaudi, 1982, p. 368.

²⁴¹ Matteo Maria Boiardo nacque, infatti, a Scandiano nel 1441, tra il 22 Maggio e il 21 Giugno, sotto il segno dei Gemelli, come si evince dal sonetto settantotto del suo canzoniere, morendo poi a Reggio, il 19 Dicembre del 1494. Torquato Tasso nacque invece a Sorrento l'11 Marzo del 1544, e morì, dopo le innumerevoli e notissime vicissitudini, il 25 Aprile 1595. Dati anagrafici che sembrano curiosamente coincidere; e le coincidenze attirarono l'attenzione di Giorgio Petrocchi, in un saggio che si citerà più diffusamente oltre, in cui lo studioso di Tivoli fa cenno anche alle edizioni delle *principes* dei rispettivi poemi maggiori: l'*Innamoramento*, del 1483 e la *Liberata*, posizionata tra il 1581 delle due Bonnà, e il 1584 della Osanna.

sciente e rapida fine, che per molti fu evoluzione verso la Storia. Un secolo in cui cambiano regni e domini, ma non la forma e il contenuto stesso del poema cavalleresco: parabola temporale immersa in un distacco solo apparente dalle vicende storiche, che intanto evolvevano a ritmi vertiginosi e inusitati fino ad allora.

La figura chiave della storia dei poemi ferraresi è certamente Ludovico Ariosto, nato trentatré anni dopo Boiardo e sessantotto prima di Tasso²⁴².

Lucido lettore dei suoi tempi, a volte degno di un Machiavelli, come dimostra la polemica sulla “guerra nuova” che occhieggia dal suo *Furioso*²⁴³, seppe cavalcare l’onda della questione della lingua in modo lungimirante, sicuro della sublimità della sua ottava rima e della possibilità d’accesso alle più moderne acquisizioni teoriche dei dibattiti culturali; sottraendo così il suo capolavoro, precocemente, alle brume della pianura che gli era tanto cara, e consegnando così un modello imprescindibile ad una letteratura che provava a dirsi “nazionale”.

Boiardo, dal suo canto, dopo aver improntato il primo periodo della sua produzione poetica - punteggiato peraltro da opere in latino e volgarizzamenti che hanno buon valore documentario -, verso un municipalismo aulico che sfocia nel notevole canzoniere degli *Amorum Libri Tres*, si mosse poi,

²⁴² Ludovico Ariosto, sublime interprete d’una stordente transizione epocale, nacque a Reggio l’8 Settembre 1474, morendo in Ferrara il 6 Luglio 1533, nella sua amata casa in contrada Mirasole contrassegnata da quella famosa iscrizione dettata dall’umanista Dionigi dall’Aquila: *Parva sed apta mihi, sed nulli obnoxia, sed non / sordida; parva meo sed tamen aere domus*, che il poeta volle conservare quando riattò l’abitazione, eppure tanto “ariostesca” da essere da molti considerata ancor’oggi a tutti gli effetti sua. Cfr. L. ARIOSTO, *Orlando Furioso*, a cura di Lanfranco Caretti, testo Debenedetti-Segre, 2 Voll., Torino, Einaudi, 1960, 1966-1992, Tomo I, p. XXVIII.

²⁴³ A partire dalla *gran bontà* dei cavalieri antichi, I, 20, che ironizza sui molti esempi di tale atteggiamento nei romanzi francesi, in fondo Rinaldo e Ferrau arrestano il loro duello solo per correr dietro ad Angelica, ma fa probabilmente riferimento anche ai “nuovi” e brutali combattenti, numerosi sono i riferimenti nel *Furioso* alle armi da fuoco, che destituiscono d’ogni valore il gesto del singolo. Basterà citare due episodi del poema; il primo, in particolare, ritenuto a giusta ragione esemplare di questo atteggiamento si trova al canto IX, quando ci viene presentato il re di Frisia, Cimosco, che *oltre che sia robusto, e sì possente, / che pochi pari a nostra età ritruova, / e sì astuto in mal far, ch’altrui niente / la possanza, l’ardir, l’ingegno giova; / porta alcun’arme che l’antica gente / non vide mai, né, fuor ch’a lui, la nuova: / un ferro bugio, lungo da dua braccia, / dentro a cui polve et una palla caccia* (IX, 28). Questo ordigno, *né men che soglia il fulmine ove passa, / ciò che tocca arde, abatte, apre e fracassa* (IX, 29; vv. 7-8). Nulla può, però, contro Orlando che, impossessatosene, lo getta indignato in mare, rimandando ad un’altra epoca il momento in cui non ci sarà più differenza tra valorosi guerrieri e codardi: [...] *Acciò più non istea / mai cavallier per te d’essere ardito, / né quanto il buono val, mai più si vanti / il rio per te valer, qui giù rimanti* (IX, 90, vv. 5-8). *Ivi*, pp. 205, 222, corsivi miei. Nel canto XXV, poi, dopo aver detto che *la forza di Ruggier non era quale / or si ritrovi in cavallier moderno*, Ariosto la paragona ad altri due micidiali strumenti di guerra, ben conosciuti a Ferrara: *Forse il tremuoto le sarebbe uguale, / forse il Gran diavol; non quel de lo ’nferno, / ma quel del mio signor, che va col fuoco / ch’a cielo e a terra e a mar si fa dar loco* (XXV, XIV, vv. 1-2; vv. 5-8). In questo caso, il poeta sta facendo riferimento alle bombarde di Alfonso, che portavano nomi bizzarri come «Regina», «Terremoto» e «Gran Diavolo», appunto, usate dalle truppe estensi nell’assedio di Legnano del 1510. *Ivi*, pag. 736n. Per quanto concerne la visione della guerra moderna di Niccolò Machiavelli, si pensi ad un testo come *L’arte della guerra*, pubblicato nel 1521, in cui, chiamati a discutere delle milizie mercenarie e del nuovo modo di guerreggiare, né il padre della poetessa Vittoria, il famoso condottiero Fabrizio Colonna, distintosi già nel combattere i Turchi e noto in tutta Italia per il suo valore, voce del Segretario fiorentino, né Cosimo Rucellai, altro protagonista dei dialoghi che compongono i sette libri dell’opera, citano mai l’artiglieria o le armi da fuoco, o tantomeno i recenti sviluppi dell’architettura bastionata, necessario argine agli assedi, che erano divenuti sì meno lunghi, ma certo più violenti e distruttivi. Cfr. N. MACHIAVELLI, *L’arte della guerra*, in *Opere*, a cura di Mario Bonfantini, *I Classici del Pensiero Italiano*, Volume 1°, Ediz. Speciale per la Biblioteca Treccani, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2006, pp. 421-459.

nella piena maturità artistica, verso il “malfamato” porto del poema cavalleresco: ciò accadde soprattutto a seguito delle innumerevoli sollecitazioni che gli venivano dall’alto, laddove i Signori di Ferrara cominciarono a considerarlo un utilissimo strumento di propaganda per una corte politicamente e militarmente minacciata da rivali ben più potenti d’essa.

Gli Este, i terminali più importanti di quella tendenza ondivaga che aveva portato la materia di Francia dall’originario ambito di corte all’attenzione del grande pubblico popolare, e poi ancora a lettura privilegiata delle corti neo-feudali italiane e della rampante classe borghese cittadina, disponevano di una delle raccolte più complete in Europa di testi, in prosa e poesia, d’argomento amoroso e guerresco insieme: serbatoio da cui attingere liberamente temi e argomenti ben radicati nell’immaginario di dame e cavalieri dal malcerto *pedigree*, così da ricreare, altresì, i miti fondativi di una intera generazione di nobili.

Il poeta di Scandiano provò ad opporsi, nei modi e nelle forme consentitigli dal rango, sospeso tra il sodale e il subordinato, ad una raffazzonata celebrazione della famiglia d’Este, che riconosceva a tutto detrimento della poesia; ne è forte testimonianza il primo canto del poema, da sempre luogo privilegiato degli intendimenti degli autori di poemi cavallereschi, del tutto privo di riferimenti ai committenti, se non in *esergo*²⁴⁴.

Ma l’intero primo libro, dei tre di cui si compose l’*Innamoramento d’Orlando*, assomiglia, riguardo al tema encomiastico, alla sfera che durante il moto sfida l’attrito con sempre maggior fatica; fino a che, sin dal primo canto del secondo libro, Boiardo si costringe a restituire tutto quello che non aveva concesso prima: in un momento della sua vita in cui, peraltro, doveva accettare, da parte degli Estensi, decisioni dolorose per la sua famiglia.

Perché sempre complessi e spesso di difficile lettura furono i rapporti con i signori, che diedero e tolsero favori bruscamente a tutti gli artisti impegnati a Ferrara, ma in particolare proprio a coloro che ritenevano più vicini; fossero essi cortigiani di vecchia data come Boiardo e, in misura già diversa, Ariosto, oppure letterati “compagni di strada” come Torquato Tasso, accolto a Ferrara, ma colà non nato e cresciuto: il che, comunque, non impedì certo al “suo” duca, Alfonso II, di disporre di lui a piacimento, dimostrandosene persino geloso a volte, così da acuirne le crisi nervose che lo accompagneranno fino alla morte.

Determinanti per la fine del «romanzo» cavalleresco, come dalla metà del secolo XVI sarà chiamato con sempre più convinzione l’antico poema, furono in seguito le accese critiche ad esso rivolte proprio dall’ultimo dei tre autori, motivate da una stringente logica unitaria che fu l’autentica e drammatica *quête* della sua vita intellettuale. Già quando era *enfant prodige* e piuttosto *gâté* dello Studio padovano, nella breve lettera accompagnatoria indirizzata ai lettori del suo *Rinaldo*, scritto ad appena diciotto anni, si era scusato infatti per la materia trattata, citando Ariosto e *Amadigi* del padre

²⁴⁴ «El libro primo de Orlando Inamorato, en el quale se contiene le diverse aventure e le cagione de esso innamoramento, tradutto da la verace cronica de Turpino, arcivescovo remense, per il magnifico conte Matteo Maria Boiardo, conte de Scandiano, a lo illustrissimo signor Ercole duca di Ferrara.» M. M. BOIARDO, *Orlando Innamorato*, a cura di Giuseppe Anceschi, cit., *Esergo*, Tomo I, p. 1.

Bernardo, pubblicato da due anni, come esempi da non imitare: appropriandosi d'una tradizione consolidata, intese cioè seppellirla in modo drammatico, prefigurando un poema "nuovo" su base antichissima.

Torquato Tasso rinfocolò per tutta la vita la polemica contro il poema cavalleresco, arma strategica utile ad accreditarlo negli anni della maturità artistica come "padre nobile" della cultura ufficiale, fissandola a futura memoria nella tarda sistemazione dei giovanili *Discorsi dell'arte poetica*, pubblicati nel 1565, tre anni dopo *Rinaldo*: con i *Discorsi del poema eroico*, del 1594, infatti, attraverso il significativo spostamento tematico dalla generica arte poetica al poema eroico vero e proprio, egli focalizzò definitivamente una scelta consapevole e radicatasi nel tempo²⁴⁵.

Sempre costante fu in Tasso l'esigenza di giustificare le sue mosse artistiche; alla comunità di intellettuali di cui si sentiva membro influente, ma anche, se non soprattutto, a se stesso: solo alla «favola boschereccia» *Aminta* mai volle aggiungere un rigo, persino nelle lettere private, tanto da spingere alcuni studiosi moderni a pensare all'opera del 1573 come alla più "autentica" creazione tassiana, laddove forse, per un poeta-critico come Torquato è forse la più *en travesti*, con i tanti protagonisti della scena culturale ferrarese a malapena nascosti dietro i nomi cari al gusto per la classicità²⁴⁶.

²⁴⁵ «Avendo [...] io proposto di correggere e publicar quel che io, già molti anni sono, scrissi in quattro libri, ne' quali mostrai quasi l'idea del poema eroico; [...] non ho voluto fare in loro [*scil. nei Discorsi*] molte mutazioni né molto accrescimento, quantunque con gli anni sogliono crescere quelle cose che non hanno avuto ancora ricevuta la loro perfezione. Oltre a ciò, ho dubitato che altri non potesse credere ch'io volessi attribuirmi l'opinione d'alcuni: però de le molte cose che io ho dopoi lette e considerate in questa materia, ho aggiunte solamente quelle de le quali aveva ragionato pubblicamente in Bologna, o privatamente in Ferrara e in altre parti con molti amici miei. [...] Dovendo dunque io mostrar l'idea dell'eccellentissimo poema eroico, non debbo proporre per esempio un poema solo, benché egli fosse più bello de gli altri; ma, raccogliendo le bellezze e le perfezioni di ciascuno, insegnare come egli si possa fare bellissimo e perfettissimo insieme.» T. TASSO, *Discorsi del poema eroico*, in *Opere*, a cura di Ettore Mazzali, 2 Voll., Napoli, Casa Editrice Fulvio Rossi, 1969; Tomo II, Libro I, pp. 577, 579. Nonostante le "rassicurazioni" a Cinzio Aldobrandini, protettore di Torquato nei suoi ultimi anni di vita e destinatario del *Discorsi del poema eroico*, sul non eccessivo «accrescimento» dei *Discorsi dell'arte poetica*, in realtà Tasso raddoppiò la mole del testo, ampliando e sviluppando numerosi argomenti, colà esposti molto più brevemente e con un minor numero di citazioni testuali d'altri poeti. L'accenno, poi, all'«opinione d'alcuni» di cui il poeta si sarebbe attribuito il merito, è una allusione alle insinuazioni di Sperone Speroni, il grande filosofo padovano morto frattanto nel 1588, che per almeno dieci anni, in pubblico e in privato, aveva affermato i *Discorsi dell'arte poetica* essere solo frutto delle domande incalzanti postegli dall'allora giovanissimo Torquato nel corso di discussioni informali, a cui, del tutto in buona fede, egli mai s'era sottratto. Ma forse i contrasti tra i due erano nati all'epoca dei primi abbozzi della *Gerusalemme Liberata*, quando i consigli di Speroni erano divenuti tanto severi e continui da indurre quasi il poeta ad abbandonare l'opera. Certo è che, se è vera la tradizione che si riporta alla fine della nota seguente, neanche la citazione del padovano in un testo gioioso come l'*Aminta*, era servita a calmare gli animi. Cfr. *Ivi*, pp. 785n-786n.

²⁴⁶ «Una tradizione che passa attraverso il primo commento all'*Aminta* dell'abate Egidio Menagio (Parigi, Courbé, 1655), e che del resto è confermata da documenti attendibili e in qualche caso dall'evidenza, vuole che il Tasso adombrasse personaggi della corte estense dietro alcuni dei personaggi della favola, tra quelli che agiscono direttamente sulla scena o che sono semplicemente citati in una o più occasioni.» Estratto da *Personaggi dell'Aminta e della corte*, di Ettore Barelli, in T. TASSO, *Aminta*, introduzione di Mario Fubini, note di Bruno Maier, premessa al testo, cronologia e bibliografia di Ettore Barelli, 1963, quarta edizione 1988, p. 31. Torquato Tasso è Tirsi, il pastore amico di Aminta; l'*Uom d'aspetto magnanimo e robusto o colui che Dio qui può stimarsi* è il duca Alfonso, così come le *celesti dee* sono le duchesse Lucrezia ed Eleonora. I *nuovi Lini ed Orfei* sono i poeti e i musicisti di corte, mentre Batto, che assieme a Tirsi forma una coppia di *gran maestri d'amore* è Battista Guarini, figlio di Guarino. Così come Giovan Battista Nicolucci, il «Pigna», segretario sia di Ercole II che di Alfonso, in *Aminta* è Elpino, a cui *quel Grande che cantò l'armi e gli amori*, cioè Ariosto, a lui lasciò la *fistola morendo*. Ma c'è spazio anche per Alfesibè, a cui *Febo insegnò la medic'arte*: il dottor

Il poema giovanile, frattanto, anche attraverso la dedicatoria «a l'Illustrissimo et Reverendissimo Signor D. Luigi d'Heste Card.», gli aveva garantito la simpatia della corte di Ferrara, meta ambita da ben più di un secolo dagli artisti d'ogni luogo d'Europa, attratti da un patronato sapientemente imbevuto di mecenatismo e da un'accorta politica che riusciva a garantire l'equilibrio dei rapporti di forza con tutti i maggiori stati italiani.

LA STORIA DEGLI ESTE È LA STORIA DI FERRARA

Il Signore che diede inizio all'ascesa politica della casata estense fu Niccolò III, che governò per quasi cinquant'anni come marchese, dal 1393 al 1441. Non colto, Niccolò avvertiva però l'importanza della cultura e la sua utilità; Ferrara ebbe allora le migliori firme dell'umanesimo a ricoprire le cattedre del nascente Ateneo: Francesco Filelfo fu il più noto, ma tra gli altri si distinse l'aretino Donato degli Albanzani che, già intimo di Francesco Petrarca, fu dal 1382 alla sua morte, nel 1411, prima precettore e poi consigliere di Niccolò, e autore di due fondamentali traduzioni in volgare di opere importantissime per lo sviluppo degli studi umanistici: *De Viris Illustribus* di Petrarca e *De Mulieribus claris* di Boccaccio, che subito andarono a rimpolpare la raccolta del Signore, già ricca di numerosi testi di varia natura: dalla *Cronica* di Giovanni Villani al *Milione* di Marco Polo, dalla *Commedia* dantesca, in cui la famiglia aveva avuto l' "onore" di essere più volte citata, a gran parte delle opere volgari di Boccaccio.

Altro ancora, però, ospitava quella biblioteca sempre più importante, inventariata per la prima volta proprio durante il periodo di reggenza di Niccolò, nel 1436: opere narrative del ciclo carolingio e bretone, l'*Aspremont* franco-veneto, ad esempio, assieme al *Roland* e al *Buovo d'Antona*, e a più numerosi romanzi arturiani, tre copie del *Lancillotto*, tre del *San Gradale* e tre del *Merlino*, due del *Tristano* e due del *Girone*, una palese e precoce testimonianza dei gusti della corte, non solo del tempo del marchese, che dal suo canto sollecitò numerosi volgarizzamenti in francese, segno della sua padronanza e dell'uso corrente di questa lingua²⁴⁷.

Dal secondo decennio del Quattrocento, intanto, a Ferrara cominciò a profilarsi la figura di un nuovo uomo di cultura, attratto da questioni tanto letterarie quanto scientifiche. Itinerante, come il

Brasavola, cioè, cognato di Nicolucci e archiatra degli Este; per Lucrezia Bendidio, Licori, che Torquato aveva forse amato e certo cantato anni prima, e, infine, per Sperone Speroni stesso, adombrato in Mopso: maligno, bugiardo e menagramo. Occorre tener ben presente la destinazione d'uso della «favola boschereccia», rappresentata dinanzi all'intera corte estense nell'isoletta di Belvedere, il 31 Luglio del 1573 e il cui allestimento fu a cura della famosa compagnia dei «Gelosi», che trionferà spesso in Francia negli anni seguenti, diretta per l'occasione dall'autore stesso, per comprendere appieno il carattere di eminente godimento *inter pares* che *Aminta* dovette avere per i cortigiani tutti; che si deliziarono grandemente a riconoscerne e riconoscersi nei caratteri delineati, con mano ben ispirata, occorre dirlo, dal ventinovenne Torquato, che credeva in questo modo, di inaugurare una nuova stagione e invece s'avviava a concludere la sua unica felice presso la corte di Ferrara, che pure sempre rimarrà il centro del suo mondo.

²⁴⁷ Cfr. *STORIA DELLA LETTERATURA ITALIANA*, diretta da Enrico Malato, Vol. III, *Il Quattrocento*, Parte II, *Dal latino al volgare*, Roma, Salerno Editrice, 1996, Cap. VIII, *L'Umanesimo nell'Italia Settentrionale e mediana*, di Paolo Viti, p. 577.

campano Guglielmo Capello, pedagogo dei figli di Niccolò III e inseritosi poi all'interno del circolo formato dal 1429 intorno a Guarino; come Giovanni Aurispa, siciliano, insegnante di greco e precettore di Meliaduse, figlio naturale di Niccolò; oppure come Angelo Camillo Decembrio, fratello di Pier Candido, uno dei maggiori esponenti dell'Umanesimo milanese; ma anche *enfant du pays*, come Feltrino Boiardo, nonno di Matteo Maria, o *genii loci* come Tito Vespasiano Strozzi, suo zio materno, e Pier Andrea de' Bassi, che comporrà il poema *Le fatiche di Ercole* (1425-1430), su richiesta dello stesso marchese.

Nella conclusione di quest'opera appare già il veronese Guarino Guarini, giunto a Ferrara, come detto, nel 1429: il vero iniziatore della stagione d'oro della cultura d'ambito estense²⁴⁸. Nel giro di due anni, egli divenne il precettore di Leonello, assieme a Borso uno dei due figli illegittimi avuti dal Signore con la favorita Stella de' Tolomei che governeranno in successione, accompagnando così il giovane nella scalata alla guida dello Stato culminata con la morte del padre, nel 1441. A dire il vero, al suo posto avrebbe dovuto esserci suo fratello Ugo, protagonista nel 1425, a soli vent'anni, della più fosca vicenda della storia estense.

Quando Niccolò rimase vedovo per la terza volta, impalmò Laura Malatesta, detta «Parisina», di quasi vent'anni più giovane. Essa diede tre figli a suo marito, ma l'erede maschio tanto auspicato, Alberto, morì pochi mesi dopo la nascita. A vent'anni, in occasione d'una visita ai suoi familiari a Ravenna fu accompagnata da Ugo, suo coetaneo e figliastro, ritrovandosi per la prima volta sola con lui, lontano dal marchesato; ben presto, i due giovani iniziarono una relazione incredibilmente simile a quella di Francesca da Polenta e Paolo Malatesta, eppure tristemente comune in un'epoca gravata dai matrimoni di convenienza.

Niccolò s'accorse rapidamente di quell'amore illecito e, senza il minimo ripensamento, fece dapprima rinchiudere i due giovani nelle prigioni del castello, per poi decapitarli nelle stesse segrete. Al colmo del suo delirio tragico, in realtà lucidissimo, promulgò una legge che condannava a morte le spose riconosciute infedeli, di cui fece le spese "solo" la moglie di un giudice ferrarese.

La "macchina culturale" di corte operò negli anni a seguire una vera e propria rimozione dell'episodio, comunque troppo eclatante per essere dimenticato, e anzi agitato dai nemici politici degli estensi come sintomatico della natura perversa degli "eredi di Gano di Maganza", come venivano chiamati dai loro avversari, la cui pratica del potere naturalmente non differiva affatto da quella di Niccolò.

²⁴⁸ «Guarino de' Guarini nacque a Verona nel 1374; fu scolaro di Giovanni di Conversino a Padova ("ma la scuola del Ravennate non era umanista" - osserva il Sabbadini). Fu così col Crisolora a Costantinopoli dal 1403 al 1408, e questo periodo fu decisivo per lui. Tornato in Italia insegnò nel 1408 a Firenze, poi a Venezia, e per dieci anni a Verona. Nel '29 si trasferì a Ferrara ove rimase fino alla morte avvenuta nel 1460. A Ferrara tenne prima scuola privata, poi, nel '31, fu chiamato a educare Leonello d'Este; col 1436 divenne lettore nello Studio. Ricercatore infallibile di testi, filologo insigne, il Guarino fu maestro incomparabile. Il suo epistolario [...] ci dà un quadro completo della sua attività e di mezzo secolo di vita culturale italiana, mentre ci mostra il suo metodo d'insegnamento e le sue relazioni con allievi e dotti del suo tempo.» E. GARIN, *Prosatori latini del Quattrocento*, Gasparino Barzizza, Guarino Veronese, Ludovico Carbone, Vol. 13° de *La Letteratura Italiana. Storia e Testi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1952; Riproduzione delle pp. 305-417 e 1130 del volume sopra indicato, Torino, Einaudi, 1977, p. 313.

Questa storia, nella sua drammaticità, è in controluce una testimonianza delle “cattive” letture che si tenevano all’ombra del potere, nelle segrete stanze dei nobili di tutta Italia. Una commovente conferma arriva da un documento ritrovato negli archivi ferraresi che attesta, appunto, la «factura de uno libro in francese, che si chiama Tristano», proprio per la sventurata Parisina²⁴⁹.

A testimonianza di una ragione di Stato agita da tutti, mondo ecclesiastico *in primis*, ben più importante delle conseguenze di tragedie familiari troppo comuni per poter avere valore di esemplarità, sta l’entusiastica ospitalità data da Ferrara al Concilio ecumenico in marcia da Basilea a Firenze nel 1438, appena tredici anni dopo quei ben noti fatti tragici²⁵⁰. Momento cruciale per la vita ferrarese, il Concilio, che avrebbe dovuto discutere l’unione delle Chiese d’Occidente e d’Oriente in funzione anti ottomana, vide l’afflusso in città, assieme a papa Eugenio IV, dell’imperatore bizantino e del patriarca di Costantinopoli, oltre che di tutti i più importanti pensatori greci: Bessarione, che peraltro tornerà a Ferrara per morirvi nel 1472, ma anche i non meno celebri Giorgio Gemisto Pletone e Giorgio Scholarios, uno fautore del platonismo, l’altro dell’aristotelismo, che innervarono con influenze elleniche un mondo culturale naturalmente volto verso il settentrione d’Europa.

Nel 1441, venne dunque Leonello, erede designato di Niccolò, i cui sentimenti per la morte straziante del fratello che gli apriva le porte del potere non conosciamo, ma che seppe aspettare fino al compimento dei trentaquattro anni. Egli fu la perfetta incarnazione dell’uomo rinascimentale: statista, diplomatico, umanista esimio e disinvolto conoscitore di latino e greco, tanto da denunciare tra i primi l’apocrifa raccolta di lettere di San Paolo a Seneca che circolava da tempo come autentica.

Si diletto di poesia, peraltro, come la maggior parte dei nobili del tempo, perché nella formazione del perfetto Signore, le arti liberali erano tenute in gran conto. E i suoi componimenti, al di là della fattura, che li colloca agevolmente tra la buona poesia cortigiana centro-settentrionale dell’epoca, tracciano anche la sfera delle letture dell’estense; che privilegia Petrarca, come da programma guariniano, ma anche schietti calchi danteschi²⁵¹.

²⁴⁹ A. SOLERTI, *Ugo e Parisina. Storia e leggenda secondo nuovi documenti*, in *Nuova Antologia* XXVIII (1893) 12, p. 608.

²⁵⁰ Proprio per meglio controllare l’assemblea, papa Eugenio IV, che aveva convocato il concilio a Basilea nel 1431, decise di trasferirla prima a Ferrara (1438), dunque in territorio pontificio, e poi a Firenze. La maggioranza dei Padri si oppose però al cambiamento di sede e nel 1440 elesse un nuovo pontefice, nella persona del duca di Savoia Amedeo VIII, che avrebbe assunto il titolo di Felice V (1439-1449). Ma un evento di grande importanza accadeva nel frattempo a Ferrara. L’imperatore bizantino, Giovanni VIII Paleologo (1421-1448), interveniva personalmente, con una delegazione di 700 membri al concilio e, incontratosi col papa, definiva la riunificazione della Chiesa d’Oriente con Roma (1439). Si giungeva ad un accordo anche sul primato di Pietro e sullo spinoso problema della processione dello Spirito Santo. Era, in fondo, una vittoria del grande cardinale Bessarione (1400-1472), metropolita di Nicea, platonico, riesumatore e diffusore del culto per l’antichità. A lui il nostro Umanesimo deve non poco. Ma era anche, bisogna ammetterlo, una vittoria effimera. Dettata da necessità politiche, la sempre più incombente minaccia turca, piuttosto che d’autentico spirito ecumenico, questa provvisoria riconciliazione era destinata a finire presto. L’Occidente non promosse nessuna crociata per difendere Costantinopoli e così, pochi anni dopo la caduta della città, lo scisma orientale tornava ufficialmente a dividere il mondo cristiano (1472).

²⁵¹ Magari ispirati dall’incontro del pellegrino col fiorentino Belacqua nel canto IV del *Purgatorio*: *e disse: «Or va tu su, che se’ valente!»*. (v. 114), come nel sonetto *Lo Amor me ha facto cieco, e non ha tanto*: [...] *me lassa per despecto en mea balia, / e dice: ora va’ tu, che presciumi tanto* (vv. 3-4). Il sonetto di Leonello si trova in *POESIA ITALIANA, Il Duecento, il Trecento, il Quattrocento*, a cura di Piero Cudini e Carlo Oliva, cit., p. 820.

La scuola dell'umanista veronese, sia pubblica sia privata, seguiva una rigida partizione quintiliana: tre corsi, elementare, grammaticale, retorico; l'italiano non era previsto come materia d'insegnamento, ma utilizzato all'inizio dei corsi dai maestri per condurre gli allievi gradualmente verso la lingua dei classici. Generazioni e generazioni di governanti, uomini dello Stato, predicatori e protagonisti della scena culturale, formati alla scuola e alla metodologia di Guarino, si servivano proprio del latino per "sgrezzare" il volgare, eliminando con continua, accresciuta consapevolezza i tratti vernacolari da quello che era sempre più considerato un uso frusto e sostanzialmente errato della lingua italiana: ancora una volta, come nel secolo precedente, la corte di Ferrara si rivelava un attivissimo centro di rielaborazione formale della lingua volgare, probabilmente il più importante dell'intero Centro-Nord.

Anche in virtù di una rispettabilissima biblioteca: è del 1436, infatti, il primo inventario pervenutoci, che registra quasi trecento codici, di cui circa venti di opere in volgare italiano. Ci sono Dante e Boccaccio, ma non Petrarca, le cui opere volgari faranno la loro apparizione nel catalogo solo a partire dal 1471; Brunetto Latini e Cecco d'Ascoli; il diffusissimo Fazio degli Uberti, ma anche contemporanei come Guglielmo Capello, Niccolò Malpigli e Pier Andrea de' Bassi, che solleciterà allo *scriptorium* ferrarese la produzione di due esemplari del *Teseida* e uno del *Decameron*. Al massimo fulgore dell'epoca di Leonello, i testi latini si moltiplicarono, naturalmente, ma nuove e prestigiose opere volgari fecero la loro apparizione: tre esse, spicca il *Teogenio* di Leon Battista Alberti, amico personale del duca e spesso gradito ospite dell'estense.

Leonello fu ricordato come uno dei più illuminati signori di quel periodo, ma morì nel 1450, a soli quarant'anni. La sua liberalità divenne proverbiale, tanto da far convenire a Ferrara intellettuali stranieri del valore di Niccolò Copernico, consci anche dell'attenzione dell'allora marchese per gli studi astrologici e cosmici, applicati tempo dopo nel ciclo di Palazzo Schifanoia dal fratello Borso, ma anche nelle opere letterarie di Boiardo e Ariosto.

Con Borso, successore di Leonello, si assiste ad un netto incremento della pratica in volgare, e all'epocale conversione nella lingua d'uso di tutti documenti amministrativi. Nei suoi documenti ufficiali, così come nella corrispondenza privata, traspaiono precisi esempi di lingua "cancelleresca" non ancora toccata da influenze toscane: un volgare illustre per molti aspetti anticipatore della lingua "cortigiana" che rappresenterà più avanti il banco di prova delle teorie di Bembo e Trissino e della perduta *Volgar poesia* di Vincenzo Colli, il «Calmeta» gran negatore della fiorentinità linguistica e sostenitore, per converso, di quella cortigiana.

Avuto come maestro un altro umanista di rilievo come Giovanni Toscanella, Borso fu sempre al fianco dei letterati, palesando peraltro un grande interesse per l'astrologia, che condusse gli artisti cittadini a risultati importantissimi. Per lui, che non aveva né la statura culturale né quella morale del fratello, ma che continuò a perseguirne la politica di pace con l'estero e a proteggere gli uomini di

cultura chiamati da Leonello a Ferrara²⁵², importante quanto le lettere e la speculazione filosofica era l'immediatezza e la comprensibilità dell'arte figurativa; in particolare quella pittorica, da lui ritenuta la più adatta alla celebrazione della figura che incarnava: certo questa attitudine non gli impedì d'accettare di buon grado poemi come la *Borsias*, poema latino in dodici "canonici" libri come l'*Eneide*, di cui rimangono pochi frammenti, scritto in suo onore da Tito Vespaziano Strozzi e il *Divi Borsi Estensis Triumphus* di Gaspare Tribacco de' Trimbocchi o, tra gli altri, il poema in ottave *Spagna*, una delle prime attestazioni di cantare dalla significativa lunghezza, è del 1453, e dal pregevole corredo miniato²⁵³.

Dalle sue passioni sortirono dunque gli affreschi nel Salone dei Mesi di Palazzo Schifanoia del 1467, tramati da Pellegrino Prisciano, archivista e bibliotecario della casa d'Este e orditi da Cosmè Tura, Francesco del Cossa e dal giovanissimo Ercole de' Roberti: una rassegna di divinità classiche protettrici dei mesi, di segni zodiacali e decani e di scene di corte celebranti la vita di Borso; non prima, però, della sua splendida Bibbia miniata da Taddeo Crivelli. Perché Borso fu anche un bibliofilo appassionato; soprattutto, non a caso, di un particolare tipo di letteratura: nel 1470, scrive

²⁵² Basti pensare a Guarino che, seppur esautorato di molta parte della sua autorità intellettuale, poté rimanere in città onorato e rispettato fino alla morte, giunta, come detto, nel 1460, a ottantasei anni. Con la sua dipartita sembrò spegnersi l'autentico faro di tutta una generazione; i trentuno anni trascorsi a Ferrara avevano fatto di lui una guida e, al contempo, uno stimolo continuo per giovani e meno giovani che accorrevano nella città degli Estensi per ascoltare le sue lezioni. Tra gli altri, un posto preminente occupò Ludovico Carbone, nato a Ferrara e colà cresciuto intellettualmente: mostratosi assieme a Michele Savonarola il più importante prosatore in italiano di Ferrara, scriverà nel 1471 le *Facezie*, vivace spaccato della vita in città alla metà del secolo. Fu lui a comporre e leggere l'orazione funebre in latino per l'amato maestro, di cui si riportano alcuni passi nella traduzione riferita da Eugenio Garin: «Si è levato per noi un giorno pieno di dolore, pieno di lacrime, pieno di lutto tristissimo. Dove mi rivolgerò, di dove comincerò, che cosa mai debbo fare, di che cosa dolermi innanzitutto? [...] Nessuna parte della città deve rimaner senza pianto, in ogni dove si sentano lamenti, sospiri, lacrime, compianti. O mesta Ferrara, accompagna con la tua grande pena questo mio triste discorso. [...] Quando fu giunto al venticinquesimo anno [Guarino] si recò fino in Grecia [in realtà ne aveva ventinove: ma in un'altra parte della lettera, Carbone afferma altresì che Guarino era giunto al novantesimo anno di vita]. Essendo ormai divenuto provetto nel greco, stabilì di tornare in patria, perché secondo il precetto di Platone giovasse non solo a sé, ma molto più agli amici e al suo prossimo e specialmente alla patria. [...] Avendo sentito del giustissimo governo dell'insigne Niccolò d'Este, che [...] cercava in quel tempo un grammatico, un retore, un poeta, a cui affidare l'educazione del figlio Leonello, suo successore designato, e tutta la gioventù ferrarese, Guarino, richiesto, con estrema bontà si offrì ad assolvere tale compito. [...] Era vergognoso quanto poco sapessero di lettere i nostri cittadini prima del suo arrivo. [...] Ma dopo che una stella propizia fece entrare in Ferrara quest'uomo divino, avvenne un mirabile mutamento degl'ingegni. [...] Né Guarino fu utile solo alla nostra città, ma a tutta l'Italia e al mondo intero. Né [...] da Guarino si imparavano solo le lettere, ma anche i buoni costumi, poiché egli rinnovava l'abitudine degli antichi oratori, maestri di vita non meno che di parola. [...] Quell'eloquenza che la natura gli aveva concesso per il bene degli uomini egli non rivolse mai a danno o rovina di alcuno; nessun'invidia lo mosse; lodò sempre gli uomini meritevoli, ne disse sempre bene, fece loro tutto il bene possibile. Tutti i giovani che avidamente tendevano alle lettere considerava come figli, e non solo dava ad essi con somma liberalità la propria dottrina, ma li aiutava molto spesso con le proprie sostanze perché potessero emergere. [...] La sua vecchiaia non era querula, non difficile, non scontrosa, non lamentosa, ma tranquilla e dolce; [...] Guarino non cessò mai di studiare, mai di operare, ma volle morire tra i libri e le lezioni, e sembrò che all'estremo limite della vita cantasse più dolcemente del cigno che muore quasi presago della beatitudine imminente.» In E. GARIN, *Prosatori latini del Quattrocento*, Gasparino Barzizza, Guarino Veronese, Ludovico Carbone, cit., pp. 382-417, *passim*. Cfr. anche, F. TATEO, *Guarino Veronese e l'umanesimo a Ferrara*, in *Storia di Ferrara*, VII, 1994, pp. 16-55; N. MARCELLI, "Virum litteratissimum et huiusce aetatis nostrae eloquentiae fontem": Guarino Guarini nel giudizio degli umanisti, in «Medioevo e Rinascimento», XXIII/n.s. XX (2009).

²⁵³ Cfr. *STORIA DELLA LETTERATURA ITALIANA*, diretta da Enrico Malato, cit., Cap. IX, *Matteo Maria Boiardo*, di Riccardo Brusaglia, pp. 639-640.

infatti al conte Ludovico da Cuneo che il ricevere alcuni romanzi della *Tavola Vecchia* gli darebbe più «piacere e contento» della conquista di una città²⁵⁴.

Una digressione sull'impresa di Schifanoia è molto utile alla comprensione del difficile rapporto tra l'autorità committente dell'epoca, soprattutto quando questa comincia a vagheggiare il proposito d'un progetto politico affidato anche agli artisti, che quasi dovevano sentirsi già onorati da questa delega e non pretendere l'immediato pagamento delle proprie prestazioni, e quelli che venivano considerati primariamente lavoratori salariati, con il conseguente corollario di rapporti basati su quella sorta di vassallaggio *post litteram* cui s'è fatto cenno in precedenza²⁵⁵.

I tre grandi pittori di Ferrara lavorarono sì insieme, ma non fianco a fianco, per gli affreschi di Schifanoia. Se Cosmè Tura fu l'autore della maggior parte dei cartoni ma non della loro esecuzione, ad alternarsi proficuamente all'opera furono l'alfiere del classicismo luminoso Francesco del Cossa e il più giovane e inquieto e terreo Ercole de' Roberti, che determinarono lo spiazzante e affascinante succedersi di stili del ciclo, fatti salvi altri interventi non facilmente identificabili, tra i quali quelli ascrivibili ad un Este, Baldassarre, fratello di Borso.

Considerando che io che pur ho incominciato ad averre un pocho di nome, fusse tratato et judicato ed apparagonato al più tristo garzone de Ferara [...].²⁵⁶

Con queste parole, frammiste ad altre che ne certificano la paternità dei tre Mesi della parete est, Marzo, Aprile, Maggio, Francesco del Cossa, in data 25 Marzo 1470, apriva la serie di "lamentazioni" indirizzate a Borso, reo di averlo ben poco ricompensato per il lavoro approntato a Palazzo Schifanoia.

Ma i *cahiers de doléances* s'impingueranno fino alla fine del secolo, a prescindere dai cambi al vertice del ducato. Se Boiardo maschererà dietro la presunta familiarità con Ercole I i grandi dolori riservatigli dall'estense; se Ercole de' Roberti, intervallerà guadagni migliori e più sicuri lontano da Ferrara,

²⁵⁴ Così Borso si rivolgeva al suo emissario, ordinandogli l'acquisto «[...] di quanti libri francisi Vui poteti, cio è de quelli de la *Tavola Vecchia*», perché egli ne avrebbe ricevuto «[...] maggiore piacere et contento che de una cittade che nui guadagnassemo.» In A. TISSONI BENVENUTI, *Il mondo cavalleresco e la corte estense*, nel catalogo della mostra bibliografica *I libri di «Orlando Innamorato»*, Modena, Panini, 1987, p. 23.

²⁵⁵ Gli artisti dell'epoca, peraltro, dovevano anticipare tutte le spese e attendere poi il pagamento totale dei committenti, per il materiale utilizzato e, se fortunati, per l'opera d'ingegno, come testimonia questa nota risalente al 1492, vergata sul registro mastro della casa d'Este per conto di Eleonora d'Aragona, moglie di Ercole I: «Spexa dello zardino de Madama, dè dare a dì 28 aprile L(ire) 232, (soldi) 14, 9 d(enari). Per tanto [*i fattori generali di Corte*] faciano boni [*preparino mandati di pagamento*] per epso M(astr)o Ercoles depintore [*Ercole de' Roberti*] per lo amontare de avere facto depinxere a tute soe spexe le infrascripte stancie in lo zardino de Madama». Su questo tema, vedi J. K. NELSON - R. J. ZECKHAUSER, *The Patron's Payoff. Conspicuous commissions in Italian Renaissance art*, Princeton, Princeton University Press, 2008.

²⁵⁶ Questa e le seguenti citazioni dalle lettere dei pittori ferraresi sono tratte da: *Una delizia «per schifar la noja»*, articolo di R. MONTENEGRO, in *Medioevo*, 12, Dicembre 2007, p. 491. Uno dei riferimenti più importanti per l'analisi dei rapporti tra i pittori e la corte ferrarese rimane R. MOLAJOLI, *Cosmè Tura e i grandi pittori ferraresi del suo tempo: Francesco Cossa e Ercole de' Roberti*, Milano, Rizzoli, 1974; vedi anche D. ALLEN - L. SYSON, *Ercole de' Roberti, The Renaissance in Ferrara*, with contributions from Jennifer Helvey and David Jaffé, in «The Burlington Magazine», Vol. 141, No. 1153 (Apr. 1999).

[...] Perché vostra excellentia forsi crede che io sia richo, et che abbia qualche faculta: essendo tutto lo opposto ve dico che sum povero homo, et altro non nho se non le braza, e quella pocha de virtu me ha dato Dio, cum la quale bisogna provveda al viver mio e de la mia dona e fioli, altra che vuria pur fare qualche dota ala vechieza, sino che sunto apto a portar il pexo;

il caso più drammatico sembra essere quello di Cosmè Tura, cocciutamente fedele al suo Signore e ai cortigiani del seguito, usi a comportarsi alla sua stregua:

[...] tanto più quanto sono potenti et hano molto bene il modo a satisfarmi et io sum povero et impotente et che non ho bisogno perdere le fatiche mie.

Nel frattempo, non riuscendo ad ottenere dal Papa la promozione a duca di Ferrara, Borso aveva deciso di servirsi d'una pratica molto diffusa all'epoca, comprandosi un altro ducato direttamente dalle mani dell'imperatore Federico III, quello di Modena e Reggio, annesse già al dominio estense da suo padre.

Quando la manovra andò in porto, era il 1452, fu festeggiata con tale sfarzo al cospetto dei Signori italiani ed europei invitati a Ferrara che nel momento in cui, poco prima della morte, Borso fu finalmente riconosciuto duca della città da papa Paolo II, molti sovrani stranieri gli mandarono ambascerie e doni intestati al «Re d'Italia». Nel 1471, dunque, Borso muore, e a succedergli è Ercole I, erede legittimo di Niccolò.

LA DIGNITÀ DELL' «OPERA APERTA»

Il nuovo duca mai sembrò lesinare sovvenzioni ad artisti e scienziati, a monaci e a conventi, dimostrandosi generoso, nei modi splendidi e al contempo autoritari di un signore quattrocentesco, con i ferraresi tutti: così fece, ad esempio, quando, sposata per procura Eleonora, la figlia di Ferrante, re di Napoli, ne celebrò l'arrivo in città, il 3 Luglio 1473, con feste memorabili, che si ripeterono più volte nel corso dei suoi anni di dominio.

In quel giro di anni, il suocero, istigato da Papa Sisto IV, aveva dichiarato guerra a Firenze perché aveva condannato a morte gli attentatori superstiti di Lorenzo e Giuliano de' Medici; occorreva scegliere, ed Ercole non esitò a schierarsi proprio con i Medici, parte che per lui si rivelò sbagliata. Il Papa attese la sua vendetta fino al 1482, quando, trovatosi un pretesto e un alleato forte come Venezia, cinse d'assedio, salvo poi ritirarsi frettolosamente, il ducato di Ferrara, che si salvò a stento dalla morsa della Serenissima, ma solo nel 1484.

Dopo quella improvvida caduta, attraverso un gettito fiscale inasprito, Ercole riprese l'espansione di Ferrara: la popolazione era cresciuta ad un ritmo vertiginoso e, in pochi anni, la città era divenuta uno dei centri europei più noti e importanti. Il popolo si dava convegno nella piazza del Duomo, i nobili nel castello fatto costruire da Niccolò III che già aveva mirato a concentrare nelle sue mani

territori e uomini: qui si svolgeva la vita di corte in un vortice stordente di feste, banchetti, balli mascherati, concerti.

Il duca sancì un nuovo piano regolatore, la creazione di nuovi quartieri e una nuova disposizione stradale, ma soprattutto l'allargamento della cinta muraria, altresì nota come l'«addizione erculea», opera di Biagio Rossetti, che per Ferrara rappresenterà il passaggio decisivo da antico centro medievale a prima città moderna d'Europa. A partire dall'ampliamento voluto da Borso nel 1451, numerosi e progressivi erano stati i tentativi di uscire dalla rigida “griglia” geometrica delle tante città ideali disseminate nell'Italia centro settentrionale: Palmanova, Sforzinda, Giulianova, Grammichele, Pienza. Il più drastico degli interventi urbanistici divenne, perciò, plastica epitome della volontà estense di proiettarsi nel secolo a venire assumendo un ruolo guida non più solo delegato alle alleanze politiche, ma anche e soprattutto ad una strategia di potere che intendeva servirsi del fattore estetico e delle arti applicate come di una forza-lavoro capace di estendere la sua eco a grande distanza, suscitando ammirazione ed emulazione in tutte le corti d'Europa.

L'addizione erculea, progetto privo di scadenze, prolungando l'estensione dell'area urbana verso ovest, portava all'attenzione del mondo artistico e intellettuale il tema del non finito, che avrà riverberi decisivi in diversi ambiti, dalla pittura alla letteratura, prefigurando le ansie di rinnovamento e le “fughe in avanti” dei decenni seguenti.

È forse nell'ultimo trentennio del secolo XV, tra le colonne d'Ercole rappresentate dal poema di Matteo Maria Boiardo e l'intervento di Biagio Rossetti, che si fa strada, è proprio il caso di dirlo, la dignità dell' “opera aperta”, suscettibile di continui interventi che ne ricalibrino l'andamento, senza che, per questo, l'artista rinunci all'eredità medievale, bensì ne valorizzi il lato più estroso, che diventa a tratti espressionista: così accade, ad esempio, nella presa d'atto complessiva dell'opera dei pittori della «officina ferrarese», come la chiamò felicemente Roberto Longhi. E come il poeta scandinavo assume un limitato gruppo di storie principali, già ben note al suo pubblico, che reggano le fila della sua vasta trama attraverso una logica progettuale che rifugge, quantomeno in sede di *dispositio* retorica della sua *fabula*, lo spontaneismo e la casualità, così la “nuova” Ferrara si riappropria degli assi viari principali, che adesso inglobano volutamente tutti gli edifici cittadini più importanti, esaltando il disegno urbanistico complessivo: consapevoli argini e barriere, entrambe le opere, all'ormai dilagante e spesso pedissequo classicismo, in nome di un linguaggio a tratti schiettamente popolare²⁵⁷.

L'università adesso aveva come punto di riferimento Battista Guarini, figlio di Guarino, non dotato quanto il padre, ma ottimo traduttore dal greco e autore del *Poema divo Herculi Ferrariensium duci et bucolicum carmen*, omaggio a Ercole pari solo alla *Missa Hercules Dux Ferrariae*, composta da Josquin des Prés, uno dei grandi musicisti valloni e fiamminghi chiamati a corte dall'appassionato duca.

²⁵⁷ Per un quadro della situazione urbanistica di Ferrara, allo stesso tempo esaustivo e utile anche ai non esperti, vedi: B. ZEVI, *Saper vedere la città. Ferrara di Biagio Rossetti, «la prima città moderna europea»*, Torino, Einaudi, 2006.

Matteo Maria Boiardo è il suo cantore privilegiato e Ludovico Ariosto si vede introdotto a corte: tutto sembra riflettere mentre, stanco e povero, muore Cosmè Tura.

Fedelissimo della corte estense, che mai ha abbandonato, a differenza del più scaltro Francesco del Cossa, insospettito da alcuni mancati pagamenti; sostituito brutalmente nel 1486 come pittore favorito del duca da Ercole de' Roberti, languiva già da diversi anni in uno stato di totale indigenza se, nel 1490, cinque anni prima della morte, in una lettera al duca in cui sollecita un pagamento, scriveva:

Io non scio come potermi vivere et substentar in questo modo imperocché non mi trovo professione o facultate che mi substentino con la famiglia mia.²⁵⁸

Scricchiolii, potevano sembrare; certo, cose di cui in presenza del duca non era il caso di parlare: problemi vissuti all'esterno della corte come marginali, di cui però si era dovuto amaramente rendere conto sulla sua pelle proprio il «magnifico» conte di Scandiano, Matteo Maria Boiardo.

²⁵⁸ Eppure tutta la vicenda di questo geniale artista andrebbe rivista alla luce delle testimonianze coeve che parlano invece di un oculatissimo gestore di una piccola fortuna finanziaria accumulata nel corso degli anni. Certo, negli ultimi anni, la sua pittura visionaria mal si conciliava con la svolta devota e sensibilmente meno "cortese" che Ercole, assieme a sua moglie Eleonora, aveva impresso su tutta la cultura estense; probabilmente un riflesso della disastrosa guerra con Venezia del 1482-1484, ma anche delle prediche che il ferrarese Girolamo Savonarola aveva cominciato a diffondere dal convento di San Marco a Firenze. Ed è pur vero che Ercole de' Roberti, nell'ultimo scorcio del secolo XV dimostrava ormai di saper meglio orientare l'inesausta vena fantastica dell'arte ferrarese verso la naturalezza di Giovanni Bellini e lo splendido nitore di Piero della Francesca. Fatto sta che, dal 1485, nei registri di pagamento della corte, il nome di Tura scompare. Ma erano stati gli stessi Signori, nella persona di Borso, il grande mecenate di Cosmè, a pagargli un vero e proprio viaggio di studio della durata di ben quattro anni, che forse gli permise di valicare anche le Alpi, alla volta dei Paesi fiamminghi, da cui si irradiava un nuovo modo di fare arte che stava sempre più assumendo i caratteri di una autentica rivoluzione. Vedi M. TOFFANELLO, *Cosmè Tura*, presentazione di Eugenio Riccomini, in *I Classici dell'Arte*, Milano, Rizzoli/Skira, 2005. La corte di Ferrara, segnatamente nella persona di Ercole I, si caratterizzò anche per una notevole passione per la musica, mai eguagliata dalle altre corti del Nord Italia, che trovò sfogo nella creazione della cappella musicale già nel 1471. Cfr. l'agile memoria di A. BRAGA, *Musica e musicisti nelle corti italiane del Rinascimento*, Estratto dagli *Atti dell'Accademia Pontaniana*, Nuova Serie, Volume V, Napoli, Giannini Editore, 1958, pp. 14-15; L. LOCKWOOD, *Music in Renaissance Ferrara 1400-1505. The creation of a musical center in the fifteenth century*, New York, Oxford University Press, 2009. Sul mecenatismo degli Este, vedi A. PIROMALLI, *La cultura a Ferrara al tempo di Ludovico Ariosto*, Roma, Bulzoni, 1975; *LA CORTE DI FERRARA E IL SUO MECENATISMO 1441-1598 (THE COURT OF FERRARA & ITS PATRONAGE)*, Atti del convegno internazionale, Copenaghen, Maggio 1987, a cura di Marianne Pade, Lene Waage Petersen e Daniela Quarta, København, Forum for Renaissance studier, Københavns Universitet, in collaborazione con l'Istituto di Studi Rinascimentali di Ferrara, Modena, Panini, 1990; R. RINALDI, *Principi e cultura nelle corti padane del Quattrocento*, in «Critica Letteraria», 2-3, 2002, pp. 353-376.

L'EPOCA DI MATTEO MARIA BOIARDO

GLI ESORDI LETTERARI DI UN GIOVANE CORTIGIANO (1441-1476)

Orgoglioso nipote abiatico di Feltrino, nel recente passato protagonista della scena letteraria ferrarese al punto da comparire come personaggio, al pari del duca Leonello, in quello che fu il manifesto di un'intera generazione di umanisti, la *Politia letteraria* di Angelo Camillo Decembrio, il conte di Scandiano Matteo Maria Boiardo, quando pose mano alla materia dei libri «francisi», subito s'accorse d'essersi assunto una grande responsabilità nel riportare all'attenzione del grande pubblico, da quel luogo di cultura noto in tutta Italia che era diventata Ferrara, un genere letterario abbondantemente compromesso dall'uso ormai secolare e, per questo, scaduto nella considerazione dei più oltranzisti “guardiani” della purezza classica.

Fino ad allora, i suoi tentativi poetici erano infatti avvenuti in pieno accordo con l'ala petrarchista del mondo culturale estense legata, anzi radicata alle forme e ai moduli espressivi della latinità, sotto l'egida prestigiosa del fratello di sua madre, Tito Vespasiano Strozzi e di Guarino «Veronese», non a caso gli altri due protagonisti del testo di Decembrio²⁵⁹.

Erano dunque sortiti i *Carmina de laudibus Estensium* e i *Pastoralia*. Si era nel 1464, e Borso, duca reggente, aveva appena richiamato da Napoli i due fratelli Ercole e Sigismondo, la linea legittima della famiglia d'Este. Mentre vedeva crescere il piccolo cugino Pico della Mirandola, più stretto s'andava facendo, per il poeta, il legame con Battista Guarini, figlio dell'indimenticato *praeceptor* scaligero e immediata la franca amicizia con Ercole, erede designato alla testa del ducato.

I *Carmina* dicono già molto dal titolo. L'encomio intende svolgersi nei modi oraziani, ma anche in quelli d'altri poeti “aurei”, con Tibullo e Propertio a far da modelli privilegiati.

²⁵⁹ «Il *contubernium* ferrarese [...] ebbe [...] la fortuna di legarsi, e quasi di identificarsi, con la politica culturale della dinastia durante il regno di Leonello, frutto squisito di quella scuola e capolavoro vivente della didattica guariniana. La fisionomia del giovane marchese come incarnazione del principe umanista è proverbiale [e questo contribuì grandemente, nella considerazione dei posteri, allo scadimento dell'immagine del suo successore, Borso, n.d.a.]. [...] Il documento più significativo di questa simbiosi tra corte e scuola, discepolato guariniano e governo signorile, raffinatezza umanistica e *imperium* principesco, ovvero la *Politia letteraria* di Angelo Decembrio (1415 - dopo il 1466), merita qualche indugio d'attenzione. Cominciata nel 1447 e poi, dopo la morte di Leonello, dedicata a Pio II, pubblicata assai più tardi (e con molte mende) nel 1540, la *Politia letteraria* (ovvero la “politezza”, l'eleganza letteraria) è un'opera ponderosa, in sette libri e 103 capitoli (*partes*), e rappresenta al vivo i gusti della cerchia guariniana più eletta ed esclusiva; non a caso vi compare come attore Leonello stesso, impegnato in dotte discussioni e anche in pedantesche quanto raffinate *expertises* linguistiche ed esegetiche, che talvolta lasciano, letteralmente, gli astanti a bocca aperta. La *Politia* costituisce insomma il monumento più vistoso e la documentazione più ricca di quell' “umanesimo al potere” che il marchesato leonellesco sembrò incarnare, e, insieme, anche il manifesto più partigiano di quella Ferrara strenuamente classicistica che si propose di costituire, nella variegata cultura padana quattrocentesca, un polo di esclusiva selezione linguistica e letteraria. [Un testo] Emblematico del rigetto, da parte del classicismo guariniano, della lingua, dello stile, dei generi letterari ancora incondizionatamente vitali in tanta parte della Padania non ancora colonizzata dal verbo umanistico, a vantaggio di una “politia” aristocraticamente nutrita dei frutti più aggiornati della nuova cultura.» In *STORIA DELLA LETTERATURA ITALIANA*, diretta da Enrico Malato, Vol. III, *il Quattrocento*, Parte I, *Rinascimento e Umanesimo*; Parte II, *Dal latino al volgare*, Roma, Salerno Editrice, 1996, pp. 637-639; vedi anche C. DIONISOTTI, *Gli umanisti e il volgare fra Quattro e Cinquecento* [Firenze, Le Monnier, 1968], a cura di Vincenzo Fera, con saggi di Vincenzo Fera e Giovanni Romano, Milano, 5 Continents, 2003.

A tutta vista di fattura gradevole, i quindici componimenti presentano un notevole interesse per quanto concerne la ricostruzione genealogica della famiglia estense, che differisce decisamente da quella materiata poi nel canto XXV del secondo libro dell'*Innamoramento d'Orlando*; qui, *Estensium*, indica proprio tutti gli eredi di Niccolò: da Leonello a Borso, a Ercole e infine a Sigismondo.

Da subito, però, Ercole, non ancora assunto al rango di Signore, e d'altronde di Ferrara neanche Borso era all'epoca divenuto duca, è il "bersaglio" privilegiato delle lodi di Boiardo; che nell'ultimo dei *Carmina* prevede, al suo avvento, il ritorno della mitica età dell'oro, come nella celeberrima egloga IV delle *Bucoliche* di Virgilio: anche perché proprio il grande mantovano non poteva mancare, nel corredo stilistico e tematico del poeta scandinese²⁶⁰.

Testimonianza ancor più evidente, e di gran lunga migliore dal punto di vista poetico, risultano le *Pastoralia*: dieci egloghe, come le dieci che compongono le *Bucoliche*, di cento versi ciascuna. Gli argomenti sono vari, ma sotto le spoglie di pastori e semidei, ancora si celebra il futuro passaggio di consegne tra Borso ed Ercole, che avverrà col favore immancabile degli dei e dunque in pace e serenità per tutti gli abitanti di Ferrara, Modena e Reggio²⁶¹.

Dopo la salita al potere di Ercole, Matteo Maria ebbe ancor più fondati motivi per considerarsi il letterato maggiormente in vista della corte.

²⁶⁰ «Con i poeti della cerchia umanistica estense il giovane Matteo Maria condivide [...], a tutta evidenza, lo stesso spettro di letture e di *auctores*: Tibullo, Properzio, Ovidio, ma anche Claudiano e Ligdamo, oltre naturalmente al sempre presente (nei *Pastoralia*) Virgilio; il computo degli imprestiti [...] dimostra una piena consonanza del gusto boiardesco con quello del classicismo poetico estense, ma con una predilezione già caratteristica per raffinatezze metriche e cultismi lessicali più ambiziosi rispetto alla mediana *facilitas* degli altri ferraresi. [...] Nei *Carmina*, in particolare, è da sottolineare l'occasione e la conseguente strategia dell'encomio estense [...]. L'occasione: com'è noto, nel 1463 Borso d'Este, senza prole, volle prepararsi la successione richiamando da Napoli, dove erano stati allontanati nel 1445 per volere di Leonello, i fratellastri Ercole e Sigismondo: al primo, erede designato, affidò il governo di Modena; al secondo, quello di Reggio. Si restaurava così [...] la linea estense legittima. [...] I *Carmina* puntano in particolare su Ercole [...]. Al di là della forza e della virtù guerriera, debitamente celebrate come "erculee", la lode boiardesca attualizza le virtù del principe in senso marcatamente cortese: sprezzatore dell'oro e nemico dell'avarizia [...], religioso, giusto, modesto, Ercole incarna già qui un ideale di signore umano e cortese, di moderno sapore cortigiano. L'avvento di Ercole, [viene] presentato - specie nell'ultimo dei *Carmina* - come un virgiliano ritorno dell'età dell'oro (*Aureaque Estensi cursus sub principe saecla / reddita sunt populis* "E l'età dell'oro nuovamente torna alle genti sotto un principe Estense": XII 25-26).» *Ivi*, pp. 648-650. Anche Ludovico Ariosto seppe trarre profitto dall'umanesimo ferrarese, innervando l'intera sua attività poetica di riferimenti, espliciti o nascosti, ai classici della tradizione latina; ma non tralasciando, nel *Furioso*, i poemi cavallereschi e i romanzi arturiani: cfr. P. RAJNA, *Le fonti dell'Orlando Furioso*, [1876-1900], Ristampa della seconda edizione accresciuta d'inediti, a cura e con presentazione di Francesco Mazzoni, Firenze, Sansoni, 1975; vedi anche M. C. CABANI, *Fortune e sfortune dell'analisi intertestuale: il caso Ariosto*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», 1-2, 2008, pp. 9-26.

²⁶¹ «Affrancato dalla compagnia di Borso, Ercole appare nella pastorale X, *Orpheus*, [...] in forma parzialmente di profezia, e tutta ormai dedicata ad *Alcides*, di cui si ripetono ancora [come nei *Carmina*, IV, VI] le imprese meridionali (il duello con Galeazzo Pandone, dove il giovanissimo Ercole aveva battuto e svergognato un rivale ben più esperto e maturo, la sua bella prova di combattente nella battaglia del Sarno contro le truppe aragonesi, altre prove di forza), e si anticipano grandiose quanto vaghe imprese future.» *Ivi*, pp. 651-652. Il mitico duello con Pandone, peraltro, verrà ancora ricordato da Giovan Battista Giraldo Cinzio, nei suoi *Hecatommithi*, composti già nel 1541, ma editi solo nel 1565, con l'autore ancora vivente. Edizione di riferimento: G. B. GIRALDI CINZIO, *Gli Hecatommithi ovvero cento novelle*, Firenze, Tipografia Borghi e Compagni, 1833, Deca sesta, Novella Prima, *Ercole da Este, secondo duca di Ferrara, e primo di quel nome, prima che sia duca, per cagion d'amore viene a singolare battaglia con Pandonio, il quale se ne riman col peggio. Ercole, ottenuto il ducato, cortesemente lo riceve, dandogli ricchi doni*, pp. 2037-2040.

Assecondando il gusto del nuovo duca per la storia, e tenendo conto della sua scarsa dimestichezza con il latino, fra il 1471 e il 1479, Boiardo s'accinse ad una serie di volgarizzamenti e traduzioni d'opere greche, latine e medievali, perlopiù *ad usum delphini*, di cui la più interessante, avendo anche notevoli ricadute sugli elenchi dinastici del poema maggiore, risulta quella del *Chronicon Imperatorum* di Ricobaldo, il cronista medievale ferrarese che forniva, tra le altre, notizie interessanti sul circondario padano, occupato un tempo da Goti e Longobardi²⁶².

Ercole, infatti, pur omaggiato da opere come il *Panerolicos* di Tito Vespasiano Strozzi e l'*Erculea*, poema in esametri di Mario Filelfo, a differenza del predecessore Borso si dimostrò da un lato appassionatissimo delle opere storiche del passato, dall'altro, coadiuvato da Pellegrino Prisciani, alla continua ricerca delle origini del proprio casato²⁶³.

Un interessante inventario della biblioteca estense, dopo il primo del 1436, si ebbe nel 1495. Alla fine della parabola vitale di Boiardo, al tirare delle somme di un percorso intellettuale e culturale che aveva visto protagonisti, oltre a lui, letterati come Niccolò Leoniceno, Pier Candido Decembrio, Pandolfo Collenuccio²⁶⁴ e Battista Panezio, la maggior parte dei testi volgari consiste ormai in volgarizzamenti. Le continue traduzioni contribuirono sensibilmente, peraltro, a raffinare la lingua cortigiana, come dimostra la poesia ferrarese, che vide tra i suoi protagonisti, oltre allo stesso Leonello, il modenese Panfilo Sassi, Antonio Cammelli, che a Ferrara morì, e il Tebaldeo, Antonio Tebaldi, il rimatore più celebre, amico di Bembo e sostenitore attento delle sue teorie linguistiche.

²⁶² Cfr., per un ulteriore approfondimento, *STORIA DELLA LETTERATURA ITALIANA*, diretta da Enrico Malato, cit., p. 655. Il lavoro su Ricobaldo, però, che si può situare fra il 1472 e il 1478, rappresentò per Boiardo, quando si apprestò alle ricostruzioni dinastiche inserite nel suo poema maggiore, un autentico "dramma" intellettuale, perché lo costrinse volta a volta, come si vedrà, ad armonizzare una materia che non gli era affatto congeniale con quanto "rinvenuto" nel *Chronicon*. Le corrispondenze fra il testo approntato da Boiardo e l'originale ricobaldiano sembrano, peraltro, assai scarse.

²⁶³ «Cresciuto alle armi e al culto del vigore fisico, Ercole d'Este era, a quanto pare, ignaro di latino e mai si propose quale principe letterato nello stile "guariniano" di Leonello. [...] Dove però la committenza di Ercole si riconosce apertamente è nel vasto e vario programma di volgarizzamenti da lui stesso promossi e direttamente assegnati e vigilati: volgarizzamenti dai latini e dai greci, di opere soprattutto di storia. [...] D'altronde, è nota la lettera del 24 novembre 1488 con cui Ercole si rivolge al custode della Biblioteca Vaticana, Demetrio Guazzelli, che gli aveva fatto avere una copia del catalogo vaticano: il duca si dimostra particolarmente colpito dai numerosi storici ivi presenti, e a lui sconosciuti ("una gran brigata de historiographi, quali in altro loco non se racordemo haver visto"), e proprio di quelli, specie dei più introvabili fra i greci, chiede insistentemente le trascrizioni. I volgarizzamenti di Boiardo sono dunque da riportare entro il circuito di questa committenza, o comunque del gusto personale del dedicatario.» Ivi, pp. 652-653 (La lettera a cui si fa riferimento è in A. TISSONI BENVENUTI, *Il mondo cavalleresco e la corte estense*, cit., pp. 20-21). Un notevole rilievo merita la figura di Pellegrino Prisciani (circa 1435-1518), notaio ferrarese, allievo anch'egli di Guarino, che fu al servizio degli estensi come bibliotecario e archivista. Le sue opere storiche, che riguardano in particolare i rapporti tra Ferrara e Venezia, ripercorrevano la storia della sua città dalle origini fino al 1490 circa, e si caratterizzano per un attento vaglio delle fonti e un minuzioso lavoro descrittivo, soprattutto per l'ambito geografico. Ma i suoi interessi s'allargarono anche alla pittura e alla astrologia, e molto dei complessi cicli dello studiolo di Belfiore e del Salone dei Mesi a Schifanoia, legati sì alle ricerche erudite di Guarino, fu probabilmente modificato anche a seguito dei suoi suggerimenti, inducendo a ripensare a Prisciani come ad un importante protagonista della stagione d'oro di Ferrara.

²⁶⁴ Molto importante fu l'esperienza di Collenuccio al servizio di Ercole I, che lo rese un suo ascoltato consigliere e poi capitano di Giustizia, ricevuto da papa Alessandro VI e dall'imperatore Massimiliano I d'Asburgo. Cfr., per l'attività letteraria del pesarese, S. BARSELLA, *Pandolfo Collenuccio and the humanist myth of work: "Agenoria"*, in «Studi Rinascimentali», 11, 2013, pp. 61-70.

Al rango di principale traduttore di corte, si erse il conte di Scandiano: il primo grande scrittore, dopo Boccaccio, a piegarsi con umiltà e “spirito di servizio” alla difficile pratica della trasposizione di testi latini in lingua volgare. Le traduzioni riguardavano soprattutto gli storici, in accordo ai gusti del duca, ma non mancò Plauto, tradotto, secondo il duca, in maniera troppo libera e deludente da Battista Guarini, più consona da Celio Calcagnini²⁶⁵.

Tra il 1471, anno della presa del potere da parte di Ercole, e il 1476, intanto, gli anni sembrano scorrere per il conte, ad una lettura superficiale, in modo se non felice, sicuramente sereno²⁶⁶. E invece, nel 1474, dopo quattordici anni di «mero et mixto imperio, gladii potestate et omnimoda iurisdictione» dell'ampio feudo di Scandiano, e di molte conferme «delli privilegi olim concessi per la illustrissima casa d'Este», Matteo Maria e il cugino Giovanni ebbero uno scontro che si rivelò decisivo per le sorti future del poeta.

La madre di Giovanni, Taddea dei Pio, assieme a suo fratello Marco Pio, Signore di Carpi, ordì una congiura volta ad avvelenare il nipote, servendosi di un cancelliere al servizio del figlio, Simon Bojoni.

Presto scoperta, la trama omicida ebbe un epilogo sconcertante. Vista la vicinanza ad Ercole, ci si sarebbe quantomeno aspettati, con il conforto di prove schiaccianti come la piena confessione del cancelliere, una decisione del duca a tutto favore di Matteo Maria; ma non fu così: ritenendo di prendere la decisione necessaria per la salvaguardia della salute e dell'unità dello Stato, l'estense divise “equamente” il feudo, lasciando sì la rocca di Scandiano al poeta, con i vicini castelli di Gesso e Torricella, nel contempo però assegnando a Giovanni i vasti territori rimanenti, che l'anno dopo diventeranno un feudo a sé stante.

C'era di che indignarsi. Il conte di Scandiano, invece, vuoi per immarcescibile fedeltà, vuoi per prudente calcolo, organizzata come meglio sapeva l'amministrazione del suo feudo, ed era pratica che gli si confaceva, nel 1476 decise di trasferirsi a Ferrara, prendendo dimora proprio nel Palazzo ducale, colà svolgendo diligentemente le sue funzioni di cortigiano-burocrate, mai tralasciando la cura delle sue terre²⁶⁷.

Come se niente fosse accaduto: eppure la tragedia familiare era solo procrastinata. Venne, dunque, l'importantissimo 1476, il punto di svolta della maturità artistica di Boiardo.

²⁶⁵ Nel 1479, nel pieno corso di una stagione culturale che vide l'apparato spettacolare ferrarese riscoprire il teatro classico, Ercole criticò una versione dell'*Aulularia* propostagli dal più giovane dei Guarini, perché la ritenne troppo libera, costringendo il dotto umanista a riscriverla. Calcagnini fu un intellettuale molto importante per la corte estense, amato ed apprezzato da tanti per i suoi poliedrici interessi, e ammantato di ammirazione per i suoi trascorsi militari nell'esercito imperiale e in quello papale. Fu buon amico di Ariosto e precettore di Ippolito, prima che il figlio di Alfonso I diventasse cardinale. Per il rapporto intellettuale tra Ariosto e Calcagnini, vedi S. PRANDI, *Premesse umanistiche del "Furioso": Ariosto, Calcagnini e il silenzio (O.F., XIV, 78-97)*, in «Lettere Italiane», 2006, 1, pp. 1-32.

²⁶⁶ Per completezza, non va dimenticato, nel carriere letterario di Boiardo, il *divertissement* intellettuale dei *Tarocchi*, composti in una data imprecisata tra il 1469 e il 1478. Cfr. M. M. BOIARDO, *Tarocchi*, a cura di Simona Foà, Roma, Salerno Editrice, 1993.

²⁶⁷ Cfr. M. M. BOIARDO, *Orlando Innamorato*, cit., Tomo I, Introduzione, pp. XLV-XLVIII, *passim*.

Certo: è l'anno degli otto *Epigrammata*, gioco retorico ampiamente dimenticabile, se non presentasse un importante valore documentale. È il primo componimento del tutto originale, anzitutto, seguito all'ascesa di Ercole; ed è inoltre, celata sotto le spoglie araldiche, la cronaca del tentativo di Niccolò, figlio di Leonello e dunque nipote di Ercole, d'operare un colpo di stato approfittando della temporanea assenza del duca da Ferrara.

L'assalto fallì, per la ferma opposizione di Sigismondo, presente in città, e di gran parte della popolazione; Niccolò fu decapitato, per ordine diretto di Ercole, e proprio Boiardo, nello stesso anno del complotto, si accollò l'onere e l'onore di produrre un *instant-book* che raccolse molti consensi a corte²⁶⁸.

Il 1476 è però soprattutto l'anno di *Amorum Libri Tres*, della memoria dell'amore per Antonia Caprara, conosciuta sette anni prima presso la corte reggiana.

I due anni successivi all'incontro, erano scorsi punteggiati dalla composizione di rime ispirate alla ragazza di Reggio: amore nato, vissuto e spento per consunzione, eppure rammemorato con malinconia ovidiana e moderna al tempo stesso, nella sua mistura di petrarchismo a chiave della prima parte, ne è un esempio il macroacrostico dei primi quattordici componimenti, forse meno valido che arguto; nella progressiva analisi dell'allontanamento dalla amata Antonia, che non è già più quella idealizzata un tempo della seconda parte, e la soffusa morbidezza tonale della terza e ultima, quando l'ormai avvenuto distacco dalla situazione contingente, permette all'autore una matura presa di coscienza di lessico e struttura metrico-ritmica²⁶⁹.

Per cinque anni, Matteo Maria sistemò e risistemò il "romanzo" di quell'amore, instaurando intime simmetrie e corrispondenze rigorosissime, queste pure di stampo petrarchesco: tre libri, di

²⁶⁸ «D'occasione [...] la prova degli otto *Epigrammata*. Nel 1476 Niccolò d'Este, figlio naturale del marchese Leonello, aveva approfittato di una temporanea assenza del duca Ercole da Ferrara per irrompere armato in città e tentare un'insurrezione, sventata solo dall'energica reazione del fratello del signore, Sigismondo, e degli altri parenti; sconfitto, Niccolò era stato braccato in fuga nelle campagne intorno a Ferrara e, riportato in città, era stato decapitato. Dal punto di vista dei contenuti, gli *Epigrammata* esprimono il prevedibile sollievo del fido servitore estense per lo scampato pericolo; dal punto di vista formale, costituiscono un esempio di quella retorica "araldica", ovvero di quei giochi formali impostati sulla manipolazione metaforica di emblemi o stemmi di famiglia (qui, il diamante di Ercole e la vela e la colonna, emblema di Niccolò) che attraverseranno con le loro acutezze e freddeure la restaurazione bembista cinquecentesca, per durare ben oltre il Barocco, fino all'Arcadia e al tramonto dell'antica aristocrazia.» In *STORIA DELLA LETTERATURA ITALIANA*, diretta da Enrico Malato, cit., p. 652.

²⁶⁹ «Dell'*Innamorato* la memoria, la quale è lirica (e oggi noi si vorrebbe sorprendere la lirica del Boiardo appunto nel luogo dov'è più dichiarata e professionale), libera più volentieri l'esigenza terrestre di concretezza; la chiamata dei fatti sopra il fondo della natura; quegli effetti schematici, di sommario chiaroscuro [...]. Si sa, in proposito del vago e grezzo delle sensazioni, che [*scil. nel poema di Orlando*] anche l'acustica del Boiardo procede per sommi capi [...]. Ed è molto se in tutti gli *Amores* troveremo un esempio [*per lo studioso novarese è il sonetto CXXX Se passati a quel ponte, alme gentile, n.d.a.*] di trasfigurazione mitologica, plastica, nella chiave dell'*Innamorato* [...]. Il contenuto autentico degli *Amores* muove da un senso del limite della resistenza umana innanzi a un eccesso di gioia. Alla base sta un soverchio di entusiasmo, un tripudio orgiastico: la ragione, o lo spossato cuore, interviene a correggerlo secondo una direzione elegiaca, ma con una soluzione panica.» G. CONTINI, *Breve allegato al Canzoniere di Boiardo*, in *Esercizi di lettura (sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei)*, Nuova edizione aumentata di *Un anno di letteratura*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 220-221.

sessanta componimenti ognuno, al cui interno stanno sempre cinquanta sonetti, cinque ballate e cinque altri metri, canzoni soprattutto²⁷⁰.

Avesse continuato lungo quella strada, Boiardo sarebbe stato ricordato come uno dei più grandi lirici del Quattrocento; dal grande pubblico, s'intende, che poco conosce il *Canzoniere*, dalla critica più accorta considerato invece, il testo lirico forse più significativo del secolo "senza poesia"²⁷¹. Ma lo scandianese mutò ancora rotta: e sempre nello stesso, fatale 1476.

Si sottolinea spesso il repentino cambiamento dall'uno all'altro modo di far poesia di Boiardo, non tenendo però in giusto conto almeno due fattori contingenti; anzitutto, il lungo *labor limae* applicato al *Canzoniere* potrebbe aver semplicemente saturato l'aspetto più propriamente lirico della produzione poetica boiardesca; in secondo luogo, e la storia della letteratura avrebbe dovuto ormai ampiamente dimostrarlo, soprattutto in relazione ad opere ponderose quale è l'*Innamoramento d'Orlando*, è quantomeno azzardato ritenere che l'ispirazione per la sua opera abbia pervaso Boiardo solo a partire da quell'anno, e non sia piuttosto frutto di approfondite meditazioni, forse precedenti la stessa ascesa al potere di Ercole, nel 1471: di sicuro sollecitate dalla corte estense, che più d'ogni altra ovunque cercava testi cavallereschi, e questo è un fatto acclarato, mentre non si conosce la composizione della biblioteca personale di Matteo Maria, che comunque non duriamo fatica ad immaginare privilegiato fruitore di quella dei suoi Signori.

Si è vista, dunque, quale attenzione ponesse la corte nel non farsi sfuggire alcun manoscritto tra i tanti che giravano per l'Europa; manoscritti d'ogni epoca, che fossero francesi o tradotti, originali o riscritture contemporanee. Tutti i signori d'Este, in maggiore o minor grado, furono impegnati in questa moderna *quête*, mai interrompendo la catena: frutto di passione sì, ma anche d'una accorta strategia comunicativa.

²⁷⁰ «Il titolo, ovidiano come la scansione in tre libri, ci predispone alla ricerca di stretti rapporti con il recupero umanistico della latinità classica, a una continuità serrata con gli esordi latini dell'autore, mentre il sonetto proemiale [*Amor, che me scaldava al suo bel sole*], come quello finale [*Ne la proterva età lubrica e frale*], produce un'attesa di canzoniere petrarchesco, benché di un petrarchismo di marca quattrocentesca [...]. Ma un ulteriore segnale, anch'esso immediatamente percepibile [...] - il particolarissimo trattamento metrico-ritmico delle composizioni, rilevato da intitolazioni con valore di didascalie metriche (altre rimandano invece a circostanze di composizione o fungono da dedica) - ci induce a pensare, con Antonia Tissoni Benvenuti, a una "officina trobadorica": "la metrica degli *Amorum Libri* costituisce infatti un *unicum* nella nostra tradizione lirica, ma Oltralpe esempi di così elaborata e chiusa artificiosità non mancano, dal *trobar clus* ai *rhétoriques*" (A. Tissoni Benvenuti, *Il Quattrocento settentrionale*, in *Letteratura italiana*, Bari, Laterza, 1972, p. 67). La materia del canzoniere è divisa nei tre libri secondo esatte misure: 60 composizioni in ogni libro, 50 delle quali sono sonetti e 10 metri diversi, per la maggior parte canzoni. Nel quadro appena delineato viene ad assumere un significato forte questo accentuato gusto della simmetria, già manifestatosi nei componimenti latini e leggibile anche secondo la cifra rinascimentale della *discordia concors*: un'istanza [...] di controllo, di contenimento di materiali disparati lì chiamati a coesistere in una misura stilisticamente unitaria.» In M. M. BOIARDO, *Canzoniere (Amorum Libri)*, introduzione e note di Claudia Micocci, Milano, Garzanti, 1990, seconda edizione 2006, Introduzione, p. XXI.

²⁷¹ Cfr. P. V. MENGALDO, *La lingua del Boiardo lirico*, Firenze, Olschki, 1963.

L'*HOMAGE* DEL MAGNIFICO CONTE MATTEO MARIA BOIARDO, CAPITANO E GOVERNATORE DI MODENA E REGGIO, A SUA CELSITUDINE, COMPAGNO E SIGNORE ERCOLE I D'ESTE, DUCA DI FERRARA (1476-1484)

Omaggio di stampo feudale fu dunque quello del conte Boiardo al duca Ercole, perché da signore “d'altri tempi” questi si comportò con lui, sia nel bene che nel male; sempre soggetto, il poeta di Scandiano, non tanto alla umoralità del momento, che l'Este seppe tenere a freno, ma al vantaggio, duraturo il più possibile, che le scelte di Ercole recavano al destino della casata, cui tutti dovevano sottomettersi.

In questo senso, nonostante l'autore di *Pastoralia* e *Amorum Libri Tres* avesse già dimostrato di non essere un uomo *unius libri*, è ormai certo che Ercole moltissimo s'aspettasse dalla sua nuova opera.

A partire dal 1476, dunque, e sicuramente fino al 1483, Matteo Maria attese alla composizione delle sue ottave, continuamente pungolato da Ercole che, da subito, dimostrò enorme interesse per il lavoro che il suo poeta andava sviluppando.

Durante questi sette anni, molti avvenimenti s'incrociano con la vicenda personale dello scandinese, continuamente accelerando e rallentando la stesura di quel testo tanto atteso; avvenimenti che contribuirono a conferire ai versi di Boiardo quel caratteristico “tirato via” che, tra le mani del poeta, assurge a tratti a vera e propria cifra poetica: eppure, far decantare una storia e cominciarne un'altra, magari appena accennata in precedenza, una prassi narrativa che Ludovico Ariosto porterà al massimo regime con ben più alta capacità rispetto al conte, è certo frutto di contingenze esterne e aspettative sempre più frenetiche, che spesso Boiardo sembra suggerire malvolentieri.

Se si prova a ricostruire questa *tranche de vie*, magari con l'ausilio dell'epistolario del testimone principale, ci si rende presto conto che il nostro autore era uso nascondere i suoi reali sentimenti, o quantomeno a dissimularli, sia in tempi sereni che malcerti. Occorre, peraltro, tener presente che questo è un momento storico in cui comincia a farsi strada l'idea che le lettere private possano comunque essere rese pubbliche da un momento all'altro, e dunque gli intellettuali più perspicaci tendono da un lato a rendere sempre più artificiose le “architetture” interne, allo scopo di conferire ad esse una patina letteraria prestigiosa; dall'altro ad interiorizzare una *medietas* anodina che miri a non coinvolgerli più di tanto nelle vicende politiche, anche quando queste li toccano personalmente.

Boiardo sente ormai da tempo di far parte della “casta” intellettuale ferrarese, che possiede una coscienza petrarchista non solo quando si tratta di far rime²⁷²; sa, cioè, che tutto quanto scritto è, all'istante, pubblico: anzi, proprio dalla crescita di visibilità deriva il maggiore o minore successo personale. Non fanno eccezione le scritture private, dallo scandinese sorvegliatissime, soprattutto quando la vita presso il palazzo di Ercole, dove egli scelse di stare all'indomani del fallito attentato ai

²⁷² Cfr. D. DEL PUPPO, *Remaking Petrarch's "Canzoniere" in the Fifteenth Century*, in «Medioevo Letterario d'Italia», 2004, 1, pp. 115-140.

suoi danni, coi suoi striscianti veleni, diveniva difficilissima, compresa peraltro tra due fondamentali avvenimenti politici che riguardano l'intera Penisola.

Nel 1478, anzitutto, si sgretola la Lega Italica che Borso d'Este, nel 1452, aveva fattivamente contribuito a creare con tutti i grandi stati italiani, allo scopo di mantenere gli equilibri politici faticosamente raggiunti nella prima metà del secolo.

Mentre Ercole I era comandante in capo della Lega, era accaduto che la congiura dei Pazzi in Firenze, tramata da papa Sisto IV, avesse in un primo tempo avvicinato il pontefice e il suocero dell'estense, Ferrante, re di Napoli, portandoli allo scontro con gli altri componenti: Firenze, Milano, Mantova, Ferrara e Venezia, con quest'ultima rimasta comunque in posizione defilata.

Grazie a Lorenzo de' Medici, scampato all'attentato, lo strappo sembrò ricucirsi; ma, pochi anni dopo, si arrivò alla cosiddetta "guerra di Ferrara", 1482-1484, scatenata proprio da Venezia. Interessata alle saline del Polesine, che appartenevano al ducato, la Serenissima subito trovò in Sisto IV un alleato fortemente interessato ad ampliare i possedimenti di Imola e Forlì detenuti dal nipote Girolamo Riario, anche a costo di infrangere l'incerta e ondivaga alleanza con gli estensi.

La Lega, formata a questo punto da Firenze, Milano, Mantova, di nuovo Napoli, e Ferrara stessa, scese in campo e rintuzzò i primi attacchi al territorio ducale. Il papa, prudentemente, si ritirò e anzi, sottobanco, propose aiuti alla Lega stessa, in cambio di un congruo ingaggio per il solito nipote. Eppure la situazione per Ferrara non cambiò, essendosi trovata, pur adeguatamente supportata, di fronte ad un nemico troppo potente e tenace, tanto da volere addirittura un allargamento delle operazioni belliche.

Si dovette, perciò, arrivare alla pace di Bagnolo del 1484, che sanciva per Ercole la perdita di Rovigo e del Polesine; il duca però salvaguardava indenni gli antichi confini del ducato, la sua città e la sua corte.

Nonostante questa crisi, Ercole trovò sempre il tempo per seguire da vicino le sorti dell'*Innamoramento d'Orlando*, tanto da non volere Boiardo sui campi di battaglia, trattenendolo anzi nei confini del ducato in forza anche delle sue capacità amministrative, sicuramente più valide di quelle strategico-militari, mai fino ad allora messe alla prova.

Il poeta ripagò l'attenzione con le *Pastorale*, il femminile plurale in *-i* non ancora impostosi²⁷³: ancora dieci egloghe, come le virgiliane *Bucoliche*, scritte tra il 1482 e l'inizio del 1484; in terzine dantesche, questi componimenti rappresentano l'appoggio incondizionato ad Ercole, malato di gotta, aiutato nella cura del governo dall'energica Eleonora, che di questa dedizione sarà amaramente ripagata in seguito, e alle prese con una epidemia di peste che contribuiva ad affamare la popolazione.

Mai come allora, sembrò che «Sua Celsitudine», stesse per perdere tutto, nonostante gli alleati rimastigli; che pure hanno la loro menzione, come Alfonso di Calabria nella decima e ultima egloga.

Divise equamente tra cinque componimenti d'argomento lirico-amoroso, di fattura ben diversa dal *Canzoniere*, molto più manierata e distratta, e cinque d'argomento politico, le *Pastorale*

²⁷³ Vedi R. COLUCCIA, *Boiardo e il volgare*, in «Medioevo Letterario d'Italia», 2011, 8, pp. 123-133.

identificano una volta per tutte lo stato ferrarese con la persona di Ercole e ridefiniscono il tema encomiastico, che il poeta stava clamorosamente trascurando nel poema maggiore²⁷⁴.

Ma sono anni di grandi cambiamenti anche nella vita privata di Matteo Maria. Nel 1479, sposa infatti Taddea dei Gonzaga di Novellara; un matrimonio che soddisfaceva pienamente la politica estense, tendente a concentrare nelle mani di poche famiglie fidate le terre del ducato; matrimonio fortunato, però, che garantì al conte la serenità che gli serviva per superare un periodo tanto oberato di impegni; matrimonio, infine, contratto con una danna tanto solida da supportare il marito nell'amministrazione delle città di cui diventerà governatore:

Havendo io inteso certa discordia [...] io voglio et son contento che tu faci dui altri Massari
[...] Et anche mia moglie ti dirà oltra di questo a bocha quanto se haverà a fare;²⁷⁵

e tanto intelligente da sopportare l'ultimo saluto amoroso che egli fa, senza alcuna possibilità d'equivoco, all'antica fiamma Antonia Caprara dalle pagine dell'*Innamoramento*, come da inveterata e fastidiosa prassi, al gusto contemporaneo, di tanti poeti del passato:

Luce de gli occhi miei, spirto del core,
per cui cantar suolea sì dolcemente
rime legiadre e bei versi d'amore,
spirami aiuto alla istoria presente.
Tu sola al canto mio facesti onore,
quando di te parlai primeramente,
perché a qualunque che di te ragiona,
Amor la voce e l'intelletto dona.²⁷⁶

Boiardo, intanto, aveva ottenuto di poter tornare a Scandiano per meglio attendere alla composizione del poema, spostandosi a Ferrara appena l'anno seguente, nel 1480, ma solo per ricevere da Ercole la nomina a capitano di Modena, ovvero governatore, carica che ricoprirà fino al 1483, quando, finalmente, l'*Innamoramento d'Orlando*, seppur nei sessanta canti dei primi due libri, e dunque evidentemente non concluso, è pronto per le stampe reggiane di Pietro Giovanni di San Lorenzo.

Nei tre anni che vanno dal 1476 al 1479 si pongono dunque, tradizionalmente, l'inizio della stesura e il celere incedere del primo libro dell'*Innamoramento*, in larga parte dovuti, come sembra ormai certo, al duca Ercole, che forse addirittura innescò l'ordigno letterario e certamente ne seguì, passo passo, le vicende, comprese quelle editoriali, più volte orientando gli stessi argomenti di cui il poema trattava.

²⁷⁴ Le cinque egloghe "politiche" (I, II, IV, VIII, X) sono incentrate, come detto, sulle vicende della guerra con Venezia, che ha invaso il ducato proprio mentre Ercole, unico *riparo a tanta furia* è gravemente ammalato. Forse la sorte cambierà, magari grazie all'aiuto di una *incredibil luce*, l'arrivo dell'alleato Alfonso di Calabria con i rinforzi. Sarà, infatti, solo con l'egloga X, che un canto di giubilo per lo scampato pericolo, innalzato direttamente al fratello della duchessa, scioglierà le pesanti allegorie che contraddistinguono quest'opera; e il titolo parlerà da solo: *Ne l'ultima parla lo auttore e canta Orfeo il panegirico de lo incomparabile Signor Duca de Calabria*. Cfr. *STORIA DELLA LETTERATURA ITALIANA*, diretta da Enrico Malato, cit., pp. 669-672; vedi anche M. RICCUCCI, *Per un commento alle "Pastorale" di Boiardo: lettura della prima egloga*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», 2, 2002, pp. 409-429.

²⁷⁵ M. M. BOIARDO, *Lettere, in Opere*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, Bari, Laterza, 1962; *lettera LXXXV, Al Podestà di Scandiano, 18/06/1491*, p. 238.

²⁷⁶ M. M. BOIARDO, *Orlando Innamorato*, a cura di Giuseppe Anceschi, cit.; II, IV, 1, Tomo I, pp. 603-604.

Non manca tuttavia chi, tra gli studiosi, sposta indietro almeno di cinque anni l'ideazione del testo, ponendola al crepuscolo dell'età di Borso, morto nell'estate del 1471²⁷⁷. Rimane certo, sulla base delle contiguità, tematiche e spesso testuali, che nel poema di Boiardo confluisce consapevolmente molta parte della produzione cavalleresca del passato, anche quella più lontana o poco conosciuta al grande pubblico: dalla *Spagna* al *Rinaldo* in ottave; dall'*Attila* di Nicola da Casola, in cui il tema encomiastico fa diretto riferimento al leggendario Accarino d'Este alle prese con gli Unni²⁷⁸, a *Fortebraccio* e all'*Aspramonte*, non però nella versione di Andrea da Barberino; ma certo questi innegabili riferimenti non escludono a priori un recupero a distanza di anni da parte dello scandinavo.

Nell'analisi dei possibili riferimenti è comunque difficile districarsi: si pensi, infatti, all'esplicito riferimento, che si ritrova nell'*Orlando* boiardesco a I, XXVIII, 5, alla trama dell'*Innamoramento de Re Carlo Magno* uscito a stampa a Venezia solo nel 1481²⁷⁹.

Un momento storico certo, per l'ispirazione del poema, rimane senz'altro la pubblicazione in Ferrara della *Teseida* di Giovanni Boccaccio, nel 1475, peraltro una delle prime stampe dei torchi ferraresi, da cui Boiardo si sentì confermato nell'uso dell'ottava, di suo aggiungendo, inoltre, la *mise en abîme* tipica delle modalità dei cantari e la tecnica dell'*entrelacement* d'antica memoria arturiana che caratterizzano il suo *Innamoramento d'Orlando*²⁸⁰.

²⁷⁷ Antonia Tissoni Benvenuti, in particolare, ritiene che l'intero primo libro sia da ascrivere al quinquennio 1471-1476. Cfr. M. M. BOIARDO, *L'Innamoramento de Orlando*, in *Opere*, ediz. crit. a cura di Antonia Tissoni Benvenuti e Cristina Montagnani, introduzione e commento di Antonia Tissoni Benvenuti, in *La Letteratura Italiana. Storia e Testi*, Volume 18°, Tomo I, Milano-Napoli, Ricciardi, 1999, Introduzione, *passim*.

²⁷⁸ Per la figura romanzata del condottiero unno, vedi anche, G. PERON, "Filz au livrier". *Attila nell'epica franco-italiana*, in *Epica e cavalleria nel medioevo*. Atti del Seminario internazionale, Torino, 18-20 novembre 2009, a cura di Marco Piccat e Laura Ramello, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011.

²⁷⁹ In questa ottava, Orlando rinfaccia a Rinaldo il rapimento della principessa pagana Belisandra (*Belisandra robbasti in Barbaria, / quando gli andasti come mercadante.*); della bellissima donna si era innamorato lo stesso Carlo Magno nel testo suddetto, ma la sua tarda età lo aveva reso facile bersaglio di lazzi comici. M. M. BOIARDO, *Orlando Innamorato*, a cura di Giuseppe Anceschi, cit.; I, XXVIII, 5, vv. 1-2, p. 510. Nella stessa pagina, in nota, Giuseppe Anceschi ricorda come, del travestimento da mercante di Rinaldo, stavolta accompagnato dal cugino, si parli soprattutto nel *Romanzo di don Roldan* e nel *Romanzo di don Reynolds*, due ballate spagnole; e che proprio Rinaldo era l'eroe prediletto di don Chisciotte. Cervantes, nel celebre sesto capitolo della prima parte del *Don Chisciotte*, fa bruciare dal curato e dal barbiere quasi tutti i libri dell'hidalgo, salvando dal rogo, assieme a ben poco altro, l'*Amadis* e l'*Orlando Furioso*. A proposito di quest'ultimo, il curato risponderà al barbiere, che gli chiedeva notizie di uno *Specchio di fatti di cavalieri*: «Conosco già sua signoria. [...] Costi c'è il signor Rinaldo di Montalbano con i suoi amici e sozi, più ladri di Caco, e i dodici Pari, col veridico storico Turpino. Davvero che sarei per condannarli soltanto ad esilio perpetuo, se non altro perché contengono parte dell'invenzione del celebre Matteo Boiardo, dove tessé pur la sua tela il cristiano poeta Ludovico Ariosto, al quale, se qui lo trovo che parla lingua diversa dalla sua, non serberò alcun rispetto; ma se parla però nella sua, lo porterò in palmo di mano.» M. DE CERVANTES SAAVEDRA, *Don Chisciotte della Mancia*, traduzione di Angelo Valastro Canale, Milano, Bompiani, 2013, p. 39; vedi anche E. VENTURA, *Sulla prima traduzione spagnola dell'"Orlando Furioso"*, in «Critica Letteraria», 1, 2005, pp. 47-88.

²⁸⁰ Richiamando la precedente citazione di Giuseppe Anceschi, alla nota 206, «[...] È assai probabile che ciò non sia stato senza influsso sulle intenzioni di Boiardo, data la stretta vicinanza temporale dei due fatti e numerosi riferimenti esteriori da più d'un critico sottolineati», si tende ad essere d'accordo con l'affermazione dello studioso che opta con decisione per il 1476, come data iniziale per la stesura dell'*Innamoramento*; per quanto concerne le tecniche ritmiche e rimiche utilizzate da Boiardo, vedi anche F. CALITTI, *Fra lirica e narrativa. Storia dell'ottava rima nel Rinascimento*, Firenze, Le Cariti, 2004.

Si ritiene questo il titolo voluto dal conte, in luogo del ben più noto *Orlando Innamorato*, perché anzitutto quello degli *Innamoramenti* era da tempo divenuto un genere letterario definito; instabile era poi la tipografia antica, che stravolgeva a piacimento i titoli delle opere così come enunciati dagli autori, quando andavano in stampa.

Esistevano, dunque, *Innamoramenti di Milone e Berta*, genitori di Orlando, di *Falconetto e Dusilena*, di *Tiburtino e Formetta*; di *Lucrezia ed Eurialo*, di *Rinaldo*, e tantissimi di *Carlo Magno*²⁸¹.

La testimonianza più autorevole che induce a preferire decisamente questa versione, appartiene però alla mano dell'autore stesso. Nell'unico riferimento alla sua attività poetica da lui lasciato, uno scambio epistolare del 1491 con Isabella d'Este, signora di Mantova, che chiedeva notizie del terzo libro del poema, di faticosa gestazione per Boiardo a venire alla luce, «quella parte del *Innamoramento d'Orlando* che novamente aveti composta», questi così risponde:

Ho visto quanto me scrive la Ex(cellentia) Vostra per il desiderio che lei ha de vedere quello ch'io ho composto del *Innamoramento de Orlando* ecc.²⁸²

Nella dedica ad Ercole, per la verità, il poeta scrive «El primo libro de Orlando Inamorato», esordio che ripete testualmente anche all'inizio del secondo e del terzo libro, ma subito specifica che esso contiene «le diverse aventure e le cagione di esso inamoramento».

Se tutti i contemporanei useranno proprio *Inamoramento* per riferirsi al suo poema, già nella prima metà del Cinquecento questo titolo sarà destinato ad essere dimenticato, e per secoli, a seguito di due fattori: la volontà sempre più impetuosa di lettori e tipografi di distaccarsi, anche nominalmente, da un genere andato screditandosi sin dal crepuscolo del Quattrocento e, soprattutto, il forzoso parallelo col seguito ariostesco²⁸³.

Ma esistono anche considerazioni poetiche a spingere alla scelta del titolo da noi ritenuto originale, che pone l'accento sul farsi dell'inusitato sentimento amoroso del paladino, sin dal primo canto del poema desideroso d'essere soggiogato dalla leggiadra e diafana epifania d'Angelica.

²⁸¹ Cfr. G. RAZZOLI, *Per le fonti dell'Orlando Innamorato*, Milano, Albrighi, Segati e C., 1901; N. HARRIS, *Bibliografia dell'«Orlando Innamorato»*, 2 Voll., Modena, Franco Cosimo Panini, 1988-1991; *IL BOIARDO E IL MONDO ESTENSE NEL QUATTROCENTO*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Scandiano - Modena - Reggio Emilia - Ferrara 13-17 settembre 1994, a cura di Giuseppe Anceschi e Tina Matarrese, Padova, Antenore, 1998.

²⁸² E, nella stessa epistola, il poeta continua: «Al che dico ch'io non me ritrovo haverne composto più che quello ch'io havea quando la S(ignoria) Vostra fu qua [...]. Se a quella pare volere vedere quello, pregola me advisi, che subito lo farò transcrivere et ge lo remetterò, et me rincresce per suo contento non havere seguitato l'opera, che è restato per altre occupazione.» M. M. BOIARDO, *Lettere*, cit.; lettera LXXXVI, *Alla Marchesa Isabella Gonzaga in Mantova, Reggio, 8 Agosto 1491*, p. 238, corsivo mio. Per la corrispondenza con Isabella d'Este, vedi anche: A. TISSONI BENVENUTI, *Il terzo libro, ovvero El fin del Innamoramento d'Orlando*, in *Tipografie e romanzi in val Padana fra Quattro e Cinquecento*, Ferrara, Giornate di studio 11-13 Febbraio, 1988, a cura di Riccardo Brusagli e Amedeo Quondam, Modena, Franco Cosimo Panini, 1992, pp. 29-41; A. CANOVA, «L'inamoramento de Orlando» da Mantova a Urbino (con una postilla mantegnesca), in «Lettere Italiane», 2007, 2, pp. 226-235.

²⁸³ Cfr., su questo punto, le considerazioni in R. BRUSAGLI, *Studi cavallereschi*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003; BOIARDO, *ARIOSTO E I LIBRI DI BATTAGLIA*, Atti del Convegno, Scandiano - Reggio Emilia - Bologna, 3-6 Ottobre 2005, a cura di Andrea Canova e Paola Vecchi Galli, Novara, Interlinea Edizioni, 2007.

Il titolo invalso in seguito, dall'alto del suo potente ossimoro, fatalmente sposta l'attenzione sull'aggettivo in forma participiale, che induce il lettore a considerare quel guerriero da subito preda consapevole dell'amore per la fanciulla misteriosa venuta da Oriente, laddove invece egli non sa comprenderlo, se non come istinto della passione: che è la vera molla che spinge lui, le "teste coronate" e tutti i paladini riuniti nel giorno della Pentecoste da Carlo, anch'egli non insensibile al fascino muliebre, a dimenticare obblighi e decoro e "debito amore" nei riguardi delle mogli per inseguire la giovane, tra gli sprezzanti commenti degli ospiti pagani convenuti a palazzo, che non sanno ammettere a se stessi d'essere rimasti altrettanto fulminati da Angelica.

All'inseguimento d'amore, Orlando sa solo dare morte, attraversando numerose vicende spesso addirittura risibili in cui mostra tutta la sua imperizia amatoria a giovani donne disponibili che egli sdegnosamente rifiuta, sovrapponendo e confondendo il suo martellante desiderio a quella virtù superiore che lo ha reso il paladino più grande di tutti.

Nel corso della sua ricerca, ad esempio, combatte valorosamente con il pagano Agricane nel duello forse più famoso del poema²⁸⁴; la cortesia e i tremendi colpi tra i due grandi rivali si sprecano, ma anche in questo caso la motivazione che spinge entrambi si svela essere il possesso di Angelica²⁸⁵.

Orlando giungerà allora all'inevitabile catarsi finale di un probabile duello col possente Rodamonte, che però mai avverrà; perché, mentre nella finzione letteraria *sorse un terremoto*, la calata in Italia dei "Galli" di Carlo VIII nel 1494 tolse drammaticamente energia e ispirazione al poeta di Scandiano, che di lì a poco terminerà i suoi giorni.

La vera "sfortuna" d'Orlando è d'essere fortissimo e motivatissimo; se così non fosse, uscirebbe sconfitto dalla prima tenzone voluta da Argalia, il fratello d'Angelica, tornando nel suo mondo incantato, in cui lo stesso nome della moglie, Alda la Bella, è cristallizzato per sempre²⁸⁶.

Una moglie che egli proprio non ama, però; perché quando si trova di fronte il nemico più potente mai affrontato, l'amore o quello che egli tale crede, di natura e fattura affatto diversa dai consueti, non solo non sa affrontarlo, ma nemmeno accostarglisi, dal momento che misconosce la sua grande alleata, la sensualità, posseduta in sommo grado solo dalle donne "estrose" del poema: straniere, popolane o nobili; guerriere, "cantastorie" o protagoniste delle sette novelle di matrice classica inserite di tanto in tanto nella trama; virtù paradossalmente solo in parte di Angelica, ma pienamente di Tisbina²⁸⁷, Leodilla, Fiordelisa, Doristella e Bradamante stessa, quando smette la corazza da combattente.

²⁸⁴ M. M. BOIARDO, *Orlando Innamorato*, a cura di Giuseppe Anceschi, cit.: I, XVIII, 29-55; XIX, 1-17, Tomo I, pp. 346-359.

²⁸⁵ Cfr. A. D. SCAGLIONE, *Amori e dolori in the Orlando Innamorato*, in «Italice», Vol. 73, No. 1 (Spring, 1996).

²⁸⁶ Cfr. *Ivi*, I, I, 55-58, pp. 19-20. Mentre si appronta il sorteggio che deciderà quale paladino andrà per primo a fronteggiare Argalia, *Orlando de victoria sta sicuro e tuto*: dittologia sinonimica basata sul forte latinismo. Purtroppo per lui, il *fanciullino* che estrae da un'urna d'oro le striscioline di carta con i nomi dei cavalieri, farà a tempo a trovarne trenta, prima del suo!

²⁸⁷ Per questo personaggio vedi E. FUMAGALLI, *Osservazioni sulla novella boiardesca di Tisbina ("Innamoramento de Orlando", I XII)*, in «Rassegna Europea di Letteratura Italiana», 33, 2009, pp. 51-66.

Una capacità di comprendere l'uguaglianza tra amore e passionalità, che certo non può vantare il corteo di suore laiche in cui Boiardo, per volontà d'affrancamento, ha trasformato le nobili dame della corte di Carlo, da mistiche tigri reali che erano state per la tradizione letteraria cavalleresca.

Se si tien conto di questa pregressa analisi dei sentimenti di Orlando "in-amore", e la si pone accanto alle pagine in cui Ariosto descrive le progressive fasi della sua follia, forse gli inevitabili sorrisi che sempre accompagnano lo svellere alberi come finocchi, potrebbero finalmente smorzarsi, non certo spegnersi, perché ciò andrebbe palesemente contro gli intendimenti dei due poeti, aprendo la strada ad una interpretazione più ampia dell'evoluzione psicologica del paladino: da temperamento evanescente della origini a personaggio letterario ancora per poco unidimensionale, fino a giungere a figura già modernamente problematica²⁸⁸.

²⁸⁸ Nell'*Orlando Furioso*, la pazzia del paladino comincia a delinarsi in *absentia*, già dal canto XIX: quando, cioè, Angelica prende a curare Medoro, reduce dallo scontro con gli uomini di Zerbino, con l'arte di *chirurgia*, che aveva già mostrato di conoscere nell'*Innamoramento* ([...] *lei cognosce l'erbe et ogni cosa / qual se apertenga a febre medicare* I, XIV, 28, vv. 3-4); d'altronde, in tanti romanzi di cavalleria, compaiono donzelle istruite nell'arte di medicare, parte importante dell'educazione loro impartita. Man mano che le ferite del leggiadro fante si sanano, le piaghe amorose di Angelica si fanno più serie, tanto da indurla a concedersi con gioia a quello che ormai ritiene il suo compagno; dimentica dei grandi cavalieri che la stanno inseguendo, a questo punto vuole solo tornare in Oriente in compagnia di Medoro. Il giusto dono per chi ha ospitato i due giovani, in quell'idillio durato più di un mese, sarà un bellissimo bracciale donatole da Orlando, che l'aveva avuto da Ziliante, secondo un'invenzione del poeta che richiama, ampliandolo, un episodio dell'*Innamoramento* (II, XIII, 4-7): oggetto che mai aveva avuto un valore se non venale per la principessa del Catai, ma adesso neanche ha più senso, se non come ricompensa per i gentili pastori. I due amanti lasciano quindi la Francia e volgono verso la Spagna, che s'apre ospitale, dinanzi a loro: eppure, una piccola spia allarmante s'accende all'improvviso. All'ottava XLII, mentre il lettore sta interrogandosi su quanto tempo sia trascorso, essi incontrano uno strano essere, un *uom pazzo* che s'involtoia nel fango e, senza apparente motivo, si scaglia contro di loro: *incredibile dictu*, quello è Orlando. Questo, però, lo sapremo solo al canto XXIX, perché il poeta comincia bruscamente a parlare di Marfisa. Quattro canti dopo, nel fondamentale XXIII, trovano spiegazione tutte le ottave che avevano indugiato a descrivere l'amore di Angelica e Medoro in ogni sua declinazione; le lunghe digressioni, gli insistiti riferimenti alle incisioni sugli alberi, lungi dall'essere semplice ornamento arcadico, si dimostrano fondamentali e propedeutici appigli per la progressiva presa d'atto di Orlando; versi all'apparenza descrittivi che divengono funzione: il presente che si sommerge nel passato e riemerge trascolorandosi nel futuro. Qui si dimostra, nella massima dilatazione che Ariosto concede ad un episodio, dieci canti, che il gioco del "mentre" mantiene in modo ferreo la consecutio logica del racconto, eppure permette in ogni momento il recupero di larghi tratti della storia lasciati in apparenza decantare. Questa sicurezza narrativa non può che consolidare l'idea di uno scrittore prodigioso, che è veramente la divinità del suo mondo letterario monoteista: che tutto vede e tutto dispone. Angelica e Medoro hanno, dunque, incontrato il loro futuro. Sono arrivati alla soglia della pagina scritta: un ulteriore passo avanti, e ne sarebbero saltati fuori. Nel prendere a parlare di Marfisa, Ariosto li ha "salvati", condannandoli però alla dolce catena, che è pure narrativa, del destino approntato per loro. Il futuro dei due giovani diventa così, al contempo, il recente passato di noi lettori, in questo strano mondo dal tempo sospeso che è il poema di Messer Ludovico. Nessuno ne avrà comunque contezza per almeno altri quattro canti; chi sa più di tutti, forza del paradosso, è proprio lo strano essere sporco di fango incontrato sulla spiaggia spagnola, dimentico del mondo circostante, persino di due giovani che lo stanno a guardare inquieti presagendo sventure, cause prime essi della somma sventura che è toccata a lui, immemore delle passate glorie ottenute in ragione sì della sua forza e della prodezza, ma soprattutto della sua saviezza. Abbandonati alla bellezza, alla "mollezza", di ottave che descrivevano il tentativo di lasciare finalmente la Francia, stranieri in terra straniera entrambi, e tramite la Spagna trovare un trampolino per il Catai; e ancor prima, all'idillio pastorale di Angelica e Medoro, all'apparenza parentetico e privo di appigli con la trama del poema, ma a questo punto, anche il più ingenuo dei lettori non può che chiedersi: cos'è più "trama"? Cos'è più "intreccio"? veniamo aggrediti dall'immagine inquietante d'un mostro *cagnazzo* che grufola come un porco nel *loto*. La verità comincerà a venire a galla, come detto, a partire dal canto XXIII, quando l'attenzione si distoglie, viaggia altrove, per giungere a compimento nel XXIX, tra le ottave cinquantasette e sessantacinque, quando Angelica, per sfuggire a Orlando, metterà in bocca l'anello che rende invisibili datole da Ruggiero e, piuttosto indecorosamente, a gambe all'aria, scomparirà dalla vista del paladino. Ma la spiegazione del mistero è sempre stata davanti ai nostri occhi; il poeta non ha barato, il patto narrativo è salvo: perché durante la breve descrizione

Di questo Orlando ariostesco, che non è più il personaggio di Boiardo, ancora sospeso come i suoi sentimenti, sempre “sul punto di...”, ma che comunque gli è fortemente debitore, si potrà allora dire quello che Hegel affermò sul romanzo medievale, contenitore in cui, a proposito del sempre instabile concetto della periodizzazione storica, Friedrich Schlegel impropriamente mise le esperienze di Boiardo, Ariosto e persino di Tasso; questo Orlando, cioè, è insieme *nicht mehr*, non più il carattere

del viaggio di Angelica e Medoro verso la Spagna, appena due ottave, la quaranta e la quarantuno, il mondo ha continuato a muoversi; nel tempo in cui venivano incisi i nomi sugli alberi pretendendo che non irrompesse in quell'*hortus conclusus*, il mondo non s'è arrestato attonito. E il paladino più grande di tutti, scordati i suoi doveri e la dignità che da essi discende, ha continuato a girare sulla giostra del suo sentimento vieppiù folle. Tanti piccoli segnali gli avevano scavato i primi solchi attraverso il cuore; mai se n'è dato per inteso Orlando: le malelingue, gli pseudonimi... Ma il bracciale: quello che credeva il *don contraignant* cui aveva affidato tutto se stesso! E l'orribile villano, ma il lettore lo conosce ben cortese, che continua a parlargli, parlargli, parlargli d'Angelica avvinta dai lacci d'amore. Rimasto solo, Orlando può finalmente sfogarsi piangendo. Il pensiero terribile finalmente gli giunge netto: nello stesso letto in cui sta cercando requie, di sicuro hanno giaciuto Angelica e il suo amante; tutto è perduto, ormai, bisogna andar via, lanciarsi nel bosco, abbandonandosi al fido Briadoro. Per giorni e giorni non gli riesce altro che piangere, fuggendo i luoghi abitati, meravigliandosi per quelle lacrime che neanche credeva di avere dentro: la testa come una fontana, come Ghismonda nella novella del *Decameron* dell'imprescindibile Boccaccio. La “sintomatologia” della follia non meraviglia il lettore, passato attraverso l'implosione lenta, silenziosa e assurdamente misurata del paladino: meraviglia piuttosto lui, che aveva fatto finta di niente, fino a quel terribile momento. Allora parla a se stesso, cercando una ragione, anzitutto per quella reazione inusitata, inconsueta; l'umore secreto dai miei occhi, egli dice, non è più lacrima, ma essenza vitale che m'abbandona. I sospiri degli esseri umani, poi, talvolta si acquietano, ma non questi miei, che sembrano alito di vento prodotto da Amore con le sue ali: nulla, cioè, hanno d'umano. Il processo di trasformazione, di autocoscienza “mostruosa” si sta compiendo: a breve, Orlando sarà a tutti gli effetti “alieno” al consorzio umano. La sua è una dolorosa consapevolezza che muta un'anima in entità dimidiata; non sono più chi ero un tempo, neanche più mi riconosco, sono solo l'ombra di Orlando: a tutti gli effetti, siamo in piena schizofrenia. Dopo aver orientato la sua furia sugli elementi naturali, personificazione ed eterno racconto dell'amore d'Angelica e Medoro, la stanchezza prevale infine, e lo paralizza letteralmente per tre giorni, trascorsi senza dormire. Esser fuori di sé comporta, a questo punto, la spoliatura della propria identità, rappresentata iconicamente dall'armatura, ma anche dalle stesse vesti, che Orlando arriva a stracciarsi: è il segnale della *gran follia, sì orrenda* (XXIII, CXXXIII, v. 7). Ogni brandello come *spàragma* rituale, che ha pur sempre una ricaduta sull'intreccio, perché saranno proprio quei segnali abbandonati nel bosco ad indirizzare Zerbino, che ne farà un trofeo di postuma *pietas*. Tutto quanto accaduto finora, è solo sprazzo, preparazione. Ogni facoltà si offusca, per fortuna neanche più ricorda di aver posseduto una spada, e che spada! D'altronde, di nessun'arma ha bisogno, se prende a sradicare gli alberi come fuscilli, se, nel canto successivo, perché neanche Ariosto riesce a contenere la sua follia, smembra un povero pastore che gli si fa incontro, utilizzandone una gamba come arma contro i suoi compagni, che non possono impedirgli, nessuno potrebbe, l'andare *di qua, di là, di su, di giù*, fino a che *un giorno a un ponte arriva*. Il resto è stato detto. Per le citazioni dal poema, cfr. L. ARIOSTO, *Orlando Furioso*, a cura di Lanfranco Caretti, cit., canti XIX, XXIII, XXIV, XXIX, *passim*. Questa analisi del personaggio di Orlando è stata condotta con l'ausilio di altre edizioni del *Furioso* e si basa sulle riflessioni derivate dalla lettura di alcuni testi: L. ARIOSTO, *Orlando Furioso*, a cura di Cesare Segre, 2 Volumi, Milano, Mondadori, 1976-1990; ID., *Orlando Furioso*, a cura di Cristina Zampese, introduzione e commento di Emilio Bigi, Milano, BUR, 1982-2012; C. SEGRE, *Esperienze ariostesche*, Pisa, Nistri-Lischi, 1966; F. BETTI, *Annotazioni sul paesaggio nell'Orlando Furioso*, in «Italice», Vol. 45, No. 3 (Sep. 1968); E. SACCONI, *Il soggetto del Furioso e altri saggi tra Quattro e Cinquecento*, Napoli, Liguori, 1974; ID., *Prospettive sull'ultimo Ariosto*, in «MLN», Vol. 98, No. 1, 1983; S. ZATTI, *L'inchiesta, e alcune considerazioni sulla forma del Furioso*, in «MLN», Vol. 103, No. 1, (gennaio 1988); R. CESERANI, *L'apparente armonia dell'Orlando Furioso*, in «Cuadernos de Filologia Italiana», 3, 1996; D. DELCORNO BRANCA, *L'inchiesta autunnale di Orlando*, in «Lettere Italiane», 2000, 3, pp. 379-399; L. GIANNETTI RUGGIERO, *L'incanto delle parole e la magia del discorso nell'Orlando Furioso*, in «Italice», Vol. 78, No. 2, (Estate 2001); I. CALVINO, *Orlando Furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, Milano, Palomar e Arnoldo Mondadori Editore, 1995; Milano, The Estate of Italo Calvino e Arnoldo Mondadori Editore, 2002; G. SANGIRARDI, *Quanti sono i generi dell'Orlando Furioso?*, in «Allegoria», XXI, 2009.

statico della tradizione, e *noch nicht*, non ancora conscio dei suoi moti psicologici, ben più impetuosi di quanto lo circonda, che l'hanno spinto oltre la soglia della follia²⁸⁹.

Per quanto concerne la dedica, s'è accennato in precedenza alla funzione che da secoli svolgeva la *verace cronica*, da cui anche Boiardo ha *tradutto* la sua opera, *de Turpino, arcivescovo remense*, secondo la tradizione letteraria morto nell'agguato dei baschi alla retroguardia di Carlo a Roncisvalle del 778 e comunque capace di tramandarne la storia (!).

Nel momento in cui s'affacciava, in pieno Medioevo, l'idea della prospettiva storica, occorre richiamarsi ad oggetti più o meno reali che testimoniassero d'un passato fededeigno: reificare, cioè, le aspirazioni e i desideri di un collegamento diretto con epoche e figure viste inevitabilmente come più nobili e più pure.

In letteratura, questa dinamica culturale si servi dell'antico tema del testo anteriore che convalida gli argomenti dei "nuovi" libri: era stato il caso, ad esempio della *Historia regum Britanniae*, che Goffredo di Monmouth disse d'aver ricavato «quemdam britannici sermonis librum vetustissimum».

Quando poi il gioco si fa più scoperto, al crepuscolo del Medioevo, proprio quando si rinvenivano codici e autori realmente esistiti, le attestazioni d'antichità delle cronache assumono sfumature vieppiù ironiche; gli estensori mirano ormai ad esagerarne la vetustà, essendo ormai chiaro a tutti che quelle "autorità" mai sono esistite, o comunque non sono poi tanto antiche: si va allora dal «fondamento di tutti gli altri libri», al «buono libro», alla «fontana di tutti i libri e romanzi che si leggano»²⁹⁰.

È insomma evidente che, alla fine del Quattrocento, parlare di «verace cronica» calata «nel tempo de il re Carlo Imperatore», ambientata circa quindici anni dopo la guerra che impegnò l'esercito di Carlo ad Aspramonte²⁹¹, ben conosciuta dagli avidi lettori della corte estense, corrisponde all'incirca ad una moderna citazione; che attesta, però, la volontà dell'autore di far comprendere a tutti, da subito, che egli sta per far propria un certo tipo di letteratura cavalleresca: quella che privilegia il tema amoroso, avventuroso e magico.

Nel caso di Turpino, poi, Boiardo sa di poter contare sul suo nome non solo come cronista, ma come testimone diretto e personaggio, seppur secondario, della storia. Al ventunesimo canto del primo libro, ad esempio, prima usa il venerabile nome per confermare che sì, un gran colpo di Ranaldo ad Orlando fece cadere a terra tutti gli uccelli del cielo; subito dopo, però, aggiunge che ciò è dovuto al fatto che Turpino fu tra i primi, del campo di Carlo, a giungere alla fonte magica presso cui stava svolgendosi il duello che vedeva in palio, e come sbagliarsi?, Angelica.

Si potrebbe a questo punto inferire che gli stessi canoni dinastici, all'occhio vigile di letterati e popolo destituiti d'ogni fondamento, avrebbero potuto subire la stessa distorsione interpretativa,

²⁸⁹ Per una efficace ricostruzione delle pagine che Hegel dedica, a partire dall'*Estetica*, al romanzo cavalleresco, cfr. *IL ROMANZO*, a cura di Maria Luisa Meneghetti, cit., Introduzione, p. 11.

²⁹⁰ Cfr. E. TREVI, *La «Tavola Ritonda» e la leggenda di Tristano in Italia*, introduzione a *TAVOLA RITONDA*, a cura di Emanuele Trevi, cit., pp. 11-12.

²⁹¹ Ma questo lo sapremo solo a II, I, 14-16 dell'*Innamoramento*: cfr. M. M. BOIARDO, *Orlando Innamorato*, a cura di Giuseppe Anceschi, cit.; Tomo II, pp. 547-548.

divenendo fonte di ironia piuttosto che celebrazione encomiastica; ancora una volta: tutti erano consci dell'impossibilità di certe derivazioni genealogiche ma, allo stesso modo, in una letteratura avviata sempre più al "consumo", anche dell'importanza fondamentale, in momenti politici tanto delicati come quelli che si vivevano, del "possesso", da parte di una corte, di un cantore in grado di maneggiare abilmente quella scottante materia: in grado, cioè, di levare la voce più in alto di altri poeti d'altre corti, più armonicamente, più "nobilmente", non certo più verosimilmente.

Il poeta di Scandiano, nella sua "ansia" di racconto non dedica troppo tempo, però, a fatti contingenti. Non invoca muse: introduce sì Turpino, ma gli urge entrare subito in azione, richiamando prestamente l'attenzione dei signori e cavalieri, riuniti in una simbolica corte, sulla vera materia del suo canto:

[...] i gesti smisurati,
l'alta fatica e le mirabil prove
che fece il franco Orlando per amore.²⁹²

In questa ottava introduttiva si susseguono attestazioni di una ricezione eminentemente uditiva, *odir, stati attenti e quieti, ascoltati*, salva poi l'aggiunta di un più neutro *vedereti*: espressioni dal forte valore "antiquario", desunte dalla tradizione canterina, che perdureranno coerentemente lungo tutto l'arco della narrazione. Una tradizione, peraltro, pesantemente saccheggata nella *descriptio* d'ogni personaggio, che comunque, è il caso di ribadirlo, non deve far dimenticare la complessiva costante stilistica del poema, attinente piuttosto il "romanzo" cavalleresco²⁹³.

I primi due versi della seconda ottava, invece, sembrano venire dopo una studiata pausa assolvendo, più ancora che a una *captatio*, ad una vera e propria funzione fàtica, di verifica della avvenuta condivisione del messaggio poetico:

*Non vi par già, signor, meraviglioso
odir cantar de Orlando innamorato;*²⁹⁴

dove Boiardo sembra implicitamente, ma orgogliosamente, dire: «in un modo che mai finora s'è visto».

Un inizio, insomma, programmaticamente in sordina; modesto per l'espressione ma già volto al vero tema che il poeta intende svolgere.

Ché qualunque nel mondo è più orgoglioso,
è da Amor vinto, al tutto subiugato;
né forte braccio, né ardire animoso,
né scudo o maglia, né brando affilato,
né altra possanza può mai far difesa,
che al fin non sia da Amor battuta e presa.²⁹⁵

²⁹² *Ivi*, I, I, 1, vv. 5-7, pp. 3-4.

²⁹³ Cfr. M. VILLORESI, "Stati attenti e quieti et ascoltati": le voci del Boiardo, in «Rassegna Europea di Letteratura Italiana», 38, 2011, pp. 85-104.

²⁹⁴ *Ivi*, I, I, 2, vv. 1-2, p. 4, corsivo mio.

Il sunto, in pratica, dell'impossibile "sfida" tra Artù e Carlo Magno che vedrà il suo apice solo nelle celebri tre ottave del canto XVIII del secondo libro, quando l'epica di stampo francese sarà "piegata" dalla materia bretone:

Fo gloriösa Bertagna la grande
una stagion per l'arme e per l'amore,
onde ancora oggi il nome suo si spande,
sì che al re Artuse fa portare onore,
quando e bon cavallieri a quelle bande
mostrarno in più battaglie il suo valore,
andando con lor dame in aventura;
et or sua fama al nostro tempo dura.

Re Carlo in Franza poi tenne gran corte,
ma a quella prima non fo sembïante,
benché assai forte ancor robusto e forte,
et avesse Ranaldo e 'l sir d'Anglante.
Perché tenne ad Amor chiuse le porte
e sol se dette alle battaglie sante,
non fo di quel valore e quella estima
qual fo quell'altra che io contava in prima;

Però che Amore è quel che dà la gloria,
e che fa l'omo degno et onorato,
Amore è quel che dona la vittoria,
e dona ardire al cavalliero armato;
onde mi piace di seguir l'istoria,
qual cominciai, de Orlando innamorato.²⁹⁶

Questa tenzone sembra incastonarsi perfettamente tra l'ottavo canto e il ventiseiesimo, sempre del secondo libro; nel primo caso, la forza di Amore è amplificata proprio dalla stranezza di un franco paladino, virtuoso per eccellenza, che ormai combatte solo per esso, posto accanto ai nomi ormai canonici di cavalieri noti più per le prodezze amatorie che per quelle guerresche:

Dame leggiadre e cavallier pregiati,
che onorati la corte e gentilezza,
tirative davanti et ascoltati
delli antiqui baron l'alta prodezza,
che seran sempre in terra nominati:
Tristano e Isotta dalla bionda trezza
Genevra e Lancilotto del re Bando,
ma sopra tutti il franco conte Orlando,

Qual per amor de Angelica la bella
fece prodezze e meraviglie tante,
che 'l mondo sol di lui canta e favella.²⁹⁷

²⁹⁵ *Ivi*, I, I, 2, vv. 3-8, *ibidem*.

²⁹⁶ *Ivi*, II, XVIII, 1; 2; 3, vv. 1-6, Tomo II, p. 853.

²⁹⁷ *Ivi*, II, VIII, 2; 3, vv. 1-3, p. 679.

Nel secondo esempio, il poeta esprime la sua convinta lode per i cavalieri della Tavola Rotonda che, seppur non protagonisti dei suoi versi, incarnano alla perfezione la poetica amorosa di cui si fa portavoce:

Il vago amor che a sue dame soprane
portarno al tempo antico e cavallieri,
e le battaglie e le venture istrane,
e l'armeggiar per giostre e per tornieri,
fa che il suo nome al mondo anco rimane,
e ciascadun lo ascolti volentieri;
e chi più l'uno, e chi più l'altro onora,
come vivi tra noi fossero ancora.

E qual fia quel che, odendo de Tristano
e de sua dama ciò che se ne dice,
che non mova ad amarli il cor umano,
reputando il suo fin dolce e felice,
che, viso a viso essendo e mano a mano
e il cor col cor più stretto alla radice,
ne le braccia l'un l'altro a tal conforto
ciascun di lor rimase a un ponto morto?

E Lancilotto e sua regina bella
mostrarno l'un per l'altro un tal valore,
che dove de' soi gesti se favella,
par che de intorno il celo arda de amore.
Traggase avanti dunque ogni donzella,
ogni baron che vòl portare onore,
et oda nel mio canto quel ch'io dico
de dame e cavallier del tempo antico.²⁹⁸

Già nell'*Amorosa visione*, il poema in terzine dantesche di cinquanta canti, scritto da Giovanni Boccaccio nel 1342, era presente una significativa gradazione gerarchica: colà la sfilata dei cavalieri bretoni e francesi vedeva in testa quelli di Artù *gente gioconda* [...] *tutti cavalieri / chiamati della Tavola ritonda* (XI, vv. 1-3), seguiti dagli uomini di Carlo Magno, *più mirabil baronia: Di porpore vestito, oltre correndo, / quel Carlo Magno sen veniva avante / ch'al mondo fu cotanto reverendo* [...] (XI, vv. 57-60)²⁹⁹.

Niente, assolutamente niente, che sia umano o sovrumano, resiste alla forza ancestrale d'Amore: è questa, una vera e propria teorizzazione dell'amore come origine d'ogni attività umana; della civiltà stessa se, per il fondamentale tramite del suo *Canzoniere*, si risale fino alla terza *Pastoralia*, dove questa concezione è già ampiamente chiarita:

Primus Amor docuit varias componere voces

²⁹⁸ *Ivi*, II, XXVI, 1, 2, 3, p. 994.

²⁹⁹ Cfr. *STORIA DELLA LETTERATURA ITALIANA*, diretta da Enrico Malato, cit., p. 680.

et dare disparibus resonantia verba cicutis,
primus et insuetus querulo de gutture cantus
duxit et argutas docuit cantare volucres.³⁰⁰

All'origine della civiltà, l'amore origina la parola, che ha già un valore ritmico e musicale, è già "poetica"; una certezza che il poeta scandinavo porterà sempre con sé:

Amor primo trovò le rime e' versi
i suoni, i canti et ogni melodia;
e genti istrane e populi dispersi
congionse Amore in dolce compagnia.
Il diletto e il piacer serian sumersi,
dove Amor non avesse signoria;
odio crudele e dispietata guerra,
se amor non fusse, avrian tutta la terra.³⁰¹

Della condizione fondamentale e primigenia del grande artista, insomma, Matteo Maria Boiardo possedette gran copia: una "terra" autonoma, tutta e solo sua; un proprio mondo letterario di cui è signore incontrastato e dal quale può attingere avventure dell'anima, sentimenti, personaggi e luoghi, interi versi, persino³⁰².

Una terra mai desolata, sempre in rigoglio eppure stabile, immutabile, in cui la tradizione classica innerva la spontanea invenzione e mai la soffoca; e il richiamo del già scritto s'esperisce sotto diversa forma: compiuta, proprio perché perfettamente aderente alla nuova situazione. Mai un peso, perché a farne la tara è l'esperienza della vita reale intensamente vissuta.

Tutte le dichiarazioni di "poetica" sono effettuate da Boiardo in prima persona, attraverso vere e proprie "finestre d'autore" che lambiscono solamente il materiale diegetico. Prassi tutt'altro che ovvia, per quanto diffusissima nella letteratura cavalleresca antecedente, è quella che Gerard Genette, riprendendo un termine della retorica classica, chiamerà "metalessi": digressioni ragionanti ad opera del narratore, in questo caso extradiegetico, che sale al proscenio³⁰³. Ben diverse dai *lassamo, dirò, cantamo* che, in accordo al travestimento in "giornate per cantari" di alcune parti del poema,

³⁰⁰ *Il Primo Amore insegnò a comporre le diverse voci / e a dare parole risuonanti con diversi strumenti musicali, / e trasse un canto insolito dalla gola lamentosa / e insegnò a cantare ai melodiosi uccelli.* Per i versi di Boiardo, il testo di riferimento è: M. M. BOIARDO, *Pastoralia*, a cura di Stefano Carrai, Padova, Antenore, 1996, III, vv. 61-64.

³⁰¹ M. M. BOIARDO, *Orlando Innamorato*, a cura di Giuseppe Anceschi, cit.; II, IV, 2, Tomo II, p. 604.

³⁰² Così farà all'inizio del libro III; ma anche, come rapidi esempi, in *nel dolce tempo de mia età fiorita* (*Amorum Libri Tres*, I, I, v.2), *Nel dolce tempo di mia età fiorita* (*Innamoramento d'Orlando*, I, XVII, 3, v.1); *se in vista è vivo, vivo è senza core* (*Amorum Libri Tres*, I, I, v.14), *se in vista è vivo, vivo è senza core* (*Innamoramento d'Orlando*, I, XVIII, 46, v.8). E questa fu pratica, utilissima per poeti fluviali ed estrosi, cui non si sottrasse lo stesso Ludovico Ariosto. La lista sarebbe lunghissima, ma basti pensare al caso più eclatante; il capitolo XIII delle sue *Rime* è la risposta di una donna, accusata dal suo uomo di infedeltà nei due componimenti precedenti, che rivendica la costanza e la fermezza del proprio amore: rimaneggiati e ridotti in ottave, quei versi diventano parte integrante del discorso che Bradamante fa a Ruggiero nel canto XLIV, tra le ottave 61 e 66. Cfr. L. ARIOSTO, *Rime*, introduzione e note di Stefano Bianchi, Milano, Fabbri Editori, 1995, Cap. XIII, pp. 117-118; L. ARIOSTO, *Orlando Furioso*, a cura di Lanfranco Caretti, cit., Tomo II, canto XLIV, 61-66, pp. 1336-1337.

³⁰³ G. GENETTE, *Figure III*, tit. orig., *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, 1972; trad. it. di Lina Zecchi, Torino, Einaudi, quinta edizione 1976, p. 282; sull'argomento, vedi anche R. M. DURLING, *The figure of the poet in Renaissance epic*, Cambridge (Massachusetts), Harvard U. P., 1965.

soprattutto quelle in cui l'ispirazione dello scandinavo sembra scemare, assolvono rispettivamente la funzione di sospensione del racconto e lo spostamento dell'attenzione del virtuale uditorio su una nuova vicenda; di zeppa mnemonica e, in molti casi, sillabica; di ripresa, infine, della narrazione, tesa a subito "catturare" il fatto che s'intende esporre.

Al contrario, queste finestre d'autore s'ampliano via via che Boiardo affonda le mani nella sua opera, quando decide d'affrontare questioni su cui può recare esperienze personali, è il caso dell'accenno ad Antonia Caprara, ma anche della scarsa gratitudine che si trova a corte, servendosi magari di forme proverbiali:

Però che ogni servire in cortesano
la sera è grato e la matina è vano.³⁰⁴

È la terza ottava del poema, intanto, a fornire la certificazione di validità della storia presso l'uditorio, facendo il venerabile nome di Turpino che, s'intende, avrebbe nascosto tante parti della sua antica cronaca venute alla luce solo grazie al poeta che le ha ritrovate e adesso le riferisce, come un esperto paleografo umanista:

Questa novella è nota a poca gente,
perché Turpino istesso la nascose,
credendo forse a quel conte valente
esser le sue scritture dispettose,³⁰⁵

aggiungendo poi, al principio della quarta ottava: *La vera istoria di Turpin ragiona*³⁰⁶.

Ancor più di Turpino e del suo libro, di cui s'è ampiamente detto, a richiamare l'attenzione su queste ottave è una questione strutturale che, a livello ritmico, distanzia nettamente la strofa boiardesca da quella di Ariosto; e in questo senso, diventa significativa l'analisi dei primi versi dell'*Innamoramento*, laddove l'ispirazione e la freschezza dell'approccio poetico sembrano distribuirsi in modo più organico rispetto a quanto verrà svolto in tante altre parti del poema.

Il ritmo delle ottave di Boiardo, al di là del giudizio sulla fattura del verso, risulta sempre piuttosto incerto. Nella terza, ad esempio, ogni verso, a partire dal primo, sembra affastellarsi sul precedente, schiacciandolo e quasi soffocandolo; dal momento che gli stessi accenti conferiscono un esito quasi prosastico, il verso non risuona armoniosamente, sembra sempre andar oltre le undici sillabe e certo non aiuta la misura boiardesca, il fatto che in quarta e ottava posizione non intervenga una pausa: un verso di clausola, cioè, che serva a frenare o accelerare; a ripartire o sciogliere o tendere fino allo spasimo l'unità dell'ottava, che è la chiave per comprendere la straordinaria ritmica interna caratterizzante invece l'*Orlando Furioso*.

³⁰⁴ M. M. BOIARDO, *Orlando Innamorato*, a cura di Giuseppe Anceschi, cit.; II, XXI, 37, vv. 7-8, Tomo II, p. 913.

³⁰⁵ *Ivi*, I, I, 3, vv.1-4, Tomo I, p. 4.

³⁰⁶ *Ivi*, I, I, 4, v.1, *ibidem*.

Più in là nel poema, quando già la corte mostrava di gradire grandemente il testo, chiedendo in continuazione a Boiardo di andare avanti, si pensi alla lettera del 1479, in cui il capo dello *scriptorium* di corte, Andrea de le Vieze scrive al duca:

Insuper io non ho esempio per quello de Orlando se non per x o xv di. Sicché vostra d(ominazione) s(erenissima) me ne potrà far mandare al conte ad ciò se possa seguitare a scrivere; [...] ³⁰⁷

tra verso “ponderato” e istanza narrativa “galoppante”, a prevalere sarà senz’altro quest’ultima.

Si avranno allora ottave sintatticamente concluse e autonome, che alla resa dei conti rappresentano uno dei valori più importanti e caratteristici della poesia del conte, ma con sempre minor rispetto per le pause ritmiche e per la gerarchia interna.

Scarsa rimarrà la subordinazione; e comunque ben poco usati, a fronte della vastità della narrazione, *enjambements* veramente forti, dal momento che con molta frequenza le proposizioni sono semplicemente giustapposte.

Che abbia dovuto fare di necessità virtù, a fronte delle richieste estensi, oppure volutamente ricercato l’elementarità della forma per meglio far risaltare la spontaneità dei personaggi e delle immagini; o magari affrontato, come addirittura qualche critico gli imputò, un genere letterario non propriamente nelle sue corde: perché un raffinato poeta come Boiardo, che fino ad allora della eleganza del tratto, legata alla proporzione tra le parti, aveva fatto una personale e indefettibile unità di misura, abbia tanto virato la barra di comando, calando di più di un tono la sua poesia, è da sempre argomento di dibattito. E quando si usa l’espressione “da sempre”, s’intende già a distanza di qualche decennio dalla sua morte, quando letterati in vista come Andrea Calvo e lo stesso Torquato Tasso, ma anche teorici rinomati come i due Giovan Battista, Giraldo Cinzio e Nicolucci, il «Pigna», entrambi ferraresi, che certo non gli erano pregiudizialmente avversi, delinearono il gran limite della sua poesia proprio nella *dispositio* e nella *elocutio*, non certo nella *inventio*.

Questa era ed è indiscutibile: è stato Boiardo ad inventare Rodamonte e Gradasso, nomi tanto memorabili da trascorrere nella nostra lingua come sostantivi; fu il conte a “rinverdire” gli incroci fiabeschi dei personaggi nella foresta delle Ardenne, *topos* per eccellenza della poesia cavalleresca, e ad aprire squarci luminosi sulle terre d’Africa e d’Oriente.

Sua è la primogenitura di Astolfo, a volte stordito, ma sempre generoso fanfarone: quanto diverso dal prismatico e volatile “genio” di Ariosto, che lo sostituì nella memoria dei lettori.

E nasce dalla mente dello scandinave una delle più belle creature femminili della letteratura mondiale. *Datime a piena mano e rose e zigli*, aveva detto nel trentaseiesimo sonetto del *Canzoniere* ³⁰⁸:

Essa sembrava matutina stella

³⁰⁷ Cfr. *STORIA DELLA LETTERATURA ITALIANA*, diretta da Enrico Malato, cit., pp. 675-676.

³⁰⁸ M. M. BOIARDO, *Canzoniere (Amorum Libri)*, introduzione e note di Claudia Micocci, cit., componimento XXXVI, p. 51.

e giglio d'orto e rosa de verzieri:
in somma, a dir di lei la veritate,
non fu veduta mai tanta beltate,³⁰⁹

dirà nell'*Innamoramento*: è giunta Angelica, la principessa del lontano Oriente, colei che porterà un intero mondo guerriero nella terra incognita della passione amorosa.

Appare e si offre alla vista di tutti. Essa irrompe sulla scena secondo i moduli di processioni mistiche che si possono ritrovare in opere come il *Guiron le Courtois*, il *Tristan* e, addirittura, ne *La Queste del Saint Graal*, quando Galaad, ammesso finalmente a contemplare il mistero del Graal, vede quattro giovani donne che portano sulle spalle il seggio del Re Vulnerato³¹⁰.

A far da schiera ad Angelica sono quattro giganti muti. In questo caso, il gioco intellettuale coi destinatari dell'opera si fa più colto, eppure ancora perfettamente intelligibile da quei grandi conoscitori delle «Arturi regis ambages pulcerrimae» di poco gradita memoria dantesca; anche di quelle, come la *Queste*, fortemente influenzate dal misticismo di Cîteaux, perché Boiardo non insegue certo l'oscurità del tratto, ma il massimo grado di condivisione.

La affollatissima composizione delle prime venti ottave del poema, un omaggio al tipico *horror vacui* del gusto tardo-gotico, viene dunque prestamente sconvolta dal solenne ingresso di Angelica. Non la pur splendida apparizione, ma la venustà della fanciulla da subito scompagina i fili stessi di un racconto altrimenti non dissimile dai tanti altri che lo avevano preceduto.

Si sta approntando una giostra? Bene: allora Angelica vuole essere il premio di un altro torneo, quello che suo fratello Uberto-Argalia intende affrontare per sfidare tutti i valorosi riuniti a Parigi da Carlo.

Non c'è rango che tenga: tutti i cavalieri arrestano le rispettive occupazioni; re Carlo e il saggio Namò, che si credono lontani dai trasalimenti amorosi e ben avvezzi alle magie sbalorditive, non sono altro che immoti e sbigottiti. Namò, *canuto e bianco* come il vecchierello petrarchesco, si sente *stanco*; il re Carlone, che *di lei s'accese*, approfittando bellamente del suo ruolo,

[...] con lungo parlare
fe' la risposta a quella damigella,
per poter seco molto dimorare.
Mira parlando e mirando favella.³¹¹

Se è subito evidente l'intento della fanciulla: portare al padre Galifrone, [...] *per incanto alla finita / ogni preso barone* [...],³¹² che, soggiogato da quel viso *che ad amare invita*, si fosse presentato

³⁰⁹ *Ivi*, I, I, 21, vv. 5-8, Tomo I, p. 10.

³¹⁰ «Tutti si sedettero nella sala e Galaad domandò loro da dove venissero. [...] Mentre così parlavano videro uscire da una camera, portato da quattro damigelle, un letto di legno sul quale giaceva un uomo piagato che portava in testa una corona d'oro. Le damigelle deposero il letto nel mezzo della sala, poi si ritirarono. L'uomo sollevò il capo e disse a Galaad: «Messere, siate il benvenuto! È da molto tempo che attendo la vostra venuta e tali sono state le mie sofferenze che altri non le avrebbero sopportate a lungo. Ma, a Dio piacendo, ecco giunto il tempo in cui alla mia pena sarà recato sollievo e lascerò questo mondo, così come mi è stato promesso».» *LA CERCA DEL SANTO GRAAL*, tit. orig., *La Queste del Saint Graal*, trad. it. di Anna Rosso Cattabiani, Milano, Rusconi, 1974, p. 220.

³¹¹ M. M. BOIARDO, *Orlando Innamorato*, a cura di Giuseppe Anceschi, cit.; I, I, 35, vv. 1-4, Tomo I, p. 14.

dinanzi ad Argalia, mai chiarite, lungo tutto il poema, saranno le reali intenzioni di Orlando e di tutti gli altri cavalieri nei suoi confronti. Cosa vogliono dalla ragazza che ha sfidato tutti loro: corteggiarla, possederla, sposarla?

Angelica, o la volontà amorosa di cui si fa portatrice come portentosa visione, preannuncia, come detto, una lunga galleria di donne che domani sapientemente Amore, perché sanno abbandonarsi ad esso; donne osteggiate solo a tratti dall'insipienza maschile.

Proprio Angelica, invece, che deve essere uno dei motori della vicenda narrata, si trova costretta alle "strumentalizzazioni" di Boiardo, che rinviene nella fontana dell'amore e del disamore il perno attorno cui svolgere la trama che la riguarda; nel frattempo, però, avrà dato l'avvio al turbinio di sentimenti che prima procrastina gli scontri tra gli eroi cristiani e pagani, poi li scatena, ma ormai in suo nome.

Non a caso, la giovanissima protagonista dell'esordio perde poco alla volta importanza: al calare della sua gravidanza come personaggio, corrisponde il sopraggiungere di tante altre figure femminili, certamente meno importanti nell'economia della *fabula*, ma ben più esperte di seduzione amorosa.

Angelica scompare, allora, e lo fa molto modestamente, appena al canto ventunesimo del secondo libro, quando, con un ironico rovesciamento di ruoli, Boiardo-Carlo Magno la affida a Namò, che mai aveva svelato quel trasalimento provato la prima volta che aveva visto la fanciulla.

E quel nome tanto desiderato avrà l'ultima menzione nel poema tre canti più avanti, quando Ranaldo dirà sconsolato: *perduta ho in tutto Angelica la bella*; riapparendo di colpo, bellissima come sempre, trentatré anni e tante continuazioni dopo, dal folto di una foresta all'inizio di un altro grande poema: Ludovico Ariosto comprese lucidamente, infatti, che proprio a partire da Angelica, poteva riannodare i fili lasciati sparsi giocoforza dal suo predecessore.

L' *Innamoramento d'Orlando* fu pubblicato, dunque, in due libri: il primo composto di ventinove canti, il secondo di trentuno, per un numero complessivo di sessanta. Un rapporto all'apparenza equilibrato, ma non preciso; certo non tale per un poeta che sempre aveva inseguito, nelle opere precedenti sia latine che volgari, ma anche nelle coeve *Pastorale*, la simmetria formale.

Le congiunte esigenze, del duca di veder avanzare l'opera, del poeta di tessere la sua rete intratestuale sancirono la veste definitiva andata in stampa.

Nel primo libro, cioè, il poeta, lasciando dopo mille peripezie il conte Orlando su un *sasso*, ancora *mal usato* alle vicende amorose, gabbato per l'ennesima volta da una giovane donna appena salvata da una triste sorte, Origille, intese saturare il tema dell'innamoramento, pronto però a riproporlo nel secondo, come si è visto.

Quel sasso, *scritto tutto intorno a litre d'oro* è in realtà il sepolcro del re Nino, lo sposo della *Semiramìs* dantesca. Per l'eroe di tante battaglie la vergogna è troppa, ed è dunque giunto il tempo di riflettere sulle sue disavventure: privato del fido Brigliadoro e ammaliato da Origille,

³¹² *Ivi*, I, I, 40, vv. 5-6, p. 15.

perché, benché non sappia dir parole,
pur spera de far fatti alla bisogna.³¹³

Proprio cioè quando stava scoprendo di poter fare a meno di Angelica,

rimase il conte tutto smemorato,
e sé fuor d'intelletto e paccio chiama,
[...] la colpa dà pure a se stesso,
locchio e balordo nomandosi spesso.³¹⁴

Ed è notevole la corrispondenza di questi versi con le prime parole che il conte pronuncia, sempre tra sé e sé, all'inizio del poema:

- Ahi paccio Orlando! - nel suo cor dicia
- come te lasci a voglia trasportare!
Non vedi tu lo error che te desvia? -³¹⁵

Arrivati a questo punto, il poeta ci informa che [...] *il cantar della storia amorosa / è necessario abbandonare un poco*, e viene dunque sospeso, nel momento in cui è evocata una [...] *cosa maggior, né di gloria cotanta / [...] giamai scritta*: la figura di Rugiero, *qual fu d'ogni virtute il più perfetto / di qualunque altro che al mondo si vanta*.³¹⁶

È l'annuncio del passaggio tematico all'aspetto più propriamente guerresco e cavalleresco, allo scopo di venire finalmente incontro all'encomio degli estensi.

Per tutto il poema, infatti, ad eccezione delle didascalie che introducono l'argomento d'ogni libro, non v'è traccia del nome di Ercole né, tantomeno, di quello della dinastia ferrarese: implicitamente ben presenti, però, nelle due fantasiose ricostruzioni dinastiche del secondo libro.

La prima scelta, in particolare, sembra a tutta vista voluta, dal momento che, quando Boiardo cita esplicitamente l'eponimo eroe greco, a differenza di quanto fatto nelle opere precedenti, approfitta due sole volte dell'occasione, per chiamare al proscenio il suo signore³¹⁷.

Inizia il secondo libro, allora, e subito si fa strada la certezza che adesso il clangore delle armi risuonerà con forza:

Libro secondo de Orlando Innamorato nel qual seguendo la comenciata istoria, se trata de la impresa africana contro Carlo Mano e la inventione de Rugiero, terzo paladino primogenito de la inclita casa da Este.³¹⁸

³¹³ M. M. BOIARDO, *Orlando Innamorato*, a cura di Giuseppe Anceschi, cit.; I, XXIX, 48, vv. 3-4, p. 537.

³¹⁴ *Ivi*, I, XXIX, 52, vv. 3-4 e 7-8, p. 538, corsivo mio.

³¹⁵ *Ivi*, I, I, 30, vv. 1-3, p. 12.

³¹⁶ *Ivi*, I, XXIX, 55, vv. 5-6; 56, vv. 1-2, 4-5, p. 539.

³¹⁷ Cfr. *Ivi*, II, XXI, 59 e XXV, 50-53. Non così, invece, in I, XVI, 6; XXVII, 28; II, XXVII, 55: in quest'ultimo caso, addirittura, ad essere *come Ercole* è Alfonso I il Magnanimo, re di Napoli fino al 1458; primo ad occuparsi a pieno titolo delle vicende italiane tra gli Aragonesi, in seguito grandi alleati degli Este anche per via del matrimonio tra il duca ferrarese ed Eleonora.

³¹⁸ *Ivi*, *Esergo*, Tomo II, p. 541.

Si partirà, in effetti, dalla controffensiva di Agramante, discendente di Alessandro Magno, che decide di portare il suo attacco in terra di Francia: appena ventiduenne, ma già potentissimo, egli è il figlio del re Troiano, ucciso anni prima da Orlando.

Così come accadeva nel primo canto del libro precedente presso la corte di Carlo Magno, attorno a lui, a Biserta, sulla costa africana, è stato convocato il fior fiore dei re saracini: ma se i cristiani allora celebravano una festa sacra, i pagani meditano guerra.

Da muovere subito!, dirà il focoso Rodamonte; non prima d'aver ritrovato quel paladino, *che di prodezza in terra non ha pare*, e senza cui non abbiamo speranze, controbatte il vecchio re di Garamanta: costui è, naturalmente, Rugiero, nascosto sui monti di Carena dal mago Atalante.

È l'annuncio della grandezza del giovane capostipite estense.

Anche perché, dopo due ottave proemiali celebranti il ritorno della primavera al termine di un triste inverno, la guerra contro papa Sisto IV del 1478, Boiardo ricorda al suo "uditorio"³¹⁹ che certo il cantare delle zuffe intraprese da Orlando per "amore" non è terminato, ma è giunto il momento di esaltare le doti di un ben più nobile cavaliere:

voi odireti la inclita prodezza
e le virtù de un cor pellegrino,
l'infinita possanza e la bellezza
che ebbe Rugiero, il terzo paladino.³²⁰

L'intento esplicito dello scandinese è quindi d'innalzare il tono poetico, parallelamente alla celebrazione dinastica, attraverso esordi dei canti esemplati su questo e più frequenti digressioni liriche, che punteggeranno lo snodarsi delle vicende dei suoi personaggi; spicca l'aggettivo *inclita*, usato nel poema solo in questa occasione, che nel far riferimento a Rugiero si collega immediatamente all' «inclita casa d'Este» della didascalia iniziale.

CANONI DINASTICI E STRATEGIA DELL'ENCOMIO NELL'INNAMORAMENTO DI ORLANDO

Occorrerà attendere la cinquantacinquesima ottava del ventunesimo canto, però, affinché la casata ferrarese possa essere definita da Atalante, *la sua genologia*; solo dopo, cioè, che il negromante avrà maledetto la *traditrice casa di Magancia* che gli darà la morte; e attendere il quinto canto del terzo libro perché il poeta, grazie ad un notevole discorso indiretto dello stesso Rugiero, faccia discendere il giovane paladino dal troiano Ettore: questa idea, originariamente, era stata dello zio di Boiardo, l'immarcescibile Tito Vespasiano Strozzi che, nella sua *Borsias*, aveva già enucleato molti particolari seguiti poi dal nipote, come ad esempio, tra gli altri, la morte in esilio della madre di *Rugerus* e

³¹⁹ *Et io cantando [...] contarovi, se con quiete attenti me ascoltati, odireti e degni atti e pregiati*: indicatori di ricezione eminentemente auditiva, tutti compresi nella stessa ottava. Cfr. *Ivi*, II, I, 3, pp. 544-545.

³²⁰ *Ivi*, II, I, 4, vv. 1-4, p. 545.

l'educazione ricevuta da *Atlas* in una rocca posta *summis in rupibus*: particolari che non rimarranno privi di suggestioni per lo stesso Ludovico Ariosto³²¹.

Sin dal primo canto del secondo libro, invece, il poeta scandinavo ci aveva messo a parte dell'infausto futuro terreno del giovane, *che fo ad inganno [...] morto*; per inciso: un evento, che uno strano scherzo della Storia non volle far avvenire nel poema del conte, ma nelle continuazioni minori sì, né in quello di Ludovico Ariosto.

In quel periodo, d'altronde, era divenuto frequente che gli eroi dei poemi cavallereschi morissero a causa di tradimenti della casa di Maganza³²².

Occorreva perciò approfittare dell'occasione ribadendo col massimo della *vis poetica* l'infondatezza della antica, cattiva fama che voleva proprio gli Este suoi discendenti, rinfocolata negli anni da *pamphlet* come l'anonimo *Tractatus de generatione aliquorum civium urbis Paduae* del 1325, in seguito ricordato persino da Lodovico Antonio Muratori³²³; e sembra probabile, come attesta Aldo Scaglione, che possa essere stato quello stesso Ercole I, forte delle "ricostruzioni" storiche effettuate con Prisciani, a sollecitare questa linea difensiva tanto diretta: non solo gli estensi non discendevano da quel traditore di Gano, ma anzi, per mano sua, avrebbero visto morire l'eroico Rugiero che, convertitosi al cristianesimo e sposata Bradamante, aveva nel frattempo dato inizio alla dinastia.

Il *Rugerus* strozziano vedeva come luminosa derivazione, naturalmente, Borso, e la *Borsias* dovrebbe collocarsi tra il 1460 e il 1471: a distanza di pochi anni, la "fronda" di cui il Rugiero boiardesco è la "radice", diviene, con altrettanta naturalezza, Ercole.

³²¹ Per la *Borsias*, cfr. *STORIA DELLA LETTERATURA ITALIANA*, diretta da Enrico Malato, cit., p. 673. Nell'*Orlando Furioso*, il cavaliere pagano, che naturalmente discende da Astianatte e si conferma dunque quale capostipite degli estensi, arriva col re Gradasso presso la rocca del mago Atlante; il re suona il suo corno e subito compare, in sella all'Ippogrifo, il grande incantatore, che si batte a lungo con i cavalieri. Grazie al suo scudo magico, che prontamente scopre, li abbaglia e li fa prigionieri: questo episodio viene riferito da Pinabello, che ha assistito alla tenzone fatata, a Bradamante, che ama Ruggiero e lo sta cercando (L. ARIOSTO, *Orlando Furioso*, a cura di Lanfranco Caretti, cit., canto II, 31-57, Tomo I, pp. 35-43). Atlante tiene prigioniero Ruggiero, che gli è caro per averlo avuto con sé sin da bambino, e che intende preservare da un destino di morte; è proprio lui a confessarlo a Bradamante, dopo esserne stato vinto e immobilizzato (*Ivi*, canto IV, 28-33, Tomo I, pp. 82-84). Ancora, nel canto XII, il mago creerà il palazzo dell'Inganno per riprendersi Ruggiero, ma Astolfo scioglierà l'incanto; infine, Atlante leverà la sua voce dal sepolcro per invitare a desistere dallo scontro Bradamante e Marfisa, vittime dell'ennesimo equivoco legato a Ruggiero: il cavaliere e l'eroina sono, infatti, fratelli, afferma il vecchio (*Ivi*, canto XXXVI, 59-66, Tomo II, pp. 1086-1089). Per l'evoluzione letteraria della figura del mago, vedi D. QUINT, *The Figure of Atlante: Ariosto and Boiardo's Poem*, in «MLN», Vol. 94, No. 1, Italian Issue (Jan. 1979); M. SHAPIRO, *From Atlas to Atlante*, in «Comparative Literature», Vol. 35, No. 4 (Autumn, 1983).

³²² Il tema compare già nei *Reali di Francia*, il popolarissimo romanzo in prosa di Andrea da Barberino da porsi tra la fine del XIV e l'inizio del XV secolo, che era come la *summa* di mille tradizioni secondarie; tra decine di altri cantari e poemi scorre, poi, nell'*Aiolfo del Barbicone*, arrivando, infine, all'*Altobello*, del 1476, uno degli ultimi autentici cantari anonimi della tradizione canterina, primo testo della tradizione cavalleresca stampato in Italia.

³²³ Muratori, per la verità, ne cita un brano che si riferisce all'antico uso dei duelli all'ultimo sangue che si tenevano nella città di Padova al tempo degli Ezzelini. Cfr. L. A. MURATORI, *Dissertazioni sopra le Antichità Italiane*, Milano, Società Tipografica de' Classici Italiani, MDCCCXXXVII, Tomo IV, *Dissertazione XXXIX*, p. 63. Il tema delle discendenze, mitiche o storiche poco importava, fu particolarmente sentito dalle famiglie più importanti d'Europa, che continuarono a ricercarle o inventarle fino al Settecento inoltrato: cfr. R. BIZZOCCHI, *Genealogie incredibili. Scritti di storia nell'Europa moderna*, Bologna, il Mulino, 1995; nuova ed. 2009; ancora sul tema, vedi anche L. FORTINI, «In più d'una lingua e in più d'uno stile». *Genealogie umanistico-rinascimentali dell'Orlando Furioso*, Tesi di Dottorato di ricerca in Italianistica, Università di Roma "La Sapienza", Anno Accademico 1993-1994.

Questo spostamento rientra nella normalità d'un'opera, tutto sommato, a tal fine destinata; ci si aspetterebbe, però, che nel doppio canone dinastico dei canti XXI e XXV dell'*Innamoramento*, il predecessore di Ercole, colui che l'aveva richiamato a Ferrara da Napoli assieme all'altro fratello Sigismondo, il marchese Borso, sotto la cui egida Boiardo stesso aveva fatto il suo esordio letterario, fosse se non esaltato, quantomeno ricordato.

Questa "dimenticanza" lascia ancor oggi interdetti, soprattutto se si pensa ai tanti episodi che, sin dall'infanzia, avevano legato Matteo Maria a Borso.

Nel 1449, era stato proprio il Signore estense a dare in feudo a Feltrino Boiardo le terre di Salvaterra, Dinazzano, Casalgrande e Montebabbio, confermandogli l'investitura nel 1453, quando, per qualche giorno, si era fermato ospite presso il castello di Scandiano.

Nel 1465, lo stesso Matteo Maria è presente tra i gentiluomini del seguito di Borso che va incontro ad Ippolita Sforza, la figlia dell'alleato Francesco sposata per procura al primo figlio del re di Napoli, durante la tappa reggiana del suo viaggio verso sud.

Il cugino del poeta, Galeotto Pico della Mirandola, nel 1468, sposa Bianca Maria, sorella dell'allora marchese; addirittura, nel momento più alto per la storia di Ferrara, quando nel 1471 Borso si dirige a Roma per ricevere da papa Paolo II la corona e le insegne ducali, assieme agli altri feudatari più importanti, il conte è presente con sei notabili «vestiti di scarlatto», in rappresentanza della sua Scandiano.

Un rapporto, dunque, molto stretto. Certo non adagiato su posizioni servili, come testimonia una lettera del ventunenne Matteo Maria, atta a far comprendere a Borso d'essere orientato ad opporsi a una richiesta di «Sua Celsitudine», seguita ad una supplica di un certo Simone Calcagno che si sentiva osteggiato dal novello governatore:

[...] Concludendo prego la Ill(lustrissima) S(ignoria) Vostra che non volgia, per compiacere Simon [...] fare da(m)no et prejuditio ala sua Comunità de Rezo et ali Bolgiardi, soy antiqui et hora più ce mai devoti et fideli servitori [...] pregando iterum la Ex(cellentia) Vostra che se digni advisarme se questa risposta gli satisfà, perché non gli satisfacendo procurarò cum altre più apparenze ragione satisfare a quella, ala quale me raccomando.³²⁴

Un rapporto che il giovane conte-poeta, oltre che con la assoluta fedeltà alla casata, sapeva ben rinsaldare attraverso la grande risorsa di cui disponeva: le proprie rime. Vennero, allora le entusiastiche lodi dei *Carmina de laudibus Estensium* e dei *Pastoralia*, le uniche opere originali di Boiardo concluse prima della morte di Borso.

Sia nell'una che nell'altra, la celebrazione investe prima d'ogni altro il *princeps*; ma a pochissima distanza sorge la figura di Ercole, che già avoca a sé tutta la forza e la virtù estense, coadiuvato da Sigismondo, in posizione più defilata.

³²⁴ M. M. BOIARDO, *Lettere*, cit.; *lettera XVIII, A Borso d'Este, Scandiano, 1 Settembre 1462*, pp. 185-187.

Quando sarà il momento, quasi vent'anni dopo, di ricreare una vera e propria genealogia, non si troverà più spazio per Borso, né per l'altro figlio illegittimo di Niccolò, Leonello, che lo aveva preceduto alla guida dell'allora marchesato di Ferrara.

Tortuosa è la strada che porta a questi canoni, condensati in un nucleo compatto di canti che sono la manifestazione evidente di una volontà autoriale ben conscia della focalizzazione del tema.

Partiamo dal canto XXI del secondo libro, dal decisivo momento in cui Angelica viene affidata a Namò, per non crear più scompiglio tra i due cugini, Ranaldo e Orlando; quando, cioè, la giovane donna è oggettivata, divenendo veramente premio di una contesa tra uomini, non più artefice del suo destino e finta preda di una giostra quale s'era presentata.

Nell'altro campo in lotta, intanto, la ricerca di Rugiero da parte dei saraceni, annunciata sin dai primi canti del secondo libro, giunge al termine.

Le mille manovre di Atalante per tener nascosto il suo protetto hanno dovuto fare i conti con la prodezza del giovane, la cui fama già si diffonde; Agramante e i suoi esultano: l'appena investito cavaliere, che difenderà ad ogni costo *la ragione e il diritto*, permetterà loro di fronteggiare da pari a pari il grande esercito di Carlo.

Il gran mago, presente all'investitura, piange calde lacrime per la sorte del *giovane soprano* e, rivolto ad Agramante, prorompe:

Per lui serà sconfitto Carlo Mano,
e cresceratti orgoglio e gran baldancia;
ma il giovanetto fia poi cristiano.
Ahi traditrice casa di Magancia!
Ben te sostien il celo in terra a torto:
al fin serà Rugier poi per te morto.³²⁵

A questo punto, Atalante espone la sua visione dei tempi che s'apprestano:

Ma restarà la sua genologia
tra Cristiani, e fia de tanto onore,
quanto alcun'altra che oggi al mondo sia.
Da quella fia servato ogni valore,
ogni bontate et ogni cortesia,
amore e legiadria e stato giocondo,
tra quella gente fiorita nel mondo.³²⁶

Cinque ottave, quaranta versi, e la prima genealogia estense è finalmente parte del poema³²⁷.

³²⁵ M. M. BOIARDO, *Orlando Innamorato*, a cura di Giuseppe Anceschi, cit.; II, XXI, 54, vv. 3-8, Tomo II, p. 917.

³²⁶ *Ivi*, II, XXI, 55, vv. 2-8, p. 918.

³²⁷ Per questa e le successive ricostruzioni dinastiche, si è scelto di svolgere delle considerazioni che si avvalgono dell'ausilio delle conclusioni a cui arriva Tissoni Benvenuti e di quelle, leggermente differenti, di Anceschi. Cfr., M. M. BOIARDO, *L'Innamoramento de Orlando*, in *Opere*, ediz. crit. a cura di Antonia Tissoni Benvenuti e Cristina Montagnani, introduzione e commento di Antonia Tissoni Benvenuti, cit.; M. M. BOIARDO, *Orlando Innamorato*, a cura di Giuseppe Anceschi, cit..

Si comincia con *un Ugo Alberto*, personaggio inesistente nelle coeve diramazioni dinastiche degli Este, frutto di un'erronea lettura d'una antica tradizione che voleva Ugo e Alberto, due personaggi distinti, discendere in linea diretta dalle nozze di Beatrice d'Este con il duca di Sassonia, avvenute nel 1020: ben utile quindi ad avvalorare una confusa origine sassone della famiglia, laddove si trattava, invece, di una radice longobarda; e comunque respinto da Muratori, che naturalmente, nelle sue *Antichità Estensi*, designava il certo Alberto Azzo come capostipite dei ferraresi, preferendolo al romanzesco sassone:

[...] è chiaro che il nostro marchese Alberto Azzo e i figliuoli di lui vissero colla legge de' Longobardi e professarono d'essere di quella nazione, e però furono d'origine longobardi, ovvero, come diremo a suo luogo, bavaresi, e poi col tempo adottarono la nazione longobarda.³²⁸

In ogni caso, *per lui fia piena Italia di virtute*, dice Atalante; un verso che anche per l'accentazione delle sillabe, ricorda molto da presso il dantesco *per lui fia trasmutata molta gente*, con cui Cacciaguida faceva riferimento a Cangrande della Scala nel canto XVII del *Paradiso*, al verso 90, in una *climax* che intendeva creare l'attesa sospesa d'eventi futuri; come quelli che prefigura il precettore di Rugiero, in una tramatura di versi che presenta continue eco dantesche.

Seguono *Azzo primo e 'l terzo Aldrovandino*, che conducono gli Estensi nel flusso della storia d'Europa: il primo distintosi perché *ha morto Ezzelino II da Romano*, con la sempre efficace resa transitiva del verbo; il secondo perché ha costretto addirittura l'imperatore Enrico VI, figlio del Barbarossa e padre di Federico II, morto a Messina nel 1197, a capitolare.

Detto che, storicamente, Azzo I, o VI, muore nel 1212, mentre *il perfido Anzolino*, appunto Ezzelino II, detto il Monaco, anche perché morirà nel monastero di Campese nel 1235, e un terzo Ezzelino, il Tiranno, combatterà contro Azzo II, o VII, scomparendo solo nel 1259, dell'impresa di Aldrovandino non v'è la minima traccia storica.

Ma è già tempo di *un altro Ranaldo paladino*; non quello di Montalbano, di cui sta trattando il poema, bensì: «[...] il signore / di Vicenza e Trivisi e di Verona, / che a Federico abatte la corona.»³²⁹

È, costui, il fantomatico avo cui Boiardo aveva già conservato un posto nel volgarizzamento di Ricobaldo del 1479: in quell'opera, in particolare, veniva sottolineata la sua capacità d'organizzare una lega di città guelfe contro Federico Barbarossa.

Muratori non crede alla sua esistenza; quel che fa invece, all'epoca d'Ercole I, Prisciani, attribuendogli peraltro il cambiamento da nera in bianca dell'aquila dello stemma estense, che nei poemi di Strozzi e del nipote Boiardo manteneva comunque le mitiche origini troiane.

³²⁸ L. A. MURATORI, *Delle Antichità Estensi*, in *Opere*, a cura di Giorgio Falco e Fiorenzo Forti, cit., I, X, pp. 449-450.

³²⁹ M. M. BOIARDO, *Orlando Innamorato*, cit.; II, XXI, 57, vv. 6-8, Tomo II, p. 918.

Sembra, insomma, che, dopo il singolare Ugo Alberto, la ricostruzione genealogica del poeta scandinavo proceda a ritroso, lungo un periodo che il conte mantiene grandemente indistinto, generando una notevole confusione che non poteva far piacere al suo duca.

All'ottava seguente, la cinquantotto, si scorre finalmente in un'epoca ben presente a tutti: quella del *marchese a cui virtù non manca*, Niccolò III. Del padre del povero Ugo, di Leonello, Borso, Ercole, Sigismondo e di chissà quanti altri, si tacciono naturalmente i lati oscuri; e d'altro canto, in un'opera molto conosciuta da Boiardo, il *Dittamondo* di Fazio degli Uberti, Solino, che "insegna il mondo" a Fazio, spiega:

Ma questo uso e natura hanno i signori:
che vaghi son che si dica e dipinga
le lor magnificenze e i loro onori.
Similmente voglion che si stringa
le labbra a ragionar i lor difetti
e che d'udire e di veder s'infinga.
Però, se a star con alcun mai ti metti,
nel tuo parlar di loro abbi riguardo,
perché i più troverai pien di sospetti.³³⁰

Ai suoi tempi, prefigura Atalante, si vivrà in un *mondo beato*, in una *età [...] franca*. La nobiltà di Niccolò sarà trasfigurata dall'unione tra gli *zigli d'oro* di Francia e l'aquila bianca della famiglia: evento realmente avvenuto nel 1431, quando il re di Francia Carlo VII concesse al marchese di inquartare i suoi gigli col simbolo della casa d'Este.

Un salto triplo, è il caso di dirlo, sorvolando la stagione decisiva di Leonello e Borso, e Atalante arriva ad Ercole. Ormai *in abito ducale*, se si decidesse ad ingrandire il suo stato, la natura intera, in piena concordia con gli esseri umani, lo seguirebbe. Lo spazio, la possibilità, e la capacità poetica, di ricordare gli illegittimi successori di Niccolò c'erano. Boiardo ha invece coscientemente escluso entrambi, perché, in un contesto nobilitato da avvenimenti storici destituiti sì d'ogni fondamento, come s'è visto, ma tanto "nobili" per l'Italia e per la dinastia, Leonello e Borso rappresentavano sempre e comunque i "bastardi" di Stella de' Tolomei, altrimenti nota come «Stella dell'Assassino»; quelli che non avevano il sangue puro del figlio di Ricciarda di Saluzzo, terza moglie del marchese: Ercole, appunto.

Eppure, sarebbe bastato un piccolo sforzo d'immaginazione, come quello fatto dal serissimo, ma inevitabilmente di parte, Muratori:

³³⁰ L. A. MURATORI, *Dissertazioni sopra le Antichità Italiane*, Milano, Società Tipografica de' Classici Italiani, MDCCCXXXVII, Tomo I, Libro IV, capitolo III, vv. 16-24, p. 261. Parole affatto diverse da quelle pronunciate da Cacciaguida per rinfocolare l'animo del nipote Dante e disporlo, così, a dire solo la verità. Per l'esule fiorentino, all'altezza temporale della composizione della seconda metà del *Paradiso*, tutto è perduto e, al contempo, pacificato; per il conte di Scandiano, molto ancora dovrà accadere ma, egli spera, ancora nell'alveo della corte estense. È significativo il fatto che queste parole, nel poema di Fazio, vengano pronunciate dal saggio Solino dinanzi ad un cortile circondato da logge affrescate, luogo scelto da Boiardo per la seconda ricostruzione degli antenati estensi. Il *Dittamondo*, poema allegorico di sei libri in terzine, fu scritto dal discendente della grande famiglia ghibellina a varie riprese, dal 1346 alla morte, che lo colse a Verona dopo il 1367, impedendogli di completarlo.

Ma sopra gli altri atti della giustizia di Borso fu eminente quello di non aver mai voluto moglie, per non intorbidare co' suoi figliuoli la successione negli stati ad Ercole suo fratello [*come invece non aveva fatto Leonello*]. Conosceva egli molto bene che a questo principe, nato dal marchese Niccolò suo padre di legittimo matrimonio, era dovuto il dominio, più che a Leonello antecessore e a lui stesso, fratelli di nascita differente.³³¹

L'età dell'oro vagheggiata nei *Pastoralia* era giunta, ormai, da tempo, e aveva fatto presto a sfiorire.

Ora occorre il massimo di stabilità per Ercole, che si trovava a fronteggiare attacchi fisici e morali d'ogni sorta; la legittimità del suo potere doveva essere consolidata attraverso una genealogia purissima quanto più si dimostrava essenziale, "alleggerita" da scomodi fratelli-fardelli.

Rimaneva da ricontestualizzare il canto, però, e tutte queste vicende narrate da Atalante rimangono a dir poco oscure per re Agramante che, seppur diligentemente *al suo dir bene attende*, di simili argomenti, tanto lontani nel futuro, proprio *poco o nulla intende*.

Comincia adesso una serie di quattro canti, che condurrà il lettore al secondo e più articolato albero genealogico di famiglia, in cui dovere e fedeltà dei personaggi alle rispettive cause prevalgono sul cantare amoroso.

Il possente esercito di Agramante è pronto a calare in terra di Francia. Boiardo ce lo descrive dopo essersi appellato alla Fama,

che dopo morte ancor gli uomini onori
e fai coloro eterni che tu vanti.³³²

³³¹ L. A. MURATORI, *Delle Antichità Estensi*, in *Opere*, a cura di Giorgio Falco e Fiorenzo Forti, cit., II, IX, p. 458. L'erudito vignolese, in questo caso, riprende forse la notizia fornita da una fonte letteraria prestigiosa per la storia del ducato ferrarese, gli *Hecatommithi* di Giovan Battista Giral di Cinzio, che dimostrano quanto fosse radicata, a poco più di cinquant'anni di distanza dall'*Innamoramento*, la *damnatio* della stagione dei "bastardi di Stella" portando in qualche modo a riconsiderare la ricostruzione di Boiardo, che comunque certo non difetta in solerzia e precocità: «Fu, come Quinto brevemente già mostrò nella sua novella, occupato il regno al duca Ercole, contra ogni ragione, da' due suoi fratelli bastardi, Lionello l'uno, e Borso l'altro. Ma come questi non volle mai prendere moglie, perchè l'amore de' figliuoli non lo distornasse dal giusto desiderio, ch'egli avea già nell'animo conceputo, di lasciare dopo sè lo stato a chi egli di ragione doveva pervenire, così quelli la prese, e n'ebbe un figliuolo chiamato Nicolò, il quale fu lasciato dal padre, che solo nove anni signoreggiò, sotto il governo di Borso, picciolo fanciullo, al quale Borso Lionello avea lasciato lo stato per tutto il tempo della sua vita, perchè esso poscia dopo la sua morte lo lasciasse a Nicolò. [...] Il che considerando Borso, vedeva che era fare un grandissimo torto al dovere, e alla virtù, oltre l'altro fatto alla giustizia, a lasciare, che in Nicolò cadesse lo stato, e stava tutto sospeso che fare egli dovesse. [...] Avvenne che Borso si morì [...], ma Ercole, che tenea gli occhi aperti, acciocché, offerendosi l'occasione di poter ricuperare quello, che ingiustissimamente gli era stato per tanto lungo tempo occupato, morto Borso, uscì nel pubblico, e fu gridato da tutto il popolo duca, con non poco dispiacere di tutta quella lasciva gioventù, la quale, insieme con Nicolò, si era data alla libidine, ed alla molle e lasciva vita.» Edizione di riferimento: G. B. GIRALDI CINZIO, *Gli Ecatommithi ovvero cento novelle*, cit., Deca sesta, Novella decima, *Ercole duca secondo di Ferrara, primo di tal nome, con un atto magnifico gastiga un suo consiglieri, che innanzi portati gli avea molti congiurati, perchè fossero condannati a morte, e fossero confiscati i lor beni*, p. 2067. Per inciso, la novella, una ricostruzione dei fatti del 1476, termina con l'atto magnanimo di Ercole che perdona tutti i congiurati, il fior fiore della gioventù ferrarese, anche se di Niccolò, in realtà, ad un certo punto della narrazione, si perdono le tracce. Va infine aggiunto che Ludovico Ariosto, nella ricostruzione dinastica del canto III del *Furioso*, all'ottava quarantacinque, reinserirà sia Leonello che Borso, definendo quest'ultimo *fama de la sua età, l'inclito Borso*.

³³² M. M. BOIARDO, *Orlando Innamorato*, cit.; II, XXII, 2, vv. 3-4, Tomo II, p. 922.

Non a Turpino, perché anche l'infingimento ha le sue regole e il *remense* non poteva certo esser presente all'approntarsi dei Saraceni in terra d'Africa: l'*ante litteram* patto con il lettore del poeta scandinavo sembra astutamente serbato, ma solo fino alla decima ottava di questo stesso canto, quando l'alimentazione a base di locuste della gente di Mirabaldo, re di Bolga, è cosa talmente abnorme che la notizia viene attribuita alla penna dell'arcivescovo, subito dopo l'ammissione del poeta: *d'erba se pasce, e non so che altro guste*.

Ecco, dunque, la rassegna dei re pagani e delle loro armi; così reiterata da far pensare che i cosiddetti "canti di guerra", ad un principe combattente come Ercole e a una corte quale la ferrarese, non vellicassero solo il piacere d'immaginare armature ed eserciti multicolori, oppure, nel caso dei soldati africani, la ferinità e i costumi primitivi, ma rappresentassero anche una sorta di "chiamata", di "conta" dei blasoni più riconoscibili di famiglie amiche e rivali, rinforzandone nel contempo l'*animus pugnandi*, e caricandolo: Boiardo, dal suo canto di poeta, è sempre molto attento, anche per il lettore odierno, ad evitare noiose iterazioni, inserendo spunti curiosi, diversi per ogni popolo che presenta³³³.

E poi, allargando il discorso oltre i sempre più angusti confini ducali e nazionali, la memoria del valore guerriero dei Turchi andava propagandosi per tutta Europa sin dall'assedio e conquista di Costantinopoli del 1453 da parte di Maometto II che in seguito, nel 1460, tolse le colonie di Negroponte ai Veneziani e di Caffa ai Genovesi e proclamatosi successore degli imperatori d'Oriente, si presentò addirittura quale legittimo candidato alla signoria d'Italia.

Ancor più vivido il ricordo dell'assalto turco a Otranto, del 1480, che aveva anche palesato l'incapacità dei principi italiani a trovare un accordo, soprattutto in caso di un più massiccio attacco; episodio, questo, che pure avrà la sua menzione nel poema di Boiardo, al canto XXVII, dimostrando, una volta di più, che l'*Innamoramento d'Orlando*, considerato nei secoli testo "svagato", e questo è uno degli aggettivi più benevoli affibbiatogli dai critici avversi, può anche essere un utilissimo

³³³ «Si può in sostanza affermare che fra il tardo Quattrocento e la fine del Cinquecento, fra il Boiardo e il Tasso, la tradizione del poema cavalleresco sostituisce con frequenza non casuale alle tipologie classiche del catalogo (dalle grandi rassegne che coinvolgono gli eserciti alle più succinte rappresentazioni dei cavalieri di una giostra) altre modalità, diverse e "moderne", che contemplan come loro momento qualificante l'indicazione esplicita delle insegne, armi nobiliari o vere imprese che siano. [Una] ipotesi, e la non meno significativa, è quella dell'assegnazione a simili sequenze di parte almeno delle funzioni "cortigiane" di cui tradizionalmente i poemi cavallereschi si fanno carico: e allora armi di nobiltà e imprese non "neutrali" ma riferite alle ragioni della committenza, ai destinatari privilegiati dell'opera, allo "Ziel-gruppe" del poeta. Una sorta di messaggio da decodificare, nato nella corte e per la corte: un linguaggio per iniziati, l'instaurazione di un legame di complicità fra la corte e il letterato tutt'altro che privo di attestazioni, come ben si sa, vuoi sul versante del poema cavalleresco vuoi su quello dei trattati di imprese e di emblemi. [...] Già nell'*Innamorato* [...] uno dei caratteri distintivi della nobiltà in armi, del suo costituirsi e riconoscersi in primo luogo come adunanza e consorterìa di "milites", in una sorta di viaggio a ritroso dalla corte rinascimentale alle origini feudali, viene con tutta chiarezza indicato nel possesso di un blasone, di una cifra distintiva della famiglia, della sua tradizione e delle sue imprese, in ottave celebri quanto ironiche sulla «vanità» dei nobili di fresca data [*scil.* II, xxix, vv. 6-7]. In simili ragioni extra-letterarie va forse riconosciuto il punto massimo e meno superficiale di incontro fra la tradizione del genere letterario e la riflessione su se stessa di un'epoca storica, di uno strato sociale e della sua ideologia.» G. BALDASSARRI, *Tradizione cavalleresca e trattistica sulle imprese. Interferenze, uso sociale e problemi di committenza*, in *Ritterepik der Renaissance*, Akten des Deutsch-Italienischen Kolloquiums, Berlin 30.3/2.4 1987, a cura di Klaus W. Hempfer, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1989, pp. 62-63, 67-68.

strumento per la lettura del presente storico del poeta; pur sempre a disagio, questo va ammesso, quando deve armonizzare dati storici col versante fantastico della sua storia.

Tra il canto XXIII e il canto XXIV, dunque, infurierà la battaglia tra l'esercito cristiano e gli uomini di Marsilio, perché Agramante aspetterà ancora molto tempo, prima di sbarcare in Europa.

Dopo aver creduto di caricare a mille Orlando e Ranaldo, agitando dinanzi a loro il fantasma della bella persona di Angelica, Carlo deve amaramente rendersi conto che i due cugini, presi dall'impeto, si sono già dispersi nella pianura dove ha luogo lo scontro.

Il fratellastro di Orlando, Balduino, trova il signore di Anglante e prova a ricondurlo presso il suo re; Ugetto di Dardona, con leggero differimento, trova Ranaldo e prontamente gli dice che suo cugino è già accanto a Carlo.

Dimentico dei suoi doveri, il *sir di Montealbano* riflette dolorosamente che, se ciò è vero, Angelica è perduta; come sempre, continua il giovane, io sarò messo in disparte, reietto, a tutto favore di Orlando, che ha anche la fortuna dalla sua! Più o meno convinto dal paziente Ugetto che forse il cugino potrebbe aver trovato qualche impedimento, Ranaldo comincia a far strage di tutti coloro gli si parino innanzi: sotto i suoi terribili colpi cade persino il cappellano elemosiniere di Carlo, grassone impaurito letteralmente immobilizzato in mezzo al pianoro della battaglia.

Questa volta il destino è davvero amico di Ranaldo: là c'è Carlo, ma non Orlando. Sale il *pathos*, e il poeta che fa?

Or lasciar me il conviene in questo caso,
ché la istoria ad Orlando volge il freno.³³⁴

Orlando lo troviamo mentre sta maledicendo il poco destro Balduino, che Berta, aveva concepito con Gano il traditore: dinanzi a lui c'è il re, ma non è più in pericolo! Ne pagheranno le spese i saraceni: se davvero Angelica è perduta, egli, *orribile a guardare*, si sfogherà *col brando a due mano*.

Dall'altro lato del campo, giunge intanto a Rodamonte la notizia che adesso è il suo re, Marsilio, *in gran periglio*; continuano, cioè, i plastici paralleli che Boiardo sempre instaura quando intende equilibrare le forze dei contendenti, allo scopo d'accrescere l'incertezza per le sorti della guerra.

Mentre Rodamonte e Orlando si scambiano colpi tali da far sembrare che *'l cel s'apre e gionga trono a trono*, la giovane guerriera cristiana Bradamante sta cercando proprio il cavaliere saraceno, che in passato l'aveva umiliata; intanto semina terrore in campo nemico *e mena in volta le schiere pagane*.

Proprio nel momento in cui Bradamante trova il suo personale nemico, che sta per prevalere su Orlando,

[...] nel presente qua non se racconta,
perché Turpin ritorna alla travaglia
di Brandimarte e sua forte aventura.³³⁵

³³⁴ *Ivi*, II, XXIV, 52, vv. 3-4, p. 972.

È un modo molto sbrigativo per condurre il lettore al nuovo canone dinastico estense, che ridiscuterà, meglio definendolo, il precedente. Dinanzi al cavaliere cristiano, e a Fiordelisa che lo sta accompagnando da diversi canti, si para all'improvviso un gran palazzo, la cui interna corte sviluppa numerose logge istoriate: appartiene alla fata Febosilla, e a decorare le logge sono figure di cavalieri *grandi e robusti a guisa di giganti*.

Ancora una volta, il nome della famiglia d'Este non comparirà, né quello di ogni personaggio raffigurato; ma addirittura stravolta risulterà la fantomatica successione dinastica del canto XXI: ora, a far da riferimento, è sicuramente la *Cronaca* di Ricobaldo, come sappiamo volgarizzata da Boiardo stesso, in cui non compariva quell'Ugo Alberto che apriva la serie precedente, rivelatasi piuttosto modesta e che certo non poteva soddisfare Ercole, tanto attento alla questione.

Rinaldo d'Este, che al canto XXI era solo il quarto avo ricordato da Atalante, è, a tutti gli effetti, *il primo*; la sconfitta inflitta ad *Arrigo Imperatore*, Enrico VI, figlio del Barbarossa, impresa attribuita in precedenza al *terzo Aldrovandino*, adesso, sulla scorta di Ricobaldo, che narra dei tanti scontri tra la lega di città guelfe mobilitata da Rinaldo e il primo Federico, tutti a favore dell'Imperatore, lo ammette anche il cronista ferrarese, viene più coerentemente attribuita all'omonimo del paladino.

Allo stesso tempo, il poeta ridimensiona quel *a Federico abatte la corona* del canone precedente, in un più sobrio *dissipata parte gibilina*³³⁶.

Viene poi

[...] un giovanetto,
che Natura mostrò, ma presto il tolse,³³⁷

contro cui si scaglia il solito Ezzelino II. Al canto XXI, con l'errore che abbiamo sottolineato, Boiardo identificava il vincitore del signore ghibellino della Marca Trevigiana in Azzo I, che certo non morì giovane; così come il successore Azzo II, nato nel 1215 e morto nel 1264, dopo aver effettivamente sconfitto nel 1259 a Cassano d'Adda il *perfido Anzolino*, Ezzelino III il Tiranno, così chiamato sia nel primo che nel secondo canone dinastico.

Per colmo di confusione, rimanendo in questo arco di tempo, l'unico estense a morire in giovane età fu Aldobrandino, figlio di Azzo I, a venticinque anni, ma certo egli non fu protagonista di alcuna delle vicende narrate.

Sembra, insomma, ad una lettura più ampia, supportata dagli evidenti riferimenti al passo del libro VI dell'*Eneide* in cui viene descritto Marcello, il nipote di Augusto scomparso prematuramente (Libro VI, vv. 860-886), che queste ottave parlino di un indistinto spirito combattente che assomma tutte le virtù della famiglia d'Este e le conduce gloriosamente agli ultimi esponenti: sempre, e solo,

³³⁵ *Ivi*, II, XXV, 22, vv. 5-7, p. 983.

³³⁶ *Ivi*, II, XXV, 44, v. 4, p. 988.

³³⁷ *Ivi*, II, XXV, 46, vv. 1-2, p. 989.

Niccolò ed Ercole, non ancora accompagnati dal piccolo Alfonso, rampollo del duca di Ferrara, nato nel 1476³³⁸.

Niccolò è protagonista, tra la cinquantunesima e la cinquantaduesima ottava, di una battaglia allegorica, in realtà molto evidente per i lettori coevi, che lo vedrà prevalere, rispettivamente, su *doi leoni*, Venezia e Firenze, che egli *aquetò; un drago, che di novo era venuto*, Ottobuono Terzi, Signore di Parma dal 1404 al 1409, quando fu ucciso a tradimento dal capostipite degli Sforza, Giacomo Attendolo, alleato di Niccolò, cui viene invece attribuito il gesto: *il drago occise*.

L'aquila sua stessa / [...] cacciò con ardimento: si tratta di Azzo X d'Este, che contestava al figlio naturale di Alberto V, Niccolò, appunto, il diritto a salire al trono. Sconfitto, si salvò solo perché al suo posto fu decapitato un povero servo rivestito dei suoi panni, ottenendo dunque la possibilità di riparare nei suoi possedimenti attorno ad Este, dove morì di morte naturale nel 1415: ecco cosa si celava dietro il velo degli encomi ai potenti. Viene, infine, *la panthera*, a cui Niccolò *scortò gli unghioni*, che potrebbe essere Francesco Novello da Carrara, in realtà strangolato in carcere, assieme a due suoi figli, dai Veneziani.

Il poeta, finalmente, esce da questa serie di azioni violente, malamente celate sotto il vessillo di imprese gloriose, e neanche tutte riconducibili al Signore di Ferrara, per approdare ad un evento storico realmente avvenuto:

Poi se vedea da Conti e da Baroni
accompagnato, con le vele al vento,
andar cercando con devocione
la santa Terra et altra regione.³³⁹

Si tratta del famoso viaggio a Gerusalemme compiuto da Niccolò nel 1413, in compagnia di molti cortigiani, tra cui spiccava Feltrino Boiardo; evento straordinario ricordato tra gli altri da Luchino da Campo, cancelliere del marchese, da Giovan Battista Nicolucci, su su fino allo stesso Muratori³⁴⁰.

Ancora un accenno al viaggio in terra di *Franza* del padre di Ercole, che nel 1431 aveva garantito i prestigiosi gigli d'oro allo stemma di famiglia e si arriva al duca:

di pel rossetto et aquilino in faza.
Ma lui sol a Vertute diè di piglio
e quella ne portò fuor de sua casa:
ogni altra cosa in preda era rimasa.³⁴¹

³³⁸ Il che, per inciso, non testimonia a sufficienza della retrodatazione del canto a prima di quella data, come intende Tissoni Benvenuti.

³³⁹ M. M. BOIARDO, *Orlando Innamorato*, cit.; II, XXV, 52, vv. 5-8, Tomo II, pp. 990 -991.

³⁴⁰ Per notizie su tutti e tre gli scritti, che si alimentano vicendevolmente a partire dal primo, quello di Luchino, che è del 1413, vedi: L. DA CAMPO, *Viaggio del marchese Nicolò III d'Este in Terrasanta*, a cura e con introduzione di Caterina Brandoli, Edizioni digitali del CISVA (Centro Universitario Internazionale di Studi sul Viaggio Adriatico), 2007.

³⁴¹ M. M. BOIARDO, *Orlando Innamorato*, cit.; II, XXV, 54, vv. 5-8, Tomo II, p. 991.

Se lo scorciato ritratto, probabilmente corrispondente al vero, è comunque una franca citazione dalla *Teseida* di Boccaccio³⁴², la specificazione che Ercole s'affido in tutto alle sue capacità, senza trarre altro da chi l'aveva preceduto sul trono, di cui s'era appropriato senza averne diritto, getta una pesante condanna su Leonello e Borso, adesso visti addirittura come illegittimi usurpatori.

Concluso il canto XXV con la certezza che Brandimarte dovrà avere *il core arditto* per affrontare la *forte avventura* che lo aspetta, Boiardo dà programmaticamente inizio al canto XXVI con la già citata lode ai cavalieri e alle dame della Tavola Rotonda, introducendo come una sospensione alle tante battaglie che l'hanno preceduto e lo seguiranno.

Le vicende di Brandimarte, Fiordelisa, della maga Febosilla e, soprattutto, di Doristella, intessono così ottave che spesso vanno ben oltre il licenzioso, ma allo stesso tempo mostrano squarci di bella adesione alla sempre difficile condizione femminile d'ogni epoca - s'intenda: alla maniera di un nobil'uomo piuttosto conservatore -, fornendo peraltro un saggio della grande capacità poetica dello scandinave, allorché si confronta col motivo amoroso-sensuale.

Doristella, ad esempio, narra a Brandimarte di quando fu promessa dal padre ad Usbego, *malvaggio, perfido, bricone*, tanto diverso dall'amato Teodoro; la giovane comincia allora a *biastemare* dolorosamente:

[...] Macon non potria fare
che mai segua sua legge e sua misura,
poi che mi volse femina creare,
ché nasciemo nel mondo a tal sciagura
[...]
La cerva e la colomba tuttavia
ama a diletto e segue chi gli piace,
et io son data a non so chi se sia.³⁴³

Anche agli animali è concessa l'opportunità di unirsi liberamente, dice la ragazza: solo alle donne, gli esseri più sfortunati del Creato, ciò non è possibile.

Certo Doristella non si perde d'animo, anche quando viene condotta lontano dal luogo natale: se non potrà avere Teodoro alla luce del sole, si ricongiungerà a lui segretamente; e se la cosa venisse scoperta, essa non teme alcunché, in quanto *per un bon giorno io non stimo un mal mese*: per un attimo di quella felicità, è disposta a pagare le conseguenze per lungo tempo.

È dunque la forza di un amore invincibile a muovere la fanciulla? Sì, ma non solo. A mostrarsi nel suo ferreo ragionamento, se non a prevalere, sono anche le ragioni di una giusta sensualità, che s'accorda alla giovane età dei due amanti e pretende di non avere legacci:

[...] il mio marito,
[...] turcomano fo de nazione;

³⁴² G. BOCCACCIO, *Teseida delle nozze d'Emilia*, a cura di Aurelio Roncaglia, cit., III, XLIX, p. 90; vedi anche R. DONNARUMMA, *Presenze boccacciane nell'Orlando Innamorato*, in «Rivista di Letteratura Italiana», X, 3, 1992.

³⁴³ M. M. BOIARDO, *Orlando Innamorato*, cit.; II, XXVI, 27, vv. 3-6; 28, vv. 2-4, Tomo II, pp. 1000-1001.

gagliardo era tenuto e molto ardito,
ma certo che nel letto era un poltrone.³⁴⁴

Doristella proprio non può contentarsi d'essere *pasciuta* di soli baci; tantomeno, a causa della immotivata gelosia del marito, d'essere guardata a vista, si fa per dire, da Gambone, schiavo di Usbego, che *l'uno occhio ha guerzo e l'altro lacrimoso*.

Sopraggiunge una delle tante guerre che allontanano gli uomini dalle proprie donne, dando un decisivo aiuto ai desideri dell'audace ragazza, che mai ha smesso di pensare al suo Teodoro:

Ma sempre a' bisognosi il celo aiuta,
ché al mio marito fo forza di andare
con gli altri Turchi che han passato il mare.³⁴⁵

Teodoro, evidentemente disinteressato alle vicende belliche, o meglio: maggiormente interessato alla sua amata, dato che nel corso della storia saprà dimostrare il suo valore guerriero, giunge alla fine presso Doristella, *per dare a l'amor nostro alcun ristoro*; e comprata agevolmente la complicità del misero Gambone,

che ciascaduna notte a suo diletto
l'uscio gli aperse e meco il pose in letto,³⁴⁶

l'amore tra i due giovani può a giusta ragione trionfare.

Usbego, però, torna ben prima di quanto la sua sposa immaginasse, terrorizzando il suo servo e mandando in confusione lo stesso Teodoro. Ancora una volta, sarà la volitiva Doristella a dominare la situazione; fatto uscire non visto l'amante, quand'anche il marito la accusasse di tradimento, lei ha già deciso che mai confesserà il fatto, anzi:

Trista la musa che scusa non trova!
Se giuramento ce può dare aiuto,
alla barba l'avrai, becco cornuto!³⁴⁷

Il mantello di Teodoro, purtroppo, è però rimasto in bella vista ai piedi del letto nuziale; a pagarne le spese sarà Gambone, che ora Usbego vuole alla forza. Recuperata la calma, sarà stavolta il giovane amante ad escogitare un piano che salverà sì il malcapitato, pur coperto da una gragnuola di pugni, ma prima di tutto, gli permetterà d'incontrare ancora e ancora la sua Doristella; che, dal suo canto, conclude rivolta sempre a Brandimarte:

Non creder già che per questa paura
che era incontrata, io me fossi smarita,
ma più volte me posi alla ventura
dicendo: - Agli animosi il celo aita-.³⁴⁸

³⁴⁴ *Ivi*, II, XXVI, 31, vv. 3-4, p. 1001.

³⁴⁵ *Ivi*, II, XXVI, 32, vv. 6-8, p. 1002.

³⁴⁶ *Ivi*, II, XXVI, 35, vv. 7-8, *ibidem*.

³⁴⁷ *Ivi*, II, XXVI, 38, vv. 6-8, p. 1003.

Dal punto di vista dell'economia narrativa, sembra insomma che questo canto rappresenti un ritorno in pompa magna al tema amoroso, pur sempre la motivazione originaria, si sarebbe portati a dire la scaturigine, del poema, perché, dal momento che il motivo del "possesso" di Angelica s'era trasformato in una continua tenzone tra cavalieri d'ambo le parti in lotta, occorre una via d'uscita alla spirale guerresca in cui Boiardo s'era cacciato.

Così facendo, lo scandinese ritrova anche una sapiente musicalità versificatoria, non a caso in un tratto del suo cammino poetico in cui palesemente ritrova il contatto con le lettrici della corte, che aveva smarrito mentre era intento ad illustrare i tanti combattimenti tra uomini, che presentavano peraltro il corollario di donne costrette a mascolinizzarsi per guerreggiare, come Bradamante e Marfisa.

Una narrazione, dunque, che a questo punto privilegia la schermaglia amorosa e il gusto per l'inganno a fin di bene; temi che il conte, mentre punta ad innalzare il tono poetico, riprende dal suo nutrito sostrato classico: in questa occasione, dalla novella apuleiana di Arete e Filesitero, narrata nel libro IX dell'*Asino d'oro* di Apuleio³⁴⁹, altrimenti nota come quella *soleas incognitas*, dei sandali sconosciuti, colà dimenticati al posto del mantello.

Numerose vicende continuano a susseguirsi tra la fine del ventiseiesimo e le prime trentacinque ottave del ventisettesimo canto. Basti dire che Doristella e Teodoro potranno sposarsi, nel presente della narrazione principale, e così Fiordelisa e Brandimarte; per quanto, come aggiunge maliziosamente il poeta:

non so se alcun trovò la sua polcella.

Ché tanto poche ne vanno a marito,
che meglio un corvo bianco se dimostra.³⁵⁰

Brandimarte, novello sposo, pure non riesce a togliersi dal cuore l'amico Orlando, che vuole a tutti i costi ritrovare. A cura del suocero Dolistone, s'appronta dunque una nave per permettergli la ricerca del conte d'Anglante; Fiordelisa andrà con lui, parte più preziosa del gran tesoro caricato a bordo, di cui fa parte

[...] il più bel pavaglione
che se trovasse in tutta la Soria.³⁵¹

³⁴⁸ *Ivi*, II, XXVI, 51, vv. 1-4, p. 1006.

³⁴⁹ Opera che aveva volgarizzato e che rimase ben nota fino al 1550 come *Apulegio volgare*. Essa conobbe quattro stampe tra il 1518, editore Zoppino di Venezia, e il 1544, Bartolomeo detto l'Imperadore, veneziano anch'egli, ma già deciso revisore del testo in senso toscaneggiante. Come accaduto al poema maggiore, anche l'*Apulegio* boiardesco dovette soccombere di fronte all'impetuosa marea toscana, rappresentata nel 1550 dall'*Asino d'oro* tradotto da Agnolo Firenzuola.

³⁵⁰ M. M. BOIARDO, *Orlando Innamorato*, cit.; II, XXVII, 32, v. 8; 33, vv. 1-2, Tomo II, p. 1019.

³⁵¹ *Ivi*, II, XXVII, 39, vv. 1-2, p. 1020.

Giunti presso Biserta, al capo di Cartagine, dove ancora (!) ozia Agramante, in precedenza così smanioso di combattere contro Carlo, gli occupanti della nave decidono di sbarcare e, prima d'entrare in città, drizzare il padiglione per trascorrervi il giorno.

Sotto gli occhi di Brandimarte, allora, si mostrano le immagini intessute nientemeno che dalla Sibilla Cumana: e chi altri poteva meglio prevedere la grandezza della futura casa regnante su Napoli? È lei la veggente d'eccezione delle future glorie dei *dodici Alfonsi* della casa d'Aragona, *l'un più che l'altro nel sembiante adorno*.

Si tenga conto che un primo accenno alla grandezza della famiglia di Spagna, era già stato fatto al canto XXIII, durante la rassegna dei re spagnoli che spalleggiavano il grande esercito di Marsilio. Di tutte le regioni iberiche, solo la Biscaglia era assente, perché in mano a re Alfonso, *bon cristiano e de alta gagliardia*: probabilmente quell'Alfonso II che, all'epoca di Carlo Magno, regnava effettivamente sui territori cristiani in Spagna.

La sua discendenza, continuava in quel canto il poeta, dimostra quanto il loro sangue sia nobile: ben lo sanno la Sardegna, sotto l'influenza aragonese almeno dal 1297, *le due Cecilie*, la Sicilia, cioè, fin dalla fine del Duecento, e il regno di Napoli dal 1441, come ribadirà poi il canone del canto XXVII, *e in parte Barbarìa*, le coste africane; qui Boiardo esagera, non senza motivo però, e si vedrà perché: al massimo, infatti, gli Aragonesi avevano provato una spedizione contro Tunisi nel 1432 e una contro Tripoli nel 1434, alla stregua delle tante incursioni saracene che infestavano le coste italiane.

Questa storia, che si concludeva con la corretta *opinione*, fatta propria da Boiardo, secondo cui la stirpe discendeva dai Visigoti stanziatisi nelle Asturie, prima che gli Omayyadi disgregassero il loro regno nel 721, anche se al poeta basta dire che *fu da' Goti sua genologia*, era pienamente contestualizzata nel canto XXIII, a differenza della genealogia del padiglione del canto XXVII: ma è il caso di ricordare, con Tissoni Benvenuti, che la descrizione del padiglione era un espediente narrativo molto in voga nella letteratura d'avventura, dall'*Attila* di Nicola da Casola al *Morgante*, quindi pienamente riconoscibile e, si può supporre, quasi atteso dai suoi lettori abituali³⁵².

Subito un "aggiustamento" dinastico: per contare dodici Alfonsi, ma soprattutto per far sì che Alfonso il Magnanimo risultasse il decimo degli Aragonesi, occorre partire da Alfonso I delle Asturie, detto il Cattolico, re dal 739 al 757: il sovrano divenuto mito fondativo della *Reconquista*.

³⁵² Particolarmente famoso fu il "padiglione di Luciana", inventato da Luigi Pulci, gigantesca meraviglia su cui è effigiata un'allegoria dei quattro elementi naturali, che la giovane dispiega per amore di Rinaldo. Cfr. L. PULCI, *Morgante e Opere minori*, a cura di Aulo Greco, cit., Tomo I, canto XIV, XLII-LXXXVI, pp. 441-455. Per i rapporti tematici tra Boiardo e lo scrittore fiorentino vedi R. DONNARUMMA, *Boiardo e Pulci. Per una storia dell'«Innamorato»*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 2° trimestre, 1995; vedi anche J. EVERSON, *The Italian Romance Epic in the Age of Humanism*, Oxford and New York, Oxford University Press, 2001. Per quanto concerne le rassegne di Boiardo, va ricordato che Pio Rajna le giudicò più efficaci di quelle di Ariosto, tredici ottave nel canto X e diciotto nel XIV del *Furioso*, perché capaci di unire in unico nesso azione e presentazione dei personaggi: cfr. P. RAJNA, *Le fonti dell'Orlando Furioso*, cit.; cap. V, *Rassegne di eserciti*, pp. 108-110.

Rivolgendosi direttamente ai signori della corte, il poeta di Scandiano ricorda tutti insieme i primi nove, uomini certo straordinari, che avevano riempito il mondo delle loro gesta; ma era stato il decimo, Alfonso V, il più fulgido, perché, assoggettata l'Africa, riecco la spedizione a Tunisi della quale fu protagonista, e mutato il nome in Alfonso I,

[...] de Italia avea preso un gran lembo,
standosi a quella con amore in grembo.³⁵³

Era divenuto cioè, re di Napoli dal 1452 fino alla morte, nel 1458, senza più aver fatto ritorno in Spagna.

Egli, secondo una sapiente *accumulatio* che occupa due versi, è

pacifico, guerriero e trionfante,
iusto, benigno, liberale e pio,³⁵⁴

comportandosi, per amore della nostra Penisola, come con Onfale fece Ercole, che rimase in sua servitù per tre anni.

Segue un undicesimo Alfonso, il nipote del Magnanimo. Fratello di Eleonora, moglie di Ercole, il duca di Calabria e poi per un solo anno anche re di Napoli, era stato il vero grande fautore dell'alleanza tra Aragonesi ed Estensi, tanto da distinguersi anche nella guerra con Venezia; e Boiardo, in quel periodo, non mancherà di far sentire ancora la sua voce, nelle *Pastorale*, proprio a lui dedicate, scritte a cavallo tra il 1483 e il 1484: nella seconda, invocando il suo soccorso in nome di tutta Ferrara; nella decima, chiamando addirittura Orfeo a cantare il suo panegirico.

Contribuì sì alla liberazione di Otranto, dopo la strage del 1480, ma per il poeta, naturalmente,

[...] è Italia da' Turchi difesa
per sua prodezza sola e suo valore.³⁵⁵

Allo stesso modo seppe sconfiggere con grande onore i Fiorentini nel 1479 a *Monte Imperiale*, che in realtà era Poggio Imperiale, l'attuale Poggibonsi.

Argomento, questo, molto delicato per la corte ferrarese, perché a capo degli alleati degli sconfitti c'era nientemeno che Ercole d'Este, in quel periodo, analizzato precedentemente, che lo vedeva dimidiato tra i doveri di comandante in campo della Lega Italica e quelli verso il suocero Ferrante, padre di Alfonso di Calabria, e il papa; si è visto, però, quanto le alleanze fossero volatili e quanto simili rovesci di fortuna s'alternassero a vittorie, in quello stato di perenni guerriglie tra potentati italiani che, per i nobili contendenti, ma solo per loro, erano più simili a giostre che a vere e proprie battaglie.

³⁵³ M. M. BOIARDO, *Orlando Innamorato*, cit.; II, XXVII, 54, vv. 7-8, Tomo II, p. 1024.

³⁵⁴ *Ivi*, II, XXVII, 54, vv. 1-2, *ibidem*. Il re di Napoli fu omaggiato anche di un poema epico in esametri latini, l'*Alfonseis*, scritto tra il 1455 e il 1457 dal notaio catanese Matteo Zupparò: cfr. M. ZUPPARO, *Alfonseis*, a cura di Gabriella Albanese, Palermo, Centro di Studi filologici e linguistici siciliani, 1990.

³⁵⁵ M. M. BOIARDO, *Orlando Innamorato*, cit.; II, XXVII, 57, vv. 3-4, Tomo II, p. 1025.

Certo, in un momento di grande emergenza come quello rappresentato dalla guerra con la Serenissima che stava divampando, non era il caso di andare troppo per il sottile: eppure il duca non deve aver affatto gradito questo lampante riferimento all'episodio.

Lungo le sei ottave che vedono l'esaltazione degli Alfonsi Aragonesi, non v'è traccia del matrimonio di Eleonora e Ercole del 1473, che aveva unito le due casate ma non sancito un'indissolubile alleanza, seppur lo stesso Boiardo fosse stato tra i gentiluomini mandati a Napoli a far da scorta al viaggio della sposa; bensì del frutto di quella unione, l'ultimo Alfonso: la sovrapposizione dei destini napoletani e ferraresi avviene, infatti, e questa volta con grande evidenza, con il futuro Alfonso I d'Este, nato il 21 Luglio del 1476.

La *descriptio* del giovinetto, che in questo periodo potrebbe avere avuto circa sei anni, un *Febo piccolino*, si basa su un crescendo che lo trasfigura, tanto *che ogniom direbbe: - Questo è il dio d'Amore-*. Ai suoi piedi la Fortuna, che sempre lo accompagnerà, gli consiglia di guardare alla grandezza degli avi,

onde fra tutti fa che tu ti vanti
di cortesia, di senno, e di valore,
sì che tu facci al tuo bel nome onore.³⁵⁶

Adesso, solo adesso, le esigenze encomiastiche che avevano agito in modo sotterraneo per tutto il secondo libro, palesandosi insufficienti per due volte, possono ritenersi soddisfatte: Boiardo ha non solo compreso nelle lodi il suo duca e gli alleati, rimuovendo le parti oscure delle rispettive storie in forza anche di giustificazioni etiche e poetiche, ma ha guardato al luminoso futuro della casa d'Este, incarnato dal piccolo Alfonso, perfetta sintesi d'ogni virtù a venire.

Le vicende principali del poema erano però ancora tutte da svolgere.

Boiardo riprende la narrazione nel momento in cui Rugiero si sta godendo gli ultimi scampoli di celibato in compagnia di Agramante, danzando con tante *belle dame sopra a un verone*. All'improvviso, ma questa è locuzione avverbiale dal valore temporale molto relativo in Boiardo, un gran numero di animali feroci invade la boscaglia circostante.

In questo straordinario caso, il poeta di Scandiano, nell'intraprendere la descrizione di un elefante, quasi contraddice con eleganza le fantomatiche parole di Turpino, per poi ironizzarci su, sottolineando ancora una volta che il cantore delle imprese cristiane non poteva essere presente in quei luoghi, nel dato momento di cui si sta parlando; lasciamogli la parola, perché meglio non si potrebbe illustrare quanto Boiardo tenesse ad una certa ironica verosimiglianza:

Lo autore il dice, et io creder nol posso
che trenta palmi era alto e vinti grosso.

Se il ver non scrisse a ponto, et io lo scuso,

³⁵⁶ *Ivi*, II, XXVII, 59, vv. 6-8, p. 1026.

ché se ne stette per relazione.³⁵⁷

Solo Rugiero, accorso a fermarlo, riesce nell'impresa leggendaria colpendo le zampe del gigantesco animale:

dice Turpin che ciascuna era grossa,
come ène un busto d'omo a la cintura.
Io non ho prova che chiarir vi possa,
perché io non presi allora la misura.³⁵⁸

Versi con cui il poeta mostra di aver compreso che il meccanismo della presa di parola di Turpino è ormai frusto, ma lo esprime in termini ancora una volta ironici, atteggiamento che gli garantisce l'ennesimo lasciapassare.

Agramante, intanto, duramente ripreso per il suo comportamento licenzioso da un tamburino ubriaco, capisce che è davvero giunto il momento di muovere verso la guerra.

Lasciato il suo regno nelle sapienti mani del vecchio re Branzardo di Bugea, è pronto a partire:

or se aduna lo esercito inumano:
chi potrebbe il tumulto raccontare
de la gente sì strana e sì diversa,
che par che 'l celo e il mondo se sumersa?³⁵⁹

Le schiere d'Agramante arrivano così finalmente in Spagna, presto dirigendosi in Francia.

Ancora una volta, il poeta si sofferma ad enumerare le splendide armi e le coloratissime insegne dei nobili saraceni; non trascurando un forte richiamo alle casate di recente tradizione che, come il pagano Brunello, re di Tingitana, mostrano stendardi inventati di bel nuovo:

[...] gente vana,
stimando generosa far sua schiatta
e le casate sue nobili e degne
con far de zigli e de leoni insegne.³⁶⁰

«COM'UNA FOGLIA AD OGNI VENTO VOLTA»: L'IMPOSSIBILE ARMONIA TRA POESIA E TEMPO PRESENTE (1484-1494)

In stridente contrasto con questa ricca sfilata, sta la folla sterminata dei soldati, *tutta pedochiosa*: massa di *canaglie* il cui segnato destino è d'ingrossare il numero dei morti in battaglia; questi accenti virulenti hanno condotto una parte della critica ad inferire un intimo sentire del conte di Scandiano³⁶¹.

³⁵⁷ *Ivi*, II, XXVIII, 31, vv. 7-8; 32, vv. 1-2, p. 1036.

³⁵⁸ *Ivi*, II, XXVII, 36, vv. 1-4, p. 1037.

³⁵⁹ *Ivi*, II, XXVIII, 54, vv. 5-8, p. 1042.

³⁶⁰ *Ivi*, II, XXIX, 6, vv. 5-8, p. 1045.

³⁶¹ Di atteggiamento “[...] di indifferenza e di aristocratico disprezzo [...] nei riguardi delle classi socialmente inferiori”, parla A. FRANCESCHETTI, *Eroi, soldati e popoli nel mondo dell'Innamorato e del Furioso*, in *Humanitas e Poesia. Studi in onore di Gioacchino Paparelli*, a cura di Luigi Reina, 2 Voll., Università degli Studi di Salerno, Istituto di Lingua e Letteratura Italiana, Salerno, Laveglia, 1988, Tomo I, p. 124. Lo studioso,

Non bastassero, e naturalmente nell'analisi delle motivazioni profonde che muovono un artista non bastano, i tanti scontri che Boiardo, in veste di governatore, ebbe con gabellieri e riscossori di dazi troppo rigidi con i suoi feudatari oppure dimentichi di saldare i conti:

Io te ordinay come tu sai che Zoanne Mengello non havesse a pagare se non le colte reale per quelle sue terre [...],³⁶²

[...] io ti prometto fare et curare cum effecto che tu sarai satisfato integramente di tute le spese che quisti giorni passati [...] ha facto suso dicta hostaria ser Ludovico del Sozzo, Superiore a li Granari de S(igno)re Duca a Ferr(ar)a.³⁶³

Non bastassero, dunque, queste e altre prove di solidarietà desumibili dalle lettere, anche nel suo poema, il conte di Scandiano non manca di ricordare, magari con l'aiuto del suo tipico mezzotono, ma quasi sempre in chiusa d'ottava per farle meglio spiccare, certe amare verità senza tempo:

Perché e ricchi debba seguir tutti quanti,
mandan gli ardit e' disperati avanti.³⁶⁴

Oppure, in modo ancor più deciso e indifferenziato:

Così tra Saracini e Cristiani
spesso nel campo se mutava il gioco,
or fuggendo or cacciando per quei piani,
cambiando spesso ciascaduno il loco,
benché e signori e' cavallier soprani
se traesseno a dietro a poco a poco
pur la gente minuta e la gran folta
com'una foglia ad ogni vento volta.³⁶⁵

Sembra proprio il caso di dire, insomma, che la destinazione d'uso primario della sua opera, abbia portato Boiardo a enfatizzare le virtù nobiliari, lui peraltro orgogliosissimo del suo casato; ma il poeta non dimentica la complessità del mondo della povera gente, fatta di tante piccole storie, ben lontane

inoltre, aggiunge: «Molto diffuso risulta nel poema un senso di indifferenza e di superficiale noncuranza per le inermi popolazioni distrutte nella conquista della loro città e un senso di insofferente disprezzo per le infinite masse di soldati che fanno solo provare paura alla vista dei nobili cavalieri e non servono ad altro che a sporcare di sangue le loro luccicanti armature. [...] La morte di quei soldati, sempre rappresentata a un livello di impersonale indifferenza, non costituisce in sé nulla di tragico, quasi non si trattasse di esseri umani [...]. E questo ci spiega come molto spesso possa cadere su loro, insieme al disprezzo dell'autore, anche quello ironico dei suoi eroi. [...] La più tipica impressione che rimane al lettore dell'*Innamorato* delle numerose descrizioni di guerre e di combattimenti è quella di un piccolo gruppo di giganti che avanza stritolando un mondo di pigmei, troppo fragili e inermi per poter, non che sperare, anche solo illudersi di resistere e di sfuggire all'ondata che li travolge.» *Ivi*, pp. 124-126. Ci permettiamo di ridurre la portata dell'affermazione di Franceschetti, notando, come tra gli altri, che anche il giovanissimo Torquato Tasso, nel *Rinaldo*, farà dire al re Mambrino: *vil turba negletta!*, grido rabbioso rivolto peraltro ai suoi *duci* e non ai soldati, dimostrando, a nemmeno vent'anni, di aver già ben appreso quello che è il *topos* gerarchico per eccellenza dei romanzi cavallereschi, comandanti cristiani o pagani poco conta.

³⁶² M. M. BOIARDO, *Lettere*, cit.; lettera LXXX, Al Podestà di Scandiano, 21/06/1490, p. 233.

³⁶³ *Ivi*, lettera LXXXIV, All'oste della Campana in Reggio, 18 Giugno 1491, p. 237.

³⁶⁴ M. M. BOIARDO, *Orlando Innamorato*, cit.; II, XXX, 41, vv. 7-8, Tomo II, p. 1071.

³⁶⁵ *Ivi*, II, XXX, 50, pp. 1073-1074.

dalle imprese eroiche dei cavalieri e dalla leggiadra bellezza delle dame di corte: eppure più drammatiche, perché maggiormente esposte al mutare della fortuna con la f minuscola, non quella inginocchiata dinanzi al piccolo Alfonso d'Este.

Il poema, frattanto, proprio al canto XXX giunge al colmo della battaglia tra Carlo e Agramante,

[...] più orrenda e più pericolosa
che raccontasse mai verso né prosa.³⁶⁶

Mentre Rinaldo, sospeso il duello col saracino Sobrino, riprende a seminare indiscriminatamente morte nel campo nemico, Orlando, da ben due canti, sta pregando in un bosco che Carlo e il cugino si trovino nei guai, così da poter avere la possibilità di salvare entrambi e vincere così la partita che ha in palio il possesso di Angelica.

E “pregare” non è tanto per dire:

[...] pregava Iddio devotamente
che le sante bandiere a zigli d'oro
siano abbattute e Carlo e la sua gente.³⁶⁷

A ritrovare l'ormai compromesso eroe d'un tempo, è il saracino Feraguto, reduce dall'aver appena perso l'elmo in un fiume del bosco: lo stesso elmo, in realtà di proprietà di Argalia, che continuerà a cercare ancora nel canto I dell'*Orlando Furioso*.

Da questo punto del poema boiardesco, cioè già dagli ultimi canti del secondo libro, cominciano le lacune nelle vicende riguardanti personaggi principali e comprimari, che in massima parte garantiranno ad Ariosto abbondante materiale narrativo da sviluppare.

Feraguto, che aveva poco prima sostenuto un duello con Rinaldo, come sempre sospeso al momento giusto, prende a tesserne le lodi, facendo ulteriormente imbestialire il conte di Anglante, che nelle more si decide a scendere in campo, naturalmente *con molta fretta et animo adirato*.

Subito fa strage di pagani, fino a che non gli si para innanzi Rugiero; neanche il valoroso giovane, però, potrebbe scampare la vita di fronte a quel furioso, se non lo soccorresse il fido Atalante, che opera una magia ai danni del paladino cristiano allo scopo di distrarlo, senza probabilmente far troppa fatica.

Allontanatosi subito dallo scontro, Orlando entra in un altro boschetto vicino e, arso dalla sete, avvista una fonte d'acqua purissima. Sul fondo è ben visibile una stanza di cristallo, *piena di dame: e chi suona, e chi danza*. Il conte si tuffa, dimentico di tutto, e dopo un tratto a nuoto si trova dinanzi ad una porta, che varca gioioso.

Qui termina la narrazione delle sue avventure, per quanto concerne il secondo libro.

³⁶⁶ *Ivi*, II, XXX, 1, vv. 7-8, p. 1062.

³⁶⁷ *Ivi*, II, XXX, 61, vv. 4-6, p. 1076. Forse aveva proprio ragione il re cristiano, quando già al secondo canto del primo libro, dopo la prima defezione a causa d'Angelica, lo aveva apostrofato *traditor bastardo, figliol de una puttana, rinegato!*

Poco prima, al momento dell'interruzione delle vicende di Rugiero, impegnato a combattere, Boiardo aveva di passaggio accennato al terzo libro, in cui si sarebbero dipanate con più compiutezza:

Rugier davanti fa sì larga straza
che non bisogna a lor troppa possancia,
né fuor del fodro ancor la spada caza,
però che resta integra la sua lancia.
Ben vi so dir che Carlo oggi tramaza,
e fia sconfitta la corte di Francia.
Ma non posso al presente tanto peso:
nel terzo libro lo porrò disteso.³⁶⁸

La favola è sospesa:

Mentre che io canto, non posa la mente,
ché gionto sono al fine, e non vi miro;
a questo libro è già la lena tolta:
il terzo ascoltareti un'altra volta.³⁶⁹

Con questi versi, seguiti da due ulteriori ottave che aprono uno squarcio sulla situazione del ducato al tempo della guerra con Venezia, con accenti che ricordano da vicino la famosa ultima ottava del terzo libro, ancora di là a venire, Boiardo salutava i suoi ascoltatori-lettori, rimandandoli a data incerta.

Irrompe la Storia, dunque, e un futuro incerto non permette al poeta di concentrarsi a pieno:

Alor con rime elette e miglior versi
farò battaglie e amor tutto di foco;
non seran sempre e tempi sì diversi
che mi tragan la mente di suo loco;
ma nel presente e canti miei son persi,
e porvi ogni pensier mi giova poco:
sentendo Italia de lamenti piena,
non che or canti, ma sospiro apena.³⁷⁰

La guerra con Venezia si annunciava lunga e difficile; incerta, ma forse, da subito, vissuta dai ferraresi come impossibile da vincere, data l'enorme potenza che la Serenissima vantava in quegli anni.

Eppure, nonostante le evidenti somiglianze, persino semantiche, con la chiusa del terzo libro, non si rinviene, in queste ottave finali del secondo, lo stesso irreversibile senso di sconfitta, anzitutto morale, per l'atteggiamento dei potenti italiani di fronte a Carlo VIII: segno che il poeta, ancora vigoroso, dedicando i suoi versi solo a coloro che si impegnano a cercare Amore e non certo la guerra, considerava le storie sue, del suo *Innamoramento* e dell'intero ducato, tutte in pieno divenire:

A voi, legiadri amanti e damigelle,
che dentro ai cor gentili aveti amore,
son scritte queste istorie tanto belle

³⁶⁸ *Ivi*, II, XXXI, 42, pp. 1088-1089.

³⁶⁹ *Ivi*, II, XXXI, 48, vv. 5-8, p. 1090.

³⁷⁰ *Ivi*, II, XXXI, 49, pp. 1090-1091.

di cortesia fiorite e di valore;
ciò non ascoltan queste anime felle,
che fan guerra per sdegno e per furore.
Adio, amanti e dame pellegrine:
a vostro onor di questo libro è il fine.³⁷¹

Al termine dello scontro con Venezia, nel 1484, comincia l'ultimo decennio di vita di Matteo Maria Boiardo.

Gli eventi pubblici, che lo vedevano da almeno vent'anni fattivo testimone, tendono a diradarsi, a tutto favore della faticosa attività interna quale governatore del territorio di Reggio, ben presto dimostratosi di più complessa gestione di quello di Modena, lasciato nel gennaio dell'83.

Nel 1485, accompagnerà Ercole a Venezia, quando il duca estense e il governo della Repubblica intesero sancire il riavvicinamento tra i due stati.

Il 19 febbraio di quell'anno, intanto, proprio in laguna, e dunque *more veneto* nel 1486, perché per i veneziani l'anno cominciava il 1° marzo, esce la seconda edizione del poema, testimonianza dell'importante successo, che non è già più solo locale, del testo del conte: questa volta in tre libri, ma senza aggiunte ai sessanta canti già scritti.

A rilento procedeva la stesura di nuovo materiale, che avrebbe dovuto fornire la sospirata conclusione dell'opera; tanto a rilento che, ancora nel 1491, furono editi, sempre a Venezia, due libri contenenti i soliti sessanta canti.

Durante questo arco di tempo, ben poco altro di "poetico" impegna lo scandinese, oltre all'*Innamoramento*. È certo che in occasione delle nozze con Anna Maria Sforza di Alfonso, il primogenito di Ercole, Boiardo si sposta a Ferrara, recando in dono il *Timone*, un componimento in cinque atti di endecasillabi sdrucchioli della cui rappresentazione nulla si sa e tratto, con molta libertà e intatta capacità di reinvenzione, da un volgarizzamento di Luciano dovuto a Niccolò Leonicensino, il botanico umanista morto quasi centenario, che Ludovico Ariosto non mancherà di ricordare, ancor vivo, nel quarantaseiesimo e ultimo canto del *Furioso* del 1532, nel notissimo "approdo" delle ottave iniziali³⁷².

Ancora nel 1493, quando Ercole va in visita a Milano presso la figlia Beatrice e il suo sposo Ludovico Sforza il Moro, si serve del suo prestigioso traduttore per le opere del teatro latino che volle dividere con la corte milanese, e che rappresentavano l'altro suo grande amore letterario; soprattutto per quanto atteneva la messa in scena, che amava curare di persona.

³⁷¹ *Ivi*, II, XXXI, 50 - fine -, p. 1091.

³⁷² L'ottava è quella in cui compare anche la celebre definizione data a Pietro Aretino, cosa che rese orgogliosissimo il poeta "divino", come si era definito, garantendo peraltro ad Ariosto un tranquillo *post mortem*, sostanzialmente mai avversato dal terribile spiritaccio toscano: *Ecco altri duo Alessandri in quel drappello, / dagli Orologi l'un, l'altro il Guarino [figlio di Battista Guarino e zio dell'autore del Pastor Fido]. / Ecco Mario d'Olvito [Mario Equicola, tante volte corrispondente di Ariosto], ecco il flagello / de' principi, il divin Pietro Aretino. / Duo Ieronimi veggo, l'uno è quello / di Veritade, e l'altro il Cittadino. / Veggo il Mainardo, veggo il Leonicensino, / il Pannizzato, e Celio e il Teocreno. Cfr. L. ARIOSTO, Orlando Furioso, a cura di Lanfranco Caretti, cit., canto XLVI, 14, Tomo II, p. 1385.*

Forse in futuro, con l'ausilio di altri documenti d'epoca, si riuscirà a comprendere in che misura questa attività di volgarizzatore e adattatore per il teatro, abbia occupato Boiardo nei suoi ultimi anni di vita, probabilmente contribuendo a distrarlo, sia in senso positivo che negativo, dalla stesura del poema maggiore, verso cui, già alla fine del secondo libro, aveva dimostrato una certa insofferenza, man mano che proprio le tracce di "inserti" desunti dalla classicità si facevano più frequenti.

La vitalità delle situazioni del *Timone* parla di un poeta ancora molto motivato e persino ispirato³⁷³; che dunque continuava ad amare il "far versi", ma aveva ormai in uggia la materia cavalleresca, da esporre in un altro libro che s'annunciava, e forse si pretendeva, lungo almeno quanto i primi due. Si sa, d'altronde, che la famiglia estense, di sicuro la parte femminile d'essa, non era ancora sazia dell'*Innamoramento*, e anzi attendeva con impazienza ogni nuovo canto, come attesta lo scambio epistolare di Matteo Maria con Isabella.

Fatto sta che, come testimonia con sicurezza l'*incipit*, il terzo libro ha quale termine *post quem* la pace di Bagnolo del 7 Agosto 1484. È tornata la gioia, e con essa la serenità del vivere; nonostante la sconfitta, appena adombrata, ma va senza dire, l'intero ducato tira un sospiro di sollievo, messo in versi dal suo cantore:

Come più dolci a' naviganti pare,
poi che fortuna li ha battuti intorno,
veder l'onda tranquilla e queto il mare
l'aria serena e il cel di stelle adorno;
e come il peregrin nel caminare
se allegra al vago piano al novo giorno,
essendo fuori uscito alla sicura
de l'aspro monte per la notte oscura;

così, dappoi che la infernal tempesta
de la guerra spietata è dipartita,
poi che tornato è il mondo in zoia e in festa
e questa corte più che mai fiorita,
farò con più diletto manifesta
la bella istoria che ho gran tempo ordita:

³⁷³ «La carriera boiardesca dovette generosamente aprirsi, proprio negli anni dell'*Innamorato*, al volgarizzamento e all'adattamento teatrale di quei comici latini le cui tracce, d'altronde, appaiono cospicue nel poema maggiore. Di questa attività drammaturgica, probabilmente tutt'altro che marginale, rimane a noi soltanto un testo: il *Timone*. [...] Il frontespizio la dichiara "comoedia [...] traducta de uno dialogo de Luciano a complacentia de lo Illustrissimo principe signore Hercule Estense", confermandone la prevedibile committenza principesca e insieme indicandone con precisione la natura: si tratta infatti di una traduzione dell'omonimo dialogo di Luciano [...], ma anche, allo stesso tempo, di una metamorfosi del testo antico in moderno testo spettacolare, in "commedia", articolata in cinque atti, preceduti da un *Prologo* e da un *Argumento*.» Cfr. *STORIA DELLA LETTERATURA ITALIANA*, diretta da Enrico Malato, cit., pp. 699-700. Su questa "impalcatura", Boiardo innesta, oltre a rivoli di storie completamente nuove, uno spirito affatto moderno, che affronta tematiche quali la ricchezza acquisita per mezzo del lavoro, per amore di verità, dal conte di Scandiano rifiutata recisamente, in nome della sua immarcescibile ideologia aristocratica. Eppure, nello spazio che intercorre tra questa istanza e la "cortesia" un poco ottusa, di stampo cavalleresco, già in più punti messa alla berlina nell'*Innamoramento*, il poeta fa in tempo a suggerire una "socialità" liberale, cortese in senso pieno perché comprensiva di tutti gli strati sociali; non più legata nell'assunto ad una concezione medievale, sostanzialmente ancora riconducibile al mondo tripartito di Adalberone di Laon: ad una concezione che serviva alla legittimazione e alla pratica del potere, ma non coincideva però da tempo con la realtà dei fatti.

venite ad ascoltare in cortesia,
signori e dame e bella baronia.³⁷⁴

Anche il terzo libro presenta un'epigrafe iniziale:

Libro terzo de Orlando Inamorato, nel quale se contiene le prodeze de Mandricardo et altri cavallieri con la liberazione de Orlando et altri palaini, genealogie de Rugiero, assedio de Parigi et d'amore vano de Fiordesina con Bradamante.³⁷⁵

Boiardo subito intende sorprendere il lettore perché, dopo una terza ottava che riassume i gangli vitali della sua storia, le *gran battaglie* di Carlo, le *prodeze* d'amore di Orlando e il tradimento di Gano di Maganza che ucciderà Rugiero, *nel mondo un fiore*, introduce un nuovo personaggio proveniente dal sempre più vicino Oriente: Mandricardo, il figlio di Agricane, ucciso dal conte di Anglante già nel primo libro.

Questo valoroso e aggressivo guerriero avrebbe dovuto garantire ancora, il condizionale è obbligato, una lunga stazione da parte del "pubblico" nel mondo cavalleresco-amoroso che tanto gradiva.

Le avventure del giovane re di Tartaria, alla ricerca dell'uccisore del padre e della sua spada Durindana, appartenuta un tempo ad Ettore, occupano da sole il primo canto e gran parte del secondo; poi, il poema prende *altro camino*, intrecciando il suo destino con quello dei fratelli Grifone e Aquilante, da lungo tempo prigionieri di una fata e liberati proprio da Mandricardo, che grazie a questa impresa riesce anche ad appropriarsi dell'armatura dell'eroe troiano; sullo scudo che una volta era del padre di Astianatte, campeggia l'aquila bianca:

[...] quella arma gentile e quella insegna
sopra ogni altre de trïomfi è degna.³⁷⁶

Le vicende di Grifone e Aquilante, intanto, subiscono un'altra brusca interruzione, mentre sono alle prese con un coccodrillo e con il gigante Orrilo: quest'ultimo, poi, fatto decapitare da Ludovico Ariosto per mano di Astolfo³⁷⁷.

Si torna al re di Tartaria, ora accompagnato da Gradasso, che nello stesso terzo canto salva la bella Lucina, trovata *ignuda e scapigliata*, in balia di un orco cieco, feroce quanto Polifemo.

³⁷⁴ M. M. BOIARDO, *Orlando Innamorato*, a cura di Giuseppe Anceschi, cit.; III, I, 1-2, Tomo II, p. 1096. Le due similitudini che formano la prima ottava, dall'incedere tanto musicale e armonico, Boiardo le trae, parola per parola, dalla ballata mezzana *Doppo la pugna dispietata e fera*, trentasettesimo componimento degli *Amorum Libri Tres*: per il prestigioso *résumé* del poema maggiore, egli intende dunque fare ancora affidamento alle sue rime precedenti, sicuro argine alla incipiente stanchezza che via via potrebbe affiorare.

³⁷⁵ *Ivi*, *Esergo*, p. 1093.

³⁷⁶ M. M. BOIARDO, *Orlando Innamorato*, a cura di Giuseppe Anceschi, cit.; III, II, 36, vv. 7-8, Tomo II, p. 1123.

³⁷⁷ Nel *Furioso*, il poeta immagina che, per sconfiggere Orrilo, il libro di Logistilla, indispensabile "compagno di viaggio" di Astolfo, indichi come necessario il taglio di un *crine fatal*; idea che manca in Boiardo, ma risale ai classici latini e greci, potendosi ritrovare anche in Petrarca. Cfr. L. ARIOSTO, *Orlando Furioso*, a cura di Lanfranco Caretti, cit., canto XV, 65-90, Tomo I, pp. 402-409; e vedi nota a p. 406.

Liberata la fanciulla e consegnatala al padre, il re di Cipro Tibiano, e *duo baron* sono festosamente accolti sulla sua nave, ma subito *non sta contento il mare a' suoi confini*, sballottando paurosamente il legno.

Eppure è già tempo di passare celermente al quarto canto, e ad altre storie, *ché ogni diletto a tramutare è bono*: ogni cosa dilettevole viene resa più piacevole dalla mutevolezza, afferma sicuro Boiardo.

Approdati a terra in qualche modo, Mandricardo e Gradasso si ritrovano a Montealbano, dove infuria la battaglia fra Carlo e Agramante,

[...] orrenda e fiera,
che quasi è stata insino adesso un gioco.³⁷⁸

Di Orlando, possessore di Durindana, naturalmente nessuna traccia; Rugiero, invece, sta sconfiggendo l'esercito cristiano, tra i cui ranghi *roverso a terra se trova Turpino*. D'improvviso, il *prescelto* cavaliere fronteggia l'altro grande paladino, Rinaldo; ma la confusione è troppa e le esigenze dei rispettivi eserciti richiamano entrambi al dovere di parte.

Rinaldo, per un attimo, vede il suo destriero Baiardo entrare in una *selva scura*. Il poeta, che aveva fatto del figlio di Amone un personaggio estremamente presente, a questo punto si sente in dovere d'aprire una finestra dialogica con i lettori, spiegando che per molto tempo non intende più occuparsene:

onde lasciarlo un pezo è di mestiero,
ch'egli incontrò in quel loco alta ventura.³⁷⁹

Ma Boiardo, in realtà, smarrirà Rinaldo nella selva, senza aver più tempo per ritrovarlo.

L'esito dello scontro volge a tutto favore dei saraceni. Carlo è disperato: tutto è perduto; anche l'onore di re dei Cristiani, perché, egli aveva detto,

[...] perir veggio il popul battezzato
per man di gente che Macone adora.³⁸⁰

Rugiero, nel frattempo, che come Rinaldo con Baiardo, aveva perso il suo Frontino, lo vede montato da Turpino. Lo insegue, allora, non riuscendo a trattenere il riso per la strana visione del vescovo cavallerizzo; ben poco provetto, il sant'uomo precipita in una vallata *a gran fracasso*, rimanendo *embragato* in una pozza d'acqua putrida.

Sinceratosi che Turpino non si sia fatto male, il capostipite degli Este con grande cortesia gli offre comunque il suo cavallo:

³⁷⁸ M. M. BOIARDO, *Orlando Innamorato*, a cura di Giuseppe Anceschi, cit.; III, IV, 17, vv. 1-2, Tomo II, p. 1152. Si confrontino questi versi con quelli di II, XXX, 1, precedentemente riportati.

³⁷⁹ *Ivi*, III, IV 40, vv. 3-4, p. 1157.

³⁸⁰ *Ivi*, III, IV, 35, vv. 4-5, p. 1156.

- Se Dio me aiuti - disse a lui Turpino
- tu non nascesti mai di Saracino.

Né credo mai che tanta cortesia
potesse dar natura ad un Pagano.³⁸¹

Le parole dell'autore della *verace cronica* rappresentano una sorta di investitura "morale" per Rugiero, perché fanno riferimento alle virtù cavalleresche che solo i migliori tra i cristiani detengono, distinguendo così nettamente il paladino dal resto dei saraceni, che anche al loro meglio mai sanno essere tanto generosi col nemico.

Mentre Turpino, rimontato in sella, raggiunge l'esercito di Carlo, in rotta da *sei giorni e notti* e ormai asserragliato nei dintorni di Parigi, Rugiero ha l'incontro che gli cambierà la vita: quello con Bradamante, intenta ancora a duellare con Rodamonte dal canto xxv del secondo libro, dopo aver preso il posto di Orlando³⁸².

Per ora, il giovane può solo limitarsi ad osservare ammirato due guerrieri ben protetti dall'armatura che menano gran fendenti, dimentichi della guerra e non disturbati da alcun altro.

Disceso al piano, Rugiero annuncia la disfatta di Carlo a quello dei due che *adora Cristo*. Rodamonte, pur richiesto da Bradamante, in nome delle leggi della cavalleria, di lasciarla andare a difendere il suo re, non intende terminare lo scontro prima che lo *getti in questo prato morto*.

Rugiero si offre di prendere il posto del cavaliere cristiano che, senza meno, va via; per Rodamonte, egli non è altro che un *paccio da catena*, visto che desidera morire al posto di un altro: ma su queste parole minacciose, il canto finisce.

Bradamante, diretta a Parigi, ripensa a quel giovane cavaliere tanto puro d'animo, rendendosi conto di non averlo almeno ringraziato; in nome delle ragioni d'onore personali, allora, più forti di quelle di parte, torna indietro:

Sono obbligata a l'alto imperatore,

³⁸¹ *Ivi*, III, IV, 44, vv. 7-8; 45, vv. 1-2, p. 1159.

³⁸² Seguire il percorso di Bradamante può essere utile per comprendere il metodo di lavoro del poeta. Nel canto XXV, è l'ottava 22 a sancire il cambiamento d'argomento, una volta che la giovane prende a combattere col saraceno: *Onde se mosse, e verso lui se afronta. / Or se rinova qui l'aspra battaglia / e' crudel colpi de taglio e di punta, / spezzando al guarnimento piastra e maglia; / ma nel presente qua non se racconta, / perché Turpin ritorna alla travaglia / di Brandimarte e sua forte avventura, / sin che il conduca in Francia alla sicura*. Di qua verranno le due genealogie che vedranno sempre Brandimarte spettatore attonito; di Bradamante, dopo l'imprescindibile parentesi dinastica, si riprenderà a parlare al canto XXIX, ottava 26: *Ma Rodamonte il crudo e Bradamante / avean tra lor la zuffa più diversa; / [...]/ Tutta la cosa vi narrai a ponto, / però trapasso e più non la racconto*. Orlando, che era stato colto da una momentanea perdita di memoria, vede il duello e, in un attimo, ritorna in sé; solo che, adesso, le leggi della cavalleria gli impongono di lasciare in pace i duellanti. Per tre ore, dunque, rimira i due, che si trovano in una valletta ben protetta da interventi esterni. Dopo quel lasso di tempo, Orlando viene richiamato dai rumori della guerra, e i lettori con lui. Al canto IV del libro III, finalmente, ritorniamo a Bradamante, grazie a Rugiero che giunge nel luogo del duello infinito: *[...] come io vi contai; / non so se vi ricorda ove io lasciai. / Nel libro che più giorni è già compito, / narrai questa gran zuffa [...]*. Ora, grazie a quest'incontro fortunato, il poeta è pronto ad una nuova genealogia, più semplice per lui, perché tutta basata su una tradizione plurisecolare, a differenza di quella direttamente riconducibile alla storia della casa d'Este, sin troppo nebulosa. Cfr. *Ivi*, II, XXV, 22, p. 983; XXIX, 26, p. 1050; III, IV, 49-50, p. 1160.

ma più sono a me stessa et al mio onore.³⁸³

Anche nel rude confronto con Rodamonte, intanto, Rugiero si distingue per la generosità nei riguardi dell'avversario che ha disarmato: questo atteggiamento convince Bradamante, che ha visto tutto, a palesarglisi, chiedendo di porre termine all'assalto.

Andatosene il saraceno, i due giovani iniziano finalmente a conoscersi; la prima schermaglia verbale è retta sagacemente da Bradamante che, intendendo celare ancora la sua identità, chiede all'altro di parlarle delle sue origini. Il pupillo di Atalante la prende larga, naturalmente, perché deve mettere in luce ai lettori il legame, per il tramite suo, tra Astianatte, *che era di Ettore un figlio piccolino*, e la famiglia estense.

Scampato al disastro di Ilio e giunto in Sicilia, il troiano divenne signore di Misina, Messina; sposata poi la regina di Saragosa, Siracusa, Astianatte morì precocemente per mano del greco Egisto, *persona fella*. I Greci, allora, assediaron Misina che, pur arresasi, venne messa a ferro e fuoco. La regina, incinta di sei mesi, riuscì a stento a fuggire,

[...] sola sola
sopra ad una barchetta piccolina,³⁸⁴

attraversando lo Stretto e approdando incolume a Regio, dove partorì Polidoro.

Da questi, seguendo la linea dinastica, si arriva a Clodovaco e Costante: dal secondo discese il ramo di Pipino, *regal stirpe di Francia, e il re Carlone*; dall'altro, Gianbarone, poi Rugier, *paladino novo*, infine Buovo. Egli ebbe due figli, di cui uno fu antenato diretto di Rugiero e signore di Risa, città sita nei pressi di Messina:

questa citade, come se ragiona,
se resse a bon governo e bona guisa,
sin che il duca Rampaldo e' soi figlioli
a tradimento fôr morti con dôli.³⁸⁵

Cosa era accaduto?

La voglia di Beltramo traditore
contra del patre se fece rubella;
e questo fu per scelerato amore
che egli avea posto alla Galaciella.³⁸⁶

verso la moglie, cioè, del figlio di Rampaldo, Rugiero II: la madre del nostro eroe.

Si tenga conto che sin dal primo canto del secondo libro, il lettore del poema aveva già avuto modo di conoscere parte di questa vicenda dinastica; si era infatti appreso dal vecchio re di Garamanta, nel momento in cui invocava l'indispensabile presenza di Rugiero per i Saraceni, che il

³⁸³ *Ivi*, III, V, 7, vv. 7-8, p. 1165.

³⁸⁴ *Ivi*, III, V, 26, vv. 1-2, p. 1170.

³⁸⁵ *Ivi*, III, V, 30, vv. 5-8, p. 1171.

³⁸⁶ *Ivi*, III, V, 31, vv. 1-4, *ibidem*.

discendente di Ettore e re Agramante erano cugini, perché figli rispettivamente di Galaciella e Troiano, anch'egli protagonista dei fatti di Risa, che secondo la tradizione portarono alla morte di Milone, padre di Orlando, ben presto vendicatosi uccidendo proprio lo zio di Rugiero: e sarà proprio la vendetta del padre, uno dei moventi che porteranno Agramante alla spedizione in Francia³⁸⁷.

Galaciella, *se pose disperata alla marina* e, sbarcata in Libia, diede alla luce Rugiero, morendo di parto. Il re di Garamanta, però, a differenza del giovane, sapeva che la donna aveva partorito anche una *citella*, una bimba; per tutto il poema nulla si saprà di costei, che poi Ariosto, nel *Furioso*, svelerà essere Marfisa, personaggio già presente in Boiardo, ma non sotto queste spoglie³⁸⁸.

Rugiero continua, narrando del durissimo addestramento cui lo sottopose, sin dalla fanciullezza, Atalante, che lo aveva preso sotto la sua protezione. Resosi conto d'aver molto detto, finalmente proclama il suo nome: *Rugier sono io; da Troia è la mia gesta*³⁸⁹.

Bradamante ha ascoltato il terzo paladino senza fiatare, ma nel suo cuore, intanto, qualcosa si muove, e adesso non desidera altro che di vedergli interamente il viso, ancora seminascondo dall'elmo.

Prima, però, Rugiero vuole ascoltare la sua storia:

e la donzella, che è d'amore accesa,
rispose ad esso con questo sermone:
- Così vedestù il cor, che tu non vedi,
come io ti mostrerò quel che mi chiedi.³⁹⁰

Essa è la sorella di Ranaldo, la cui fama è probabilmente giunta sino ai suoi luoghi d'origine; e per dimostrarlo, si toglie l'elmo. La sua femminilità, finalmente, si può mostrare appieno, tutta concentrata in quella treccia di capelli color dell'oro che si scioglie; i suoi tratti delicati sanno anche di arditezza e forza, ma sono gli occhi la parte più bella del suo volto:

[...] aveano un dolce tanto vivo,
che dir non pôssi, et io non lo descrivo.

Ne lo apparir dello angelico aspetto
Rugier rimase vinto e sbigotito,
e sentissi tremare il core in petto,
parendo a lui di foco esser ferito.³⁹¹

³⁸⁷ Cfr., al canto I del libro II, l'approntarsi della spedizione in terra di Francia voluta da Agramante in cui, attraverso le voci dei vecchi re, presenti allora, e dei più giovani, rappresentati da Rodamonte, Boiardo fa un completo resoconto delle svariate versioni delle antiche *chansons*, riconducendole ad una. *Ivi*, II, I, 34-77, pp. 553-564.

³⁸⁸ Mentre Boiardo, per queste faticose discendenze, si servì sicuramente del *Roman d'Hector* e del *Roman de Troie*, testi diffusi in Italia sin dal momento dell' "invasione" culturale francese del secolo XIII, resta da dire che Andrea da Barberino, ne *I Reali di Francia*, sistemando tutta la tradizione delle genealogie fino ad allora conosciute nel nostro Paese, ricondusse alla classicità, e dunque alla Penisola stessa, l'origine nientemeno che della casa di Francia, e conferì la possibilità di creare inedite discendenze autoctone che avvaloravano la nuova e sempre più presente ambientazione "italiana" dei romanzi cavallereschi.

³⁸⁹ M. M. BOIARDO, *Orlando Innamorato*, a cura di Giuseppe Anceschi, cit., III, V, 37, v. 1, Tomo II, p. 1173.

³⁹⁰ *Ivi*, III, V, 39, vv. 5-8, p. 1174.

³⁹¹ *Ivi*, III, V, 41, vv. 7-8; 42, vv. 1-4, *ibidem*.

Versi tanto simili a quelli utilizzati nel primo canto del poema, al momento dell'apparizione di Angelica dinanzi alla corte di Carlo; adesso, però, stanno ad indicare il vero amore, nato all'improvviso ma già stordente, non un idillio fuggevole o una malintesa passione dei sensi.

Rugiero sta per togliersi l'elmo, quando intervengono ad interromperlo cinque cavalieri pagani, appostati al limite della foresta per tendere un agguato a chiunque passi nei paraggi: i due giovani, pur rallentando, avevano infatti proseguito il loro cammino, quasi lasciandosi trasportare dai propri destrieri. A nulla vale il nome, che il figlio di Galaciella proclama a voce alta; un colpo a tradimento ferisce Bradamante proprio alla testa, non più protetta dall'elmo: ma la ragazza sa reagire, aiutata dall'amato, che non esita a schierarsi contro i suoi alleati in guerra; tra essi, d'altronde, c'è qualcuno che gli porta *odio* [...] *occulto*: è Barigano, cugino di quel Bardulasto, ucciso da Rugiero nel canto XVII del secondo libro, a causa d'una offesa ricevuta³⁹².

Non vi sforzate a ricordare il fatto, o lettori, dice Boiardo, anzi:

scordato a voi debbe esser de legiero,
ché io che lo scrissi, lo ramento apena.³⁹³

A Barigano, però, ci penserà Bradamante, assestandogli un fendente tale da aprirlo in due; tutti gli altri, allora, cercano di ucciderla: ed è in questo momento che Rugiero viene apertamente apostrofato come traditore. Il suo animo si surriscalda, ora mostrerà a quella *gente discortese* ciò che può fare in combattimento; e non sarà un problema la moltitudine di soldati che i cavalieri hanno a loro disposizione: egli ha con sé Bradamante, smaniosa di *mostrar* [...] *a Rugier che cotanto ama, / che sua prodezza è assai più che la fama*.³⁹⁴

Certo il paladino non intende esserle da meno, adesso che a muoverlo c'è anche Amore. I pagani superstiti capiscono che per avere la meglio su quella straordinaria coppia, occorre dividerla con un diversivo. Ci riescono, infatti, ed è la ragazza ad allontanarsi dal luogo dello scontro, mettendosi ad inseguire un nemico, che riesce anche ad uccidere, salvo poi smarrire la strada del ritorno verso il suo Rugiero, *ché condotta era qua per strana via*.³⁹⁵

Il giovane, intanto, riuscito a liberarsi di tutti i nemici, si mette alla ricerca dell'amata, imbattendosi in Gradasso e Mandricardo che, si ricorderà, si fregiava come lui dell'aquila bianca di Ettore. Per tutta la notte, in nome della cortesia, i due cavalieri aiutano Rugiero a cercare il *caro compagno* che ha smarrito; egli non intende dir loro la verità,

[...] sol per zelosia;
però che il dolce amore in gentil petto
amareggiato è sempre di sospetto.³⁹⁶

³⁹² Cfr. *Ivi*, II, XVII, 32-35, pp. 841-842.

³⁹³ *Ivi*, III, V, 48, vv. 3-4, p. 1176.

³⁹⁴ *Ivi*, III, V, 55, vv. 7-8, p. 1178.

³⁹⁵ *Ivi*, III, VI, 27, v. 8, p. 1186.

³⁹⁶ *Ivi*, III, VI, 37, vv. 6-8, p. 1189.

Al sorgere del sole, subito, lo scudo del discendente di Astianatte luccica in tutto il suo splendore, tanto che *un de quei baron*, Boiardo ancora non ha svelato l'identità dei momentanei compagni di viaggio del nostro paladino, lo sfida bruscamente ad una tenzone, allo scopo di decidere chi, tra loro due, è più degno di quelle gloriose insegne.

Costui, Mandricardo, è però privo di spada; è anzi intento a cercarla, come il lettore già sa: egli cerca Durindana, saldamente in mano ad Orlando. A questo punto interviene Gradasso, che rivendica lo stesso diritto alla tenzone. I due pagani, evidentemente, non s'erano ancora chiariti in proposito, e di questa palese incongruenza responsabile diretto è Boiardo stesso, piuttosto distratto e svogliato in questo sesto canto, anche per quanto attiene alla sostanza dei versi.

Gradasso ricorda, senza paura d'esser ridicolizzato, d'aver portato in Francia un esercito di *cento cinquanta millia combattanti*, solo per far suo quel cimelio prezioso. Inizia la zuffa, allora; i due, dimentichi ormai di Rugiero, prendono ad usare come armi due grossi ceppi che spiccano agevolmente dagli alberi della radura, precorrendo quanto farà il furioso Orlando di Ariosto.

Il legittimo erede delle armi di Ettore, intanto, in disparte, guarda quei due giganti armarsi, ridendo a crepapelle d'una rissa ben degna *de molinari e de asini*.

È, questa, la seconda volta che, con un riso franco dinanzi all'evidente assurdità di certe situazioni, Rugiero sembra prefigurare una nuova visione: quella di un cavaliere appartenente ad una generazione più moderna rispetto a quella della vecchia tradizione, oltre che dedito al completo e consapevole abbandono all'Amore, dunque ben diverso e maturo rispetto al loro.

Per la buona sorte delle ferree leggi delle leggi cavalleresche, Brandimarte, ormai indissolubile da Fiordelisa, sopraggiunge a dirimere la questione, annunciando:

[...] vicino a due leghe è una riviera,
qual nome ha Riso, e veramente è un pianto;
dentro vi è chiuso Orlando per incanto.³⁹⁷

E naturalmente, con Orlando, la sua spada. A quel punto, continua Brandimarte, potrete cercare di toglierla direttamente a lui; solo, prima occorrerà scioglierlo da quella *incantason dolente e trista*.

C'è un problema: per sciogliere l'incantesimo occorre essere in numero dispari. Bisogna perciò affidarsi alla fortuna, che deciderà chi dovrà allontanarsi e rinunciare alla ricerca: *così gettarno la ventura a sorte*, e l'escluso è Mandricardo, che *turbato se ne va*.

Nel canto seguente, ricollegandosi alla conclusione del secondo libro, *ciò vi contai de l'altro libro al fine*, Boiardo riassume in cinque ottave, meglio specificandolo, quanto magica è la *mason, che mai fu la più bella*; al suo interno, Orlando, ben curato dalle Naiadi, sta:

[...] libero e disciolto,
preso de amore al dolce incantamento,
[...]
fuor di se stesso e fuor di sentimento.³⁹⁸

³⁹⁷ *Ivi*, III, VI, 55, vv. 6-8, pp. 1193 -1194.

I tre uomini poco sanno delle malie delle figlie di Nereo e Doride, ma c'è la solita, beninformata Fiordelisa a spiegar loro cosa fare: avanzino nel bosco che circonda il fiume del Riso, a piedi e senza paura, ma sempre con la giusta accortezza, perché *il brando e la virtù fa far la strada*³⁹⁹.

Il capofila è Rugiero che, tagliando un lauro, vede sortirne dal tronco una fanciulla; essa lo prega d'aver pietà della sua sorte, e di portarla con sé al fiume.

Cortese come sempre, il giovane di buon grado acconsente, d'altro canto, sottolinea Boiardo:

né vo doveti già meravigliare
se còlto fu Rugier a questo ponto,
ché il saggio e il paccio è da le dame gionto.⁴⁰⁰

Appena arrivati al fiume, naturalmente, la Naiade, senza soverchio sforzo, si getta in acqua assieme al cavaliere. Nel bel palazzo di cristallo, tra *danze e giochi e canto*, Rugiero s'accorge subito d'essere in compagnia di "molti altri baroni e gran milizia" e, sopra tutti, di Orlando e Sacripante.

Il saraceno di Circassia viene qui menzionato per l'ultima volta, ricomparendo solo nel primo canto del *Furioso*, dove cerca di convincersi che perdere Angelica non è poi così doloroso, perché *la verginella è simile alla rosa*...⁴⁰¹

Boiardo non ci spiega come è arrivato al fiume, da quando l'avevamo lasciato nel secondo canto del terzo libro, liberato, assieme a Gradasso, da un altro incantesimo, per opera di Mandricardo, impegnato a conquistare l'armamentario di Ettore⁴⁰².

Dopo che anche Gradasso verrà tratto in inganno, sarà Brandimarte a salvare tutti, ma solo grazie alla energica Fiordelisa, che certo non gli permette di pensare agli incantesimi delle ninfe, anzi:

il franco cavalliero incontinente
fa tutto ciò che la dama comanda.⁴⁰³

Tutti i "prigionieri", *come zucche in su vennero a galla*, e in men che non si dica, trascinati da un magico vento fuori dalla selva. Neanche il tempo di guardarsi intorno, che un nano si avvicina al gruppo chiedendo d'essere aiutato, se veramente essi difendono *il dritto e la iustizia*.

³⁹⁸ *Ivi*, III, VII, 9, vv. 3-4, 6, p. 1198.

³⁹⁹ *Ivi*, III, VII, 15, v. 8, p. 1199.

⁴⁰⁰ M. M. BOIARDO, *Orlando Innamorato*, a cura di Giuseppe Anceschi, cit.; III, VII, 21, vv. 6-8, Tomo II, p. 1201. *Gionto*, in questo caso, sta per «gabbato».

⁴⁰¹ Ludovico Ariosto, nel presentarcelo, non racconta tutte le sue peripezie, ma parla genericamente del suo arrivo in Occidente, alla ricerca di quella fanciulla da lui tanto amata già in India. Cfr. L. ARIOSTO, *Orlando Furioso*, a cura di Lanfranco Caretti, cit., canto I, 42-47, Tomo I, pp. 15-17.

⁴⁰² Sacripante sarà dimenticato sul fondo, quando gli altri si libereranno dal palazzo delle Naiadi, ma le sue sorti nel poema si erano già rivelate in bilico: situazione, tra le altre, che farà parlare Aldo Scaglione, a giusta ragione, di una sollecitudine del poeta scandinese a seguire i suoi personaggi non più valida a questa altezza temporale, da puntigliosa che era negli anni precedenti. Cfr. M. M. BOIARDO, *Orlando Innamorato*, a cura di Giuseppe Anceschi, cit.; Tomo II, p. 1201n; vedi anche M. M. BOIARDO, *Orlando Innamorato Sonetti e Canzoni*, a cura di Aldo Scaglione, 2 Voll., Torino, UTET, 1984.

⁴⁰³ *Ivi*, III, VII, 34, vv. 1-2, p. 1204.

Gradasso, guardingo, teme qualche altro tranello; Orlando, addirittura, non vuol proprio saperne, confuso com'è:

tanto credetti già, che io me ne pento.
Lo augel ch'esce dal laccio, ha poi paura
de ogni fraschetta che se move al vento;
et io gabbato fui cotanto spesso,
che, non che altrui, ma non credo a me stesso.⁴⁰⁴

L'impetuoso Rugiero, invece, con tutta la forza della sua giovane età, della virtù superiore, e della inesausta voglia d'avventura, nel momento in cui accetta d'aiutare il nano, dà una spiegazione mirabile della morale del perfetto cavaliere:

[...] se il bon cavallier fa il suo dovere
non dee ritrarse per condizione
di cosa alcuna; ogni strana ventura
provar se deve, e non aver paura.⁴⁰⁵

Vuoi la vergogna per quelle parole, vuoi il prestigioso trofeo, Gradasso e Orlando non trovano allora di meglio che prendere a contendersi Durindana. Ancora una volta, è Rugiero a dirimere la sfida tra quei campioni d'un tempo, un poco imbolsiti, mettendosi in mezzo a loro *con parlare umano*.

I due s'acquietano, infine, ma non tanto da proseguire il cammino insieme: Gradasso e Rugiero andranno verso una torre loro indicata dal nano; Brandimarte e Orlando volgono il cammino verso Parigi.

Quel che Rugier facesse e il re Gradasso,
vi fia poi raccontato in altra parte,
perché al presente a dir di loro vi lasso.⁴⁰⁶

Questo era intenzionato a fare il conte Boiardo, ma non poté mantenere la promessa, che Ludovico Ariosto s'incaricò di realizzare, riprendendo quel personaggio tanto importante nell'economia narrativa del poema precedente⁴⁰⁷.

⁴⁰⁴ *Ivi*, III, VII, 39, vv. 4-8, p. 1205.

⁴⁰⁵ *Ivi*, III, VII, 40, vv. 5-8, p. 1206.

⁴⁰⁶ *Ivi*, III, VII, 56, vv. 1-3, p. 1210.

⁴⁰⁷ Nel *Furioso*, Ruggiero farà in tempo a sposare Bradamante, ma la sua morte, prefigurata in entrambi i poemi, quasi un necessario "sacrificio" poetico per la nobilitazione della casata estense, per uno scherzo del destino, continuerà a non avverarsi. L'eroe ci andrà vicino, in modo non molto onorevole per la verità, quando nel quarto dei *Cinque canti*, Ariosto lo farà ingoiare da una balena, mostro scatenatogli contro da Alcina. Nel suo immenso ventre, Ruggiero ritroverà Astolfo, che peraltro aveva fatto il suo "esordio" nell'*Orlando* ariostesco mentre era prigioniero nell'isola della maga: trasformato in mirto, il "prence" inglese era stato salvato proprio dal futuro sposo di Bradamante (canto VI, ottave 26-56). All'interno di quell'antro orribile, frattanto, i due paladini, un tempo instancabili orditori di piani di fuga, si danno a recitare qualsiasi preghiera conoscano, prima di provare a mangiare qualche pesce ingollato dal mammifero, ben presto annoiando l'ormai stanco poeta, che concluderà bruscamente la loro vicenda: *Ma di Astolfo e Ruggier più non vi sego: / diròvvi un'altra volta i lor successi. / Finch'io ritorno a rivederli, ponno / cenare ad agio, e dipoi fare un sonno*. Cfr. L. ARIOSTO, *Cinque canti*, a cura di Luigi Firpo, Torino, UTET, 1964, canto IV, 89, vv. 5-8, p. 162.

Lo scandinese, invece, segue i cavalieri cristiani che, giunti a Parigi, osservano lo sfacelo dell'esercito di Carlo; mentre Orlando si lancia in una tronfia apostrofe alla mutevole fortuna degli esseri umani, dal campo pagano si leva un rumore terribile: è il segnale dell'attacco che intende essere decisivo.

Parigi sta per cadere, e con essa la cristianità; Orlando, per un solo momento ancora confuso, chiede il da farsi a Brandimarte.

Senza ulteriori parole, i due capiscono all'unisono che è il momento di gettarsi nella mischia dove, intanto, Mandricardo e Rodamonte fanno strage di avversari. Al secondo non basta la spada ma, arrampicandosi per le mura di difesa, è intenzionato *a disertar Parigi e ogni sua altura*⁴⁰⁸: verbo, quest'ultimo, di sinistra bellezza, che fra poco il poeta vorrà amaramente riusare.

Giunto in cima, Rodamonte afferra una gran torre, lanciandone i pezzi all'interno della città e disintegrando così ogni costruzione. Orlando gli si avventa contro, ridestando l'ardore di tutti i cavalieri cristiani; proprio di tutti, persino quello di

[...] Gano da Pontiero.
Benché sia falso e tristo della mente,
purché esser voglia è prodo e bon guerrero.⁴⁰⁹

A Carlo viene riferito che il suo primo paladino è finalmente tornato; si apra la porta principale delle mura, comanda il gran re cristiano: è tempo di contrattaccare!

L'unico cortigiano a rimanere in Parigi sarà Turpino, *per aver della terra bon riguardo*⁴¹⁰.

Il vecchio re Carlo, in piena esaltazione, disarciona Agramante, a stento salvato da Mandricardo. Le sorti dello scontro si sono rovesciate, mentre Rodamonte e Orlando sono sempre più pericolosamente vicini, pronti a quella che s'annuncia come la sfida decisiva, efficacemente rappresentata dal doppio chiasmo in chiusa d'ottava:

[...] Rodamonte solo e solo Orlando
fan piazza larga quanto è lungo il brando.⁴¹¹

Sul farsi della sera, *che più facea la cosa spaventosa*, un gran terremoto, accompagnato da una tempesta di *terribil pioggia e nebbia orrenda e scura*⁴¹², seda gli animi dei combattenti, costringendoli ad arrestarsi.

Nella descrizione delle imprese di tutti quei gran cavalieri, aveva intanto fatto spicco l'assenza di Bradamante. Una accorta strategia narrativa, tra le migliori del poema, ce la riporta innanzi proprio quando *la battaglia tenebrosa* viene sospesa:

⁴⁰⁸ M. M. BOIARDO, *Orlando Innamorato*, a cura di Giuseppe Anceschi, cit.; III, VIII, 27, v. 7, Tomo II, p. 1220.

⁴⁰⁹ *Ivi*, III, VIII, 33, vv. 3-5, p. 1221. Gano, che appartiene alla stirpe dei Maganza, ha in Pontieri il suo dominio, così come, ad esempio, Orlando è conte d'Anglante e Rinaldo è sire di Montalbano.

⁴¹⁰ *Ivi*, III, VIII, 44, v. 4, p. 1224.

⁴¹¹ *Ivi*, III, VIII, 50, vv. 7-8, p. 1225.

⁴¹² *Ivi*, III, VIII, 50-51, pp. 1125-1126.

[...] Turpin lascia qua la istoria vera,
che in questi versi ho tratto di sua prosa,
e torna a ragionar di Bradamante.⁴¹³

La giovane, come sappiamo, aveva smarrito la strada mentre era intenta ad inseguire il pagano Daniforte, che poi aveva ucciso. Ora, dopo aver perso molto sangue, la troviamo bussare alla porta di un *romitaggio*; le apre un vecchio, che da sessant'anni (!) non vede anima viva. Ha delle visioni, però, e proprio in una di queste, un'anima gli ha parlato di un tal Rugiero, che è ormai difficile possa convertirsi al cristianesimo, nonostante possenga tutti i requisiti di *un cristian perfetto*.

Bradamante, intenta ad ascoltare, per farsi medicare è costretta a mostrare la treccia dei suoi capelli, segno inequivocabile di femminilità, tenuta fino a quel momento nascosta, come sempre, dall'armatura.

Il *fratacchione* subito grida al demonio tentatore, pur continuando a curarla, e nel farlo dovrà tagliarle i capelli; poi però, impartendole la benedizione, le ingiunge:

[...] vanne altrove a ogni maniera,
ché donna non può star con omo onesta.⁴¹⁴

Bradamante riparte. Dopo un tratto, preda della calura, giunge presso un fiume; scioglie lo scudo, toglie l'elmo, mostrando il capo ormai privo della sua bellissima treccia, e si dispone a riposare un poco. Passa in quei paraggi *una dama, nomata Fiordespina*, figlia del re di Spagna, intenta alla caccia con molti servitori; avvistata Bradamante, immantinente se ne innamora, credendola *un qualche cavalliero*".

Arrivato, intanto, alla sessantaseiesima ottava, in un terzo libro in cui la misura media d'ogni canto è sessanta ottave, Boiardo, molto attento, informa i suoi lettori che deve sospendere la narrazione; questa volta, perché

[...] già vargata abbiám la usata norma
del canto nostro, e convien riposare.⁴¹⁵

Fiordespina è risoluta a rimanere da sola con quel bellissimo giovane.

⁴¹³ *Ivi*, III, VIII, 52, vv. 5-7, p. 1226.

⁴¹⁴ *Ivi*, III, VIII, 62, vv. 1-2, p. 1228 e cfr. nota relativa. Dopo averla paragonata al diavolo, in accordo alla visione secolare del femminile nel cristianesimo, il frate taglia la treccia a Bradamante, sebbene per curarla: proprio quella parte del suo corpo che, scoperta, la distingueva da tutti gli altri armati. Il taglio dei capelli, peraltro, non viene ricordato dal poeta scandinavo, se non implicitamente, nell'avvio della vicenda che vedrà Bradamante alle prese con Fiordespina; ancora una volta, sarà Ludovico Ariosto, come sempre precisissimo ma mai pedante, a riprendere la storia, ponendola tra le labbra di un nuovo personaggio, il fratello di Bradamante a lei somigliantissimo, Ricciardetto, che dirà esplicitamente: *fu di scoriarsi astretta i lunghi crini*, analizzando altresì il desiderio fatalmente frustrato di Fiordispina ancor più spietatamente del suo predecessore. Cfr. L. ARIOSTO, *Orlando Furioso*, a cura di Lanfranco Caretti, cit., canto XXV, 22-46, Tomo II, pp. 738-745.

⁴¹⁵ M. M. BOIARDO, *Orlando Innamorato*, a cura di Giuseppe Anceschi, cit., III, VIII, 66, vv. 5-6, Tomo II, p. 1229.

Il poeta, allora, intona un canto che chiede espressamente ad Amore di unirsi a *cavallieri e dame peregrine* della corte; una volta tra loro, *tra queste genti angelice e divine*, di certo non vorrà più ripartire⁴¹⁶.

Il conte sta esplorando territori incogniti: se è vero che una ragazza sta dormendo inconsapevole e l'altra non conosce la sua reale identità, ciò non toglie che l'argomento si presti alla vivace curiosità dei suoi lettori. Bradamante si desta, a causa del rumore dei cacciatori e dei cani; i suoi occhi abbagliano Fiordespina, facendola arrossire: solo allora, la guerriera comprende che una giovane donna la stava osservando da tempo.

Subito la figlia del re di Spagna le offre il cavallo, cui è tanto legata, dal momento che la promessa sposa di Rugiero ha perso di vista il suo: sicuramente quel *cavallier* se lo merita, perché *alle più volte bono è quel che è bello*, afferma sicura la giovane innamorata.

Anzi, continua:

sol colui dà, qual dà le cose care;
ciascun privar se sa de cosa abietta:
e, per stimarme di poco valore,
io non ardisco di donarti il core.⁴¹⁷

Un bellissimo modo, molto casto e anzi addirittura tenero, ma non certo ingenuo, di farsi benvolere dall'oggetto del suo desiderio.

L'impossibile idillio, però, viene rapidamente smorzato da Boiardo che, spintosi già molto in là, fa riflettere Bradamante in questi rozzi termini:

[...] qualche una mal contenta
serà de noi e ingannata alla vista,
ché gratugia a gratugia poco acquista.⁴¹⁸

Bradamante ha deciso quindi di approfittare della situazione, mettendo in scena, in un evidente ribaltamento della sua prima vicenda amorosa con Rugiero, il classico atteggiamento del perfetto cavaliere che si dona alla dama, dimostratasi con lui tanto generosa. Appropriatasi del cavallo con un gran balzo, sente intanto dire da Fiordespina ai suoi uomini che la caccia continua, ma adesso la faranno insieme, solo il cavaliere e lei.

Il destino beffardo vuole che il cavallo imbizzarrisca, e allontani immediatamente la guerriera dal folto del gruppo dei cacciatori; Fiordespina non aspettava altro e si mette a rincorrerla con un altro cavallo, raggiungendola, infine in una radura, *in su l'erbette nove*.

Qui smontano dai cavalli,

⁴¹⁶ *Ivi*, III, IX, 2, pp. 1231.

⁴¹⁷ *Ivi*, III, IX, 10, vv. 5-8, p. 1233.

⁴¹⁸ *Ivi*, III, IX, 11, vv. 6-8, *ibidem*. Versi rozzi e proverbiali, che furono utilizzati da Luigi Pulci nel *Morgante*, da cui probabilmente il conte di Scandiano li ha presi, ma in un contesto più appropriato e in una congerie di rime ben più adatte: *grattugia con grattugia non guadagna*. Cfr. L. PULCI, *Morgante e Opere minori*, a cura di Aulo Greco, cit., Tomo II, canto XXV, CCLXVI, v. 7, p. 1005.

ambe tante legiadre, ambe sì belle,
che avrian di sue bellezze il mondo adorno.
L'una de l'altra accesa è nel disio,
quel che li manca ben sapre' dir io.⁴¹⁹

Come in precedenza, in un momento tanto rarefatto, il poeta di Scandiano risolve la vicenda in modo volutamente grossolano, eppure foriero di ulteriori sviluppi.

Ma, all'improvviso...

Mentre che io canto, o Iddio redentore,
vedo la Italia tutta a fiamma e a foco
per questi Galli, che con gran valore
vengon per disertar non so che loco;
però vi lascio in questo vano amore
de Fiordespina ardente a poco a poco;
un'altra fiata, se mi fia concesso,
racontarovi il tutto per espresso.⁴²⁰

Il 9 settembre 1494, Carlo VIII re di Francia, passando per Asti, arrivava sul territorio italiano. Il suo, ufficialmente, era un transito per una vaga crociata in Terra Santa: in realtà, su istigazione di Ludovico il Moro, egli puntava a penetrare nel Regno di Napoli⁴²¹.

A prima vista, dunque, potrebbe sembrare che quest'ultima ottava sia stata scritta da Boiardo dopo la prima decade di settembre, mentre invece è molto probabile che faccia riferimento alle avanguardie dell'esercito francese, di cui il territorio ducale, quello reggiano in particolare, stava facendo la pessima conoscenza; quel che non si può sapere è quanto distanti siano questi versi dai precedenti, che sembravano formare un blocco unitario destinato a saturare quantomeno la prima parte del nono canto.

E ancor più delle prime stupende quattro battute, prese nel loro complesso, che sono un'invocazione d'aiuto, ma a chi non ascolta, lancinante addirittura è la professione di fede nel valore della poesia di Boiardo, quando si cita nell'attacco: *Mentre che io canto*, l'avevamo trovato al termine

⁴¹⁹ M. M. BOIARDO, *Orlando Innamorato*, cit.; III, IX, 25, vv. 5-8, Tomo II, p. 1237.

⁴²⁰ *Ivi*, III, IX, 26 - fine -, pp. 1237-1238.

⁴²¹ «Carlo VIII rivendica il regno di Napoli in quanto erede degli Angioini: i diritti della casa d'Angiò sono stati trasmessi, nel 1481, alla corona di Francia da Carlo del Maine, nipote ed erede di Renato, l'ultimo degli Angioini ad aver tentato di riprendere, fra il 1459 e il 1462, il regno di cui gli Aragonesi si sono insignoriti sin dal 1442. Al di là di queste ragioni dinastiche, Carlo VIII presenta tuttavia la sua impresa come la prima tappa di una nuova crociata che permetterà ai cristiani di liberare Gerusalemme dal dominio turco. Carlo, d'altronde, è stato convinto della possibilità di tale impresa da Lodovico Sforza, che intende utilizzare la presenza francese per modificare a proprio vantaggio la situazione italiana. L'equilibrio difensivo tra i principali Stati regionali italiani (stabilito dopo la pace di Lodi del 1454 e l'alleanza – firmata nel 1467 e confermata nel 1480 – tra Napoli, Firenze e Milano “per fare contrapeso alla potenza de' viniziani”) si è profondamente trasformato dopo la morte, l'8 aprile 1492, di Lorenzo de' Medici che fino ad allora, per dirla con il Guicciardini, “procurava con ogni studio che le cose d'Italia in modo bilanciate si mantenissino che più che in una che in un'altra parte non pendessimo”. Piero de' Medici si è avvicinato agli Aragonesi di Napoli, mentre Lodovico Sforza, isolato, teme per il suo potere su Milano, il cui duca legittimo, Gian Galeazzo, ha sposato nel 1489 Isabella d'Aragona, nipote di Ferdinando re di Napoli. Questo timore sarà “seme e origine di tutti i mali”.» J.-L. FOURNEL – J.-C. ZANCARINI, *Guerre d'Italia (1494-1559)*, cit., pp. 4-5. (Il virgolettato interno alla citazione è tratto da F. GUICCIARDINI, *Storia d'Italia*, Bari, Laterza, 1929).

del secondo libro, al tempo dello scoppio della guerra con Venezia; e, comunque, nonostante la gravità della situazione, ricordando l'argomento del canto, il conte si dichiara intenzionato a tener salda la linea di continuità del suo poema.

La guerra con Venezia, d'altronde, era di natura affatto territoriale, e certo la Repubblica Serenissima, "vicino" scomodo ma ben conosciuto, mai ebbe l'intenzione, prima e dopo la vittoria, di far scomparire dalla mappa il ducato estense. Ora, invece, con la discesa in campo di forze che nulla avevano in comune con quelle terre da *disertare*⁴²², al calare sempre più evidente delle energie morali e fisiche dello stanco governatore di Reggio, il futuro appariva non più solo incerto, ma del tutto privo d'una via d'uscita.

Patente testimonianza di questo tramonto epocale sono le lettere, sempre più disilluse, che Boiardo scrive ad Ercole nella seconda metà del 1494, durante quelli che sono i suoi ultimi mesi di vita, ricevendone risposte vieppiù elusive.

Il duca, da poco meno di un anno vedovo di Eleonora, morta in circostanze a dir poco controverse, si trovava a sua volta in una posizione quanto mai problematica, essendo nominalmente alleato e degli Sforza e degli Aragonesi.

In ossequio alla provata fedeltà alla corona ducale, Matteo Maria è disposto a eseguire gli ordini di Ercole, che già all'inizio di agosto, lo avvisa del prossimo passaggio dei primi soldati di Carlo VIII, rappresentanti delle forze milanesi ostili al re di Napoli.

Di certo, l'ottimo uomo di governo che sempre è stato Boiardo, non vuole rinunciare all'abituale dialettica critica, a maggior ragione in un momento tanto delicato:

La Ex(cellenti)a Vostra ha commesso per una sua a nui de Regimento che ne lo alogiare queste gente d'arme, che de proximo se dice havranno a passare de quivi, el se habia a tenere et osservare li modi et ordini se fece nel passare che già fece la Ex(cellenti)a dell'III(ustrissi)mo Duca de Milano, cioè el Duca Galeazo: de che qui non s'è ritrovato ordine veruno, perché Sua Cel(situdi)ne alloggiò a l'Enza et passò di longo insino a Rubera. Ma è provisto che suso questo teritorio di qua da Regio in uno miglio de tereno habiano uno alloggiamento, dove sarà strami abundantemente gratis, biave da cavalli, panne, vino, carne et altre cose necessarie a sufficientia per li suoi dinari, [*scil. mercè la promessa degli emissari*] che li subititi de Vostra Cel(situdi)ne non saranno da(m)nificati.⁴²³

E ancora:

⁴²² Questo verbo, potentissimo, fu già di Dante, con lo stesso significato di "derubare", "ridurre in miseria", in un'apostrofe rivolta ai potenti che vessano i più deboli: «Ahi maestri e malnati, che disertate vedove e pupilli, che rapite a li men possenti, che furate e occupate l'altrui ragioni; e di quelle corredate conviti, donate cavalli e arme, robe e denari, portate le mirabili vestimenta, edificate li mirabili edifici e credetevi larghezza fare!» Cfr. D. ALIGHIERI, *Convivio*, a cura di Gianfranco Fioravanti, in *Opere*, Vol. 2: *Convivio, Monarchia, Epistole, Egloghe*, a cura di Gianfranco Fioravanti, Diego Quagliani, Claudia Villa, Gabriella Albanese, edizione diretta da Marco Santagata, Milano, Mondadori, 2014, IV, XXVII, p. 1009.

⁴²³ M. M. BOIARDO, *Lettere*, cit.; *lettera CLVI, A Ercole d'Este, Reggio, 8 Agosto 1494*; pp. 289-290, corsivo mio.

Questo di de hoggi le gente sono alogiate qua a li logiamenti deputati. [...] Loro hano avuto assai resguardo, pur alchuni hano facto qualche pocho de danno. [...] A dire el vero a la S(ignoria) Vostra, *non ha quella obedientia come seria necessaria*.⁴²⁴

L'atteggiamento del conte nei riguardi delle sopravvenienti truppe francesi è già guardingo, ma ancora diplomaticamente neutro, e di sicuro volto a mai scontentare il duca:

[...] per il resto ho pure speranza de satisfare, et cussi me ne sforciarò, ad ciò che li Franciosi non stiano mancho bene che siano stati li Taliani, et se li porò anche avantaggiare, lo farò molto volenter per ogni respecto.⁴²⁵

La corrispondenza con Ferrara s'infittisce, a scapito di quella con i podestà di zona, perché forse Boiardo, che comincia a non star bene, vuole seguire il passaggio delle truppe in prima persona, viaggiando da un luogo ad un altro; sempre meno spazio è destinato alle vicende dei semplici cittadini, che fino a poco tempo prima sapevano di potersi rivolgere a lui, ottenendo sempre una risposta.

Il 26 agosto, in una lettera ad Ercole scritta «propria manu», apparentemente senza motivo, «per mio piacere, parendomi mentre che io scrivo di ragionare cum Vostra Cel(situdi)ne», il conte fornisce un ragguaglio preciso delle truppe «del Re di Franza», che finalmente passano dalle parti di Reggio. Boiardo informa il suo Signore che ha bevuto in una «hostaria» con «Don Juliano», capitano dei balestrieri; tutto sommato, gli è sembrato un uomo come tanti altri, magari un poco grossolano come ogni combattente: «era vestito de uno saio di pano bianco cum molte machie di broda», su cui però mette un mantello di velluto nero ornato di pietre preziose.

Il governatore sa che sta fornendo dettagli di poco conto, alla ricerca forse dei momenti in cui simili conversazioni con Ercole erano d'abitudine, e con esse la comunanza d'idee e di modi d'azione.

Quando poi prova a descrivere le armature e le attività dei balestrieri, lui che era stato uno straordinario creatore di insegne e ordigni fatati, ma mai un vero uomo d'armi, non riesce a soffermarsi più di tanto, concentrando invece subito la sua attenzione sulla personalità del capitano e sul corredo che Don Juliano ha portato dalla Francia, fatto di «molti vasi ben lavorati»: insomma, aggiunge il poeta, non leggendo questa missiva, il duca «non ne farà molta perdita».

In conclusione, il conte ha ancora tempo per ricordare ad Ercole che l'indomani altri «homini d'armi» passeranno per Reggio, «et li altri de giorno in giorno»⁴²⁶.

Eppure, nella stessa giornata, Boiardo fa inviare una nuova lettera al duca, ben più allarmata, per rendergli conto delle resistenze che alcuni notabili locali fanno all'alloggiamento dei francesi nei loro possedimenti: è il caso che Ercole intervenga in prima persona, senza però abbandonare «la sua solita

⁴²⁴ *Ivi*, lettera CLXI, A Ercole d'Este, Reggio, 20 Agosto 1494; p. 294, corsivo mio. Il riferimento della frase evidenziata dal corsivo è al Conte di Caiazzo, Giovan Francesco da Sanseverino, figlio di Roberto, capo delle avanguardie italiane alleate di Carlo VII.

⁴²⁵ *Ivi*, lettera CLXII, A Ercole d'Este, Reggio, 21 Agosto 1494, pp. 294-295.

⁴²⁶ *Ivi*, lettera CLXV, A Ercole d'Este, 26 Agosto 1494, pp. 296-298. Don Juliano è Antoine de Ville, signore di Domjulien. Va detto che questa è una delle nove lettere autografe rimasteci di Boiardo, su un *corpus* di centonovantatré (le altre sono la XLVI, la LIV, la LVI, la LVII, la XC, la CXII, la CXVIII e la CLII: cfr., nello stesso testo di riferimento, l'introduzione a cura di Pier Vincenzo Mengaldo).

clementia»: non attribuendo, cioè, ogni colpa ai suoi sudditi per quell'atteggiamento all'apparenza insubordinato, ma sforzandosi di comprenderne le ragioni⁴²⁷.

Il 28 agosto, appena due giorni dopo, in un'altra missiva a tutta vista solo informativa, il conte dà sfogo alla sua amarezza, evidentemente alimentata dalle continue lamentele dei cittadini reggiani, stavolta neanche mediata dalla sua usuale vena ironica:

Secondo lo avviso che io hebi da Lorenzo Mozanicha non dovrebe venire altro exercito, che molto me piaceria, perché questi, così Francesi come Italiani, hanno grandemente damnificato el paese, et involando di nascoso e robando per forza, e non volendo pagare le victualie se non a suo modo. Pure intendo che anchora se aparechiano altre gente e francese e italiane, che, quando così sia, metteranno in destructione ciò che è tra Regio e l'Enza, perché non vogliono mai per modo alchuno passare più oltre et in quei luochi hano frusto ogni cosa. Niente di meno si farà ogni possibile provisione, ma non comprehendo che possiamo haverne se non da(m)no.⁴²⁸

Esasperato dall'immobilismo di Ercole, che odora sempre più di connivenza, Matteo Maria non fa più distinzione tra truppe francesi e italiane; sono tutti invasori privi di rispetto per l'ospite: soldataglia che, prima andrà via, meglio sarà per tutto il ducato.

A conferma di questo stato di cose, per tutto il mese di settembre, un nutrito gruppo di cavalieri francesi staziona nel circondario di Parma, incerto se tornare indietro o continuare a seguire «la Maiestade del suo Re [*che*] già era di qua da li monti»: è Carlo VIII, citato per la prima volta da quando è in Italia in questa missiva, che è la prima di settembre, «Kalendis Septembris», un prezioso documento storico dell'avvenuto passaggio sul territorio italiano del sovrano d'Oltralpe⁴²⁹.

Il 5 ottobre, quando finalmente i francesi sembrano volersi muovere, cosa che comunque non faranno ancora per molte settimane, Boiardo si deve tristemente rendere conto, con sarcasmo ormai, che il privilegiato canale informativo con Ercole non esiste più. Avendo scritto al podestà di Bersello d'alloggiare tutti quei cavalieri in marcia, il governatore di Reggio si vede rispondere che ciò non è possibile, in quanto lo stesso duca ha intimato a «quilli uomini» di Bersello di non ospitare alcuno che non abbia un lasciapassare a firma sua.

Me sono meravigliato, havendo io altramente in commissione da la Ex(cellenti)a Vostra. Tutavia el se proverà de adexrarli per la migliore via sarà possibile, et non se mancherà de honorarli et de acharezarli perché stiano contenti et rimangano bene satisfacti de questo loco.⁴³⁰

⁴²⁷ *Ivi*, lettera CLXVI, A Ercole d'Este, 26 Agosto 1494, pp. 298-299.

⁴²⁸ *Ivi*, lettera CLXVII, A Ercole d'Este, 28 Agosto 1494, pp. 299-300.

⁴²⁹ *Ivi*, lettera CLXIX, A Ercole d'Este, p. 301. «Carlo VIII è venuto in Italia con 70 pezzi di artiglieria. Si tratta di cannoni che usano palle di ferro e non più di pietra, e sono trasportati da carri trainati da cavalli, non da buoi, il che consente di farli viaggiare di pari passo con il resto dell'esercito; inoltre si possono mettere in batteria molto rapidamente e l'intervallo di tempo tra un colpo e l'altro è molto ridotto; i tempi della guerra vengono sconvolti: "Quello che prima in Italia fare in molti giorni si soleva, da loro in pochissime ore si faceva" scrive il Guicciardini. La fama di "questo più tosto diabolico che umano strumento" aveva preceduto l'arrivo dei francesi tramite gli ambasciatori veneti e fiorentini che avevano fatto sapere che le palle di ferro dei cannoni francesi avrebbero attraversato qualsiasi muraglia.» J.-L. FOURNEL – J.-C. ZANCARINI, *Guerre d'Italia (1494-1559)*, cit., pp. 7-8. (Il virgolettato interno alla citazione è tratto da F. GUICCIARDINI, *Storia d'Italia*, cit.).

⁴³⁰ *Ivi*, lettera CLXXIV, A Ercole d'Este, p. 304.

Ancora una volta, la palla gli veniva restituita avvelenata, da quello che un tempo lo aveva chiamato «compagno»; ora quell'appellativo onorifico si rivelava in tutta il suo vuoto formalismo, nel momento in cui Boiardo, per un altro verso, capiva che la situazione sul territorio era ormai sfuggita di mano al duca; tanto da scrivergli, appena il giorno dopo,

Non scio più dire de dare firmo adviso a Vostra Cel(situdi)ne de'facti loro [*dei francesi, ma anche dei commissari di Ercole*], perché non stanno fermi a li ordini.⁴³¹

Le missive della prima metà di ottobre si concludono con un sempre più sfiduciato «m'è parso avisarne Vostra Signoria»: nel passato segnale di fedeltà, adesso manifestazione se non di dissenso, certo di distacco sempre più evidente, come l'inanità di Ercole, che sembra sempre più intenzionato a salvaguardare la sola Ferrara, capitale del ducato, anche a costo di “dimenticare” gli altri sudditi⁴³².

Il 23 ottobre, infine, nella famosa lettera che non scrive di sua mano perché ha «havuto uno pocho de mallo»; una settimana dopo l'ennesima scorreria impunita dei soliti francesi insediatisi ormai stabilmente nel territorio ducale, e della richiesta di alcuni comuni limitanei di porsi sotto l'egida di Ferrara, timorosi di essere esposti al saccheggio di quelle orde senza comando, il conte di Scandiano audacemente ricorda al duca la responsabilità della sua carica:

A tuti ho risposto che, per havere la S(ignoria) Vostra bona intelligentia cum Fiorentini et cum li altri Potentati, la non se intrometeria a tale impresa. Tuttavia m'è parso darne adviso ala Cel(situdi)ne Vostra, ala quale circa ciò non intraria a darli ricordo, se non che la recolenda memoria dell'Il(ustrissi)mo S(igno)re suo padre in simile caso seppe pur fare qualcosa [...].⁴³³

I francesi, intanto, continuano a «saccomanare» interi territori, come Boiardo scrive in un'altra drammatica richiesta a nome della popolazione del ducato, indirizzata stavolta ad Alfonso e Sigismondo, figlio e fratello di Ercole, visto che «ho avisato del tuto el S(igno)re Duca et del tuto expecto risposta»⁴³⁴.

⁴³¹ Ivi, lettera CLXXV, A Ercole d'Este, 6 Ottobre 1494, p. 305.

⁴³² Boiardo non poteva accettare che il protagonista degli eroici episodi “napoletani”, occorsi mentre imparava il mestiere delle armi, e dal poeta stesso trasformati in atti leggendari in tante sue opere; che il valoroso combattente della Molinella nel 1467; il comandante della Lega Italica nella guerra contro il papa del 1478; lo strenuo difensore del suo ducato nella guerra contro Venezia del 1482-1484, si fosse trasformato in un pavido osservatore solo all'apparenza neutrale.

⁴³³ M. M. BOIARDO, *Lettere*, cit.; lettera CLXXXIII, A Ercole d'Este, 23 Ottobre 1494, pp. 312-313.

⁴³⁴ «Intendo ancora che li Franzesi hanno saccomanato uno altro castello nominato Castelnuovo, non troppo lontano da Sarzana, et morte le persone, done et puti, et mal tractati.» M. M. BOIARDO, *Lettere*, cit.; lettera CLXXXVI, 31 Ottobre 1494, Ad Alfonso e Sigismondo d'Este, pp. 315-316. A provocare «grandissimo terrore» fu soprattutto la brutalità con la quale i francesi trattarono le «terre» che rifiutavano di arrendersi. Valga per tutti l'esempio di Monte San Giovanni, «terra» del marchese di Pescara, dove i francesi giunsero il 9 febbraio 1495. «I 300 fanti e gli abitanti decisero di non arrendersi e [...] tagliarono naso e orecchie ai trombettieri venuti a intimare la resa; i francesi cominciarono a battere le mura e, il giorno dopo, dettero l'assalto e presero la cittadina, “dove - scrive il Guicciardini - per il furore loro naturale e per indurre con questo esempio a non ardire di resistere, commessono grandissima uccisione; e dopo avervi esercitato ogn'altra specie di barbara ferità crudelirono contro agli edifici col fuoco”. [...] Su circa 700 abitanti, furono risparmiati pochi bambini e donne; e il Guicciardini commenta: “Il quale modo di guerreggiare, non usato molti secoli, in Italia, empiè tutto il regno

Ancora: il 2 novembre, parlando di una disobbedienza di certi abitanti di Carpeneto agli ordini del «Capitano del Diveto», mandato da Boiardo stesso a far eseguire i suoi ordini, il governatore sa a chi attribuire parte importante della colpa:

Se la Ex(cellenti)a Vostra avesse facto punire a' giorni passati quilli che fecero el primo insulto al Capit(ani)o del Diveto, non seria forse accaduto questo altro.⁴³⁵

L'ultima epistola del conte di Scandiano, datata 22 novembre, non sarà indirizzata al suo duca, ma ancora ad Alfonso e Sigismondo, unici interlocutori della famiglia d'Este rimastigli, che egli suppone in grado di comprendere il dramma morale, tutto italiano, di una città come Pisa che, al grido di «Franza Franza», crede di essersi liberata della dominazione fiorentina, accettando entusiasticamente lo straniero come nuovo capo; o di un «Marchionato» come Fivizzano, comprendente numerosi paesini, che, pur appartenendo a Firenze, era stato tra i promotori dell'invocazione d'aiuto al duca Ercole, abbandonato da settimane alle truppe francesi senza che alcun potente italiano muova un dito⁴³⁶.

Carlo VIII entrò effettivamente a Napoli il 22 febbraio 1495. Minacciato da una lega costituita da stati italiani, Austria e, soprattutto, Spagna, presto dovette precipitosamente ritornare verso nord; non prima, però, della rovinosa battaglia di Fornovo del 6 luglio 1495, proprio in quella provincia di Parma che tanto aveva subito le angherie delle sue truppe: lo scontro si rivelò un autentico massacro di uomini sia sull'uno che sull'altro versante⁴³⁷.

Il definitivo rientro in Francia di Carlo significò solamente la nuova influenza sull'Italia di un'altra potenza europea: al possibile sovrano francese, si sostituì il certo dominio iberico, ben più saldo e capace di durare nel tempo⁴³⁸.

di grandissimo terrore".» J. L. FOURNEL – J. C. ZANCARINI, *Guerre d'Italia (1494-1559)*, cit., pp. 8-9. (Il virgolettato interno alla citazione è tratto da F. GUICCIARDINI, *Storia d'Italia*, cit.).

⁴³⁵ M. M. BOIARDO, *Lettere*, cit.; lettera CLXXXIX, 2 Novembre 1494, A Ercole d'Este, pp. 317-318.

⁴³⁶ *Ivi*, lettera CLCIII, 22 Novembre 1494, Ad Alfonso e Sigismondo d'Este, p. 321.

⁴³⁷ «[Nella battaglia di Fornovo] Per la prima volta, dopo secoli, un imponente schieramento militare fu composto prevalentemente da italiani e fu condotto da un capo italiano: Francesco Gonzaga. Per allontanare i francesi dall'Italia [...], si costituì una alleanza militare chiamata Lega Santa. Di essa facevano parte il ducato di Milano, la repubblica veneta, lo stato pontificio, il ducato di Mantova. Aderirono anche il re di Spagna e l'imperatore di Germania. Un'imponente armata composta da trentamila uomini si formò nell'Italia settentrionale. [L'esercito di Carlo VIII] Era comandato da un valente condottiero italiano: Gian Giacomo Trivulzio. Si trovarono così di fronte due condottieri italiani nella battaglia che segnò il destino d'Italia nei secoli a venire. L'armata del Gonzaga affrontò quella francese a Fornovo, sul fiume Taro. La battaglia fu asprissima. [...] I francesi furono praticamente battuti sul campo. Ma la cavalleria del Gonzaga, sfuggita di mano, invece di buttarsi all'inseguimento dell'esercito vinto, si precipitò a saccheggiare l'accampamento francese. Il Trivulzio, soddisfatto di avere evitato una disfatta completa del suo esercito, nella notte fra il 7 e l'8 luglio, riuscì a sottrarsi all'esercito della Lega e a ripiegare verso i passi alpini.» T. ARGIOLAS, *Armi ed eserciti del Rinascimento italiano*, cit., pp. 170-171. Vedi anche D. POTTER, *Renaissance France at war. Armies, Culture and Society, c. 1480-1560*, Woodbridge, The Boydell Press, 2008.

⁴³⁸ Occorrerà comunque attendere il trattato di Cateau Cambresis del 1559, per avere la formalizzazione di una situazione politica già in atto da più di sessant'anni. Solo con le paci di Utrecht, del 1713, e di Rastadt, 1714, in Italia, al predominio spagnolo, si sostituirà quello austriaco. Per gli sviluppi di questa situazione politica, vedi: *STORIA D'ITALIA. DALLA CADUTA DELL'IMPERO ROMANO AL SECOLO XVIII*, a cura di Ruggiero Romano e Corrado Vivanti, Torino, Einaudi, 1974; vol. 1, *La società medievale e le corti del Rinascimento*, di Giovanni Tabacco e Corrado Vivanti: *Le due «monarchie sull'Italia»*, di Corrado Vivanti, pp. 385-427.

Il conte di Scandiano era già morto da sei mesi, il 19 dicembre del 1494, circondato dal generale rimpianto, molto probabilmente autentico, dei suoi concittadini.

Il 20 novembre, due giorni prima della sua ultima lettera ufficiale, Matteo Maria aveva fatto testamento a favore del figlio Camillo, appena quindicenne; non dimenticando il cugino Giovanni, evidentemente perdonato per le malefatte del passato, in nome di quella unità, tanto cara agli Este, che era volta ad impedire ogni dispersione di ricchezze.

Soprattutto, però, la morte risparmiò a Boiardo la terribile sorte di Camillo, morto a diciannove anni quasi sicuramente avvelenato, come non era accaduto al padre, scampato per il rotto della cuffia alla congiura della zia e del cugino.

Contro la volontà di Taddea, e con l'appoggio di Ercole, al volgere del secolo, proprio Giovanni riuscì ad essere investito del feudo di Scandiano.

La moglie di Boiardo e le altre quattro figlie dovettero allora abbandonare per sempre il castello e le terre: finiva così, drasticamente, la vicenda amara dei rapporti tra la nobile famiglia dei «Bolgiardi» e la casa d'Este.

Quel che a noi rimane, del cantore di Orlando, è la bella impressione di un poeta che nei momenti più ispirati, sa come avvincere i suoi lettori. E allietarli, perché questa fu un'esigenza autenticamente sentita da un grande "professionista" delle lettere come lui; un raffinato cortigiano che, altresì, non si smarrì di fronte ad un compito che, probabilmente, non sentiva pienamente suo. Ma che, come scrisse nel suo poema, cantava,

[...] de amor e di battaglia.

L'uno e l'altro esercizio è giovenile,
nemico di riposo, atto allo affanno;
l'un e l'altro è mestier de omo gentile,
qual non rifiuti la fatica, o il danno;⁴³⁹

Matteo Maria Boiardo fu un poeta di gran lunga migliore, rispetto a quanto la maggior parte della critica letteraria abbia sempre voluto e lasciato credere⁴⁴⁰.

Non è Ludovico Ariosto, questo è evidente; ma non gli si può fare una colpa d'averlo immediatamente preceduto nel tempo e, soprattutto, nello stesso luogo d'origine. Eppure, questa vicinanza, ha fatto sì che meglio di chiunque altro, Boiardo potesse consegnare ad Ariosto una

⁴³⁹ M. M. BOIARDO, *Orlando Innamorato*, a cura di Giuseppe Anceschi, cit., II, XII, 1, v. 8, 2, Tomo II, p. 745. Come sempre, dopo questa bellissima dichiarazione d'intenti, Boiardo abbassa il tono con una tirata sull'infedeltà delle donne del suo tempo che gli serve per ricollegarsi all'episodio della traditrice Origille, trattato nel canto precedente; non tutte uguali, però, le donne, perché ci son anche le leali: e giurando su quella che ha in mano il suo cuore, molto probabilmente ancora Antonia Caprara, chiede scusa a tutte, premurandosi di sottolineare che, quanto detto in precedenza, vale solo per le donne del tempo che fu.

⁴⁴⁰ Cfr. C. DIONISOTTI, *Fortuna e sfortuna del Boiardo nel Cinquecento*, in *Il Boiardo e la critica contemporanea*, a cura di Giuseppe Anceschi, Firenze, Olschki, 1970.

struttura poetica forse dispersiva e a volte sfilacciata nella resa finale, ma vitalissima e unitaria per quanto concerne le motivazioni di fondo.

Un “meccanismo” imperfetto, nel quale i personaggi sono definiti a partire dalle azioni che compiono, non dalla introspezione; che lo scandinese pure tenta, attraverso brevi inserti intimi, volti ad esprimere le individualità che si relazionano dialetticamente col mondo circostante, spesso vissuto con insofferenza, e da esse intuito come composito e prismatico, proprio perché agito da altre singolarità problematiche.

A Boiardo non difetta il sorriso, s'è visto, perlopiù arguto, altre volte atteggiato a sguaiataggine; né manca la capacità di intingere la penna in una soffusa mestizia, adombrando a volte un presentimento di morte.

Il suo Orlando è una figura tragicomica che acquisisce una propria dignità letteraria, in virtù dello sconquasso provocatogli dalla conoscenza di sentimenti “moderni”, troppo complessi per quella declinazione di *Guiron le Courtois*, personaggio cardine del ciclo arturiano, che era diventato; differente è il caso di Angelica, personaggio che innesca le avventure di molti, ma tutto sommato irrisolto, e non certo solo perché le sue vicende giocoforza furono interrotte: peraltro già otto canti prima della fine del secondo libro, e dunque senza una reale intenzione da parte dell'autore di riprenderle.

Se Rinaldo non è dissimile dai tanti della tradizione anonima, focoso e alla perenne ricerca dell'emulazione delle gesta del cugino, gli eroi saraceni, per quanto educati, o meglio addestrati al culto dell'onore e della cortesia cavalleresca, alla resa dei conti, non riescono, in nessun caso, ad andar oltre la brutalità “connaturata” alle loro origini barbare; origini non rischiarate dalla “giusta” fede dei cristiani, che rimane comunque un tema affatto secondario nell'economia e della fabula e dell'intreccio dell'*Innamoramento*.

Rugiero e Bradamante sembrano prefigurare personalità nuove, ma è naturalmente impossibile sapere se il poeta sarebbe riuscito a mantenere con loro la giusta tensione narrativa; personalità rinnovate anche dal fatto che, nonostante i personaggi preesistessero all'*Orlando* di Boiardo, mai avevano avuto l'onore di veder distendere le rispettive vicende lungo la trama in ottave di un poema tanto ponderoso⁴⁴¹.

La saturazione del tema dinastico, in questo senso, ha inizio solo al canto XXI del secondo libro, con la prima elencazione della genealogia estense, seguita poi dalle lodi alla stirpe di Biscaglia al canto XXIII; al canto XXV c'è una ripresa delle vicende degli Este, nome mai citato nel poema, è il caso di ribadirlo per l'ultima volta, prima dei dodici Alfonsi del canto XXVII: un compatto nucleo di canti che induce a pensare ad una scelta del poeta di *mise en relief*, se non ad una imposizione vera e propria del duca Ercole, insoddisfatto dei primi tentativi.

⁴⁴¹ I lettori avrebbero avuto adesso la ghiotta possibilità, grazie soprattutto al poeta di Scandiano, di appassionarsi alle avventure amorose del paladino di Francia, secondo la tradizione “casto per eccellenza”: non a caso, e non poteva essere altrimenti, proprio dal personaggio di Rugiero, partirono le “giunte” cinquecentesche al poema di Boiardo.

Tutto questo apparato dinastico avrebbe dovuto sfociare nel terzo libro, portando a compimento le personalità di Rugiero e Bradamante, destinati a dar vita alla famiglia estense.

Un tentativo era già stato fatto, al momento dell'incontro tra i due giovani, ma i giorni del poeta terminarono. Nel quinto decennio di vita, quando l'umore nero di tanta subalternità, colma di responsabilità ma esposta ad ogni vento, non riuscì più a trattenersi; come spesso accadeva ad uomini del suo rango in quel periodo: come capiterà per nulla singolarmente, e stavolta non ci sono coincidenze che tengano, anche ad Ariosto e Tasso.

L'ultima ottava del poema, all'un tempo splendida e terribile conclusione di un'opera inconclusa, che da sola avrebbe dovuto indurre chi guardò a Boiardo solo come inventore di favole da intrattenimento a rileggere con maggior puntiglio il suo testo⁴⁴²; quel doloroso riferimento alla devastazione portata dai Galli, tutt'altra cosa rispetto ai cavalieri di Francia della sua immaginazione, che pure non lo aveva distolto dai suoi "doveri" di poeta di corte, getta una luce decisiva sull'intima crisi intima del conte di Scandiano, un uomo ormai fuori tempo e, insieme, di tutto un mondo che, scopertosi piccolo e angusto, doveva adesso affrettare il passo, a costo del sacrificio dei più deboli ed esposti, per non rimanere tagliato fuori dalla Storia, che sino a quel momento aveva contribuito a determinare.

⁴⁴² È ben noto il giudizio *tranchant* di Francesco De Sanctis, che insiste sulle numerosissime "incapacità" del conte-scrittore, a suo parere da ricordare solo per l'invenzione di "magie". Da allora, però, questo atteggiamento di chiusura così reciso ha subito notevoli modificazioni, fino a sfociare nella stigmatizzazione e nel ribaltamento dell'assunto da parte della critica contemporanea. Giorgio Petrocchi seppe porre Boiardo al giusto posto nella storia della nostra letteratura, individuandone il sempre misconosciuto valore di caposcuola dei poeti di "cose cavalleresche", *in primis* da parte di coloro che più o meno consciamente ne seguirono le tracce, riprendendone persino i "modi" poetici, in pagine di grande lucidità che, peraltro, gettano un ponte con l'esordio letterario di Tasso, che fra breve andremo a trattare. «Non è stato forse Matteo Maria ad insegnare a tutto il Cinquecento epico i modi di traduzione delle cose sensibili in un fantasioso spettacolo naturale, e cioè l'affascinante inserimento dell'azione umana, personaggi e oggetti e forme della vita, in un palcoscenico di paesaggi continuamente creati e ricreati dalla fantasia? Se non potranno persuadere gli accostamenti di fatto, le consonanze di fonti classiche, le discendenze di meri contenuti narrativi, dovrà per converso illuminare la prima apparizione del sogno fantasioso del mondo tassiano, tra paesaggi idillici e selve incantate, la presenza di questo *Innamorato*, come primo e già felicissimo impegno a sommuovere il mondo della natura per farne un protagonista dell'azione epica, dove l'avventura amorosa appare espansa ben al di là d'un ristretto ambiente di vita, anzi al di là dei limiti del mondo abituale del poeta, in una area d'esperienze naturali che conoscono l'infinito dello spazio e del tempo; sì che, in definitiva, l'aprirsi o il conchiudersi di una nuova avventura umana vengono rappresentati come altrettante scoperte di un diverso paesaggio, di un altro mondo naturale che solo apparentemente sono lo stesso bosco, lo stesso lago, la solita radura erbosa o proda fiorita o ruscello scintillante al sole, ma che invece sono avvii d'una diversa dimensione umana. Questo il Boiardo ha insegnato all'Ariosto, che ne ha fatto prezioso oggetto di uno sterminato giuoco di variazioni e di reinvenzioni; questo il Boiardo ha mostrato, sia direttamente per il tramite del *Furioso* o secondariamente d'altri prodotti cavallereschi del primo e medio Cinquecento, al Tasso della *Liberata* e ancora al Tasso della *Conquistata*, abilissimo quello ma non del tutto sordo questo ad ampliare il campo delle osservazioni naturali dell'*Innamorato* (persino di certi suoi notturni, di certi toni cupamente drammatici) con l'analisi minuziosa di dati di fatto, e soprattutto con l'onda melodiosa e malinconica del suo estro lirico. L'enorme distanza linguistica tra i due capolavori estensi s'attenua quando si raffronti lo stile dell'*Innamorato* a quello del *Rinaldo*, proprio nella misura in cui in quest'ultimo non sono ancora presenti o non si sono sviluppate in modo omogeneo quelle innovazioni espressive che offriranno la base del prezioso apporto del Tasso al linguaggio manieristico o dei dati creativi che echeggeranno, con modulazioni più suggestive, nei valori formali e tonali del Barocco.» G. PETROCCHI, *Boiardo e Tasso*, in *Studi Tassiani*, Rivista a cura del Centro di Studi Tassiani, Bergamo, Anno XIX, 1969, pp. 10-11; per una agile panoramica delle posizioni critiche su Boiardo, vedi: M. M. BOIARDO, *Orlando Innamorato*, cit., Tomo I, Introduzione, pp. XX-XXV.

LA STAMPA E L'ORIZZONTE D'ATTESA DEI LETTORI IN ETÀ MODERNA

Quando Matteo Maria Boiardo s'accinse alla sua personale ripresa dell'antica materia cavalleresca, in modo molto accorto volle ridimensionare l'azione di alcuni personaggi ormai pesantemente invecchiati e soprattutto delle dame della corte di Artù, confinandola in sporadici accenni, ma non l'ideologia sottesa a quei testi, condensata in tre fondamentali ottave del suo poema; anzi, nell'irrobustire il metro che aveva accompagnato la travolgente fortuna italiana delle narrazioni cavalleresche, rinvenne con facilità il verso più adatto alla lettura, col suo andamento argomentativo legato alla rima alternata dei primi sei versi, sciolto nella clausola a rima baciata che, allo stesso tempo, esaurisce l'informazione precedente e introduce la seguente.

Diversi fattori condussero poi al progressivo obnubilamento cinquecentesco, e all'oblio seicentesco, di un'opera davvero importante, per la storia della nostra letteratura, come l'*Innamoramento d'Orlando*, senza la cui comparsa il *Furioso* non sarebbe stato lo stesso, e così la leggenda di Ferrara, altrimenti a rischio di divenire "nera", come quella di altre corti d'Italia, meno fortunate dal punto di vista letterario.

Molte voci si erano da subito levate contro la disarmonia di varie parti del poema e sulla sua patina linguistica accentuatamente padana. Le ripercussioni polemiche che se ne ebbero in ambito tardo rinascimentale, quando il mutamento del panorama linguistico e culturale aveva ormai fatto naufragare qualsiasi prospettiva "riabilitante", compromisero pesantemente la fortuna critica di Boiardo, autore sì d'un testo meno valido dell'inattaccabile *Furioso*, ma sul quale sembrano addensarsi anche le contumelie che non si potevano destinare al secondo *Orlando*, a causa della sua grandezza.

Al punto che, dal 1544, data dell'ultima edizione del testo originale, per coincidenza anno di nascita di Torquato Tasso, fino al 1830, i versi boiardeschi saranno completamente sostituiti dal rifacimento del poema ad opera di Francesco Berni, ripulito delle parti considerate di mediocre fattura; né mai seppe valorizzarli il secolo barocco, che pure avrebbe dovuto saperne cogliere gli spunti fortemente "estrosi".

Un'ipoteca impossibile da pagare, per il testo dello scandinese, fin quasi ai nostri giorni: Carlo Dionisotti additerà la vicenda come paradigmatica dell'atteggiamento quasi persecutorio che la critica assume nei confronti di alcuni autori del passato, soprattutto quelli cronologicamente e poeticamente vicini a creatori più grandi di loro⁴⁴³.

⁴⁴³ «Sarebbe difficile trovare altro poeta nostro, così genuino, secondo che a noi oggi sembra, così sano, semplice e vigoroso, ai danni del quale si siano più lungamente e apertamente dispiegate l'ignoranza e la noncuranza, la prepotenza e l'insolenza dei presunti lettori e studiosi e critici, insomma di noi stessi, membri della confraternita, che non possiamo certo illuderci di essere costituzionalmente migliori dei nostri predecessori, e che pertanto, sebbene innocenti, senza che ci costi fatica, nei confronti del Boiardo, certo dobbiamo ritenerci potenzialmente colpevoli, in modo analogo, nei confronti di altri.» C. DIONISOTTI, *Fortuna e sfortuna del Boiardo nel Cinquecento*, in *Il Boiardo e la critica contemporanea*, a cura di Giuseppe Anceschi, Firenze, Olschki, 1970, p. 221.

Molto si è scritto persino sul “vero” titolo del poema di Matteo Maria Boiardo. La memoria degli *Innamoramenti*, di gran voga all'epoca del suo fulgore poetico, si è smarrita nelle pieghe della grande storia letteraria, portando con sé, per motivi vari, anche un costrutto bellissimo come *Innamoramento d'Orlando*.

Ad affossare definitivamente il titolo voluto dal conte di Scandiano, peraltro, ci avevano già pensato i rifacimenti e le continuazioni del '500: è proprio con la triste vicenda del testo originale di mano boiardesca che si può avere un'idea più precisa di cosa fossero le vere e proprie “battaglie” editoriali combattute per tutto il secolo in Italia.

BURRASCOSE VICENDE EDITORIALI DELL'INNAMORAMENTO D'ORLANDO

Boiardo morì nel 1494. Non poté, dunque, vedere gli sforzi della devota moglie Taddea per finanziare la prima edizione completa dell'*Innamoramento d'Orlando*, stampata a Scandiano, tra il 18 Maggio e il 15 Settembre del 1495, da Peregrino Pasquali⁴⁴⁴; mai vista da alcuno, se non da Scipione Maffei, l'erudito veronese portabandiera in Italia del cattolicesimo illuminato del primo Settecento e fondatore, assieme ad Apostolo Zeno, del *Giornale de' Letterati d'Italia*⁴⁴⁵.

Esiste, poi, una copia del solo terzo libro, mutilo del nono canto, stampata nel 1495 sempre a Venezia, per i tipi di Simone Bevilacqua, e che reca impresso il titolo *El fin del innamoramento dorlando*; la tradizione indica, in seguito, un'altra edizione completa del poema, mai ritrovata: veneziana, anteriore al 1500, cui fa riferimento Apostolo Zeno nel 1713.

Ma è l'edizione del 1506 a rivelarsi importantissima anche ai fini della ricostruzione filologica dell'*Innamoramento d'Orlando*, perché è la più antica edizione completa giunta sino a noi.

Il terzo libro, come detto, presentava un'epigrafe iniziale:

Libro terzo de Orlando Inamorato, nel quale se contiene le prodeze de Mandricardo et altri cavallieri con la liberazione de Orlando et altri palaini, genealogie de Rugiero, assedio de Parigi et d'amore vano de Fiordespina con Bradamante.

Questa vera e propria “rubrica”, a tutti gli effetti il sunto dei nove canti rimastici, si trae dalla edizione del 1506, curata a Venezia da Giorgio de' Rusconi, apposta dunque al momento della pubblicazione in tre libri del poema, quando il conte era già morto da undici anni.

⁴⁴⁴ Stampa che ricalcava, per i primi due libri, quella di Pietro Giovanni di San Lorenzo, permessa dal conte nel 1483.

⁴⁴⁵ «Sebbene la stampa dell'*Innamorato* sia scomparsa, sopravvive la copia di un rogito del 15 settembre 1495 [...] tra un rappresentante della contessa Taddea ed il tipografo, che dagli eredi del Boiardo aveva ottenuto una cifra per coprire le spese durante la stampa di 1250 copie, e insieme ai quali, con la tiratura al termine, ora definisce le rate e le modalità per il pagamento del debito di quasi 430 lire reggiane.» N. HARRIS, *Bibliografia dell'«Orlando Innamorato»*, cit., Tomo II, p. 50; ma anche: M. M. BOIARDO, *L'Innamoramento de Orlando*, cit., *Nota al testo*, pp. XXXVII-XXXVIII.

Dal 1483 al 1506, dunque, si succedono cinque edizioni per almeno duemila esemplari, seguendo una stima al ribasso; eppure, le copie superstiti sono appena quattro, segno incontrovertibile di enorme successo e consumo.

La lingua usata dallo scandinese per l'*Innamoramento*, caratteristica di Ferrara, e argine al fiorentinismo che andava sempre più diffondendosi; scelta dunque motivata, non subita, o inconscia; volontà d'autore e non incapacità poetica, come può agevolmente dimostrare un sondaggio del suo *Canzoniere*, "petrarchesco" e raffinato quanti altri mai⁴⁴⁶, fu il tassello decisivo per l'"inscatolamento" cronologico di Boiardo, irrimediabilmente inserito tra gli incerti sperimentatori che avevano avuto la sfortuna di nascere nel periodo mediano tra la fine del «secolo senza poesia», che di sperimentazioni linguistiche ne aveva viste molte, ma ben poche destinate a sopravvivere e, comunque, nessuna con volontà e carattere "sovranaazionale", e la vertigine tassonomica del Cinquecento, secolo introdotto da due giganti come Pietro Bembo, dal lato teorico, e Ludovico Ariosto, da quello poetico⁴⁴⁷.

⁴⁴⁶ Non dimenticando che negli ultimi anni di vita, quando scrisse il *Timone*, Boiardo seppe agevolmente aprirsi ai modi del toscano contemporaneo, quelli della letteratura nenciale e pulchiana.

⁴⁴⁷ L'affermazione sacrosanta di Antonio Gramsci, giustamente famosa, secondo cui quando si affronta la "questione della lingua" si sta sempre imponendo una serie di altri problemi, si attaglia perfettamente alla prima metà del Cinquecento. Questo è un periodo che vede la polarizzazione delle corti italiane attorno alle cancellerie amministrative, con la conseguente necessità di un lessico valido e immediatamente riconoscibile per tutti gli scambi diplomatici, oltre all'altra, per i segretari, di conoscere le principali lingue moderne "forestiere", quali il francese e lo spagnolo. Si è soliti dire, poi, che l'autorità delle *Prose della volgar lingua* di Bembo, apparse nel Settembre del 1525, ma frutto di una gestazione venticinquennale almeno, fu decisiva per l'affermazione del modello "fiorentino" delle Tre Corone nella nostra lingua: ma anche della sua cristallizzazione, va con nettezza detto; eppure, se qualche anno prima non ci fosse stata la migrazione del fior fiore degli intellettuali fiorentini in Roma, al seguito di Leone X prima, e poi di Clemente VII, che altri non erano se non Giovanni de' Medici, figlio del Magnifico, e Giulio, figlio di quel Giuliano rimasto vittima della congiura dei Pazzi, la "saldatura" tra istanza letteraria, tipica della proposta bembiana, e lingua "cortigiana", di cui Roma era la massima espressione, mai sarebbe avvenuta, con le inevitabili ripercussioni che si ebbero sulle discussioni in merito alla lingua dei grandi poeti della seconda metà del secolo. «Dall'età dell'Ariosto a quella del Tasso e del Guarini molto venne a mutare, e non soltanto nella storia della lingua e della letteratura. Discussioni e proposte nelle quali si assomma la questione della lingua portarono, attraverso il riconoscimento del primato del fiorentino, a costituire la lingua nazionale; ed è per questo che l'azione della Crusca e l'amore esclusivo dei letterati fiorentini, dal Varchi al Davanzati, per la parlata della loro città, per quella consacrata dagli scrittori e per quella che si coglieva sulla bocca del popolino, per l'arcaicizzante come per la moderna e viva, non poté non dar prova di angustia municipale. Bene lo dimostra la polemica del Salviati e dei suoi colleghi cruscanti contro il Tasso, nella cui lingua non tanto erano infrante le norme della fiorentinità pura quanto si attuava uno stile colorito, coraggiosamente aperto ai neologismi e ai latinismi, del tutto alieno da quell'ideale del familiare e del naturale che, a loro modo, andavano perseguendo i difensori del fiorentino.» E. BONORA, *Retorica e invenzione. Studi sulla letteratura italiana del Rinascimento*, Milano, Rizzoli, 1970, p. 269. Così come fondamentale fu il ruolo dei «ciurmatori» della letteratura, come li chiamò Tommaso Campanella: Francesco Berni, Pietro Aretino e Niccolò Franco, solo per citare i più famosi tra quei poligrafi che passavano dalla poesia religiosa alla prosa più licenziosa senza il minimo problema; e quello dei revisori-scrittori dediti all'ormai imponente industria tipografica, che a maggior ragione aveva la necessità di essere comprensibile non solo in senso diatopico, ma anche e sempre più diastratico, la cui massima espressione fu Lodovico Dolce, autore peraltro di centinaia di presentazioni di testi altrui, che gli valsero un timoroso rispetto da parte di tanti letterati alle prime armi. La letteratura, dunque, si industrializza. «Le prospettive di arricchimento della nuova industria spingono ben presto anche letterati abbienti di formazione umanistica e di ideologia pregutemberghiana a investire denaro nella produzione di libri scritti o curati da loro. [...] Il gentiluomo letterato Trissino fa stampare a sue spese le sue opere. Alessandro Vellutello investe nelle sue edizioni di Virgilio (1534), del Petrarca (1537) e di Dante (1544). Il notaio Alberto Acarisio ingaggia un tipografo itinerante per stampare il suo vocabolario (1543). Ma di solito i grandi letterati occultano quest'aspetto delle loro attività. Solo i contemporanei ben informati sanno ad es. che Pietro Bembo - che si serve di veri e propri prestanome per la richiesta dei privilegi di stampa - è socio di Aldo

Fu proprio la stampa del primo *Furioso*, nel 1516, a sancire l'inizio della *damnatio*, culturale ancor più che popolare, dell'opera di Matteo Maria, eclissando non solo il notevole successo di cui essa godeva, ma anche quello, relativo, delle sue prime continuazioni, intraprese da Niccolò degli Agostini e da Raffaele Valcieco da Verona, che comunque andarono avanti per anni e anni.

A partire, infatti, dall'*Innamoramento* in tre libri edito a Scandiano nel 1495, discese la prima «gionta», ad opera di Niccolò degli Agostini: *Fine de tutti li libri de lo Innamoramento de Orlando*, stampato a Venezia nel 1505 da Giorgio de' Rusconi, lo stesso editore che l'anno seguente pubblicherà la summenzionata edizione completa dell'*Innamoramento* del conte di Scandiano, comprendente anche in aggiunta il *Fine de tutti i libri* che, secondo una lucidissima strategia editoriale, si poneva come il quarto capitolo dell'opera; la narrazione rimaneva, però, incompleta, perché non arrivava alla morte predestinata di Rugiero, senza peraltro comprendere la sconfitta finale dell'esercito di Agramante ed una soluzione adeguata all'amore di Orlando per Angelica.

Dall'insoddisfazione dei lettori partì, nel 1514 a Venezia, ancora per i tipi di Rusconi, la piccola impresa del Valcieco, scrittore praticamente ignoto che riconosciamo come autore dell'opera solo perché nel testo menziona il suo nome: il *Quinto libro e fine de tutti li libri de lo innamoramento de Orlando*, intendeva terminare le storie che il libro di Agostini aveva lasciato sospese; ma l'attacco fu subito rintuzzato, e il *Quinto libro* immediatamente dimenticato, perché nello stesso anno, e sempre presso Rusconi, Niccolò degli Agostini rese pubblico *El quinto libro de lo Innamoramento di Orlando*, sentendosi primario possessore del diritto alla continuazione del testo boiardesco, che intanto continuava piuttosto brillantemente ad essere venduto nella sua forma originaria in tre libri.

nella stampa del Petrarca del 1501 e del Dante del 1502.» Ludovico Ariosto, seguì sempre molto da vicino le vendite del *Furioso*, oltre ad occuparsi personalmente degli *errata corrige* del suo poema, sia nel 1521 che nel '32, operandone il decisivo "ricalibramento" linguistico in senso fiorentino ma, come detto, mai pedissequamente bembesco. «Nel suo capolavoro l'Ariosto trasforma dall'interno il romanzo cavalleresco, venendo incontro a esigenze letterarie molto sentite al suo tempo, e diviene ben presto, almeno fino al Tasso, l'indiscusso modello del genere. [...] Altri aspetti di novità si lasciano ricondurre, sia pure in modo non immediato, alla diffusione cinquecentesca dell'alfabetizzazione e del libro a stampa [...], per cui, almeno nei grandi centri, la cerchia degli ascoltatori analfabeti cede ad un largo pubblico di lettori. Appunto le trasformazioni intervenute tra fine Quattrocento e primo Cinquecento nel modo di fruizione dei romanzi spiegano, tra l'altro, l'abbandono della scansione per cantari (sequenze di 50 ottave ca., normali nella produzione quattrocentesca, destinata alla recitazione da parte del cantastorie o dell'autore), e l'adozione di un'articolazione per canti di estensione variabile, all'ingrosso da una settantina a due centinaia di ottave, che costringe alla lettura personale. In modo analogo, la sintassi del periodo - precedentemente obbligata alla dimensione dell'ottava - si complica e si dilata, giungendo a dimensioni fino ad allora vietate (periodi estesi 3, 4 o 5 ottave sono tutt'altro che infrequenti nel *Furioso*). Il passaggio dall'oralità alla lettura individuale determina una riduzione delle ripetizioni inerti e degli elementi formulari (puntelli della memoria, espedienti per garantire la comprensione in caso di ascolto disturbato), compensata da un incremento delle cure letterarie propriamente dette [...]. Il linguaggio della letteratura canterina prodotta in Padània, venato di settentrionalismi e eccessivamente comico-realistico, viene ingentilito dall'Ariosto [...] con massicce trasfusioni dai classici del volgare [...].» Le due citazioni sono tratte da: P. TROVATO, *Il primo Cinquecento*, in *Storia della lingua italiana*, di Francesco Bruni, Bologna, il Mulino, 1994, pp. 144n; 128. Per la situazione della "lingua" ferrarese al tempo di Boiardo, vedi il classico B. MIGLIORINI, *Storia della lingua italiana* [1960], Firenze, Sansoni, 1987, ottava edizione, 2000, pp. 223-279; ma anche, per la sua completezza: *I DIALETTI ITALIANI. STORIA STRUTTURA USO*, a cura di Manlio Cortelazzo, Carla Marcato, Nicola De Blasi, Gianrenzo P. Clivio, Torino, UTET, 2002; *L'Emilia-Romagna*, di Bruna Badini, pp. 375-413.

Niccolò, dal suo canto, mette subito le cose in chiaro, in questa edizione: l'attesa eroica morte di Rugiero viene differita alla prossima puntata, a favore della focalizzazione sulla sconfitta dei pagani e la distruzione del loro impero, dovuta all'uccisione di Agramante da parte di Orlando, come per inciso accadrà anche nel *Furioso*. Il paladino è talmente preso dalla guerra, che accetta generosamente il colpo di fulmine tra Angelica e Dardinello, suo fiero rivale.

Nel 1516, intanto, esce la prima edizione del poema di Ludovico Ariosto.

Due anni dopo, a Perugia, presso lo stampatore Cosmo da Verona, detto Bianchino del Leone, appare il *Sesto libro dell'Innamoramento d'Orlando*, più noto come *Il Rugino*, dal nome dell'eroe protagonista, figlio di Rugiero e Bradamante, di cui aveva cominciato a parlare Raffaele da Verona nel suo *Quinto libro*.

L'autore è Pierfrancesco de' Conti da Sentino, località nei pressi di Camerino, nelle Marche, da cui discende il suo *nom de plum* Conte di Camerino, uno dei tanti esponenti della poesia popolare del Cinquecento; ed è interessante che nella terza ottava, giocando col suo nome d'arte, l'autore richiami in vita la veneranda memoria del conte di Scandiano, evidentemente ancora ben presente a tutti i lettori coevi⁴⁴⁸.

Tra il 1520 e il '21, infine, arriva *Ultimo e fine de tutti li libri de Orlando innamorato*, ancora a firma di un ormai stanco Niccolò degli Agostini, interessante forse solo perché testimonia in controluce, nel titolo, il successo del coevo poema ariostesco, che peraltro nello stesso giro d'anni vedeva la sua seconda edizione, quella delle prime importanti revisioni linguistiche. Un'ansia distruggitrice sembra pervadere le ostiche ottave di Niccolò, vuoi perché uccidendo i grandi protagonisti, che comunque continuano a non invecchiare, nessuno avrebbe potuto continuare anche questo sesto libro; ma forse anche perché, così facendo, lo stesso Agostini si metteva al riparo da eventuali richieste di ulteriori aggiunte, che di certo, negli anni precedenti, non gli avevano garantito grandi guadagni: i primi a morire sono Brandimarte e Fiordelisa, stroncati dal dolore per la morte accidentale, di mano del paladino, del fratello Ziliante. Segue Rugiero, precipitato assieme a Gradasso da Gano in una profonda buca, dove i due guerrieri moriranno di fame e sete; e poi, poco per volta in

⁴⁴⁸ *Benché il Conte son io, non son colui*. Sempre nel 1518, ancora presso il Bianchino del Leone, il conte assecondava la sua vena di cantastorie con un testo che ebbe una discreta diffusione, *Opera nuova piacevole et da ridere de un villano lavoratore nomato Grillo che volse doventar medico*. Tempo dopo, in un poema comparso nel 1544, fuori tempo massimo, intitolato *Orlando furibondo* su evidente influenza del trionfante testo di Ariosto, il secondo conte precisava ulteriormente: *Benché il Conte Scandio non sia colui / ch'ogni poeta superò nel dire / né altri mai dite come costui / Matteo Maria uom degno a lo ver dire / e perché sempre suo buon servo fui / tal'opra cominciata vo' finire, / e se mia rima non è perfetta / l'avrà per sua bontà tra l'altre accetta*. Traggo le citazioni da G. FERRARIO, *Analisi e bibliografia dei Romanzi di Cavalleria e dei Poemi Romanzeschi d'Italia*, Appendice di ID., *Storia degli antichi Romanzi di Cavalleria*, Milano, Tipografia del Dott. Giulio Ferrario, MDCCCXXIX, pp. 188-190. Il conte di Camerino terminò il suo poema con un auspicio in rima baciata, un vero e proprio lancio pubblicitario, che però non poté compiersi: *Et come la vendetta contro Gano / fece Rugin del suo padre Rugiero / in compagnia del sir di Montalbano / et Leopardo; et ogni suo guerriero / rimaser morti a Parisi su 'l piano / cantar per hora non fo più pensiero / ma spero anzi fra un anno trar di fuore / l'altro ch'alleggerà d'ogn'uno el cuore*.

ordine sparso, Mandricardo, Grifone e Aquilante avvelenati, e Dardinello, che prima di spirare informa Rinaldo e Orlando che Angelica è morta di parto⁴⁴⁹.

Era ormai giunto il momento più critico della tempesta culturale del primo Cinquecento.

Carlo Dionisotti, grande “riabilitatore” di Boiardo, realizzò che il Cinquecento teorico ebbe a vedere nell'emiliano “illustre” del poema, il più grande limite alla diffusione delle pur apprezzate invenzioni che esso vantava. Fu subito chiaro, cioè, che nessuna miglior penna avrebbe potuto traghettare quel particolare genere letterario nel nuovo secolo, se non quella di Ariosto, ma occorreva “ripulirne” il lessico, volgendolo, appunto, al fiorentino⁴⁵⁰.

Già in una stampa del 1527, gli editori veneziani Francesco Bindoni e Maffeo Pasini “toscaneggiarono” le prime ottave del testo originale: avvisaglia di quanto faranno, radicalmente, i poligrafi toscani Berni e Aretino, che nel corso della loro annosa rivalità, faranno strame di ciò che rimaneva del poema boiardesco.

Berni si dedicò all'impresa in un periodo ascrivibile agli anni 1527-1531. La cosa non piacque al suo più potente rivale, Pietro Aretino, che ne rese molto difficoltosa la diffusione; sei o sette anni dopo la morte del «Bernia», avvenuta nel 1535, a suo nome uscirono due edizioni uguali, presso i Calvo di Milano, pesantemente rimaneggiate dal milanese Giovanni Alberto Albicante, meglio noto come «il Furibondo» o «il Bestiale», all'epoca uno dei più noti avventurieri della letteratura del Cinquecento⁴⁵¹.

Costui, a seguito del sodalizio con l'ex acerrimo rivale Aretino, si occupò di sostituire tutti i passi sgraditi al «Divino», di cui la versione del letterato di Lamporecchio era punteggiata. Non soddisfatto, alla capillare ricerca della cancellazione di ogni malevolenza che lo riguardasse, Aretino, che conosceva bene l'ambiente gravitante attorno ai Calvo, volle curare di persona la seconda delle due stampe, non dimenticando di comporre un sonetto proemiale che lodava, naturalmente, il lavoro di Berni.

In una lettera a Francesco Calvo del 15 febbraio 1540, Aretino aveva detto: «Fu di mio pensiero lo emendare lo *Innamoramento* del Conte (cosa in suo genere di eroica bellezza, ma tessuta trivialmente ed esplicata con le parole de la antichità plebeia)», affermazione che, al netto dell'interesse personale sempre preminente nei suoi atti, conferma che il testo di Boiardo fu, tra i grandi, quello che maggiormente subì le conseguenze dell'epocale cambiamento linguistico in atto nelle nostre lettere. A proposito del poligrafo toscano, infine, si può solo aggiungere che i suoi tentativi sopravvissuti di

⁴⁴⁹ Cfr. N. HARRIS, *Bibliografia dell'«Orlando Innamorato»*, cit., Tomo II, pp. 59-97: *L'Innamorato originale nel Cinquecento e le sue continuazioni*.

⁴⁵⁰ Prima di Antonio Panizzi, nel 1525, a difesa di Boiardo si erse il perugino Vincenzo Oreadini, che presentò l'*Innamoramento* come la migliore realizzazione pratica delle teorie trissiniane sulla lingua. Cfr. C. DIONISOTTI, *Fortuna e sfortuna del Boiardo nel Cinquecento*, in *Il Boiardo e la critica contemporanea*, cit., pp. 221-241.

⁴⁵¹ Albicante ebbe addirittura l'onore della corona poetica, conferitagli dal marchese del Vasto, Alfonso d'Avalos, che nel 1538, anno dell'incoronazione, era governatore di Milano. Specializzato nella produzione di brevi poemi in ottava rima, raggiunse il successo l'anno dopo, con *Historia della Guerra del Piemonte*, che descriveva le devastazioni subite dalle regioni subalpine durante la guerra tra Francesi e Spagnoli. A quel punto, entrò nel mirino di Pietro Aretino, che lo riteneva uno dei possibili sospetti della contraffazione di due lettere, rivolte contro Cesare Fregoso e Carlo V, recanti la sua firma. Ma l'armistizio fra i due fu presto sancito, in nome dei comuni interessi.

redigere un poema cavalleresco, *Lagrima di Angelica*, *Astolfeida*, *Orlandino*, ma soprattutto *Rodamonte* e *Marfisa*, limitati spesso a uno o due canti, risentono grandemente dell'influenza boiardesca⁴⁵².

Non più continuazioni, ma veri e propri rifacimenti furono dunque allestiti da Francesco Berni e Lodovico Domenichi⁴⁵³; il primo, in particolare, pur determinando ai suoi tempi un vero e proprio naufragio dal punto di vista editoriale, ebbe la ventura di passare alla storia delle lettere come un successo, mirando soprattutto ad oscurare la *materia di Brettagna*, più sensuale e spesso, in Boiardo, schiettamente erotica; se non proprio pornografica, e dunque, come in ogni *koiné* territoriale, maggiormente influenzata dal tono popolare "basso": e fu sintomatico di quell'epoca così complessa, il Cinquecento pre-controriformistico, che a provarsi nella declinazione dell'*Innamoramento d'Orlando*, oltre a Lodovico Dolce, furono sacerdoti dell'oscenità come Teofilo Folengo con l'*Orlandino* e, appunto, Pietro Aretino.

Francesco Berni aveva dedicato il suo *Rifacimento*, edito solo nel 1541, a Isabella d'Este, come si evince già dall'esordio, alle ottave due, tre e quattro, sperando nella benevolenza della gran dama; tanto da lasciar supporre a più d'un critico, a proposito dei continui malintesi generati da quest'opera, che fosse stato Boiardo stesso a rivolgerle la dedica del poema. Si levava alto il vento avverso alla letteratura cavalleresca precedente l'opera di Ludovico Ariosto e, nel *Rifacimento*, Berni, ben poco interessato agli "a parte" boiardeschi, passati, è il caso di dirlo, in cavalleria, sostituì alle tre ottave iniziali del canto, un proemio in cui spiega come l'eccessivo amore di sé vieti l'approfondita conoscenza della propria vita interiore; soprattutto, però, azzerò la fondamentale dichiarazione poetica del canto XVIII del secondo libro, che rappresenta la *summa* del pensiero poetico dello scandinavo.

L'*Orlando* di Berni non ebbe altre riedizioni fino al Settecento: mentre solo nel Cinquecento il *Furioso* veniva edito quasi duecento volte, ragioni di ordine morale ma, soprattutto, il radicale mutamento del sentire e del fruire poetico, ne decretarono l'oblio, diviso con il testo originale di Matteo Maria Boiardo.

Meno di quattro anni dopo, all'inizio del 1545, in un anno in cui comparve una nuova stampa ad opera dei Giunti di Venezia, che sostituiva le prime ottantadue ottave, quelle già ritoccate da Albicante, con altre, definite "autentiche", Lodovico Domenichi, ben più scaltrito del tumultuoso

⁴⁵² Cfr. P. ARETINO, *Poemi Cavallereschi*, a cura di Danilo Romei, Edizione nazionale delle opere di Pietro Aretino, 4 Voll., Roma, Salerno Editrice, 1995.

⁴⁵³ Cfr., per Francesco Berni: A. SCAGLIONE, *Orlando Innamorato Sonetti e Canzoni*, 2 Voll., Torino, UTET, 1951, Tomo I, p. 187; per Lodovico Domenichi: G. MASI, *La sfortuna dell'Orlando Innamorato: Cultura e filologia nella «Riforma» di Lodovico Domenichi*, in *Il Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Scandiano, Modena, Reggio Emilia, Ferrara, 13-17 Settembre 1994, a cura di Giuseppe Anceschi e Tina Matarrese, Padova, Antenore, 1998; F. FÖFFANO, *Il Poema Cavalleresco*, in *Storia dei generi letterari italiani*, Milano, Vallardi, 1904, p. 47; e per un'analisi comparata dei due scrittori, in relazione al testo di Boiardo: N. HARRIS, *Bibliografia dell'«Orlando Innamorato»*, cit., Tomo II, pp. 99-148; in particolare, *Il «Rifacimento» di Francesco Berni nel Cinquecento*; pp. 139-148: *Il «Rimaneggiamento» di Lodovico Domenichi*; ma anche: *I LIBRI DI ORLANDO INNAMORATO*, Pubblicazione per la mostra bibliografica, con una premessa di Riccardo Bruscastelli, Modena, Panini, 1987. Sui burrascosi rapporti che intercorrevano tra i poligrafi italiani, spesso sfociati in veri e propri crimini, vedi L. MARTINES, *Strong Words. Writing & Social Strain in the Italian Renaissance*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2001.

«Bernia», scrive il *Rimaneggiamento*, *nomen omen*, che comprende il testo di Boiardo più le continuazioni di Agostini, limitandosi a correzioni morfologiche e sintattiche, di stampo naturalmente bembesco, e non lessicali o sintattiche; né dando vita ad interpolazioni, e tantomeno ad aggiunte o soppressioni. La sua versione piacque moltissimo al pubblico, tanto che se ne ebbero più di venti ristampe nel Cinquecento e altre ancora nel Seicento. Ma non molti altri ebbero la discrezione, non è forse il caso di parlare di sensibilità, del piacentino, avvezzo a ben altri problemi editoriali.

Tanto potente fu l'involuzione della fortuna boiardesca che, dato alle stampe per l'ultima volta nel febbraio del 1544, dopo aver dato vita a circa venti edizioni, il testo di mano dello scandianese riapparirà nella sua veste originaria solo nel XIX secolo⁴⁵⁴.

Forse, sulla scia di alcune considerazioni di Neil Harris, occorre almeno attenuare l'ormai "classica" affermazione secondo cui fu il *Rifacimento* a sostituire il testo originale; secondo la sua analisi, invece, fu invece il *Rimaneggiamento*, ad opera di Lodovico Domenichi, a soppiantare l'uno e l'altro, almeno fino al *Raffazzonamento* dello stampatore veneziano Michel Bonelli, edito nel 1576, che univa all'interpolazione dei proemi di Berni, pesanti interventi di mano bonelliana; questo è certamente vero per il presente dei due poligrafi: fatto sta, che quando nel 1830 l'erudito reggiano Antonio Panizzi, in esilio a Londra, rispolverò il poema del suo illustre conterraneo dandolo nuovamente alle stampe, le differenze con i testi tramandati nel corso di tre secoli si rivelarono da subito macroscopiche.

I rifacimenti del testo di Boiardo, dal punto di vista linguistico, meritano una digressione, perché proprio la "riforma" linguistica e l'adeguamento ai mutati canoni funsero da pretesto per vere e proprie riscritture del poema di un autore che, peraltro, non aveva più la possibilità di perorare le proprie ragioni.

L'aspetto che maggiormente colpì Dionisotti, nella sua accorata rivalutazione del poema dello scandianese, fu che esso si trovò a rappresentare la vittima sacrificale dell'avvenuto cambiamento dalla letteratura che tanto successo aveva avuto fino alla fine del XV secolo a quella volgare ormai dominante; un rapidissimo passaggio, non più di quarant'anni durante cui quel testo conosciutissimo diviene linguisticamente "straniero" alla maggioranza dei lettori. Le pressioni verso il cambiamento venivano soprattutto dalla Toscana, ma ad occuparsi dei rifacimenti, esaudendo le pressanti richieste di tanti, non si sottrassero molti letterati del Nord⁴⁵⁵.

A conclusione di questo breve *excursus* in una vicenda editoriale ben lunghi dall'essere definita in tutti i suoi mille rivoli, si è perciò provato a confrontare l'ottava proemiale di Boiardo con quelle delle tre versioni di Berni, Albicante e Domenichi, conservandone le vesti linguistiche originali, a dimostrazione che la patina linguistica padana ha contribuito decisamente ad abbattere le "barriere difensive" dello splendido poema boiardesco, già presso i lettori cinquecenteschi del terzo decennio.

⁴⁵⁴ Cfr. M. M. BOIARDO, *Orlando Innamorato*, a cura di Giuseppe Anceschi, cit., Tomo I, Introduzione, p. XXII; ma soprattutto, N. HARRIS, *Bibliografia dell' «Orlando Innamorato»*, cit., Tomo II, pp. 96-97.

⁴⁵⁵ Cfr. T. MATARRESE, "L'innamoramento de Orlando": osservazioni sul testo e sulla lingua, in «Lettere Italiane», 2001, 3, pp. 401-412; ID., *Il poema epico-cavalleresco nella storia della lingua italiana*, in «Rassegna Europea di Letteratura Italiana», 38, 2011, pp. 73-84.

Le varie stesure, mentre ironicamente evidenziano che il più aderente al testo del conte di Scandiano è Berni, indicano che la famosa rima tra l'indicativo-imperativo di seconda plurale e il participio passato maschile, *adunati...ascoltati*, mette d'accordo tutti i revisori, che la eliminano: nel far questo, Domenichi rende *adunati* un participio; Berni utilizza l'imperativo, ma in *-ate*, adeguando al femminile i participi, *innamorate...lodate*; i due toscani, infine, sonorizzano *imperatore*, in accordo alla grande tradizione letteraria⁴⁵⁶.

MATTEO MARIA BOIARDO

Signori e cavallier che ve adunati
per odir cose dilette e nove,
stati attenti et ascoltati
la bella istoria che 'l mio canto muove;
e vedereti i gesti smisurati,
l'alta fatica e le mirabil prove
che fece il franco Orlando per amore
nel tempo del re Carlo imperatore.

FRANCESCO BERNI

Leggiadri amanti, et donne innamorate,
vaghe d'udir piacevol cose et nuove,
benignamente, vi prego, ascoltate
la bella historia che 'l mio canto muove;
et udirete l'opre alte et lodate,
le gloriose egregie inclite prove
che fece il conte Orlando per amore,
regnando in Francia Carlo imperadore.

GIOVANNI ALBERTO ALBICANTE

Chi vol sentir per donne le gran prove
fatte da Orlando et cavalieri erranti,
venga ascoltar il gran furor che move
Affrica et Spagna et quatro fier giganti;
ei fece cose smisurate et nove,
qual soglion far i valorosi amanti.
Signori udite questo libro intiero
et sentirete dell' historia il vero.

LODOVICO DOMENICHI

Se come mostra il taciturno aspetto,
signori et cavallier, sete adunati
per aver dal mio canto alcun diletto,
piacciavi di silentio essermi grati:
che dirvi cose nuove io vi prometto,

⁴⁵⁶ Nella *Commedia* (*imperadrice di molte favelle*, If. V, v. 54; *nepote di Costanza imperadrice*, Pg. III, v. 113; *i' dico di Traiano imperadore*, Pg. X, v. 76; *lo nostro imperadore*, Pd. XXV, v. 41), come nel *Decameron* (*imperadore Federigo*, I, 7; *appresso la morte di Federigo secondo imperadore fu re di Cicilia coronato Manfredi*, II, 6; *questa città da Federigo imperadore fu presa*, V, 5; *egli non ve ne è niuno sì cattivo che non vi paresse uno imperadore*, VIII, 9).

prove d'armi et affetti innamorati
d'Orlando in seguitar Marte et Cupido
onde n'è giunto al secol nostro il grido.

IL LIBRO A STAMPA COME OGGETTO SOCIALE

Il successo del libro come oggetto di rilevanza sociale risale già agli inizi della nostra storia letteraria. È però tra il Quattrocento e il Cinquecento, che il libro diviene ancor più un bene “privato”, diverso dai tantissimi altri, di vario pregio, che costituiscono il corredo del perfetto borghese cittadino; e diversi tra loro sono i tanti volumi che invadono i nuovi “luoghi” di socialità: luoghi fisici, d'incontro e scontro, come le piazze e i mercati, le case e le botteghe, frequentate da donne e uomini che, affrancatisi da una condizione di minorità anche psicologica, vogliono sempre più “possedere” cose personali; come i libri, appunto, percepiti come propri anche per dimensioni e contenuti, sempre più mirati a soddisfare gusti specifici.

Libri da comprare, naturalmente, e poi prestare o scambiare, magari con altri dello stesso genere preferito, ma poi da riportare a casa e conservare.

E subito contrassegnare, come testimoniato dai tanti «comprai», «mi donò», «trovai», apposti in *esergo* al testo, già nelle primissime pagine, prima ancora della creazione dei frontespizi; se il libro, che accompagnava costantemente il cammino di tanti, fosse andato smarrito, e in seguito ritrovato, «accattato» da qualcuno, non mancavano cortesi inviti a restituirlo al proprietario, premuratosi in precedenza di scrivere il suo nome per esteso.

Tanto sicuro del fatto suo, tanto padrone del suo oggetto, da raccomandare ai fortunati cui lo prestava, anzitutto di restituirlo, ma altresì di non danneggiarlo, ricordando di tenerlo a debita distanza da «lucerna» e «fanciulli».

L'invenzione della stampa, piuttosto che generare una frattura con il mondo culturale precedente ad essa, sembra dunque inserirsi in un più vasto e complesso flusso, la cui scaturigine risale ad almeno centocinquanta anni prima.

Da un punto di vista parimenti tecnico e contenutistico, le evidenti somiglianze tra i primi libri a stampa e i coevi manoscritti, portano a credere che i primi tipografi abbiano scelto di proseguire una tradizione ben consolidata: non per prudenza, perché già coraggiosi si dimostravano ad impiantare, in molti casi *ex novo*, attività economicamente rischiose che, salvo pochi casi di immediato successo, erano sempre sotto il capestro del fallimento.

Gli stampatori lo fecero per giusto calcolo, piuttosto. Non a caso, con il consolidamento delle piccole sedi industriali e delle strutture organizzative e distributive, fattori legati a doppio filo

all'ampliamento della base dei lettori, in pochi decenni il prodotto finale cominciò a differire dal progenitore, pur mantenendone le caratteristiche formali più significative⁴⁵⁷.

La consapevolezza di questi "pionieri" non poté spingersi, naturalmente, fino ad immaginare quale tipo di evento rivoluzionario stavano fattivamente contribuendo a innescare.

Le loro produzioni di *in-folio* latini, ad esempio, fatti alla vecchia maniera dei libri «da banco», in lettera gotica o semigotica⁴⁵⁸, andava a soddisfare il gusto per il nuovo di una platea tradizionale, composta da famiglie benestanti, intellettuali, chierici e istituzioni religiose non dotate di scrittori.

Le migliori macchine tipografiche, però, con gli opportuni accorgimenti, erano in grado di sfornare fino a trecento copie librerie, numero che di gran lunga eccedeva la produzione dei più celeri "consorzi" di copisti⁴⁵⁹.

E trecento copie non erano facili da smerciare. Il progresso tecnologico aveva sopravanzato la visione d'insieme che la società aveva di se stessa; andando oltre, prefigurando una nuova era, costringendo gli stampatori ad "accorgersi" di nuovi lettori, gli «illettrati», che volevano soprattutto testi in volgare, consapevoli che quella era la loro cultura di riferimento.

Proprio in merito ai libri in volgare, infatti, va sottolineato che dopo una prima presa di contatto, cioè il 21% del totale a stampa nel periodo tra il 1469 e il 1480, seguita da un significativo innalzamento, il 29%, nei dieci anni seguenti, l'impennata nella loro produzione si ha durante l'ultimo decennio del secolo, nel corso del quale arrivano alla ragguardevole cifra del 48,3%: a poco più di trent'anni dalla creazione dei primi torchi italiani, quasi un libro su due è volgare⁴⁶⁰.

Dati ancora più precisi, uniformi per tutto il territorio della Penisola, non possono chiedersi, neanche alle indagini più moderne e basate su supporti informatici. Già la ovvia considerazione che moltissima parte della produzione libraria si concentrava in pochi grandi centri, con la netta preponderanza di Venezia, che sola ne garantiva il 38% del totale, non risponde all'inchiesta sulle

⁴⁵⁷ Caratteristiche, come dimensione, impaginazione, consistenza, tanto "giuste" da essere giunte sostanzialmente intatte fino all'età contemporanea.

⁴⁵⁸ I caratteri degli stampatori si ridussero presto a due serie: la *littera antiqua* o *carattere romano* e la *littera moderna* o *carattere gotico*, secondo quella che era stata la partizione più importante della tradizione manoscritta dei due secoli precedenti. L'*antiqua tonda*, basata sulla *umanistica corsiva* e sulla scrittura delle cancellerie papali, fu incisa nel 1467 e migliorata nel 1470; la *gotica*, che in sostanza fu un prezioso reperto antiquario, ebbe comunque minor fortuna perché legata alla sua lunga tradizione manoscritta, e apparve nel 1480 circa.

⁴⁵⁹ L'introduzione del torchio «a due colpi», avvenuta forse a Roma alla fine degli anni Settanta del Quattrocento e diffusasi poi in tutta Europa, rappresenta la fine di un'era, quella degli stampatori "creativi", e l'inizio di un'altra, quella degli artigiani che cominciano a programmare il loro lavoro sulla base di più precise scadenze, e dell'analisi motivata di costi e ricavi. Il nuovo torchio stampava mezza facciata alla volta, perché il piano era grande come la metà di una forma, cioè le pagine di numero variabile a seconda dell'ordine imposto: occorreva perciò ripetere l'operazione due volte, spostando il carro sotto al torchio, per stampare l'intera forma.

⁴⁶⁰ Da questo momento, e per tutto il paragrafo, salvo diversa indicazione, proiezioni e percentuali si baseranno sui dati forniti dal catalogo dell'ISTC, *The Incunabula Short-Title Catalogue*, disponibile in rete all'indirizzo <http://www.bl.uk/catalogues/istc/index.html>. Realizzato dalla British Library, mette insieme i principali repertori nazionali; compreso l'italiano IGI, *Indice Generale degli Incunaboli (delle Biblioteche d'Italia)*, consultato a più riprese presso la Biblioteca Nazionale «Vittorio Emanuele III» di Napoli e la Biblioteca Civica «Francesca Calvo» di Alessandria, da cui invece si sono tratte molte delle notizie relative ai primi testi a stampa, contenute nel paragrafo seguente. Cfr. *INDICE GENERALE DEGLI INCUNABOLI DELLE BIBLIOTECHE D'ITALIA*, a cura del Centro nazionale d'informazioni bibliografiche, Roma, Libreria dello - Stato Istituto poligrafico dello Stato, 6 Voll., 1943-1981 (L'IGI è, appunto, un indice, e non un catalogo descrittivo: la definizione che più gli si attaglia è proprio quella di *short-title*, come per l'ISTC, che non a caso ne ingloba i risultati).

piccole realtà, rappresentative di una fetta di mercato sicuramente inferiore, ma non adagiata supinamente, come troppo a lungo si è creduto, sui dettami e i titoli provenienti dalle città più irradianti⁴⁶¹.

Le statistiche basate sugli incunaboli superstiti, inoltre, testimoniano anche evidenti squilibri tra realtà dalla tradizione culturale diversa.

Roma, ad esempio, pur producendo il 16% dei titoli della Penisola, ne conta appena sette in volgare, tra i conservati, mentre novantatré sono latini, attinenti gli ambiti della cultura “ufficiale”: umanistico, religioso, filosofico-scientifico, giuridico.

Bologna, invece, che incideva per il 5,5% del totale, a fronte di ottanta testi in latino pervenuti, presenta venti testi volgari.

Spicca per la sua specificità, ancora una volta, Firenze: 7,5% del totale italiano, appena ventinove volumi in latino, ben settantuno in volgare, un dato che si mantiene costante anche nel computo delle edizioni. La città toscana era ad alto indice di alfabetizzazione: molto produceva in volgare, perché molto di più consumava⁴⁶².

Una capitale europea come Venezia, invece, ebbe da subito come riferimento vari mercati esteri, e dunque la produzione latina fu meno una scelta che un'esigenza⁴⁶³.

Eppure, un caso di scuola come quello dell'*Innamoramento d'Orlando* di Matteo Maria Boiardo, fa rimeditare, ancora una volta, l'intera questione.

Pochissimo rimane delle prime edizioni del poema, pur tirate in numeri rispettabili, *disiecta membra* di una tradizione già rispettabile in appena undici anni; e la stessa sorte toccò alle *principes* di altri romanzi cavallereschi dalla grande e precoce fortuna editoriale, come il *Guerrin Meschino* di Andrea da Barberino: a significare, cioè, l'estrema deperibilità di questa tipologia testuale, sia in metro

⁴⁶¹ «A partire dagli anni settanta del Quattrocento, [le tipografie] vennero impiantate nelle città sedi universitarie, interessatissime a un modo di produzione che garantiva tempi di esecuzione più veloci rispetto alla copia manoscritta (i primi incunaboli attestati per Padova, Bologna e Perugia furono stampati tra 1470 e 1472), e via via in tutto il territorio della penisola: concentrandosi in particolare nelle regioni alpine, nell'area padana - soprattutto lungo la valle del Po -, nell'Italia centrale (Umbria, Toscana, Marche), nonché nei centri principali del regno di Napoli e delle isole. In totale, furono 75 i luoghi di stampa degli incunaboli nel territorio italiano». In *ATLANTE DELLA LETTERATURA ITALIANA*, a cura di Sergio Luzzato e Gabriele Pedullà, 3 Voll., Torino, Einaudi, 2010-2011; Volume Primo, *Dalle origini al Rinascimento*, a cura di Amedeo De Vincentiis; *L'Italia degli incunaboli*, di Edoardo Barbieri e Erminia Irace, pp. 525-528. A integrazione di questo dato, va sempre ricordata la nota ricerca che Marco Santoro ha effettuato basandosi su 7628 edizioni quattrocentesche, registrate nell'IGI, da cui ha evinto che il 94% dell'intera produzione a stampa era concentrata in quindici città. Cfr. M. SANTORO, *Storia del libro italiano. Libro e società in Italia dal Quattrocento al nuovo millennio*, Milano, Editrice Bibliografica, 2008, pp. 68-69.

⁴⁶² Nell'ultima decade del secolo, Firenze arriverà a stampare più incunaboli volgari della stessa Venezia (432 a 368, secondo i dati dell'ISTC), nonostante il rapporto produttivo fra le due città fosse di una edizione fiorentina per cinque veneziane; c'erano le opere di Girolamo Savonarola, è vero, 102 edizioni in soli dieci anni, ma più in generale il fatto che la stampa cittadina trovò proprio nella letteratura devozionale un peculiare ambito d'espansione.

⁴⁶³ Sempre sulla scorta dei dati ISTC, a Firenze, su 889 edizioni complessive, 703 sono in volgare, il 79% dell'intera produzione incunabolistica; il 19% in latino, 172, il 2% in greco, 14. A Venezia, su un totale di 3779 edizioni, la produzione volgare incide per il 21%, 777, quella latina per il 78%, 2960 edizioni, la greca è all'1%, 27, mentre ci sono 15 edizioni in varie altre lingue, tedesco, catalano, francese, spagnolo, slavo, glagolitico, che rappresentano lo 0,4%. Cfr. G. CRUPI, *Gli incunaboli italiani in lingua volgare: preliminari di una ricerca*, Roma, Casa Editrice Università La Sapienza, 2012, pp. 49-50.

che in prosa, aperta soprattutto alla lettura personale, privata, così come al continuo scambio; e conosciuta sì nei circuiti istituzionali, ma quasi incidentale ad essi, fintanto che i grandi nomi delle lettere italiane non cominciarono ad interessarsene.

Si può allora pensare, prudentemente ma con crescente consapevolezza, che i libri volgari fossero prodotti in misura maggiore rispetto a quanto dicono le proiezioni basate sulle attuali consistenze disponibili allo spoglio⁴⁶⁴.

Tale supposizione ha dalla sua, inoltre, la forza dei numeri riscontrabili nei registri delle botteghe tipografiche: pur di numero esiguo, i riferimenti desunti da quei cataloghi sono preziosissimi, perché riguardano le copie stampate e, soprattutto, quelle effettivamente esitate dai maestri stampatori.

Interrogate in merito, le biblioteche minime dicono poco, disseminate come sono di tracce sporadiche; il certosino lavoro di librai come il veneziano Francesco de Madiis, che non stampava in proprio, è, per converso, illuminante. Il suo quaderno di conti copre un significativo arco temporale di quasi quattro anni, dal maggio 1484 al gennaio dell'88, al primo storico punto di svolta di un cammino appena iniziato.

I titoli venduti da de Madiis sono complessivamente 1337; di questi, 191 sono di materia cavalleresca: ecco apparire il *Guerino*, 37 acquisti; l'*Orlando*, 17 copie, e il «Guidon», libro ancor oggi non noto ad ogni repertorio censito, ma che potrebbe essere quel testo manoscritto, coevo delle *Storie di Rinaldo*, che aveva come protagonista «Ghuidone Selvaggio», frutto di un'avventura di Rinaldo, di cui si vendono ben 14 copie⁴⁶⁵.

La fortuna della letteratura a stampa d'ambito cavalleresco è paragonabile solo a quella dei testi religiosi, non solo per la diffusione editoriale, ma anche per la ricerca e la ri-definizione del pubblico di fruitori. Più incerta appare la sorte di sottoprodotti che nascono già destinati all'oblio della deperibilità: come i “fogli volanti”, in cui si affastellavano alla rinfusa brani di diversa natura e provenienza, per loro intima natura non riconducibili *strictu sensu* al mondo delle biblioteche, perché manchevoli di quelle caratteristiche proprie ad ogni libro, manoscritto o a stampa, che lo rendono un paradossale *unicum* replicato: autore, anzitutto, e poi titolazione, data di edizione e note tipografiche.

Ai fogli volanti, in realtà, dei titoli venivano giustapposti dai venditori ambulanti che li “spacciavano” in pubblica piazza, vellicando, così facendo, ancor più la curiosità degli astanti. Proprio questi foglietti, dai caratteri a stento impressi, hanno avuto un'importanza capitale per donne e uomini destinati, senza il primo contatto con un testo stampato, a mai incrociare le proprie traiettorie esperienziali con i libri e la cultura scritta⁴⁶⁶.

⁴⁶⁴ Una prudenza confortata da chi, come Neil Harris, ritiene che il novanta per cento dei poemi cavallereschi stampati nel Quattrocento, quantificati dallo studioso in un numero che si aggira tra le 12000 e le 20000 edizioni, non abbiano superato la prova del tempo. Cfr. N. HARRIS, *Marin Sanudo, forerunner of Melzi*, in «La Bibliofilia», XCV, I, 1993, p. 19.

⁴⁶⁵ Cfr. M. BEER, *Romanzi di cavalleria. Il «Furioso» e il romanzo italiano del primo Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1987; per le vicende di de Madiis e di tanti altri suoi colleghi, vedi in particolare le pp. 141-278.

⁴⁶⁶ Le piazze furono spesso luogo d'incontro tra cultura “alta” e “bassa”. Come nel caso di un genere molto diffuso della letteratura volgare tra 1550 e 1650, quello dei «libri dei segreti»: enciclopedie medico-pratiche di carattere divulgativo, basate su fonti antiche e altomedievali. Nobili, medici e professori erano gli autori delle

Perché è ormai assodato che, a partire dalla seconda metà del Quattrocento, la diffusione del libro a stampa ha supportato in maniera determinante il processo di alfabetizzazione già in forte ascesa in molti centri della Penisola.

I nuovi clienti, alle prese con i naturali limiti dei neofiti del libro, cercavano anzitutto intrattenimento: una materia stabile nel tempo, eppure in grado di seguire i mutamenti delle norme linguistiche, cui i neo alfabetizzati cercavano di adeguarsi. E dunque se è vero che l'apertura ad un più ampio pubblico alfabetizzato, mise tipografi ed editori di fronte a scelte conservative, in merito alla riconoscibilità dei loro prodotti⁴⁶⁷, è pure innegabile che, grazie alla loro azione, veloce ad intercettare

versioni più raffinate, che si rivolgevano naturalmente ad un pubblico medio-alto. Gli estratti di queste opere, che avevano una mole notevole, superando spesso le trecento pagine, erano frutto del lavoro di ciarlatani e buffoni "professionali", che destinavano i loro opuscoli di poche pagine, anonimi o pseudonimi, all'ampio pubblico che si radunava durante le fiere e veniva imbonito dai venditori ambulanti. Ma gli autori "popolari", in realtà, non subivano passivamente il prestigio dei grandi volumi che compendiarono e rimaneggiarono; essi erano a conoscenza e delle nozioni fondamentali della medicina razionale e di quelle della medicina povera e orale, che vantava tradizioni antichissime e più vicine alla gente umile: in questo senso erano dei veri e propri intermediari tra culture diverse sempre a rischio di afasia e assecondavano un meccanismo virtuoso che diede le migliori prove nel settore della letteratura d'intrattenimento, laddove il flusso di informazioni divenne presto a doppio senso; nei migliori esempi di onestà intellettuale, peraltro, molti testi destinati ad un pubblico elevato si appropriarono delle più proficue istanze popolari.

⁴⁶⁷ Questa esigenza primaria andò a discapito dell'aggiornamento contenutistico di certe opere, in particolare quelle storiche, o tecnico-scientifiche, che in molti casi "popolari", rimasero immutate dalla prima apparizione, alla fine del XIV secolo, a tutto il secolo XIX. Il genere degli itinerari verso i luoghi santi, che aveva acquisito ben presto un suo peso nel quadro della produzione tipografica, non solo italiana, fu uno dei più soggetti a questa contraddizione temporale. Il popolarissimo *Viaggio da Venezia al Santo Sepolcro*, ad esempio, testo di odeporica stampato con grande fortuna dal 1500, presso Giustiniano da Rubiera a Bologna, fino alla fine del 1700, mutò progressivamente veste esteriore e linguistica, mai il suo contenuto; tanto è vero che Candia, possesso veneziano dal 1204 al 1669, anno in cui passò agli Ottomani, nelle ultime edizioni settecentesche del libro continuava ad essere dominio lagunare. Ma l'esempio forse più eclatante, in realtà, si riscontra nel novero dei testi d'evasione e riguarda uno dei più fortunati tra i «libri de bataglia»: i *Reali di Francia* di Andrea da Barberino. Editi a stampa per la prima volta nel 1491, da Pietro Maufer, a Modena, continuarono il suo cammino per centinaia di edizioni, fino alla prima metà del Novecento. Almeno dalla fine del Cinquecento, fino a tutto l'Ottocento, il libro trovò una tipologia estrinseca e testuale che rimase pressoché invariata: formato *in-8°* piccolo e copertina editoriale di cartone, molte volte di color azzurro carta da zucchero, caratterizzante tante produzioni simili create a Troyes; nella pagina iniziale, un'unica illustrazione ricavata da una rozza incisione in legno e un testo, infine, composto molto fittamente. L'ortografia e la punteggiatura, però, volta a volta mutavano; e così le forme sentite come dialettali o desuete, che venivano sostituite capillarmente dagli editori, alla ricerca di una maggiore comprensibilità generale. Il lavoro di adeguamento veniva orgogliosamente evidenziato già nel frontespizio, che diveniva la "carta d'identità" linguistica della nuova edizione sul mercato. Se, a partire dalla prima edizione di Maufer, si sceglie un qualsiasi brano, mettendolo in relazione con l'analogo passo contenuto nelle edizioni dei secoli seguenti, se ne potrà seguire l'evoluzione nel corso del tempo, fatto salvo il principio che, stante l'attuale impossibilità di ricostruire l'intera storia della tradizione a stampa dei *Reali*, editi come detto in centinaia di edizioni, non è dimostrata la diretta derivazione di ciascuno dei brani scelti da quello che lo precede, né, tantomeno, la primogenitura nei mutamenti linguistici delle edizioni messe a paragone, rispetto agli altri testi dell'intera tradizione italiana. (L'esempio è tratto da A. BARTOLI LANGELI - M. INFELISE, *Il libro manoscritto e la stampa*, in *L'italiano nelle regioni. Lingua nazionale e identità regionali*, a cura di Francesco Bruni, Torino, UTET, 1992, pp. 942-977; in particolare, vedi le pp. 962-963. Si rappresenta lo stesso metodo utilizzato dagli autori, con l'aggiunta di un brano tratto da un'altra edizione: le varianti rispetto alla versione precedente sono evidenziate in corsivo, mentre le parti eliminate vengono poste tra parentesi). Si arriverà fino al 1821, ben oltre i limiti temporali che si è assegnato questo capitolo sulla stampa nel XV e XVI secolo, ma un'analisi simile può estendersi a molti altri testi dalla grande fortuna: soprattutto quelli romanzeschi e cavallereschi, in cui la materia, in prosa o in versi, non poteva che rimanere immutata e l'attenzione dei "revisori" era tutta concentrata sui cambiamenti linguistico-sintattici da operare. Nel 1491, dunque, l'edizione modenese presenta questo testo, per l'*incipit* del capitolo II del Libro I, laddove si dà inizio alla genealogia dei *Reali di Francia*, «cominciando a Gostantino imperadore»: «A nocte vegnente vedette costantino in visione dui vestiti de bia(n)cho et domandogli sel voleua guarire Rispose de si Et elli gli disseno fa per senno di quel siluestro el qual predicha la fede de

christo. El fa fare vna acqua che te guarira. Co(n)stantino non credette la prima ne la seco(n)da volta La terza volta doma(n)do chi loro erano. Rresposeno: siamo Pietro e Paulo discipuli di Jhesu xpo. Per questo co(n)stantino credette. La matina senti vna voce la quale disse. Fa quel che hai vdito et habbi fede et serai guarito. Co(n)stantino chiamo vno suo barone che haveva nome Lutio albonio et era capitaneo di caualieri: et co(m)mandogli che andasse al monte syrach et menassegli Siuestro el qual predica la vita di christo.» (Cfr., per questa e le seguenti citazioni, A. DA BARBERINO, *I Reali di Francia*, a cura di Giuseppe Vandelli e Giovanni Gambarin, Bari, Laterza, 1947, Capitolo I, p. 1; Capitolo II, «Come san Piero e san Pagolo vennono in visione a Gostantino e dissongli che Salvestro aveva una acqua che lo guarrebbe della lebbra», p. 4). Trascorsero molti anni e, dopo una lunga serie di ristampe, all'inizio del XVI secolo, la veste grafica del testo di Andrea da Barberino poteva dirsi definitiva. Tutt'altra storia per il testo, naturalmente; l'edizione del 1610 è opera di Antonio Turrini, attivo a Venezia tra il 1592 e il 1616, che sottolinea come i «suoi» *Reali* siano «nuovamente stampati e ricorretti»: era occorso riorganizzare completamente punteggiatura, accenti e l'uso della lettera maiuscola per le iniziali dei nomi propri: «*La notte seguente vide Costantino in visione dui vestiti di bianco, e domandogli sel volea guarire, rispose di sì. Et egli gli dissero, fa à senno di [quel] Siluestro, ilqual predica la fede di Christo, qual fa far vn'acqua che te guarirà; Costantino non credette la prima, nè la seconda [volta], la terza domandò chi lor erano; risposeno, Siamo Pietro, e Paulo discepoli di [Jhesu] Christo; per questo Costantino credette. La mattina sentì vna voce, laqual disse, Fa quello, che hai vdito, & habbi fede, e che sarai guarito. Costantino chiamò vn suo barone c'hauea nome Lucio Albonio, & era Capitano di caualieri, e comandogli ch'andasse al monte Syrach, et menassegli Siluestro, ilqual predica la vita di Christo.*» Sul finire del secolo, l'edizione stampata a Bassano del Grappa da Giovanni Antonio Remondini si propone di rendere ancora più comprensibili i *Reali*, «in questa nuova impressione purgati diligentemente da infiniti errori sì della stampa, come della lingua e ridotti alla vera lettione et intelligenza de' sensi», a favore di un pubblico che ormai riconosce la differenza tra refuso di stampa e usi grammaticali, ortografici, sintattici desueti, e dunque avversi alla agilità di lettura: «*La notte seguente vide Costantino in visione due vestiti di bianco, & domandarongli se volea guarire, rispose di sì. [Et egli] Li dissero, fà à senno di Siluestro, ilqual predica la Fede di Christo, ilqual farà vn'acqua, che ti guarirà. Costantino non credette la prima, ne la seconda; la terza domandò chi essi erano, risposero. Siamo Pietro, e Paolo discepoli di Christo; per questo Costantino credette. La mattina sentì vna voce, laqual disse: Fà quello, che hai vdito, & habbi fede [e] che sarai guarito. Costantino chiamò vn suo Barone c'haueua nome Lucio Albonio, & era Capitano di Caua[l]lieri, e comandogli, che andasse al monte Sirach, e menassegli Siluestro, ilqual Predica la vita di Christo.*» Arrivati al 1767, mentre a Napoli, per i tipi di Catello Longobardo, si produce una versione dei *Reali* che, ovviamente «Con Licenza de' Superiori», si propone nel frontespizio gli identici propositi, parola per parola, di quella di Remondini, raggiungendo però risultati diversi («*La notte seguente vide Costantino in visione due vestiti di bianco, e domandarongli se volea guarire, rispose di sì: Li dissero, fà a senno di Silvestro, il quale predica la Fede di Cristo, il qual farà un'acqua, che ti guarirà. Costantino non credette la prima, nè la seconda; la terza domandò chi essi erano; risposero: Siamo Pietro, e Paolo, discepoli di Cristo; per questo Costantino credette. La mattina sentì una voce, la qual disse: Fa quello, che hai udite, ed abbi fede, che sarai guarito. Costantino chiamò un suo Barone, ch'aveva nome Lucio Albonio, ed era Capitano di Cavalieri, e comandogli, che andasse al monte Sirach, e menassegli Silvestro, il qual Predica la vita di Cristo.*»), in un'altra «edizione novissima, da vari errori purgata e diligentemente corretta», si evidenziano cambiamenti estremamente significativi, la *u* e la *v* assumono la forma corrente, *et* ed *&* vengono sostituite dalle *e*, uso più ponderato della punteggiatura e del pronome relativo variabile: tutti fattori che conducono il testo verso esiti prossimi alla modernità linguistica: «*La notte seguente vide Costantino in visione due vestiti di bianco, i quali domandandogli se voleva guarire, loro rispose di sì. Questi gli dissero, fà a senno di Silvestro, il quale predica la Fede di C[h]risto, il quale farà un'acqua, che ti guarirà. Costantino non credette la prima, nè la seconda; la terza domandò chi essi erano; risposero: Siamo Pietro, e Paolo discepoli di C[h]risto; per questo Costantino credette. La mattina sentì una voce, la quale disse: Fà quello, che hai udito, ed [h]abbi fede, che sarai guarito. Costantino chiamò un suo Barone che aveva nome Lucio Albonio, ed era Capitano di Cavaliere, e comandogli, che andasse al monte Sirach, e menassegli Silvestro, il quale predica la vita di Cristo.*» Nel 1821, dopo un trentennio di continue revisioni e «correzioni», la tipografia di Alvisopoli, trasferitasi dal 1814 a Venezia, dà alle stampe l'ennesima edizione «per la prima volta purgata e diligentemente corretta»: «*La notte seguente vide Costantino in visione due vestiti di bianco, e gli domandarono se voleva guarire. [loro] Rispose di sì. [Questi] Gli dissero: Fà a senno di Silvestro, il quale predica la fede di Cristo, e il quale sa fare un'acqua, che ti guarirà. Costantino non credette la prima nè la seconda volta, e la terza domandò: Chi essi erano? Risposero: Siamo Pietro e Paolo discepoli di Cristo; per questo Costantino credette. La mattina udì una voce, la quale disse: Fa quello, che hai udito, ed abbi fede e sarai guarito. Costantino chiamò un suo barone, che aveva nome Lucio Albonio, ed era Capitano di cavaliere, e comandogli[,] che andasse al monte Sirach, e menassegli Silvestro, il quale predicava la vita di Cristo.*» Quest'edizione certifica un passaggio epocale. La veste esterna dei *Reali di Francia* si adegua al gusto del tempo, nonostante altre stampe, meno curate, conservino l'antico aspetto. Il formato diviene più grande, la copertina muta, scompare la vignetta xilografica. Una prefazione addirittura, cosa mai accaduta prima, ad opera di Bartolomeo Gamba, che a tredici anni aveva lavorato nella tipografia della

le richieste provenienti da tutti gli strati sociali, la connessione stampa-progresso dell'istruzione divenne imprescindibile, assecondando una dinamica già evidente a molti contemporanei.

Soprattutto a chi, dell'esclusività della cultura, aveva fatto un mestiere. È il caso, ad esempio, di Filippo della Strada, un calligrafo morto nel 1500 dopo essere stato progressivamente emarginato dalla nuova invenzione, che andava a ridurre drasticamente il suo lavoro.

L'apertura di nuovi mondi a neofiti culturali, «babioni dati ad bagatelle», come ebbe a dire Filippo, incapaci di discernere i fondamenti della lingua latina, a cui, del resto, si interessavano sempre meno, unita alla curiosità degli antichi committenti per i nuovi testi, gli precludeva definitivamente un fecondo prosieguo della sua attività⁴⁶⁸.

famiglia Remondini a Bassano del Grappa ed era ora il direttore della stamperia veneziana, provava a ricostruire le origini di quel testo tanto fortunato e, in qualche modo, la sua storia "sociale". Ultimo romanzo di una tradizione una volta grande, quella cavalleresca, per Gamba i *Reali di Francia* avrebbero adesso potuto interessare un pubblico diverso da quello che per secoli ne aveva accompagnato le vicende: un libro che «poverello e tapino» era da tempo «sbandito dagli scaffali dei letterati, in odio alle donne colte e gentili e confinato a posarsi sul banco di qualche ozioso fattorino e per le stalle dei contadini». Rimaneva, allora, una curiosità letteraria e poco più, di cui pure si era provveduto a «rendere chiaro il senso, per togliere le ripetizioni troppo soverchie e noiose, per regolare la interpunzione», lavorando sulla base di due edizioni precedenti «poco pregevoli», senza comunque «far perdere al libro [...] le native sue forme». Eppure, forse, il problema principale del testo di Andrea da Barberino era proprio nell'ormai acclarata impossibilità di recuperare le «native [...] forme»: la mancanza di manoscritti, infatti, andava ad inficiare un lavoro esegetico che avrebbe potuto mostrarne le non poche qualità. Su queste e consimili considerazioni, sembrò celebrarsi in pieno Ottocento il funerale del genere cavalleresco, tra i più cari al pubblico popolare italiano per almeno tre secoli. Già nel 1830, invece, Antonio Panizzi riabilitava il testo originale dell'*Innamoramento d'Orlando* di Boiardo, lasciando accesa la tenue ma resistente fiammella del romanzo quattro-cinquecentesco. I *Reali di Francia*, intanto, dal loro "modesto" canto, contavano, nel solo Ottocento, 26 edizioni, di cui ben 13 tra il 1882 e il 1894; ottimo viatico al bel successo del XX secolo, in cui si segnarono circa 15 edizioni, con l'ultima uscita per l'editoria popolare nel 1940, ad opera di Salani, a Firenze seguita da quella Vandelli - Gambarin, del 1947, per i tipi di Laterza.

⁴⁶⁸ Al grido di «Est virgo heac penna, meretrix est stampificata» («È pura [la scrittura] se con la penna, meretrice se è a penna»), Filippo della Strada, che era predicatore domenicano, e poi si fece monaco benedettino, levò alte invocazioni al Doge di Venezia, spesso in forma poetica, allo scopo di indurlo a fermare quella "follia" capace di traviare gli animi e impedire alla Chiesa il suo ruolo di unica mediatrice con i testi sacri. Cfr. *STAMPA MERETRIX. SCRITTI QUATTROCENTESCHI CONTRO LA STAMPA*, a cura di Franco Pierno, Venezia, Marsilio, 2011. Le lamentazioni di Filippo, oltre all'alto valore testimoniale, hanno generato un caso filologico, affrontato in particolare da Pietro Lucchi. In una delle sue rime, infatti, egli fa dire ad un asinello, immagine inequivoca dei nuovi lettori dei libri stampati: *Prendete exempio in me, o compratuori, / come son fatto in breve amastrato / [...] / solo il babovino aveva io emparato / quando me posi in stampe ad studiare*. Vani sono stati i tentativi di individuare quel titolo, *Babovino*, che pure viene menzionato in alcune testimonianze di letteratura popolare e, ancora all'inizio del Seicento, da Giulio Cesare Croce. L'unico testo conservato a cui si potrebbe accostare, risale al 1521, è di piccola mole (8 carte in-8°), ed effettivamente ha molto degli opuscoli con tratti popolari che servivano per imparare a leggere in volgare, a fronte di poche caratteristiche interne riconducibili ai tipici libri di cultura scritti in latino per un pubblico mediamente colto. I dati bibliografici presentano un'interessante dicotomia: se il titolo fa venire in mente gli imbonitori di piazza, *Libro utilissimo da imparare / presto a leggere et profferire tutte le / syllabe, chiamato el / Ba / bu / i / no*, il *colophon* è in un latino sostenuto e quasi solenne, *Impressum Perusie per / Blanchinum apud Leonem. Anno Domini. M. [D] XXI. Die. XXV. Novembris*. (Bologna, Biblioteca Universitaria, Raro A. 18). Tutti i testi scolastici avevano un *colophon* più o meno siffatto, comunque sempre in latino, e inoltre mancavano di prefazioni o avvertenze ai lettori; questo, in particolare, ha l'illustrazione del frontespizio che rappresenta un maestro coronato d'alloro seduto in cattedra, altro segno di una destinazione d'uso scolastico. Il libretto destina gran parte del suo contenuto all'elenco delle combinazioni sillabiche utili agli esercizi di lettura, e questo lo rende, da un lato, il primo sillabario volgare giunto fino alla posterità; dall'altro, fino a prova contraria, ed escludendo i libri della scuola d'abaco, donde cui trae forse la sua origine, il primo testo scolastico scritto in italiano. Il titolo, infine, è di difficile, ma non impossibile, spiegazione. Francesco Novati pensò che il libro si chiamasse così perché presentava l'immagine di un babbuino sulla copertina, ma non diede spiegazioni sull'associazione primate-sillabario. Piero Lucchi ricorda che l'origine della parola è francese, «babouin», e si ricollega a «babine», «labbro», per via delle labbra prominenti della

All'altro capo del secolo XVI, nel 1585, quando personaggi come il copista di Venezia sono ormai stati marginalizzati, se non dimenticati dalle nuove generazioni, un estroso erudito come Tommaso Garzoni poteva lanciarsi in una entusiastica eppure argomentata dissertazione sui benefici effetti della stampa, che considera senza mezzi termini anzitutto «un'arte», e «rara stupenda et miracolosa», che ha

[...] risvegliato i spiriti dell'huomo ch'erano addormentati veramente nel sonno dell'ignoranza: perché avanti a questa miracolosa arte della stampa si trovavano in comparatione del tempo d'hoggi molto pochi letterati, il che non derivava d'altro se non dalla spesa de' libri intollerabile, essendo che nessuno poteva studiare se non era ricco et facoltoso che potesse resistere al pretio de' libri carissimo in que' tempi. Et così restavano infiniti poveri, malgrado loro, et per necessità, ignoranti. Onde hora tutti possono imparare e destarsi dal sonno e darsi alla virtù, essendo a sufficiente mercato, per causa della stampa, la quale ha aperto gli occhi a' cechi et dato lume agli ignoranti.⁴⁶⁹

Al di là delle evidenti esagerazioni, la genuina testimonianza di quello che fu un grande “mistificatore” della letteratura illustra, ancor più che un rinnovato stato di cose, un mutato atteggiamento mentale ormai ben radicato negli spiriti più avanzati, che non intendono vivere lo stato

scimmia. Forse, quando gli studenti si esercitavano, esageravano i movimenti della bocca, proprio come dei piccoli primati, che muovono continuamente le labbra. Il babbuino, peraltro, per tutto il Cinquecento, è un animale ben presente al fianco di cantastorie e venditori di stampe, in tanti mercati e fiere d'Italia e d'Europa. Eppure, se si pensa alle parole «alfabeto» e «abecedario», e si riflette sull'*incipit* del testo, in cui vengono elencate le prime sillabe da compitare, *ba, be, bi, bo, bu*, la soluzione del gustoso “mistero” è ancora più semplice. Vedi P. LUCCHI, *La santacroce, il salterio e il babuino. Libri per imparare a leggere nel primo secolo della stampa*, in «Quaderni storici», n° 38, 13, 1978, pp. 598-630; per il *Babovino*, vedi le pp. 608-611.

⁴⁶⁹ Ottaviano Garzoni, divenuto Tommaso, o Tomaso secondo altre grafie, quando entrò nella Congregazione dei canonici lateranensi, nacque in Romagna da famiglia modesta ma in grado di provvedere all'educazione sua e del fratello Bartolomeo, che pure divenne canonico lateranense. Già nel 1559, ad appena dieci anni, compose un poemetto cavalleresco in ottava rima, sulle «battaglie de' putti», come ricorderà proprio il fratello. Rappresentante a pieno titolo della cultura ecclesiastica, rivestì sin da giovanissimo incarichi di lettore delle Sacre Scritture e predicatore, soggiornando molto spesso anche a Ferrara, città e corte alla quale rimarrà molto legato. Durante i complessi anni della sua formazione e maturità, seppe sempre orientarsi con molta attenzione tra ortodossia e improvvise fughe eterodosse, seppur prudenti. Portatore di una cultura scevra di pregiudizi religiosi e sociali, pur gravata di polemiche misogine e sarcasmi contro i “villani”, tradizionali *topoi* sin dal Medioevo, si distinse per un tipo di scrittura dal carattere enciclopedico, basata sulla riscrittura modificata di repertori antichi o coevi: tecnica piuttosto spregiudicata per contenuti e forma, che lo accomuna ad autori Anton Francesco Doni e Ortensio Lando. Amico di personaggi “pericolosi”, come Alvise Groto, il Cieco d'Adria, più volte processato dall'Inquisizione per possesso di libri proibiti, Tommaso fu vicino anche a tanti intellettuali laici, come Fabio Paolini, l'ebreo Abramo Colomi, ingegnere mantovano al servizio di Alfonso II d'Este, e Torquato Tasso, che non mancò di dedicargli un sonetto (*Superbo foro, ove le scienze e l'arti*, in occasione della pubblicazione, nel 1585, de *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, edito a Venezia da Giovan Battista Somasco e dedicato ad Alfonso). Morì ad appena quarant'anni, nel 1589. I suoi numerosi scritti godettero di un'enorme fortuna, in Italia ma ancor più in Europa, perché Garzoni seppe farsi grande interprete di una cultura non priva di arguzia, forse a tratti superficiale e citazionista, ma autenticamente cosmopolita e in piena sintonia con il periodo storico che si viveva. La società tratteggiata ne *La piazza universale* o ne *L'hospitale de' pazzi incurabili*, o ancora ne *La sinagoga degli ignoranti* (in cui, a proposito di episodicità aneddotica, il romagnolo non dimentica di ricordare quel tale correggionale che «avendo sentito cantare in banco da un romanzo la morte d'Orlando, se n'andò a casa piangendo come un fanciullo ben battuto», facezia che fu già di Poggio Bracciolini), è un “luogo” simile ad una piazza circolare, in cui alcuni riescono a trovarsi al centro, mentre gli altri vengono confinati ai margini o, addirittura, ne «i cantoni del piscio, remotissimi dal luogo ove passeggia la nobiltà, per non imbrattar con loro le toghe de' dottori o le spade de' soldati»: e allora, lo spazio che i più avveduti sapranno conquistarsi, sarà dovuto a quella «libertà prudente» di cui Garzoni parla nel *Teatro de' vari cervelli mondani*, vera cifra stilistica e manifesto programmatico della vita e dell'arte di questo autentico figlio dei suoi tempi. Cfr. T. GARZONI, *Opere*, a cura di Paolo Cherchi, Ravenna, Longo, 1993; vedi anche M. C. FIGORILLI, “*L'argute, et facete lettere*” di Cesare Rao: *paradossi e plagi (tra Doni, Lando, Agrippa e Pedro Mexia)*, in «Lettere Italiane», 2004, 3, pp. 410-441.

di sofferenza intellettuale di chi li ha preceduti, quando nell'*hortus conclusus* delle lettere ha fatto irruzione il "popolo"; che è invece una risorsa: per loro, per la loro notorietà, per i succosi risvolti economici che essa comporta⁴⁷⁰.

E allora, il prima e il dopo lo sviluppo e la piena affermazione della stampa a caratteri mobili sono sondabili non solo, e forse non tanto, al livello della produzione di più ampia diffusione divenuta quasi subito "ufficiale", grazie al nome prestigioso degli editori e dei loro collaboratori di gran rango, ma soprattutto a quello dei libri di uso popolare.

Con la guida di alcuni sviluppi di ricerca dell'ultimo trentennio che hanno portato ad una più chiara visione d'insieme del contesto prototipografico italiano, non si può che partire dal rutilante mondo della letteratura cavalleresca tardoquattrocentesca, di cui sono stati ormai riscritti persino antichi diritti di primogenitura.

DAME E CAVALIERI ACCEDONO IN TIPOGRAFIA

In un periodo fecondissimo per la materia cavalleresca, quando Boiardo sta solo apprestandosi a scrivere il suo *Orlando*, una lunga narrazione in ottave fa la sua apparizione a stampa a Venezia, bruciando sul tempo tutti i "concorrenti": è l'*Altobello*, e siamo nel 1476⁴⁷¹.

Proprio tra questa data e il 1483, molto si gioca del destino dei testi poetici "d'arme e d'amore"; nell'arco di non più di sette anni, fino cioè alle pubblicazioni quasi contemporanee del primo *Morgante* in 28 cantari⁴⁷² e della *princeps*, anch'essa perduta, dell'*Innamoramento d'Orlando*, si mettono a stampa alcuni dei risultati più significativi di un decennio poetico che per un verso traboccherà nel *tour de force* pulciano, gigantesco fuoco d'artificio posto alla fine del primo periodo di elaborazione del poema cavalleresco, ancora di mutevole collocazione tra istanza canterina e normalizzazione formale; da un altro, defluirà nei versi di Boiardo, un poeta di formazione umanista "prestato" alla ottava rima e capace di condurla verso altri lidi culturali.

Alle tre stampe dell'*Altobello*, del 1476, dell' '80 e dell' '81⁴⁷³, nobile discendente dell'antico ciclo troiano, si affiancano dunque i tre *Morgante*, la *Regina Ancoira*, stampata a Venezia da Filippo

⁴⁷⁰ Per dare inizio agli esempi di cui si proverà a punteggiare queste note, a Roma, già nel 1524, il sarto Viviano di Giovanni Catinelli era orgoglioso possessore di ben 16 libri, di cui 14 in volgare.

⁴⁷¹ *Altobello ed il re Troiano suo fratello*, Venezia, Stampatore dell'Alvarottus per Antonius Pasqualinus, 20, XI, 1476, conservato, in unica copia di quasi impossibile lettura, presso la Biblioteca Nazionale di Parigi. Per la precisa disamina del testo, vedi R. ANKLI, *Il più antico poema cavalleresco a stampa nel suo contesto culturale: l'Altobello del 1476*, in «Rassegna Europea di Letteratura Italiana», 10/1997, pp. 9-28. La datazione certa della stampa dell'*Altobello* rappresenta anche un punto fermo storico per l'unione delle storie riguardanti Orlando e Rinaldo, che si ritrova subito dopo, tra gli altri testi, nei *Cantari di Rinaldo*, nel *Morgante* e in *Ugieri il Danese*.

⁴⁷² Preceduto da uno, perduto, del 1478, da un altro, fiorentino, collocato tra il 1481 e il 1482, da quello, ancora in 23 cantari stampato a Venezia da Luca di Domenico nel 1482, che si trova anch'esso, come l'*Altobello*, alla Biblioteca Nazionale di Parigi, in copia unica. Per la datazione del *Morgante*, vedi E. H. WILKINS, *On the Dates of Composition of the «Morgante» of Luigi Pulci*, in «PMLA», 66, 1951, pp. 244-250.

⁴⁷³ In merito al primo poema cavalleresco andato in stampa, a lungo si è disquisito sulla possibilità che potesse essere il *Rinaldo da Montebano* stampato a Napoli da Francesco del Toppo, che alcuni hanno ascritto al 1470,

di Piero nel 1479, l'*Innamoramento di Rinaldo*, in un'edizione non datata ma presumibilmente ancora del 1479; vengono poi *Ugieri il Danese*, 1480, per i tipi veneziani dello "specialista" Luca di Domenico⁴⁷⁴, il *Buovo di Antona*, edito a Bologna anch'esso nel 1480, prima di comparire a Roma, Venezia e Milano; l'*Innamoramento di Carlo Magno* del 1481, letto quasi sicuramente da Boiardo, opera sempre veneziana, di Georgius Walch⁴⁷⁵, e, infine, la *Dama Rovenza*, il cui incunabolo, curato ancora da di Domenico, viene conservato presso la Biblioteca Vaticana e reca la data del 1482⁴⁷⁶.

Questi testi vengono condotti fino alle soglie del mondo moderno da una solidissima tradizione manoscritta che ha visto impegnati vari luoghi d'Italia, e in essi si condensano molte delle vicende che animavano la letteratura più popolare, in particolare quella in ottava rima.

Ma l'editoria quattrocentesca non si limitò, naturalmente, a sfruttare solo i poemi in ottave, che pure ebbero parte preponderante. Lunghissima, diversificata e ramificata era la tradizione manoscritta di opere dal vario aspetto formale, tutte riconducibili alla letteratura d'evasione per eccellenza del Trecento e della prima metà del secolo: alla novellistica e ai cantari mitologici, infatti, si erano affiancate le innumerevoli imprese in prosa di Andrea da Barberino, la cui fortuna editoriale prese il via nel 1473, con il *Guerrin Meschino* padovano di Bartolomeo di Valdezoco e Martinus de Septem Arboribus: a questo proposito, non stupisce, conoscendo le modalità di trasmissione e fruizione in Firenze dei romanzi in prosa di Andrea, che dei nove incunaboli del *Meschino* e dei due dei *Reali di Francia*, non ve ne sia uno fiorentino o toscano. Nella città del Giglio, nel frattempo, ma non nel resto

seppur lo stampatore fu sicuramente attivo nella città partenopea solo tra il 1478 e il 1492. Rimangono dunque supposizioni: certo da considerare, visto che tra quegli studiosi c'è per esempio Neil Harris, ma tenute come tali (N. HARRIS, *Marin Sanudo, forerunner of Melzi*, in «La Bibliofilia», XCVI, I, 1994, p. 30, in cui riprende una proposta inizio novecentesca di Pio Rajna). Si deve sempre rammentare che in assenza di ulteriori rinvenimenti, l'unica cronologia da accettare è quella basata sugli incunaboli superstiti, anche quando unici e mutili, come da prassi dell'ISTC; o, al massimo, su incunaboli si perduti ma dalla attendibile testimonianza archivistica, come fa il mastodontico GW, *Gesantkatalog der Wiegendrucke*, storico strumento catalografico le cui pubblicazioni sono state avviate nel 1925. Tornando all'*Altobello*, il lavoro di analisi testuale di Ankli si è dovuto svolgere soprattutto sull'edizione, unica completa, stampata il 10 novembre 1480 a Milano dalla modesta officina di Paolo Suardi. Un anno dopo, il 10 dicembre, il poema divenne, dopo una gestazione di quasi quattordici mesi, la prima opera «impressa in Venexia per Gabriel de Grassi de Pavia», come riporta il *colophon*. Da quel momento, a testimonianza del suo durevole successo, si succedono altri tre incunaboli e circa dieci cinquecentine, le quali, tranne la prima milanese, sono tutte veneziane - spiccano i due *in-4°* di Benedetto e Agostino Bindoni, rispettivamente del 1534 e del 1547, e l'*in-8°* di Bartolomeo Imperatore, del 1556, poco prima della chiusura della bottega tenuta in società con il genero Francesco -. Cfr. R. ANKLI, *Il più antico poema cavalleresco a stampa nel suo contesto culturale: l'Altobello del 1476*, cit., p. 10n.

⁴⁷⁴ Per il *Danese* e l'*Ancroia*, vedi M. VILLORESI, *Per lo studio delle relazioni fra il Danese e la Reina Ancroia e altri casi di intertestualità nel romanzo cavalleresco del Quattrocento*, in «Interpres», XIV, MCMXCIV, pp. 107-151.

⁴⁷⁵ L'unica copia che si conosce di questo importante testimone della stagione degli *Innamoramenti* si trova nella Biblioteca dell'Università di Philadelphia.

⁴⁷⁶ La storia di Rovenza dal Martello, formidabile combattente che, per vendicare Mambrino ucciso da Rinaldo, assedia Parigi, confluì nella *Storia dei Paladini di Francia*, compilazione scritta dal maestro elementare Giusto Lo Dico e partita in quattro volumi stampati a Palermo tra il 1858 e il 1862, che dal momento della sua prima apparizione ha rappresentato la fonte letteraria forse più importante per il repertorio degli spettacoli dell'Opera dei Pupi. Alla saracena erano inoltre intitolate le *Serate*, durante le quali le parlatrici catanesi, le voci recitanti i pochi personaggi femminili, potevano dare sfogo a pirotecnici giochi verbali.

d'Italia, cominciano a farsi strada le opere di Luigi Pulci, il cui primo incunabolo è del 1481, *La giostra di Lorenzo de' Medici* pubblicata da Antonio di Bartolommeo Miscomini⁴⁷⁷.

La stagione degli incunaboli, al tirare delle somme, vide la pubblicazione di 78 opere di genere cavalleresco, che raggiunsero 218 edizioni.

Tenendo sempre a mente che il titolo di un'opera poteva facilmente mutare da una zona all'altra d'Italia, non foss'altro che per esigenze commerciali legate a tradizioni manoscritte più radicate di altre⁴⁷⁸, il catalogo LICAPV le suddivide in due macro-sezioni: quella novellistica-mitologica, che conta 25 opere e 67 edizioni, e quella cavalleresca in senso stretto, comprendente 53 opere per 151 edizioni.

Tra quest'ultime, spesso allestite con apparati grafici e testuali piuttosto accurati (xilografie, prima pagina decorata, tavola degli argomenti, lettera ai lettori), oltre alle edizioni dei poemi elencati in precedenza, spiccano l'*Historia Alexandri Magni*, stampa trevigiana del 18 febbraio 1474, che introduce nell'universo dei caratteri mobili la lunga tradizione delle storie fiorite attorno alla figura del grande macedone⁴⁷⁹; ma anche l'*Historia Apollonii regis Tyri* di Antonio Pucci, del 1475, uscita nella stesso anno della sua versione originale, edita ad Utrecht dallo «stampatore delle *Gesta romanorum*»; o il veneziano *Attila flagellum dei*, pubblicato da Gabriele e Filippo di Pietro nel 1473, data solo ricostruita e non evincibile con nettezza dalle note tipografiche⁴⁸⁰.

Vanno menzionati poi *Bradimonte sorella di Rinaldo*, testo che salvo una stampa bresciana del 1490, viene più volte diffuso a Firenze, sin dalla *princeps* del 1489; *La Storia di Giusto paladino di Francia*, di Nardo di Monte Belo, che dalla prima stampa del 1473 o del '74 - non è ancor chiaro se a Brescia per Thomas Ferrandus o a Ferrara per Andrea Belfort -, ebbe una certa fortuna fino al 1493, dopo il quale scemò nella considerazione dei lettori; a differenza, naturalmente, del *Guerrin Meschino*,

⁴⁷⁷ Baseremo l'aspetto quantitativo della produzione a stampa d'argomento cavalleresco sul catalogo bibliografico on line LICAPV (Libri Cavallereschi in Prosa e in Versi), <http://lica.unipv.it/>. Progettato dall'Università di Pavia, esso registra cantari e romanzi cavallereschi editi in Italia nel XV secolo, comprendendo gli esiti dei cicli carolingio, arturiano, classico, sia in prosa che in ottava. Cfr. anche le proposte di M. BEER, *Romanzi di cavalleria. Il «Furioso» e il romanzo italiano del primo Cinquecento*, cit., pp. 327-334.

⁴⁷⁸ Cfr. M. VILLORESI, *Il mercato delle meraviglie: strategie seriali, rititolazioni e riduzioni dei testi cavallereschi a stampa fra Quattro e Cinquecento*, in «Studi italiani», 14, 1995, pp. 5-53.

⁴⁷⁹ Già dal 200 d. C., con il *Romanzo di Alessandro*, raccolta di racconti leggendari in greco dello pseudo-Callistene, seguita dalla sua prima traduzione latina di Giulio Valerio, del 320-330, Alessandro diviene protagonista di numerose vicende, magiche ed eroiche, che ben presto prendono forma di episodi a se stanti, tanto da ricomparire in molte tradizioni letterarie distanti tra loro, lungo tutto il Medioevo. Sarà tra il 1130 e il 1190, che il *Romanzo* diverrà uno dei capisaldi del versante avventuroso e fantastico della letteratura francese, proprio nel momento in cui, in tutta Europa, e in larga misura nel Meridione normanno, la figura di Alessandro veniva scolpita in alcuni edifici sacri, a rappresentare la sua massima colpa, lo smisurato orgoglio che lo aveva portato a sfidare l'autorità di Dio, sulla scorta degli antichi giudizi di san Girolamo ed Orosio. Su questo tema, vedi C. FRUGONI, *La fortuna di Alessandro Magno dall'antichità al Medioevo*, Firenze, La Nuova Italia, 1978; M. VERCESI, *Alessandro Magno nella letteratura italiana del Duecento e Trecento*, Dottorato di ricerca in Italianistica e Filologia classico-medievale -XXI ciclo-, Direttore della Scuola di dottorato, Prof. Pietro Gibellini, Tutore del dottorando, Prof. Eugenio Burgio, (A.A. 2008-2009); *ALEXANDER LITERATURE IN THE MIDDLE AGES*, edited by Z. David Zuwiyya, Leiden - Boston, Brill, 2011.

⁴⁸⁰ L'*Attila* ebbe un successo editoriale sommo, ma continuo, che gli permise di entrare anche in una delle raccolte tardo ottocentesche di poemi popolari di Alessandro D'Ancona, maestro di Pio Rajna e Giovanni Gentile: cfr. *POEMETTI POPOLARI ITALIANI*, raccolti ed illustrati da Alessandro D'Ancona, Bologna, Ditta Nicola Zanichelli, 1889.

che toccherà brillantemente le 11 edizioni quattrocentesche, e continuerà a rappresentare nel secolo seguente un porto sicuro per molti editori.

Il popolare *Falconeto. Di Carlo imperatore dei baroni*, che in questa prima stagione vede solo due stampe, a Milano nel 1483 e a Venezia nel 1500; *Il libro chiamato lo Eneida vulgare, unicum* bolognese del 1491 e i *Fioretti dei Paladini (Historia dell'Imperatore Carlo Magno e dei Saraceni)*, prima stampa a Firenze nel 1490, che già dal titolo "parlante" mostra la sua natura episodica ed esemplare, legata ai modi della tipica fruizione pubblica del passato.

L'elenco può continuare con il precoce *La sala di Malagigi*, che dalla stampa bolognese del 1471 si diffonde nel centro Italia, tra Firenze e Roma, fino al 1500, con la prestigiosa *Spagna*, che vede la sua prima resa a stampa ancora a Bologna, ma solo nel 1487, mentre un altro discendente delle storie "greche", il *Libro chiamato Troiano*, viene edito a Venezia nel 1483; e concludersi con il gustoso recupero delle vicende degli anni d'oro anglonormanni attuato a Cremona nel 1492, il *Libro di battaglie di Tristano e Lancilotto e Galasso e della regina Isotta*.

La sezione novellistico-mitologica vede apparire tutti i titoli più significativi della tradizione letteraria amorosa, perlopiù in prosa, che sia ascrivibile alla vena favolistica o abbia impianto realistico.

Questa tipologia si caratterizza, rispetto agli incunaboli cavallereschi, per una minore attenzione nell'organizzazione paratestuale, giungendo spesso a non presentare alcun elemento identificativo.

Quattordici testi su venticinque compaiono a stampa nell'ultimo decennio del XV secolo. Tra essi, vanno menzionate almeno due "spie" del secolare successo delle invenzioni di Giovanni Boccaccio: il *Guiscardo e Gismonda*, stampa bresciana del 1491, opera di Battista Farfengo, adattamento dell'appassionante e tragica novella che inaugura la quarta giornata del *Decameron*; la *Novella di Cerbino*, ancora dalla quarta giornata, che viene pubblicata a Firenze, da Lorenzo Morgiani, in un anno compreso tra il 1492 e il 1496⁴⁸¹.

Gli incunaboli delle restanti undici opere sono temporalmente paragonabili alla maggioranza di quelli cavallereschi, ponendosi in un arco di tempo che va dal 1475 al 1488.

Nell'ordine: 1475, *Piramo e Tisbe* edito a Cosenza e *Uberto, Filomena e Alba*, di Andrea di Simone Martinozzi, a Venezia⁴⁸²; *Storia di Lionbruno*, Venezia, 1476; *Storia di una nobilissima*

⁴⁸¹ Per le riduzioni tratte dagli scritti di Boccaccio, cfr. F. LINCIO, *Un capitolo della fortuna della novella di Nastagio degli Onesti ("Decameron", V,8): l' "Innamoramento di Calisto e Giulia"*, in «Lettere Italiane», 2002, 4, pp. 599-615; M. PARMA, *Fortuna spicciolata del «Decameron» fra Tre e Cinquecento. Per un catalogo delle traduzioni latine e delle riscritture italiane volgari*, in «Studi sul Boccaccio», 31, 2003, pp. 203-270; ID., *Una riduzione in ottava rima della novella di Nastagio degli Onesti (Decameron V, 8)*, in «Studi sul Boccaccio», Volume 34, 2006.

⁴⁸² Conosciuto anche come *La Filomena*, questo dramma in versi, oltre alle sei quattrocentine italiane, è stato tramandato da due incunaboli tedeschi editi a Wolfenbüttel, nel 1492, e ad Erlangen, tra il 1495 e il '96. Il nome dell'autore si può leggere nell'acrostico formato dalle lettere iniziali delle prime quarantacinque ottave, «Andrea de Simone di Martinozi da Fano conpuse e fecelo»: è Andrea stesso, che a scanso di equivoci, subito dopo lo ribadisce. Il processo di identificazione dell'autore, peraltro, si accresce di un ulteriore elemento, tratto dal proemio: «[...] nel Mille quatrocento di aprile volse ch'io fosse a cresiere el numero de suoi sugetti e cum questo tale peso già nel decimo anno trascorso [...] che già quasi ai quaranta vicino de troppo più etade che io non so[...]». L'opera, quindi, è stata composta nel 1410 circa, e Andrea dovrebbe essere nato intorno al 1370. La

donna, Modena, 1477; *Geta e Birria*, Venezia, 1477-1478, cantare di buon livello artistico, basato sul *Geta*, commedia di Vitale di Blois del 1160 rientrante nel filone elegiaco che, a sua volta, riscriveva le vicende dell'*Amphitruo* di Plauto; *Ippolito Buondelmonti e Lionora de' Bardi*, Firenze, 1478, novella spesso attribuita a Leon Battista Alberti, benché tutti i testimoni antichi, manoscritti e a stampa presentino il testo adespoto; il fortunatissimo *Florio e Biancofiore*, nella *princeps* napoletana del 1481⁴⁸³; la *Caccia di Belfiore*, Firenze, 1485; la *Istoria della regina Oliva*, Venezia, 1487, opera di Francesco Corna da Soncino⁴⁸⁴; la *Storia della regina Siconora*, stampa fiorentina del 1488-1490 e, infine il *Florindo e Chiarastella*, pubblicato a Modena tra il 1487 e il 1491.

Molte tipografie dell'epoca, disseminate in gran parte d'Italia, provarono a cavalcare il successo di pubblico del genere cavalleresco, che ben presto divenne una voce significativa del registro delle entrate:

Il 59,6% delle opere [...] risulta anonimo. Entrambe le tipologie di opere sono prevalentemente stampate a Venezia: 48 edizioni [...] relative a 28 opere [...]. La stampa a Venezia del genere cavalleresco non è esclusivo appannaggio di un solo editore, tant'è che edizioni di tale genere di opere figurano sia nei cataloghi di stampatori più prolifici - quali Bernardino Benali, Matteo Capcasa (di Codeca), Cristoforo de' Pensi, Giovanni Battista Sessa, Manfredo Bonelli, e altri - sia in quelli che si limitano alla stampa di una o due edizioni - tra questi: Tommaso de' Blavi, Gabriele Grassi, Geraert van der Leye, e altri. A Venezia [...], la letteratura cavalleresca va sotto i torchi a partire dal 1473 (con l'*Attila*), seguita nel 1475 circa dalla stampa della *Historia de Octaviano*, attribuita alla tipografia del Convento della Ca' Grande. Al secondo posto, per numero di edizioni stampate, è Firenze dove, tra il 1478 e il 1500, vedono la luce 29 edizioni [...] di 20 opere [...]. La prima opera edita è il *Geta e Birria*, pubblicata nel 1481 nell'officina tipografica «Apud Sanctum Jacobum de Ripoli». A seguire, troviamo Bologna e Roma,

famiglia Martinuzzi, alla metà del XV secolo, costituirà una importante biblioteca familiare fortemente voluta dal mercante Pietro, e catalogata dal figlio Galeotto, che svolgeva anche mansioni di copista. Cfr. A. SPOTTI, *Guida storica ai fondi manoscritti della Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II di Roma*, in «Pluteus», 4-5, 1986-1987, pp. 395-386; il manoscritto Vitt. Em. 1494, in cui compare *La Filomena*, viene menzionato a p. 382.

⁴⁸³ La storia dei due giovani traeva il primigenio spunto dal *Floire et Blancheflor*, testo simbolo del versante “idillico” progressivamente cresciuto durante l'importantissimo decennio, dal 1155 al 1165 circa, dei “romanzi antichi” d'ambiente plantageneto: il *Roman de Thèbes*, il *Roman d'Eneas*, il *Roman de Troie*. Da queste compilazioni, il *Floire* si distaccava, in forza di una scrittura capace di sondare fatti privati, non legati a vicende straordinarie e guerresche, in una comunque accurata e lussureggiante ambientazione orientale, che contraddistingueva tutte le narrazioni di questo periodo. La vicenda, che metteva in primo piano la capacità degli amanti di essere soprattutto costanti, veniva inoltre sapientemente “storicizzata”, perché i due adolescenti protagonisti altri non diventeranno che i genitori di Berta, la leggendaria madre di Carlo Magno. È insomma alla confluenza di questi temi, la *descriptio loci* eretta ad importante istanza letteraria nel genere del romanzo medievale, e il primo, fugace incontro di argomento cavalleresco ed epico, comune solo a partire dal XIII secolo, che si ritrova la chiave dell'intervento boccacciano del *Filocolo* e il duraturo favore del pubblico nei confronti di *Floire et Blancheflor*.

⁴⁸⁴ Il “titolo” merita di essere riportato per esteso, anche perché dice davvero molto del tenore e delle spesso confuse ascendenze letterarie delle narrazioni popolari, che affastellavano riferimenti desunti ovunque: *Istoria piacevole de la Regina Oliva e come suo padre la voleva per muire e come lei se taiò le mane et come lei la apresentò a suo padre et quando il padre la vide rimase tutto sbigottito et poi la fece portare in el deserto per farla uccidere et lor per compassione del suo pregare la lasarno stare in nel deserto e come la fo trovata da uno re et de molte altre gran fortune che ge intravignete da poi e tu lectore che leggerai n'averai grandissimo piacere. Fabbro di professione e autore di un precedente, dicembre 1477, *Fioretto de le antiche croniche de Verona e de tutti i soi confini e de le reliquie che se trovano dentro in ditta citade*, Francesco morì probabilmente nel 1490; letteralmente brutalizzate da tutti gli studiosi sette-ottocenteschi, le sue operine sono state riscoperte già all'inizio del Novecento, per merito di una quantomeno meticolosa capacità di descrizione dei luoghi.*

ambidue con 10 opere (costituita ciascuna da un'edizione): a Bologna sarà *Guerino il Meschino* a inaugurare nel 1475 la serie delle stampe di opere cavalleresche (Balthasar Azoguidus), mentre per Roma la prima edizione registrata risale al 1488 e si tratta del *Libro imperiale*.⁴⁸⁵

Nel suo complesso, questo genere letterario veniva letteralmente “divorato” dal pubblico; e tanto rapidamente, da far considerare agli stampatori l'idea, spesso applicata, di tagliare tempi e costi aggiuntivi legati al dispiegamento di un consono apparato paratestuale: lo testimoniano, ad esempio, molte edizioni in cui erano state previste iniziali decorate, nei fatti mai realizzate.

Bastava, necessaria e sufficiente, la storia narrata. La serialità creata dal nome, dell'autore o dello stesso stampatore, è, infatti, fenomeno tutto cinquecentesco: negli anni degli incunaboli, a livello popolare, al di là di un prestigioso *pantheon* letterario abitato da pochissimi, a garantire la riuscita commerciale di una stampa era soprattutto l'aderenza ai gusti di lettori meno esigenti che voraci.

L'abbattimento dei costi riguardò anche le dimensioni del libro a stampa. Se le prime pubblicazioni non differivano significativamente dai coevi manoscritti, già a partire dagli Ottanta del XV secolo, il formato testuale comincia a ridursi, stante anche la necessità di usare con parsimonia la carta a disposizione; è in questo periodo storico, che i lettori cominciano ad associare forma e sostanza testuale, modello librario e suo contenuto⁴⁸⁶: pur non mancando *in-folio* e, in misura nettamente minore, *in-8°*, il formato per eccellenza della letteratura cavalleresca diviene l'*in-4*⁴⁸⁷.

Nel Cinquecento, altre questioni toccheranno la letteratura cavalleresca, che spesso sarà oggetto di revisioni linguistiche: tra gli stampatori si fa sempre più strada il costrutto «nuovamente corretto», anche perché, stabile il favore del pubblico, le norme tipografiche vanno continuamente progredendo. Alcuni testi in ottave sono modificati nella misura: aggiunte delle stanze, altre volte soppresse, quando l'editore ritiene che il poema sia troppo lungo, altre ancora, appunto, “corrette”; oppure ripresentate al pubblico come blocco unitario rappresentante una vicenda estrapolata a forza da una narrazione più articolata, moderno e drastico contrappasso della volontà poetica che nel passato aveva generato la narrativa d'arme e d'amore dalla commistione di generi e cicli a volte molto distanti tra loro.

⁴⁸⁵ G. CRUPI, *Gli incunaboli italiani in lingua volgare: preliminari di una ricerca*, cit., pp. 80-81. Altre città italiane stamparono testi di materia cavalleresca: Milano, ad esempio, vide otto opere; Napoli, tre opere; Modena, altrettanto, come Brescia, che forse però ne ebbe due (vedi *supra*). Cremona, Treviso e Vicenza, due; Cosenza, Gaeta, Siena, Parma e Padova, una.

⁴⁸⁶ L'*in-folio* viene sempre più usato per le edizioni commentate delle Tre Corone toscane (i «libri da banco» di Armando Petrucci: *Decameron, Filocolo, Canzoniere e Trionfi, Commedia*), ma anche per alcuni testi di grande diffusione popolare (quelli di Andrea da Barberino, i volgarizzamenti delle *Metamorfosi* di Ovidio, le opere di edificazione morale e religiosa di Domenico Cavalca). L'*in-4°* è il formato del «libro umanistico [...] adatto sia allo scrittoio del dotto che alla lettura occasionale [...] della dama», e appartiene parimenti alla letteratura più diffusa e a quella d'elezione del pubblico più colto. Cfr. A. PETRUCCI, *Alle origini del libro moderno. Libri da banco, libri da bisaccia, libretti da mano*, in «Italia medioevale e umanistica», XII, 1969, pp. 295-313; le citazioni riportate in questa nota sono a p. 298.

⁴⁸⁷ Cfr. G. ZAPPELLA, *Il libro antico a stampa: strutture, tecniche, tipologie, evoluzione*, Milano, Editrice Bibliografica, 2001, pp. 325-355.

LE BIBLIOTECHE DEI FIORENTINI S'ACCRESCONO DEI TESTI A STAMPA

Non di sole corti, ecclesiastici e protoborghesi era composta la variegata società del Quattrocento, ma anche di classi sociali che spingevano dal basso, e non certo le corti e la Chiesa cattolica si dimostrarono veicolo di diffusione culturale popolare, che dovette trovare nuovi canali per potersi dipanare al massimo delle sue potenzialità.

Il dinamismo editoriale di molti tipografi delle origini ebbe il gran merito di intercettare la pressante richiesta di letteratura a stampa in volgare, generando un mercato in cui si imposero la conservazione di titoli amati dalla clientela, la riduzione quantitativa e la progressiva sostituzione di testi non più al passo con i tempi con altri più aggiornati rispetto ai mutamenti di gusto e costume; ma anche, all'altro capo, l'accrescimento continuo dei vari repertori e generi che riscontravano il favore di un pubblico di anno in anno sempre più ampio e diversificato, *in primis* la letteratura devozionale e il romanzo cavalleresco in versi.

Assorbita la novità, al pubblico non bastò più leggere, ma farlo nelle migliori condizioni possibili: un testo manoscritto non poteva essere ritoccato, era il prodotto finale di un sistema che non prevedeva la replicazione meccanica; i libri a stampa, invece, erano continuamente migliorabili e, all'interno dei diversi generi, grazie al progresso tecnologico, gli stampatori innovarono e resero più accattivante la resa grafica di tanti prodotti; anche di quelli non librari, che rappresentavano una fonte preziosa di conoscenze minime: avvisi, calendari, fogli volanti, zibaldoni spesso contenenti estratti di opere letterarie che andavano per la maggiore, almanacchi.

D'altro canto, all'alba della stampa, il libro popolare divenne parte di un ampio e articolato sistema comunicativo, che vedeva l'oralità ancora protagonista. Anzitutto resisteva la lettura collettiva; e familiari restavano le pratiche formalizzate di comunicazione orale, in particolare nei contesti cittadini: la predica, il bando, la rappresentazione dell'artista canterino; ma anche la *lectio* pubblica, e persino la sacra rappresentazione.

Anche quelle erano strette e vitali modalità di rapporto con i testi "letterari", magari appena riecheggiati, oppure stravolti: la trasmissione dei testi volgari, dunque, veniva demandata non solo agli scritti, che pure ormai erano un punto di riferimento imprescindibile, ma era veicolata ancora attraverso l'oralità e l'esercizio della memoria, finanche quella eidetica.

In quanti, allora, possedevano libri? E quanti di quei volumi venivano effettivamente letti? La storiografia del libro tende da sempre, a giusta ragione, a ridurre la ricerca in ambiti quantificabili spazialmente e temporalmente. Allo scopo di valutare quanto l'introduzione del libro a stampa abbia radicalmente mutato le abitudini di una larga fetta della società italiana, una fonte preziosa possono essere gli inventari dei beni domestici dei non colti, analizzati in un arco di tempo di quasi duecento anni.

A Firenze, dalle note dei messi del «Magistrato dei pupilli»⁴⁸⁸, si può evincere come, per tutto il periodo antecedente le prime tirature a stampa, dall'inizio del Quattrocento a poco oltre la sua metà⁴⁸⁹, preminenti sono i cataloghi composti da meno di cinque libri; e comunque, nel pieno dell'era dell'editoria manoscritta, la media mai valica i sei libri. Né l'introduzione dei caratteri mobili riesce nel breve termine a smuovere la situazione, che finalmente produce significativi cambiamenti, sia per le consistenze minime che per le medie, alla fine del secolo, dopo il consolidamento del nuovo modo di produzione.

È giunta l'epoca del "saper leggere"; quella in cui, secondo un'epitomica massima di un avido lettore di «chose antiche», e scrittore di non indimenticabili poemi in ottave, Michelangelo di Cristofano da Volterra, nell'anno di grazia 1488 «chi non sa leggere è in questo mondo come una immagine di marmo, et può dire di non ci essere»⁴⁹⁰.

Firenze è sicuramente un caso eccezionale, perché nella città del Giglio il libro e la scrittura avevano un riscontro non paragonabile ad altre grandi realtà urbane⁴⁹¹: non a caso, c'era un'istituzione che si preoccupava non solo di contare ed inventariare, ma anche di identificare le unità librarie di tutta la popolazione.

Parlare di unità libraria, però, è quantomeno fuorviante, anche nel contesto fiorentino, perché il vero "caso" editoriale della letteratura popolare sono le miscellanee, che neppure azzardano ad operare distinzioni di genere, soprattutto in presenza di testi difficilmente catalogabili: si pensi ad alcuni lacerti dei *Trionfi* di Petrarca, che venivano accompagnati volta a volta da testi didascalici o devozionali, narrativi o poetici, epistolari o biografici⁴⁹².

⁴⁸⁸ A stilare *post mortem* gli inventari dei beni dei fiorentini, da cui si traggono la maggior parte delle informazioni, provvedeva sistematicamente il «Magistrato dei pupilli», a differenza di quanto accadeva in tante altre parti d'Italia, dove ci pensava il solito *factotum*, il notaio, a formalizzare, tra gli altri atti, la consistenza delle "biblioteche" private. Cfr. A. BARTOLI LANGELI - M. INFELISE, *Il libro manoscritto e la stampa*, in *L'italiano nelle regioni. Lingua nazionale e identità regionali*, cit..

⁴⁸⁹ Per la situazione fiorentina di questo periodo, vedi P. W. GOODHART GORDAN, *Two Renaissance book hunters. The Letters of Poggius Bracciolini to Nicolaus de Niccolis*, translated from the Latin and annotated, New York, Columbia University Press, 1991; per il secolo precedente, vedi A. ASTORRI, *Libri in tribunale all'epoca del Salutati. Note sulla circolazione del libro a Firenze nel Trecento*, in «Medioevo e Rinascimento», XXII/n.s. XIX (2008).

⁴⁹⁰ Michelangelo fu personalità piuttosto poliedrica: «trombetta», cioè banditore della Repubblica di Pisa sul finire del Quattrocento, per cui scrisse una "guida" in ottava rima, *Le mirabili et inaldite bellezze e adornamenti del Camposanto di Pisa*, ebbe diffusa fama anche come scrittore di non indimenticabili riduzioni in ottave di testi già noti: basterà ricordare quella tratta dal terzo libro delle *Storie Nerbonesi* di Andrea da Barberino, conosciuta come *La incoronazione del Re Aloysi figliuolo di Carlo magno Imperadore di Francia*, oppure la *Schiatta dei reali di Francia e dei Narbonesi*.

⁴⁹¹ In meno di un secolo, tra gli ultimi dieci anni del XVI e i primi dieci del XVII, le biblioteche private con almeno o più di venti libri, che siano manoscritti o a stampa, divengono la norma e anzi, al prevalere dei libri «in stampa» sugli altri, la media delle biblioteche fiorentine s'impenna a quaranta libri.

⁴⁹² Per tutto il periodo immediatamente antecedente la diffusione della stampa in Italia, il successo volgare di Petrarca non è paragonabile a quello di Dante e Boccaccio ed è comunque dovuto molto più che alle *Rime* proprio ai *Trionfi*, ridotti anche in codici in lettera mercantesca. In seguito, le cose cambieranno radicalmente: se nelle biblioteche composte di pochissimi volumi, l'aretino compare appena due volte, tra il 1467 e il 1520, in quelle più ampie, diviene di gran lunga l'autore italiano più presente, con ben diciannove attestazioni. E i dati dell'ISTC confermano questo mutamento: nel secolo degli incunaboli, sono ben 93 le edizioni petrarchesche: 32 di opere latine, 21 della sola *Storia di Griselda*, tradotta in tedesco 12 volte, in francese 6, in olandese 3; 40 in italiano, con i *Trionfi* a spiccare, soprattutto quando il paratesto dell'opera singola si assestò sull'esegesi di

Negli inventari, naturalmente, compariva come titolo del volume quello del solo primo testo e ciò fa sì che su centocinquanta “biblioteche” inventariate fino alla metà del Cinquecento, cinquanta abbiano un solo libro e circa quaranta non ne abbiano che due.

Le minuscole biblioteche personali dei non colti, comunque, provavano a soddisfare anzitutto esigenze quasi elementari di svago, apprendimento o mera curiosità, e non possono davvero essere definite fonti di cultura di un'intera società alfabetizzata: miscellanee o zibaldoni che fossero, i pochi libri posseduti dal popolo significano poca o punta possibilità di scelta, ben più ampia e differenziata per coloro che potevano vantare il possesso di un alto numero di testi.

E, da un lato, significano scarso aggiornamento rispetto alle istanze letterarie e culturali più moderne, dall'altro, a leggere i cataloghi, completo e irreversibile distacco dal latino. Ad eccezione dei possessori dei libri in lingua utili per la scuola di base, fortunati perché almeno palesavano un larvato o compiuto rapporto con l'educazione linguistica, le tante note esplicative degli esperti inventariatori del Magistrato, che pure qualche volta riconoscono un volgarizzamento di un autore della classicità, testimoniano che tutti i testi catalogati sono in volgare.

È proprio sulla letteratura in volgare di stampo popolare, che s'appuntano le maggiori attenzioni degli estensori degli inventari fiorentini. Sotto la definizione di «libro di leggende», infatti, già a partire dal Quattrocento, ma ancor più nel Cinquecento, quando prevale il costrutto «libro da legiere»⁴⁹³, stanno volumi dal contenuto estremamente vario, tanto che viene sempre descritto: Boezio, Aristotele, «Tullio», sono affiancati da testi d'ispirazione religiosa, ma anche da Boccaccio e Dante.

In realtà, però, i «libri di leggende» sono i diretti discendenti dei «libricciuoli di cantari» o dei «più scartabegli di chantari», già censiti, rispettivamente, nel 1413 e nel 1426; sono, cioè, i «più quaderni distratti di legiende» (1421), i «più quaderni di legiende isciolti» (1473), i «due libracci vecchi che trattano di più leggende» (1474, a conferma della notevole tenuta del significato del termine, non ancora sostituito con «da leggere»).

Letteratura di stampo popolare, si è detto. Ma il mercato ha creato anche una modalità di lettura popolare, che vuole gustare il piacere dell'atto in sé, su un modello ripetuto in modo più o meno analogo in gran parte d'Europa, in cui, per l'Italia, si distinsero l'editoria romana, specializzata in libri popolari di devozione e, ancora una volta, quella fiorentina: formato ridotto e con ben poche pagine; non privo di eleganza, bensì di margini, e con la caratteristica illustrazione xilografica a vignetta.

Questo, dunque, il formato testuale più diffuso tra i lettori “primari”, “essenziali”, che nel Quattrocento non si fanno mancare la *Commedia* e il *Decameron*, soprattutto a Firenze, e con interesse via via digradante, Petrarca, comunque presente e pronto ai successi editoriali del secolo seguente: d'altronde, secondo la nota riportata testimonianza del filologo cinquecentesco Vincenzo Maria Borghini:

Bernardino Lapini da Siena, che apparve su quasi tutte le edizioni commentate. Altre volte, invece, le terzine allegoriche furono accompagnate dal *Canzoniere* o dalla *Vita di Petrarca* di Leonardo Bruni.

⁴⁹³ Il costrutto si basa sull'originario significato latino della parola «leggenda», che ancora permane nel primo Quattrocento; un significato che ancora oggi attribuiamo ai testi di facile e agevole lettura, propriamente i «libri di lettura», ben diversi da altri, d'argomento specifico o scientifico.

[A Firenze] Si è usato sempre il Boccaccio, Petrarca, e Dante, ove non è casa dove e' non sieno, e sono i primi libri che a me ricorda avere veduti, benché in molte e quasi in tutte le case il Boccaccio, ove erano fanciulle ecc., si tenne con qualche riguardo, e io per me imparai a leggere in sul Petrarca.⁴⁹⁴

Il poema dantesco, il «libro di Dante», è prediletto, mentre il «libro di Ciento novelle» ha la peculiarità d'essere spesso in “compagnia” del «Ninfale», del «Teseo», o del «Filocolo».

All'inizio del Quattrocento, possono rinvenirsi Marco Polo così come Cecco d'Ascoli; lungo tutto l'arco del secolo, poi, si diffondono volumi privi di titolo, oppure facilmente riconducibili a quelle miscellanee di «chantari», «legiende», «storie», «battaglie», sempre più in voga in tutta Europa, in ossequio alla volontà di tanti lettori che intendono costruirsi un proprio “percorso” all'interno del fluviale materiale narrativo a disposizione.

Ma è con l'avvento del XVI secolo che gli scarni scaffali casalinghi s'arricchiscono del vero tesoro letterario popolare di questo periodo storico: il poema cavalleresco⁴⁹⁵.

Il *Morgante* di Pulci, con la sua sapida mistura comica e dissacrante, fa presto irruzione negli inventari fiorentini («Morghatte maggiore storiato», 1510), in buona compagnia, tra tanti altri, dell'«Innamoramento di Carlo», della «Spagna», di un «Aspromonte»: tutti titoli ben definiti, con il primo, in particolare, volto ad indicare con nettezza quello che è già considerato un vero e proprio sottogenere, in un momento in cui proprio la stampa ha consolidato le titolazioni e dissipato ogni incertezza sul contenuto dei volumi di cui si entra in possesso.

È ancora una volta Michelangelo di Cristofano da Volterra a riferire di un altro segno dei tempi, la piacevole necessità di dividere in generi diversi il corredo dei testi posseduti, soprattutto se trattano delle materie che maggiormente proliferano e si ramificano.

Partendo, cioè, dalle “macrocategorie” dei «libri di battaglie», tra i quali isola i carolingi, e dei «libri d'innamoramenti», che comprendono anche quelli di *exempla* virtuosi, i «libri dell'anima, da leggere di Quaresima», il volterrano specifica:

Se ti diletta di leggere libri bellissimoi di battaglie leggerai questi che io [...] ti dirò, ed aràne piacere assai [...] Tutti io gli ò letti più volte, i quali intenderai; chi non se ne diletta è un uomo senza ragione e bestiale. El primo si è el Reale di Francia, el secondo si è l'Aspromonte [...] Questi sono, cioè furono tutti a tempo di Carlo Magno questi soprascritti libri e fatti loro, hora, doppo et prima di Carlo Magno. Questi altri qui di sotto diremo tutti bellissimoi libri di battaglie: el primo si è el Troiano, el secondo si è la Tavola Rotonda [...] Questi qui di sotto

⁴⁹⁴ In *L'ITALIANO. ELEMENTI DI STORIA DELLA LINGUA E DELLA CULTURA. TESTI E DOCUMENTI*, a cura di Francesco Bruni, Torino, UTET, 1984, p. 40.

⁴⁹⁵ Per gusto di completezza, e forse una certa pedanteria, diverte ricordare che solo tra il XVII e il XVIII secolo si prese l'abitudine di tenere i volumi verticali in una libreria a parete, e non più in orizzontale: ciò faceva (e fa) naturalmente guadagnare spazio, ma comportò un *surplus* di lavoro per i legatori, che al termine di tutte le fasi di stampa, presero a martellare con più forza i libri, a differenza di quanto si faceva in precedenza, allo scopo di maggiormente compattarli e impedire alla polvere di penetrare fra le carte dal taglio di testa.

sono libri piccoli e grandi d'innamamenti, [...] che sono tutti bellissimo e buoni: el primo si è Cento Novelle, el secondo si è Florio e 'l Branziofiore [...].⁴⁹⁶

Ad ogni livello sociale, le modalità di lettura si nutrono ormai del produttivo rapporto tra un approccio comunque popolare, sempre sul punto di sfociare in una indistinta “caccia” al libro, e un atteggiamento latamente “letterario”, perché, da un lato, le favorevoli condizioni economiche consentono incursioni tra i volumi di maggior pregio, e dunque tra edizioni di testi ben più curate di quelle rinvenibili nell'indistinto magma degli zibaldoni; dall'altro, quando c'è minore disponibilità finanziaria, è il lettore stesso a farsi copista ed editore, compilando manoscritti contenenti le narrazioni che più l'appassionano⁴⁹⁷.

Ricordando, *en passant*, gli esempi quattrocenteschi di Francesco Lapi, Bartolomeo di Bartolomeo e Francesco Piccardi; e ancora dei fratelli Benci, linaioli fiorentini che si acquistavano codici, ma molti ne riproducevano autonomamente⁴⁹⁸, il caso più eclatante di questo nuovo, ma *in nuce* antiquato, collezionismo è l'«Armadiaccio» di Giovanni Mazzuoli, ben più noto a Firenze come lo Stradino⁴⁹⁹.

⁴⁹⁶ In C. MASARO, *Per la biblioteca di Giovanni Mazzuoli detto lo Stradino (1480 ca. - 1549), con appendice di documenti*, Tesi di laurea in Lettere, Rel. Ch. Prof. G. Belloni, Anno Accademico, 1987/1988, pp. 79-80.

⁴⁹⁷ Su questo aspetto, vedi *STORIA DELLA LETTURA NEL MONDO OCCIDENTALE*, a cura di Guglielmo Cavallo e Roger Chartier, Roma-Bari, Laterza, 1995; in particolare, i capitoli: *L'umanista come lettore*, di Anthony Grafton, pp. 199-242; *Riforma protestante e lettura*, di Jean-Francois Gilmont, pp. 243-276; *Lecture e Controriforma*, di Julia Dominique, pp. 277-316.

⁴⁹⁸ Si trattava perlopiù di trascrizioni di testi dell'amatissimo Andrea da Barberino: «Francesco di Salvestro Lapi calzaiuolo, [...] copia l'*Aiolfo* [...], ecco Bartolomeo di Francesco di Bartolomeo cimatore, che verga i *Nerbonesi* [...], ecco Francesco di Pagolo Piccardi, «d'età d'anni 67», che si cimenta nella stesura dell'*Aspramonte* [...]». I fratelli Benci si chiamavano Tommaso, Giovanni, Iacopo e Filippo: i primi due, in verità, stimati come intellettuali; il quarto, dal suo canto, responsabile della biblioteca di famiglia e incaricato del reperimento dei testi oltre che dei compiti scrittorii veri e propri, che assolve brillantemente attraverso l'uso di una elegante mercantile libreria: «È raro [...] che i codici barberiniani siano allestiti da copisti di professione: un'eccezione da menzionare la fornisce il ms. 2266 della BRF [*la Biblioteca Riccardiana di Firenze*], datato 1444, che conserva il *Guerrino* e porta il buon marchio di fabbrica della famiglia Benci (è firmato da Giovanni, Iacopo, Filippo e Tommaso Benci). Di bel formato, cartaceo, scritto su due colonne, ha le rubriche in inchiostro rosso e, di tanto in tanto, semplici disegni sul margine inferiore.» La corposa tradizione dei manoscritti barberiniani presenta confezioni di scarsa fattura ed altre di splendida fattura: «[...] Tale tradizione tocca, per dir così, il suo vertice con il Meschino conservato nel ms. Conv. Soppr. C I 720 della BNCF [*La biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*]: oltre alle iniziali rubricate e filigranate in rosso e azzurro violaceo, questo manoscritto, “finito di scrivere [...] a dì 2 di marzo 1470” da “Piero di Giovanni”, è pure illustrato da tre disegni a penna, il più interessante dei quali [...] ritrae il protagonista del romanzo inginocchiato in preghiera tra gli alberi del sole e della luna (gli altri due disegni rappresentano una moschea [...] e il Santo Sepolcro [...]).» Cfr. M. VILLORESI, *La fabbrica dei cavalieri. Cantari, poemi, romanzi in prosa fra Medioevo e Rinascimento*, cit., pp. 25-26.

⁴⁹⁹ Si usa spesso affermare che figure come lo Stradino siano «singolari», «originali», ma tali sono solo in ragione della sensibilità contemporanea: in una più ampia prospettiva, anzi, che cerchi seppur a fatica di calarsi nella realtà del tempo che li vide protagonisti, Mazzuoli, e i tanti altri «singolari», riacquistano una dimensione vitale e culturale meno estrosa e più adeguata al loro contesto sociale. In questo senso, la biografia dello Stradino, che è solo il più popolare dei suoi tanti soprannomi, ma forse il più appropriato, perché fa riferimento al luogo d'origine della sua famiglia, Strada in Chianti, è esemplare; la sua indole fu bizzarra e la vita, cominciata a Firenze intorno al 1480, a dir poco avventurosa, ma sempre giocata attorno al mutevole umore dei più potenti, nel suo caso la famiglia Medici. In forza, probabilmente, del suo amore per la letteratura, si vanagloriò di discendere dal maestro di Giovanni Boccaccio, Giovanni Mazzuoli, e dunque dal di lui figlio, Zanobi da Strada, a sua volta amico del Certaldese. Destinato alla mercatura, si fece arrestare una prima volta nel 1505. Prima ancora fu combattente, partecipando forse alla guerra contro Pisa nel 1495; si mise al servizio della famiglia Salviati e prese parte anche alla battaglia del Garigliano, nel 1503; dopo la disavventura carceraria, pure

Le favorevoli condizioni politiche in Firenze, dove i Medici, nella persona di Cosimo I, avevano reso la città un ducato, permisero a Mazzuoli di impiantarvi, nel 1540, l'Accademia degli Umidi che in seguito, tra molte polemiche, divenne l'Accademia Fiorentina, strumento di irradiazione culturale della famiglia dominante.

Intanto, però, questo «cittadino senza istato, soldato senza condizione e profeta come Cassandra» come lui stesso si definiva, si era fatto largo nel difficile microcosmo fiorentino: il volto segnato dalle tante battaglie campali, ma anche da occasionali risse cittadine, andava in giro armato, come quasi tutti, ma recando con sé costantemente, e visibilmente, libri e scartafacci. Appassionato di romanzi di cavalleria, di storia, e di poesia, mai divenne un letterato di professione; tantomeno un erudito, all'oscuro com'era di latino: le sue memorie occasionali, però, lasciate in prosa e versi a margine dei volumi che possedeva, trasudano realismo, da ritrovare scavando tra gli immaginifici disegni a penna - simboli, immagini allegoriche, stemmi araldici, gli onnipresenti teschi -.

Scriveva brevi racconti di guerra o resoconti dei suoi viaggi, non lesinando nel riportare brani di opere di altri, lui ricordato da tutta la cittadinanza come persona aperta e generosa; e poi note di possesso, o sulla provenienza dei libri, o ancora sul loro contenuto: ringraziamenti e lodi a coloro che lo proteggevano, o gli donavano i volumi, e massime filosofiche sulla precarietà della vita.

La sua scrittura, basata su una mercantesca dai molti elementi legati al passato, è personale, riconoscibilissima, Mazzuoli si diletta spesso a comporre delle maiuscole antropomorfe, e appartiene ad un universo culturale ormai superato.

Molto gli deve Firenze, per la diffusione di un "senso" volgare comunitario: quando nei locali della sua abitazione, il 1° novembre 1540, fondò l'Accademia assieme a Niccolò Martelli, Antonfrancesco Grazzini, il Lasca, e una decina di letterati dilettanti, stese un programma molto preciso che prevedeva la lettura di Petrarca e degli altri grandi autori della tradizione toscana, oltre che la composizione di commedie e farse. In capo a poco tempo, all'eterogenea compagnia, si unirono intellettuali di riconosciuta fama, come Luca Martini, Cosimo Bartoli e Pierfrancesco Giambullari.

Il duca era figlio del vecchio capitano di Mazzuoli, Giovanni dalle Bande Nere: questo garantiva allo Stradino accesso continuo a corte e, soprattutto, il salvacondotto per la sua Accademia, non scontato da parte di un Medici, dopo gli eventi che avevano visto protagonista la famiglia negli anni immediatamente precedenti. Ma il prezzo dell'accondiscendenza del potere, fu molto alto da pagare:

a quella di Marignano, nel 1515, anche se i codici che dovrebbero attestare la sua presenza in questi conflitti sono discordanti. Andò allora al soldo di Giovanni de' Medici, che terrorizzava l'Italia come Giovanni dalle Bande Nere: ben lo seppero Urbino, nel marzo 1516, la Lombardia, durante una serie di campagne negli anni Venti, e Parma, che ne subì l'assalto delle truppe mercenarie nel 1521. Il valore dimostrato garantì a Mazzuoli la protezione dei Medici, ma, al tramonto dell'esperienza della Repubblica fiorentina, nel 1529, la fedeltà alla grande famiglia gli valse l'imprigionamento e le reiterate torture per ordine degli Otto di guardia. Per anni, niente più si seppe di lui, andato forse in esilio come il fratello Domenico, accasatosi nel 1534 presso gli Estensi. Ma eccolo riapparire, all'inizio del principato: nel 1533 è provveditore a Pisa; quattro anni dopo, mentre Cosimo ascende al trono ducale fiorentino, può tornare nella città del Giglio, dove finalmente darà sfogo per anni alla sua nuova avventura e vecchia passione, la bibliofilia, morendo, infine, il 5 giugno 1549. Cfr. C. MASARO, *Un episodio della cultura libraria volgare nella Firenze medicea: la biblioteca dello Stradino (1480 ca. - 1549)*, in «Alfabetismo e cultura scritta», n.s., n. 4, 1992, pp. 5-49.

nata in ambito prettamente borghese e volutamente priva di un serrato programma culturale, gli Umidi furono inglobati, dopo soli tre mesi di vita, nella più ampia Accademia Fiorentina: questa sì, diretta emanazione del potere mediceo.

Il vero lascito dello Stradino, però, fu la biblioteca, con annessa *Wunderkammer* in cui si raccolsero *mirabilia* come statue antiche e denti di gigante, che andò formando, sempre nella sua casa, tra il 1537 e il 1549. Fu Grazzini a conferirle lo scherzoso appellativo di «Armadiaccio», che bene rendeva la mancanza di un criterio nella raccolta dei duecento libri ivi contenuti, donati, scambiati, raccolti come bottino di guerra.

Quasi tutti manoscritti e volgari, ebbero una prima, sommaria descrizione da Mazzuoli stesso che, in una nota di sua mano ad un Livio volgare, scrisse che contenevano «istorie, cronache, favole, novelle, composizione e traduzione in versi e 'n prosa antiche e moderne con opere ispirituale nella nostra lingua comune».

«Opere ispirituale», in realtà, è costruito piuttosto estensivo che riesce a comprendere al massimo sei, dei numerosi volumi; la stragrande maggioranza della raccolta è composta da cantari e romanzi in prosa, in cui compaiono tutti i cicli cavallereschi ed epici che tanto avevano affascinato la precedente cultura municipale e altrettanto facevano inorridire i classicisti contemporanei.

Immancabili le Tre Corone toscane, e di numero rilevante i volgarizzamenti dei classici greci e latini, che spaziano da Aristotele a Plutarco, a Cicerone, Sallustio e Lucano, tra gli altri.

La fattura di questi esemplari è pienamente quattrocentesca: dalla scelta dei titoli, tutti appartenenti al XV secolo, alla carta utilizzata; alla scrittura, infine, soprattutto mercantesca, ma anche in *littera antiqua*.

I gusti, anche quelli fiorentini, erano ormai ampiamente mutati, ma la biblioteca dello Stradino, passata dopo la sua morte nella Guardaroba medicea e in quell'occasione inventariata⁵⁰⁰, non soddisfaceva solamente l'isolato piacere di un antiquario d'eccezione.

Mazzuoli, uomo del passato attorno a cui, occorre ricordare, si muovevano intellettuali aggiornatissimi che spesso si servivano dei suoi libri per i loro studi, intese operare consapevolmente delle scelte precise in direzione di una letteratura ormai osteggiata dalla maggior parte degli umanisti coevi; e della forma manoscritta, che in ragione del suo maggior pregio riusciva a preservare dalla dimenticanza tanti gioielli del Tre e Quattrocento⁵⁰¹.

⁵⁰⁰ L'inventario, che reca la data *post mortem* del 22 nov. 1553, era parte della più ampia catalogazione generale della Guardaroba medicea. Il testamento di Mazzuoli, rogato già nel 1544, nominava esecutori delle sue volontà il duca Cosimo I, la moglie Eleonora di Toledo e i loro figli, nonché i figli di Iacopo e Alamanno di Averardo Salviati, gli ultimi discendenti della famiglia che tanto aveva contribuito ad aiutarlo in momenti difficili: costoro, dopo la sua morte, avrebbero dovuto distribuire i volumi della biblioteca secondo le disposizioni indicate in uno dei suoi libri, che però non è noto agli studiosi. In realtà, come dimostra l'inventario, quasi tutta la raccolta fu assorbita tra i beni di Cosimo. Cfr. B. MARACCHI BIAGIARELLI, *L'«Armadiaccio» di Padre Stradino*, in «La Bibliofilia», LXXXIV (1982), pp. 51-57 (a pp. 55-57 l'inventario dei volumi appartenuti a Mazzuoli).

⁵⁰¹ Dei 200 volumi registrati nell'inventario, 119 vengono adeguatamente descritti e, di questi ultimi, 79 sono stati identificati: tra essi, in accordo alla «vocazione» dello Stradino, che spesso sostituiva il suo nome a quello dei copisti dei manoscritti, uno solo è a stampa. In seguito, sono stati individuati altri 26 codici non inclusi

I LIBRI SCOLASTICI E DEVOZIONALI DIFFUSORI DELLA CULTURA DI BASE

Esiste, in epoca moderna, anche un sistema scolastico, di sicuro non esclusivo, capace di fornire dati interessanti, seppur approssimativi, sulla fortuna editoriale di molti testi dell'epoca.

Nelle maggiori città italiane, dalla fine del XV secolo, e per tutto il XVI, ci sono due grandi indirizzi di istruzione, la grammatica, dove a farla da padrone è il latino, e la scuola d'abaco, di commercio, che in molte, dinamiche città italiane assume particolare importanza.

L'istruzione di base non era impartita da scuole pubbliche, tantomeno da quelle religiose; una situazione che rimarrà pressoché invariata fino al Settecento: quando gli Scolopi e i «Fratelli della dottrina cristiana» vollero assumersi il carico di alfabetizzare i fanciulli tra i quattro e sette anni, nella seconda metà del Cinquecento, dopo cinquanta anni di tentativi poco fruttuosi furono scoraggiati dalle autorità ecclesiastiche a proseguire⁵⁰².

Durante la seconda metà del XVI secolo, assieme ai libri "settoriali", che cominciano a rivolgersi eminentemente ad una fetta di pubblico, e solo a quella, una parte molto ampia della produzione a stampa nel suo pieno regime lavorativo, prende perciò ad interessarsi serialmente, e non più con edizioni sporadiche seppur durature nel tempo, dell'apprendimento alla lettura, che è peraltro *conditio per quam* gli stampatori possano acquisire nuovi clienti in futuro.

L'alfabetizzazione si sta diffondendo ovunque, e non esistono quasi più settori lavorativi, anche di bassa condizione sociale, in cui imperi l'analfabetismo, come accadeva fino a pochi decenni prima.

Già un notevole settore della produzione manoscritta era stato destinato a libri che servivano per imparare a leggere: non a caso, all'alba della stampa in Italia, i primi tentativi tipografici di riproduzione a stampa furono fatti proprio su testi destinati alle scuole di livello elementare, e il classico *Donato pro puerulis* fu il primo libro "ufficiale" ad essere stampato in Italia⁵⁰³. È certo che molte stamperie cominciarono la loro attività cercando di andare sul sicuro, producendo cioè

nell'inventario. Le peculiari caratteristiche della raccolta di Mazzuoli la rendono preziosa per la moderna filologia, che ha trovato in molti dei suoi libri testimoni di rara importanza per la conoscenza della letteratura del Tre e Quattrocento, soprattutto fiorentino. Ed è importanza riconosciuta molto presto, già in un passato più prossimo allo Stradino, se alcuni codici vengono menzionati per la loro rilevanza nella *Tavola dei citati* del *Vocabolario* della Crusca. Grazie all'«Armadiaccio», si sono preservate delle autentiche rarità, come una notevole parte del grande ciclo delle *Storie di Rinaldo* o la *Vita di Castruccio Castracani* di Niccolò Machiavelli; o addirittura esemplari unici, come gli autografi di Antonio Manetti della *Novella del grasso legnaiuolo* e della *Vita di Filippo Brunelleschi*. Ma lo Stradino raccolse anche gli autografi di Lorenzo degli Obbizzi e la *Cronica* di Dino Compagni, testo praticamente ignoto all'epoca; e ancora: la redazione laurenziana delle *Facezie del piovano Arlotto*, il *Febusso e Breusso*, il *Libro di Lorenzo di Pier Francesco de' Medici*. Tra le poche «opere ispiritali» di cui aveva parlato il bibliofilo di Strada in Chianti, infine, è notevole il volgarizzamento del *Defensor pacis* di Marsilio da Padova. Vedi C. MASARO, *Un episodio della cultura libraria volgare nella Firenze medicea: la biblioteca dello Stradino (1480 ca. - 1549)*, cit., pp. 42 e ss. (alle pp. 35-41, la studiosa dimostra l'individuazione degli ulteriori ventisei codici, procedendo inoltre alla loro localizzazione).

⁵⁰² A Ferrara e a Modena, le scuole gesuitiche furono consentite da Ercole II tra il 1551 e il 1552.

⁵⁰³ Proprio un *Donato* fu forse il primo libro che Gutenberg provò a stampare, producendone in seguito comunque ne ventiquattro edizioni. Sulla vita e l'attività lavorativa del grande inventore e tipografo magonzone, vedi G. BECHTEL, *Gutenberg*, tit. orig., *Gutenberg*, Libraire Arthème Fayard, 1992; trad. it. di Daniela Solfaroli Camillocci, Torino, SEI, 1995.

«Donatelli», riduzioni del più articolato *Donatus minor*⁵⁰⁴, e «Salteruzzi», che sempre trovavano clientela: l'editoria, insomma, rinvenne nel campo dei libri scolastici un settore di massima espansione, capace di garantirle, in molti casi, piena autonomia commerciale per esperienze di genere diverso e più raffinate.

Prima dell'invenzione della stampa, dunque, i più poveri, che al massimo avevano appreso i rudimenti linguistici sulla *Santacroce*⁵⁰⁵, ritennero sempre più opportuno comprare il libro per imparare a leggere, dando cioè inizio al loro cammino nell'alfabetizzazione, e dunque verso il miglioramento sociale, dallo strumento che garantiva il primo imprescindibile accesso alla conoscenza scritta.

La Chiesa cattolica volle interessarsi della cosa, sin dall'inizio del XV secolo, comprendendo lucidamente che imparare a leggere attraverso la sillabazione e memorizzazione del *Pater Noster* o dell'*Ave Maria* presenti sul *Salterio* scolastico, ancor più che sui vari «Donatelli», come si diceva spesso a Firenze, sui «Cato», gli «Isopo» e altri libri «di gramaticha», era funzionale agli scopi di controllo culturale che si era prefissa: «saltero da fanciulli» o «da legiere», affiancandosi a «libriccini di Salmi penitenziali», divennero così specificazioni che si diffusero velocemente negli inventari delle biblioteche minime.

Questi testi, però, non potevano soddisfare appieno il desiderio di apprendere i fondamenti della lettura attraverso la grammatica latina, contenuti in forma sistematica proprio nel «Donatello».

Molto presto, si diffuse l'uso di unire al *Donato* altri autori di base, come bene spiegano alcune attestazioni fiorentine d'inventario: «2 Donadelli, l'uno con Chato» (1421, 1431); «un Donadello [...] overo Boezio» (1422, 1425); «uno Donadello chol Prospero» (1431).

Una volta instradati, dunque, i piccoli allievi cominciavano a studiare sui brani di vari *auctores*, che fungevano da supporto letterario all'apprendimento della lingua: Esopo, Donato, Catone, Boezio, il Prospero del *Liber Sententiarum*, Tommaso e la sua «Somma».

Significativa fortuna ebbe proprio il «Cato», una breve raccolta di testi impostata sui *Disticha Catonis*, che, tra il XIII e il XV secolo, avevano contribuito in maniera decisiva a diffondere la cultura latina di base in tutti gli strati sociali europei.

Nelle case di persone sicuramente non esperte di latino, insomma, trovano sempre più posto il «libro gramatichale», il «gramaticharetto», il «libretto scritto in gramaticha»: raccolte elementari, peraltro prive di introduzioni o avvertenze ai lettori, ma anch'esse importantissime veicoli per gli ormai incipienti trionfi della produzione a stampa e della lettura.

Eppure, alle soglie del XVI secolo, per effetto della consueta dinamica dell'uso diretto, i libri di prima alfabetizzazione scompaiono dagli inventari: la stampa ha accresciuto la possibilità di scelta e

⁵⁰⁴ Il metodo consisteva in una serie di domande e risposte, lette in un primo momento meccanicamente, «a veduta», senza che i bambini potessero intenderne il senso. Dopo, aveva inizio la spiegazione: coloro che s'impegnavano nella prima fase, erano detti «donatistae cum textu»; coloro che giungevano al secondo stadio di apprendimento, si definivano «donatistae cum sensu», espressione da cui derivarono le frasi, utilizzate da molti inventariatori per indicare i manuali, «Donato per lo senno» o «Donato al senno».

⁵⁰⁵ Un foglio su cui erano impresse le lettere dell'alfabeto, detto anche *Tavola*, *Carta* o *Tolella*.

dunque non è più necessario conservare i testi, come si faceva con i manoscritti; che, peraltro, in proporzione erano costati di più, ed erano stati condivisi da diverse generazioni, tanto da essere spesso descritti, negli inventari, come «vecchi», «tristi», «usati».

L'insegnamento scolastico elementare continua intanto a basarsi, e ancora a lungo lo farà, sulle partizioni in uso durante tutto il Medioevo: la pratica didattica impostata sull'apprendimento mnemonico e sul latino si mantiene inalterata.

A cambiare, in modo deciso, è il rapporto tra maestro, discenti, e quelle che oggi vengono dette "competenze in uscita": i contenuti scritti erano tutti latini, si è detto; eppure già la spiegazione, le annotazioni a margine, le risposte degli studenti, erano in volgare; ma, in realtà, l'intero universo culturale che attendeva gli scolari era volgare, e sempre più robusto e normato per quanto atteneva la scrittura⁵⁰⁶.

La grammatica latina, insomma, a quegli studenti non serviva più, mentre impellente si era fatta l'esigenza di imparare le basi del volgare. Sussisteva, inoltre, un paradosso: all'inizio della scuola di grammatica, secondo il metodo «a veduta», occorreva aver già imparato a leggere: presso uno dei tanti maestri cittadini⁵⁰⁷, oppure da autodidatti, a casa propria, con l'ausilio di testi "base"⁵⁰⁸.

Non esistevano, però, solo le scuole di grammatica. Le scuole d'abaco, all'attuazione dell'alfabetizzazione di base, si rivelarono ben più agili ad accogliere le istanze della contemporaneità. Accanto ai testi tradizionali, la prassi didattica affiancò prima la lettura di Dante, poi di Petrarca, soprattutto a Firenze, dove diffusissimo era quell'indirizzo scolastico: ben presto, si presero ad

⁵⁰⁶ A questa contraddizione, fattasi sentire sin dalle estreme propaggini del Duecento, si era cercato di ovviare, nel tempo, con sporadiche inserzioni di brani volgari nei libri scolastici. Il problema era talmente sentito e diffuso, fra la fine del Trecento e tutto il Quattrocento, che si provò ad elaborare glossari ed esercizi di traduzione dal latino al volgare; ma soprattutto volgarizzamenti del *Donato* e del *Cato*, che però non erano ad uso degli scolari ma esclusivo dei maestri, la maggior parte dei quali evidentemente ignara delle regole grammaticali latine.

⁵⁰⁷ Per rientrare in questa categoria professionale bastava, sostanzialmente, saper leggere il latino.

⁵⁰⁸ Molto diffuso tra gli studenti, seppur non nato per scopi scolastici, fu il *Fiore di Virtù*, raccolta d'origine trecentesca d'agile lettura di cui si farà ulteriore menzione in seguito, costituita da vari capitoli che enumeravano vizi e virtù a scopo edificante. Testi simili dovettero essere numerosi, tutti accomunati da un destino affine, diverso da quello del *Fiore*: assolto il loro compito, svanivano senza lasciare soverchie tracce, presto sostituiti da altri "eserciziari". In questo periodo, alcune opere vengono concepite con il preciso intento di ovviare all'assenza di maestri, ovvero "pubblicizzate" come loro sostituti ideali. Nel 1477, si pubblicava il primo vocabolario italiano-tedesco, il *Solennissimo vochabuolista*; la ristampa bolognese del 1479, s'accresceva di una prefazione che sottolineava quanto il libro potesse essere «utilissimo a imparare legere per quelli che desiderasse senza andare a schola, come artesani e done». Nel 1524, nel suo *Libro maistrevole*, il matematico veneto Giovanni Antonio Tagliente si spingeva fino al punto di promettere d'insegnare «con nuovo metodo et arte a legere a li grandi et piccoli et alle donne che niente sanno in termine de mesi doi et manco, secondo l'ingegno de cui cerca imparare». Vedi P. LUCCHI, *La santacroce, il salterio e il babuino. Libri per imparare a leggere nel primo secolo della stampa*, cit., pp. 612-613.

utilizzare volgarizzamenti di autori latini⁵⁰⁹ e, assecondando la marea montante, testi della letteratura romanzesca⁵¹⁰.

Le autorità ecclesiastiche avevano provato ad estendere nuovamente il loro controllo su tutte le forme educative a disposizione della società civile, perorando un ritorno in grande stile dell'insegnamento del latino, che si consolidò definitivamente solo ai livelli più alti dell'istruzione.

Nelle scuole cittadine, invece, nonostante i tentativi degli educatori più oltranzisti, insegnare su libri di testo diversi da quelli volgari, che fossero devozionali o di natura cavalleresca, risultava ormai difficilissimo.

Il secolare processo di emancipazione della cultura volgare dalla tradizione medievale latina trovava il suo compimento; e lo faceva al livello dell'alfabetizzazione di base, che era l'ambito primario di mediazione tra autorità e società civile, in cui il libro veniva investito di un accentuato ruolo istituzionale e liberato di quell'aura sacrale che lo aveva accompagnato per lungo tempo tra le classi più svantaggiate.

In realtà avanzate come Firenze e Venezia, ma ormai anche in centri minori⁵¹¹, non c'è più separazione: prediletti dall'editoria e dal pubblico di massa, i libri di consumo, spirituali, didascalici, e soprattutto di pura evasione, "sono" i testi scolastici dei bambini delle famiglie semicolte.

Questo stato di cose, nella Serenissima, fu oggetto di numerose discussioni, quando le dichiarazioni rese dai maestri nel 1587, rispondenti ad un preciso *diktat* papale⁵¹², dipinsero un quadro in cui era ormai impossibile insegnare se non attraverso l'ausilio di testi volgari, anche per coloro che provavano a resistere; sono anzi i genitori degli studenti, possessori di opere di spiritualità, di compilazioni morali, di libri «de bataglia», a pretendere che i loro figli non solo apprendano il volgare,

⁵⁰⁹ I volgarizzamenti ebbero una fondamentale funzione di riscrittura della classicità, per il tramite della tradizione medievale che l'aveva condotta fino alla modernità letteraria, divenendo la prima via d'accesso per un ampio pubblico, soprattutto attraverso l'insegnamento scolastico, a testi e autori che altrimenti sarebbero rimasti ignoti ai più.

⁵¹⁰ In merito, numerose sono le testimonianze fiorentine, da Giovanni di Pagolo Morelli («Fa che in ogni dì, un'ora il meno, tu istudi Vergilio, Boezio, Seneca o altri autori, come si legge in iscuola», V. BRANCA, *Mercanti scrittori. Ricordi nella Firenze tra Medioevo e Rinascimento*, cit., p. 199), a Giovan Battista Gelli, membro dell'Accademia degli Umidi e orgoglioso lettore pubblico di Dante, che della "questione" romanzesca fa argomento dei ragionamenti tra il suo bottaio e la propria anima («O vadinsi a vergognare i Cristiani, che insegnon leggere a i loro figliuoli [...] in su certe leggende da non poter impararvi su cosa nessuna», *I capricci del bottaio - 1546/1548* -, in *L'ITALIANO. ELEMENTI DI STORIA DELLA LINGUA E DELLA CULTURA. TESTI E DOCUMENTI*, a cura di Francesco Bruni, cit., p. 40); da Vincenzo Maria Borghini, che fu incaricato dell'insegnamento di grammatica latina presso lo Studio fiorentino, e mai ebbe problemi a dire, come già riportato, «[...] e io per me imparai a leggere in sul Petrarca», *ibid*, a Benedetto Varchi, che come tanti studenti d'ogni epoca, si distraeva dalle lezioni del suo maestro di grammatica leggendo di nascosto: nel suo caso, risalente all'inizio del XVI secolo, il sempre più diffuso Petrarca, «e poco mancò che non ci cacciasse di scuola», in P. LUCCHI, *La santacroce, il salterio e il babuino. Libri per imparare a leggere nel primo secolo della stampa*, cit., p. 627.

⁵¹¹ In tanti paesi toscani, ad esempio, il numero di studenti, comprensivo anche dei figli di alcuni contadini, toccava cifre ragguardevoli. A Udine, fin dagli inizi del Cinquecento, viene aperta una scuola, improntata a principi autenticamente democratici, «per leger e insegnar indifferentemente nulla abita exceptione personarum, così a li fioli de li cittadini, come a quelli de li artigiani et popolari, et cusì grandi come picholi, senza alcun pagamento particular».

⁵¹² Nel 1564, come diretta conseguenza degli esiti post tridentini, in merito al rapporto tra cultura e religione, una bolla papale di Pio IV imponeva ai maestri una completa professione di fede, che ne certificasse la giustezza degli intenti educativi.

ma che lo facciano proprio su quei particolari volumi in loro possesso, imparandone il contenuto a scuola⁵¹³.

Il metodo di questi duecentoquarantacinque insegnanti privati si era sempre basato sulla lettura del *Salterio* e della *Santacroce*, con i quali prima insegnavano il nome delle lettere, poi a «compitare», cioè a leggere le parole scandendole lettera per lettera; indi si passava a «rilevare», la sillabazione, per giungere infine alla lettura «distesa». Ciò, come detto, non bastava più, e al di là delle grammatiche, veri e propri libri di testo non esistevano, e di certo, nonostante i giganteschi passi in avanti, non si poteva ancora parlare di editoria scolastica specializzata: per ovviare a questa mancanza e diversificare le letture, i maestri veneziani censiti nel 1587, allora, si disponevano a leggere in classe i libri che i loro quattromila seicentoventicinque studenti possedevano in casa, quando e se li possedevano⁵¹⁴.

Gli scolari veneziani di questo periodo sono dunque in numero considerevole, e la loro età varia dai sei ai dodici anni. Si dividono quasi equamente nei due indirizzi di base: il 46% negli *Studia humanitatis*, dove ci si esercita su testi latini e si apprendono la grammatica, la retorica e la filosofia morale; il 54% nelle immarcescibili scuole d'abaco, dalla lunga tradizione di insegnamento di lettura e scrittura in volgare, in cui si apprende a far di conto.

Per le scuole d'abaco, esistevano in tutta Venezia ottantacinque maestri, pagati direttamente dalle famiglie degli allievi, il che porta a comprendere anche le notevoli ingerenze dei genitori nella scelta dei testi da adottare. Tra questi, gli abbecedari, gli abachi e i salteri, di cui s'è detto, furono utilizzati fino ai primi dell'Ottocento; altri libri in possesso dei giovani, pure di origine medievale, furono, oltre all'onnipresente *Fiore di Virtù*, la *Legenda aurea* di Iacopo da Varazze, le *Vite dei Padri* di san Girolamo nella traduzione di Domenico Cavalca, il volgarizzamento dell'*Imitazione di Cristo* di Tommaso da Kempis.

Al fianco di queste opere di carattere religioso, comparivano i «famigerati» e popolarissimi «libri de batagia», i romanzi e i poemi cavallereschi come l'*Orlando Furioso*, il *Guerrin Meschino* e il *Buovo d'Antona*, per la insoddisfazione di molti educatori.

Il maestro Girolamo Caprio dichiara, ad esempio, che non vorrebbe mai vedere i suoi allievi leggere «libri de canzon o de batagie». Molti altri ammettono che le grandi richieste degli studenti e delle loro famiglie, li costringono ad accettare quei testi in classe; come afferma il maestro d'abaco Giovanni Brochino: «per contentar i humori dei padri, ghe ne sono anche che portano a schuola libri de batagia, el Furioso et simili libri: io ghe insegno a satisfazion dei padri».

Allo stesso modo, il maestro Johannes Quartani certifica che anche nelle scuole commerciali si leggevano «i libri de batagia che portano i puti a schola, el *Furioso*»: i romanzi cavallereschi e soprattutto il poema di Ariosto, perché gran parte dei genitori degli alunni ne possedeva una copia, variamente illustrata, commentata, e nel migliore dei casi provvista anche di note linguistiche.

⁵¹³ Gli inventari notarili veneziani dell'ultimo scorcio del secolo, relativi ai beni appartenenti a ceti non elevati, come piccoli mercanti e artigiani, evidenziano la presenza di libri in 26 casi su 458. Tutti i testi sono volgari e si confermano opere di devozione, bibbie, abachi, libri «da imparar a scrivere», *Orlando* e *Guerino*.

⁵¹⁴ Cfr. P. F. GRENDLER, *Schooling in Renaissance Italy. Literacy and Learning, 1300-1600*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1989-1991, pp. 42-70.

Una ricognizione su altre testimonianze di maestri conferma questa tendenza: «Ghe n'è anche di quei che leze l'Ariosto»; «de questi *Orlandi Furiosi* che ghe dà i padri et le madri che debbano imparar»; «I porta po' i loro libri, el *Furioso*, Buovo d'Antona et simili cose»; «qualche libro de le guere de Troia»; «il Terracina che fa sopra tutti i primi canti del *Furioso*» e, infine, «a quelli che vogliono imparar leggere d'ottava rima li facio imparar el libro del Terracina»⁵¹⁵.

Il fantomatico «Terracina» altri non è che Laura Terracina. Nel quadro dello sfruttamento del poema ariostesco, infatti, la poliedrica scrittrice s'inventò un'arguzia poetica molto venduta che s'intitolò variamente, ma più spesso *Discorso sopra tutti i primi canti d'Orlando Furioso fatto per la S. Laura Terracina*, in cui si serviva, come base delle sue ottave, dell'ottava iniziale d'ogni canto del ferrarese⁵¹⁶.

Un altro precettore, voce isolata ma ugualmente interessante, dichiara: «Non voglio legano libri de canzon o de batagie, ma li facio lezer el *Donado*, *Fior de virtù* [...]». Il «Donado» è, come più volte detto, quel *Donatus pro puerulis*, la grammatica latina per bambini che in forza della sua scorrevolezza e concisione si garantì una lunga fortuna; il «Fior de virtù» è, appunto, il ben noto *Fiore di virtù*, letto ancora nel XVIII secolo come testo di prima alfabetizzazione: un piacevole trattatello morale che fu il *best seller* più longevo della storia dell'editoria veneziana, persino più del *Furioso*. Nato in ambito bolognese, si diffuse già in copie toscane, mescidandosi variamente con gli idiomi locali man mano che si propagava nella Penisola⁵¹⁷; è un testo modesto, certo, ma conferma che la storia linguistica e culturale italiana deve molto a prodotti, spesso anonimi come questo, che hanno permesso l'accesso alle lettere anche agli strati più umili della popolazione.

Con l'invenzione della stampa, altri avvenimenti contribuirono a generare notevoli cambiamenti nel rapporto tra lettori moderni, apprendimento linguistico e libri.

I libri non si leggono ormai per solo diletto, pur importantissimo, ma si studiano in ogni loro aspetto, e la conoscenza approfondita di una lingua volgare sempre più riconoscibile da tutti e sempre più uniforme, arricchisce l'analisi, tanto dei dotti quanto degli «illetterati».

Il libro volgare si diffonde in tutta Italia perché è stato creato appositamente per il mercato interno e allora, allo scopo di introdurlo ad un pubblico sempre più variegato, la stragrande maggioranza della produzione veneziana viene strategicamente condizionata dalla norma toscana.

⁵¹⁵ V. BALDO, *Alunni, maestri e scuole in Venezia alla fine del XVI secolo*, Como, New Press, 1977, pp. 57-79.

⁵¹⁶ Il procedimento utilizzato dalla letterata napoletana era piuttosto complesso: dopo un'ottava di dedica - la prima è a Carlo V -, il "gioco" intellettuale consisteva nel prendere l'ottava iniziale di ogni canto del *Furioso* e usarne ciascun verso come clausola delle sue stanze, a partire dal primo e in sequenza fino al sesto. Non sciogliere il distico finale di Ariosto, ma utilizzarlo come sua rima baciata per un'ultima ottava: dai primi otto versi del poeta ferrarese, discendevano quindi sette ottave di Terracina e quarantasei piccoli canti. (Un solo esempio: *Non farò stanza qui di Scipione, / né di Cesare primo, né d'Achille. / né de l'empio, crudele, fier Nerone, / né d'Enea, né di Theseo, né di Tille / ne de l'accorto, e saggio Salamone, / né d'altre historie antique, che son mille, / Ma dirò quel, che fer con varij ardori / Le donne, i cavalier, l'arme e gli amori.*) Cfr. L. TERRACINA, *Discorso sopra il principio di tutti i canti d'Orlando Furioso*, in Vinegia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari et fratelli, MDLIII; consultazione da [http:// books.google.com](http://books.google.com).

⁵¹⁷ Cfr. P. TROVATO, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bologna, il Mulino, 1991, pp. 106-109.

Sotto la spinta innovatrice dell'azione di Aldo Manuzio, che già a partire dal Petrarca del 1501 aveva rivoluzionato il sistema d'interpunzione, quanto mai incerto nelle quattrocentine, caratterizzate ancora da malsicura ortografia e abbreviazioni paleografiche⁵¹⁸, un altro passo importante verso una grammatica volgare poteva ritenersi compiuto: la ponderata scelta in direzione delle tesi di Pietro Bembo, autentica fucina di norme, per quanto atteneva l'ortografia, la punteggiatura, il lessico, la sintassi, s'accrebbe in questo modo di un ulteriore elemento distintivo e da Venezia, centro nevralgico dell'attività tipografica italiana, irradiarsi nel resto della Penisola.

Il latino letterario, in questo lasso di tempo, è patrimonio esclusivo delle biblioteche dei ricchi, che in pieno Cinquecento vedono un deciso incremento di testi in lingua, così come di testi volgari non toscani, come ad esempio i francesi, fermo restando il sempre valido assioma che spesso possedere un libro non significa averlo letto.

Tenendo presente che ci si trova di fronte ad un campione limitatissimo, nelle raccolte di lettori meno provveduti compaiono sporadiche tracce di libri latini o addirittura greci; i casi sono appena due e appartengono entrambi al XV secolo: in un inventario del 1476 si parla di «un Dante» e di «un libro chovertò d'ase, iscritto, di chartapecora, in latino»; in uno del 1499, assieme ad un salterio «tristo», compare «un libro in grecho e piue libraci latini».

Le piccole biblioteche non hanno, inoltre, testi tecnici, appannaggio invece di quelli che erano gli utenti privilegiati dei libri di consultazione, i giuristi e i medici. Se la tradizione giuridica aveva il latino come lingua di riferimento, quella medica aveva già da tempo preso ad utilizzare il volgare; negli inventari, perciò, affianco ad una «charta da navichare» e a qualche libro sulle tecniche da utilizzare per ferrare al meglio gli zoccoli degli animali, si palesano un paio di «prontuari» medici.

La manualistica, invece, nel passaggio tra il primo e il secondo Cinquecento, va ad inondare le raccolte più composite, quelle appartenenti all'utenza medio-alta. Compare di tutto: astronomia, abaco, diritto, medicina, storia naturale, strategia militare, navigazione, comportamento; e in maniera così eterogenea, da far pensare non tanto ad un ampliamento improvviso degli interessi dei lettori, troppo ristretto è il periodo, ma alla combinazione tra l'accelerazione impressa dai nuovi processi di stampa, che ha come immediata conseguenza un'offerta accresciutissima, e le invariate, grandi possibilità economiche del pubblico di riferimento, che accorpa con naturalezza i nuovi testi a stampa in biblioteche già ricolme di manoscritti.

Un tratto d'unione tra lettura «alta» e «bassa», però, è riscontrabile alla confluenza di interessi comuni difficilmente «negoziabili», come quelli legati alla religiosità, tanto che i libri di devozione rappresentano una fetta di mercato enormemente più grande di quella legata alla trattatistica.

La salvezza dell'anima è tema serissimo e molto sentito che accompagna inestricabilmente l'evoluzione del libro dalla forma manoscritta all'incunabolo, su su fino alla matura affermazione del

⁵¹⁸ Sull'importanza dell'interpunzione nella stampa del Cinquecento, vedi S. PERITI, *L'interpunzione come strumento di datazione delle edizioni a stampa sine notis del XVI secolo*, in «Medioevo e Rinascimento», XV/n.s. XII (2001).

pieno Cinquecento. Molti dei testi devozionali volgari che più fortuna avranno in giro per l'Italia si scrivono proprio in Toscana, divenendo fattore non secondario della sua egemone lingua; e a Firenze, dei possessori di un solo libro, i due terzi lo avevano *sub specie* scritturale; così come, tra quelli di coloro che ne avevano di più, sempre almeno uno era di tipo spirituale, biblico o evangelico.

I *Vangeli* hanno parte preponderante, nelle biblioteche di tutti, spesso in compagnia delle «Pistole» di Paolo, ma, in accordo alla “struttura mista” tanto in voga nel periodo, diffusissimi sono anche centoni, estratti della Bibbia, ben noti come *Fioretti*, e raccolte di massime dei Padri della Chiesa.

Vengono creati anche dei cantari ispirati alle storie bibliche; tratti, anzi, da quella che sempre Michelangelo Cristofano, nel catalogo di tutti i libri da lui conosciuti al 1488, definisce la «Bibbia vecchia»: tradizione minore che conduce inevitabilmente alla stesura di poemetti in ottave⁵¹⁹. E poi i salteri, che erano peraltro testo scolastico, agiografie, dubbi volgarizzamenti di Agostino, Girolamo, Gregorio Magno.

A fianco di questi testi letterari, o comunque tali per ispirazione, si diffusero le concordanze bibliche per argomento e i repertori di riferimenti ad uso dei predicatori, volumi “di servizio” dal caratteristico formato *in-8*⁵²⁰.

Ad organizzare le materie trattate sono spesso i domenicani, la diffusione del cui ordine non subisce arretramenti, in questi anni: Domenico Cavalca diviene autore di gran successo, con opere conosciutissime in cui spesso mancano riferimenti diretti a lui e divenute veri e propri classici della spiritualità tardo-medievale, come mostra la grande tradizione manoscritta che li conduce nell'era della stampa dai secoli XIV e XV: *Trattato della pazienza*, la traduzione dei *Dialogi* di Gregorio Magno, il volgarizzamento delle *Vite dei Santi padri*, lo *Specchio della croce*, che nel Quattrocento fu tirato in 16 edizioni.

La diffusione capillare di simili testi soddisfaceva un'esigenza primaria della Chiesa cattolica, quella di affiancare alla liturgia, alla pratica devozionale e all'iconografia, un supporto “casalingo” e privato che facesse da sponda alla predicazione. Quei libri distillavano valori che i fedeli dovevano serbare con cura e moderazione, deprivando la loro azione di qualsiasi eccesso: valori che si volgevano consapevolmente a toccare temi quali la salvaguardia e l'irrigidimento delle tradizioni familiari e sociali, così come la cauta e avveduta gestione del patrimonio.

Un'abile strategia che si allargava anche ai libri non direttamente riconducibili alla religione, ma pur sempre d'argomento e “indole” virtuosa.

I grandi pensatori del passato, gli autori latini, quelli che secondo Francesco Datini sempre «lodarono le virtù e biasimarono i vizi», accuratamente depurati, volgarizzati alla bisogna e

⁵¹⁹ Tra gli altri, va almeno menzionato il racconto in 138 ottave, di cui è rimasto un unico esemplare, edito probabilmente a Venezia agli inizi del XVI secolo, intitolato *Historia nova cavata della Bibbia, la quale tratta in che modo nacque Sansone et li gran fatti e mirabil prove che lui fece contra li Philistei et in che modo moritte*, opera di Francesco degli Allegri.

⁵²⁰ Per una disamina del libro spirituale nel XVI secolo, vedi E. BARBIERI - D. ZARDIN, *Libri, biblioteche e cultura nell'Italia del Cinque e Seicento*, Milano, Vita e Pensiero, 2002; in particolare le pp. 35-46.

sillogizzati, quando non mistificati come autori medievali di precettistica morale, si prestavano splendidamente alla pratica della lettura edificante.

Ne sortirono *Fiori e vita de' filosofi e d'altri savi imperatori*, da tutti conosciuto anche come *Fiori di filosofi*, la traduzione rimaneggiata dello *Speculum historiale* di Vincenzo di Beauvais.

Catone essendo adottato come testo scolastico, nelle case dei meno colti presero a far bella mostra, come visto, i rimaneggiamenti di Boezio, i Cicerone, i Seneca; di Valerio Massimo e di Giovenale rimangono fruitori privilegiati i più dotti, mentre Giovanni di Pagolo Morelli, nei suoi *Ricordi*, spiega al figlio che da essi imparerà «quello hai a seguire nella presente vita e sì in salute dell'anima e sì in utilità e onore del corpo», ma dalla Bibbia «sarai ammaestrato pienamente della fede e avvenimento del Figliuolo di Dio, arai gran consolazione nell'anima tua, gran gaudio e gran dolcezza, isprezzerai il mondo, non arai pena di cosa che t'avvenga».

Ma il controllo dell'*establishment* cattolico intendeva estendersi soprattutto alla donna, croce e delizia di moralisti e moralizzatori, figura sociale attorno a cui si giocava la vera partita culturale ed etica di quei tempi.

Nel suo memoriale, Giovanni Morelli dedicava un'intera sezione alla giusta “compagna” con cui un uomo, attento a salvaguardare il proprio patrimonio, doveva contrarre giusto matrimonio.

Solidità morale ed economica e sana e robusta costituzione, funzionale alla procreazione di molti eredi, che si auspicano maschi; intelligenza di presto comprendere la condizione di sussidiarietà rispetto al capofamiglia che, in caso di prossimità alla morte, saprà di lasciare una vedova in grado di provvedere al benessere familiare; vedova che, infine, tale dovrà rimanere per il resto della sua vita, e compito dei figli sarà di combattere eventuali “fantasie” di seconde nozze⁵²¹.

Un panorama non certo roseo, per il sesso femminile, che le costrizioni sociali ritengono all'interno delle mura casalinghe per gran parte della giornata; e dunque, non per una fruizione

⁵²¹ I *Ricordi*, opera tanto espressiva da essere utilizzata dagli Accademici della Crusca come uno dei riferimenti linguistici del *Vocabolario* del 1612, vengono redatti da Morelli già all'età di ventidue anni, nel 1393, allo scopo di fornire ai discendenti un manuale utile a camminare lungo la sconnessa via politica e sociale di Firenze. Sono dunque ragioni familiari a spingerlo a scrivere, né più né meno di tanti altri *pater familias* italiani, tanto da far pensare ad un vero e proprio tassello della letteratura comunale, quello dei «libri di famiglia». Cfr. V. BRANCA, *Mercanti scrittori. Ricordi nella Firenze tra Medioevo e Rinascimento*, cit.; per Morelli, vedi in particolare le pp. 101-339. In maniera non dissimile a quella di Morelli, Leon Battista Alberti tratteggerà il volto della brava moglie nel terzo dei *Libri della Famiglia*. Altresì autore della *Epistola Uxoria*, più nota come *Avvertimenti matrimoniali*, e della lettera «responsiva» *Intorno al tor donna* («E dicoti niuna esser pari contumelia, amico mio, a uno uomo, quanto la moglie inubbidiente»), Alberti fa spiegare, al personaggio di Giannozzo, come occorra comportarsi con le mogli: «[...] Troppo mi spiacciono alcuni mariti, i quali si consigliano colle moglie, né sanno serbarsi dentro al petto secreto alcuno: pazzi che stimano in ingegno femminile stare alcuna vera prudenza o diritto consiglio [...] O stolti mariti, quando cianciando con una femmina non vi ramentate che ogni cosa possono le femmine eccetto che tacere». Giannozzo continua la disamina: dei beni familiari occorre avere gran cura, si sa, e dunque la donna va ammaestrata a tale scopo; sua moglie, di cui mai viene rivelato il nome, interrogata sulle proprie intenzioni, gli risponde proprio come il membro degli Alberti si aspettava, tanto da potergli far dire ai parenti che ella «aveva imparato ubidire il padre e la madre sua, e che da loro avea comandamento sempre obedire me, e pertanto era disposta fare ciò che io gli comandassi». L. B. ALBERTI, *I Libri della Famiglia*, a cura di Ruggiero Romano e Alberto Tenenti, Torino, Einaudi, 1969, Libro Terzo, *Liber Tertius Familie: Economicus*, p. 240.

diletta, ma per ulteriore edificazione morale e religiosa, si sviluppa e presto arriva a pieno regime l'industria dei «libri di donna», o «da donna», identificati negli inventari del Magistrato dei pupilli.

Questi libretti compaiono in circa la metà delle minuscole biblioteche fiorentine, senza che nel corso del tempo si evidenzino sostanziali cambiamenti.

«L'Ufficio della dona e salmi penitenziali e l'Ufficio dei morti»; «un libretto di salmi per Ufficio di donna»; «un libricino d'Ufficio di donna»: spesso accompagnati dalla specificazione che trattavasi di libri dell'Ufficio divino o di libri d'Ore, questi e tanti altri titoli, tra cui volumetti «di miracholi di nostra donna», compaiono costantemente nei registri, e il diffuso utilizzo di diminutivi fa sì riferimento alle effettive dimensioni dei libri devozionali da donna, contenenti al massimo l'Ufficio o leggende di sante, ma induce a pensare proprio ad una distinzione di genere, ipotesi rafforzata dal fatto che simili termini quasi mai vengono usati per testi d'altro tipo, e confermata da definizioni come «un libricino di nostra donna, grande, schritto alla fiammingha».

Quando la descrizione del volume si diffonde in particolari, sempre si evidenzia un altro aspetto di non poco conto: questi libri dovevano rappresentare parte del corredo femminile, sulla scorta della consolidata tradizione europea dei libri d'Ore; e quali oggetto di lusso, a leggere delle legature di grande qualità.

È evidente, però, l'esigenza di sottolineare con attenzione ogni particolare, se si pensa che gli inventari del Magistrato rivestivano un preminente interesse patrimoniale; eppure, quasi mai, per testi d'altro ambito, viene utilizzata simile dovizia, che si estende fino a notare la gran cura nella conservazione dell'oggetto, sotto molti aspetti l'unico realmente di proprietà femminile.

Tanto è vero che, ad analizzare gli inventari delle abitazioni più grandi, verosimilmente compilati stanza per stanza, molto spesso i libretti da donna non si trovavano assieme a tutti gli altri, in accordo alla posizione poco più che ancillare della padrona di casa, rispetto all'uomo⁵²².

Possedere un libro, si è detto, non significa leggerlo. Nel caso dei volumi rivolti alle donne, è proprio il caso di inferire che possederli non significava saperli leggere: dunque letteratura specifica, «di genere», ma limitatissima e tutta in volgare, perché le verità delle scritture religiose fossero diffuse nell'intero ambito familiare; perché, insomma, la donna si facesse ancora una volta veicolo della tenuta morale e spirituale del nucleo base della società⁵²³.

Chi meglio di una donna poteva comprendere l'afflato religioso di altre donne? Chi meglio di monache edotte di volgare? È proprio dall'attività di tante monache italiane, in pieno Quattrocento,

⁵²² Ancora Leon Battista Alberti è illuminante, in questo senso, quando fa dire all'immarcescibile Giannozzo: «Tutte le mie fortune domestiche gli apersi, spiegai e monstrei. Solo e' libri e le scritture mie e de' miei passati a me piacque [...] sempre avere in modo rinchuse che mai la donna le potesse non tanto leggere, ma né vedere.» *Ivi*, p. 238.

⁵²³ Su questo tema, vedi D. SHEMEK, *Dame erranti*, tit. orig. *Ladies Errant: Wayward Women and Social Order in Early Modern Italy*, Durham and London: Duke University Press, 1998; trad. it. di Olivia Guaraldo, introduzione di Adriana Cavarero, con una conclusione di Christiane Klapisch-Zuber, Mantova, Edizioni Tre Lune, 2003; K. EISENBICHLER, *Poetesse senesi a metà Cinquecento: tra politica e passione*, in «Studi Rinascimentali», 1, 2003, pp. 95-102; J. LEVARIE SMARR, *Joining the Conversation. Dialogues by Renaissance Women*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2005.

che sorge un circuito ben definito, lontano dai numeri di quelli cittadini preminenti, ma tenace, che si specializza nell'agiografia femminile⁵²⁴.

La velocità di esecuzione e la indefessa volontà, però, non potevano supplire le difficoltà grafiche inevitabili, per donne dell'epoca, che solo attraverso enormi sacrifici avevano potuto studiare, e per giunta in clausura, dove di certo non c'era una costante circolazione di temi diversi da quelli religiosi: gli sforzi compilativi sono ammirevoli, ma la condizione di minorità traspare, in molti casi, dalla faticosa scrittura, vergata in gotiche arcaiche con significative e devianti varianti grafiche; o dall'incerto uso della punteggiatura, o ancora da altre palesi oscurità: eppure, al di là del quadro esteriore, queste scritture al femminile, dalle più precise a quelle, a tutti gli effetti, scadenti e "semicolte", rivestono una importanza incalcolabile per la storia di genere, perché mostrano una "resistenza" allo strapotere culturale maschile e, altresì, il suo emergere non casuale, nell'ambito della letteratura destinata preminentemente a donne del popolo⁵²⁵.

AVVENTO E IMPETUOSO SVILUPPO DELLE IMPRESE TIPOGRAFICHE A FERRARA E VENEZIA

Per quello che riguarda la stampa, tutto ne preparava anticipatamente la fortuna. A partire dal secolo XII il numero dei lettori era aumentato considerevolmente, nelle università occidentali, e anche fuori. Un'avidità clientela aveva provocato lo sviluppo di laboratori di copisti, moltiplicando le copie corrette al punto da causare la ricerca di procedimenti rapidi, come la riproduzione mediante calchi delle miniature, almeno per quel che riguarda il fondo dei disegni. [...] Copia o reinvenzione che sia, la stampa a caratteri mobili [...] corse il mondo. Come i cannonieri alla ricerca d'ingaggio, artigiani stampatori viaggiavano all'avventura con un materiale di fortuna, fermandosi quando si prestava l'occasione in un posto o nell'altro, pronti a ripartire per accettare l'accoglienza di un nuovo mecenate. Il primo libro stampato a Parigi è del 1471, a Lione del 1473, [...] a Napoli del 1471 [...]. Più di 110 città europee sono conosciute nel 1480 per le officine dei loro stampatori. Fra il 1480 e il 1500 il procedimento raggiunge la Spagna, prolifera in Germania e in Italia, arriva nei paesi scandinavi. Nel 1550 in Europa 236 città hanno la loro officina di stampa. Un calcolo dà per i cosiddetti incunaboli - ossia i libri anteriori al 1550 - una tiratura globale di 20 milioni di esemplari. L'Europa ha

⁵²⁴ Nell'ambito della scrittura di codici in volgare con destinazione interna ed esterna ai monasteri, seppero distinguersi per qualità e quantità, le clarisse del monastero di Monteluca di Perugia: suore come Eufemia di Battista, «donna venerabile e dotta in scientia [che] più libri haveva vulgaricati et scripti di sua mano»; o come suora Felicita, che «scripse de sua mano lo libro delle *Collatione* de Iohanni Cassiano, le *Omellie* de sancto Gregorio e lo suo *Dialogho*, lo tractato de sancto Bernardo sopra *Missus est*, la Vita della beata Angela da Fuligno, la Vita della beata Eustochia de Messina et più altre operette», a detta del *Memoriale* del monastero, scritto da loro consorelle. Le religiose furono spesso fiancheggiate, nella loro azione, da molti sacerdoti e da eruditi prelati. Giovanni Mattiotti, ad esempio, fu confessore di Francesca Bussa, santa Francesca Romana, e autore, in romanesco e in latino, poco dopo la morte della donna, avvenuta nel 1440, delle *Visioni di santa Francesca Romana*, non una *Vita* vera e propria, quanto piuttosto una raccolta degli eventi miracolosi che l'avevano vista protagonista. Fu, però, il domenicano Tommaso Caffarini da Siena a nettamente stagliarsi nel panorama coevo, organizzando centri scrittori disseminati in Lombardia, a Venezia e in tutta la Toscana, aventi tutti come riferimento la sua città natale. Scrisse anch'egli in latino e in volgare, soprattutto di sante domenicane come Caterina da Siena, Margherita di Città di Castello, Vanna d'Orvieto, contribuendo in maniera decisiva a propagarne il culto.

⁵²⁵ Per l'argomento, sempre più presente all'attenzione degli studiosi, vedi, in particolare, *I monasteri femminili come centri di cultura fra Rinascimento e Barocco*, Atti del Convegno storico internazionale, Bologna, 8-10 dicembre 2000, a cura di Gianna Pomata e Gabriella Zarrì, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 2005.

forse allora 70 milioni di abitanti. Nel Cinquecento il movimento si fa più rapido [...]. Per ogni edizione si può calcolare in media una tiratura di un migliaio di esemplari, ossia, per 140000, 200000 edizioni un totale di 140, 200 milioni di libri. Ora, l'Europa, quando il secolo si chiude, non conta più di un centinaio di milioni di abitanti, fino e compresi i confini moscoviti.⁵²⁶

Con la nascita della stampa a caratteri mobili, s'allarga in maniera decisiva, per le future sorti del libro, la comunità di lettori, come testimoniano gli ampliamenti delle biblioteche "cittadine" italiane; ma è anche il tempo degli *enchiridia*, testi latini e volgari privi di commento e di piccolo formato; del corsivo aldino, che rende più leggibili e chiare le parole; dei manoscritti da bisaccia del popolo incolto, libretti di non più d'una decina di carte e di scadente qualità, il cui contenuto era legato ai filoni tradizionali: contrasti, vite di santi, storie edificanti e stralci di poemi cavallereschi⁵²⁷.

I libri a stampa, insomma, hanno rappresentato un elemento essenziale per la diffusione della lingua volgare e l'allargamento della base culturale, in Italia come nel resto d'Europa.

In un periodo storico in cui si assiste all'esplosione dei libri per tutti, una novella di Matteo Maria Bandello, nel confermare la donna come destinataria privilegiata della letteratura volgare d'ambito erotico, spiega benissimo come la lettura si fosse diffusa, in tutti gli strati sociali, quale prediletta attività di svago. La moglie di un cortigiano bergamasco, d'origine umile come spesso nella tradizione antiorobica già stabile a quest'altezza temporale, approfitta della dabbenaggine del marito per non alzarsi mai dal letto, trascorrendo il tempo tra mille diletti "intellettuali":

⁵²⁶ F. BRAUDEL, *Civiltà materiale, economia e capitalismo (secoli XV-XVIII)*, cit., pp. 368-370.

⁵²⁷ Non bisogna credere, naturalmente, che la mancanza della stampa nell'antichità fosse tutt'uno con l'assenza dell'editoria e della organizzazione di vendita: non c'era tecnologia, ma moltiplicazione sì. Gli antichi disponevano degli schiavi, sovente più colti dei loro padroni, che sapevano scrivere e far di conto. I primi editori furono gli autori stessi che, preparate più copie della propria opera, le vendevano in una ristretta cerchia di clienti e ammiratori. Furono i Romani, pratici come sempre, ad inventare il commercio librario dei *bibliopola*: una forma arcaica di librai-editori, che da un lato assoldavano scrittori e poeti di professione, dall'altra davano incarico a copisti-schiavi al loro servizio, *scribae*, oppure liberti, *librarii*, di riprodurre in molte copie, sotto dettatura collettiva, i testi dei letterati che, infine, rivendevano a caro prezzo per mezzo di una vasta organizzazione commerciale che presto invase l'Impero: è anche grazie a questa seminale forma di editoria se si sono salvati notevoli frammenti della cultura classica. Tra i copisti, soprattutto nei primi secoli dell'era cristiana, cospicua era la presenza femminile. In seguito alla decadenza della vita sociale e culturale conseguente agli spostamenti di intere popolazioni, nel Medioevo rimasero soltanto i monaci a occuparsi della cura dei libri: tra i primi a promuovere questa attività nei loro monasteri furono san Martino di Tours, sant'Onorato di Arles e Cassiodoro, che ispirò a san Benedetto la fondazione di Montecassino. Più in generale, la nascita del concetto di «Romània», ponendo le basi della futura Europa delle nazioni, sanciva l'irrimediabile perdita di numerose opere antiche. Eppure, nonostante il conclamato buio di questi secoli, l'attività editoriale non ebbe fine, dando incremento alla scuola degli amanuensi: furono allestiti nei conventi appositi locali detti *scriptoria* - officine o scuole di scrittura - di cui era responsabile un bibliotecario, *armarius*. L'attività degli *scriptoria* raggiunse il massimo sviluppo tra il IX e il XII secolo. La pergamena, intanto, era stata soppiantata da una nuova invenzione, la carta, più economica e di lavorazione più semplice e rapida: queste caratteristiche permisero al libro manoscritto di uscire dai monasteri, rendendone popolare la produzione e la lettura, che ben presto diventò patrimonio dei nuovi ceti borghesi. Nel XIII e XIV secolo, il rifiorire degli studi e lo sviluppo delle università portano a un incremento della produzione libraria, facendo rinascere anche il lavoro degli amanuensi laici retribuiti, i quali sono però spinti dalla domanda e dalla concorrenza a lavorare in fretta e a costi bassi, con scarsa cura per la fedeltà dei testi. A fianco di quegli amanuensi si pone l'opera degli umanisti che per amore dei grandi autori si fanno essi stessi copisti e curatori a titolo personale, onde ottenere versioni più corrette: è l'avvento dell'età moderna. Cfr. A. STUSSI, *Introduzione agli studi di filologia italiana*, Bologna, il Mulino, 1994, pp. 11-46.

se ne stava tutto 'l dì in camera con il Petrarca, le *Centonovelle* o il *Furioso*, che di nuovo era uscito fuori, ne le mani, o leggeva la *Nanna* o sia *Raffaella* de l'Aretino, di maniera che bene spesso ser Gandino, a ciò che la moglie troppo leggendo non s'affaticasse, faceva egli il lettore, e con quella sua goffa pronunzia bergamasca le leggeva tutto ciò che ella comandava.⁵²⁸

Petrarca, Boccaccio, Ariosto, Aretino e i suoi proseliti: tutta la letteratura cortigiana che possiede il massimo grado di fascinazione sensuale, tanto che Gandino verrà puntualmente tradito.

Il povero cortigiano le prova tutte per compiacere la moglie, tanto simile alla protagonista del *Corbaccio*: anche leggere volgari lontanissimi da lui, che non gli appartengono, come il toscano o il padano illustre. Eppure, in tutte le città italiane, andava diffondendosi un volgare comune, legato strettamente ai libri a stampa e sempre più vitale negli esiti quotidiani, pur in un quadro di lingua parlata ancora fortemente centrata sui diversi contesti geolinguistici.

Il primo libro stampato in Italia è considerato ormai da quasi tutti gli storici essere il *Donatus pro puerulis*⁵²⁹. Nel 1465, a Subiaco, due tipografi di Magonza, il chierico Konrad Sweynheym e il laico Arnold Pannartz, recando i loro preziosi strumenti tecnici, arrestano la loro discesa in Italia presso il cenobio benedettino di Santa Scolastica, a Subiaco, dove prestamente cominciano a praticare il mestiere che li rende «maestri» stampatori.

Senza alcuna tema economica, stampano trecento copie della nota grammatica latina, bissando l'operazione l'anno successivo, quando imprimono un *in-folio* piccolo, il *De oratore* di Cicerone, utilizzando dei nuovi caratteri semirotondi, disegnati e poi fusi avendo come modello quelli usati dagli amanuensi nei codici del convento. Seguirà a breve l'*in-folio* del *De divinis institutionibus adversus gentes*, di Lattanzio, ma poi Sweynheym e Pannartz impiegheranno altri due anni per quella che è l'ultima opera realizzata a Subiaco, il *De Civitate Dei* di sant'Agostino, del 1467. Nello stesso anno, il prestigioso invito dei principi Massimo, Pietro e Francesco, farà sì che si trasferiscano a Roma, dove proseguiranno la loro attività.

⁵²⁸ Cfr. M. BANDELLO, *Le Novelle*, a cura di Gioachino Brognoligo, 5 Voll., Bari, Laterza, 1910-1931, I, XXXIV: *Gandino bergamasco scrive i peccati de la moglie e gli dà al frate che ode la confession di quella e fa mille altre pazzie*, Volume 2, pp. 21-46. Bandello, in questo estratto, si confonde: in realtà Raffaella è la protagonista di un dialogo intitolato *Dialogo della bella creanza delle donne* e scritto da Alessandro Piccolomini alla maniera di quelli di Pietro Aretino, come il *Ragionamento della Nanna e della Antonia* o il *Dialogo nel quale la Nanna insegna a la Pippa*.

⁵²⁹ La bibliografia sull'avvento della stampa e delle sue ripercussioni su tutta la società europea è, come si sa, sterminata. I nostri riferimenti più continui, per questo paragrafo, sono stati: *LIBRI, EDITORI E PUBBLICO NELL'EUROPA MODERNA. GUIDA STORICA E CRITICA*, a cura di Armando Petrucci, Bari, Laterza, 1977-1989; P. TROVATO, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, cit.; *TIPOGRAFIE E ROMANZI IN VAL PADANA FRA QUATTRO E CINQUECENTO*, a cura di Riccardo Brusagli e Amedeo Quondam, Ferrara, Giornate di Studio promosse dall'Istituto di Studi Rinascimentali, 11-13 Febbraio 1988, Modena, Franco Cosimo Panini, 1992; R. ESCARPIT, *Sociologia della letteratura*, tit. orig., *Sociologie de la littérature*, Presses Universitaires de France, 1958; nuova edizione a cura di Riccardo D'Anna, Roma, TEN, 1994; E. L. EISENSTEIN, *Le rivoluzioni del libro. L'invenzione della stampa e la nascita dell'età moderna*, cit.; B. RICHARDSON, *Printing. Writers and Readers in Renaissance Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999; A. NUOVO, *Il commercio librario nell'Italia del Rinascimento*, Nuova edizione riveduta e ampliata, Milano, FrancoAngeli, 2003; M. ROGGERO, *Le carte piene di sogni: testi e lettori in età moderna*, Bologna, il Mulino, 2006.

In verità, annosa è la diatriba su quale sia stata la prima città italiana in cui si sia stampato un libro. Gran parte di coloro che avevano lavorato con Gutenberg, a seguito del sacco di Magonza del 1462, abbandonò la Baviera, diramandosi in tutta Europa, ma dirigendosi soprattutto verso l'Italia. Johannes Numeister, ad esempio, puntando a Roma, si fermò a Foligno tanto che, già nel 1463, si scrive di «Maguntini calligraphi»; ma di quel periodo, niente si possiede: solo tra il 1471 e il 1472 si hanno le stampe di tre opere sicuramente dovute alla sua officina: il *De Bello Italico adversus Gothos*, di Leonardo Bruni, le *Epistolae ad familiares* di Cicerone e, soprattutto, la monumentale *editio princeps* della *Commedia*, l'11 aprile 1472, che precede di pochissimo altre due edizioni dell'opera dantesca uscite a Venezia e Mantova nello stesso anno.

Si dà poi il caso di Bondeno, cittadina ferrarese, e del «Frammento Parson-Scheide», cosiddetto dal nome degli ultimi due proprietari. Si tratta di otto carte di una piccola edizione illustrata, le *Meditazioni sulla Passione di Cristo*, traduzione in un volgare con spiccate connotazioni padane e frammisto a molti termini latini, di un originario *Leiden Christi* d'area tedesca.

L'area di provenienza del frammento non fu chiara fino a quando non si ritrovò un documento notarile vergato proprio a Bondeno: il 24 febbraio 1463, Paolo Moerich, vicario parrocchiale della pieve di S. Maria di Bondeno e Ulrich Pursmid, forse un altro allievo di Gutenberg e comunque ritenuto esperto stampatore, sottoscrivono un contratto con il parroco, don Francesco da Fiesso, allo scopo di produrre testi a stampa («litteras componere», dice testualmente l'atto). Molti erano i testi da stampare, tutti di carattere sacro, ma tra essi le *Meditazioni* non compaiono, e in ogni caso la società si sciolse già in aprile. Forse sono davvero queste, le prime pagine stampate nel nostro Paese, ma in assenza di una vera e propria "unità" libraria antecedente il 1465, la primogenitura della stampa italiana rimane a Subiaco e agli stampatori di Magonza Konrad Sweynheym e Arnold Pannartz.

A Ferrara, la stampa fece il suo ingresso nel 1471. In quell'anno, infatti, dai torchi del prototipografo francese Andrea Belfort, uscirono in rapida successione le *Elegantiole* (*De variis loquendi figuris*) di Agostino Dati, si era in marzo, gli *Epigrammi* di Marziale in luglio e le *Facetiae* di Poggio Bracciolini, all'inizio di agosto⁵³⁰.

Cittadino estense già da qualche anno, Belfort vi svolgeva l'attività di copista; intuito che la nuova tecnica di produzione libraria avrebbe soppiantato la sua nobile arte, soprattutto in un ambiente colto come quello di Ferrara, e con una corte tanto ricettiva come quella estense, si accollò a sue spese l'impresa di trovare i locali adatti e i macchinari⁵³¹.

⁵³⁰ La *princeps* delle *Elegantiole*, che presenta un grave errore nell'*explicit*, in cui vengono attribuite all'umanista lodigiano Maffeo Vegio, fu terminata il 12 marzo, come si legge sull'*unicum*, conservato presso la Biblioteca Comunale di Piacenza; gli *Epigrammata*, il cui *unicum* si trova al British Museum di Londra, il 2 luglio, mentre l'edizione delle *Facetiae*, cui Belfort non appose il suo nome, porta la data del 5 agosto.

⁵³¹ Come si legge in un documento datato 22 novembre 1470 e conservato all'Archivio di Stato di Ferrara, facente parte degli «Atti del Maestrato», ovvero del «Maestrato dei Savi», l'organo politico di amministrazione pubblica presente in tante città italiane dell'epoca, uno stampatore proveniente presumibilmente da Roma, Clemente Donati, aveva fatto richiesta di trasferirsi assieme alla sua famiglia in quello che sarebbe stato ancora per poco un marchesato, per aprirvi una tipografia. L'uomo necessitava però di un sostanzioso aiuto da parte dell'erario estense, che servisse a mantenere per tre anni non solo la sua famiglia, ma anche otto suoi lavoratori. Seppur il documento evidenzia che se ne riconosceva la grande utilità, la proposta non fu accolta, anche a causa di

Non è mai stato chiarito se ebbe un socio, tipografo o torcoliere esperto che ne abbia guidato i primi passi, ma è certo che almeno fino al 1493, anno di chiusura della sua attività, egli stampò in Ferrara, divenendone agevolmente, almeno all'inizio, l'editore più prolifico. Di sicuro, il precoce successo della sua iniziativa, garantì a Belfort il consolidamento di molte alleanze lavorative. La più importante fu quella stretta il 10 giugno 1473 con maestro Bernardo Carnerio, allo scopo di pubblicare le ponderose *Institutiones Iustiniani cum glossis*: una società che sarebbe durata cinque mesi e mezzo, durante i quali Carnerio si impegnava a fornire in maniera continuativa «*omnem quantitatem papyri*», mentre Belfort prometteva di curare personalmente, nei minimi particolari, la stampa dell'opera.

Da questo momento, seguirne il percorso è provare a tracciare la parabola lavorativa dei tanti tipografi di incunaboli che proliferarono in tutta Italia in un arco temporale di nemmeno trent'anni. L'alleanza con Carnerio si era dunque dimostrata fruttuosa; maestro Bernardo, infatti, faceva parte di un'antica famiglia ferrarese, attiva nel commercio della carta già dal 1457. Per Belfort, la strada verso il pieno successo sembrava spianata, ma l'erede designato di Carnerio, Agostino, volle farsi stampatore e tipografo a sua volta, divenendo in brevissimo tempo l'editore ferrarese per eccellenza: sue furono le *Vite dei SS. Padri*, del 1474, ma soprattutto sua l'attesissima *princeps* del *Teseida* commentato da Pier Andrea de' Bassi, dell'anno seguente.

Furono, quelli, duri colpi assestati alla tipografia del francese che, dal settembre 1475 alla fine del 1481, non pubblicò alcunché. Le cause di un così prolungato silenzio restano ignote, ma coincidono significativamente con il periodo di massimo sviluppo dell'impresa di Agostino, che va dal 1474 al 1479.

Nel 1481, Belfort riprende a stampare, e sembra specializzarsi in testi scientifici di grande impegno, come quelli di Avicenna o gli altri, richiestissimi, di Michele Savonarola⁵³². Andrà avanti per altri dodici anni, fino a quando, il 3 settembre del 1493, con un ultimo, notevole colpo di coda stampò per la prima volta in Occidente la *Compilatio astronomica* di al-Farghānī, nella traduzione latina di Giovanni di Siviglia, che ne aveva decretato un duraturo successo andato ben oltre la fine del Medioevo, inserendovi per l'unica volta nella sua attività una figura⁵³³.

una difficile congiuntura finanziaria che vedeva in pieno svolgimento fuori città i lavori di messa in sicurezza del Po, esondato in più punti, mentre in città si stava completando l'opera di rafforzamento della cinta muraria.

⁵³² Il nonno di Girolamo aveva la straordinaria capacità, nei suoi scritti medici - due esempi per tutti: il *Libreto de tute le cosse che se magnano* e, su ben altro versante culturale, la *Pratica Maior (Pratica de egritudinibus a capite usque ad pedes)* -, di essere allo stesso tempo inappuntabile dal punto di vista scientifico eppure accessibilissimo, in virtù di quella lingua dagli spiccati tratti regionali che gli umanisti di formazione classica usavano nella comunicazione con gli incolti, e che aveva reso così peculiare, sin dal secolo XIV, il volgare estense.

⁵³³ Il *Liber de aggregationibus*, l'altro nome con cui era nota nel Medioevo l'opera di al-Farghānī - l'astronomo arabo conosciuto in Europa come Alfragano, con la caratteristica metatesi che ne accompagnerà sempre il nome -, fu molto apprezzato da Dante, che lo assunse come suo manuale astronomico di riferimento. Molti sono i passi, soprattutto del *Convivio*, in cui Dante riprende le teorie di Alfragano (basti pensare, tra gli altri, a II, III, 13-14; II, V, 16, dove cita il *Liber de aggregationibus*; III, V, 7-8; II, XIII, 11); ma in uno, in particolare, il fiorentino fa direttamente il nome dello scienziato: «E lo cielo di Mercurio si può comparare alla Dialetica per due propietadi: ché Mercurio è la più picciola stella del cielo, ché la quantade del suo diametro non è più che di dugento trentadue miglia secondo che pone Alfragano, che dice quello essere delle ventotto parti

Non si conosce la data in cui Belfort trovò la morte; si sa, però, che nel 1495 abitava ancora a Ferrara e aveva ripreso, se non il lavoro, quantomeno lo stato di «scriptor et venditor librorum a stampa».

Un consuntivo della sua attività dimostra che le cifre di produzione non sono certo clamorose: circa quaranta edizioni in un arco temporale piuttosto lungo, per una città che contava ventimila abitanti, ma la cui editoria subiva forse più di tutte, tra i centri maggiori in Italia, lo sviluppo dell'industria veneziana; perché tra il 1475 e il 1600 produsse in tutto un centinaio di titoli, l'1,65% dei libri usciti nella Penisola, mentre nello stesso periodo, la grandiosa macchina culturale lagunare sfornava il 52% del totale⁵³⁴.

Tanto piccola Ferrara e tanto potente Venezia, che pochissime opere dei poeti estensi furono pubblicate “in casa”. Tra di esse, naturalmente, spicca l'*Orlando Furioso*, sin dalla prima edizione del 1516 pubblicata da Giovanni Mazzocchi da Bondeno, centro che, come visto, vantava un recente passato già illustrato dalla presenza di una delle prime prototipografie d'Italia.

La *princeps* del *Furioso*, di cui rimangono dodici esemplari, fu stampata in milletrecento copie, finanziate dall'autore stesso e dal presumibilmente recalcitrante Ippolito d'Este. Ormai, però, la casata estense aveva fatto propri i torchi più importanti della città, rendendoli una delle voci più prestigiose del suo “libro mastro”, attraverso la mediazione del libraio bondenese, fornitore privilegiato dal cardinale. Tutto era cominciato con il ritorno, all'inizio del Cinquecento, del tipografo carpigiano Benedetto Dolcibelli, dopo una proficua ma controversa pratica nell'officina di Aldo Manuzio⁵³⁵, che era stato educatore e grande amico del Signore di Carpi, Alberto III Pio di Savoia; Dolcibelli recava un nuovo tipo di corsivo che attrasse l'attenzione del medico del duca Alfonso e riformatore dello Studio, Ludovico Bonaccioni.

Questi, messi sotto contratto i tipografi umanisti di Reggio, Andrea e Antonio Baldi e Ludovico da Ponte più noto come «Pontico Virunio», s'accordò con l'ex allievo di Aldo affinché gli fornisse i caratteri; soprattutto, però, stabilì la sede della sua impresa proprio nei locali appartenenti a Mazzocchi, che in questo modo si garantì il privilegio di veder figurare sui libri editi unicamente il suo nome: era la prima volta che si distingueva, in modo netto, l'attività dell'imprenditore che finanziava l'opera e quella dei suoi stampatori di fiducia.

Ma nel terzo decennio del XVI secolo, la pressione veneziana era divenuta già insostenibile, per la culla del poema cavalleresco moderno.

Francesco de' Rossi da Valenza, figlio di quel Lorenzo che aveva prodotto, a Ferrara nel 1497, uno dei più celebri libri illustrati del secolo morente, le *Epistole* tradotte di san Girolamo, nel 1532 era rimasto l'unico stampatore della città estense, fornendo dunque ad Ariosto la possibilità di pubblicare

l'una del diametro della terra, lo quale è sei milia cinquecento miglia.» Cfr. D. ALIGHIERI, *Convivio*, a cura di Gianfranco Fioravanti, cit., II, XIII, 11.

⁵³⁴ Le quattrocentine italiane, prese nel loro complesso, rappresentano il 20% del totale europeo, e solo perché ci fu un notevole incremento della produzione nell'ultimo decennio del secolo.

⁵³⁵ È probabile che la partenza di Dolcibelli da Venezia sia legata all'appropriazione indebita dei tipi e dei caratteri di Aldo, utili a stampare alcune edizioni greche delle *Lettere* di Falaride e delle *Favole* di Esopo.

in extremis l'ultimo *Furioso* sotto la sua supervisione. Eppure, nonostante la gran fama dell'opera e l'alta tiratura, quasi duemila settecentocinquanta esemplari, l'impresa si rivelò un fallimento: tre quarti delle copie rimasero invendute, perché la vendita fu osteggiata dalle edizioni pirata provenienti da Venezia, messe in circolazione già a partire dall'agosto del '33, un mese dopo la morte di Ariosto.

I continui furti ai diritti degli stampatori di opere letterarie, gli autori non possedendone, uniti alla proliferazione delle scuole private e alla conseguente maggior richiesta di testi da sottoporre agli allievi, avevano condotto le autorità civili e religiose della Penisola ad un primo tentativo di regolamentazione della disciplina lavorativa dei tipografi, elevando la situazione di alcuni, più prossimi alle stanze del potere, a tutto detrimento degli altri⁵³⁶.

Iniziò la stagione dei «privilegi»: per rendere meno aggressivi gli editori, cioè, si cominciò a concedere l'esclusiva della diffusione dei tanti atti pubblici emanati dai maggiorenti locali, ma solo a pochissimi. La disciplina fu in seguito estesa anche agli autori, che avevano preso a seguire più da presso il cammino delle proprie opere, legandosi ad editori di fiducia cui, appunto, concedevano il proprio «privilegio»; altra cosa furono le insidiose «licenze di stampa», atte a salvaguardare l'interesse pubblico in fatto di moralità, rapporto con le istituzioni, e soprattutto di conformità alla religione.

In ambito normativo, particolarmente attiva, per ovvi motivi, fu Venezia.

Il 18 settembre 1469 la stampa a caratteri mobili aveva fatto il suo ingresso in laguna, grazie al tedesco Johann von Speyer, noto in Italia come Giovanni da Spira.

⁵³⁶ Un tardo esempio è del 1598, quando Vittorio Baldini passò dalla qualifica di «stampatore ducale» della corte di Ferrara, a quello di «stampatore camerale», più remunerativa e ad accresciuto raggio d'azione. Nell'ultimo cinquantennio di vita del ducato estense, intanto, in accordo alle passioni che accomunavano regnanti e sudditi, la stampa locale aveva prodotto una lunga serie di pubblicazioni sulla cucina e sugli sport guerreschi. Nel primo ambito, in particolare, già nel 1520, il cuoco di corte, il napoletano Giovan Francesco Colle aveva dato alla luce con Lorenzo de' Rossi, il *Refugio de povero gentilhuomo*, rivolto ai «trincianti», a tutti quei nobili decaduti che erano addetti al taglio degli alimenti durante i pranzi e le cene più importanti dei Signori, che nel loro rituale dovevano essere dignitosi ma non alteri, rispettosi dei più potenti e capaci di conversare con loro del cibo e degli effetti che esso aveva sul corpo, mostrando così di intendersi anche di medicina e filosofia. Sarà però Cristoforo da Messisbugo a fondare la trattatistica gastronomica italiana. Capocuoco estense fino alla morte, sopraggiunta nel 1548, ed eletto, per le sue grandi capacità, conte palatino da Carlo V, Cristoforo non era, naturalmente, un semplice cuoco, ma uno «scalco», come era stato Leonardo da Vinci a Milano, un regista di eventi grandiosi e coreografati quali erano i banchetti dell'epoca. Appena un anno dopo la sua dipartita, il memoriale *Banchetti, compositione di vivande et apparecchio generale*, riscosse un grandissimo successo - con titolo mutato, nel 1552, ci fu anche l'immane stampa veneziana -, che portò ad almeno quindici ristampe e all'invenzione di un lessico che ebbe diffusione almeno pari a quello dei poemi cavallereschi («sfogliata, tagliatelle, torrone, vermicelli», sono solo pochi esempi). Questa ricca tradizione arriverà fino all'epoca di Tasso, nel 1584, quando a Ferrara verrà pubblicato il trattato *Dello scalco*, compendio delle conoscenze di Giovan Battista Rossetti, scalco alla corte urbinata di Lucrezia d'Este. Un'altra grande passione ferrarese, fu la *cavalerie*, tornei di scherma ed equitazione cui si annettevano messinscene di spettacoli di vario genere. Difficile era parteciparvi, perché quelle attività richiedevano una grande specializzazione, come dimostrato dal *Trattato dell'imbrigliare maneggiare e ferrare cavalli*, pubblicato per la prima volta a Bologna nel 1556, ad opera del ferrarese Cesare Fiaschi, uno dei più noti partecipanti ai tornei, capace peraltro di utilizzare una lingua molto chiara ed efficace. Per la vita culturale della corte estense, vedi *LA CORTE E LO SPAZIO: FERRARA ESTENSE*, a cura di Giuseppe Papagno e Amedeo Quondam, Atti del Seminario di Studi, Ferrara, 20-25 Ottobre 1980, 3 Voll., Roma, Bulzoni, 1982; W. L. GUNDERSHEIMER, *Ferrara Estense. Lo stile del potere*; tit. orig., *Ferrara. The Style of a Renaissance Despotism*, Princeton, Princeton University Press, 1973; trad. it. di Vittorio Vandelli, Modena, Panini, 1988; *PHAETHON'S CHILDREN: THE ESTE COURT AND ITS CULTURE IN EARLY MODERN ITALY*, edited by Dennis Looney e Deanna Shemek, Tempe, Medieval and Renaissance Texts and Studies (MRTS), 2005; G. DAUNER, *La casa ferrarese come luogo teatrale nel primo Cinquecento*, in «Studi Rinascimentali», 5, 2007, pp. 77-85; «MEDIOEVO DOSSIER», *Grandi Famiglie d'Italia*, 01/2010.

Fu infatti lui a rendere nota la nuova arte nella Serenissima con i tre volumi delle *Epistolae ad familiares* di Cicerone, tirati prudentemente in cento esemplari e ristampati a tambur battente in trecento; seguì subito dopo la *Naturalis historia* di Plinio il Vecchio, che confermò il successo del testo precedente, inducendo Johann a richiedere alla Signoria il primo privilegio di stampa della storia dell'editoria, così da essere l'unico ad esercitare l'arte tipografica nel suo distretto.

Avuto il permesso, quinquennale, lo stampatore estese la sua attività al fratello Wendelin, che subito si mise in luce con l'edizione del *De civitate Dei* di sant'Agostino, terminata l'anno seguente da lui solo, a causa della morte di Johann.

Molti altri primati, poté vantare Vindelino, che dal 1470, anno in cui curò l'*editio princeps* del *Canzoniere* petrarchesco, in un volume che raccoglie anche i *Trionfi* ed è in assoluto il primo Petrarca volgare in tipografia, diede alle stampe opere latine di Boccaccio, alcuni testi giuridici, altri liturgici, e, con l'ambizione di quantomeno emulare la già fiorente industria d'area romana, numerosi classici latini, alcuni dei quali, come Plauto, Catullo, Marziale e Tacito, per la prima volta.

Il 1° agosto 1471, pubblicò, in due *in-folio*, quella che ai tempi fu la sua opera più nota, la *Bibbia volgarizzata* del monaco camaldolese Niccolò Malermi, prima versione integrale in italiano del testo sacro.

A questa notevole mole di lavoro, dopo che nel 1473 si era associato con Giovanni da Colonia, seguirono, tra il 1476 e il 1477, tre soli volumi nel cui *colophon* compare il suo nome, l'ultimo dei quali, autentico canto del cigno, fu la splendida edizione della *Commedia* in caratteri gotici, accompagnata per la prima volta dal commento di Iacopo della Lana, che però il tedesco scambia per quello di Benvenuto da Imola; testo riccamente miniato e, in seguito, più volte postillato, oltre che firmato, da Ludovico Ariosto.

Altri nomi ebbero modo di farsi notare nel lasso di tempo compreso tra 1470 e 1480.

Christoph Valdarfer si servì di splendidi caratteri tondi nella stampa della prima edizione del *Decameron*, apparsa nel 1471, mentre il francese Nicolas Jenson si distinse per nitore e precisione, riscuotendo un amplissimo successo, tanto da far scrivere al pratico Marin Sanudo, nei suoi *Diarii*, che egli «vadagnò col stampar assai danari», nel frattempo assicurandosi il titolo di conte palatino, concessogli da papa Sisto IV nel 1475⁵³⁷.

Fu, Nicolas, il primo non tedesco a possedere una stamperia a Venezia, ma aveva maturato una prestigiosa esperienza decennale a Magonza, inviatovi dal già malato re di Francia Carlo VII, nel 1458. Una volta arrivato nella città lagunare, peraltro, Jenson lavorò proprio per i fratelli da Spira, conosciuti durante il soggiorno in Germania.

Il suo più grande merito fu di condurre il processo di stampa in un'età pienamente matura e moderna, attraverso una straordinaria capacità nell'intaglio e nel disegno, che rendeva i suoi volumi

⁵³⁷ Sulla vita e le attività di Sanudo, gran cronista della sua epoca, vedi N. HARRIS, *Marin Sanudo, forerunner of Melzi*, cit., dispensa I, pp. 1-37; dispensa II, pp. 101-145.

tipograficamente ineccepibili, in forza anche del suo caratteristico carattere romano, antitetico al corsivo, e ispirato ai miglior esiti manoscritti umanistici.

I passi in avanti, soprattutto tecnici e grafici, compiuti da Jenson, trovarono in Aldo Manuzio un intellettuale che portò a pieno compimento la rivoluzione del libro a stampa.

Nato e cresciuto in ambiente romano, dunque a contatto diretto con i primi vagiti dell'editoria italiana, durante gli anni della sua formazione culturale, visse per anni come precettore in molte corti, più o meno piccole.

Aveva quarant'anni, quando, con lucida decisione, si trasferì a Venezia. Era il 1488 e, grazie anche al supporto morale ed economico dell'ex discepolo Alberto Pio da Carpi, cominciò ad apprendere i rudimenti, non solo e non tanto del processo tecnico che conduceva alla stampa di un libro, bensì dei "piani editoriali" e commerciali che gli avrebbero potuto garantire il futuro successo.

Dimostrò di essere uomo avveduto e gran conoscitore delle dinamiche culturali del nascente "pubblico" già quando, nel giubilare 1500, stampò le lettere di santa Caterina da Siena, allontanandosi scientemente dal suo gusto e dai suoi intenti, che avevano celebrato un trionfo stilistico e culturale l'anno precedente, con l'*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna.

A partire dal 1501, con un catalogo che si rivela già ricco di testi greci, latini, italiani, molti dei quali si basavano sui preziosi codici donati a Venezia, nel 1468, dal cardinale Bessarione⁵³⁸, la sua impresa è pronta ad "inventare" il libro moderno: al bando i grandi formati, destinati a pubblicazioni d'occasione, foglio tre volte piegato *in -8°*, «in enchiridii forma», come egli stesso lo definì, cioè "manuale", maneggevole, dai caratteri ariosi, pur avendo ridotto il sesto di pagina a quello di un moderno tascabile (cm. 11 x 16); e privo di quei commenti prolissi che avevano reso di complessa lettura molti dei primi esiti a stampa, esemplati sulla tradizione manoscritta.

Nell'arco di appena nove mesi, tra l'aprile e il dicembre 1501, Manuzio stampò Virgilio, Orazio, Giovenale, Marziale e Petrarca; Dante seguì nell'agosto 1502⁵³⁹; venne poi un ventennio, in cui suoi libri confermarono la grandezza della semplicità e la limpidezza dell'austerità, caratteristiche che

⁵³⁸ Dopo il preziosissimo regalo dell'umanista bizantino, la «Pubblica Libreria», forte di circa mille codici, fu aperta al pubblico nel 1560. Per quasi trent'anni, la raccolta rimase immutata; nel 1589, però, Guilandino di Marienburg, medico e professore a Padova, lasciò a Venezia i suoi duemiladuecento libri a stampa. Nel 1603, viene emanata una legge che obbliga ogni editore al deposito obbligatorio di ogni libro stampato su suolo veneziano. Le conseguenze non tarderanno a manifestarsi, nonostante la scarsa osservanza del decreto: nel 1623, i testi della Libreria erano divenuti cinquemilaottocento, come testimonia il catalogo a stampa di Giovanni Sozomeno, soprintendente alle stampe della Repubblica e custode della ormai vastissima collezione.

⁵³⁹ Prima della consacrazione cinquecentesca di Aldo, la vita tipografica della *Commedia* era stata altalenante. Quindici edizioni nel corso di venticinque anni, dalle prime del 1472 al 1497, non sono certo poche; la distribuzione geografica, fatta salva la preminenza veneziana, otto edizioni per sette tipografi diversi, mostra una discreta diffusione (Foligno, Mantova, Milano, Napoli, Brescia, naturalmente Firenze); ma rimane il fatto che in questo lasso di tempo nessun tipografo riedita il poema, ad eccezione di Matteo Codeca', parmense attivo a Venezia sul finire del secolo, che lo ristampa due volte: il 3 marzo 1491, come collaboratore di Bernardino Benali, noto per i suoi bellissimi libri figurati, e, da solo, il 29 novembre 1493. Va infine detto che in alcune stampe della *Commedia*, compariva un *Credo*, attribuito a Dante come a volte i *Sette salmi penitenziali*, e che le terzine venivano accompagnate dai commenti di Iacopo della Lana, Cristoforo Landino e Martino Paolo Nidobeato. Cfr. A. E. MECCA, *La tradizione a stampa della "Commedia": gli incunaboli*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», 1-2, 2010, pp. 33-77; ID., *La tradizione a stampa della "Commedia": dall'Aldina del Bembo (1502) all'edizione della Crusca (1595)*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», 1-2, 2013, pp. 9-59.

rispecchiavano il carattere di Aldo, allo stesso modo delle tante dediche e prefazioni alle sue “aldine”, che intessono un franco dialogo con il pubblico, a cui l'editore non manca di mostrare le sue ambizioni, le strategie imprenditoriali, le preoccupazioni politiche per la difficile situazione italiana, facendo trasparire, in controluce, l'equilibrio di un uomo rispettato e il suo indiscutibile rigore intellettuale.

Ma l'ascendente aldino non poteva arrestarsi a questi aspetti. La sua carismatica personalità e il rispetto che lo ammantava, uniti alla capacità di coagulare attorno alla sua attività, ad un tempo letteraria ed imprenditoriale, un gruppo di intellettuali che non si peritava di vivere anche di commissioni editoriali, crearono una nuova figura di impresario: si è più volte usata, finora, la parola «editoria», ad indicare la rete di professionalità che sottostava alla buona riuscita di una pubblicazione; in realtà, solo tra gli anni '30 e '40 del Cinquecento, anche a seguito della folgorante ascesa di Manuzio, la complessità della macchina organizzativa s'accresce e diversifica, focalizzandosi nella figura dell'editore vero e proprio, il quale pur ascoltando i consigli dei letterati che, in un certo senso, lavorano per la sua azienda, autonomamente pianifica le caratteristiche proprie soltanto ai suoi libri, sovrintendendo ogni passo del lavoro e generando le aspettative di autori, di librai, dei committenti e del “suo” pubblico.

Alcuni editori seppero seguire la scia di Aldo, dal punto di vista produttivo, però specializzandosi, significativamente, nella letteratura volgare. Tra essi, Nicolò d'Aristotele de' Rossi, lo Zoppino, di nascita ferrarese ma a Venezia già dal 1505, fu forse il più consapevole dal punto di vista linguistico, messosi alla costante ricerca di un corretto stile ortografico in grado di caratterizzare i suoi volumi; e mai mancando di sottolineare questo suo continuo lavoro, nelle ben note prefazioni alle sue edizioni, inesausto dialogo con i lettori-clienti.

Un esempio per tutti si può estrapolare dalla presentazione della *Fiammetta amorosa* di Boccaccio, ovvero l'*Elegia di Madonna Fiammetta*; parole che sono il manifesto di un'epoca e l'espressione della consapevolezza d'essere l'avanguardia di un momento culturale davvero rivoluzionario.

Siamo nel fatidico 1525, anno di pubblicazione delle *Prose della volgar lingua*:

Quantunque, ingenioso lettore, siano stati per il tempo passato et buoni et eccellenti impressori di libri, nondimeno hora svegliatisi eccellentissimo sono divenuti: Percioché primieramente sì nelle cose latine, come nelle volgare non usavano quella diligenza cerca l'orthographia, quale a tempi nostri gli huomini dotti, et in ogni maniera di scientia prestanti osservano, tanto dal uso cottidiano dissimile, quanto per la lettione de' buoni libri et per cura et diligentia nostra, et per alcuni altri diligentissimamente impressi vedere potrai. Onde humanissimo mio lettore desiderando di questo non picciolo dono di orthographia nelli miei libri farti partecipe, et sodisfare al desiderio di molti studiosi delle volgari cose, ho fatto tra gli altri libbri, che molti vi sono, con somma diligenza correggere et emendare la Fiammetta di M. Giovanni Boccaccio, oper anon meno gioconda et dilettevole che alli studiosi della volgare lingua et utile, et

necessaria, quale in quanti luoghi sia stata emendata, et risanata, conferendola con l'altre per innanzi impres[s]e facilmente vedrai.⁵⁴⁰

Tra l'insediamento in laguna dei primi tipografi e l'affermazione primo cinquecentesca di Aldo Manuzio erano scorsi quarant'anni, durante i quali Venezia era divenuta la grande potenza europea della stampa. I numeri parlano da soli: negli ultimi trent'anni del Quattrocento, ci sono 154 officine attive, che imprimono un totale di oltre due milioni di esemplari.

Nel 1471, grazie anche alla contiguità con gli ambienti orientali ed ellenici, rappresentati in città da numerose associazioni, si dà vita all'impressione del primo libro avente in gran parte caratteri greci, una riduzione degli *Erothemata* di Emanuele Crisolora, attribuiti con molti dubbi ad Adam de Ambergau e già noti agli intellettuali italiani grazie alla traduzione compendiata, allo scopo di aiutare chi voleva apprendere i primi rudimenti di greco, dal suo grande allievo Guarino Veronese.

Negli anni seguenti, Erhard Ratdolt porta a compimento la sua naturale propensione per la decorazione e l'illustrazione, usando le *litterae florentes*, le caratteristiche iniziali che imitavano quelle miniate, e xilografie di cornici bianche su fondo nero; ma, soprattutto, premettendo al *Calendario* del Regiomontano, nel 1476, il primo frontespizio ornato della storia.

Il 6 febbraio 1493, Giovanni e Gregorio de Gregori pubblicano il primo libro a stampa illustrato di argomento medico, il *Fasciculus medicinae*, la complessa raccolta di trattati scientifici tradizionalmente assegnata al medico tedesco Johannes de Ketham.

Ma l'impennata dell'editoria della Serenissima avviene, però, lungo tutto il XVI secolo, prolungandosi fin quasi all'avvento del Seicento, grazie anche all'efficace azione della classe politica lagunare, lungimirante e disinvolta all'un tempo, capace da subito di riconoscere le grandi potenzialità, ad ampio raggio, della produzione libraria: le ditte divengono ben 453 e, al ritmo di tre a settimana, immettono circa 15000 titoli su quello che è divenuto un mercato enorme: nel punto di maggior sviluppo industriale, l'Europa, presa nel suo complesso, produce un numero di volumi pari solo a un terzo di quelli stampati a Venezia.

La straordinaria "vocazione" cittadina agli scambi commerciali e culturali con l'Oriente, l'ambiente cosmopolita e la comunanza d'azione con la grande università di Padova, creano il

⁵⁴⁰ Niccolò si specializzò in quel particolare settore dei romanzi cavallereschi, che furono le «Continuazioni»: non a caso, l'ultimo poema in ottava che stampò fu, nel 1543, la *Continuatione di Orlando Furioso*, di Sigismondo Paolucci Filogenio, caratterizzato da ben quattro lettere paratestuali: una dell'autore, una dell'immane Zoppino, una breve nota di Pietro Aretino e, addirittura, una *Apologia* "preventiva" dell'opera a prestigiosa firma di Girolamo Ruscelli. Cfr. N. HARRIS, *L'avventura editoriale dell'«Orlando Innamorato»*, in *I LIBRI DI «ORLANDO INNAMORATO»*, Pubblicazione per la mostra bibliografica, con una premessa di Riccardo Brusca, Istituto di Studi Rinascimentali, Modena, Edizioni Panini, 1987, pp. 35-100; le considerazioni su Zoppino si svolgono tra le pp. 88-92. Sulla sorte editoriale dell'*Elegia*, nella seconda metà del secolo, vedi E. CURTI, *L'Elegia di Madonna Fiammetta nella seconda metà del Cinquecento: storia di un monopolio*, in «Studi sul Boccaccio», Volume 37, 2009, pp. 127-150. Sull'importanza del paratesto come veicolo di comunicazione da parte di tipografi e autori, vedi *LE SOGLIE TESTUALI: APPARENZE E FUNZIONI DEL PARATESTO NEL SECONDO CINQUECENTO // TEXTUAL THRESHOLDS: APPEARANCES AND FUNCTIONS OF PARATEXT IN THE SIXTEENTH CENTURY*, Atti della giornata internazionale di studi, Groningen, 13 dicembre 2007, a cura di Philiep Bossier e Rolien Scheffer, Manziani, Vecchiarelli, 2011; *RENAISSANCE PARATEXTS*, edited by Helen Smith and Louise Wilson, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.

fenomeno veneziano; ma va ribadito che le condizioni favorevoli grazie alle quali numerosissimi imprenditori, in buona parte scarsamente alfabetizzati, si ritennero in grado di poter dedicare tutte le loro risorse alla stampa, producendo libri che ebbero impatto immediato anche sul popolo incolto, furono garantite da istituzioni pubbliche sempre stabili, pur nei continui avvicendamenti politici.

I tipografi che si insediarono a Venezia accettarono quasi sempre di buon grado le decisioni delle autorità preposte al controllo della stampa, improntate ad una sagace e cauta tolleranza, rispettandone la volontà di vigilare direttamente la qualità dei loro prodotti, che arrivava fin a sollecitare una particolare attenzione nelle correzioni.

I costi limitati dei brevetti agli inventori, i moderati controlli della moralità degli stampatori, gli accettabili dazi protettivi e, più di tutto, un intelligente organo di censura, fecero il resto, assicurando condizioni propizie a tutti coloro che, in possesso di un capitale di base, di adeguati macchinari e caratteri numerosi e resistenti, vollero impiantare un'azienda tipografica nella Repubblica di San Marco.

Continuavano, intanto, a susseguirsi i primati.

Dopo aver chiesto al Doge, nel 1498, il diritto di essere il solo a stampare musica per ben vent'anni, Ottaviano Petrucci, appena nel 1501, elabora l'*Harmonice Musices Odecaton*, contenente le prime partiture musicali a stampa.

Nel 1506, il grande cartografo Giovanni Matteo Contarini fa incidere a Francesco Rosselli il suo capolavoro, il più antico mappamondo che presenti nella sua completezza il continente americano.

Si succedono, inoltre, le pubblicazioni in lingua straniera: nel 1516, tra volumi e volumi in alfabeto glagolitico, in boemo, in armeno, compaiono il *Pentateuco* e i *Profeti*, in caratteri ebraici e notazione masoretica. Si consolida la tradizione dei libri figurati, e i frontespizi divengono sempre più sontuosi, finché si arriva, nel 1548, al primo inciso in rame.

Ma giunse il tempo dello scontro religioso, che all'inizio del secolo molto si combatté a “colpi” di pubblicazioni a stampa. Sia il movimento riformistico che quello cattolico fecero di tutto per estendere la propria influenza a parti sempre più estese di popolazione.

La produzione in volgare sembrò perfetta, a tale scopo: non esistendo ancora un sistema fortemente repressivo, all' “offensiva” riformatrice dei primi decenni, la chiesa di Roma oppose una serie di testi devozionali, dalla prosa semplice e dal tono soffuso, rivolti soprattutto al pubblico femminile, nella tenue speranza di soppiantare gli imperanti libri di novelle o romanzeschi.

Bastarono, però, pochi anni, perché tutta la produzione editoriale in volgare venisse scossa dalle fondamenta⁵⁴¹. La Chiesa decise di inasprire i controlli su tutti gli ambiti della società e della cultura, con il primario scopo di soffocare ogni spinta eretica o, comunque, contraria al lungo e meditato disegno tridentino.

⁵⁴¹ Cfr. M. TAVUZZI, *Renaissance Inquisitors. Dominican Inquisitors and Inquisitorial Districts in Northern Italy, 1474-1527*, Leiden-Boston, Brill, 2007.

Non ammettendo la possibilità che la Bibbia si leggesse in altra lingua diversa dal latino; che si possedessero libri sospetti o non autorizzati; che potessero esistere, in realtà, sempre più lettori “liberi”, il controllo ecclesiastico accrebbe le sue strutture.

Indice dei libri proibiti, Congregazione dell'indice, inquisizione e censure locali: tutte contribuirono a mettere in difficoltà tanti editori italiani, divenuti ormai veicolo principale dello scambio di informazioni tra il mondo culturale e gran parte della popolazione.

Se non si può parlare di vero e proprio declino della “lettura volgare”, né di crisi dell'editoria, come spesso si è fatto, è certo che tanti, prudentemente, fecero professione di mai più indulgere in “errore”; perché si arrivò al punto in cui anche solo possedere un libro, diveniva elemento indiziario per un'accusa di eresia, come testimoniano i processi ad artigiani, modesti lavoratori e donne del popolo, che punteggiano drammaticamente la seconda parte del XVI secolo⁵⁴².

Molti, tra gli editori più rinomati, non si fecero scoraggiare dalla modificazione di orientamento culturale, ma seppero seguirla, indirizzando il proprio mercato verso i generi editoriali che riscontravano più successo. Fu il caso dei Giunti di Venezia, che presero a dedicarsi quasi esclusivamente al libro liturgico, subito assurgendo nell'olimpo dei pochi imprenditori europei specializzati in questa produzione.

Un grande nome che rimase tenacemente legato ai suoi intenti iniziali è quello di Gabriele Giolito de' Ferrari, di cui si parlerà più diffusamente. Capace di pubblicare 1019 edizioni, tra il 1536 e il 1606, la sua casa si volse ai libri latini solo sporadicamente, tanto da produrne solo il 5% del totale.

Tutto il resto, di gran successo e più volte ristampato, era in volgare, con la letteratura in ruolo preminente, il 39% dei titoli, ma seguita da presso dalla religione, il 25,2%; dalla trattatistica, il 20,5%, e dalla storia, l'11,7%. Eppure, in coincidenza degli anni del Concilio di Trento, anche i suoi cataloghi subiscono un significativo cambiamento: dal 1552, la casa Giolito non ristamperà più il *Decameron*; la stessa sorte toccherà addirittura all'*Orlando Furioso*, già dal 1560. Ma la fortuna economica dell'impresa familiare non sfuma, anzi s'accresce grazie a testi devozionali dall'enorme successo, come le omelie quaresimali di Cornelio Musso o gli opuscoli devoti e i sermoni dello

⁵⁴² Un artigiano viene inquisito perché, come scrive il notaio del Santo Uffizio di Venezia, «legebat libros». Dopo aver consegnato alle autorità i suoi tre libri, il ciabattino Domenico di Spilimbergo, nel ricordare quel momento, afferma: «Zurai non legger mai più». A volte la motivazione di condanna e l'irrogazione della pena sono sconcertanti: c'è chi viene condannato a non dover «legger libri vulgari di sorte alcuna». Cfr. S. SEIDEL MENCHI, *Erasmus in Italia, 1520-1580*, Torino, Bollati Boringhieri, 1987, pp. 286-306. E non si può non ricordare il caso del mugnaio Menocchio, il friulano Domenico Scandella, processato e giustiziato per eresia, che nulla sapeva di latino se non quanto gli occorreva per servire messa, ma molti libri volgari aveva letto. Undici, ne cita durante il processo: tra gli altri, un *Corano*, un *Decameron* non purgato, una *Bibbia* volgare. Di svariata provenienza, ma equamente divisi tra testi religiosi e d'evasione, uno solo di essi forse Menocchio aveva comprato; uno gli era stato regalato; tutti gli altri semplicemente giravano per la sua piccola comunità o li aveva avuti in prestito. Ma l'idea che la fede, in particolare, non potesse essere discussa in volgare fu dura a morire: ancora nel 1682, il cardinale Francesco Albizzi chiedeva la sospensione di tutti i testi «in idioma volgare, francese ed italiano», che dissertavano dell'*Orazione di quiete*. Chi, delle asprezze della repressione cattolica fece amara esperienza, Tommaso Campanella, arrivò ad ammettere la stampa dei soli testi volgari, al contempo invocando sarcasticamente la messa al bando di tutti i libri latini, buoni solo ad «imbrogliare la gente». Cfr. G. V. SIGNOROTTO, *Inquisitori e mistici nel Seicento italiano. L'eresia di Santa Pelagia*, Bologna, il Mulino, 1989, p. 27.

spagnolo Luis de Granada: i testi religiosi in volgare, dunque, primeggiano sulla letteratura romanzesca, perché se quest'ultima era nuovamente vista con sospetto, come agli inizi della sua avventura manoscritta, e le veniva agitato contro ancora una volta il "problema morale", i primi, sottoposti al vaglio delle diverse censure, si diffondevano velocemente, non presentando ulteriori rischi per editori e stamperie⁵⁴³.

Il 1549 è un anno importantissimo per l'intera industria libraria, perché in Venezia nasce la prima associazione professionale comprendente l'intero mondo dell'editoria, la corporazione degli «stampadori e librerii», che ebbe lo scopo, tra gli altri, di regolamentare la concorrenza, fattasi, anno dopo anno, selvaggia⁵⁴⁴.

Molti gruppi "regionali" di lavoratori, spesso sotto la spinta di alcuni precursori giuntivi prima degli altri, si erano intanto spostati nei domini veneziani a cercare opportunità lavorative nell'esercizio della nuova arte, che richiedeva diverse competenze.

Tra questi, presenza non nutrita ma costante nel tempo, ci furono alcuni piemontesi, attivi sin dagli albori dell'industria tipografica. Provenienti da una regione all'epoca arretrata e culturalmente isolata, priva di comode vie commerciali che potessero metterla in contatto con i territori tedeschi, pure aveva editato il primo libro appena tre anni dopo le *Epistolae* di Giovanni da Spira: era infatti il 24 ottobre 1472, quando per i tipi di Antonio de Mattia di Anversa, sotto la sponsorizzazione di Baldassarre Cordero, fu stampato a Mondovì il *De Insistutiones Confessorum* di sant'Antonino.

Le tante fucine e ferriere che punteggiavano le valli e le pianure piemontesi avevano formato numerosi specialisti in metallurgia e meccanica, esperti incisori, così come competenti conoscitori di leghe metalliche, rivelatisi molto presto altrettanto importanti, nel processo di stampa, di letterati, umanisti e venditori.

Da un piccolo centro come Trino Vercellese, ad esempio, migrò una nutrita comunità di tipografi capaci di distinguersi tra i migliori del Cinquecento; il primo in ordine di tempo fu Bartolomeo di Carlo da Vercelli, attestato in laguna già nel 1474, seguito da Bernardino Giolito de' Ferrari, detto «Stagnino», prozio del più grande tra i vercellesi, Gabriele Giolito de' Ferrari, il quale cominciò, nel 1541, la sua lunghissima attività imprenditoriale veneziana, quasi cinquantennale, durante cui i torchi della sua famiglia arrivarono ad imprimere, tra molte altre, ben ventotto edizioni di Ariosto e ventidue petrarchesche.

Non tutti ebbero la fortuna e la costanza di un Gabriele Giolito, o di altri trinesi come Giovanni Tacuino, attivo per quattro decenni, e Comin da Trino, fautore di una resa tipografica estremamente

⁵⁴³ Cfr. A. QUONDAM, «Mercanzia d'onore» «Mercanzia d'utile»: produzione libraria e lavoro intellettuale a Venezia nel Cinquecento, in *LIBRI, EDITORI E PUBBLICO NELL'EUROPA MODERNA. GUIDA STORICA E CRITICA*, a cura di Armando Petrucci, Bari, Laterza, 1977-1989, pp. 51-104; vedi anche, C. DI FILIPPO BAREGGI, *Lavoro intellettuale e mercato librario a Venezia nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1988; F. ASCARELLI - M. MENATO, *La tipografia del '500 in Italia*, Firenze, Olschki, 1989; A. NUOVO - C. COPPENS, *I Giolito e la stampa nell'Italia del XVI secolo*, Genève, Droz, 2005.

⁵⁴⁴ Cfr. P. TROVATO, *L'ordine dei tipografi. Lettori, stampatori, correttori tra Quattro e Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1998.

accurata, eppure alcuni riuscirono a porre il proprio nome su diverse stampe, raggiungendo una media di tre edizioni all'anno prima del Cinquecento, da soli o in associazione con altri tipografi: Guglielmo «Anima mia», sempre di Trino, che esordisce, in sodalizio col milanese Antonello de' Barnasconi, nel maggio del 1485 con i dignitosi *Commentaria super libros Aristotelis De anima* di san Tommaso d'Aquino; Bernardino Rizzi da Novara, presente già dal 1484 e autore, nel 1488, di una stampa dei *Trionfi*; Giovanni Maria di Occimiano, Guglielmo da Fontaneto, Giovan Bartolomeo d'Asti.

In questa fervente situazione, merita un breve a parte un altro piemontese, Giacomo Gastaldi, che fu uno dei più grandi geografi del Cinquecento, ed ebbe il grande merito di sostituire, nella rappresentazione cartografica, la tecnica della xilografia con quella dell'acquaforte, che permetteva all'incisore un lavoro più agevole e disegni precisi. Lavorando nella zona della Frezzaria, nel sestiere di San Marco, prese a collaborare col correggionale Gabriele Giolito, trovando negli incisori Enea Vico e Fabio Licinio e in lui, uno dei massimi rappresentanti in Venezia del rinnovamento nella resa dei caratteri verso una più accentuata leggerezza ed eleganza, tre appassionati intellettuali, ancor più che specialisti di settore, in grado di comprendere le sue esigenze di nitore stilistico, come dimostrato dalla famosa mappa d'Italia del 1561, apice della cartografia europea del XVI secolo.

Eppure è proprio di Gabriele Giolito, il più prolifico e famoso tra gli editori veneziani del Cinquecento, che occorre parlare più diffusamente. Per la modernissima organizzazione della sua bottega; per la capacità quasi "animalesca" di comprendere e indirizzare i gusti del mercato; per l'importanza attribuita a tutti i suoi collaboratori, spinti e motivati ad un'opera sempre più specializzata in grado di metterne in luce le rispettive peculiarità lavorative, tanto che poi molti sapranno "mettersi in proprio" con notevole successo.

IL PIEMONTESE CHE CONQUISTÒ LA SERENISSIMA

Dal catalogo bibliografico di Salvatore Bongi, che sul limitare del XIX secolo organizzò e commentò gli *Annali* di Giolito, la raccolta delle liste dei libri e dei cataloghi di vendita dell'azienda, pubblicati dagli eredi tra il 1587 e il 1592 dopo la morte del capostipite Gabriele, suscitando l'ammirazione di Carlo Dionisotti; scorrendo ad Amedeo Quondam, che riprese e approfondì gli studi del direttore dell'Archivio di Stato di Lucca; a Claudia Di Filippo Bareggi, soffermatasi sulle dinamiche storiche che condussero all'affermazione sociale di un'intera generazione di stampatori veneziani; fino ai contributi di Paolo Trovato e Brian Richardson, che indagarono in particolare la reale entità dei contributi, soprattutto linguistici, dei collaboratori di Gabriele ai testi pubblicati, sempre l'italianistica più incline agli scambi con gli studi storici ha fatto riferimento all'attività editoriale di Giolito come imprescindibile chiave di volta interpretativa per la stampa cinquecentesca, punto di snodo della felice commistione di competenza tecnica, interesse economico e slancio culturale che caratterizzò la migliore produzione libraria di quest'epoca.

Giolito, durante la sua attività quarantennale cominciata nel 1538, in delega del padre Giovanni, e terminata nel 1578, ebbe il grande merito di non accontentarsi del successo, che molto precocemente accompagnò le sue realizzazioni. Messa sempre più in sicurezza la sua bottega, soprattutto attraverso un controllo ferreo dell'impressione della sua inconfondibile marca della Fenice, e nel momento in cui il mercato librario si faceva sempre più specializzato e frammentato, a differenza di altri grandi stampatori europei simili a lui per capacità analitiche ed imprenditoriali come Robert Estienne, Sigmund Feyerabend, o Guillaume Rouillé, che darà vita con lui alla più importante collaborazione tra i mercati di Venezia e Lione⁵⁴⁵, attraverso la mediazione della famiglia trinese dei Portonari, Gabriele optò per una concentrazione produttiva che privilegiava il volgare italiano e il mercato nostrano.

Il rischio era calcolato. Se di rischio si può parlare, in un'epoca in cui tanti altri editori si erano già volti alla produzione in volgare: la letteratura italiana stava letteralmente "esplosando", consolidata da una crescente consapevolezza da parte di scrittori e lettori, e che attraversava strati sociali un tempo esclusi da ogni tipo di manifestazione culturale, della ricchezza espressiva orgogliosamente rivendicata da una lingua sempre più stabile nell'uso.

Un "rischio" che Giolito volle prendersi, forte della solida base economica con cui si era recato a Venezia e delle sue idee innovative in fatto di gusto, eleganza di tratto e coerenza d'azione. Mai trascurò, infatti, la misurata traduzione in volgare moderno di opere dell'antichità, né la corretta riduzione di molti testi stranieri, francesi e spagnoli, in italiano, approntando inoltre diversi capisaldi della letteratura italiana, tra cui il "suo" *Orlando Furioso*, per le zone d'influenza spagnole, sicuro di un allargamento ormai irreversibile del mercato; ma al contempo non volle invadere campi che sentiva non appartenergli, come quello delle stampe musicali, delle artistiche, o di testi in alfabeto non latino, che troppo avrebbero richiesto in termini economici e tecnici, imponendogli l'acquisto di nuove attrezzature e l'acquisizione *ex novo* di specifiche conoscenze.

Bastavano, alla sua lungimirante attività, le opere letterarie e religiose: direttamente arrivò a produrne un migliaio, cui vanno aggiunti i circa duecento esemplari degli eredi: i letterati, alla ricerca di un vero professionista che salvaguardasse l'integrità dei loro testi e li diffondesse efficacemente, sapevano di potersi rivolgere con fiducia alla sua impresa, che "presidiava" con certissima costanza le librerie di tutta Italia e gran parte d'Europa, rifornendole di sempre nuovi titoli.

Gabriele aveva avuto nel padre Giovanni una figura di sicuro riferimento, capace di spianargli la strada verso le vette più alte della sua realizzazione professionale. Come è infatti noto, anche il capostipite dei Giolito de' Ferrari stampatori fu editore e libraio, attivo in un lungo arco temporale compreso tra il 1503 e il 1539 fra Trino Vercellese, Torino, Pavia e Lione, approdando infine a Venezia, una volta associatosi Gabriele, nella Serenissima già dal 1531 a curare gli affari di famiglia.

A differenza del contemporaneo Manuzio, però, dominatore del mercato editoriale ma soprattutto finissimo intellettuale, Giovanni diede il meglio di sé proprio come mercante, ponendo grande cura

⁵⁴⁵ Cfr. S. ALBONICO, *Libri italiani a Lione: 1540-1560*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», 1, 2000, pp. 203-217.

nella salvaguardia del suo “marchio di fabbrica” e stringendo durature alleanze commerciali che permisero alla sua produzione, basata su testi letterari, ma soprattutto giuridici e didattici, di spaziare in settori sempre più diversificati.

Premuratosi di accumulare ingenti ricchezze, reinvestite nell'acquisto di terreni e immobili, o di magazzini in cui stipava i prodotti che commerciava, ma anche di moderni macchinari per la stampa, il vercellese non mostrò di inseguire quello che può chiamarsi un “disegno” d'azione unitario, tenendosi però sempre pronto a stampare, in proprio o attraverso editori consociati, tutto ciò che gli veniva richiesto, muovendosi da Trino solo quando era necessario.

Quello che unisce Aldo e il maggiore dei Giolito, mossi spesso in modi diametralmente opposti, è una visione comune: al tramontare della figura pionieristica del proto-tipografo, era subentrata quella dello stampatore-editore, che aveva condotto il libro a stampa nella modernità storica. Adesso, però, per sopravvivere e prosperare, era necessario diventare, essere, imprenditori, senza paura di “sporcarsi” con il mondo degli affari, diversificando l'offerta e perciò delegando a persone fidate le complesse attività su cui si basava l'uscita dai torchi di un testo. È quanto fece Giovanni, che al termine dell'attività imprenditoriale facente diretto riferimento alla sua persona, era ormai solo editore e grossista di libri, non occupandosi della vera e propria fase produttiva.

Gabriele, prese in mano le redini della Fenice, porterà la sua e tutta l'industria della stampa italiana in una nuova fase, riaccollandosi ogni responsabilità, organizzativa, tecnica, e in senso lato culturale, che il ruolo gli imponeva. Egli comprese prima e meglio di altri che, se lo stampatore-editore intendeva rientrare dall'investimento finanziario iniziale e garantirsi un profitto utile per continuare la sua attività, non poteva più attendere l'iniziativa privata del committente o la richiesta estemporanea del lettore colto, ma anticipare o piuttosto creare le “tendenze” del gusto letterario, e al contempo, in un Paese che non aveva una stabile fiera libraria, cercarsi ovunque nuovi clienti.

Questo cambiamento imprenditoriale, fortemente voluto da Giolito, che paradossalmente mai stilò, in vita, un catalogo di vendita utile a pubblicizzare le sue edizioni, portò nell'immediato ad una netta accelerazione nella soddisfazione delle richieste e ad un ampliamento dei suoi affari, subito consolidati dai tanti librai associati e dalla ramificazione delle vere e proprie filiali giolitiane a Padova, Bologna, Napoli, in cui la casa editrice fu coinvolta marginalmente in un processo per possesso di libri proibiti nel 1565, e naturalmente Ferrara.

Gli anni di apprendistato veneziano avevano posto il Giolito iuniore in una posizione privilegiata, da cui osservare l'impetuosa avanzata della letteratura volgare, grazie anche alle innovative iniziative e grafiche e testuali dei migliori rappresentanti della *nouvelle vague* dell'editoria italiana, come i fratelli veneziani Michele e Francesco Tramezzino, editori e mercanti gelosi custodi della loro famosa marca, la Sibilla, che una volta trasferita a Roma la loro bottega calcografica arrivarono a rivaleggiare con quella di Antonio Salamanca e Antoine Lafréry, la più importante dell'epoca.

O come il forlivese Francesco Marcolini, editore, ma più ancora intellettuale *πολύτροπον*, amico di Tiziano Vecellio così come delle più prolifiche penne dell'epoca, Anton Francesco Doni, Ludovico

Dolce, Pietro Aretino, del quale stampò, tra le molte altre opere, i “sorprendenti” testi religiosi e, nel 1545, il discutibile tentativo cavalleresco delle *Lagrime d'Angelica*.

Editore nel 1550 anche dell'*Angelica innamorata*, il tardo poema cavalleresco del conte Vincenzo Brusantini, che molto si diffondeva sui costumi neofeudali in uso a quel tempo nella sua Ferrara, rivestendo ancor oggi una notevole importanza per lo studio degli usi sociali cittadini.

Ben più importante fu la stampa del commento di Alessandro Vellutello alla *Commedia* dantesca, del 1544, corredato da ottantasette splendide incisioni opera con molta probabilità di Giovanni Britto, che lavorava per Marcolini: un *tour de force* affascinante, dal gusto audacemente moderno, in cui spiccano le prospettive aeree circolari dei gironi infernali; ogni raffigurazione rappresenta una o più scene dei canti commentati, ma è sempre strettamente relata alle corrispondenti glosse di Vellutello, una vera innovazione che differenzia questo testo dalla maggior parte dei commentari coevi che illustravano i versi del poema.

Ancor prima, nel 1540, Francesco Marcolini, questo ottimo conoscitore di musica, «oriuoloio bravissimo», secondo lo scrittore d'arte settecentesco Pietro Zani, ma anche architetto e antiquario, stampò il suo *Le Sorti*, ovvero il *Giardino di pensieri*, un testo di cartomanzia e arte divinatoria ricolmo di splendide incisioni che dedicò ad Ercole II d'Este, attirandosi però gli strali dell'Inquisizione che lo mise, appena possibile, all'Indice.

Niente di tutto ciò volle essere, o ebbe mai interesse ad essere, Gabriele Giolito, che pure seppe trar profitto dall'una e dall'altra esperienza, proteggendo come detto la sua marca editoriale e circondandosi di collaboratori fidati e di mecenati e protettori, che coinvolse nei suoi progetti vellicandone il narcisismo attraverso una lunga serie di dediche e omaggi, che nel loro fitto complesso rappresentano uno dei più veritieri ritratti del panorama e del *demi-monde* culturale italiano del Cinquecento⁵⁴⁶.

Terminato il suo apprendistato presso Bernardino Stagnino, inglobato il suo materiale e quello di altri stampatori cui si era rivolto per le prime edizioni che aveva curato, Giolito si ritenne pronto ad avviarsi autonomamente solo dopo dieci anni di cogestione con i fratellastri, sancita da un regolare contratto che ne formalizzava il ruolo comunque predominante e, soprattutto, il diritto a disporre dell'insegna della Fenice una volta spirata la società. Questa del simbolo editoriale fu una magnifica ossessione per Gabriele: spesso imitato dai suoi concorrenti, comparve in almeno venti fogge diverse sui suoi libri, divenendo addirittura protagonista di un poemetto celebrativo in terza rima del 1555, *La Fenice*, una raccolta di scritti sul mitico animale composta dal fido Tito Giovanni, ex maestro di scuola detto «Scandinese» dal suo luogo di nascita, già venerando per le lettere italiane.

⁵⁴⁶ La vera anima imprenditoriale di Giolito si può ritrovare forse nelle sue lettere. A differenza dell'epistolario di Aldo Manuzio, ad esempio, carteggio di un eminente umanista che si rivolge da pari a pari ai più importanti intellettuali dell'epoca, le missive di Gabriele testimoniano la sua febbrile attività professionale, alla costante ricerca di spazio vitale per la sua azienda, ripagato ai prestigiosi corrispondenti, come Antoine Perrenot, consigliere di Carlo V, cardinale di Granvelle e accanito bibliofilo, o Lelio Montalero, senatore di Casale Monferrato suo parente, con edizioni di lusso personalizzate, dediche su carta azzurra, la più pregiata, arrivando finanche all'accettazione di larvate ingerenze sui suoi piani editoriali o all'immane adempimento di faccende minime.

Nel frattempo, già dal 1539, e fino al 1563, Giolito si era iscritto alla Società della Corona, un'organizzazione che provava ad elaborare strategie comuni a tutti gli editori veneziani di libri giuridici, in scoperta concorrenza con i rivali più accrediti, i lionesi: fu, quella iscrizione, una assicurazione contro eventuali difficoltà del suo piano di produzione in volgare, perché i testi di legge, in latino, venivano venduti bene e con continuità; e un'opportunità non da poco, visto che la sua casa editrice proseguirà il cammino nella stampa giuridica molto oltre lo scioglimento della Società.

La sua azione, a questo punto, poteva volgersi alla prediletta letteratura volgare.

La fitta rete relazionale tessuta dal figlio di Giovanni era un passo fondamentale verso la concessione degli agognati privilegi: a quel punto, l'editore diveniva altresì committente, di traduzioni e adattamenti, ma soprattutto di opere nuove che lui voleva concesse in esclusiva. Già il padre si era accaparrato molti di questi privilegi, e lo stesso Gabriele si era adoprato nel 1538 per ottenere quello decennale relativo alle note al *Decameron* di Antonio Brucioli⁵⁴⁷.

Ora si poteva dare avvio ad un preciso progetto editoriale che prevedeva la fidelizzazione dei lettori, invogliati ad interessarsi dei più disparati ambiti della cultura, messi a loro disposizione in forma spesso semplificata, ma sempre elegante, tanto da invogliare chi li comprava a collezionarli. La vera carta vincente della sua strategia fu, appunto, l'invenzione della serialità libraria: a partire dalla felice esperienza delle antologie di *Rime* numerate in sequenza, che fecero esplodere il petrarchismo in tutta Europa, Giolito organizzò la *Collana Storica*, che aveva due diverse serie, *Anelli* e *Gioie*, e la *Ghirlanda Spirituale*, di cui alcuni testi facevano sezione a parte, nei *Fiori*.

All'interno della sua azienda, il compito di sondare i gusti del pubblico, orientarli magari, fu affidato a dei lavoratori che, per la prima volta nella storia moderna, potevano definirsi con orgoglio professionisti delle lettere.

Cólti, dagli interessi molteplici, refrattari alle regole e alla società basata sulla prepotenza delle istituzioni, che cominciavano a moltiplicarsi, i «poligrafi» riuniti attorno a Gabriele, non potevano non assumere a modello Pietro Aretino, capace di imperversare in lungo e largo nella Penisola per decenni, ma trovarono nel vercellese un punto di riferimento nella loro lotta per affrancarsi dalle classi dominanti. E sotto molti aspetti ci riuscirono, in forza anche dell' «egemonia» esercitata sulla lingua scritta: molte volte, infatti, autori provenienti da diverse parti d'Italia, si affidavano completamente a loro, allo scopo di stabilizzare morfologicamente gli esiti scritti delle loro opere, così da renderle «leggibili» per il maggior numero di fruitori.

Un lavoro incessante, privo di termini di paragone in altri mercati italiani, che si inseriva perfettamente nel disegno originario di Giolito. I nomi di questi «redattori» *ante litteram* sono ormai

⁵⁴⁷ Non sempre la registrazione di un privilegio fu garanzia di un progetto editoriale fortunato, anche per un editore come Giolito. Il 21 aprile del 1543, il vercellese ottenne un agognato privilegio decennale per una Bibbia commentata e per i relativi «intagli», cioè le straordinarie xilografie che ornavano i testi più preziosi. Gabriele aveva fatto realizzare centotrentacinque illustrazioni per l'Antico Testamento, basate sulle *Icones* di Hans Holbein; tutto sembrava pronto per un'edizione memorabile ma, in realtà, non accade alcunché. Una parte delle xilografie fece la sua comparsa, in ordine sparso, in alcune edizioni dei primi anni Cinquanta, eppure fino al 1588, data in cui comparve un'edizione latina del testo sacro, ormai a firma degli eredi, il progetto nella sua interezza e complessità non prese piede, senza che gli studiosi siano mai giunti a comprendere perché.

consegnati alla storia dell'editoria: Lodovico Domenichi, Anton Francesco Doni, Niccolò Franco, Antonio Brucioli e Lodovico Dolce, cui presto si aggiunse il protervo Aretino⁵⁴⁸.

Non mancarono letterati meno compromessi, come Ortensio Lando, Tullia d'Aragona e Giulio Camillo, il «Delminio» autore del suggestivo trattato *Idea del Theatro* e dei «dottissimi [...] avvertimenti» all'edizione del Petrarca giolotino «ricorretto» da Dolce.

Come collaboratore fidato di de' Ferrari, Lodovico poteva questo e fece ben altro, adattando, volgarizzando, correggendo; redigendo molte delle dediche a firma di Gabriele, indirizzando molte delle sue scelte e troppo spesso plagiando opere altrui. Un saggio del suo controverso metodo di lavoro, più volte avallato da Giolito, lo si ritrova tra le pieghe di una delle pubblicazioni più belle e importanti della Fenice, la *Divina Commedia* del 1555, perfetto esempio di come la casa editrice «costruiva» i suoi libri.

Il testo del poema, chiosato da Dolce e mai più ristampato da Giolito, era preceduto dalla dedica all'umanista e vescovo calabrese Coriolano Martirano e da un sonetto di Boccaccio accompagnato dal ritratto di Dante; seguiva la vita del fiorentino scritta dal poligrafo veneziano, il dizionario dei vocaboli più oscuri e l'indice delle «apostille» stampate lungo i margini.

Per la prima volta nel titolo di un testo a stampa, l'aggettivo *Divina* veniva associato alla creazione dantesca, dopo il *Trattatello* di Boccaccio e la ripresa cinquecentesca di Claudio Tolomei ne *Il Cesano*⁵⁴⁹.

Questo dialogo, che verteva sulle annose diatribe in merito al grado di toscanità della lingua italiana, scritto infatti non più tardi del 1528, fu pubblicato solo nel 1555 da Giolito: proprio Dolce dovette probabilmente averne tra le mani il manoscritto, correggendone le bozze e carpando la gravidanza di quell'aggettivo, solo che l'erudito senese non licenziò mai il testo con il «visto, si stampi», e un anno prima della morte provò l'amarezza di vedersi sì pubblicato dall'editore più grande di Venezia, ma senza il suo consenso e «scippato» di una splendida intuizione⁵⁵⁰.

⁵⁴⁸ Sui loro modi di agire e, in generale, su quelli di tutti i letterati che «bazzicavano» le botteghe di stampa, cfr. P. TROVATO, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, cit.; V. CAPUTO, *Le vite in tipografia: Dolce, Porcacchi, Varchi e Nannini nella stamperia di Gabriele Giolito*, in «Studi Rinascimentali», 5, 2007, pp. 87-102. Per l'audacia di atteggiamenti e scritti, che lasciavano i lettori in uno stato a metà tra la curiosità morbosa e lo sconcerto, vedi G. M. PELL, *Transcendence of gender in Aretino and Franco: cross-dressing literally and literary cross-dressing*, in «Studi Rinascimentali», 5, 2007, pp. 111-126; vedi anche C. BOCCIA, *L'epistolario inedito di Niccolò Franco: la produzione in versi e l'autografia*, in «Critica Letteraria», 1, 2006, pp. 43-72; R. RISSO, *Idea, "fabbrica", "nuova maniera". Pietro Aretino e la creazione del libro di "Lettere"*, in «Critica Letteraria», 1, 2011, pp. 38-65.

⁵⁴⁹ Sono due le occorrenze: «Con questa [la lingua di Firenze] Dante, gran poeta, oltre a molte leggiadre canzoni, scrisse la sua divina *Comedia*»; «Dante, il quale quanto puote si sforza la sua divina *Comedia* con molte varietà adornare».

⁵⁵⁰ La dedica-omaggio premessa al testo di Tolomei è un capolavoro di melliflua diplomazia, da parte di Giolito, attento peraltro a inserire la dicitura «Con Privilegio» nel frontespizio: [*Si adatta in larga parte il testo alla moderna ortografia italiana, ma si conserva l'interpunzione originale*] «A Monsignore M. Claudio Tolomei. Si come è utile, Onorato Sign. Compare, il serbar qualche anno i suoi componimenti senza mandarli in pubblico: perché egli può mutare, aggiunger, levar via, e purgarli di molti errori: così il voler ritenerli oltre il dovere, è cagione, che spesso vengono pubblicati da altri contro sua voglia: e dove suo intendimento era, che uscendo, si vedesse una cosa perfetta, in contrario avviene, che eglino si stampino scorretti, manchevoli, e senza il fine: cosa, che deve schifare ogni bello ingegno. Laonde essendomi venuto alle mani il *Cesano* vostro, [...] temendo ch'egli, sì come quello, che è in poter di molti, non si desse da alcuno alle stampe disonoratamente, e

Nel 1542, intanto, a coronamento della primissima fase industriale, era comparso, sempre a cura di Lodovico Dolce, il testo epitomico del *modus agendi* giolitino, il suo *in-4°* del *Furioso*, poema che tra il 1540 e il 1580 verrà stampato a Venezia in più di centodieci edizioni, senza considerare i tanti estratti-pirata che punteggiavano i fogli volanti venduti ad ogni angolo di strada: omaggiato di una delle primissime copie da Giolito, Pietro Aretino rispose con una celebre lettera di ringraziamento, in cui affermava che quel *Furioso* «d'oro e figurato» era stato «fatto imprimere più tosto da principe che da libraio»⁵⁵¹.

Ariosto divenne in breve tempo l'autore più importante e sfruttato delle edizioni della Fenice, in un periodo d'oro per le fortune dei testi del ferrarese, compreso tra il 1542 e il 1560, durante il quale il solo Giolito stampò almeno ventisette edizioni del poema e numerose altre sue opere.

Il vercellese presentò ai suoi lettori testi la cui veste grafica era arricchita sin dal frontespizio da splendide illustrazioni; né certo facevano difetto le xilografie che per la prima volta “spiegavano” l'argomento dei canti, o le imitatissime iniziali parlanti con soggetti mitologici: non meri orpelli decorativi, ma tappe che scandivano la lettura, innovando definitivamente la modalità di fruizione dell'*Orlando Furioso* e dei più importanti testi della letteratura volgare, di cui Giolito non poteva possedere l'esclusiva, ma faceva suoi attraverso la sua concezione innovativa di “classico”⁵⁵².

con poca avvertenza, mosso dalla affezione, che io vi porto, ho voluto imprimerlo tale, quale io lo ho avuto. Dove, se il libro avrà qualche errore, sarà per cagione di chi l'ha trascritto. Il che darà cagione a voi di ritornar, quanto prima, a rivedere il suo originale: e volendo, che questo suo bellissimo parto, come sono tutti gli altri suoi, si vegga al mondo nel suo proprio e nativo abito e politezza, si degnerà di mandarloromi. Che io poi in quello, che a me s'appartiene, opererò in modo, che voi ne sarete soddisfatto, e la nostra età mi avrà obbligo di essere io stato il primo in publicar così dotte e giovevoli sue fatiche: che forse, se io ciò non faceva, venute nella luce degli uomini o tardi, o non mai sarebbero. Di Venetia A xx. Di Dicembre MDLIII. Vostro Comp. Gabriel Giolito.» C. TOLOMEI, *Il Cesano. Dialogo di M. Clavdio Tolomei, nel quale da piv dotti hvomini si dispyta del nome, col quale si dee ragionevolmente chiamre la volgar lingva*, in Vinegia appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, et fratelli. MDLV, consultazione da <http://books.google.com>.

⁵⁵¹ P. ARETINO, *Lettere*, a cura di Francesco Erspamer, 2 Voll., Milano-Parma, Fondazione Pietro Bembo - Ugo Guanda, 1995-1998, *Libro secondo*, pp. 740-741. La gran cura nella preparazione dei testi a stampa, da parte di Giolito, non esimeva i suoi tipografi da errori, naturalmente. Rimane copia di un'edizione del 1543 del *Furioso* che, sotto molti aspetti, è di pari bellezza e valore rispetto alla prima: frontespizio riccamente ornato e divisione in due parti del volume, che constava di duecentosessanta pagine più quarantuno non numerate; caratteri corsivi e rotondi di solida, scorrevole fattura, illustrazioni xilografiche all'inizio di ogni canto e capilettera riccamente ornati nel testo. Eppure, aperto il libro e sfogliate poche pagine, ci si rende conto di un clamoroso errore di composizione all'atto di stampa: a parte l'inizio del poema, le ottave dell'intero primo quaderno sono state interamente stampate sulle facciate sbagliate. Nel corso del XVII secolo, uno dei proprietari del volume ristabilì l'ordine corretto, numerando ogni ottava e le pagine; al margine di queste, poi, appose il richiamo alla successiva secondo l'ordine sancito dalla sua correzione. Errore grave, ma molto raro, quello degli stampatori della Fenice, dovuto forse alla richiesta di qualche cliente importante, giunta quando le scorte si erano ormai esaurite e soddisfatta andando a ripescare il quaderno di una precedente tiratura scorretta. È notevole, infine, che la data impressa nel frontespizio rechi dei segni di abrasione, molto accurati, atti a contraffarla e renderla somigliante a quella della prima edizione del testo, il 1542. Traggo la notizia dal catalogo «*Colui che l'ha fatto imprimere più tosto da principe che da libraio*». *Le edizioni di Giovanni e Gabriele Giolito de' Ferrari*, approntato dal consorzio di librerie indipendenti Arion, sito in Roma, per la Mostra mercato del libro antico, di pregio e d'artista, tenuta tra il 23 e il 25 settembre 2011 a Bologna, presso il Palazzo Re Enzo e del Podestà, dove il volume fu esposto e messo in vendita. Sulla giolitina del '42, vedi anche M. CERRAI, *Una lettura del "Furioso" attraverso le immagini: l'edizione giolitina del 1542*, in «Strumenti Critici», 2001, n.° 1, pp. 99-133.

⁵⁵² Cfr. «VEDRÒ D'ORLANDO». *LA RICEZIONE FIGURATIVA DELL'ORLANDO FURIOSO*, Atti del Convegno tenuto a Pisa, presso la Scuola Normale Superiore, 21-22 maggio 2009, a cura di Lina Bolzoni, Lucca, Pacini Fazzi,

Nel 1553, Lodovico Dolce veniva giustamente ricompensato per lo straordinario lavoro compiuto negli anni precedenti, attraverso la pubblicazione delle *Trasformazioni*, volgarizzamento delle *Metamorfosi* ovidiane, spettacolare tanto sul versante figurativo, per via dell'imponente apparato xilografico, che su quello della storia letteraria, per l'idea dolciana di suddividere il testo classico in canti, alla maniera del *Furioso*, che, ancora, su quello della storia dell'editoria, perché per la prima volta Giolito dispiega tutti i privilegi ottenuti dalle massime autorità internazionali: il papa e l'imperatore, anzitutto, ma anche quelli di Enrico II di Francia, di Venezia, naturalmente, e dei duchi di Firenze, Mantova e Ferrara.

A metà del secolo, e fino agli anni Sessanta, Giolito, esaurita la spinta iniziale del suo programma, accoglie nella sua bottega altre figure molto importanti, per i futuri sviluppi dell'azienda, come il traduttore dallo spagnolo Alfonso Ulloa, che curò l'edizione in castigliano dell'*Orlando Furioso* del 1553, e l'ideatore della fortunata collana storica, Tommaso Porcacchi; non c'era più bisogno dei guizzi di genio dei «ciurmatori», ma di specialisti come il grammatico Orazio Toscanella, e gli affidabili curatori delle opere edificanti del predicatore domenicano Luis de Granada e di quelle moraleggianti dell'inquisitore francescano Antonio de Guevara: ancora una volta, Giolito si dimostrava attentissimo lettore dei suoi tempi, perché in un momento di intensa ricerca religiosa, che pervadeva l'intera Europa, seppe porre la sua casa editrice in posizione predominante nel mercato del libro devozionale in volgare.

Il movimento controriformistico, dunque, non intaccò il successo delle edizioni giolitiane, ma ne mutò parte del pubblico. L'effervescente mondo culturale della prima metà del secolo, in cui spiccavano per energia molte scrittrici, lascia spazio ad una società che si ripiega su se stessa, alla ricerca di risposte spesso trovate in una sofferta riflessione sui costumi sociali e sulla morale.

Sale, intanto, la competizione tra le grandi case editrici veneziane e, di conseguenza, la durata dei privilegi, adesso emessi in gran copia anche da potentati direttamente riconducibili alla Spagna, come Milano e Napoli, arriva a vent'anni. Assecondando il gusto di quelle corti, ma in realtà proseguendo una tradizione secolare mai sopita, molta parte della produzione libraria si orientò verso grandi edizioni riformate di testi sacri, liturgici e canonici. E se i Manuzio e i Giunti dominarono largamente questo settore, Giolito non si fece certo trovare impreparato, con la sua lunga teoria di libri spirituali in volgare; di de Granada e de Guevara, come si è detto, ma in particolare di Cornelio Musso.

Più volte rilanciati sul mercato, i testi del teologo piacentino garantirono al trinese la condiscendenza delle gerarchie cattoliche, tanto che nel 1574 gli fu accordato, da papa Gregorio XIII, di cui proprio Musso era stato assistente, il privilegio perenne e generale per ogni sua pubblicazione, passata, presente e futura, fatto salvo il nulla osta dell'Inquisizione: una evidente forzatura del principio giuridico del privilegio, che prefigurava una deriva pericolosamente monopolistica, rendendo

chiara a tutti la posizione di enorme potere raggiunta da un “provinciale” piemontese divenuto ormai il più grande editore della Repubblica delle lettere.

LA CONTRORIFORMA E LA STAMPA CINQUECENTESCA

L'azione della Controriforma è tradizionalmente indicata come repressiva, soprattutto in ambito sociale e culturale. Il quadro storico, in realtà, è ben più complesso rispetto alla consolidata dinamica interpretativa che prevedeva le gerarchie romane impegnate a tarpare le ali a qualsiasi iniziativa editoriale, attraverso la congregazione dell'Indice: tanto più a Venezia, dimidiata tra censura politica ed ecclesiastica.

La storiografia più recente ha attenuato il valore negativo attribuito all'indiscutibile incidenza tridentina sull'Italia della seconda metà del XVI secolo, rimeditandola come una risposta alle tesi riformate non solo polemica o duramente contrastiva, con eccessi che peseranno a lungo su tutta l'Europa, bensì impegnata a ricercare, in un ampio lasso temporale che precorre la Riforma, un senso unitario, comunitario, ad una situazione storica di difficile lettura. Ma rimane fuor di dubbio che la base dogmatica e disciplinare controriformata della Chiesa cattolica, nei suoi esiti più zelanti, influenzò precocemente le “giovani” abitudini dei lettori italiani e dei loro editori di fiducia: la messa in campo di tutta la vasta *paraphernalia* repressiva di cui si disponeva, limitò o perseguì ogni divergenza rispetto alla morale vigente, soprattutto quando tentata da esponenti dei ceti più umili.

In epoca moderna, parallelamente alla pubblicazione delle tesi luterane, era stato il V Concilio lateranense, tenuto tra il 1512 e il 1517, ad interessarsi della stampa, sulla scia di altre disposizioni di poco precedenti emanate da Innocenzo VIII e Alessandro VI, i papi che per primi si erano trovati a fronteggiare la nuova invenzione.

Il decreto della X sessione conciliare, promulgato attraverso la bolla di papa Leone X *Inter Sollicitudines*, del 1515, si occupava della eccessiva libertà di talune pubblicazioni, e pur elogiando l'invenzione dei caratteri mobili, strumento della volontà divina di diffusione della cultura, avversava la lettura di opere contrarie alla fede cristiana da parte dei fedeli più semplici ed esposti alla loro cattiva influenza e infine sanciva la necessità dell'*imprimatur*, già previsto nel 1487 proprio da Innocenzo VIII, il visto ecclesiastico sui libri che aveva valore di censura preventiva⁵⁵³.

La commissione dell'Indice dei libri proibiti, la cui regolamentazione si trovava nei canoni 1395-1405 del *Codex iuris canonici*, fu invece istituita con il precipuo compito normativo di prevenzione e repressione nei confronti della stampa non autorizzata: la Chiesa vietava per legge la lettura, la

⁵⁵³ Non vanno dimenticati altri due significativi precedenti, risalenti all'inizio del XIII secolo, periodo in cui si assistette ad una potente offensiva culturale da parte della Chiesa di Roma, innescata già da Innocenzo III: nel 1229, il canone XIV del concilio di Tolosa, in accordo con le indicazioni di papa Gregorio IX, aveva proibito ai laici di possedere copie della Bibbia, mentre cinque anni dopo, a Tarragona, fu decretata la consegna ai vescovi, nei casi estremi anche coatta, purché entro otto giorni, dei volgarizzamenti della Bibbia, destinati ad essere bruciati.

vendita, la traduzione e la conservazione di testi considerati diffusori di idee contrarie alla fede cattolica e alla tutela della moralità⁵⁵⁴.

Sin a partire dalla prima lista ufficiale, il *Catalogus librorum Haereticorum*, pubblicata nel 1559 da papa Paolo IV Carafa, che da cardinale era stato il primo direttore del Sant'Uffizio, fu chiara la difficoltà per gli stampatori e i lettori di trovare delle scappatoie a quei legacci tanto ambigui nella forma quanto astratti nel contenuto; terribilmente attivi, però, nel controllo, eseguito secondo una rigorosa procedura per la quale la competenza a decidere dell'inclusione della pubblicazione nell'elenco era della Congregazione del Santo Uffizio, a nome della Chiesa cattolica nella sua universalità, e degli Ordinari diocesani, per le rispettive aree geografiche di competenza. Solo nominalmente, però, perché si concedeva il massimo della libertà d'azione alle emanazioni locali dell'Uffizio, che esautoravano di fatto il potere dei vescovi locali⁵⁵⁵.

Sotto pena della scomunica, il decreto paolino ingiungeva in sostanza la cessazione d'ogni attività, non solo commerciale, riconducibile ai libri e alla lettura:

Che nessuno osi ancora scrivere, pubblicare, stampare o far stampare, vendere, comprare, dare in prestito, in dono o con qualsiasi altro pretesto, ricevere, tenere con sé, conservare o far conservare qualsiasi dei libri scritti e elencati in questo Indice del Sant'Uffizio.

L'intento anti protestante del bando era chiarito dal riferimento diretto a tutte le opere di scrittori non cattolici, comprese quelle non direttamente riconducibili alla religione, ma anche all'intero lavoro di tanti tipografi europei che ne favorivano la diffusione internazionale. L'azione inquisitoria di Paolo IV si allargava, però, a comprendere anche molte edizioni della Bibbia, latine e volgari, non autorizzate⁵⁵⁶; tutti i libri di astrologia e magia; più di centoventi altri titoli di autori, di cui tuttavia non si condannava l'intero *corpus*, arrivando ad includere le oltre trecento opere anonime che spesso rappresentavano un piccolo ma sicuro introito per stampatori dai modesti cataloghi.

Da ogni parte d'Europa si levarono voci di dissenso per un provvedimento che, se applicato alla lettera, avrebbe azzerato l'intera industria della stampa non allineata, a tutto favore di quella romana, direttamente dipendente dal pontefice: esisteva, certo, la possibilità per gli editori più importanti di rifugiarsi nel consueto porto sicuro dei testi devozionali, giuridici⁵⁵⁷, o scolastici, continuando nel frattempo a stampare opere volgari non passibili di scomunica: il relativo mercato, però, era già saturo e, in fondo, chiedeva altro: testi contemporanei, aggiornati, capaci di dare risposte alle nuove problematiche storiche e sociali o solamente intrattenere e divertire.

⁵⁵⁴ Cfr. V. FRAJESE, *Nascita dell'Indice. La censura ecclesiastica dal Rinascimento alla Controriforma*, Brescia, Morcelliana, 2006.

⁵⁵⁵ Assieme all'Indice, nel febbraio del 1559, la Congregazione diede alle stampe l'*Instructio circa Indicem librorum prohibitorum*, per aiutare gli inquisitori sparsi sul territorio italiano e i ministri del Sant'Uffizio nella corretta applicazione delle norme contenute nell'elenco di Paolo IV.

⁵⁵⁶ Sull'argomento, vedi G. FRAGNITO, *La Bibbia al rogo. La censura ecclesiastica e i volgarizzamenti della scrittura*, Bologna, il Mulino, 1997.

⁵⁵⁷ Durante tutto il XVI secolo, a Venezia si stampano quattrocentoottantaquattro libri di legge, per una percentuale del 31,6% rispetto all'intera produzione italiana, che nel Seicento vedrà primeggiare, in questo settore, i torchi napoletani.

Una nota lettera indirizzata all'Inquisitore di Genova Girolamo Franchi, scritta pochi anni prima della diffusione ufficiale dell'Indice paolino e conservata ancora presso la Biblioteca Universitaria del capoluogo ligure, svela chiaramente la consapevolezza di alcune delle più importanti autorità ecclesiastiche romane, in merito all'errore che si andava facendo nella stesura dell'elenco delle opere letterarie da proibire.

A scriverla, il 27 giugno 1557, è fra Michele Ghislieri, Commissario generale del Sant'Uffizio in Roma, uomo di severissimi costumi che si è già distinto e ancora lo farà nella lotta contro le eresie, quando nel 1566 diverrà papa con il nome di Pio V, palesando una condotta morale al limite del sacrificio personale e una durezza repressiva che costerà la vita, tra gli altri, agli umanisti Pietro Carnesecchi e Aonio Paleario, per motivi religiosi, e al povero Niccolò Franco, spintosi una volta di troppo oltre il limite dello scherno letterario. Proprio il suo rigore ortodosso, in realtà, induce Ghislieri ad una forte perplessità su alcune scelte che, se confermate, avrebbero svilito il senso dell'azione controriformatrice della Chiesa, agli occhi degli intellettuali così come degli incolti, piuttosto che esaltarlo:

Di prohibire Orlando, Orlandino, cento novelle et simili altri libri più presto daressemo da ridere ch'altrimente, perché simili libri si leggono come cose a qual si habbi da credere ma come fabule, et come si legono ancor molti libri de gentili come Luciano Lucretio et altri simili.⁵⁵⁸

In questo senso, ciò che il durissimo approccio mentale di Paolo IV non intese, ma anche quello consimile dei calvinisti nei Paesi di area protestante, fu che la lettura e lo scambio di opere considerate proibite o addirittura eretiche, e la tenace, commovente resistenza nell'averle⁵⁵⁹, detenerle o orgogliosamente rivendicarle proprie, dinanzi agli inquisitori, soprattutto da parte di tanti esponenti degli strati più umili della popolazione, rappresentava la prima vera presa d'atto moderna dell'appropriazione della propria individualità di esseri pensanti, di un sé liberamente scelto e agito in opposizione all'indistinto mare di "fedeli" assoggettati ad un'autorità svuotata di autorevolezza, lontanissima quando deve dare risposte, troppo presente quando vuole reprimere i moti di ribellione⁵⁶⁰.

⁵⁵⁸ In L. VON PASTOR, *Storia dei Papi dalla fine del Medioevo*, tit. orig. *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters*, Freiburg i. B., Herder, 16 Voll., 1886-1933; trad. it. di Angelo Mercati e Pio Cenci, Roma, Desclée, 20 Voll., 1908-1934; Vol. VI, 1922, p. 491.

⁵⁵⁹ Far arrivare a destinazione i libri non approvati dagli organi di censura era impresa di notevole complessità e pericolosità. Eludere le leggi era possibile, attraverso diversi *escamotages*, alcuni dei quali molto ingegnosi: si andava dal semplice travisamento del titolo, alle consegne di pacchi in cui nella parte alta si impilavano testi leciti, in quella bassa i proibiti; dalla spedizione in parti smembrate e alla rinfusa, alla classica "bustarella" elargita al doganiere compiacente.

⁵⁶⁰ Tra le vicende inquisitorie che punteggiano questi anni, quella di Giulio Gherlandi è una delle più drammatiche, indicativa della fermezza e del rigore morale di tanti sventurati caduti per mano degli inquisitori. Nato nel 1520 a Spresiano, comune della provincia di Treviso, egli era figlio illegittimo del curato del suo paese, e svolgeva il mestiere di lanternaio. Messo in seminario, lo abbandonò appena gli fu possibile, unendosi al fiorentino movimento anabattista veneto. Dopo la delazione di don Pietro Manelfi, che ne decimò i ranghi, Gherlandi, unitosi ad altri correligionari, si diresse precipitosamente verso l'Austria, stabilendosi poi presso una comunità hutterita a Pausram, in Moravia. Come disse in seguito, suo scopo era «di trovar un popolo, il qual per lo evangelio de la verità sia liberato da la servitù del peccato et che camini in una nuova vita et regeneration celeste er la resurrezione di Giesù Cristo». Dal 1557, tornò molte volte a Venezia, per fare proselitismo e

I lavori quasi ventennali del Concilio di Trento terminarono il 4 dicembre 1563.

Da quattro anni, allo spigoloso papa Carafa era succeduto Pio IV che, con il supporto del cardinale Carlo Borromeo, nel 1564 emanò il secondo indice, l'*Index librorum prohibitorum a Summo Pontifice*. All'apparenza più aperto del precedente, per leggere la Bibbia in volgare, ad esempio, occorreva ancora una licenza ecclesiastica, teoricamente rilasciata solo ad eruditi grati al Sant'Uffizio, ma la procedura per ottenerla veniva notevolmente snellita, questo Indice tridentino non riscontrò le resistenze di quello paolino, venendo applicato in gran parte del territorio europeo fino al 1596, quando, sotto Clemente VII, fu stilata l'ulteriore versione cinquecentesca, che si arricchiva delle nuove opere censite, sin dal 1564, dai vari organismi giuridici ecclesiastici sparsi nel continente⁵⁶¹.

Ben più avveduto, flessibile e cosmopolita del suo predecessore, Pio IV avocò alla Chiesa di Roma una prassi già consolidata nel mondo dell'editoria laica e, come si è visto, anche nella trasmissione manoscritta, quella di interpolare o sopprimere arbitrariamente i testi, espressione ultima della volontà autoriale, chiamando adesso in causa inappellabili istanze morali e religiose; perché questo fu il *donec corrigatur*, che lasciava in commercio libri non del tutto ortodossi, ma che tali divenivano pienamente per mezzo di un'azione censoria senza precedenti⁵⁶².

convincere i vecchi compagni anabattisti a seguirlo in Moravia. Dopo tre anni di questa pericolosa attività, fu bloccato a San Polo di Piave e subito condotto nelle galere veneziane. La fermezza nelle sue convinzioni, e l'impossibilità dell'abiura, furono subito chiare ai suoi persecutori; due anni dopo, fu condannato a morte, e il 15 ottobre 1562, Giulio Gherlandi fu annegato in laguna, secondo la procedura repubblicana contro gli eretici. In carcere, aveva appena fatto in tempo a ritrovare due suoi correligionari, conosciuti all'epoca dei *Collegia Vicentina*, Francesco della Sega e Antonio Rizzetto, arrestati a Pola il 27 agosto di quell'anno. I due anabattisti sceglieranno la stessa sorte di Ghirlandi, impressionati dalla saldezza dei suoi principi, venendo a loro volta giustiziati, il primo il 17, il secondo il 26 febbraio 1565. Su questa e altre storie legate alle repressioni inquisitoriali del decennio tra il 1550 e il 1560, vedi L. CALÒ, *Giulio Gherlandi "heretico ostinatissimo". Un predicatore eterodosso del Cinquecento tra il Veneto e la Moravia*, Venezia, Il Cardo, 1996.

⁵⁶¹ Ruolo molto importante, a tal fine, ebbe la Congregazione dell'Indice, istituita nel 1571 da Pio V, successore del Medici di Marignano. Essa, lavorando in stretta sinergia con le Inquisizioni locali, ebbe infatti lo scopo di aggiornare costantemente il catalogo delle pubblicazioni proibite, che veniva prontamente comunicato ai librai.

⁵⁶² Una pratica senza mezzi termini odiosa, quella di «espurgare» o «castigare» testi ritenuti pericolosi per la retta moralità dei lettori, che si è reiterata per secoli, arrivando fino ai nostri giorni sotto forma di scelte antologiche ad uso delle scuole spesso incomprensibili. Piuttosto che riferire pedissequamente i risultati di benemeriti lavori filologici altrui, in cui vengono attentamente esaminate le sostituzioni, le omissioni, le soppressioni o le arbitrarie aggiunte che gravissime conseguenze hanno avuto su tante opere filosofiche, religiose e letterarie, rese lungo tempo illeggibili dagli occhiuti esecutori di volontà censorie, laiche ed ecclesiastiche, sia permesso citare, a mo' di significativa curiosità, un caso che ci ha visti impegnati personalmente, occorso durante una ricerca effettuata presso la Biblioteca Nazionale «Vittorio Emanuele III» di Napoli. La mia attenzione si era appuntata sulla nutrita colonia londinese di eruditi, intellettuali e stampatori italiani attiva nella prima metà dell'Ottocento, che molto ha fatto per la continuità della tradizione della letteratura italiana, basti ricordare la benemerita "riscoperta" di Boiardo operata da Antonio Panizzi, e per la sua diffusione nella cultura britannica. Tra i volumi analizzati, che venivano fatti arrivare in Italia per via di un fiorentino commercio librario, ho avuto modo di compulsare il primo tomo di un'edizione dell'*Orlando Furioso* del 1822, curata da Romualdo Zotti, un poligrafo che possedeva una stamperia a Londra, al n°16 di Broad-Street, in Golden Square. Basta leggere il frontespizio per comprendere le intenzioni del curatore: *Orlando Furioso di Ludovico Ariosto con note, e dilucidazioni grammaticali, da Romualdo Zotti castigato ad uso della gioventù studiosa italiana*. La sua idea commerciale è di sfruttare il modesto successo di simili lavori, che data almeno al 1801, anno in cui un altro tipografo e studioso italiano a Londra, Leandro Nardini, ha reso alle stampe un *Furioso* «castigato» in-12°, debitamente censito dal catalogo Agnelli-Ravegnani, il classico catalogo delle edizioni ariostee, nel 1933. Provatosi già nel 1814, a manometterne le ottave, in una «pregiata ed elegante edizione, che fa parte di una piccola raccolta di classici italiani, curata dallo Zotti», come si legge a p. 217 degli *Annali* Agnelli-Ravegnani,

Quella che una volta era stata la forza trainante della prima editoria italiana, la piccola impresa, audace nelle scelte e coraggiosa nella libera iniziativa, viene pesantemente colpita nella sua intima vocazione; costretta, per sopravvivere, ad adeguarsi ai mutamenti di gusto imposti dai censori, o a perire.

Nonostante le accresciute difficoltà dovute alla proliferazione dei permessi da richiedere e dei divieti; a quelle di riconoscere tra ciò che era istituzione laica o religiosa, o a reperire nuovi investitori, l'arte tipografica, intesa nel suo complesso tecnico di medio-alto livello, non ebbe invece le stesse drammatiche ripercussioni, accusate però da tanti autori che avevano preso a vivere delle loro

ora lo stampatore, che affronterà, tra gli altri, anche la *Gerusalemme Liberata* e la *Commedia*, riedita la sua personale versione del poema di Ariosto, con l'intento di venderla ai giovani studiosi londinesi di italiano, ma anche a quelli della stessa Penisola. La arricchisce di una riduzione della *Vita di messer Ludovico Ariosto scritta dal dottore Gio. Andrea Barotti ferrarese*, che nel 1741 aveva curato un'edizione delle opere ariostee cui aveva premesso questa biografia; aggiunge poi un *Epilogo delle materie dello Innamoramento d'Orlando*, inteso nel senso attuale di «riepilogo» dei più importanti episodi del testo di Boiardo, perché, come scrive Zotti [adatto alla norma il consueto uso ottocentesco dell'accento grave in luogo dell'acuto]: «Il Conte [...] per narrare la genealogia di Ruggiero, [...] scrisse l'*Innamoramento d'Orlando*, che per morte non poté condurre a fine. Lodovico Ariosto, che in quel tempo si ritrovava giovinetto, e molta familiarità ebbe col Conte, e coi più intrinseci di esso [...] sentendosi attissimo in questo modo dire, ripigliò la cominciata materia, senza troncarsi altrimenti la catena dell'istoria del Conte [...]». Per completezza, infine, al termine di questo primo volume, Zotti inserisce la *Tavola di tutti i nomi proprj, e di tutte le materie principali nel Furioso, per uso del primo tomo*. Niente di nuovo, si potrebbe dire, e anzi si fa apprezzare una certa cura studiosa e attenta dei particolari più minuti. Ma è proprio l'azione censoria che suscita forti perplessità: adeguarsi alla morale dei tempi, nell'Ottocento, come nel Cinquecento, come al giorno d'oggi, non può significare mortificare la volontà di un'artista e soprattutto farla fraintendere a coloro che gli si avvicinano; e in questo senso, un'opera di finzione ha gli stessi diritti e la medesima dignità di un trattato morale. Nel caso di questo pseudo-*Furioso* inizio ottocentesco, ad esempio, mentre in molte note Zotti si diffonde sulla incertezza di alcune desinenze, che spesso ha indotto i curatori del poema ad attribuire erroneamente ad un personaggio l'azione espressa dal verbo e compiuta invece da un altro; se è in qualche modo accettabile questa considerazione in nota all'ottava XXIV del canto III: «Qui comincia la Genealogia della Casa d'Este, e continua fino alla St. 62 di questo Canto, ed è tediosa all'eccesso. Ricobaldo Autore dell'Ist. Di Ferrara dà un ampio racconto di tutti i seguenti personaggi, per chi non fosse soddisfatto delle nostre seguenti annotazioni», perché almeno il lungo elenco non viene tagliato e per ogni personaggio presentato a Bradamante dalla maga Melissa c'è effettivamente una breve nota. È assolutamente comprensibili i refusi, vista la non florida situazione economica della sua stamperia e la necessità per Zotti di svolgere mille mansioni diverse, allorché egli si mette a fare l'erudito moralizzatore, cominciano i guai. Due soli esempi: nell'ottavo canto, sulla scorta di una lunga tradizione censoria, cancella tutta la vicenda che vede Angelica impegnata a rintuzzare gli attacchi lascivi di un vecchio eremita negromante (ottave XXX-XXXIV e XLV-L; storia non particolarmente riuscita, a tratti scurrile, e che comunque trae la sua ferma ragion d'essere dal fatto che viene introdotta da Ariosto come un voluto abbassamento di tono (ottava XXIX) e, narrativamente, conduce Angelica in catene dinanzi all'orca di Ebuda. Nel primo canto, che dalle ottantuno ottave originali, scende a settantotto, mancano le importanti stanze LVI, LVII, LVIII, che vengono stravolte da Zotti nella prima delle sue «escursioni» poetiche. Angelica spiega a Sacripante quanto le è accaduto dall'ultima volta che si sono visti, di come Orlando l'abbia sovente tratta dai guai, e da *disnor*, e che *'l'fior virginal così avea salvo, / come se lo portò del materno alvo*. Segue un'ottava (la LVI) in cui la voce narrante mette in dubbio la veridicità di queste parole; allora è Sacripante che riflette sul far sua la *rosa*, se proprio è vero che qualcuno, *il cavallier d'Anglante*, non ha saputo, *per sua sciocchezza*, approfittarsene. L'ottava LIX, infine, s'apre con un altro intervento di mano del narratore che, appunto, mette fine al grottesco conflitto interiore di Sacripante, intessuto dal ferrarese sin dalla prima edizione del poema, nel 1516: *Così dice egli, e mentre s'apparecchia / al dolce assalto, un gran rumor che suona / dal vicino bosco, gl'introna l'orecchia / sì, che più d'altro allor non si ragiona, / ma si pon l'elmo [...]*. Ecco come invece il revisor ottocentesco aggira lo scabroso *impasse*: pur premurandosi di spiegare in nota che *disnor* significa «disonore», sostituisce il distico in clausola dell'ottava LV con *E che non lui [Orlando, e non è refuso per con] fin dal Catai venuta, / l'aveva sempre in grande onor tenuta*. A questo punto, la vita poetica dell'«a parte» ariostesco e delle considerazioni di Sacripante, oscillanti tra lo scoraggiamento e la tentazione, è segnata: si scorre direttamente all'ottava LIX, divenuta LVI e la si raccorda con la precedente: *Così dic'ella; e mentre ei s'apparecchia / alla risposta, un gran rumor che suona / dal vicino bosco, gl'introna l'orecchia / sì, che più d'altro allor non si ragiona, / ma si pon l'elmo [...]*.

pubblicazioni, e cominciarono ad autocensurarsi, «espurgandosi» prima che lo facessero altri; per non parlare degli autentici scempi compiuti su scritti dell'antichità classica, che venivano completamente stravolti; o su scrittori del recente passato, impossibilitati a difendere le proprie creazioni, o ancora sui testi non concordanti con le tesi scientifiche romane.

Gli imprenditori più importanti, peraltro, avevano provveduto da tempo a diversificare i loro investimenti in settori imprenditoriali meno esposti alle ingerenze della Chiesa, facendo cessare quella spinta propulsiva dell'epoca d'oro primo cinquecentesca. È comunque fuor di dubbio che la feconda stagione degli scambi culturali con i più avanzati Paesi europei ebbe a cessare, con gravi conseguenze in termini di competitività internazionale e culturali, e sugli studi classici e umanistici, la cui vena inaridì a tutto vantaggio delle scuole francesi e tedesche⁵⁶³.

Il dramma umano più grande e silenzioso, investì gli acquirenti dei libri, ridottisi al silenzio intellettuale: fatti salvi i commoventi turbamenti di coscienza di tanti, sinceramente convinti di essere indulti in errore, troppo alto era il rischio di cadere tra le mani di predicatori o inquisitori pronti a sanzionare duramente ogni levata di capo.

A questi metodi coercitivi, per forza di cose, prima o poi ci si sottometteva: Venezia, rimasta uno degli ultimi avamposti di controllo “laico” sulla cultura a resistere, e dove le opere di Martin Lutero e di Calvino si diffusero per decenni con relativa libertà, nel 1595 accettò l'imposizione di Roma⁵⁶⁴.

⁵⁶³ Venezia era stata quasi ininterrottamente per trent'anni consecutivi, dal 1546 al 1576, la più importante rappresentante straniera alla Fiera di Francoforte - appena nel 1568, Anversa l'aveva superata -, con una media di cinquantadue opere presentate. Dal 1580, dopo due anni difficili a causa della peste, e un 1579 in piena ripresa, la media delle opere presentate, trentuno, si mantiene costantemente inferiore a quella di Anversa, trentasette, calando sensibilmente sul finire del secolo.

⁵⁶⁴ Ci sono alcune figure che, se non dimenticate, vengono nominate solo di sfuggita nelle pieghe delle storie dei protagonisti più famosi di questo periodo tanto controverso. Un artista come Riccardo Perucolo, ad esempio, che mai ebbe ruoli di primo piano nei movimenti ereticali italiani, e anzi fu sempre incerto tra rigorismo anabattista e conciliazione vergeriana, sembra quasi risentire di questa marginalità anche per quello che riguarda la memoria della sua pittura, confinata, solo nelle storie dell'arte più generose, in un ambito esclusivamente provinciale, meritando forse una visibilità più ampia. Riccardo nacque tra il 1515 e il 1520 a Zoppé, tra Conegliano e Vittorio Veneto, terzo figlio di Antonio, muratore, e Cecilia. Il padre gli garantì l'educazione di base, la possibilità di leggere e scrivere che spesso veniva agitata contro gli inquisiti dai giudici; dimostrato precocemente talento pittorico, Riccardo fu messo da Antonio a bottega, quale si ignora, per meglio apprendere i fondamenti del mestiere. Un atto notarile del 1539, identifica ormai Riccardo come «maistro [...] pictor», che guadagna abbastanza da prendere in Conegliano, nell'ottobre 1544, una casa «cum [...] horto» per sé e la moglie veneziana Antonia. A Conegliano rimarrà per tutta la vita, spostandosi solo per lavorare nei dintorni. Fatto sta che, nel maggio 1549, Perucolo viene arrestato, assieme all'amico Nicolò delle Monache, falegname, con l'accusa di luteranesimo, formulata dal procuratore fiscale della sua Diocesi raccogliendo testimonianze e delazioni. Appena qualche settimana e, in catene, Riccardo viene portato a Venezia, dinanzi al tribunale del Sant'Uffizio. “Luteranesimo”, in simili processi, è parola a dir poco generica e pericolosissima, perché soggetta a mille interpretazioni da parte del giudice inquisitore: nel caso del pittore di Conegliano, sembra di poter dire, dagli atti del processo, che venisse accusato di rifiutare il dogma trinitario, di non accettare mediazioni di uomini di Chiesa nell'interpretazione delle Scritture, di rivendicare la libera lettura della Bibbia in volgare; ma l'accusa si estendeva alla negazione del libero arbitrio, del Purgatorio, dei santi, della confessione e della comunione. Perucolo arrivò ad abbracciare queste convinzioni grazie all'azione di molti frati predicatori, che spesso interpretavano i testi sacri in modi a dir poco audaci, ma soprattutto per mezzo della conoscenza con un sacerdote di Conegliano, Gottardo Montanaro, vicino alle tesi apostatiche di Pier Paolo Vergerio. «Mi so lezer un pocho volgar e scrivo molto mal»: questo affermò il pittore per difendersi dalle accuse di “cattive” letture, ma i documenti presentati al Fisco di Conegliano non sono di un semi analfabeta, così come quei ben nove libri scoperti durante una perquisizione a casa sua - tra essi, il *Nuovo Testamento*, gli *Atti degli Apostoli*, le *Epistole di San Paolo*, un'edizione delle *Metamorfosi* di Ovidio, tutti in volgare -. Nel frattempo, però, molto

L'asserzione di molti storici del passato che intendeva questo momento come l'inizio del declino dell'editoria lagunare è stata ormai smentita da un più preciso controllo dei dati quantitativi relativi alla sua capacità produttiva emersi nel corso degli anni. Più di tutto è stata finalmente smentita l'idea di una cesura netta, tra un *pre* e un *post* adesione ai dettami controriformistici, a favore di un riscontro scientifico della quarantennale contrazione del mercato editoriale cittadino, preso nella completezza delle sue attività tecniche, organizzative e distributive: senza dimenticare i contrasti con gli interessi spagnoli e le difficoltà militari emerse nella seconda metà del Cinquecento, che si riverberarono sui commerci marittimi e terrestri di Venezia e, soprattutto, che la Serenissima aveva una lunga storia di controlli censori sulla stampa da parte delle autorità cittadine.

Il controllo sulle attività editoriali, interamente statale, risaliva almeno al 1527, e si attuava per mezzo della «licenza di stampa», norma introdotta per via delle lamentele di alcuni frati, offesi da una pubblicazione.

Essa rimase inapplicata fino al 12 febbraio 1543, quando, a seguito degli epocali eventi storici dei due anni precedenti, quali, tra gli altri, il fallimento del primo colloquio di Ratisbona e l'istituzione del Sant'Uffizio, i tre capi del Consiglio dei Dieci cui spettava il rilascio della licenza, rivitalizzarono l'istituto, inasprendo le pene contro coloro che non l'avessero richiesta.

Una deliberazione consiliare affidava agli «Esecutori contro la Bestemmia» la sorveglianza sul mondo editoriale, allo scopo di segnalare i casi di stampatori, e privi di permesso e propagatori di testi, che offendevano la fede cattolica o la morale; i «Riformatori» dello Studio di Padova avrebbero, nel frattempo, provveduto a rivedere le opere già pronte per la stampa di autori del passato o contemporanei, col fine di uniformarle al senso del provvedimento dei Dieci.

Ma in una città che produceva migliaia di manoscritti, il compito di leggerli veniva affidato ad appena due revisori, di cui la legge non prevedeva l'appartenenza alle gerarchie ecclesiastiche, e questo stato di cose fece sì che gli stampatori o non si curavano di ottenere la licenza, o la ottenevano

imprudentemente, ha affiancato alla pratica segreta del suo credo, scherzi blasfemi con i volti dei santi che dipinge su committenza pubblica e risse da osteria in cui si lascia andare a considerazioni pericolose. Il vero obiettivo degli inquisitori è, probabilmente, proprio Montanaro, organizzatore degli "eretici" coneglianesi, ma il prete non si trova e l'inchiesta si concentra su Riccardo e Nicolò, forse anche per mezzo della tortura. I due vengono condannati l'11 luglio 1549, ma avendo abiurato, sono liberi di tornare a Conegliano: una volta in città, durante la «messa grande» nella chiesa di San Francesco, dovranno presentarsi in veste gialla e con una corda al collo, ogni domenica, per diciotto mesi. Se incorreranno nello stesso peccato d'eresia, la condanna al rogo sarà inappellabile. La vita di Perucolo, da questo momento, sembra scorrere tranquillamente; continua a lavorare, a comprare e vendere terre, si garantisce la proprietà della casa in cui abita, il che testimonia quanto le accuse di eresia fossero parte quasi consueta delle dinamiche della società civile, soprattutto veneta. L'inquisizione veneziana aveva raccomandato blandamente al vescovo locale di porre attenzione ai suoi movimenti: a tale scopo, fu attivato il vicario, Camillo Speziari, che diciotto anni dopo le prime vicissitudini, alla ricerca di un capro espiatorio di nome, coinvolge il pittore in un traffico di «libretti pestiferi» anticattolici che imperversa in città. Nel dicembre 1567, con pretestuose argomentazioni, Riccardo è arrestato e, dunque, non ha già più speranze di sottrarsi alla condanna a morte. Dopo una fuga dal carcere presto conclusa, 1568 Riccardo Perucolo viene arso vivo nella piazza dei mercati di Conegliano. Il 20 marzo 1568, l'inquisitore del Sant'Uffizio a Venezia riferisce al Segretario di Stato vaticano che Girolamo Miani, podestà di Conegliano, gli ha scritto, «d'haver fatto abbrusciare pubblicamente Ricardo pitor con molta satisfatione del populo et molta edificatione». Per la precisa ricostruzione della vita di Perucolo e dei processi da lui subiti, vedi L. PUPPI, *Un trono di fuoco. Arte e martirio di un pittore eretico del Cinquecento*, Roma, Donzelli, 1995.

facilmente attraverso la testimonianza di due o tre persone fededegne, che giuravano dinanzi al segretario dei Riformatori sulla liceità morale, politica e religiosa degli argomenti trattati nel testo. Il rappresentante di Padova, infine, consegnava una breve relazione ai tre capi del Consiglio, che senza ulteriori indugi rilasciavano la licenza.

Le maglie della censura religiosa andavano però poco per volta stringendosi, a Venezia come nel resto d'Italia: nel maggio 1547, in anni già tridentini, il Consiglio dei Dieci della Serenissima dedicò la sua attenzione agli importatori di libri considerati eretici, la cui attività, pur esposta a parecchi pericoli, s'era svolta con pochi disturbi reali, fruttando notevoli introiti per quasi trent'anni; nel minacciare severe punizioni⁵⁶⁵, i Dieci affidavano però la competenza a deliberare sulla materia agli Esecutori e al Sant'Uffizio, che attraverso l'Inquisizione prese metodicamente a confiscare e bruciare testi di letteratura ereticale.

Il 18 luglio 1548, un bando rendeva esecutiva la creazione di una nuova magistratura, storicamente da sempre un brutto segno, quella dei «Tre Savi sopra l'eresia»; il Sant'Uffizio aveva adesso mano libera nella distruzione dei libri proibiti, inserendosi pienamente nel processo di verifica dell'ortodossia, ma proprio la definizione di tali esemplari a stampa era quanto mai nebulosa, la qual cosa già nella prima fase della produzione legava le mani di molti stampatori, ignari sul da farsi.

L'editoria veneziana rispose splendidamente, affidando le sue lamentazioni ad un prestigioso portavoce, Tommaso Giunti, certo non passibile di propaganda eterodossa: nei toni di una composta ma decisa protesta rivolta significativamente al Consiglio dei Dieci, l'arte dei librai ricordava la lunga storia di tolleranza delle istituzioni cittadine nei confronti di autori non cattolici, palesando i timori per l'influenza che una censura troppo stringente avrebbe avuto per il mondo culturale. Si faceva infine notare l'indeterminatezza terminologica delle nuove direttive in merito ai testi da non stampare, nella speranza che venissero applicate solo per casi di eresia notoria e indiscutibile.

La partita fu apparentemente vinta da Giunti e dagli altri editori, che diedero ulteriore prova dell'apertura mentale e dell'astuzia dell'industria editoriale, convincendo il governo ad interessarsi più attivamente del problema, sperando che potesse contenere i probabili eccessi del Sant'Uffizio.

All'inizio del 1549, però, spirando ormai impetuosi i venti controriformistici provenienti dalla non lontana Trento, l'immarcescibile Consiglio aggirò le richieste di coloro che nello stesso anno si sarebbero uniti in corporazione, gli «stampatori e librerii», incaricando i membri laici dell'Inquisizione di redigere un elenco dei libri vietati su tutto il territorio repubblicano.

In capo a pochi mesi, invero frutto di un lavoro condotto a stretto contatto dall'inquisitore, dal nunzio apostolico e dai Tre Savi, coadiuvati da alcuni docenti esperti di teologia, il *Catalogo* o, come lo definirono i Dieci, «summario de tutti i libri heretici et de altri suspecti et de altri etiam nelli quali se contengono cose contra li boni costumi», fu affidato, con privilegio, a Vincenzo Valgrisi, che lo

⁵⁶⁵ La legge emanata dai Dieci vietava decisamente l'introduzione nello Stato di libri «che trattano contra l'honor del Signor Dio et della Fede Christiana».

imprese il 7 maggio; subito distribuito ai librai della città, che poterono metterlo in vendita, e reso noto in tutti i domini repubblicani.

Si trattava del primo Indice italiano, lontano dieci anni quello di Paolo IV, e a stamparlo aveva provveduto un'autorità laica, con palesi funzioni di argine all'ingerenza ecclesiastica negli affari dello Stato⁵⁶⁶.

Il nunzio di Paolo III a Venezia che aveva fattivamente operato alla realizzazione di quell'opuscolo *in-8°* di appena sei fogli non numerati, altri non era che monsignor Giovanni della Casa, in città dal 1544. Sotto la sua supervisione fu stilato un crudo elenco di centoquarantanove opere che non dovevano essere più stampate, perché passibili d'eresia, dal caratteristico titolo-parlante *Catalogo di diverse opere, compositioni et libri, li quali come eretici, sospetti, impii et scandalosi si dichiarano dannati et prohibiti in questa inclita città di Vinegia et in tutto l'illustrissimo dominio Vinitiano, sì da mare come da terra, composto dal reverendo padre, maestro Marino Vinitiano [...]*

⁵⁶⁶ Nel corso degli anni seguenti, numerosi altri elenchi, manoscritti o a stampa, faranno la loro comparsa in molti comuni dell'Italia settentrionale, sia nelle zone occidentali che in quelle padane. Nel 1580, il ducato di Parma si distinse per la comparsa di un indice gigantesco, di gran lunga il più vasto tra gli elenchi italiani dei libri proibiti. In esso trovavano posto tutti gli autori già "indicizzati" nel 1559 e nel 1564, a formare un quadro di una completezza sconcertante; solo per fare alcuni nomi: Ludovico Ariosto, Luigi Alamanni, Matteo Bandello, Pietro Bembo, Domenico Burchiello, Giovanni Francesco Straparola, Agnolo Firenzuola, Francesco Sansovino, Anton Francesco Doni, Olimpia Fulvia Morata, Ortensio Lando, Simone Porzio, Gerolamo Cardano, Gaspare Contarini, Erasmo da Rotterdam, Giovanni Fiorentino, Giovanni Sabadino degli Arienti, Arnaldo da Brescia, Arnaldo da Villanova, Lattanzio Firmiano, Thomas Erastus. Quello ducale non fu certo l'unico, come detto; eppure la sua mole e la puntigliosità ancora sorprendono: «Stampato presso Erasmo Viotti nel 1580, l'*Index librorum prohibitorum* che fu diffuso nel ducato dalle autorità inquisitoriali parmensi, [...] costituisce una sorta di problema storiografico ancora aperto. [...] Si tratterebbe di capire se questa tanto vasta e disorganica silloge di interdizioni sia stata il frutto di un'attività discrezionale esclusivamente originata presso le superiori gerarchie romane, [...] oppure di una iniziativa in qualche modo sollecitata dalla periferia. [...] L'indice locale del 1580 si presenta, come è noto, sotto forma di editto a stampa, dove in cinque colonne compaiono affiancate ben cinquecentocinquantaquattro indicazioni di titoli, autori, opere ed edizioni (un decimo delle quali tuttavia duplicate, e triplicate addirittura in quindici casi) proibite al possesso e alla lettura dei sudditi dei Farnese. [...] La fondatezza dell'ipotesi di una provenienza romana dell'indice di Parma lascia comunque irrisolte alcune altre questioni, a cominciare dal perché proprio al ducato dei Farnese fosse indirizzata una lista tanto dettagliata [...]. Resterebbe inoltre da chiarire quale accoglienza fosse riservata in città all'apparire di un'imposizione tanto cogente. Nemmeno i più volenterosi sarebbero stati in grado di adeguarsi all'editto del 1580 con facilità. I suoi estensori - con la plausibile intenzione di aggiornare gli indici 'universali' del '59 e del '64 con riguardo non solo alle lacune in cui in tali sedi si era inevitabilmente incappato, ma anche rispetto alle numerosissime novità che l'effervescente editoria della penisola aveva nel frattempo proposto al mercato - si erano prefissi sia di ripetere le interdizioni già rese note attraverso gli indici paolino e tridentino, sia di segnalare non meno di altri duecentocinquanta titoli, tra opere e edizioni, che erano sfuggiti alle compilazioni precedenti, oppure erano apparsi dopo la seconda metà degli anni sessanta del XVI secolo. A parte che nemmeno il miglior genio enciclopedico sarebbe stato in grado di padroneggiare l'intero cosmo delle realizzazioni editoriali che erano allora, oppure erano state poste in circolazione, il modo di procedere dei censori non aveva potuto che iniziare dalla collazione degli indici già promulgati, ciascuno con i propri errori e il proprio criterio bibliografico; per cui era inevitabile che anche nell'indice di Parma finissero per insinuarsi numerose tanto le sviste, quanto le ripetizioni. [...] Persino la consueta suddivisione tra prima e seconda classe (cioè tra autori vietati *in toto* e altri di cui soltanto determinate opere risultavano bandite) risultava poco osservata, così come quella tra le opere assolutamente proibite e quelle in attesa si espurgazione (ma anche qui senza criteri definitivi, perché a margine di talune indicazioni compariva comunque la dicitura "expurgandus"). Persino la consultazione più frettolosa sarebbe apparsa ostica ai destinatari dell'indice [...]. Non stupisce dunque che le reazioni alla pubblicazione dell'indice del 1580 fossero, a Parma, tutt'altro che entusiastiche.» L. CERIOTTI - F. DALLASTA, *Il posto di Caifa. L'Inquisizione a Parma negli anni dei Farnese*, Milano, FrancoAngeli, 2008, pp. 224-227; vedi anche M. C. FIGORILLI, "L'argute, et facete lettere" di Cesare Rao: paradossi e plagi (tra Doni, Lando, Agrippa e Pedro Mexia), cit..

*Inquisitore dell'heretica pravità [...] d'ordine e commissione del Reverendissimo Monsignor Giovanni Della Casa*⁵⁶⁷.

L'attacco, che spostava pericolosamente il fronte d'azione censoria dal versante della mera disciplina lavorativa di legge a quello etico e religioso, fu fronteggiato con grande forza dai librai e tipografi cittadini che quasi mai si piegarono all'interdetto.

Avendo a mente, probabilmente, il carattere contraddittorio della permanenza a Venezia della Casa, che mentre istituiva il tribunale dell'Inquisizione in Veneto, occupandosi personalmente dei primi processi contro i riformisti, conduceva vita mondana a dir poco ostentata, a contatto con artisti e letterati d'ogni provenienza; ma soprattutto fidando nelle fondamenta laiche delle istituzioni cittadine, rappresentate dalla cosiddetta corrente senatoriale dei «giovani», il Senato essendo pur sempre l'ultimo a decidere su ogni materia di legge, i più intransigenti difensori dell'autonomia repubblicana dalle ingerenze della Chiesa di Roma, tanto potenti che, appena due mesi dopo, alla fine di giugno, il *Catalogo* fu revocato⁵⁶⁸.

Tra il 1560 e i primi anni Ottanta si consuma il periodo più difficile per la stampa della Repubblica, in cui sembra prevalere il partito di coloro che ricercano una mediazione con la Chiesa, rafforzata nella sua azione da una Spagna al massimo della potenza. I sequestri e i roghi di libri sono sempre più frequenti, avallati dal Consiglio dei Dieci nuovamente accresciuto dell'antica «Zonta»⁵⁶⁹; il senato viene svilito delle sue funzioni a tutto favore di un'oligarchia che ha in pugno le manovre politiche e culturali della Repubblica.

Nel 1562, i riformatori padovani, che erano stati fino ad allora se non un baluardo, certo un avamposto delle libertà della stampa, resero effettivo il controllo preventivo delle pubblicazioni, elaborando un decreto con cui si stabiliva che la loro relazione di ottenuta probità si poteva ottenere solo presentando tre attestati: uno dell'Inquisitore, o di «altra persona ecclesiastica che abbia carico al Tribunal dell'Inquisitione»; uno di un «lettor publico», un professore di Padova o della Scuola di san Marco o di Rialto; uno di un segretario ducale. Il primo si accertava che l'opera seguisse i dettami cattolici; il secondo, che non offendesse potenze straniere, o la morale; il terzo, che fosse in accordo con la politica diplomatica della Repubblica. Solo al termine di questa autentica *via crucis*, e solo attraverso di essa, lo stampatore poteva presentarsi dinanzi al segretario dei riformatori, che avrebbe

⁵⁶⁷ Gli scritti proibiti appartenevano a tutti i più noti «heretici et heresiarchi»: Lutero, Melantone, Zwingli, Martin Butzer, Bernardino Ochino, Pietro Martire Vermigli; e ancora, il *Beneficio di Cristo* di Benedetto Fontanini, il *De Trinitatis erroribus* di Michele Serveto, il *Pasquino in estasi* di Celio Secondo Curione, l'*Alphabeto Christiano* di Juan de Valdes.

⁵⁶⁸ Ne è sopravvissuta una sola copia, conservata presso la Biblioteca Nazionale Marciana: è dunque più che plausibile l'ipotesi di una subitanea distruzione voluta dalle autorità e presto eseguita dai momentaneamente sollevati librai.

⁵⁶⁹ Antica perché risalente all'epoca del processo di Marin Faliero (1355), e sin dalle origini posta in una «zona grigia» legislativa in quanto, creata con semplice funzione di voto consultivo, fu trasformata già l'anno seguente in ordinaria, con la trasformazione del voto in deliberativo. I membri, poi, che dai venti iniziali divennero quindici nel 1529, furono prima scelti dai Dieci, in seguito dal Maggior Consiglio, scelti fra i senatori di età superiore ai trent'anni. Questa incertezza sulle sue sfumate competenze si protrasse per secoli, insomma, facendo di questo organismo uno strumento volta a volta usato, alternativamente dal Consiglio e dal Senato, per garantire l'approvazione di deliberazioni importanti.

trasmeso al Consiglio dei Dieci l'ottenimento delle tre «fedi», permettendo il rilascio della licenza di stampa.

Trascorrevano, così, non meno di due mesi, con grave disagio per i progetti editoriali più articolati. Era, peraltro, la prima volta che l'autorità della Chiesa veniva resa necessaria, dal punto di vista legale, all'interno di una procedura che formalmente si riteneva ancora laica.

Ancora una volta, furono le vicende internazionali a far pendere la bilancia del potere, attorno al 1583, dalla parte dei propugnatori dell'autonomia veneziana da Roma: fiutata l'aria propizia alle forze protestanti, che riguadagnavano posizioni nei Paesi Bassi ai danni della Spagna, sobillato dall'Inghilterra, il Maggior Consiglio non volle più eleggere la «Zonta», divenuta ormai propaggine dei filocuriali, determinando di fatto la cessazione definitiva delle sue attività e una drastica riduzione del potere dei Dieci, che rientrava nei limiti assegnatigli all'origine di questa diatriba.

Sei anni dopo, con un orgoglioso *motu proprio*, Venezia riconosceva il calvinista Enrico di Navarra re di Francia, distaccandosi in modo inequivocabile da Roma. Gli effetti di questa scelta si fecero sentire anche sul mondo dell'editoria cittadina, i cui interessi furono nuovamente tutelati, avversando le mire monopolistiche dei papi dell'ultimo scorcio di secolo.

Quando, infatti, nel 1590, Sisto V propose l'imposizione di un privilegio *urbi et orbi* per la Tipografia Apostolica Vaticana, pronta a stampare la nuova *Vulgata* della Bibbia, personale creatura del pontefice marchigiano, Venezia si oppose recisamente, perché accettando quella versione, tutta la produzione precedente di Bibbie, messali e breviari, di cui i magazzini erano ricolmi, sarebbe risultata inutilizzabile. Lo stesso problema si pose appena due anni dopo, negli stessi termini, per la *Vulgata* curata da Clemente VIII; ancora a cedenza biennale, la Serenissima si oppose ad un privilegio concesso a Domenico Basa per i suoi libri liturgici, fatto che rappresentava una vera e propria ingerenza romana negli affari di stato veneziani, perché il tipografo «venetus», come veniva designato nei documenti che lo riguardavano, aveva diretto l'officina aldina dopo il 1561, quando Paolo Manuzio era stato chiamato da Pio IV a Roma allo scopo di organizzare la prima stamperia vaticana, e svolgeva ormai da molti anni una discussa attività che lo impegnava sia nell'editoria veneziana che in quella della città di Pietro⁵⁷⁰.

Nel 1596, infine, approfittando dell'ennesimo diniego ad un privilegio per un nuovo Pontificale Romano, la Repubblica andò ben oltre, abolendo per il territorio del Dominio l'effetto di tutti i privilegi papali, presenti, passati e futuri.

Quello fu un anno importantissimo per il rilancio dell'editoria lagunare. Clemente VIII promulga il nuovo Indice, cui sta lavorando almeno da quando, quattro anni prima, è divenuto papa. I diplomatici veneziani di stanza a Roma, Alberto Badoer e Paolo Paruta, ispirati da Leonardo Donà, futuro doge e religiosissimo anti-papista, chiedono ed ottengono una influente partecipazione alla

⁵⁷⁰ Sulla stampa a Roma, vedi C. BIANCA, *Gli umanisti e la stampa a Roma*, in «Medioevo e Rinascimento», XV/n.s. XII (2001).

composizione dell'elenco; il loro scopo primario è di attenuare *ab origine* la rigidità del dettato papale, così da evitare alle autorità politiche le solite diatribe con il pontefice.

E riescono, infatti, a “strappare” importanti concessioni, a salvaguardia degli interessi degli stampatori, che hanno anche il merito di riaffermare la piena sovranità repubblicana: i libri «sospesi», contenenti cioè passi da «espurgare», non possono essere manomessi da Roma, bensì dai suoi rappresentanti locali, segnatamente i vescovi - alcuni dei quali si erano spesso distinti per l'avversione alle pratiche inquisitorie -; l'arbitrio concesso ai vescovi e agli inquisitori dalle nuove norme di Aldobrandini, di poter proibire «altri libri non espressi nell'Indice», poteva attuarsi solo «rarissime volte», mai «senza giustissima causa», sempre con l'ausilio dei «Tre Savi sopra l'eresia».

Stampatori e libri «non hanno a dipendere da altri che dal suo principe», disse Donà, in questa occasione; e in effetti, l'inapplicabilità sul suolo veneziano del VI paragrafo del capitolo *De impressione librorum*, che imponeva agli editori e ai librai di giurare di compiere il loro mestiere «catholice, sincere ac fideliter», ghezzando chiunque fosse in odore di eresia, dimostrò una volta per tutte quanto Venezia tenesse alla propria autonomia e che la sua politica era ormai in aperta antitesi con quella romana.

I contorni di queste lotte di potere non possono comunque che ritenersi sfumati, all'occhio dello studioso moderno, perché la sagace e sotto molti aspetti nobile azione di Venezia a difesa dei propri interessi e di quelli di tanti suoi produttivi cittadini, per poter funzionare, ebbe bisogno del sacrificio della vita di alcuni.

Se è nota la vergogna cittadina della consegna di Giordano Bruno all'Inquisizione di Roma, accresciuta dal fatto che in quel momento i «giovani» patrizi erano in maggioranza al Senato, le vicende che videro sfortunati protagonisti Girolamo Donzellini, Pietro Longo e Nascimbene Nascimbeni, testimoniano la brutalità della ragion di stato di Venezia e l'inarrestabile protervia degli inquisitori romani, capaci di passarsi il testimone l'un con l'altro e “cacciare” i cosiddetti eretici per decenni, togliendo loro la vita anche in tarda età⁵⁷¹.

⁵⁷¹ Pietro Longo era un libraio ed editore attivo a Venezia sicuramente tra il 1575 e il 1576, in proprio o in società con Gaspare Bindoni il vecchio, e servendosi della tipografia di Cristoforo Zanetti, ma presente alla Fiera di Francoforte già dal 1569. La sua intraprendenza, tale da garantirgli numerose commesse internazionali era nota in città, così come la capacità di importare libri proibiti, aggirando i divieti. Fino al 1587, almeno, quando fu arrestato dall'Inquisizione con la grave accusa di propensione per le tesi protestanti e traffico di testi vietati. Gli atti del suo processo non sono stati trovati, ma è certa la data della condanna a morte, pena molto rara per il contrabbando, eseguita il 31 gennaio del 1588. Le vicissitudini di Nascimbeni e Donzellini sono notoriamente intrecciate, e palesano una triste quanto umanissima alternanza tra delazioni, ferme convinzioni, abiure, tradimenti, dedizione alla causa e al principio fino al sacrificio estremo, in cui la città di Ferrara, al tempo della duchessa Renata, diventa crocevia dei destini, spesso tragici, di tanti intellettuali e uomini di modesta condizione. Come il fornaio Fanino Fanini, vanamente difeso dalla figlia di Luigi XII, e bruciato il 22 agosto 1550; o il monaco e teologo Giorgio Siculo, colà giustiziato come eretico il 23 maggio 1551. Il 15 gennaio 1551, dinanzi all'inquisitore di Ferrara, Girolamo Papino, si presentò Nascimbene Nascimbeni, prete e insegnante, per una cerimonia di abiura: egli ha ospitato in casa sua proprio Giorgio Siculo e deve pagarne le conseguenze. Dal 1560, data in cui lascia i domini degli estensi, comincia vita raminga che trova un nuovo punto di svolta nel 1570, quando si trova nelle carceri dell'inquisizione veneziana. Verrà scarcerato solo dopo sette anni, durante i quali ebbe a scrivere spesso ai suoi inquisitori, accompagnando le perorazioni con composizioni poetiche degne del suo magistero, che lo portò, tra gli altri prestigiosi incarichi, ad essere il rettore delle scuole della città di Ragusa. Un saggio della condizione in cui versava a Venezia, è fornito da questo breve frammento, scritto dopo

Alle soglie del Seicento, tra tanti alti e bassi, la “macchina” industriale tipografica della Serenissima è ancora una delle attività economiche più floride, capace di muovere notevoli interessi e capitali e impiegando il considerevole numero di circa cinquecento lavoratori⁵⁷². Eppure, da alcune valutazioni posteriori, e dunque da considerare relativamente precise, grande è la differenza con la situazione di metà Cinquecento, la più felice della storia dell'editoria veneziana, quando i libri prodotti rappresentavano, come detto, il 38% del totale italiano⁵⁷³.

quattro anni di prigionia: «qui prigionio [...] sono [...] privo di ogni bene di fortuna et ripieno di ogni specie di miseria, infermo del corpo, per cagion di un cattarro che ogni qual giorno mi consumma la schena et nel freddo più mi tormenta, né ho modo, né commodità alcuna di farmi curar, né tampoco di comprarmi del pane». Una volta liberato, nel pieno del marasma dovuto alla peste, Nascimbene verrà ospitato dal medico bresciano Girolamo Donzellini, già suo compagno di cella, che si era offerto di curare i tanti malati della città lagunare. L'obbligo per l'insegnante è, naturalmente, di non lasciare la Repubblica, ma dopo una sicuramente sofferta riflessione, il 10 giugno 1578 egli fugge verso Padova, mettendo pesantemente nei guai il suo benefattore, che subito verrà accusato di complicità. L'ultima lettera dello studioso giunge proprio dalla città euganea, circa un mese dopo, indirizzata all'antico amico. Da quel momento, di lui si perderanno le tracce: si può supporre che sia morto non molto tempo dopo, affermando però con forza e rabbia la sua libertà di pensiero, minata ma non sconfitta da tanti anni di finzioni ed umiliazioni. Girolamo Donzellini, dopo nove anni dalla scomparsa di Nascimbene, subirà le ire dell'Inquisizione, che non avrà pietà nemmeno per la sua età avanzata, settantaquattro anni, annegandolo ai primi di aprile del 1587. Il bresciano aveva pagato per tutta la sua esistenza la brillantezza d'ingegno e quella che non ci si perita di definire bontà d'animo. Suo padre, Buonamonte, era stato fautore di un circolo intellettuale aperto alle istanze riformiste e ne aveva affidato l'educazione a Michelangelo Florio. Aveva un fratello, Cornelio, frate domenicano e precettore dei nipoti di Vergerio, già noto alle cronache giudiziarie di gran parte d'Italia: anche le sue vicende meriterebbero un capitolo a parte, ma basti dire che, dopo aver abbandonato il saio si dedicò alla traduzione del *Petit traité de la Sainte Cène* di Calvino e ad un volgarizzamento del Nuovo Testamento, nel 1552 sposò una ex monaca e si diresse prima a Ferrara e poi forse a Firenze, dove probabilmente morì poco tempo dopo. Girolamo fu spesso tradito dai suoi “complici”, come lo spagnolo Diego de Enzinas, nel 1545, che così facendo cercò di risparmiarsi le torture dei carcerieri di Roma, dove si trovavano entrambi. Eppure quella delazione fu quasi una fortuna per il bresciano, perché lo costrinse a risalire la Penisola, stabilendosi a Venezia. Qui esercitò con grande successo la sua professione di medico, facendosi conoscere anche dai numerosi circoli eterodossi della Repubblica. Coinvolto nella famosa e fluviale testimonianza di Pietro Manelfi, nel 1551, due anni dopo fu denunciato dalla domestica dell'amico e correligionario Vincenzo Maggi, e fu costretto a lasciare Venezia. Dopo un breve periodo nel naturale approdo di Ferrara, presso Renata, dal quale apprese la notizia della condanna veneziana subita in contumacia, e una permanenza a Tubinga, nel 1560, per mezzo di un salvacondotto, tornò a Venezia, presentandosi spontaneamente dinanzi al Sant'Uffizio. Con straordinario acume, dimostrò che il suo stesso cosmopolitismo e naturale curiosità intellettuale l'avevano condotto ad interessarsi a tesi diverse da quelle cattoliche; così come la sua professione di medico, che lo metteva in contatto con numerosi pazienti professanti i più disparati credi religiosi. La condanna fu mite: appena un anno da trascorrere nel convento domenicano dei SS. Giovanni e Paolo. Molto peggio gli andò nel 1575, quando a seguito di un nuovo processo, fu condannato alla prigione a vita e costretto, il 9 giugno, ad una dolorosa abiura. Ma il terribile morbo che devastò Venezia a partire dall'anno seguente, gli “regalò” un permesso per poter assistere gli appestati, di cui Venezia andava riempiendosi; tanto bene fece, che nell'aprile del 1577 tornò in completa libertà, riprendendo normalmente lo svolgimento della sua professione. Ci fu poi l'*affaire* Nascimbene che lo fece cadere nuovamente in disgrazia, presso le autorità cittadine ed ecclesiastiche, che nel 1587, dopo un lungo periodo durante il quale ben poco si sa di lui, gli fecero pagare il prezzo della sua libertà e autonomia di pensiero. Per una serrata ricostruzione dei tanti processi per eresia di questo periodo, che comprende molte altre vicende, vedi A. PROSPERI, *L'eresia del libro grande. Storia di Giorgio Siculo e della sua setta*, Milano, Feltrinelli, 2000; in particolare, le pp. 323-339.

⁵⁷² Cfr. I. MATTOZZI, *'Mondo del libro' e decadenza a Venezia (1570-1730)*, in «Quaderni Storici», 24, 1989, pp. 743-786.

⁵⁷³ Preda per troppo tempo, è vero, dei lacci clericali, la stampa italiana dell'inizio del Seicento risente anche di grandi difficoltà tecniche, che ne minano il prestigio. Gli errori di stampa crescono nettamente di numero, perché produrre un'edizione più volte corretta costa sempre di più; oltre tutto, già da decenni i migliori caratteri a stampa sono quelli francesi di Garamond e Granjon, utilizzati persino in quella che era stata la culla di straordinarie forme e matrici. Per gli sviluppi seicenteschi della stampa in Italia, vedi M. C. NAPOLI, *L'impresa del libro nell'Italia del Seicento. La bottega di Marco Ginammi*, Napoli, Guida, 1990.

Le botteghe degli stampatori erano progressivamente scese dai circa centotrenta torchi del periodo di massimo fulgore, dei quali una trentina appartenevano ai soli Giunti, ai settanta del 1588; scendendo ancora a circa quaranta appena otto anni dopo e a soli trentaquattro nel 1598: un declino industriale lento che, comunque, nel suo punto più basso, non impedisce a Venezia di continuare ad essere, di gran lunga, la maggiore produttrice italiana di opere a stampa, e solo in parte ha a che vedere con l'azione della congregazione dell'Indice⁵⁷⁴.

A meno che non si voglia considerare quella d'Oltretevere l'offensiva politica di una potenza straniera, quale essa era per la Repubblica, atta a favorire gli stampatori romani privilegiati, che si vedevano affidata in gran parte la produzione dei libri devozionali, lucrosa sin dagli albori della stampa.

Una risoluzione avvicicabile, per intenti e resa, ai provvedimenti protezionistici di altri governi internazionali a salvaguardia di mercati vastissimi un tempo aperti alla libera iniziativa: come quello preso dalla Spagna, che dal 1571 appoggiò apertamente Christophe Plantin, legatissimo alla corte iberica, che nella persona di Filippo II gli aveva conferito il titolo di «arcitipografo reale», affidandogli l'esclusiva della vendita dei libri spirituali per la Spagna e le Americhe, e annichilendo così la concorrenza veneziana, che riconquistò le piazze sudamericane solamente alla fine del XVII secolo.

La concorrenza straniera rese sicuramente difficile la vita dell'intera catena lavorativa che gravitava attorno all'industria editoriale a Venezia. Il mondo protestante non ha ne ha più bisogno, come sponda autorevole in quello cattolico; Anversa, Parigi, Lione, Ginevra, anzi, hanno consolidato rapporti esclusivi con molte stamperie dell'intera Penisola, una volta in affari con i colleghi veneziani.

Eppure la Serenissima, per tutto il Seicento, conserva molti dei suoi migliori rapporti internazionali: autori da ogni dove arrivano in città a portare i loro manoscritti; diversi stampatori, anche di non elevato rango, posseggono succursali in altre città italiane; le stampe in greco e in slavo continuano a dimostrarsi un ottimo investimento, così come quelle musicali.

Le istituzioni repubblicane avevano fatto di Venezia il luogo d'elezione per il pieno sviluppo e il rigoglio dell'arte della stampa. La professionalità e le grandi capacità dimostrate da generazioni e generazioni di stampatori, unite ad un clima di grande apertura mentale e culturale, contribuirono a determinare il grandioso successo di un "esperimento sociale" per molti versi irripetibile.

Gli ottantasei libri «comunali», comuni cioè a tutti gli stampatori perché d'uso scolastico, e dunque non sottraibili da alcuni con la procedura del privilegio, sono la plastica espressione della ampiezza dei gusti e degli interessi dei lettori medi veneziani, che comunque non possono ritenersi molto diversi da quelli primo quattrocenteschi, seppur con i dovuti aggiornamenti. Nell'elenco pochi sono i classici, molti i testi religiosi, i poemi cavallereschi e soprattutto i romanzi della tradizione letteraria "storica": «il Troiano», il preferito a Venezia, fra Tre e Quattrocento, il «Boro d'Antona», «Paris e Vienna», la *Spagna*, i *Reali di Francia*, il «Meschino», «Oggeri il Danese», «Giosaphat e

⁵⁷⁴ Cfr. P. F. GRENDLER, *L'Inquisizione romana e l'editoria a Venezia 1540-1605*, tit. orig., *The Roman Inquisition and the Venetian Press, 1540-1605*, Princeton, Princeton University Press, New York 1977, trad. it. di Antonella Barzazi, Roma, Il Veltro, 1983, in particolare, le pp. 225-246.

Barlaam». L'immane *Fior di Virtù*, alcune grammatiche moderne e le antiche, il *Donato* per il latino, «Emmanuel» per il greco - una riduzione del testo di Crisolora stampato proprio a Venezia per la prima volta, nel 1471 -. Dante non c'è, in accordo alla *damnatio* culturale del secolo barocco, Ariosto e Tasso, naturalmente, sì; diversi vocabolari e l'eserciziario di latino di Juan Louis Vives; manuali di storia, di buona condotta, di bella scrittura e di retorica; di conversazione e di medicina. Miscellanee di versi e frasi celebri, guide odeporiche, letteratura popolare - *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno*, con l'ultima parte del romanzo di Croce, scritta da Adriano Banchieri e pubblicata appena dal 1620, e il *Naspo bizaro*, scritto a metà del secolo precedente dal veneziano Alessandro Caravia -. Tra i contemporanei, si fanno notare le due espressioni «opera Mascardi», lo storico ed erudito Agostino Mascardi, e «opera Fulvio Testi», segno del gran successo, anche tra i lettori medi, di due dei nomi più importanti della letteratura barocca⁵⁷⁵.

Il ponderoso contributo dell'imprenditoria cittadina alle lettere italiane avvenne proprio alla confluenza postrema delle istanze linguistiche fiorentino-toscane e di quelle industriali, quando l'Accademia della Crusca, nel 1612, affidò la pubblicazione della prima edizione del suo *Vocabolario* a Giovanni Alberti, ultimo rappresentante di una delle più grandi famiglie di stampatori veneziani⁵⁷⁶.

⁵⁷⁵ L'inventario di «Thomaso Boato librer all'insegna del Spirito Santo, posta in contrà del Santo Aponal» fu redatto il 5 marzo 1622, è un altro ottimo esempio dei gusti non certo pretenziosi dei lettori medi veneziani. Forse di non grandi vedute intellettuali, i clienti della libreria Boato sono comunque attenti a ciò che accade attorno a loro, curano la salute del corpo, oltre che quella dell'anima, e sanno come intrattenersi lecitamente: tra le scorte in deposito, infatti, si trovano anche trentacinque copie del «Laberinto di Andrea Ghisi [...] nel qual si contiene una tessitura di duemiladuecentosessanta figure che apprendolo tre volte con facilità si può saper qual figura si sia immaginata». Attento a non detenere alcun libro proibito, che neanche interesserebbe la maggioranza dei suoi clienti, Tommaso ha riempito i suoi magazzini di opere spirituali molto note e destinate all'uso quotidiano - dunque ad un veloce logoramento -: sessantadue copie dello *Sposalizio dell'anima fidele*, cinquantatré dei *Quattro novissimi* di Luca Pinelli, ancora cinquantatré di *Cristo in passione. Tragedia*, diciotto della *Dichiaration del simbolo*, ventiquattro della *Meditazion del SS. Sacramento*, etc. Non possono poi mancare le sempre richiesti opere mediche, soprattutto sotto forma di manuali pratici; stesso discorso per le opere di diritto; molti sono i manuali di buona condotta sociale, su tutti la *Civil conversazione* dell'altro grande cittadino di Trino Vercellese, Stefano Guazzo. L'elenco prosegue con manualistica militare, commerciale, opere matematiche e di geografia; richiesti sembrano essere anche i madrigali: Boato, infatti, ne inventaria trentotto in onore della Beata Vergine, del grande teorico musicale Gioseffo Zarlino. Moltissimi sono i dizionari e le grammatiche: secondo le sue note, cento «vocabolari tedeschi», un dizionario «Galesini», cioè il *Dittionario, ouero tesoro della lingua volgar, latina* [...] *Con il dittionario latino nel fine accomodato alle voci volgari d'esso tesoro* [...] di m. Cesare Mirani Calderino, diffusissima opera divulgativa del benedettino Pietro Galesini, ascoltato consigliere di Carlo Borromeo; una grammatica «Emmanuel» per il greco e nove grammatiche ebraiche e dodici «Pentateucon ebraico». Per la letteratura, prevalgono le opere moderne: rime vernacolari, ariostesche e tassiane, il *Pastor fido* di Giovan Battista Guarini, e tante favole pastorali; la variegata produzione di Giulio Strozzi, così come quella di Girolamo Rocchi, e testi d'occasione come le «Esequie del granduca», quasi cronachistico resoconto delle cerimonie organizzate dai fiorentini residenti a Venezia, in occasione della morte di Cosimo II di Toscana. Il formato dei libri è perlopiù piccolo, dal prezzo contenuto, e tra essi spicca un Dante *in-16°*; pochi sono i testi di qualche pregio: due messali di Clemente VIII in rame e il *De cultura ingeniorum* del gesuita Antonio Possevino. Cfr. *LIBRI, EDITORI E PUBBLICO NELL'EUROPA MODERNA. GUIDA STORICA E CRITICA*, a cura di Armando Petrucci, cit.

⁵⁷⁶ Per il primo secolo e mezzo della stampa e per i necessari accorgimenti linguistici in direzione unificatrice che furono apportati ai testi volgari editi nell'intera Penisola, vedi *ATLANTE DELLA LETTERATURA ITALIANA*, a cura di Sergio Luzzato e Gabriele Pedullà, cit., Volume Primo, *Dalle origini al Rinascimento*, a cura di Amedeo De Vincentiis; in particolare, *La questione lingua nel Cinquecento*, di Giuseppe Antonelli e Marcello Ravasi e *La stampa nel Cinquecento*, di Federico Barbierato.

LUDOVICO ARIOSTO E LA COMPLESSA PRATICA DELLA «CORTIGIANÀ»

UN RINASCIMENTO, MOLTI RINASCIMENTI

Alla crisi politico-militare di fine Quattrocento si affianca una profonda trasformazione dei modelli culturali fino ad allora vigenti ed imperanti. È il “sapere” stesso che muta, nelle sue forme di rappresentazione, nelle sue funzioni, nella sua organizzazione: ne risulta finalmente cambiata l’immagine mitizzata del passato tardo-feudale che tanta parte aveva avuto nel consolidamento delle grandi dinastie del XV secolo⁵⁷⁷.

Nasce, così, una cultura declinata al presente, mentre sempre più fievoli si fanno le voci discordanti; il desiderio primario, adesso, è di cancellare i linguaggi precedenti, tagliandone le radici storiche, imbevute di cultura regionale, di espressività ormai sentita come antica, se non proprio “primitiva” e popolare. Il nuovo mito che s’innalza imperioso è la modernità, caratterizzato in ambito politico da un ordine centralizzato e cosmopolitico che irradia nel mondo la nuova parola d’ordine: assolutismo.

Con questo spirito di rinnovamento, e italiano e europeo, sempre più marcato si fa il solco che separa le culture di corte o delle sempre più numerose accademie e quelle tenacemente legate ad orbite locali e municipali.

In Italia, tra la fine del Quattrocento e la fine del Seicento corre, dunque, un vasto processo di modificazione e progressiva cancellazione della memoria delle origini, che però troverà sempre agguerrite opposizioni capaci quantomeno di frenarne lo sviluppo; ciò che nel resto d’Europa avviene invece in modo molto rapido, per contingenti situazioni politiche e, soprattutto, per un diverso e più radicato rapporto tra culture periferiche e le capitali, portando di conseguenza ad una repentina perdita di memoria dei modelli linguistici due-trecenteschi a tutto favore delle letterature cinque-secentesche, quelle considerate “classiche” nei canoni odierni di Paesi come Francia, Spagna ed Inghilterra.

Non le deboli opposizioni rappresenteranno un problema per l’avvento della “modernità”, nella Penisola: molto più potranno gli sfrangiamenti della cultura italiana, dovuti ai tanti microcosmi politici distribuiti sul territorio. Tanto che in molte parti d’Italia, Ferrara *in primis*, nemmeno si potrà parlare di cambiamenti significativi, bensì di prolungamento e messa in rilievo del passato. La definizione di «Rinascimento», seppur adeguatamente periodizzata tra XIV e XVI secolo, andrebbe dunque almeno declinata al plurale, magari con l’aggiunta volta a volta di specificazioni e attributi capaci di

⁵⁷⁷ Importanti guide per queste considerazioni intorno alla frattura che attraversa la cultura a cavallo dei secoli XV e XVI, soprattutto, ma non solo, nel nostro Paese, sono stati S. DRESDEN, *Umanesimo e Rinascimento*, tit. orig., *De Mens in de Wereld*, © S. Dresden, 1967; trad. it. di Gabriella Antonelli, Milano, Il Saggiatore, 1968; E. BONORA, *Retorica e invenzione. Studi sulla letteratura italiana del Rinascimento*, Milano, Rizzoli, 1970; R. SCRIVANO, *La norma e lo scarto. Proposte per il Cinquecento letterario italiano*, Roma, Bonacci Editore, 1980; G. MAZZACURATI, *Il Rinascimento dei moderni. La crisi culturale del XVI secolo e la negazione delle origini*, Bologna, il Mulino, 1985; *THE CAMBRIDGE HISTORY OF LITERARY CRITICISM*, Volume 3, *The Renaissance*, edited by Glyn P. Norton, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.

valorizzare l'apporto di preta marca "locale", imprescindibile chiave di lettura della situazione italiana. È, in quest'ottica, del tutto discutibile la stessa idea di "uomo del Rinascimento", perché a saper leggere in profondità le biografie stesse di tanti presunti campioni della modernità, per non parlar delle opere, ci si può rendere facilmente conto di quanto la tradizione influisca sulla loro *forma mentis*.

Nel qual tripudio con giubilo e festa
voglio lasciarli e terminar l'istoria,
ché il furor della gallica tempesta
mi trae gli antichi fuor de la memoria
e non mi lascia far più manifesta,
secondo il consueto, la lor gloria,
anzi per forza mi costringe e move
a trasmutar le cose vecchie in nove.⁵⁷⁸

Attraverso questi versi, tutti giocati su riferimenti boiardeschi e suggestioni dantesche, due anni dopo i "fatti" di Fornovo, il poligrafo ferrarese Francesco Bello, ben più noto come Il Cieco di Ferrara, palesava la fine ineluttabile di un'epoca e la necessità di «trasmutare» l'antichità in forme nuove capaci da un lato di comprendere il reale, dall'altro di leggerlo, alla ricerca di una condivisione quanto più possibile sfaccettata con i contemporanei.

Ancora una traumatica interruzione, come nella ben nota chiosa del conte Boiardo; ancora un'uscita di scena drammatica, stavolta a firma di un umile cantastorie, che probabilmente, peraltro, visse il passaggio di Carlo VIII e delle sue truppe in posizione comodamente defilata, nei paraggi di Mantova; poco importa: la violenza delle armi, quelle vere, ha messo a tacere i paladini della tradizione pre-ariostesca, stereotipati emblemi della vetusta cultura che univa piazza e corte, terremotando quella che era la più tipica e riconoscibile tradizione culturale del mondo tardo-feudale.

Quasi reazione all'avanzante caos, la brama di "regole" certe, di ordine formale, si impone con forza anche al vasto ambito della produzione volgare. Tutti coloro che non vogliono o non sanno adeguarsi, scenderanno più di un gradino nella scala valoriale dei consumi e del successo, ormai inteso su scala latamente interregionale, se non proprio nazionale.

Al mutare della stessa fruizione del romanzo di cavalleria, corrisponde un netto cambiamento anche nella ricerca dell'archetipo da raccontare e condividere, in forza di una più consapevole e spregiudicata dinamica relazionale con il passato ma, soprattutto, con il nuovo pubblico che si intende conquistare: più ampio, meno legato ai particolarismi campanilistici, soddisfatto solo se l'opera risponde adeguatamente alle sue aspettative⁵⁷⁹.

⁵⁷⁸ Il cantastorie ferrarese, a differenza del conte di Scandiano, terminò la *fabula*, aggiungendo ulteriori due ottave, dopo questi sconsolati versi. Cfr. FRANCESCO BELLO detto IL CIECO DA FERRARA, *Il Mambriano*, Venezia, Giuseppe Antonelli Editore, MDCCCXL, XLV, 120, pp. 695-696; sul *Mambriano*, vedi anche J. CIRAVEGNA, *L'Islam nei poemi cavallereschi: dal "Mambriano" alla "Marfisa"*, in «Critica Letteraria», 3, 2005, pp. 547-564.

⁵⁷⁹ Su questo aspetto, vedi R. ROMANO, *Tra due crisi: l'Italia del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1971; A. QUONDAM, *Rinascimento e Classicismi. Forme e metamorfosi della modernità*, Bologna, il Mulino, 2013.

Eppure, il testo più rappresentativo del trentennio che separa la discesa rovinosa dei «Galli» di Carlo VIII e quella altrettanto paradigmatica dei Lanzichenecchi di Carlo V, è pur sempre l'*Orlando Furioso*, un poema cioè che *ab initio* proclama la sua diretta discendenza dal testo di Boiardo e da tutti quelli, minori, che ne avevano innervato la struttura, così come dalle decine e decine di continuazioni che lo avevano condotto, con inesausto successo, nel XVI secolo: lo fa ironicamente, certo, ma questo attiene la cifra stilistica di Ludovico Ariosto e ancor più l'intenzionalità autoriale, non il prodotto finale, che è e rimane un romanzo cavalleresco.

Come si può spiegare questo apparente controsenso? Opponendo primariamente l'obiezione che s'avanzava in precedenza, e cioè che il fenomeno di frattura ha, in realtà, un andamento storico molto più lento di quanto comunemente si è portati a credere; non dimenticando, poi, che pensare di tracciare un quadro d'insieme della situazione italiana tra il 1494 e il 1527, dopo tante recenti acquisizioni storico-filologiche, ancor più che fuorviante, sarebbe a tutti gli effetti sbagliato.

L'opera di sgretolamento e di discredito nei confronti di Boiardo e delle declinazioni popolari delle storie di cavalleria, era già cominciata, quando Ariosto si accinse alla scrittura della sua opera maggiore. All'inizio del XVI secolo, peraltro, muta pelle la stessa figura del cortigiano: da assertore convinto della *varietas*, in grado di valorizzare le eccellenze a detrimento della mediocrità, della multiformità dei codici, della proliferazione dei centri culturali, così come della capacità di adeguamento ai vari contesti sociali, l'uomo di corte italiano diviene un implacabile omologatore di forme, capaci di valicare i labili confini regionali presenti in Italia e diffondere, in una lingua fatta *koinè*, nuovi impetuosi fenomeni culturali come il petrarchismo, l'aristotelismo poetico-retorico, di cui si nutrirà il futuro poema epico, la letteratura comportamentale.

Si sono posti problemi, finora; ben più difficile è dare spiegazioni ai tanti, diversi umanesimi rinascimentali alle prese con la drammatica svolta cinquecentesca, in atto in Italia e in Europa.

Ribadendo la necessità di frammentare in blocchi temporali e problematici più ristretti i termini della discussione, evitando quanto più possibile considerazioni massimaliste, si possono provare a delineare alcune linee di pensiero: l'indiscutibile irrigidimento valoriale che s'innalza maestoso nella seconda metà del Cinquecento, dopo averne pervaso la prima, è figlio di una scelta elusiva e tendente all'esclusione operata da alcuni "padri nobili" della cultura dell'epoca.

Questo non significa sminuire l'importanza dei cambiamenti realizzati dalla cultura dominante già a partire dagli ultimi anni del Trecento, ma sottolinearne l'intento difensivo e in molti tratti conservatore⁵⁸⁰.

Scomparsi i Salutati e i Bruni, occorre immediatamente sostituiti che ne seguissero le orme e fossero all'altezza del compito loro assegnato; che non era certo più quello di indirizzare e guidare la

⁵⁸⁰ Antonio Gramsci volle andare anche oltre, quando disse che: «[...] l'umanesimo fu un fatto reazionario nella cultura perché tutta la società italiana stava diventando reazionaria», rimproverando gli studiosi suoi contemporanei di non aver saputo o voluto mettere «l'umanesimo in connessione con i fatti economici e politici che si svolgevano in Italia contemporaneamente: passaggio ai principati e alle signorie, perdita dell'iniziativa borghese e trasformazione dei borghesi in proprietari terrieri». A. GRAMSCI, *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura*, Torino, Einaudi, 1949, p. 38.

cultura della corte, bensì anzitutto di soddisfare i desideri di coloro che ne richiedevano i servizi. E d'altronde, molto spesso, i nuovi diplomatici si erano formati proprio sotto il magistero dei grandi umanisti del primo Quattrocento: erano mutate, piuttosto, le esigenze dei Signori, che necessitavano di abili missive diplomatiche, orazioni, panegirici d'occasione, scritti storici in cui si dava vita a ricostruzioni genealogiche capaci di competere con quelle fittizie, evidenziate sempre più spesso nei poemi cavallereschi.

Era fondamentale ormai, per qualsiasi progetto politico che s'inseguiva, la ricerca del più vasto consenso: come ottenerlo se non attraverso l'opera intellettuale di un "professionista" della cultura?

A Firenze, con il suo repubblicanesimo, così come a Milano, dove il raffinato Pier Candido Decembrio, traduttore proprio della *Repubblica* di Platone, in antitesi con l'ideale bruniano, esaltò la tradizione imperiale di Roma; ma anche presso la corte di Alfonso e Ferdinando d'Aragona, a Napoli, uno dei gli altri grandi centri dell'umanesimo nella seconda metà del secolo XV, Valla, il Panormita, lo stesso Decembrio, soprattutto Giovanni Pontano, ricoprendo alti ruoli istituzionali, seppero tenere le redini della cultura del regno partenopeo; non poteva mancare l'apporto della corte papale, dove il Poggio, Leon Battista Alberti, Flavio Biondo, trovarono l'ambiente più confortevole per umanisti come loro, che ricercavano benefici ecclesiastici o curiali, se non addirittura d'ascendere ad elevate cariche ecclesiastiche⁵⁸¹.

Eppure, il vecchio sogno d'autonomia intellettuale delle vecchie generazioni stava già malinconicamente sfumando; ecco, ad esempio, come Leon Battista Alberti, campione di un conservatorismo morale spesso vièto sapientemente mascherato di modernità, aveva affrontato la questione già ne *I Libri della Famiglia*, laddove, a Lionardo che domanda se sia da reputarsi «onore trovarsi nelli uffici e nello stato», Giannozzo risponde:

Niuna cosa manco, Lionardo mio; niuna cosa manco, figliuoli miei. Niuna cosa a me pare in uno uomo meno degna di riputarsela ad onore che ritrovarsi in questi stati. E questo, figliuoli miei, sapete voi perché? Sì perché noi Alberti ce ne siamo fuori di questi fummi, sì anche perché io sono di quelli che mai gli pregiài. Ogni altra vita a me sempre piacque più troppo che quella delli, così diremo, statuali. E a chi non dovesse quella al tutto dispiacere? Vita molestissima, piena di sospetti, di fatiche, pienissima di servitù. Che vedi tu da questi i quali si travagliano agli stati essere differenza a pubblici servi?⁵⁸²

Quando sopraggiunse la crisi delle istituzioni politiche italiane, incapaci di difendersi dalla marea montante proveniente da Francia e Spagna e al contempo difendere le faticose conquiste della Pace di Lodi del 1454, che aveva esaurito la fase più acuta dell'espansionismo degli Stati italiani, a quel tempo sì, ancora bisognosi di "intellettuai organici" che ne sostenessero l'azione attraverso l'elaborazione di un disegno politico massimalista, gli umanisti erano ormai pienamente inseriti nei gangli istituzionali del potere, avido adesso di cortigiani capaci di assolvere una nuova e primaria funzione, quella di

⁵⁸¹ Cfr. C. DIONISOTTI, *Chierici e laici*, in *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967-1999, pp. 47 sgg.

⁵⁸² L. B. ALBERTI, *I Libri della Famiglia*, cit., Libro Terzo, *Liber Tertius Familie: Economicus*, p. 218.

ridurre drasticamente la permeabilità sociale, che decenni prima era stata la chiave della scalata al successo dei nuovi Signori. Occorreva, adesso, un nuovo approccio, più rigido, tendente a cristallizzare i rapporti tra il Palazzo e la piazza: la formazione di un gruppo dirigente, formato dalla nobiltà e dalla grande borghesia, di cui gli intellettuali “moderni” dovevano rappresentare la potente voce e il volto esportabile, ma anche il braccio disarmato.

Quarant’anni dopo le considerazioni dell’Alberti, l’ideale di vita del primo umanesimo fiorentino, tutto improntato all’intervento civile e politico, lasciava spazio a contrasti sempre più profondi: la strada del neoplatonismo contemplativo era tracciata e già grandemente battuta.

Quattro novanta quattrocento e mille
de l’anno che Dio prese carne, essendo
tutte le parti del mondo tranquille,
le creature in gran pace vivendo
Marte con turbulente sue faville
poner le volse in sanguinoso mendo,
mettendo in cuore a un tramontan signore
de l’universo farsi imperatore.

Ancora una volta un umile cantastorie, questa volta il cinquecentesco anonimo autore delle *Guerre horrende de Italia*, molto meglio dei pur grandi storiografi dell’epoca, riesce a rendere, attraverso i suoi versi, lo stato di sgomento e scoramento che aveva attraversato tutta la società italiana al tempo della spedizione francese⁵⁸³.

Quella perduta età di splendore e pace, contrapposta alle sanguinose guerre ed invasioni straniere; le divisioni sempre più accentuate fra gli italiani e le patenti avversioni nutrite tra abitanti di diverse regioni, condussero il mondo politico e culturale ad interrogarsi sulla propria natura, in uno sforzo di riflessione critica che doveva condurre a ricercare le radici dello sfacelo.

Si può dunque inferire l’esistenza di un progetto, da parte di alcuni centri di potere dislocati a Ferrara, Venezia, Napoli, Roma, capace di bloccare qualsiasi spinta dal basso potenzialmente in grado di mettere in discussione lo *status quo* già traballante. Non del solo versante linguistico si parla, e le polemiche sulla questione della lingua vanno ricondotte proprio a questa dinamica di potere, bensì anche di quello politico-economico, sociale in senso lato: con l’impedire l’accesso al sapere ai nuovi

⁵⁸³ Il poema è citato in J. R. HALE, *Renaissance War Studies*, London, The Hambledon Press, 1983, p. 359. Il titolo completo, uno dei più diffusi e ristampati del tempo, è *Guerre horrende de Italia. Tutte le guerre d’Italia, comenzando dala venuta di re Carlo del mille quattrocento nonantaquattro, fin al giorno presente*. Stampato a Venezia nel 1535, per i tipi di Guglielmo da Fontaneto, offriva una panoramica sui tanti conflitti che avevano afflitto la Penisola in poco più di quarant’anni. L’ottava citata è la seconda dell’intera opera, e arriva dopo il proemio dedicato a Dio creatore, supplicato di dare la forza al poeta di rammemorare «[...] de Italia le strage e prede / che dogni affanno sempre fu herede». L’aggettivo «horrende», che sia stato usato per primo da Machiavelli o da Guicciardini poco importa, testimonia l’ormai avvenuto inserimento nella lingua italiana della parola, che risale proprio ai primi decenni del XVI secolo. Per una panoramica completa sui poemi in ottava improntati ad una disamina dei principali eventi bellici del Quattro e del Cinquecento, importantissimo rimane *GUERRE IN OTTAVA RIMA*, a cura di Amedeo Quondam, 4 Volumi, Volume Primo, *Repertorio bibliografico e indici*, a cura di Cristina Ivaldi e Donatella Diamanti, Modena, Panini, 1988-1989; ma anche l’introduzione, a cura di Francesco Tateo, a *GLI UMANISTI E LA GUERRA OTRANTINA. TESTI DEI SECOLI XV E XVI*, a cura di Lucia Gualdo Rosa, Isabella Nuovo e Domenico Defilippis, introduzione di Francesco Tateo, Bari, Edizioni Dedalo, 1982.

ceti proto-borghesi, si impediva scientemente ogni iniziativa di ordine sociale ed economico proveniente dalle classi subalterne.

L'istituzione ufficiale di gerarchie, a seguito della nuova strutturazione delle corti, conduce inoltre ad una irrimediabile perdita di autonomia di questi uomini di cultura, che nemmeno possono più servirsi del loro sapere per svolgere compiti di mediazione, che ormai avvengono a livelli diversi e con modalità affatto nuove, rispetto anche al recente passato.

L'alleanza tra intellettuali e uomini di potere, insomma, non ha retto oltre la metà del XV secolo, o perlomeno ha mutato pelle, se è vero che se ne «legge curiosamente il rimpianto e il vagheggiamento leggendario a brevissima distanza, venti o trenta anni dopo, negli scritti dei contemporanei d'altri grandi principi e mecenati, di Lorenzo il Magnifico e di Federico da Montefeltro»⁵⁸⁴. Siamo ad un di presso dall'epocale passaggio dalla dimensione di umanista a quella di cortigiano, come ben saprà riconoscere Baldassarre Castiglione, una delle menti più lucide e consapevoli di questo periodo.

Esauriti i furori storicistici, che riducevano drasticamente questo fenomeno di pur innegabile chiusura, ad un blocco voluto dall'aristocrazia egemone, incapace di adeguarsi al mutare dei tempi, rimangono i meritori tentativi di tutti gli studiosi che, con grande fatica, hanno creduto giusto di rintracciare in quei processi di “normalizzazione”, e linguistica e politica, i prodromi della formazione dell'Italia come stato moderno.

A volte, nelle discussioni critiche, affiora il rimpianto per ciò che poteva essere, se la letteratura “popolare” - definizione quanto mai problematica - avesse avuto più possibilità di affermarsi, nel mondo culturale italiano del XVI secolo: «a differenza di quanto avvenuto in altri Paesi europei», è la usuale conclusione di questo ragionamento. In realtà, da un lato l'impatto della letteratura europea nata lontana dai grandi centri va comunque dimensionato, dall'altro, va detto che in Italia è esistita e come una letteratura capace di farsi portavoce delle novità espressive e comunicative dei parlanti: piuttosto sono le storie letterarie che non la prendono in considerazione - ma va sottolineato che non è quella del latino maccheronico di Folengo, ad esempio, o del «furbesco» di Brocardo, o le scritture burlesche di Iacopo Bonfadio⁵⁸⁵, intellettuali certo *sui generis*, ma pur sempre abili parodisti -. D'altronde, estremizzando il discorso: sarebbe stata davvero più moderna e popolare la letteratura italiana se, al mutare del secolo, fosse prevalsa la tendenza iconoclasta di Pulci, piuttosto che il minuzioso lavoro di lima svolto da Ariosto per adeguare la sua forma alla “nuova” norma linguistica?

Il primo Cinquecento, per converso, fornisce all'uso pratico le prime serie discussioni su una grammatica “nazionale”; anche questo dato di fatto, però, non può impedire di riconoscere i tanti limiti degli spesso pedanti e libreschi “guardiani” delle istituzioni letterarie.

All'orizzonte della discussione, si staglia il profilo dei nuovi modi di fruizione dell'opera letteraria, delle nuove tecniche di stampa e della loro repentina diffusione, che mutano definitivamente

⁵⁸⁴ C. DIONISOTTI, *Chierici e laici*, in *Geografia e storia della letteratura italiana*, cit., p. 154.

⁵⁸⁵ Cfr. M. AURIGEMMA, *Lirica, poemi e trattati civili del Cinquecento*, in *Letteratura Italiana Laterza (LIL), Il Cinquecento. Dal Rinascimento alla Controriforma*, Roma-Bari, Laterza, 1974-1986; I. BONFADIO, *Le Lettere e una scrittura burlesca*, edizione critica con introduzione e commento di Aulo Greco, Roma, Bonacci, 1978.

l'identità dell'intellettuale cortigiano, facendone ideologicamente un "professionista". Le corti d'Italia, in questo senso, hanno rappresentato un punto di riferimento decisivo, per tutti coloro che non si erano legati agli Studi o alle opportunità che venivano concesse dalle gerarchie ecclesiastiche: più di ogni altro ceto sociale, quello dei funzionari di vario livello, rappresenta al massimo grado il vorticoso movimento sociale e culturale che si agita sotto una superficie apparentemente immobile.

L'elaborazione di un sapere accentuatamente aristocratico, da parte degli umanisti quattrocenteschi, dimostrava apertamente la volontà di intessere il loro discorso all'interno di circoli esclusivi, una sorta di controparte di quanto stava avvenendo, a livello politico, con la progressiva affermazione di oligarchie e signorie. Un genere letterario appena tornato in voga, come il dialogo, ma ancor più la comunicazione letteraria, stilisticamente sorvegliata anche in rapporti strettamente personali tra due corrispondenti, palesa la "necessità" di una relazione chiusa fra persone di pari livello culturale.

Proprio l'analisi delle lettere dedicatorie, dei controllatissimi epistolari⁵⁸⁶, dei "cataloghi degli amici" che compaiono nelle opere di finzione, quando la narrazione volge al termine, illustra quanta consapevolezza del proprio ruolo scorresse nei diplomatici, negli amministratori, nei nobili che si affollavano attorno ai Signori italiani.

L'assenza di un grande centro d'irradiazione culturale veniva adeguatamente compensata dal patrimonio dei tanti nuclei di potere sparsi lungo la Penisola; prima orgogliosamente legati alle proprie peculiari produzioni letterarie e storiografiche, poi progressivamente capaci di aprirsi ai mutati panorami politici. Tutto questo vasto fenomeno di avvicinamento confluirà, come accennato, nelle discussioni attorno ad una lingua che si possa finalmente definire italiana, già infervoratesi nel primo trentennio del XVI secolo.

C'era da "giustificare" l'abbandono, a tutto favore della normalizzazione linguistica e grammaticale delle scritture volgari, condotta sotto l'egida dei nomi di Petrarca e Boccaccio, dei due grandi serbatoi culturali fino ad allora utilizzati: le nobili scritture umanistiche, ormai distantissime dal nuovo mercato della stampa che gravitava attorno alle corti, ma anche le lingue municipali, che per tutto il Quattrocento avevano rivendicato orgogliosamente il proprio *status*, ognuno rappresentativo di un determinato spazio geo-politico.

Si provò allora a creare un luogo ideale di mediazione, fatta salva la consapevolezza del disegno generale da parte solo di alcuni dei protagonisti, entro cui rinnovare radicalmente forme e contenuti dell'attività intellettuale: a quest'attività parteciparono grandi figure della cultura cortigiana, provenienti da molteplici punti d'Italia: Bembo, Sannazzaro, Ariosto; e Castiglione che, mentre ironizzava nel *Cortegiano* sui vecchi «che laudano le corti passate, perché non aveano gli omini così

⁵⁸⁶ Su questo tema, vedi G. BARUCCI, *Silenzio epistolare e dovere amicale. I percorsi di un "topos" dalla teoria greca al Cinquecento*, in «Critica Letteraria», 2, 2005, pp. 211-252.

viciosi come alcuni che hanno le nostre»⁵⁸⁷, nel *Proemio*, contenuto nell'edizione aldina delle *Lettere* sapeva descrivere impareggiabilmente il nuovo *status*, suo e di tanti altri grandi intellettuali del tempo:

Però tra l'altre cose, che nate sono a' tempi oltre li quali noi abbiam notizia, e non molto da' nostri secoli lontani, veggiamo essere invalsa questa sorte di uomini che noi chiamiamo Cortigiani, della qual cosa per tutta la Cristianità si fan gran professione: ché, comeché da ogni tempo siano stati gli principi e gran signori da molti servitori obediti, e sempre n'abbiano avuti dei più cari e meno cari, ingenui alcuni, alcuni sciocchi, chi grati per il valore dell'arme, chi nelle lettere, chi per bellezza del corpo, molti per niuna di queste cause, ma solo per una certa occulta conformità di natura; non è però forse mai per lo adietro, se non da non molto tempo in qua, fattasi tra gli uomini professione di questa Cortigiania, per dire così, e ridottasi quasi in arte e disciplina come ora si vede [...].⁵⁸⁸

A volgersi indietro, dunque, il cortigiano maturo rimirava un mondo chiuso in se stesso, costruito su fondamenta violente da signori locali, incapaci, con i loro comportamenti, di far dimenticare i soprusi e le efferatezze che li avevano portati al potere; potenti che, con un simile portato, erano riusciti ad affermare una cultura di mero stampo locale, privata di un ampio respiro sociale e politico. Né, per dissolvere queste realtà autoctone, il nuovo intellettuale poteva più rivolgersi allo stantio sapere vetero-umanistico, tutto conchiuso nella sua autonomia di stampo quasi sapienziale, che pure, fino a quel momento, aveva rappresentato l'unico momento di autentica aggregazione di tutte le corti del Nord, del Centro e del Sud - fatto forse salvo il solo caso di Firenze⁵⁸⁹ -: l'unico larvato progetto comune, l'unica idealità.

Al di là di esso, rimaneva sincronicamente l'esperienza dei cantari e dell'ottava rima non ancora giunta a piena maturazione; così come episodici frammenti lirici e novellistici, sparsi lungo tutta la Penisola; ancora oltre, c'era il volgare trecentesco toscano, cultura e lingua letteraria irripetibili, appartenenti ad un mondo raffinato ed egualmente lontano nel tempo e nello spazio.

Occorreva intraprendere e fiancheggiare approcci diversi, certo, ma anche diversa tecnologia, capace di consentire una più veloce produzione e diffusione, variamente stratificata, capace cioè di intercettare i gusti d'un pubblico sempre più ampio, dei propri scritti.

⁵⁸⁷ Aggiungendo orgogliosamente: «Non conosco che quelle ancor non gli aveano così virtuosi come alcuni che hanno le nostre». B. CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*, a cura di Giulio Preti, Torino, Einaudi, 1965, Libro Secondo, III, p. 49.

⁵⁸⁸ B. CASTIGLIONE, *Lettere*, con annotazioni storiche illustrate dall'abate Pierantonio Serassi, Volume Primo, Padova, Giuseppe Comino, 1769, p. 194.

⁵⁸⁹ Ma, in fondo, il regime repubblicano di Firenze, quel governo oligarchico che dominò la città tra la fine del Trecento e l'ascesa al potere di Cosimo de' Medici, ha molto del mito storico e costringe a porsi una domanda: ha davvero contribuito a conferire una coloritura particolare alla cultura che vi fiorì, designata come la grande stagione dell'«umanesimo civile»? E inoltre, non aveva forse ragione Carlo Dionisotti, quando ha obiettato che «questo umanesimo rompesse mai i ponti con l'altro, che nel campo opposto veniva sviluppandosi all'ombra dei principati della valle padana?» Aggiungendo poi, che anzi, proprio dal loro «sostanziale accordo, fondato su una stessa lingua e dottrina, ricavavano allora, nelle rispettive sfere d'azione, una irresistibile forza». Cfr. *STORIA D'ITALIA. DALLA CADUTA DELL'IMPERO ROMANO AL SECOLO XVIII*, a cura di Ruggiero Romano e Corrado Vivanti, cit.; vol. 1, *La società medievale e le corti del Rinascimento*, di Giovanni Tabacco e Corrado Vivanti, pp. 341-342; C. DIONISOTTI, *Geografia e storia della letteratura italiana*, cit., p. 53; R. ROMANO, *Tra due crisi: l'Italia del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1971.

Si apre così una fase piuttosto tumultuosa, che è possibile incasellare tra gli anni che vanno dal 1480 almeno al 1510, in cui le corti di Ferrara, Urbino, Mantova, Napoli si trovano alle prese con diverse sperimentazioni, fluttuazioni di codici semantici, ibridazioni linguistiche. È in questo torno di anni che si fa strada l'idea di opera aperta, perché ad aprirsi a numerose influenze esogene è lo statuto stesso della cultura. Due retaggi, parimenti sentiti importanti, si scontrano e ricercano una difficile armonia: quello della cultura umanistica, sempre più difficile da rendere accettabile al grande pubblico, e quello ancora fluttuante della cultura volgare, irresistibile, però, nella sua diffusione, grazie alla sua coinvolgente carica emotiva e alla maggiore "spendibilità" nel mercato librario.

Nei vent'anni che seguono, il grado di consapevolezza e organizzazione dei codici s'accresce, a tutto vantaggio di forme *standard* esportabili ben oltre gli ambiti regionali, mature già per avventure transnazionali. Ne consegue il tramonto, a volte malinconico, altre drammatico, di esperienze, anche secolari, come l'improvvisazione estemporanea, incapaci di adeguarsi all'idea di modello istituzionalmente riconoscibile.

Questo è quanto acutamente nota Castiglione: la pratica del nuovo intellettuale deve sì nutrirsi delle esperienze del passato, che non può non conoscere, ma dissimulandone l'apporto: non falsificazione, ma controllo dall'alto di influenze diversificate, che confluiscono nella complessità di un nuovo controllo sociale, regolato proprio dagli uomini di cultura⁵⁹⁰.

La specializzazione come ragion d'essere dell'intellettuale di corte è un'idea che nasce e si sviluppa proprio in questo periodo; una figura, quella del cortigiano, capace di miscelare consapevolmente conoscenze storiche, retoriche, politiche e diplomatiche, espresse ad altri pari, parte di una comunità dalla notevole pluralità di voci, eppure compattata proprio dalla pur relativa autosufficienza nei confronti delle preesistenti tradizioni e realtà politiche.

A ben vedere, una politica irradiante molto simile a quella già messa in atto in Italia dalle corti e dal loro ancor snello apparato anni prima, quando con una serie di azioni di cui erano prime fruitrici, di natura primariamente autoapologetica, lasciavano che il frutto del proprio peculiare mondo culturale echeggiasse prima tra i consumatori subalterni e marginali, poi nel resto della Penisola. Poco per volta, all'interno delle culture di corte, si ingenera non solo la volontà di distanziarsi dalle esperienze intellettuali quattrocentesche, ma addirittura, sul finire del secolo XVI, ad autocoscienza generazionale pienamente acquisita, di sgretolare le fondamenta stesse di quel sapere, risalendo il fiume della storia fino alla classicità: ne deriveranno le critiche severe a Petrarca e a Bembo, così come il biscolare e vergognoso, perché ideologico, oblio di Dante.

È, questo, il periodo in cui dalle facciate delle case e delle chiese si cancellano proditoriamente le vestigia del gotico, del romanico, dei resti ancora più antichi; è il segno dell'assolutizzazione del tempo presente, di un progetto di dominio culturale che affermava la propria specificità provando a cancellare ogni traccia di dipendenza e filiazione dal passato: il tentativo di creazione di un mito.

⁵⁹⁰ Cfr. le considerazioni in F. GUARDIANI, *Anatomia di un "gap": fra tramonto del Rinascimento e alba della modernità*, in «Studi Rinascimentali», 2, 2004, pp. 115-120.

La ricostruzione della storia delle idee non può però far salti, e allora occorre tornare un'altra volta indietro; solo dopo aver concluso, pilatescamente forse, che fare *tabula rasa* del passato fu comunque difficile per gli "iconoclasti" *fin de siècle*, e che esso peserà oltremodo sulle loro spalle. Ma di questo si parlerà più avanti.

Dal 1494, anno che spezza una continuità storica, giungiamo dunque al sacco di Roma del 1527, che segna invece il consolidamento di un processo già in corso. Il fenomeno culturale ormai imperante, che si palesa vivissimo all'occhio dello studioso, è l'autoriflessione apologetica, ad opera dei testimoni, sull'esperienza che si sta vivendo; malgrado l'eco del retaggio umanistico, malgrado l'irrefutabilità della crisi istituzionale, dovuta ai tanti rovesci dinastici, all'instabilità della situazione nelle campagne e ai fermenti cittadini sempre più frequenti.

Adesso gli intellettuali prendono vorticosamente a muoversi, ad abbandonare spazi noti quando si svuotano di prospettive, e ad intraprendere precari e spesso illusori viaggi presso le tante corti italiane - illusori e vani proprio a causa dell'evidente interscambialità dei protagonisti di questa stagione culturale - attraversate a loro volta da profonde crisi che ne minavano il prestigio. Si palesava in tutta la sua drammaticità, al mutare del vento della Storia, la mancanza di un centro politico dominante, capace di coagulare le diverse istanze dei domini italiani, provando a fronteggiare così le rampanti "superpotenze" europee⁵⁹¹.

Arrivati a questo punto, però, occorre tenere ben salda la barra della puntualizzazione storica, provando ad individuare alcuni dati, utili a meglio definire il passaggio epocale che s'intende analizzare. È incontrovertibile, in via preliminare, che l'annosa contrapposizione tra la cultura

⁵⁹¹ Proprio Baldassarre Castiglione, tra gli altri, abbracciato lo stato ecclesiastico e nominato nunzio apostolico da papa Clemente VII, fu a Madrid, alla corte di Carlo V, dal 1524 fino alla morte, sopraggiunta nel 1529. Una breve disamina delle vicende editoriali del *Cortegiano*, che in tutta Europa rimarrà fino alla Rivoluzione francese il testo di riferimento delle società di corte, rende ancor più evidente il discorso sulle difficoltà che gli intellettuali, anche di elevata caratura, riscontravano quando occorreva "scegliere" un protettore e attingere gli argomenti trattati alla sua sensibilità. La prima redazione del testo, infatti, risalente al periodo tra 1518 e 1520, conteneva la dedica al «re cristianissimo» Francesco I e viene sottoposta al giudizio, tra gli altri, di Iacopo Sadoletto e Pietro Bembo; al termine di una notevole revisione, l'opera cambia già a partire dalla seconda redazione, completata nel 1521: scompare la dedica al re di Francia ed appare per la prima volta la fondamentale digressione sui rapporti tra principe e cortigiano. Il 23 maggio 1524, infine, ha termine la prima stesura della terza redazione. Questi continui sobbalzi interni fanno del *Cortegiano* un testo, per così dire, "dimidiato": la prima parte, infatti, risente tipicamente dei modi e dello svolgimento argomentativo della trattatistica quattrocentesca; l'ultima, d'altro canto, è ben più teorica, rinviando ad un diverso modello culturale e ideologico volto a definire "scientificamente" la figura istituzionale del principe. La discussione sulla lingua, infine, che viene agitata in tutte le redazioni, mutando spesso indirizzo tra l'una e l'altra, diviene centrale nella *vulgata*, dove compare già nella lettera dedicatoria a Michele De Silva, della primavera del 1527, impostata su basi antitoscane e antibembesche: per il Castiglione maturo, infatti, la lingua è uno strumento da valutare solo in base a criteri di alta funzionalità, e l'unico criterio da seguire, nella scelta delle parole da usare, è quello del massimo grado raggiungibile di adeguatezza tra pensiero ed espressione. Il «bon giudizio», la «bona consuetudine», saranno in grado di fare il resto; di rifiutare, cioè, l'affettazione, gli inutili arcaismi, gli stantii preziosismi, difendendo però il latino e aprendosi al contempo al presente: al parlato, al forestierismo adeguato, persino al neologismo, quando efficace. Sul *Cortegiano*, vedi anche, da diversi punti di vista: O. ZORZI PUGLIESE, *Renaissance ideologies in "Il libro del Cortegiano": from the manuscript drafts to the printed edition*, in «Studi Rinascimentali», 1, 2003, pp. 35-42; A. PATERNOSTER, *La controversia nel "Libro del Cortegiano" di Baldassar Castiglione: retorica della conflittualità a corte*, in «Lettere Italiane», 2005, 2, pp. 209-236.

municipale fiorentina e quella assolutistica delle signorie padane, raggiunge il massimo grado di polarizzazione tra l'ultimo decennio del XV secolo e la metà del Cinquecento.

Proprio nei primi anni del XVI secolo, la produzione culturale evidenzia un sensibile spostamento da Firenze ad altri centri di potere, disposti in un macro ambito comprendente sia le dinastie del Nord, sia Roma; di questo fenomeno, all'inizio fu protagonista anche Napoli, che subito si eclissò a seguito delle alterne vicende del Regno⁵⁹²: in ogni caso, cominciò a prevalere sempre più nettamente la "visione" della cultura cortigiana.

Scompariva l'«umanesimo civile», per dirla con Garin, di natura comunale e istituzionalmente municipale, per far posto alle consolidate signorie di Venezia, Ferrara, Mantova, Urbino; a Napoli, come detto, così come alla più grande di esse, cioè Roma. Consolidare, in questo periodo, vuol dire "normalizzare": codici, lingua, istituzioni, secondo una dinamica inarrestabile legata alla fase piena degli assolutismi, che non mancherà di farsi sentire anche nella capitale toscana, l'ultima roccaforte, pur con tutti i limiti di cui s'è detto, della cultura municipale.

Nella Roma medicea, per la verità si provò a riprodurre la situazione fiorentina dello scorcio del Quattrocento, quando Lorenzo aveva saputo rivestire il doppio ruolo di leader politico e intellettuale di riferimento. Un ruolo che i Signori padani non avrebbero mai potuto ricoprire: da un lato, per gli evidenti limiti culturali che li angustiavano, almeno rispetto al Magnifico - o forse meglio: all'immagine che il Magnifico aveva saputo costruire di sé -; dall'altro, all'articolato sistema di "deleghe" culturali attribuite ai cortigiani più fidati.

Fu proprio Roma, a partire dagli anni '10 e arrivando quantomeno al fatidico '27, a sancire, sotto l'egida papale, un modello di subalternità stabile in cui le competenze d'ognuno non venivano eccessivamente esposte al turbine delle fazioni, ma piuttosto esaltate da una intima forza di coesione, da una *sodalitas* compiuta e matura, perché legata ad un modello culturale umanistico ben riconoscibile, che era stato la forza di una tradizione familiare prestigiosa, quella dei Medici.

Va ribadito ancora una volta, che le differenze tra cultura di corte e spirito latamente municipale sono ben più sfumate di quanto appaia in superficie. In Firenze, già al tempo di Cosimo il Vecchio, ad esempio, ma ancor più con l'avvento sulla scena culturale di intellettuali di matrice "borghese", come Pulci, Ficino, Poliziano, naturalmente Guicciardini e Machiavelli, le logiche della dipendenza dal Signore in area tardo-municipale non differivano grandemente da quelle cortigiane.

Fu solo dopo la scomparsa di Lorenzo e, soprattutto, l'ubriacatura savonaroliana, che l'esaltazione dei valori cittadini e la rivendicazione orgogliosa della "primazia" nelle lettere e nei costumi sociali, ciò che aveva reso peculiare la produzione culturale fiorentina sia sul versante umanistico che su quello volgare, comincerà a rappresentare la barriera insormontabile che mai farà omologare le esperienze degli intellettuali locali rispetto a quelle che stavano avvenendo nel resto d'Italia. Per i fiorentini, cioè, le alternative a questa altezza temporale erano due: o l'apertura al nuovo

⁵⁹² Cfr. C. VECCE, *Il principe e l'umanista nella Napoli del Rinascimento*, in «Critica Letteraria», 2-3, 2002, pp. 343-351; vedi anche, D. GIORGIO, *La "conoscenza di se stessi" in imprese e accademie napoletane di fine Cinquecento*, in «Studi Rinascimentali», 1, 2003, pp. 119-129.

canone, con la messa al bando *in primis* delle esperienze linguistiche più accentuatamente demotiche; oppure, drasticamente, la chiusura entro un'orbita di consumo affatto cittadina.

Mentre in tutta Italia nasceva un nuovo ceto composto da cortigiani pronti a tutto e ad ogni bisogno dei potenti, intercambiabili e sempre più scarsamente legati alle realtà politiche per cui, ormai a tutti gli effetti, "lavoravano", l'intellettuale fiorentino sceglieva la militanza cittadina: l'interna, secolare, lotta politica di cui non aveva mai saputo, o voluto, fare a meno.

Nel frattempo, a Ferrara, con scandalo della corte e grande risonanza nazionale, i tanti, dolorosi rifiuti di Ludovico Ariosto alle richieste di spostamento degli Este, rappresentavano, agli occhi degli osservatori contemporanei, posizioni di retroguardia e passatiste che mal si conciliavano con la marea montante dei funzionari "mobili" del Cinquecento maturo. Ma, in realtà, fu sul versante della norma linguistica e stilistica a giocarsi la partita che vide sconfitti i prototipi letterari volgari della fine del Quattrocento: quelli aperti, ibridi, più instabili perché più sperimentali.

La vicenda della sfortuna di Boiardo, di cui si è parlato, in questo senso è esemplare. Mentre, dal punto di vista linguistico, ancor più che formale, il suo nome veniva lentamente, ma inesorabilmente associato al passato, l'editoria, soprattutto veneziana, moltiplicava i rifacimenti e le continuazioni del suo *Innamoramento* rimasto incompiuto. Ma alla sua sorte letteraria possono essere accomunate quelle dei tanti poeti suoi coetanei che, incapaci di adeguarsi ai nuovi tempi, oppure morti pochi anni prima, furono prestamente dimenticati.

Sono di questo periodo, altresì, gli innumerevoli abbozzi di poemi, lasciati sospesi dopo pochi canti e mandati velocemente in stampa; i trattati morali, i canzonieri, le raccolte antologiche e i dialoghi: decine e decine di operazioni commerciali pronte ad "invadere" il mercato librario furono bruscamente dimenticate o rimasero inedite e i loro autori espunti dalle raccolte del «Fiore letterario» che andavano moltiplicandosi in tutta la Penisola; proprio in un momento in cui, per forza di paradosso, la rapidissima diffusione del mezzo tipografico, unita alla vertiginosa crescita della domanda, avrebbe potuto creare le migliori condizioni per il consumo indiscriminato di prosa e poesia di varia provenienza. Ma quando un nuovo modo di produzione si espande, e con esso i suoi fruitori, tutto invecchia molto rapidamente, e questo periodo non fece eccezione. Se i "classici" sono intoccabili e il nuovo è molto appetibile, sarà il "vecchio" a pagarne le conseguenze, soprattutto quando, come in questo caso, sembrava evidente a tutti che a rappresentare l'obsolescenza formale e stilistica erano proprio i rappresentati del "regionalismo" di fine Quattrocento: prima di loro, l'intangibilità dell'esperienza delle Tre Corone; dopo, il presente che si andava costruendo.

Sarà Pietro Bembo, in questo incrociando la traiettoria di Castiglione, ad esemplificare le dinamiche progettuali di un'intera generazione, mettendo il "necessario" contraltare negativo del passato prossimo in scoperta e drammatica contraddizione con la orgogliosa affermazione della coscienza contemporanea che andava costruendosi.

La questione della lingua, nel primo quarto del Cinquecento, rappresenterà un durissimo banco di prova per tanti intellettuali che, non intendendo adattarsi ai nuovi dettami o incapaci di farlo, scompariranno dalla scena culturale italiana.

È la stessa dinamica materializzatasi attorno all'aristotelismo, vero o presunto, che permeerà l'età della Controriforma: e Torquato Tasso, che pure lo Stagirita l'aveva letto e ben sapeva individuare le esasperazioni dei "traduttori dei traduttori" più influenti, si costringerà ad arrovellarsi il cervello per rientrare negli angusti ambiti della cultura ufficiale, mentre chi proprio non riuscirà ad accettare quella vera e propria imposizione accademica, sarà tagliato fuori dalle storie letterarie coeve, come in una fotografia ufficiale del regime stalinista.

Chi, invece, riuscì sempre ad uscire indenne e anzi rafforzato dalle polemiche letterarie fu Ludovico Ariosto, anche in forza della sua innata sagacia: seppe scegliersi le amicizie giuste; ebbe l'umiltà, lui tanto consapevole del suo valore, d'approntare di persona una revisione completa del suo poema, senza per questo sottostare acriticamente ai dettami del bembismo imperante, usciti stravincitori dall'agone culturale.

Un intellettuale vero che, infine, volle rendersi protagonista di quel momento storico, mai subendo le contrapposizioni tra l'una, l'altra e l'altra parte ancora; e invece, dalla sua "nicchia", conciliando le patenti divergenze e sfumando gli estremismi. Non ultimi i suoi, come evidenzia il prologo in versi della *Cassaria*, la sua commedia del 1508, in cui si mostra ostile al volgare frammisto al latino, secondo una posizione sin troppo conservatrice per non apparire di maniera:

[...] *È ver che né volgar prosa né rima
ha paragon con prose antique o versi,
né pari è l'eloquenza a quella prima;
ma l'ingegni non son però diversi
da quel che fur, che ancor per quello Artista
fansi, per cui nel tempo indietro fersi.
La vulgar lingua, di latino mista,
è barbara e mal culta; ma con giochi
si può far una fabula men trista.*⁵⁹³

Va detto che una lunga tradizione aveva abituato gli scrittori non toscani, prima di Bembo, ma anche per lungo tempo dopo il suo intervento, a servirsi del latino come di una "matrice" per il volgare, a causa della scarsa conoscenza della lingua d'uso. La soluzione del cardinale, che comunque non si appiattiva sul latino, e intendeva spezzare l'unità di lingua letteraria e lingua parlata, di tradizione colta e uso vivo, precipua della cultura fiorentina, si rivelò vincente perché capace di adattarsi anche alle esigenze dei sostenitori della lingua "cortigiana", non certo favorevoli al toscano, e anzi fautori di

⁵⁹³ L. ARIOSTO, *La Cassaria*, in *Teatro italiano antico. La commedia del XVI secolo*, a cura di Marina Calore e Giuseppe Vecchi, Bologna, Arnaldo Forni Editore, 1976, Ristampa anastatica, *Prologo*, p. I.

scelte in cui, sotto il controllo latino, le lingue locali non toscane potessero continuare ad essere produttive⁵⁹⁴.

Il fatto è che a partire dall'età moderna, l'Italia si rivelò, per sua intima natura, “periferica” rispetto ad un centro che non è mai realmente esistito: la scelta netta per il fiorentino-italiano fu dovuta dunque principalmente al suo prestigio e ai suoi scrittori, già dal Trecento sentiti dalla coscienza comune come uno dei frutti più alti della cultura italiana, con notevoli ripercussioni nei primi decenni del Cinquecento sul fiorentino coevo, in più punti ben distante da quello di due secoli prima; tanto è vero che, seppure il mercato editoriale fiorentino non sia paragonabile al veneziano neanche lontanamente, per portata e capacità, gli stampatori veneti furono i più grandi diffusori in Europa dei libri in volgare toscano.

Nel variegato corredo di Ariosto, peraltro, non mancarono anche puntute considerazioni sui dialetti, come nel finale del prologo de *Il Negromante*, nella riscrittura del 1528, dove Ariosto mostra la sua preoccupazione per l'impossibilità di eliminare i dialettismi dei personaggi nonostante il lungo viaggio da Cremona a Roma della commedia:

[La città di Cremona] *Questa nuova Comedia*
diceva haver avuta dal medesimo
autor, da chi Ferrara hebbe i Soppositi
ma se non vi parra d'udire il proprio
e consueto idioma del suo popolo,
havete da pensar, ch'alcun vocabolo
passando udi a Bologna, dove è 'l studio:
il qual gli piacque; e lo tenne a memoria.
A Firenze, e a Siena poi diede opera,
e per tutta Toscana a l'elegantia
quanto più puote, ma in sì breve termine
tanto appresso non ha; che la pronontia
lombarda possa totalmente ascondere.
Hor, se la sua Comedia con silenzio
udirete; vi spera dar materia,
*quanta vi desse Ferrara, da ridere.*⁵⁹⁵

Le scritture di Ariosto, come detto, non obbedirono pedissequamente ai dettami bembeschi; prima delle *Prose della volgar lingua*, anzi, il suo è soprattutto un padano illustre, sicuramente più volto alla toscaneità letteraria di quello boiardesco, ma comunque denso di regionalismi o forme che, con l'irruzione dell' “italiano” ufficiale, erano destinate ad eclissarsi⁵⁹⁶.

⁵⁹⁴ Cfr. H. SANSON, *Semasiologia e onomasiologia della 'lingua materna' nella questione della lingua cinquecentesca*, in «Rassegna Europea di Letteratura Italiana», 25, 2005, pp. 23-46; P. FLORIANI, *Ercole Bentivoglio e la lingua toscana (per un breve spoglio cinquecentesco della lingua di Dante)*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», 1-2, 2010, pp. 327-341; C. DE MICHELIS, *La repubblica dei letterati d'Italia*, in «Lettere Italiane», 2010, 4, pp. 517-528.

⁵⁹⁵ L. ARIOSTO, *Il Negromante. Comedia di Messer Lodouico Ariosto*, in Vinegia per Nicola d'Aristotile detto Zoppino, MDXXXV, consultazione da <http://books.google.com>, p. 4 (*tranne che nel titolo, rispetto al testo originale, le «u» e le «v» sono state citate secondo la moderna ortografia italiana*).

⁵⁹⁶ Cfr. B. MIGLIORINI, *Sulla lingua dell'Ariosto*, in «Italice», Vol. 23, No. 3 (Sep., 1946); A. CASADEI, *Il percorso del “Furioso”. Ricerche intorno alle redazioni del 1516 e del 1521*, Bologna, il Mulino, 1993.

È certo che i rapporti tra Ariosto e Bembo, comunque, furono sempre cordiali, se non proprio amichevoli. Il futuro cardinale, ma già autorevole intellettuale, a Ferrara aveva soggiornato tra il 1497 e il 1499, incontrandovi il poco più giovane poeta, ed iniziando l'elaborazione de *Gli Asolani*; Bembo poi, continuò con estremo profitto la stesura dei suoi discorsi filosofici quattro anni dopo, ancora nella città estense, dove fu fatto oggetto di pettegolezzi su una presunta relazione con Lucrezia Borgia, ma nel frattempo abbozzandovi le future *Prose della volgar lingua*.

Ariosto, intanto, superato con successo il noviziato come poeta e cortigiano, si era eretto a voce privilegiata degli estensi. In attesa del suo poema, la *Cassaria* e i *Suppositi*, commedie in prosa, dimostrano quanto il suo volgare dell'epoca fosse "pacificamente" compreso in quello in uso presso gli estensi; ma lo evidenziano ancor più le sue prime *Lettere*, conservate a partire dal 1509⁵⁹⁷: la situazione non cambia con le prime *Satire*, che peraltro indulgono in toni popolari e gergali, arrivando sostanzialmente immutata fino al *Furioso* del 1516.

Molti anni dopo, nella sesta delle sue sette *Satire* dedicata proprio a Bembo, scritta dopo la prima revisione linguistica del *Furioso*, tra il 1524 e il 1525, Ariosto chiede al veneziano di trovargli un precettore di greco per il figlio Virginio, uno che possa essere *umanista* di vita specchiata, termine che peraltro entra nella poesia italiana in questa occasione⁵⁹⁸.

Questa satira ebbe una tormentata vicenda editoriale che ne compromise gli intenti originari, perché nella tensione verso la lingua letteraria, fortemente voluta dal mercato librario, e ascrivibile agli anni tra il terzo e il quinto decennio del XVI secolo, perse forzatamente tanta della sua carica espressiva iniziale. Composta durante il periodo della Garfagnana e intesa come una lettera aperta in versi, fu solo dopo raccolta nelle *Satire*; durante questo passaggio, il testo subì una completa "mutazione", che si può constatare attraverso le due stesure diverse presenti su uno stesso quaderno, oggi conservato all'Ariostea di Ferrara: la prima fu fatta raccogliere direttamente da Ariosto; dopo la *princeps* clandestina già del 1534, la seconda, sottoposta ad una revisione radicale, anche di mano dell'autore del *Furioso*, doveva servire per una stampa che, però, tardò fino al 1550, quando, defunto l'autore, prese ad occuparsene Anton Francesco Doni.

Un saggio di comparazione, basato sui vv. 25-33, mostra con grande evidenza, ancora una volta, che in ragione della comprensibilità del testo, dell'adeguamento alla nuova norma linguistica, ma soprattutto dei mutati e già uniformati gusti del pubblico, si stravolgevano interi brani di opere appartenenti, in fin dei conti, ad un passato recentissimo:

1a VERSIONE

⁵⁹⁷ La lettera del 23 febbraio 1531, per converso, in cui Ariosto parla ancora una volta del figlio Virginio a Bembo e intanto lo ragguaglia sulla sua metodologia di revisione del *Furioso*, sarà invece praticamente priva di "umori" padani.

⁵⁹⁸ Vedi L. ARIOSTO, *Satire*, prefazione di Ermanno Cavazzoni, cit., *Satira VI, a Messer Pietro Bembo*, pp. 98-112. Per le *Satire*, vedi anche C. BOLOGNA, *La macchina del Furioso. Lettura dell'Orlando e delle Satire*, Torino, Einaudi, 1998; P. MARINI, *Ariosto magnanimo. Sulla figura dell'io poetico nelle "Satire"*, in «Lettere Italiane», 2008, 1, pp. 84-101.

*Pochi sono grammatici e humanisti
senza il peccato per cui Sabaot
fece Gomora e i suoi vicini tristi,
che mandò il fuoco giù dal cielo et quotquot
eran, tutti consunse, sì che apena
campò fuggendo uno innocente, Lot.
Ride il volgo se sente un ch'abbia vena
di poesia, et poi dice: - È gran periglio
a dormir seco et volgergli la schiena.*

2a VERSIONE

*Senza quel vizio son pochi umanisti
che fe' a Dio forza, non che persuase,
di far Gomorra e i suoi vicini tristi:
mandò fuoco da ciel, ch'uomini e case
tutto consumpse; et ebbe tempo a pena
Lot a fugir, ma la moglier rimase.
Ride il volgo, se sente un ch'abbia vena
di poesia, e poi dice: - È gran periglio
a dormir seco e volgerli la schiena.⁵⁹⁹*

Le rime tronche riprese dal Dante di *Paradiso* VII, vv. 1-3 (*Osanna, sanctus Deus sabaòth, / superillustrans claritate tua / felices ignes horum malacòth!*) scompaiono, perché avvertite come inadeguate ad una edizione che doveva raggiungere il maggior numero di lettori: vengono introdotte rime, dunque, più vicine a ciò che il pubblico si attendeva da un testo di Ariosto, con l'inserimento di zeppe meno attente alla resa poetica che alla grammatica.

Ma, come detto, anche lo stesso autore ferrarese concorse ai cambiamenti, prima dell'intervento finale di revisori che ben poco s'interessavano della volontà d'autore. O la mistificano consapevolmente, come ammise candidamente nel 1554 Girolamo Ruscelli, altro rieditore delle *Satire*. Interrogato sul suo metodo di edizione, il viterbese mentre ammetteva di non aver mai visto l'originale, giustificava la sua mistificazione affermando che in questo modo Ariosto «haveria fatto nelle *Satire*, se l'havesse date fuori egli stesso»⁶⁰⁰.

Pietro Bembo, naturalmente, comparve nell'*Orlando Furioso* già a partire dall'edizione in quaranta canti del 1516, XXXVIII, 83, per giungere a tre occorrenze nel testo del 1532: XXXVII, 8;

⁵⁹⁹ È, come detto, la prima volta che il termine entra nel sistema linguistico propriamente "italiano", parallelamente ad altri come «artista» o «giurista»; era dalle ultime propaggini del XV secolo, infatti, che esso stava lentamente soppiantando il latino-rinascimentale «humanistam», che indicava il docente «humanae litterae», cioè le discipline classiche come retorica, filosofia e, tra le altre, grammatica. Espungere dalla seconda versione del testo della *Satira* i *grammatici*, dunque, in assenza di certezze sugli interventi di mano ariostesca, potrebbe aver avuto una motivazione intrinsecamente linguistica e sostanzialmente corretta. Cfr. *L'ITALIANO. ELEMENTI DI STORIA DELLA LINGUA E DELLA CULTURA. TESTI E DOCUMENTI*, a cura di Francesco Bruni, Torino, UTET, 1984, pp. 375-376.

⁶⁰⁰ Per la citazione di Girolamo Ruscelli, vedi P. TROVATO, *Il primo Cinquecento*, in *STORIA DELLA LINGUA ITALIANA*, di Francesco Bruni, Bologna, il Mulino, 1994, pp. 275-278. Per il complesso dell'attività di Ruscelli, vedi C. GIZZI, *Girolamo Ruscelli editore del Decameron: polemiche editoriali e linguistiche*, in «Studi sul Boccaccio», Volume 31, 2006, pp. 327-348; *GIROLAMO RUSCELLI. DALL'ACCADEMIA ALLA CORTE ALLA TIPOGRAFIA*, a cura di Paolo Procaccioli e Paolo Marini, Manziana, Vecchiarelli, 2012.

XLII, 86; XLVI, 15. L'ultimo caso, in particolare, è inserito in quello che ci piace chiamare il "catalogo degli amici": una rassegna delle nobildonne conosciute, dei suoi dotti contemporanei, degli amici veri e propri e dei maestri avuti nel corso della vita, "genere" di cui Ariosto fu maestro insuperabile. Sul lido allegorico della fine del poema, ad attendere il poeta ci sono proprio tutti, pronti a congratularsi per la compiuta impresa; tra gli altri, oltre a Bembo, il padre di uno dei protagonisti principali della nostra storia, ancora di là a nascere:

*Là Bernardo Capel, là veggo Pietro
Bembo, che 'l puro e dolce idioma nostro,
levato fuor del volgar uso tetro,
qual esser dee, ci ha col suo esempio mostro.
Guasparro Obizi è quel che gli vien dietro,
ch'ammira e osserva il sì ben speso inchiostro.
Io veggo il Fracastorio, il Bevazano,
Trifon Gabriele, e il Tasso più lontano.⁶⁰¹*

BREVE STORIA DI FERRARA TRA ERCOLE I E ALFONSO II

Sotto la ferma guida di Ercole I, al tempo in cui il ferrarese Girolamo Savonarola imperversava in Firenze, e con lui l'entusiasmo per le profezie e le penitenze, proprio nella città ducale sorse l'idea, da parte di numerosi predicatori dal pergamo, ispirati dalla continua corrispondenza che l'illustre concittadino intratteneva col duca, d'un digiuno volontario generale che ponesse un mistico argine alla sopraggiungente guerra franco-italiana, che avrebbe comportato l'inevitabile conseguenza dell'ennesima carestia.

La corte, compresa tutta in quel "generale", volle col tempo assumersi la direzione della operazione, che veniva continuamente procrastinata. L'iniziativa dovette attendere il 1496, venendo finalmente lanciata il 3 Aprile, giorno di Pasqua, quando per le strade di Ferrara apparve un editto concernente costumi e devozione, delitti quali la bestemmia, giochi d'azzardo, sodomia, concubinato, ospitalità alle meretrici e ai loro lenoni e traffici nei giorni festivi.

Nello stesso tempo, si ingiungeva agli Ebrei di rimettere la tristemente nota veste gialla, che faceva tutt'uno con il «tulupante», il turbante, dello stesso colore⁶⁰². I contravventori erano minacciati

⁶⁰¹ L. ARIOSTO, *Orlando Furioso*, a cura di Lanfranco Caretti, cit., Tomo II, pp. 1097, 1256, 1386. Vale la pena ricordare, infine, la famosa lettera che Machiavelli indirizzò a Luigi Alamanni nel 1517, all'indomani dunque dell'uscita del primo *Furioso*, di cui le storie della letteratura solitamente riportano solo la parte in cui il Segretario fiorentino esalta la bellezza dell'opera: «Io ho letto a questi dì *Orlando Furioso* dello Ariosto; e veramente el poema è bello tutto, e in di molti luoghi è mirabile.» Fin qua, tutto bene; solo che il grande Niccolò s'è accorto di una mancanza, che vorrebbe far presente al poeta ferrarese: «Se si truova costì, raccomandatemi a lui, e ditegli che io mi dolgo solo che, avendo ricordato tanti poeti, che m'abbi lasciato indreto come un cazzo [...]». Viste le due edizioni successive, però, il "sobrio" richiamo non sortì l'effetto sperato. Cfr. *Ivi*, p. 1387n; vedi anche N. MACHIAVELLI, *Lettere*, a cura di Franco Gaeta, Milano, Feltrinelli, 1961.

⁶⁰² Nel simbolismo popolare dei colori il giallo vivo è associato all'invidia e alla gelosia, probabilmente a causa dell'umore corporeo che gli antichi chiamavano «bile gialla», seguendo così la teoria dei quattro umori in vigore fino all'età moderna, che a quella sostanza (*choléra*, in greco) associava il tipo del «collerico». Il giallo pallido simboleggia l'aggressione subdola, come si può vedere per esempio nelle raffigurazioni dell'abito di

non solo delle pene inflitte dalle leggi anteriori, ma anche di «quelle altre maggiori, che pareranno a Sua Signoria»: non erano evidentemente ancora tempi maturi per l'*habeas corpus*: ancora una volta, di fronte ad una situazione estrema, gli estensi dimostravano la durezza che in tempi normali abilmente dissimulavano. Dopo ciò il duca, insieme a tutta la corte, si recò per parecchi giorni alla predica; il 10 aprile, inevitabile conclusione della temperie secolare, furono obbligati ad intervenire perfino tutti gli Ebrei presenti a Ferrara, molti dei quali rifugiati dalla Spagna⁶⁰³.

Nel 1500, dopo la caduta di Ludovico il Moro e la perdita dell'indipendenza di Milano ad opera delle truppe francesi, le stesse velleità pseudo religiose affiorate al giro di boa del secolo precedente risorsero ancor più veementi in Ferrara.

Ercole, autentica tempra politica e gran conoscitore della sua gente, seppe sedarle ponendosi nuovamente a capo d'esse: riconducendole, cioè, nell'alveo del suo potere diretto. Più morto che vivo, a causa della gotta che lo angustiava da decenni, allestì processioni e pubbliche penitenze, mostrandosi ai sudditi in tutte le sue difficoltà, ennesimo «Re ferito» della storia millenaria del potere dell'essere umano sull'essere umano: rappresentazione letteraria privilegiata della stessa materia arturiana, incarnata dalla mistica figura del Re Vulnerato⁶⁰⁴. La stessa costruzione di chiese e conventi per cui

Giuda. Per questo motivo in età medievale gli Ebrei dovevano indossare abiti di color giallo. Se si ricostruisce l'etimologia della parola, poi, si dà conto di un'altra consuetudine del tempo: le prostitute censite dalle varie burocrazie cittadine, non quelle clandestine, che se trovate in flagranza di reato subivano pene severissime, erano obbligate per legge a portare un nastro giallo di riconoscimento da apporsi sulle vesti, se volevano esercitare liberamente la propria professione, offrendo nel contempo alla comunità in cui vivevano, la possibilità di additarle al pubblico ludibrio. «Giallo», infatti, attraverso il francese antico *jalne*, deriva da *galbus*, «giallastro», da cui il *galbīnum*, che era la veste verde pallido indossata da donne ed effeminati, e *galbīnus*, che significa «verde pallido» o «giallo», significava figuratamente «effeminato». Vedi G. RUGGIERO, *Vizi e virtù nel Rinascimento*, in *La storia della prostituzione*, a cura di Guido Ruggiero, «Dossier Storia», Firenze, Giunti, 1989, pp. 25-39.

⁶⁰³ L'editto di espulsione degli ebrei dalla Spagna fu promulgato dai «cattolicissimi» sovrani nel 1492, com'è noto. Spostatasi in Portogallo, dopo cinque anni, il 19 Marzo, l'intera comunità si vide costretta ad un atto a dir poco umiliante: tutti quelli che avevano un'età compresa tra i quattro e i quarant'anni, dovevano obbligatoriamente battezzarsi entro la domenica successiva, altrimenti ne sarebbero derivate conseguenze gravissime. Questo comportò, naturalmente, l'ennesima diaspora, che portò molte famiglie, tra le altre, a stabilirsi tra Venezia, dove nel 1516 fu usata per la prima volta in un documento pubblico la parola «ghetto», e Ferrara; la città estense, peraltro, vantava una lunga tradizione d'ospitalità agli ebrei, risalente addirittura al Duecento. Ercole I, in particolare, accolse, a seguito della cacciata dalla Spagna e dal Portogallo, ventuno famiglie ebraiche particolarmente numerose, e dedite perlopiù al prestito e alla mercatura, come da usuale necessità. Per un inquadramento generale della difficile situazione degli Ebrei, segnatamente in questo periodo, si veda l'ampia ricerca di R. CALIMANI, *Storia dell'Ebreo errante*, Milano, Rusconi Libri, 1987-1995; Cap. XIV: *Dalla peste nera all'espulsione dalla Spagna. Il Quattrocento: il tempo dell'ambiguità*, pp. 210-238; Cap. XV: *Il Cinquecento: errare per non morire*, pp. 241-269; vedi anche E. SPILLER, *Reading and the History of Race in the Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011. Per la situazione a Ferrara, molto precisa risulta l'analisi di M. G. MUZZARELLI, *Beatrice de Luna, vedova Mendes, alias Donna Gracia Nasi: un'ebrea errante (1510-1569 ca.)*, in *Rinascimento al femminile*, a cura di Ottavia Niccoli, Roma-Bari, Laterza, 1991, pp. 83-114.

⁶⁰⁴ Senza risalire ai miti greci, in cui questo archetipo già compare sotto le spoglie divine di Vulcano, ma si potrebbe andare ancora più indietro, il re «magagnato» è figura-chiave dei romanzi arturiani: «Il re del «Gaal» così come l'hanno descritto sul finire del XII secolo e l'inizio del XIII Chrétien de Troyes e Wolfram von Eschenbach [...] è un re magagnato che soffre per una misteriosa ferita che mai si rimargina e che duole maggiormente al «passar della luna che muta», cioè in concomitanza con i cicli lunari. Eppure proprio la sindrome mestruale e la ferita, che si trova nell'inguinaia del re, lo rendono magico e taumaturgo, diverso da ogni maschio e da ogni altro re.» T. GIANI GALLINO, *La ferita e il re. Gli archetipi femminili della cultura maschile*, Milano, Raffaello Cortina, 1986, p. 9. Sul tema dell'immagine che i potenti italiani cercavano di dare

andrà famoso, era parte integrante di questo programma eminentemente politico; così come la venuta a Ferrara di una santa ancora viva, Suor Colomba, pochissimo prima delle seconde nozze del successore designato Alfonso con Lucrezia Borgia, nel 1502.

Ercole morirà nel 1505, circondato da un'aura di venerazione e compianto da tutti i suoi concittadini-sudditi. Il figlio Alfonso, che ne prese il posto, subito intese dare una svolta ai rapporti con gli altri stati italiani e con la Spagna, inaugurando una nuova stagione di alleanze politiche. La protezione accordata alle arti e alle lettere, che aveva reso Ferrara meta ambita da tutta l'*intelligenza* europea, frattanto, s'estendeva anche all'Università, presupponendo un inevitabile servizio a corte, nello e per lo Stato, senza che questo comportasse ancora grandi sacrifici.

Topos letterario già esausto all'epoca di Pier della Vigna, il logoteta dell'imperatore Federico, non il personaggio dantesco, che pure ne esprime magistralmente l'essenza tragica, la figura dell'artista-cortigiano, incensatore del potente di turno, deve a tutti i costi trasformarsi all'inizio del secolo XVI⁶⁰⁵. Basti pensare che in tutta la penisola s'erano andate costituendo alcune importanti istituzioni affatto nuove, e a darne testimonianza è la sempre più ampia diffusione di diversi vocaboli destinati a sicuro futuro: la «repubblica», dall'originario significato latino di Stato, prende a indicare una forma di governo diversa da un regno e da un principato; l'«accademia» non è più il luogo d'elezione della filosofia platonica, identificato nel giardino di Accademio, presso Atene, ma un gruppo di persone che si riuniscono con intenti culturali⁶⁰⁶.

Sempre, però, il Signore è *princeps*: duca, marchese, cardinale, tirannello locale non fa differenza. L'inizio di ogni cosa. E la fine.

Può respingere o attrarre, ma sempre, attorno alla sua famiglia, s'organizza la vita di un vero e proprio sistema sociale. Tutto lo stuolo di collaboratori, consiglieri, funzionari e domestici ha lo scopo primario di adempiere ai suoi desideri: da un lato il comando e la sospensione dell'attesa, dall'altro l'obbedienza e l'adulazione. Col crescere del prestigio sociale, d'altronde, gli studiosi, gli intellettuali, gli artisti, costretti a un "mestiere" da imparare, inseguono una continua ricollocazione a corte.

all'esterno, vedi M. A. ZAHO, *Imago Triumphalis. The function and significance of triumphal imagery for Italian Renaissance rulers*, Bruxelles, Peter Lang, 2004.

⁶⁰⁵ Cfr. U. DOTI, *Storia degli intellettuali in Italia*, 3 Voll., Roma, Editori Riuniti, 1998; Tomo II, *Crisi e liberazione da Machiavelli a Galilei*, Cap. V: *L'intellettuale nella società di corte*, pp. 161-181. Per la stagione di Ercole, in particolare, vedi anche: W. L. GUNDERSHEIMER, *Ferrara Estense. Lo stile del potere*, cit.; Cap. VI: *Hercules Dux Ferrariae*, pp. 73-90; Appendice: *L'amministrazione degli Estensi*, pp. 113-118.

⁶⁰⁶ «Setta di filosofi così chiamata. [...] Oggi adunanza d'huomini studiosi, detti Accademici.» *VOCABOLARIO DEGLI ACCADEMICI DELLA CRUSCA*, Appresso Giovanni Alberti, in Venezia, MDCXII, Ristampa anastatica, Firenze, Le Lettere, 1987, voce: *Accademia*. Alla metà del secolo XV, la parola «accademia» comincia a prendere il significato moderno di «gruppo di persone che si riuniscono a scopo di studio», grazie soprattutto ai dotti che si riunivano nella villa di Marsilio Ficino a Careggi: persisteva dunque l'idea originaria di «luogo suburbano», ma ormai diveniva predominante quella relativa al consesso di persone. Il '500 e il '600 fisseranno definitivamente questo significato. Fu Leon Battista Alberti, tra il 1437 e il 1438, a distinguere per primo la repubblica come forma di governo opposta al principato; e così farà poi Machiavelli ma non, per un altro esempio illustre, Jean Bodin, l'architetto della monarchia assoluta vissuto nella seconda metà del secolo XVI, per cui «République» designa ancora lo stato in genere: si veda il suo capolavoro del 1576, il trattato *I sei libri della Repubblica*. Notevole risulta poi il percorso del termine «catasto» che, nato a Venezia e introdotto a Firenze nel 1427, nella seconda metà del secolo si diffonderà, a seguito della progressiva burocratizzazione degli apparati statali, in tutta Italia.

Luogo “mitico” perennemente affollato, che tanto indignava e umiliava Dante Alighieri, la corte vedeva competenze diverse dividersi i fondi a disposizione a seconda delle simpatie momentanee del Signore e della sua famiglia. Coloro che possedevano una preparazione scientifica si potevano sempre occupare, in tempi di pace o di guerra, d’opere pubbliche come fortificazioni, canalizzazioni, urbanistica, allestimenti scenici: tutte le forme del vivere quotidiano, insomma; posto ambito, perché meno sottoposto ai saliscendi dell’economia cittadina, reso prestigioso dagli anni di apprendistato trascorsi nelle botteghe di grandi maestri usi a preparare le giovani generazioni nelle cosiddette arti «meccaniche», tenute ben distinte da quelle «liberali», quali la poesia e la filosofia⁶⁰⁷.

Scrittori, cronisti, uomini di legge, aspiravano invece a divenire segretari, cancellieri, solo scrivani in alcuni casi, perché o non dotati delle conoscenze tecniche che tendevano ad essere sempre più specifiche, o non capaci di seguire la crescente specializzazione che lo sviluppo di un determinato programma politico prevedeva. Per selezione naturale molti non potevano che rimanere tagliati fuori. I motivi, s’è visto, erano svariati: possibilità che effettivamente andavano rarefacendosi, favore volubile del Signore, congiure vere, presunte o inventate ad arte; adulazione spinta all’inverosimile da cui sortiva l’effetto contrario al voluto o insofferenza per le regole: non a caso la seconda metà del Cinquecento artistico si caratterizzerà per la presenza di numerosi “anormali”, refrattari al furore normativo che andava investendo ogni aspetto del vivere⁶⁰⁸.

A poeti più accorti e dotati si contrapponevano grandi concertatori di lode, i cui poemi epici in stile virgiliano riuscivano a presentare anche i nobili più defilati come tanti Augusti; e poco per volta,

⁶⁰⁷ Esempio è il caso di Leonardo; ed esemplare, per la ricostruzione della personalità dello straordinario *artifex polytechnes* toscano, è la “domanda d’assunzione” che presentò a Ludovico il Moro. L’artista era stato assunto da Ludovico perché egli stesso gli si era offerto come dipendente; per ottenere il posto si era fatto addirittura raccomandare da Lorenzo il Magnifico. Nella domanda che aveva presentato al Moro, Leonardo aveva posto in risalto le proprie doti di ingegnere militare e civile, di architetto e di artista: «So fare ponti leggerissimi e forti per l’inseguimento e la fuga da togliere rapidamente e da resistere al fuoco de le artiglierie; so improvvisare torri d’assedio; ruinare da le fundamenta rocche e fortezze; so scavare occulti passaggi sotto li fiumi e canali, costruire carri inoffensibili ma capaci di offendere per forza de le artiglierie in essi celate...». E aveva spiegato che si riteneva capace di superare chiunque altro «nel disegnare e costruire edifici pubblici e nel condurre acque da un loco all’altro», nonché di saper dipingere di tutto e meglio di tutti. Di fronte a un genio come quello, Ludovico il Moro non ebbe dubbi e l’assunzione fu decisa senza incertezze: Leonardo ebbe, però, un posto di «scalco», organizzatore e regista degli eventi che si tenevano presso la corte, musicista e cantore.

⁶⁰⁸ Ancor più degli irregolari per vocazione “artistica”, come Benvenuto Cellini, il solito Pietro Aretino, Anton Francesco Doni e tanti altri, paradigmatica può essere la vicenda di Jean Bodin, già richiamato precedentemente. L’economista-giurista francese che per primo intuì genialmente l’origine dell’inflazione di quei tempi nell’eccesso di afflusso d’oro e d’argento proveniente dalle miniere americane; il teorico del libero commercio; il lucidissimo e stringente assertore della sovranità assoluta come indispensabile fondamento del benessere di tutti, aristocratici e popolari; l’uomo che si distinse per i tentativi di riconciliazione religiosa durante il difficile regno di Enrico III: ebbene, questo umanista tanto impegnato e spesso precorritore dei tempi a venire, ha notoriamente scritto nel 1580 il trattato forse più crudele del periodo nei confronti delle streghe: la *Démonomanie des sorciers*, in cui espone con dovizia di particolari raccapriccianti le torture da applicare alle colpevoli di stregoneria, il modo di “cacciarle”, i pretestuosi argomenti da addurre dinanzi al tribunale inquisitorio, non peritandosi di supporre “possibili” le malie di cui le donne venivano ritenute colpevoli: per un colmo della sorte, solo pochi anni dopo, lo stesso Bodin si ritrovò accusato di eresia. Per una panoramica sul “lato oscuro” del Rinascimento, vedi: N. BENAZZI - M. D’AMICO, *Il libro nero dell’Inquisizione. La ricostruzione dei grandi processi*, Casale Monferrato, Edizioni Piemme, 1998.

ma inesorabilmente, all'oblio d'alcuni letterati del passato, corrispose l'eclissi di numerosi piccoli nobili, arroccati nei loro possedimenti, che guardavano a terre ormai incolte da anni⁶⁰⁹.

I veri potenti, intanto, facevano a gara nel costruirsi una genealogia leggendaria, saccheggiando per l'ennesima volta Ilio o riesumando i fantasmi della Bretagna con risultati, per così dire, alterni. Per ogni *Innamoramento d'Orlando*, così, ci fu una *Borsias*; per un *Furioso* una *Humfroidas*, di quasi un secolo anteriore, dedicata a Humphrey duca di Gloucester, fratello minore di Enrico V d'Inghilterra, e scritta non a caso da un umanista italiano del suo seguito, Tito Livio de' Frulovisi.

Non mancarono una *Sforziade*, a firma del Filelfo, una *Feltria*, e persino la *Franziade* del grande Pierre de Ronsard, nel 1572. Durante lo stesso anno, vengono stampati a Lisbona i *Lusiadi*, autore Luis de Camões, poema dedicato al diciottenne re del Portogallo Sebastiano, che riunisce nella sua figura Ruggiero, Orlando e Rodomonte. Risultato? Sebastiano ignora il dono letterario perché giuntogli da un popolano e Camões deve contentarsi, in vita, di una misera pensione regia, consegnando però alle lettere europee un grande poema epico di natura e ambientazione assolutamente moderna⁶¹⁰.

Solo i più forti, dunque, sopravvivevano; o quantomeno coloro che dimostravano autentiche capacità amministrative. Matteo Maria Boiardo aveva saputo quantomeno barcamenarsi nel miscuglio delle diverse professionalità richieste, fidando peraltro dell'esser parte della nobiltà più antica di Ferrara; più avanti, quando Ludovico Ariosto cominciò ad imporre nelle lettere il suo nome, le corti di Milano, Firenze, Urbino, Roma, Napoli, naturalmente Ferrara, le più importanti d'Italia insomma, erano già nel pieno d'una crisi di rigetto della nuova situazione geo-politica, mercé il progressivo sgretolamento delle istituzioni-collante.

I gangli dell'amministrazione ferrarese, composta da burocrati *ante litteram* dediti esclusivamente alla casa d'Este, simili ai liberti-ministri dell'imperatore Claudio, individuarono le fronde da tagliare in coloro che rappresentavano il "superfluo". Allora l'autore del *Furioso* dovette rimboccarsi le maniche, fidare nelle sue capacità amministrative e comunque contentarsi di una posizione defilata al seguito del cardinale Ippolito, in attesa dell'evento che lo avrebbe dirottato al servizio del duca Alfonso, il 23 Aprile 1518, come «cameriere e familiare».

La mancata partenza per Eger, in Ungheria, gli permise sì di rimettersi a lavorare al suo poema, come testimonia la famosa lettera a Mario Equicola del 15 Ottobre del 1519 in cui parla di «un poco di giunta» al suo poema, sottraendolo con ogni probabilità al limbo degli esperimenti poetici padani in cui rischiava di confinarsi, ma non gli evitò la dura ritorsione della famiglia d'Este per la levata di capo, avendogli il duca, nuovo suo signore, «tolto una possessione che già più di trecent'anni era di casa nostra»; e il cardinale, irato precedente padrone:

⁶⁰⁹ Si può immaginare qualcosa di più patetico d'una minuscola corte sonnacchiosa e prepotente, ammuffita e cadente, in cui un poeta molto in là con gli anni, trova l'ultimo ricetto della sua vita raminga mettendosi a tessere le lodi di un Signore, altrettanto mediocre, e della sua famiglia tagliata fuori dalla grande Storia?

⁶¹⁰ Cfr. P. BURKE, *Il cortigiano*, in *L'uomo del Rinascimento*, di Eugenio Garin, Roma-Bari, Laterza, 1998, pp. 179-221; vedi anche, T. R HART, *The author's voice in the Lusiads*, in «Hispanic Review», Vol. 44, No. 1 (Winter, 1976).

un'altra possessione di valore appresso di dece mila ducati *de facto* e senza pur citarmi a mostrare le ragion mie [...].⁶¹¹

Mutatis mutandis, qualcosa di paragonabile a quanto la casata aveva fatto in vita e in morte con Boiardo, che certo non poteva ritenersi un semplice stipendiato di corte, magari di piccola nobiltà come Ariosto.

Bernardo Tasso, padre di Torquato, dovette già darsi molto più da fare per vivere nelle corti italiane e, contemporaneamente, procurarsi di che sostenere la famiglia lontana e quel figlio tanto dotato, geniale facitore di rime rivelatosi però ben presto inabile alla carriera politica.

Torquato Tasso, nonostante credesse genuinamente di vivere ancora in tempi “eroici”, ebbe il peggio da quella corte sempre meno potente e influente, che a lui, uomo difficilissimo e spesso ispido, impedì persino i movimenti, non lesinando volta a volta prebende e dure punizioni, che contribuirono allo stato di tensione della sua mente febbrile.

È con Alfonso I, figlio di Ercole, dunque, che Ferrara tocca l'acme della sua potenza e del suo fulgore. Tutto “congiurò” a che questi potesse rappresentare l'apice del potere estense.

Alfonso, che da ragazzo galoppava nudo per le strade di Ferrara; che aveva viaggiato in Francia, Inghilterra, Olanda, donde aveva appreso i segreti della tecnica artigianale e industriale più evoluta: preso in giro da molti, s'era messo a fabbricare ceramiche, a fondere cannoni e a governare lo Stato, lasciando alla moglie Lucrezia Borgia il patrocinio della cultura nel ducato.

Proprio con lui, l'industria ebbe infatti un mecenate d'eccezione. Durante il suo viaggio di formazione per l'Europa, nel 1504, egli aveva visto quanto i tempi stessero cambiando, ben comprendendo di dover ormai interloquire non più solo con la nobiltà, d'altronde i titoli si potevano comprare e vendere a piacimento, ma con tutte le classi sociali che godevano di potere d'acquisto: costandogli questo la fama di «tornitore», affibbiatagli dai più retri tra gli altri potenti d'Italia.

Alfonso aveva lucidamente compreso che il valore che andava imponendosi aveva sempre più carattere personale, non di casta, come in precedenza; molti nobili, a loro volta, se ne rendono conto in

⁶¹¹ «[...] M'hanno messo altra voglia che di pensare a favole. Pur non resto per questo ch'io non segua facendo spesso qualche cosetta.» L. ARIOSTO, *Lettere*, a cura di Angelo Stella, Milano, Mondadori, 1965; *lettera 26 (XVIII Hoepliano), A Messer Mario Equicola, Ferrara XV octobris 1519*, pp. 47-48. La prima «possessione» di cui parla il poeta è la tenuta «le Arioste», concessa agli Ariosto nel 1478, e dunque da trenta e non trecento anni; l'esagerazione, probabilmente non voluta, si deve forse ad un *lapsus calami* legato all'altra “sottrazione” ducale: alcuni piccoli terreni; un'altra tenuta, «el Beatin»; le decime di altri due pezzi di terreno posti tra Bagnolo, Castelgugliemo e, appunto, Trecenta: cfr. *Ivi*, pp. 434-435; Per le vicende bio-bibliografiche di Ariosto, vedi anche L. CARETTI, *Ariosto e Tasso*, Torino, Einaudi, 1961; A. FLAMIGNI - R. MANGARONI, *Ariosto. Una biografia esemplare*, Milano, Camunia, 1980 (Milano, Rizzoli, 1990); A. GAREFFI, *Ariosto*, Firenze, Giunti & Lisciani Editori, 1995; G. FERRONI, *Ariosto*, Roma, Salerno Editrice, 2008; S. JOSSA, *Ariosto*, Bologna, il Mulino, 2009. Per l'atteggiamento ironico con cui Ariosto trasfuse in letteratura la sua amarezza e subalternità, vedi anche W. J. KENNEDY, *Ariosto's Ironic Allegory*, in «MLN», Vol. 88, No. 1, The Italian Issue (Jan. 1973); R. CESERANI, *L'impresa delle api e dei serpenti*, in «MLN», Vol. 103, No. 1, 1988; G. MASI, *I segni dell'ingratitude. Ascendenze classiche e medioevali delle imprese ariostesche nel Furioso*, in «Albertiana», Volume V, 2002; G. FORNI, *Ariosto e l'ironia*, in «Lettere Italiane», 2006, 2, pp. 208-223; L. SCORRANO, *Il privilegio d'Ippolito e le “cuciture” narrative dell' Orlando furioso*, in «Studi Rinascimentali», 11, 2013, pp. 85-98.

anticipo, e in attesa d'un assestamento politico, pongono la propria dinastia a capo della rivoluzione della società che cova per tutto il secolo XVI deflagrando negli ultimi tre decenni, o quantomeno non subendola passivamente.

Aumentava intanto anche la popolazione complessiva d'Italia: secondo il censimento del 1520, Ferrara contava quarantunomila abitanti, ponendosi così tra le grandi città della Penisola. Milano, nel 1510, aveva centomila abitanti; nel 1509, Venezia, centoduemila; Firenze, nel 1526, cinquantamila; Lucca, 1527, trentaduemila; Roma, infine, dopo il famigerato «Sacco» dello stesso anno, persa metà della sua popolazione, si attestò sulle venticinquemila, trentamila unità⁶¹².

La fiscalità estense, che fu sempre elevata e per i ceti meno abbienti appena sopportabile, pretese allora un ulteriore sacrificio dai ferraresi. Una delle spiegazioni addotte dal casato, che comunque reinvestiva per davvero molti di quei soldi in opere pubbliche, era la minaccia dall'esterno che, rispetto ad altri stati italiani, gravava maggiormente su Ferrara. La città si trovava in una sorta di terra di nessuno avocata a turno dal Papa e dai regnanti d'Europa: non a caso, ricchi esuli provenienti da ogni parte d'Italia, *massime* da Firenze e spesso ebrei, come detto, trovavano nel ducato sufficienti garanzie d'autonomia finanziaria per dimorarvi e costruirvi palazzi, supervisionando così, al riparo da pericoli imminenti, gli affari lasciati negli stati di provenienza.

C'erano i monopoli, ma anche le distribuzioni gratuite di grano in tempi di carestie; le feste e le processioni a spese dei duchi, assieme alle inevitabili vessazioni. Tra queste, le più invise, odiate «più che il demonio», v'erano quelle dei «mangiapopoli»; di coloro, cioè, che le cariche pubbliche se l'erano comprate a fior di quattrini in base ad un "mercato", diffusissimo in Italia, che si teneva annualmente, con proprie regole e procedure d'asta; è rimarchevole che, tra i più avidi raccoglitori di cariche, si annoverassero parecchi celebri umanisti, come ad esempio Tito Vespasiano Strozzi⁶¹³.

Quello che più premeva al duca Alfonso era far sapere al popolo che tutti prendevano il soldo nel giorno prefissato, fossero militari o professori universitari, e che a Palazzo era stato accumulato un ingente capitale sempre pronto ad essere usato in caso di bisogno; beninteso, la cassa era unica: il ministro delle finanze della città lo era anche della casa ducale. Si stava insomma preparando la strada che, dall'ammirazione personale per il Signore e la sua famiglia, portava lentamente la cittadinanza al sentimento del dovere verso l'istituzione.

In generale, però, la partecipazione ufficiale alle gioie e ai dolori dei principi era usanza ancora diffusissima che aveva avuto il suo inizio proprio negli Stati italiani; ma l'effettiva manifestazione d'essa presenta tratti molto ambigui, se non addirittura conniventi: specialmente nei poeti, compresi alcuni insospettabili.

Un diciannovenne Ludovico Ariosto, magari ignaro dello svolgimento dei fatti - ma come crederlo? -, in occasione della morte di Eleonora d'Aragona avvenuta per avvelenamento, con ogni probabilità su mandato diretto del marito Ercole I, sparge a piene mani costernazione e ammirazione

⁶¹² Cfr. G. SERVADIO, *La donna nel Rinascimento*, cit., p. 30.

⁶¹³ Jacob Burckhardt manifestò la sua impossibilità a credere che quel «Tito Strozzi» più volte citato nei registri di vendita, fosse il celebre poeta.

per le impareggiabili doti della duchessa napoletana, che davvero aveva fatto tanto per Ferrara nel corso della sua vita, contribuendo, dal suo ambito di cortigiano, a far rientrare il “caso” politico⁶¹⁴.

Ma c'è pure chi, come il serio Giovan Battista Giraldo Cinzio, ferrarese di nascita e di morte, parla diffusamente delle avventure galanti di Ercole I, Alfonso I ed Ercole II, negli *Hecatommithi*, con gli ultimi due viventi: un ossequio alla cortigianeria che insegue l'obiettivo della massima diffusione del nome del casato presso cui si rendono i propri servizi, allo scopo di ottenere prebende e una scalata di posizioni all'interno della gerarchia degli altri intellettuali di corte, tutti impegnati a fare altrettanto⁶¹⁵.

Non aveva d'altronde così fatto l' “angelica” corte di artisti e filosofi riunita attorno a Lorenzo de' Medici? Non è naturalissimo per Leonardo dipingere Cecilia Gallerani, l'amante del suo protettore Ludovico Sforza? E che dire di Matteo Bandello che dedica ognuna delle sue duecentoquattordici novelle ad un personaggio illustre⁶¹⁶?

I principi estensi, comunque, non aspettavano i cantori delle loro gesta, ma sapevano anticiparli per servirsene a scopi encomiastici.

A Palazzo Schifanoia, Borso si fa ritrarre in una serie di dipinti, ben prima che la cittadinanza gli erigesse una statua bronzea in pubblica piazza accanto a quella di Niccolò; Ercole, sin dal primo anniversario della sua ascesa al trono, è uso festeggiare con una processione dal fasto mai inferiore a quelle organizzate dai religiosi, unendo ancora una volta inestricabilmente potere laico e afflato religioso della popolazione.

Ogni potere e dignità doveva derivare dal principe e doveva considerarsi come una particolare concessione da parte sua: le personalità storiche precipue tendono a dissolversi, lasciando preconizzare la figura spersonalizzata della carica, garanzia di continuità per tutti, nobili e popolo. Ma questo è un fatto storico che farà in tempo a toccare il solo Tasso nella sua maturità, contribuendo al dramma intellettuale suo e d'una intera generazione di artisti e intellettuali, assolutamente incapaci di comprendere questa fondamentale trasformazione.

⁶¹⁴ *Rime disposte a lamentarvi sempre, / accompagnate il miserabil cuore / in altro stil che in amorse tempore: / ch'or giustamente da mostrar dolore / abbiamo causa; ed è sì grave il danno, / che a pena so s'esser potria maggiore. / [...] / O gloriosa in cielo alma beata, / allor uscendo dal corporeo velo, / al summo Redemptor ne sei tornata; / volasti, accesa d'amoroso zelo, / lassando i tuoi devoti infermi ed egri, / santa, ioconda e risplendente, al cielo.* L. ARIOSTO, *Rime*, introduzione e note di Stefano Bianchi, cit., Cap. I, *Epicedio de morte illustrissimae Lionorae Estensis de Aragonia ducissae Ferrariae*, vv. 1-6; 103-108, pp. 81-85. «La morte della duchessa, avvenuta l'11 Ottobre 1493, fu pianta anche da Battista Guarini (*Funeris oratio in Excellentissimam Regnam Eleonoram Aragoniam*), dallo storico Benvenuto da San Giorgio, da Battista Mantovano e da Ercole Strozzi (*Pro diva Lianora Duce Ferr.*). L'Ariosto celebrò la sua figura pure in *Fur.*, XIII, 68: *De l'alta stirpe d'Aragona antica / non tacerò la splendida regina, / di cui né saggia sì, né sì pudica / veggio istoria lodar greca o latina, / né a cui Fortuna più si mostri amica: / poi che sarà da la Bontà divina / elletta madre a parturir la bella / progenie, Alfonso, Ippolito e Isabella.* Tra i componimenti ariosteschi che possono essere datati in termini non approssimativi, il capitolo è quasi certamente quello di datazione più antica (l'Ariosto aveva allora, come detto, appena 19 anni).» *Ivi*, p. 208.

⁶¹⁵ Cfr. G. B. GIRALDI CINZIO, *Gli Ecatommithi ovvero cento novelle*, cit., Deca prima, Novella ottava, pp. 1843-1846; Deca sesta, Novelle prima, seconda, terza, quarta e decima, pp. 2037-2051, 2065-2070.

⁶¹⁶ Cfr. M. BANDELLO, *Le Novelle*, a cura di Gioachino Brognoligo, cit.

La signoria d'Este, ad esempio, si divideva in modo tutto speciale tra popolarità diffusissima e assolutismo spesso brutale⁶¹⁷. Gli estensi erano, ancor più d'altre famiglie italiane, universalmente noti per il destino spesso tragico di coloro che si frapponevano all'esercizio del loro potere. Si è detto di Parisina e Ugo, fatti decapitare per adulterio da Niccolò nel 1425; ma si possono ancora ricordare principi legittimi e illegittimi costretti alla fuga all'estero e colà inseguiti da sicari pronti a tutto: è il 1471, al passaggio epocale da Borso ad Ercole⁶¹⁸.

Stare molti anni al potere comporta parecchi affanni, oltre alle gioie, e Ercole I e il figlio Alfonso ebbero la machiavellica fortuna di vivere a lungo, essendo assurti al potere in relativa giovane età; così, ben più tardi, nel 1493, Ercole, come detto, viene accusato dai suoi avversari politici di aver avvelenato la ormai scomoda moglie Eleonora di Napoli, avendo saputo che altrimenti avrebbe provato a farlo essa stessa, per incarico avuto direttamente dal padre Ferrante.

Ferrara aveva gli intellettuali giusti, più di altre corti, per ammantare d'umanità e magnanimità gesti crudeli quanto quelli degli altri Signori d'Italia, come dimostra la riscrittura dei fatti capitati sotto il dominio di Alfonso, ad opera di Ludovico Ariosto nel suo poema maggiore. La galleria degli orrori estensi, infatti, si arricchì nel 1506, dell'ultima congiura di due "bastardi", Ferrante e Giulio, ai danni dei loro prestigiosi fratellastri, Alfonso e Ippolito. A congiura scoperta, Isabella Gonzaga scrive una lettera a suo fratello, che riesce a giungere nelle mani del duca proprio quando i più giovani congiunti stanno per essere giustiziati: è una supplica accorata, che Alfonso intende accogliere. La pena capitale è tramutata in prigione a vita, nelle carceri del castello estense.

Mentre i suoi fratelli marciscono e i cantori della gloria della famiglia d'Este ne dannano ancor più la memoria, Alfonso costruisce il suo mito, ricevendo a corte prestigiosi ospiti e ascoltando canzoni e poesie in compagnia di sua moglie Lucrezia Borgia, reduce da altre nefandezze consumate da padre e fratello spesso ai suoi danni, e che pure avrà le sue brave due stanze nel *Furioso*⁶¹⁹. Ci si potrebbe anche stupire della clemenza dimostrata da Alfonso, solo se non si conosce l'epilogo di questa vicenda: Ferrante trascorrerà tutta la vita in carcere, morendovi a sessantatré anni, dopo

⁶¹⁷ Va ribadito che l'arco dei due secoli XV e XVI è un periodo in cui viene considerato normale e anzi istruttivo partecipare a pubbliche esecuzioni capitali. Ai bastioni di Castel Sant'Angelo non era raro vedere un corpo in putrefazione; o la testa spiccata dal corpo di un malvivente, come da sinistra abitudine dei papi del secolo XVI, orrido *memento* per chiunque; in pubblica piazza si squartava e si appiccavano fuochi, la folla eccitata intenta ad ascoltare il suo urlo terribile. Questo gusto per il macabro, all'apparenza lontano dal nostro sentire contemporaneo, veniva sollecitato da decine e decine di relazioni scritte che, approfondendosi in dettagli minuziosissimi, davano la possibilità a coloro che non avevano potuto assistervi di saper tutto sull'esecuzione: nel contempo, con la nascita dell'anatomia, si moltiplicano i teatri anatomici, a cui hanno accesso non solo gli studiosi, ma anche i curiosi che desiderano vedere un corpo fatto a pezzi o un' "anomalia" della natura.

⁶¹⁸ Ercole, reduce dalle prove di valore offerte come condottiero di Venezia nella battaglia della Molinella del 1467, che gli erano valse un secondo prestigiosissimo incarico nel 1469, rifiutò di partecipare a una congiura contro il fratellastro, tramata dal feudatario modenese Gian Ludovico Pio. La denuncia del disegno fu ricompensata da Borso con la sua cooptazione nel Consiglio segreto, anticamera dell'investitura a successore alla signoria del futuro ducato.

⁶¹⁹ Cfr. L. ARIOSTO, *Orlando Furioso*, a cura di Lanfranco Caretti, cit., canto XIII, 69 (la stessa in cui viene citato il nome di Eleonora d'Aragona, già evocata nell'ottava precedente), Tomo I, pp. 334-335; canto XLII, 83, Tomo II, p. 1255.

trentaquattro di isolamento; Giulio fu più “fortunato”; sopravvisse, infatti, a cinquantatré anni di prigionia, venendo liberato dal nipote, che aveva nome, per colmo d’ironia, Alfonso II⁶²⁰.

Tutto era nato da una disputa tra Ippolito e Giulio per il “possesso” di un musicista; e degenerato, poi, a seguito della contesa tra il cardinale e il fratellastro per una dama del seguito di Lucrezia. Già, Lucrezia. Il 6 Giugno del 1508, il poeta Ercole Strozzi, uno dei cortigiani più in vista di Ferrara, figlio di Tito Vespasiano, viene colpito da ventidue pugnate. Il mandante è Alfonso, pur tanto prodigo in un recente passato con l’artista, insospettito da un carteggio tra la moglie e il cognato Francesco Gonzaga reso possibile da questo messo d’eccezione⁶²¹. Lucrezia rimane indenne: per famiglia e soprattutto ricchezza personale può questo e ben altro.

La sua dote è di diecimila ducati pagati direttamente al duca e altrettanto in valore terriero sottratto dal padre, papa Alessandro VI, alla diocesi di Bologna; gioielli, piatti, tessuti, biancheria, tappeti e, ecco i suoi autentici salvacondotti, una riduzione da quattromila a cento ducati del tributo annuale dovuto al papa dal ducato di Ferrara, che tornerà al massimo immediatamente dopo la morte della donna e la promessa del papa, avuta da Ercole I quando diede il consenso alle nozze, che tutti i suoi discendenti, anche illegittimi, avrebbero sempre ottenuto la successione al ducato.

Dalle mille vicissitudini interne, Alfonso, di appena due anni più giovane di Ludovico Ariosto, uscirà sempre indenne nello spirito e nel corpo, morendo nel 1534, solo un anno dopo il suo grande suddito-poeta.

Vittoria Colonna, grande figura di riferimento per tutti i letterati dell’epoca, aveva una volta definito Ferrara «quel piacevole luogo di ogni festività», esaltandone la prosperità e la tolleranza religiosa, da sempre estremamente invisa ai papi. Pur essendovi giunta per la prima volta solo l’8 Aprile 1537, in attesa del visto per un viaggio in Terra Santa che non fece mai, la sua fama, unita a quella del padre, il condottiero Fabrizio che tante volte aveva intrecciato il suo destino a quello del ducato estense, l’aveva abbondantemente preceduta, come dimostra Ludovico Ariosto che, chiamandola per nome, fa a lei esplicito riferimento nel canto XXXVII del suo *Furioso*, esaltandone le doti poetiche; non dimenticando, cinque strofe prima, il futuro Ercole II, *figliuolo / del duca mio*, che aveva fama di buon veseggiatore, né, tantomeno, proprio Fabrizio, al canto XIV⁶²².

⁶²⁰ Di certo non stupisce il diretto riferimento che a questo episodio fa Ludovico Ariosto nell’*Orlando Furioso*: cfr. *Ibid.*, canto III, 60-62, Tomo I, pp. 69-70. In queste ottave, il poeta rilegge i fatti, considerando Ferrante e Giulio tratti quasi a forza nella congiura da persone ben più colpevoli di loro; non così in un precedente componimento, l’*Egloga I*, composta nell’Agosto 1506, prima delle condanne dei congiurati, avvenute nel settembre dello stesso anno, quando i due estensi, però, erano già stati incarcerati. Cfr. L. ARIOSTO, *Rime*, introduzione e note di Stefano Bianchi, cit., *Egloga I*, pp. 145-156. Per una accuratissima ricostruzione storica della vicenda rimane fondamentale: R. BACCHELLI, *La congiura di don Giulio d’Este*, 2 Voll., Milano, Treves, 1931.

⁶²¹ Ludovico non dimentica anche Ercole: non solo nelle *Satire* (VII, 129), ma anche nel *Furioso*, prima al canto XXXVII, 8, v. 2 e poi, addirittura, nella stessa ottava in cui è citata Lucrezia Borgia.

⁶²² Oltre che nell’elenco del canto XLVI, la poetessa è ricordata in tre ottave del canto XXXVII, come *casta moglie* che canta, in sublime rima, il suo amore per il defunto marito Francesco d’Avalos, marchese di Pescara. Cfr. L. ARIOSTO, *Orlando Furioso*, a cura di Lanfranco Caretti, cit., canto XXXVII, 18-20, Tomo II, pp. 1100-1101. Per la vita di Vittoria, che si intreccia a quella di tanti protagonisti della scena artistica italiana, in particolare a Michelangelo, vista da una prospettiva che non disdegna l’analisi del lato privato e degli affetti della nobildonna romana, vedi: G. SERVADIO, *La donna nel Rinascimento*, cit., pp. 63-175.

Anche il figlio di Niccolò Ariosto, tra gli altri, molto aveva cercato di fare per dissipare la cattiva fama di eccessivo lassismo in materia di fede attribuita ai duchi; da Paolo III Farnese, papa dal 1534, in poi, ogni pontefice sospettò la corte di Ferrara troppo laica e aperta al “nuovo”. Ma già nel 1528, essendo papa Clemente VII, c'erano state avvisaglie in tal senso, perché durante l'ultima fase del dominio di Alfonso era accaduto qualcosa che molto lascia capire anche sulla condizione delle donne “pensanti” a quest'altezza temporale, sposatisi il ventenne Ercole e Renata, figlia di Luigi XII di Francia e cognata di Francesco I, nuovo re di Francia. Matrimonio prestigiosissimo, dunque, per il ducato: luminosa testimonianza dei saldi rapporti con la potenza d'Oltralpe.

Educata dal vescovo protestante Ericonnet, intimo amico di un'altra donna influente, Margherita di Navarra, sorella di Francesco I, scrittrice rinomata in Europa anche perché acerrima nemica di Roma; Renata, che era stata iniziata alla pratica del protestantesimo dalla governante Madame Soubise, appena giunta nel ducato, assieme ad essa, subito si diede a organizzare un circolo di ugonotti francesi, accolti con prodigalità da Ercole. L'unione non poteva esser vista di buon occhio a Roma, ma ancora per molti anni tutto sembrò andare per il meglio⁶²³.

Muratori riferisce con gran dovizia di particolari la visita che proprio Paolo III fece nella capitale del ducato nel 1543. Nel giorno della festa di San Giorgio, l'eroico cavaliere non a caso patrono di Ferrara, Sua Santità dona ad Ercole II «la rosa d'oro, lo stocco e il cappello benedetto», baciandolo «in amendue le gote»; calata la sera, ci si diverte alla messa in scena degli *Adelphi* di Terenzio, in cui sono impegnati tutti e cinque i figli di Renata e del duca, elogiati in seguito da Torquato Tasso nel suo *Rinaldo*:

donna Anna principessa primogenita rappresentava un giovane innamorato; donna Lucrezia fece il prologo; donna Leonora, nata a dì 19 giugno del 1537, faceva il personaggio di una giovinetta; il principe donno Alfonso, primogenito, quello di un giovine; e il principe don Luigi quello di un servo.⁶²⁴

Un brutto giorno, però, durante una funzione religiosa, al momento della eucarestia, uno degli amici correligionari della duchessa si sentì autorizzato a gridare «Idolatria!», celebrandosi tra i protestanti la comunione nella forma protestante dell'Ultima Cena⁶²⁵.

In realtà, già da tempo era cominciato per Renata un lungo periodo di progressivo isolamento, sobillato anche dall'atteggiamento riservato della duchessa, che ben poco concedeva ai sudditi, pur essendo notoriamente impegnata in numerose opere di beneficenza; ai loro occhi, abituati alle bellezze leggendarie di Eleonora d'Aragona, di sua figlia Isabella e di Lucrezia Borgia stessa, essa aveva anche il torto di un aspetto poco gradevole. Mai mancarono di farglielo notare i ferraresi, chiamandola

⁶²³ In questi anni Renata molto si adoprò nel perorare la causa di parecchi intellettuali in odore di eresia presso vari Signori italiani: Celio Secondo Curione fu forse il più noto, ma anche Lodovico Domenichi, ad esempio, l'autore del *Rimaneggiamento* dell'*Orlando boiardo*, dovette ringraziare la duchessa per aver interceduto per lui presso Cosimo I de' Medici. Cfr. D. CANTIMORI, *Eretici italiani del Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1992-2002, pp. 81n, 440.

⁶²⁴ L. A. MURATORI, *Delle Antichità Estensi*, in *Opere*, a cura di Giorgio Falco e Fiorenzo Forti, cit., II, XII, p. 465.

⁶²⁵ Cfr. A. PROSPERI, *Il Concilio di Trento. Una introduzione storica*, Torino, Einaudi, 2001, p. 9.

oltraggiosamente, nelle “pasquinate” locali, «il mostro»; non ci pensava certo il duca a difenderla efficacemente, perché nonostante cinque figli, il loro rapporto non riusciva ad essere almeno cordiale: d’altro canto, Ercole II aveva una favorita alla quale occorreva rendere omaggio persino dinanzi a sua moglie.

Una profonda e sentita fede protestante, rinfocolata da un ostile clima da assedio umano prima ancora che religioso, costruirono attorno alla donna una barriera insormontabile di sospetti. I continui arrivi a Ferrara di intellettuali in odore d’eresia, intanto, ne alimentavano altri, e altri ancora: ogni reietto dell’Europa cattolica sapeva d’avere nella città estense un luogo in cui incontrare altri transfughi per un franco confronto delle rispettive idee⁶²⁶. Durante l’estate del 1536, lo stesso Calvino si stabilì brevemente nel ducato. A ventisei anni, egli aveva appena pubblicato la prima edizione di *Institutio Christianae Religionis*, un libro che creò molto scalpore, perché rappresentò il primo tentativo organizzato di spiegazione delle dottrine riformistiche, rivelandosi l’autentico motore del grande movimento della Riforma in Francia, nella Svizzera francese e in Italia, e che nell’Europa meridionale ebbe molta più influenza delle opere di Martin Lutero⁶²⁷.

Questa situazione ambigua, sempre sotto l’egida di Renata, durò fino al 7 Settembre 1554 quando, inaspritosi il contrasto religioso, l’Inquisizione ferrarese volle che tutto cessasse, accusando direttamente di eresia la duchessa, che Ercole, l’unico in grado di difenderla, nel ferreo nome della ragione di Stato, non protesse più⁶²⁸.

Il duca, anzi, andò ben oltre: isolò definitivamente la moglie, negandole la vista delle figlie iniziate alla fede protestante e presto “redente”, relegandola, infine, in un convento; tanta era l’ansia di

⁶²⁶ Prima ancora del Concilio di Trento, si erano succeduti alcuni tentativi di riconciliazione ecumenica, rivelatisi forieri di notevoli prospettive future, ben presto naufragate di fronte alla reale mancanza di volontà di sovvertire uno *status quo* ormai solidificatosi. Nel 1537, ad esempio, Paolo III formò una commissione composta dal cardinale Gaspare Contarini, da Gian Pietro Carafa, futuro papa Paolo IV, da Iacopo Sadoletto e Reginald Pole che l’anno dopo produsse un documento assolutamente rivoluzionario, *Consilium de emendanda Ecclesia*, privo però di un significativo sviluppo. Venne poi il tempo dei «colloqui di religione», di cui il più importante fu quello di Ratisbona, nel 1541, che produsse il cosiddetto *Libro di Ratisbona*. Ancora una volta fu Gaspare Contarini, da parte cattolica, a provare la mediazione, aiutato in questo dal grande teologo protestante Martin Butzer; ma la dottrina dei sacramenti, il tema del sacerdozio, dell’eucarestia e della penitenza si rivelarono ostacoli troppo ardui da sormontare. Per una visione d’insieme del periodo immediatamente precedente al concilio tridentino, cfr. D. CANTIMORI, *Eretici italiani del Cinquecento*, cit., pp. 37-41; A. PROSPERI, *Il Concilio di Trento. Una introduzione storica*, cit., pp. 12-30; R. PO-CHIA HSIA, *La Controriforma. Il mondo del rinnovamento cattolico (1540-1770)*, tit. orig., *The World of Catholic Renewal (1540-1770)*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998; trad. it. di Elena Bonora, Bologna, il Mulino, 2001, pp. 19-38.

⁶²⁷ Cfr. A. PROSPERI, *Il Concilio di Trento. Una introduzione storica*, cit., p. 9.

⁶²⁸ Tra gli accusati in contumacia c’era anche Calvino che, una volta lasciata Ferrara, aveva continuato le sue peregrinazioni per l’Europa, prima di stabilirsi definitivamente a Ginevra e divenire colà un faro per tutti i riformisti. Una volta insediatosi, la sua pratica del potere non differì poi molto da quella di Roma e dello stesso Lutero, facendo continuo ricorso all’Inquisizione e ai tribunali speciali che, nei paesi a confessione protestante, abbandonarono. Cfr. D. CANTIMORI, *Eretici italiani del Cinquecento*, cit., Cap. XX: *Valentino Gentile, e il suo processo ginevrino*, pp. 226-231; N. BENAZZI - M. D’AMICO, *Il libro nero dell’Inquisizione. La ricostruzione dei grandi processi*, cit., Cap. VI: *Serveto: il lato oscuro del protestantesimo*, pp. 225-250; *CRIME, SOCIETY AND THE LAW IN RENAISSANCE ITALY*, edited by Trevor Dean and K. J. P. Lowe, New York, Cambridge University Press, 1994; E. COHEN, *Con il diavolo in corpo. Filosofi e streghe nel Rinascimento*, tit. orig., *Con el diablo en el cuerpo. Filòsofos y bruyas en el Renacimiento*, Universidad Nacional Autónoma de México; trad. it. di Lorena Francese, Verona, Edizioni Ombre Corte, 2005; J. EDWARDS, *Storia dell’Inquisizione*, tit. orig., *Inquisition*, © by John Edwards, 1993; trad. it. di Silvia Denicolai, Milano, Mondadori, 2006.

non più scontrarsi col papa e col suo braccio secolare, che egli stesso arrivò a denunciare all'Inquisizione la "straniera" mai troppo amata dal suo popolo⁶²⁹. Renata fu riconosciuta eretica; costretta ad una formale abiura della sua fede e ad assistere alle funzioni cattoliche, fu infine condannata all'ergastolo. Rassegnatasi al forzato tradimento dei suoi precetti religiosi fece ritorno a corte, ma come donna sconfitta. Sentitasi presto prigioniera, una volta vedova, non esitò a tornare in Francia, senza che il figlio Alfonso II facesse molto per trattenerla.

Muratori, secoli dopo, chiuse la questione in modo a dir poco edulcorato:

Si mise ella in viaggio adì 2 di settembre [...] 1560, [...] sommamente dispiacque al popolo di Ferrara la perdita di questa real principessa, perché obbligando tutti colla vivacità del suo talento e colle sue dolci maniere, da tutti era al maggior segno amata.⁶³⁰

Nel suo castello di Montargis, Renata morì pacificata nel 1575, non prima però di aver assistito alla strage di San Bartolomeo della notte tra il 23 e il 24 Agosto 1572: la risposta controriformista del braccio armato della chiesa cattolica agli ugonotti⁶³¹.

⁶²⁹ Sul tema dell'allontanamento coatto dalle corti e dalle città, vedi C. SHAW, *The politics of exile in Renaissance Italy*, New York, Cambridge University Press (Virtual Publishing), 2000-2003.

⁶³⁰ L. A. MURATORI, *Delle Antichità Estensi*, in *Opere*, a cura di Giorgio Falco e Fiorenzo Forti, cit., II, XIII, p. 466. Qualche anno prima di morire, Renata ebbe la visita del figlio, il cardinale Luigi, che così, accompagnato da un nutrito seguito di cortigiani di cui faceva parte anche Torquato Tasso, ampliava il raggio d'azione del suo viaggio in terra di Francia durato dall'ottobre 1570 all'aprile del '71. Cfr. C. GIGANTE, *Tasso*, Roma, Salerno Editrice, 2007, pp. 22-23.

⁶³¹ Solo a Parigi furono uccisi più di tremila ugonotti, nella notte del 24 Agosto. Eppure, la strage di San Bartolomeo fu solo un tassello del tormentato periodo delle guerre religiose in Francia, durato ben trentasei anni, dal 1562 al 1598, quando Enrico di Borbone, salvatosi miracolosamente dall'eccidio del 1572, assunta la corona di Francia col nome di Enrico IV, promulgò l'Editto di Nantes, emanato il 13 Aprile, che ristabiliva uguaglianza di diritti tra ugonotti e cattolici, rimettendo in vigore le libertà di culto. Cfr. C. VIVANTI, *Lotta politica e pace religiosa in Francia tra Cinque e Seicento*, Einaudi, Torino, 1963. Non si può non menzionare, a questo proposito, *Les Tragiques*. A stampa solo nel 1616, il poema di Théodore-Agrippa d'Aubigné rimane l'affresco più bello e impressionante del periodo delle guerre di religione in Francia: cfr. T. A. D'AUBIGNÉ, *Poema tragico*, tit. orig. *Les Tragiques*; trad. it. di Basilio Luoni, Milano, BUR, 1979.

DILETTO O UTILITÀ?

ROMANZO CAVALLERESCO VERSUS POEMA EPICO

Periodi incerti avevano dunque fatto seguito alle morti di Ludovico Ariosto e Alfonso I, distanti appena un anno.

Se *una tantum* la successione al ducato fu lineare, vista anche l'abilità di destreggiarsi tra Francia e Spagna di Ercole II, che riuscì pure a trovare un'intesa col nuovo papa, Paolo III, nella non meno importante "corte" letteraria italiana si fece strada, con diverse modalità, l'esigenza di armonizzare varietà e meraviglia, tipiche istanze romanzesche, con i canoni più classici e classicistici della unità e della verosimiglianza venuti prepotentemente alla luce con le continue traduzioni della *Poetica* di Aristotele, allo scopo di meglio definire i caratteri del ri-nascente poema eroico.

Il poema cavalleresco di giovane tradizione ariosteica stava continuando a riscuotere successo presso il pubblico eletto d'ogni corte, ma anche presso il ben più ampio consesso popolare che subito seppe coglierne gli aspetti "democratici", molto più vicini alla sensibilità moderna di quanto fosse fino ad allora accaduto con poemi di simile ispirazione. *Morgante*, soprattutto, ma anche l'*Innamoramento d'Orlando*, intesi come simulazioni di ispirazioni e tendenze di carattere semipopolare, furono immediatamente ricondotti a "gioco" d'intellettuali che si servivano del poema cavalleresco così come avrebbero potuto fare di qualsiasi altra espressione letteraria.

Vennero dunque alla luce i molti cantori d'occasione di *Astolfo Innamorato* o di *Rinaldo Furioso*, accanto a nomi più risonanti che non si sottrassero alla tentazione del facile successo: Lodovico Dolce, ad esempio, dopo che nel 1535 aveva posto in appendice all'edizione Bindoni-Pasini del *Furioso* uno scritto in tutto e per tutto apologetico, annuncio delle tante "difese" apparse a firma sua negli anni a venire⁶³², in *Prime imprese del Conte Orlando*, pubblicato postumo solo nel 1572, intese narrare

⁶³² Nel 1535, il discorso teorico di Dolce ribaltava le accuse mosse al poeta ferrarese, partendo proprio dal titolo del suo poema, giudicato da molti critici ben poco inerente la materia realmente trattata; scorreva alla fattura del verso, «troppo gonfio et aspero», alla lingua, che molti lombardismi sembrava essersi concessa, e che le spesso superflue aggiunte alla terza edizione non avevano emendato da colpa. Niente, asseriva il veneziano, si poteva dire a proposito dello stile, compatto sempre e «alto e grave». Secondo alcuni il suo omonimo era andato oltre il normale "appoggio" alla tradizione letteraria, arrivando addirittura ad esagerare? Ma anche Virgilio s'era basato sull'autorità degli antichi, in ragione del principio d'imitazione che certo non è biasimevole. Con agile e schietta prosa, l'*Apologia* chiosava con un invito «agli studiosi della volgar poesia» a non curarsi troppo dei detrattori, in questo caso attaccati frontalmente, ma piuttosto a godere a pieno di quel testo meraviglioso che, in fondo, era già patrimonio di tutti; con l'aggiunta di una considerazione di notevole pregnanza sulla volontà d'autore ariostesca, che sola, con il certosino lavoro sull'edizione del 1542, aveva definitivamente elevato il poema a "classico": «Non vogliate [...] per lo strepito e grido di questi ignoranti (con lor pace sia detto) rimaner d'onorare, d'amare, di rileggere e d'aver finalmente caro, come avete sempre avuto, il vostro *Furioso*: dico quello che ultimamente è stato da l'Autore corretto et ampliato, sì come più regolato nella lingua, più ordinato nel soggetto, e più compito di quante volte egli è stato rimosso e stampato; che non son poche: e non vogliate riconoscere altro *Furioso* per buono che questo». L'*Apologia*, rivista e ampliata dal suo autore, ricomparve nel *Furioso* veneziano di Alvise de' Tortis, nel 1539, e in un'altra Bindoni-Pasini, nel '40. In seguito, nella fondamentale edizione giolittina del 1542 del *Furioso*, Dolce scriverà l'*Esposizione di tutti i vocaboli et luoghi difficili*, in cui disquisirà ancora della grandezza del poema, giungendo poi a farne argomento di discussione in veri e propri trattati come le *Osservazioni della volgar lingua*, edite da Giolito nel 1550 e più volte ampliate e

proprio gli antefatti del poema di Ludovico Ariosto, non allacciandosi in alcun modo a Boiardo⁶³³; Vincenzo Brusantini, dal suo canto, s'era accollato invece l'onere di terminare il *Furioso*, con la sua *Angelica Innamorata* del 1550, giungendo sino alla già prefigurata morte di Ruggiero; né mancò il fluviale Pietro Aretino che intraprese, mai terminandole, una serie di parodie e caricature dei personaggi del suo beniamino, se mai ne ebbe uno, che, chiamatolo nel poema *flagello dei principi*, si era garantito, come detto, l'immunità dalle scorribande letterarie del polemista toscano: e vennero *Marfisa e Lagrime d'Angelica e Orlandino*⁶³⁴.

Queste e decine d'opere consimili screditarono sempre più la materia romanzesca agli occhi dei classicisti, arroccati su posizioni puriste.

Anche perché, nel frattempo, il cammino dell'*Orlando Furioso* proseguiva trionfalmente verso l'iperuranio dei classici, in una temperie culturale che, di conseguenza, all'espressione «baciato dal successo popolare», non aggiungeva più «seppure», ma «anche perché»⁶³⁵.

La giolittina del 1542, curata dall'editore vercellese e da Dolce sin nei minimi particolari grafici e paratestuali, si spingeva al punto di leggere in maniera inusitata ogni canto del poema ariostesco, mettendone a testo le allegorie. Era, questo, un duplice segnale: che i fautori della grandezza di quel testo non intendevano più porsi il problema del suo *decorum*, considerandolo superato - in capo a pochi anni, ci penseranno le aspre riserve degli aristotelisti, a riproporlo - e che, al netto delle necessità

ripubblicate, e i *Modi affigurati e voci scelte et eleganti della volgar lingua, con un discorso sopra a' mutamenti e diversi ornamenti dell'Ariosto*, testo uscito a Venezia nel 1564, per i tipi di Giovan Battista e Melchiorre Sessa.

⁶³³ La sua fluviale attività, in realtà, si era arricchita già negli anni Trenta di una delle prime continuazioni dell'*Orlando* ariostesco, i *Dieci canti di Sacripante*, mai terminati, continuando, dopo la lettera premessa ad *Amadigi* di Bernardo Tasso, nel '60, con due "appendici" a quest'ultimo testo, *Palmerino* e *Primaleone, figliuolo di Palmerino*, pubblicati rispettivamente nel '61 e nel '62. Nei poemi degli anni Sessanta, Lodovico tentò il superamento della dialettica che opponeva il modello ariostesco e le ormai imperanti declinazioni cinquecentesche delle regole aristoteliche, cui tenacemente non riconosceva autorità totale sulla materia romanzesca, mettendo sì al centro della storia gli eroi eponimi, ma in un quadro narrativo tipicamente favoloso e non "affetto" da logiche spazio-temporali stringenti.

⁶³⁴ Per un quadro d'insieme sul periodo, vedi: S. BATTAGLIA - G. MAZZACURATI, *Rinascimento e Barocco*, Tomo II de *LA LETTERATURA ITALIANA*, 4 Voll., Firenze, Sansoni, 1974; ma anche: C. DIONISOTTI, *La letteratura italiana nell'età del Concilio di Trento*, in *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967. Una menzione a parte, merita il poema di Brusantini, quantomeno in merito ad una particolare cura del conte ferrarese per la realtà cittadina del suo tempo, se è vero che «[...] pianta della città a parte, nelle sue ottave è riscontrabile il punto massimo dell'apertura del genere cavalleresco alle usanze contemporanee: dalle consuetudini del torneo, in questo caso minuziosamente esplorate con attenzione tecnica a dir poco singolare, e per qualche verso illuminante, alle diverse componenti dell'addobbo dei cavalieri, cimiero scudo tessuti sopravveste e guadrappa del cavallo comprese.» G. BALDASSARRI, *Tradizione cavalleresca e trattatistica sulle imprese. Interferenze, uso sociale e problemi di committenza*, cit., pag. 70; ma vedi anche le pagine dedicate a Brusantini da R. ALHAIQUE PETTINELLI, *L'immaginario cavalleresco nel Rinascimento ferrarese*, Roma, Bonacci, 1983, pp. 231-268; ID., *Forme e percorsi dei romanzi di cavalleria da Boiardo a Brusantino*, Roma, Bulzoni, 2004.

⁶³⁵ Cfr. S. ZATTI, *Il Furioso fra epos e romanzo*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 1990; D. JAVITCH, *Ariosto classico. La canonizzazione dell'Orlando Furioso*, tit. orig., *Proclaiming a classic. The canonization of Orlando Furioso*, Princeton, Princeton University Press, 1991; trad. it. a cura di Teresa Praloran, Milano, Bruno Mondadori, 1999; K. W. HEMPFER, *Lecture discrepanti. La ricezione dell'Orlando Furioso nel Cinquecento. Lo studio della ricezione storica come euristica dell'interpretazione*, tit. orig., *Diskrepante Lektüren: Die Orlando-Furioso-Rezeption im Cinquecento. Historische Rezeptionsforschung als Heuristik der Interpretation*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag Wiesbaden GmbH, 1987; trad. it. a cura di Hans Honnacker, Modena, Franco Cosimo Panini, 2004; *L'ORLANDO FURIOSO E LA TRADIZIONE CAVALLERESCA*, Numero monografico a cura di Annalisa Izzo di «VERSANTS. RIVISTA SVIZZERA DELLE LETTERATURE ROMANZE», No. 59, 2 (Fascicolo italiano), 2012.

commerciali, istituzionalizzare le pagine più importanti della letteratura italiana e comunque venderle, era possibile solo adeguandosi alle mutate abitudini sociali, sempre più spesso volte a una prassi moraleggiante⁶³⁶.

A partire dalla fine degli anni Quaranta, la letteratura romanzesca subì gli attacchi sempre più veementi di Trissino e di molti epigoni, tra cui fece sentire la voce anche Bernardo Tasso, comunque prudente, come da inveterato e necessario costume.

Gian Giorgio Trissino aveva atteso per più di vent'anni all'opera che avrebbe dovuto consacrarlo definitivamente. Pubblicati tra il 1547 e il 1548 in tre volumi, i ventisette libri dell'*Italia liberata dai Goti* compongono a tutti gli effetti, e con tutti gli "effetti" giusti, un poema epico ed eroico "nazionale"⁶³⁷.

A partire dalla dedica a Carlo V, il poeta subito chiarisce il suo programma teorico *sub specie* poetica; ecco cosa sortisce, sembra dire, se si tien conto di: fedeltà assoluta ai precetti aristotelici e al modello omerico; consequenziale e rigorosa applicazione dei criteri di unità e verosimiglianza dell'azione storica scelta come oggetto della narrazione, nel suo caso la guerra greco-gotica che oppose il generale di Giustiniano, Belisario, ai Goti di Vitige. Molte licenze si concesse per la verità il nobile vicentino: intermezzi amorosi, incantesimi, «azioni formidabili e misericordiose», che intessarono una trama che troppo indugiava e troppo descriveva; tanti anni erano trascorsi dalla sua tragedia *Sofonisba*, pubblicata nel 1524 ma mai portata sulle scene mentre era in vita, primo tentativo di attenersi ad un testo storiografico, di Tito Livio, e al rispetto delle unità d'azione e di tempo, per non lasciare tracce evidenti sui "modi" della sua espressione poemica.

Frutto di una seria e lunghissima meditazione critica, linguistica, ortografica persino, e però di un fatale errore, si rivelò la scelta metrica dell'endecasillabo sciolto da rime e strofe che sì tanta fortuna avrà nella nostra storia letteraria, ma anche il torto di ben poca "cantabilità"⁶³⁸. Ben lo comprenderà Bernardo Tasso, che vedrà i primi testimoni dell'*Amadigi*, il suo principe Ferrante da Sanseverino, Luigi d'Avila, la corte tutta di Spagna, fuggirne l'ascolto perché annoiati dai suoi versi, che egli aveva

⁶³⁶ Nell'edizione del 1542, la *Brieve dimostrazione di molte comparationi et sentenze dall'Ariosto in diversi autori imitate* approntata da Dolce servì proprio ad evidenziare le consapevoli e sagaci derivazioni di molti passi del *Furioso* da Virgilio e Ovidio, considerati dall'erudito commentatore i veri riferimenti culturali del ferrarese: non Omero, per quanto concerneva la poesia; né Aristotele, sul versante teorico, neppure nominati nella sua prefazione, eppure ben presenti all'attenzione critica di quegli anni. La *Brieve dimostrazione* ebbe un successo travolgente, divenendo l'appendice a più di quarantacinque edizioni del poema, lungo tutto l'arco del secolo. Molto presto, anche altre edizioni del *Furioso*, nel periodo della sua massima fortuna, si accrebbero di apparati paratestuali che andavano nella direzione tracciata nel 1542: si pensi solo alla Valvassori, del 1553, in cui si sanciva la forza morale e religiosa delle rime ariostesche, superiore a quella degli stessi Omero e Virgilio; e alla Valgrisi, del 1556, il cui curatore, Girolamo Ruscelli, inserisce la biografia di Ariosto compresa da Pigna in *Romanzi*, uscito due anni prima, facendo propria la già classica messa in pagina dell'*Eneide*, che veniva sempre preceduta dalla vita del mantovano. In qualche modo, Dolce stesso provvede a chiudere il cerchio coerentemente, quando nel tardo commento alla Valvassori del '66, ampliò il repertorio dei riferimenti del *Furioso* ad altri autori latini, Catullo, Orazio, Lucano, Seneca, aprendolo a due capisaldi della letteratura volgare, Dante e Petrarca.

⁶³⁷ A distanza di un secolo e mezzo, era ancora una lettura obbligata per il giovane Pietro Metastasio: cfr. P. TROVATO, *Il primo Cinquecento*, cit., p. 132.

⁶³⁸ S. BATTAGLIA - G. MAZZACURATI, *Rinascimento e Barocco*, cit., pp. 206-207.

in precedenza dovuto mutare, per volontà degli stessi committenti, da sciolti in ottave⁶³⁹, ritenute da Bernardo e dai suoi «eccellenti amici» teorici, indispensabili ad una narrazione che si riprometteva l'unità d'azione.

Trissino, che da subito aveva disprezzato la nuova poesia romanzesca, ritenendo inaccettabile Ludovico Ariosto «col *Furioso* suo che piace al volgo», endecasillabo appartenente all'*Italia liberata*, subirà una *damnatio* postuma scorrente da Carducci, che lo definirà «barbogio», fino ai giorni nostri⁶⁴⁰.

⁶³⁹ Anche il figlio devoto, nel 1585, parlerà di quella grande delusione: «[...] Essendo mio padre nella Corte di Spagna per servizio del principe di Salerno suo padrone, fu persuaso da i principali di quella Corte a ridurre in poema l'istoria favolosa dell'Amadigi; [...] Avendo, dunque, accettato questo consiglio, sì come colui che ottimamente intendeva l'arte poetica, e quella particolarmente insegnataci da Aristotele, deliberò di far poema d'una sola azione [...]. Questo fu il disegno, del quale alcun maestro dell'arte no 'l poteva far miglior, né più bello. Ma finalmente, per non perder il nome di buon cortigiano, non si curò di ritener a forza quello d'ottima poeta; e udite come. Leggeva alcuni suoi canti al principe suo padrone; e quando egli cominciò a leggere, erano le camere piene di gentiluomini ascoltatori; ma nel fine, tutti erano spariti: da la qual cosa egli prese argomento che l'unità dell'azione fosse poco dilettevole per sua natura, non per difetto d'arte che egli avesse: perciò che egli l'aveva trattata in modo che l'arte non poteva riprendersi: e di questo non s'ingannava punto.» T. TASSO, *Apologia in difesa della Gerusalemme Liberata*, in *Prose*, a cura di Ettore Mazzali, con una premessa di Francesco Flora, Milano-Napoli, Ricciardi, 1959, pp. 416-417.

⁶⁴⁰ «Il Trissino barboglio aveva imbrogliato sé e seccato la gente con quel suo bizantinismo mitologico». G. CARDUCCI, *I poemi minori di Torquato Tasso: Notizia letteraria*, Bologna, Ditta Nicola Zanichelli, 1894, pag. 11. Sul poema dell'erudito vicentino, vedi: C. GIGANTE, «Azioni formidabili e misericordiose». *L'esperimento epico del Trissino*, in «Filologia e Critica», XXIII 1998, fasc. 1, pp. 44-71; ID., *Un'interpretazione dell'«Italia liberata dai Goti»*, in ID., *Esperienze di filologia cinquecentesca. Salviati, Mazzoni, Trissino, Costo, il Bargeo, Tasso*, Roma, Salerno Editrice, 2003, pp. 46-95; ID., *Epica e romanzo in Trissino*, in *La tradizione epica e cavalleresca in Italia (XII-XVI sec.)*, a cura di Claudio Gigante e Giovanni Palumbo, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2010, pp. 291-320; E. MUSACCHIO, *Il poema epico ad una svolta: Trissino tra modello omerico e modello virgiliano*, in «Italice», Vol. 80, No. 3, Autunno 2003; M. VITALE, *L'omerida italico. Gian Giorgio Trissino. Appunti sulla lingua dell'Italia liberata da' Gotthi*, Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2010; A. CORRIERI, *Lo scudo d'Achille e il pianto di Didone: da "L'Italia liberata da' Gotthi" di Giangiorgio Trissino a "Delle guerre de' Goti" di Gabriello Chiabrera*, in «Lettere Italiane», 2013, 2, pp. 238-262. La citazione del *Furioso* cade nel ventiquattresimo libero del poema, nel pieno del classico “catalogo degli ingegni preclari” con cui i poeti cinquecenteschi sancivano i loro canoni culturali. La menzione al poema ariostesco si inserisce nel lungo episodio che vede arrivare Narsete nella *spelunca alta e profunda* della Sibilla, posta nei pressi del monte Vettore, il rilievo più alto del massiccio dei Sibillini, nelle Marche. Dopo aver spiegato al pupillo di Belisario che lei tiene memoria degli eventi futuri per mezzo dei disegni tracciati periodicamente dai suoi *ministri*, raffiguranti le *novelle istorie* del mondo, la Sibilla conduce Narsete nella *sala de le guerre*, allo scopo di confortarlo sugli esiti della guerra in corso, e poi mostrargli il destino del *bel paese* e del mondo intero, arrivando fino al dominio della *casa Otomana*, che dopo aver distrutto l'Impero Romano d'Oriente, si spingerà in Occidente: *la casa felicissima Otomana / di successori e di ricchezze immense, / ma poco amica a i studi de le Muse; / onde i lor fatti da i preclari ingegni / non saran molto celebrati e chiari*. Nella sala seguente, la Sibilla mostra al giovane armeno il fior fior dell'avvenire delle [...] *case di Sassonia e di Baviera / e quella d'Austria, che le vice tutte*. Apparirà, in un momento difficile, *Carlo imperador, che con gran forza / cercherà sempre opporsi a gli Ottomani; / ma prima espedirà l'impresa santa / contra i Germani eretici e ribelli / de la fede di Cristo e de l'impero*. Nel *pantheon* dei potenti, oltre a *Quinto Carlo Massimo e divino*, tra i tanti altri spiccano il suo fiero rivale Francesco, che [...] *fia fautore a i studi de le Muse, / a le antigaglie ed ai gentili ingegni*, e con lui [...] *i re di Portogallo, / sagaci in ritrovar nuovi paesi: / questi andaran da i Lusitani agl'Indi / passando l'equinozio co le navi*. Viene poi [...] *un altro grandissimo salone: / questo era pien di papi e cardinali, / d'arcivescovi e vescovi ed abbatì*; tanto ricolma che la Sibilla, sorridendo, dice: *troppo sarebbe a nominar costoro / ad un ad un, di cui la maggior parte / son degni di silenzio, e non di nome*, limitandosi solo ad alcune preclare case che daranno alla Chiesa di Roma nomi importanti per la sua storia. Ora la *gentil [...] donna* vuol discorrere delle [...] *case ch'eber duci, / marchesi e conti e cavalieri illustri / ed altri adorni di preclari ingegni*; nomina allora tutte le famiglie veneziane che avranno dogi tra i loro rappresentanti, ma anche quelle che daranno alla patria [...] *cittadini illustri / e di virtute e di sublime ingegno*. Poi fa lo stesso con le genovesi, menziona i Visconti di Milano, e [...] *tre nobili famiglie, / che illustreran la Italia appresso al Pado: l'un sarà la casa di Savoia, / [...] / l'altra quella da Este [...] / [...] / La terza fia la casa da Gonzaga*. La rassegna delle famiglie più

Forse però sarà proprio Bernardo Tasso a dire la cosa più appropriata per un poema curato in ogni suo orpello, quasi scritto al solo scopo di contrapporre una “vera” opera d’arte all’*Orlando Furioso*, che sviliva la nostra storia letteraria; ebbene, quel poema tanto atteso, disse Bernardo, «quasi in uno stesso giorno fu pubblicato e sepolto»⁶⁴¹.

Ma il dibattito critico attorno all’istanza epico-eroica, arricchitosi delle considerazioni teoriche dei neoaristotelisti, continuava, con crescente svantaggio per la “formula” cavalleresca.

Arrivò infine una personalità influente, che si attendeva da tempo a difesa di quella forma d’arte tanto invisa al Trissino, e non poteva che provenire da Ferrara. Giovan Battista Giraldi Cinzio levò alta la voce nel 1554, nel momento forse più basso per le fortune critiche del poema cavalleresco⁶⁴²; erano trascorsi ventidue anni dall’ultima versione del *Furioso*, che in forza della sua squisita fattura poetica risultava inattaccabile: altra cosa era all’occhio del critico purista di marca aristotelica l’armonia malcerta delle parti, responsabile della proliferazione di tutte quelle continuazioni che ingolfavano il mercato editoriale.

La vicenda che vede protagonisti questi due grandi rivali è forse la più indicata a rappresentare la fluidità delle posizioni teoriche degli intellettuali cinquecenteschi che, nel caso di Trissino ad esempio, da un lato facevano di tutto per rivendicare dignità e autonomia della lingua italiana anche a costo di posizioni francamente indifendibili, come le ardite soluzioni grafiche che avrebbero dovuto aiutare la comprensione del volgare in tutta la Penisola, e dall’altro, poi, propagavano ostinatamente l’idea di

in vista d’Italia, estinte o ancora in auge, continua ancora a lungo, fino a che, pur non avendola terminata, la Sibilla decide di *passar ne la gran sala de le Muse, / ch’è più bella di questa e più lucente; anzi questa da lei riceve luce, come luna dal sol riceve lume*. Ma Narsete nota che all’ingresso della sala sono state dipinte molte figure gravi e venerandi in vista e chiede alla sua guida chi rappresentino: [...] *i Teologi che furo / che saràn dopo il Figliuol de l’Uomo*, risponde lei, che pure in futuro, quando si divideranno *in sette* [...] */ di Tomisti e Scottisti*, disputeranno continuamente tra loro. È giunto, finalmente, l’elenco degli *ingegni*, che ha inizio con Bessarione e Teodoro Gaza, si snoda lungo tutto il corso del più nobile e blasonato Umanesimo italiano ed europeo; solo per fare alcuni nomi, di cui nove endecasillabi consecutivi sono interamente materiati: Poliziano, Pico della Mirandola, Biondo, Platina, Alberti, il Filelfo, Sabellico, Giovin, Bassano, Erasmo da Rotterdam e Melantone. Tutti costoro, [...] *fian peripatetici eccellenti*. Viene poi [...] *il Platonico Ficino, / [...] ’l Rucellai, / che canta l’api del suo florid’orto*. Siamo ormai prossimi ai tempi del poeta, perché si scorre, attraversando ancora endecasillabi composti di soli nomi, a Girolamo Pontano e Sannazzaro; Iacopo Sadoletto, Pietro Bembo, Girolamo Fracastoro; Girolamo Vida, Francesco Maria Molza, monsignor della Casa e Baldassarre Castiglione; Annibale Caro e Bernardo Tasso, Giovanni Guidiccioni e Benedetto Varchi, con Luigi Alamanni. Vittoria Colonna, Veronica Gambara, [...] *con molte / donne eccellenti e di leggiadro ingegno; / Trifon Gabriele al suo Petrarca intento, / l’Aretino, il Boiardo e l’Ariosto / col Furioso suo che piace al vulgo, / il Pulci e ’l suo Morgante, e poi Burchiello / e ’l Berna e ’l Mauro, ed altri vaghi ingegni / che le carte ridendo empion di burle*. Il giudizio è molto forte, ma viene smorzato dal subitaneo passaggio agli studiosi di legge e medicina, e poi ai pittori, di cui vengono citati *il Vinci, il Bonarotti e Tiziano, / Zorzone e Rafaello e ’l Pordanone*. Il catalogo è finito: torni Narsete *adunque a riveder le stelle*. Cfr. G. G. TRISSINO, *La Italia liberata da Gotthi del Trissino*, Roma, per Valerio e Luigi Dorici, 1547; consultazione da www.bibliotecaitaliana.it.

⁶⁴¹ Cfr. S. BATTAGLIA - G. MAZZACURATI, *Rinascimento e Barocco*, cit., p. 207.

⁶⁴² Non erano, naturalmente, mancati precedenti, anche significativi, soprattutto nel contesto del dibattito critico sulla fattura del *Furioso*. Basti qui ricordare la prima vera difesa del poema contro le accuse degli aristotelisti, la *Spositione sopra l’Orlando Furioso*, scritta da Simone Fornari nel 1549, e preceduta da un’*Apologia*, in cui sono evidenti i motivi del contrasto, ormai focalizzati attorno a problematiche strutturali, non più morali.

una poetica in lingua deprivata di retorica propria, valida solo se basata sull'autorità dei classici greci e latini⁶⁴³.

Discorso intorno al comporre dei Romanzi, delle Commedie e delle Tragedie, e di altre maniere di Poesie, di Giraldo Cinzio, edito a Venezia da Gabriele Giolito ancora in società con i fratelli, basava la sua difesa d'ufficio sull'impossibilità d'applicare precetti aristotelici o oraziani a componimenti che utilizzavano come codice d'espressione la lingua volgare e le sue relative regole retoriche⁶⁴⁴. Con Ludovico Ariosto, infatti, era nato il "romanzo" cavalleresco, irriducibile alla lezione degli antichi: se il vero problema di quei romanzi era la tanto auspicata unità d'azione, per riottenere ordine e razionalità di stampo classico occorreva creare un modello epico con un eroe unico e subito riconoscibile, cui sempre ricondurre la molteplicità delle azioni narrate: una forma letteraria affatto diversa.

Il motivo del contendere, perciò, spiegava lucidamente Cinzio, non era questo, frutto piuttosto d'un malinteso; idea fondamentale del suo *Discorso* risultava invece la peculiare autonomia del "romanzo" secondo l'imprescindibile lezione di Boiardo e Ariosto, riconosciute guide per gli eventuali sviluppi futuri del genere, così come Aristotele e Orazio lo erano per coloro che s'accingevano ad affrontare il poema eroico.

Un punto d'incontro, secondo l'autore di *Orbecche*, prima tragedia «regolare» europea, esemplata sui canoni della greca classica, messa in scena non a caso nella sua Ferrara nel 1541 dinanzi ad Ercole II, è d'altronde riscontrabile nella scelta del soggetto delle due corone ferraresi: la guerra tra cristiani e infedeli sfocia spesso nella tragedia, con tutto il suo portato di paura e pietà, di «terribile» e «compassionevole», di orrore in funzione spettacolare. Gli autori migliori del "romanzo" cavalleresco hanno essi stessi concepito molteplici protagonisti di innumeri azioni, solo che la solennità caratterizzante il poema eroico è stata sostituita dalla "varietà" moderna; non è il caso di pensare al "nuovo" come inferiore all'antico e agli scrittori contemporanei come immancabilmente meno dotati dei loro predecessori, bensì come diversi da essi: così come nelle scienze, insomma, comincia a crearsi un fronte che se non frantuma l'autorità fino ad allora inattaccabile del passato, quantomeno la ridiscute alla luce di una acquisita coscienza dei propri mezzi epistemologici.

Certo, Cinzio continua ad affermare l'assoluto valore della letteratura classica e della estetica di Aristotele, che conosceva più e meglio dei sostenitori d'occasione dello Stagirita; non rinuncia al principio imitativo, per cui ai tanti Petrarca auspicati da Bembo aggiunge gli "Ariosto" del futuro: ma così facendo, preconizza l'allargamento della base partecipativa alla vita letteraria in virtù dell'avvenuto e ormai irreversibile consolidamento del volgare.

⁶⁴³ *Ivi*, pp. 203-208; e vedi anche: P. TROVATO, *Il primo Cinquecento*, cit., pp. 108-110.

⁶⁴⁴ Le considerazioni che si svolgono in seguito sono basate sulla lettura di G. GIRALDI CINZIO, *De' Romanzi delle comedie e delle tragedie. Ragionamenti di Giovambattista Giraldo Cinzio ricorretti sopra un esemplare esistente nella biblioteca di Ferrara riveduto ed in parte rifatto di mano dell'autore. Della Satire ragionamento inedito. Documenti intorno alla controversia sul libro de' Romanzi con G. B. Pigna*, 2 Voll., Milano, G. Daelli e Comp. Editori, M DCCC LXIV; G. GIRALDI CINZIO, *Discorsi intorno al comporre. Rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese Cl. I 90*, a cura di Susanna Villari, Messina, Centro Interdipartimentale di Studi umanistici, 2002.

Un grande balzo in avanti rispetto allo stesso Pietro Bembo, le cui *Prose* alcunché di significativo avevano detto in merito al romanzo cavalleresco o alla poesia epica: vuol dire che Matteo Maria Boiardo e soprattutto Ludovico Ariosto hanno reso già “classico” e allo stesso tempo “popolare” l’uso della lingua italiana nella letteratura “alta”, in barba ai tanti detrattori del nuovo corso.

Nel 1557, dopo questa importante presa di posizione, Giraldi Cinzio ebbe però la sventura di veder naufragare clamorosamente il suo poema classico-mitologico *Ercole*, previsto in quarantotto canti, dei quali solo ventisei compiuti⁶⁴⁵. Una narrazione di chiaro stampo encomiastico, dedicata ad Ercole II e forse mai terminata proprio a causa della sua morte, con cui lo scrittore ferrarese si proponeva il ritorno al successo artistico, se è vero che in una lettera a Bernardo Tasso del 10 ottobre di quell’anno, affermò che il *Discorso* in realtà era prima di tutto il miglior modo di presentare degnamente il suo poema: si trattò invece di un fiasco paragonabile solo a quello di *Italia liberata dai Goti* di Gian Giorgio Trissino, che lo aveva preceduto di dieci anni⁶⁴⁶.

Era apparsa, intanto, la figura dell’allievo e poi rivale acerrimo di Giraldi Cinzio, Giovan Battista Nicolucci, il «Pigna», che nella Venezia in cui aveva pubblicato il maestro e nello stesso anno del *Discorso*, il 1554, diede alle stampe *Romanzi*, per i tipi di Vincenzo Valgrisi, notevole integrazione alle teorie ivi esposte e frutto evidente delle discussioni già discordanti dei due studiosi⁶⁴⁷.

Prima di allora, in piena affermazione dei principi aristotelici, Nicolucci aveva molto dubitato della tenuta complessiva dell’*Orlando Furioso* di fronte alle critiche, chiedendo retoricamente al

⁶⁴⁵ Una delle raccolte più complete dei titoli di questo non fortunatissimo filone, rimane ancora A. BELLONI, *Il poema epico e mitologico*, in *Storia dei generi letterari italiani*, Milano, Francesco Vallardi, 1912.

⁶⁴⁶ In una precedente lettera del 9 settembre, Bernardo, che in merito a questioni teoriche sulla poesia era tra i più lucidi lettori del suo tempo, aveva scritto al ferrarese che i poeti sono come i medici, «che sotto una picciola dolcezza che diletta il gusto coprono l’amaro della medicina, che poi rende sano», citazione lucreziana che non verrà tralasciata dal figlio Torquato. Per Cinzio, in realtà, il gusto del pubblico doveva essere l’ultimo dei pensieri del vero poeta. Il suo *Ercole*, lo dice nella lettera a Bernardo, era una autentica novità, perché non aveva a modello Omero o Virgilio, ma neanche le norme di Aristotele e Orazio; le regole che sottostavano alla sua creazione si potevano rinvenire solo nel *Discorso*, in cui si affermava che essere di utilità è il primo fine della poesia e che per rendere più gradevole la lettura, occorrono solo l’ornamento, l’invenzione e il decoro, non certo i facili effetti che piacciono al «vulgo». In questo senso, *Ercole* era la storia di un eroe capace di scegliere la retta via della virtù, nonostante mille tentazioni e un destino costantemente contrario: dalla struttura né aristotelica né ariostesca, bensì ovidiana - Cinzio afferma di essersi «conformato con la catena che ha usato Ovidio nelle sue *Mutazioni*» -, il poema era il giusto mezzo tra la serietà delle narrazioni degli antichi e le esigenze dei moderni. Cfr. C. MOLINARI, *I Canti dell' "Hercole" secondo l'autografo Classe I 406 della BCAFe: note sulla vicenda redazionale del poema giraldiano*, in «Critica Letteraria», 2-3, 2013, pp. 503-532. Sulla composizione sociale del pubblico che prediligeva l’epica rinascimentale, vedi T. GREGORY, *Reinassance Epics and their readers*, in «Huntington Library Quarterly», Vol. 69, No. 2 (June 2006).

⁶⁴⁷ L’Elpino dell’*Aminta*, che aveva già intrecciato le sue vicende a quelle di Torquato Tasso, dodici anni prima della «favola boschereccia», si rivelò abile teorico e dialettico interlocutore dell’ex maestro, che mise spesso in difficoltà nel dibattito seguito alla doppia pubblicazione dei loro scritti, dall’alto della sua proverbiale acribia di studioso instancabile. Cfr. G. B. PIGNA, *I Romanzi*, edizione critica a cura di Salvatore Ritrovato, in *Scelta di curiosità letterarie inedite o rare dal secolo XIII al XIX*, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1997, Introduzione, pp. XI-XVII. Occorre ricordare che il *Discorso intorno al comporre dei Romanzi* si rivolge direttamente al Pigna. Se all’inizio del trattato si può rinvenire più di una attestazione di stima per Nicolucci, tra cui un componimento latino che esalta le sue doti di *discipulo optimo atque carissimo*, negli anni che seguirono, Giraldi Cinzio diede ampio conto dell’avvenuto cambiamento di atteggiamento nei riguardi del più giovane rivale. Egli dirà poi che le teorie del suo allievo erano state pesantemente riprese da parti delle sue lezioni ancora inedite, così come farà Sperone Speroni a proposito dei *Discorsi dell’arte poetica* di Torquato Tasso. Va detto, infine, che il maestro dedicò la sua opera a Ercole II, mentre Pigna a Luigi d’Este, pochi anni dopo suo rivale per l’“amore” di Lucrezia Bendidio. Per la polemica tra i due letterati, vedi *Ivi*, Introduzione, pp. XVII-XXVIII.

maestro, nella nota lettera del 1548 resa pubblica da Cinzio per difendersi dalle accuse di plagio⁶⁴⁸, come sia possibile difendere il poema dall'accusa di essere diametralmente opposto alle prescrizioni della *Poetica*; un poema che, peraltro, a differenza di quanto accadeva con gli esemplari protagonisti omerici e virgiliani, vedeva emergere il nome di un uomo, votato alla virtù, e invece impazzito per amore.

Sei anni dopo, partendo dalle poco sviluppate teorizzazioni sul concetto di imitazione, Nicolucci crea un efficace *pendant* dell'opera di Cinzio nel momento in cui incrementa la forza rivoluzionaria insita nella narrazione di tipo romanzesco, che si nutre di un mondo sì popolaresco, ma libero e brioso grazie alla scioltezza dell'inventiva: è propriamente, quella di Nicolucci, una nuova teoria della narrazione finalmente svincolata dal poetare classico o pedissequamente classicheggiante⁶⁴⁹. A personaggi più variegati e moderni che avevano fatto la loro comparsa a partire dal modello del *Furioso*, non possono che corrispondere azioni ed episodi più tumultuosi e prismatici.

Nel caso di Ludovico Ariosto, poi, l'*allure* estrosa e indipendente dell'opera, che rappresenta l'autentica cesura con il passato, deriva per un paradosso solo apparente dall'estrema padronanza della sua vasta cultura classicista, che egli sa piegare alla bisogna della sua materia romanzesca⁶⁵⁰.

Si susseguono dunque anni di tentativi conciliatori tra diletto e utilità, invenzione "libera" e storia, tra espressività dedalea e forma forgiata in durissima lega: in poche parole, tra irregolare e regolare; l'antico rovello ritornato in auge, è quello di corazzare pesantemente una materia "congenitamente" entropica come la cavalleresca, ma volta a volta il discorso si applica ad ogni atteggiamento espressivo che si oppone alla classicità⁶⁵¹.

⁶⁴⁸ La *querelle* sulla primogenitura dell'idea di una trattazione sui romanzi si svolse tutta attorno a tre lettere, due di Cinzio a Pigna e quella indirizzata dall'allievo al maestro, raccolte prestamente in un opuscolo, alcune volte inserito come appendice del *Discorso*, che fu pubblicato nello stesso 1554 a Ferrara o forse a Venezia, da Francesco Marcolini. Cfr. F. SBERLATI, *Il genere e la disputa. La poetica tra Ariosto e Tasso*, Roma, Bulzoni, 2001; S. JOSSA, *La fondazione di un genere. Il poema eroico tra Ariosto e Tasso*, Roma, Carocci, 2002; ID., *Giraldi e Pigna sui romanzi: una polemica in contesto*, in «Critica Letteraria», 2-3, 2013; G. FERRONI, *Il modello ariostesco come emblema ferrarese*, in «Critica Letteraria», 2-3, 2013, pp. 483-502. Per la vasta attività letteraria di Giraldi, vedi anche: V. GALLO, *Giraldi e le accademie ferraresi degli Elevati e dei Filareti*, in «Critica Letteraria», 2-3, 2013, pp. 309-334; C. LUCAS-FIORATO, *Giraldi Cinzio e il suicidio negli "Ecatommiti"*, in «Critica Letteraria», 2-3, 2013, pp. 443-459; G. RICCI, *Tanatologia ferrarese: un'atmosfera per le tragedie del Cinzio?*, in «Critica Letteraria», 2-3, 2013, pp. 387-399; S. VILLARI, *Giraldi e la teoria del personaggio 'mezzano' tra teatro e novellistica*, in «Critica Letteraria», 2-3, 2013, pp. 401-425.

⁶⁴⁹ Alla poesia di stampo eroico, Pigna dedicò nel 1561 il trattato-poema *Gli eroici*, con cui intese dimostrare il fine di quel tipo di narrazione, che era di dare «una vera idea d'un principe eroico»; la concentrazione delle tre unità aristoteliche diveniva il vero obiettivo di ogni poema, e ogni singola azione del protagonista assumeva un rilievo enorme, capace di elevarsi al di sopra dell'intera vicenda, portando il lettore ad una interpretazione consapevole della storia narrata e alla sua lettura allegorica.

⁶⁵⁰ Così come c'era stato chi aveva preceduto Giraldi Cinzio e il Pigna, nella difesa dei romanzi cavallereschi, nel corso del secolo non mancarono altri difensori del poema ariostesco. E lo furono in tempi ormai improntati all'esaltazione del poema eroico e didattico: nel 1574, dopo aver lungamente elaborato l'idea di una mediazione tra istanza pedagogica della letteratura e principio imitativo basato sui classici, forse l'aspetto considerato meno discutibile dell'*Orlando*, Orazio Toscanella riversò il complesso delle sue idee nelle magniloquenti *Bellezze del Furioso*; ancora più tardi, nel 1584, Alberto Lavezuola, nelle sue *Osservazioni sopra il Furioso*, commento all'edizione de' Franceschi del poema, seppe porre ancora una volta l'accento sulla maestria di Ariosto nell'aprire le sue ottave alle migliori influenze del passato, anche quello recentissimo di matrice romanzesca.

⁶⁵¹ Per una panoramica di questo periodo, vedi A. CASADEI, *La fine degli incanti. vicende del poema epico-cavalleresco nel Rinascimento*, Milano, Franco Angeli, 1997; Z. ROZSNYÓI, *Dopo Ariosto. Tecniche narrative e*

Nel 1530, Girolamo Vida si era già spinto molto avanti con *Christias*, primo esempio di poema epico religioso ispirato alla vita di Cristo, in esametri latini di pretta ascendenza virgiliana, fornendo, assieme a *De partu Virginis* di Iacopo Sannazzaro, un modello diffusissimo di poema proto-controriformistico; e ispirando, d'altronde, le prove più mature di Torquato Tasso, che soppianderà la vetusta mitologia pagana con il meraviglioso cristiano in maniera ben più convincente, naturalmente anche sul piano artistico⁶⁵².

C'era poi stato l'esperimento di Trissino, seguito a brevissima distanza da Luigi Alamanni, che scriverà nel 1548 *Girone il Cortese*, a esplicita imitazione del *Furioso*, ma con un eroe unico, proprio il personaggio del ciclo bretone⁶⁵³, lasciando poi incompiuto *Avarchide*, pubblicato postumo nel 1570, poema in ottave ispirato alla *Iliade*, da circa un secolo ritornata alla luce in veste latina⁶⁵⁴.

Dopo una vita trascorsa tra polemiche e successi, infine, tra il 1563 e il 1566, Annibale Caro terminò la traduzione in endecasillabi sciolti della *Eneide*, di cui si poté solo parlare fino al 1581, quando fu finalmente pubblicata a Venezia presso Giunti. Noto a pochi, il suo volgarizzamento, perché di traduzione non è possibile parlare, visti i continui stravolgimenti del testo virgiliano, divenne un grande esercizio creativo alla confluenza di stilemi danteschi e petrarcheschi, per quanto concerneva il lessico, e ariosteschi, per la fusione di eroico e meraviglioso, così come teorizzati negli anni Cinquanta del secolo: uno dei tramiti più importanti tra la maniera di Ariosto e il poema nuovo d'ispirazione antichissima di Torquato Tasso; uno dei pochi che si possono istituire tra due autori diametralmente opposti: solo, però, se inquadrato in una discussione più ampia che tenti di fornire una chiave interpretativa ad un'età letteraria di svolta, compresa com'è tra due "eventi" tanto decisivi⁶⁵⁵.

discorsive nei poemi postariosteschi, Ravenna, Longo Editore, 2000; «LE DONNE, I CAVALIER, L'ARME, GLI AMORI». *POEMA E ROMANZO: LA NARRATIVA LUNGA IN ITALIA*, a cura di Francesco Bruni, Venezia, Marsilio, 2001; G. SACCHI, *Fra Ariosto e Tasso: vicende del poema narrativo (con un'appendice di studi cinque-secenteschi)*, Pisa, Scuola Normale Superiore, Edizioni della Normale, 2006; *LA LETTERATURA CAVALLERESCA DALLE CHANSONS DE GESTE ALLA GERUSALEMME LIBERATA*, Atti del II Convegno Internazionale di Studi, Certaldo Alto, 21-23 Giugno 2007, a cura di Michelangelo Picone, Pisa, Pacini Editore, 2008.

⁶⁵² Sulla letteratura e il teatro tragico di stampo cristiano, vedi l'introduzione a G. GARDENAL - E. SELMI, *Il «Theoandrothanatos» di Giovan Francesco Conti detto Quinziani Stoa*, traduzione del testo latino di Gianna Gardenal, Brescia, Grafo, 2002. Sul quasi coevo *De partu Virginis* di Iacopo Sannazzaro, pubblicato nel 1526, e considerato l'altro grande modello del poema cristiano latino, vedi D. CANFORA, *Ideologia e fortuna del "De partu Virginis": alcune note*, in «Critica Letteraria», 1, 2004, pp. 133-157.

⁶⁵³ Il testo fu originariamente pubblicato a Parigi da Rinaldo Calderio, per poi essere ristampato l'anno dopo a Venezia, da Comin da Trino. Dedicato a Enrico II, era in realtà frutto di una richiesta di Francesco I, morto nel 1546, che aveva voluto la traduzione dell'omonimo romanzo in prosa francese, commissionandone la versificazione al poeta fiorentino, costretto in Francia da tempo essendo invisato ai Medici.

⁶⁵⁴ Se *Girone* aveva sofferto la pretesa di Alamanni, scrittore comunque migliore di quanto le moderne storie della letteratura lascino credere, di migliorare la tecnica ariostesca, mettendo al bando la multiforme prospettiva, l'*entrelacement* o la criticatissima voce dell'autore, attraverso la figura del sin troppo presente protagonista, capace di azioni esemplari sempre sottolineate da lunghi commenti impersonali che "uccidono nella culla" la fluidità della narrazione, *Avarchide* mostra il suo maggior limite nella ostinata ricerca di riscrivere l'*Iliade*, con il suo portato di onore e dovere, in un'ambientazione arturiana, sovraccaricandola di significati morali e politici assolutamente sproporzionati per figure letterarie ormai vetuste.

⁶⁵⁵ Cfr. A. CARO, *Eneide*, a cura di Pasquale Stoppelli e Eugenio Picchi, LIZ, Bologna, Zanichelli, 2001. Vedi anche, S. BATTAGLIA - G. MAZZACURATI, *Rinascimento e Barocco*, cit., Appendice: *Dialettica di gruppi intellettuali e dialettica di forme nel Cinquecento*, a cura di Giancarlo Mazzacurati, pp. 250-279; M. SAVORETTI, *L'"Eneide" di Virgilio nelle traduzioni cinquecentesche in ottava rima di Aldobrando Cerretani, Lodovico Dolce e Ercole Udine*, in «Critica Letteraria», 3, 2001, pp. 435-457.

La “nazione” delle lettere europee, frattanto, aveva visto la letteratura cavalleresca proveniente dalla Spagna avanzare al primo posto nelle preferenze del pubblico colto⁶⁵⁶. Il più fortunato dei romanzi spagnoli, *Amadìs de Gaula* di Garci Rodríguez de Montalvo, vide la luce a Saragozza nel 1508: un vero e proprio *tour de force* di magie e avventure, incantesimi, amori, eroi e personaggi, dalla trama esilissima eppure foltissima e virtualmente infinita, che compone un ossequio alle affollate composizioni della tradizione tardo medievale. Non a caso, proprio la società delle grandi corti cinquecentesche, che giocava la partita politica della neofeudalizzazione se ne appassionò: lettori voraci e regali come Francesco I e Carlo V, una volta tanto uniti, e grandi personalità come Montaigne, Bembo e Castiglione non mancarono di leggerlo; e subito una copia del libro infoltì la biblioteca delle famiglie Este e Gonzaga⁶⁵⁷.

La trasposizione italiana di quel testo, che proveniva dal ciclo arturiano e aveva alle spalle una ben lunga storia, fu opera di Bernardo Tasso. Editto nel 1560, il suo *Amadigi* risentì certo dell'usura più che cinquantennale del testo di Rodríguez de Montalvo, come spesso s'è affermato, ma soprattutto dell'inadeguatezza della penna del maggiore dei Tasso nei confronti di un'opera d'ampio respiro, che proponeva frequenti inserti didascalici e moralistici; lui che invece s'era dimostrato un notevole verseggiatore, persino originale nel rimettere in circuito certi modi dell'ode «alla oraziana», digressioni, libertà di temi e d'intreccio, a scapito della stanza «distesa» petrarchesca, che proprio in quegli anni ingrigiva a causa della mano poco felice di imitatori monotoni e asfittici.

L'“aristotelica” idea, poi abbandonata, di far iniziare ogni canto con l'alba e farlo terminare con la sera; il tentativo dell'endecasillabo sciolto, presto frustrato dalla reazione del pubblico, e il passaggio forzato all'ottava rima, «costretto - egli stesso lo scrive - [dal] gusto del presente secolo»; l'abnorme lunghezza di cento canti di circa ottanta ottave l'uno; la dedica a Enrico II, quando era al servizio dei Sanseverino, che diventa «A l'invittissimo e cattolico re Filippo» sotto i della Rovere, con conseguente taglio di numerosi brani pro francesi: tutti fattori d'irrisolutezza che determinarono il tiepido successo d'un'opera in cui nemmeno Bernardo credeva più e che anzi diede alle stampe quasi per stanchezza, dopo vent'anni di gestazione.

Quella prova sfortunata, però, conteneva anche germi di originalità, declinati certo alla maniera di un letterato molto in là con gli anni, Bernardo era nato nel 1493, e per forzata inclinazione volto a mai scontentare alcuno: il gusto per l'estrosità tecnica; vari trasalimenti avventurosi e amorosi di marca se non proto-barocca, quantomeno manierista, che lasciano intravedere la sua vera personalità di buon poeta; la ripresa di motivi tratti da Boiardo, dal tanto ammirato Ariosto e persino dal romanzo ellenistico; la resistenza, strenua si sarebbe portati a dire, a non adagiarsi supinamente al dettato classicista del protagonista unico, provando a trarre poesia.

⁶⁵⁶ La Spagna vantava una secolare tradizione cavalleresca pari a quella italiana e simile anche in molti sviluppi storici: cfr. F. RICO, *Biblioteca spagnola. Dal Cantare del Cid al Beffatore di Siviglia*, cit.; *ROMANCERO. CANTI NARRATIVI DELLA SPAGNA MEDIEVALE*, introduzione e note di Giuseppe Di Stefano, traduzioni di Enrico Di Pastena, Venezia, Marsilio, 2011.

⁶⁵⁷ *Ivi*, p. 208.

In *Amadigi*, cioè, si respira ancora “aria” cavalleresca: quella che confermerà essere nel giusto solco la precoce vocazione poetica del suo allievo prediletto, il figlio Torquato⁶⁵⁸.

⁶⁵⁸ Cfr. B. TASSO, *L'Amadigi. Nuovamente ristampato, e dalla prima impressione da molti errori espurgato*, in Venetia, appresso Fabio e Agostino Zoppini fratelli, MDLXXXIII; consultazione da <http://books.google.com>; per la figura di Bernardo, per il suo poema, ancora analizzato nel capitolo seguente, soprattutto in relazione con il *Rinaldo* di Torquato, e per il lavoro in comune svolto sul *Floridante*, vedi anche: V. CORSANO, *L'Amadigi "epico" di Bernardo Tasso*, in «Studi Tassiani», No. 51, 2003, pp. 43-74; R. PESTARINO, *Tra "Amadigi", "Floridante" e "Liberata": storia di un verso tassiano (e tracce di una dipendenza?)*, in «Strumenti Critici», 2003, n° 1, pp. 123-145; V. ZANETTE, *L'ottava dell'Amadigi di Bernardo Tasso. Schemi sintattici e tecniche di ripresa*, in «Studi Tassiani», No. 52, 2004, pp. 23-49; E. CREMA, *Osservazioni sulla tecnica della rima tra il "Furioso" e l'"Amadigi"*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», 1-2, 2005, pp. 75-137; R. MORACE, *"Com'edra o vite implica". Note sul "Floridante" di Bernardo Tasso*, in «Studi Tassiani», No. 52, 2004, pp. 51-86; ID., *A proposito dell'edizione critica del Floridante di Bernardo Tasso*, in «Italianistica», Anno XXXVII, No. 1, gennaio - aprile 2008, pp. 113-128; ID., *L'autografo oliveriano dell'"Amadigi" 'epico' di Bernardo Tasso*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», 1-2, 2008, pp. 155-181; ID., *"Son diverso ancor dall'Ariosto": Bernardo Tasso tra Ariosto e Torquato*, in «Italianistica», Anno XXXVII, No. 3, settembre - dicembre 2008 (Numero monografico su Ludovico Ariosto), pp. 119-131; ID., *Il "Rinaldo" tra l'"Amadigi" e il "Floridante"*, in «Studi Tassiani», Nn. 56-58, 2008-2010, pp. 11-42.

TORQUATO TASSO, L'ULTIMO DIFENSORE DEGLI ANTICHI CAVALIERI

«SPINTO DAL MIO GENIO, IL QUAL ALLA POESIA SOVRA OGN'ALTRA COSA M'INCHINA...»: IL RINALDO COME ARDORE GIOVANILE

«Tassino», come fu chiamato fino alla morte del padre, giunta nel 1569 in piena attività governativa in quel di Ostiglia, contribuì anche ad *Amadigi*, ma in che misura non è dato sapere; la vicinanza al padre negli anni della adolescenza contribuì a temperarne la naturale ipersensibilità, palesatasi sin dagli anni di formazione a Roma e poi in Veneto, ma soprattutto lo aiutò nel delicato passaggio dal vecchio romanzo cavalleresco al dramma emozionale delle prove più mature⁶⁵⁹.

Già nel 1559 a Urbino, appena quindicenne, Torquato Tasso aveva concepito l'idea di un poema sulla prima Crociata, argomento storico che esaltava un'epopea guerresca gloriosa per la religione cristiana: un frammento di centosedici ottave cui diede nome *Il Gierusalemme*, in cui si possono ritrovare già sufficientemente distinti gli argomenti dei primi tre canti della futura *Gerusalemme Liberata*, salvo alcuni episodi estroflessi che maggiormente caratterizzarono la sua maturità artistica: *in primis*, quello che vede protagonisti Sofronia e Olindo, nel secondo canto del poema; occorrerà attendere maggiore consapevolezza, tra il 1572 e il 1575, e variegata esperienze compositive, per vedere delinearsi il poema maggiore⁶⁶⁰.

Il Tasso ancora adolescente, però, decise lucidamente di virare verso il romanzo d'argomento cavalleresco, sottoposto già da tempo ad un pesante fuoco di fila da critici che lo consideravano al massimo un prodotto della letteratura di svago, ma distinguendo il suo poema dagli illustri precedenti per la presenza di un protagonista riconoscibile a cui si rifacessero tutte le fila delle storie narrate, secondo i più aggiornati canoni del genere. Per molto tempo, la critica ha invertito la cronologia del “doppio” esordio nel poema di Torquato, considerando inaccettabile l'ipotesi, poi rivelatasi corretta, d'un subitaneo affrancamento dalla materia “storica” a favore di un romanzo cavalleresco.

Non si volle tener conto, cioè, in una prospettiva desantisciana, se non nello sviluppo certo nell'assunto, di come al giovane Tasso premeva, non mediata ancora da ansie “ortodossiche”, quella immarcescibile volontà d'accettazione da parte di un consesso di pari che sarà un tratto caratteristico

⁶⁵⁹ Per la biografia di Tasso, vedi W. MORETTI, *Torquato Tasso*, in *Letteratura Italiana Laterza (LIL), Il Cinquecento. Dal Rinascimento alla Controriforma*, Roma-Bari, Laterza, 1974-1986; C. GIGANTE, *Tasso*, Roma, Salerno Editrice, 2007; M. RESIDORI, *Tasso*, a cura di Andrea Battistini, Bologna, il Mulino, 2009.

⁶⁶⁰ Per questo lavoro di tesi, e in particolare per questo capitolo, sono state consultate le seguenti edizioni della *Gerusalemme Liberata* e della *Conquistata*: T. TASSO, *Gerusalemme Liberata*, a cura di Lanfranco Caretti, cit.; T. TASSO, *Gerusalemme Liberata e Gerusalemme Conquistata, edizioni integrali a raffronto, corrispondenza e varianti*, a cura di Francesco Flora e Ettore Mazzali, Milano, Malfasi editore, 1952; T. TASSO, *Gerusalemme Liberata*, commento di Luigi Russo, Milano-Messina, Principato, 1956; T. TASSO, *Gerusalemme Liberata*, a cura di Bruno Maier, introduzione di Ezio Raimondi, 2 Voll., Milano, BUR, 2001; T. TASSO, *Gerusalemme Liberata*, a cura di Franco Tomasi, Milano, BUR, 2009; T. TASSO, *Gerusalemme Conquistata, ms. Vind. Lat. 72 della Biblioteca Nazionale di Napoli*, edizione critica a cura di Claudio Gigante, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010.

di tutta la sua attività letteraria, finanche nei documenti che dovrebbero essere meno mediati, le millesettecentoventidue lettere che compongono il suo epistolario.

Né ci si peritò di parlare di «improvvisa abiura» d'un cammino già ben intrapreso alla scoperta del “rinnovato” poema epico, dimenticando l'estrosità della sua penna, capace di trascorrere, negli anni a seguire, dalla «favola boschereccia» al turgido ma non inanimato rifacimento di quel poema, che fu la *Conquistata*, all'estremo tentativo di riassorbimento d'un ideale cristiano più autentico affidato non a caso, ne *Il mondo creato*, all'endecasillabo sciolto⁶⁶¹. Nel frattempo, trattati di discutibile ma lucidissima teoria, dialoghi, lettere, e il canzoniere più corposo della letteratura italiana, forte di millesettecentootto componimenti⁶⁶².

Le “nebbie” critiche si diradarono con la scoperta di alcuni manoscritti autografi che riconsegnarono l'ideazione di *Il Gierusalemme* al felice periodo passato da Tasso presso Guidubaldo II della Rovere, tra il 1557 e il 1559, anni fecondi trascorsi a studiare con profitto e sommo diletto assieme al quasi coetaneo Francesco Maria, figlio del duca d'Urbino; prima, ben prima che all'occhio di Bernardo, come tutto lascia credere, si prospettasse la possibilità di un impiego stabile per Torquato al servizio degli Este, strettamente imparentati con gli Urbinati⁶⁶³.

Dopo Urbino e una breve parentesi a Venezia, al seguito di Bernardo che là doveva pubblicare *Amadigi* per i prestigiosi tipi di Giolito de' Ferrari, nel 1560, Torquato intraprese gli studi giuridici a Padova, secondo il tipico *cursus* dei giovani di buona famiglia dell'epoca, presto illustrandosi con l'amicizia di Sperone Speroni e di Giovan Vincenzo Pinelli, che vantava nella sua residenza una biblioteca di circa seimilacinquecento volumi a stampa e ottocento manoscritti, era divenuta una libera e vivacissima sede di dibattito intellettuale dove potersi confrontare con i più grandi eruditi d'Europa⁶⁶⁴. Abbandonati ben presto gli studi di legge, l'anno seguente Tasso si dedicò alla filosofia e

⁶⁶¹ Cfr. F. TOMASI, “La malagevolezza delle stampe”. Per una storia dell'edizione *Discepolo del Mondo Creato*, in «Studi Tassiani», No. 42, 1994, pp. 43-78.

⁶⁶² Cfr. *LA LETTERATURA ITALIANA, Rinascimento e Barocco*, a cura di Salvatore Battaglia e Giancarlo Mazzacurati, Tomo II, 4 Voll., Firenze, Sansoni, 1974, pp. 208-231.

⁶⁶³ Cfr. T. TASSO, *Il Gierusalemme*, a cura di Lanfranco Caretti, Parma, Zara, 1993. «[...] Già il Muzio alla Corte Roveresca aveva progettato un poema sulla crociata e su Goffredo di Buglione.» T. MATTIOLI, *Tra i carteggi di Bernardo*, in *IL MERITO E LA CORTESIA. TORQUATO TASSO E LA CORTE DEI DELLA ROVERE*, a cura di Guido Arbizzoni, Giorgio Cerboni Baiardi, Tiziana Mattioli e Anna Teresa Ossani, Pesaro, Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro, Il Lavoro Editoriale, 1999, p. 285. Sul tema, vedi anche A. CASTELLANI, *Tra poesia e poetica: Goffredo di Buglione nella "Gerusalemme Liberata"*, in «Strumenti Critici», 2010, n.° 2, pp. 309-324.

⁶⁶⁴ L'amicizia con Speroni prese poi una brutta china, a seguito delle accuse di plagio a Torquato dell'ormai anziano pensatore padovano, che palesarono uno sviluppo molto simile a quella della polemica intercorsa anni prima tra Giraldo Cinzio e Nicolucci. Questo fornisce il destro per una considerazione, basata su un esempio tra i tanti possibili, in merito ai problemi che angustiarono Tasso durante tutto il suo percorso letterario, che generarono discussioni da lui spesso sollecitate, ma a volte subite con grande difficoltà, riguardanti la tenuta morale e religiosa delle sue opere, così come quella linguistica. La situazione del tardo Cinquecento, con la piena affermazione del modello bembesco in letteratura, costrinse coloro che culturalmente, ma anche umanamente, non riuscivano ad adeguarsi alla nuova norma uniformatrice, a veri e propri salti nel vuoto duramente sferzati dai critici dell'epoca, che ne richiedevano l'immediato rientro nei ranghi: la questione della lingua, da autoriflessione dell'intera comunità intellettuale italiana, si ritrasformava in problema individuale. Mezzo secolo di omologazione, dovuta alla azione congiunta e spesso aggressiva di tipografi, di vocabolari, di trattati, aveva progressivamente cancellato le disuguaglianze tra letterati provenienti da aree linguistiche diverse e, soprattutto, ogni “macchia” regionale dai rispettivi scritti. Torquato Tasso visse quest'epoca sempre dimidiato tra l'esigenza di esprimere compiutamente e in libertà il proprio io poetico e i legacci che il panorama del dopo Controriforma,

e l'intelligenza legata a Roma, molto spesso gli imponevano. Ma anche dal punto di vista linguistico, le cose non furono facili per il figlio di Bernardo: non dimenticando che sin dalla più tenera età ebbe a dimorare in svariate parti d'Italia, un esame superficiale di tutti i suoi scritti, compreso lo sterminato epistolario, non mostra tracce evidenti di influenze linguistiche regionali; in realtà, uno spoglio approfondito delle varianti, mostra invece tanta parte delle rime della primitiva *Liberata* improntate ad un carattere piuttosto arcaizzante e, dal punto di vista lessicale, molto composito, con largo uso di latinismi e "lombardismi". All'epoca, si parlò di scadimento dalla levigatezza ariostesca a modi «cortigiani», attraverso l'impiego svilente di termini «prosastici», il che, per converso, fece di Tasso l'idolo di tutti coloro che, nel Seicento, si opponevano alle posizioni dei «cruscanti», invocando un approccio alla lingua italiana più moderno. Il testo definitivo del suo poema maggiore, e ancor più quello della *Conquistata*, volse comunque verso la normalizzazione della forma: i censori, tra cui si distinsero i toscani Galileo Galilei, Leonardo Salviati e il filotassiano Orazio Lombardelli, avevano rimproverato quella lingua priva di «autorizzazione» e, nonostante le tante resistenze e i molti tentativi di difendere le sue scelte - come quando, ribaltando l'assunto, si dichiarerà libero di impiegare voci «peregrine» in un contesto, quello dei suoi ultimi scritti, che non si poteva non definire "italiano"-, Tasso sostituirà gran parte delle voci latineggianti e degli arcaismi, a favore di soluzioni volte ad incontrare il diffuso livellamento in atto in Italia. Le molte parole "incriminate" furono discusse da Tasso nell'*Apologia in difesa della Gerusalemme Liberata*, del 1585. *Flebile*, *irritare*, *precipitare*, erano tra i latinismi ritenuti inaccettabili; *appiattarsi*, *avventuriero*, *recare*, forestierismi o «lombardismi», ma tali erano soprattutto le forme apocope *par*, *vogliam*, *pensier*, *tal*, tanto care anche al prosatore, oltre che al poeta. Sono però i *Dialoghi* a rappresentare con più forza tutti quei fenomeni di correzione che avvenivano nel passaggio dalla forma manoscritta alle stampe: sia dovuti all'intervento d'autore, sia ai tanti arbitrii dei tipografi, che molto approfittarono, all'insaputa del poeta, della produzione tassiana. Nel lungo e complesso arco di tempo che va dal 1579 al 1593, parallelamente al lavoro sulla *Liberata-Conquistata*, Tasso affiancò la scrittura in prosa dei trentacinque *Dialoghi*. In essi, la maggior parte delle varianti d'autore è di tipo stilistico, perché dal punto di vista linguistico, in quella che era a tutti gli effetti prosa d'arte, tese costantemente a raggiungere un riconoscibile volgare che avesse base toscana, riducendo il più possibile gli elementi regionali, che occhieggiano solo quando si nota la compresenza di esiti in consonante doppia e scempia. Quando, ad esempio, si accinse alla revisione de *Il Gonzaga ovvero del piacere onesto*, nel 1582, il pur scaltrito letterato sapeva di essersi accollato un grosso onere, perché le affilatissime lame della critica fiorentina, alla cui testa c'era Bastiano de' Rossi, si aspettavano da lui quei cambiamenti in direzione della norma voluta da Bembo da tempo richiesti a tutti i letterati. Come purtroppo spesso, nel corso della sua attività, prima ancora di qualsivoglia intervento, Tasso vide una stampa abusiva del dialogo nel 1583, basata naturalmente sulla prima stesura, quella che intendeva uniformare. Torquato provò a spiegare che i pochi libri a sua disposizione gli avevano impedito di «esprimere lo stile de' fiorentini moderni», in particolare nelle parole messe in bocca a Vincenzo Martelli, che invece si esprimeva «co 'l mio medesimo stile». Il testo venne ristampato nel 1585, poi nel 1589, dopo che già nell'ottobre di quel 1582, Tasso ne aveva mutato il titolo in *Il Nifo ovvero del piacere*. Eppure non gli riuscì di vederlo pubblicato secondo la sua volontà. Egli non si adeguò mai con sentita convinzione alle regole ufficiali, ma dovette costantemente provarci: un'ulteriore testimonianza dell'irreversibile evoluzione verso ciò che non era più solo toscano letterario, ma lingua italiana unitaria su base toscana. La storia della prosa letteraria, al mutare del secolo, conferma che all'inizio del XVII secolo provare a solo contrastare il modello bembesco, può condurre ad essere considerati "ribelli" ad un'autorità che si dà ormai per scontata. I domini estensi, che vedono Modena come nuova capitale, vantavano una lunga tradizione all'aperto dibattito sulla lingua, sin dai tempi di Ludovico Castelvetro, capace di prendere le distanze e dall'arcaismo e dal facile fiorentinismo, in ragione di grandi capacità di scandaglio, storiche e linguistiche. Il gesuita Daniello Bartoli, nativo di Ferrara, auspicò una moderata liberalizzazione linguistica; lo fece ancora da Modena, che aveva visto crescere notevolmente l'industria editoriale, soprattutto quella dedicata ad opere di facile commercio scritte in un italiano popolare ma non incolto, che veniva sottoposto, man mano che si faceva strada, a continue compensazioni interregionali: un luogo in cui la discussione si rivelava priva di pregiudizi e molto aperta ai più "estrosi" esiti della contemporaneità letteraria. Adesso si doveva fare i conti con il *Vocabolario della Crusca*, edito nel 1612 dopo lunga gestazione, e i più consapevoli attacchi al principio di autorità che quel "monumento" rappresentava, giunsero da un intellettuale raffinato come il modenese Alessandro Tassoni, che nei *Pensieri* contestò puntualmente il canone di autori scelto a fondamento del *Vocabolario* - oltre quattromila postille che solo parzialmente apparvero nell'*Incognito da Modena contro ad alcune voci del Vocabolario della Crusca*, dello stesso 1612 -, riuscendo a veder accogliere i suoi suggerimenti nelle successive edizioni del testo. Un altro letterato modenese, Giulio Ottonelli, che aveva vissuto per alcuni anni in Toscana, si oppose con autorevolezza alla Crusca, difendendo la *Gerusalemme Liberata* e facendo confluire le sue considerazioni nelle *Annotazioni sopra il Vocabolario degli Accademici della Crusca*, che per lungo tempo furono attribuite a Tassoni. Nel 1655, però, ancora Bartoli, circondato ormai dall'alta stima dei contemporanei, rese pubbliche le sue riflessioni linguistiche con lo sferzante, sin dal titolo, *Il torto e il diritto del non si può*. Pur lodando l'attività della Crusca nella cura e nella messa in rilievo dei testi classici, l'arguto gesuita ne criticava gli eccessi di regolamentazione, che avevano condotto l'Accademia a frustrare ogni aspirazione alla "contemporaneità" linguistica, fatta di «Uso»

all'eloquenza, entrando in contatto, sotto la guida di Carlo Sigonio e Francesco Piccolomini, con la *Poetica* di Aristotele.

L'incontro con gli estensi, quindi, parte da molto lontano. Non viene dall'interno della corte, ma è un progressivo avvicinamento, frutto di una scelta di vita che il giovane poeta agognava già da anni, almeno da quando il padre aveva preso a parlargli di quella Ferrara di cui i letterati di tutta Europa favoleggiavano. Per Torquato venne dunque il momento di mettersi al lavoro, forte di una accresciuta coscienza critica e poetica.

Rinaldo volle chiamare quel suo romanzo, composto tra giugno 1561 e aprile 1562, quando Bernardo per un breve periodo fu a servizio del cardinale Luigi d'Este, che dell'opera è dedicatario, e pubblicato a Venezia presso Francesco Senese nello stesso 1562. Un agile poemetto in ottava rima di dodici soli canti, tanto più breve di molte fluviali narrazioni coeve, che celebra le imprese di un cavaliere ancora adolescente, preso da umanissimo sentimento d'invidia per l'eroismo del più maturo cugino Orlando. Ne tenta, allora, l'emulazione, sfidando la natura intera e gli esseri umani; anche perché, sin dal primo canto, serba negli occhi e nel cuore la bella persona di Clarice, sorella del re di Guascogna, sua coetanea.

Una favola sognante e quasi sognata, sospesa tra illanguidimento ed esplosione dei sentimenti, tra abbandono e inquietudine, tenera effusione e improvvisa solitudine; con il quasi impercettibile sottofondo d'un pensiero intermittente, *et in Arcadia ego*, che s'ode tra gli sfondi naturali del poema, erti a protagonisti quanto gli esseri viventi: temi che, maggiormente drammatizzati, saranno anche della *Liberata*, a ulteriore testimonianza che nulla di forzato ebbe a inserire nella sua opera maggiore Torquato, pronto invece a trasporre con naturalezza, sempre mediata da imprescindibile rigore critico, il suo primigenio sentire poetico.

L'opera soddisfaceva due convergenti aspirazioni: quella del diciottenne giramondo di entrare fragorosamente nel bel mondo della cultura italiana non più solo con splendide rime d'occasione che gli valevano plausi locali; l'altra, del letterato già scaltrito, di creare un romanzo che andasse finalmente oltre Ariosto, ma sullo stesso campo tecnico, se non contenutistico, in attesa di un'ulteriore evoluzione, teoretica prima ancora che stilistica, che sentiva sì crescergli dentro, eppure non ancora matura a sufficienza.

e «Ragione», favorendo le voci «rancide» del passato. Per l'*Apologia*, vedi T. TASSO, *Apologia in difesa della Gerusalemme Liberata*, in *Prose*, a cura di Ettore Mazzali, con una premessa di Francesco Flora, Milano-Napoli, Ricciardi, 1959, pp. 411-485; per i *Dialoghi*, T. TASSO, *Dialoghi*, edizione critica di Ezio Raimondi, 3 Voll., Firenze, Sansoni, 1958, (Il Vol. 2 contiene il testo dei *Dialoghi*, in due tomi), pp. 18-23; ma vedi anche: T. TASSO, *Dialoghi*, a cura di Ettore Mazzali, 2 Tomi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1959; Torino, Einaudi, 1976; A. A. PIATTI, *Fonti classiche e riverberi della trattatistica rinascimentale nel 'Padre di famiglia' di Torquato Tasso*, in «Critica Letteraria», 1, 2014, pp. 54-81. Per le annose diatribe generate dalla figura di Tasso e sulle grandi rivalità che continuarono ad opporre violentemente gli intellettuali tra Cinque e Seicento, ma anche oltre, su questioni linguistiche, vedi G. DILEMMI, *L'inondante barbarie. Giovan Mario Crescimbeni e la poesia nelle corti padane del Quattrocento*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», 1, 2001; R. PESTARINO, *Benedetto Dall'Uva ammiratore e censore del Tasso*, in «Studi Tassiani», Nn. 49-50, 2001-2002, pp. 101-132; *FORM OF CONFLICT AND RIVALRIES IN RENAISSANCE EUROPE*, edited by David A. Lines, Marc Laureys, Jill Kraye, Göttingen, Bonn University Press, V & R unipress GmbH, 2015.

Se la stagione poetica di più lungo corso in Italia è certamente il petrarchismo che, sotto varie forme, viaggia nei secoli e, sostanzialmente, s'eclissa solo con l'avvento delle poetiche novecentesche, la letteratura cavalleresca regge egregiamente il confronto, sia che si consideri l'uso strofico delle ottave, e allora il periodo d'oro andrà ristretto a circa duecentocinquanta anni, sia che si estenda l'arco del tempo ai primi volgarizzamenti della letteratura franco-cortese, compiuti in vario e incerto metro, arrivando così a quasi tre secoli e mezzo. Ebbene, in questo tragitto, il poemetto tassiano è il "romanzo" che sancisce il definitivo tramonto del mondo cavalleresco, a tutto favore dell'idillio manierista.

Ma l'epica non muore: tra la fine faticosa del Concilio di Trento e le ricorrenti incursioni saracene; tra Calvino, Lepanto e la notte di San Bartolomeo, il pubblico sempre più vasto di lettori la vuole rifondata su basi classiche per l'impianto narrativo e, finalmente, nel segno di un divino cristiano che soppianti l'indeterminatezza della Fortuna e del Caso, già teorizzata, ridotta a schema e evidentemente presente nelle vicende storiche che ognuno viveva: si pensi che Bernardo e Torquato stessi, per poco, non perdevano Cornelia, figlia e sorella, in un raid saraceno in quel di Sorrento nel 1558.

Mancava, certo, ancora la Storia, che avrebbe fatto il suo trionfale rientro con la *Liberata*; quelle che furono chiamate "mene" controriformistiche, infatti, rappresentarono, nella specifica declinazione poetica, il tentativo di leggere tra le righe di un reale che per tutti diveniva più complesso: uno sciente tentativo volto a ripristinare lo *status ante quem*, retrodatando l'età dell'oro dell'Occidente in un'epoca lontana ma non immaginaria, né difficile da immaginare per i lettori.

Anche questo scivola da *Il Gierusalemme a Rinaldo*, accompagnato dal ritorno a certe forme di stampo virgiliano per la narrazione degli amori e addirittura a lontane eco omeriche, che colpirono anche i lettori meno avveduti. Sia quel che sia, mentre naufragavano i Luigi Alamanni e i Francesco Bolognetti, esponenti della generazione precedente, l'opera di Tassino conosceva in capo a pochi anni ben sei edizioni.

La chiara fama di cui subito godette, garanti a Torquato Tasso anche l'incerto onore, prima ancora di assurgere ad epitome *ante litteram* del mal di vivere romantico, di divenire protagonista di una di quelle leggende "da strada" che sancivano l'avvenuta notorietà presso il vasto pubblico. Si narrava, infatti, che trovandosi a Bologna, reduce dal grande successo di *Rinaldo*, si fosse dato a condividere il disegno generale e alcuni episodi già abbozzati del poema che non era più *Il Gierusalemme* ma non ancora la *Gerusalemme Liberata*.

Come da prevedibile trama, un altro scrittore, proprio Francesco Bolognetti, che prometteva da anni di terminare il suo *Costante*, poema in ottava rima e sedici canti calato nell'epoca dell'imperatore Valeriano, uscito poi solo nel 1566 e non proprio apprezzato dal grande pubblico, ascoltò lungo tempo in silenzio. Richiesto infine d'un parere sul giovane, all'improvviso proruppe: «*Cedite, romani*

scriptores; cedit, grai!», come Properzio dinanzi alla *Eneide*⁶⁶⁵. Chissà se Tasso, nella maturità, magari tra le costrizioni di Sant'Anna, avrà sorriso ripensando a questa storia, se vera, a quando tanto agognava la fama; ma la voce popolare che l'aveva propagata, all'apparenza benevola, era la stessa che avrebbe contribuito alle esasperazioni della sua immagine per tutti gli anni che visse e poi, per secoli, a dannarne la memoria letteraria.

Questo atteneva il poeta, cui occorsero comunque altri tre anni prima di essere accolto a Ferrara. Quanto concerneva la corte estense era non tanto il gusto per quella letteratura d'avventura che da quasi centocinquanta anni ormai trovava certa dimora all'ombra del Palazzo Ducale, ma proprio la consapevolezza orgogliosa di rappresentare in quel preciso momento storico, "il" centro d'irradiazione culturale più importante, assieme a Firenze e Roma, dell'intera Europa, grazie all'accoglienza riservata ad intellettuali e artisti d'ogni luogo e allo Studio fondato sull'alto magistero di Guarino Guarini e nel tempo consolidatosi.

Ferrara come luogo per eccellenza della poesia erotica di Boiardo, già rovinata da tanti malintendenti lettori contemporanei, che per elezione avrebbero dovuto meglio comprenderla, affossandone la memoria per lungo tempo e inquinandone l'analisi per ancora più anni; di una poesia non ingolfata dallo sfatto sentimentalismo pseudo-cattolico che cominciava ad alzare il capo mano a mano che Carlo V si annetteva la Penisola; dell'*exploit*, soprattutto, di Ludovico Ariosto, che sembrava aver posto termine con un immenso e stupefacente fuoco d'artificio alla stagione cavalleresca, dando invece inizio, del tutto involontariamente, alla brevissima dei continuatori esangui e a quella dei pochi talenti veri che si sentirono autorizzati, sulla scorta delle sue rime, ad attingere liberamente alla propria creatività; del suo sofisticato gioco intellettuale, un capolavoro da prendere con le pinze, all'apparenza senza capo e con poca coda: irriproducibile a tutti gli effetti.

Sempre a Ferrara: tutto nel ducato, ogni cosa grazie agli Este. Colà bisognava andare, con i versi prima, per cercare di entrare nelle grazie di Alfonso II, duca dal 1559, che sembrava voler rinnovare il mecenatismo dei suoi predecessori. A Torquato Tasso era occorso notevole equilibrio nel creare il suo piccolo e per lunghi tratti ingenuo mito fondativo. Lo scopo evidente era di non sbilanciare lo stretto rapporto tra intervento divino e atti eroici del protagonista, in cui s'assommavano le virtù dei

⁶⁶⁵ G. CARDUCCI, *I poemi minori di Torquato Tasso: Notizia letteraria*, Bologna, Ditta Nicola Zanichelli, 1894, p. 12. Francesco Bolognetti, in realtà, fu sodale di Giraldo Cinzio ed esperto erudito, il cui *Costante* veniva citato in *Romanzi* di Pigna, già nel 1554, come «onoratissimo» tentativo di poema eroico di matrice storica. Nicolucci, nel distinguerlo dai preferiti romanzi, che molto sapevano concedere al piacere del pubblico, coglieva con molta precisione il più grosso limite del *Costante*, condiviso da molti altri tentativi coevi: pur essendo andato incontro all'ottava, con uno stile molto più gradevole di quello trissiniano di *Italia liberata dai Goti*, Bolognetti aveva approntato solo l'ennesima variazione classicista sul tema dell'eroe virtuoso. La sua attività letteraria, in seguito, coerentemente con gli assunti teorici alla base del *Costante*, si accrescerà della narrazione storica romanizzata *La cristiana vittoria marittima*, il poema sulla battaglia di Lepanto edito appena un anno dopo l'evento storico, e de *La vita di san Tommaso d'Aquino*, poema eroico-agiografico, rimasto inedito. Sulla battaglia di Lepanto e, in generale, sull'immaginario europeo dinanzi ai «Turchi» e agli eventi bellici del tempo, vedi anche *ITALIEN UND DAS OSMANISCHE REICH*, hrsg. von Franziska Meier, hrsg. von Franziska Meier, Herne, Gabriele Schäfer Verlag, 2010; S. JOSSA, *Da Ariosto a Tasso: la verità della storia e le bugie della poesia*, in «Studi Rinascimentali», 2, 2004, pp. 69-82; S. CAPUOZZO, *Lepanto tra Ariosto e Tasso: la scrittura epica secondo Costo*, in «Studi Rinascimentali», 10, 2012, pp. 57-78.

discendenti estensi, assecondando in tal modo il gusto dei veri destinatari dell'opera che in fondo, come tutte le altre grandi casate italiane, mai avevano smesso di fare i conti con oscure origini, sempre pronte a riproporsi nei delicati momenti di successione dinastica.

Rinaldo, insomma, dimostra ancora una volta che in quei tempi complessi la poesia, di diversa fattura, nasceva spesso proprio dalle contingenze; in questo caso, dall'ambizione di un giovane poeta che, nato nel ramo sbagliato della famiglia che deteneva il monopolio europeo della corrispondenza postale e bisognoso di crearsi una "carriera" perché privo di titoli nobiliari, di possedimenti persino, come invece avevano avuto le due corone estensi che lo precedettero; sotto la guida di un mentore d'eccezione, suo padre, gran conoscitore delle dinamiche del favore dei potenti, poté spianarsi la strada poetica essendosi già provvisto d'una nutrita *paraphernalia* teorica e tecnica messa in mostra sin dalla lettera ai lettori del suo poema, scritta appena prima della stampa, nell'estate del 1562:

Non m'era nuovo, benignissimi lettori, che sì come nessuna azione umana mai fu in ogni parte perfetta, così ancora a nessuna mai mancaro i suoi repressori. Quando diedi principio a quest'opera, la qual ora è per venir a le vostre mani, e quando di stamparla mi disposi, chiaramente previdi che alcuno, anzi molti sarebbero stati, quali l'una e l'altra mia deliberazione avriano biasimata, giudicando poco convenevole a persona che per attender agli studii de le leggi in Padova dimori, spendere il tempo in cose tali; e di sconvenevolissimo ad un giovane de la mia età, la quale non ancora a XIX anni arriva, presumere tanto di se stesso ch'ardisca mandare le primizie sue al cospetto degli uomini ad essere giudicate da tanta varietà di pareri.⁶⁶⁶

Dopo essersi premurato personalmente, attraverso due lettere inviate in maggio a Lucca e a Venezia, che alcun altro stampatore si appropriasse della sua «opera volgare intitolata *Rinaldo Innamorato*», ad eccezione di Francesco Senese, con cui forse era già in accordi, così, con piglio deciso, il giovane autore comincia la disamina del suo provarsi nel poema d'argomento cavalleresco⁶⁶⁷.

Subito distingue il momento dell'ideazione da quello della stampa, mettendo in luce come, in questo secolo, pubblicare cominciò a diventare anche un'operazione remunerativa, se è vero che lo stesso Ludovico Ariosto s'impegnò a finanziare la stampa del suo *Furioso*, non prima però d'essersi occupato personalmente, come detto, dell'*errata corrige* dell'edizione del 1521, che volgeva definitivamente il poema verso i ben noti esiti toscani.

Per Tasso, però, il far versi è anche una questione morale, e sempre lo sarà: come può presumere un giovane di nemmeno diciannove anni, impegnato in serissimi studi giuridici peraltro, di porsi al cospetto di un vasto uditorio attraverso le sue prime rime pubbliche?

⁶⁶⁶ T. TASSO, *Rinaldo*, edizione critica basata sulla seconda edizione del 1570 con le varianti della *princeps* (1562), a cura di Michael Sherberg, Ravenna, Longo Editore, 1990, p. 59.

⁶⁶⁷ A proposito delle vicende editoriali del poema di Tassino, che nella prima edizione il giovane poeta non aveva potuto emendare di mano propria, fondamentale è la disamina introduttiva di Michael Sherberg, che tiene conto anche degli sforzi di Bernardo atti a garantire, ben prima della prima stampa, una corretta resa tipografica dell'opera del figlio. Cfr. *Ivi*, Introduzione, pp. 9-56; e vedi anche: B. TASSO, *Delle lettere*, accresciute, corrette e illustrate, con la vita dell'autore scritta dal signor A. F. Seghezzi, 2 Voll., Padova, Giuseppe Comino, 1733; Tomo II, *lettera a Cesare Pavesi*, 15 Aprile 1562, pp. 501-503.

[...] Spinto dal mio genio, il quale alla poesia sovra ad ogn'altra cosa m'inchina, e dall'esortazioni de l'onoratissimo M. Danese Cattaneo [...], osai di pormi a quest'impresa, ancor che sapessi che ciò non sarebbe per piacere a mio padre, il quale e per la lunga età, e per li molti e varii negozii che per le mani passati gli sono, conoscendo l'instabilità de la fortuna e la varietà de' tempi presenti, avrebbe desiderato ch'a più saldi studi mi fossi attenuto, co' quali quello m'avesse io potuto acquistare ch'egli con la poesia, e molto più col correr de le poste in servizio de' principi, avendo già acquistato, per la malignità della sua sorte perdé, né ancora ha potuto ricuperare.⁶⁶⁸

Sin dai suoi primissimi anni, cioè, Tasso ha sentito crescergli dentro l'amore per la poesia, che è una naturale inclinazione, prima ancora che un talento; amore suffragato dalle esortazioni dello scultore e scrittore Danese Cattaneo, che anche per questo avrà la sua menzione nel poema.

Certo il padre Bernardo, all'epoca ben noto, avrebbe desiderato, spingendolo agli studi di legge, evitargli le amarezze che hanno punteggiato la sua già lunga vita; fa spicco quella frase «avrebbe desiderato ch'a più saldi studi mi fossi attenuto»: Torquato, cioè, prima ancora della pubblicazione del suo esordio letterario, sa già cosa vuol fare da grande, dando sostanzialmente per superati gli studi universitari, nei quali sarà ancora impegnato almeno fino al 1565; ed è ironico, se non fosse drammatico, il fatto che davvero Tasso riuscì per buona parte della sua vita ad evitare ogni incarico amministrativo, unico tra le corone ferraresi, ma purtroppo per lui non grazie alla straordinarietà delle sue rime, come vagheggiava da giovane.

Ma sendo stata di maggior forza in me la mia naturale inclinazione, il desiderio di farmi conoscere, il che forse più facilmente succede per lo mezo de la poesia che per quello de le leggi [...], cominciai a dare effetto al mio pensiero, cercando di tener quello ascoso a mio padre.⁶⁶⁹

Naturale inclinazione, certo, ma anche giusto desiderio di fama, che solo la poesia può dare, non un lavoro da leguleio, mi spinsero a continuare a scrivere, un “segreto”, di cui continuava a rimanere all'oscuro mio padre. Ma l'anziano padre troppe ne ha viste per non accorgersi delle mosse occulte del figlio, e molto lo ama:

Ma non era giunto ancora di grande spazio a quel termine che ne la mente proposto m'avea, ch'egli ne fu chiarissimo: ed ancor che molto gli pesasse, pure si risolvé a la fine di lasciarmi correre dove *il giovenil ardor* mi trasportava.⁶⁷⁰

Non più solo inclinazione e smania di successo, ma ardore giovanile rinfocola adesso l'animo di Torquato; e se si medita sull'*incipit* del *Rinaldo*, *Canto i felici affanni e i primi ardori / che giovanetto ancor soffrì Rinaldo*, ci si rende conto che sotto le spoglie del paladino non c'è Luigi d'Este, destinatario solo d'occasione⁶⁷¹.

⁶⁶⁸ T. TASSO, *Rinaldo*, a cura di Michael Sherberg, cit., pp. 59-60.

⁶⁶⁹ *Ivi*, p. 60.

⁶⁷⁰ *Ivi*, *ibidem*, corsivo mio.

⁶⁷¹ «Il protagonista del poema è la irradiazione e la configurazione di quell'egoismo prepotente e assorbente, che sarà del Tasso la caratteristica prima e ultima. Rinaldo è il giovinetto Torquato, che ha bisogno di esaltarsi, davanti a sé e agli altri, che non riesce a staccare da sé gli occhi per un momento. Perciò Rinaldo impera dal

Il poema sarà pronto in dieci mesi, dopodiché sarà mostrato a Domenico Veniero, letterato veneziano molto noto in quel periodo di cui avremo modo di riparlare che, una volta letto, scriverà una lettera a Bernardo senza cui «non m'avrebbe giamai ciò permesso».

Dopo aver reso le intrinseche motivazioni personali, Tasso passa a spiegare la sostanza del suo poema che, comunque, è pur sempre «[...] parto d'un giovinetto, il qual se vedrà che questa sua prima fatica grata vi sia, s'affaticherà di darvi un giorno cosa più degna di venire ne le vostre mani, e ch'a lui loda maggior possa recare.»⁶⁷²

All'ordine del giorno della discussione teorica del tempo campeggiava la *Poetica* di Aristotele. Sorvolando sul grande intervento di Lorenzo Valla, che aveva tradotto il testo in latino già in pieno Quattrocento e sulla fondazione a Venezia dell'Accademia dei Filoelleni, obbligati a conversazioni in greco, la sostanziazione della cultura ellenica nel Cinquecento dovette moltissimo ad Aldo Manuzio, che editò nelle sue «aldine», tra gli altri numerosi testi greci, proprio la *Poetica* dello Stagirita, in cinque volumi, nel 1498.

Si attese poi fino al 1536, quando fu resa pubblica una traduzione isolata cui aveva atteso un dilettante di genio, nel frattempo morto, il nobile fiorentino Alessandro de' Pazzi. Ma il grande incontro tra la cultura italiana e l'allievo di Platone si ebbe solo nel 1548, con le *In librum Aristotelis de arte poetica explicationes* di Francesco Robortello, umanista udinese professore a Pisa, parafrasate l'anno dopo in toscano da Bernardo Segni.

primo all'ultimo verso. Quel figlio di Amone ha, come Torquato, un padre non "ignoto": e, come Torquato, vuole emularne e superarne la gloria (I, 18). Come Torquato egli ha "valore e ingegno", anche se non "impero e regno" (IV, 17), e perciò crede di aver diritto alla mano di Clarice, discendente da antenati regali. Come Torquato, e come ogni giovine che si sente chiamato alla grandezza, Rinaldo è invidioso dei già celebri, invidioso di Orlando (I, 13), anch'egli rappresentato come giovinetto (I, 9). Rinaldo ambisce alla gloria: come la gloria vuol essere il fine del poema (XII, 92).» E. DONADONI, *Torquato Tasso. Saggio critico*, Firenze, La Nuova Italia, 1928, sesta edizione 1967, p. 39. Ma, in fondo, c'era anche dell'altro: «L'identificazione Rinaldo-Tasso sul fondamento di una giovinezza ispirata dal desiderio di gloria e d'amore [...] serve a mostrare non l'autobiografismo e cioè il riflesso di avvenimenti biografici, ma, semmai, proprio lo svincolamento di alcuni sentimenti fondamentali dell'animo del poeta dalla troppo pressante cornice biografica e la proiezione di essi in un mondo fantastico, i cui schemi erano da tempo approntati dalla letteratura. Il *Rinaldo* [...] esprime l'evasione dal mondo circostante per via letteraria, specialmente quando la poesia sfiora le pagine che l'adolescente verga con furia insonne, accumulando e sovrapponendo i tanti ricordi poetici che gli provengono spesso confusi e indistinti dai libri immortali dei grandi poeti, e dai libri alla moda dei letterati come Bernardo, l'Alamanni, il Giraldi, e perfino dai romanzi anonimi che corrono le vie, manomessi e con titoli di effetto, come quelle divulgatissime *Storie di Rinaldo*, che gli scaltri editori veneti avevano nuovamente intitolato *Innamoramento di Rinaldo* [...]. All'ecllettismo giovanile del Tasso pareva grande e bello comporre un poema secondo la "linea" classica dell'unico eroe e dell'azione unica e col "colore" romanzesco dell'argomento amoroso e degli episodi. [...] Soppresso radicalmente, per il principio dell'unico eroe, ogni accenno agli altri tre figli d'Amone, dei quali le *Storie* narrano congiuntamente le imprese, il Tassino ingigantì ad azione un confinatissimo episodio di quel romanzo: l'amore di Rinaldo per Clarice, iscrivendovi tutti i tempi della sua "storia" cavalleresca e cioè la conquista del cavallo, della lancia, della spada, dell'elmo e inserendovi, in forma di accidenti, vari "episodi" scelti da tutta la tradizione classica e romanza.» F. FORTI, *L'opera prima del Tasso*, in *Fra le carte dei poeti*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1965, pp. 100-101.

⁶⁷² T. TASSO, *Rinaldo*, a cura di Michael Sherberg, cit., p. 60. Al di là del calco dantesco, tratto dal finale della *Vita Nuova*, che potrebbe anche essere letto come una *excusatio* retorica, interessa notare che l'accenno a *cosa più degna* fa quasi sicuramente riferimento al già citato *Gierusalemme*, che il poeta intendeva sottoporre ad una più ampia rilettura: ci sembra di poter dire, cioè, che fosse a lui chiaro il ben più vasto orizzonte d'attesa del poema eroico, rispetto a quello, ormai asfittico, del romanzo cavalleresco.

Da allora, i commenti sulla *Poetica* andranno sempre più orientandosi in senso cattolico: Vincenzo Maggi pubblica nel 1550, a Venezia, assieme a Bartolomeo Lombardi, le *In Aristotelis librum de poetica explicationes*; Piero Vettori darà i suoi contributi nel 1560 e poi nel 1564; Giulio Cesare Scaligero, morto nel 1558, nella sua *Poetica* edita nel 1561, si dimostrò di certo il più capace nell'organizzare la teoria estetica del filosofo greco, mai subìta passivamente e anzi adattata alla specificità della storia letteraria italiana e, in senso lato, europea⁶⁷³.

Antonio Sebastiani, il «Minturno» del celebre dialogo tassiano sulla bellezza, con la sua *Poetica toscana* del 1563 apre infine la strada al poema eroico di stampo cristiano della seconda metà del secolo, forma poetica che cercherà di sviluppare, accanto all'unità d'azione, l'unica realmente enunciata dal pensatore greco, le due altre unità drammatiche, di tempo e di luogo, create, letteralmente, da Ludovico Castelvetro nella sua *Poetica d'Aristotele* del 1570⁶⁷⁴.

Come poi dimostreranno gli sviluppi futuri degli studi del giovane Torquato, tra le sue «distrazioni» dai codici e dagli statuti, di certo, assieme alle lezioni filosofiche patavine di Carlo Sigonio, si possono annoverare molti di questi testi, almeno fino alla prima pubblicazione di Piero Vettori del 1560; questo si può affermare con una certa sicurezza perché, nonostante la *Poetica* dello Scaligero, che trascorse gran parte della sua vita lontano dall'Italia, sia stata resa nota prima del *Rinaldo*, è ben difficile che a Padova, dove Tasso studiava, ci fosse la possibilità di accedere ad un trattato edito a Lione appena l'anno precedente, nonostante lo Studio della Repubblica di Venezia fosse noto per la grande disponibilità di mezzi, legata soprattutto al continuo afflusso di studenti d'ogni parte d'Europa⁶⁷⁵.

Nel progressivo affrancarsi «da la via de' moderni», Tasso intende dunque riallacciarsi «a que' miglior antichi: [...] non però mi vedrete astretto a le più severe leggi d'Aristotile, le quali spesso hanno reso a voi poco grati que' poemi che per altro gratissimi vi sarebbero stati; ma solamente que' precetti di lui ho seguito i quali a voi non togliono il diletto.»⁶⁷⁶

⁶⁷³ Per un inquadramento generale dell'influenza della *Poetica* sulla cultura italiana del tempo, vedi, tra i molti altri: G. DELLA VOLPE, *Poetica del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1954; A. SCHMITT, *La Poetica di Aristotele e la sua reinterpretazione nella teoria poetica del Secondo Cinquecento*, in *LA POETICA DI ARISTOTELE E LA SUA STORIA*, a cura di Diego Lanza, Pisa, ETS, 2002, pp. 31-43; A. CONTE, *La rinascita della Poetica nel Cinquecento italiano*, in *LA POETICA DI ARISTOTELE E LA SUA STORIA*, cit., pp. 45-58; ma soprattutto, il monumentale T. CHEVROLET, *L'idée de fable. Théories de la fiction poétique à la Renaissance*, Genève, Librairie Droz S. A., 2008.

⁶⁷⁴ Cfr. *LA LETTERATURA ITALIANA, Rinascimento e Barocco*, a cura di Salvatore Battaglia e Giancarlo Mazzacurati, cit., pp. 128-133. Per la produzione poetica di Castelvetro, vedi S. JOSSA, *Petrarchismo e umorismo. Ludovico Castelvetro poeta*, in «Lettere Italiane», 2005, 1, pp. 65-86.

⁶⁷⁵ «[Alla metà del secolo XVI] Padova rappresentava un centro universitario noto per la vivacità del dibattito ideale che ne animava l'istituzione accademica, la quale vantava una radicata tradizione di tolleranza nei confronti delle più varie posizioni filosofiche e religiose. [...] La tutela della libertà, personale e di coscienza, degli scolari si connotava nei termini di un'estensione «de facto» delle agevolazioni e delle franchigie assicurate *de iure* agli immatricolati dalla giurisdizione accademica. [...] Come notava l'ecclesiastico padovano Paolo Gualdo: «Da nessuna altra parte, [...] trovi uno Studio, in cui la pace, nutrice delle Muse, richiami a sé, senza alcuna differenza gli eruditi.» [...] Insomma, come noterà Giovanfrancesco Sagredo, carissimo amico e intelligente interlocutore scientifico di Galileo: «Qui la libertà et la maniera del vivere in ogni stato di persona parmi cosa ammiranda et forse unica al mondo»» M. CAMEROTA, *Galileo Galilei e la cultura scientifica nell'età della Controriforma*, 2 Voll., Roma, Salerno Editrice, 2004, pp. 90-91.

⁶⁷⁶ T. TASSO, *Rinaldo*, a cura di Michael Sherberg, cit., p. 61.

Il giovane poeta ha già compreso che una troppo stretta aderenza alla precettistica aristotelica soffoca l'indispensabile diletto che un poema, in ultima analisi, si propone di destare nei suoi lettori: e pare qui evidente l'allusione a poemi come *l'Italia liberata dai Goti* di Gian Giorgio Trissino, pubblicata quindici anni prima. Se è vero, aggiunge Tassino, che mi sono sforzato di «far sì che la favola fosse una», tutte le altre parti che ad una prima lettura potrebbero risultare «oziose», in realtà, «sì come tagliando un membro al corpo umano quel manco ed imperfetto diviene, sono però queste parti tali, che se non ciascuna per sé, almeno tutte insieme fanno non picciolo effetto.»⁶⁷⁷

Ecco dunque apparire, nella teoria tassiana, il concetto di opera come di un tutto armonico, organismo vivente in cui ogni parte ha un suo specifico valore per la complessione generale, eppure sempre a rischio di diventare «bruttissimo e difforme»; concetto già di Aristotele⁶⁷⁸, verrà ripreso dal poeta nei *Discorsi del poema eroico* del 1594, nel quadro della inesausta polemica con gli ammiratori di Ariosto, con le stesse parole del filosofo greco, in quel notissimo passo che è giusto riportare per intero:

Grande dunque sarà sconvenevolmente quella poesia in cui non si perda né si smarrisca, ma, tutta unitamente comprendendola, possa considerare come l'una cosa con l'altra sia congiunta e da l'altra dependente. Ma viziosi senza dubbio sono quei poemi che sono simili a i corpi che non possono essere rimirati in un'occhiata, e in buona parte perduta è l'opera che vi si spende: ne' quali di poco ha il lettore passato il mezzo che del principio si è dimenticato: però che vi si perde quel diletto che dal poeta, come principale perfezione, dee esser con ogni studio ricercato. Questo è come l'uno avvenimento dopo l'altro necessariamente o verisimilmente succeda, come l'uno con l'altro sia legato e da l'altro inseparabile, e come da una artificiosa testura de' nodi nasca una intrinseca e verisimile ed inaspettata soluzione. E per avventura chi l'*Innamorato* e 'l *Furioso* come un solo poema considerasse, gli potria parere la sua lunghezza soverchia anzi che no, e non atta ad esser contenuta in una semplice lezione da una mediocre memoria.⁶⁷⁹

Né i seguaci troppo rigidi d'Aristotele, che non «riguardano mai al diletto ed a quel che richieggono i costumi d'oggi», né i «troppo affezionati de l'Ariosto», saranno dunque in grado d'apprezzare la sua

⁶⁷⁷ *Ivi, ibidem.*

⁶⁷⁸ «Bisogna dunque che le favole, se vogliono essere ben costituite, né comincino da qualunque punto càpiti, né dovunque càpiti finiscano [...]. Il bello consta di grandezza e di ordine: né quindi potrebbe esser bello un organismo eccessivamente piccolo [...], e nemmeno un organismo eccessivamente grande, come si trattasse, per esempio, di un essere di diecimila stadi, perché allora l'occhio non può abbracciare tutto l'oggetto nel suo insieme e sfuggono a chi guarda l'unità sua e la sua organica totalità; - da tutto questo dunque risulta che, come nei corpi in genere e negli organismi viventi, [se vogliono essere giudicati belli,] deve esserci una certa grandezza, e questa ha da essere facilmente visibile nel suo insieme con un unico sguardo, così anche nelle favole dev'esserci una certa estensione, e questa ha da potersi con facilità abbracciare nel suo insieme con la mente.» ARISTOTELE, *Retorica e Poetica*, in *Opere*, 11 Voll., Roma-Bari, Laterza, 1973-1992, Tomo X, a cura di Armando Plebe e Manara Valgimigli, *Poetica*, traduzione di Manara Valgimigli, Cap. 7, 1450 b (30/40)-1451 a (1/5), pp. 208-209; cfr. H. M. BRIGGS, *Tasso's Theory of epic poetry*, in «The Modern Language Review», Vol. 25, No. 4, ottobre 1930; A. M. PATTERSON, *Tasso and Neoplatonism: the growth of his epic theory*, in «Studies in the Renaissance», Vol. 18 (1971); M. HAGGE, *Vera narratio: come raccontare la realtà*, in «MLN», Vol. 98, No. 1, (Gennaio 1983).

⁶⁷⁹ T. TASSO, *Discorsi del poema eroico*, in *Opere*, a cura di Ettore Mazzali, cit., Tomo II, Libro III, pp. 644-645. Questo passo è la ripresa, praticamente letterale, di quanto scritto trent'anni prima nei *Discorsi dell'arte poetica*, che già prevedeva le considerazioni sui poemi di Boiardo e Ariosto. Cfr. T. TASSO, *Discorsi dell'arte poetica*, in *Opere*, a cura di Giorgio Petrocchi, Milano, Mursia, 1961, terza edizione, 1966, Discorso II, p. 832.

opera. Detto per inciso che Boiardo non è minimamente considerato, in accordo a tutta la critica coeva⁶⁸⁰, notevole, ancora una volta, è l'attenzione rivolta dal giovane erudito al gusto del pubblico, che può essere accontentato senza far scadere la forma e il tono della poesia verso esiti poco felici, in cui purtroppo è incappato lo stesso suo padre, come non si perita di ricordare.

Bernardo, ricorda il figlio, s'è lasciato peraltro trasportare dalla «usanza» di iniziare i canti con sentenze morali di tipo proemiale, tanto care ad Ariosto: posto che, molto spesso, una simile posizione privilegiata nasconde solo un'incapacità inventiva, non Virgilio, il principe dei poeti, né Omero e «gli altri antichi» le usarono mai; e tantomeno Aristotele considerò di accettarle, quando nella sua *Poetica* chiaramente disse «[...] che tanto il poeta è migliore quanto imita più, e tanto imita più quanto men egli come poeta parla e più introduce gli altri a parlare.»⁶⁸¹

Qualcuno ha saputo osservare fedelmente questa “legge”: l'amico Danese Cattaneo, «in un suo poema composto ad imitazione degli antichi»⁶⁸². Eppure continuano ad essere molti, quelli che per dimostrarsi arguti, dotti, faceti, proseguono in questa inveterata abitudine:

Ed io credo che vero sia ciò che il dottiss. S. Pigna dice in questa materia, che l'Ariosto tai proemi non avrebbe fatto, se non avesse stimato che trattando di vari cavalieri e di varie azioni, e tralasciando spesso una cosa e ripigliandon' un'altra, gli era necessario render tal volta docili gli auditori.⁶⁸³

⁶⁸⁰ «Nel *Rinaldo* [...] la medietà di poetica e di lingua tra il modello dell'Ariosto e l'ineliminabile eco del paterno *Amadigi* non vieta di pensare, almeno come postulazione, l'ipotesi di influssi boiardeschi. La prefazione al *Rinaldo* evita qualsiasi riferimento all'*Innamorato*, ma va anzitutto precisato [...] che la “fusione dei modi della narrativa epico-cavalleresca con quelli della lirica petrarchesca” di cui aveva parlato il Di Pietro (*Il noviziato di Torquato Tasso*, Milano, 1953, 17), era già avvenuta col Boiardo, che anche sotto questo riguardo capeggia una tradizione centrale nella forma poetica del Rinascimento. [...] Si può affermare [...] che è proprio sul carattere del protagonista che Torquato riesce ad esprimere elementi nuovi rispetto alla fisionomia del Rinaldo boiardesco; e ciò avviene attraverso un processo retrospettivo dell'indole dell'eroe, in quanto visto nella sua ardimentosa giovinezza (dove lo stretto rapporto con l'omonimo della *Liberata* e col Ruggero dell'*Innamorato*), figura dunque tutta romanzesca anche rispetto agli eroi dell'*Amadigi*, e protesa a liberarsi dagli impacci convenzionali della trama dell'ascendente *Innamoramento di Rinaldo*. Il fatto è comunque molto suggestivo, e al lettore poco importerà se a Rinaldo il Tassino ha attribuito i caratteri di Ruggero anziché quelli del signore di Montalbano. Si tratta di quella ben nota applicazione autobiografica che è condizione primaria d'esprimibilità del ritmo poetico tassiano e, nel contempo, filtro sottilissimo di dati esterni ed esornativi della realtà quotidiana nella fabula del poema, in particolare nel distacco, affatto consapevole e persino meditato nei tratti fisionomici del protagonista, dalla fase conclusiva delle vicende di Rinaldo “un ravveduto” che “non ricalcitra più ai voleri di Carlo, anzi è pieno di rispetto e d'affezione pel vecchio imperatore”, come nel Boiardo, il quale anticipa, sotto questo rilievo, la sostanziale serietà del personaggio nell'*Orlando Furioso*, eroe nel complesso piuttosto convenzionale, ormai, o almeno non più illuminabile da una peculiare caratterizzazione poetica.» G. PETROCCHI, *Boiardo e Tasso*, cit., pp. 13-15.

⁶⁸¹ T. TASSO, *Rinaldo*, a cura di Michael Sherberg, cit., p. 61. Il riferimento è al capitolo terzo della *Poetica* aristotelica, quello in cui si tratta dei modi di imitare, attraverso la distinzione tra “istanza” narrativa, che vede il poeta proporsi spesso in primo piano, o drammatica, con gli attori che sorreggono l'intero peso dell'azione. Cfr. ARISTOTELE, *Retorica e Poetica*, in *Opere*, cit., *Poetica*, Cap. III, pp. 196-197. Vedi anche E. STOPPINO, “Onde è tassato l'Ariosto”. *Appunti sulla tradizione del romanzo nella Gerusalemme liberata*, in «Strumenti Critici», 2001, n° 2, 225-244.

⁶⁸² Tasso fa riferimento al poema epico in tredici canti *Dell'amor di Marfisa*, pubblicato anch'esso nel 1562 presso lo stesso stampatore del *Rinaldo*, Francesco Senese: un'opera che «[...] trasformava in una eroina tutta virtù e serietà la vivace e bizzarra Marfisa ariostesca.» Cfr. E. DONADONI, *Torquato Tasso. Saggio critico*, cit., p. 38.

⁶⁸³ T. TASSO, *Rinaldo*, a cura di Michael Sherberg, cit., p. 62.

Nella sua notevole e accorata difesa dei poemi cavallereschi, il già citato *Romanzi*, il Pigna aveva in realtà esaltato gli straordinari interventi e proemiali e in fine di canto di Ariosto, considerati giustamente una delle grandi novità della sua poesia, in forza della profondità di pensiero associata alla levità dell'espressione⁶⁸⁴.

Non per questo Tasso, già forse prefigurando i suoi futuri sviluppi teorici, in una lettera, è il caso di ricordare, che non è d'intenti, bensì successiva alla composizione del suo *Rinaldo*⁶⁸⁵, arriva fino al punto di criticare apertamente il poema ariostesco ma, in maniera accorta, stabilisce quella che ritiene la giusta distanza da esso e parimenti dall'eccessivo entusiasmo per la "forma" antica, concludendo educatamente ma recisamente:

Non vi spiaccia dunque di vedere il mio Rinaldo parte ad imitazion degli antichi e parte a quella de' moderni composto.⁶⁸⁶

Osservando dall'alto questo poema, la prima cosa che colpisce l'attenzione del lettore è la varia lunghezza dei canti⁶⁸⁷. Nella sua lettera introduttiva, d'altronde, Tassino non aveva detto di inseguire una "misura" perfetta, euritmica, d'essi o del componimento tutto; e comunque, se il computo delle ottave può non significare molto nell'economia del testo, di sicuro è indice della urgenza di scrittura del giovane che, non andando troppo per il sottile, intende piuttosto riversare sulla pagina tutto quanto è in grado di mettere in rima, nella specifica accezione cavalleresca del suo poema.

Per un altro verso, molto coerentemente con l'assunto della lettera ai lettori, il poeta mai segnala la sua presenza alla fine di un canto e tantomeno al termine di un blocco tematico: non intende

⁶⁸⁴ Cfr. G. B. PIGNA, *I Romanzi*, edizione critica a cura di Salvatore Ritrovato, cit., *Secondo Libro*, pp. 71-125, *passim*.

⁶⁸⁵ «Chi ha voluto anticipare a quegli anni il conflitto fra il Tasso poeta e il Tasso critico, accedendo addirittura all'immagine di un Tassino [...] scrupolosamente impegnato ad adeguare il suo poema a un disegno prestabilito, individuabile nella prefazione, ha certamente esagerato. Quella prefazione, stesa, come è certo, all'atto di dare alle stampe il romanzo, non contiene affatto un disegno astratto, una falsariga cui adeguare la poesia; è piuttosto la giustificazione a posteriori di un fatto compiuto, la richiesta di un lasciapassare ai letterati [...], una mossa diplomatica, insomma, del giovane alla ricerca del successo letterario. Infatti i nomi illustri si affollano in quelle poche facciate, quasi a costituire uno schermo capace di proteggere il poeta dalle acuminatissime saette della critica. [...] Non conviene, dunque, applicare al Tasso un procedimento che può adattarsi a scrittori che hanno la natura del retore, come un Trissino, un Gibaldi, uno Speroni, per i quali l'unico campo fruttuoso di studi è la poetica, essendo assente la poesia, inane conato dimostrativo di intenti astrattamente affermati: invece nel Tasso la pagina critica è quasi sempre posteriore al fatto poetico e nasce come riflessione intrinseca ad esso. Diversamente si rischia di confondere la personalità e la vicenda di Torquato con quella di Bernardo, il quale poté veramente predisporre il suo poema e mutarne volta a volta le forme, con oscillazioni e incertezze durate un ventennio, secondo le divergenti esigenze dei committenti e dei letterati come mostra il suo fitto carteggio col d'Avila, col Gibaldi, col Varchi, col Ruscelli, con lo Speroni.» F. FORTI, *L'opera prima del Tasso*, cit., pp. 78-79, 81-82.

⁶⁸⁶ Nella prefazione della prima edizione, in realtà, Torquato continuava dicendo: «[...] il quale se da voi sarà benignamente accolto, un'altra volta in molte parti migliorato, e senza tanti errori di stampa, si lascerà vedere, e perchè molti de' quelli potreste a me imputare, vi prego che talvolta la Tavola de' gli errori riguardiate, anzi ogni volta ch' il senso oscuro ed intricato vi paresse». Lo stampatore della seconda edizione, quella del 1570, sarà comunque lo stesso Francesco Senese. Cfr. C. BOZZETTI, *Testo e tradizione del Rinaldo*, in *Studi Tassiani*, Rivista a cura del Centro di Studi Tassiani, Bergamo, Anno XI, 1961, pp. 5, 24-25.

⁶⁸⁷ Ad un primo che consta di ben novantatré ottave, segue un canto di appena cinquantacinque, che introduce un nucleo di altri tre che mai superano le settanta ottave (65, 60, 68); dopodiché il conteggio s'impenna: settantacinque, ottantasei, settantasette. Gli ultimi quattro canti sono fluviali: novantadue, novantuno, addirittura novantasette, novantaquattro.

spezzare, cioè, alla maniera di un cantare, la sua narrazione⁶⁸⁸. Come ha inizio, allora, questa prova letteraria del giovanissimo poeta?

Il diciottenne Tasso, da subito, con orgoglio “virgiliano”, mette in chiaro che egli, l'*auctor*, canterà, ordendo la trama che sta per svolgersi dinanzi ai nostri occhi: come farà nella *Liberata*, *Canto l'arme pietose e 'l capitano*; come confermerà nella *Conquistata*, *Io canto l'arme e 'l cavalier sovrano*; come aveva fatto nel primo vagito de *Il Gierusalemme: L'armi pietose io canto, e l'alta impresa*. Come, infine, non avevano fatto Boiardo, che erge a protagonisti i signori della sua corte, facendo capolino solo al quarto verso dell'*Innamoramento*; e soprattutto il più sapiente Ludovico Ariosto, che nel dare inizio alle danze del *Furioso* s'era affidato alla celebre catafora dei primi due versi, *Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori, / le cortesie, l'audaci imprese io canto*. All'apparenza, segno di modestia; in realtà, in forza della giacitura in fin di verso, e dunque in rima, notevole messa in rilievo del suo ruolo demiurgico; per non dire del fondamentale attacco della seconda ottava, *Dirò d'Orlando in un medesimo tratto / cosa non detta in prosa mai né in rima*, che rinforza clamorosamente l'assunto iniziale.

Canto i felici affanni e i primi ardori
che giovanetto ancor soffrì Rinaldo,
e come 'l trasse in perigliosi errori
desir di gloria ed amoroso caldo,
allor che, vinti dal gran Carlo, i Mori
mostrarono il cor più che le forze saldo;
e Troiano, Agolante e 'l fiero Almonte
restar pugnando uccisi in Aspramonte.⁶⁸⁹

⁶⁸⁸ Al principio d'ogni canto, anzi, Tasso segnala la continuità narrativa: due volte attraverso l'avversativa *Ma* (Canti X, XI), più frequentemente con l'utilizzo di avverbi e congiunzioni che assolvono la funzione primaria di indicatori temporali (III, *Poi*; IV, *Mentre*; V, *Già*; VIII, *Già*); rientrano in questa logica unitaria e in “movimento”, gli esordi di II, *Parte Rinaldo, e nel partir si sente / dal petto acceso ancor partirsi il core*; VI, *Parton da l'antro i duo garzoni insieme / e prendon verso Italia il lor camino*; VII, *Partonsi i duo guerrier, poi che non hanno / dove impiegar più quivi il lor valore*: tutti facenti riferimento a Rinaldo, da solo, o in compagnia del fido Florindo. Senza dimenticare che il canto III presenta un *Poi che partir l'ispano [Isoliero] e 'l buon Rinaldo / onde già vinto avean l'estrano guerriero*. Detto, per amor di completezza, che il canto XII ha inizio con *Quegli, il parlar del paladino inteso*, riferito ad un suddito del pagano Mambrino ridotto all'impotenza da Rinaldo, è interessante notare come l'*incipit* del canto IX si caratterizzi per un'ampia perifrasi che indica lo scorrere di due mesi dall'ultimo evento narrato: *Tonda due volte avea la faccia adorna / mostrata a noi la dea che nacque in Delo / [...] / da che Florindo e 'l gran figliuol d'Amona / uccisero i guerrieri del padiglione* (IX, vv. 1-2; 7-8): notevole indizio della ricerca di continuità temporale, espressa, altrove come in questo caso, attraverso ampie volute poetiche che stanno ad indicare albe, tramonti, notti, ma anche interi periodi di giorni. È questa, una sapiente ridiscussione, molto pacata e accorta, data la giovanissima età di Torquato, del tentativo fallito da Bernardo, che in una prima stesura di *Amadigi*, come detto, aveva provato a iniziare ogni canto all'alba, facendolo terminare al sopraggiungere della notte. La differenza tra tempo della storia e tempo del racconto è stata oggetto di indagine anche per i proemi e le chiusure di canto dell'*Orlando Furioso*, posizioni di assoluto rilievo nella struttura del poema (A. IZZO, “Al fin trarre l'impresa”. *Prassi di chiusura narrativa e ideologia del tempo nell'Orlando Furioso*, in «Strumenti critici», n. 2, 2005, pp. 225-246; D. DELCORNO BRANCA, *Ariosto e la tradizione del proemio epico-cavalleresco*, in «Rassegna Europea di Letteratura Italiana», 38, 2011, pp. 117-146). Sulle problematiche dei tempi narrativi, non si può non menzionare, seppur non direttamente riferito ai poemi cinquecenteschi, H. WEINRICH, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, tit. orig. *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, Stuttgart, Kohlhammer, 1964. Copyright © 1964 by Verlag W. Kohlhammer GmbH, Stuttgart-London; VI edizione, München, Beck, 2001; trad. it. di Maria Provvidenza La Valva e Paolo Rubini, Bologna, il Mulino, 1978 (nuova edizione 2004).

La rappresentazione del *giovanello*, prima di tutto psicologica, e che verrà più volte ampliata nel corso della narrazione, è contraddistinta dal notevole ossimoro iniziale che rende lo scorcio di una figura ardita e ardente, tutta volta agli onori e all'amore, fatti risaltare dal chiasmo del quarto verso.

Sarà solo a partire dal 1464, nel momento dell'elaborazione dei *Discorsi dell'arte poetica*, che l'epopea tassiana del *perfetto cavaliere* s'accrescerà di *lode di pietà e di religione*⁶⁹⁰.

Per ora il suo prototipo di eroe è un cavaliere che, come dirà nel sesto canto,

[...] non trova ventura in quel contorno
ov'ei col fatigar prenda riposo.⁶⁹¹

Per il protagonista del poema giovanile, insomma, la fatica di combattere e di cercare sempre nuove avventure è una forma di riposo: più in là, nella *Gerusalemme Liberata*, un Rinaldo "rinnovato" alla luce della fede cattolica, potrà assumere il ruolo di capostipite della casa d'Este⁶⁹².

Si sviluppa poi, nei restanti quattro versi, la scarna contestualizzazione "storica" dei fatti che si andranno a narrare; siamo al tempo dello scontro di Aspramonte, che aveva visto i pagani, come da tradizione più valorosi che forti, soccombere immancabilmente dinanzi alle truppe di Carlo Magno: momento letterario ben conosciuto dagli avidi lettori di poemi cavallereschi, ma qui per la verità puro pretesto per i duelli costantemente impari che il giovanissimo Rinaldo affronta nel corso dei dodici canti del poema⁶⁹³.

Alla seconda ottava è differito l'appello alla Musa, mentre ne *Il Gierusalemme*, già nella prima ottava, Tasso si rivolgeva direttamente al *Re del Ciel*: è mutata la materia del suo canto, mutano anche i "numi tutelari" dei suoi versi; d'altro canto, inferisce il giovane poeta:

⁶⁸⁹ T. TASSO, *Rinaldo*, a cura di Bruno Maier, in *Opere*, 4 Voll., Milano, Rizzoli, 1964, Tomo II, *Rime. Rinaldo. Il re Torrismondo.*, I, 1, p. 443.

⁶⁹⁰ «Ma di questo modo di congiungere il verisimile co 'l meraviglioso privi sono que' poemi ne' quali le deità de' gentili sono introdotte, si come all'incontra commodissimamente se ne possono valere que' poeti che fondano la lor poesia sovra la nostra religione. Questa sola ragione, a mio giudizio, conclude che l'argomento de l'epico debba esser tratto da istoria non gentile, ma cristiana od ebrea. Aggiungasi ch'altra grandezza, altra dignità, altra maestà reca seco la nostra religione, così ne' concilii celesti e infernali come ne' pronostichi e nelle cerimonie, che quella de' gentili non portarrebbe; e ultimamente, chi vuol formar l'idea d'un perfetto cavaliere, come parve che fosse intenzione d'alcuni moderni scrittori, non so per quale cagione gli nieghi questa lode di pietà e di religione, ed empio e idolatra ce lo figuri.» T. TASSO, *Discorsi dell'arte poetica*, in *Opere*, a cura di Giorgio Petrocchi, Discorso I, p. 825, corsivo mio; vedi anche F. FERRETTI, *L'elmo di Clorinda. L'"energia" tra "Discorsi dell'arte poetica" e "Gerusalemme liberata"*, in «Studi Tassiani», No. 54, 2006, pp. 15-44.

⁶⁹¹ T. TASSO, *Rinaldo*, a cura di Bruno Maier, cit., VI, 4, vv. 5-6. «È chiaro [...] che *Rinaldo* scaturì, dalla fantasia del Tasso, creatura *ex lege*, libera e spigliata, guidata soltanto dall'impero dei suoi istinti, e collocata in un mondo di bellezza e di cortesia. Su lui e attorno a lui gravitano tutte l'esigenze artistiche del primo Rinascimento.» C. GUERRIERI CROCETTI, *Il «Rinaldo» di Torquato Tasso*, Firenze, Vallecchi Editore, 1924, p. 29.

⁶⁹² Questo avverrà nel corso della genealogia "romanzata" degli Estensi, messo in atto nel canto quindicesimo, sulla base della *Istoria de' principi di Este* del Pigna. Sulla questione, vedi in particolare le note alle pp. 615-625 (Canti XVII, LXV-LXXXII, Tomo II) di T. TASSO, *Gerusalemme Liberata*, a cura di Bruno Maier, cit..

⁶⁹³ «Per evitare il confronto con i tanti racconti di Rinaldo già scritti, il Tasso narra le prime avventure dell'eroe. Anticipando così il tempo del proprio poema rispetto a quello degli altri (con l'eccezione del cosiddetto *Innamoramento di Rinaldo*, fonte di molti episodi), il poeta ripete motivi canonici ma presenta un personaggio che promette infine di essere moralmente superiore alle altre sue incarnazioni.» T. TASSO, *Rinaldo*, a cura di Michael Sherberg, cit., p. 33.

Musa, che 'n rozzo stil meco sovente
umil cantasti le mie fiamme accese
[...]
or ch'ad opra maggior movo la mente
ed audace m'accingo ad alte imprese,
ver'me cotanto il tuo favor s'accresca
ch'al raddoppiato peso egual riesca.⁶⁹⁴

Se essa l'ha accompagnato nelle prime prove, quando non era necessario uno sforzo poetico, ma solo la resa dei suoi sentimenti per Lucrezia Bendidio, che peraltro andava in sposa proprio nel 1562 al conte Paolo Machiavelli, ora che l'impresa s'impenna, diviene più ardua, fondamentale diventa la sua "mistica" presenza⁶⁹⁵.

Le tre ottave seguenti intessono l'elogio del *gran Luigi Estense*, figlio di Ercole II e Renata di Francia. Nato nel 1538, all'epoca della visita papale in Ferrara del 1543, lo avevamo visto recitare per Paolo III con tutti i suoi fratelli; ora, nel 1562, ad appena ventiquattro anni, era divenuto cardinale, grazie a Pio IV che l'aveva ordinato l'anno precedente.

Rivolgendosi a lui, Tasso sa che ben altre sono le sue occupazioni, eppure:

quando a i gravi pensier la via chiudete,

⁶⁹⁴ T. TASSO, *Rinaldo*, a cura di Bruno Maier, cit., I, 2, vv. 1-2; 5-8, pp. 443-444.

⁶⁹⁵ «Le Rime per Lucrezia Bendidio, [centoventinove componimenti compresi in un arco di tempo che va dal 1561 al 1585] costituiscono una cospicua sezione delle rime d'amore. Il Tasso iniziò a comporle, con ogni probabilità, dal 1561. [...] L'11 Settembre di quell'anno, infatti, giungeva a Padova la principessa Leonora d'Este accompagnata dal fratello cardinale Luigi. Al seguito della principessa, come damigella, era, bellissima giovinetta quindicenne di una delle maggiori famiglie ferraresi, Lucrezia Bendidio. Gentildonna di singolare bellezza - la dice il Serassi, uno dei biografi del Tasso -, di vivacissimo spirito e di meraviglioso valore. Bernardo Tasso, già ben noto alla Corte ferrarese e amico di Nicolò, padre di Lucrezia, e di altri membri della famiglia Bendidio, ambasciatori e segretari tutti degli Estensi da lunga data, si mosse da Venezia per recarsi presso il cardinale Luigi a chiedergli di essere accolto fra i suoi famigliari: di certo introdusse allora presso quei principi il giovane Torquato, allora a Padova per seguire gli studi, tanto più che pensava di collocarlo in qualche modo presso quella medesima Corte. Torquato fu naturalmente colpito dalla bellezza della Bendidio e rapito dal suo canto, che già allora otteneva plauso nella Corte, e incominciò a lodare per rima la giovinetta.» La realtà, però, era ben diversa, da questo apparente idillio: «I principi estensi si trattennero un mese circa a Padova e già nel 1562 Lucrezia andò sposa al conte Paolo Machiavelli, zio materno di Battista Guarini. Uomo di corrotti costumi e prodigo all'eccesso, visse in continua discordia con la moglie che non tardò a prestare facile orecchio agli ardori che la sua avvenente figura e la bella intelligenza suscitavano fra i cortigiani, come Giovan Battista Nicolucci detto il Pigna e persino fra i principi, come il cardinale Luigi d'Este (A. Solerti, *T. Tasso e Lucrezia Bendidio*, estr.).» Tratto dall'introduzione a T. TASSO, *Rime per Lucrezia Bendidio*, introduzione e cura di Luigi De Vendittis, Torino, Einaudi, 1965, pp. 9-10. Lucrezia, insomma, la Licori dell'*Aminta*, era divenuta l'amante del cardinale Luigi, cui Tasso aveva dedicato il suo poema giovanile; mentre, cioè, il giovanissimo poeta cercava entusiasticamente una sistemazione a corte, tessendo frattanto le lodi della più bella tra le dame di compagnia della principessa Leonora, l'ancor più giovane Lucrezia sperimentava cosa significassero un matrimonio con un uomo molto più anziano di lei e le attenzioni interessate del fratello del suo Signore. Vale comunque la pena riportare un sonetto scritto da Tasso poco prima o dopo le nozze della Bendidio con Machiavelli, il trentaduesimo della raccolta, che si contraddistingue per un carattere quasi stilnovistico e idealizzante, duri termini di paragone a fronte della situazione reale, chissà quanto conosciuta dal giovane poeta, a questa altezza temporale: *Amor, colei che verginella amai / doman credo veder novella sposa, / simil, se non m'inganno, a còlta rosa / che spieghi il seno aperto a' caldi rai. / Ma chi la colse non vedrò giammai / ch'al cor non geli l'anima gelosa; / e s'alcun foco di pietade ascosa / il ghiaccio può temprar, tu solo il sai. / Miserò! Ed io là corro ove rimiri / fra le brine del volto e 'l bianco petto / scherzar la mano avversa a' miei desiri! / Or come esser potrà ch'io viva e spiri, / se non m'accenna alcun pietoso affetto / che non fian sempre vani i miei sospiri?* Ivi, Componimento XXXII, *Amor, colei che verginella amai*, p. 49.

prestate al mio cantar grato favore,
ch'ivi vedrete almen, se non espresso,
adombrato in altrui forse voi stesso.⁶⁹⁶

Così come farà l'eroico paladino, anche il giovane estense, magari quando avrà *il crin di tre corone cinto*, accusativo di relazione che augura a Luigi addirittura il triregno pontificio, saprà combattere prima l'*empia eresia* luterana, poi il *fiero Ottomano*, che dovrà restituire *il suo mal fatto acquisto*: la Terra Santa usurpata dagli infedeli⁶⁹⁷.

L'eco delle grandi imprese del più eroico tra i paladini di Carlo, Orlando, si propaga intanto in tutto il mondo: [...] *Marte istesso / avria forse la palma a lui concesso*.⁶⁹⁸ Anche se spesso, si premura di aggiungere Tasso, sulla scorta evidente dei famosi passi virgiliani, la fama,

ovunque arriva, sparge alto romore
e finge quel d'ogni virtute adorno;
col vero il falso meschia e in varie forme
si mostra altrui, né mai riposa o dorme.⁶⁹⁹

In questo caso, essa serve solo a esacerbare l'umanissima invidia del cugino più giovane, Rinaldo, che incontriamo per la prima volta nel poema, rinvoltolato in *molli e delicati panni*, in occupazioni più consone ad una *vil donna* che a un onorato cavaliere.

Esce allora da Parigi, dove risiede con la madre presso la reggia di Carlo, per andare a sfogarsi, in modo involontariamente comico, va detto, in *un bosco ombroso*, luogo che *gli pare acconcio* alla bisogna. Mentre sta lamentandosi della sua sorte avversa, Rinaldo ode non lungi un *feroce innito*, forte latinismo né di Boiardo né di Ariosto; quel verso animalesco ha il potere di zittirlo e, nel contempo, di fargli notare, legato *al tronco d'una antica noce*, il destriero che l'ha emesso. Allo stesso albero, riluce un'armatura meravigliosa, abbandonata da chissà chi; si rallegra, allora, e corre a sciogliere il cavallo sbuffante, montandogli in sella senza mettere il piede nella staffa, come aveva fatto nell'ultima parte dell'*Innamoramento d'Orlando* Bradamante, quando Fiordespinga le aveva offerto il suo cavallo: capacità acrobatica, dunque, che solo i grandi cavalieri posseggono, e perciò da rimarcare⁷⁰⁰.

Prima ancora, però, *di tal ventura stupido e gioioso*, si veste di quelle armi che gli sembrano essere state forgiate apposta per lui, tanto erano *a i membri suoi commode ed atte*: di passaggio, è interessante evidenziare quanto già la poesia di Tasso, rispetto al più snello verso boiardesco, si nutra

⁶⁹⁶ T. TASSO, *Rinaldo*, a cura di Bruno Maier, cit., I, 4, vv. 5-8, p. 444.

⁶⁹⁷ *Ivi*, I, 5, pp. 444-445.

⁶⁹⁸ *Ivi*, I, 9, vv. 7-8, p. 446.

⁶⁹⁹ *Ivi*, I, 11, vv. 5-8, p. 447. *Extemplo Libyae magnas it Fama per urbes, / Fama, malum qua non aliud velocius ullum / [...] / tam ficti pravique tenax quam nuntia veri / [...] et pariter facta atque infecta canebat* («Subito va la Fama per le grandi città della Libia, / la Fama, di cui nessun altro malanno è più veloce / [...] / tanto in possesso di delittuose calunnie che messaggera del vero / [...] e in egual misura divulgava cose fatte e non fatte»). P. VIRGILIO MARONE, *Eneide*, introduzione di Francesco Della Corte, traduzione di Cesare Vivaldi, note di Margherita Rubino, 2 Voll., Milano Garzanti, 1990 – 1995, Libro IV, vv. 173-174; 188,190, Vol. 1, pp. 280-281.

⁷⁰⁰ *Bradamante tacendo a lei se inclina, / e sì come era armata prese un salto, / che avria passato sopra una ziraffa; / salì a destriero, e non toccò la staffa*. M. M. BOIARDO, *Orlando Innamorato*, a cura di Giuseppe Anceschi, cit., III, IX, 13, vv. 5-8, Tomo II, p. 1234.

del raddoppiamento dell'aggettivazione, che via via assumerà forme evidentemente petrarchesche di dittologia sinonimica.

L'insegna dello scudo, una pantera dallo sguardo feroce che "terror a i rimiranti porge", conferma quanto pensato da Rinaldo: *Già tal insegna acquistò l'avo, e poi / la portar molti de' nipoti suoi.*⁷⁰¹

Ora s'impossessa della lancia, *ond'ebber molti oltraggio e scorno*, ma non può prendere la spada, perché lo trafigge il ricordo d'un giuramento fatto a Carlo, quando questi lo aveva fatto cavaliere: mai avrebbe dovuto usare una spada,

[...] quantunque astretto
ne fosse da periglio orrendo e fiero,
s'in guerra pria non la toglieva a forza
a guerrier di gran fama e di gran forza.⁷⁰²

Pur fedele alla promessa fatta al suo re, Rinaldo sa bene che adesso nulla più può trattenerlo dall'andare in caccia di *degne imprese*, di *opre altere e nove* e, senza indugio, esce dalla *selvetta* che lo ha visto rivestirsi di nuovi panni eroici⁷⁰³.

Partitosi dai dintorni di Parigi, a tarda sera giunge in Ardenna, altro luogo per eccellenza delle avventure cavalleresche⁷⁰⁴. Ma non s'arresta e continua a cavalcare per tutta la notte, fino a che, sul farsi dell'aurora, incontra un vecchio; e vale proprio la pena riportare per intero i versi che descrivono questa figura, così simile al *vecchierel* di Petrarca:

uom riscontrò d'aspetto venerando
di cresse rughe il volto ingombro e pieno,
che sovra un bastoncel giva appoggiando
le membra che parean venir già meno,
e a questi segni ed al crin raro e bianco
mostrava esser da gli anni oppresso e stanco.⁷⁰⁵

La figura veneranda chiede a Rinaldo la ragione del suo andare per quella selva, pericolosa perché infestata da *un cavallo aspro e feroce*, che ha ucciso *più d'un guerriero*. Si nasconda, il giovane; e al

⁷⁰¹ T. TASSO, *Rinaldo*, a cura di Bruno Maier, cit., I, 25, vv. 7-8, p. 451.

⁷⁰² *Ivi*, I, 27, vv. 5-8, p. 451.

⁷⁰³ Nell'*Amadigi* si può assistere ad una vestizione simile (VIII, 29), quando Alidoro trova le armi preparate per lui *da quella Fata che l'avea nudrito*; ma la sua armatura è *tutta nera, conforme proprio alla sua triste vita*, mentre quella di Rinaldo è *di gemme e d'or chiara e lucente*, come il destino che l'attende.

⁷⁰⁴ «Nelle peregrinazioni di Rinaldo, che va errando per il mondo senza uno scopo determinato, si dissolve quel che vi era di poetico nell'intuizione iniziale del giovane che abbandona la casa paterna, spinto da un desiderio prepotente di grandezza e di gloria: soltanto nella *Gerusalemme*, in un mondo storico e non favoloso, quel motivo troverà sua espressione poetica, e la fuga di Rinaldo si rinnoverà in quella dell'altro e maggiore Rinaldo, che lascerà, fanciullo ancora, la patria non già per andare incontro a strane avventure, ma per correre là dove si combatte una grande guerra [...], e poi nella spedizione di Svenno verso la morte e la gloria [...], e infine nell'altra partenza di Rinaldo, che, abbandonando il campo cristiano, ancora persegue il suo sogno giovanile di grandezza.» M. FUBINI, *Il «Rinaldo» del Tasso* (1937), in *Studi sulla letteratura del Rinascimento*, Firenze, Sansoni, 1947, pp. 218-219. A proposito delle "partenze" di Rinaldo, si confrontino i versi, rispettivamente di *Amadigi*, III, 24, vv. 1-4, *Rinaldo*, II, 1, vv. 1-4, *Gerusalemme Liberata*, V, 52, vv. 1-4.

⁷⁰⁵ *Ivi*, I, 31, vv.3-8, p. 452. Un saggio di parafrasi poetica, in pratica, persino nell'uso di quel diminutivo, *bastoncel*, tanto accorato: ma naturalmente fine a stesso, dal momento che il vecchio si rivelerà essere ben altra persona.

più presto, perché già gli sembra di sentire il terribile rimbombo del suo corso per il bosco. A queste parole, l'ardente figlio d'Amone sa bene cosa rispondere, producendosi nella sua personale "teoria" del perfetto cavaliere, alla maniera del Rugiero boiardo:

Fugga chi fuggir vuol: ché cavaliere
non dee più che la spada oprar lo sprone,
e quanto è più il periglio orrendo e fiero,
più francamente il forte a lui s'oppono;
ed io già fermo fo stabil pensiero
di far del mio valor qui paragone;
e se ben fussi ov'è più ardente il polo,
qui ratto ne verrei per questo solo.⁷⁰⁶

Il vecchio, allora, convinto da queste affermazioni, suggerisce a Rinaldo un modo per sottomettere il *destrier possente*. Egli dovrà [...] *trarlo mal suo grado in terra, / ché mansueto ei diverrà repente*⁷⁰⁷. Non prenda, però, la cosa sottogamba: quello è nientemeno il cavallo che solo *Amadigi di Francia, a tutti noto*, riuscì a sconfiggere quando si ritrovò nell'isola detta *or Perigliosa*, ma che al suo tempo veniva compresa nel gruppo delle sconosciute. Lo sposo della *bella Oriana* compì l'impresa già *carco d'anni* e, al momento di muovere *felice in ver gli empirei scanni*, lasciò che il mago Alchifo *incantasse* l'animale in quel luogo: nessuno avrebbe potuto domarlo,

se dal sangue colui reale altero
d'Amadigi non fusse al mondo nato,
e s'in valor ancor no 'l superasse,
o pari almeno in arme a lui n'andasse.⁷⁰⁸

In questo modo, Tassino costruisce genialmente un ponte intertestuale con l'opera del padre, su cui pure era intervenuto, da un lato provando ad inserirlo nel "canone" cavalleresco italiano, dall'altro creando *ex novo* un episodio non compreso in quella narrazione; il suo Amadigi doma infatti il cavallo in tarda età, mentre il poema paterno terminava ben prima, all'atto delle nozze *publicate* tra l'eroe eponimo e Oriana e tra Filidora e Floridante: al massimo dunque della vigoria fisica di Amadigi.

Velocissimo, intanto, il vecchio scompare nella selva, lasciando Rinaldo attonito, come colui che, infermo, sogna cose *impossibili, strane e mostruose*: endecasillabo composto audacemente da tre aggettivi, d'affine campo semantico⁷⁰⁹. Sotto le spoglie del vegliardo, si cela in realtà Malagigi, il mago di tanti poemi cavallereschi che Boiardo, chiamandolo Malagise, aveva sottoutilizzato, al contrario di Ariosto; nel poema di Tassino, di Rinaldo egli rimane cugino, perché secondo la tradizione figlio di Buovo d'Agrismonte, fratello di Amone, padre di Rinaldo, ma soprattutto amico e protettore del protagonista, ricomparendo, tra l'altro, nell'ultimo canto, quando assolverà una funzione importante di *agens* per il felice compimento delle sue imprese.

⁷⁰⁶ *Ivi*, I, 36, pp. 453-454.

⁷⁰⁷ *Ivi*, I, 39, vv. 5-6, p. 454.

⁷⁰⁸ *Ivi*, I, 42, vv. 5-8, p. 455.

⁷⁰⁹ *Ivi*, I, 46, v. 8, p. 457.

Rinaldo si appresta a cercare il magico cavallo che fu di Amadigi, ma presto giunge la sera, ed il bisogno di riposarsi.

Sceso *a piè d'un fonte*, uno dei quattro che Merlino aveva creato nelle Ardenne, si ristora, pronto poi, alle prime luci dell'alba, come specifica piuttosto pedantemente Tassino, a ripartire. Ma ecco apparirgli un'altra scena di caccia, ben più movimentata della prima: una *leggiadra cerva* inseguita da *una disposta e vaga giovinetta* che, dall'alto del suo cavallo, scocca una freccia diretta all'animale⁷¹⁰.

Rinaldo neanche s'accorge della precisione del colpo; i suoi occhi sono subito rapiti dalla ragazza, descritta dal poeta in questi termini, in cui spiccano gli aggettivi soffusi di sensualità a stento repressa che sempre accompagneranno le descrizioni delle castissime eroine tassiane: *leggiadro altero portamento, vago abito eletto, il crin parte ondeggiar al vento, / parte in belli aurei nodi avvolto e stretto; la vesta [...] alzata alquanto*, sotto cui *traspar l'eburneo petto*, lascia scoperti *la gamba e 'l piede fino al ginocchio*.

E all'ottava seguente subito Tasso riprende, in anadiplosi, la prima delle tante del suo poema: *la gamba e 'l piede*, che la veste *contende* alla vista altrui; ancora: *il dolce lume [...] che gli occhi accende, la guancia di gigli e rose mista, il lilium* di Virgilio, fiore tanto caro anche a Boiardo, come s'è visto; *fronte d'avorio* e, infine, *le perle e i rubin*, che come da tradizione traspongono i denti e le labbra della donna amata⁷¹¹.

Ora, *dolce ardor* accende l'anima di Rinaldo, che vuol sapere chi sia quella meravigliosa apparizione; *d'un onesto rossor le guancie sparse*, e si noti il primo aggettivo, epitome della poetica tassiana matura, la fanciulla risponde che essa è sorella del signore di Guascogna, Ivone, fedelissimo del re Carlo. Clarice, questo il suo nome, non è ancora sottoposta *al giogo maritale* e può pertanto dedicarsi liberamente alla caccia, l'arte venatoria cara a Cinzia-Diana: ma qual è, dunque, il nome del giovane?

Traggo l'origin io da Costantino,
che l'imperial sede in Grecia pose,
lasciando altrui d'Italia il bel domino:
Amone è 'l padre mio, le cui famose
opre al grado l'alzar di paladino:
Chiaramente il cognome; io son Rinaldo,
solo di servir voi bramoso e caldo.⁷¹²

Tasso, cioè, ha presenti le genealogie mitiche che andavano per la maggiore nei poemi cavallereschi italiani, almeno sin dai tempi di Andrea da Barberino: le stesse utilizzate da Boiardo per la complessa ricostruzione dinastica di Rugiero; ma il più giovane poeta non può dilungarsi troppo, "scendendo"

⁷¹⁰ *Ivi*, I, 51-54, p. 458. Evidente, e sottolineato da tutti i commentatori, il rimando all'incontro tra Iulio e Simonetta nelle *Stanze per la giostra*. Cfr. A. POLIZIANO, *Stanze per la giostra*, a cura di Saverio Orlando, Milano, Rizzoli, 1976; consultazione da www.bibliotecaitaliana.it, Libro I, ottave 34-62.

⁷¹¹ *Ivi*, I, 54-55, p. 459. Come strumento di ricerca per il lessico tassiano, vedi C. MARAZZINI, *Il secondo Cinquecento e il Seicento*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di Francesco Bruni, Bologna, il Mulino, 1993.

⁷¹² *Ivi*, I, 64, vv. 2-8, p. 462.

immediatamente ad Amone, padre dell'eroe, e poi ai versi in clausola, piccolo nucleo che sembra risentire d'influenze dantesche per così dire "incrociate"⁷¹³.

Clarice, naturalmente inconsapevole dei dolori del giovane Rinaldo, al sentir nominare Amone, subito gli associa il nipote Orlando, *prima difesa contra il Mauro infido*, continuando spietata: *ma di voi null'ancor la fama aporta*. Rinaldo, allora, colmo di *dolore, vergogna, ira, furore, morte e più null'altro agogna*.

Ha uno scatto d'orgoglio, però, subito colto da Clarice, che lo incita alla *giostra* con i cavalieri del suo seguito; se saprà affrontarli tutti da solo, allora sì, potrà dirsi degno di Orlando; allora sì, conclude la giovane:

io dirò poi che tal ne l'arme sete,
che mostrate d'Amone esser figliuolo
e che voi con la spada e con la lancia
alzate al par di lui l'onor di Francia.⁷¹⁴

Pur conscio della difficoltà dell'impresa, Rinaldo non poteva aspettarsi alcunché di meglio e subito sprona il suo cavallo verso i rivali; tra di essi, spicca Alcasto di Tessaglia, non solo *d'amore acceso* per Clarice, ma anche memore del *grave odio e sdegno* nato anni prima tra Carlo e suo padre: l'avversario ideale, insomma, per il nostro Rinaldo. La tenzone, però, dura pochissimo. In capo a pochi assalti di lancia, lo sventurato greco è *ferito in testa d'aspra e mortal piaga / sì che 'l terren di sangue intorno allaga*.⁷¹⁵

Ma Rinaldo non è pago: immediatamente si scaglia sul grosso degli altri cavalieri, che rimangono attoniti dinanzi alla sua temerarietà; la giostra è tutt'altro che uno scherzo; menando gran colpi, il giovane cugino di Orlando ferisce gravemente a destra e a manca, mentre, poco discosta, Clarice lo osserva, sentendo che qualcosa sta nascendo nel suo cuore:

Clarice in questa con immote ciglia
mira 'l valor del nobil giovinetto:
dal valor nasce in lei la maraviglia,
e da la maraviglia indi il diletto;
poscia il diletto che in mirarlo piglia,
le accende il cor di dolce ardente affetto;
e mentre ammira e loda 'l cavaliere,
pian piano a nuovo amore apre 'l sentiero.⁷¹⁶

Tassino intesse per tutta l'ottava la disamina del sentimento amoroso di Clarice, attraverso rigide concatenazioni che, però, non inficiano una buona resa poetica, nutrita da endecasillabi molto armoniosi: una motivata pausa nel racconto dell'impresa di Rinaldo, ripreso già nell'ottava seguente,

⁷¹³ Stiamo pensando, naturalmente, a *Guglielmo Aldobrandesco fu mio padre*, *Pg.*, XI, 59; *Io fui di Montefeltro, io son Bonconte*, *Pg.*, V, v.88.

⁷¹⁴ T. TASSO, *Rinaldo*, a cura di Bruno Maier, cit., I, 70, vv. 5-8, p. 463.

⁷¹⁵ *Ivi*, I, 78, vv. 7-8, p. 466.

⁷¹⁶ *Ivi*, I, 81, p. 466.

protratto per altre tre e concluso d'imperio ancora dalla giovane principessa di Guascogna, che riconosce il figlio d'Amone quale grande cavaliere.

Al calar della sera, prestate le prime cure ai feriti, tutti si apprestano a tornare al castello di Clarice *con passi tardi e lenti*, mentre Rinaldo parla felice *con la sua bellissima*.

La giovane, si è visto, è però onesta, nulla lasciando trasparire dei suoi sentimenti: questo non fa altro che rinfocolare l'animo del cavaliere; anche perché «così fan tutte», aggiunge Tasso nel suo primo intervento d'autore dopo il proemio:

Deh, quante donne son ch'aspro rigore
mostran nel volto ed indurato sdegno,
c'hanno poi molle e delicato il core,
de gli strali d'Amor continuo segno!
Incauto è quel, che ciò ch'appar di fuore
tien del chiuso voler per certo pegno,
ch'un'arte è questa per far scempi e prede
d'uom che drieto a chi fugga affretti il piede.⁷¹⁷

Rinaldo, allora, a gran malincuore, una volta giunto al castello decide di ripartire subito, nonostante i ripetuti inviti a restare di Clarice; egli pensa, infatti, che la fama di nuove imprese da lui compiute possa definitivamente convincere la sua amata ad aprirgli il cuore, e dunque:

[...] il cor non piega,
e ciò che brama a se medesmo niega.⁷¹⁸

Su questa dolorosa rinuncia del protagonista si conclude il primo canto del poema.

Nel prosieguo dell'opera, vicende avventurose, spesso ben oltre il confine del magico⁷¹⁹, s'alternano a momenti di più alta intensità lirica, che il più giovane dei Tasso dimostra già di padroneggiare sapientemente; certo la retorica *larmoyant* che inficia a volte anche le prove migliori della maturità, tende ad affiorare troppo spesso - si vedano proprio le prime undici ottave del secondo canto⁷²⁰ -, stabilito però che in quegli anni andavano già imponendosi "pose" di pretto gusto barocco: lamentazioni, compianti, vere e proprie trenodie, che sfoceranno nella retorica di "grado zero" del Seicento, di cui proprio Torquato, anche questa volta seguito in seconda battuta da Bernardo, sarà considerato uno degli esponenti più significativi⁷²¹.

⁷¹⁷ *Ivi*, I, 91, p. 469.

⁷¹⁸ *Ivi*, 93, vv. 7-8, p. 470.

⁷¹⁹ Senza che mai intervenga l'ombra di un sorriso: tipico del serio giovane, ma anche segno di un'epoca che in simili fatti letterari riverberava i suoi lati più nascosti e reconditi, allo scopo di esorcizzarli. Una dinamica che certo non pertiene al periodo che vide le prove maggiori di Pulci, Boiardo, e tantomeno Ariosto.

⁷²⁰ Ma anche l'episodio del cavaliere che uccide per sbaglio l'amata moglie, in cui, comunque, più d'un lettore ha visto una prefigurazione della tragedia di Tancredi nella *Liberata*: cfr. *Ivi*, VII, 16-51, pp. 569-579.

⁷²¹ Cfr. D. FOLTRAN, "*L'eccelsa musa dell'eroico Tasso*". *La poesia epica del Seicento e la ricezione del modello tassiano*, Dottorato di ricerca in Italianistica, X ciclo (1994-1997), Coordinatore, Ch.mo Prof. Giorgio Padoan, Tutore, Ch. Mo Prof. Guido Baldassarri, Università degli Studi di Venezia (Sede consorziata di Padova); *MAPPE DELLA LETTERATURA EUROPEA E MEDITERRANEA*, a cura di Gian Mario Anselmi, introduzione di Antonio Prete, 2 Voll., Volume primo, *Dalle origini al Don Chisciotte*, Torino, Paravia Bruno Mondadori (PBM), 2000; G. BAFFETTI, *Fra distanza e passione. Una poetica dell'occhio "patetico"*, in «Lettere Italiane»,

Lungo questa direzione, ma con un *surplus* di energia emotiva⁷²², vanno le apostrofi ai personaggi, che spezzano brevemente il flusso e il tono stesso della narrazione; espediente virgiliano che Tasso mette a frutto per la prima volta al quarto canto, durante uno dei duelli di Rinaldo, rivolgendosi a due cavalieri caduti sotto i suoi colpi e resisi amaramente conto del suo valore:

Ben tu, Fernando, il sai, ma più tu, Niso,
l'un ferito aspramente, e l'altro ucciso.⁷²³

Ridondanza nell'aggettivazione, anadiplosi, iperbati, *sospiri accesi a stuol per l'aria sparsi*, *enjambements*, meglio: «inarcature», secondo la terminologia invalsa proprio nel sedicesimo secolo⁷²⁴, *ben che quanti guerrier son tra Boote / ed Austro fusser giunti a i danni sui*, ma in generale una maggior compresenza di figure retoriche “forti”, unita alla notevole capacità del diciottenne poeta d'essere sempre aggiornato al gusto del suo presente, distaccano nettamente la linearità centrifuga, si consenta l'antonimo, appena costeggiata dalla costruzione boiardesca, e che sarà invece l'ennesimo dei grandi meriti del verso ariosteo, da questo poema del 1562, peraltro interessante anticamera delle successive realizzazioni letterarie di Torquato Tasso e persino del poema maggiore; se nei più maturi poeti che lo precedono, si potrà dunque parlare di artifici retorici “classici”, al servizio di una maggiore sapienza poetica, nei precoci versi tassiani s'avverte un malcelato sentore alessandrino: il primo successo della sua “maniera”⁷²⁵.

2001, 1, pp. 49-62; *NEL LABIRINTO. STUDI COMPARATI SUL ROMANZO BAROCCO*, a cura e con introduzione di Anna Maria Pedullà, Napoli, Liguori, 2003; *L'ARME E GLI AMORI. ARIOSTO, TASSO AND GUARINI IN LATE RENAISSANCE FLORENCE*, Acts of an International Conference, Florence, Villa I Tatti, June 27-29, 2001, Edited by Massimiliano Rossi and Fiorella Gioffredi Superbi, 2 Voll., I, *Genre and Genealogy*; II, *Dynasty, Court and Imagery*, Firenze, Olschki, 2004; *DOPO TASSO. PERCORSI DEL POEMA EROICO*, a cura di Guido Arbizzoni, Marco Faini e Tiziana Mattioli, Atti del Convegno di Studi, Urbino, 15 e 16 Giugno 2004, Roma-Padova, Antenore Editrice, 2005.

⁷²² Cifra fondamentale del poeta-trattatista che nei *Discorsi del poema eroico* teorizza il potere empatico delle consonanti: «L'usar molte parole, le quali abbiano principio da la m, conviene al pianto; [...] ma s, r, sono asprissime oltre l'altre; [...]». T. TASSO, *Discorsi del poema eroico*, in *Opere*, a cura di Ettore Mazzali, cit., Tomo II, Libro VI, p. 758.

⁷²³ T. TASSO, *Rinaldo*, a cura di Bruno Maier, cit., IV, 37, vv. 7-8, p. 516.

⁷²⁴ Tasso lo chiama «rompimento di versi», e in un passo del *Discorso del poema eroico*, dopo aver affermato essere «convenevole la dolcezza e la soavità de le rime», perché i versi sono più lodati, quanto «meno interrotti e perturbati nell'ordine de le sentenze e de le parole», commentando un sonetto di Giovanni della Casa, dirà che in esso una volta sola «l'un verso rientra nell'altro». Cfr. T. TASSO, *Discorsi del poema eroico*, in *Opere*, a cura di Ettore Mazzali, cit., Tomo II, Libro VI, pp. 757-758.

⁷²⁵ «L'impressione di una facilità manieristica del *Rinaldo* si fa più chiara quando si ferma l'attenzione sulla materia lessicale e sui modi stilistici e metrici delle scorrevoli ottave romanzesche del poema. Si ha allora la prova che il poeta adolescente non tende a creare, attraverso rischi e fallimenti, un suo linguaggio, ma compone le sue stanze con locuzioni precostituite, consacrate dalla tradizione cavalleresca come degne del discorso epico, le quali vengono a collocarsi nello spazio dell'endecasillabo come tessere di mosaico sopra un tratto presegnato. [...] L'aggettivo assume valore di epiteto, designando un oggetto del pensiero che nel mondo romanzesco ha ormai una condizione fissa, accolta dal Tassino come i manieristi accolgono una data iconografia: [...] l'epiteto diviene un colore necessario delle cose che entrano nel cerchio linguistico del romanzo. [...] Se [...] estendiamo la nostra attenzione alla fraseologia, incontriamo ottave ove ogni verso gravita su una “locuzione eroica”. [...] Un tipico strumento amplificativo della lingua romanzesca, accolto con grande favore nelle stanze di *Rinaldo* [è] l'espressione bimembre. Già nell'ottava dei cantari questa fungeva da comoda figura metrica a chiusura di endecasillabo per la facilità con la quale si poteva adattare uno dei membri alla rima. [...] Quasi non c'è stanza nella quale non ricorra una di queste espressioni, le quali confermano il loro carattere di espediente amplificativo, con l'esser composte quasi sempre di una coppia di aggettivi congiunti da una copula, e di

Nel quinto canto, il poeta va anche oltre, e nella difficoltà della descrizione del tumultuoso stato d'animo di Rinaldo, che aveva provato a rapire Clarice ma era stato bloccato da un carro misterioso condotto da Malagigi, ma questo il nostro eroe non può saperlo, sorto dalla terra alla fine del canto precedente, lambisce addirittura l'apofasi pagana:

Or chi fia mai che con la penna adombre
e co l'inchiostro pur disegni in parte,
qual varia passion l'animo ingombre
al cavaliere in sì remota parte?
Ciò ben eccede ogni poter mortale:
tu sol sei, Febo, al gran soggetto eguale.⁷²⁶

espedito metrico col trovarsi in clausola di verso: [...] in alcuni casi esse assumono il sapore di diluizioni tautologiche. [...] Un altro espediente amplificatorio che il Tassino adopera al solo intento di raggiungere la locuzione magnifica: la collocazione mediana del verbo, divaricante la coppia di sostantivi o la coppia aggettivo-sostantivo per distendere epicamente l'espressione. [...] Sono assenti l'onomatopeia, l'allitterazione e gli altri veicoli del simbolismo fonico, perseguito con tanta insistenza nella *Liberata*. Il parallelismo è ancora quello ottenuto, petrarchescamente, distribuendo la energia dinamica dell'endecasillabo in due membri che si giustappongono asindeticamente oppure con una congiuntiva o disgiuntiva, magari con chiasmo, ma senza che la giustapposizione si acuisca mai nelle tipiche antitesi della *Liberata*. [...] Nel *Rinaldo*, anche quando si intravede il sentimento che farà sorgere più intensa la poesia tassese, di rado la forma è raggiunta, proprio perché il poeta si affida a scelte stilistiche non sue, spesso capaci soltanto di deviare o deformare il suo sentimento: è l'inevitabile scotto pagato alla maniera, la quale, mentre facilita la letteratura, insidia ed impaccia la poesia. [...] Converterà piuttosto notare che [...] gli ultimi canti mostrano come il poeta giovinetto andasse progressivamente liberandosi dai moduli passivamente accolti nei primi.» F. FORTI, *L'opera prima del Tasso*, cit., pp. 87-98, *passim*. Eppure non erano mancate altre voci autorevoli che dissentirono da questo tipo di lettura, quantomeno in merito alla "materia" del poema, assegnandola piuttosto ad una fase di transizione: «Il poema sembra [...] intimamente scisso da un'inconsapevole lotta fra l'imitatore e il poeta. [...] Lo stile è assai più ariostesco che tassese: dovendolo definire, lo definiresti ariostesco. È evidente che l'autore del *Rinaldo* si è formato sul *Furioso*: ma a contraggenio. Già la fluidità del Tasso è affatto scompagnata dalla serenità dell'Ariosto, da quella sua facile e magica forza. E se anche in nessuna di quelle ottave spuntassero mai la musicalità accorata o la combattuta e sofferta complicazione stilistica della *Gerusalemme*, basterebbe questo difetto di luce a metterci in sospetto. Ma quella che rivela apertamente l'incertezza del Tasso e fa del *Rinaldo* un documento capitale della sua vita di poeta, è la materia. Il *Rinaldo* è il Tasso che ha la mente alle sue letture e il cuore ai suoi sentimenti, a quel modo di sentire che gli si viene appena formando e del quale non ha ancora la coscienza e l'orgoglio. Di qui lo strano e incompatibile dualismo della materia. Da una parte le apparizioni meravigliose; i duelli sovrumani; le pittoresche magie dell'Ariosto, e un po' anche del Boiardo; quella vita da cavalieri erranti: il cliché dei cicli tradizionali, ripetuto con una fantasia stanca. Dall'altro quel desiderio di abbandono e di sfogo, di solitudine e di malinconia, che nella *Gerusalemme* si aprirà poi, con una molle potenza, il varco tra l'eloquenza e il fasto sonoro; il principio - già quasi morboso - di una psicologia erotica insistente e torturante; e - radice di tutti questi sentimenti - un'anima di fantastico che già tende a isolare dal suo mondo tutto quello che non è pascolo per gli occhi e delizia o delizioso tormento per il cuore. Si vede già nel *Rinaldo* che il Tasso non ha più il senso della realtà che aveva l'Ariosto, che l'ambito della sua poesia è più chiuso, che, anche sotto forma di poema, egli non potrà scrivere che della lirica. La gamma dei personaggi e degli avvenimenti appare già circoscritta da un istinto che mira a far centro d'ogni cosa il sentimento individuale del poeta.» A. MOMIGLIANO, *L'esordio del Tasso* (1936), in *Studi di Poesia*, con presentazione di Luigi Russo, Messina-Firenze, Casa editrice G. D'Anna, terza edizione riveduta e accresciuta, 1960, pp. 83-84. Per la storia del gusto "manieristico", vedi l'ancor fondamentale G. R. HOCKE, *Il manierismo nella letteratura. Alchimia verbale e arte combinatoria esoterica. Contributo a una storia comparata della letteratura europea*, tit. orig., *Manierismus in der Literatur*, Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1959; trad. it. di Raffaele Zanasi, Milano, Garzanti, Pubblicato su licenza temporanea della casa editrice Il Saggiatore, 1965; in particolare alcune pagine dedicate al Tasso maturo: pp. 164-165; 191-194. Per l'immediato e grande successo europeo della *Liberata*, vedi A. CREMONESI, *La "Gerusalemme" di Tasso attraverso i poeti spagnoli*, in «Studi Tassiani», No. 53, 2005, pp. 87-98; M. CROESE, *Il "Combattimento di Tancredi e Clorinda" nelle prime traduzioni francesi della "Liberata"*, in «Studi Tassiani», No. 55, 2007, pp. 75-104.

⁷²⁶ T. TASSO, *Rinaldo*, a cura di Bruno Maier, cit., V, 5, vv. 3-8, p. 524. Febo, in questo caso, è Apollo in veste di dio della poesia, mentre solo due ottave prima era stato evocato, sempre con il nome di Febo, quale auriga del

Sulla stessa falsariga sentimentale, s'intenda l'aggettivo in accezione piena e non negativa, spiccano due episodi isolati che vedono protagonisti padri e figli, colti in situazioni estremamente drammatiche: vere e proprie proiezioni "eroiche", questa volta in chiave tragica, del rapporto con l'amato Bernardo⁷²⁷.

Gli episodi in questione riguardano combattenti avversi a Rinaldo, e che anzi proprio il giovane colpisce a morte, immersi in un'atmosfera al contempo dolente e macabra: Tassino dimostra proprio qui le sue notevoli capacità, dipingendo due quadri a tinte fosche di grande intensità, che al contempo lasciano balenare anche gli sviluppi di alcuni "sfumati" del poema maggiore⁷²⁸.

Nel primo, dopo essere arrivato ad Aspramonte e impossessatosi finalmente della spada Fusberta, Rinaldo fa indistinta strage di *Mori* e *Cristiani* senza ancora essere riconosciuto da alcuno dei suoi. Cala la notte. I pagani sono asserragliati *entro al castel*, alla ricerca della compattezza perduta; Rinaldo e il suo fedele amico Florindo, *spinti da cura e da desir d'onore*, sono già pronti a ripartire e osservano per l'ultima volta i rari fuochi che punteggiano i campi delle fazioni combattenti. Da chissà dove un lamento, *qual uom che d'ira e di dolore avampi*, sta salendo sempre più vibrante.

I due giovani, aguzzata la vista,

scorgono allora un uom già carco d'anni
giunto ove cader suol l'umana vita,
involto in neri ed angosciosi panni,
con la faccia di duol colma e smarrita,
che in duro segno de gli interni affanni
e de la rabbia dentro il petto unita

cocchio solare: viceversa, naturalmente, le ottave seguenti sono dedicate proprio alla *descriptio animi* del giovane cavaliere.

⁷²⁷ «Nel *Rinaldo* non il poeta fa la sua apparizione, ma il letterato che tenta le sue prove di mestiere e di fantasia, e, con lui, l'adolescente che ama tradurre in immagini il proprio gusto di azione, di gloria e di amore. In questa prima opera non un cosmo lirico si viene determinando, ma un giuoco soltanto, uno sfogo autobiografico, una proiezione in un mondo illusorio di sogni irrealizzabili nella vita. [...] In questo primo interessante organismo dell'attività poetica tassiana non confluisce soltanto un amore di esperienze letterarie, si ancora un bisogno di sfogo autobiografico, un vagheggiamento di forme di vita e di azione. Il *Rinaldo*, sotto questo aspetto, equivale alla confessione di un sogno giovanile di gloria e di amore. Nell'eroe eponimo il Tasso si compiace di rispecchiare se stesso, godendo segretamente di immaginare valida per sé quella bella ottimistica favola. Il poema è dunque anche una *réverie* d'adolescente, che ama costruire in fantasia e sogno la propria vita e le proprie fortune.» G. GETTO, *Preludio poetico: «Il Rinaldo»*, in *Interpretazione del Tasso*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1951-1966, pp. 91-94. Anche Malagigi, con i suoi interventi, frena l'eccessivo ardore di Rinaldo proprio come farebbe un saggio padre: era lui, si è detto, a guidare il carro misterioso che blocca la sua sconsiderata fuga con Clarice; ancora il mago guiderà saggiamente il giovane nell'ultimo combattimento con Mambrino, sancendo addirittura il matrimonio con la principessa di Guascogna, che conclude il poema. Il vero e proprio incontro con il padre Amone avviene quando Rinaldo torna a Parigi, dopo le sue peregrinazioni: [...] *il padre Amone al petto alquanto il tiene / e sente alto diletto ir fra le vene*. *Ivi*, X, 90, vv. 7-8, pp. 666-667.

⁷²⁸ Si pensi, ad esempio, a versi come *Il nudo teschio dimostrava allora / un non so che del fiero e de l'orrendo* (*Ivi*, VII, 9, vv. 1-2, pag. 567), a confronto del *non so che di inusitato e molle*, che è il languido abbandono alla morte nell'episodio di Olindo e Sofronia; o del *non so che di flebile e soave*, che pervade la scena di Clorinda morente; o, ancora, il *non so che soave e piano*, che è l'annuncio nel cuore di Erminia dell'amore che nutre per Tancredi. Notevole, comunque, nel passo di Rinaldo, l'eco dei versi virgiliani in cui Mezenzio compiangere il figlio Lauso. Cfr. P. VIRGILIO MARONE, *Eneide*, cit., Libro X, vv. 846-866, Vol. 2, pp. 464-469. Nella *Liberata*, peraltro, un episodio dalla dinamica simile verrà sviluppato nel canto IX, tra le ottave ventisette e trentanove, quando Latino e i suoi cinque figli vengono accerchiati da Solimano.

geme, sospira ed altamente piange,
batte il sen, squarcia il crine e il volto frange.⁷²⁹

Costui è il padre di Ugone, morto durante gli scontri precedenti per mano di Rinaldo, che aveva travisato la sua identità; già compianto amaramente dallo stesso re Carlo, ora il corpo esanime del giovane giace tra le braccia paterne: era stato proprio il *paterno amor* a spingere l'uomo, *già vecchio ed al pugnar pigro e restio*, a seguire le truppe francesi in guerra, ricevendone questo amaro guiderdone.

Appena scorto il corpo orribilmente mutilato del figlio, il vecchio lo stringe, affondando il volto tra le tante ferite sanguinose e giacendo ormai *fuor de' sensi*. Dopo qualche tempo si rianima, dando libero sfogo alle lacrime e alla mestizia:

Amato figlio mio, figliuol diletto,
gradito figlio, figlio solo e caro,
oimè! tu morto giaci e, quel ch'è peggio,
per sì lieve cagion cotal ti veggio.⁷³⁰

Sarebbe stato meglio, cioè, dice l'affranto padre, che non ti avessi seguito, rimanendo al fianco di tua madre che nulla sa di questa tragedia:

Deh! ben felice per tua morte sei
tu, madre sua, ch'or nulla vedi e senti;
io d'altra parte, oimè! vinto ho 'l mio fato
per esser vivo a sì gran duol serbato.⁷³¹

L'uso insistito delle interiezioni, in una sequenza di versi con sole due parole trisillabe, rafforza il senso di solitudine dell'uomo, che si sente abbandonato da Dio stesso, *se ciò dir lece*.

Solo adesso, però, egli s'accorge che il capo del figlio è stato spiccato dal busto:

ma dove, lasso! or è, dov'è, diviso
dal busto, il capo? ah forse alcun l'ha tolto?
Ahi dunque non vedrò l'amato viso?
dunque non bacierò l'amato volto?⁷³²

Ma il capo è poco distante, [...] *tra sangue e polve involto*. / *Là corre impaziente, e fuori il cava / da l'elmo, il bacia e col suo pianto il lava*⁷³³. Gli occhi di Ugone hanno mantenuto *un non so che del fiero e de l'orrendo*, ma il vecchio padre regge quella terribile vista e anzi, accarezzando *il nudo teschio*:

se l'accosta a la bocca ad ora ad ora,
nulla l'orror di quello a schivo avendo:

⁷²⁹ *Ivi*, VII, 3, pp. 565-566.

⁷³⁰ *Ivi*, VII, 6, vv. 5-8, p. 566.

⁷³¹ *Ivi*, VII, 7, vv. 5-8, p. 567.

⁷³² *Ivi*, VII, 8, vv. 1-4, *ibidem*.

⁷³³ *Ivi*, VII, 8, vv. 6-8, *ibidem*. Si noti la crudezza di quel *cava*, subito annacquata dalla nota patetica del pianto che lava, segno evidente di una misura poetica ancora troppo oscillante e acerba.

*quanto, quanto sei grande, amor paterno!*⁷³⁴

Ormai sconsolato, l'uomo chiude per l'ultima volta gli occhi al figlio, rendendosi amaramente conto che mai potrà vendicarlo, a causa della tarda età che lo ha privato di vigore e forza sufficienti.

Rinaldo vorrebbe poter fare qualcosa, perché nobilmente, [...] *de l'altrui mal sempre gli increbbe*, ma riflettendo s'accorge che sortirebbe effetto contrario in *quel meschino il suo parlar* [...] / *se lui pur conoscesse, indi si toglie*⁷³⁵. Va via in silenzio, allora, *dolente anch'ei de l'altrui gravi doglie*.

Il secondo esempio è, in qualche misura, più “umanamente” drammatico perché non riguarda un nome celebre della tradizione cavalleresca come Ugo d'Alvernia, ma due oscuri e anonimi combattenti, padre e figlio, ed è d'altro canto meno esposto ad un gusto macabro sempre sul punto di sfociare, come in questo primo, nell'orrido. Nella parte mediana dell'undicesimo canto, su consiglio di Gano, Rinaldo viene esiliato dalla corte di Carlo perché ha ucciso Anselmo di Maganza, reo di averlo apostrofato *vil bastardo*; anche se già nel nono canto, il lettore aveva fatto conoscenza con la malvagità della casa di Maganza, evidenziata dallo stesso protagonista con toni accorati a Floriana, la sua ospite⁷³⁶.

Il paladino è dunque allontanato dalla corte e respinto anche da Clarice, spaventata dalla reazione del giovane ma soprattutto ingelosita dal suo nuovo scudo, che reca impresso il volto di una donna. Il figlio di Amone vaga allora per otto giorni *per varia e per incerta strada*; al giungere del nono giorno, Rinaldo, [...] *avido di pugnar, l'ozio e 'l riposo / già lungo troppo a noia e sdegno prende*,⁷³⁷ e, avvertito *un fero rimbombo*, si fionda sul luogo donde proviene quel suono, colà trovando un cavaliere che sta fronteggiando *molti armati*, avendone già uccisi e feriti gran copia.

Affascinato dal valore di quel guerriero, che poi scoprirà essere l'amico Florindo, creduto morto nel corso di una tempesta marina, il giovane decide di aiutarlo,

ché la virtù non sol ne' fidi amici,
ma s'ama ne gli ignoti e ne' nemici.⁷³⁸

Nulla può dinanzi alla sua maestria nelle armi la moltitudine degli avversari, che Rinaldo *guarda a pena*, nemmeno s'accorge di abbattere. Tra gli altri, un coraggioso ragazzo, *che di peli disgombra avea la guancia*, prova a fermarlo assestandogli un colpo sul cimiero; la forza del colpo raddoppia il

⁷³⁴ *Ivi*, VII, 9, vv. 5-7, *ibidem*, corsivo mio.

⁷³⁵ *Ivi*, VII, vv. 6-7, p. 568.

⁷³⁶ Il motivo della faida, spiegava là Rinaldo, risaliva a qualche anno prima quando, nel corso di una cerimonia di corte, Amone s'era alzato in piedi e orgogliosamente aveva fatto riferimento ai tre figli avuti dalla amata Beatrice come al sangue più puro di Francia; immediatamente, il cavaliere era stato rimbeccato da Ginamo di Baiona, cugino di Gano, che aveva addirittura messo in discussione l'onestà della donna, proclamando sua tutta la prole del Chiaramonte: dopo numerose vicissitudini, era stato lo stesso Rinaldo ad uccidere il fellone, i cui parenti avevano giurato vendetta. Cfr. *Ivi*, IX, 31-54, pp. 622-629.

⁷³⁷ *Ivi*, XI, 69, vv. 3-4, pp. 686-687.

⁷³⁸ *Ivi*, XI, 71, vv. 7-8, p. 687.

furore del paladino di Francia che, d'impeto, con un solo colpo di spada, squassa lo scudo dello sventurato: da questo punto, comincia il dramma.

E' dal ferro crudele il petto aperto,
e quel si mostra sanguinoso a tergo:
cade il garzon su la ferita, e afferra
co' denti e morde l'inimica terra.⁷³⁹

Il ragazzo s'aggrappa alla vita in uno sforzo disperato, sentendo che le forze gli vengono meno, e il suo primo pensiero, la sua estrema richiesta d'aiuto prima di morire, è a chi la vita gliel'ha data:

Soccorri, o padre, a l'unica tua prole,
ch'io moro, oimé! de gli anni miei nel fiore.⁷⁴⁰

Ecco sopraggiungere il padre, *in vista aspro e feroce*, ma fatalmente non sorretto dal vigore necessario per affrontare quella furia; *l'ardir però del cor feroce estinto / non era in lui [...]*,⁷⁴¹ e subito muove all'attacco di Rinaldo. Senza alcuna speranza, però, chiosa il giovane poeta con una analogia di grande efficacia:

Ma qual gran foco e senza forze acceso
in secca paglia in van s'infuria al vento,
perché nel colmo al suo furor conteso
è 'l gir più inanzi e manca il nutrimento,
tale ei s'infuria in van di rabbia acceso,
non send'egual la forza e l'ardimento;
e nel collo aspramente al fin trafitto,
al termine giunse a lui dal ciel prescritto.⁷⁴²

Questa volta, il figlio di Amone non ha tempo per compatire la triste sorte degli sconfitti, e noi con lui, ritornando subito e con durezza a terrorizzare lo stuolo dei nemici; l'episodio s'estende così a sole sei ottave, in cui Tasso, una volta tanto senza troppi artifici retorici e lasciando che le sue capacità seguissero armonicamente l'ispirazione, ha modellato un momento poetico d'intenso valore emotivo, forse il migliore di tutto il suo *Rinaldo*.

IL TEMA ENCOMIASTICO E LE FIGURE DELLA CONTEMPORANEITÀ IN UN POEMA DEL XVI SECOLO

Spostando adesso il discorso sul tema encomiastico, appena accennato all'inizio del poema in forma tradizionale, la strategia compositiva di Tassino ne prevede una focalizzazione all'ottavo canto, molto simile a quella utilizzata da Boiardo; introducendo, in aggiunta, prima e dopo l'enumerazione principale, l'inserimento dei nomi di alcuni artisti molto noti all'epoca, amici suoi e del padre.

⁷³⁹ *Ivi*, XI, 76, vv. 5-8, pp. 688-689.

⁷⁴⁰ *Ivi*, XI, 77, vv. 3-4, p. 689.

⁷⁴¹ *Ivi*, XI, 78, vv. 5-6, *ibidem*.

⁷⁴² *Ivi*, XI, 79, *ibidem*.

Il giovane figlio di Bernardo, che nel centesimo e ultimo canto di *Amadigi* aveva svolto una chilometrica rassegna di nomi celebri, tenta allora una difficile mediazione tra quanto non fatto da Boiardo e i veri e propri “cataloghi degli amici” di Ludovico Ariosto⁷⁴³.

Torquato, dal suo canto, utilizza le “prodezze” dei suoi contemporanei come termini di paragone d’eccezione per le meraviglie artistiche che si parano innanzi al suo protagonista.

I nomi di questi cari protettori, tutti già presenti nel poema paterno, appaiono due volte prima dell’ottavo canto, e una dopo, secondo una variante del classico schema del “sopravanzamento”; non un vero e proprio *topos* in questo periodo storico, ma certo una frequentissima consuetudine che scorre per tutto il sedicesimo secolo e oltre⁷⁴⁴. Il primo artista che ha l’onore di essere citato in *Rinaldo* è Danese Cattaneo.

Al terzo canto, nel corso di una delle sue prime *venture*, il barone cristiano si trova una strada che stava percorrendo sbarrata da uno

spettacol vago, a pochi altri secondo:
due feroci guerrier d’arme guarniti,
che dotta mano in bronzo avea scolpiti.⁷⁴⁵

Sono Tristano e Lancillotto, raffigurati da un *perfetto / mastro*; poco distante, un *ampio e vago pilastro* reca impressi a lettere d’oro alcuni versi. È, quella, un’opera che non teme confronti, *l’opra ch’a l’altre toglie il pregio e ’l vanto*: Fidia, il grande scultore greco, mai ebbe a farne una simile; nemmeno [...] *il mio Danese, ch’a lui sovra or tanto / s’erge, quanto egli sovra gli altri sale*,⁷⁴⁶ aggiunge il giovane poeta in un’ottava che risente di forti influenze risalenti al canto undicesimo del *Purgatorio* dantesco, il canto della gloria mutevole degli artisti.

Torquato sa di potersi permettere quella confidenza perché il suo amico, nato nel 1513, come testimoniato nella lettera ai lettori, fu uno dei suoi maggiori sostenitori tra i letterati ben più maturi di lui che gli resero possibile e soprattutto grata, la scelta di dedicarsi alla poesia. Cattaneo, là ricordato implicitamente come autore del poema *Dell’amor di Marfisa*, è però qui menzionato per le sue qualità di scultore, maggiormente apprezzate dagli artisti suoi contemporanei che, nella quasi totalità, si dedicavano anch’essi alla stesura di rime.

⁷⁴³ Va ribadito che, a tratti, l’intreccio dell’*Orlando Furioso* assume scientemente le vesti del pretesto letterario per menzioni e omaggi alle personalità artistiche e politiche più in vista del primo Cinquecento; prassi, questa, che pure ha il vantaggio di diluire nella narrazione un tema sempre rischioso, sia per la reazione del destinatario che per quella del lettore, recisamente rifiutata da Boiardo, già a disagio quando si era trattato di armonizzare trama e intento encomiastico: in un contesto storico, sociale e intellettuale ben più angusto, però. Dunque, se Ariosto arrivava in porto, al termine della sua “navigazione” letteraria, Bernardo Tasso arriva al *sommo de l’altiero colle*, dove *una gran turba lieta* l’attende. Per ben cinquantaquattro ottave, allora, si distende l’elenco del Tasso seniore, che mostra con evidenza la viva preoccupazione di non dimenticare alcuno dei personaggi più in vista del momento. Cfr. B. TASSO, *L’Amadigi. Nuovamente ristampato, e dalla prima impressione da molti errori espurgato*, cit., Canto C, 1-54, pp. 735-740.

⁷⁴⁴ Questo è il momento in cui la comunità intellettuale italiana si consolida e sbarra la porta a chi non viene chiamato a partecipare a questo raffinato e spesso crudele gioco citazionistico sancendone l’oblio o il successo.

⁷⁴⁵ T. TASSO, *Rinaldo*, a cura di Bruno Maier, cit., III, 55, vv. 6-8, p. 502.

⁷⁴⁶ *Ivi*, III, 58, vv. 5-6, p. 503.

Non diversa è la modalità con cui ci viene presentato Francesco de' Rossi, il Salviati, il pittore fiorentino nato nel 1510. Al settimo canto, Rinaldo e Florindo arrivano in un luogo incantato bagnato dal mar Tirreno.

Mentre rimiran questi il luoco adorno,
pensando che tal forse esser doveva
il bel giardin dove già fer soggiorno
i gran nostri parenti Adamo ed Eva,⁷⁴⁷

i giovani cavalieri odono suonare un corno e, al medesimo tempo, vedono avanzare verso di loro due damigelle, *vaghe, leggiadre, a meraviglia belle*.

Esse chiedono di essere accompagnate al loro castello, posto in un luogo chiamato *Pausilippo*, Posillipo, [...] *dove s'avanza / natura ed ha de l'opre sue stupore*.⁷⁴⁸

Una volta giuntivi, dinanzi ai due amici s'apre una *spaziosa e ben formata sala*, alle cui pareti pendono numerosi ritratti, immagini talmente belle che Tasso sente di dover aprire un'altra finestra d'autore:

né so se tai le avria già fatte Apelle
o se tai le facesse oggi il Salviati,
che coi colori e col pennello audace
scorno a natura, invidia a gli altri face.⁷⁴⁹

Ancora un riferimento all'arte greca, dunque, in accordo al progressivo spostamento culturale in atto in Italia dalla latinità alla classicità ellenica; ancora un paragone con la contemporaneità risolto a favore dell'artista coevo al poeta, benché in questo caso non suo amico intimo, che lascia trasparire un senso della storia facente sicuro affidamento al passato, ma nell'alta consapevolezza del valore dell'attualità artistica.

Quella galleria di ritratti "napoletani" dell'*albergo della Cortesia*, questo il nome del castello, raffigura personalità del futuro, che Rinaldo e Florindo sono ansiosi di conoscere meglio; Euridice, regina di quella corte felice, si premura allora di svelarne i nomi: siamo cioè giunti al canto dell'encomio dinastico e adesso, nel 1562, a differenza dei tempi di Boiardo, non si tratta più di organizzare una malcerta ricostruzione mitica di un passato familiare, ma di confermare i meriti presenti e vagheggiare future imprese; aggiungendo alle lodi per i presenti e futuri protettori, e questa è grande novità, accenni piuttosto consistenti ad amici e conoscenti del poeta, di piccola o incerta nobiltà, o addirittura comuni borghesi.

Posti alla stessa altezza, *i duo che là sù stanno* sono Ippolito d'Este, il figlio di Alfonso I omonimo dello zio protagonista spesso negativo delle stagioni ferraresi, e Ercole Gonzaga, [...] *a cui*

⁷⁴⁷ *Ivi*, VII, 57, vv. 1-4, p. 581.

⁷⁴⁸ *Ivi*, VII, 63, vv. 1-2, p. 583.

⁷⁴⁹ *Ivi*, VII, 69, vv. 5-8, p. 585.

lucente / porpora sacra il sacro capo adorna⁷⁵⁰. Nel mezzo della sala troneggia un altare con l'immagine di Alba, la prima castellana della Cortesia, già regina di Napoli.

Il ritratto più vicino ad esso raffigura Luigi d'Este, proprio il destinatario del poema:

a cui non men di lucido ostro il crine,
e di regal onor la faccia splende.⁷⁵¹

La lode del figlio di Ercole II si svolge in modo strettamente correlato a quanto anticipato nel proemio dell'opera. Occorre tener presente cioè che in questo canto, Euridice, che vive in una non ben definita dimensione temporale prossima alla battaglia di Aspramonte, sta anticipando le future glorie dei personaggi effigiati, nel caso dell'estense già evidenziate dal poeta nel primo canto, nel presente della scrittura; Luigi, dunque, associato al color porpora cardinalizio sin dai primi versi del poema:

e voi, sacro signor, ch'adorno avete
d'ostro la chioma e di virtude il core,⁷⁵²

nel primo canto sparge *lucidi raggi*, mentre all'ottavo l'aggettivo, al singolare, è riferito all'ostro; là ha il cuore *adorno [...] di virtude*, senza apocope per esigenze metriche: nella rassegna dei ritratti, *adorneran costui virtù divine*. Ancora: nella terza ottava del primo canto si ha la successione in rima *fregi...pregi...egregi*; nella quinta dell'ottavo, *pregi...fregi...egregi*.

Nei versi a rima baciata della quinta ottava del primo canto, infine, *carne...arme*; nella sesta dell'ottavo, *marmi...carmi*, con l'idea del componimento celebrativo da innalzare sempre al cardinale.

Viene poi *il secondo Alfonso*, dal 1559 alla morte, nel 1597, quinto e ultimo duca di Ferrara, *figliol di Marte, anzi pur Marte istesso*: Torquato certo non sapeva ancora quanto il fratello di Luigi avrebbe influito sulla sua poco felice vita nel ducato⁷⁵³. Sospeso l'elenco degli Este, il poeta tratteggia adesso, sempre per bocca di Euridice, il volto *adorno [...] di maestà regale* di Guidubaldo II della Rovere, duca di Urbino, identificato a partire dal nome del padre, *il gran Maria Francesco*, ben più musicale.

⁷⁵⁰ *Ivi*, VIII, 4, vv. 1-2, p. 591. Creati cardinali, il primo nel 1538, il secondo nel 1526, si erano già distinti nel *fiaccar le corna* all'eresia protestante, perché tale era considerato ancora il movimento luterano e calvinista dalla Chiesa romana; Ercole, in particolare, distintosi per grande dottrina e apertura mentale verso le istanze riformatrici, era stato legato di papa Pio IV al Concilio di Trento, di cui fu eletto presidente nel 1561. Cfr. R. PO-CHIA HSIA, *La Controriforma. Il mondo del rinnovamento cattolico (1540-1770)*, cit., pp. 30-33; A. PROSPERI, *Il Concilio di Trento. Una introduzione storica*, cit., p. 71.

⁷⁵¹ T. TASSO, *Rinaldo*, a cura di Bruno Maier, cit., VIII, 5, vv. 3-4, p. 591.

⁷⁵² *Ivi*, I, 4, vv. 1-2, p. 444.

⁷⁵³ È interessante confrontare questi versi con l'ottava che Bernardo aveva dedicato, nell'*Amadigi*, a Luigi e a suo zio Alfonso, (1527-1587), figlio naturale di Alfonso I e della sua amante Laura Dianti: *Ecco un gran lume de l'Herculea prole, / per cui Ferrara v'è lieta, e superba, / Luigi, a cui il sommo, eterno Sole, / pien di celesti doni il lembo serba; / che d'altro, che di rose, e di viole, / s'ornerà il crine in questa etate acerba: / et Alfonso suo zio, prode, e cortese, / sol nato ad alte, e gloriose imprese*. B. TASSO, *L'Amadigi. Nuovamente ristampato, e dalla prima impressione da molti errori espurgato*, cit., Canto C, 15, p. 736. Divenuto marchese di Montecchio grazie all'imperatore Massimiliano II nel 1569, Alfonso ebbe quattro figli, tra cui quel Cesare, che provò a diventare duca di Ferrara dopo la morte del cugino Alfonso II, rimasto privo di eredi diretti, ma non fu riconosciuto da papa Clemente VIII, che s'impossessò così del dominio estense.

Non è certo una sorpresa questo panegirico della famiglia urbinata; e lo si comprende meglio all'ottava seguente, la nona, dedicata al figlio di Guidubaldo, l'altro Francesco Maria, anch'egli non nominato al pari del padre, amico e condiscipolo di Tassino proprio alla corte di Urbino.

Essendo ancor molto giovane all'epoca di *Rinaldo*, appena quattordicenne, con la prefigurazione del suo "avvenire" Torquato ha tutta la possibilità di scatenare la propria fantasia:

[...] garzon ch'in volto è così fiero,
che sosterrà di mille guerre il pondo,
e d'eserciti mille avrà l'impero:
folgor de l'armi, a null'altro secondo,
prudente duce, audace cavaliere;
né mai morrà, se mai non muor colui
che ne' cuor vive e ne le bocche altrui.⁷⁵⁴

Seguono altri due amici e compagni di studi del poeta, questa volta a Padova: *la sacra mitra ha l'un*, Annibale di Capua, religioso e scrittore napoletano coetaneo di Tasso, in seguito effettivamente prima arcivescovo e poi cardinale di Napoli; *l'altro ha la spada*: è il nobile polacco Stanislao, conte di Tarnow, anch'egli nato nel 1544⁷⁵⁵.

Viene poi un letterato molto importante per l'autore del poema: Scipione Gonzaga, del ramo di Gazzuolo della famiglia mantovana:

[...] fido ricetta
d'ogni virtù, d'ogni gentil costume,
[...]
a Minerva, a le Muse, a Febo amico,
de' buon sostegno, a' vizii aspro nemico.⁷⁵⁶

Futuro cardinale anch'egli, nel 1587, sarà, ad appena ventidue anni, il fondatore dell'Accademia degli Etere di Padova, per cui Torquato, sotto il nome di «Pentito», comporrà molte rime che avranno grande diffusione, consolidandone la fama⁷⁵⁷; ma, soprattutto, curerà l'edizione del 1584 della *Gerusalemme Liberata*, la più vicina agli intendimenti del prigioniero di Sant'Anna⁷⁵⁸.

Quel che mostra desio di gloria aperto / nel volto, e aperta ha l'una e l'altra mano,⁷⁵⁹ è Fulvio Rangone, il marchese di Livisano e Castelvetro che diede il meglio di sé nella carriera diplomatica, ma fu anche un apprezzato poligrafo e, soprattutto, protesse sia Bernardo che Torquato⁷⁶⁰.

⁷⁵⁴ T. TASSO, *Rinaldo*, a cura di Bruno Maier, cit., VIII, 9, vv. 2-8, p. 592. È proprio il caso di chiosare che il riconoscente figlio di Bernardo non lesinava lodi a chi gli era veramente caro.

⁷⁵⁵ *Ivi*, VIII, 10, pp. 592-593.

⁷⁵⁶ *Ivi*, VIII, 11, vv. 3-4; 7-8, p. 593.

⁷⁵⁷ Per un'analisi di questo periodo, vedi R. PESTARINO, *Il Tasso Etereo*, in «Strumenti Critici», 2009, n° 1, pp. 69-103.

⁷⁵⁸ Sulle complesse revisioni della *Liberata*, vedi C. MOLINARI, *La revisione fiorentina della «Liberata» (a proposito del codice 275 di Montpellier)*, in «Studi di Filologia Italiana», LI, Accademia della Crusca, 1993.

⁷⁵⁹ *Ivi*, VIII, 12, vv. 1-2, *ibidem*.

⁷⁶⁰ In particolare, quando nel 1564 quest'ultimo sarà riconosciuto colpevole di una pasquinata anonima contro professori e allievi dell'università di Bologna dovendo perciò fuggire dalla città felsinea, sarà proprio Rangone ad accoglierlo nella sua villa di Castelvetro.

Nella stessa dodicesima ottava c'è spazio per altri due protagonisti del futuro: Sforza Santinello, *che par sì uman*, conte urbinate legato ai Cavalieri di Malta, e Ercole Fregoso, *raro scrittore e capitano*: fratello di Cesare, fu esperto condottiero di uomini, distinguendosi soprattutto nelle molte difese del territorio ligure, quando il governo locale volle mutare l'antica alleanza con i Francesi in favore di quella con gli Spagnoli.

L'istoria vera, costruito ben noto ai lettori dei poemi cavallereschi, la narrazione, cioè, delle imprese *di quelli eroi futuri*, sembra terminata. Solo adesso, però, si scopre che Euridice ha indicato unicamente la parete su cui campeggiano i ritratti maschili *di quei cortesi eroi*. Sulla parete opposta, infatti, *il bello del ciel tutt'è raccolto*: il sangue più nobile e puro del secolo sedicesimo, le donne delle famiglie italiane più potenti che compongono con i personaggi maschili dei veri e propri dittici degni di Piero della Francesca.

Prima di tutte, Vittoria, *che fia del gran sangue Farnese, / magnanima, gentil, saggia e cortese*.⁷⁶¹ Lucrezia Estense è l'altra, sorella di Alfonso II, che nel 1570 sposerà Francesco Maria II della Rovere; poi le sue due sorelle Anna e Leonora, *e belle e sagge*: tanto virtuose da diventare *scorte di gire a Dio fidate e vere*⁷⁶². L'ultima donna effigiata, *che par che l'aria intorno irragge* si chiamerà Claudia Rangona,

[...] che non gli altrui
ma faran chiara i proprii scritti sui.⁷⁶³

Non avrà bisogno, cioè, di cantori che ne tessano le lodi, ma essa stessa, in virtù delle sue grandi capacità, farà risplendere il suo nome.

Ora Euridice ha davvero mostrate tutte le figure che avevano attratto l'attenzione di Rinaldo:

Qui fu da lei fine al suo dire imposto,
che destò ne i guerrier diletto eguale.⁷⁶⁴

⁷⁶¹ *Ivi*, VIII, 13, vv. 7-8, p. 594. Costei è la figlia del terribile e perverso Pier Luigi, primo Farnese duca di Parma e Piacenza, ma soprattutto la sposa di Guidubaldo II della Rovere.

⁷⁶² Anna, in particolare, fu una grande protagonista della corte francese, essendo andata in sposa nel 1548 al principe Francesco di Lorena, duca d'Aumale, in un momento in cui più veementi si facevano le dispute tra cattolici e protestanti; nel 1563, il marito fu assassinato, si disse, proprio da una congiura calvinista, dopo di che, attraverso varie vicissitudini personali, Anna divenne sovrintendente delle dame di corte della regina Maria de' Medici, morendo nel 1607.

⁷⁶³ *Ivi*, VIII, 15, vv. 7-8, *ibidem*. In effetti, durante una parentesi storica che vedeva da qualche anno numerose poetesse imporsi nel bel mondo delle lettere, seguita da un ripiegamento repentino di quella chiusissima enclava maschile già nelle ultime propaggini del secolo, la figlia di Claudio e sorella di Fulvio, menzionato in precedenza, seppe distinguersi come grande amante e conoscitrice di poesia e vari generi letterari, divenendo un punto di riferimento anche per Tasso, che la ricorderà nelle *Stanze* da lui aggiunte al *Floridante* del padre nel 1587: *Né [si taccia] di colei ch'avrà cor alto e regio / incontra i colpi di fortuna infesta / e colto stile, e fia Claudia Rangona, / degnissima di scettro e di corona*. B. E. T. TASSO, *Floridante*, edizione critica a cura di Vittorio Corsano, cit., Canto X, [LIV], p. 207.

⁷⁶⁴ T. TASSO, *Rinaldo*, a cura di Bruno Maier, cit., VIII, 16, vv. 1-2, p. 595.

Il viaggio del cavaliere può proseguire, nella consapevolezza, da parte del lettore, che il narratore delle sue avventure si è garantito il favore delle famiglie più importanti del tempo, che ne ascolteranno interessate il seguito⁷⁶⁵.

Nel microcosmo del poema, riduzione in scala della sfera sociale e affettiva del giovane Torquato, mancavano però ancora due nomi altisonanti, che il poeta intende mettere in particolare rilievo, stagliandoli in situazioni diverse. Il primo, quello dell'uomo ricordato già nella lettera ai lettori come l'autentico *deus ex-machina* che gli ha permesso l'esordio letterario, compare al nono canto, durante una parentesi sentimentale di Rinaldo, per qualche tempo dimentico di Clarice.

Due mesi dopo l'ultima avventura, Rinaldo, sempre accompagnato da Florindo nel suo viaggio in Asia, si ritrova *in un vago piano* dove sono raccolti numerosi cavalieri e *vaghe dame*: si noti l'uso insistito di questo aggettivo polisemico e indefinito, uno dei più cari alla tradizione poetica italiana, la cui presenza in *Rinaldo* assomma a ben centocinque occorrenze⁷⁶⁶.

Tra tutte le altre, la più bella, Floriana, sembra esercitare un fascino superiore che ammalia tutti; appena la giovane vede i due cavalieri, fa chiedere loro di provarsi in una *chiara giostra* con i suoi campioni. Rinaldo, naturalmente, accetta la cortese sfida, tanto più che il messo di Floriana si è premurato di dirgli che *marital nodo non la stringe ancora*, in una evidente ripetizione dei modi dell'incontro con Clarice. Presto *al pian gettati* tutti gli avversari, Rinaldo e Florindo vengono avvolti dall'ammirazione di ogni donzella; ma *la gentil regina* ha gli occhi fissi solo sul figlio di Amone, mentre comincia a sentire a fior di pelle *un lieve freddo non continuo*, come quello che prova chi sta per ammalarsi di *novella febbre algente*.

Se qualcuno dei suoi cavalieri riesce a sferrargli un colpo, *il sangue se l'aghiaccia entro le vene*: e come vuole l'antica teoria d'amore, *sempre più fisso in lui lo sguardo tiene*, bramando di vederne finalmente il volto e gli occhi, coperti ancora dall'elmetto, pronta ad innamorarsene perdutamente.

A l'improvviso, un colpo più forte degli altri, assestato prima di cadere dall'ennesimo cavaliere sconfitto, rompe i laccetti di ferro del copricapo:

al subito apparir del vago aspetto
parve che se l'aprisse il paradiso,
e vide entro lo spazio d'un sol volto
quanto in mill'altri è di beltà raccolto.⁷⁶⁷

Come diceva Andrea Cappellano, l'amore nasce dalla «visio» e dalla «immoderata cogitatio formae alterius sexus»: ecco allora giunto l'Amore, personificazione del *trionfator alter* che scaglia

⁷⁶⁵ Avendo il poeta, peraltro, posto particolare attenzione nel ritrarre la prole di Ercole II e Renata di Francia che fu protagonista della messinscena teatrale per papa Paolo III in quella famosa notte ferrarese dell'aprile 1543, tutta ritratta nel *Rinaldo*, senza dimenticare infine i più cari compagni della sua giovinezza.

⁷⁶⁶ Per la precisione: *vago*, cinquantuno, *vaga*, ventiquattro, *vaghe*, diciotto, *vaghi*, undici: senza considerare la forma sostantivale *vaghezza*, che ricorre tre volte, l'ultima nell'ultimo verso del poema.

⁷⁶⁷ *Ivi*, IX, 14, vv. 5-8, p. 617. Ancora un polisemico *vago*, in un verso di maniera petrarchesca, non immune da evidenti influenze boiadesche e ariostesche, che risulta estremamente musicale.

tutte le auree quadrella nel mezzo del cuore di Floriana, stringendole impietosamente al collo un lacciuolo stretto, grave, insolito sì, ma caro impaccio.

Su questa scorta autorevole del passato, Tasso dedica due intere ottave alla descrizione fisica di Rinaldo; meticolosa e piuttosto caratterizzata elencazione con ellissi verbale, procrastinata finora a favore di una progressiva definizione esclusivamente psicologica del futuro paladino:

Bionda chioma, neri occhi e nere ciglia,
lucidi e vivi quelli, e queste arcate,
fronte ben larga, adorna a meraviglia
d'alterezza viril, di maiestate;
guancia leggiadra in un bianca e vermiglia,
piume nascenti allor crespe ed aurate,
naso aquilin, de' regi segno altero,
traggon tutti in stupor del cavaliere.

Oltre ciò, larghe spalle ed ampio petto,
braccia lunghe, snodate e muscolose,
ventre piano, traverso, a i fianchi stretto,
gambe diritte ed agili e nerbose,
mobil vivacità, ch'in giovinetto
grazia aggiunge e decoro a l'altre cose,
grata fierezza, altero portamento,
unite con mirabil temperamento.⁷⁶⁸

Come avrebbe potuto Floriana resistere ad un tale sfoggio di valore e bellezza? La fanciulla, però, vuole ancora serbare il suo sentimento, pur non potendo sopportare la repentina dipartita dall'oggetto del suo ancor casto desiderio: chiede allora ai due compagni di condurla al suo castello, e là di godere un meritato ristoro. Floriana è sempre stata cortese con gli ospiti stranieri, ma questa volta qualcos'altro muove la sua gentilezza; e in quattro versi che sono la trasposizione delle teorie di Andrea Cappellano, Tasso azzarda una teoria:

Amor il fa che, s'è 'l cor basso e vile,
desta in lui nobil brame, alti pensieri;
ma s'è regio e sovrano, via più l'accende
a virtù vera e più pregiato il rende.⁷⁶⁹

Venuta la sera, ecco dunque comporsi in pieno la ricostruzione poetica voluta da Tasso: pesantemente influenzata dagli episodi dell'incontro tra Odisseo e Nausicaa, quando la fanciulla capisce di provare per lo straniero un sentimento ben più forte dell'ammirazione, e dal ricevimento presso la reggia del padre Alcino, dove l'eroe greco racconta la sua dolorosa storia, cui nel *Rinaldo* corrisponde la già citata vicenda delle beghe con il maganzese Ginamo: beninteso, per il tramite imprescindibile

⁷⁶⁸ T. TASSO, *Rinaldo*, a cura di Bruno Maier, cit., IX, 16-17, pp. 617-618.

⁷⁶⁹ *Ivi*, IX, 23, vv. 5-8, p. 619.

dell'*Eneide*, quando, alla mensa di Didone, Enea espone gli antefatti della propria impresa, mentre Iopa canta della mutevolezza del destino⁷⁷⁰.

A notevole conferma di questi “prestiti” stanno i numerosi riferimenti alle leggende del mondo greco che il cantore della corte di Floriana, dal non casuale nome di Museo, *scioglie* [...] *in dolci accenti* per i suoi ospiti; tanto dolci che ben pochi sarebbero in grado di eguagliarlo, e uno solo, che non teme confronti, di superarlo:

Tai cose ancor, ma con più dolce canto,
ho già, Veniero, a te spiegar sentito,
e visto uscir del salso fondo in tanto
i marin pesci ed ingombrare il lito;
e quasi astretti da ben forte incanto
i varii augei, per appagar l'udito,
ne l'impeto maggior frenare il volo
e fermarsi intorno a stuolo a stuolo.⁷⁷¹

Domenico Veniero, che nella considerazione di Tassino meritava un'ottava e una rilevanza solo a lui dedicate, era un rimatore veneziano nato nel 1517, molto noto a quei tempi per le sue numerosissime liriche che, su uno sfondo petrarcheggiante, evidenziavano una tanto insistita artificiosità da essere ancora lette in pieno Seicento.

Quel che lo distinse agli occhi dei contemporanei, però, fu che, costretto da un male all'immobilità a soli trentadue anni, trascorse il resto della sua difficile vita ad aiutare giovani letterati d'ogni provenienza che trovavano certa accoglienza nella sua casa; tra essi, proprio Torquato fu il preferito del mecenate veneziano che, alla grande ricchezza familiare, seppe unire la notevole capacità di discernere e riconoscere i più talentuosi tra i suoi protetti⁷⁷².

La *liaison* con Floriana è l'unico vero sbandamento morale del virtuoso Rinaldo in tutto il poema. Quando già sta per cedere alla giovane, in sogno vede l'amata Clarice che lo redarguisce severamente per essersi allontanato da lei; è la proiezione onirica della sua coscienza che, tra gli altri, usa versi a dir poco ostici come:

Ahi! si dirà: - Rinaldo in Media or bada,
e lascivi pensier ne l'ocio cova,
e per una pagana, e lancia e spada

⁷⁷⁰ «L'amore di Rinaldo per Floriana, finito con l'abbandono della donna, se ripete lo spartito essenziale della vicenda di Enea e Didone, annunzia anche cadenze analoghe della storia di Rinaldo e Armida.» G. GETTO, *Preludio poetico: «Il Rinaldo»*, cit., p. 107.

⁷⁷¹ T. TASSO, *Rinaldo*, a cura di Bruno Maier, cit., IX, 30, p. 622.

⁷⁷² Come testimonia questo frammento di un sonetto che Bernardo Tasso gli dedicò: *Ben a gran torto invidiosa e dura / Fortuna, avversa alla virtute, oppresso / ti tiene, ed egro sì, ch'ad altrui cura / di poterti sanar non è concesso. / Veniero giaci, o tua forte ventura / assai utile altrui, poco a te stesso*. B. TASSO, *Rime*, Torino, RES, 1995, Libro V, componimento 121, *Ben a gran torto invidiosa e dura*, vv. 1-6, p. 122. Veniero seppe essere discreto poeta, creando apprezzabili sonetti rispondenti in pieno al gusto del tempo: cfr. D. VENIERO, *Rime di Domenico Veniero senatore viniziano raccolte ora per la prima volta ed illustrate dall'ab. Pierantonio Serassi accademico eccitato. S'aggiungono alcune poesie di Maffeo, e Luigi Venieri, nipoti dell'autore*, Bergamo, appresso Pietro Lancellotto, 1750; consultazione da <http://books.google.com>.

posto in non cale, ei preso ha legge nova?⁷⁷³

Convincendolo, così, ad allontanarsi per sempre da Floriana, pur con la morte nel cuore:

ché, ben che quell'ardor già spento sia,
non è però ch'egli non l'ami ancora.⁷⁷⁴

Il canto decimo si apre già al culmine della disperazione della regina di Media, che mentre sta cercando di togliersi la vita, viene salvata in punto di morte dalla zia, l'incantatrice Medea, lesta a trasportarla in volo sull'isola del Piacere, ben oltre le colonne d'Ercole⁷⁷⁵.

Questa parentesi magica, che non vede direttamente impegnato il protagonista, porta allo stacco più netto nel poema da un episodio all'altro: lasciata bruscamente la storia di Floriana nell'incertezza sul suo destino futuro, rieccoci a Rinaldo e Florindo che, proseguendo nel viaggio di ritorno in Europa, dopo le rispettive vicissitudini precedentemente analizzate che costituiscono la trama del resto del decimo e dell'intero undicesimo, si ricongiungono nel dodicesimo e ultimo canto⁷⁷⁶.

Dopo aver dunque ritrovato Florindo, creduto perduto durante una tempesta, e intanto scopertosi, con il nome di Lelio, discendente della nobile stirpe romana dei Corneli⁷⁷⁷, Rinaldo si dà ad affrontare un nugolo di combattenti che stavano attendendo proprio alla vita del suo fedele amico.

Uno di essi, pur gravemente ferito, spiega al paladino che fanno tutti parte dell'esercito di Mambrino, *ch'a l'Asia legge impone*; spinto dall'amore per Clarice, di cui conosce la bellezza solo per fama, *né 'l volto ancor n'ha visto*, egli vuole anche vendicarsi di *un guerrier il qual Rinaldo è detto*,

⁷⁷³ T. TASSO, *Rinaldo*, a cura di Bruno Maier, cit., IX, 86, vv. 3-6, p. 638. Sul tema del sonno nella produzione artistica di Tasso, vedi M. MARAZZI, *Il sonno nella "Gerusalemme liberata"*, in «Critica Letteraria», 1, 2014, pp. 36-53.

⁷⁷⁴ *Ivi*, IX, 92, vv. 1-2, p. 639. «È nella materia d'amore che si trovano le anticipazioni più intense della grande poesia del Tasso. Questa materia, sebbene anch'essa esteriore e sbiadita nell'insieme, contiene alcune più originali sfumature, alcuni presentimenti più sensibili della maniera tassiana.» G. GETTO, *Preludio poetico: «Il Rinaldo»*, cit., p. 99.

⁷⁷⁵ È probabile che Tasso avesse presente la leggenda, ancora ben nota nel Cinquecento, secondo cui nelle isole Fortunate, le Canarie, fosse la residenza dei beati; qui le darà da bere *l'incantato liquor del fiume Lete*, che permetterà a Floriana di non provare più alcun dolore, perché seppur *ben fisso in mente tien l'auto danno, / ma non però ne può sentir affanno*. Cfr. *Ivi*, X, 34, vv. 7-8, p. 651.

⁷⁷⁶ «Il Tassino non poteva trascurare di presentarsi attillato secondo l'ultima moda letteraria del poema dall'azione raccolta e unitaria. Ciò rappresenta l'aspetto più astratto del suo manierismo, l'unico che rifletta insieme agli esempi correnti - il *Girone*, l'*Ercole* - una poetica: il risultato è di grande monotonia nella "favola una" e di evidente forzatura nell'inquadramento e affastellamento degli "episodi" in una stessa azione. La presenza continua, ossessionante di Rinaldo, perciò, piuttosto che la conseguenza psicologica involontaria di un autoritratto troppo vagheggiato, è il portato dell'acquiescenza del giovane Tasso ad una forma letteraria che corrispondeva, in fondo, alle esperienze meno valide del suo apprendistato, e non alle più profonde, che erano certo, anche se il giovane poeta non ne aveva piena coscienza, l'*Ariosto* e il *Boiardo*.» F. FORTI, *L'opera prima del Tasso*, cit., pp. 99-100. «Il Tasso aveva seguito una via conciliativa, dell'unità dell'eroe e della molteplicità delle azioni: come nel *Giron Cortese* dell'Alamanni, nel *Costante* del Bolognetti, nell'*Ercole* del Gibaldi, e almeno originariamente, nello stesso *Amadigi*. Il Tasso fu sempre, in poesia come in filosofia, un conciliatore: ma la sua fortuna non fu mai dovuta allo spirito e ai tentativi di conciliazione. [...] Il *Rinaldo* è una linea continuamente spezzata e ripresa. Non c'è subordinazione di parti, l'una all'altra, e tutte al tutto: ma successione; non c'è coesione organica: ma adesione meccanica. L'unità è nel fatto che Rinaldo non esce un momento solo dalla scena. Continua l'inorganicità di quel poema romanzesco, che l'*Ariosto* aveva così stupendamente unificato, pur conservandone la policromatica varietà.» E. DONADONI, *Torquato Tasso. Saggio critico*, cit., pp. 37-38.

⁷⁷⁷ Cfr. *Ivi*, X, 37-63, pp. 651-659; XI, 86-96, pp. 691-694.

reo d'avergli sottratto in mare una donna, preda dei suoi pirati, uccidendogli inoltre *tre suoi fratei d'illustre fama*⁷⁷⁸. Ora siamo alla resa dei conti: Mambrino è riuscito ad arrivare fino a Parigi e a rapire Clarice.

Il guerriero avversario muore. Rinaldo, *rosso il volto e torbido il sembiante*, già volge Baiardo verso il più vicino porto; a questo punto non c'è interdizione di Carlo che tenga: costretto a lasciare Parigi e Clarice a malincuore, egli ritornerà per combattere i Mori e riavere sano e salvo il suo amore, nell'attimo fatale in cui finalmente salda i sentimenti di un uomo innamorato e le aspirazioni di un combattente per la fede.

Proprio in quel momento, sta passando per il mare *un guerrier [...] sovr' un gran battello*; Rinaldo lo implora di traghettarlo sull'altra sponda e l'altro risponde che è disposto a farlo, ma a condizione, egli aggiunge, [...] *ch'un dono or voi mi promettiate, / con fè di poi servarlo interamente*.⁷⁷⁹

Tutto, tutto farò per voi, risponde l'impaziente cavaliere. Bene, dice allora *l'estran guerriero*: voglio che mi portiate con voi al *fiero certame*, dimostrando così di conoscere la ragione della sua furia; non prima, però, che Rinaldo abbia vestito un'armatura che egli reca con sé, abbandonando quella vecchia, indossata dal barone sin dalla sua uscita da Parigi nel primo canto. Appena notato lo splendore della nuova corazza, il giovane non fa fatica a lasciarsi convincere, ponendosela addosso in una nuova cerimonia dall'aura sacrale.

Arrivati sull'altra sponda e sbarcati, dopo due giorni di corsa sfrenata, Rinaldo e Lelio, che il poeta però chiama pur sempre Florindo, cui s'è unito il guerriero misterioso, notano *l'avversa schiera a lor non molto lunge*. Il figlio di Amone si getta d'impeto tra i nemici, subito scorgendo la sua Clarice, *ch'egra e smarrita non si regge in sella*; non la pietà per quella visione, ma l'ira prevale allora in lui, che dà presto *principio di Marte al crudo gioco*.

Nella costruzione del canto, a questo punto, Tasso, dopo un nuovo appello alla Musa, il secondo e ultimo del poema, in evidente voluta specularità con quello del primo canto⁷⁸⁰, inserisce la lunga lista dei gran nomi pagani che accompagnano Mambrino, destinati immancabilmente a morire, eppure fortissimi e valorosi rivali. Non è però una mera elencazione, quella del giovane poeta, ma un attento studio teso a caratterizzare ognuno di quei *duci*; suffragato anche dalle immagini scolpite sui loro scudi, appendici della personalità dei guerrieri, secondo un procedimento narrativo appena accennato con i cavalieri della corte di Floriana nel nono canto e qui mandato a pieno regime, e con una non

⁷⁷⁸ L'uomo sta raccontando del lungo episodio che ha fatto seguito alla rassegna dei ritratti celebri, allorquando, allontanatisi da Napoli, Rinaldo e Florindo si erano dati ad affrontare gli uomini di Mambrino per la prima volta. Cfr. *Ivi*, VIII, 26-77, pp. 598-612.

⁷⁷⁹ *Ivi*, XII, 14, vv. 3-4, p. 699.

⁷⁸⁰ *Musa, or narrami i duci onde Mambrino / cinto n'andava largamente intorno, / de' quai fur molti allor dal paladino / mandati con Plutone a far soggiorno; / dimmi l'impresе ancor ch'al saracino / scelto drappel rendean l'abito adorno: / perché la lunga età n'involva e copre / non pur l'insegne omai, ma i nomi e l'opre. Ivi*, XII, 21, pp. 700-701.

scontata partecipazione umana nel momento della loro morte, che lascia peraltro intravedere alcuni sviluppi emotivi della *Gerusalemme Liberata*⁷⁸¹.

Certo la campitura dell'affresco continua ad essere sin troppo uniforme; è probabile che alcuni di quei personaggi conservino caratteristiche che il poeta intendeva utilizzare per i protagonisti, decidendo poi di investirne le comparse. Così come è chiaro che siamo ancora al confine con quel gusto "lacrimevole" stigmatizzato persino dai più aggiornati letterati dell'epoca tassiana, consci della

⁷⁸¹ Piuttosto che analizzare una per una le insegne di Mambrino e dei suoi uomini, allo scopo di individuarne le discendenze dai poemi classici e coevi, *in primis* dall'*Amadigi*, studio affrontato alla fine del secolo XIX con particolare e sin eccessiva acribia da Errico Proto (Cfr. E. PROTO, *Sul Rinaldo di Torquato Tasso. Note letterarie e critiche*, Napoli, Stab. Tipografico Cav. A. Tocco, 1895, pp. 252-269), è invece il caso di riprendere le considerazioni del già citato studio di Guido Baldassarri, sul valore che assumevano, nell'economia di un poema cavalleresco le "imprese parlanti", seppur nella declinazione cinquecentesca, e dunque più "citazionista", per così dire, del genere: «Dai tentativi postariosteschi ai poemi tassiani, il fenomeno e le procedure divengono prevedibilmente rituali: è il caso - al di là del Trissino e dell'Alamanni - di Bernardo e di Torquato Tasso, del tardo *Amadigi* e del precocissimo *Rinaldo*, se le modalità "moderne" delle rispettive rassegne possono essere enunziate già nell'invocazione di rito alla Musa, o se addirittura possono essere attivate procedure di preterizione per non annoiare gli ascoltatori/lettori [Cfr. *Rinaldo*, XII, 21 e *Amadigi*, XXIV, 8; XCII, 19]. [...] Il tentativo precocissimo del *Rinaldo* rivela [...] una straordinaria capacità di operare scelte precise fra le diverse proposte della tradizione recente, e opta con chiarezza per procedure di sostituzione ai blasoni e alle insegne delle imprese "parlanti". Queste, minoritarie lungo tutta la tradizione, non risultano davvero assenti, dal Bolognetti a Bernardo Tasso: costituiscono però un'eccezione, tanto che ancora nel *Costante* si può insistere sulla loro artificiosità misteriosa, che deriva dalla compresenza di un doppio codice, figurativo e linguistico, che impone, come non è delle insegne "mute", una convergenza interpretativa e un senso - almeno in linea di massima - obbligato. [...] Rispetto a simili precedenti, il *Rinaldo*, consistentemente eleva la percentuale delle imprese parlanti esplicitamente descritte come tali (tre ottave su quattordici). [...] D'altro canto, non solo non cede al facile ripiego della parafrasi del motto [...], ma approda ad una formalizzazione letteraria in qualche modo definitiva del fenomeno, in virtù di capacità tecniche già in grado di riservare nella stanza uno spazio ad hoc in ultima sede, portando a compimento, come non è in Bolognetti né in Bernardo Tasso né nello stesso Brusantini, una significativa sovrapposizione, di matrice appunto letteraria, fra "anima" dell'impresa e "acutezza" in chiusura di ottava. [...] La costanza, come non è nell'*Amadigi* e neppure nel Brusantini, della scelta *ad hoc* della chiusura dell'ottava, e d'altro canto la ripresa evidente della lezione quanto meno paterna (non trascrizione e parafrasi letteraria dei motti, ma costruzione di vere imprese "parlanti" nei termini e secondo le consuetudini contemporanee, e loro acclimatazione nel nuovo contesto, questo sì letterario, del "genere" cavalleresco e conseguentemente dell'ottava), assegna con chiarezza al *Rinaldo* un luogo per più versi notevole anche sotto questo riguardo all'interno della tradizione: un punto d'arrivo, persino, di un'evoluzione che è dato di cogliere nel suo divenire.» G. BALDASSARRI, *Tradizione cavalleresca e trattatistica sulle imprese. Interferenze, uso sociale e problemi di committenza*, cit., pp. 70-73; «La descrizione delle araldiche imprese dei guerrieri di Mambrino, [...] rappresenta per il Tasso la prima prova di un tema che riusci caro alla raffinata cultura del suo tempo, e su cui egli ritornerà negli anni successivi, nella prosa del [...] dialogo *Il Conte ovvero de l'imprese* [...]. A questo ideale luogo di cultura e di civiltà della corte va [...] riferito lo stesso linguaggio "spiritoso", come lo chiamerà il Tasso, o "ingegnoso", come altri chiameranno quel parlare pazientemente elaborato e faticosamente condensato, insomma le "acutezze", per usare infine il termine applicato a tali forme artificiose dopo la divulgazione della *Agudeza y arte de ingenio* di Gracián [...]. Questo linguaggio prezioso, alimentato dallo splendore della corte, annunzia atteggiamenti di stile che si ritroveranno nella *Gerusalemme*, e sembra avviare verso le espressioni tipiche della sensibilità barocca. Ma non bisogna poi dimenticare che nel processo di formazione di questo nuovo gusto, accanto alla suggestione della corte che altamente impressiona la fantasia del poeta, si esercita l'influsso dell'accademia che ne persuade autorevolmente l'intelligenza verso una maniera estetica rivolta a modi di alta decorazione e di solenne maestà, secondo quell'ideale vagheggiato nei *Discorsi* (i quali presuppongono l'insegnamento del Sigonio e dello Speroni, i due insigni maestri ricordati con vivo elogio nella accademicissima prefazione al *Rinaldo*). Né si dovrà infine trascurare l'azione diretta esercitata dalla lingua dell'*Amadigi*, con il suo accento di melodrammatico e arzigogolato languore, con il perpetuo ricamo dei suoi svenevoli trasalimenti e dei suoi ricercati lirismi.» G. GETTO, *Preludio poetico: «Il Rinaldo»*, pp. 115-116. Cfr. anche: T. TASSO, *Il Conte ovvero de l'imprese*, in *Dialoghi*, edizione critica di Ezio Raimondi, cit.; notevoli soprattutto alcuni passi, alle pp. 1050, 1054, 1056, 1066 di questa edizione, in cui il dialogo si assume il compito di spiegare brani particolarmente allusivi della *Gerusalemme Conquistata*, la cui *princeps* è contigua a quella del *Conte*, pratica tipica di un poeta-trattatista che amava l'autocitazione.

possibile svolta patetica, levigata, inutilmente effusiva, che sarà effettivamente uno dei grandi temi-crisi della lirica italiana barocca. Ma quella ideale linea Torquato, stavolta, non la oltrepassa, in forza anche dell'autoimposta concisione dovuta alla collocazione di questo "catalogo degli eroi negativi" in chiusura di poema: in funzione preparatoria, cioè, dello scontro finale tra Mambrino e Rinaldo.

Ecco dunque la ferocia di Mambrino tutta scolpita nel motto sullo scudo, *Io non perdono, e so chi m'ha trafitto*, e nel modo in cui [...] *egli risplende / con squalido splendor ne l'armi orrende*.⁷⁸² Olante, invece, che [...] *avea forma o forza di gigante, / ma vago aspetto e crin ornato e biondo*,⁷⁸³ ha impresso Ercole colto nel momento in cui aiuta Atlante, sorreggendo il mondo in sua vece. Il *superbo Alcastro*, nato durante l'allineamento d'ogni stella *che torce l'uom dal camin buono e dritto*, porta sullo scudo [...] *un villan che con la zappa e 'l rastro / frange le glebe e si procaccia il vitto*,⁷⁸⁴ mentre il compagno Olpestro sul suo reca *congiunto ad una ninfa un dio silvestro*.

Altorre, signore degli Assiri, *acerbo d'anni e di pensier maturo*, avanza con *una destrutta e fulminata torre*, così come Arturo, *re de i Siri*, ha un fanciullo, *che fra le mani accorre / gli atomi tenta*⁷⁸⁵.

⁷⁸² *Ivi*, XII, 23, vv. 7-8, p. 701.

⁷⁸³ *Ivi*, XII, 24, vv. 3-4, *ibidem*.

⁷⁸⁴ *Ivi*, XII, 25, vv. 5-6, p. 702.

⁷⁸⁵ *Ivi*, XII, 26, vv. 5-6, p. 702. Quel bambino sullo scudo, con molta probabilità, sta semplicemente tratteggiando delle figure nell'aria. A proposito di questa immagine, occorre ricordare quanto le teorie di Democrito, riguardanti l'incessante e spontaneo movimento degli atomi, da cui tutto si origina per poi disgregarsi, e la conoscenza sensibile che s'attinge grazie alla meccanica atomistica, che permette ad un'immagine di trasformarsi nell'anima dell'osservatore in contenuto logico, fossero conosciute nel XVI e XVII secolo. Ma per cogliere ancor meglio il significato di questi complessi versi, che di sicuro cedono a qualche mena intellettualistica di troppo da parte del giovane poeta, è necessario collegarli ad altri praticamente identici presenti, un anno dopo il *Rinaldo*, nella canzone *Ne la morte del Signor Ercole Gonzaga, Cardinale di Mantova*, l'Ercole dell'ottavo canto del poema. Qui, il nipote del Gonzaga, il *gran Francesco*, cardinale anch'egli, sogna di salire al cielo e vedere l'amato zio; quando però fa per abbracciarne la figura, palesatagli in innanzi, s'accorge che il suo è solo un vano desiderio: *Repente un novo orror per l'ossa scorre / al saggio suo nipote e gli s'agghiaccia / il sangue intorno al core e si costringe; / pur distende ver quel l'amiche braccia; / ma quel, che cerca tra le man raccorre / gli atomi, sol il vento e l'aria stringe*. T. TASSO, *Le Rime*, a cura di Bruno Basile, 2 Voll., Roma, Salerno Editrice, 1994; *Rime d'occasione o d'encomio*, Libro I, Dalla fanciullezza al Settembre 1565, Componimento 517, *Ne la morte del signor Ercole Gonzaga, cardinal di Mantova, Già s'era intorno la novella udita*, vv. 57-62, Tomo I, pp. 465-466. Questo, però, non è l'unico accenno nel *Rinaldo* agli interessi scientifici e filosofici di Tassino. Già in due punti il giovane poeta dimostra di conoscere le teorie di Empedocle, che riteneva una vicenda di odio e amore capace di determinare, rispettivamente, la disgregazione e la fusione dei quattro elementi (IX, 27; X, 43), oltre a quelle più propriamente filosofiche di Platone, che informavano tutta la cultura coeva, e all'evidente aristotelismo del suo impianto narrativo; conoscenze confermate dalla lettera che il poeta invia al cardinale Scipione Gonzaga, anch'egli ricordato nel "catalogo" dell'ottavo canto, nel Maggio del 1579, solo due mesi dopo essere stato rinchiuso da Alfonso II nell'ospedale di Sant'Anna, in un drammatico punto in cui si rivolge direttamente a Dio: «Dunque non mi scuso io, Signore, ma mi accuso, che tutto dentro e di fuori lordo e infetto de' vizi de la carne e de la caligine del mondo, andava pensando di te non altramente di quel che solessi talvolta pensare a l'idee di Platone e a gli atomi di Democrito, a la mente d'Anassagora, a la lite e all'amicizia di Empedocle, a la materia prima d'Aristotele, a la forma della corporalità, o a l'unità de l'intelletto sognata da Averroè, o ad altre sì fatte cose de' filosofi.» T. TASSO, *Lettere, in Opere*, a cura di Giorgio Petrocchi, cit., Lettera CXXIII, *A Scipione Gonzaga, Sant'Anna, Maggio 1579*, corsivo mio. Lo sfoggio delle conoscenze filosofico-scientifiche e, soprattutto, il continuo tentativo volto ad organizzare il sincretismo platonico-aristotelico che è tipico di Tasso, ed è la base dell'impianto filosofico del tardo Rinascimento, sono rinvenibili in tutti i dialoghi tassiani, ma più diffusamente ne *Il Messaggero*, *Il Cataneo ovvero de le Conclusioni Amoroze*, *Il Minturno ovvero de la Bellezza*. Cfr. T. TASSO, *Dialoghi*, edizione critica di Ezio Raimondi, Vol. 2, cit. Non bastassero poi le notazioni astronomiche che gli servono per scandire i giorni e le notti o l'appropriato uso della Rosa dei Venti, o ancora le precise determinazioni geografiche, alla quarantaseiesima ottava dell'ottavo

Quel di Cilicia, invece, ha Giacinto, il giovanetto spartano ucciso da un rimbalzo del disco lanciatogli da Apollo, che tanto l'amava. Viene poi, nella rassegna dei pagani, *Atteone il formoso*, bellissimo combattente, pur privato d'un piede in battaglia, con nello scudo il pavone sacro a Giunone *che nel guardarsi i piè mesto apparia*, e il motto *In questo solo*; e il saggio Orimeno, talmente capace di penetrare i segreti di *madre natura* da portare un'arma su cui è scolpita *la vera forma* della sua morte.

Con Orimeno va il re di Lidia, e un alloro che sparge le sue foglie. Il fratello di quest'ultimo ha impresso l'episodio di Giove trasformatosi nella pioggia che feconda *Danae simplicetta*, mentre *il fier gigante Oldauro* ha invece uno scudo *senza pittura*, a differenza di Almeno, signore dei Cappadoci, che reca le tre Grazie. Odrimarte, *cui sol legge era il suo volere istesso*, sprezzatore in egual misura del vero Dio e dei *falsi*, porta dipinto Marte, *incatenato e da' suoi piedi oppresso*; Corino, Pirro ed Aiace hanno un semplice volto in oro.

Floridoro ha lasciato la novella sposa ad aspettarlo invano, e intanto che la giovane *mena fredda le notti e i dì pensosa*, osserva sul suo scudo l'immagine dell'anemone, *che col pianto formò la dea d'amore*, Venere, quando volle trasformare in un fiore l'amato Adone sbranato da un cinghiale; i fratelli Almeto e Odrismonte portano rispettivamente Cinzia, Diana-Artemide, e Atteone, che la dea, sorpresa da lui mentre si bagnava in una fonte, fece sbranare dai suoi stessi cani.

Corsonte, re dei Parti, *scopre tre spinosi arbor fioriti*, Erimano e Altino, l'uno sdegnoso, l'altro *scempio*, dissennato cioè, se non proprio sciocco, hanno l'insegna del tempio sacro a Vesta, dea del focolare; Filarco, dall'armatura e dal cavallo bianco, non porta lancia né spada, ma mazza e arco, come un antico combattente, e la sua *impresa* è [...] *un uom da gli anni stanco, / di crespe rughe il volto ingombro e carco*⁷⁸⁶.

Cinque fratelli, Niso, Alcasto, Orione, Breusso e Taumante, tutti in un solo verso, *han per impresa Atlante*. Tre altri comandanti hanno scudi decorati più soavemente: il gigante Lurcone un cielo stellato in campo azzurro⁷⁸⁷, Aridamane, re di Caria, una rosa e Aldriso, memore di Omero, l'aurora che appare spargendo fiori e rugiada per il mondo; ma il signore di Damasco, che subito li segue, ha inciso il cinghiale che strazia *il vago Adon*.

canto c'è un accenno alle leggi della dinamica, *come cadente peso al centro giunto / tosto si ferma ed ivi il moto affrena* (VIII, 46, vv.1-2), branca della meccanica in cui fu particolarmente versato; e non mancarono nel suo *pedegree* le scienze matematiche, tanto da vedersi proposta una cattedra universitaria come lettore di *geometria e della sfera* nel 1573 dal duca stesso, che tentava di trovargli una occupazione consona al suo crescente prestigio intellettuale. Per il panorama scientifico dell'epoca, vedi C. SINGER, *Breve storia del pensiero scientifico*, tit. orig., *A Short History of Scientific Ideas to 1900*, London, Oxford University Press, 1959; trad. it. di Flora Tedeschi Negri, Torino, Einaudi, 1961, pp. 178-200; A. CLERICUZIO, *La macchina del mondo. Teorie e pratiche scientifiche dal Rinascimento a Newton*, Roma, Carocci Editore, 2005.

⁷⁸⁶ T. TASSO, *Rinaldo*, a cura di Bruno Maier, cit., XII, 33, vv. 5-6, p. 704.

⁷⁸⁷ «Del cielo stellato fu fatta quella nobilissima impresa di cui fa menzione il Giovio, co 'l motto ASPICIT UNAM. L'istessa portò per impresa il cardinal d'Este mio signore con le parole IN MOTU IMMOTUM.» T. TASSO, *Il Conte ovvero de l'impresse*, in *Dialoghi*, edizione critica di Ezio Raimondi, cit., Vol. 2, p. 1062.

*Olindo e Floraman nati ad un parto, / d'un valor, d'un parlar, d'un volto stesso*⁷⁸⁸, hanno anche la stessa immagine: l'ubriaco Sileno che giace in un prato cosparso di fiori. Ultimo tra quei grandi cavalieri, *il mesto Alarto*, signore di Antiochia, ha nel centro dello scudo un cipresso tronco al mezzo, attorno cui s'avvolge un cartiglio con il motto senza appello *Secco per mai non rinverdir* mia spene.

Ora il lettore conosce meglio chi Rinaldo andrà a fronteggiare e, nel pieno di questa *climax* argomentativa, Tasso passa a rivolgersi direttamente ai comandanti pagani.

Ecco che te, Odrimarte, [...] *cui d'ogni Dio più forte / credevi, ora un sol uom conduce a morte*⁷⁸⁹. A nulla ti vale la gran mole, Lurcone, precipitato all'inferno dal barone cristiano in brevissimo tempo, tanto da subito sedare il *soverchio ardire* degli altri.

Abbandonati repentinamente gli appelli ai personaggi, Tasso riprende la lunga teoria dei nomi pagani; la morte tocca ai due fratelli, Olindo e Floridano, così simili da ingannare sin dalla più tenera età, *ahi con che dolce errore!*, gli stessi genitori: e all'uno Rinaldo *apre la faccia* e all'altro *scema* [...] *ambe le braccia*; ci prova allora Aldriso, la cui madre morì nel darlo alla luce e il padre consacrò ad Apollo: ma anche per lui, pur tanto forte e saggio, che tante volte da ragazzo aveva saputo schivare i colpi avversi, non c'è speranza di salvezza. Con cinque terribili affondi, il barone cristiano manda a Plutone i cinque fratelli, dalle anime tanto unite che il dio dei morti, [...] *tutte albergolle insieme / nel cerchio ov' i superbi aggrava e preme*⁷⁹⁰.

Florindo e *l'estrano guerriero* che in precedenza aveva traghettato i due sodali, intanto, non sono da meno del figlio di Amone, occupandosi dei tre cavalieri dallo scudo con il volto d'oro: uno giace in terra *privo del lume del sereno giorno*; il secondo, presumibilmente Pirro,

[...] trafitto il cor, si more e tace,
pensando al suo natio dolce soggiorno
ed a l'amata moglie, omai vicina
a le prime fatiche di Lucina.⁷⁹¹

Mentre questa figurina di partoriente fa la sua fuggevole apparizione, *già la rapace Morte alza la mano* e arma quella di Florindo, che abbatte il terzo della schiera, Aiace. Atteone, che ha osservato tutto, si volge verso il *romano*, indirizzandogli parole raggelanti e piene di *pathos* "omerico":

Tu qui morrai su questi incolti piani,
né rendrai gli occhi anzi anzi il morir contenti,

⁷⁸⁸ *Ivi*, XII, 35, vv. 1-2, *ibidem*.

⁷⁸⁹ *Ivi*, XII, 36, vv. 7-8, p. 705. «Lo stesso si potrebbe ripetere per quell'affettuoso colloquiare dell'autore con il suo eroe che si verifica nei punti più drammatici dei duelli: che, se ripete un modulo proprio dell'antica tradizione letteraria cavalleresca, si distingue per il significato nuovo assunto, in quanto non si pone più come l'irresistibile commento corale di una folla che assiste e trepida, e della quale si fa abile interprete e guida il cantore, ma come l'eccitazione e l'applauso personale dell'autore-attore all'esaltante suo sogno.» G. GETTO, *Preludio poetico: «Il Rinaldo»*, cit., p. 98. Per un esempio, vedi: T. TASSO, *Rinaldo*, a cura di Bruno Maier, cit., VI, 31, vv. 7-8, p. 551; anche se, proprio questo scampolo, mostra quanto l'attentissimo giovane avesse a mente il fluviale poema paterno, e sapesse dunque mescolare un certo autobiografismo fantastico a letterarietà accorta e meditata: cfr. *Amadigi*, LV, 64.

⁷⁹⁰ *Ivi*, XII, 40, vv. 7-8, p. 706.

⁷⁹¹ *Ivi*, XII, 42, vv. 5-8, p. 707.

né chiuderanti con pietose mani
quei già cassi di luce, i tuoi parenti;
ma preda rimarrai di lupi e cani,
esposto a l'onde, a le tempeste, a i venti.⁷⁹²

Il *leggiadro garzone*, però, ha ben poco tempo per mettere in pratica le sue minacce, perché Lelio con un solo colpo di spada gli rompe l'elmetto e arriva fino al volto; nonostante la terribile ferita mortale e benché sia già *freddo ed esangue*, Atteone è ancora talmente bello che potrebbe [...] *a un solo sguardo / ferire ogn'alma d'amoroso dardo*⁷⁹³.

Traggasi ognuno indietro, grida ad un tratto Mambrino:

voi, gente infame, vil turba negletta,
la qual io...ma tempo è che l'ira affrene,
anzi pur che la volga e sfoghi altrove:
state in disparte a rimirar mie prove.⁷⁹⁴

Il re dei Mori non ha più rispetto per quegli uomini con cui ha affrontato tante battaglie in passato, ma che hanno perso ogni valore ai suoi occhi: la rabbia del rapitore di Clarice, espressa nei modi che già furono di Boiardo, quando lo scandinave s'era dato a descrivere la massa dei pagani in marcia verso Parigi, è tanto esasperata da confondergli le idee e le parole; ma il dado è ormai tratto, e l'ultimo decisivo duello può cominciare.

Rinaldo ha però dalla sua le ragioni dell'amore e nell'alternanza dei tremendi colpi gli basta intravedere la donna amata, che freme per la sua sorte, per rinvigorirsi e mettere in difficoltà il fiero avversario. Anche la giovane sta pensando al suo destino, sempre più legato a quello del cavaliere, *temendo a sé rio scorno, a lui ria morte*: per ogni colpo che egli sferra, le si mostra un futuro roseo, per quelli che subisce, un'infausta sorte; ma ecco che il barone sembra prevalere, grazie ad un fendente a vuoto che tira giù Mambrino dal suo cavallo. In barba alle vecchie regole della cavalleria, *non è Rinaldo ad oltraggiarlo lento*, bensì raddoppia lo sforzo lasciando il pagano, infine, quasi privo di sensi.

Proprio quando sta per uccidere il re africano, i suoi uomini fanno per avventarglisi contro; occorre prendere una rapida decisione, e l'ardente cavaliere cristiano dimostra di avere imparato a

⁷⁹² *Ivi*, XII, 45, vv. 1-6, *ibidem*.

⁷⁹³ *Ivi*, XII, 47, vv. 7-8, p. 708. «Se si vuole un accento [...] tassesco, bisogna cercarlo, [...] nella morbida ammirazione della bellezza esangue, quasi che la crudeltà della morte si riveli al poeta solo quando essa interviene a troncargli il fiore della bellezza, e questa si colora della tenera seduzione di un crepuscolo [...]. Certo, in questi casi, la vitalità poetica è di un attimo: fugacità e fragilità che derivano dall'assenza di una tessitura psicologica la quale sorregga quelle colorazioni patetiche, ponendole a risoluzione di una storia intima. Ma questo, appunto, è il limite più certo del *Rinaldo*, dove non conviene cercare né il romanzo, né il dramma, né la commedia proprio perché mancano i personaggi che dovrebbero svolgerli. La frammentaria poesia del *Rinaldo* è fatta di motivi i quali non aderiscono ai personaggi singoli, ma li avvolgono e sovrastano e possono scendere in loro solo a patto di dissolverne la consistenza narrativa e drammatica. Nessun personaggio del *Rinaldo* è interamente poetico, perché nessuno è investito in modo assoluto di un sentimento di quelli davvero sentiti dal Tasso; quasi tutti, però, ne sono sfiorati in modo intermittente.» F. FORTI, *L'opera prima del Tasso*, cit., p. 123.

⁷⁹⁴ T. TASSO, *Rinaldo*, a cura di Bruno Maier, cit., XII, 50, vv. 5-8, p. 709. Come non ricordare il Nettuno virgiliano, che si accinge adirato a placare i venti che stanno sparpagliando la flotta di Enea? Cfr. P. VIRGILIO MARONE, *Eneide*, cit., Libro I, vv.132-141, vol. 1, pp. 64-65.

mediare utilità e cieco coraggio: *ché ne l'immenso ardir che 'n lui regnava, / luogo ognor la prudenza ancor trovava*⁷⁹⁵. Si avvicina a Clarice, allora, pronto a fuggire con lei e intanto manifestandole pienamente il suo amore:

[...] non vi spiaccia, alma mia dea,
accettar di colui la pronta aita,
ch'ama più il vostro onor che la sua vita.⁷⁹⁶

Ma ancora *l'aversa turba* accerchia i due giovani amanti, trovatisi pericolosamente allo scoperto. Il guerriero del battello, intanto, sta spargendo uno strano liquido dinanzi agli aggressori, mormorando sommessamente *non intesi accenti* e provocando un fenomeno tanto strano da far dire al poeta:

Deggio 'l dire o tacer? di quei, che prima
moveano al paladin spietata guerra,
tenta or ciascun com' il compagno opprima,
e contra lui l'arme sdegnoso afferra:
così tra lor conversi oltr' ogni stima
rendon del sangue lor rossa la terra.⁷⁹⁷

Chi se non Malagigi, pensa Rinaldo, può aver creato quell'incantesimo? Non così, però, egli intende prevalere: *ché fora biasmo lor se sì vilmente / uccidesser sì forte e nobile gente*⁷⁹⁸.

Il cugino, non ancora svelatosi, comprende le ragioni del paladino e fa cessare la sua magia: di scatto, i pagani si scagliano su Rinaldo e Clarice come se alcunché fosse accaduto: *ma, strano a dir, la via gli vieta e taglia / fuoco d'incanto a l'improvviso sorto*⁷⁹⁹. Adesso da un lato stanno i furenti saraceni, dall'altro Clarice e Rinaldo, pronto a superare la barriera di fuoco per riprendere l'impari lotta. A questo punto, Malagigi lo frena, dicendogli di serbare quell'impeto per quando non si ritroverà accanto qualcuno più potente di tutti gli armati messi insieme, riconducendolo così alla calma e alla ragionevolezza: il combattimento è sospeso, occorre partirsi da quel luogo, invece, e dirigersi al suo castello.

Durante il breve tragitto, molto cortesemente, *l'altra compagnia* consente a Clarice e Rinaldo di chiarire finalmente i passati dissapori, motivati solo da grande amore non ancora espresso. Grandi feste sono approntate agli ospiti del *caro albergo* di Malagigi, ora palesatosi nella sua reale identità:

Oh con che lieto affetto, oh con qual caro
modo Rinaldo il suo cugino abbraccia!⁸⁰⁰

Altrettanto felice è il mago, che ritiene giunto il momento di parlare da solo ai ricongiunti amanti: chi, come me, ha la possibilità di scorgere il futuro, è giusto che ne metta a parte quelli che, come voi,

⁷⁹⁵ *Ivi*, XII, 68, vv. 7-8, p. 714.

⁷⁹⁶ *Ivi*, XII, 69, vv. 6-8, *ibidem*.

⁷⁹⁷ *Ivi*, XII, 71, vv. 1-6, pp. 714-715.

⁷⁹⁸ *Ivi*, XII, 72, vv. 7-8, p. 715.

⁷⁹⁹ *Ivi*, XII, 74, vv. 5-6, pp. 715-716.

⁸⁰⁰ *Ivi*, XII, 81, vv. 1-2, p. 717.

hanno dimostrato di meritare questo privilegio; e visto che s'apprestano mesi ben difficili per la Francia, che pure uscirà vittoriosa dalle guerre con i pagani; mesi in cui gli animi di tutti saranno volti solo *a sangue, a morti, a stragi a tutte l'ore*, è bene che in questo breve momento di quiete e pace, *con laccio maritale in un v'unite*⁸⁰¹.

Rinaldo e Clarice accolgono con entusiasmo la proposta del mago, che dimostra una insospettata apertura all'amore coniugale libero da vincoli parentali, ingiungendo paternamente ai ragazzi di non preoccuparsi della lontananza dalle rispettive famiglie, che ancora nulla sanno della loro decisione, perché queste sono remore fintamente rispettose, degne *sol de le vulgari genti*: Dio, infatti, ha posto come unica condizione a coloro che intendono sposarsi,

[...] che di concordi voglie
concorra col marito in un la moglie.⁸⁰²

⁸⁰¹ *Ivi*, XII, 85, v. 8, p. 719. *Giogo, nodo, laccio*: questi i termini affini scelti dal poeta nella sua opera per indicare il matrimonio. Sulla base, certo, di Petrarca: [...] *Omè, ma poche notti / fur a tanti desir sì brevi e scarse, / indarno a marital giogo condotti, / ché del nostro furor scuse non false, / e i legittimi nodi furon rotti*. (F. PETRARCA, *Trionfi*, tit. orig., *Triumphus Cupidinis*, II, vv. 41-45, pp. 33-34), ma anche dell'origine dell'espressione «giogo coniugale», che è la traduzione letterale della parola latina *coniugium*, «aggiogamento comune», «unione di coppia». Non va dimenticato, altresì, che Virgilio parla di *vincolo* [...] *iugali*, *Eneide*, IV, 16 e che Clarice era già presente nell'*Innamoramento d'Orlando*, appena un nome, in quella galleria delle mogli dei paladini di Carlo del primo canto. Nel *Furioso*, poi, farà la sua fugace apparizione proprio come moglie di Rinaldo e madre dei suoi figli (cfr. *Orlando Furioso*, XXX, 93, vv. 1-2), mentre più avanti nello stesso poema ariostesco, al canto XLII, 71, rispondendo ad un cavaliere che gli chiedeva *s'aggiunto a moglie fosse*, proprio Rinaldo dice: *Io son nel giugal nodo*. Sarà Bernardo Tasso, infine, a parlare di *giusto compimento* nel matrimonio, dell'amore tra Amadigi ed Oriana, già consumato nel trentesimo dei cento canti del suo poema.

⁸⁰² T. TASSO, *Rinaldo*, a cura di Bruno Maier, cit., XII, 86, vv. 7-8, p. 719. Se nell'*Innamoramento di Rinaldo*, il matrimonio tra il paladino e Clarice è ufficializzato, Amadigi e Oriana s'erano sposati sì in segreto, ma col consenso degli dei: [*È Oriana che parla*] *E per più farvi del mio amor sicuro, / come sposa però, non come Amante, / di novo d'attenervi hora vi giuro / ciò, che promesso v'ho pochi di avante: / s'io di far torto a mio Padre non curo / serviam le leggi maritali, e sante; / e facciam sì, che dal mondo non sia / ripresa in tutto questa colpa mia*. B. TASSO, *L'Amadigi*, cit., XXX, 56, p. 216. Era, comunque, questo del matrimonio "clandestino", un argomento delicato e molto sentito su cui si esprimerà anche la penultima sessione del Concilio Tridentino, la XXIV, datata 11 Novembre 1563. «Un sacramento tridentino che ebbe sulla religione e sui suoi rapporti con la società effetti profondi e che dovette imporsi a prezzo di una lunga lotta fu il matrimonio. [...] È noto che il Concilio di Trento cambiò profondamente la situazione esistente e lo fece in due direzioni: portando il matrimonio all'interno della Chiesa e regolamentando fino a cancellarlo il rito degli sponsali o fidanzamento. Le due innovazioni risposero a un medesimo obiettivo: rendere certo e pubblicamente noto il passaggio di una persona allo stato di coniugato. Per questo, bisognava far sì che le nozze fossero annunziate pubblicamente - obbligo delle pubblicazioni - che si tenessero nella chiesa parrocchiale e se ne facesse debita registrazione in una raccolta di atti ufficiali e che il passaggio da nubile a coniugato avvenisse con atto puntuale, senza fasi intermedie di lunga durata. [...] Di fronte ai problemi che nascevano da matrimoni di fatto più o meno clandestini, le nozze solennizzate dalla cerimonia pubblica davanti all'autorità ecclesiastica furono l'unico rimedio che apparve adeguato. [...] La definizione tridentina della materia matrimoniale va vista comunque sullo sfondo di un complesso e conflittuale rapporto tra Chiesa e famiglia relativo a tutta la vastissima materia della determinazione del futuro delle nuove generazioni.» A. PROSPERI, *Il Concilio di Trento. Una introduzione storica*, cit., pp. 133-136. Di simili "pratiche", maggiormente diffuse tra la povera gente, e delle discussioni in seno al mondo ecclesiastico, sembra di poter dire che l'ancor giovanissimo poeta poco o nulla doveva sapere, perché piuttosto avvezzo, nonostante la provenienza da famiglia di piccola nobiltà e pur decaduta, ad ambienti ben più altolocati, dove i matrimoni erano addirittura comandati e sanciti dai genitori e la cui *conditio per quam* era la benedizione della Chiesa. Eppure ancora sorprendono questi versi così "audaci", sì perché scritti da un ragazzo che aveva dato già ampia prova di aderenza al dettato controriformistico sempre più preponderante, ma soprattutto se si ritorna con la mente a quanto accaduto solo quattro anni prima, quando Cornelia Tasso aveva sposato Marzio Sersale senza il consenso di Bernardo, unico genitore rimasto a lei e al fratello Torquato. C'è infine un'ulteriore ipotesi, la più sorprendente in un certo senso, che Eugenio Donadoni avanzò con le dovute

Che non ci siano, cioè, costrizioni e soprusi dell'un coniuge sull'altra. Rinfrancati da queste sagge parole, Rinaldo e Clarice possono finalmente unirsi, sotto l'egida della più bella tra le dee:

[...] di propria man Venere bella
congiunse in un Rinaldo e la donzella.⁸⁰³

È giunto il momento di por fine alla favola. All'ottava seguente, il giovane poeta, già saldo nelle sue convinzioni morali, sale al proscenio:

godete, o coppia di felici amanti,
godete il ben che *casto* Amor v'inspira,
e l'*oneste* dolcezze e i gaudi *santi*.⁸⁰⁴

Nel momento in cui si realizza il desiderio d'amore, passato attraverso *i vostri affanni e i vostri pianti*, continua Tasso, posso terminare *il canto mio*: è tempo che la mia *roca lira*, immagine usata anche da Bernardo nel sonetto in onore di Veniero, taccia⁸⁰⁵.

Tassino comincia adesso a chiudere circolarmente la sua narrazione, richiamando tutti i temi presentati all'inizio. Fu *scherzando* che cominciai ad illustrare *di Rinaldo gli ardori e i dolci affanni*⁸⁰⁶, mentre, *nel quarto lustro ancor de' miei verdi anni*, sottraevo tempo ai poco amati studi giuridici che avrebbero dovuto garantirmi la sicurezza economica tanto sperata⁸⁰⁷.

cautele: «La prudenza è fruire l'oggi, poiché forse ci mancherà il domani. Parve già [...] che anche nel *Rinaldo* fosse l'esaltazione del matrimonio, contro la tradizione dei liberi amori cavallereschi. No, vi è l'esaltazione dell'amplesso - come in più di un epitalamio del Tasso - giustificato, o autorizzato, finalmente dal matrimonio. Ma il matrimonio è sconsecrato, è svalutato. Non è necessario per esso, insiste Amadigi [*sic*], neppure il consenso dei genitori [...], *dove forse il poeta volle dare una lezione all'Ariosto, la cui Bradamante, invece, non sopporta che alle sue nozze manchi il consenso del padre o dell'imperatore per esso*. Il Tasso avrebbe celebrato poi il matrimonio in un lungo scritto dell'età matura, quando aveva da esprimere l'opinione dei ben pensanti, e non più il sentimento suo.» E. DONADONI, *Torquato Tasso. Saggio critico*, cit., pp. 42-43, corsivo mio. Lo scritto a cui lo studioso fa riferimento è la famosa lettera consolatoria indirizzata a Dorotea Geremia, moglie del defunto ambasciatore toscano Camillo degli Albizi, mentre l'accento al *Furioso* riguarda le innumerevoli peripezie, legate anche al netto diniego da parte di Amone, padre di Bradamante, e della sua *ambiziosa madre* Beatrice, che Ruggiero e la giovane guerriera si trovano ad affrontare prima di potersi finalmente unire in matrimonio, nel quarantaseiesimo ed ultimo canto del poema. Sul tema della sessualità, in rapporto anche al matrimonio, cfr. *DESIRE IN THE RENAISSANCE. PSYCHOANALYSIS AND LITERATURE*, edited by Valeria Finucci and Regina Schwartz, Princeton, Princeton University Press, 1994.

⁸⁰³ T. TASSO, *Rinaldo*, a cura di Bruno Maier, cit., XII, 88, vv. 7-8, p. 720. Nemmeno troppo adombrato è il significato di questo verso, ripreso anch'esso dal poema paterno, che "autorizza" finalmente quanto l'impetuoso Rinaldo del canto quarto pensava di estorcere a gran forza dalla sua bella, tutt'altro che a ciò intenzionata: *La giovinetta il su' amador rimira / soavemente e con pudico affetto, / ed egli in lei gli occhi bramosi gira / or nel bel volto, or ne l'eburneo petto; / e fatto audace e baldanzoso, aspira / di pervenire a l'ultimo diletto; / né meraviglia è s'ei, per gli anni caldo, / nel suo casto pensier non riman saldo. / Ma mentre ei pensa come dare e dove / fine al desio che tanto ha già sofferto, / tutto che 'l calle per ciò far si trove / da lei preciso ed intricato ed erto* (*Ivi*, IV, 51, 52, vv. 1-4, p. 520). Entrambe testimonianze di un poeta che sa anche essere audace, come più compiutamente dimostrerà undici anni dopo con la «favola boschereccia» di *Aminta*.

⁸⁰⁴ *Ivi*, XII, 89, vv. 2-4, p. 720, corsivo mio. Il tema della "rettitudine" verrà ripreso anche nel dialogo del 1580, scritto a Sant'Anna, *Il Gonzaga overo del Piacere Onesto*. Cfr., T. TASSO, *Dialoghi*, edizione critica di Ezio Raimondi, Vol. 2, cit.

⁸⁰⁵ Immagine classica usata dal maggiore dei Tasso anche in chiusura di *Amadigi*.

⁸⁰⁶ «Torquato già conosce l'arte dello svalutare l'opera propria, e del farla valere contemporaneamente. O forse nel giovinetto hai già prova di quel bisogno della approvazione dei maestri, che perdurerà nell'uomo. Il *Rinaldo*

Poi aggiunge che se mai un giorno il cielo gli consentirà di darsi alla sua autentica vocazione di poeta, *a me stesso*, egli farà sì che i grandi meriti di Luigi d'Este siano da tutto il mondo conosciuti, grazie all'aiuto di *più degna Musa*.

E che tu possa sopravvivere alla mia morte ed essere così accolto nel novero dei libri più conosciuti e lodati al mondo, continua il poeta:

picciol volume, ne le piaggie apriche
che Brenta inonda, in sì brev'ozio nato.⁸⁰⁸

De l'ingegno mio / parto primiero, dice nella stessa ottava, perché il giovane poeta ha la consapevolezza che è questo poema "compiuto" il suo vero esordio letterario - si ricorderà che nel

uscì a Venezia nel 1562, scorrettissimo. Torquato aveva fretta di comparire in pubblico. Il poema piacque. Sei edizioni furono fatte, vivente l'autore. Di piacere si era proposto il poeta.» E. DONADONI, *Torquato Tasso. Saggio critico*, cit., pp. 35-36.

⁸⁰⁷ Era, questa, una vera ossessione per il diciottenne letterato e suo padre, già peraltro da tempo impegnati in una dolorosa causa per il possesso dei beni materni, andati ai parenti napoletani dopo la prematura morte di Porzia de' Rossi nel 1556, a Salerno: questione talmente spinosa che, ancora nel maggio 1594, si discuteva in un tribunale di Napoli. Per il piccolo Torquato fu un vero trauma la morte della madre lontana, che in *O del grand'Apennino*, lo splendido brano autobiografico scritto nell'Agosto 1578, ricordava ancora con vibrante commozione: *Me dal sen de la madre empia fortuna / pargoletto divelse. Ah! di quei baci, / ch'ella bagnò di lagrime dolenti, / con sospir mi rimembra e degli ardenti / preghi che se 'n portar l'aure fugaci: / ch'io non dovea giunger più volto a volto / fra quelle braccia accolto / con nodi così stretti e sì tenaci*. T. TASSO, *Le Rime*, a cura di Bruno Basile, cit.; *Rime d'occasione o d'elogio*, Libro II, Dall'Ottobre 1565 all'11 Marzo 1579, Parte Prima, Componimento 573, *Si duole della propria fortuna e confida nel duca d'Urbino, O del grand'Apennino*, vv. 31-38, Tomo I, p. 543. Bernardo, chiamato a giusta ragione in questa che è nota anche come la *Canzone al Metauro, padre errante*, cui erano stati confiscati tutti i beni personali quando nel 1552 aveva accompagnato in Francia il principe di Sanseverino, suo signore dal 1531, in fuga dal viceré di Napoli che l'aveva dichiarato ribelle, non aveva più potuto seguire da vicino le vicende della moglie e di Cornelia, l'altra loro figlia, nata sette anni prima di Torquato; mentre, infatti, il figlio maschio l'aveva raggiunto a Roma nel 1554, al suo ritorno dall'esilio, madre e figlia avevano continuato a vivere tra Napoli e Sorrento. Dopo la morte di Porzia, Scipione de' Rossi, zio di Torquato e Cornelia, provò a presto maritare la ragazza con un uomo che non fosse troppo abbiente, in modo da poter godere, dopo aver sottratto una piccola dote matrimoniale per la nipote, dell'intera eredità di Porzia. Proprio a Sorrento, infine, la giovane, nel 1558, anno del suo tentato rapimento da parte dei Turchi, sposò contro il volere paterno Marzio Sersale, dal quale avrà cinque figli. Il comportamento di Scipione lo si può desumere da un documento importante ma inevitabilmente di parte, vergato di propria mano da Tassino all'epoca dei fatti, ma in realtà quanto suo quanto piuttosto del padre non è dato sapere; lasciamo, quindi, che ad illustrare la situazione sia il prodigioso dodicenne nella sua prima lettera conosciuta, indirizzata a Vittoria Colonna, omonima della zia frattanto morta nel 1547, e moglie di Garzia de Toledo, marchese di Villafranca e Grande di Spagna: un aiuto, dunque, potente e che poteva essere decisivo per dirimere la questione: «Il soccorrere un povero gentiluomo caduto in miseria e calamità senza colpa sua e per conservazione de l'onore, è officio d'animo nobile e magnanimo come è il suo: e se Vostra Eccellenza col suo favore non rimedia a questo inconveniente, il poverino di mio padre si morrà di disperazione, ed essa perderà un affezionato e devotissimo servidore. [...] Scipione de' Rossi mio zio cerca di maritar mia sorella con qualche povero gentiluomo, col quale forse abbia da stentar tutto il tempo de la sua vita, con isperanza di godersi il resto de la eredità di mia madre. Il dolor, signora illustrissima, de la perdita de la roba è grande, ma del sangue è grandissimo. Questo povero vecchio non ha altro che noi doi; è poiché la fortuna l'ha privato de la roba e de la moglie che amava quanto l'anima, non consente che la rapacità di costui lo privi de l'amata figliuola, nel seno de la quale sperava di finir quietamente questi ultimi anni de la vecchiezza sua. [...] La figliuola sta in casa di Giovan Giacomo Coscia parente di mio zio, dove non può persona né parlarle né darle lettere. Gli è tanto il dolore ch'io sento, signora mia eccellentissima, che siccome ho confuso l'animo, così queste lettere saranno confuse dal mio non saper dire il bisogno mio. Vostra Eccellenza conoscerà la grandezza de l'affanno. E pregando Dio per la sua felicità, farò fine.» T. TASSO, *Lettere*, in *Opere*, a cura di Ettore Mazzali, Milano-Napoli, Ricciardi, 1959; 2 Voll., Torino, Einaudi, 1978, Lettera I, *A Vittoria Colonna, in Napoli. Di Roma 1556*, Tomo I, pp. 3-4. Cfr. C. GIGANTE, *Tasso*, cit., p. 15n.

⁸⁰⁸ T. TASSO, *Rinaldo*, a cura di Bruno Maier, cit., XII, 92, vv. 3-4, p. 721. Breve poema, cioè, ideato a Padova nei rari momenti di libertà dagli studi.

primo canto l'aveva chiamato *opra maggior* -, non le rime sparse precedenti e tantomeno le centosedici ottave de *Il Gierusalemme*, ancora incognite ai più.

Prima però di giungere al cospetto del cardinale, il cui nome hai *ne la fronte impresso*, vai da mio padre, che ben saprà *con l'acuto sguardo* correggere i tuoi difetti, naturali conseguenze del mio *occhio mal san che scorge poco lunge*; egli, ora che sta aggiungendo *veraci prose*, il *Ragionamento della poesia* pubblicato a Venezia sempre nel 1562, a *finte poesie* - l'*Amadigi*, certo, ma anche i cinque libri delle *Rime*, la cui ultima edizione è del 1560, e che costituirono la sua opera più nota ai tempi -, emenderà le sprezzate *aggiungendo vaghezza ai versi tuoi*.

Ed è questo l'ultimo verso del poema, in cui ancora una volta ritorna un concetto-chiave della poetica tassiana almeno fino ad *Aminta*, qui in forma sostantivale⁸⁰⁹. Ecco quindi l'ultimo nome celebre, la cui comparsa è stata differita tanto a lungo: il nome del caro padre Bernardo.

A conclusione, allora, dell'analisi di questo interessante tassello letterario, piace citare i quattro versi finali riferiti proprio a lui nella penultima ottava, quella in cui Torquato si rivolge al suo libro, secondo il classico *topos* del poeta a confronto con la sua creazione.

Il tono poetico s'innalza, con accenti lirici d'autentico amore filiale che rimarranno intatti fino alla già citata *Canzone al Metauro*, scritta anni dopo la morte di Bernardo, in un raro momento di stasi e quiete in una villa di Urbino del suo grande amico Francesco Maria della Rovere:

Lasso! e seguì con mal sicure piante,
qual Ascanio o Camilla, il padre errante.

In aspro esiglio e 'n dura
povertà crebbi in quei sì mesti errori;
[...]
Padre, o buon padre, che dal ciel rimiri
egro e morto ti piansi, e ben tu il sa
e gemendo scaldai
la tomba e il letto; or che ne gli alti giri
tu godi, a te si deve onor, non lutto:
a me versato il mio dolor sia tutto.⁸¹⁰

La figura paterna che il devoto figlio tratteggia nel finale del *Rinaldo* è quella di un onest'uomo dalla grande dignità, disposto ad una vita di difficili compromessi con i signori di cui era servitore, pur di garantirne al figlio una meno esposta ai venti mutevoli dei favori dei potenti, cosa che gli riuscirà, con tanta fatica, almeno fino a che rimarrà in vita:

Vanne a colui che fu dal cielo eletto
a darmi vita col suo sangue istesso:
io per lui parlo e spiro e per lui sono,

⁸⁰⁹ *Ei con l'acuto sguardo, onde le cose / mirando oltra la scorza al centro giunge, / vedrà i difetti tuoi, ch'a me nascose / occhio mal san che scorge poco lunge; / e con la man, ch'ora veraci prose / a finte poesie di novo aggiunge, / ti purgarà, quanto patir tu puoi, / aggiungendo vaghezza a i versi tuoi. Ivi, XII, 94 - fine -, p. 721.*

⁸¹⁰ T. TASSO, *Le Rime*, a cura di Bruno Basile, cit., *O del grand'Apennino*, vv. 39-42, 55-60 - *non finita* -, Tomo I, pp. 543-545.

e se nulla ho di bel, tutto è suo dono.⁸¹¹

⁸¹¹ T. TASSO, *Rinaldo*, a cura di Bruno Maier, XII, 93, vv. 5-8, p. 721.

LA FINE DI UN SOGNO STRENUAMENTE REALE

Alfonso II, morto nel 1597, nonostante tre matrimoni non aveva avuto figli e l'antica promessa di Alessandro VI era ormai lettera morta, alla luce dell'inerzia degli altri discendenti della casa d'Este: solo trentadue anni dopo l'ingresso di Torquato Tasso alla prestigiosa corte di Ferrara, stava già per avvenire la trasformazione in potenza eminentemente locale della dinastia che tanto aveva dato alla storia d'Italia.

Avendo spesso propeso per la Francia, ora che questa, con la pace di Cateau-Cambrésis del 3 aprile 1559, era stata definitivamente estromessa dalla penisola, gli Este erano rimasti privi di protezione. Sul finire del secolo, quando mancarono eredi diretti che potessero dirsi duchi legittimi, papa Clemente VIII ne approfittò per inglobare a tutti gli effetti finalmente Ferrara tra i possedimenti pontifici, col tacito consenso della Spagna.

Era il gennaio del 1598.

Subito dopo la pace di Vervins del maggio dello stesso anno, Enrico IV di Francia, liberatosi della minaccia spagnola al suolo patrio, concesse mano libera al papa, che teneva enormemente al ducato, feudo della Santa Sede dai tempi della marchesa Matilde di Toscana.

Il duca Cesare, del ramo cadetto, pure si era deciso a difendere con le armi il proprio possedimento; poi, di fronte alla scomunica, alla minaccia dell'interdetto e delle stesse truppe francesi, dovette rinunciare. Perse il ducato, contentandosi di Reggio e Modena, ma mantenne il dominio allodiale, la collezione artistica della famiglia, l'archivio e la biblioteca, da cui, centocinquanta anni dopo, partiranno le ricerche di Muratori. Clemente fu talmente contento della riconquista che, nonostante la gotta, volle spostarsi a Ferrara con tutta la corte e risiedervi fino all'Anno Santo, sancito per il 1600.

Il 17 febbraio di quell'anno fatidico e giubilare, moriva in pubblica piazza Giordano Bruno, compreso in un lugubre elenco di altri venti eretici «pertinaci» giustiziati da quel papa tanto risoluto. Intanto, in una situazione sociale e culturale molto diversa da appena cinquant'anni prima, Clemente inondava il mercato editoriale di un gran numero di pubblicazioni religiose: la *Clementina*, la sua personale *Vulgata* corretta; ma anche un *Breviario Romano* completamente rivisto, un *Messale* e un nuovo *Index Librorum Prohibitorum*, quarantuno anni dopo il primo, voluto da Paolo IV.

Allora, nel 1559, appena quindicenne, Torquato Tasso aveva già iniziato la sua lunga e drammatica educazione culturale, spirituale e morale. Tutto volgeva alle conseguenze che si avvereranno alla fine del secolo; ma questo egli non poteva saperlo, allora, ragazzo entusiasta di un mondo in continuo movimento che lo spingeva di corte in corte assieme ad un padre benvoluto da tanti.

E, morto da cinque anni, ignaro rimase di quella svolta definitiva, che pure durante il corso della sua tumultuosa vita aveva saputo intuire come nessun altro, attraverso i suoi tormentati versi.

BIBLIOGRAFIA

N.d.A. I criteri fondamentali che hanno informato la stesura di questa tesi di dottorato sono stati l'analisi, quantitativa e qualitativa, e la visione critica. Prima di ogni altra, s'è imposta l'esigenza di fornire elementi come titoli, date, riferimenti biografici e storici in modo preciso e il più possibile abbondante, perché è ferma convinzione dell'autore che, a partire dalla serrata conoscenza dei testi, si possa avere una panoramica del mondo che li ha visti nascere, in forza del processo osmotico che vede, dalle condizioni sociali, culturali e linguistiche, sortire le opere caratterizzanti un determinato periodo storico, e solo quello: opere che pure proiettano innegabilmente la loro ombra sul futuro e si nutrono del passato. Da questo punto di vista, di particolare stimolo è stata la disamina dei poemi di Matteo Maria Boiardo e del giovane Torquato Tasso; significativo il contatto diretto con il primo Orlando, quello del conte di Scandiano, all'apparenza noto a molti, in realtà protagonista di uno dei testi della letteratura italiana più malintesi e sottoposti a pregiudizio. In generale, si è preferito condensare quanto ritenuto d'interesse direttamente nel corpo del testo, allo scopo di rendere più scorrevole la lettura e l'indagine critica, distendendo note a piè di pagina, che si sperano esaurienti, così da definire la cornice più propriamente sociale e storica. Questo certo non ha significato tralasciare l'indispensabile e secolare lavoro di chi ci ha preceduti, bensì incorporarlo nel testo stesso. E dunque, invece di ripensare costantemente su autori e opere citate con l'ausilio di una sterminata bibliografia, ci siamo fatti accompagnare, nel farsi della tesi, dai contributi critici più notevoli, anche in questo caso cernendo, *absit iniuria verbis*, gli interventi più significativi e rimandando implicitamente alle bibliografie contenuti in essi.

La raccolta bibliografica, perciò, ha previsto in misura pressoché analoga testi specialistici, che pure rappresentano la maggioranza, e opere di inquadramento generale, storico e letterario, che potessero comunque fornire indicazioni puntuali sui personaggi e sulle vicende in argomento.

Nella bibliografia generale i testi sono indicizzati per pertinenza temporale (se in un capitolo dedicato al XIII secolo si cita un volume inerente un diverso periodo storico, questo ricadrà nella sezione bibliografica dedicata a tale periodo) e in ordine alfabetico, in base al cognome dell'autore - quelli collettanei in base al titolo, evidenziato in corsivo, ma pur sempre con il riferimento al curatore .

Nelle note a piè di pagina, i saggi o gli articoli raccolti in volumi a firma diversa o collettanei, riguardanti esclusivamente argomenti inerenti questa ricerca, vengono menzionati a partire dal nome dell'estensore, ma in bibliografia trovano spazio anche i titoli dei volumi suddetti, indipendentemente dagli articoli che contengono; alcuni casi peculiari, in cui l'articolo riveste interesse per questo lavoro, ma fa parte di un volume che raccoglie contributi eterogenei, sono citati in bibliografia come nelle note.

Alcuni autori storici, come Machiavelli o Giraldo Cinzio, ma anche diversi contemporanei, compaiono in più sezioni della bibliografia, per via dei diversi argomenti toccati dai loro scritti.

Nel caso di due o più autori, si cita a partire dal primo nome che compare sul frontespizio del testo.

Quando al termine di una citazione bibliografica compaiono due date separate da uno spazio, la prima indica la prima edizione del testo, la seconda l'edizione consultata.

Bibliografia

STORIE DELLE LETTERATURE E RACCOLTE DI TESTI POETICI

ATLANTE DELLA LETTERATURA ITALIANA

a cura di Sergio Luzzato e Gabriele Pedullà, 3 Voll., Volume Primo, *Dalle origini al Rinascimento*, a cura di Amedeo De Vincentiis; Volume Secondo, *Dalla controriforma alla Restaurazione*, a cura di Erminia Irace, Torino, Einaudi, 2010-2011

I DIALETTI ITALIANI. STORIA STRUTTURA USO

a cura di Manlio Cortelazzo, Carla Marcato, Nicola De Blasi, Gianrenzo P. Clivio, Torino, UTET, 2002

IL MEDIOEVO

a cura di Umberto Eco, Vol. 2, *Alto Medioevo. Filosofia, Letteratura, Scienza*, Milano, Federico Motta Editore, 2009

LA LETTERATURA BIZANTINA (DA COSTANTINO A FOZIO)

a cura di Salvatore Impellizzeri, Firenze-Milano, Sansoni e Edizioni Accademia, 1975

LA LETTERATURA ITALIANA

Rinascimento e Barocco, a cura di Salvatore Battaglia e Giancarlo Mazzacurati, Tomo II, 4 Voll., Firenze, Sansoni, 1974

LA LETTERATURA LA LINGUA

Volume secondo di *Storia sociale e culturale d'Italia*; tomo primo: *La letteratura latina medievale in Italia*, a cura di Ferruccio Bertini; *La letteratura italiana dalle origini al Seicento*, a cura di Giorgio Bertone e Luigi Surdich, Busto Arsizio, Bramante, 1987

LETTERATURA GRECA. STORIA TESTI TRADUZIONI

a cura di Guido Carotenuto, 3 Voll., Treviso, Canova, 1995

LETTERATURA ITALIANA

diretta da Alberto Asor Rosa, Volume 1, *Le origini, il Duecento, il Trecento (La storia e gli autori), Tradizione letteraria in Dante, Petrarca e Boccaccio*: Roberto Mercuri, *L'esperienza napoletana di Boccaccio*; Volume 3, *Le forme del testo, I. Teoria e poesia; I. Le strutture della poesia*: Aldo Menichetti, *Problemi della metrica*; *II. Le forme della poesia*: Guglielmo Gorni, *Le forme primarie del testo poetico*, Torino, Einaudi, 2007

MORANDI, LUIGI

Origine della lingua italiana, Città di Castello, S. Lapi Tipografo-Editore, 1891, Quinta edizione; consultazione da www.forgottenbooks.org

POEMETTI POPOLARI ITALIANI

raccolti ed illustrati da Alessandro D'Ancona, Bologna, Ditta Nicola Zanichelli, 1889

POESIA ITALIANA, IL DUECENTO, IL TRECENTO, IL QUATTROCENTO

a cura di Piero Cudini e Carlo Oliva, 4 Voll., Tomo I, Milano, Garzanti, 1978-1993

POESIA ITALIANA

Il Quattrocento, a cura di Carlo Oliva, Milano, Garzanti, 1978 (*Poeti cortigiani centro-settentrionali; poesia veneta popolareggiante; poeti meridionali*); *Il Cinquecento*, a cura di Giulio Ferroni, Milano, Garzanti, 1993 (*Poeti padano-veneti; toscano-romani; meridionali; la poesia femminile; Berni e i berneschi; esperienze stravaganti; poesia dialettale*); *Il Seicento*, a cura di Lucio Felici, Milano, Garzanti, 1993 (*Lirici marinisti; poeti barocchi moderati; poeti classicisti; poeti satirici e giocosi; poesia dialettale*), Milano, Rizzoli New Media, Garzanti, 2004

Bibliografia

POETI DEL DUECENTO

a cura di Gianfranco Contini, 2 voll., Milano-Napoli, Ricciardi, 1960

PROFILI DELLA CIVILTÀ LETTERARIA D'ITALIA

a cura di Vittore Branca e Cesare Galimberti, 8 Volumi, Volume 3, *Il Rinascimento*, Firenze, Sansoni, 1977

PROSATORI LATINI DEL QUATTROCENTO

III, *Gasparino Barzizza, Guarino Veronese, Ludovico Carbone*, a cura di Eugenio Garin, Vol. 13° de *La Letteratura Italiana. Storia e Testi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1952; riproduzione delle pp. 305-417 e 1130 del volume sopra indicato; IV, *Giannozzo Manetti, Francesco Filelfo*, a cura di Eugenio Garin, Vol. 13° de *La Letteratura Italiana. Storia e Testi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1952; riproduzione delle pp. 421-517 e 1130-1131 del volume sopra indicato, Torino, Einaudi, 1977

RIME GIULLARESCE E POPOLARI D'ITALIA

a cura di Vincenzo de Bartholomaeis, Bologna, Zanichelli, 1926

SCRITTORI DI RELIGIONE DEL TRECENTO

Testi originali, a cura di don Giuseppe De Luca, Tomo I e Tomo II, Vol. 12°, Tomo I, de *La Letteratura Italiana. Storia e Testi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954; riproduzione delle pp. XI-XL, 7-358, 1213 del volume sopra indicato; *Volgarizzamenti*, Tomo II; *Volgarizzamenti*, Tomo IV, Torino, Einaudi, 1977

SCRITTURE E SCRITTORI DEI SECOLI VII-X

a cura di Antonio Viscardi, Bruno Nardi e Giuseppe Vidossi, Vol. 1° de *La Letteratura Italiana. Storia e Testi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1956; riproduzione delle pp. XI-LXXI e 1-254 del volume sopra indicato, Torino, Einaudi, 1977

STORIA D'ITALIA. DALLA CADUTA DELL'IMPERO ROMANO AL SECOLO XVIII

a cura di Ruggiero Romano e Corrado Vivanti, Vol. 1, *La società medievale e le corti del Rinascimento*, di Giovanni Tabacco e Corrado Vivanti, Torino, Einaudi, 1974

STORIA DELLA LETTERATURA INGLESE

tit. orig., *The Oxford Illustrated History of English Literature*, a cura di Pat Rogers, Oxford, University Press, 1987; edizione italiana a cura di Paola Faini, trad. it. di Paola Faini e Carla Maggiori, 2 Voll., Tomo I, Roma, Lucarini Editore, 1990

STORIA DELLA LETTERATURA ITALIANA

diretta da Enrico Malato, Vol. I, *Dalle origini a Dante*, Parte I, *Le origini*; Parte II, *Prosa e poesia del Duecento. Dante*; Vol. III, *il Quattrocento*, Parte I, *Rinascimento e Umanesimo*; Parte II, *Dal latino al volgare*, Roma, Salerno Editrice, 1996

STORIA DELLA LETTERATURA ITALIANA

diretta da Giulio Ferroni, Volume 1, *Medioevo Latino e Letterature Romanze (Prologo-Le origini-La civiltà comunale fino al 1300)*, a cura di Andrea Cortellessa, Italo Pantani e Silvia Tatti, Torino, Einaudi, 2002

STORIA DELLA LETTERATURA ITALIANA

diretta da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, 8 voll., Volume 1, *Le origini e il Duecento: Primi documenti della lingua e della letteratura italiana*, a cura di Concetto Del Popolo; *Le origini*, a cura Aurelio Roncaglia; *La prosa*, a cura di Mario Marti, Milano, Garzanti, 1965-2001

STORIA DELLA LINGUA ITALIANA

Bibliografia

a cura di Francesco Bruni, *Il primo Cinquecento*, di Paolo Trovato; *Il secondo Cinquecento e il Seicento*, di Claudio Marazzini, il Mulino, 1993-1994

STORIA DELLA LINGUA ITALIANA

a cura di Luca Serianni e Pietro Trifone, 3 voll., Torino, Einaudi, 1993-1994

DALLE ORIGINI AL XIV SECOLO

UN BREVE PREAMBOLO

IL ROMANZO

a cura di Maria Luisa Meneghetti, Bologna, il Mulino, 1988

LIBORIO, MARIANTONIA

Storie di dame e trovatori di Provenza, Milano, Bompiani, 1982

RUIZ DOMENEC, JOSE ENRIQUE

La memoria dei feudali, tit. orig., *La memoria de los feudales*, Barcelona, Argot, 1984; trad. it. di Alessandra Riccio, Napoli, Guida, 1993

SABBADINI, VITTORIO

Gli eretici sul lago: storia dei catari bagnolesi, Mantova, Edizioni Nomade Psicico, 2003

TREVI, EMANUELE

La «Tavola Ritonda» e la leggenda di Tristano in Italia, introduzione a *TAVOLA RITONDA*, a cura di Emanuele Trevi, Milano, Fabbri Editori, 1999

UITI, KARL D.

Letteratura Europea. Epica e romanzo cavalleresco in Europa: dalle origini alla Commedia di Dante, trad. it. di Teresa Sorace Maresca, Milano, Jaca Book, 1993

LA GENESI STORICA DELL'IDEALE CAVALLERESCO

AEBISCHER, PATRICK

Des annales carolingiennes à Doon de Mayence. Nouveau recueil d'études sur l'épique française médiévale, Genève, Droz, 1975

AUERBACH, ERICH

Introduzione alla filologia romanza, tit. orig., *Introduction aux études de philologie romane*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main; trad. it. di Maria Rosa Massei, Torino, Einaudi, 1963

BERTOLUCCI, VALERIA

Morfologie del testo medievale, Bologna, il Mulino, 1989

CANZONI DI CROCIATA

a cura di Saverio Guida, Parma, Pratiche Editrice, 1992; Milano, Mondadori, 2001

CARDINI, FRANCO

Alle radici della cavalleria medievale, Firenze, La Nuova Italia, 1987 (Sansoni-Rizzoli, 2004)

Bibliografia

CHRÉTIEN DE TROYES

Romanzi, a cura di Gabriella Agrati e Maria Letizia Magini, 5 Voll., Milano, Mondadori, 1983, undicesima ristampa, 1997

CROCIATE. TESTI STORICI E POETICI

a cura di Gioia Zaganelli, Milano, Mondadori, 2004

CURTIUS, ERNST ROBERT

Letteratura Europea e Medio Evo Latino, tit. orig., *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Bern, Verlag. A. Francke, 1948; trad. it. di Anna Luzzatto e Mercurio Candela, Firenze, La Nuova Italia, 1992

CYCLIFICATION. THE DEVELOPMENT OF NARRATIVE CYCLES IN THE CHANSONS DE GESTE AND THE ARTURIAN ROMANCES

a cura di Bart Besamusca, Wim P. Gerritsen, Corry Hogettorn, Orlanda S. H. Lie, Amsterdam, Royal Netherlands Academy of Arts and Sciences, 1994

DÄLLENBACH, LUCIEN

Il racconto speculare. Saggio sulla mise en abyme, Paris, Editions du Seuil, 1977; trad. it. di Bianca Concolino Mancini, Parma, Nuova Pratiche Editrice, 1994

FUMAGALLI BEONIO BROCCIERI, MARIATERESA

Le bugie di Isotta. Immagini della mente medievale, Roma-Bari, Laterza, 1987-2007

GAUNT, SIMON

Love and Death in Medieval French and Occitan Courtly Literature, New York, Oxford University Press, 2006

GENETTE, GÉRARD

Figure III, tit. orig., *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, 1972; trad. it. di Lina Zecchi, Torino, Einaudi, quinta edizione, 1976

GIANI GALLINO, TILDE

La ferita e il re. Gli archetipi femminili della cultura maschile, Milano, Raffaello Cortina, 1986

GRISWARD, JOËL H.

Archeologia dell'epopea medievale. Strutture trifunzionali e miti Indoeuropei nel Ciclo dei Narbonesi, tit. orig., *Archéologie de l'épopée médiévale*, prefazione di Georges Dumézil, Paris, Payot, 1981; trad. it. di Liliana Cosso, Genova, ECIG, 1989

HAINSWORTH, JOHN BRYAN

Epica, tit. orig., *The Idea of Epic*, Berkeley, Los Angeles and Oxford, University of California Press, 1991; trad. it. di Donatella Velluti, Firenze, La Nuova Italia, 1997

LA CERCA DEL SANTO GRAAL

tit. orig., *LA QUESTE DEL SAINT GRAAL*, trad. it. di Anna Rosso Cattabiani, Milano, Rusconi, 1974

LA POESIA DELL'ANTICA PROVENZA

traduzione e cura di Giuseppe E. Sansone, Parma, Ugo Guanda Editore, 1984

LA LETTERATURA ROMANZA MEDIEVALE. UNA STORIA PER GENERI

a cura di Costanzo Di Girolamo, Bologna, il Mulino, 1994

Bibliografia

MANCINI, MARIO

Metafora feudale. Per una storia dei trovatori, Bologna, il Mulino, 1993

MARIA DI FRANCIA

I Lais, a cura di Luciana Cocito, Milano, Jaca Book, 1993

MITTNER, LADISLAV

Storia della letteratura tedesca, 3 Volumi, Volume 1 (2 Tomi), *Dai primordi pagani all'età barocca (dal 750 circa al 1700 circa)*, Torino, Einaudi, 1964

MÖLK, ULRICH

La lirica dei trovatori, tit. orig., *Trobadorlyrik. Eine Einführung*, München, Artemis Verlag, 1982; trad. it. di Gabriella Klein e Elda Morlicchio, Bologna, il Mulino, 1986

POHL, WALTER

Le origini etniche dell'Europa. Barbari e romani tra antichità e Medioevo, presentazione di Aldo A. Settia, trad. it. di Elisabetta Gallo, Andrea Pennacchi, Mario Dalle Carbonare, Roma, Viella, 2000

RICO, FRANCISCO

Biblioteca spagnola. Dal Cantare del Cid al Beffatore di Siviglia, tit. orig., *Breve biblioteca de autores españoles*, ©, Francisco Rico, 1990; trad. it. di Sonia Piloto di Castri, Torino, Einaudi, 1994

ROMANCERO. CANTI NARRATIVI DELLA SPAGNA MEDIEVALE

introduzione e note di Giuseppe Di Stefano, traduzioni di Enrico Di Pastena, Venezia, Marsilio, 2011

VASSALLO VENTRONE, GIOVANNA

Storia della letteratura araba, 2 Volumi, Volume II, *Letteratura araba di Spagna, letteratura araba di Sicilia, il periodo della decadenza, letteratura dei tempi moderni*, Milano, Fabbri Editori, 1971

VIOLENCE IN MEDIEVAL COURTLY LITERATURE. A CASEBOOK

edited by Albrecht Classen, New York & London, Routledge, 2004

VISCARDI, ANTONIO

Storia delle letterature d'oc e d'oïl, Milano, «Academia», 1952

WERNER, KARL FERDINAND

Nascita della nobiltà. Lo sviluppo delle élite politiche in Europa, tit. orig., *Naissance de la noblesse. L'essor des élites politiques en Europe*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1998; trad. it. di Stefania Pico e Sabrina Santamato, Torino, Einaudi, 2000

ARTICOLI, SAGGI ED ESTRATTI DI CONVEGNO

GRIGSBY, JOHN L.

Le voci del narratore, titolo originale, *Narrative Voices*, in *Chrétien de Troyes: A Prolegomenon to Disseciton*, 1979, in *IL ROMANZO*, a cura di Maria Luisa Meneghetti, traduzione di Margherita Lecco, Bologna, il Mulino, 1988

ZATTI, SERGIO

L'epica, in «Rassegna Europea di Letteratura Italiana», 38, 2011

ALLE RADICI DELLA LETTERATURA VOLGARE IN ITALIA - LE AREE DI IRRAGGIAMENTO DELLA MATERIA CAVALLERESCA NEL CENTRO-NORD

Bibliografia

ALEXANDER LITERATURE IN THE MIDDLE AGES

edited by Z. David Zuwiyya, Leiden - Boston, Brill, 2011

DA BARBERINO, ANDREA

I Reali di Francia, a cura di Giuseppe Vandelli e Giovanni Gambarin, Bari, Laterza, 1947

BALDELLI, IGNAZIO

Problemi e rapporti fra uso del volgare e scrittura nei più antichi documenti italiani, estratto da *Alfabetismo e cultura scritta nella storia della società italiana*, Atti del III seminario tenutosi a Perugia il 29-30 marzo 1977, Perugia, Università degli Studi di Perugia, 1978

BALDELLI, IGNAZIO

La Carta pisana di Filadelfia. Conto navale in volgare pisano dei primi decenni del secolo XII, in Id., *Conti, glosse e riscritture dal secolo XI al secolo XX*, Napoli, Morano, 1988

BERRUTO, GAETANO

Fondamenti di sociolinguistica, Roma-Bari, Laterza, 1995

BLASCO FERRER, EDUARDO

Linguistica Sarda. Storia, metodi, problemi, Cagliari, Condaghes, 2002

BRANCA, DANIELA

I romanzi italiani di Tristano e la Tavola Ritonda, Firenze, Olschki, 1968

BRANCA, DANIELA

Il romanzo cavalleresco medievale, Firenze, Sansoni, 1974

DELCORNO BRANCA, DANIELA

Tristano e Lancillotto in Italia. Studi sulla letteratura arturiana, Ravenna, Longo, 1998

BRANCA, VITTORE

Mercanti scrittori. Ricordi nella Firenze tra Medioevo e Rinascimento, Milano, Rusconi, 1986

CAMMAROSANO, PAOLO

Italia medievale. Struttura e geografia delle fonti scritte, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1991

CARREGA, ANNAMARIA

Il Gatto lupesco e il Mare amoroso, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000

CASTELLANI, ARRIGO

I più antichi testi italiani. Edizione e commento, Bologna, Pàtron, 1973-1976

CASTELLANI, ARRIGO

Saggi di linguistica italiana e romanza (1946-1976), 3 voll., Roma, Salerno Editrice, 1980

CASTELLANI, ARRIGO

Grammatica storica della lingua italiana, Bologna, il Mulino, 2000

D'ACHILLE, PAOLO

Sintassi del parlato e tradizione scritta della lingua italiana. Analisi e testi dalle origini al secolo XVIII, Roma, Bonacci, 1990

Bibliografia

DAL 'ROMAN DE PALAMEDES' AI CANTARI DI FEBUS-EL-FORT. TESTI FRANCESI ED ITALIANI DEL DUE E TRECENTO
a cura di Alberto Limentani, Bologna, Commissione per i testi in lingua, 1962

DEL MONTE, ALBERTO

Tristano. Introduzione, Testi, Traduzioni, Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1952

DELOGU, PAOLO

Geografia politica dell'Italia nell'Altomedioevo, in «La pittura in Italia. L'Altomedioevo», a cura di Carlo Bertelli, Electa, Milano, 1994

DA SETTIMELLO, ARRIGO

Elegia, edizione critica, traduzione e commento di Clara Fossati, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2001

DI MALMESBURY, GUGLIELMO

Gesta Regum Anglorum, edited and translated by Roger A. B. Mynors, completed by Rodney M. Thomson and Michael Winterbottom, Oxford, Clarendon Press, 1998

DI MONMOUTH, GOFFREDO

De Gestis Britonum (Historia Regum Britanniae), edition by Michael D. Reeve, translation by Neil Wright, Woodbridge, The Boydell Press, 2007

DI MONMOUTH, GOFFREDO

Vita Merlini, edited with introduction, facing translation, textual commentary, name notes index and translation of the *Lailoken* tales by Basil Clarke, Cardiff, University of Wales Press, 1973

FIORELLI, PIERO

Intorno alle parole del diritto, Milano, Giuffrè Editore, 2008

FORMENTIN, VITTORIO

Poesia italiana delle origini, Roma, Carocci, 2007

FRUGONI, CHIARA

La fortuna di Alessandro Magno dall'antichità al Medioevo, Firenze, La Nuova Italia, 1978

GLI SCRITTI DI SAN FRANCESCO

nuova edizione critica e versione italiana, a cura di Kajetan Esser, traduzione di Alfredo Bizzotto e Sergio Cattazzo dall'originale materiale dattiloscritto del 1973; nuova versione italiana degli scritti di san Francesco di Vergilio Gamboso, Padova, Edizioni Messaggero, 1982

GRAF, ARTURO

Miti, leggende e superstizioni del Medio Evo, Mondadori, Milano, 1996

I CANTARI. STRUTTURA E TRADIZIONE

Atti del Convegno internazionale di Montréal, 19-20 marzo 1981, a cura di Michelangelo Picone e Maria Bendinelli Predelli, Biblioteca dell' "Archivium Romanicum" 186, Firenze, Leo S. Olschki, 1984

IL CANTARE ITALIANO FRA FOLKLORE E LETTERATURA

Atti del Convegno internazionale di Zurigo, Landesmuseum, 23-25 Giugno 2005, a cura di Michelangelo Picone e Luisa Rubini, Firenze, Leo S. Olschki, 2007

IL NOVELLINO (LE CIENTO NOVELLE ANTIKE)

con introduzione di Giorgio Manganelli, Milano, BUR, 1975-2002

Bibliografia

IL PENSIERO E L'OPERA DI BONCOMPAGNO DA SIGNA

a cura di Massimo Baldini, Atti del Primo Convegno Nazionale, Signa 23-24 febbraio 2001, Greve in Chianti, Tipografia Grevigiana, 2002

KRAUSS, HENNING

Epica feudale e pubblico borghese. Per la storia poetica di Carlomagno in Italia, estratto da *Feudalepik in frühbürgerlicher Umwelt-Studien zu den frankoitalienischen chansons de geste unter besonderer Berücksichtigung des Codex Marcianus fr. XIII*, trad. it. di Furio Brugnoli, Andrea Fassò e Mario Mancini dal manoscritto originale tedesco, coordinate da Andrea Fassò, Padova, Liviana Editrice, 1980

LA CANZONE DI ORLANDO

introduzione e testo critico di Cesare Segre, traduzione di Renzo Lo Cascio, premessa al testo, note e indici di Mario Bensi, Milano, Rizzoli, 1985, BUR, 2005

LA GUERRA DI TROIA IN OTTAVA RIMA

edizione critica a cura di Dario Mantovani, Milano, LedizioniLediPublishing, 2013

LA LEGGENDA DI VERGOGNA

a cura di Elisabetta Benucci, Roma, Salerno Editrice, 1992

LA SPAGNA POEMA CAVALLERESCO DEL SECOLO XIV

edito e illustrato da Michele Catalano, 3 voll., Bologna, Commissione per i Testi di Lingua («Collezione di opere inedite o rare»), 1939-1940

LAUDE DUGENTESCHE

a cura di Giorgio Varanini, Padova, Antenore, 1972

L'ENTRÉE D'ESPAGNE CHANSON DE GESTE FRANCO-ITALIENNE

Publiée d'après le manuscrit unique de Venise par Antoine Thomas, 2 Volumes, Paris, Librairie de Firmin-Didot et C., MDCCCXIII

MANINCHEDDA, PAOLO

Medioevo latino e volgare in Sardegna, Cagliari, Centro di Studi Filologici Sardi - Cuec, 2007

MARAZZINI, CLAUDIO

La lingua italiana. Profilo storico, Bologna, il Mulino, 1994

MONACI, ERNESTO

Crestomazia italiana dei primi secoli, con prospetto grammaticale e glossario. Nuova edizione accresciuta e aumentata per cura di Felice Arese, Roma-Napoli-Città di Castello, Società Editrice Dante Alighieri, 1955

MORLINO, LUCA

«*Alie ystorie ac dotrine*»: *il Livre d'Enanchet nel quadro della letteratura franco-italiana*, Tesi di Dottorato di Ricerca, Scuola di Dottorato di Ricerca in Scienze filologiche, linguistiche e letterarie, Indirizzo in Romanistica, XXI Ciclo, Direttore della Scuola: Ch. ma Prof.ssa Paola Benincà; Supervisore: Ch. mo Prof. Giosuè Lachin, Università degli Studi di Padova, 2009

PETRUCCI, ARMANDO

Il libro manoscritto, in *LETTERATURA ITALIANA*, diretta da Alberto Asor Rosa, 15 voll., Torino, Einaudi, 1982-1992; Vol. 2, *Produzione e consumo*

Bibliografia

PETRUCCI, LIVIO

Alle origini dell'epigrafia volgare. Iscrizioni italiane e romanze fino al 1275, Pisa, Edizioni Plus (Pisa University Press), 2010

RAJNA, PIO

Due scritti inediti (Le leggende epiche dei Longobardi - Storia del romanzo cavalleresco in Italia), a cura di Patrizia Gasparini, premessa di Luciano Formisano, Roma, Salerno Editrice, 2004

PULLINI, GIORGIO

Burle e facezie del Quattrocento, Pisa, Nistri-Lischi, 1958

RENZI, LORENZO

Nuova introduzione alla filologia romanza, con la collaborazione di Giampaolo Salvi, Bologna, il Mulino, 1985-1994

SABATINI, FRANCESCO - RAFFAELLI, SERGIO - D'ACHILLE, PAOLO

Il volgare nelle chiese di Roma: messaggi graffiti, dipinti e incisi dal IX al XVI secolo, Roma, Bonacci, 1987

SABATINI, FRANCESCO

Italia linguistica delle origini. Saggi editi dal 1956 al 1996, raccolti da Vittorio Coletti, Rosario Coluccia, Paolo D'Achille, Nicola De Blasi, Livio Petrucci, 2 voll., Lecce, Argo, 1996

STUSSI, ALFREDO

Medioevo volgare veneziano, in ID., *Storia linguistica e storia letteraria*, Bologna, il Mulino, 2005

VARVARO, ALBERTO

Origini romanze, in *STORIA DELLA LETTERATURA ITALIANA*, diretta da Enrico Malato, 14 voll., Roma, Salerno Editrice, 1995; Vol. 1, *Dalle origini a Dante*

VARVARO, ALBERTO

La parola nel tempo. Lingua, società e storia, Bologna, il Mulino, 1984

VERCESI, MATTEO

Alessandro Magno nella letteratura italiana del Duecento e Trecento, Dottorato di ricerca in Italianistica e Filologia classico-medievale -XXI ciclo-, Direttore della Scuola di dottorato, Prof. Pietro Gibellini, Tutore del dottorando, Prof. Eugenio Burgio, (A.A. 2008-2009)

VILLORESI, MARCO

La letteratura cavalleresca, Dai cicli medievali all'Ariosto, Roma, Carocci, 2000 (1ª ristampa 2002)

VILLORESI, MARCO

La fabbrica dei cavalieri. Cantari, poemi, romanzi in prosa fra Medioevo e Rinascimento, Roma, Salerno Editrice, 2005

VILLORESI, MARCO

Paladini di carta. Il modello cavalleresco fiorentino, Roma, Bulzoni, 2006

ZUMTHOR, PAUL

Semiologia e poetica medievale, titolo originale, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Editions du Seuil, 1972; Milano, Feltrinelli, 1974

ARTICOLI, SAGGI ED ESTRATTI DI CONVEGNO

Bibliografia

ALLAIRE, GLORIA

Un nuovo frammento del "Tristano" in prosa, in «Lettere Italiane», 2001, 2

CABANI, MARIA CRISTINA

Narratore e pubblico nel cantare cavalleresco: i modi della partecipazione emotiva, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLVII, 1980

CARLESSO, GIULIANA

Note su alcune versioni della "Historia Destructionis Troiae" di Guido delle Colonne in Italia nei secoli XIV e XV, in «Studi sul Boccaccio», Volume 37, 2009

CASTELLANI, ARRIGO

Il Ritmo laurenziano, in «Studi linguistici italiani», 12, 1986

CESERANI, REMO

L'allegria fantasia di Luigi Pulci e il rifacimento dell' "Orlando", in «Giornale Storico della Letteratura italiana», 135, 1958

CONTINI, GIANFRANCO

Il glossario di Monza e i nomi dei giorni, in «Rivista di cultura classica e medioevale», 7, 1965

CUOMO, LUISA

Antichissime glosse salentine nel codice ebraico di Parma, De Rossi 138, in «Medioevo Romanzo», IV, 1977

DELCORNO BRANCA, DANIELA

Sulla tradizione della "Spagna in rima". Una recente edizione e alcune note sul combattimento di Orlando e Ferrau, in «Lettere Italiane», 2011, 3

ESPOSITO DI MAMBRO, ROSSANA

Tipologia del libro di viaggio nel Medioevo, in «Critica Letteraria», 1, 2000

FASSANELLI, RACHELE

La descrizione nell' "Entrée d'Espagne", in «Medioevo Letterario d'Italia», 2007, 4

FOLENA, GIANFRANCO

Textus testis: caso e necessità nelle origini romanze, in *Concetto, storia, miti e immagini del Medio Evo*, a cura di Vittore Branca, Firenze, Sansoni, 1973

HALL GEROULD, GORDON

Arthurian Romance and the date of the relief at Modena, in «Speculum», Vol. 10, No. 4 (Oct. 1935)

HIJMANS-TROMP, IRENE

Per il testo dell' "Elegia giudeo-italiana", in «Lingua nostra», 51, 1990

LOCANTO, MASSIMILIANO

Le notazioni musicali della Carta ravennate e del Frammento piacentino, in *Tracce di una tradizione sommersa. I primi testi italiani tra poesia e musica*, Atti del Seminario di studi, Cremona, 19 e 20 febbraio 2004, a cura di Maria Sofia Lannutti e Massimiliano Locanto, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2005

LOI CORVETTO, INES

Bibliografia

La Sardegna, in *L'ITALIANO NELLE REGIONI. LINGUA NAZIONALE E IDENTITÀ REGIONALI*, a cura di Francesco Bruni, Torino, UTET, 1992

MARTELLI, MARIO

Tre studi sul "Morgante", in «Interpres», 13, 1993

MONTAGNANI, CRISTINA

Lontano da sé: i cavalieri in Paganìa, in «Rassegna Europea di Letteratura Italiana», 38, 2011

MORETTI, FREJ

Orlando e Ferrau nella "Spagna in prosa", in «Rassegna Europea di Letteratura Italiana», 38, 2011

MORLINO, LUCA

Contributi al lessico franco-italiano, in «Medioevo Letterario d'Italia», 2010, 7

MOSIICI, LUCIANA

Osservazioni in margine alle scritture in volgare: le cosiddette bastarde italiane, in «Medioevo e Rinascimento», IX/n.s. VI (1995)

NEGRI, ANTONELLA

L'architettura testuale della «Geste Francor» fra recupero epico e scarto novellistico, estratto da *Medioevo romanzo e orientale. Macrotesti fra Oriente e Occidente*, IV Colloquio internazionale Vico Equense, 26-29 ottobre 2000. Atti a cura di Giovanna Carbonaro, Eliana Creazzo, Natalia L. Tornesello, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2003

PERON, GIANFELICE

"Filz au livrier". Attila nell'epica franco-italiana, in *Epica e cavalleria nel medioevo*. Atti del Seminario internazionale, Torino, 18-20 novembre 2009, a cura di Marco Piccat e Laura Ramello, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2011

PETRUCCI, ARMANDO

Il volgare esposto: problemi e prospettive, in «Visibile parlare». *Le scritture esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento*, Atti del Convegno internazionale di studi, Cassino - Montecassino, 26-28 ottobre 1992, a cura di Claudio Ciociola, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1997

RABBONI, RENZO

Studi ed edizioni di cantari: una rassegna, in «Lettere Italiane», 2009, 3

RAJNA, PIO

La materia del "Morgante" in un ignoto poema cavalleresco del secolo XV, in «Propugnatore», 2, 1869

SABATINI, FRANCESCO

Il glossario di Monza: il testo, la localizzazione, il compilatore, in «Atti della Accademia delle Scienze di Torino. Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche», vol. 98, 1963/1964

SCATTOLINI, MICHELA

Appunti sulla tradizione della "Storia di Ugone d'Avernia" di Andrea da Barberino, in «Rassegna Europea di Letteratura Italiana», 36, 2011

SODDU, ALESSANDRO - CRASTA, PAOLA - STRINNA, GIOVANNI

Un'inedita carta sardo-greca del XII secolo nell'Archivio Capitolare di Pisa, in «Bollettino di Studi Sardi», III, 3, 2010

STOPPINO, ELEONORA

Bibliografia

“Lo più disamorato cavaliere del mondo”: Dinadano fra *Tristan en Prose* e *Tavola Ritonda*, in «*Italica*», Vol. 86, No. 2 (Summer, 2009)

STROLOGO, FRANCA

Intorno alle fonti della Spagna in prosa: l'altro Turpino, in «*Rassegna Europea di Letteratura Italiana*», 29-30, 2007

STROLOGO, FRANCA

Le fate e i santi per un invincibile Orlando: sullo stato di alcune questioni intorno alla “Spagna” ‘ferrarese’ e le altre, in «*Rassegna Europea di Letteratura Italiana*», 34, 2009

STROLOGO, FRANCA

La paternità controversa della “Spagna in rima”: primi sondaggi su Sostegno di Zanobi, in «*Rassegna Europea di Letteratura Italiana*», 36, 2011

STROLOGO, FRANCA

Ai margini delle due “Rotte di Roncisvalle” nella tradizione della “Spagna”: i testimoni, le scene e le polemiche, in «*Rassegna Europea di Letteratura Italiana*», 38, 2011

STUSSI, ALFREDO

Epigrafi medievali dell'Italia settentrionale e della Toscana, in «*Visibile parlare*». *Le scritture esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento*, Atti del Convegno internazionale di studi, Cassino - Montecassino, 26-28 ottobre 1992, a cura di Claudio Ciociola, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1997

STUSSI, ALFREDO

Versi d'amore in volgare tra la fine del secolo XII e l'inizio del XIII, in «*Cultura neolatina*», 59, 1-2, 1999

TAMBA, GIORGIO - GIBBONI, FRANCESCO

La formazione e la lingua dei notai nelle Marche tra XI e XVI secolo, in «*Studi e Materiali*», 1, 2009

TUFANO, ILARIA

L' “Aspramonte” nell' “Ugone d'Alvernia” di Andrea da Barberino, in «*Rassegna Europea di Letteratura Italiana*», 37, 2011

VILLORESI, MARCO

Firenze e i Fiorentini in alcuni testi cavallereschi del Quattrocento, in «*Medioevo e Rinascimento*», XVI/n.s. XIII (2002)

VILLORESI, MARCO

“Orlando, Astolfo e gli altri paladini”. Note sulla cultura cavalleresca del Burchiello, in «*Interpres*», XXVII (XII della II serie), MMVIII

VILLORESI, MARCO

Panoramica sui poeti performativi d'età laurenziana, in «*Rassegna Europea di Letteratura Italiana*», 34, 2009

QUEI CHE LE CARTE EMPION DI SOGNI

ALIGHIERI, DANTE

Commedia, a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi, 3 Voll., Milano, Mondadori, 1991-1997

Bibliografia

ALIGHIERI, DANTE

Convivio, a cura di Gianfranco Fioravanti, in *Opere*, Vol. 2: *Convivio, Monarchia, Epistole, Egloghe*, a cura di Gianfranco Fioravanti, Diego Quaglioni, Claudia Villa, Gabriella Albanese, edizione diretta da Marco Santagata, Milano, Mondadori, 2014

ALIGHIERI, DANTE

De Vulgari Eloquentia, cura e note di Sergio Cecchin, in *Opere minori di Dante Alighieri*, vol. II, Torino, UTET, 1986; consultazione da www.classiciitaliani.it

ALIGHIERI, DANTE

De Vulgari Eloquentia, a cura di Mirko Tavoni, in *Opere*, Vol. 1: *Rime, Vita Nova, De Vulgari Eloquentia*, a cura di Claudio Giunta, Guglielmo Gorni, Mirko Tavoni, edizione diretta da Marco Santagata, Milano, Mondadori, 2011

BERTOLANI, MARIA CECILIA

Il corpo glorioso. Studi sui «Trionfi» del Petrarca, Roma, Carocci, 2001

BOCCACCIO, GIOVANNI

Esposizioni sopra la Commedia di Dante, Roma, Biblioteca Italiana, Università degli Studi «La Sapienza», 2005; tratto da *I commenti danteschi dei secoli XIV, XV e XVI*, a cura di Paolo Procaccioli, Roma, Lexis Progetti Editoriali, 1999

BUTI, FRANCESCO

Commento sopra la Divina Comedia di Dante Alighieri, a cura di Crescentino Giannini, 3 Voll., Fratelli Nistri, Pisa, 1858-1862; consultazione da <http://books.google.com>

CARPI, UMBERTO

La nobiltà di Dante, 2 Tomi, Firenze, Edizioni Polistampa, 2004

DEGLI UBERTI, FAZIO

Il Dittamondo e le Rime, a cura di Luigi Corsi, 2 Voll., Bari, Laterza, 1952

ENCICLOPEDIA DANTESCA

Ediz. Spec. per la Biblioteca Treccani, Istituto della Enciclopedia Italiana; Roma-Milano, Mondadori, 1970-1976, 1984, 2005

PETRARCA, FRANCESCO

Trionfi, tit. orig., *Triumphs*, a cura di Marco Santagata, in *Opere italiane, Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzi*, indici e bibliografia a cura di Vinicio Pacca e Laura Paolino, Milano, Mondadori, 1996

RENZI, LORENZO

Le conseguenze di un bacio. L'episodio di Francesca nella «Commedia» di Dante, Bologna, il Mulino, 2007

ARTICOLI, SAGGI ED ESTRATTI DI CONVEGNO

BERTOLUCCI PIZZORUSSO, VALERIA

Strategie dantesche: Francesca e il «Roman de Lancelot», in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», 1-2, 2010

CHIAMENTI, MASSIMILIANO

Bibliografia

Interstualità trobadoricodantesche, in «Medioevo e Rinascimento», XI/n.s. VIII (1997)

MADDOX, DONALD

The Arthurian intertexts of Inferno V, in «Dante Studies», No. 114, 1996

MECCA, ANGELO EUGENIO

Il veltro di Dante e la Chanson de Roland, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», V, 2, 2002

PETRONIO, GIUSEPPE

L'autore e il suo pubblico, Appunti per uno studio su Dante e il pubblico, saggio originariamente apparso in *Beiträge zur Romanischen Philologie*, Napoli, Edizioni Studio Tesi, 1981

PICONE, MICHELANGELO

“Le donne e ’ cavalier”: la civiltà cavalleresca nella *Commedia*, in «Rassegna Europea della Letteratura Italiana», 29-30, 2007

PICONE, MICHELANGELO

“Ecco quei che le carte empion di sogni”: Petrarca e la civiltà cavalleresca, in «Rassegna Europea di Letteratura Italiana», 31, 2008

SCHILDGEN, BRENDA DEEN

Dante and the Crusades, in «Dante Studies», No. 116, 1998

STEFANIN, ALESSANDRA

Etica cortese e “Tópoi” cavallereschi: riflessioni su alcuni luoghi della “Commedia” di Dante, IN «Medioevo e Rinascimento», XII/n.s. IX (1998)

L'OTTAVA RIMA IRROMPE IN ITALIA

ARMSTRONG, GUYDA

The English Boccaccio. A History in Books, Toronto, University of Toronto Press, 2013

BALDUINO, ARMANDO

Boccaccio, Petrarca e altri poeti del Trecento, Firenze, Olschki, 1984

BATTLES, DOMINIQUE

The Medieval Tradition of Thebes. History and Narrative in the OF «Roman de Thèbes», Boccaccio, Chaucer, and Lydgate, New York & London, Routledge, 2004

BOCCACCIO, GIOVANNI

Decameron, a cura di Mario Marti, note di Elena Ceva Valla, Milano, BUR, 2009 (ed. orig. 1950)

BOCCACCIO, GIOVANNI

Decameron, a cura di Carlo Salinari, 2 Volumi, Roma-Bari, Laterza, 1979 (ed. orig. 1963)

BOCCACCIO, GIOVANNI

Decameron, a cura di Vittore Branca, 2 Volumi, Torino, Einaudi, 1990-1992

BOCCACCIO, GIOVANNI

Elegia di Madonna Fiammetta/Corbaccio, a cura di Francesco Ermani, Milano, Garzanti, 1988

BOCCACCIO, GIOVANNI

Bibliografia

Teseida delle nozze d'Emilia, a cura di Aurelio Roncaglia, Bari, Laterza, 1941

BOCCACCIO, GIOVANNI

Teseida, a cura di Alberto Limentani, Milano, Mondadori, 1992 (ed. orig. 1964)

BOCCACCIO, GIOVANNI

Teseida, in *Opere in versi - Corbaccio - Trattatello in laude di Dante - Prose latine - Epistole*, a cura di Pier Giorgio Ricci, Milano - Napoli, Ricciardi, 1965

BOCCACCIO, GIOVANNI

Tutte le opere, Caccia di Diana - Filocolo, a cura di Vittore Branca e Antonio Enzo Quaglio, Milano, Mondadori, 1967; consultazione da www.bibliotecaitaliana.it

BRANCA, VITTORE

Il cantare trecentesco e il Boccaccio del Filostrato e del Teseida, Firenze, Sansoni, 1936

BRUNI, FRANCESCO

Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana, Bologna, il Mulino, 1990

CANTARI DEL TRECENTO

a cura di Armando Balduino, Milano, Marzorati, 1970

CANTARI NOVELLISTICI DAL TRE AL CINQUECENTO

a cura di Elisabetta Benucci, Roberta Manetti, Franco Zabagli, introduzione di Domenico De Robertis, 2 voll., Roma, Salerno Editrice, 2002

DANIELS, RHIANNON

Boccaccio and the Book. Production and reading in Italy 1340-1520, Oxford, Legenda, 2009

DE ALESSI, GIORGIO

Repertorio metrico del ms. Paris, B., N., Lat. 1139 (sezione antica), Torino, Giappichelli, 1971

DELCORNO BRANCA, DANIELA

Boccaccio e le storie di re Artù, Bologna, il Mulino, 1991

GIOVANNI BOCCACCIO: TRADIZIONE, INTERPRETAZIONE E FORTUNA. IN RICORDO DI VITTORE BRANCA

a cura di Antonio Ferracini e Matteo Venier, Udine, Forum, 2014

PRALORAN, MARCO

Il poema in ottava. Storia linguistica italiana, Roma, Carocci, 2003

SURDICH, LUIGI

La cornice d'amore. Studi sul Boccaccio, Pisa, ETS, 1987

ARTICOLI, SAGGI ED ESTRATTI DI CONVEGNO

BARBATO, MARCELLO - PALUMBO, GIOVANNI

Fonti francesi di Boccaccio napoletano?, in *Boccaccio angioino. Materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*, a cura di Giancarlo Alfano, Teresa D'Urso e Alessandra Perriccioli Saggese, Bruxelles, Peter Lang, 2012

BARTOLI, LORENZO

Bibliografia

Considerazioni attorno ad una questione metricologica. Il Boccaccio e le origini dell'ottava rima, in "Quaderns d'Italia", 4/5, 1999/2000

BARTUSCHAT, JOHANNES

Appunti sull'ecfrasi in Boccaccio, in «Italianistica», Anno XXXVIII, No. 2, maggio-agosto 2009

BOITANI, PIERO

Il «Teseida» da Boccaccio a Chaucer, in «Le donne, i cavalieri, l'arme, gli amori. Poema e romanzo: la narrativa lunga in Italia», a cura di Francesco Bruni, Venezia, Marsilio, 2001

BORDIN, MICHELE

Boccaccio versificatore. La morfologia ritmica dell'endecasillabo, in «Studi sul Boccaccio», Volume 31, 2006

BRUNETTI, GIUSEPPINA

"Franceschi e Provenzali" per le mani di Boccaccio, in «Studi sul Boccaccio», Volume 39, 2011

CURTI, ELISA

Memoria boccacciana negli "Innamoramenti" tra Quattro e Cinquecento, in «Studi sul Boccaccio», Volume 39, 2011

DE ROBERTIS, DOMENICO

Studi e problemi di critica testuale, «Problemi di metodo nell'edizione dei cantari», Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1961

DE ROBERTIS, DOMENICO

Cantari antichi, in «Studi di filologia italiana», XXVIII (1970)

DIONISOTTI, CARLO

Appunti su antichi testi, in «Italia Medioevale e Umanistica», VII, 1964

GABRIELE, LINDA

Le illustrazioni del Teseida dei Girolamini di Napoli, in *Boccaccio angioino. Materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*, a cura di Giancarlo Alfano, Teresa D'Urso e Alessandra Perriccioli Saggese, Bruxelles, Peter Lang, 2012

GOZZI, MARIA

Riflessioni sull'ottava, in «Studi sul Boccaccio», Volume 39, 2011

KAHANE, HENRY – KAHANE RENÉE

A Byzantine source of Boccaccio's Teseida, in «Speculum», Vol. 20, No. 4 (Oct. 1945)

MAGGIORE, MARCO

Lo "Scripto sopra Theseu re": un commento al "Teseida" di provenienza salentina (II metà del XV secolo), in «Medioevo Letterario d'Italia», 2010, 7

MALAGNINI, FRANCESCA

Il libro d'autore dal progetto alla realizzazione: il "Teseida delle nozze d'Emilia", in «Studi sul Boccaccio», Volume 34, 2006

MALAGNINI, FRANCESCA

Bibliografia

Una reinterpretazione figurativa del Teseida: i disegni del codice napoletano (Biblioteca Statale Oratoriana dei Girolamini, C.F. 2.8. [antica segnatura Pil. X. 36]), in «Studi sul Boccaccio», Volume 40, 2012

MCGREGOR, JAMES H.

Boccaccio's Athenian theater: form and function of an ancient monument in Teseida, in «MLN», Vol. 99, No. 1 (Jan. 1984)

PADOAN, GIORGIO

Sulla datazione del Corbaccio, in «Lettere italiane», XV, 1963

PERRICCIOLI SAGGESE, ALESSANDRA

Romanzi cavallereschi miniati a Napoli al tempo del Boccaccio, in *Boccaccio angioino. Materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*, a cura di Giancarlo Alfano, Teresa D'Urso e Alessandra Perriccioli Saggese, Bruxelles, Peter Lang, 2012

PICONE, MICHELANGELO

Boccaccio e la codificazione dell'ottava, in *Boccaccio: Secoli di vita*, Atti del Congresso Internazionale: *Boccaccio 1975*, Università di California, Los Angeles, 17-19 ottobre 1975, a cura di Marga Cottino-Jones e Edward F. Tuttle (UCLA, Center for Medieval and Renaissance Studies), Ravenna, Longo Editore, 1977

PRATT, ROBERT A.

Chaucer's use of the Teseida, in «PMLA», Vol. 62, No. 3 (Sep. 1947)

RABBONI, RENZO

Boccaccio e i cantari: un'antologia in ottave di fine Trecento (Laur. Plut. LXXVIII. 23, CC. 138-178) e il Corbaccio, in «Giovanni Boccaccio: tradizione, interpretazione e fortuna. In ricordo di Vittore Branca», a cura di Antonio Ferracin e Matteo Venier, Atti del Congresso Internazionale, Udine, 23-25 maggio 2013, Udine, FORUM, 2014

RONCAGLIA, AURELIO

Per la storia dell'ottava rima, in «Cultura Neolatina», Bollettino dell'Istituto di Filologia Romanza dell'Università di Roma, Anno XXV, Fasc. 1-2, 1965

SIGNORINI, MADDALENA

Considerazioni preliminari sulla biblioteca di Boccaccio, in «Studi sul Boccaccio», Volume 39, 2011

WILKINS, ERNEST H.

Boccaccio's first octave, in «Italica», Vol. 33, No. 1 (Mar. 1956)

ZINELLI, FABIO

«je qui li livre scrive de letre en vulgal»: scrivere in francese a Napoli in età angioina, in *Boccaccio angioino. Materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*, a cura di Giancarlo Alfano, Teresa D'Urso e Alessandra Perriccioli Saggese, Bruxelles, Peter Lang, 2012

LA SEZIONE AUREA

INQUADRAMENTO STORICO

ARGIOLAS, TOMMASO

Armi ed eserciti del Rinascimento italiano, Roma, Newton Compton, 1991

Bibliografia

ARIÈS, PHILIPPE

Padri e figli nell'Europa medievale e moderna, tit. orig., *L'enfant et la vie familiale sous l'ancien régime*, Paris, Plon, 1960; trad. it. di Maria Garin, Roma-Bari, Laterza, 1996

BECHTEL, GUY

Gutenberg, tit. orig., *Gutenberg*, Libraire Arthème Fayard, 1992; trad. it. di Daniela Solfaroli Camillocci, Torino, SEI, 1995

BIZZOCCHI, ROBERTO

Genealogie incredibili. Scritti di storia nell'Europa moderna, Bologna, il Mulino, 1995; nuova ed. 2009

BOSWELL, JOHN

L'abbandono dei bambini in Europa occidentale, tit. orig., *The kindness of strangers*, New York, Random House, 1988; trad. it. di Francesca Olivieri, Milano, Rizzoli, 1991

BRAUDEL, FERNAND

Civiltà materiale, economia e capitalismo (secoli XV-XVIII), tit. orig., *Civilisation matérielle, économie et capitalisme (XV-XVIII siècle)*, Paris, Colin, 1979; trad. it. di Corrado Vivanti, 2 Voll., Tomo I, *Le strutture del quotidiano*, tit. orig., *Les structures du quotidien: le possible et l'impossible*, Torino, Einaudi, 1982

BURKE, PETER

Il cortigiano, estratto da *L'uomo del Rinascimento*, di Eugenio Garin, Roma-Bari, Laterza, 1998

CALIMANI, RICCARDO

Storia dell'Ebreo errante, Milano, Rusconi Libri, 1987-1995

CAMEROTA, MICHELE

Galileo Galilei e la cultura scientifica nell'età della Controriforma, 2 Voll., Roma, Salerno Editrice, 2004

CANTIMORI, DELIO

Eretici italiani del Cinquecento, Torino, Einaudi, 1992-2002

CLERICUZIO, ANTONIO

La macchina del mondo. Teorie e pratiche scientifiche dal Rinascimento a Newton, Roma, Carocci Editore, 2005

COHEN, ESTHER

Con il diavolo in corpo. Filosofi e streghe nel Rinascimento, tit. orig., *Con el diablo en el cuerpo. Filòsofos y bruyas en el Renacimiento*, Universidad Nacional Autónoma de Mexico; trad. it. di Lorena Francese, Verona, Edizioni Ombre Corte, 2005

CRIME, SOCIETY AND THE LAW IN RENAISSANCE ITALY

edited by Trevor Dean and K. J. P. Lowe, New York, Cambridge University Press, 1994

DESIRE IN THE RENAISSANCE. PSYCHOANALYSIS AND LITERATURE

edited by Valeria Finucci and Regina Schwartz, Princeton, Princeton University Press, 1994

DOTTI, UGO

Storia degli intellettuali in Italia, 3 Voll., Roma, Editori Riuniti, 1997-1998; Tomo I, *Idee, mentalità e conflitti da Dante alla crisi dell'Umanesimo*; Tomo II, *Crisi e liberazione da Machiavelli a Galilei*

Bibliografia

DRESDEN, SAMUEL

Umanesimo e Rinascimento, tit. orig., *De Mens in de Wereld*, © S. Dresden, 1967; trad. it. di Gabriella Antonelli, Milano, Il Saggiatore, 1968

EDWARDS, JOHN

Storia dell'Inquisizione, tit. orig., *Inquisition*, © by John Edwards, 1993; trad. it. di Silvia Denicolai, Milano, Mondadori, 2006

EISENSTEIN, ELIZABETH L.

Le rivoluzioni del libro. L'invenzione della stampa e la nascita dell'età moderna, tit. orig., *The printing devolution in early modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983; ed. ital. a cura di Giovanni Arganese, Bologna, il Mulino, 1995

ESCARPIT, ROBERT

Sociologia della letteratura, tit. orig., *Sociologie de la littérature*, Presses Universitaires de France, 1958; nuova edizione a cura di Riccardo D'Anna, Roma, TEN, 1994

FOGLIA, SERENA

Sogni e incubi della fine del mondo. Mille e non più mille, Casale Monferrato, Edizioni Piemme, 1997

FOURNEL, JEAN LOUIS - ZANCARINI, JEAN CLAUDE

Guerre d'Italia (1494-1559), Firenze, Giunti, 1996

GARIN, EUGENIO

L'umanesimo italiano. Filosofia e vita civile nel Rinascimento, Roma-Bari, Laterza, 1993

GOBBI, ROMOLO

Figli dell'Apocalisse. Storia di un mito dalle origini ai giorni nostri, Milano, Rizzoli, 1993

GOODY, JACK

Famiglia e matrimonio in Europa. Origini e sviluppi dei modelli familiari in Occidente, tit. orig., *The development of the Family and Marriage in Europe*, London, Cambridge University Press, 1983; ed. it. a cura di Francesco Maiello, Milano, Mondadori, 1984

GRAMSCI, ANTONIO

Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura, Torino, Einaudi, 1949

GRENDLER, PAUL F.

L'Inquisizione romana e l'editoria a Venezia 1540-1605, tit. orig., *The Roman Inquisition and the Venetian Press, 1540-1605*, Princeton, Princeton University Press, New York 1977, trad. it. di Antonella Barzazi, Roma, Il Veltro, 1983

GRENDLER, PAUL F.

Schooling in Renaissance Italy. Literacy and Learning, 1300-1600, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1989-1991

HALE, JOHN R.

Renaissance War Studies, Londo, The Hambledon Press, 1983

I MONASTERI FEMMINILI COME CENTRI DI CULTURA FRA RINASCIMENTO E BAROCCO

Atti del Convegno storico internazionale, Bologna, 8-10 dicembre 2000, a cura di Gianna Pomata e Gabriella Zarri, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 2005

Bibliografia

IL LIBRO NERO DELL'INQUISIZIONE. LA RICOSTRUZIONE DEI GRANDI PROCESSI

a cura di Natale Benazzi - Matteo D'Amico, Casale Monferrato, Edizioni Piemme, 1998

ITALIEN UND DAS OSMANISCHE REICH

hrsg. von Franziska Meier, Herne, Gabriele Schäfer Verlag, 2010

I TERRITORI E LA STORIA. QUADRI TESTIMONIANZE STORIOGRAFIA

a cura di Marco Manzone e Francesca Occhipinti, Volume 1, *Dal Medioevo all'Età Moderna (secoli XIV-XVI)*, Torino, Einaudi, 1998

LA STORIA DELLA PROSTITUZIONE

Vizi e virtù nel Rinascimento, a cura di Guido Ruggiero, «Dossier Storia», Firenze, Giunti, 1989.

LE POUVOIR ET LA PLUME. INCITATION, CONTRÔLE ET RÉPRESSION DANS L'ITALIE DU XVI SIÈCLE

Actes du Colloque International organisé par le Centre Interuniversitaire de Recherche sur la Renaissance italienne et l'Institut Culturel Italien de Marseille, Aix-en-Provence, Marseille, 14-16 mai 1981, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1982

LIBRI, EDITORI E PUBBLICO NELL'EUROPA MODERNA. GUIDA STORICA E CRITICA

a cura di Armando Petrucci, Bari, Laterza, 1977-1989

MARTINES, LAURO

City-States in Renaissance Italy, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1979-1988

MARTINES, LAURO

Strong Words. Writing & Social Strain in the Italian Renaissance, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2001

MAZZACURATI, GIANCARLO

Il Rinascimento dei moderni. La crisi culturale del XVI secolo e la negazione delle origini, Bologna, il Mulino, 1985

MISKIMIN, HARRY A.

The economy of later Renaissance Europe 1460-1600. New York, Cambridge University Press, 1977

NELSON, JONATHAN K. - ZECKHAUSER, RICHARD J.

The Patron's Payoff. Conspicuous commissions in Italian Renaissance art, Princeton, Princeton University Press, 2008

OAKESHOTT, EWART

European weapons and armour. From the Renaissance to the Industrial Revolution, First published 1980 The Lutterworth Press, Reissued Woodbridge, The Boydell Press, 2000

PAGLIA, VINCENZO

Storia dei poveri in Occidente, Milano, Rizzoli, 1994

PAPARELLI, GIOACCHINO

Introduzione all'umanesimo (Corso di lezioni, Anno Accademico 1969-1970), Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1970

PO-CHIA HSIA, RONNIE

Bibliografia

La Controriforma. Il mondo del rinnovamento cattolico (1540-1770), tit. orig., *The World of Catholic Renewal (1540-1770)*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998; trad. it. di Elena Bonora, Bologna, il Mulino, 2001

POTTER, DAVID

Renaissance France at war. Armies, Culture and Society, c. 1480-1560, WoodBridge, The Boydell Press, 2008

PROSPERI, ADRIANO

Il Concilio di Trento. Una introduzione storica, Torino, Einaudi, 2001

QUONDAM, AMEDEO

Rinascimento e Classicismi. Forme e metamorfosi della modernità, Bologna, il Mulino, 2013

RINASCIMENTO AL FEMMINILE

a cura di Ottavia Niccoli, Roma-Bari, Laterza, 1991

ROMANO, RUGGIERO

Tra due crisi: l'Italia del Rinascimento, Torino, Einaudi, 1971

RUFFIÉ, JACQUES - SOURNIA, JEAN CHARLES

Le epidemie nella storia, tit. orig., *Les épidémies dans l'histoire de l'homme*, Paris, Flammarion, 1984; prefazione e trad. it. di Anna Foa, Editori Riuniti, 1985

SANTORO, MARCO

Storia del libro italiano. Libro e società in Italia dal Quattrocento al nuovo millennio, Milano, Editrice Bibliografica, 2008

SCHWARTZ, HILLEL

A ogni fine di secolo. Corsi e ricorsi di una "cultura della crisi" nell'ultimo millennio, tit. orig., *Century's End*, © by Hillel Schwartz, 1990; trad. it. di Mario Bonini e Amelia Valtolina, Milano, Leonardo Editore, 1992

SERVADIO, GAIA

La donna nel Rinascimento, tit. orig., *The other Renaissance*, © by Gaia Servadio, 1986; trad. it. di Giovanni Luciani, Milano, Garzanti Vallardi, 1986

SHAW, CHRISTINE

The politics of exile in Renaissance Italy, New York, Cambridge University Press (Virtual Publishing), 2000-2003

SHEMEK, DEANNA

Dame erranti, tit. orig. *Ladies Errant: Wayward Women and Social Order in Early Modern Italy*, Durham and London: Duke University Press, 1998; trad. it. di Olivia Guaraldo, introduzione di Adriana Cavarero, con una conclusione di Christiane Klapisch-Zuber, Mantova, Edizioni Tre Lune, 2003

SINGER, CHARLES

Breve storia del pensiero scientifico, tit. orig., *A Short History of Scientific Ideas to 1900*, London, Oxford University Press, 1959; trad. it. di Flora Tedeschi Negri, Torino, Einaudi, 1961

SPILLER, ELIZABETH

Reading and the History of Race in the Renaissance, Cambridge, Cambridge University Press, 2011

Bibliografia

STONE, LAWRENCE

Famiglia, sesso e matrimonio in Inghilterra tra Cinque e Ottocento, tit. orig., *The Family, Sex and Marriage in England 1500-1800*, Weidenfeld and Nicolson, London, 1977; trad. it. di Enrico Basaglia, Torino, Einaudi, 1983

STORIA DELLA LETTURA NEL MONDO OCCIDENTALE

a cura di Guglielmo Cavallo e Roger Chartier, Roma-Bari, Laterza, 1995 (in particolare, i capitoli: *L'umanista come lettore*, di Anthony Grafton; *Riforma protestante e lettura*, di Jean-Francois Gilmont; *Letture e Controriforma*, di Dominique Julia)

TAVUZZI, MICHAEL

Renaissance Inquisitors. Dominican Inquisitors and Inquisitorial Districts in Northern Italy, 1474-1527, Leiden-Boston, Brill, 2007

UMANESIMO E CULTURE NAZIONALI EUROPEE. TESTIMONIANZE LETTERARIE DEI SECOLI XV-XVI

a cura e con prefazione di Francesco Tateo, Palermo, Palumbo Editore, 1999

VIVANTI, CORRADO

Lotta politica e pace religiosa in Francia tra Cinque e Seicento, Einaudi, Torino, 1963

VON PASTOR, LUDWIG

Storia dei Papi dalla fine del Medioevo, tit. orig. *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters*, Freiburg i. B., Herder, 16 Voll., 1886-1933; trad. it. di Angelo Mercati e Pio Cenci, Roma, Desclée, 20 Voll., 1908-1934

ZAHO, MARGARET ANN

Imago Triumphalis. The function and significance of triumphal imagery for Italian Renaissance rulers, Bruxelles, Peter Lang, 2004

STORIA DELLA LINGUA E DELLA LETTERATURA

ALHAIQUE PETTINELLI, ROSANNA

Forme e percorsi dei romanzi di cavalleria da Boiardo a Brusantino, Roma, Bulzoni, 2004

BEER, MARINA

Romanzi di cavalleria. Il «Furioso» e il romanzo italiano del primo Cinquecento, Roma, Bulzoni, 1987

BELLONI, ANTONIO

Il poema epico e mitologico, in *Storia dei generi letterari italiani*, Milano, Francesco Vallardi, 1912

BOIARDO, ARIOSTO E I LIBRI DI BATTAGLIA

Atti del Convegno, Scandiano - Reggio Emilia - Bologna, 3-6 Ottobre 2005, a cura di Andrea Canova e Paola Vecchi Galli, Novara, Interlinea Edizioni, 2007

CALITTI, FLORIANA

Fra lirica e narrativa. Storia dell'ottava rima nel Rinascimento, Firenze, Le Cariti, 2004

CASADEI, ALBERTO

La fine degli incanti. vicende del poema epico-cavalleresco nel Rinascimento, Milano, Franco Angeli, 1997

DIONISOTTI, CARLO

Bibliografia

Geografia e storia della letteratura italiana, Torino, Einaudi, 1967-1999

DIONISOTTI, CARLO

Gli umanisti e il volgare fra Quattro e Cinquecento [Firenze, Le Monnier, 1968], a cura di Vincenzo Fera, con saggi di Vincenzo Fera e Giovanni Romano, Milano, 5 Continents, 2003

DOPO TASSO. *PERCORSI DEL POEMA EROICO*

a cura di Guido Arbizzoni, Marco Faini e Tiziana Mattioli, Atti del Convegno di Studi, Urbino, 15 e 16 Giugno 2004, Roma-Padova, Antenore Editrice, 2005

DURLING, ROBERT M.

The figure of the poet in Renaissance epic, Cambridge (Massachusetts), Harvard U. P., 1965

EVERSON, JANE

The Italian Romance Epic in the Age of Humanism, Oxford and New York, Oxford University Press, 2001

FERRARIO, GIULIO

Analisi e bibliografia dei Romanzi di Cavalleria e dei Poemi Romanzeschi d'Italia, Appendice di ID., Storia degli antichi Romanzi di Cavalleria, Milano, Tipografia del Dott. Giulio Ferrario, MDCCCXXIX; consultazione da <http://books.google.com>

FÒFFANO, FRANCESCO

Il Poema Cavalleresco, in *Storia dei generi letterari italiani*, Milano, Vallardi, 1904

FOLTRAN, DANIELA

"L'eccelsa musa dell'eroico Tasso". La poesia epica del Seicento e la ricezione del modello tassiano, Dottorato di ricerca in Italianistica, X ciclo (1994-1997), Coordinatore, Ch.mo Prof. Giorgio Padoan, Tutore, Ch. Mo Prof. Guido Baldassarri, Università degli Studi di Venezia (Sede consorziata di Padova)

FORM OF CONFLICT AND RIVALRIES IN RENAISSANCE EUROPE

edited by David A. Lines, Marc Laureys, Jill Kraye, Göttingen, Bonn University Press, V & R unipress GmbH, 2015

GLI UMANISTI E LA GUERRA OTRANTINA. TESTI DEI SECOLI XV E XVI

a cura di Lucia Gualdo Rosa, Isabella Nuovo e Domenico Defilippis, introduzione di Francesco Tateo, Bari, Edizioni Dedalo, 1982

GUERRE IN OTTAVA RIMA

a cura di Amedeo Quondam, 4 Volumi, Volume Primo, *Repertorio bibliografico e indici*, a cura di Cristina Ivaldi e Donatella Diamanti, Modena, Panini, 1988-1989

GUTHMÜLLER, BODO

Mito, Poesia, Arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento, Roma, Bulzoni, 1997

HOCKE, GUSTAV RENÉ

Il manierismo nella letteratura. Alchimia verbale e arte combinatoria esoterica. Contributo a una storia comparata della letteratura europea, tit. orig., *Manierismus in der Literatur*, Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1959; trad. it. di Raffaele Zanasi, Milano, Garzanti, Pubblicato su licenza temporanea della casa editrice Il Saggiatore, 1965

IL MITO NELLA LETTERATURA ITALIANA

Bibliografia

Opera diretta da Pietro Gibellini, 5 Voll. (6 Tomi), Vol. 1, *Dal Medioevo al Rinascimento*, a cura di Gian Carlo Alessio, Brescia, Morcelliana, 2005

IL POETA E IL SUO PUBBLICO. LETTURA E COMMENTO DEI TESTI LIRICI NEL CINQUECENTO

a cura di Massimo Danzi e Roberto Leporatti, Convegno Internazionale di Studi, Ginevra, 15-17 maggio 2008, Genève, Librairie Droz S. A., 2012

JOSSA, STEFANO

La fondazione di un genere. Il poema eroico tra Ariosto e Tasso, Roma, Carocci, 2002

LA LETTERATURA CAVALLERESCA DALLE CHANSONS DE GESTE ALLA GERUSALEMME LIBERATA

Atti del II Convegno Internazionale di Studi, Certaldo Alto, 21-23 Giugno 2007, a cura di Michelangelo Picone, Pisa, Pacini Editore, 2008

L'ARME E GLI AMORI. ARIOSTO, TASSO AND GUARINI IN LATE RENAISSANCE FLORENCE

Acts of an International Conference, Florence, Villa I Tatti, June 27-29, 2001, Edited by Massimiliano Rossi and Fiorella Gioffredi Superbi, 2 Voll., I, *Genre and Genealogy*; II, *Dynasty, Court and Imagery*, Firenze, Olschki, 2004

«*LE DONNE, I CAVALIER, L'ARME, GLI AMORI*». *POEMA E ROMANZO: LA NARRATIVA LUNGA IN ITALIA*

a cura di Francesco Bruni, Venezia, Marsilio, 2001

LEVARIE SMARR, JANET

Joining the Conversation. Dialogues by Renaissance Women, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2005

L'ITALIANO. ELEMENTI DI STORIA DELLA LINGUA E DELLA CULTURA. TESTI E DOCUMENTI

a cura di Francesco Bruni, Torino, UTET, 1984

L'ITALIANO NELLE REGIONI. LINGUA NAZIONALE E IDENTITÀ REGIONALI

a cura di Francesco Bruni, Torino, UTET, 1992

MAPPE DELLA LETTERATURA EUROPEA E MEDITERRANEA

a cura di Gian Mario Anselmi, introduzione di Antonio Prete, 2 Voll., Volume primo, *Dalle origini al Don Chisciotte*, Torino, Paravia Bruno Mondadori (PBM), 2000

MELZI, GAETANO - TOSI, PAOLO ANTONIO

Bibliografia dei romanzi di cavalleria italiani, Due tomi in uno, Milano, G. Daelli e C. Editori, MDCCCLXV; consultazione da <http://books.google.com>

MIGLIORINI, BRUNO

Storia della lingua italiana [1960], Firenze, Sansoni, 1987, ottava edizione, 2000

NEL LABIRINTO. STUDI COMPARATI SUL ROMANZO BAROCCO

a cura e con introduzione di Anna Maria Pedullà, Napoli, Liguori, 2003

OVIDIO, PUBLIO NASONE

Metamorfosi, tit. orig. *Metamorphoseon Libri XV*; a cura di Piero Bernardini Marzolla, 2 Voll., Torino, Einaudi, 2005

ROZSNYÓI, ZSUZSANNA

Dopo Ariosto. Tecniche narrative e discorsive nei poemi postariosteschi, Ravenna, Longo Editore, 2000

Bibliografia

SACCHI, GUIDO

Fra Ariosto e Tasso: vicende del poema narrativo (con un'appendice di studi cinque-secenteschi), Pisa, Scuola Normale Superiore, Edizioni della Normale, 2006

SCRITTURE DI SCRITTURE. TESTI, GENERI, MODELLI NEL RINASCIMENTO

a cura di Giancarlo Mazzacurati e Michel Plaisance, Roma, Bulzoni, 1987

THE CAMBRIDGE HISTORY OF LITERARY CRITICISM

Volume 3, *The Renaissance*, edited by Glyn P. Norton, Cambridge, Cambridge University Press, 2008

TOMASI, FRANCO

Studi sulla lirica del Rinascimento, Roma-Padova, Antenore, 2012

VOCABOLARIO DEGLI ACCADEMICI DELLA CRUSCA

Appresso Giovanni Alberti, in Venezia, MDCXII, Ristampa anastatica, Firenze, Le Lettere, 1987

WEINRICH, HARALD

Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo, tit. orig. *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, Stuttgart, Kohlhammer, 1964. Copyright © 1964 by Verlag W. Kohlhammer GmbH, Stuttgart-London; VI edizione, München, Beck, 2001; trad. it. di Maria Provvidenza La Valva e Paolo Rubini, Bologna, il Mulino, 1978 (nuova edizione 2004)

ZATTI, SERGIO

L'ombra del Tasso. Epica e romanzo nel Cinquecento, Milano, Bruno Mondadori, 1996

ARTICOLI, SAGGI ED ESTRATTI DI CONVEGNO

BARSELLA, SUSANNA

Pandolfo Colleenuccio and the humanist myth of work: "Agenoria", in «Studi Rinascimentali», 11, 2013

BARUCCI, GUGLIELMO

Silenzio epistolare e dovere amicale. I percorsi di un "topos" dalla teoria greca al Cinquecento, in «Critica Letteraria», 2, 2005

BOCCIA, CARMINE

L'epistolario inedito di Nicolò Franco: la produzione in versi e l'autografia, in «Critica Letteraria», 1, 2006

CANFORA, DAVIDE

Ideologia e fortuna del "De partu Virginis": alcune note, in «Critica Letteraria», 1, 2004

CATELLI, NICOLA

Scherzar coi santi. Prospettive comiche sul Sacco di Roma, in «Critica Letteraria», 3, 2006

DEL PUPPO, DARIO

Remaking Petrarch's "Canzoniere" in the Fifteenth Century, in «Medioevo Letterario d'Italia», 2004, 1

DE MICHELIS, CESARE

La repubblica dei letterati d'Italia, in «Lettere Italiane», 2010, 4

DILEMMI, GIORGIO

L'inondante barbarie. Giovan Mario Crescimbeni e la poesia nelle corti padane del Quattrocento, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», 1, 2001

Bibliografia

EISENBICHLER, KONRAD

Poetesse senesi a metà Cinquecento: tra politica e passione, in «Studi Rinascimentali», 1, 2003

FLORIANI, PIERO

Ercole Bentivoglio e la lingua toscana (per un breve spoglio cinquecentesco della lingua di Dante), in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», 1-2, 2010

GIORGIO, DOMENICO

La "conoscenza di se stessi" in imprese e accademie napoletane di fine Cinquecento, in «Studi Rinascimentali», 1, 2003

LUCAS-FIORATO, CORINNE

Giraldi Cinzio e il suicidio negli "Ecatommiti", in «Critica Letteraria», 2-3, 2013

MATARRESE, TINA

Il poema epico-cavalleresco nella storia della lingua italiana, in «Rassegna Europea di Letteratura Italiana», 38, 2011

MOLINARI, CARLA

I Canti dell' "Hercole" secondo l'autografo Classe I 406 della BCAFe: note sulla vicenda redazione del poema giraldiano, in «Critica Letteraria», 2-3, 2013

PATERNOSTER, ANNICK

La controversia nel "Libro del Cortegiano" di Baldassar Castiglione: retorica della conflittualità a corte, in «Lettere Italiane», 2005, 2

RINALDI, RINALDO

Principi e cultura nelle corti padane del Quattrocento, in «Critica Letteraria», 2-3, 2002

RISSO, ROBERTO

Idea, "fabbrica", "nuova maniera". Pietro Aretino e la creazione del libro di "Lettere", in «Critica Letteraria», 1, 2011

SANSON, HELENA

Semasiologia e onomasiologia della 'lingua materna' nella questione della lingua cinquecentesca, in «Rassegna Europea di Letteratura Italiana», 25, 2005

SAVORETTI, MORENO

L'"Eneide" di Virgilio nelle traduzioni cinquecentesche in ottava rima di Aldobrando Cerretani, Lodovico Dolce e Ercole Udine, in «Critica Letteraria», 3, 2001

VECCE, CARLO

Il principe e l'umanista nella Napoli del Rinascimento, in «Critica Letteraria», 2-3, 2002

VILLARI, SUSANNA

Giraldi e la teoria del personaggio 'mezzano' tra teatro e novellistica, in «Critica Letteraria», 2-3, 2013

ZORZI PUGLIESE, OLGA

Renaissance ideologies in "Il libro del Cortegiano": from the manuscript drafts to the printed edition, in «Studi Rinascimentali», 1, 2003

Bibliografia

FERRARA, LA ROCCAFORTE DEI CAVALIERI «DI CARTA»

ALHAIQUE PETTINELLI, ROSANNA

L'immaginario cavalleresco nel Rinascimento ferrarese, Roma, Bonacci, 1983

BACCHELLI, RICCARDO

La congiura di don Giulio d'Este, 2 Voll., Milano, Treves, 1931

DA CAMPO, LUCHINO

Viaggio del marchese Nicolò III d'Este in Terrasanta, a cura e con introduzione di Caterina Brandoli, Edizioni digitali del CISVA (Centro Universitario Internazionale di Studi sul Viaggio Adriatico), 2007

GUNDERSHEIMER, WERNER L.

Ferrara Estense. Lo stile del potere, tit. orig., *Ferrara. The Style of a Renaissance Despotism*, Princeton, Princeton University Press, 1973; trad. it. di Vittorio Vandelli, Modena, Panini, 1988

IANZITI, GARY

Humanistic Historiography under the Sforzas. Politics and Propaganda in Fifteenth-Century Milan, Oxford, Clarendon Press, 1988

LA CORTE DI FERRARA E IL SUO MECENATISMO 1441-1598 (THE COURT OF FERRARA & ITS PATRONAGE)

Atti del convegno internazionale, Copenaghen, Maggio 1987, a cura di Marianne Pade, Lene Waage Petersen e Daniela Quarta, København, Forum for Renaissance studies, Københavns Universitet, in collaborazione con l'Istituto di Studi Rinascimentali di Ferrara, Modena, Panini, 1990

LA CORTE E LO SPAZIO: FERRARA ESTENSE

a cura di Giuseppe Papagno e Amedeo Quondam, Atti del Seminario di Studi, Ferrara, 20-25 Ottobre 1980, 3 Voll., Roma, Bulzoni, 1982

LIVIO, MARIO

La sezione aurea, tit. orig., *The Golden Ratio*, Random House, 2002; trad. it. di Stefano Galli, Milano, Rizzoli, 2003

LOCKWOOD, LEWIS

Music in Renaissance Ferrara 1400-1505. The creation of a musical center in the fifteenth century, New York, Oxford University Press, 2009

MOLAJOLI, ROSEMARIE

Cosmè Tura e i grandi pittori ferraresi del suo tempo: Francesco Cossa e Ercole de' Roberti, Milano, Rizzoli, 1974

MONTENEGRO, RICCARDO

Una delizia «per schifar la noja», in *Medioevo*, n.° 12, Dicembre 2007

MURATORI, LODOVICO ANTONIO

Dissertazioni sopra le Antichità Italiane, Milano, Società Tipografica de' Classici Italiani, MDCCCXXXVII

MURATORI, LODOVICO ANTONIO

Delle Antichità Estensi, in *Opere*, a cura di Giorgio Falco e Fiorenzo Forti, in *Dal Muratori al Cesarotti*, Vol. 44°, Tomo I, de *La Letteratura Italiana. Storia e Testi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1964

Bibliografia

PHAETHON'S CHILDREN: THE ESTE COURT AND ITS CULTURE IN EARLY MODERN ITALY

edited by Dennis Looney e Deanna Shemek, Tempe, Medieval and Renaissance Texts and Studies (MRTS), 2005

PIZZAGALLI, DANIELA

Tra due dinastie. Bianca Maria Visconti e il ducato di Milano, Milano, Camunia, 1988

SBERLATI, FRANCESCO

Il genere e la disputa. La poetica tra Ariosto e Tasso, Roma, Bulzoni, 2001

VASARI, GIORGIO

Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, architettori, da Cimabue insino a' tempi nostri. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550, a cura di Luciano Bellosi e Aldo Rossi, Torino, Einaudi, 1986

ZEVI, BRUNO

Saper vedere la città. Ferrara di Biagio Rossetti, "la prima città moderna europea", Torino, Einaudi, 2006

ZUPPARDO, MATTEO

Alfonseis, a cura di Gabriella Albanese, Palermo, Centro di Studi filologici e linguistici siciliani, 1990

ARTICOLI, SAGGI ED ESTRATTI DI CONVEGNO

ALLEN, DENISE - SYSON, LUKE

Ercole de' Roberti, The Renaissance in Ferrara, with contributions from Jennifer Helvey and David Jaffé, in «The Burlington Magazine», Vol. 141, No. 1153 (Apr. 1999)

BRAGA, ANTONIO

Musica e musicisti nelle corti italiane del Rinascimento, Estratto dagli *Atti dell'Accademia Pontaniana*, Nuova Serie, Volume V, Napoli, Giannini Editore, 1958

DAUNER, GUDRUN

La casa ferrarese come luogo teatrale nel primo Cinquecento, in «Studi Rinascimentali», 5, 2007

«MEDIOEVO DOSSIER»

Grandi Famiglie d'Italia, 01/2010

MARCELLI, NICOLETTA

"Virum litteratissimum et huiusce aetatis nostrae eloquentiae fontem": Guarino Guarini nel giudizio degli umanisti, in «Medioevo e Rinascimento», XXIII/n.s. XX (2009)

MONTAGNANI, CRISTINA

Il commento al Teseida di Pier Andrea de' Bassi, in *Studi di Letteratura italiana offerti a Dante Isella*, Napoli, Bibliopolis, 1983

MONTAGNANI, CRISTINA

Il commento al Teseida di Pier Andrea de' Bassi e la tradizione di Ovidio nel primo Quattrocento, in «Interpres», V, 1983-1984

PELL, GREGORY M.

Transcendence of gender in Aretino and Franco: cross-dressing literally and literary cross-dressing, in «Studi Rinascimentali», 5, 2007

Bibliografia

RICCI, GIOVANNI

Tanatologia ferrarese: un'atmosfera per le tragedie del Cinzio?, in «Critica Letteraria», 2-3, 2013

SOLERTI, ANGELO

Ugo e Parisina. Storia e leggenda secondo nuovi documenti, in «Nuova Antologia», XXVIII, 12, 1893

TATEO, FRANCESCO

Guarino Veronese e l'umanesimo a Ferrara, in «Storia di Ferrara», VII, 1994

TOFFANELLO, MARCELLO

Cosmè Tura, presentazione di Eugenio Riccomini, in *I Classici dell'Arte*, Milano, Rizzoli/Skira, 2005

L'EPOCA DI MATTEO MARIA BOIARDO

BOIARDO, MATTEO MARIA

Canzoniere (Amorum Libri), introduzione e note di Claudia Micocci, Milano, Garzanti, 1990, seconda edizione 2006

BOIARDO, MATTEO MARIA

Lettere, in *Opere*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, Bari, Laterza, 1962

BOIARDO, MATTEO MARIA

L'Innamoramento de Orlando, in *Opere*, ediz. crit. a cura di Antonia Tissoni Benvenuti e Cristina Montagnani, introduzione e commento di Antonia Tissoni Benvenuti, in *La Letteratura Italiana. Storia e Testi*, Volume 18°, Tomo I, Milano-Napoli, Ricciardi, 1999

BOIARDO, MATTEO MARIA

Orlando Innamorato Sonetti e Canzoni, a cura di Aldo Scaglione, 2 Voll., Torino, UTET, 1984

BOIARDO, MATTEO MARIA

Orlando Innamorato, a cura di Giuseppe Anceschi, 2 Voll., Tomo I, Milano, Garzanti, 1978 (V edizione, 2003)

BOIARDO, MATTEO MARIA

Pastoralia, a cura di Stefano Carrai, Padova, Antenore, 1996

BOIARDO, MATTEO MARIA

Tarocchi, a cura di Simona Foà, Roma, Salerno Editrice, 1993

BRUSCAGLI, RICCARDO

Studi cavallereschi, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003

CARRAI, STEFANO

Le muse dei Pulci. Studi su Luca e Luigi Pulci, Napoli, Guida Editori, 1985

CONTINI, GIANFRANCO

Breve allegato al Canzoniere di Boiardo, in *Esercizi di lettura (sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei)*, Nuova edizione aumentata di *Un anno di letteratura*, Torino, Einaudi, 1974

HARRIS, NEIL

Bibliografia

Bibliografia dell' «Orlando Innamorato», 2 Voll., Modena, Franco Cosimo Panini, 1988-1991

IL BOIARDO E IL MONDO ESTENSE NEL QUATTROCENTO

Atti del Convegno Internazionale di Studi, Scandiano – Modena - Reggio Emilia - Ferrara 13-17 settembre 1994, a cura di Giuseppe Anceschi e Tina Matarrese, Padova, Antenore, 1998

I LIBRI DI «ORLANDO INNAMORATO»

Publicazione per la mostra bibliografica, con una premessa di Riccardo Brusagli, Istituto di Studi Rinascimentali, Modena, Panini, 1987

MENGALDO, PIER VINCENZO

La lingua del Boiardo lirico, Firenze, Olschki, 1963

MONTAGNANI, CRISTINA

«Andando con lor dame in aventura». Percorsi estensi, Galatina, Congedo editore, 2004

ORVIETO, PAOLO

Pulci medievale. Studio sulla poesia volgare fiorentina del Quattrocento, Roma, Salerno Editrice, 1978

PULCI, LUIGI

Morgante, introduzione e note di Giuliano Deگو, 4 Volumi, Milano, Fabbri Editori, 2001

PULCI, LUIGI

Morgante, a cura di Pasquale Stoppelli ed Eugenio Picchi, LIZ, Bologna, Zanichelli, 2001

PULCI, LUIGI

Morgante e Opere minori, a cura di Aulo Greco, 2 Voll., Torino, UTET, 2006

RAZZOLI, GIULIO

Per le fonti dell'Orlando Innamorato, Milano, Albrighi, Segati e C., 1901

ARTICOLI, SAGGI ED ESTRATTI DI CONVEGNO

BALDASSARRI, GUIDO

Tradizione cavalleresca e trattatistica sulle imprese. Interferenze, uso sociale e problemi di committenza, in *Ritterepik der Renaissance*, Akten des Deutsch-Italienischen Kolloquiums, Berlin 30.3/2.4 1987, a cura di Klaus W. Hempfer, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1989

CABANI, MARIA CRISTINA

Pulci e Dante: la ricerca di un modello, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», 1-2, 2003

CANOVA, ANDREA

“L'innamoramento de Orlando” da Mantova a Urbino (con una postilla mantegnesca), in «Lettere Italiane», 2007, 2

COLUCCIA, ROSARIO

Boiardo e il volgare, in «Medioevo Letterario d'Italia», 2011, 8

DIONISOTTI, CARLO

Fortuna e sfortuna del Boiardo nel Cinquecento, in *Il Boiardo e la critica contemporanea*, a cura di Giuseppe Anceschi, Firenze, Olschki, 1970

DONNARUMMA, RAFFAELE

Bibliografia

Presenze boccacciane nell'Orlando Innamorato, in «Rivista di Letteratura Italiana», X, 3, 1992

DONNARUMMA, RAFFAELE

Boiardo e Pulci. Per una storia dell'«Innamorato», in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 2° trimestre, 1995

FRANCESCHETTI, ANTONIO

Eroi, soldati e popoli nel mondo dell'Innamorato e del Furioso, in *Humanitas e Poesia. Studi in onore di Gioacchino Paparelli*, a cura di Luigi Reina, 2 Voll., Università degli Studi di Salerno, Istituto di Lingua e Letteratura Italiana, Salerno, Laveglia, 1988

FUMAGALLI, EDOARDO

Osservazioni sulla novella boiardesca di Tisbina ("Inamoramento de Orlando", I XII), in «Rassegna Europea di Letteratura Italiana», 33, 2009

MASI, GIORGIO

La sfortuna dell'Orlando Innamorato: Cultura e filologia nella «Riforma» di Lodovico Domenichi, in *Il Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Scandiano, Modena, Reggio Emilia, Ferrara, 13-17 Settembre 1994, a cura di Giuseppe Anceschi e Tina Matarrese, Padova, Antenore, 1998

MATARRESE, TINA

"L'inamoramento de Orlando": osservazioni sul testo e sulla lingua, in «Lettere Italiane», 2001, 3

OLSEN, MICHEL

La voce dell'autore in Pulci e Ariosto, in «Esperienze letterarie», n. 3-4, 2004

PETROCCHI, GIORGIO

Boiardo e Tasso, in «Studi Tassiani», Rivista a cura del Centro di Studi Tassiani, Bergamo, Anno XIX, 1969

QUINT, DAVID

The Figure of Atlante: Ariosto and Boiardo's Poem, in «MLN», Vol. 94, No. 1, Italian Issue (Jan. 1979)

RICCUCCI, MARINA

Per un commento alle "Pastorale" di Boiardo: lettura della prima egloga, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», 2, 2002

SHAPIRO, MARIANNE

From Atlas to Atlante, in «Comparative Literature», Vol. 35, No. 4 (Autumn, 1983)

SCAGLIONE, ALDO D.

Amori e dolori in the Orlando Innamorato, in «Italica», Vol. 73, No. 1 (Spring, 1996)

TISSONI BENVENUTI, ANTONIA

Il mondo cavalleresco e la corte estense, nel catalogo della mostra bibliografica *I libri di «Orlando Innamorato»*, Modena, Panini, 1987

VILLORESI, MARCO

"Stati attenti e quieti et ascoltati": le voci del Boiardo, in «Rassegna Europea di Letteratura Italiana», 38, 2011

Bibliografia

LA STAMPA E L'ORIZZONTE D'ATTESA DEI LETTORI IN ETÀ MODERNA

ARETINO, PIETRO

Lettere, a cura di Francesco Erspamer, 2 Voll., Milano-Parma, Fondazione Pietro Bembo - Ugo Guanda, 1995-1998

ASCARELLI, FRANCESCA - MENATO, MARCO

La tipografia del '500 in Italia, Firenze, Olschki, 1989

BALDO, VITTORIO

Alumni, maestri e scuole in Venezia alla fine del XVI secolo, Como, New Press, 1977

BARBIERI, EDOARDO - ZARDIN, DANILO

Libri, biblioteche e cultura nell'Italia del Cinque e del Seicento, Milano, Vita e Pensiero, 2002

CALÒ, LUCA

Giulio Gherlandi "heretico ostinatissimo". Un predicatore eterodosso del Cinquecento tra il Veneto e la Moravia, Venezia, Il Cardo, 1996

CERIOTTI, LUCA - DALLASTA, FEDERICA

Il posto di Caifa. L'Inquisizione a Parma negli anni dei Farnese, Milano, FrancoAngeli, 2008

«COLUI CHE L'HA FATTO IMPRIMERE PIÙ TOSTO DA PRINCIPE CHE DA LIBRAIO.»

Le edizioni di Giovanni e Gabriele Giolito de' Ferrari, catalogo di vendita approntato dal consorzio di librerie indipendenti Arion, sito in Roma, per la Mostra mercato del libro antico, di pregio e d'artista, tenuta tra il 23 e il 25 settembre 2011 a Bologna, presso il Palazzo Re Enzo e del Podestà

CRUPI, GIANFRANCO

Gli incunaboli italiani in lingua volgare: preliminari di una ricerca, Roma, Casa Editrice Università La Sapienza, 2012

DI FILIPPO BAREGGI, CLAUDIA

Lavoro intellettuale e mercato librario a Venezia nel Cinquecento, Roma, Bulzoni, 1988

DISSONANZE CONCORDI. TEMI, QUESTIONI E PERSONAGGI INTORNO AD ANTON FRANCESCO DONI

a cura di Giovanna Rizzarelli, Bologna, il Mulino, 2013.

FRAGNITO, GIGLIOLA

La Bibbia al rogo. La censura ecclesiastica e i volgarizzamenti della scrittura, Bologna, il Mulino, 1997

FRAJESE, VITTORIO

Nascita dell'Indice. La censura ecclesiastica dal Rinascimento alla Controriforma, Brescia, Morcelliana, 2006

GARZONI, TOMMASO

Opere, a cura di Paolo Cherchi, Ravenna, Longo, 1993

GIROLAMO RUSCELLI. DALL'ACCADEMIA ALLA CORTE ALLA TIPOGRAFIA

a cura di Paolo Procaccioli e Paolo Marini, Manziana, Vecchiarelli, 2012.

GOODHART GORDAN, PHYLLIS WALTER

Two Renaissance book hunters. The Letters of Poggius Bracciolini to Nicolaus de Niccolis, translated from the Latin and annotated, New York, Columbia University Press, 1991

Bibliografia

INDICE GENERALE DEGLI INCUNABOLI DELLE BIBLIOTECHE D'ITALIA

a cura del Centro nazionale d'informazioni bibliografiche, Roma, Libreria dello - Stato Istituto poligrafico dello Stato, 6 Voll., 1943-1981

ISTC (The Incunabula Short-Title Catalogue)

<http://www.bl.uk/catalogues/istc/index.html>

LE SOGLIE TESTUALI: APPARENZE E FUNZIONI DEL PARATESTO NEL SECONDO CINQUECENTO // TEXTUAL THRESHOLDS: APPEARANCES AND FUNCTIONS OF PARATEXT IN THE SIXTEENTH CENTURY

Atti della giornata internazionale di studi, Groningen, 13 dicembre 2007, a cura di Philiep Bossier e Rolien Scheffer, Manziani, Vecchiarelli, 2011

LICAPV (Libri Cavallereschi in Prosa e in Versi)

<http://lica.unipv.it/>

MASARO, CARLA

Per la biblioteca di Giovanni Mazzuoli detto lo Stradino (1480 ca. - 1549), con appendice di documenti, Tesi di laurea in Lettere, Rel. Ch. Prof. Gino Belloni, Anno Accademico, 1987/1988

NAPOLI, MARIA C.

L'impresa del libro nell'Italia del Seicento. La bottega di Marco Ginammi, Napoli, Guida, 1990

NUOVO, ANGELA

Il commercio librario nell'Italia del Rinascimento, Nuova edizione riveduta e ampliata, Milano, FrancoAngeli, 2003

NUOVO, ANGELA - COPPENS, CHRISTIAN

I Giolito e la stampa nell'Italia del XVI secolo, Genève, Droz, 2005

PROSPERI, ADRIANO

L'eresia del libro grande. Storia di Giorgio Siculo e della sua setta, Milano, Feltrinelli, 2000

PUPPI, LIONELLO

Un trono di fuoco. Arte e martirio di un pittore eretico del Cinquecento, Roma, Donzelli, 1995

RENAISSANCE PARATEXTS

edited by Helen Smith and Louise Wilson, Cambridge, Cambridge University Press, 2011

RICHARDSON, BRIAN

Printing, Writers and Readers in Renaissance Italy, Cambridge, Cambridge University Press, 1999

RIME DIVERSE DI MOLTI ECCELLENTISSIMI AUTORI (GIOLITO 1545)

edizione a cura di Franco Tomasi e Paolo Zaja, introduzione di Franco Tomasi, Torino, RES, 2001.

ROGGERO, MARINA

Le carte piene di sogni: testi e lettori in età moderna, Bologna, il Mulino, 2006

SEIDEL MENCHI, SILVANA

Erasmus in Italia, 1520-1580, Torino, Bollati Boringhieri, 1987

SIGNOROTTO, GIOVANNI VITTORIO

Inquisitori e mistici nel Seicento italiano. L'eresia di Santa Pelagia, Bologna, il Mulino, 1989

Bibliografia

STAMPA MERETRIX. SCRITTI QUATTROCENTESCHI CONTRO LA STAMPA

a cura di Franco Pierno, Venezia, Marsilio, 2011

TERRACINA, LAURA

Discorso sopra il principio di tutti i canti d'Orlando Furioso, in Vinegia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari et fratelli, MDLIII; consultazione da [http:// books.google.com](http://books.google.com)

TIPOGRAFIE E ROMANZI IN VAL PADANA FRA QUATTRO E CINQUECENTO

a cura di Riccardo Brusagli e Amedeo Quondam, Ferrara, Giornate di Studio promosse dall'Istituto di Sudi Rinascimentali, 11-13 Febbraio 1988, Modena, Franco Cosimo Panini, 1992

TOLOMEI, CLAUDIO

Il Cesano. Dialogo di M. Clavdio Tolomei, nel quale da piv dotti hvomini si dispyta del nome, col quale si dee ragionevolmente chiamre la volgar lingva, in Vinegia appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, et fratelli. MDLV, consultazione da <http:// books.google.com>

TROVATO, PAOLO

Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570), Bologna, il Mulino, 1991

TROVATO, PAOLO

L'ordine dei tipografi. Lettori, stampatori, correttori tra Quattro e Cinquecento, Roma, Bulzoni, 1998

«VEDRÒ D'ORLANDO». LA RICEZIONE FIGURATIVA DELL'ORLANDO FURIOSO

Atti del Convegno tenuto a Pisa, presso la Scuola Normale Superiore, 21-22 maggio 2009, a cura di Lina Bolzoni, Lucca, Pacini Fazzi, 2011

ZAPPELLA, GIUSEPPINA

Il libro antico a stampa: strutture, tecniche, tipologie, evoluzione, Milano, Editrice Bibliografica, 2001

ARTICOLI, SAGGI ED ESTRATTI DI CONVEGNO

ALBONICO, SIMONE

Libri italiani a Lione: 1540-1560, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», 1, 2000

ANKLI, RUEDI

Il più antico poema cavalleresco a stampa nel suo contesto culturale: l'Altobello del 1476, in «Rassegna Europea di Letteratura Italiana», 10/1997

ASTORRI, ANTONELLA

Libri in tribunale all'epoca del Salutati. Note sulla circolazione del libro a Firenze nel Trecento, in «Medioevo e Rinascimento», XXII/n.s. XIX (2008)

BIANCA, CONCETTA

Gli umanisti e la stampa a Roma, in «Medioevo e Rinascimento», XV/n.s. XII (2001)

CAPUTO, VINCENZO

Le vite in tipografia: Dolce, Porcacchi, Varchi e Nannini nella stamperia di Gabriele Giolito, in «Studi Rinascimentali», 5, 2007

CERRAI, MARZIA

Una lettura del "Furioso" attraverso le immagini: l'edizione giolitina del 1542, in «Strumenti Critici», 2001, n.° 1

Bibliografia

CURTI, ELISA

L'Elegia di Madonna Fiammetta nella seconda metà del Cinquecento: storia di un monopolio, in «Studi sul Boccaccio», Volume 37, 2009

FIGORILLI, MARIA CRISTINA

"L'argute, et facete lettere" di Cesare Rao: paradossi e plagi (tra Doni, Lando, Agrippa e Pedro Mexia), in «Lettere Italiane», 2004, 3

FORTINI BROWN, PATRICIA

Honor and Necessity: The dynamics of Patronage in the Confraternities of Renaissance Venice, in «Studi Veneziani», n. s., 14, 1987

GIROTTI, CARLO ALBERTO

Qualche appunto sulla ricezione dell'Orlando Furioso: fortuna editoriale e figurativa, lettura e lettori, in «Chroniques italiennes», 22, 1/2012

GIZZI, CHIARA

Girolamo Ruscelli editore del Decameron: polemiche editoriali e linguistiche, in «Studi sul Boccaccio», Volume 31, 2006

GREGORY, TOBIAS

Renaissance Epics and their readers, in «Huntington Library Quarterly», Vol. 69, No. 2 (June 2006)

HARRIS, NEIL

Marin Sanudo, forerunner of Melzi, in «La Bibliofilia», XCV, I, 1993

HARRIS, NEIL

Marin Sanudo, forerunner of Melzi, in «La Bibliofilia», XCVI, I, 1994

LINCIO, FAUSTO

Un capitolo della fortuna della novella di Nastagio degli Onesti ("Decameron", V,8): l'"Innamoramento di Calisto e Giulia", in «Lettere Italiane», 2002, 4

LUCCHI, PIERO

La santacroce, il salterio e il babuino. Libri per imparare a leggere nel primo secolo della stampa, in «Quaderni storici», n.° 38, 13, 1978

MARACCHI BIAGIARELLI, BERTA

L'«Armadiaccio» di Padre Stradino, in «La Bibliofilia», LXXXIV (1982)

MASARO, CARLA

Un episodio della cultura libraria volgare nella Firenze medicea: la biblioteca dello Stradino (1480 ca. - 1549), in «Alfabetismo e cultura scritta», n.s., n. 4, 1992

MATTOZZI, IVO

'Mondo del libro' e decadenza a Venezia (1570-1730), in «Quaderni Storici», 24, 1989

MECCA, ANGELO EUGENIO

La tradizione a stampa della "Commedia": gli incunaboli, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», 1-2, 2010

MECCA, ANGELO EUGENIO

Bibliografia

La tradizione a stampa della "Commedia": dall'Aldina del Bembo (1502) all'edizione della Crusca (1595), in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», 1-2, 2013

MOLINARI, CARLA

La revisione fiorentina della «Liberata» (a proposito del codice 275 di Montpellier), in «Studi di Filologia Italiana», LI, Accademia della Crusca, 1993

PARMA, MICHELA

Fortuna spicciolata del «Decameron» fra Tre e Cinquecento. Per un catalogo delle traduzioni latine e delle riscritture italiane volgari, in «Studi sul Boccaccio», Volume 31, 2003

PARMA, MICHELA

Una riduzione in ottava rima della novella di Nastagio degli Onesti (Decameron V, 8), in «Studi sul Boccaccio», Volume 34, 2006

PERITI, SIMONA

L'interpunzione come strumento di datazione delle edizioni a stampa sine notis del XVI secolo, in «Medioevo e Rinascimento», XV/n.s. XII (2001)

PETRUCCI, ARMANDO

Alle origini del libro moderno. Libri da banco, libri da bisaccia, libretti da mano, in «Italia medioevale e umanistica», XII, 1969

QUONDAM, AMEDEO

«Mercanzia d'onore» «Mercanzia d'utile»: produzione libraria e lavoro intellettuale a Venezia nel Cinquecento, in *LIBRI EDITORI E PUBBLICO NELL'EUROPA MODERNA. GUIDA STORICA E CRITICA*, a cura di Armando Petrucci, Bari, Laterza, 1977-1989

SPOTTI, ALDA

Guida storica ai fondi manoscritti della Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II di Roma, in «Pluteus», 4-5, 1986-1987

TOMASI, FRANCO

"La malagevolezza delle stampe". Per una storia dell'edizione Discepolo del Mondo Creato, in «Studi Tassiani», No. 42, 1994

VILLORESI, MARCO

Per lo studio delle relazioni fra il Danese e la Reina Ancroia e altri casi di intertestualità nel romanzo cavalleresco del Quattrocento, in «Interpres», XIV, MCMXCIV

VILLORESI, MARCO

Il mercato delle meraviglie: strategie seriali, rititolazioni e riduzioni dei testi cavallereschi a stampa fra Quattro e Cinquecento, in «Studi italiani», 14, 1995

WILKINS, ERNEST H.

On the Dates of Composition of the «Morgante» of Luigi Pulci, in «PMLA», 66, 1951

LUDOVICO ARIOSTO E LA COMPLESSA PRATICA DELLA «CORTIGIANÀ»

ARETINO, PIETRO

Poemi Cavallereschi, a cura di Danilo Romei, Edizione nazionale delle opere di Pietro Aretino, 4 Voll., Roma, Salerno Editrice, 1995

Bibliografia

ARIOSTO, LUDOVICO

Cinque canti, a cura di Luigi Firpo, Torino, UTET, 1964

ARIOSTO, LUDOVICO

Il Negromante. Comedia di Messer Lodouico Ariosto, in Vinegia per Nicola d'Aristotile detto Zoppino, MDXXXV

ARIOSTO, LUDOVICO

La Cassaria, in *Teatro italiano antico. La commedia del XVI secolo*, a cura di Marina Calore e Giuseppe Vecchi, Ristampa anastatica, Bologna, Arnaldo Forni Editore, 1976

ARIOSTO, LUDOVICO

Lettere, a cura di Angelo Stella, Milano, Mondadori, 1965

ARIOSTO, LUDOVICO

Orlando Furioso, a cura di Lanfranco Caretti, testo Debenedetti-Segre, Bologna, 1960, Torino, Einaudi, 1966-1992

ARIOSTO, LUDOVICO

Orlando Furioso, a cura di Cesare Segre, 2 Volumi, Milano, Mondadori, 1976-1990

ARIOSTO, LUDOVICO

Orlando Furioso, a cura di Cristina Zampese, introduzione e commento di Emilio Bigi, Milano, BUR, 1982-2012

ARIOSTO, LUDOVICO

Rime, introduzione e note di Stefano Bianchi, Milano, Fabbri Editori, 1995

ARIOSTO, LUDOVICO

Satire, prefazione di Ermanno Cavazzoni, note di Guido Davico Bonino, Milano, BUR, 2009

BELLO, FRANCESCO, detto IL CIECO DA FERRARA

Il Mambriano, Venezia, Giuseppe Antonelli Editore, MDCCCXL; consultazione da <http://books.google.com>

BOLOGNA, CORRADO

La macchina del Furioso. Lettura dell'Orlando e delle Satire, Torino, Einaudi, 1998

CALVINO, ITALO

Orlando Furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino, Milano, Palomar e Arnoldo Mondadori Editore, 1995; Milano, The Estate of Italo Calvino e Arnoldo Mondadori Editore, 2002

CARETTI, LANFRANCO

Ariosto e Tasso, Torino, Einaudi, 1961

CASADEI, ALBERTO

Il percorso del "Furioso". Ricerche intorno alle redazioni del 1516 e del 1521, Bologna, il Mulino, 1993

FLAMIGNI, ADRIANA - MANGARONI, ROSELLA

Ariosto. Una biografia esemplare, Milano, Camunia, 1980 (Milano, Rizzoli, 1990)

Bibliografia

FERRONI, GIULIO

Ariosto, Roma, Salerno Editrice, 2008

FORTINI, LAURA

«*In più d'una lingua e in più d'uno stile*». *Genealogie umanistico-rinascimentali dell'Orlando Furioso*, Tesi di Dottorato di ricerca in Italianistica, Università di Roma "La Sapienza", Anno Accademico 1993-1994

GAREFFI, ANDREA

Ariosto, Firenze, Giunti & Lisciani Editori, 1995

HEMPFER, KLAUS W.

Lecture discrepanti. La ricezione dell'Orlando Furioso nel Cinquecento. Lo studio della ricezione storica come euristica dell'interpretazione, tit. orig., *Diskrepante Lektüren: Die Orlando-Furioso-Rezeption im Cinquecento. Historische Rezeptionsforschung als Heuristik der Interpretation*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag Wiesbaden GmbH, 1987; trad. it. a cura di Hans Honnacker, Modena, Franco Cosimo Panini, 2004

JAVITCH, DANIEL

Ariosto classico. La canonizzazione dell'Orlando Furioso, tit. orig., *Proclaiming a classic. The canonization of Orlando Furioso*, Princeton, Princeton University Press, 1991; trad. it. a cura di Teresa Praloran, Milano, Bruno Mondadori, 1999

JOSSA, STEFANO

Ariosto, Bologna, il Mulino, 2009

MACHIAVELLI, NICCOLÒ

Lettere, a cura di Franco Gaeta, Milano, Feltrinelli, 1961

PIROMALLI, ANTONIO

La cultura a Ferrara al tempo di Ludovico Ariosto, Roma, Bulzoni, 1975

RAJNA, PIO

Le fonti dell'Orlando Furioso, [1876-1900], Ristampa della seconda edizione accresciuta d'inediti, a cura e con presentazione di Francesco Mazzoni, Firenze, Sansoni, 1975

SACCONE, EDUARDO

Il soggetto del Furioso e altri saggi tra Quattro e Cinquecento, Napoli, Liguori, 1974

SEGRE, CESARE

Esperienze ariostesche, Pisa, Nistri-Lischi, 1966

ZATTI, SERGIO

Il Furioso fra epos e romanzo, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 1990

ARTICOLI, SAGGI ED ESTRATTI DI CONVEGNO

BETTI, FRANCO

Annotazioni sul paesaggio nell'Orlando Furioso, in «*Italica*», Vol. 45, No. 3 (Sep. 1968)

CABANI, MARIA CRISTINA

Fortune e sfortune dell'analisi intertestuale: il caso Ariosto, in «*Nuova Rivista di Letteratura Italiana*», 1-2, 2008

Bibliografia

CESERANI, REMO

L'impresa delle api e dei serpenti, in «MLN», Vol. 103, No. 1, 1988

CESERANI, REMO

L'apparente armonia dell'Orlando Furioso, in «Cuadernos de Filologia Italiana», 3, 1996

CIRAVEGNA, JACOPO

L'Islam nei poemi cavallereschi: dal "Mambriano" alla "Marfisa", in «Critica Letteraria», 3, 2005

DELCORNO BRANCA, DANIELA

L'inchiesta autunnale di Orlando, in «Lettere Italiane», 2000, 3

DELCORNO BRANCA, DANIELA

Ariosto e la tradizione del proemio epico-cavalleresco, in «Rassegna Europea di Letteratura Italiana», 38, 2011

FORNI, GIORGIO

Ariosto e l'ironia, in «Lettere Italiane», 2006, 2

GIANNETTI RUGGIERO, LAURA

L'incanto delle parole e la magia del discorso nell'Orlando Furioso, in «Italice», Vol. 78, No. 2, (Estate 2001)

IZZO, ANNALISA

"Al fin trarre l'impresa". Prassi di chiusura narrativa e ideologia del tempo nell'Orlando Furioso, in «Strumenti critici», n. 2, 2005

KENNEDY, WILLIAM J.

Ariosto's Ironic Allegory, in «MLN», Vol. 88, No. 1, The Italian Issue (Jan. 1973)

MARINI, PAOLO

Ariosto magnanimo. Sulla figura dell'io poetico nelle "Satire", in «Lettere Italiane», 2008, 1

MASI, GIORGIO

I segni dell'ingratitude. Ascendenze classiche e medioevali delle imprese ariostesche nel Furioso, in «Albertiana», Volume V, 2002

MIGLIORINI, BRUNO

Sulla lingua dell'Ariosto, in «Italice», Vol. 23, No. 3 (Sep., 1946)

PRANDI, STEFANO

Premesse umanistiche del "Furioso": Ariosto, Calcagnini e il silenzio (O.F., XIV, 78-97), in «Lettere Italiane», 2006, 1

SACCONE, EDUARDO

Prospettive sull'ultimo Ariosto, in «MLN», Vol. 98, No. 1, 1983

SANGIRARDI, GIUSEPPE

Quanti sono i generi dell'Orlando Furioso?, in «Allegoria», XXI, 2009

SCORRANO, LUIGI

Bibliografia

Il privilegio d'Ippolito e le "cuciture" narrative dell'Orlando furioso, in «Studi Rinascimentali», 11, 2013

VENTURA, EDOARDO

Sulla prima traduzione spagnola dell'"Orlando Furioso", in «Critica Letteraria», 1, 2005

L'ORLANDO FURIOSO E LA TRADIZIONE CAVALLERESCA

Numero monografico a cura di Annalisa Izzo di «VERSANTS. RIVISTA SVIZZERA DELLE LETTERATURE ROMANZE», No. 59, 2 (Fascicolo italiano), 2012

ZATTI, SERGIO

L'inchiesta, e alcune considerazioni sulla forma del Furioso, in «MLN», Vol. 103, No. 1, (gennaio 1988)

DILETTO O UTILITÀ?

ALBERTI, LEON BATTISTA

I Libri della Famiglia, a cura di Ruggiero Romano e Alberto Tenenti, Torino, Einaudi, 1969

ANNIBALE CARO

Eneide, a cura di Pasquale Stoppelli e Eugenio Picchi, LIZ, Bologna, Zanichelli, 2001

ARISTOTELE

Retorica e Poetica, in *Opere*, 11 Voll., Roma-Bari, Laterza, 1973-1992, Tomo X, a cura di Armando Plebe e Manara Valgimigli, *Poetica*, traduzione di Manara Valgimigli

AURIGEMMA, MARCELLO

Lirica, poemi e trattati civili del Cinquecento, in *Letteratura Italiana Laterza (LIL), Il Cinquecento. Dal Rinascimento alla Controriforma*, Roma-Bari, Laterza, 1974-1986

BANDELLO, MATTEO

Le Novelle, a cura di Gioachino Brognoligo, 5 Voll., Bari, Laterza, 1910-1931

BONFADIO, IACOPO

Le Lettere e una scrittura burlesca, edizione critica con introduzione e commento di Aulo Greco, Roma, Bonacci, 1978

BONORA, ETTORE

Retorica e invenzione. Studi sulla letteratura italiana del Rinascimento, Milano, Rizzoli, 1970

BORSELLINO, NINO

La novella del Cinquecento, in *Letteratura Italiana Laterza (LIL), Il Cinquecento. Dal Rinascimento alla Controriforma*, Roma-Bari, Laterza, 1974-1986

CASTIGLIONE, BALDASSARRE

Il libro del Cortegiano, a cura di Giulio Preti, Torino, Einaudi, 1965

CASTIGLIONE, BALDASSARRE

Lettere, con annotazioni storiche illustrate dall'abate Pierantonio Serassi, Volume Primo, Padova, Giuseppe Comino, 1769; consultazione da <http://books.google.com>

CHEVROLET, TERESA

Bibliografia

L'idée de fable. Théories de la fiction poétique à la Renaissance, Genève, Librairie Droz S. A., 2008

D'AUBIGNÉ, THÉODORE-AGRIPPA

Poema tragico, tit. orig. *Les Tragiques*; trad. it. di Basilio Luoni, Milano, BUR, 1979

DE CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL

Don Chisciotte della Mancia, traduzione di Angelo Valastro Canale, Milano, Bompiani, 2013

DELLA VOLPE, GALVANO

Poetica del Cinquecento, Bari, Laterza, 1954

GIGANTE, CLAUDIO

Esperienze di filologia cinquecentesca. Salviati, Mazzoni, Trissino, Costo, il Bargeo, Tasso, Roma, Salerno Editrice, 2003

GIRALDI CINZIO, GIOVAN BATTISTA

Gli Ecatommiti ovvero cento novelle, Firenze, Tipografia Borghi e Compagni, 1833; consultazione da <http://books.google.com>

GIRALDI CINZIO, GIOVAN BATTISTA

De' Romanzi delle comedie e delle tragedie. Ragionamenti di Giovambattista Giraldi Cintio ricorretti sopra un esemplare esistente nella biblioteca di Ferrara riveduto ed in parte rifatto di mano dell'autore. Della Satire ragionamento inedito. Documenti intorno alla controversia sul libro de' Romanzi con G. B. Pigna, 2 Voll., Milano, G. Daelli e Comp. Editori, M DCCC LXIV

GIRALDI CINZIO, GIOVAN BATTISTA

Discorsi intorno al comporre. Rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese Cl. I 90, a cura di Susanna Villari, Messina, Centro Interdipartimentale di Studi umanistici, 2002

GUICCIARDINI, FRANCESCO

Storia d'Italia, Bari, Laterza, 1929

LA POETICA DI ARISTOTELE E LA SUA STORIA

Atti della Giornata internazionale di Studi, Pavia, 22 febbraio 2002, a cura di Diego Lanza, Pisa, Edizioni ETS, 2003

MACHIAVELLI, NICCOLÒ

Le Istorie Fiorentine, Firenze, Le Monnier, 1848; consultazione da <http://books.google.com>

MACHIAVELLI, NICCOLÒ

L'arte della guerra, in *Opere*, a cura di Mario Bonfantini, *I Classici del Pensiero Italiano*, Volume 1°, Edizione Speciale per la Biblioteca Treccani, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2006

PIGNA, GIOVAN BATTISTA

I Romanzi, edizione critica a cura di Salvatore Ritrovato, in *Scelta di curiosità letterarie inedite o rare dal secolo XIII al XIX*, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1997

SCRIVANO, RICCARDO

La norma e lo scarto. Proposte per il Cinquecento letterario italiano, Roma, Bonacci Editore, 1980

TRISSINO, GIAN GIORGIO

La Italia liberata da Gotthi del Trissino, Roma, per Valerio e Luigi Dorici, 1547; consultazione da www.bibliotecaitaliana.it

Bibliografia

VARCHI E ALTRO RINASCIMENTO. STUDI OFFERTI A VANNI BRAMANTI

a cura di Salvatore Lo Re e Franco Tomasi, Manziana, Vecchiarelli, 2013

VIDA, MARCO GEROLAMO

Christias, a cura di Maria Leopizzi, Cremona, Unione Tip. Cremonese di A. Bignami, 1935

VITALE, MAURIZIO

L'omerida italico. Gian Giorgio Trissino. Appunti sulla lingua dell'Italia liberata da' Gotthi, Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2010

ARTICOLI, SAGGI ED ESTRATTI DI CONVEGNO

CAPUOZZO, STEFANIA

Lepanto tra Ariosto e Tasso: la scrittura epica secondo Costo, in «Studi Rinascimentali», 10, 2012

CONTE, ADELHEID

La rinascita della Poetica nel Cinquecento italiano, in *LA POETICA DI ARISTOTELE E LA SUA STORIA*, a cura di Diego Lanza, Pisa, ETS, 2002

FERRONI, GIULIO

Il modello ariostesco come emblema ferrarese, in «Critica Letteraria», 2-3, 2013

GALLO, VALENTINA

Giraldi e le accademie ferraresi degli Elevati e dei Filareti, in «Critica Letteraria», 2-3, 2013

GIGANTE, CLAUDIO

«Azioni formidabili e misericordiose». L'esperimento epico del Trissino, in «Filologia e Critica», XXIII 1998, fasc. 1

GIGANTE, CLAUDIO

Un'interpretazione dell'«Italia liberata dai Goti», in Id., *Esperienze di filologia cinquecentesca. Salviati, Mazzoni, Trissino, Costo, il Bargeo, Tasso*, Roma, Salerno Editrice, 2003

GIGANTE, CLAUDIO

Epica e romanzo in Trissino, in *La tradizione epica e cavalleresca in Italia (XII-XVI sec.)*, a cura di Claudio Gigante e Giovanni Palumbo, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2010

MUSACCHIO, ENRICO

Il poema epico ad una svolta: Trissino tra modello omerico e modello virgiliano, in «Italice», Vol. 80, No. 3, Autunno 2003

JOSSA, STEFANO

Da Ariosto a Tasso: la verità della storia e le bugie della poesia, in «Studi Rinascimentali», 2, 2004

JOSSA, STEFANO

Petrarchismo e umorismo. Ludovico Castelvetro poeta, in «Lettere Italiane», 2005, 1

JOSSA, STEFANO

Giraldi e Pigna sui romanzi: una polemica in contesto, in «Critica Letteraria», 2-3, 2013

SCHMITT, ARBOGAST

Bibliografia

La Poetica di Aristotele e la sua reinterpretazione nella teoria poetica del Secondo Cinquecento, in *LA POETICA DI ARISTOTELE E LA SUA STORIA*, a cura di Diego Lanza, Pisa, ETS, 2002

TOMASI, FRANCO

La poésie italienne à la cour de François Ier: Alamanni, Martelli et autres cas exemplaires, in *La poésie à la cour de François Ier*, sous la direction de Jean-Eudes Girot, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2012, pp. 65-88

TORQUATO TASSO, L'ULTIMO DIFENSORE DEGLI ANTICHI CAVALIERI

CARDUCCI, GIOSUÈ

I poemi minori di Torquato Tasso: Notizia letteraria, Bologna, Ditta Nicola Zanichelli, 1894

DONADONI, EUGENIO

Torquato Tasso. Saggio critico, Firenze, La Nuova Italia, 1928, sesta edizione 1967

GARDENAL, GIANNA - SELMI, ELISABETTA

Il «Theoandrothanatos» di Giovan Francesco Conti detto Quinziani Stoa, traduzione del testo latino di Gianna Gardenal, Brescia, Grafo, 2002

GIGANTE, CLAUDIO

Tasso, Roma, Salerno Editrice, 2007

GUERRIERI CROCETTI, CAMILLO

Il «Rinaldo» di Torquato Tasso, Firenze, Vallecchi Editore, 1924

IL MERITO E LA CORTESIA. TORQUATO TASSO E LA CORTE DEI DELLA ROVERE

a cura di Guido Arbizzoni, Giorgio Cerboni Baiardi, Tiziana Mattioli e Anna Teresa Ossani, Pesaro, Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro, Il Lavoro Editoriale, 1999

MORETTI, WALTER

Torquato Tasso, in *Letteratura Italiana Laterza (LIL), Il Cinquecento. Dal Rinascimento alla Controriforma*, Roma-Bari, Laterza, 1974-1986

POLIZIANO, ANGELO

Stanze per la giostra, a cura di Saverio Orlando, Milano, Rizzoli, 1976; consultazione da www.bibliotecaitaliana.it

PROTO, ERICO

Sul Rinaldo di Torquato Tasso. Note letterarie e critiche, Napoli, Stab. Tipografico Cav. A. Tocco, 1895

RESIDORI, MATTEO

Tasso, a cura di Andrea Battistini, Bologna, il Mulino, 2009

TASSO, BERNARDO

Delle lettere, accresciute, corrette e illustrate, con la vita dell'autore scritta dal signor A. F. Seghezzi, 2 Voll., Padova, Giuseppe Comino, 1733

TASSO, BERNARDO

L'Amadigi. Nuovamente ristampato, e dalla prima impressione da molti errori espurgato, in Venetia, appresso Fabio e Agostino Zoppini fratelli, MDLXXXIII; consultazione da <http://books.google.com>

Bibliografia

- TASSO, BERNARDO
Rime, Torino, RES, 1995
- TASSO, BERNARDO E TORQUATO
Floridante, edizione critica a cura di Vittorio Corsano, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006
- TASSO, TORQUATO
Aminta, introduzione di Mario Fubini, note di Bruno Maier, premessa al testo, cronologia e bibliografia di Ettore Barelli, 1963, Milano, BUR, 1982-1988
- TASSO, TORQUATO
Apologia in difesa della Gerusalemme Liberata, in *Prose*, a cura di Ettore Mazzali, con una premessa di Francesco Flora, Milano-Napoli, Ricciardi, 1959
- TASSO, TORQUATO
Dialoghi, edizione critica di Ezio Raimondi, 3 Voll., Firenze, Sansoni, 1958
- TASSO, TORQUATO
Dialoghi, a cura di Ettore Mazzali, 2 Tomi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1959; Torino, Einaudi, 1976
- TASSO, TORQUATO
Discorsi del poema eroico, in *Opere*, a cura di Ettore Mazzali, 2 Voll., Napoli, Casa Editrice Fulvio Rossi, 1969
- TASSO, TORQUATO
Discorsi dell'arte poetica e Lettere, in *Opere*, a cura di Giorgio Petrocchi, Milano, Mursia, 1961, terza edizione, 1966
- TASSO, TORQUATO
Gerusalemme Liberata, commento di Luigi Russo, Milano-Messina, Principato, 1956
- TASSO, TORQUATO
Gerusalemme Liberata, a cura di Lanfranco Caretti, 2 Voll., Bari, Laterza, 1961, prima edizione «Universale», 1967
- TASSO, TORQUATO
Gerusalemme Liberata, a cura di Bruno Maier, introduzione di Ezio Raimondi, 2 Voll., Milano, BUR, 2001
- TASSO, TORQUATO
Gerusalemme Liberata, a cura di Franco Tomasi, Milano, BUR, 2009
- TASSO, TORQUATO
Gerusalemme Liberata e Gerusalemme Conquistata, edizioni integrali a raffronto, corrispondenza e varianti, a cura di Francesco Flora e Ettore Mazzali, Milano, Malfasi editore, 1952
- TASSO, TORQUATO
Gerusalemme Conquistata, ms. Vind. Lat. 72 della Biblioteca Nazionale di Napoli, edizione critica a cura di Claudio Gigante, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010
- TASSO, TORQUATO
Il Gierusalemme, a cura di Lanfranco Caretti, Parma, Zara, 1993

Bibliografia

TASSO, TORQUATO

Lettere, in *Opere*, a cura di Ettore Mazzali, Milano-Napoli, Ricciardi, 1959; 2 Voll., Torino, Einaudi, 1978

TASSO, TORQUATO

Le Rime, a cura di Bruno Basile, 2 Voll., Roma, Salerno Editrice, 1994

TASSO, TORQUATO

Rime per Lucrezia Bendidio, introduzione e cura di Luigi De Vendittis, Torino, Einaudi, 1965

TASSO, TORQUATO

Rinaldo, a cura di Bruno Maier, in *Opere*, 4 Voll., Tomo II, *Rime. Rinaldo. Il re Torrismondo*, Milano, Rizzoli, 1964

TASSO, TORQUATO

Rinaldo, edizione critica basata sulla seconda edizione del 1570 con le varianti della *princeps* (1562), a cura di Michael Sherberg, Ravenna, Longo Editore, 1990

VENIERO, DOMENICO

Rime di Domenico Veniero senatore viniziano raccolte ora per la prima volta ed illustrate dall'ab. Pierantonio Serassi accademico eccitato. S'aggiungono alcune poesie di Maffeo, e Luigi Venieri, nipoti dell'autore, Bergamo, appresso Pietro Lancellotto, 1750; consultazione da <http://books.google.com>

VIRGILIO, PUBLIO MARONE

Eneide, introduzione di Francesco Della Corte, traduzione di Cesare Vivaldi, note di Margherita Rubino, 2 Voll., Milano Garzanti, 1990 - 1995

ARTICOLI, SAGGI ED ESTRATTI DI CONVEGNO

BAFFETTI, GIOVANNI

Fra distanza e passione. Una poetica dell'occhio "patetico", in «Lettere Italiane», 2001, 1

BOZZETTI, CESARE

Testo e tradizione del Rinaldo, in «Studi Tassiani», Rivista a cura del Centro di Studi Tassiani, Bergamo, Anno XI, 1961

BRIGGS, HELEN M.

Tasso's Theory of epic poetry, in «The Modern Language Review», Vol. 25, No. 4, ottobre 1930

CASTELLANI, ALDO

Tra poesia e poetica: Goffredo di Buglione nella "Gerusalemme Liberata", in «Strumenti Critici», 2010, n.° 2

CORRIERI, ALESSANDRO

Lo scudo d'Achille e il pianto di Didone: da "L'Italia liberata da' Gotthi" di Giangiorgio Trissino a "Delle guerre de' Goti" di Gabriello Chiabrera, in «Lettere Italiane», 2013, 2

CORSANO, VITTORIO

L'Amadigi "epico" di Bernardo Tasso, in «Studi Tassiani», No. 51, 2003

CREMA, ELISABETTA

Bibliografia

- Osservazioni sulla tecnica della rima tra il "Furioso" e l'"Amadigi"*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», 1-2, 2005
- CREMONESI, ALBERTO
La "Gerusalemme" di Tasso attraverso i poeti spagnoli, in «Studi Tassiani», No. 53, 2005
- CROESE, MICHELE
Il "Combattimento di Tancredi e Clorinda" nelle prime traduzioni francesi della "Liberata", in «Studi Tassiani», No. 55, 2007
- FERRETTI, FRANCESCO
L'elmo di Clorinda. L'"energia" tra "Discorsi dell'arte poetica" e "Gerusalemme liberata", in «Studi Tassiani», No. 54, 2006
- FORTI, FIORENZO
L'opera prima del Tasso, in *Fra le carte dei poeti*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1965
- FUBINI, MARIO
Il «Rinaldo» del Tasso (1937), in *Studi sulla letteratura del Rinascimento*, Firenze, Sansoni, 1947
- GETTO, GIOVANNI
Preludio poetico: «Il Rinaldo», in *Interpretazione del Tasso*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1951-1966
- GUARDIANI, FRANCESCO
Anatomia di un "gap": fra tramonto del Rinascimento e alba della modernità, in «Studi Rinascimentali», 2, 2004
- HAGGE, MARCO
Vera narratio: come raccontare la realtà, in «MLN», Vol. 98, No. 1, (Gennaio 1983)
- HART, THOMAS R.
The author's voice in the Lusiads, in «Hispanic Review», Vol. 44, No. 1 (Winter, 1976)
- MARAZZI, MARTINO
Il sonno nella "Gerusalemme liberata", in «Critica Letteraria», 1, 2014
- MATTIOLI, TIZIANA
Tra i carteggi di Bernardo, in *IL MERITO E LA CORTESIA. TORQUATO TASSO E LA CORTE DEI DELLA ROVERE* a cura di Guido Arbizzoni, Giorgio Cerboni Baiardi, Tiziana Mattioli e Anna Teresa Ossani, Pesaro, Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro, Il Lavoro Editoriale, 1999
- MOMIGLIANO, ATTILIO
L'esordio del Tasso (1936), in *Studi di Poesia*, con presentazione di Luigi Russo, Messina-Firenze, Casa editrice G. D'Anna, terza edizione riveduta e accresciuta, 1960
- MORACE, ROSANNA
"Com'edra o vite implica". Note sul "Floridante" di Bernardo Tasso, in «Studi Tassiani», No. 52, 2004
- MORACE, ROSANNA
A proposito dell'edizione critica del Floridante di Bernardo Tasso, in «Italianistica», Anno XXXVII, No. 1, gennaio - aprile 2008

Bibliografia

MORACE, ROSANNA

L'autografo oliveriano dell'"Amadigi" 'epico' di Bernardo Tasso, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», 1-2, 2008

MORACE, ROSANNA

"Son diverso ancor dall'Ariosto": Bernardo Tasso tra Ariosto e Torquato, in «Italianistica», Anno XXXVII, No. 3, settembre - dicembre 2008 (Numero monografico su Ludovico Ariosto)

MORACE, ROSANNA

Il "Rinaldo" tra l'"Amadigi" e il "Floridante", in «Studi Tassiani», Nn. 56-58, 2008-2010

PATTERSON, ANNABEL M.

Tasso and Neoplatonism: the growth of his epic theory, in «Studies in the Renaissance», Vol. 18 (1971)

PESTARINO, ROSSANO

Benedetto Dall'Uva ammiratore e censore del Tasso, in «Studi Tassiani», Nn. 49-50, 2001-2002

PESTARINO, ROSSANO

Tra "Amadigi", "Floridante" e "Liberata": storia di un verso tassiano (e tracce di una dipendenza?), in «Strumenti Critici», 2003, n° 1

PESTARINO, ROSSANO

Il Tasso Etereo, in «Strumenti Critici», 2009, n° 1

PIATTI, ANGELO ALBERTO

Fonti classiche e riverberi della trattatistica rinascimentale nel 'Padre di famiglia' di Torquato Tasso, in «Critica Letteraria», 1, 2014

STOPPINO, ELEONORA

"Onde è tassato l'Ariosto". Appunti sulla tradizione del romanzo nella Gerusalemme liberata, in «Strumenti Critici», 2001, n° 2

ZANETTE, VERA

L'ottava dell'Amadigi di Bernardo Tasso. Schemi sintattici e tecniche di ripresa, in «Studi Tassiani», No. 52, 2004

INDICE DEI NOMI *

ACARISIO, ALBERTO	213n	ALFESIBÈO	133n
ACCIAIUOLI, DONATO	75	ALHAIQUE PETTINELLI, ROSANNA	318n
ACHILLE	50, 54, 89, 246n	ALIDORO	345n
ADALBERONE DI LAON	198n	ALIGHIERI (Aldighieri), bisavolo di Dante	85n
ADAM DE AMBERGAU	261	ALIGHIERI, DANTE	7, 9n, 10, 24, 40n, 44n, 82, 84-97 e n, 103 e n, 108 e n, 109 e n, 115 e n, 117, 118, 120, 121, 137, 172n, 203n, 213n, 214n, 235n, 236, 237, 243, 244n, 247, 255n, 259 e n, 270 e n, 287 e n, 296, 303, 307, 319n
ADAMO	59, 357	ALIPRANDI, PINALLA	83n
ADAUTTO, santo	28	ALLAIRE, GLORIA	57n
ADONE	368	ALLEGHERIA, moglie di Cacciagiuda	85n
AEBISCHER, PATRICK	48n	ALLEN, DENISE	139n
AGNELLI, GIUSEPPE	276n	ALMENO	368
AGOSTINO, santo	20n, 248, 253, 258	ALMETO	368
AGRAMANTE	167, 170, 173, 175, 181, 183, 184, 186, 191, 194 e n, 199, 214, 215, 368	ALMONTE	69, 341
AGRICANE	154, 190	ALTINO	368
AIACE	368, 369	ALTORRE	367
AIMERIC DE PEGULHAN	7	ALVAROTTUS per antonius Pasqualinus	228n
ALAMANNI, LUIGI	281n, 304n, 321n, 325 e n, 332, 336n, 364n, 366n	AMADIGI	11n, 132, 318n, 319, 320n, 326, 327, 328, 329, 339n, 341n, 345n, 346, 347, 356, 358n, 364n, 366n, 372n, 373n, 375
ALARTO	369	AMINTA	133 e n, 134n, 323n, 343n, 373n, 375n
ALBA	358	AMONE (CUPIDO)	191, 220, 336n, 341n, 346, 347, 348, 349, 352n, 354 e n, 355, 361, 365, 369, 373n
ALBERTELLO	31	AMORE	94 e n, 96, 98, 116, 156n, 159, 160, 161 e n, 165, 187, 195, 196, 201, 361
ALBERTI, GIOVANNI	287	ANACLETO II, papa (Pietro Pierleoni)	51n
ALBERTI, LEON BATTISTA	126n, 137, 232, 249n, 250n, 291 e n, 292, 306n, 321n	ANCESCHI, GIUSEPPE	152n, 170n
ALBERTO III PIO DI SAVOIA	256, 259	ANDREA DA BARBERINO	7, 56, 69, 70 e n, 71, 72, 73, 79, 152, 168n, 194n, 222, 224n, 225n, 226n, 229, 233n, 235n, 238n, 347
ALBICANTE, GIOVANNI ALBERTO (il Furibondo)	216 e n, 217, 218, 219	ANDREA DE LE VIEZE	163
ALBIZZI, FRANCESCO	263n		
ALBONICO, SIMONE	266n		
ALCASTO DI TESSAGLIA	348		
ALCASTO	368		
ALCHIFO	346		
ALCIMO AITO	19n		
ALCINA	198n		
ALCINOO	362		
ALDA LA BELLA	66, 154		
ALDOBRANDINI, CINZIO	133n		
ALDRISO	368, 369		
ALESSANDRO MAGNO	49, 54, 84n, 167, 230n		
ALESSANDRO VI, papa (Rodrigo Borgia)	145n, 273, 313, 377		
AL-FARGHĀNĪ (ALFRAGANO)	255 e n		

* Non vengono indicizzati i derivativi e i luoghi in cui si fa riferimento a Ludovico Ariosto, Matteo Maria Boiardo, Torquato Tasso in quanto le tre corone ferraresi costituiscono un costante punto di riferimento per lo svolgimento di questa tesi di dottorato, punteggiata da continui riferimenti ad essi.

Indice dei nomi

ANGELICA	68, 131n, 153, 154, 155n, 156n, 157, 159, 164, 165, 166, 170, 175, 180, 186 e n, 195, 197, 209, 214, 215, 216, 277n	ARLOTTO	34
ANGIÒ, BEATRICE	84n	ARMIDA	363n
ANGIÒ, CARLO	54, 84n	ARMSTRONG, GUYDA	119n
ANGIÒ, CARLO II	84n	ARNALDO DA BRESCIA	281n
ANGIÒ, RENATO	202n	ARNALDO DA VILLANOVA	281n
ANGIÒ, ROBERTO	114n	ARNAUT DANIEL	115n
ANGIÒ, TEODORICO	92	ARRIGO DA SETTIMELLO	52, 87
ANGIOLIERI, CECCO	41n	ARTÙ (<i>ARTUS DE BRETANIA</i> , <i>ARTU</i> , <i>ARTURO</i> , <i>ARTUSE</i>)	10, 12n, 24, 49, 51, 52 e n, 53, 54, 57, 68, 88n, 91n, 93, 95n, 97, 99, 159, 160, 211
ANKLI, RUEDI	228n, 229n	ARTURO	367
ANNIBALE	99	ASBURGO, CARLO V, imperatore	122n, 127n, 216n, 246n, 257n, 268n, 290, 297n, 319, 326, 333
ANNIBALE CARO	321n, 325 e n	ASBURGO, FEDERICO III, imperatore	140
ANONIMO PERUGINO	53	ASBURGO, MASSIMILIANO I, imperatore	145n
ANTANDRO	76n	ASBURGO, MASSIMILIANO II, imperatore	358n
ANTONINO, santo	264	ASCARELLI, FRANCESCA	264n
ANTONIO DA TEMPO	86	ASTAROTTE	78 e n, 80
ANTONIO DI GUIDO	80	ASTIANATTE	168n, 190, 193, 196
AONIO PALEARIO	275	ASTOLFO	163, 168n, 190 e n, 198n
APOLLO (<i>FEBO</i>)	133n, 183, 351 e n, 359, 368, 369	ASTORRI, ANTONELLA	235n
APULEIO, LUCIO	180	ATALANTE, mito fiorentino	89n
AQUILANTE	190, 216	ATLANTE, mago (<i>ATALANTE</i> , <i>ATLAS</i>)	167, 168 e n, 170, 171, 172, 173, 176, 186, 193, 194
ARAGONA, ALFONSO duca di Calabria	150, 151n, 182	ATLANTE, titano	367, 368
ARAGONA, ALFONSO I delle Asturie	181	ATTENDOLO, GIACOMO	177
ARAGONA, ALFONSO II	181	ATTEONE	368 e n, 369, 370
ARAGONA, ALFONSO V (il Magnanimo - Alfonso I re di Napoli)	166n, 182, 291	ATTEONE, mito greco	368
ARAGONA, ELEONORA	139n, 140, 142n, 310, 312n, 314	ATTILA	68
ARAGONA, FERDINANDO (FERRANTE)	140, 150, 182, 202n, 291, 312	ATTOLINO	35
ARAGONA, ISABELLA	202n	AUERBACH, ERICH	21n
ARAGONA, TULLIA	270	AUGUSTO, GAIO GIULIO CESARE OTTAVIANO, imperatore	176
ARATORE	20n	AURIGEMMA, MARCELLO	293n
ARCITA	112	AURISPA, GIOVANNI	11, 135
ARETE	180	AVICENNA (Ibn Sina)	255
ARETINO, PIETRO	188n, 213n, 216 e n, 217 e n, 252, 253 e n, 260n, 267, 269, 270, 271 e n, 307n, 318, 321n	B ACCHELLI, RICCARDO	313n
ARGALIA (<i>UBERTO</i>)	154 e n, 164, 165, 186	BACHTIN, MICHAÏL MICHAJLOVIČ	21, 118
ARGIOLAS, TOMMASO	122n, 207n	BADOER, ALBERTO	283
ARIDAMANE	368	BAFFETTI, GIOVANNI	349n
ARIÈS, PHILIPPE	127n	BAIARDO	191, 365
ARIOSTO, NICCOLÒ	314	BALDASSARRI, GUIDO	174n, 318n, 366n
ARIOSTO, VIRGINIO	302 e n	BALDELLI, IGNAZIO	32n, 42 e n
ARISTOTELE	236, 240, 317, 319n, 320n, 322, 323n, 331, 336, 337, 338 e n, 339 e n, 367n	BALDI, ANDREA	256
		BALDI, ANTONIO	256
		BALDINI, VITTORIO	257n

Indice dei nomi

BALDO, VITTORIO	245n	BENVENUTO DA IMOLA	85 e n, 258
BALDUINO	175	BERNARDO, abate	33
BALDUINO, ARMANDO	62n, 104, 105 e n, 107	BERNI, FRANCESCO (BERNIA, BERNA)	211, 213n, 216, 217 e n, 218, 219, 321n
BANCHIERI, ADRIANO	287	BÉROUL	49, 93
BANDELLO, MATTEO	252 e n, 281n, 311 e n	BERRUTO, GAETANO	28n
BANDO	159	BERTA	175, 232n
BARBATO, MARCELLO	108n	BERTA, donna	35
BARBIERATO, FEDERICO	287n	BERTOLANI, MARIA CECILIA	98n
BARBIERI, EDOARDO	248n	BERTOLUCCI PIZZORUSSO, VALERIA	21n, 96n, 102n
BARDULASTO	195	BERTRAND DE BORN	109, 115n
BARELLI, ETTORE	133n	BERTRANDO DEL POGGETTO	83n
BARIGANO	195	BESSARIONE, cardinale	136 e n, 259, 321n
BARISONE I DI TORRES	30	BETTI, FRANCO	156n
BARSELLA, SUSANNA	145n	BEVILACQUA, SIMONE	212
BARTOLI LANGELI, ATTILIO	224n, 235n	BIANCA, CONCETTA	283n
BARTOLI, COSIMO	239	BIANCOFIORE (BIANCIFIORE)	104, 106, 115, 118, 237
BARTOLI, DANIELLO	330n	BIDUINO	34
BARTOLI, LORENZO	107n	BINDONI, AGOSTINO	229n
BARTOLINO DA NOVARA	85n	BINDONI, BENEDETTO	229n
BARTOLOMEO DA VERCELLI	264	BINDONI, FRANCESCO	216, 317 e n
BARUCCI, GUGLIELMO	294n	BINDONI, GASPARE (il vecchio)	284n
BASA, DOMENICO	283	BIONDO, FLAVIO	291, 321n
BASSANO, GIOVANNI	321n	BIZZOCCHI, ROBERTO	168n
BATTAGLIA, SALVATORE	318n, 319n, 321n, 325	BLANCHEFLEUR	67
BATTISTA MANTOVANO	311n	BLASCO FERRER, EDUARDO	30n
BEATRICE, PORTINARI	90, 93, 94n, 95n	BOATO, TOMMASO	287n
BECCARI, ANTONIO	86	BOCCACCIO, GIOVANNI	62, 63, 75, 82, 85, 86, 96, 100-121 e n, 134, 146, 152 e n, 156n, 160, 178 e n, 231 e n, 235n, 236, 237, 238n, 253, 258, 260, 270, 294
BECCARI, NICCOLÒ	86	BOCCIA, CARMINE	270n
BECHTEL, GUY	241n	BODIN, JEAN	306n, 307n
BEER, MARINA	223n, 230n	BOEMONDO I D'ANTIOCHIA	50
BELACQUA	136n	BOEZIO, SEVERINO	19n, 20n, 87, 236, 242, 243n, 249
BELFORT, ANDREA	230, 254 e n, 255	BOHORT	10, 57
BELISANDRA	152n	BOIARDO, CAMILLO	208
BELISARIO	319, 320n	BOIARDO, FELTRINO	135, 143, 169, 177
BELLINCIONI, BERNARDO	80	BOIARDO, GIOVANNI	146, 208
BELLINI, GIOVANNI	142n	BOJONI, SIMON	146
BELLO, FRANCESCO (Cieco da Ferrara)	289 e n	BOLOGNA, CORRADO	113n, 302n
BELLONI, ANTONIO	323n	BOLOGNETTI, FRANCESCO	332, 333n, 364n, 366n
BEMBO, PIETRO	65, 137, 145, 213 e n, 247, 281n, 294, 296, 297n, 299, 300, 302 e n, 303, 304, 321n, 322, 323, 326, 330n	BONACCIOLI, LUDOVICO	256
BENALI, BERNARDINO	232, 259n	BONCOMPAGNO DA SIGNA	39, 52, 53n, 102n
BENAZZI, NATALE	307n, 315n	BONELLI, MANFREDO	232
BENCI, FILIPPO	238 e n	BONELLI, MICHEL	218
BENCI, GIOVANNI	238 e n	BONFADIO, IACOPO	293 e n
BENCI, IACOPO	238 e n	BONGI, SALVATORE	265
BENCI, TOMMASO	238 e n	BONIFAZIO ARIOSTI	68
BENDIDIO, LUCREZIA (<i>LICORI</i>)	134n, 323n, 343 e n		
BENDIDIO, NICOLÒ	343n		
BENEDETTO, santo	50, 252n		
BENOÎT DE SAINTE-MAURE	49, 59, 112		

Indice dei nomi

BONORA, ETTORE	213n, 288n	CABANI, MARIA CRISTINA	61n, 77n, 144n
BONVESIN DE LA RIVA	41	CACCIAGUIDA	84 e n, 85n, 89 e n, 90, 91, 92, 94, 95n, 171, 172n
BORDIN, MICHELE	109n	CACO	152n
BORGHINI, VINCENZO MARIA	44n, 236, 244n	CADIOLI, LUCA	57n
BORGIA, LUCREZIA	11n, 302, 306, 309, 312, 313 e n, 314	CAFFARINI, TOMMASO	251n
BORROMEO, CARLO, cardinale	276, 287n	CAIFA	51 e n
BOSWELL, JOHN	126n	CALCAGNINI, CELIO	146 e n
BOURLEMONT, JEANNE (Pica)	53	CALCAGNO, SIMONE	169
BOZZETTI, CESARE	340n	CALDERIO, RINALDO	325n
<i>BRADAMANTE</i>	154, 161n, 168 e n, 175, 180, 190, 192 e n, 193, 194, 195, 198n, 200 e n, 201, 209, 210, 212, 215, 277n, 344 e n, 373n	CALIMANI, RICCARDO	305n
BRAGA, ANTONIO	142n	CALITTI, FLORIANA	152n
BRANCA DELCORNO, DANIELA	48n, 57n, 74n, 156n, 341n	CALÒ, LUCA	276n
BRANCA, VITTORE	61n, 104, 243n, 249n	CALORIA, TOMMASO	97n
<i>BRANDIMARTE</i>	175, 178, 179, 180, 181, 192n, 196, 197, 198, 199, 215	CALVINO, GIOVANNI	278, 285n, 315 e n, 332
<i>BRANZARDO DI BUGEA</i>	184	CALVINO, ITALO	156n
BRAUDEL, FERNAND	130n, 251n	CALVO, ANDREA	163, 216
<i>BREUSSO</i>	368	CALVO, FRANCESCO GUIDO	216
BRIGGS, HELEN M.	338n	CAMEROTA, MICHELE	337n
<i>BRIGLIADORO</i>	165, 156n	CAMILLO (?)	20n
BRITTO, GIOVANNI	268	CAMILLO, GIULIO (Delminio)	270
BROCARDO, ANTONIO	293	CAMMAROSANO, PAOLO	28n
BROCHINO, GIOVANNI	245	CAMMELLI, ANTONIO (Pistoia)	64n, 123, 124n, 145
BRUCIOLI, ANTONIO	269, 270	CAMPANELLA, TOMMASO	213n, 263n
BRULÉ, GACE	109 e n	<i>CANDORA</i>	73
<i>BRUNELLO DI TINGITANA</i>	184	CANFORA, DAVIDE	325n
BRUNETTI, GIUSEPPINA	118n	CANOVA, ANDREA	153n
BRUNETTO LATINI	54, 87, 89n, 108n, 137	CANTIMORI, DELIO	314n, 315n
BRUNI, FRANCESCO	112n	CAPECE, TIRINELLA	11
BRUNI, LEONARDO	236n, 254, 290	CAPELLO, GUGLIELMO	135, 137
BRUNO, GIORDANO	284, 377	CAPPELLANO, ANDREA	361, 362
BRUSANTINI, VINCENZO	268, 318 e n, 366n	CAPRARA, ANTONIA	147, 151, 162, 208n
BRUSCAGLI, RICCARDO	153n	CAPRIO, GIROLAMO	245
BUONARROTI, MICHELANGELO (BONAROTTI)	313n, 321n	CAPUOZZO, STEFANIA	333n
<i>BUOVO D'AGRISMONTE</i>	346	CAPUTO, VINCENZO	270n
BUOVO D'ANTONA	69, 193, 245	CARAVIA, ALESSANDRO	287
BURCHIELLO, DOMENICO	76, 281n, 321n	CARBONE, LUDOVICO	138n
BURCKHARDT, JACOB	310n	CARDANO, GEROLAMO	281n
BURKE, PETER	308n	CARDINI, FRANCO	19n
BUSSA, FRANCESCA (santa Francesca Romana)	251n	CARDUCCI, GIOSUÈ	320 e n, 333n
BUTI, FRANCESCO	94n, 95n	CARETTI, LANFRANCO	309n
BUTZER, MARTIN	282n, 315n	CARLESSO, GIULIANA	59n
BUVALELLI, RAMBERTINO	7	<i>CARLO MAGNO (CARLONE)</i>	48, 50, 51, 52, 54 e n, 61, 65, 66, 67, 69, 73, 74, 75, 78n, 79, 80, 91, 92, 99, 152n, 154, 155, 157, 159, 160, 164, 165, 166, 167, 170, 175, 181, 186, 190, 190, 191, 192, 193, 199, 219, 232n, 237 e n, 339n, 341, 342, 344, 345,

Indice dei nomi

	347, 348, 353, 354, 365, 372n		363, 364, 365, 370, 371, 372 e n, 373
CARLO VII, re di Francia	172, 204n, 258	CLAUDIANO, CLAUDIO	144n
CARLO VIII, re di Francia	75, 82, 122n, 123, 125n, 154, 187, 202 e n, 203, 205 e n, 207 e n, 289, 290	CLAUDIO, TIBERIO CESARE AUGUSTO GERMANICO	308
CARNERIO, AGOSTINO	113 e n, 255	CLEMENTE VII, papa (Giulio Zanobi)	122n, 213n, 276, 297n, 314
CARNERIO, BERNARDO	255	CLEMENTE VIII, papa (Ippolito Aldobrandini)	82, 283, 284, 287n, 358n, 377
CARNESECCHI, PIETRO	275	CLEMENTE, santo	31, 32
CAROTENUTO, GUIDO	114n	CLEOPATRA	89
CARPI, UMBERTO	92n	CLERICUZIO, ANTONIO	36n
CARRAI, STEFANO	77n	CLODOVACO	193
CARREGA, ANNAMARIA	54n	CLORINDA	352n
CARVONCELLO (CARVONCELLE)	31	CODECA', MATTEO	259n
CASADEI, ALBERTO	301n, 324n	COHEN, ESTHER	315n
CASSIODORO	252n	COLLE, GIOVAN FRANCESCO	257n
CASTELLANI, ALDO	329n	COLLENUCCIO, PANDOLFO	145 e n
CASTELLANI, ARRIGO	28n, 33n, 34n, 35n, 36n, 38n	COLLI, VINCENZO (Calmeta)	137
CASTELLANI, FRANCESCO	76n	COLOMBA, santa	306
CASTELVETRO, LUDOVICO	330n, 337 e n	COLOMI, ABRAMO	227n
CASTIGLIONE, BALDASSARRE	293, 294, 295n, 296 e n, 299, 321n, 326	COLONNA, FABRIZIO	131n, 313
CATERINA, santa	251n, 259	COLONNA, FRANCESCO	259
CATINELLI, VIVIANO	228n	COLONNA, VITTORIA	131n, 313 e n, 321n
CATONE, MARCO PORCIO	20n, 54, 242, 249	COLONNA, VITTORIA, nipote della poetessa	374n
CATTANEO, DANESE	335, 339, 356	COLUCCIA, ROSARIO	150n
CATULLO, GAIO VALERIO	258, 319n	COMIN DA TRINO	264, 325n
CAVALCA, DOMENICO	233n, 245, 248	COMPAGNI, DINO	241n
CAVALCANTI, MAINARDO	118	CONTARINI, GASPARE	281, 315n
CAXTON, WILLIAM	12n	CONTARINI, GIOVANNI MATTEO	262
CECCO D'ASCOLI	137, 237	CONTE, ADELHEID	337n
CELIO SECONDO CURIONE	314n, 282n	CONTINI, GIANFRANCO	29n, 147n
CELLINI, BENVENUTO	123n, 307n	COPERNICO, NICCOLÒ	137
CERIOTTI, LUCA	281n	COPPENS, CHRISTIAN	264n
CERRAI, MARZIA	217n	CORDERO, BALDASSARRE	264
CESARE, CAIO GIULIO	59, 124n, 176, 246n	CORINO	368
CESERANI, REMO	79n, 156n, 309n	CORNA DA SONCINO, FRANCESCO	232
CHERUBINO DA SIENA	126n	CORNER, PIETRO	34
CHEVROLET, TERESA	337n	CORRADO DI HIRSAU	20n
CHIAMENTI, MASSIMILIANO	88n	CORRIERI, ALESSANDRO	320n
CHILDERICO	52	CORSANO, VITTORIO	327n
CHRÉTIEN DE TROYES	21, 22, 23, 24 e n, 49, 51, 89, 93, 114n, 305n	CORSONTE	368
CICERCHIA, NICCOLÒ	62	COSCIA, GIOVAN GIACOPO	374n
CICERONE, MARCO TULLIO	20n, 54, 87, 236, 240, 249, 253, 254, 257	COSMO DA VERONA (BIANCHINO DEL LEONE)	215 e n
CIMOSCO	131n	COSTANTE	193
CINO DA PISTOIA	41n, 115n	COSTANZA	73
CIRAVEGNA, JACOPO	289n	COSTANZA D'ALTAVILLA, imperatrice	219n
CIRIFFO CALVANEÒ	76n	COSTANZO, imperatore	59
CLARICE	73, 331, 336n, 347, 348, 349, 351, 352n, 354, 361,	CRATA, PAOLA	31n
		CREMA, ELISABETTA	327n
		CREMONESI, ALBERTO	351n
		CRISOLORA, EMANUELE	135n, 261, 287
		CRISTO	9n, 10n, 56n, 125n, 192, 225n, 275n, 320n, 325
		CRISTOFANO, MICHELANGELO	235 e n, 237, 248

Indice dei nomi

CRISTOFORO DA MESSISBUGO	257n	<i>DARDANO</i>	89n
CRIVELLI, TADDEO	138	<i>DARDINELLO</i>	215, 216
CROCE, BENEDETTO	98	DATI, AGOSTINO	254
CROCE, GIULIO CESARE	226n, 287	DATINI, FRANCESCO	248
CROESE, MICHELE	351n	DAUNER, GUDRUN	257n
CRUPI, GIANFRANCO	222n, 233n	DAVANZATI, BERNARDO	213n
CUNIZZA DI ALTDORF (<i>Cunegonda</i>), casata Este	83n	DE ALESSI, GIORGIO	102n
CUOMO, LUISA	32n	DE CAMÕES, LUIS	308
CURTI, ELISA	261n	DE CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL	152n
CURTIUS, ERNST ROBERT	20n, 102n	DE ENZINAS, DIEGO	285n
		<i>DE' FRANCESCHI</i> , FRANCESCO	324n
D' ACHILLE, PAOLO	31n, 32n	DE GRANADA, LUIS	264, 272
D'AMICO, MATTEO	307n, 315n	DE GREGORI, GIOVANNI	261
D'ANCONA, ALESSANDRO	104, 230n	DE GREGORI, GREGORIO	261
D'AQUITANIA, ALICE	22	DE GUEVARA, ANTONIO	272
D'AQUITANIA, ELEONORA	22, 23	DE KETHAM, JOHANNES	261
D'AQUITANIA, GUGLIELMO IX	22, 102	DE MADIIS, FRANCESCO	223 e n
D'AQUITANIA, MARIA (MARIA DI FRANCIA)	17n, 22	DE MATTIA, ANTONIO	264
		DE MICHELIS, CESARE	301n
D'ASTI, GIOVAN BARTOLOMEO	265	DE MONTAIGNE, MICHEL	326
D'AUBIGNE, THÉODORE-AGRIPPA	316n	DE MONTALVO, GARCI RODRÍGUEZ	326
D'AVALOS, ALFONSO	216n	DE ROBERTIS, DOMENICO	62 e n, 104 e n, 106n
D'AVALOS, FRANCESCO	313n	DE ROHAN-CHABOT, ANNE (MADAME SOUBISE)	314
D'AVILA, LUIGI	319, 340n	DE RONSARD, PIERRE	308
D'OVIDIO, FRANCESCO	103	DE SANCTIS, FRANCESCO	210n
DA CASAMAGLI, MALFREDO	33	DE SEPTEM ARBORIBUS, MARTINUS	229
DA FERMO, ANTONIO	44n	DE SILVA, MICHELE	297
DA FERRARA, FERRARINO	7	DE TOLEDO, GARZIA	374n
DA FIESSO, FRANCESCO	254	DE VALDES, JUAN	282n
DA FONTANETO, GUGLIELMO	265, 292n	DE VILLE, ANTOINE (DON JULIANO)	204
<i>DA MONTEFELTRO, BONCONTE</i>	348n	DE' BARNASCONI, ANTONELLO	264
DA MONTEFELTRO, FEDERICO	124, 293	DE' BASSI, PIER ANDREA	113 e n, 135, 137, 255
DA MONTEFELTRO, GUIDO	90	DE' CONTI DA SENTINO, PIERFRANCESCO (Conte di Camerino)	215 e n
DA MONTEFELTRO, GUIDUBALDO	124	DE' FRULOVISI, TITO LIVIO	308
DA NOVARA, BERNARDINO RIZZI	265	DE' LOVATI, LOVATO	6, 61, 84n
<i>DA POLENTA, FRANCESCA</i>	10, 88, 90, 91, 95 e n, 96 e n, 99, 120, 121, 135	DE' ROBERTI, ERCOLE	138, 139 e n, 142 e n
DA RUBIERA, GIUSTINIANO	224n	DE' ROSSI, BASTIANO	330n
DA SAN GIORGIO, BENVENUTO	311n	DE' ROSSI, FRANCESCO (il Salviati)	357
DA SANSEVERINO, FERRANTE	319, 374n	DE' ROSSI, NICOLÒ (lo Zoppino)	260 e n
DA SANSEVERINO, GIOVAN FRANCESCO	204n	DE' ROSSI, PORZIA	374n
DA SANSEVERINO, ROBERTO	76n, 77n, 204n	DE' ROSSI, SCIPIONE	374n
DA SPIRA, GIOVANNI (VON SPEYER, JOHANN)	257, 258, 264	DE' ROSSI DA VALENZA, FRANCESCO	256
DA SPIRA, VINDELINO (VON SPEYER, WENDELIN)	258	DE' ROSSI DA VALENZA, LORENZO	256, 257n
DALLASTA, FEDERICA	281n	DE' RUSCONI, GIORGIO	212, 214
DÄLLENBACH, LUCIEN	21n	<i>DE' SOLDANIERI, GIANNI</i>	92
DANDOLO, ALVISE	11	DE' TOLOMEI, STELLA (Stella dell'Assassino)	135, 172, 173n
<i>DANESE (UGERI)</i>	71, 73, 79, 286	DE' TORTIS, ALVISE	317n
DANIELS, RHIANNON	119n	DE' TRIMBOCCHI, GASPARE TRIBRACO	138
<i>DANIFORTE</i>	200	DECEMBRIO, ANGELO CAMILLO	135, 143 e n, 145
DANTE DA MAIANO	94	DECEMBRIO, PIER CANDIDO	11 e n, 291

Indice dei nomi

DEGLI ADELARDI, GUGLIELMO II	52	DI SAN LORENZO, PIETRO GIOVANNI	151, 121n
DEGLI AGOSTINI, NICCOLÒ	214, 215	DI SPILIMBERGO, DOMENICO	263n
DEGLI ALBANZANI, DONATO	134	DI VALDEZOCO, BARTOLOMEO	229
DEGLI ALBIZI, CAMILLO	373n	<i>DIANA (CINZIA, ARTEMIDE)</i>	347, 368
DEGLI ALLEGRI, FRANCESCO	248n	DIANTI, LAURA, casata Este	358n
DEGLI ARIENTI, GIOVANNI SABADINO	281n	<i>DIDONE</i>	88n, 89, 363 e n
DEGLI USEPPI, PIERI	44n	DILEMMI, GIORGIO	331n
<i>DEL CASSERO, IACOPO</i>	84n	DIONIGI DA BORGO SAN SEPOLCRO	114n
DEL COSSA, FRANCESCO	138, 139, 142	DIONIGI DALL'AQUILA	131n
DEL MAINE, CARLO	202n	DIONISOTTI, CARLO	103, 104 e n, 105 e n, 143n, 208n, 211 e n, 216 e n, 218, 265, 291n, 293n, 295n, 318n
DEL MONTE, ALBERTO	57n	<i>DODONE</i>	73
DEL PUPPO, DARIO	149n	DOLCE, LODOVICO	213n, 217, 267, 270, 271, 272, 317 e n, 318, 319n
DEL TUPPO, FRANCESCO	228n	DOLCIBELLI, BENEDETTO	256 e n
DELLA CASA, GIOVANNI	281, 282, 321n, 350n	DOMENICHI, LODOVICO	217 e n, 218, 219, 270, 314n
DELLA ROVERE, casata	326	DOMENICO DI GUZMAN, santo	6
DELLA ROVERE, FRANCESCO MARIA	123n, 358,	DOMINIQUE, JULIA	238n
DELLA ROVERE, FRANCESCO MARIA II	360, 375	<i>DON CHISCIOTTE</i>	152n
DELLA ROVERE, GUIDUBALDO II	358, 360n	DONÀ, LEONARDO	283, 284
DELLA SCALA, CANGRANDE	171	DONADONI, EUGENIO	336n, 339n, 364n, 372n, 373n, 374n
DELLA SEGA, FRANCESCO	276n	DONATI, CLEMENTE	254n
DELLA STRADA, FILIPPO	226 e n	DONI, ANTON FRANCESCO	227n, 267, 270, 281n, 302, 307n
DELLA VOLPE, GALVANO	337n	DONNARUMMA, RAFFAELE	178n, 181n
DELLE MONACHE, NICOLÒ	278n	DONZELLINI, BUONAMONTE	285n
DELLE QUERCE, ENRICHETTO	40n	DONZELLINI, CORNELIO	285n
DELOGU, PAOLO	28n	DONZELLINI, GIROLAMO	284 e n, 285n
DEMOCRITO	367n	<i>DORIDE</i>	197
DENARI, ODOFREDO	61	<i>DORISTELLA</i>	154, 178, 179, 180
DES PRÉZ, JOSQUIN	141	DOTTI, UGO	98n, 306n
DI BARTOLOMEO, BARTOLOMEO DI FRANCESCO	238n	DRESDEN, SAMUEL	288n
DI BATTISTA, EUFEMIA	250n	DURLINDANA	69
DI CAPUA, ANNIBALE	359	DURLING, ROBERT M.	161n
DI CAPUA, PIETRO	11		
DI DOMENICO, LUCA	228n, 229	E DOARDO I D'INGHILTERRA	56, 57
DI FILIPPO BAREGGI, CLAUDIA	264n, 265	EDWARDS, JOHN	315n
DI GIOVANNI, PIERO	238n	<i>EGISTO</i>	193
DI GLOUCESTER, <i>HUMPHREY</i>	308	EISENBICHLER, KONRAD	250n
DI LORENA, FRANCESCO	360n	EISENSTEIN, ELIZABETH L.	9n, 91n, 253n
<i>DI MAGANZA, ANSELMO</i>	354	<i>ELENA</i>	53, 58n, 89
<i>DI MAGANZA, GANO (GANELLONE)</i>	51 e n, 73, 74, 78n, 79, 80, 91, 92, 168, 175, 190, 199 e n, 215 e n, 354 e n	ELEONORA DI TOLEDO, casata Medici	240n
DI MARIENBURGO, GUILANDINO	259n	<i>ELPINO</i>	133n, 323n
DI MONTE BELO, NARDO	230	<i>EMILIA</i> , cognata di Teseo	112
DI NAVARRA, MARGHERITA	314	EMPEDOCLE	367n
DI OCCIMIANO, GIOVANNI MARIA	265		
DI PAGOLO MORELLI, GIOVANNI	244n, 249 e n		
DI PIERO, FILIPPO	228, 229		
DI PIETRO, ANTONIO	339n		
DI PIETRO, FILIPPO	230		
DI PIETRO, GABRIELE	230		

Indice dei nomi

<i>ENEAS</i>	49, 88n, 246n, 363 e n, 370n	<i>ESTE, BEATRICE</i> , figlia di Ercole I	188
ENRICO ALBRICENSIS	53	<i>ESTE, BIANCA MARIA</i>	169
ENRICO I DI CHAMPAGNE	22	<i>ESTE, BORSO</i>	74n, 135, 137, 138, 139 e n, 140, 141, 142n, 143 e n, 144 e n, 145, 150, 152, 168, 169, 170, 172, 173 e n, 178, 311, 312 e n
ENRICO II, re di Francia	272, 325n, 326	<i>ESTE, BRADAMANTE</i>	11 e n
ENRICO II, IL PLANTAGENETO	22	<i>ESTE, CESARE</i>	358n, 377
ENRICO IV DI NAVARRA, re di Francia	283	<i>ESTE, ELEONORA (LEONORA)</i>	133n, 314, 343n, 360
ENRICO III, re di Francia	307	<i>ESTE, ERCOLE I</i>	13, 77, 124n, 139 e n, 140, 141, 142n, 143, 144 e n, 145 e n, 146 e n, 147 e n, 148, 149, 150, 151 e n, 153, 166, 168, 169, 171, 172, 173 e n, 174, 176, 177, 178, 182, 183, 188, 203-209, 304, 305n, 306n, 310, 311, 312, 313
ENRICO IV, re di Francia	316n, 377	<i>ESTE, ERCOLE II</i>	133n, 241n, 268, 311, 313, 314, 315, 317, 322, 323 e n, 343, 358, 361n 312, 313n
ENRICO V, re d'Inghilterra	308	<i>ESTE, FERRANTE</i>	312, 313n
ENRICO VI DI SVEVIA, imperatore	171, 176	<i>ESTE, FORESTO</i>	68
ENRICO VII TUDOR, re d'Inghilterra	12n	<i>ESTE, FRANCESCO</i>	11n
ENRICO VIII, re d'Inghilterra	12n	<i>ESTE, FRESCO</i>	83n
ENRIGOLO	33	<i>ESTE, GIULIO</i>	312, 313 e n
EQUICOLA, MARIO (Mario d'Olvito)	188n, 308	<i>ESTE, IPPOLITO</i> , cardinale	146n, 256, 308, 311n, 312, 313
ERASMO DA ROTTERDAM	281n, 321n	<i>ESTE, IPPOLITO</i> , figlio di Alfonso I	357
ERICONNET	314	<i>ESTE, ISABELLA (GONZAGA)</i>	123n, 124n, 153 e n, 189, 217, 311n, 312, 314
<i>ERIMANO</i>	368	<i>ESTE, LEONELLO</i>	11, 135 e n, 136 e n, 137, 138 e n, 143 e n, 144 e n, 145 e n, 147 e n, 170, 172, 173 e n, 178
<i>ERMINIA</i>	352n	<i>ESTE, LUCREZIA</i>	133n, 257n, 314, 360
ESCARPIT, ROBERT	253n	<i>ESTE, LUIGI</i> , cardinale	134, 314, 316n, 323n, 331, 335, 343 e n, 344, 358 e n, 374
ESOPO	242, 256n	<i>ESTE, MARFISA</i>	11 e n
ESPOSITO DI MAMBRO, ROSSANA	55n	<i>ESTE, MELIADUSE</i>	135
<i>ESTE</i> , casata	7, 8, 10 e n, 11 e n, 13, 14, 66, 68, 82, 83n, 84 e n, 113n, 128, 139, 132, 134 e n, 135, 138 e n, 139n, 142, 143, 144, 145n, 146 e n, 148, 150, 153n, 157, 166 e n, 167, 168 e n, 171, 172 e n, 176, 182, 183, 191, 192n, 207, 208, 209, 239n, 277n, 299, 308, 312, 320n, 326, 329, 333, 342 e n, 358, 377	<i>ESTE, NICCOLÒ</i> , figlio di Leonello	147 e n, 173n
<i>ESTE, ACCARINO (ACARINO)</i>	68, 152	<i>ESTE, NICCOLÒ II</i>	85
<i>ESTE, ALBERTO</i> , figlio di Niccolò e Parisina	135	<i>ESTE, NICCOLÒ III</i>	83 e n, 114, 134, 135, 136, 138n, 140, 144, 170, 172, 173, 177, 311, 312
<i>ESTE, ALBERTO AZZO II</i> , capostipite storico	83 e n, 171	<i>ESTE, OBIZZO I</i>	83n
<i>ESTE, ALBERTO V</i>	83, 85, 177	<i>ESTE, OBIZZO II</i>	7, 83n, 84n
<i>ESTE, ALDOBRANDINO</i> , figlio di Azzo VI	83 e n, 176	<i>ESTE, RINALDO</i>	83n
<i>ESTE, ALDOBRANDINO III</i>	68	<i>ESTE, RINALDO I</i> , duca	82
<i>ESTE, ALFONSO</i> , figlio naturale di Alfonso I	358n		
<i>ESTE, ALFONSO I</i>	11n, 123n, 146n, 183, 188, 308, 309, 311 e n, 312, 317, 357, 358n		
<i>ESTE, ALFONSO II</i>	11n, 132, 133n, 227n, 304, 313, 314, 316, 333, 358n, 360, 367, 377		
<i>ESTE, ANNA</i>	314, 360 e n		
<i>ESTE, AZZO VI (AZZO I)</i>	83n, 171, 176		
<i>ESTE, AZZO VII (AZZO II)</i> (Novello)	83n, 171, 176		
<i>ESTE, AZZO VIII</i>	7, 83n, 84n		
<i>ESTE, AZZO X</i>	177		
<i>ESTE, BALDASSARRE</i>	139		
<i>ESTE, BEATRICE</i>	171		

Indice dei nomi

ESTE, SIGISMONDO	143, 144 e <i>n</i> , 147 e <i>n</i> , 169, 172, 206, 207	FILELFO, FRANCESCO	134, 308, 321
ESTE, UGO	11, 135, 172, 312	FILELFO, MARIO	145
<i>ESTE, UGO ALBERTO</i>	171, 172, 176	<i>FILESITERO</i>	180
ESTIENNE, ROBERT	266	<i>FILIDORA</i>	346
<i>ETTORE</i>	54, 167, 190, 194, 195	FILIPPO II, re di Spagna	286, 326
EUGENIO IV, papa (Gabriele Condulmer)	136 e <i>n</i>	FILIPPO DI BEZIÈRES	88
<i>EURIDICE</i>	357, 358, 360	<i>FIORDELISA</i>	154, 176, 178, 180, 196, 197, 215
EUSEBIO, santo	20 <i>n</i>	<i>FIORDESPINA</i>	190, 200 e <i>n</i> , 201, 202, 212, 344
EUSTACHIO, santo	90	FIORELLI, PIERO	30 <i>n</i>
EUTROPIO, FLAVIO	90	FIorentino, GIOVANNI	281 <i>n</i>
EVERSON, JANE	181 <i>n</i>	<i>FIOVO</i>	69
EZZELINO II DA ROMANO (il Monaco)	83 <i>n</i> , 171, 176	FIRENZUOLA, AGNOLO	180 <i>n</i> , 281 <i>n</i>
EZZELINO III DA ROMANO (il Tiranno)	171, 176	FIRMUS	35
		FLAMIGNI, ADRIANA	309 <i>n</i>
		FLORE(N)TINUS	35
		<i>FLORIANA</i>	354, 361, 362, 363 e <i>n</i> , 364 e <i>n</i> , 365
F ALARIDE	256 <i>n</i>	FLORIANI, PIERO	301 <i>n</i>
<i>FALCONE</i>	76 <i>n</i>	<i>FLORIDANO</i>	369
<i>FALCONETTO</i>	153, 231	<i>FLORIDANTE</i>	11 <i>n</i> , 327 <i>n</i> , 346, 360 <i>n</i>
FALIERO, MARIN	282 <i>n</i>	<i>FLORINDO</i> , personaggio del <i>Rinaldo</i> di Tasso (<i>LELIO</i>)	341 <i>n</i> , 352, 354, 357, 361, 364, 365 e <i>n</i> , 369, 370
FANINI, FANINO	284 <i>n</i>	<i>FLORINDO</i> , personaggio del <i>Florindo e Chiarastella</i>	232
FARFENGO, BATTISTA	231	<i>FLORINETTA</i>	80
FARNESE, casata	281	<i>FLORIO</i>	105, 106, 107, 115, 118, 232, 237
FARNESE, PIER LUIGI	360 <i>n</i>	FLORIO, MICHELANGELO	285 <i>n</i>
FARNESE, VITTORIA	360	FÒFFANO, FRANCESCO	217 <i>n</i>
FASSANELLI, RACHELE	66 <i>n</i>	FOGLIA, SERENA	125 <i>n</i>
FAZIO DEGLI UBERTI	86, 137, 172 e <i>n</i>	FOLCHETTO DA MARSIGLIA	7, 109
<i>FEBOSSILLA</i>	176, 178	FOLCO, casata Este	83 <i>n</i>
FEDERICO BARBAROSSA (FEDERICO I Hohenstaufen)	50, 51, 83 <i>n</i> , 171	FOLENA, GIANFRANCO	28 <i>n</i>
FEDERICO II DI SVEVIA	26, 43, 53, 171	FOLENGO, TEOFILO	217, 293
FEDERICO III, imperatore	140	FOLTRAN, DANIELA	349 <i>n</i>
FELICE, santo	28	FONTANINI, BENEDETTO	282 <i>n</i>
FELICE V, papa (Amedeo VIII duca di Savoia)	136 <i>n</i>	FORESTANI, BONAQUIDA	38
FELICE TANCREDI, frate da Massa	62	FORMENTIN, VITTORIO	37 <i>n</i>
FELICITA, suora	250 <i>n</i>	FORNARI, SIMONE	321 <i>n</i>
<i>FERAGUTO</i>	186	FORNI, GIORGIO	309 <i>n</i>
FERRARIO, GIULIO	215 <i>n</i>	<i>FORTEBRACCIO</i>	152
<i>FERRAÙ</i>	74, 131 <i>n</i>	FORTI, FIORENZO	336 <i>n</i> , 340 <i>n</i> , 351 <i>n</i> , 364 <i>n</i> , 370 <i>n</i>
FERRETTI, FRANCESCO	342 <i>n</i>	FORTINI BROWN, PATRICIA	45 <i>n</i>
FERRONI, GIULIO	309 <i>n</i> , 324 <i>n</i>	FORTINI, LAURA	168 <i>n</i>
FEYERABEND, SIGMUND	266	FOURNEL, JEAN LOUIS	123 <i>n</i> , 202 <i>n</i> , 205 <i>n</i> , 207 <i>n</i>
FIAMMA, GALVANO	61	FRACASTORO, GIROLAMO	321 <i>n</i>
<i>FIAMMETTA</i>	107 <i>n</i> , 112, 115, 116, 117, 119 <i>n</i> , 120, 260	FRAGNITO, GIGLIOLA	274 <i>n</i>
FIASCHI, CESARE	257 <i>n</i>	FRAJESE, VITTORIO	274 <i>n</i>
FICINO, MARSILIO	117 <i>n</i> , 130 <i>n</i> , 298, 306 <i>n</i> , 321 <i>n</i>	FRANCESCHETTI, ANTONIO	184 <i>n</i> , 185 <i>n</i>
FIDIA	356	FRANCESCO, santo	53 e <i>n</i> , 129 <i>n</i> , 279 <i>n</i>
<i>FIERABRACCIA</i>	74		
FIGORILLI, MARIA CRISTINA	227 <i>n</i> , 281 <i>n</i>		
<i>FILARCO</i>	368		

Indice dei nomi

FRANCESCO I, re di Francia	123n, 297n, 314, 325n, 326	GERVASIO DI TILBURY	52
FRANCESCO DA BARBERINO	44 e n	GETTO, GIOVANNI	352n, 363n, 364n, 366n, 369n
FRANCESCO DI PAGOLO PICCARDI	238 e n	<i>GHEDINO</i>	58n
FRANCHI, GIROLAMO	275	GHERARDO DA FRATTA	70n
FREGOSO, CESARE	216n, 360	GHERLANDI, GIULIO	275n, 276n
FREGOSO, ERCOLE	360	GHISI, ANDREA	287n
<i>FRONTINO</i>	191	<i>GHISMONDA</i>	156n
FRUGONI, CHIARA	230n	<i>GIACINTO</i>	368
FRUNDSBERG, GEORG	123n	GIAMBULLARI, BERNARDO	76n
FUBINI, MARIO	345n	GIAMBULLARI, PIERFRANCESCO	239
FUMAGALLI BEONIO BROCCHERI, MARIATERESA	14n	<i>GIANBARONE</i>	193
FUMAGALLI, EDOARDO	154n	GIANI GALLINO, TILDE	305n
<i>FUSBERTA</i>	352	GIANNETTI RUGGIERO, LAURA	156n
		<i>GIANNOZZO</i>	249n, 250n, 291
		GIBBONI, FRANCESCO	33n, 40n
		GIGANTE, CLAUDIO	316n, 320n, 328n, 374n
<i>GABRIELE</i> , arcangelo	9n	GILMONT, JEAN-FRANCOIS	238n
<i>GAIETE</i>	67	<i>GINAMO DI BAIONA</i>	354n, 362
<i>GALAAD</i>	57, 164 e n	<i>GINEVRA (GENEVRIA, GENEVRA, WINLOGEE)</i>	51, 59n, 90, 95n, 97, 118, 120, 121, 159
<i>GALACIELLA</i>	193, 194, 195	GIOLITO DE' FERRARI, BERNARDINO (Stagnino)	264
<i>GALEOTTO</i> , re	59	GIOLITO DE' FERRARI, GABRIELE	263, 264, 265, 266, 267, 268 e n, 269 e n, 270 e n, 271 e n, 272, 317, 322, 329
<i>GALEOTTO</i>	10, 56n, 95n, 96n, 118, 120, 121	GIOLITO DE' FERRARI, GIOVANNI	266, 267
GALESINI, PIETRO	287n	GIORGIO, DOMENICO	298n
GALGANO, vescovo	33	GIORGIO SCHOLARIOS	136
<i>GALIFRONE</i>	164	GIOVANNI, monaco	30n
GALILEI, GALILEO	330n, 337n	GIOVANNI BATTISTA, santo	19, 34
GALLERANI, CECILIA	311	GIOVANNI DA COLONIA	258
GALLO, VALENTINA	324n	GIOVANNI DI CONVERSINO	135n
GAMBA, BARTOLOMEO	225n, 226n	GIOVANNI DI SIVIGLIA	255
GAMBARA, VERONICA	321n	GIOVANNI EVANGELISTA, santo	37n
GAMBARIN, GIOVANNI	226n	GIOVANNI e PAOLO, martiri	285n
<i>GAMBONE</i>	179	<i>GIOVE</i>	368
GARAMOND, CLAUDE	285n	GIOVENALE, DECIMO GIUNIO	19n, 249, 259
<i>GARDENA</i> , regina	68	GIOVENCO	19n, 20n
GARDENAL, GIANNA	325n	GIOVIO, PAOLO	321n, 368n
GARDNER, EDMUND G.	53n	GIRALDI CINZIO, GIOVAN BATTISTA	144n, 163, 173n, 311 e n, 321, 322 e n, 323 e n, 324 e n, 329n, 333n, 336n, 340n, 364n
GAREFFI, ANDREA	309n	GIRATTO	34
GARIN, EUGENIO	298	GIRAUT DE BORNELH	115n
GARZONI, BARTOLOMEO	227n	GIROLAMO VIDA	321n, 325
GARZONI, TOMMASO (Ottaviano)	227 e n	GIROTTI, CARLO ALBERTO	272n
GASTALDI, GIACOMO	265	<i>GISBERTO DAL FIER VISAGGIO</i>	69
GAUNT, SIMON	18n	GIUDA	51 e n, 305n
GAUTIER D'ARRAS	49	GIUDA TADDEO, santo	34
GAZA, TEODORO	321n	<i>GIULIA TOPAZIA</i>	104
GELLI, GIOVAN BATTISTA	244n		
GENETTE, GERARD	21n, 161 e n		
GENTILE, GIOVANNI	230n		
GERARDO DI PISTOIA	34		
GEREMIA, DOROTEA	373n		
GEROLAMO (GIROLAMO), santo	20n, 230n, 245, 248, 256		

Indice dei nomi

GIULIANO DA SPIRA	53	GUARINI, BATTISTA	133n, 141, 143, 146 e n, 311n
GIULIO VALERIO	230n	GUARINI, GIOVAN BATTISTA	213n, 287n, 343n, 350n
GIUNONE (<i>LUCINA</i>)	368, 369	GUARINI, GUARINO (VERONESE)	74, 135 e n, 138n, 333
GIUNTI, famiglia	217, 263, 272, 286, 325	GUAZZELLI, DEMETRIO	145n
GIUNTI, TOMMASO	280	GUAZZO, STEFANO	287n
GIUSTINIANO	319	GUELFO, duca di Carinzia e di Baviera (casata Este)	10n, 11n, 83n
GIZZI, CHIARA	303n	GUELFO III, duca di Carinzia (casata Este)	83n
GOBBI, ROMOLO	127n	GUERRIERI CROCETTI, CAMILLO	342n
GOFFREDO DA VITERBO	50, 51	GUGLIELMO DI MALMESBURY	52n
GOFFREDO DI BUGLIONE	9 e n, 99, 329n	GUGLIELMO DI TRINO (Anima mia)	264, 265
GOFFREDO DI MONMOUTH	52 e n, 157	GUGLIELMO II DI SICILIA	52
GONDI, ANTONIO	77	GUICCIARDINI, FRANCESCO	123n, 202n, 205n, 206n, 207n, 292n, 298
GONZAGA, casata	8, 10, 320n, 326	GUIDICCIONI, GIOVANNI	321n
GONZAGA DI NOVELLARA, TADDEA	151, 208, 212 e n	<i>GUIDO DEL DUCA</i>	94
GONZAGA, ELISABETTA	124	GUIDO DELLE COLONNE	59 e n, 112
GONZAGA, ERCOLE	357, 358 e n, 367n	<i>GUIDONE DI NERBONA</i>	76n
GONZAGA, FRANCESCO, cardinale	367n	GUINIZZELLI, GUIDO	41n
GONZAGA, FRANCESCO I	10	GUITTONE D'AREZZO	53
GONZAGA, FRANCESCO II	207n, 313	GUNDERSHEIMER, WERNER L.	257n, 306n
GONZAGA, GIAN FRANCESCO	10	GUTENBERG, JOHANNES	241n, 253, 254
GONZAGA, SCIPIONE, cardinale	359, 367n	GUTHMÜLLER, BODO	130n
GOODHART GORDAN, PHYLLIS WALTER	235n		
GOODY, JACK	127n		
<i>GOSMARIO</i>	31		
<i>GRAAL (GRADALE)</i>	12n, 19, 57, 134, 164 e n, 305n		
		H	
GRACIÁN, BALTASAR	366n	HAGGE, MARCO	338n
GRADALONE	34	HAINSWORTH, JOHN BRYAN	15n
<i>GRADASSO</i>	163, 168n, 190, 191, 195, 196, 197, 198, 215	HALE, JOHN R.	292n
		HALL GEROULD, GORDON	51n
GRAF, ARTURO	52n	HARRIS, NEIL	153n, 212n, 216n, 217n, 218 e n, 223n, 229n, 258n, 260n
GRAFTON, ANTHONY	238n	HART, THOMAS R.	308n
GRAINDOR DE BRIE	49	HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH	156, 157n
GRAMSCI, ANTONIO	213n, 290n	<i>HELIE</i>	96n
GRANJON, ROBERT	285n	HEMPFER, KLAUS W.	318n
<i>GRAZIE</i>	368	HUMANS-TROMP, IRENE	37n
GRAZZINI, ANTONFRANCESCO (il Lasca)	239, 240	HOCKE, GUSTAV RENÉ	351n
GREGORIO DI TOURS	90	HOLBEIN, HANS	269n
GREGORIO IX, papa (Ugolino di Anagni)	273n		
GREGORIO MAGNO, papa	20n, 248	I	
GREGORIO XIII, papa (Ugo Buoncompagni)	272	IACOPO DA VARAZZE	245
GREGORY, TOBIAS	323n	IACOPO DELLA LANA	258, 259n
GRENDLER, PAUL F.	245n, 286n	IANZITI, GARY	11n
<i>GRIFONE</i>	190, 216	<i>IGRAINE</i>	52
GRIGSBY, JOHN L.	24n	ILARIO	114n
GRIMALDESCO, vescovo	36	IMPELLIZZERI, SALVATORE	114n
GRIMALDO, vescovo	33	IMPERATORE, BARTOLOMEO	229n
GRISWARD, JOËL H.	15n	INFELISE, MARIO	224n, 235n
GROTO, ALVISE (il Cieco d'Adria)	227n		
GUALDO, PAOLO	337n		
GUALDRADA	30		
GUARDIANI, FRANCESCO	296n		

Indice dei nomi

<i>MAMBRINO</i>	185n, 229n, 341n, 352n, 364, 365 e n, 366n, 367, 370	MASSIMO, PIETRO, principe	253
MANCINI, MARIO	17n	MATARRESE, TINA	153n, 217n, 218n
MANDEVILLE, JOHN	130n	MATILDE DI TOSCANA	377
<i>MANDRICARDO</i>	190, 191, 195, 196, 197, 199, 212, 216	MATTEO FRANCO	76n
MANELFI, PIETRO	275n, 285n	MATTIOLI, TIZIANA	329n
MANETTI, ANTONIO	241n	MATTIOTTI, GIOVANNI	251n
MANGARONI, ROSELLA	309n	MATTOZZI, IVO	285n
MANINCHEDDA, PAOLO	30n	MAUFER, PIETRO	224n
MANUZIO, ALDO	247, 256, 259, 260, 261, 266, 268n, 272, 336	MAZZACURATI, GIANCARLO	288n, 318n, 319n, 321n, 325n
MANUZIO, PAOLO	283	MAZZOCCHI DA BONDENO, GIOVANNI	256
MAOMETTO II	174	MAZZUOLI, GIOVANNI (lo Stradino)	73, 238 e n, 239 e n, 240 e n, 241n
MARACCHI BIAGIARELLI, BERTA	240n	MCLUHAN, MARSHALL	91n
MARAZZI, MARTINO	364n	MECCA, ANGELO EUGENIO	92n, 259n
MARAZZINI, CLAUDIO	29n, 347n	<i>MEDEA</i> personaggio del <i>Rinaldo</i> di Tasso	354
MARCELLI, NICOLETTA	138n	MEDICI, casata	75, 76n, 123n, 140, 238n, 239 e n, 298, 325n
MARCELLO, MARCO CLAUDIO	176	MEDICI, COSIMO (il Vecchio)	75, 76n, 295n, 298
<i>MARCO DI CORNOVAGLIA</i> , re	58n, 95n	MEDICI, COSIMO I	239, 240n, 314n
MARCO POLO	55n, 130n, 134, 237	MEDICI, COSIMO II	287n
MARCOLINI, FRANCESCO	267, 268, 324n	MEDICI, GIOVANNI (Giovanni dalle Bande Nere)	238n, 239
<i>MARFISA</i>	155n, 168n, 180, 194, 217, 318, 339n, 356	MEDICI, GIULIANO	140, 213n
MARGHERITA DI CITTÀ DI CASTELLO, santa	251n	MEDICI, GIULIO	213n, 122n, 276, 297n, 314
<i>MARGUTTE</i>	78 e n, 79, 80	MEDICI, LORENZO (il Magnifico)	14, 64n, 75, 76n, 77, 125n, 140, 150, 202n, 213n, 230, 241n, 293, 298, 307n, 311
MARIANO DE LACON	30	MEDICI, MARIA	360n
MARIN SANUDO	258	MEDICI, PIERO	75, 202n
MARINI, PAOLO	302n	MEDICI, PIERO IL GOTTOSO	75, 241n
<i>MARSILIO</i>	175, 181	MEDICI-TORNABUONI, LUCREZIA	75, 76 e n, 77n, 80
MARSILIO DA PADOVA	241n	MEDORO	155n, 156n
<i>MARTE</i>	92, 97, 111, 113, 115, 116, 124n, 220, 292, 344, 358, 365, 368	MELANTONE, FILIPPO	282n, 321n
MARTELLI, MARIO	79n	<i>MELISSA</i>	277n
MARTELLI, NICCOLÒ	239	MELON DA FRATTA	70n
MARTELLI, VINCENZO	330n	MENAGIO, EGIDIO	133n
MARTINES, LAURO	124n, 217n	MENATO, MARCO	264n
MARTINI, LUCA	239	MENGALDO, PIER VINCENZO	148n
MARTINO DI BRACARA	87	MENICHETTI, ALDO	101n, 103n, 107n
MARTINO DI TOURS, santo	252n	MERCURI, ROBERTO	113n, 114n
MARTINOZZI, ANDREA	231 e n, 232n	<i>MERLINO</i>	56n, 57n, 94n, 347
MARTINOZZI, GALEOTTO	231n, 232n	METASTASIO, PIETRO	319n
MARTINOZZI, PIETRO	231n, 232n	<i>MEZENZIO</i>	352n
MARTIRANO, CORIOLANO	270	MIANI, GIROLAMO	279n
MARZIALE, MARCO VALERIO	254, 258, 259	MICCIARELLO	30
MARZIANO CAPELLA	19n	MICHELANGELO DI CRISTOFANO DA VOLTERRA	235, 237
MASARO, CARLA	238n, 239n, 241n	MIGLIORINI, BRUNO	30n, 39n, 214n, 301n
MASCARDI, AGOSTINO	287	<i>MILONE</i>	194
MASCHERONI, SASSOLO	93		
MASI, GIORGIO	217n, 309n		
<i>MASSIMA</i>	76n		
MASSIMO, FRANCESCO, principe	253		

Indice dei nomi

MISCOMINI, ANTONIO	230	NETTUNO	370n
MISCOMINI, BARTOLOMMEO	230	NICOLA DA CASOLA	67, 152, 181
MISKIMIN, HARRY A.	127n	NICCOLÒ D'ANCONA	11
MITRIDATE	99	NICCOLÒ DA CORREGGIO	124n
MITTNER, LADISLAO	17n	NICCOLÒ DA VERONA	65
MOERICH, PAOLO	254	NICCOLÒ FRANCO	213n, 270, 275
MOLAJOLI, ROSEMARIE	139n	NICOLUCCI, GIOVAN BATTISTA (il Pigna)	133n,
MOLINARI, CARLA	323n, 359n		163, 177, 319n, 323 e n, 324 e n,
MÖLK, ULRICH	17n		329n, 333n, 339, 340 e n, 342n,
MOLZA, FRANCESCO MARIA	321n		343n
MOMIGLIANO, ATTILIO	351n	NIDOBEATO, MARTINO PAOLO	259n
MONACI, ERNESTO	35n	NIGRA , COSTANTINO	104
MONTAGNANI, CRISTINA	66n, 113n	<i>NINO</i>	165
MONTALERIO, LELIO	268n	<i>NISO</i>	350, 368
MONTANARO, GOTTARDO	278n, 279n	NOTKERO GALBULO	19n
MONTE ANDREA	53	NOVATI, FRANCESCO	226n
MONTENEGRO, RICCARDO	139n	NOVELLO, FRANCESCO	177
MORACE, ROSANNA	327n	NUMEISTER, JOHANNES	254
MORANDI, LUIGI	61n	NUOVO, ANGELA	253n
MORATA, OLIMPIA FULVIA	281n		
MORDRED (MORDRET)	52, 93	OAKESHOTT , EWART	122n
MORELLI, GIOVANNI DI PAGOLO	243n, 249	OBERTO I, casata Este	83
MORETTI, FREJ	66n	OBBIZZI, LORENZO	71, 241n
MORETTI, WALTER	328n	OCHINO, BERNARDINO	282n
<i>MORGANA</i>	52	<i>ODISSEO</i>	362
<i>MORGANTE</i>	13, 71, 75, 76 e n, 77 e n, 78 e n, 79 e n, 80, 81, 117, 181 e n, 201n, 228 e n, 237, 317, 321n	<i>ODRIMARTE</i>	368, 369
MORGIANI, LORENZO	231	ODRISMONTE	368
MORLINO, LUCA	65n	OFRIDI, GIOVANNI	35
MOSIICI, LUCIANA	45n	<i>OLANTE</i>	367
MÜNTZER, THOMAS	127n	<i>OLDAURO</i>	368
MURATORI, LUDOVICO ANTONIO	82, 83n, 168 e n, 171 e n, 172 e n, 173n, 177, 314 e n, 316 e n, 377	OLDRICI, PLANDEO	35
MUSACCHIO, ENRICO	320n	<i>OLINDO</i>	328, 352n, 369
MUSCETTA, CARLO	104	<i>OLIVIERO</i>	50, 51
<i>MUSEO</i>	363	<i>OLPESTRO</i>	367
MUSSATO, ALBERTINO	84n	OLSEN, MICHEL	77n
MUSSO, CORNELIO	263, 272	OMERO	19n, 20n, 319n, 323n, 339, 368
MUZZARELLI, MARIA GIUSEPPINA	305n	<i>ONFALE</i>	182
		ONORATO DI ARLES, santo	252n
		ORAZIO, QUINTO FLACCO	19n, 47, 259, 319n, 322, 323n
<i>NAIADI</i>	196, 197n	OREADINI, VINCENZO	216n
<i>NAMO</i>	164, 165, 170	<i>ORFEO</i>	20n, 130n, 151n, 182
NAPOLI, MARIA C.	285n	<i>ORIANA</i>	346, 372
NARDINI, LEANDRO	276n	<i>ORIGILLE</i>	165, 208n
<i>NARSETE</i>	320n, 321n	<i>ORIMENO</i>	368
NASCIMBENI, NASCIMBENE	284 e n, 285n	<i>ORIONE</i>	368
<i>NAUSICAA</i>	362	<i>ORLANDO (ORLANDINO, ROLANDO)</i>	8, 50, 51, 61, 66, 67, 69, 70n, 73, 74, 78n, 79, 80, 91, 92, 131n, 133n, 147n, 152 e n, 153-159 e n, 163, 165, 166, 167, 170, 175, 180, 186, 190, 191,
NEGRI, ANTONELLA	65n		
NELSON, JONATHAN K.	139n		
<i>NEREO</i>	197		

- 192 e *n*, 194, 196, 197, 198, 199 e
n, 208, 209, 211, 212, 214, 215,
216, 217, 219, 220, 223, 227*n*,
228 e *n*, 244*n*, 275, 277*n*, 308,
331, 336*n*, 341, 344, 348
- OROSIO, santo 230*n*
ORRILO 190 e *n*
ORVIETO, PAOLO 77*n*
OTTAVIANO DEL LIONE 69
OTTONE I, imperatore 83
OTTONE IV DI BRUNSWICK 52
OTTONELLI, GIULIO 330*n*
OVIDIO, PUBLIO NASONE 23, 49, 130*n*, 144*n*,
233*n*, 278*n*, 319*n*, 323*n*
- P**ACIOLI, LUCA (MAESTRO LUCADALBORGO) 129 e *n*
PADOAN, GIORGIO 120 e *n*
PAGLIA, VINCENZO 127*n*
PAGLIARESI, NERI 62
PALAMEDÉS 53
PALEMONE 112, 114
PALEOLOGO, GIOVANNI VIII, imperatore 136*n*
PALIPRENDA 76*n*
PALUMBO, GIOVANNI 108*n*
PANDONE, GALEAZZO 144*n*
PANEZIO, BATTISTA 145
PANFILO 117
PANIZZI, ANTONIO 216*n*, 218, 226*n*, 276*n*
PANNARTZ, ARNOLD 253, 254
PANNOCCHIESCHI, RANIERI 33
PANOFSKY, ERWIN 9*n*
PAOLINI, FABIO 227*n*
PAOLO II, papa (Pietro Barbo) 140, 169
PAOLO III, papa (Alessandro Farnese) 281, 314,
315*n*, 317, 343, 361*n*
PAOLO IV, papa (Gian Pietro Carafa) 274 e *n*, 275,
281, 315*n*, 377
PAOLO, santo 136, 225*n*, 248, 278
PAOLO DIACONO 90
PAOLUCCI FILOGENIO, SIGISMONDO 261*n*
PAPINO, GIROLAMO 284*n*
PARIDE (PARIS) 89
PARIS, protagonista del *Paris et Vienne* 286
PARMA, MICHELA 119*n*, 231*n*
PARUTA, PAOLO 283
PASINI, MAFFEO (MAPHEO) 216, 317 e *n*
PASQUALI, PEREGRINO 212
PASSARIMPETTO, MANETTO 37
PATERNOSTER, ANNICK 297*n*
PATTERSON, ANNABEL M. 338*n*
PAXIA 35
PAZZI, ALESSANDRO 336
- PAZZI, CAMICIONE 93
PELL, GREGORY M. 270*n*
PERCEVAL (PARSIFAL) 12*n*, 56*n*, 57
PERITI, SIMONA 247*n*
PERON, GIANFELICE 65*n*, 152*n*
PERRENOT, ANTOINE, cardinale 268*n*
PERSIO 19*n*
PERUCOLO, ANTONIO 278*n*
PERUCOLO, RICCARDO 278*n*, 279*n*
PESTARINO, ROSSANO 327*n*, 331*n*, 359*n*
PETRARCA, FRANCESCO 82, 84*n*, 85, 86, 96, 97
e *n*, 98 e *n*, 99 e *n*, 100, 134, 136,
137, 190*n*, 213*n*, 214*n*, 235 e *n*,
236, 237, 239, 243, 244*n*, 247,
253, 258, 259, 270, 294, 296,
319*n*, 321*n*, 322, 345, 372*n*
PETROCCHI, GIORGIO 130*n*, 210*n*, 339*n*
PETRONIO, GIUSEPPE 120*n*
PETRUCCI, ARMANDO 27 e *n*, 28*n*, 44, 233*n*
PETRUCCI, LIVIO 28*n*, 29*n*
PETRUCCI, OTTAVIANO 262
PÉZARD, ANDRÉ 89*n*
PIATTI, ANGELO ALBERTO 331*n*
PICCOLOMINI, ALESSANDRO 253*n*
PICCOLOMINI, FRANCESCO 331
PICONE, MICHELANGELO 93*n*, 98*n*
PICO DELLA MIRANDOLA, GALEOTTO 169
PICO DELLA MIRANDOLA, GIOVANNI 143, 321*n*
PIER DELLA VIGNA 306
PIERI, PAOLINO 57, 58*n*
PIETRO, santo 136*n*, 225*n*, 283
PIERO DA SIENA (Pietro di Viviano da Strove) 62
PIERO DELLA FRANCESCA 129, 142*n*, 360
PIETRO DA EBOLI 43
PIGMALIONE 88*n*
PINABELLO 91, 92, 168*n*
PINELLI, GIOVAN VINCENZO 329
PINELLI, LUCA 287*n*
PIO II, papa (Enea Silvio Piccolomini) 77*n*, 143*n*
PIO IV, papa (Giovanni Angelo Medici di Marignano) 244*n*,
276 e *n*, 283, 343, 358*n*
PIO V, papa (Michele Ghislieri) 275, 276*n*
PIO, GIAN LUDOVICO 312*n*
PIO, MARCO 146
PIO DA CARPI, ALBERTO 256, 259
PIO DA CARPI, GIOVANNI 146, 208
PIO DA CARPI, TADDEA 146, 208
PIPINO IL BREVE 193
PIRANDELLO, LUIGI 98
PIROMALLI, ANTONIO 142*n*
PIRRO 368, 369
PISANO, ANTONIO (PISANELLO) 10
PIZZAGALLI, DANIELA 11*n*

Indice dei nomi

PLANTIN, CHRISTOPHE	286	QUINT, DAVID	168n
<i>PLATINA</i> (Sacchi, Bartolomeo)	321n	QUONDAM, AMEDEO	264n, 265, 289n
PLATONE	138n, 291, 336, 367n		
PLAUTO, TITO MACCIO	146, 232, 258		
PLETONE, GIORGIO GEMISTO	136	R ABBONI, RENZO	60n
PLINIO IL VECCHIO	258	RAFFAELLI, SERGIO	32n
PLUTARCO	240	RAFFAELE DA VERONA	67, 72
<i>PLUTONE</i>	365n, 369	RAIMBAUT DE VAQUEIRAS	35
PO-CHIA HSIA, RONNIE	315n, 358n	RAINERIO	30
POGGIO BRACCIOLINI, GIOVANNI FRANCESCO	74, 227n, 254	RAJNA, PIO	28n, 79 e n, 103, 144n, 181n, 229n, 230n
POGHINO, PIETRO	33	<i>RAMPALDO</i>	193
POHL, WALTER	17n	RANGONA, CLAUDIA	360 e n
POLE, REGINALD	315n	RANGONE, FULVIO	359 e n
<i>POLIDORO</i>	193	RATDOLT, ERHARD	261
<i>POLIFEMO</i>	190	RAVEGNANI, GIUSEPPE	276n
POLIZIANO, ANGELO (AGNOLO)	80, 298, 321n, 347n	RAVESI, MARCELLO	287n
POMPEO, GNEO MAGNO	59	RAZZOLI, GIULIO	153n
PONTANO, GIOVANNI	291	REMONDINI, GIOVANNI ANTONIO	225n
PONTANO, GIROLAMO	321n	RENATA DI FRANCIA	284n, 285n, 314 e n, 315, 316 e n, 343, 361n
PONZIO PILATO	51 e n	RENZI, LORENZO	28n, 120n
PORCACCHI, TOMMASO	272	RESIDORI, MATTEO	328n
PORTONARI, famiglia	266	RIARIO, GIROLAMO	150
PORZIO, SIMONE	281n	RICCARDO III, re d'Inghilterra	12n
POSSEVINO, ANTONIO	287n	RICCI, GIOVANNI	324n
POTTER, DAVID	207n	RICCI, PIER GIORGIO	104
POVERO AVVEDUTO	76n	RICCIARDA DI SALUZZO	172
PRALORAN, MARCO	101n	<i>RICCIARDETTO</i>	80, 200n
PRANDI, STEFANO	146n	RICCUCCI, MARINA	151n
PRISCIANI, PELLEGRINO	145 e n, 168, 171	RICHARDSON, BRIAN	265, 273n
PROPERZIO, SESTO	84n, 143, 144n, 333	RICO, FRANCISCO	101n
PROSPERI, ADRIANO	285n, 314n, 315n, 358n, 372n	RICOBALDO	145 e n, 171, 176, 277n
PROSPERO	20n, 242	RINALDI, RINALDO	142n
PROTO, ERRICO	366n	RINALDO (RANALDO)	71, 73, 74, 79, 80, 131n, 152n, 157, 159, 65, 170, 171, 175, 181n, 186, 191, 194, 199n, 209, 216, 228n, 229n, 335 e n, 336n, 339n, 340, 341 e n, 342 e n, 344, 345 e n, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352 e n, 353, 354 e n, 355, 357, 360, 361, 362, 363 e n, 364 e n, 365 e n, 367, 369, 370, 371, 372 e n, 373 e n
PRUDENZIO	19n, 20n	RISSO, ROBERTO	270n
<i>PSEUDO-CALLISTENE</i>	230n	RIZZETTO, ANTONIO	276n
<i>PSEUDO-DARETE</i>	49	RIZZI DA NOVARA, BERNARDINO	265
<i>PSEUDO-DITTI</i>	49	ROBERTO IL GUISCARDO	50, 92
PUCCI, ANTONIO	7, 62, 63, 113n, 230	ROBORTELLO, FRANCESCO	336
PULCI, LUCA	8, 14, 64, 76 e n, 77n	ROCCHI, GIROLAMO	287n
PULCI, LUIGI (ALOVISE PULČI)	8, 13, 14, 64, 75 e n, 76 e n, 77 e n, 78 e n, 79 e n, 80, 81n, 104, 117, 181n, 201n, 228n, 230, 237, 293, 298, 321n, 349n	<i>RODAMONTE (RODOMONTE)</i>	154, 163, 167, 175, 192 e n, 193, 194n, 199, 217, 308
PULLINI, GIORGIO	64n		
PUPPI, LIONELLO	279n		
PURSMID, ULRICH	254		
Q UARTANI, JOHANNES	245		

Indice dei nomi

ROGGERO, MARINA	253n	SANSOVINO, FRANCESCO	281n
ROLLANDO DI BERNARDO	35	SANTORO, MARCO	222n
ROMANO, RUGGIERO	289n, 295n	SASSI, PANFILO	145
RONCAGLIA, AURELIO	105 e n, 109	SAVONAROLA, GIROLAMO	77n, 125n, 142n, 222n, 304
ROSSELLI, FRANCESCO	262	SAVONAROLA, MICHELE	138n, 255
ROSSETTI, BIAGIO	141	SAVORETTI, MORENO	325n
ROSSETTI, GIOVAN BATTISTA	257n	SBERLATI, FRANCESCO	324n
ROUILLÉ, GUILLAUME	266	SCAGLIONE, ALDO D.	168, 154n, 197n, 217n
ROVENZA DAL MARTELLO	229n	SCALA, BARTOLOMEO	76n
ROZSNYÓI, ZSUZSANNA	324n	SCALIGERO, GIULIO CESARE	337
RUCELLAI, COSIMO	131n, 321n	SCANDELLA, DOMENICO (Menocchio)	263n
RUELE, priore	34	SCATTOLINI, MICHELA	70n
RUFFIÉ, JACQUES	126n	SCHILDGEN, BRENDA DEEN	90n
RUGGIERO (RUGGERO, RUGIERO, RUGERUS)	155n, 161n, 166, 167, 168 e n, 170, 171, 183, 184, 186, 187, 190, 191, 192 e n, 193, 194, 195, 196, 197, 198 e n, 200, 201, 209 e n, 210, 212, 214, 215 e n, 277n, 308, 318, 339n, 346, 347, 373n	SCHLEGEL, FRIEDRICH	156
RUGGIERO, GUIDO	305n	SCHMITT, ARBOGAST	337n
RUIZ DOMENEC, JOSE ENRIQUE	9n	SCHWARTZ, HILLEL	125n
RUSCELLI, GIROLAMO	261n, 303 e n, 319n, 340n	SCORRANO, LUIGI	309n
RUSTICHELLO DA PISA	7, 55n, 56, 57, 58, 130n	SCRIVANO, RICCARDO	288n
		SEBASTIANI, ANTONIO	337
		SEBASTIANO DI AVIZ, re del Portogallo	308
		SEDULIO	19n, 20n
		SEgni, BERNARDO	336
		SEGRE, CESARE	92n, 156n
		SEIDEL MENCHI, SILVANA	263n
		SElMI, ELISABETTA	325n
		SEMIRAMIDE (SEMIRAMIS)	89, 165
		SENECA, LUCIO ANNEO	54, 84n, 136, 319n, 249
		SENESE, FRANCESCO	331, 334, 339n, 340n
		SERASSI, PIER ANTONIO	343n
		SERSALE, MARZIO	372n, 374n
		SERVADIO, GAIA	125n, 310n, 313n
		SERVETO, MICHELE	282n
		SESSA, GIOVAN BATTISTA	232, 318n
		SESSA, MELCHIORRE	318n
		SETTIMIO SEVERO, LUCIO	99
		SFORZA, casata	8, 203
		SFORZA, ANNA MARIA (ESTE)	188
		SFORZA, FRANCESCO (FRANCESCO IDI MILANO)	11n
		SFORZA GIACOMO ATTENDOLO, capostipite	177
		SFORZA, GIAN GALEAZZO	202n
		SFORZA, IPPOLITA	169
		SFORZA, LUDOVICO (il Moro)	188, 202n, 311
		SFORZA, SANTINELLO	360
		SHAPIRO, MARIANNE	168n
		SHAW, CHRISTINE	316n
		SHEMEK, DEANNA	250n
		SHERBERG, MICHAEL	334n
		SIBILLA CUMANA	181, 267, 320n, 321n
		SICULO, GIORGIO	284n
		SIGNOROTTO, GIOVANNI VITTORIO	263n
		SIGONIO, CARLO	331, 336n, 337
		SILENO	369
SABATINI, FRANCESCO	28n, 29n, 32n		
SABBADINI, VITTORIO	7n, 135n		
SABELLICO, MARCANTONIO	321n		
SACCHETTI, FRANCO	44n		
SACCHI, GUIDO	325n		
SACCONI, EDUARDO	156n		
SACRIPANTE	197 e n, 277n		
SADOLETO, IACOPO	297n, 315n, 321n		
SAENGER, PAUL	91n		
SAGREDO, GIOVANFRANCESCO	337n		
SALADINO	59 e n		
SALAMANCA, ANTONIO	267		
SALANI, ADRIANO	226n		
SALIMBENE DA PARMA	55		
SALLUSTIO, GAIO CRISPO	20n, 240		
SALOMONE (SALAMONE)	54, 246n		
SALUSIO, COSTANTINO	31		
SALUTATI, COLUCCIO	85, 102, 290		
SALVIATI, ALAMANNO	238n, 240n		
SALVIATI, AVERARDO	238n, 240n		
SALVIATI, IACOPO	238n, 240n		
SALVIATI, LEONARDO (LIONARDO)	213n, 320n, 330n		
SANGIRARDI, GIUSEPPE	156n		
SANNAZZARO, IACOPO	294, 321n, 325 e n		
SANSON, HELENA	301n		

Indice dei nomi

SIMEONE	33	341n, 343n, 349, 352, 356 e n,
SIMONE DA CASCIA	60n	358n, 359 e n, 363n, 366n, 372n,
SIMONE, santo	34	373, 374n, 375
SIMONETTA	347n	
SINGER, CHARLES	368n	TASSO, CORNELIA 332, 372n, 374n
SISINNIO	31	TASSONI, ALESSANDRO 330n
SISTO IV, papa (Francesco della Rovere)	140, 150, 167, 258	TATEO, FRANCESCO 138n, 292n
SISTO V, papa (Felice di Peretto)	283	TAUMANTE 368
SOBRINO	186	TAVUZZI, MICHAEL 262n
SODDU, ALESSANDRO	31n	TEBALDI, ANTONIO 145
SOFRONIA	328, 352n	TEBALDO 59
SOLERTI, ANGELO	136n, 343n	TEODORO 178, 179, 180
SOLIMANO	352n	TEODOSIO, FLAVIO 99
SOLINO	172 e n	TEODULO 20n
SOMASCO, GIOVAN BATTISTA	227n	TERENZIO, PUBLIO AFRO 19n, 20n, 314
SORDELLO DA GOITO	7	TERRACINA, LAURA 246 e n
SOSTEGNO DI ZANOBI	74n	TERZI, OTTOBUONO 177
SOURNIA, JEAN CHARLES	126n	TESEO 112
SOZOMENO, GIOVANNI	259n	THIBAUT DE CHAMPAGNE 109 e n
SPERONI, SPERONE (<i>MOPSO</i>)	133n, 134n, 323n, 329 e n, 340, 366n	THOMAS 49, 93
SPEZIARI, CAMILLO	279n	THOMAS ERASTUS 281n
SPILLER, ELIZABETH	305n	THOMAS FERRANDUS 230
SPOTTI, ALDA	232n	TIBIANO 191
STANISLAO, conte di Tarnow	359	TIBULLO, ALBIO 143, 144n
STAZIO, PUBLIO PAPIPIO	19n, 20n, 49, 84n, 112	TISBINA 154
STEFANIN, ALESSANDRA	93n	TISSONI BENVENUTI, ANTONIA 139n, 145n, 148n, 152n, 153n, 170n, 177n, 181
STONE, LAWRENCE	127n	TITO GIOVANNI, LO SCANDIANESE 268
STOPPINO, ELEONORA	58n, 339n	TOFFANELLO, MARCELLO 142n
STRAPAROLA, GIOVANNI FRANCESCO	281n	TOLOMEI, CLAUDIO 270 e n, 271n
STRINNA, GIOVANNI	31n	TOMASI, FRANCO 130n, 329n
STROLOGO, FRANCA	66n, 74n	TOMMASO D'AQUINO, santo 242, 265
STROZZI, ERCOLE	311n, 313	TOMMASO DA CELANO 53
STROZZI, GIULIO	287n	TOMMASO DA KEMPIS 245
STROZZI, TITO VESPASIANO	135, 138, 143, 145, 167, 171, 310	TOMMASO DA TORTONA 85n
STUSSI, ALFREDO	34n, 36n, 252n	TORCHITORIO, MARIANO 31n
SUARDI, PAOLO	229n	TORRENTINO, LORENZO 129n
SURDICH, LUIGI	112n	TOSCANELLA, GIOVANNI 137
SVENO	354n	TOSCANELLA, ORAZIO 272, 324n
SWEYNHEYM, KONRAD	253, 254	TRAMEZZINO, FRANCESCO 267
SYSON, LUKE	139n	TRAMEZZINO, MICHELE 267
		TREVI, EMANUELE 10n, 11n, 57n, 157n
		TRISSINO, GIAN GIORGIO 137, 213n, 319, 320 e n, 321 e n, 323, 325, 338, 340, 366n
TACITO, PUBLIO CORNELIO	258	TRISTANO 11, 12n, 23, 52 e n, 53, 54 e n, 56, 57 e n, 58 e n, 59n, 60n, 61, 62, 63n, 65, 89, 91n, 93, 94n, 95n, 97, 118, 134, 136, 157n, 159, 160, 231, 356
TACUINO, GIOVANNI	264	TRIVULZIO, GIAN GIACOMO 207n
TAMBA, GIORGIO	33n, 40n	TROIANO 167, 194, 237, 286, 341
TANCREDI	10n, 349n, 352	TROVATO, PAOLO 214n, 246n, 253n, 264n, 265, 270n, 303n, 319n, 322n
TASSO, BERNARDO	11n, 133, 304, 309, 318n, 319, 320, 321 e n, 323 e n, 326, 327n, 329 e n, 330n, 331, 332, 334n, 335, 336 e n, 339, 340n,	

Indice dei nomi

TUFANO, ILARIA	70n	VILLORESI, MARCO	48n, 54n, 57n, 60n, 64n,
TURA, COSMÈ	138, 139, 140, 142 e n		68n, 70n, 72n, 76n, 158n, 229n,
TURPINO	9, 66n, 132n, 152n, 157,		230n, 238n
	158, 162, 174, 183, 184, 191, 192,	VINCENZO DI BEAUVAIS	248
	199	VIOTTI, ERASMO	281n
TURRINI, ANTONIO	225n	VIRGILIO, PUBLIO MARONE	20n, 49, 84n,
			89, 91, 94n, 95n, 112, 115, 144 e
			n, 213n, 259n, 317n, 319n, 323n,
			325n, 339n, 344n, 347, 352n,
			370n, 372n
<i>U</i> GETTO DI DARDONA	175	VISCARDI, ANTONIO	10n, 17n, 93n
UGGIERI IL DANESE	73	VISCONTI, casata	8, 320n
UGO D'ALVERNIA (<i>UGONE</i>)	70n, 354	VISCONTI, AGNESE	10
UGONE, personaggio del <i>Rinaldo</i> di Tasso	353	VISCONTI BIANCAMARIA	11n
UITI, KARL D.	8n	VISCONTI, FILIPPO MARIA	11 e n
ULIVIERI	80	VITALE, MAURIZIO	320n
ULLOA, ALFONSO	272	VITALE, ORDERICO	50
USBEGO	178, 179	VITALE DI BLOIS	232
UTER PENDRAGON	52, 57	VITIGE	319
		VIVANTI, CORRADO	207n, 295n, 316n
		VIVES, JUAN LOUIS	287
V ALCIECO, RAFFAELE DA VERONA	214, 215	VON ESCHENBACH, WOLFRAM	305n
VALDARFER, CHRISTOPH	258	VON PASTOR, LUDWIG	275n
VALERIANO, PUBLIO LICINIO	332	<i>VULCANO</i>	305n
VALERIO MASSIMO	249	<i>VULNERATO</i>	164, 305
VALGRISI, VINCENZO	280, 323, 319n		
VALLA, LORENZO	291, 336	W ALCH, GEORGIUS	229
VALVASSORI, GIOVANNI ANDREA	319n	WEINRICH, HARALD	341n
VANDELLI, GIUSEPPE	226n	WERNER, KARL FERDINAND	18n
VANNA D'ORVIETO, santa	251n	WILKINS, ERNEST H.	104n, 228n
VARCHI, BENEDETTO M.	213n, 244n, 321n, 340n	WINRICH	20n
<i>VAROCHER</i>	67		
VARVARO, ALBERTO	28n, 40n	Z AHO, MARGARET ANN	306n
VASARI, GIORGIO	129n	<i>ZAMBRASI, TEBALDELLO</i>	92
VASSALLO VENTRONE, GIOVANNA	18n	ZANCARINI, JEAN CLAUDE	123n, 202n, 205n,
VECCE, CARLO	298n		207n
VECELLIO, TIZIANO	267	ZANETTE, VERA	327n
VEGIO, MAFFEO	254n	ZANETTI, CRISTOFORO	284n
VELLUTELLO, ALESSANDRO	213n, 268	ZANI, PIETRO	268
<i>VENERE</i>	113, 116, 368, 373	ZANOBI DA STRADA	238n
VENIERO, DOMENICO	336, 363 e n	ZAPPELLA, GIUSEPPINA	233n
VENTURA, EDOARDO	152n	ZARDIN, DANILLO	248n
VERCESI, MATTEO	230n	ZARLINO, GIOSEFFO	287n
VERGERIO, PIER PAOLO	278n, 285n	ZATTI, SERGIO	15n, 156n, 318n
<i>VERGOGNA</i>	60n	ZECKHAUSER, RICHARD J.	139n
VERINO, UGOLINO	75	ZENO, APOSTOLO	212
VERMIGLI, PIETRO MARTIRE	282n	ZERBINO	155n, 156n
<i>VESTA</i>	368	ZEVI, BRUNO	141n
VETTORI, PIERO	337	<i>ZILIANTE</i>	155n, 215
VICO, ENEA	265	ZINELLI, FABIO	108n
VIENNA, protagonista del <i>Paris et Vienne</i>	286		
VILLANI, GIOVANNI	75, 89n, 135		
VILLARI, SUSANNA	324n		

Indice dei nomi

ZOPARINO DI BENINCASA	61
ZORZI PUGLIESE, OLGA	297n
ZOTTI, ROMUALDO	276n, 277n
ZUMTHOR, PAUL	42n
ZUPPARDO, MATTEO	182n
ZWINGLI, HULDRYCH	282n

proteggi sempre questo mio lavoro

*Dedico tutte le gioiose fatiche di questi anni
a mio padre e a mia madre, i miei eroi, a cui voglio sempre più bene
man mano che gli anni passano;
a mio fratello Michele, l'unico che regga il paragone con loro,
migliore di me in tutto;
alla mia Aida, mia compagna, mio amore grandissimo,
studiosa rigorosa e meravigliosa, continua sfida;
alla mia I B, dove studiano quelli che saranno sempre i miei bambini,
anche quando diventeranno donne forti e sicure
e uomini dalla schiena dritta.*