

Schifanoia

A CURA DELL'ISTITUTO DI STUDI RINASCIMENTALI

DI FERRARA

34-35 · 2008



PISA · ROMA

FABRIZIO SERRA EDITORE

2010

Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 8/10 del 10 maggio 2010.
Direttore responsabile: Fabrizio Serra.

*

Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione, l'adattamento, anche parziale o per estratti, per qualsiasi uso e con qualsiasi mezzo effettuati, compresi la copia fotostatica, il microfilm, la memorizzazione elettronica, ecc., senza la preventiva autorizzazione scritta della *Fabrizio Serra editore*[®], Pisa · Roma.
Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge.

Proprietà riservata · All rights reserved
© Copyright 2010 by *Fabrizio Serra editore*[®], Pisa · Roma.

www.libraweb.net

Uffici di Pisa: Via Santa Bibbiana 28, I 56127 Pisa, tel. +39 050 542332, fax +39 050 574888,
fse@libraweb.net

Uffici di Roma: Via Carlo Emanuele I 48, I 00185 Roma, tel. +39 06 70493456 · fax +39 06 70476605,
fse.roma@libraweb.net

*

Amministrazione e abbonamenti
FABRIZIO SERRA EDITORE[®]
Casella postale n. 1, succursale n. 8, I 56123 Pisa,
tel. +39 050 542332, fax +39 050 574888, fse@libraweb.net

I prezzi ufficiali di abbonamento cartaceo e/o *Online* sono consultabili
presso il sito Internet della casa editrice www.libraweb.net.

*Print and/or Online official subscription rates are available
at Publisher's website www.libraweb.net.*

I pagamenti possono essere effettuati tramite versamento su c.c.p. n. 17154550
o tramite carta di credito (*American Express, Visa, Eurocard, Mastercard*)

La casa editrice garantisce la massima riservatezza dei dati forniti dagli abbonati
e la possibilità di richiederne la rettifica o la cancellazione previa comunicazione alla medesima.

Le informazioni custodite dalla casa editrice verranno utilizzate al solo scopo
di inviare agli abbonati nuove proposte (Dlgs. 196/2003).

*

Stampato in Italia · Printed in Italy

ISSN 0394-5421
ISSN ELETTRONICO 2038-6591

SOMMARIO

GIANNI VENTURI, *Introduzione* 9

GLI ESTE E L'ALBERTI: TEMPO E MISURA

Atti del Convegno internazionale

VII Settimana di Alti Studi Rinascimentali

LOREDANA OLIVATO, <i>La costruzione di un mito. Architetture albertiane nel ciclo dei mesi di Schifanoia</i>	13
LEANDRO VENTURA, <i>Leon Battista Alberti e il principe: sondaggi dalla parte delle immagini</i>	25
GIANLUCA AMERI, <i>Leon Battista Alberti e gli smalti en ronde-bosse di Leonello d'Este</i>	35
ANDREA BARBIERI, <i>Alberti e Leonello: astrologia alla corte estense di Ferrara</i>	45
ELENA BUGINI, <i>La tarsia astronomico-musicale del 'trittico padovan-parigino' di Vincenzo Dalle Vacche</i>	51
ALESSANDRO CAMIZ, <i>Sul campanile della cattedrale di Ferrara</i>	55
OLIVIA CATANORCHI, <i>Aspetti della simulazione e dissimulazione albertiana: strategie retoriche e ordine del discorso nei libri De familia</i>	69
CLAUDIA DANIOTTI, <i>Intorno ai rilievi delle celle del tempio malatestiano di Rimini</i>	79
SANDRA DUČIĆ, <i>Alberti et ses contemporains byzantins</i>	87
SIMONE G. GALOTTI, <i>Lo studio antiquario in Leon Battista Alberti e Ciriaco de' Pizzicollini: un nuovo metodo di rappresentazione dell'architettura antica</i>	99
CLAUDIA LAMBERTI, <i>La fortuna del De re aedificatoria nella Pisa medicea: politica culturale e realtà architettonica</i>	107
ANGELICA LUGLI, <i>Echi albertiani nel Libro di Pittura di Leonardo da Vinci</i>	115
ELISA MARTINI, <i>Tessere albertiane in un poema di primo Cinquecento</i>	121
GERARDA STIMATO, <i>Alberti e Leonello tra cultura, corte e potere: proposte per una lettura critica del Theogenius</i>	143

L'UNO E L'ALTRO ARIOSTO IN CORTE E NELLE DELIZIE

Atti del Convegno internazionale

X Settimana di Alti Studi Rinascimentali

<i>Avvertenza</i>	155
FABIO BERTINI, <i>In traccia del cavalleresco nella Roselmina di Giovan Battista Leoni</i>	157
FEDERICA CANEPARO, <i>Il Furioso in bianco e nero. L'edizione illustrata pubblicata da Nicolò Zoppino nel 1530</i>	165
ANNA CAVICCHI, <i>La celebrazione dei mysteria aegyptia nell'Appartamento Borgia di Pinturicchio e nelle Antichità dello Pseudo-Beroso</i>	173
ALESSANDRO CORRIERI, <i>Rivisitazioni cavalleresche ne L'Italia liberata da' Gotthi di Giangiorgio Trissino</i>	183
LUCA DEGL'INNOCENTI, <i>Testo e immagini nei continuatori dell'Ariosto: il caso uno e trino della Marfisa di Pietro Aretino illustrata coi legni del Furioso Zoppino</i>	193
MAIKO FAVARO, <i>Tra il Furioso, il Floridante e l'Odissea: i quattro primi canti del Lanciotto di Erasmo da Valvasone (1580)</i>	205

CLAUDIA LO RITO, <i>L'eccellenza di Bradamante. L'episodio della Rocca di Tristano nelle edizioni illustrate del Cinquecento dell'Orlando Furioso</i>	211
CHIARA MAIONE, <i>Un errore di prospettiva per la Cassaria del 1508</i>	219
ELISA MARTINI, <i>«All'apparir del vero»: il proemio come sguardo 'effettuale' e satirico sul reale</i>	225
LAURA PACELLI, <i>La Lena di Ludovico Ariosto</i>	233
MARCO PARRETTI, <i>Di un'ulteriore, possibile fonte del Furioso: il Ciriffo Calvaneo di Luigi Pulci</i>	239
ANNALISA PERROTTA, <i>Rifare secondo la norma: il Falconetto 1483 e il suo rifacimento in ottave</i>	249
FEDERICA PICH, <i>«Qual sempre fui, tal esser voglio» (O. F. XLIV, 61-66). Bradamante e la 'fede' sognata di Ruggiero</i>	259
VALERIA TOMASI, <i>Palazzo Roverella a Rovigo: dalla «domus murata» alla «fabrica palacii» (XIV-XV secolo)</i>	269
ORNELLA TOMMASI, <i>I Lion di Padova a Ferrara e l'Ariosto: tracce di relazioni interfamiliari e culturali di una famiglia dell'élite culturale del xv secolo</i>	281
<i>Indice dei nomi</i> a cura di Angela Ghinato	289

RIFARE SECONDO LA NORMA: IL *FALCONETTO* 1483 E IL SUO RIFACIMENTO IN OTTAVE

ANNALISA PERROTTA*

A LEGGERE le storie dei paladini di Francia si può a volte avere l'impressione di venire catapultati in un mondo atemporale, collocato in un passato mitico e lontano, dove il prima e il dopo – nell'avvicinarsi di episodi che, nelle varie opere, hanno a che fare sempre con gli stessi protagonisti – si fanno labili e controversi. Sappiamo, per esempio, che le storie narrate nei *Cantari di Rinaldo* generalmente precedono quelle dei poemi e cantari successivi, o che Roncisvalle segnerà l'epilogo della vicenda di Orlando e dei molti altri paladini che vi troveranno la morte. Ma queste schematiche coordinate riguardano solo, eventualmente, il rapporto tra i testi. L'assenza di una figura di autore dai contorni precisi, interna o esterna al testo, contribuisce a creare nel lettore moderno un senso di inafferrabilità: sembra impossibile fermare il testo a un luogo, un momento, a personaggi storicamente esistiti; proprio per l'incertezza della loro tradizione, i cantari e poemi cavallereschi artigianali o di origine canterina sono spesso stati percepiti come inaffidabili.

È ben nota la metafora botanica con cui Limentani deplorava la trascuratezza nella quale versavano allora gli studi sui cantari. Avviando un bilancio, lo studioso sosteneva che la produzione del *corpus* dei cantari apparisse come «un sottobosco su cui troppo incombono gli alberi d'alto fusto»¹ costituiti dai grandi poemi cavallereschi del nostro Rinascimento; anche la disputa sull'ottava rima,² che ha comunque avuto il merito di riaprire vecchie e non risolte questioni di datazione delle opere e di attrarre di nuovo la curiosità sui testi, sarebbe stata per Limentani innanzitutto segno di un'incapacità di rinnovamento, come se l'occhio degli studiosi non avesse saputo ancora fermarsi a sufficienza su quanto era avvenuto tra le nebulose origini dell'ottava e i capolavori rinascimentali.

D'altra parte, proprio a partire da quella tradizione, da quella forma specifica e dalla funzione attribuita a quei testi sono nati i grandi poemi cavallereschi della nostra letteratura. I vent'anni che sono seguiti al saggio di Limentani hanno visto filologi e storici della letteratura al lavoro per individuare i testi, i luoghi e le forme della trasmissione, i meccanismi compositivi e le strategie di mercato: un lavoro collettivo, anche se non sempre concertato, che, pur lontano dal colmare le ancora numerose lacune, per lo meno ha avviato lavori di schedatura, ricognizione e riflessione sui testi.

Gli studiosi dunque sono ormai consapevoli dell'importanza culturale della produzione popolare e spesso anonima dei cantari e dei poemi, come dimostra anche il secondo convegno sui

* Ringrazio Serena Sapegno per la lettura di questo testo e i consigli, Eleonora Carinci per avermi aiutato a riscontrare le varie edizioni del *Falconetto* in ottave. Tutte le conclusioni raggiunte sono responsabilità di chi scrive.

¹ ALBERTO LIMENTANI, *Il racconto epico: funzioni della lassa e dell'ottava*, in *I Cantari. Struttura e tradizione*, Atti del Convegno internazionale (Montreal, 19-20 marzo 1981), a cura di Michelangelo Picone, Maria Bendinelli Predelli, Firenze, Olschki, 1984, pp. 49-74: 61.

² CARLO DIONISOTTI, *Appunti su antichi testi*, «Italia medioevale e umanistica», VII, 1964, pp. 77-131, poi in IDEM, *Boiardo e altri studi cavallereschi*, a cura di Giuseppe Anceschi, Antonia Tissoni Benvenuti, Novara, Interlinea, 2003, pp. 95-139; ALBERTO LIMENTANI, *Struttura e storia dell'ottava rima*, «Lettere italiane», XIII, 1961, pp. 20-77; AURELIO RONCAGLIA, *Per la storia dell'ottava rima*, «Cultura neolatina», XXV, 1965, pp. 5-14; GUGLIELMO GORNI, *Un'ipotesi sull'origine dell'ottava rima*, «Metrica», I, 1978, pp. 79-94, poi in IDEM, *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 153-170 e 295-301; ALESSANDRO BALDUINO, «*Pater semper incertus*». Ancora sulle origini dell'ottava rima, «Metrica», III, 1982, pp. 107-158, poi in IDEM, *Boccaccio, Petrarca e altri poeti del Trecento*, Firenze, Olschki, 1984, pp. 93-140; per un resoconto critico della questione, ANNALISA PERROTTA, *I cantari cavallereschi: un quarantennio di studi*, «Bollettino di Italianistica», n.s., a. II, n. 1, 2005, pp. 91-117: 95-100.

cantari, organizzato a Zurigo nel 2005 a distanza di venticinque anni dal primo, che nel 1981 a Montréal aveva ospitato proprio l'intervento di Limentani.¹ Rimane da capire qualcosa in più di questi testi: se sappiamo alcune cose fondamentali sul modo in cui venivano composti,² possediamo dati importanti sulla produzione libraria e il multiforme mercato legato alle stamperie,³ sul pubblico che li leggeva,⁴ non abbiamo ancora altrettante notizie sulla funzione che i testi cavallereschi svolgevano presso i lettori. Probabilmente questo è avvenuto perché i testi sono apparsi spesso come parte di un grande organismo narrativo, unitario e compatto,⁵ in cui le storie cavalleresche si ripetono, si richiamano in schemi riconoscibili da un poema all'altro. Spesso questi testi sono composti da tessere intercambiabili, da quelle minime testuali, come un'ottava, un verso, una formula in clausola, alle macro-tessere narrative, corrispondenti a interi episodi.⁶ Si configura insomma una situazione di intertestualità diffusa, su cui giocavano con sapienza gli stampatori che facevano leva proprio sulle attese del pubblico, attraverso quella mistura di noto e nuovo nella quale risiedeva il potere di attrazione di una nuova opera.

Per provare a restituire ad almeno alcune opere cavalleresche una loro fisionomia specifica e per tentare di ancorarle a un luogo e a un tempo storico definiti è necessario mettere a punto alcune strategie utili a individuare un testo e collocarlo rispetto agli altri.

Una prima strategia è reperire testimonianze di lettura coeve legate alle varie opere. Innanzitutto il peritesto editoriale che accompagnava le stampe:⁷ in un momento in cui era in atto una rapida evoluzione delle pagine iniziali e finali del libro, ma ancora non si era pervenuti a un modello *standard*, è possibile trovare elementi particolarmente pregnanti (titoli, intestazioni, colophon, illustrazioni), volti a guidare il lettore verso i messaggi fondamentali – o ritenuti tali – comunicati dal testo; tra questi figurano anche agganci tra l'opera e la realtà politica contemporanea.⁸

¹ Gli atti del convegno sono stati pubblicati in: *Il cantare italiano tra folklore e letteratura*, Atti del convegno internazionale (Zurigo, Landesmuseum, 23-25 giugno 2005), a cura di Michelangelo Picone, Luisa Rubini, Firenze, Olschki, 2007.

² Innanzitutto, grazie al classico saggio di MARIA CRISTINA CABANI, *Le forme del cantare epico-cavalleresco*, Lucca, Pacini Fazzi, 1988, e ai saggi di Villoresi dedicati all'argomento, ora riuniti in un unico volume: MARCO VILLORESI, *La fabbrica dei cavalieri. Cantari, poemi, romanzi in prosa fra Medioevo e Rinascimento*, Roma, Salerno ed., 2005; a questo si aggiunge anche, come introduzione al genere, IDEM, *La letteratura cavalleresca. Dai cicli medievali all'Ariosto*, Roma, Carocci, 2000; interventi su casi singoli aggiungono sempre nuove tessere al mosaico complessivo: tra i più recenti, alcuni saggi contenuti nel volume *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia*, Atti del Convegno (Scandiano-Reggio Emilia-Bologna 3-6 ottobre 2005), a cura di Andrea Canova, Paola Vecchi Galli, Novara, Interlinea, 2007, come quelli di ANDREA CANOVA, "Vendetta di Falconetto" (e "Inamoramento de Orlando"), pp. 77-106; LUCA DEGL'INNOCENTI, *La voce dell'Altissimo. Il "Primo libro de' Reali" dalla piazza alla tipografia*, pp. 185-204; ELEONORA STOPPINO, *Bradamante fra i cantari e l'"Orlando furioso"*, pp. 325-340; altri, contenuti nel citato volume del 2007 *Il cantare italiano tra folklore e letteratura*, come RUEDI ANKLI, *Macrostrutture e microsequenze narrative: "Spagna", "Morgante", "Ancoira"*, pp. 113-125; DANIELA DELCORNO BRANCA, *Fra cantare e sacra rappresentazione*, pp. 97-112; FRANCA STROLOGO, *Intorno alle fonti della "Spagna" in prosa: l'altro Turpino*, «Rassegna europea di letteratura italiana», XXIX-XXX, 2007, pp. 69-91.

³ NEIL HARRIS, *Marin Sanudo Forerunner of Melzi*, «La Bibliofilia», xcv, 1993, pp. 1-37; 101-145; xcvi, 1994, pp. 15-42; IDEM, *Statistiche e sopravvivenze di antichi romanzi di cavalleria*, in *Il cantare italiano*, cit., pp. 383-412; nello stesso volume MARCO VILLORESI, *Zanobi della Barba, canterino ed editore del Rinascimento*, pp. 461-473; ANGELA NUOVO, *Il commercio librario nell'Italia del Rinascimento*, Roma, Franco Angeli, 2003; EADEM, *I "libri di battaglia": commercio e circolazione tra Quattro e Cinquecento*, in *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia*, cit., pp. 341-359; per un catalogo dei testi cavallereschi del Quattrocento, si veda *Libri Cavallereschi in Prosa e in Versi* (LICAPV), a cura di Anna Montanari, disponibile on line, all'indirizzo <http://lica.unipv.it>.

⁴ Per un discorso sulla lettura e il genere cavalleresco si veda JANE EVERSON, *The Italian Romance Epic in the Age of Humanism. The Matter of Italy and the World of Rome*, Oxford, Oxford University Press, 2001, in particolare le pp. 127-160; EADEM, *Read What I Say and not What I Read: Reading and the Romance Epic in Fifteenth-Century Ferrara*, «Italian Studies», LVIII, 2003, pp. 31-47.

⁵ Per la descrizione dell'impiego delle storie cavalleresche nelle stamperie, si veda MARCO VILLORESI, *Il mercato delle meraviglie: strategie seriali, ritolazioni e riduzioni dei testi cavallereschi a stampa fra Quattro e Cinquecento*, «Studi italiani», XIV, 1995, pp. 5-53, poi in IDEM, *La fabbrica dei cavalieri*, cit., pp. 130-174: 174.

⁶ Cfr. MARCO VILLORESI, *Per lo studio delle relazioni fra il Danese e la Reina Ancoira e altri casi di intertestualità nel romanzo cavalleresco del Quattrocento*, «Interpres», XIV, 1994, pp. 107-151, poi in IDEM, *La fabbrica dei cavalieri*, cit., pp. 38-74.

⁷ Cfr. GÉRARD GENETTE, *Soglie. I dintorni del testo*, a cura di Camilla Maria Cederna, Torino, Einaudi, 1989 (ed. orig. Paris, Editions du Seuil, 1987).

⁸ È quanto è accaduto per le edizioni quattrocentesche dell'*Altobello* (Venezia, per Antonio Pasqualino, 1476) e del *Persiano* (Venezia, Cristoforo Pensa, 1493, che ristampa il colophon dell'edizione perduta stampata a Venezia da Luca di

Un secondo elemento da tenere in considerazione sono le continuazioni seriali, che costituiscono una forma di rilettura, nel secondo poema, di quanto veniva narrato nel primo: nelle continuazioni si intravede la mano sicura di un autore che interpreta il testo precedente e sceglie ciò che può essergli utile per i suoi fini comunicativi.¹ Lo stesso discorso può essere fatto, a maggior ragione, per i rifacimenti.

Nelle pagine che seguono mi occuperò proprio di un testo e del suo rifacimento: il *Falconetto* stampato a Milano nel 1483 in una veste formale anomala, a metà tra la prosa e i versi, e il suo rifacimento in ottave stampato (ma probabilmente non per la prima volta) a Venezia nel 1500.²

Il *Falconetto* è un testo che ha ricevuto attenzioni da studiosi come Carlo Dionisotti, che lo scopre nel 1962 e lo definisce un «caso sorprendente» nell'indagine sul cambiamento del genere cavalleresco nei primi decenni della stampa;³ e ha avuto anche il bene di un'edizione critica, pubblicata nel 2003 a cura di Andrea Canova.⁴

Il *Falconetto* stampato nel 1483 (d'ora in poi *Falconetto* 1483) a Venezia non ha partizioni interne ed è strutturato in versi irregolari, legati tra loro da altrettanto irregolari rime e assonanze e non organizzati in ottave. La veste formale del breve poema fotografa una situazione di passaggio non nitida (traduzione di un originale in *lasse*? tentativo di rendere in forma poetica un originale in prosa?) ma che costituisce la testimonianza di un'instabilità delle forme che è fondamentale tenere presente nello studio della letteratura in ottave. Si ha la medesima sensazione di estraneità alla tradizione, che ormai si andava consolidando in forme ben assestate, considerando anche alcuni tratti della vicenda narrata nell'edizione milanese del 1483: le caratteristiche tutte positive del protagonista, il saraceno Falconetto, e il suo amore per un'altra saracena, Duselina; la dimensione privata della sua battaglia e l'assenza nel testo dell'angoscia della contrapposizione tra cristiani e saraceni (pur nel reciproco riconoscimento di valore), sicuramente presente in altri testi coevi. Queste caratteristiche, unite alla città in cui la vicenda è ambientata, una Roma in cui il papa quasi non compare,⁵ rendono la tessitura ideologica inconsueta per un poema stampato alla fine del xv secolo.

Il breve poema in ottave intitolato *Falconetto* e stampato a Venezia nel 1500 (d'ora in poi *Falconetto* 1500),⁶ è il rifacimento del *Falconetto* 1483. È diviso in quattro canti e composto in ottave regolari e risente già della tradizione cavalleresca precedente (in particolare del *Morgante*).

Domenico nel 1483); su questo vedi ANNALISA PERROTTA, *Alleanze necessarie: cristiani, saraceni e persiani nell'“Altobello”*, in *Il cantare italiano*, cit., pp. 127-144.

¹ Sui meccanismi seriali e il loro sfruttamento nel mercato editoriale VILLORESI, *Il mercato delle meraviglie*, cit.; sulla serialità come reinterpretazione dell'opera precedente, ANNALISA PERROTTA, *Serialità e reinterpretazione: il caso dell'“Altobello” e del “Persiano”*, in *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia*, cit., pp. 107-126.

² Il testo del 1483 è stampato da Leonhard Pachel e Ulrich Scinzenzeler a Milano. L'edizione sopravvive in due esemplari a noi noti, conservati nella British Library e nella Biblioteca Apostolica Vaticana.

³ CARLO DIONISOTTI, *Falconetto, l'ultima canzone di gesta italiana (1483)*, in *Actes du x^e Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes* (Strasbourg, 1962), Paris, Klincksieck, 1965, p. 761, ora in IDEM, *Boiardo*, cit., p. 141; lo studioso è intervenuto nuovamente vent'anni più tardi, in CARLO DIONISOTTI, *Appunti su cantari e romanzi*, «Italia medioevale e umanistica», XXXII, 1989, pp. 227-261, poi in IDEM, *Boiardo*, cit., pp. 163-191.

⁴ *Falconetto (1483)*, testo critico e commento a cura di Andrea Canova, Mantova, Arcari, 2001; si veda anche ANDREA CANOVA, *Problemi e proposte per l'edizione critica del “Falconetto” (1483)*, «Aevum», LXXVII, 1998, pp. 647-669.

⁵ Dionisotti interviene su questo punto: «Non stupisce il silenzio sul rito nunziale, né l'esclusione, inevitabile e però notevole, del papa, che pure aveva benedetto l'esercito cristiano prima della battaglia. Ipotesi probabile è di uno sfondo storico, in cui il rapporto fra Roma e il papa si era allentato, come nell'età papale avignonese e dello Scisma»; DIONISOTTI, *Appunti su cantari*, cit., p. 169.

⁶ *Falconetto delle battaglie*, Venezia, Johannes Baptista de Sessa, 1500; l'edizione si trova presso la British Library; in questo saggio, le citazioni sono tratte da un'edizione più tarda, stampata a Venezia per Agostino Bindoni nel 1544, conservata nella Biblioteca Alessandrina di Roma; il confronto tra i due testi ha evidenziato solo un adeguamento linguistico toscano dell'edizione seriore rispetto all'edizione precedente (dai tratti linguistici settentrionali) e in alcuni casi una normalizzazione metrica; dal punto di vista contenutistico – ed è questo l'aspetto che qui interessa – l'edizione successiva si è mostrata interamente conservativa.

Sembra dunque utile analizzare non solo l'opera in sé, ma anche il rifacimento in ottave che ne seguì, considerandolo come un esempio di lettura e interpretazione della singolare vicenda di Falconetto: per tentare, almeno in parte, di intrecciare allo studio linguistico e formale dell'opera, già portato avanti da Canova, quello sull'ideologia e l'immaginario cavalleresco che il *Falconetto* sottende. Si vedrà che proprio analizzando gli scarti e gli adattamenti nella trattazione della materia si può misurare la distanza ideologica tra il testo del 1483 (ma che con ogni probabilità è precedente) e quello successivo, tardo-quattrocentesco.¹

Ciò che tento qui di dimostrare è che la regolarizzazione operata dal *Falconetto* 1500 sul *Falconetto* 1483 non coinvolge soltanto l'aspetto formale, ma anche quello ideologico, e in alcuni aspetti cruciali della vicenda narrata, come la rappresentazione della guerra contro l'infedele, del nemico, e del potere di Carlo Magno.

I cambiamenti apportati dal rifacitore coinvolgono quelli che evidentemente sono considerati punti sensibili del testo, che è necessario normalizzare, come avviene per l'endecasillabo e l'ottava, se si vuole rendere il testo accettabile e funzionale al suo scopo comunicativo; allo stesso tempo sono testimonianza di un grande controllo sulla grammatica narrativa cavalleresca da parte del rifacitore.

LA VICENDA

Il poema narra la storia di una guerra tra cristiani e saraceni scoppiata a Roma a opera di Gano. Durante lo scontro il re di Persia viene catturato e suo figlio viene ucciso. La notizia arriva alla figlia del re di Persia, Duselina, che ottiene l'appoggio del suo promesso sposo, Falconetto, figlio del re di Asia, e parte per liberare il padre prigioniero. Ottenuto lo scopo tramite uno scambio, durante la tregua i due giovani sono ospiti di Carlo Magno a Roma, dove celebrano il loro matrimonio. Ma le ostilità, anche questa volta per intervento di Gano, riprendono presto e si concludono con la morte di Falconetto. La vicenda prosegue poi nel campo cristiano, nel quale si accende un'aspra rissa tra i paladini, che finisce con una difficile riconciliazione e l'annuncio della continuazione della vicenda.

L'AMORE TRA FALCONETTO E DUSELINA

Fulcro del racconto nel *Falconetto* 1483 è l'amore tra i saraceni Falconetto e Duselina. All'innamoramento dei due giovani vengono dedicati numerosi versi.² Ma soprattutto, l'amore per Duselina è la motivazione che spinge Falconetto in guerra; per Falconetto ogni animosità nei confronti dei cristiani in quanto tali è assente (sono soprattutto nemici, non nemici cristiani). Inoltre, l'amore tra i due saraceni è consacrato dalle nozze, a Roma, alla presenza di Carlo Magno: la loro unione segue le modalità del matrimonio cristiano. L'amore tra Falconetto e Duselina ha tutti i crismi della legittimità e ciò viene comprovato non solo dal matrimonio, ma anche dal fatto che la donna non ha alcuna intenzione di avere rapporti pre-matrimoniali coll'amato; il suo personaggio si discosta dunque da quello delle altre belle saracene della tradizione.

Quando fo a lo primo segno, Duxelina fo levata
e sola soleta andò a la camera de Falconeto.
E quando Falconeto vite Duxelina
disse: – Que va'-tu fazando, stella clara? –;
disse Duxelina: – Mi te volio vedere –;

¹ Per le ipotesi sulla datazione del *Falconetto* stampato nel 1483 si veda DIONISOTTI, *Appunti su cantari*, cit., p. 173 e CANOVA, *Introduzione*, in *Falconetto* (1483), cit., pp. 55-63; la versione in ottave deve essere stata composta tra la fine degli anni settanta del Quattrocento (in cui è attestata la circolazione del poema pulciano: FRANCIS W. KENT, *An Early Reference to Luigi Pulci's "Morgante"*, «Rinascimento», s. II, XXXIII, pp. 209-211), e il 1500, data della prima stampa pervenutaci.

² Sono quasi un centinaio, dal v. 393 al v. 470.

e butòge le braze a collo e sì lo baxava.
 Poi disse: – Che voliti dire? –;
 disse Duxelina: – Tu me fai molire,
 e voio che vui siate meo marito –;
 disse Falconeto: – E' son molto contento,
 se a vostro padre fusse in placimento –;
 disse Duxelina: – Lu' sarà ben contento –;
 e Falconeto zurò de non tore altra donna;
 e poi Duxelina andò a la soa camera.

(*Falconetto* 1483, vv. 453-466)¹

Nel *Falconetto* 1483 Duxelina ha inoltre una funzione diegetica molto importante: è lei che trepida e soffre per la triste vicenda di Falconetto, che verrà ucciso a tradimento da Orlando (ancora Rolando nel poema); proprio attraverso il suo personaggio il pubblico si immedesima e si appassiona alle sorti dell'eroe pagano. Duxelina ha lo scopo di attrarre l'attenzione sull'armamento leggero di Falconetto e di annunciarne, temendola, la fine: «Onde voliti andare, dolze amore meo? / Deh, metite le arme indosso, o alto signore meo!» (*Falconetto* 1483, vv. 332-33).

L'amore tra Falconetto e Duxelina pone senza dubbio i due saraceni su un piano superiore rispetto ai cristiani. La guerra di Falconetto è fatta principalmente per amore di Duxelina. Un'altra prova è il dialogo tra Falconetto e suo padre:

Disse Falconeto: – La filia de lo re de Persia veramente
 sì m'è venuto in placimento
 e sonto capitaneo de tutte la soa zente.
 A Roma volio andare con lei
 per dovere rescodere so padre veramente. –
 Disse so padre: – Non ne fa' niente,
 tu sai fiolo che nonn-ho altra radixe.

(*Falconetto* 1483, vv. 531-537)

Falconetto va a Roma principalmente per amore di Duxelina; la consecutiva («sì m'è venuto in placimento... e sonto capitaneo de tutte la soa zente») esprime in che misura l'amore e la guerra siano legati. Anche il padre di Falconetto, nel negare al figlio il permesso di andare a Roma, contrappone una motivazione che nulla ha a che fare con i rapporti con i cristiani: il fatto di avere, grazie a Falconetto, una discendenza, che verrebbe messa in pericolo nella battaglia.

Nel *Falconetto* 1500 avviene una rimozione dell'amore per Duxelina come unica ragione dello scontro. Nel testo più antico Falconetto può ben gridare «Non temo niente, / ché uno omo innamorato ne vale più de cento», per sentirsi rispondere da Rinaldo «Con la mia spada / te cazarò lo amore fora de la braga» (*Falconetto* 1483, vv. 868-71): qui l'amore è un elemento che agisce all'interno dello scontro, come motivo dello scontro medesimo. Il rifacimento omette questo scambio di battute: Duxelina diviene motivo ornamentale esterno, pretesto per l'inizio della guerra, occasione per l'autore di mostrare la propria conoscenza di Pulci e Poliziano in un'infinita sfilza di ottave sulla bellezza della donna. Nel *Falconetto* 1500 la contrapposizione tra cristiani e musulmani è centrale: lo scontro, così, da privato e personale che era nel *Falconetto* 1483 diviene un fatto politico fin dall'inizio. La dialettica tra ragioni private e ragioni politiche della guerra, presente nel poema più antico, viene appianata nel testo successivo in nome dello scontro saraceni-cristiani.

– O Falconeto, o alte signore meo,
 como son zonto a mal porto!
 Meo padre è in prexone e meo fratello è morto. –

¹ Cito dall'edizione di Andrea Canova. I corsivi sono miei.

Inlora Falconeto comenzò a parlare:
 – Per daverli rascodere eio volio andare
 e con Rolando me voio provare.
 Arme che lu' abia non li porano durare
 con lo meo forte brando tuto taliento! –
 Inlora Duxelina comenzò a parlare:
 – Non voio che tu ge vage, o franco cavallere,
 ché perduta avereve tuta la speranza de lo amor meo. –
 Di' Falconeto: – Più no me parlare:
 e' ge volio andare se davesse molire –;
 disse Duxelina: – Con vui volio venire –;
 disse Falconeto: – Eio sonto molto contento –.
 Inlora Duxelina fé comandamento
 che Falconeto fusse obedito da tuta la soa zente
 sì como fusse lo re de presente.

(*Falconetto* 1483, vv. 485-502)

Ecco come la stessa scena viene descritta nel rifacimento:

La donna disse: – A niun modo voglio
 che tu vadi con christiani a frontarti
 che ti fareben giù poner l'orgoglio
 e a' merli si farebbono impiccarti.
 Rispose il giovan – S'i' son come soglio
 quel Falconetto, farò con mie arti
 sì ch'io riscatarò il tuo degno padre
 e romperò de' malvagi le squadre.

E s'io trovo Rinaldo over Orlando
 Astolfo d'Inghilterra e Berlinghieri,
 so che proveran se taglia il mio brando,
 che non li varrà elmetto over cimieri –.
 Duselina gli disse: – Al tuo comando
 seran sesantamillia cavallieri,
 dapoi che gire pur ne vuoi a Roma.
 Ver è che un gagliardo un altro doma.

(*Falconetto* 1500 (1544), II, 16-17; B2r)¹

Nel passo del *Falconetto* 1500 la contrapposizione tra cristiani e pagani è al centro dei discorsi di Duselina e del cavaliere. Nel *Falconetto* 1483 Duselina fa appello soltanto al proprio amore, che perderebbe ogni speranza in caso di morte dell'amato; decide di accompagnarlo solo per condividere la sorte; nel *Falconetto* 1500 la donna teme la morte disonorevole di Falconetto («a' merli si farebbono impiccarti»); poi si convince – enunciando una massima di carattere generale, o formulando una constatazione («ver è che un gagliardo un altro doma») – a fornire a Falconetto un esercito per condurre l'impresa (la concessione dell'esercito sembra dunque il risultato di una contrattazione tra l'eroe e la donna): nei loro discorsi la ragione privata dell'intervento, l'amore, è completamente assente.

L'ANGOSCIA DELLA CONTRAPPOSIZIONE

Il secondo punto in cui i due testi si discostano è la rappresentazione dello scontro tra cristiani e pagani. Nel testo del 1483 Falconetto viene rappresentato come un personaggio positivo, che

¹ Ho adeguato all'uso moderno la separazione tra le parole, i segni d'interpunzione, gli apostrofi, gli accenti e l'uso delle maiuscole.

combatte per amore e viene ucciso da Orlando a tradimento, in un momento in cui non indossa l'armatura, in flagrante violazione del codice cavalleresco.

Si potrebbe dire che i Cristiani siano i cattivi della storia; la superiorità di Falconetto non li mette in difficoltà. E la necessità della guerra è un argomento piuttosto dibattuto dalla parte cristiana: i propositi di pace sono sostenuti in particolare da Orlando, altro elemento del *Falconetto* 1483 estraneo alla tradizione, nella quale a sostenere le ragioni della pace e del compromesso è soprattutto Gano, il traditore.

– Signori, vui si aviti intexo lo proferire de li pagani.

Melio si è vivere ca molire:

loro si dixeno che voleno fare lo nostro comandamento

eio si dixeva che devesse fare pax veramente,

ché eio vezo in Falconeto tanta possanza

che gran deslasso farà de li baroni de Franza.

Eio no digo questo perché de Falconeto abia pagura,

ma lo digo per li altri cavalleri,

ché assai morte ne trabucarà de lo destrere.

(*Falconetto* 1483, vv. 2094-2102)

Nonostante la precisazione di Orlando (certo non è lui ad avere paura di Falconetto!), quello che colpisce è la perentorietà della massima iniziale, che Orlando sembra accogliere senza riserve, ma che contraddice la missione del cavaliere crociato in lotta per la fede. Qui l'attenzione è spostata dallo scontro religioso al valore del protagonista principale.

Per Falconetto le ragioni di combattere cessano con la liberazione dei prigionieri. Nel *Falconetto* 1483 è assente l'angoscia della contrapposizione (paura della pericolosità dell'avversario, timore di essere sopraffatti in battaglia, insistenza sul proprio valore ecc.) dei cristiani nei confronti dei pagani, che è invece un elemento strutturale dei poemi cavallereschi carolingi stampati nei medesimi anni.

Nel rifacimento, invece, l'angoscia è ben evidente: l'autore ribadisce con insistenza la superiorità dei cristiani per forza e valore, la paura che i cristiani suscitano nei saraceni, la pericolosità degli avversari. Quando Falconetto manda un messaggero ad aprire ufficialmente le ostilità, i due testi divergono nel raccontare l'ambasciata. Nel *Falconetto* 1483 il messaggero si mostra spavaldo, si rivolge direttamente a Rinaldo e lo minaccia.

Dise lo trombete: – Seti vui quello Rainaldo

che in senia porta lo liono sbarato? –;

dise Rainaldo: – L'hai indivinato. –

E lo trombete comenzò a parlare

– Quando tu vederai quello cavallere,

ala toa vita non fusse mai più dolento,

così te tremarà la testa con le membra.

(*Falconetto* 1483, vv. 759-765)

Nel *Falconetto* 1500, invece, il messaggero non rivolge una parola in più ai paladini, ma scappa a spron battuto. La grandezza dei paladini francesi è così riflessa nella paura che suscita nei nemici.

el messo se partì molto dolente

e presto cavalcò fuor de le mura

che vedendo Rinaldo e Ricciardetto

havea di loro grandissimo sospetto.

(*Falconetto* 1500 (1544), II 40, 5-8; [B6]r)

L'aspetto interessante è che, nonostante uno dei temi centrali di entrambi i poemi sia lo scontro tra cristiani e saraceni, nel rifacimento esso divenga l'unico ammissibile, punto di convergenza di tutte le rappresentazioni e le vicende dei personaggi.

Un'altra forma di angoscia della contrapposizione è evidente quando i paladini cristiani manifestano la speranza o il desiderio che Falconetto si converta e divenga così da nemico alleato. In entrambi i testi il giovane saraceno viene lodato e temuto per il suo valore. Ma solo nel rifacimento i cristiani insistono perché Falconetto si converta: la conversione disinnescava la potenziale pericolosità del nemico.¹

Dicea Rinaldo: – O caro mio cusino
se costui si volessi far christiano
e lasciar Trivigante et Apollino
a fondo meteressimo ogni pagano
costui è el fior de ogni altro saracino
né altro so vorrebbe Carlo Mano.
Dicea Orlando: – Non ne dubitare
che ad ogni modo il vo pregion menare.

(*Falconetto* 1500 (1544), II 51, [B7]v)

Questo scambio è assente dal *Falconetto* 1483. Più sotto, nel *Falconetto* 1500 la proposta di conversione fatta dai cristiani a Falconetto viene ufficializzata da Astolfo messaggero; non c'è traccia della proposta nella prima versione della storia, in cui Astolfo si limita a farsi ambasciatore presso Falconetto della sfida mossagli da Carlo Magno:

Alora Astolfo parlò subitamente:
– Da parte di Carlo sapiate veramente
che domani siate in ponti con vostra zente,
ché batalia ordinata vole piare veramente.

(*Falconetto* 1483, vv. 987-990)

– Ambasciador mandato son da Carlo –
e dice: – Se tu non te fai cristiano
che tu venga doman a trovarlo
Ch'el serà con sue gente armato al piano.

(*Falconetto* 1500 (1544), II 59, 2-5; [B8]v)

Nel rifacimento Astolfo pare lasciare aperta un'alternativa allo scontro armato: il timore per la forza del nemico porta ad auspicare, prima dello scontro, un passaggio di campo; nel *Falconetto* 1483, invece, non vengono proposte alternative, ma si procede, pare, a viso aperto verso la battaglia campale.

LA RAPPRESENTAZIONE DEL POTERE DI CARLO MAGNO

La terza rilevante differenza ideologica tra il *Falconetto* 1483 e il suo rifacimento sta nella rappresentazione del potere di Carlo Magno e del suo rapporto con i paladini. Ecco come, all'inizio del *Falconetto* 1483, viene rappresentato il sovrano:

Carlo imperatore tutte le terre
da za e de là de mare signorezeva;
tutta la Franza e la Mania e ogni castello
signorezava quello signore bello.
Lo re d'Ongaria e quello d'Ingalterra
al suo onore tenevano le soe terre.
La Galia e la Toscana e la Lombardia
tenevano la fede de soa signoria.

¹ Come avviene nell'*Altobello*, in cui il giovane protagonista si converte all'inizio della vicenda. Ma il motivo della conversione è un *topos* affermato, si pensi solo al famoso Morgante.

Lo re de Barbaria lo temeua
e sexe mulli caricati de oro oni anno ge donave.

(*Falconetto* 1483, vv. 11-20)

Si legga ora il rifacimento:

Dico che essendo Carlo in grande honore
assai contento più che fusse mai
vedendo el suo nepote Senatore
e Salomon, e gli altri baron gai
fra questi v'era Gano il traditore
che pensa sempre a' christiani dar guai
eravi anchora suo figlio Baldovino
Avolio, Berlingieri, Ottone, e Avino.

El re, che Barbaria signoreggiava,
temeva che Carlo non l'assediossi.
Ogni anno un gran tributo gli mandava

(*Falconetto* 1500 (1544), I, 4-5,3; A2v)

Nel brano del rifacimento la potenza di Carlo è legata alla grandezza della sua baronia. Nel primo *Falconetto*, invece, la grandezza di Carlo poggia su basi oggettive: l'estensione delle terre di qua e di là del mare, la proprietà feudale delle terre dei suoi vassalli. A un potere legato all'effettivo possesso di ampi territori, il rifacitore contrappone una grandezza riflessa di Carlo, legata alla grandezza dei paladini e alla loro effettiva forza militare. Si tratta di un cambiamento di prospettiva significativo, perché segna lo scarto tra un sovrano assoluto, che fonda la propria autorità sul possesso dei territori, e un sovrano che è costretto a contrattare continuamente la propria autorità con quella degli altri paladini, come succederà sistematicamente nella tradizione italiana più tarda.

Un altro esempio di questo scarto nella rappresentazione del potere di Carlo si ha poco prima dello scontro con i saraceni. Carlo affida a Orlando il ruolo di capitano delle sue schiere: «inlora lo re fè comandamento / che lo re d'Angradita («sere d'Angrante»)¹ fusse capitaneo de la sua zente» (*Falconetto* 1483, vv. 104-5). Ma si veda con che diverso piglio Carlo nomina Orlando capitano nel *Falconetto* 1500:

L'Imperator chiamò il nepote Orlando
e disse: – I Christiani ti raccomando.

Tu sei la speme de la christianità,
ognun si fida ne la tua fierezza.
In te regna prodezza e gran bontà,
tu sei quel che mantien la mia grandezza
sì che de li Christiani habbi pietà
che condotti non siano a lor sezza.
Ecco il bastone: io te fo capitano
di tutto quanto il popolo christiano.

(*Falconetto* 1500 (1544), II 63, 7-64; C1r)

L'omaggio del sovrano al suo barone e il riconoscimento dell'importanza del suo ruolo per il mantenimento del regno è esplicito: il rifiuto di combattere di Orlando, possibilità implicitamente considerata nelle parole di Carlo («de li christiani habbi pietà»), metterebbe in pericolo l'intera cristianità.

¹ Per la correzione, si veda la nota del curatore a questo verso (*Falconetto* [1483], p. 125).

Abbiamo dunque visto che il testo del *Falconetto* 1500 modifica profondamente l'impostazione ideologica del testo precedente: per quanto riguarda la guerra, spostando il fuoco del racconto dall'amore di Falconetto per Duselina alla contrapposizione cristiani-pagani. Nel *Falconetto* 1500 è presente un'angoscia della contrapposizione assente nel *Falconetto* 1483; inoltre cambia sensibilmente anche la figura del sovrano, costretto a fondare il proprio potere sui paladini e a negoziarlo con loro.

Le modificazioni avvenute nel *Falconetto* 1500 testimoniano un adeguamento ideologico: la normalizzazione del *Falconetto* 1483 ha dunque coinvolto sia l'aspetto formale che quello contenutistico. L'anonimo e non brillante autore del *Falconetto* 1500 dimostra così un controllo davvero sorprendente dei mezzi comunicativi legati al genere. L'uso di *topoi* narrativi da un lato e lo scarto da essi dall'altro sono gli strumenti tramite i quali l'autore può decidere di comunicare messaggi precisi sul modo di considerare la guerra, l'autorità politica, i rapporti di alleanza. Il caso del *Falconetto* 1500 può essere considerato prova di un fenomeno che probabilmente non si limita ad alcuni casi isolati.

L'abilità e la consapevolezza nell'uso della 'grammatica narrativa' cavalleresca sembrano infatti far parte del bagaglio di competenze di molti canterini, indipendentemente dalla loro abilità o cultura letteraria: sembra possibile ipotizzare una competenza specifica, legata al genere letterario, che consentiva agli autori di avere una consapevolezza complessiva del funzionamento del poema cavalleresco, testimoniata dall'uso sapiente dei dettagli. Sembra cioè emergere un uso consapevole del linguaggio politico – fatto di *topoi* narrativi, di immagini, di rappresentazioni – proprio di questi testi.

Naturalmente, nel momento in cui c'è un adeguamento ideologico, è possibile individuare anche la funzione specifica affidata al testo: la rappresentazione della guerra, del potere e dell'avversario affida ai poemi cavallereschi alla fine del Quattrocento un messaggio ben preciso. Un messaggio che è ancorato a un luogo e a un tempo individuabili con una certa precisione.

È così che questi testi perdono l'aspetto sfuggente e atemporale di testi 'di servizio', ovvero di fonti, materiale grezzo, che, ripreso e rielaborato, andrà a costituire la struttura dei grandi poemi cavallereschi della nostra letteratura rinascimentale. Il concetto di fonte non può continuare a essere trattato come 'neutro', e il rinvenimento delle fonti come un esercizio erudito per ricostruire una tradizione. Pulci, Boiardo, Ariosto nell'utilizzare le fonti dovevano in qualche modo misurarsi con il valore ideologico dei testi che circolavano, e che avevano sotto mano.

COMPOSTO IN CARATTERE DANTE MONOTYPE DALLA
FABRIZIO SERRA EDITORE, PISA · ROMA.
STAMPATO E RILEGATO NELLA
TIPOGRAFIA DI AGNANO, AGNANO PISANO (PISA).

★

Dicembre 2010

(CZ 2 · FG 21)



