

MICHELE COMELLI

## Il *Gyrone il Cortese* di Luigi Alamanni e la tradizione cavalleresca italiana

Nell'*annus mirabilis*<sup>1</sup> 1548, con la pubblicazione degli ultimi due volumi dell'*Italia liberata da' Gotti* di Trissino, del *Gyrone il cortese*<sup>2</sup> e delle *Explicationes alla Poetica* di Aristotele di Robortello, può dirsi aperto, sia dal punto di vista teorico, sia dal punto di vista pratico, il dibattito sul poema eroico. La *communis opinio*,<sup>3</sup> in effetti, vede nel *Gyrone* – edito a Parigi nel 1548 ma iniziato circa due anni prima – una tappa importante nella transizione dal poema di Ariosto a quello di Tasso: come ha dimostrato

Questo intervento si iscrive in una più ampia ricerca sulle sorti del poema cavalleresco e sulla teorizzazione di un moderno poema eroico negli anni trenta, quaranta e cinquanta del XVI secolo (ossia tra il terzo *Furioso* e i primi esperimenti eroici del Tasso), con particolare attenzione al *Gyrone il cortese* alamanniano e al suo ruolo di mediazione, negli anni quaranta, tra tradizione cavalleresca italiana (Pulci, Boiardo, Ariosto e, direi anche, il Cieco) e le prime critiche al modello ariostesco e le teorizzazioni di stampo aristotelico. Si tratta di una ricerca ancora *in fieri* ma che ha già dato alcuni frutti nell'analisi del manoscritto del *Gyrone*, così come nello studio dei possibili rapporti tra il *Gyrone* stesso, il *Costante* di Bolognetti, l'*Ercole* di Giralaldi e l'*Amadigi* di Bernardo Tasso, che, proprio negli anni quaranta, erano già in avanzato stadio di composizione. Rimando, pertanto, a una sede più idonea l'approfondimento, nonché la verifica di alcuni aspetti della questione, che qui sono solo tangenzialmente toccati. In particolare, spero di pubblicare uno studio sulla terza sezione "epica" del *Gyrone* e i suoi rapporti con i poemi di Boiardo, Pulci e Ariosto.

<sup>1</sup> Cfr. S. JOSSA, *Ordine e causalità: ideologizzazione del poema e difficoltà del racconto tra Tasso e Ariosto*, in "Filologia e Critica", 1 (2000), pp. 3-39.

<sup>2</sup> L. ALAMANNI, *Gyrone il Cortese di Luigi Alamanni al Christianissimo, et Invittissimo Re Arrigo Secondo*, Rinaldo Calderio e Figlio, Parigi 1548.

<sup>3</sup> La bibliografia sul *Gyrone* è ancora scarsa: a parte la fondamentale monografia di H. HAUVETTE, *Un exilé florentin à la cour de France au XVI siècle. Luigi Alamanni, sa vie et son œuvre*, Hachette, Paris 1903, e il datato intervento di V. GUALTIERI, *Dei poemi epici di Luigi Alamanni*, Tip. Nazionale, Salerno 1888, la critica si è occupata del *Gyrone* solo all'interno della storia del genere (cfr. F. FOFFANO, *Il poema cavalleresco dal XV al XVIII secolo*, Vallardi, Milano 1904) e soltanto di recente è rinato l'interesse per gli esperimenti poetici negli anni tra *Furioso* e *Liberata*. I punti di partenza, anche se in prospettiva tassiana, sono G. BALDASSARRI, *Il sonno di Zeus. Sperimentazione narrativa del poema rinascimentale e tradizione omerica*, Bulzoni, Roma 1982; S. ZATTI, *Il "Furioso" tra epos e romanzo*, Pacini Fazzi, Lucca 1990; ID., *L'ombra del Tasso. Epica e Romanzo nel Cinquecento*, Mondadori, Milano 1996. Più attenti al periodo tra Ariosto e Tasso, S. JOSSA, *Rappresentazione e scrittura*, Vivarium, Napoli 1966; ID., *La fondazione di un genere. Il poema eroico tra Ariosto e Tasso*, Carocci, Roma 2002; Z. ROZSNYÓI, *Dopo Ariosto. Tecniche narrative e discorsive nei poemi postariosteschi*, Longo, Ravenna 2000 e F. SBERLATI, *Il genere e la disputa. La poetica tra Ariosto e Tasso*, Bulzoni, Roma 2001.

recentemente Stefano Jossa, nel *Gyrone* si attuerebbe il passaggio dal romanzo cavalleresco al poema epico.<sup>4</sup> Ma il 1548 è anche l'anno dell'*Italia liberata da' Gotti* di Trissino, e i due poemi sono stati generalmente considerati dalla critica successiva come un tentativo in parallelo, da parte di due autori vicini fra loro, di soppiantare il modello ariostesco allora imperante, proponendo piuttosto un tipo di poema caratterizzato dall'unità di azione e di eroe e dal rispetto delle regole fissate da Aristotele. Tentativo destinato, più o meno immediatamente, al fallimento perché, a distanza di pochi anni, nelle discussioni apertesi tra Giraldi, Pigna, Bolognetti, Bernardo Tasso, Varchi e Speroni, i poemi di Trissino e di Alamanni risultarono entrambi rifiutati e si trasformarono nel paradigma del fallimento di un primo aristotelismo in lotta con il modello ariostesco.

Questa sintesi trova conferma presso i contemporanei; ma, se un approccio antiariostesco e di matrice aristotelica è legittimato dagli sviluppi successivi del dibattito sull'eroico, resta invece da verificare quanto, negli intenti dell'autore e in quegli anni quaranta, questa rottura fosse esplicitamente ricercata<sup>5</sup> e in che misura si possa, piuttosto, riconoscere nel *Gyrone* un esperimento all'interno di quella tradizione e, anzi, un'evoluzione naturale della tradizione italiana consolidatasi nei nomi di Boiardo, Pulci e Ariosto. Se, infatti, le critiche mosse al *Furioso* risalgono già agli anni quaranta,<sup>6</sup> la questione non si pose immediatamente nei termini di un rigido aristotelismo omerizzante: le generazioni affermatesi negli anni trenta provenivano da una formazione ancora fortemente umanistica, di impostazione oraziana più che aristotelica, virgiliana e ovidiana più che omerica.<sup>7</sup> Alcuni elementi sembrano autorizzare questa prospettiva e suggerire un quadro un po' diverso, se non altro meno aristotelico, di quegli anni e del *Gyrone* medesimo.

Innanzitutto, le prime critiche attestate di Giraldi, di Bolognetti e di Bernardo Tasso al poema alamanniano risalgono al '56, anno della morte di

<sup>4</sup> S. JOSSA, *Dal romanzo cavalleresco al poema omerico: il "Girone" e l'"Avarchide" di Luigi Alamanni*, in "Italianistica", 1 (2002), pp. 13-37.

<sup>5</sup> Anche il più esplicitamente antiariostesco e antiromanzesco Trissino non è esente da significativi rapporti con quella tradizione cavalleresca che «piace al vulgo», soprattutto nella prima parte del suo poema.

<sup>6</sup> Si pensi alla prima *Apologia di Lodovico Dolcio contra ai detrattori dell'autore* nell'edizione Mapheo Pasini del *Furioso* del 1535 (più volte ristampata), anche se il dibattito si può dire ufficialmente aperto solo dal 1549 con *La spositione sopra l'Orlando Furioso di M. Ludovico Ariosto* di Simone Fornari e i successivi trattati di Pigna e Giraldi (la lettera in cui lo stesso Pigna avvisava Giraldi di aver sentito «mordere» l'Ariosto in tutta Toscana, e dalla quale sarebbero sorti i rispettivi trattati, è datata 1548). Cfr. D. JAVITCH, *Ariosto classico. La canonizzazione dell'Orlando Furioso*, Bruno Mondadori, Milano 1999.

<sup>7</sup> Per un panorama complessivo, B. WEINBERG, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, voll. I-II, Chicago University Press, Chicago 1961.

Alamanni, che peraltro aveva terminato e andava rivedendo l'*Avarchide*, mentre i tre si apprestavano a stampare i loro poemi, lontani – ormai – dalla soluzione alamanniana, e il dibattito si era trasformato in duello tra Ariosto e Aristotele; inoltre, nei due trattati di Pigna e di Giraldi (scritti a ridosso del '48) non compare il nome di Alamanni, ma solo quello di Trissino. Infine, in quelle stesse critiche di Giraldi, di Bolognetti e di Bernardo Tasso, al primo poema alamanniano sembra riservata qualche concessione.<sup>8</sup>

Una considerazione a parte, invece, merita il ruolo di Varchi per l'interpretazione e la ricezione del *Gyrone*. Non si può, infatti, escludere che Varchi abbia avuto un certo peso sia nell'affermazione dell'aristotelismo del *Gyrone* che nella sua condanna; in una lezione sulla poetica tenuta nell'Accademia Fiorentina nell'ottobre 1553, Varchi doveva già difendersi da chi gli rimproverava di aver preposto il *Gyrone* al *Furioso* e, mentre si difendeva affermando la priorità educativa e morale della poesia, ricostruiva una breve storia del poema cavalleresco in ottave che andava dal *Morgante* al *Furioso*, al *Gyrone*, in un coerente – ma ancora incompiuto – percorso di perfezionamento morale; un percorso dal “sorriso del volgo” alla dottrina e all'ingegno, che non toccava necessariamente Aristotele:

chiamaremo poeti plebeij tutti quegli, che senza arte, o giudizio, o dottrina scrivono solo per piacere alla Plebe, e far ridere il Volgo, dicendo tutto quello, che viene loro non solo nella mente, ma in bocca, e tra questi metterò io per la maggior parte il Morgante, non ostante, che sappia in quanto pregio fusse, e sia ancora hoggi tenuto da molti: non niego già, che non se gli convenga alcuna lode, si per altro, e si massimamente perche s'alzò al quanto da coloro, i quali innanzi a lui havevano in quel genere scritto, se scrivere si può chiamare così fatto modo, quale si vede in mille di loro. Il che fa, che l'Ariosto merita infinita commendazione, havendo usato nel suo poema & arte, & ingegno, e giudizio, e dottrina, & ancora eloquenza, se bene o per non s'allontanar tanto da gli Altri, parendogli

<sup>8</sup> Le accuse di Giraldi e di Bernardo Tasso al *Gyrone* arrivano tardi, quando entrambi sono già tornati più volte sui rispettivi poemi (in particolare, si veda la lettera di Giraldi a Tasso del 12 giugno 1556, che parla di «rumori» che precedettero la pubblicazione del poema alamanniano, poi disattesi, e si augura che nel nuovo poema, l'*Avarchide*, Alamanni non mantenga il modo di «allogare le rime» e la «disposizione delle materie» utilizzati nel *Gyrone*; G.B. GIRALDI CINZIO, *Carteggio*, a cura di S. Villari, Sicania, Messina 1996, lettera n. 74). Altra testimonianza fondamentale è il capitolo di Bolognetti che accompagnò la pubblicazione dell'*Ercole* giraldiano nel '57: l'autore vi condanna sia Trissino sia Ariosto e Alamanni, ma esprime nei confronti di quest'ultimo una certa apertura; se, infatti, rispetto alla linea comune “moderna” (né ariostesca né aristotelica), espressa dal binomio *Ercole-Costante*, sia Ariosto che Trissino avevano fallito, «di Giron lo scrittor forse il pensiero / hebbe lontan di voler gire a quella / meta, ch'io dico, e prese altro sentiero» (13-15). Che l'«altro sentiero» sia il *Gyrone* stesso (come i più hanno pensato) o l'*Avarchide* (come mi sembra più probabile), è evidente che l'autore del *Gyrone* era apparso, almeno in origine, a Bolognetti come il più vicino a sé e a Giraldi. Sull'«altro sentiero» intrapreso dal *Gyrone* cfr. anche Z. ROZSNYÓI, *Dopo Ariosto...*, pp. 11-25 e S. JOSSA, *La fondazione di un genere...*, pp. 31-33.

peravventura haver fatto assai, o per alcuna altra cagione, nollo condusse à quella perfezione, che forse poteva, & certo doveva. A Costui successe poi il nostro m. Luigi Alamanni, il Giron Cortese, del quale, se bene è tenuto da molti inferiore, à me non dimeno pare, e massimamente nelle parti sostanziali, non solo eguale, ma molte volte superiore.<sup>9</sup>

La testimonianza di Varchi, da un lato, certifica l'insuccesso immediato del poema alamanniano nei confronti del *Furioso*, ma dall'altro suggerisce la possibilità di ribaltare la prospettiva e di guardare al *Gyrone* come al punto di arrivo di un percorso del genere cavalleresco, fallimentare certo, ma che si pone in stretta continuità con la tradizione, pur rifiutandone alcuni aspetti nel tentativo di migliorarla. Una tradizione tutta italiana che – come sosteneva Speroni<sup>10</sup> – non coincideva con quella romanzesca: la tradizione cavalleresca in ottave che, dal *Teseida* del Boccaccio al *Furioso*, si era costituita, a dispetto di chi ne accusava la popolarità, uno statuto di genere ben definito. Non più o non solo il *Gyrone* come punto di partenza per i successivi poemi, dunque, ma il *Gyrone* come punto di arrivo e tramite tra la tradizione cavalleresca italiana (Pulci, Boiardo e Ariosto) e il dibattito successivo. Mentre Trissino proponeva un'alternativa alla linea romanzesca, Alamanni provava nel *Gyrone* a superare il genere dall'interno.

D'altra parte, Alamanni non ha lasciato dichiarazioni di poetica sul poema eroico se non l'affermazione, proprio nella dedica del *Gyrone*, di voler comporre nuova opera «secondo la maniera & disposition' antica, all'imitation (quanto in me sarà) di Homero di Virgilio & de gli altri migliori»,<sup>11</sup> non nascondendo una certa insoddisfazione per il suo primo poema che – se ne deduce – in quella direzione non muoveva. Fondamentale è poi l'adozione nel *Gyrone* dell'ottava, quando lo stesso Alamanni, già nella dedicatoria delle *Opere Toscane* (1532), aveva dichiarato la preferenza per lo sciolto, nella materia eroica, come verso equivalente all'esametro e di pari dignità di quello. Il passo indietro a distanza di sedici anni si giustifica in forza di una tradizione che ormai, a quella data, non poteva più essere ignorata e rifiutata.<sup>12</sup>

Per concludere questo quadro preliminare, è utile prendere in considerazione, infine, l'ambiente e le circostanze in cui prese vita il poema

<sup>9</sup> B. VARCHI, *Lezioni di M. Benedetto Varchi accademico fiorentino, lette da lui pubblicamente nell'Accademia Fiorentina*, Filippo Giunti, Firenze 1590, pp. 585-586. In questa difesa del *Gyrone*, probabilmente, si cela anche il campanilistico tentativo di Firenze di recuperare l'egemonia letteraria.

<sup>10</sup> J.-L. FOURNEL, *Il "camaleonte" e il "cuoco". Sperone Speroni e la critica del romanzo*, in "Schifanoia", (1991), pp. 105-109.

<sup>11</sup> *Gyrone*, dedicatoria, c. 7r (la dedicatoria occupa sette carte non numerate).

<sup>12</sup> Sull'opposizione tra ottava e sciolto, cfr. L. BORSETTO, *In che maniera di verso?*, in EAD. *Il furto di Prometeo: imitazione, scrittura, riscrittura nel Rinascimento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1990, pp. 179-222.

alamanniano. Il *Gyrone* (se dobbiamo credere alle parole del poeta) nacque su commissione di Francesco I, circa un anno prima della sua morte (1547); questi chiese ad Alamanni «da i Francesi Romanzi in Thoscane rime rivolger parte de i fatti et delle adventure di Gyrone il Cortese: eletto da quei che allhora scrissero per il primo quasi et miglior di tutti gli altri», al fine di «riallumar gli spenti già nomi in Italia de gli antichi, & per lo adietro molto da quella havuti in pregio cavalier' erranti». <sup>13</sup> Morto Francesco I, Enrico II chiese al poeta di terminare il lavoro iniziato sotto il padre. Nel 1548 il poema usciva a Parigi per le stampe di Rinaldo Calderio e l'anno dopo a Venezia per Comin da Trino. <sup>14</sup>

Nel pur ridotto arco di due anni, Alamanni scrisse un poema in 24 libri su alcune imprese di Gyrone il cortese, e, nella dedicatoria, si premurò di delinearne lo statuto poetico:

posto che il soggetto per se si mostri così come anchor è leggier molto, & senza grand'ordine & dottrina, si ardirò io pur di affermar che non del tutto vano & inutile esser detto dovrebbe: Concio sia che in esso essendo descritto Gyrone il Cortese per la perfection della cavalleria (si come forse Ciro da Xenophonte della virtù & bontà regia) potranno i giovini Cavalieri apprender' anco di formar l'animo al valor vero, & adattar' il corpo à i militari essercizi & lodevoli in maniere assai. <sup>15</sup>

A metà tra palinodia e apologia, la dedicatoria lascia intravedere una scarsa convinzione per un soggetto “leggero” e “senza ordine e dottrina” (quindi non aristotelico), ma anche l'affermazione di un modello alternativo: quello del poema esemplare.

Possiamo fissare allora alcuni elementi importanti: innanzitutto, il *Gyrone* si presenta, in modo non molto diverso dal *Furioso* e dai suoi predecessori, come una serie di avventure (Hauvette ha dimostrato che si trattava di una “traduzione” in ottave del romanzo *Gyron le courtois* edito da Verard nel 1501 e ampiamente diffuso in Francia) <sup>16</sup> e quindi per materia e forma rientra perfettamente nella tradizione cavalleresca; <sup>17</sup> in secondo luogo, se nella dedicatoria c'è uno stacco dalla tradizione precedente, questo

<sup>13</sup> *Gyrone*, dedicatoria, c. 1r.

<sup>14</sup> Si tratta delle uniche due stampe cinquecentesche e la seconda, ovviamente, è priva delle revisioni, correzioni e aggiunte promesse nel frontespizio. L'edizione italiana porta la grafia “Girone”, ma qui si preferisce la lezione della *princeps* dalla quale si cita (nella *princeps* le stanze non sono numerate ma, per comodità, indico il numero della stanza).

<sup>15</sup> *Gyrone*, dedicatoria, c. 6v. L'impressione è di trovarsi ai limiti dell'esercizio poetico.

<sup>16</sup> Ringrazio Elena Fini per le sue preziose tavole sinottiche di comparazione tra il romanzo e il poema alamanniano.

<sup>17</sup> Del resto, il *Gyron* o *Palamedés* fu una delle fonti principali del *Furioso*; e forse non è un caso che Alamanni, o Francesco I con la sua commissione, abbia scelto proprio il *Gyron*.

risiede non nell'adeguamento al modello di poema propugnato da Aristotele, ma nell'affermazione di una tipologia alternativa, che potremmo chiamare di "poema-trattato", prevalentemente serio e didattico, riconducibile a Senofonte e alla storiografia didascalica (di chiara impronta umanistica).<sup>18</sup> La dedicatoria meriterebbe un discorso a parte sia per l'estensione che per i contenuti:<sup>19</sup> non vi si fa cenno al dibattito sull'eroico nei termini a noi noti e l'autore sembra interessato a ricondurre il suo poema principalmente in una prospettiva storica (con un'ampia ricognizione sui tempi in cui è ambientata l'azione) e didattica (con un elenco sterminato dei valori cavallereschi e un'archeologica descrizione delle «inchieste» e dei «torneamenti»). Solo verso la fine il poeta cita i nomi di Omero e Virgilio, ma per denunciare una certa insoddisfazione. L'impressione è che questa dedicatoria porti chiari i segni della dedicatoria trissiniana (edita poco prima): Alamanni, vedendo ormai affermato il modello iliadico di Omero e Aristotele, correva ai ripari, ma intanto dichiarava la natura anomala del suo poema, lontano da Omero ma anche da Ariosto.<sup>20</sup>

Eliminata l'ombra di Omero e di uno stretto aristotelismo, nel guardare al *Gyrone* emergono chiaramente due terreni di ricerca: in primo luogo, quello dei suoi rapporti con la tradizione e quindi di una definizione del poema cavalleresco come genere a metà secolo; inoltre, quello di una riconsiderazione del dibattito sull'eroico negli anni quaranta, nei quali Ariosto e Aristotele potevano ancora convivere nella tipologia mista del poema-trattato di cavalleria.

Il rapporto tra *Gyrone* e *Morgante*, *Inamoramento* e soprattutto *Furioso* è, in effetti, molto stretto: Alamanni si colloca in un genere preciso e ben definito, quello del poema cavalleresco italiano in ottave codificato da Ariosto. L'adesione al genere passa, innanzitutto, attraverso il metro, le rime,<sup>21</sup> il lessico e un repertorio formulare<sup>22</sup> che sono, anzi, alla base della

<sup>18</sup> Il nome di Senofonte compare, nella medesima prospettiva, anche nel trattato di Giraldi, che intendeva affermare una moderna tipologia di poema né romanzesco né aristotelico.

<sup>19</sup> Cfr. G. BALDASSARRI, *Prefazioni cinquecentesche*, in *Quasi un piccolo mondo. Tentativi di codificazioni del genere epico nel Cinquecento*, a cura di G. Baldassarri, Unicopli, Milano 1982, pp. 13-22.

<sup>20</sup> Quanto più tardi avrebbero fatto Giraldi e Bolognetti.

<sup>21</sup> E, anzi, la gabbia dell'ottava sarà, nel *Gyrone* come nell'*Avarchide*, una sorta di ostacolo insormontabile, che gli costerà le critiche di Giraldi.

<sup>22</sup> Spesso le formule sono mutate dalla cultura umanistica, ma trasformate dalla tradizione in ottave in repertorio di genere (per esempio, l'immagine dell'Occasione da prendere al ciuffo, alcune similitudini e gli *adynata*). Mezzo privilegiato per la standardizzazione di genere sono, ad esempio, le similitudini: cfr. *Gyrone* I, 14, 1-4 con *Morgante* XVII, 26, 1-2 e *Inamoramento* I, XVI, 22, 1-4; *Gyrone* I, 12 con *Inamoramento* I, XI, 9 ma anche con *Furioso* I, 62, 1-2; *Gyrone* I, 14, 5-8 che rimanda a Virgilio, *Aen.* V, 458-459, ma anche a *Furioso* XXX, 51 e a *Inamoramento* I, XXIV, 8, 5-8.

monotonia del dettato alamanniano: il linguaggio si trasforma così in “maniera”, in un formulario, talvolta, prevedibile e vuoto.<sup>23</sup> L’adesione alla tradizione si riconosce, seppure in termini nuovi, anche nei rapporti con la propria fonte: la libertà del poeta si esercita al livello esegetico, innestandosi su un gioco di ri-uso della tradizione romanzesca che era stata alla base dei poemi di Boiardo e Ariosto. Nel chiudere la lunga dedicatoria, Alamanni diceva, quanto al suo «havere scritto», di non aver rispettato «l’ordine richiesto à chi di una in altra lingua converta historia, ò, scritti di altrui», avendo egli soppresso, aggiunto e a volte mescolato la sua opinione con quella della fonte, ma di aver pensato di far «meglio» della sua fonte, giudicando dunque sufficiente l’averne seguito il «tenore»,

di quei musici in guisa i quali proponendosi un semplice & conosciuto modo di canto vi essercitano intorno l’invention propria secondo il saper’ & l’arte loro, per ciò che (à dirne il vero) la rozzezza & semplicità (forse) di quella età fù molta, & in molti luoghi mancava, sì come ne i ragionamenti che assai sovente vi si intervengono, & ne gli affecti di Amor principalmente.<sup>24</sup>

Non si parla di poema eroico, ma si insiste sulla natura di traduzione del lavoro, delineando il metodo del genere, che consisteva nel trasportare un romanzo antiquato e rozzo, dopo averne selezionato gli episodi in nome di unità e decoro, nel linguaggio e nelle forme della tradizione in ottave,<sup>25</sup> e nel migliorarlo nei «ragionamenti» e negli «affecti d’Amore». Lo stesso abbandono dell’*entrelacement* avveniva ancora in termini di razionalizzazione più che di verosimiglianza e Alamanni non identificava il ruolo della creazione poetica con la sola costruzione della *fabula* o dell’intreccio, ma riconosceva l’operato precipuo del poeta nell’innalzamento etico e formale di una materia già fissata dalla tradizione: come sosteneva anche Bernardo Tasso nelle prime lettere in cui parlava del suo *Amadigi*, l’arte del poeta si esplica essenzialmente sui tre livelli dell’*inventio*, intesa come selezione della materia, della *dispositio*, intesa come ordinamento di quella (in parte in direzione contraria all’*entrelacement*), e infine dell’*elocutio*, ma è soprattutto nei termini di quest’ultima che doveva avvenire lo scarto verso la modernità.<sup>26</sup> In

<sup>23</sup> Le immancabili serie rimiche «mille/faville/Achille»; «pruove/altrove/Giove»; «foco/loco/poco»; etc. appartengono, in realtà, alla tradizione dantesca, petrarchesca e boccaccesca, ma è proprio con i poemi di Boiardo, Pulci e Ariosto che si fissano nel genere cavalleresco.

<sup>24</sup> *Gyrone*, dedicatoria, c. 7r.

<sup>25</sup> Ovviamente una tradizione elegantemente classicheggiante, in direzione petrarchesca ma anche dantesca.

<sup>26</sup> Si veda V. CORSANO, *L’Amadigi “epico” di Bernardo Tasso*, in “Studi Tassiani”, 51 (2003), pp. 43-74. In questa concezione “retorica” del fare poesia (che ritorna, tra l’altro, nei

questa prospettiva, si può interpretare anche la novità strutturale più rilevante portata dal *Gyrone* al genere: l'ampliamento della sezione dialogica a discapito di quella narrativa. Anche i moderni Boiardo e Ariosto erano rimasti saldamente legati alla natura fondamentale diegetica della tradizione romanzesca, con pochi dialoghi e in genere di scarso rilievo (per lo più con funzione narrativa), con uno scarso valore epesegetico dei discorsi e con la netta preponderanza dell'azione sulla parola.<sup>27</sup> Inoltre, nella tradizione, la fase interpretativa e la ricerca dei significati reconditi (più o meno allegorici) era lasciata al lettore.<sup>28</sup>

La fortissima incrinatura che si avverte nel *Gyrone* sta, in sostanza, nella diversa struttura della narrazione e dell'azione: il poeta non si diverte più a narrare, ma a interpretare, e il poema si riempie di sentenze per lasciare l'azione, ormai ripetitiva e vuota, ai margini. Il dialogo, «i ragionamenti» come li chiama Alamanni, la mimesi, si sostituisce alla diegesi, e il procedere per concetti, sviscerati all'interno delle singole stanze, consente anzi di amplificare attraverso le formule, le rime, le similitudini, secondo il gusto per l'accumulo proprio del manierismo. Ne consegue che la narrazione così, ridotta all'osso, procede per scene a blocchi, senza fluidità; e l'ottava si trasforma in una gabbia nella quale – come lamentava Bernardo Tasso – è «necessario d'otto in otto versi [...] riposarsi»,<sup>29</sup> a scapito della continuità narrativa. Si tratta di una “maniera”, di una scelta e non di un errore; e, se limite ha da essere, non è un limite di Alamanni, ma del genere, da cui lo stesso Tasso, nel *Rinaldo*, non riuscirà ad andare immune. Si tratta del motivo stesso del definitivo fallimento del poema romanzesco post-ariostesco.

Eppure, come notava Varchi, il *Gyrone* tenta di superare proprio Ariosto e la tradizione a lui ispirata attraverso la sperimentazione progressiva di diverse possibili soluzioni narrative. Occorre, allora, verificare come gli elementi specifici del poema ne facciano uno stadio importante nell'evoluzione verso l'ideale di poema-trattato al quale Alamanni guar-

trattati di Giraldis e Pigna) emerge l'impostazione ancora fortemente umanistica di questa generazione.

<sup>27</sup> Orlando, così come i cavalieri della tradizione, non avrebbe mai risolto un'inchiesta con la ragione ma solo con la forza, al massimo coadiuvata da un poco di magia, mentre nel *Gyrone* è il dialogo a motivare ogni azione. Si veda ad esempio lo scambio di battute tra la coppia Creuso/Ivano e quella Gyrone/Danaino (*Gyrone* II, 43-63): la scena viene dal romanzo ma i dialoghi sono ampliati all'insegna di un moralismo sentenzioso che pone l'azione totalmente in secondo piano.

<sup>28</sup> Si pensi alla *Spositione* del Fornari tutta intenta a dimostrare la natura allegorica del *Furioso*.

<sup>29</sup> Si veda la lettera di Bernardo Tasso a Luigi d'Avila in V. CORSANO, *L'Amadigi “epico” di Bernardo Tasso* (la lettera è pubblicata nell'*Appendice*, pp. 72-74).

dava. In quest'ottica, mi sembra di poter riconoscere all'interno del *Gyrrone* tre diversi strati, o almeno tre diversi blocchi, non separati da cesure, ma anzi in continuità tra loro, che indicano però chiaramente un'oscillazione del poema tra modelli, fini, modalità narrative all'interno del genere cavalleresco, e che coincidono con un orientamento progressivamente diverso di Alamanni circa il problema della definizione di un poema eroico, andando gradatamente nella direzione epica suggerita da Jossa. Si tratta di un percorso che porta dal poema cavalleresco di "maniera" ariostesca a un ibrido fortemente umanistico che contraddistingue questi anni, a metà tra trattato comportamentale e *speculum virtutis*, fino al poema civile e politico. La tripartizione, che qui propongo, non è necessaria ma funzionale – credo –, ed è autorizzata da alcuni elementi concreti. Distingueremo una prima sezione, corrispondente ai primi sei libri del poema, che possiamo considerare autonoma perché testimoniata dall'unico manoscritto superstite.<sup>30</sup> La seconda e la terza sezione rappresentano, invece, due linee poetiche differenti, ma sono più omogenee tra loro (a dimostrazione del fatto che si tratta di un percorso progressivo): la seconda è caratterizzata da una maggior fedeltà al romanzo, mentre gli episodi si fanno occasione per una rilettura umanisticamente esemplare; la terza, invece, introduce nuove tematiche politiche, al punto che Alamanni abbandona la fonte per inventare una conclusione epica del poema. Più difficile è stabilire l'esatto confine tra queste due sezioni, poiché si tratta di nuclei narrativi isolabili solo approssimativamente: dopo i primi sei libri, incontriamo la serie di episodi, che si inscrivono nella ricerca e punizione da parte di Gyrrone dell'amico Danaino, che ha rapito la sua dama (libri IX-XVIII; ma questa nuova poetica emerge già dai libri VII e VIII, con i quali Alamanni riprese il lavoro, nelle narrazioni a Meliadusse delle antiche imprese di Gyrrone ed Ettore il Bruno); quindi, l'episodio corale della Valle del Servaggio. L'opposizione è tra eroicità individuale cavalleresca e impresa epica collettiva. Come termine della seconda sezione potremmo indicare il libro XXII, nel quale il poeta prende una strada autonoma per portare a compimento il poema, ispirandosi solo tangenzialmente al romanzo di *Meliadus de Leonnoys*,<sup>31</sup> ma in realtà, già a partire dal libro XVIII, con la definitiva riappacificazione di Gyrrone e Danaino e l'introduzione della Valle del Servaggio, il poema sembra assumere una direzione epica estranea al romanzo.

<sup>30</sup> Biblioteca Nazionale di Parigi, fondo italiano n. 1071.

<sup>31</sup> Probabilmente la stampa Du Pre del 1528. Cfr. H. HAUVETTE, *Un exilé florentin à la cour de France...*, pp. 314-318.

La prima sezione, dal libro I al VI, è attestata – come dicevo – anche dal manoscritto,<sup>32</sup> una bella copia rilegata dedicata a Francesco I, che mostra poche, ma interessanti differenze rispetto alla stampa. Questa prima sezione rappresenta un nucleo narrativo isolato (l'amore di Gyron per la dama di Maloalto, moglie dell'amico Danaino) e sembra un lavoro concluso, tanto che Hauvette ha ipotizzato che rappresentasse il punto di arrivo del poema alla morte di Francesco I. Certo, il titolo sul terzo foglio di guardia del manoscritto, «IL Primo Libro Dei Chavalieri Erranti Di Luigi Alamanni Al Christianissimo Re Francesco Primo», lascia intendere che il progetto iniziale doveva essere qualcosa di ben diverso da un poema a unità di eroe;<sup>33</sup> e in questa direzione indica anche la proposizione della materia così come appare nel manoscritto:

Canterò di Gyron l'alte aventure.

Et d'altri molti chavalieri erranti,  
Che 'l gran Re Pandragone haveva in Corte,  
guerrier feroci, et ben cortesi amanti,  
ch'hebbber fermo il valor, varia la sorte.

(ms. c. 1r)

Tuttavia, la titolazione di ogni libro, «Il Primo, Secondo, etc. Libro di Gyron Il Cortese di Luigi Alamanni Al Christianissimo Re Francesco Primo», incentrata sull'eroe, può far pensare a un repentino cambiamento e, in effetti, il codice mostra chiaramente che la titolazione dei singoli libri è avvenuta in un secondo tempo: il titolo del libro I è stato infatti collocato in cima a una pagina perfettamente occupata dalle prime tre stanze (la misura di tre stanze per pagina è quella normale per tutto il codice); il titolo del libro II, invece, è posto ai due terzi del verso di carta 26, dopo le due stanze che chiudono il libro I, a dimostrazione del fatto che una pausa era prevista, ma non il titolo, tanto che il recto della carta 27 è occupato interamente dalle prime tre stanze del libro II, ma non lascia spazio per il titolo; il titolo del libro III è stato aggiunto da Alamanni stesso<sup>34</sup> al verso della carta 54 sopra le tre stanze, così come l'*explicit*<sup>35</sup> del libro II dopo le tre stanze del recto della carta 54 e, anzi, la prima stanza del libro III del manoscritto coincide con la seconda del libro III della

<sup>32</sup> Apografo, ma con valore di autografo per gli interventi di mano dell'autore.

<sup>33</sup> Cfr. S. JOSSA, *Dal romanzo cavalleresco al poema omerico...*, pp. 15-16.

<sup>34</sup> La forma è qui semplificata in «Il Terzo libro di Gyron».

<sup>35</sup> La formula explicitaria «Fine del (...) libro di Gyron» non appare alla fine degli altri libri, se non a chiusa del sesto.

stampa, proprio perché il titolo non poteva “fisicamente” stare tra la seconda e la terza stanza del recto della carta 54. Dal libro IV in avanti, il copista non solo ha inserito la titolazione successivamente alla composizione, ma ha anche lasciato lo spazio ad Alamanni per inserire, all’interno della titolazione «Il... Libro di Gyron il Cortese...», il numero progressivo del libro, a dimostrazione del fatto che il poeta non aveva ancora ben deciso dove far terminare e in quanti libri suddividere gli attuali primi sei libri. Le uniche pause sicure, presenti anche in origine, erano alla carta 26v, alla carta 77v, 101v e 128v, e sono testimoniate dalla presenza di due sole stanze per pagina; ma la decisione di aggiungere una titolazione per ogni libro avvenne solo in un secondo tempo.

Non essendoci in proposito altre testimonianze, si può procedere solo in linea congetturale; la mia impressione è che il manoscritto rifletta una fase ancora sperimentale, nella quale il poeta provò le prime forme di classicizzazione (come ad esempio il far iniziare ogni libro con un’alba o un tramonto,<sup>36</sup> o anche la stessa divisione in libri anziché in canti), ma il punto di riferimento resta in modo decisivo la tradizione di Boiardo, Pulci e Ariosto.<sup>37</sup> Lo dimostrano i mutamenti portati nella stampa, con la censura di alcuni “sorrisi” ancora ariosteschi<sup>38</sup> e il cambiamento di proposizione dalla varietà romanzesca di avventure di molti cavalieri all’irrigidimento in senso virgiliano e storico-verisimile della materia:

Narrerò di Gyron l’alte avventure:

il qual di Gallia errante Cavaliero

<sup>36</sup> Presente anche in Bernardo Tasso.

<sup>37</sup> Si confronti, ad esempio, il duello tra Gyron e il Cavalier senza Paura che apre il poema, soprattutto nella fase stereotipata del combattimento vero e proprio (I, 7-19), con i vari duelli boiardeschi tra Rinaldo e Orlando (*Inamoramento* I, XI e II, XXXI), Rinaldo e Rodamonte (II, xv), o tra Agricane e Orlando (I, xvi).

<sup>38</sup> Cfr., ad esempio, la dama del Cavalier Vermiglio, bella ma vecchia, così come appare nel manoscritto con quella della redazione a stampa, e con la Gabrina ariostesca (che deriva da questo episodio del *Gyron*): «Seco una donna, ch’ha le chiome e ’l ciglio / canuto, et rozza l’una, et l’altra mano; / cresse le gote intorno, et voto il petto, / et pareva l’invidia al primo aspetto. / I capei sparsi havea, l’habito adorno, / che peggiorava anchor la sua figura» (ms., c. 37v). Nella stampa diventa: «Seco una donna, ch’ha le chiome e ’l ciglio / splendenti & vaga l’una & l’altra mano / ritondo il collo & bianco & dolce il petto / benché mostri qualche anno nello aspetto» (*Gyron* II, 64, 5-8), che ormai poco o nulla ha a che fare con la Gabrina ariostesca: «Avea la donna (se la cressa buccia / Può darne indicio) più de la Sibilla, / e pareva, così ornata, una bertuccia, / quando per muover riso alcun vestilla» (*Furioso* XX, 120, 1-4). Come si può vedere, già nel manoscritto si nota un’inclinazione in direzione classicistica (ovidiana in questo caso) rispetto alla comicità ariostesca, che verrà ulteriormente corretta nella stampa in direzione del classicismo petrarchesco-bembesco. Si tratta di un caso limite, uno dei pochissimi interventi sul manoscritto, ma mi pare significativo di un cambiamento (nel torno dei due anni della composizione) della linea poetica perseguita dall’Alamanni.

del gran Rè pandragon passato in corte,  
d'esso, & d'Artù sotto 'l famoso impero  
hebbe fermo il valor, varia la sorte,  
allhor' che gli Angli di Sassonia fero  
al britanno terren mal fide scorte.

(*Gyrone* I, 1-2)

In questi primi sei libri, l'atmosfera romanzesca è più forte perché il poeta sembra meno succube del suo modello o, se vogliamo, più boiardescamente aperto alla creazione di quei paesaggi fantastici tipici dell'immaginario cortese.<sup>39</sup> Il poeta, così, si permette alcune libertà rispetto al romanzo, atte ad arricchire in direzione boiardesca la narrazione,<sup>40</sup> e ancora, oltre che nelle formule, nel lessico e nelle rime, qui possono fare la loro comparsa Pulci e Ariosto comici (non i più dissacranti certo), in alcune immagini e scene che, già nella seconda sezione, non troveranno più posto.<sup>41</sup> I tagli operati rispetto al romanzo indicano una ricerca di unità che rifiuta l'*entrelacement* nella direzione di un'unità tematica piuttosto che "epica". I temi dominanti sono "amore" e "cortesia" (le aggiunte rispetto al romanzo sono soprattutto di carattere amoroso) e si riscontra qui quel boiardismo di superficie, tematico e strutturale, che Casadei ha

<sup>39</sup> L'esperienza più vicina al *Gyrone* è sicuramente il giovanile esperimento della *Favola di Narcisso*, nella quale assistiamo a un'ibridazione delle atmosfere cortesi evocate dall'ottava attraverso un classicismo che passa per Ovidio, Virgilio e Dante, con risultati un po' fiacchi (mi sembra che alcuni elementi rimandino anche alla narrazione boiardesca dell'*Inamoramento* II, xvii).

<sup>40</sup> Si veda, ad esempio, l'episodio della torre delle donne che chiude il I libro del *Gyrone* (st. 93-152); si tratta di una delle pochissime deviazioni rispetto al romanzo: Gyrone è attirato in una torre abitata solo da caste donzelle che lo intrattengono tra pranzi, danze e balli e leggiadri discorsi; poi, quando cala la sera e il cavaliere si spoglia delle armi e si corica, le dame fanno scattare un marchingegno che lo imprigiona; qui lo tengono finché Gyrone non rivelerà il suo nome tra scambi di cortesie. Nel romanzo, la torre non era abitata da sole donne e il cavaliere veniva catturato con la forza da quaranta uomini. Può essere, come ha segnalato Hauvette, che la modifica sia dovuta a un problema di puro decoro (non sarebbe stato decoroso che Gyrone fosse legato con la forza da quaranta uomini), ma è evidente che la scena non era certo estranea alla tradizione boiardesca e ariostesca.

<sup>41</sup> Si veda, ad esempio, Gyrone che uccide un gigante e quasi resta schiacciato dal corpo del nemico che cade: «Non si porria pensar sicuro core / ch'all'hor non fusse di timor compreso, / et per poco falli che l'ultime hore / non portasse a colui che l'have offeso [Gyrone], / che se Gyron non prevedeva il caso / gli saria co 'l caval sotto rimaso» (I, 77, 3-8); che può ricordare Pulci (*Morgante* IV, 32), dove è Rinaldo a correre lo stesso rischio: «E poco men che non fe' come e' suole / il drago, quando uccide il leonfante, / che non s'avvede, tanto è sciocco e fole, / che nel cader quello animal pesante / l'uccide, che gli è sotto, onde e' si duole: / così Rinaldo a questo fu ignorante, / ché quando e' cadde il gigante gagliardo / ischiacciò quasi Rinaldo e Baiardo». Ma si vedano ancora la dama del Cavalier Vermiglio e la Gabrina ariostesca (cfr. nota 38); o, ancora, il tema boiardesco dell'amore che vince la cortesia, fino a istruire Gyrone alla menzogna (III, 8-11), che ricorda anche Rinaldo che cerca di mentire a Orlando nel *Morgante* (XVI, 44-45), ma anche Ariosto (in particolare cfr. la stanza 11 con *Furioso* VIII, 1).

ravvisato ancora nel *Rinaldo* del Tasso:<sup>42</sup> cortesia e amore sono vagheggiati come i valori di un mondo lontano, irraggiungibile, nel quale il poeta pare cullarsi; ma si tratta di valori “manierati”, fatti di pose e stereotipi, al limite dell’esercizio di “maniera”.<sup>43</sup>

Virgilio è sempre il repertorio di base, all’interno di un classicismo tuttora ariostesco, fatto di citazioni, adattamenti e allusioni.<sup>44</sup> Lo stesso proemio s’innalza, ariostescamente, in un gioco agonistico con Virgilio; Alamanni ricalca l’anti-proemio pseudo-*virgiliano* dell’*Eneide*, secondo un modulo che tornerà anche nel Tasso del *Rinaldo* (I, 2):

Io che giovin cantai d’ardenti amori  
i dubbiosi piacer, le certe pene,  
poi destai per le selve tra i pastori  
zampognie inculte, & semplicette avene:  
indi l’arte & l’oprar’ a i buon cultori  
mostrai ch’a i campi & gregge si conviene,  
hor de i miei giorni alle stagion mature  
narrerò di Gyron l’alte avventure.<sup>45</sup>

(*Gyrone* I, 1)

Non può sfuggire, tuttavia, che la prima parola-rima, «amori», rimanda inequivocabilmente al *Furioso*.<sup>46</sup>

<sup>42</sup> A. CASADEI, *La fine degli incanti: vicende del poema epico*, F. Angeli, Milano 1997.

<sup>43</sup> Si confrontino per esempio *Gyrone* I, 44 e *Inamoramento* III, II, 52; o *Gyrone* I, 101-103 e *Inamoramento* III, I, 55; *Gyrone* II, 22 e *Inamoramento* I, I, 29; ancora, *Gyrone* V, 79-80 e *Inamoramento* II, XVIII, 3.

<sup>44</sup> Si vedano, ad esempio, i giganti della tradizione romanzesca confondersi con i ciclopi e i giganti della tradizione classica (*Gyrone* I, 65-78); il lamento della dama di Maloalto per l’amore non ricambiato che viene spinto alla gelosia da un dialogo nella sua camera con un’ancella (II, 14-30); Laco che parla da solo con Amore ipostatizzato (IV, 33-46).

<sup>45</sup> Che traduce chiaramente Ps. Verg., *Aen.* I, 1-5 «Ille ego, qui quondam gracili modulatus avena / carmen, et egressus silvis vicina coegi / ut quamvis avido parent arva colono, / gratum opus agricolis, at nunc horrentia Martis / arma virumque cano...».

<sup>46</sup> Se Jossa infatti nota (*La fondazione di un genere...*, p. 55) un gioco di intertestualità con Virgilio e Ariosto nella prima stanza del *Rinaldo* tassiano che rinvia con «canto» a Virgilio e con le parole in rima «ardori», «errori», «mori» alla prima stanza ariostesca «amori», «furori» e «Mori», altrettanto evidente sembra il medesimo rimando in Alamanni, che traduce l’anti-proemio virgiliano e sceglie la rima -ori. Il Tasso è conscio di inserirsi nell’unico filone colto che discende in linea diretta dall’Ariosto per il tramite di Alamanni in una sequela testimoniata dalla linea «amori» > «ardenti amori» > «ardori» che riproduce quella Ariosto > Alamanni > Tasso, così come la compresenza di Virgilio. Anzi, il *Rinaldo* esibisce ancor più la discendenza dal *Gyrone* laddove, nella seconda stanza, recupera la traduzione dell’anti-proemio virgiliano. Su un nesso tra il *Gyrone* e il *Rinaldo* cfr. anche S. Jossa, *La fondazione di un genere...*, p. 56.

Il VI libro si chiude, nella stampa come nel manoscritto, con la definitiva vittoria di Gyron sull'Amore in nome dell'onore e dell'amicizia verso Danaino, e con l'immagine della Dama di Maloalto, novella Angelica, che «con più honesta voglia, & miglior core, / hebbe Gyron per sempre servitore» (*Gyron* VI, 189, 7-8): versi che hanno tutta l'aria di un suggello narrativo, l'archiviazione non soltanto di un'avventura ma di una favola con tanto di morale. È terminato un episodio isolato e autosufficiente che funziona perfettamente come *exemplum* di stampo medievale; in esso inoltre trova la sua risoluzione e insegnamento uno dei temi principali dell'inchiesta cavalleresca: lo "errore/errare" d'Amore, contrapposto all'amicizia leale. Nel manoscritto seguiva un *explicit* di mano del copista che consolidava l'autonomia della sezione: «La Fine del VI Libro di Gyron il Cortese Di Luigi Alamanni Al Christianissimo Re Francesco Primo».

Dopo quel primo esperimento, Alamanni (forse anche per la richiesta di Enrico II di proseguire l'opera commissionata dal padre) abbandonò la possibilità di uno sviluppo puramente cortese, boiardesco nei temi e ariostesco nella forma, del poema cavalleresco per confrontarsi con le condanne innanzitutto morali e retoriche, ancora "oraziane" più che aristoteliche, del *Furioso*.

Dal VII libro in avanti, il *Gyron* sembra perciò irrigidirsi nelle strutture narrative e si incentra sull'esemplarità, su quella che è la forma più propria del poema cavalleresco in questa fase primordiale del dibattito: tra modello ariostesco, inteso soprattutto in senso formale e formulare, e istanze poetiche oraziane, il poema si trasforma in una giustapposizione di episodi esemplari, all'interno dei quali l'autore suggerisce, attraverso una decorosa selezione e ristrutturazione della narrazione romanzesca, i precetti morali della cavalleria. Si realizza così il trattato diretto alla «perfection della cavalleria» di cui Alamanni parlava nella dedicatoria.<sup>47</sup>

<sup>47</sup> Dominano formule del tipo «... il vostro inaudito & fero scempio / di tutti i traditor fia chiaro esempio» (X, 115, 7-8), «senza profitto alcun guastato havremo / d'amicitia immortal l'esempio estremo» (VIII, 11, 7-8), «vuole hoggi farne con crudele scempio / martir d'amore, & d'alta fede esempio» (VIII, 89, 7-8), «... se nel mio scempio / di bontà date glorioso esempio» (IX, 44, 7-8), «ben creder possiam che vero & puro / era di questi due d'amor l'esempio» (X, 82, 1-2; ovviamente in rima con «scempio» al v. 6); così come le formule «di virtude esempio» riferite a Galealto il Bruno o a Meliadusse (X, 164, 1); «'l fior tenea della cavalleria» (X, 165, 6); ma anche l'episodio di Galealto che ammaestra il giovane Gyron nella "cortesia cavalleresca" e nell'importanza dell'esemplarità antica: «Per esser Cavalier conven che vegnia / con la forza la pratica, & l'etate, / in un giovine cor sovente regnia / honorato desire, & volontate, / ma il valor, la prodezza, e 'l buon discorso / s'assembra soli in chi molti anni ha corso» (VII, 59, 3-8); e continua: «a giovinetto / ben si conven lo sdegno alcuna volta: / ma non si tenga lungamente in petto / perché in biasmevol'ira si rivolta, / et sopra tutto haver giusto rispetto / all'età vecchia, & saggio è chi l'ascolta / che in un di può insegnar: quel che

Dal punto di vista narrativo, spiccano i “classicismi” che anche Bernardo Tasso aveva indicato ai tempi del suo *Amadigi* “epico”,<sup>48</sup> vale a dire il decoro dei personaggi, la «digressione», intesa come espediente poetico di mettere in bocca a uno dei personaggi presenti sulla scena i racconti di fatti passati o comunque devianti dall’azione principale,<sup>49</sup> e la ricerca di continuità per garantire l’unità dell’opera: unità non necessariamente d’azione (anche se pure questa fase è dominata dalla vendetta di Gyron su Danaino). Ma l’elemento più vistoso resta – dicevo – l’intonazione didattica: in questa sezione classicismo ed epica si delineano secondo i punti cruciali del pensiero umanistico di “esemplarità” e “storicità”: emergono i temi dell’esemplarità della storia, della *paideia* o «nutritura» (come la chiama con un francesismo preso in prestito dal romanzo Alamanni), della virtù e della nobiltà d’animo (non di nascita), della fede e lealtà. L’amore è definitivamente accantonato, in favore di una morale fortemente individualista e cortese, incentrata sull’onore. È pur vero che Alamanni trovava la materia nel romanzo, ma basta considerare l’assenza di deviazioni in senso cortese-boiardo rispetto al modello (come avveniva, invece, ancora nella prima parte) per capire che quello che si attua in questi libri è una vera e propria censura nei confronti di “amore”, in favore di un rigore morale che, mentre rimanda in parte alla trattatistica comportamentale di inizio secolo, lascia intravedere anche l’influsso del concilio di Trento; influsso evidente, del resto, anche nella crescente presenza di Dio e della Provvidenza<sup>50</sup> all’interno del poema.

mill’anni / non ci porrien mostrar con mille affanni: // et che fugga l’error de gli altri tanti / ch’alle moderne cose dan sol fede, / ne lodar san color che furo innanti, / et a chi gli ricorda non si crede, / mille altri essempli producendo avanti / di quel che fra gli antichi esser si vede, / così facendo al giovane Gyron / come all’invitto Achille il buon Chyrone» (VII, 61-62). Parimenti, troviamo Gyron applicare le stesse premure ed elargire i medesimi precetti al figlio del suo maestro, Febo, col quale va «Sol ragionando di valor’ et d’armi, / d’imprese degne di celesti Carmi: // et sempre il buon Gyron qual ch’alto esempio, / de gli antichi, ò, de’ suoi gli pone innanti, / loda il cortese oprare, & biasma l’empio, / esalta al Ciel gli honesti & fidi Amanti, / narra qual che vergogna, qual che scempio / di quei più tristi Cavalier’ erranti, / figura in mille forme, in mille modi / quanto sien dolci a i buon le vere lodi» (XVII, 53, 7-8; 54). Si veda anche il discorso a Serse sulla «nutritura» e la nobiltà d’animo (IX, 67-80).

<sup>48</sup> Cfr. V. CORSANO, *L’Amadigi “epico” di Bernardo Tasso*.

<sup>49</sup> B. Tasso faceva risalire all’*Odissea* questa tecnica narrativa, a testimonianza del fatto che, in questa fase, l’unico poema omerico recuperabile appare l’*Odissea*, più vicina per temi e struttura alla tradizione romanzesca.

<sup>50</sup> Già nella prima sezione, il tema religioso faceva il suo ingresso e Gyron e il Cavalier senza Paura si recavano a pregare prima di affrontare i due giganti (I, 65); ma si tratta di un *topos* che rimanda più alla tradizione canterina (Pulci), non tanto di una dimensione ideologica. Nella seconda sezione, invece, Dio e Provvidenza sono parte integrante del messaggio ideologico del poema rispetto al romanzo (ad es., XVI, 115; XVII, 113; XVIII, 13, 117, 131).

In questa prospettiva sono assai interessanti le “riscritture ariostesche”, ossia quegli episodi del romanzo di *Gyron* che avevano fornito lo spunto ad altri del *Furioso*, anche laddove non possiamo affermare con certezza che Alamanni fosse conscio di gareggiare con il predecessore. Nei libri XI-XIII (centrali peraltro), ad esempio, il confronto dei due poemi suggerisce la possibilità che Alamanni non avesse dinanzi a sé solo il testo francese ma anche quello ariostesco, e che nello scrivere correggesse sia l’uno che l’altro. Il poeta, infatti, si trova, nel libro XI, a “tradurre” gli episodi del romanzo che avevano dato origine all’episodio ariostesco di Zerbino e Gabriva con Ermonide e poi al castello di Altariva (*Furioso* XXI-XXIII); nei libri XII-XIII, in corrispondenza con l’inganno a Breusso che viene fatto cadere dalla «cruda dama» degli episodi precedenti nella tomba di Febo, dove viene accolto da un «antico cavaliere», Alamanni fa predire dal vecchio la futura progenie di Francia, fino al panegirico del regno illuminato di Francesco I ed Enrico II: inutile ricordare che, proprio da questo episodio del *Gyron*, Ariosto aveva preso spunto per costruire la catabasi di Bradamante al canto III e il vaticinio da parte di Melissa della dinastia estense. Ariosto, in queste occasioni, non è presente solo attraverso le formule, le rime, il lessico o le scene, ma offre un canovaccio, un reticolo sul quale il suo successore può riordinare la materia: Alamanni sembra lavorare col *Furioso* davanti, ne segue il ritmo narrativo, fino a far coincidere i nuclei tematici delle singole ottave. Il che indica chiaramente la forza che, anche su un classicista, il poema ariostesco esercitava come modello di genere.<sup>51</sup>

Ma il filtro morale e formale applicato dal poeta fiorentino sul modello ariostesco dà luogo a una poetica dell’*amplificatio* e della dilatazione che intacca il ritmo e il gusto della narrazione propri della tradizione cavalleresca. In questa fase del lavoro, dunque, il classicismo (aristotelico) consiste soprattutto nel “decoro” e nell’adattamento di alcuni episodi alla topica epica classica (soprattutto odissiaca): dalle “digressioni” alla ca-

<sup>51</sup> Mi limito a rimandare ad alcuni luoghi che possono offrire qualche confronto. Per esempio, la «cruda dama» che fa cadere Breusso nella tomba di Febo (*Gyrone* XII, 77-96) e Pinabello che fa cadere Bradamante nella tomba di Merlino (*Furioso* II, 70-75): i racconti procedono parallelamente ma Alamanni dilata con lunghi particolari l’azione e se le parole della «cruda dama» che chiudono l’episodio («Il chiama adunque, & poi che più no’l teme / scuopre la sua malizia, e ’l prende in gioco, / voi costì sete, & se ne spenga il seme, / et s’altri vi assimiglia sia nel foco: / [...] / Voi starete sotterra, io qui nel mondo / voi nell’oscuro stato, io nel giocondo», *Gyrone* XII, 81-96) sembrano rimandare a quelle di Pinabello («Qui fosser tecco insieme / tutti li tuoi, ch’io ne spegnessi il seme!», *Furioso* II, 70-75), lo fanno attraverso un gioco di *amplificatio* che caratterizza tutta la poetica alamanniana. Caso analogo è quello dell’impresa di Gyrone al castello del «passo periglioso» (libro XV) che rimanda alla sfida di Marfisa nell’isola delle donne omicide (*Furioso* XIX) e alla Rocca di Tristano (*Furioso* XXXII, 64-104).

tabasi, alle agnizioni, fino al duello (libri XIV-XVII). Il modello è ancora Ariosto, ma appunto un Ariosto “moralizzato”.

Il pensiero non può non andare ai vari “rifacimenti” dell’*Inamoramento* che vanno alle stampe nella prima metà del decennio e, in modo più significativo, alla fortunatissima edizione giolittina del *Furioso* del ’42 nella quale – come ha notato Marzia Cerrai<sup>52</sup> – le allegorie del Dolce, così come le illustrazioni, offrivano una griglia interpretativa del poema nettamente indirizzata in senso classicistico ed eroico, in favore di una lettura semplificata tesa a «ricondere l’apparente molteplicità d’azione del *Furioso* ad una varietà di episodi»: da groviglio intricato, il poema viene appiattito a giustapposizione di episodi; una soluzione che, rileva la Cerrai, poteva soddisfare gli aristotelisti. Ai fini del nostro discorso, è importante insistere sul fatto che, in quegli anni, l’aristotelismo non era ancora intransigente e l’accostamento di episodi poteva essere una soluzione “decorosa” alle imperfezioni del poema ariostesco, perfettamente accettabile per il mondo letterario.<sup>53</sup> L’esito definitivo di questo processo è, infatti, più umanistico che classicistico o aristotelico e, nota ancora la Cerrai, «il mitico mondo della cavalleria [...] viene relegato nell’immaginario letterario, e si trasforma in un operante modello etico-morale da offrire come paradigma civilizzatore alla nuova società cinquecentesca».<sup>54</sup>

Il secondo nucleo, dunque, rappresenta un punto d’arrivo nel processo di miglioramento del modello ariostesco: l’espressione di una tipologia di poema che in quegli anni quaranta poteva apparire, abbastanza concordemente, l’unico approdo possibile per il poema cavalleresco restando all’interno delle sue strutture e della sua tradizione: un poema trattato, una serie di imprese esemplari.

Nel terzo e ultimo blocco narrativo, invece, si realizza la svolta “epica” indicata da Jossa. Il recupero alla maniera ariostesca dell’epica classica e

<sup>52</sup> M. CERRAI, *Una lettura del “Furioso” attraverso le immagini: l’edizione giolittina del 1542*, in “Strumenti critici”, 1 (2001), pp. 99-133.

<sup>53</sup> La stessa studiosa nota che la prefazione del Dolce fa i nomi di Ovidio e Virgilio, non di Aristotele o Omero.

<sup>54</sup> M. CERRAI, *Una lettura del “Furioso”...*, p. 113. Si aggiunga che una delle due dedicatorie della stampa giolittina, quella del Giolito, era indirizzata a Enrico II, allora Delfino di Francia; la chiave di lettura del *Furioso* proposta dal Giolito nella dedica ricorda molto da vicino quella del *Gyrone*: «Qui la prudenza & la giustitia d’ottimo Prencipe: qui la temerita & la trascuragine di non savio Re accompagnata con la Tirannide: qui l’ardire e la timidita: qui la fortezza & la viltà: qui la castita & l’impudicitia: qui l’ingegno, & la sciocchezza: qui i buoni & i rei consigli sono in modo depinti & espressi, ch’io ardisco dire, che non e libro veruno, del quale & con più frutto & con maggiore diletto imparar si possa quello, che per noi fuggire & seguitare si debba» (L. ARIOSTO, *Orlando Furioso di M. Ludovico Ariosto*, Gabriele Giolito de’ Ferrari, Venezia 1543, c. 2rv).

la trasformazione in *exempla* delleventure romanzesche, nonché la riacquisizione di una profondità storica all'azione, potevano infatti bastare a risollevarlo in termini di decoro il poema cavalleresco, ma sull'episodicità romanzesca aleggiava sempre l'ombra della serialità, dell'incompletezza e della proliferazione. Era necessario che Gyron e gli altri cavalieri erranti arrivassero in un "luogo" (reale e ideale) che potesse chiudere il cerchio, dare senso di completezza alla narrazione: per sancire la "razionalità", la premeditazione teleologica del poema, occorreva porre la parola "fine" all'azione attraverso un'impresa che suggellasse il messaggio didattico dell'opera.

Il romanzo francese di *Gyron* terminava con l'imprigionamento di Danaino e Gyron, e rimandava al romanzo di *Meliadus* per sapere come si fossero poi liberati; la narrazione del *Gyron*, invece, proseguiva con le avventure del Cavalier senza Paura e il suo imprigionamento nella Valle del Servaggio. Nel romanzo di *Meliadus*, in effetti, Alamanni trovava Danaino e Gyron prigionieri di Nabone con il Cavalier senza Paura, e la loro liberazione ad opera dei cavalieri arturiani o, meglio, di Tristano. Ma la dispersività dei cicli romanzeschi era improponibile, sia dal punto di vista ideologico sia dal punto di vista narrativo. Alamanni modificò allora il mito, collegò tutte le vicende fra loro, nonché la liberazione dei tre cavalieri ad opera della spedizione dei cavalieri arturiani, e costruì un episodio unitario, quello della Valle del Servaggio, nel quale scompare e viene sconfitta la dimensione del cavaliere errante in favore di un conflitto tra due corti. Metanarrativamente la Valle del Servaggio, all'interno della quale tutti i migliori cavalieri erranti vengono intrappolati con l'inganno da Nabone e diventano suoi schiavi perché vincolati dal "patto di cavalleria", si trasforma nel luogo adatto per il passaggio da un'eroicità umanistica, puramente morale e individualistica, a un'eroicità epica, politica e civile, non più basata soltanto sull'orgoglio e sull'onore, ma soprattutto sull'interesse della corte.<sup>55</sup> Non solo quindi il romanzo e i suoi moduli narrativi sono ormai censurati, ma anche l'idealismo cortese che aveva dato vita al poema cavalleresco è ora condannato. Ariosto viene così sostituito da Omero e Virgilio, Boiardo da Machiavelli. Ci troviamo di fronte a una svolta significativa in senso "epico": la Valle del Servaggio si trasforma in fulcro di un'impresa corale di liberazione all'interno della quale si affermano valori moderni come l'ordine, le gerarchie, le strategie ti-

<sup>55</sup> Il manoscritto dimostra che si tratta di una decisione presa in un secondo tempo: in esso, come nel romanzo, Laco scompare dalla scena al libro V, prigioniero di Dinadano; nella stampa, invece, il nome di Dinadano è sostituito da quello di Nabone.

picche della corte; anche Alamanni, che era stato il primo discepolo del Machiavelli a condannare il maestro,<sup>56</sup> arrivava ad affermare la fondamentale importanza, nelle strategie belliche per la salvaguardia della corte, della “volpe” a fianco del “leone”. Mentre il resto del poema si contraddistingue per l’affermazione di un modello eroico virtuoso ma pur sempre individuale, basato sulla cortesia e sull’orgoglio e su un sistema di virtù assoluto e puramente morale, negli ultimi libri assistiamo alla morte definitiva del “cavaliere errante” nell’immagine di Gyron che rinuncia al nuovo regno e lo lascia ad Artù, in quanto re legittimo: l’approdo al poema epico, a questo punto, è pure ideologico e l’abborrimento del mondo romanzesco, già iniziato con il rigore morale di Gyron, su cui era sorta l’opera, si compie nell’affermazione di una nuova eroicità che sappia temperare la morale individuale con la “ragion di stato”.

Il fatto fondamentale resta che Alamanni spostò l’attenzione dall’avventura individuale a quella corale e che, come di lì in avanti sarebbe stato normale, accentrò l’azione su una guerra di liberazione di un territorio; questo repentino passaggio ideologico dal poema dell’eroe individuale alla “missione” è il dato sul quale si deve ragionare e insistere per capire la decisa affermazione del modello iliadico non solo da un punto di vista strutturale, ma anche e soprattutto ideologico.

Anche per quest’ultima fase di chiusura epica unitaria, tuttavia, i rapporti con la tradizione cavalleresca impongono una certa cautela nel definire la svolta in termini antiromanzeschi o antiariosteschi: sia il poema del Pulci che il *Furioso* avevano potuto trovare una loro chiusa solo in direzione epica, mentre il poema del Boiardo resta ingiudicabile, in proposito, a causa dell’incompletezza. Una fine al racconto, insomma, era stata possibile, anche per i predecessori, solo in chiave epica; Alamanni, quindi, era legittimato a muoversi in direzione antiromanzesca dalla stessa tradizione cavalleresca italiana.

Se però Ariosto aveva potuto ancora far coincidere erranza cavalleresca ed erranza morale, senza che per questo i suoi personaggi vivessero in contrasto con un progetto epico, nel progetto moraleggiante che andavano ventilando gli anni quaranta, l’unica strada possibile era ormai quella arcaizzante dell’idealizzazione dell’eroe umanistico, morale e individualista innanzitutto. Ma intanto, fra aristotelismo ed esperienza trissiniana, i classici – Omero e Virgilio per primi – iniziavano a farsi strada non più solo come repertorio, ma come unico modello possibile, cui il genere

<sup>56</sup> C. DIONISOTTI, *La testimonianza del Brucioli*, in ID., *Machiavellerie*, Einaudi, Torino 1980, pp. 193-226.

avrebbe dovuto piegarsi. La sconfitta del *Gyrene*, insomma, è la sconfitta della tradizione idealizzante umanistica e del tentativo di emancipazione del poema cavalleresco dai moduli romanzeschi; sarà proprio Aristotele, con la sua ricerca di unità d'azione e con l'affermazione dell'*Iliade* come poema politico e, dunque, non più errante e individualistico, a decretare la sconfitta di questa tipologia di poema ancora odissiacamente errante, perché fondato sulla ventura e sull'episodicità.