

ANGELO CHIARELLI

*Il 'Palmerino' e il 'Primaleone' di Lodovico Dolce:
fenomenologia amorosa, formalizzazione della guerra e semantizzazione delle morti*

In

La letteratura italiana e le arti, Atti del XX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016),
a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti,
P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile,
Roma, Adi editore, 2018
Isbn: 9788890790553

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&text=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ANGELO CHIARELLI

*Il 'Palmerino' e il 'Primaleone' di Lodovico Dolce:
fenomenologia amorosa, formalizzazione della guerra e semantizzazione delle morti*

Il contributo fornisce una lettura dei poemi di ispirazione spagnola di Lodovico Dolce ('Palmerino' e 'Primaleone'), prestando particolare attenzione al rinvio delle tematiche ricorrenti nella produzione di genere dello stesso periodo: la reticenza nelle descrizioni erotiche; l'esattezza anatomica delle morti e la ricezione degli aspetti inerenti le leggi cavalleresche. I poemi di Dolce non si rivelano semplici prodotti di consumo privi di interesse, ma aprono spiragli sul rapporto con la restante produzione in ottave dell'epoca, nel novero della quale devono, ovviamente, essere inclusi l'«Amadigi» di Bernardo Tasso (1560) e il «Rinaldo» (1562) di Torquato.

La scelta della scommessa editoriale di rifacimento integrale in versi di due dei più noti e fortunati *libros de caballerías* del ciclo dei *palmerines*, portata a termine dal poligrafo veneziano Lodovico Dolce, risiede nella straordinaria diffusione, in area italiana, dei *romances* spagnoli a partire dagli anni quaranta del XVI secolo.¹ Con tutta probabilità Dolce pensa di sfruttare il successo di pubblico dei romanzi iberici per ridare vigore al poema italiano, il cui processo di regolarizzazione ai principi dell'aristotelismo aveva condotto verso una banalizzazione della produzione letteraria in ottave, costituita ormai solo da una schiera conforme di epigoni ariosteschi, con una prevedibile ripercussione sulla fruizione stessa del prodotto finale e un irreversibile declino del genere epico.² Spinto dalle scelte promozionali dei Giolito, per i quali svolgeva in quel periodo la mansione di consulente editoriale, Dolce accetta di scrivere la prefazione dell'«Amadigi» (1560) dell'amico Bernardo Tasso e questo gli permette, oltre a stilare una sorta di apologia del romanzo, di prendere parte all'annosa e tormentata discussione teorica sul «poema regolare» moderno, sottolineando l'assoluta erroneità del principio dell'autosufficienza del *dócere* e l'importanza del diletto in un'opera letteraria.³ L'articolata dissertazione teorica della prefazione prelude, con sapiente calcolo editoriale, all'impresa di volgarizzazione a cui nello stesso periodo il veneziano si stava dedicando e che avrebbe condotto alla pubblicazione di due poemi: Il *Palmerino d'Oliva* (1561) e Il *Primaleone* (1562). I poemi, composti «alla sprovvista», come lo stesso Dolce dichiara nella prefazione del *Palmerino*, non rivelano nessun tipo di originalità nell'elaborazione dell'ordito narrativo:

Due cose lettori fanno precipitar l'opere de gli scrittori: l'una è il dettarle con troppa fretta, l'altra di darle subito fuori. Le quali due cose egualmente sono avvenute al presente autore. Perciocché egli ha composte queste stanze (come possono farne vera testimonianza persone degne di fede) alla sprovvista: e poi essendo a pena asciutto l'inchiostro, sono state da chi le aveva in suo potere fatte imprimere, in guisa, che egli non ha avuto pure spazio di rivederle. Onde egli stesso confessa, quanto alla testura, molte cose aversi potuto dire con migliore forma; e, quanto al soggetto, più ampiamente, di quello, che si sono dette. Di che merita scusa, non essendo a ciò fare indotto per propria elezione, ma costretto da chi lo poteva costringere. Ben promette nelle altre impressioni di supplire, per quanto le sue forze si potranno estendere, a questo mancamento. Fra

¹ Sulla figura del Dolce letterato vd. il puntuale S. GIAZZON, *Lodovico Dolce letterato e poeta tragico*, in ID., *Venezia in coturno. Lodovico Dolce tragediografo (1543-1557)*, Roma, Aracne, 2011, 9-40. In merito al successo dei *libros de caballerías* in territorio italiano vd. almeno M. BEER, *Il libro di cavalleria: produzione e fruizione*, in K.W. Hempfer, *Ritterepik der Renaissance*, Stuttgart, Franz Steiner, 1989, 15-33; A. BOGNOLO, *I «libros de caballería» tra la fine del Medioevo e la discussione cinquecentesca sul romanzo*, in AA.VV., *Fine secolo e scrittura: dal medioevo ai giorni nostri*, Atti del XVIII Convegno, Siena 5-7 marzo 1998, 81-9; S. NERI, *Cuadro de la difusión europea del ciclo palmeriniano (siglos XVI-XVII)*, in AA. VV., *Palmerín y sus libros: 500 años*, a cura di A. González, A.C. García, R. K. Xiomara, L. Mariscal, Città del Messico, Colegio de México-Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2013, 285-314 e ID., *Recepción de los libros de caballerías en Italia: algunos nuevos datos in Pictavia aurea*, Atti del IX Congresso della AISO (Poitiers, 11-15 luglio 2011), a cura di A. Bègue e E. H. Alonso, Tolosa, Presses Universitaires du Mirail, 2013, 569-577.

² Sul poema «regolare» moderno aristotelicamente normalizzato cfr. G. BALDASSARRI, *Il sonno di Zeus. Sperimentazione narrativa del poema rinascimentale e tradizione omerica*, Roma, Bulzoni, 1982; A. CASADEI, *La fine degli incanti. Vicende del poema epico-cavalleresco nel Rinascimento*, Milano, Franco Angeli, 1997; S. JOSSA, *La fondazione di un genere. Il poema eroico tra Ariosto e Tasso*, Roma, Carocci, 2002; ID., *Ordine e casualità: ideologizzazione del poema e difficoltà del racconto fra Ariosto e Tasso*, «Filologia e critica», XXV (2000), I, 3-39.

³ In merito vd. C. DIONISOTTI, *Amadigi e Rinaldo a Venezia*, in *La ragione e l'arte. Torquato Tasso e la Repubblica Veneta*, a cura di G. Da Pozzo, Venezia, Il Cardo, 1995, 13-23 e da ultimo R. MORACE, «*Son diverso ancor dall'Ariosto*». Bernardo Tasso tra Ariosto e Torquato, «Italianistica», XXXVII (2008), 3, 119-131.

tanto non vi sarà grave di veder quello, che può produrre in un subito un impeto e fervore di spirito. E state sani.⁴

Altro elemento da tenere nella giusta considerazione, come è stato notato, è la stretta dipendenza tra i poemi dolciani e i volgarizzamenti di Mambrino Roseo: Dolce son sembra, infatti, operare una vera e propria traduzione, ma compie, invece, un semplice adattamento in versi del materiale contenuto nell'ipotesto volgare.⁵ Il dato, però, non può autorizzare a relegare a margine le opere come prodotti banali e privi di interesse: esse, al contrario, devono essere considerate testimoni di quello sperimentalismo eroico pionieristicamente praticato nell'*Italia Liberata* di Trissino, opera che prelude ad una serie di discussioni teoriche sul poema eroico, gli stimoli delle quali non potevano essere ignorati nella prassi scrittoria dolciana, che, pur restando aliena dal cruccio trissiniano della normalizzazione, non è del tutto estranea alle problematiche emerse.⁶

In queste pagine si cercherà di analizzare l'attuazione dei moduli narrativi e degli accorgimenti formali propri della tradizione secondo cinquecentesca all'interno del *Palmerino* e del *Primaleone* di Dolce. In particolar modo ci si soffermerà sul versante erotico, sulle descrizioni di efferata brutalità bellica e sulla ricezione dell'onore cavalleresco: tematiche ampiamente ricorrenti nella produzione epica del periodo che sembrano ricoprire un ruolo di primo piano nella realizzazione scrittoria dell'autore veneziano.

L'intersezione fra vicende amorose e azioni belliche comporta implicazioni sentimentali e sessuali con le quali la tradizione romanzesca deve fare i conti, senza tuttavia dimenticare di compensare la descrizione troppo esplicita di talune scene erotiche con una dichiarazione di complementarità tra azione sessuale e virtù topiche. L'allusione erotica fine a sé stessa degli epigoni di Boiardo o la notazione di una «potenza disumanante d'amore», contenuta in un poema come l'*Avarchide* di Alamanni (che pur aspira a imporsi come «*Iliade* volgare»), devono essere considerati casi *borderline*: in età controriformistica si registrano, infatti, istanze di tipo moralistico, che tuttavia non cancellano definitivamente l'interesse per la tipologia amorosa, in particolare nelle sue implicazioni sessuali, ma ne sanciscono l'accoglimento nel rispetto di condizioni inderogabili.⁷ Questa sorta di patto tacito produce ovviamente un'*impasse* per coloro che devono misurarsi con la produzione epico-romanzesca: si sviluppa una certa reticenza in merito che conduce, non di rado, ad una consapevole sospensione di quei passi ritenuti inconciliabili con il principio del «decoro».⁸

Tale *modus agendi* risulta conforme all'*usus* di Dolce, che lo adopera ampiamente nei suoi poemi di ispirazione spagnola per sottrarsi al rischio di una collisione contro le convenzioni imposte. A tal proposito è opportuno analizzare l'episodio di Laurena contenuto nel *Palmerino*, che riproduce un luogo tipico del genere: quello

⁴ La prefazione del *Palmerino* è trascritta in S. NERI, *Palmerino e Primaleone di Lodovico Dolce: il rapporto con i testi spagnoli e le traduzioni italiane in prosa*, in *Per Lodovico Dolce. Miscellanea di studi. I. Passioni e competenze del letterato*, a cura di P. Martini e P. Procaccioli, Roma, Vecchiarelli, 2016, 137-178: 140.

⁵ Rimando all'eccellente contributo di S. NERI, *Palmerino e Primaleone di Lodovico Dolce...*, 137-178. Sulla figura di Mambrino Roseo vd. A. BOGNOLO, *Vida y obra de Mambrino Roseo da Fabriano, autor de libros de caballerías*, «Ehumanista», XVI (2010), 77-98.

⁶ Sullo sperimentalismo eroico di Trissino cfr. A. QUONDAM, *La poesia duplicata. Imitazione e scrittura nell'esperienza del Trissino*, in *Atti del convegno di Studi su G. Trissino (Vicenza, 31 marzo – 1 aprile 1979)*, a cura di N. Pozza, Vicenza, Accademia Olimpica, 1980, 67-109; S. ZATTI, *L'imperialismo epico del Trissino*, in ID., *L'ombra del Tasso*, Milano, Mondadori, 1996, 96-100; C. GIGANTE, *Un'interpretazione dell'Italia Liberata dai Goti*, in *Esperienze di filologia cinquecentesca*, Roma, Salerno, 2003, 46-79 e da ultimo ID., *Epica e Romanzo in Trissino*, in *La tradizione epica e cavalleresca in Italia (XII-XVI sec.)*, a cura di Id. e G. Palumbo, Bruxelles, Lang, 2010, 291-320.

⁷ In merito vd. G. BALDASSARRI, *Il sonno di Zeus...*, 30-41. Sull'*Avarchide* di Alamanni vd., invece, S. JOSSA, *Dal romanzo cavalleresco al poema omerico: il 'Girone' e l' 'Avarchide' di Luigi Alamanni*, «Italianistica», XXXI (2002), 1, 13-37.

⁸ A tal proposito vd. D. JAVITCH, *La politica dei generi letterari nel tardo Cinquecento*, «Studi Italiani», III, (1991), 2, 5-22; ID., *La nascita della teoria dei generi letterari*, «Italianistica», XVII (1998), 2, 177-197; ID., *Lo spettro del romanzo nella teoria sull'epica del sedicesimo secolo*, «Rinascimento», XLIII (2003), 159-176 e G. ALFANO, *Leonardo tra la corte e il bosco: la teoria del decoro in Giovan Battista Giralardi Cintio, in Dioniso e Tiziano. La rappresentazione dei "simili" nel Cinquecento tra "decorum" e sistema dei generi*, Roma, Bulzoni, 2001, 137-91.

dell'eroe traviato dalla bellezza di una figura femminile che si rivela poi non essere la *domina* alla quale offrire il suo amore.⁹

L'eroe dolciano, dopo aver esorcizzato dal rischio di una fine rovinosa la città di Durazzo, si invaghisce della figlia del duca, pensando di aver trovato finalmente l'amata Polinarda, la fanciulla che, in sogno, gli aveva giurato amore eterno. Il malinteso è chiarito quando la fanciulla rivela il suo nome: Palmerino si rende conto dell'errore in cui è incorso, ma il fascino di Laurena non gli permette di rinunciare a lei e così, dopo non pochi ripensamenti, riesce a organizzare, con l'aiuto del fido nano Urbano, un furtivo incontro in un giardino «fatto a diporto sol de la donzella». Si profila una tipica situazione boccacciana, che, però, è troncata sul nascere dal sogno del nano e dall'esilarante racconto delle percosse ricevute da Polinarda, che gli rimprovera di aver assecondato il desiderio disonesto del suo signore:

Mi pareva sognando, disse il nano,
di veder chiaramente a me davante
una donzella tal, che forse in vano
si può cercar un sì gentil sembante;
Una pungente spada aveva in mano
e disse: Tu, che 'l mio diletto amante
Palmerin cerchi in novo laccio porre,
e da me, che tant'amo, ora disciorre:
Sappi, nano perverso e traditore,
che fuor di questa man non scamperai,
ma ti trarrò di mezzo 'l petto il core,
poi che sì grande ingiuria oggi mi fai,
ingannando ad un tratto il tuo signore,
al quale da mia parte or dirai,
che ad uom ch'è nato di sì gran lignaggio,
non convien che si basso abbia il coraggio.
Così diss'ella; e diemmi con la spada
un colpo tal, benché giunse di piatto,
in su la testa, ch'ancor par ch'io cada,
e sia vicino a rimaner disfatto.
(Palmerino, IV, XXVII-XXVIII)¹⁰

Il sogno del nano svolge senza dubbio una funzione repressiva: riporta l'eroe *in semita iustitiae* e permette di sospendere la scena erotica a cui l'attuazione del piano avrebbe irrimediabilmente condotto. Il fatto che la funzione repressiva del sogno sia già presente nell'ipotesto in prosa, non sminuisce l'operazione di Dolce che, pur limitandosi ad adattare in versi un materiale già bell'e pronto, realizza una sorta di frizione tra la prima parte dell'episodio, caratterizzato da un linguaggio boccacesco e triviale e la parte finale, nella quale il rinsavimento dell'eroe eponimo coincide con un lessico a chiara impronta moralistica.

Lo scrupolo di evitare la descrizione di una sequenza narrativa di un amore clandestino e non legittimato riproduce le perplessità che gli altri autori secondo cinquecenteschi nutrivano in merito al problema: le regole del «decoro» precludono, infatti, la possibilità di una troppo esplicita *descriptio* erotica. L'espedito risolutivo è rappresentato, in molti casi, dall'unione matrimoniale, garante della sopravvivenza delle scene sessuali che comunque non possono abbandonarsi a *outrances* sconsiderate. Nel *Palmerino* Dolce, prima di descrivere l'unione carnale tra il cavaliere e l'amata Polinarda, si preoccupa, infatti, di unirli nel vincolo matrimoniale:

Dirò, si come il cavalier pregiato

⁹ Il riferimento è ovviamente agli amori di Enea e Didone, narrati nel IV libro dell'*Eneide*. Sulle riscritture rinascimentali dell'episodio virgiliano vd. S. ROMANI, *Donne abbandonate sulla riva del mare. Arianna figura del lamento*, «Acme», LII (1999), 109-127; M. SAVORETTI, *L'«Eneide» di Virgilio nelle traduzioni cinquecentesche in ottava rima di Aldobrando Cerretani, Lodovico Dolce e Ercole Udine*, «Critica letteraria», XXIX (2001), 3, 435-457 e L. BORSETTO, *Traduzione e furto nel Cinquecento: in margine ai volgarizzamenti dell'«Eneide»*, in *Riscrivere gli Antichi, riscrivere i Moderni e altri studi di letteratura italiana e comparata tra Quattrocento e Ottocento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2002, 13-53.

¹⁰ L. DOLCE, *Palmerino d'Oliva*, Venezia, Antonelli, 43.

sfogò tra poco l'amoroso foco
 con Polinarda, e fu lieto e beato.
 La fortunata amante trovò loco
 comodo, e da nessun considerato
 ove lo ricevè sicuramente,
 che non fosser veduti da la gente.
 E quivi, dopo le accoglienze tante,
 che non potrian capir in pochi accenti,
 giurando questa e quella a un Cristo avanti,
 che sempre s'amerian fin che sian spenti;
 Ella del suo consorte e non più amante
 fece i caldi desir paghi e contenti.
 E così del suo amor ebbe il barone
 il caro e meritato guiderdone.
 (Palmerino, XI, LII-LIII)¹¹

La clandestinità dell'unione, l'assenza del sacerdote e dei testimoni, sono elementi previsti dal cerimoniale pretridentino, ritenuto valido fino all'emanazione del *Decreto Tametsi* (1563) che ne regolarizza lo svolgimento e non deve, perciò, suscitare perplessità in merito al rispetto delle leggi sul «decoro».¹² Anche Tasso, infatti, conclude il *Rinaldo* con un matrimonio non convenzionale, sottolineando, come unica *conditio sine qua non*, la consensualità dei coniugi: «[...] quel sommo Signor, de le cui mani/opra son gli alti cieli e gli elementi,/ n'impose sol che di concordi voglie/concorrà col marito in un la moglie».¹³

Il confrontarsi con mondi *autres* comporta, com'è facilmente intuibile, l'inconciliabilità di adattare taluni elementi culturali con la *weltanschauung* della società contemporanea e, nella circostanza di un rifacimento, può condurre lo scrivente a cassare alcuni passi del racconto ritenuti sconvenienti. Si tratta di una problematica con cui Dolce deve fare i conti nel processo di adattamento in versi di taluni episodi, il più emblematico dei quali sembra essere quello della regina di Tarsi, la quale, invaghita di Palmerino, lo sottomette al suo volere con l'ausilio di un filtro magico. La scena sembra presentare una sorta di deroga alla prassi sospensiva adottata nel resto del poema, data la descrizione di un'unione carnale illegittima, non garantita dal vincolo matrimoniale:

Ed ecco una donzella, ch'avea in mano,
 da lei [la regina] ordinata, una gran coppa d'oro;
 che riverente e con sembiante umano
 diede con quella bere ad ambi loro;
 fu il liquor grato, ma d'effetto strano:
 che in un momento ambedue presi foro
 d'un sì profondo e così grave sonno,
 ch'in piedi sostener più non si ponno.
 Ed ella ad Alfaran licenza diede,
 e due sue damigelle a quello effetto
 fate venir, in ch'ella aveva più fede,
 fe' poner Palmerin s'un ricco letto,
 levato l'altro ancor per mano e piede
 in altro luogo gli trovar ricetta,
 poi l'uscio della camera serrato,
 spogliossi, e a Palmerin si mise a lato.
 (Palmerino, XX, XIII-XIV)¹⁴

¹¹ Ivi, 134-35.

¹² Per una disamina dettagliata del decreto Tametsi vd. L.C. LACOMA, *El origen del Capitulo Tametsi del Concilio de Trento contra los matrimonios clandestinos*, «Revista española de derecho canónico», 14 (1959), 613-66; S. ACUÑA, *La forma del matrimonio hasta el decreto "Ne temere"*, «Ius canonicum», 13 (1973), 132-190; G. DI MATTIA, *Il decreto Tametsi e le sue radici nel Concilio di Bologna*, «Apollinaris», 53 (1980), 476-500; ID., *Il decreto Tametsi nasce a Bologna. Saggio per una ricostruzione sistematica del dibattito nella fase bolognese*, «Apollinaris», 57 (1984), 627 - 718; N. SCHÖCH, *La solennizzazione giuridica della "forma canonica" nel decreto Tametsi del concilio di Trento*, «Antonianum», 72 (1997), 637-672.

¹³ T. TASSO, *Rinaldo*, a cura di M. Navone, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012, 331.

¹⁴ L. DOLCE, *Palmerino...*, 239.

In realtà l'utilizzo di un elemento afferente alla sfera del «meraviglioso» sancisce la liceità dell'episodio: la *défaillance* dell'eroe è, infatti, prodotta da un «liquor» contro il quale vana si rivela ogni resistenza. Non si tratta, perciò, di una colpa tanto che Palmerino non prova alcun imbarazzo a raccontare l'accaduto all'amata («Palmerin le fe' noto l'inganno/che nel sonno gli ordì quella reina,/ e che di quello il ricevuto affanno/dimostrò a chi lo vide la mattina», *Palmerino*, XXI, X), mentre, al contrario, nel caso dell'episodio di Laurena, dopo essere ritornato in sé, lo stesso cavaliere prega Urbano di tenere taciuto il losco piano che avevano ordito: «Tu fa che 'l mio segreto sia celato,/ ch'util non fia che si comprenda questo» (*Palmerino*, IV, XXXII).¹⁵ Nonostante l'episodio non risulti compromettere il buon nome del cavaliere, la scena del congiungimento carnale poteva risultare forse troppo piccante per la sensibilità controriformistica e, in ragione di ciò, Dolce preferisce tratteggiarla con la solita indefinitezza, ornandola, comunque, della notazione ammiccante della regina che si sveglia compiaciuta: «il piacer che potesse la reina/gustar col cavalier che si dormia,/ io non so dir, ben so che la mattina/ levò lieta, più ch'altra al mondo sia,/ usando forse qualche disciplina/ch'ella sapesse per negromanzia» (*Palmerino*, XX, XVI).¹⁶

Lo stesso atteggiamento reticente permane nel *Primaleone*, che presenta, tuttavia, brevi momenti in cui il linguaggio sembra essere più scopertamente allusivo, senza comunque derogare al principio di convenienza. Un episodio del poema sembra, però, essere sfuggito all'attenzione censoria di Dolce: la storia d'amore di Tirendo e della duchessa di Boorte. L'unione fra i due, infatti, non è sancita da nessuna cerimonia matrimoniale e nessuna allusione sembra neppure vagamente richiamare il legame coniugale, ad eccezione di un fugace «e così l'amor mio vi dono» (*Primaleone*, XII, LXI) pronunciato dalla fanciulla.¹⁷ Eppure l'unione carnale è presentata con un particolarismo inedito e per di più, nel momento in cui Dolce esibisce la sua consueta sospensione della scena («Or non dirò quel che tra lor poi fusse») si lascia andare ad un particolare osceno forse inconsapevole («bramata meta»):

Ella [Duchessa di Boorte] avuto da lui [Tirendo] contezza a pieno,
facea più stima che non fece avante,
e mossasi ad amarlo a sciolto freno
or con parole, or con dolce sembiante
nutrito avendo in lui l'empio veleno,
che mise amor nel desioso amante,
diedero ordine al fine di trovarsi
insieme e dolcemente sollazzarsi.
[...]
Quivi [«ad un giardin»] dunque Tirendo si ridusse
E di lei in una camera segreta
Senza verun sospetto si condusse,
U' la duchessa l'aspettava lieta.
Or non dirò quel che tra lor poi fusse
basta che giunse a la bramata meta
l'amoroso desir del cavaliere,
e de la donna fu pago il pensiero.
(*Primaleone*, XIV, LVIII)¹⁸

Il *Primaleone* presenta anche una sorta di *variatio* sul tema della femminilità spiata. Come nota Baldassarri una diversa concezione della sessualità è rappresentata, nei poemi del secondo Cinquecento, dalla nudità femminile mostrata contro la propria volontà in particolare attraverso uno strumento, lo specchio, che funge quasi da «buco della serratura per il pur lodato e lodevole cavaliere»; esempi in questa direzione sono offerti, come precisa ancora lo stesso studioso, dall'*Amadigi* tassiano.¹⁹ Nel poema dolciano, con inversione dei ruoli, è Florinda a poter veder l'amato attraverso uno specchio magico, mostrando una forte propensione voyeuristica:

¹⁵ Cfr. *ivi*, 249 e 44.

¹⁶ *Ivi*, 239.

¹⁷ *ID.*, *Primaleone*, Venezia, Antonelli, 1846, 160.

¹⁸ *Ivi*, 169-71.

¹⁹ G. BALDASSARRI, *Il sonno di Zeus...*, 34-5.

Indi subitamente dentro a quello
specchio sì raro a rimirar si pose,
e vide dentro il suo bel damigello
qual veder lo solea tra fiori e rose
nel giardin tanto fortunato ad ello.
Senonch'è aveva il giovinetto umano
Una corona in testa e un scettro in mano.
E si mostrava in ver lei gioioso,
che nulla più onde per ciò turbata,
stimando che il suo bel volto amoroso
fosse visto da tutta la brigata.
Quello che desiava fosse ascoso
Sì come tutta accesa e innamorata,
lasciò cascar lo specchio con stupore
di que' baroni e de l'imperatore.
(*Primaleone*, XXXI, IX-X)²⁰

Si presenta una sorta di straniamento della dama che, comunque, non mette da parte il senso dell'onore e della rispettabilità. Quello dello specchio rappresenta, perciò, un espediente *autre* di esibizione della sessualità in deroga alla consueta trovata matrimoniale, nel rispetto del principio della «varietà» e, quindi, dell'amabilità dell'ordito narrativo.

Le regole del «decoro», se colpiscono inesorabilmente il versante erotico, sembrano derogare nel caso delle descrizioni sanguinolente prodotte dallo scontro bellico, aprendo la strada ad una sorta di «processo di semantizzazione (in direzione se si vuole macabra e sanguinaria) delle descrizioni omeriche di morte», ispirate, come è stato rilevato, alla tradizione senechiana e lucanea.²¹ Il compiacimento per «l'esattezza anatomica delle descrizioni», enfaticizzato nei poemi di Alamanni, è ricorrentemente presente anche nel *Palmerino* e nel *Primaleone*, con risultati efferati che scivolano spesso nella messa in mostra di una violenza gratuita comunque non estranea alle «venture» cavalleresche:

Palmerino sempre invitto alle percosse
Lo giunse al petto e 'l colpo fa sì fiero,
che il ferro entrò nel corpo ed il troncosse
[...]
Qui cominciò un assalto così strano,
ch'io non lo so ridir, né scriver posso;
colpisce Aminta e nessun colpo è vano,
il duca, e gli fa intorno il ferro rosso;
aprendogli le carni, sì, che fuore
il sangue n' esce e scema in lui vigore.

(*Palmerino*, X, XX)

Faceva il sangue tinger il sentiero,
in guisa che correva un fiume rosso
per tutto il campo ed empia ogni fosso.

(*Palmerino*, XI, LXXV)

Già il sangue ne i due campi largamente
correa diffuso a guisa di torrente.

(*Palmerino*, XII, XXIV)²²

Molto diffuse sono, in particolare, le descrizioni di mutilazioni:

E lo percosse alfin nel braccio dritto,
e fe' di sua virtù ben degne prove;
che 'l braccio con la spada cade in terra,
sì giusto, che mai più non fece guerra
[...]

²⁰ L. DOLCE, *Primaleone...*, 369.

²¹ G. BALDASSARRI, *Il sonno di Zeus...*, 52.

²² Cfr. L. DOLCE, *Palmerino...*, 54; ivi, 118; ivi, 138 e ivi, 142.

Gli corse addosso il buon Aminta ardito,
e gli tagliò la testa e fece bene,
purgando il mondo di quel grave morbo,
e lasciando vivanda a più d'un corbo.

(*Palmerino*, V, XII-XVII)

De la gamba tagliò la maggior parte,
onde 'l gigante trasse un grido strano,
che spaventò più d'un: ma non si parte
da la vittoria il cavalier sovrano:
e veggendoli aver perduta l'arte,
e la scrima, che poco alza la mano,
replica al braccio un colpo così brutto,
che 'l gel tagliò senza riparo tutto.

(*Primaleone*, XVI, XLVIII)²³

È opportuno sottolineare, inoltre, la ricorrenza della tipologia del «capo reciso», con conseguente sfoggio spettacolare, in conclusione di uno scontro particolarmente cruento svoltosi in una sostanziale situazione di parità tra i duellanti. Eccone un esempio indicativo:

Indi con la man spedita e presta [Palmerin]
trattogli l'elmo, gli levò la testa.

E quella presa pe' capelli, in fretta,
verso il palagio il giovane s'invia
per presentarla a la più volte detta
Polinarda, che solo ama e desia.

Or chi potrebbe de la donna eletta,
dir l'allegrezza, che le ingombra il core,
e più ch'altri del vecchio imperatore?

(*Palmerino*, VII, XVIII-XIX)²⁴

Il nesso istituzionale tra armi e amori influenza, ovviamente, anche il lessico, producendo delle descrizioni amoroze e/o erotiche quasi mutuata dal linguaggio bellico. Pur non trattandosi di una prerogativa propria del poema romanzesco (si pensi all'illustre precedente petrarchesco della «dolce nimica») l'antinomia è frequentemente riproposta nei poemi del secondo Cinquecento e questo invita, senza ovviamente dimenticare la rimarchevole distanza che li separa dai risultati raggiunti nella *Liberata* tassiana, a riflettere sulla questione.

Nel *Primaleone* le vicende amoroze dell'eroe eponimo sono strettamente legate a questo contrasto in termini: Gridonia, la donna la lui amata, lo odia mortalmente per antichi rancori familiari e lui riesce a conquistarla solo spacciandosi per il fantomatico «guerriero de la Rocca Divisa». Accecato dall'amore il cavaliere si lascia scucire di bocca anche la promessa di uccidere in duello il più fiero nemico della donna; in realtà lui stesso. Non potendo mantenere la promessa fatta, rivela la sua vera identità a Gridonia in una scena ad alto tasso di lessico bellico: «v'ho promesso/già di Primaleon darvi la testa»; «ho la fida spada tolta»; «schermo e difesa»; «darvi l'armi»; «rendermi, qual fu, vostro prigionero» e «voglia questa testa [...] / con le sue proprie mani levarmi espresso». Ricorrenze lessicali che preludono alla vera e propria resa al nemico:

Donna, fate di me quel che vi piace,
ch'in vostro arbitrio la mia morte giace.
Sanate sopra me l'acerbo e forte
Odio che mi portate, che se voi,
non volete perdon darmi per sorte,
e tanto la mia vita ancor v'anno;
io, nel vero, perdono a voi la morte;
or m'ancidete e siate lieta poi:
ch'io passerò contento a l'altra vita,

²³ Cfr. *ivi*, 55 e L. DOLCE, *Primaleone...*, 194.

²⁴ *Id.*, *Palmerino...*, 82.

venendo a morte per beltà infinita.
(*Primaleone.*, XXXIX, x-xi)²⁵

Resa a cui, simmetricamente, fa da *pendant* una seconda: quella della donna che perdona il nemico/amante:

[...] Signor mio, ben a ragione,
ogni mio antico sdegno ho del cor sciolto:
e mi do in poter vostro; or di me fate
quello onde degna me ne giudicate.
Ora io perdono a vostro padre e a voi
co tutto 'l cor le ricevute offese.
E qui pos'ella fine ai detti suoi
Né più in parole o in fatti ella contese.
(*Primaleone.*, XXXIX, XXIX-XXX)²⁶

Il «contese» che chiude il secondo emistichio dell'ultimo verso, pone l'accento sul fatto che gli amanti hanno condotto una vera e propria guerra, seppur simulata, con rimandi continui ai tecnicismi della schermaglia e alle leggi della cavalleria.

Fuor di metafora gli aspetti inerenti l'onore cavalleresco interessano gli autori dei poemi composti in questo periodo, confermando la ricezione della trattatistica sul duello nelle loro opere.²⁷ Nel *Palmerino* e nel *Primaleone*, infatti, emerge la necessità di formalizzazione dell'arte bellica nella specifica tipologia del duello, in nome di quella agognata parità d'armi, di scontro corpo a corpo che risulta a tratti anacronistico e difficilmente conciliabile con le peculiarità «di una guerra su vasta scala, a suo modo di massa, e comunque in deroga esplicita al combattimento in coppia proprio degli Achei dell'Iliade».²⁸ Il rispetto del *bon ton* cavalleresco è confermato in numerose sequenze, delle quali, in questa sede, mi limiterò a fornire un campionario significativo: «Palmerino lascia il suo cavallo ancora,/chè vantaggio non vuol avere poco né molto» (*Palmerino.*, IV, VIII); «[...] nell'uomo d'onore è peggio assai/una macchia d'infamia, che non sono/ ben mille lode e mille chiari rai/ dell'opre illustri e d'alcun fatto buono» (*Palmerino.*, IV, XLI); «Non so come potete alzar il volto/recando infamia ai cavalier gentili» (*Palmerino.*, IV, LV); «[Il cavalier villano] subitamente al corso diede/senza guardare che Palmerino è a piede» (*Palmerino.*, XIV, LXX) e «[...] dirai a quei che sono teco/che si stiano da parte a riguardare,/qual più di noi valor abbia con seco,/ e chi sa di noi due meglio giostrare./ E se volete anco combatter meco/insieme tutti, io non vo' rifiutare:/ che la ragione, e la causa migliore/ suol dar all'uom spesso 'l bramato onore» (*Primaleone.*, VII, L).²⁹

I romanzi di ispirazione spagnola di Dolce presentano, dunque, delle caratteristiche che ne fanno dei prodotti di grande interesse nella storia della normalizzazione del poema moderno. Queste peculiarità rendono, perciò, inaccettabile la tendenza a relegarli al margine come meri prodotti di consumo. In questo senso mi sembra quantomeno affrettato il giudizio sul *Palmerino* formulato da Bacchelli:

Il poema di Dolce, in conclusione, ha essenzialmente polarizzato il Palmerin spagnolo togliendogli gran parte delle sue finezze, della sua problematicità, del suo tono cortese e gentile, rafforzando le tinte dove erano volutamente smorzate ed eliminando invece il colorito drammatico dove questo affiorava; ma nel compiere quest'opera di polarizzazione non scade nella volgarità e, quasi involontariamente, italianizza il testo. In effetti, lo adegua a un gusto dell'avventura per ciò che essa ha di fantasioso e di curioso, semplifica e dà per scontato ciò che nel testo spagnolo appare ancora come motivo di conquista e soprattutto relega nel mondo della favola assolutamente inverosimile la sua storia d'armi e di amori: il suo scetticismo gli vieta di

²⁵ ID., *Primaleone...*, 463.

²⁶ Ivi, 468.

²⁷ Per una dettagliata trattazione sull'argomento vd. G. MONORCHIO, *Lo specchio del Cavaliere: il duello nella trattatistica e nell'epica rinascimentale*, Ann Arbor, UMI, 1987.

²⁸ G. BALDASSARRI, *Il sonno di Zeus...*, 44.

²⁹ Cfr. L. DOLCE, *Palmerino...*, 40; ivi, 45; ivi, 47; ivi, 173 e ID., *Primaleone...*, 86.

trasfondere nel poema altro che non sia il gusto per la narrazione incredibile, per qualche bella immagine o per qualche reminiscenza della sua cultura.³⁰

Il critico sembra, infatti, soffermarsi su aspetti secondari del poema dolciano: l'opera di «polarizzazione» a cui accenna, dopo gli studi di Stefano Neri, non ha più ragion d'essere, essendo, infatti, scarsamente probabile che Dolce leggesse la versione spagnola. L'interesse di questi poemi risiede, invece, nella loro attuazione dei moduli narrativi e dei procedimenti stilistici della tradizione epico-romanzesca, fattore che invita ad uno studio comparativo tra le opere dolciane e il fitto novero delle altre produzioni di genere contemporanee.³¹ Se scarsamente utile sarebbe una riproposizione delle opere in versione moderna, data la forte dipendenza dall'ipotesto in prosa, produttivo, a mio avviso, sarebbe l'approfondimento degli spunti emersi in queste pagine, che non pretendono di chiudere la questione, ma al contrario hanno la funzione di un avviamento al problema. La metodologia utilizzata può, infatti, essere estesa non solo alle altre opere dolciane, ma anche agli altri poemi poco studiati dello stesso periodo che rappresentano un bagaglio culturale imprescindibile nella genesi della *Liberata*, opera che dipende dallo sperimentalismo praticato in questo tipo di produzioni.

³⁰ F. BACCHELLI, *Il «Palmerin de Oliva» nel rifacimento italiano di Lodovico Dolce, Studi sul Palmerin de Oliva*, a cura di G. Di Stefano, III. Saggi e ricerche, Pisa, Università, 1966, 159-176: 175-76.

³¹ Sulle vicende del poema narrativo tra Ariosto e Tasso resta fondamentale G. SACCHI, *Fra Ariosto e Tasso: vicende del poema narrativo. Con un'appendice di studi cinque-secenteschi*, Pisa, Edizioni della Normale, 2006.