

MARTINA TALIANI

«Che vi piacci aspetar fin in stasera».

Il pubblico urbinato del poema cavalleresco tra finzione e realtà

In

Natura Società Letteratura, Atti del XXII Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018),
a cura di A. Campana e F. Giunta,
Roma, Adi editore, 2020
Isbn: 9788890790560

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura>
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

MARTINA TALIANI

«Che vi piacci aspetar fin in stasera».

Il pubblico urbinato del poema cavalleresco tra finzione e realtà

L'Orlando innamorato si apre con un appello all'uditorio «stati attenti e quieti, ed ascoltati»: la finzione letteraria dell'oralità, ereditata dallo stile canterino, diventerà un elemento tipico del poema cavalleresco, così come sarà costante l'alternanza dei riferimenti all'opera come racconto tramandato in maniera orale e scritta. Recenti studi che si sono interessati alla questione hanno messo in evidenza quei meccanismi dell'oralità che costituirebbero la genesi dell'opera e la prima scintilla del suo successo; una diffusione 'di bocca in bocca', appunto, che avrebbe preparato il terreno all'edizione vera e propria dei poemi. Se nell'alternanza utilizzata da Boiardo è possibile riconoscere un'intenzionalità, lo stesso meccanismo non è riscontrabile nei suoi continuatori, i quali, con molta probabilità, mutarono la finzione da eventi realmente accaduti, come nel caso del poeta urbinato Raffaele Valciengo da Verona. Nel suo poema *El quinto e fine i libri de lo Inamoramento de Orlando*, l'autore rivolgendosi al suo pubblico ne descrive le abitudini e le occasioni in cui era possibile per lui continuare la narrazione del proprio racconto. L'intervento si propone quindi di ritracciare gli interventi diretti del poeta (proemi, congedi e un episodio metaletterario) in modo da ricostruire le abitudini e i momenti dedicati alla lettura collettiva di una corte rinascimentale.

E' guardando nel libro, pone cura
quel che disse la fera indovinare.¹

Signori e cavallier che ve adunati
per oldir cose dilettose e nove,
state attenti e quieti et ascoltati
la bela historia che il mio canto move.²

I due esempi riportati mostrano come la lettura assuma all'interno dell'*Inamoramento* due diversi livelli di rappresentazione. Se, infatti, sul piano diegetico essa è raffigurata, prevalentemente, come un atto individuale che si lega alla sfera del meraviglioso: i libri sono i testimoni del potere della parola, poiché contengono le risposte agli enigmi (come nel caso di Orlando) e sono capaci di evocare (e svelare) gli artifici magici degli stregoni; al contrario sul piano extradiegetico la lettura diviene un'esperienza collettiva a cui tutti sono chiamati a partecipare, come mostra la formula «Signori e cavalieri che ve adunati» con cui Boiardo richiama l'attenzione del proprio uditorio. L'invocazione, sebbene riprenda una tecnica ormai tipica del genere canterino, crea una frattura con la precedente tradizione in ottava rima: l'uditorio a cui il conte di Scandiano si rivolge è composto infatti da «signori e cavallier» e si colloca spazialmente all'interno di una corte, specificatamente quella di Ferrara. La rivoluzione operata dal poeta ferrarese all'interno del genere cavalleresco investe sia la sfera tematica che quella stilistica elevandole e coinvolgendo di conseguenza anche il gusto dei fruitori della nuova materia. Quello descritto dal conte di Scandiano è un pubblico che non affolla una piazza per assistere alla *performance* di un cantastorie, ma che si raccoglie intorno al narratore per ascoltare ogni giorno i nuovi canti che egli ha composto. Un uditorio cortigiano in cui l'autore si identifica e con cui condivide stato sociale e cultura:

He (Boiardo *ndr.*) offers a conventionalized picture of himself as lover and, not least important, identifies himself as a member of the same cultured and leisurely class of gentlemen and ladies to which his audience belongs. Indeed, the tone in which he addresses his listeners throughout the poem is that of a social equal. He is not the servant of a patron; he is composing the poem, not because the duty has been laid upon him, but because he enjoys it.³

¹ Cito da M. M. BOIARDO, *Orlando innamorato (Inamoramento de Orlando)*, a cura di A. Canova, Milano, BUR, 2011. *Inn.*, libro primo, V, 77, vv. 1-2.

² *Inn.*, libro primo, I, 1, vv. 1-4.

³ R. M. DURLING, *The figure of the poet in the Renaissance Epic*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University press, 1965, 91-111: 100: «Lui (Boiardo *ndr.*) offre un'immagine prestabilita di se stesso come amante e, di non minor importanza, si identifica lui stesso come membro della stessa colta e agiata classe sociale dei gentiluomini e dame che formano il suo pubblico. Inoltre, il tono con cui si rivolge ai suoi ascoltatori

Una condizione privilegiata, quella della voce narrante boiardesca, di cui tuttavia non godranno all'interno delle giunte all'*Innamoramento de Orlando* quelle create dai continuatori del poema, Niccolò degli Agostini, Raffaele Valcieco da Verona e Pierfrancesco de' Conti.⁴ I cantori delle nuove avventure dei paladini di Carlo sono un riflesso dei loro creatori, cioè poeti che tentano con i loro canti di guadagnarsi un posto all'interno della corte e di accattivarsi il favore del proprio signore. Agli inizi del XVI secolo l'incompletezza del romanzo del conte di Scandiano, infatti, spinse molti poeti a cimentarsi nella continuazione dell'opera e a cavalcare l'onda lunga del suo successo; tale operazione fu incoraggiata e finanziata, in un primo momento, dai vari signori delle corti centro-settentrionali, ansiosi di legare il proprio nome a quello di Boiardo e di sottrarre a Ferrara il primato sul genere cavalleresco; e, successivamente, dai tipografi veneziani sempre alla ricerca di nuove narrazioni per il crescente mercato librario. All'interno di questo fervente fase editoriale venne dato alle stampe nel marzo del 1514 *El quinto e fine de tutti li libri de lo innamoramento de Orlando* di Raffaele Valcieco da Verona, la seconda giunta del romanzo edita da Giorgio Rusconi, cioè la prima continuazione a portare a compimento tutti quei filoni narrativi che la brusca interruzione attuata dal conte di Scandiano aveva lasciato in sospeso. Nelle intenzioni di Rusconi il libro andava, inoltre, a completare il progetto editoriale di una collana di continuazioni inserite in appendice al testo di Boiardo⁵ intrapreso dieci anni prima quando, proprio dai suoi torchi, era stata pubblicata la prima giunta dell'*Innamoramento de Orlando* scritta da un poeta della corte di Mantova, Niccolò degli Agostini.⁶ Un'operazione commerciale che testimonia come il sottogenere della continuazione godesse del grande favore del mercato librario, che nel corso dei primi anni del XVI secolo aveva visto espandere esponenzialmente la platea dei propri lettori, costringendo gli stampatori, da un lato, a una continua ricerca di nuove opere per far fronte alle pressanti richieste dei loro acquirenti e, dall'altro, a farsi promotori e (a volte) committenti dei poemi poi stampati. Per osservare tale processo è sufficiente ripercorrere la storia editoriale del nostro poema: questo fu composto probabilmente tra il 1509⁷ e il 1513 a Urbino e dedicato al conte Francesco Maria della Rovere, sposo della figlia dei signori di Mantova, Eleonora Gonzaga, e, solo in seguito, la giunta fu: «posta

all'interno del poema è quello di un pari. Lui non è al servizio di un signore; sta componendo il poema non perché gli è stato imposto come dovere, ma perché ne trae piacere».

⁴ La produzione in ottava rima dei primissimi anni del XVI secolo fu definita da Carlo Dionisotti «la bassa marea del genere cavalleresco» a causa del mediocre valore artistico dei poemi composti in quel periodo. Per maggiori informazioni rimando a C. DIONISOTTI, *Appunti sui Cinque canti e sugli studi ariosteschi*, in G. Anceschi e A. Tisconi Benvenuti (a cura di), *Boiardo e altri studi cavallereschi*, Novara, Interlinea, 2003, 81-93.

⁵ Le vicissitudini editoriali che portarono alla rivalità editoriale tra la stampa del volume di Valcieco e la seconda 'giunta' di Niccolò degli Agostini sono chiariti nell'articolo di Anna Carocci a cui rimando per ulteriori approfondimenti: A. CAROCCI, *Stampare in ottave. Il "quinto libro dello innamoramento de Orlando"*, *«Ecdotica»*, XII, 2015, 7-29.

⁶ Di seguito la bibliografia relativa a Niccolò degli Agostini e alla sua produzione cavalleresca: E. BARUZZO, *Niccolò degli Agostini continuatore di Boiardo*, Pisa, Giardini, 1983; A. PISCINI, *Degli Agostini Niccolò*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1988, 156-159; N. HARRIS, *L'avventura editoriale dell'Orlando innamorato*, in AA. VV., *I libri di Orlando innamorato*, Modena, Pacini, 1987, 77-84; Id., *Bibliografia dell'Orlando Innamorato*, Modena, Pacini, voll. II, 1988-1991; G. SANGIRARDI, *Boiardismo ariostesco*, Lucca, Pacini Fazzi, 1997; L. GASPERONI 2009, *Gli annali di Giorgio Rusconi (1500-1522)*, Manziana, Vecchiarelli, 2009; A. M. CAPODIVACCA, *«Forsi altro canterà con miglior plectro» l'innamoramento di Angelica in Agostini ed Ariosto*, «Versants», LIX/2, 2012, 67-84; A. CAROCCI, *La lezione di Boiardo. Il poema cavalleresco dopo l'innamoramento de Orlando (1483-1521)*, Manziana, Vecchiarelli, 2018.

⁷ L'assenza di riferimenti alla morte di Guidobaldo da Montefeltro avvenuta nel 1508 farebbe supporre che il poema sia stato composto in un periodo successivo a tale data.

[...] in man a Nicolo Zoppino»,⁸ probabilmente durante uno dei numerosi viaggi nel centro Italia del tipografo, che ne finanzierà la stampa. Se la consacrazione delle continuazioni fu sancita dalle botteghe degli editori veneziani, non dobbiamo dimenticare che le primissime giunte, in particolare il primo libro di Agostini e quello di Valcieco, vennero composte per un signore e una corte che, come probabilmente era accaduto per Boiardo, furono i primi ad ascoltare il romanzo durante la stesura dei vari canti.

La dimensione orale acquista in questa prima fase di creazione dell'opera un ruolo cruciale e viene assorbita successivamente all'interno della *factio* letteraria; come scrive Villoresi,⁹ non dobbiamo dimenticare l'occasione in cui il romanzo fu probabilmente composto. Prendendo a esempio l'*Innamoramento* boiardo appare evidente come la lettura collettiva sia decisiva nella prima fase della sua stesura e come, al contempo, ne abbia influenzato la prima ricezione:

Dico soltanto che, come per tutte le opere pensate e composte anche per essere vocalizzate e recitate, è necessario rieducarci, prima di ogni altra cosa, all'ascolto. [...] E, allora, quando ci poniamo di fronte all'*Innamoramento de Orlando* dobbiamo aprirci al prodigio di un'opera che vuol essere prodotto specifico e valore aggiunto della cultura estense, che asseconda occasioni esterne e stimoli e richieste dell'ambiente cortigiano, che viene offerta e sollazza gli intimi in tempo reale, ed è con ogni probabilità sapientemente spicciolata tra voce e scrittura, e perciò fruita in più maniere – letta, ascoltata, recitata, “rappresentata” – e, magari e successivamente, in diversi contesti.¹⁰

L'obiettivo che questo intervento si pone è quello di osservare quale sia il rapporto che il narratore della giunta instaura con il suo pubblico durante la lettura dei canti, come venga descritta tale situazione narrativa all'interno della continuazione e, infine, di individuare possibili spie di abitudini reali che possano aver ispirato la finzione narrata.

Nel *El quinto e fine de tutti i libri*, come nel caso dell'*Innamoramento*, la figura del narratore coincide con quella dell'autore intrecciando così all'interno della cornice extradiegetica alcuni elementi reali; non stupisce dunque che le notizie sulla vita di Raffaele Valcieco¹¹ e sul suo ruolo alla corte urbinata che possediamo oggi siano, oltre che esigue, prevalentemente autobiografiche.¹² Lo stesso autore si presenta in due ottave congedandosi così dal suo pubblico:

⁸ Cito da R. VALCIECO DA VERONA, *El quinto e fine de tutti li libri de lo innamoramento de Orlando. Nouamente composto e hystoriato*, stampato in Venetia per me. Zorzi de Rusconi, ad instantia de Nicolo dicto Zopino & Vincentio compagni, adi primo marzo 1514. Qui in particolare si fa riferimento a XVIII, 79, v. 3. Nella trascrizione, esemplata sulla copia custodita presso la biblioteca della Fondazione Giorgio Cini di Venezia, si è distinto *u* e *v*; resa di *ph* in *f* e di *j* in *i*; si è soppressa la *h* etimologica in posizione iniziale e intervocalica e si sono ammodernate le forme del verbo *avere*; si sono sciolte le abbreviazioni; si sono uniformati gli accenti e la punteggiatura all'uso moderno.

⁹ M. VILLORESI, *La voce e le parole...*

¹⁰ M. VILLORESI, *La voce di Boiardo*, in *La voce e le parole: studi sulla letteratura del Medioevo e del Rinascimento*, Firenze, Società editrice fiorentina, 2016, 221-244: 228-229.

¹¹ Bibliografia essenziale su Raffaele Valcieco da Verona: A. TOSI E G. MELZI, *Bibliografia dei romanzi e poemi cavallereschi italiani*, Milano, G. Daelli e c. editori, 1838. G. PAPARELLI, *Raffaele da Verona: Giunta all'Orlando Innamorato*, Salerno, edizioni Beta-Salerno, 1971; N. HARRIS, *I libri di Orlando...*; ID., *Bibliografia dell'Orlando innamorato...*; G. SANGIRARDI, *Boiardismo ariostesco...*; L. GASPERONI, *Gli annali di Giorgio Rusconi...*; A. CAROCCI, *La lezione di Boiardo...*; A. M. CAPODIVACCA, «*Forsi altro canterà con miglior plectro*» ...; A. CAROCCI, *Stampare in ottave...*

¹² La componente metaletteraria delle continuazioni boiardesche e le sue relative declinazioni nella figura del personaggio-autore e nel tema autobiografico sono state analizzate in A. CAROCCI, *La lezione di Boiardo...*,

Altrui narrerà poi mia conditione,
ché vantarse se stesso el non è bono,
a ciò el mio nome sapia ogni persona:
mi chiamo Rafael, nato a Verona.¹³

Che avendo preso stanza entro de Urbino,
vinto e suppresso de pegrícia et ocio,
per far tuo nome de mortal divino,
mi detti al tutto al poema negocio;¹⁴

Se l'identificazione del nostro autore con Raffaele Valcieco da Verona, autore della *Concezione della Madonna secondo la scottista*, fu proposta da Melzi, resta ancora in dubbio quale fosse il ruolo del poeta all'intero della corte: una prima ipotesi fu quella avanzata da Paparelli, il quale, nell'introduzione all'edizione anastatica della giunta,¹⁵ suppose che il poeta potesse essere stato compagno di studi del duca Francesco Maria della Rovere; una seconda ipotesi, esposta da Neil Harris nel suo *Bibliografia dell'Orlando innamorato*, tende a escludere che Valcieco fosse un cantastorie di mestiere (come mostrerebbe anche l'ultima ottava riportata, in cui la scrittura è definita un modo per sfuggire alla prigionia della pigrizia), e suggerisce piuttosto che egli fosse un precettore alla corte dei Della Rovere. Lo studioso inglese adduce come prova di ciò la cultura letteraria di Valcieco e la dimestichezza dimostrata attraverso alcuni giochi linguistici.¹⁶ Sicuramente il ritratto del narratore che il poeta ci fornisce all'interno della giunta è quello di un *performer* che, come ho già anticipato, non gode dello *status* privilegiato di Boiardo ma che ci viene presentato come un *outsider* per il mondo cortigiano a cui si rivolge, impegnato da un lato a difendersi dai continui attacchi dei propri detrattori – come possiamo notare dallo sfoggio di erudizione messo in atto nel quinto canto, in cui parla di «ignoti allevati in vil tuguria» che «non resta mai de farmi qualche ingiuria»¹⁷ – dall'altro lato ad accattivarsi le simpatie del suo dedicatario, Francesco Maria della Rovere, interlocutore privilegiato del nostro cantore e figura di spicco rispetto all'anonimo uditorio cortigiano.¹⁸ Valcieco, infatti, non delinea mai un quadro particolareggiato del proprio pubblico, ma nei proemi e nei trapassi narrativi si rivolge a esso esclusivamente per richiamare l'attenzione dei 'signori' suoi 'auditor', utilizzando nei loro confronti un'aggettivazione topica del genere, come possiamo osservare da alcuni esempi:

Orsù mei auditor stati ascoltare
cose che forsi vi farà stupire
e, chi nol crederà, vada a provare
che cosa sia el bellico martire;¹⁹

312-326. Si osservino inoltre le pagine dedicate all'elemento autobiografico nelle giunte in E. BARUZZO, *Niccolò degli Agostini...*, 130-135.

¹³ R. VALCIECO DA VERONA, *El quinto e fine...*, XVIII, 76, vv. 5-8.

¹⁴ Ivi, XVIII, 78, vv. 1-4.

¹⁵ G. PAPARELLI, *Raffaele da Verona...*, XIX-XX.

¹⁶ Si osservi come esempio la terza ottava del proemio del canto quinto caratterizzata, come nota Paparelli, da «preziosismi grafico-vocali» (G. PAPARELLI, *Raffaele da Verona...*, XXI).

¹⁷ R. VALCIECO DA VERONA, *El quinto e fine...*, V, 1 v. 2 e v. 6. Baruzzo nota come, anche in Agostini spesso il tema autobiografico si leghi alla difesa contro gli attacchi dei propri detrattori rif. E. BARUZZO, *Niccolò degli Agostini...*, 130.

¹⁸ L'ostilità dell'ambiente cortigiano è un tema comune a Valcieco e ad Agostini, come sottolinea anche A. CAROCCI, *La lezione di Boiardo...*, 317-318.

¹⁹ R. VALCIECO DA VERONA, *El quinto e fine...*, IV, 5, vv. 1-4.

Or auditori mie, saggi e discreti,
convien ch'io torni al fior de l'alta gesta,²⁰

Di particolare rilievo diviene dunque l'unico momento in cui l'urbinate allontana il proprio narratore dall'uso canterino, cioè l'appello alla partecipazione emotiva rivolto agli amanti presente nel proemio del canto quindicesimo. Se la forma rimane la stessa, a cambiare, questa volta, è la sostanza dell'appello che eleva i sentimenti dell'uditorio conformandoli al sistema di valori tipico della cortesia cortigiana. Sebbene il narratore ricorra ancora al *modus operandi* dei cantori, questo non è utilizzato per preparare l'animo del pubblico all'eccezionalità delle battaglie o alla spettacolarità delle avventure meravigliose che verranno raccontate, ma per chiamare a raccolta gli ascoltatori affinché si immedesimino nella disperazione di Bradamante per la morte di Ruggero, ponendo così l'attenzione su quel sentimento amoroso che deve caratterizzare i cuori cortesi:

Venite amanti e donne innamorate
che aviti perso le amate e li amanti
ogni altra cura ala retro lassate.
Lassate i suoni e dolorosi canti,
venite a compagniar ste sconsolate
con abudante lacrime e con pianti
squarzarsi ogniuno per dolor la effigie
de cocitos seguendo le vestigie.

Oh qual serà quel cor de diamante
che non sparga almen de pianto un segno
udendo la infelice Bradamante
pianger el sposo suo eccelso e degno.²¹

Il pubblico a cui si rivolge il narratore del romanzo è dunque dipinto, sebbene con pochissimi tratti, come un uditorio cortigiano in cui emerge la figura del signore di Urbino. Il risalto dato al dedicatario viene amplificato ulteriormente proprio dalla massa informe e indistinta degli ascoltatori, facendo così in modo che ogni suo gesto o ogni possibile disattenzione nei suoi riguardi («Già me credea, ah Francesco Maria, / che me prestati el tuo ocel felice / per poter alto puor la rima mia, come già fece Dante per Beatrice. [...] Ma poi che vegio che ti sei mutato/ l'impresa lassarò già cominciata, / essendomi el soccorso tuo mancato»²²) siano rimarcati tanto da elevare, secondo il gusto per l'esagerazione tipico dei continuatori, la figura di Francesco Maria della Rovere fino a un rango quasi imperiale:

Oh consacrato perfetto de Roma
agiutami, che poi che a te sol toca:
poiché in te sol consiste ogni idioma
bagnami col liquor de la tua boca.
Per cui de lauro adorerai tua chioma
bench'ogni fama a te sarebbe poca,
che in puericia quantosei egregio
A Roma el dimostrasti nel colegio.

Arbori, fiumi, uccelli odo parlare

²⁰ Ivi, VI, 25, vv. 3-4.

²¹ Ivi, XV, 1, 2, vv. 1-4.

²² Ivi, IV, 1, vv. 1-4; 2, vv. 1-3. Un proemio molto affine per tematica è quello del canto settimo.

l'erbe, le fiere sol di te ragiona,
 che Urbino non sei degno dominare
 ma de portar imperial corona.
 Udendo adonca questi ragionare
 de ragionarne anche io dissir mi sprona,
 sendo signor lustrissimo e giocondo
 che chi di te non parla non è al mondo.

E se può durar el mio destin
 el fatal corso de mia mortal vita
 che possa far el libro de Rugino
 palesarase tua gloria infinita.
 Però, signor illustro, a te me inchino
 e alla tua maiestà dimando aita:
 soccorime con tua suma vitù,
 che 'l meno faccia poi che ho fatto el più.²³

Sebbene i richiami utilizzati da Valcieco aderiscano perfettamente agli stilemi canterini seguiti dallo stesso Boiardo, l'atteggiamento che il narratore assume nei confronti del pubblico è molto distante da quello del modello, che, come sottolineato da Durling, non si presenta come un servo che compone per dovere, bensì come un signore che trova il proprio diletto nel poetare. Valcieco-narratore, al contrario, non si trova in una condizione paritaria rispetto al suo pubblico e per questo, come abbiamo visto, assume un atteggiamento di sudditanza nei confronti del proprio dedicatario. Se la condizione di subalternità al proprio modello diventerà topica nelle giunte dell'*Inamoramento* (come mostrano l'impotenza artistica rispetto alla fonte e la ristrettezza dei propri mezzi poetici espresse con il *topos* della *rusticitas*²⁴) ne *El quinto e fine de tutti libri* emerge dunque un altro genere di disparità, quella che separa il poeta dallo *status* del suo pubblico e che lo costringe a lottare contro le rivalità interne per riuscire a conquistare un ruolo di rilevanza che lo elevi dalla massa di artisti che affolla la corte.

Il poeta, inoltre, è lontano non soltanto dallo *status* del suo uditorio ma anche dalla sfera di valori da esso condivisa, come si osserva dal goffo tentativo di imitazione boiardesca del canto terzo,²⁵ in cui il narratore si mostra come un uomo vinto da Amore e stretto nei suoi lacci; tuttavia, il richiamo alla propria condizione di amante non verrà più recuperato all'interno del romanzo, in cui, inoltre, traspare una visione estremamente pessimistica del sentimento amoroso. Tale cesura ideologica è causata dalle innovazioni introdotte dal continuatore nel tentativo di modernizzare il proprio ipotesto.²⁶ La giunta di Valcieco, come tutte le opere degli epigoni boiardeschi, eredita dal modello un meccanismo narrativo di cui non riesce a carpire né le potenzialità né le criticità; nel caso del pubblico, configurato come un uditorio ideale di una corte quattrocentesca, i continuatori da un lato persistono a utilizzare nei suoi confronti gli schemi fissi adottati da Boiardo, dall'altro si fanno promotori di una materia 'innovata'. Questa volontà ammodernatrice, come sottolineò Baruzzo,²⁷ cela in realtà un inconsapevole recupero della componente popolare epurata volontariamente dal conte di Scandiano all'interno dell'*Inamoramento* e, nel caso specifico di Valcieco, crea uno scollamento tra i valori dell'uditorio e quelli professati dalla giunta, nella quale diviene predominante

²³ Ivi, XIII, 1-3.

²⁴ E. BARUZZO, *Niccolò degli Agostini...*, 119.

²⁵ R. VALCIECO DA VERONA, *El quinto e fine...*, III, 46-48.

²⁶ Riprendo la definizione da G. GENETTE, *Palinsesti. La letteratura di secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997, in particolare cfr. le pagine dedicate alla *Continuazione*, pp. 188-192.

²⁷ E. BARUZZO, *Niccolò degli Agostini...*, 129.

la componente religiosa che ne investe la narrazione e l'esegesi. Un'operazione che condurrà inevitabilmente allo svuotamento e alla repressione del diletto, massima espressione della corte e fulcro del testo boiardesco.

Dopo aver osservato quale sia il rapporto finzionale che il poeta instaura con il suo pubblico, possiamo ad analizzare il modo in cui viene descritta la situazione narrativa della lettura, partendo come sempre dal raffronto con il modello boiardesco. Nei versi finali del secondo canto del primo libro dell'*Innamoramento de Orlando* Boiardo scrive: «Gran meraviglia e più strana ventura / ch'odisti mai per voce, o per scrittura»;²⁸ riguardo a questi versi Villoresi chiosa:

Ne consegue che, preso nella sua totalità, il pubblico potenziale del poema non potrà che essere formato sia da ascoltatori che da lettori. Detto altrimenti, quel «per voce, o per scrittura» significa semplicemente che anche l'*Innamoramento de Orlando*, al pari dei testi della tradizione che lo hanno preceduto, può essere letto sfogliando le pagine di un volume, manoscritto o a stampa che sia, e può essere ascoltato dalla viva voce, se non dello stesso autore (ma a qualcuno, come vedremo, poteva toccare anche questa fortuna), di un Narratore-Canterino, professionista o meno che sia.²⁹

All'interno del suo romanzo Boiardo si riferisce più volte alla natura dicotomica della fruibilità del testo, nato per essere stampato ma generato come poesia di 'dono' per la corte. Se all'interno dell'*Innamoramento* il conte di Scandiano presenta la possibilità di una doppia ricezione, la stessa cosa non accadrà per il continuatore urbinato. I continui richiami al pubblico presentato come 'uditorio' e i frequenti rimandi alla narrazione orale farebbero dedurre che la giunta di Valcieco non sia nata con un'intenzionalità editoriale, ma semplicemente come poesia di intrattenimento elaborata, probabilmente, per una lettura pubblica con l'obiettivo di allietare la corte durante i momenti di svago. Soffermandoci sulla continuazione possiamo notare come l'atto di divulgazione del testo da parte del narratore risulti fortemente ancorato alla sfera semantica dell'oralità, come dimostrano anche le seguenti occorrenze:

- Oralità:

star a odir (II, 4, v. 2); e vol che 'l canto mio nel ciel rimbomba, / [...] e in questo secol sol *s'oda mia voce* (IV, 3, v. 5 e v.7); Orsù mei *auditor* stati *ascoltare* (IV, 4, v. 1); De *ragionarne* anche io dissir mi sporna (XIII, 2, v. 6); Dami la *voce* tua crudel Bellona (XIV, 1, v. 1); *Aprite* ben le *orecchio* s'el ve piace (XVI, 1, v.7); Che gran disio ha pur el fin *udire* (XVII, 1, v.6); Ora *auditor mei taciti* un poco / E con *silentio uditi* la rovina (XVII, 2, vv.1-2); Ringrazio tutti quanti li *auditori* / che questa istoria son stati *ascoltare* (XVIII, 72, vv. 1-2).

- Scrittura:

Et io che gionto son quasi alla fine/ de l'olio, che denanci me fa luce/e non potrò *aver le carte pine* /de carmi che 'l mio conte a impir m'induce (VI, 2, vv. 1-4).

²⁸ M. M. BOIARDO, *Orlando innamorato...*, libro primo, II, 68, vv. 7-8.

²⁹ M. VILLORESI, *La voce e le parole...*, 222. Si veda in proposito anche la conclusione del paragrafo di Durling: «The *Orlando Innamorato* was written for publication. [...] But even the poem had not been written with a large public in mind, the rhetorical method of shaping the audience's attitude toward the work would still be evident in the thematically determined representation of the relation between Poet and listeners. It is interesting that Boiardo's awareness of the relation between the poem and real life seems to have grown in the course of the writing. The reader may have noticed that most of the passages discussed are from the second and third book. While the fundamental situation of recitation is dominant from the beginning, it is only fairly late that the Poet becomes discursive about the nature of the poem» (R. M. DURLING, *The figure of the poet...*, 110-111).

Nell'unico riferimento alla scrittura presente nei proemi dell'opera, l'immagine che Valcieco ci restituisce del suo narratore è quella di un poeta che durante la notte lavora strenuamente alla composizione di canti che leggerà il mattino successivo alla sua corte. Volendo sforzare ulteriormente le maglie dell'ipotesi della sola fruizione orale dell'opera, potremmo osservare l'estensione dei singoli canti. Valcieco costruisce con una meticolosità quasi maniacale il proprio romanzo, dandosi e rispettando regole ben precise; una delle quali riguarda il numero di ottave che compongono il canto, che, a eccezione dei tre canti finali,³⁰ non superano mai il numero ottanta. Una misura regolare plasmata probabilmente sulla base della fonte boiardesca, i cui canti si aggiravano tra le sessanta e ottanta ottave, a sua volta figlia della cantata, circa sessanta ottave, cioè la porzione di testo che veniva recitata giornalmente dai cantastorie e che costituiva l'unità di misura dei primi cantari. A tal proposito è importante riportare un'osservazione che Villoresi inserisce in nota al suo saggio:

una certa qual regolarità del numero delle ottave dei canti boiardeschi, impostati sovente su quella che parrebbe una ponderata misura temporale di intrattenimento (tra le 60 e le 80 ottave: siamo tra l'ora e l'ora e mezzo di virtuale esecuzione), forse certifica l'attenzione dello scrittore per il pubblico potenziale degli ascoltatori.³¹

Se dovessimo dunque immaginare la lettura del narratore dipinto da Valcieco, essa ci apparirebbe come una versione più seria e composta ma, tuttavia, non dissimile da quella del cantastorie rappresentato nei canti decimo e undicesimo della giunta. Ci troviamo quasi nel centro del libro (che conta diciotto canti) e viene narrato il banchetto che si tiene al Castello dello Sparviero per celebrare l'unione di Iroldo e Limmia. Durante il banchetto compare infatti un cantastorie, Gusmeo, che richiama l'attenzione del pubblico e, dopo aver raccontato la propria vita, inizia a 'fabulare' ammonendo il futuro sposo sui piaceri e i doveri del matrimonio:

eravi gente de più condicione,
che bertigando già intorno a tabula;
tra li altri vi era un *scaltrito buffone*
e sua favella è sempre bufonanbula
e, conoscendo che Iroldo gargione
se diletta udir qualche fabula,
se fece inanci e dice: «*Se 'l vi piace*
strati a ascolatarmi con silentio e pace!»

E tu Iroldo, mio diletto figlio,
non ti rincresca de starmi ascoltare,
che fabulando ti darò un consiglio,
che nel tuo onor ti potrà giovare
e metti a orden te con tuo artiglio;
quel che dirà Gusmeo a dover fare
e fa ch'el facio ch'io tel dico a fede,
ché bon per quel ch'ai bon consigli crede.³²

³⁰ Il sedicesimo e il diciassettesimo contano 82 ottave, mentre il diciottesimo ne conta 94, di cui le ultime otto sono occupate dal congedo.

³¹ M. VILLORESI, *La voce e le parole...*, 234n.

³² R. VALCIECO DA VERONA, *El quinto e fine...*, X, 58-59.

La storia narrata (una riscrittura dell'ottava novella dell'ottava giornata del *Decameron*) occupa tutto il canto decimo, fino a quando il cantastorie si interrompe dando appuntamento al suo pubblico al canto successivo in cui terminerà il proprio racconto. Gusmeo quindi si sostituisce per quasi due canti al narratore appropriandosi anche dello spazio proemiale:

Ma per non uscir fuor del ver mestieri,
qui dir non posso come la travasa
e come, in breve, l'insegnò el portanto,
*se tornati, el dirò nel'altro canto.*³³

*Veniti ad ascoltar el parlar mio,
chi d'un consiglio bon vol vestire;*
voi che a tuor moglie aveti gran dissio,
stati attenti a quel che voglio dire
de socere, o cugate, o cee o ciò,
non ve fidati! Io vi voglio amonire,
come che i vede ve fidati tanto,
fanne alle moglie insegnar el portato.³⁴

Una sostituzione che assume maggior rilievo in un romanzo come quello di Valcieco costruito attraverso una struttura estremamente studiata, che comporta non soltanto una misura fissa di ottave per canto, ma anche una grande attenzione agli elementi portanti, come a esempio i proemi e la meticolosa ricerca della loro *variatio* tematica o l'intreccio dei vari filoni della storia. Sul piano narrativo l'apparizione del cantastorie, oltre a occupare una posizione quasi centrale nella continuazione, si inserisce in un filone particolare: quello delle avventure di Prasildo e Iroldo, che si chiuderà proprio nell'XI canto. La linea narrativa che ha come protagonisti i due cavalieri si aggiunge ai due filoni principali, quello delle inchieste individuali (che domina la prima parte dell'opera) e quello della battaglia contro Agramante e i suoi saraceni (che occuperà la seconda parte del libro e culminerà nella distruzione di Biserta³⁵) e, non intrecciandosi mai con le altre due, permette al poeta da un lato di allacciarsi alle narrazioni delle due opere precedenti, quella di Boiardo e quella di Agostini (saranno proprio Prasildo e Iroldo alla corte di Manodante a ripercorrere quanto accaduto prima del loro arrivo³⁶) e dall'altro di fornire una chiave di lettura degli avvenimenti che coinvolgono gli altri cavalieri: ne è un esempio la morte di Angelica incorniciata dai due esempi, quello di Folcina che morirà perché, esattamente come la saracena, ha distratto Orlando e Rinaldo dalla loro missione divina, lei ha allontanato Prasildo dalla retta via e di Limmia che, rappresentando la controparte positiva e non avendo infranto nessuna volontà o legge divina, diventerà la moglie di Iroldo.

Abbiamo osservato quale sia il risalto dato dai vari elementi testuali all'episodio di Gusmeo, non sembrerebbe quindi azzardato supporre che quello che Valcieco sta mettendo in scena non sia altro che il rispecchiamento, probabilmente autoironico, di ciò che accade durante la lettura dei propri canti. Se infatti torniamo alla voce del narratore e ai suoi richiami al pubblico, non fermandoci alle richieste di attenzioni topiche presenti nei proemi che (non a caso) sono anche le stesse utilizzate

³³ Ivi, X, 82, vv. 6-8.

³⁴ Ivi, XI, 1.

³⁵ Orlando dopo aver sconfitto Agramante rade al suolo la città di Biserta. L'episodio chiude il poema. Rif. R. VALCIECO DA VERONA, *El quinto e fine...*, XVIII.

³⁶ Rif. ivi, II, 64-65.

dal cantastorie del decimo canto, e ci concentriamo, al contrario, sui prologhi possiamo notare che le indicazioni temporali in essi presenti scandiscono i momenti della lettura collettiva:

ma chi la istoria vol intender bene,
da po' manzare qui seran tornati,
leggervi doi cantari, poi mi vanto
 seran tri, ché finito è 'l primo canto.³⁷

Ma pur signori chiedo, per mercede,
che vi piacci aspetar fin in stasera
e narrevi poi l'istoria al drito,
*perché el secondo canto è qui finito.*³⁸

ma perché al quanto vogliomi passare
 che narrar la battaglia acerba e dura
 della dama, legiadra e pelegrina,
*non mi dà core, tornari domatina.*³⁹

Nei congedi si delineano due momenti distinti dedicati alla lettura, la mattina e la sera, cioè quelle occasioni riservate al riposo e all'intrattenimento, che, a differenza di quanto mostrato dall'episodio di Gusmeo, non si mescolavano ad altre attività sociali come i pasti⁴⁰ ma occupavano tempi a loro dedicati. La lettura dei canti di Valcieco sembrerebbe quindi occupare gli stessi attimi di riposo che Bandello⁴¹ nelle lettere dedicatorie attribuisce al 'novellare' e che sono testimoniati, al di fuori dalla finzione letteraria, da epistole come quella di Antonia di Balzo (dei Gonzaga di Bozzolo) indirizzata a Isabella d'Este, in cui la dama chiede alla duchessa dei libri «per passar tempo una parte del giorno *sento leger*». ⁴² Valcieco sembra dunque attingere proprio da quelle letture pubbliche che si tenevano a corte il materiale per creare il narratore e il pubblico della sua opera. Una mimesi che testimonia come in una corte come quella di Urbino in cui l'opera boiardesca giunse tardi (probabilmente tra il 1486 e il 1488⁴³), si fosse affermato oltre alla 'civil conversazione', che sarà rappresentata da Castiglione nel suo *Cortegiano*, anche la lettura collettiva del romanzo cavalleresco.

³⁷ Ivi, I, 80, vv. 6-8.

³⁸ Ivi, II, 80, vv. 6-8.

³⁹ Ivi, VI, 80, vv. 6-8.

⁴⁰ Si osservi il «da po' manzare qui seran tornati» del primo esempio riportato nella pagina.

⁴¹ A proposito si osservino le lettere dedicatorie delle novelle di Matteo Bandello, che cito da M. BANDELLO, *Le Novelle*, a cura di D. Maestri, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1992-1993: «Dapoi che il caldo del mezzogiorno comincia a pigliar crescimento pur assai, ed ora non ci accade faccenda che importi, e voi, signor mio, volete che in questo freschissimo luogo io narri l'infelicissimo esito degli amori del re Masinissa e de la sua reina Sofonisba» I. 41, 379. «Io porto ferma openione, amabilissime donne e voi cortesi gentiluomini, che qui radunati sète per fuggir novellando il noioso fastidio del caldo del merigge, e quest'ora, che molti dispensano o in dormire o in giuocare, trapassate onestamente in raccontar ciò che a la giornata s'intende degno di memoria, che questo nostro utile e pieno di piacer esservizio sia più lodevole, – dicasi la parola senza invidia, – che consumar il tempo nel sonno o vero nel giuoco, perciò che mi pare aver udito assai spesso dire che ordinariamente il sonno sul mezzo giorno suol a' corpi nostri di molte infermità esser cagione, le quali se così tosto non si sentono, come l'uomo poi va verso la vecchiezza, sogliono con distillazioni di catarri, discese d'umori, doglie ed altri stimoli mandarne i suoi messaggeri e d'ora in ora accrescer le male disposizioni» II. 24, 185.

⁴² Corsivo mio. La lettera è ripresa da M. BEER, *Romanzi di cavalleria, il Furioso e il romanzo italiano del primo Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1987, 240.

⁴³ Rimando ad A. CANOVA, *Le biblioteche dei Gonzaga nella seconda metà del Quattrocento*, in G. Arbinazzo, C. Bianca, M. Peruzzi (a cura di), *Principi e Signori. Le Biblioteche nella seconda metà del Quattrocento*, Urbino, Accademia Raffaello, 2008, 39-66.