

SPERIMENTAZIONI CAVALLERESCHE NEL PRIMO
CINQUECENTO.
I *TRIUMPHI DI CARLO* DI FRANCESCO DEI LODOVICI

Federica Conselvan
Independent Researcher

RIASSUNTO: Il poema, stampato a Venezia nel 1535 da Maffeo Pasini e Francesco Bindoni, è suddiviso in due parti, ciascuna di cento canti di cinquanta terzine l'uno e narra le «lotte dei paladini nel metro con cui Dante ha descritto le pene e i gaudi d'oltretomba». La scelta di adottare un metro narrativo di massima diffusione ha incoraggiato una serie di considerazioni molto concrete sulla maturazione del poema cavalleresco sia in termini formali sia tematici. Il rifiuto dell'ottava appare come una scelta risoluta: un'avvertenza che suggerisce al lettore non solo l'originalità dell'opera, ma anche la sua estraneità dalle tipiche continuazioni del romanzo di cavalleria. L'uso della terzina diventa il riflesso della coscienza poetica dell'autore che dichiara al pubblico la scelta di assumere delle *auctoritates*, e con esse dei modelli di riferimento, che infrangano le leggi dell'immaginario cavalleresco. Per soddisfare questa intenzione, orienta il proprio gusto verso un ventaglio di autori tra i quali spiccano Dante (*Commedia*), Brunetto (*Tesoretto*), Petrarca (*Trionfi*), Boccaccio (*Amorosa visione*), Fazio degli Uberti (*Dittamondo*) allontanandosi dalle novità dei poemi di Boiardo e Ariosto per avvicinarsi al più tradizionale *Morgante*.

PAROLE CHIAVE: Francesco dei Lodovici, poema cavalleresco, poema allegorico-didascalico, *Morgante*, Venezia, Andrea Gritti

ABSTRACT: The poem, printed in Venice in 1535 by Maffeo Pasini and Francesco Bindoni, is divided into two parts, each of one hundred songs of fifty tercet each and narrates the «lotte dei paladini nel metro con cui Dante ha descritto le pene e i gaudi d'oltretomba». The choice to adopt



a narrative meter of maximum diffusion, especially in the golden age of courtesan literature, encouraged a series of very concrete considerations on the development of the chivalric poem both in formal and thematic terms. The refusal of the octave appears as a resolute choice: a warning that suggests to the reader not only the originality of the work, but also its estrangement from the typical continuations of the chivalric poem. The use of *terza rima* becomes so decisive: it is the reflection of the poetic conscience of the author who declares to the public the choice to take *auctoritates*, and with them reference models, which infringe the laws of chivalric imagination. To satisfy this intention, it directs its taste towards a range of authors among which Dante (*Commedia*) and Brunetto (*Tesoretto*), Petrarca (*Trionfi*), Boccaccio (*Amorosa visione*), Fazio degli Uberti (*Dittamondo*) stand out of the poems of Boiardo and Ariosto to get closer to the more traditional *Morgante*.

KEY-WORDS: Francesco dei Lodovici, Renaissance romance epic, Venice, Andrea Gritti

Nella storia del poema cavalleresco di primo Cinquecento è ormai consuetudine individuare «molteplici motivi di crisi risolti malamente dai continuatori del Boiardo oppure condotti splendidamente dal dissacratore Ariosto». ¹ L'alto esempio dell'*Orlando furioso* ha creato una così vigorosa spaccatura nel panorama letterario di questo periodo da spingere la critica, non solo *d'antan*, a considerare le produzioni post-ariostesche come un unico insieme omogeneo, o per usare la definizione della Fumagalli, «un guazzabuglio romanzesco d'incanti e di battaglie». ² Benché sia veritiero considerare l'*Orlando furioso* come l'unica autentica novità dopo il *Morgante* e l'*Inamoramento de Orlando*, alla prova dei fatti si rischia di rendere il quadro eccessivamente semplificato. Gli interessi indirizzati al genere cavalleresco, secondo l'opinione di Casadei «erano ancora parecchio forti, e

¹ CASADEI 1997: 25.

² FUMAGALLI 1912: 310.

Sperimentazioni cavalleresche nel primo Cinquecento.
I *Triumphs di Carlo* di Francesco dei Lodovici

l'attività intorno ad esso, dopo qualche ristagno all'avvio del nuovo secolo, era tutto sommato notevole». ³ Nel primo trentennio del Cinquecento i libri «in bataia» ⁴ erano un genere ancora molto apprezzato che rifletteva gli interessi di un vasto pubblico nobile e borghese, appassionato di storie cavalleresche e bramoso di *sequel*. Nonostante la maggior parte dei tentativi si sia vanificata in prodotti letterari mediocri, segnati dal gusto dei lettori e sempre meno dall'ambizione degli scrittori, come osservato da Dionisotti, ⁵ la presunta crisi del poema cavalleresco del primo Cinquecento ritrova nelle parole di Sangirardi una nuova prospettiva: «non una semplice caduta di prestigio ma piuttosto una trasformazione dell'identità letteraria e socio-culturale del genere cavalleresco, causata dagli effetti destrutturanti della mescolazione». ⁶ Più che una crisi, una flessione che ha nascosto «sotto 'l velame» delle continuazioni tipiche del libro di cavalleria un rapporto conflittuale con le restrizioni imposte alle libertà del poema cavalleresco piuttosto che con i precursori del genere. La desanctisiana condizione «d'imitatori dell'Ariosto» ⁷ si è, dunque, trasformata in dignità degli *artifices* ⁸ che miravano ad occupare un posto nella storia tra vanità di gloria e ricerca della virtù. Francesco dei Lodovici, figura sfuggente e misteriosa, incarna questa volontà e rappresenta, nonostante la sua poca notorietà, un testimone affidabile della complessa maturazione di un genere,

³ CASADEI 1997: 25.

⁴ NUOVO 2007: 35: «In questa serie di libri è per la prima volta attestata in sede commerciale l'apposizione della specificazione "in bataia" ai romanzi cavallereschi. Degna di attenzione la prima fonte commerciale che attesta la massima commercializzazione del romanzo di cavalleria. Si tratta, forse non a caso, dell'inventario della bottega di Domenico Sivieri, cartolaio a Ferrara, databile 1503: un altro documento la cui conservazione, del tutto casuale, si è resa possibile grazie al suo impiego come rinforzo della legatura di un registro della Corte ducale di Ferrara».

⁵ DIONISOTTI 1970: 223.

⁶ SANGIRARDI 1993: 91.

⁷ DE SANCTIS 1968: 18.

⁸ Nell'accezione che ne dà CHASTEL 1995: 240: «Per il Rinascimento *artifex* è colui che partecipa coi suoi propri mezzi a un'impresa generale che mira, secondo la vecchia formula, al bello e all'utile».

quello cavalleresco di primo Cinquecento, che si trova sospeso sul filo sottile dell'adesione o del rifiuto del modello boiardo o ariostesco.

Le notizie biografiche sull'autore sono minime:⁹ solo alcuni cenni in ambito amministrativo, quasi nulla in contesto letterario. L'autore, nel privilegio di stampa dell'*Antheo Gigante*¹⁰ concesso dalla Repubblica di Venezia, si definisce «fidelissimo cittadino et servo di vostra sublimita Francesco di Lodovici»,¹¹ ma la sua presenza nell'ambiente veneziano non è facilmente verificabile. La questione è complicata già dall'appellativo cittadino perché attribuire un significato preciso a questo termine o ad

⁹ Le ricerche sulla figura del Lodovici si sono svolte in prevalenza presso l'Archivio di Stato di Venezia, dove sono stati consultati i seguenti fondi: *Notarile, Testamenti* 1275-1808; *Privilegi* 1354-1604 da cui sono stati estratti due privilegi di stampa per le opere *Antheo Gigante* (*Terra, Registri*, n. 23, c. 122) e *Triumpho di Carlo* (ivi, n. 28, c. 184v) e il fondo *Registri universi o misti. Serie antica* 1349-1573. Dalla consultazione non è emersa nessuna notizia oltre ai privilegi. La ricerca è proseguita nell'Archivio di Stato di Bologna, data la vicinanza del poeta, almeno per quanto dichiarato nell'*Antheo gigante*, alla famiglia bolognese dei Malvezzi. Anche qui non è stato trovato nulla sull'autore. Si registra un Francesco Lodovici, medico e fisico veneziano, secondo PAITONI 1722: 1 e CIOGNA 1834: 220: «Postille ed annotazioni alle Rime del Petrarca stanno egualmente di mano del Brevio in un esemplare Aldino del 1514. in 8 posseduto già dal dottor Francesco Lodovici (Zeno. Bibl. Fontan. II 22)». L'autore, inoltre, non è presente né in FERRARI 1943 né in GHILINI 1647.

¹⁰ La prima opera conosciuta del Lodovici è un poema cavalleresco, *Antheo gigante*, composto da trenta canti in ottava rima; s'inserisce nel ciclo delle narrazioni della *vulgata fabula* carolingia. Non si tratterà in questa sede del poema, se ne riporta per conoscenza la descrizione presente in MELZI - TOSI 1865: 193-194: «Lodovici (Francesco de). *Antheo gigante. Vinegia, Bindoni e Pasini, 1524*, in 4. Caratteri romani, a due colonne. Il frontespizio ha un grande intaglio in legno col semplice titolo L'ANTHEO GIGANTE. Al verso si trovano due privilegi di Clemente VII e della Signoria di Venezia. La seconda carta ha il *recto* una prefazione: LUCRETIA. M. B. AGLI LETTORI, ed al verso un sonetto dell'autore *alla Magnifica Madonna Lucretia*. Il poema comincia al *recto* della terza carta segnata A. 3. e finisce al *recto* della carta numerata 162, colla sottoscrizione: *Fine dello Antheo gigante [...] stampato in Vinegia per Francesco Bindoni & Maffeo Pasini compagni. Nell'anno 1524, Adi 9 del mese di Luglio ad istanza della Magnifica Madonna Lucretia M. B.* Il poema è in 30 canti e comprende le prime imprese di Carlo Magno contro il gigante Anteo». Cfr. FERRARIO - MELZI 1829: 19-20. La tradizione del poema è costituita di soli testimoni a stampa: tre conservati da Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Archivio storico e Biblioteca Trivulziana di Milano e British Library di Londra. L'esemplare visionato per la ricerca è quello conservato a Firenze, segnato E. 6. 5. 67.

¹¹ Archivio di Stato di Venezia, *Senato, Terra, Registri*, n. 23, c. 122.

Sperimentazioni cavalleresche nel primo Cinquecento.
I *Triumphs di Carlo* di Francesco dei Lodovici

altri quali cittadino, cittadinanza, *cives venetus* o più semplicemente Veneto, come afferma Andrea Zannini, risulta difficile a partire dalla stessa definizione di cittadino veneziano fin dall'inizio del 1455:

si trova ad essere al centro di una disputa fra il marchese Borso d'Este e la Serenissima Signoria, il quale chiedeva chiarimenti su chi potesse fregiarsi del titolo di *Venetus*, poiché, per i patti che intercorrevano tra gli Este e la Repubblica, ai Veneti o *homines Venetiarum* erano accordati considerevoli privilegi. Attraverso il suo ambasciatore, la Signoria elencò chi dovesse intendersi con queste espressioni: Veneti erano anzitutto i cittadini originari e coloro che erano stati riconosciuti tali in virtù di leggi venete, coloro ai quali era stata conferita per privilegio la cittadinanza *de intus et extra*, infine anche coloro soltanto cittadini *de intus*.¹²

La Repubblica veneziana includeva, quindi, due tipi di cittadini: quelli originari le cui discendenze famigliari erano legate alla città di Venezia e quelli immigrati naturalizzati ai quali era riconosciuta una cittadinanza acquisita. Le richieste di cittadinanza da parte dei forestieri erano esaminate da una magistratura dei Provveditori di Comun prima di essere sottoposte al voto del Senato per la concessione del privilegio.¹³ Esiste, a tal proposito, un privilegio di cittadinanza del diciotto agosto 1468 a nome «Franciscus Ludovici di Fabriano, italianizzato Francesco di Lodovico», concesso *de extra* – per i mercanti o viaggiatori – e rinnovato in data dodici maggio 1472. Il dato, però, sembra essere in contrasto, principalmente per questioni cronologiche, con le altre informazioni sull'autore a noi note: le date di pubblicazione delle opere, *Antheo gigante* e *Triumphs di Carlo*; l'incarico come segretario della Repubblica; alcuni riferimenti extratestuali connessi alla realtà del passato e del presente conosciuto dal poeta. In merito alle opere

¹² ZANNINI 1993: 11.

¹³ Ivi: 27.

L'*Antheo gigante* è del 1524, fa fede il privilegio di stampa richiesto a nome di Francesco di Lodovici proprio nel giugno del medesimo anno, mentre la stampa dei *Triumphs di Carlo* è del 1535, documentata anch'essa dal privilegio del ventuno agosto del medesimo anno richiesto da Maffeo Pasini. Nel primo caso se l'autore fosse identificato con il Francesco del privilegio dovrebbe essere nato intorno al 1450 e quindi alla pubblicazione dell'*Antheo gigante* avrebbe avuto circa settantaquattro anni e ottantacinque a quella dei *Triumphs di Carlo*. Le probabilità che l'autore fosse così longevo non si possono escludere, lo stesso doge Andrea Gritti morì ad ottantatré anni, ma le possibilità d'identificazione rimangono comunque nebulese. Incertezze che sono confermate anche dalla notizia, presente in due fonti,¹⁴ del suo incarico come segretario della Repubblica: «Lodovici Francesco, autor dei Trionfi, fioriva 1523»;¹⁵ «Conciosiaché nello spazio di soli 80 anni fiorirono due Rannusii juniori, Gio. Jac. Caroldo, Bartolomeo Comino, Antonio Mezzabarba, Lorenzo Rocca, Francesco dei Lodovici, [...] tutti egregi segretarii e chiari letterati».¹⁶ Le menzioni sono purtroppo generiche e in un'articolata struttura burocratica come quella veneziana tale mancanza non è d'aiuto, ma la fioritura nel 1523 induce a escludere la coincidenza con il sopra citato Francesco di Lodovico. Infine l'interpretazione dei riferimenti a personalità di rilievo, inserite dal Lodovici nella narrazione, appartenenti all'ambiente veneziano di primo Cinquecento e all'*entourage* del doge Andrea Gritti, (dal 1523 al 1538) confuta concretamente l'ipotesi dell'identificazione. Se al contrario ipotizziamo che il Lodovici appartenga a una famiglia di cittadini originari, dobbiamo tener presente che nel 1490 a Venezia nacque da una famiglia cittadina Daniele Ludovisi (declinato Ludovici, Lodovici), come riportato *ad vocem* nel *Dizionario Biografico degli Italiani*,¹⁷ e fu uno degli otto figli di Ludovico di

¹⁴ FOSCARINI 1854: 589-590 e MORPURGO 1880: 115, n. 3.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ FOSCARINI 1854: 590.

¹⁷ MANDELLI 2007.

Pietro.¹⁸ Dalle notizie sui fratelli o congiunti di Daniele non risulta che vi fosse un Francesco; si conoscono soltanto alcuni incarichi svolti da Pietro che fu gastaldo della Procuratia di Sopra e guardiano grande della Scuola di San Giovanni Evangelista (1535) e da Giovanni Battista avviato alla carriera burocratica nella Cancelleria ducale e segretario della Repubblica dal 1545 («Lodovici Giambattista fioriva 1545»).¹⁹ Anche la presenza di una famiglia Lodovici a Venezia nello stesso torno d'anni non garantisce un rapporto di parentela fra i soggetti e non favorisce il quadro biografico del nostro autore. L'unico elemento in comune, fra Daniele e Francesco, sembra essere il doge Andrea Gritti: le fortune del primo furono sin dagli inizi strettamente legate a quelle del futuro doge; e il secondo gli dedica i *Triumph di Carlo*. L'autore sembra essere un illustre sconosciuto di cui nessuno ha memoria, soltanto una lettera in terza rima dedicatagli da Lodovico Dolce, intitolata «Capitolo della serratura a M. Francesco d'ì Lodovici» ridesta l'attenzione sulla figura del poeta veneziano. Il componimento è caratterizzato dall'argomentazione sessuale, esplicitamente illustrata dalla metafora della serratura; il testo, tuttavia, non rivela alcun particolare rilevante sulla figura del Lodovici, se non – forse – sulla sua arte poetica considerata dal Dolce troppo austera e moralista. Se ne riporta uno stralcio:

Della Serratura a M. Francesco di Lodovici

Disser certi philosophi d'Atene
ch' un goder chiaro e voto di fastidi
era di questa vita il sommo bene.

Onde, senza cercar montagne e lidi,

¹⁸ La *Guarigione di Pietro de' Ludovici* (1501) è un dipinto di Gentile Bellini ora conservato presso la Galleria dell'Accademia di Venezia ma in origine destinato alla Scuola Grande di San Giovanni Evangelista. Il dipinto prende ispirazione da un episodio di guarigione miracolosa e ha per protagonista un cittadino veneziano di nome Pietro dei Lodovici. Forse padre di Ludovico e nonno di Daniele.

¹⁹ MORPURGO 1880: 115, n. 3.

legar l'Alfana e le barchette loro
né si curar di tante fame e gridi.

Hebbero miglior gusto di coloro,
che logorando gli anni infra le carte,
parlar sempre d'honesto e di decoro.²⁰

L'indirizzo del Dolce può far presupporre una frequentazione dell'ambiente letterario coevo da parte del Lodovici, ma non fornisce alcun legame solido. La supposizione è verosimilmente confermata dalla presenza di un accurato epicedio introdotto dal poeta nei *Triumphs di Carlo* per onorare la memoria di Antonio Brocardo,²¹ prematuramente scomparso nella notte tra il ventisette e ventotto agosto del 1531. Il lamento funebre è inserito dopo l'apparizione della Morte, in un momento di alta tensione emotiva, si veda l'estratto:

Et è purtroppo il ver quel c'horà io narro:
ch'anch'io già col veder che fò in altrui
gagliardamente la mia volta inarro.

Morte, crudel tu, pur amazzi nui
senza legge, senz'ordine o pietate,
molti offendendo et non guardando a cui
parti che bene stia queste giornate
ucciso haver senza nessun riguardo
huom sì gentil e in sua sì bella etate?

O valoroso, o caro mio Brocardo
e perché t'ha da noi tolto hora questa
ch'anchor assai, non sarìa stato tardo?

²⁰ DOLCE, *Terze rime*: c. 22v (vv. 1-9).

²¹ MUTINI 1972.

Sperimentazioni cavalleresche nel primo Cinquecento.
I *Triumphs di Carlo* di Francesco dei Lodovici

Forse bisogno havea di te cotesta
patria ch'adhora adorni, et però saggia
spogliato hor t'ha de la tua mortal vesta.

O come allegra ben de' esser la piaggia
ove hor co' spirti spatiando vai,
da lì qual quanto val virtù s'assaggia.

L'andata tua costi lor giova assai,
ma tanto noce a noi, che piange 'l mondo
perché non sa s'un tal n'havrà più mai;

et io che più d'altrui grava esto pondo,
mercé del vostro amor sempre si raro,
dispero ben d'esser mai più giocondo.²²

(II XXXV 94-117)

Il brano è indicativo per un duplice aspetto: la datazione dell'opera e come testimonianza di un possibile schieramento, da parte del Lodovici, in favore del poeta che avrebbe insinuato di essere migliore di Bembo. Brocardo, infatti, diffuse un brano irrispettoso nei confronti di quest'ultimo scatenando una *querelle* che ebbe una cospicua risonanza poiché altri letterati decisero di appoggiare rispettivamente Brocardo o Bembo.²³ Le notizie su Francesco dei Lodovici sono scarse e stentate: difficile dunque ricostruire con precisione e completezza il profilo dell'autore, assegnargli una storia biografica o una storia interiore. In mancanza di queste informazioni, l'unico mezzo che si possiede per comprendere questo poco noto poeta veneziano sono le sue opere. Si è cercato, per

²² Le citazioni dal testo sono trascritte dall'esemplare dei *Triumphs di Carlo* del 1535, segnato Magnoni LI 29, conservato presso la Biblioteca Comunale Ariostea di Ferrara. Si è trascritto il testo senza alterarne la forma originale; si è intervenuto solo sui segni grafici e d'interpunzione con i consueti ammodernamenti.

²³ In questa sede non si è in grado di stabilire quale fosse la posizione del Lodovici, detto ciò l'innesto di un lamento in morte del Brocardo lo proietta più sul fronte dei sostenitori che su quello degli oppositori. Sulla disputa tra Brocardo, Pietro Bembo e l'Aretino si rinvia principalmente a ROMEI 2005; FERRONI 2012: 27-56.

quanto possibile, di rispondere all'appello che, secondo Sartre,²⁴ ogni opera letteraria accoglie in sé sfruttando il ruolo di lettore e la libertà che lo scrittore gli ha donato – «perché collabori alla produzione della sua opera» –²⁵ affrontando lo studio dei *Triumphs di Carlo* in maniera trasversale, fuori degli schemi tipici del poema cavalleresco sia in termini formali che tematici.

I *Triumphs di Carlo* è un lungo poema, stampato a Venezia nel 1535 dalla tipografia di Maffeo Pasini e Francesco Bindoni, è composto da due parti, ciascuna con cento canti e narra le «lotte dei paladini nel metro con cui Dante ha descritto le pene e i gaudi d'oltretomba»;²⁶ si apre con una premessa dell'autore ai lettori, definita «non breve, che il dei Lodovici stimò di apporre alla sua fatica, parendomi curiosa ed in un certo modo originale»;²⁷ e si chiude con un *errata corrige* dove gli impressori dichiarano di aver ricevuto la copia autografa, e corretta, direttamente dalla mano dell'autore.²⁸ Nonostante la dichiarazione dei tipografi che può essere considerata topica al fine di legittimare la pubblicazione, non si è conservato nessun esemplare manoscritto dell'opera e la tradizione dei *Triumphs di Carlo* è costituita da soli testimoni a stampa.²⁹ Gli esemplari non presentano differenze nei principali elementi paratestuali (*colophon*, prefazione, *errata corrige*) né diegetiche e riportano sul frontespizio una grande xilografia (fig.1), della quale si riferisce una descrizione essenziale: sullo sfondo sono inseriti

²⁴ SARTRE 1960: 82: «poiché la creazione trova il suo compimento nella lettura, poiché l'artista deve affidare ad altri la cura di compiere quanto lui ha iniziato, poiché può cogliersi come essenziale alla propria opera solo attraverso la coscienza del lettore, ogni opera letteraria è un appello».

²⁵ *Ibidem*

²⁶ FLAMINI 1901: 143.

²⁷ DEL BALZO 1897: 48.

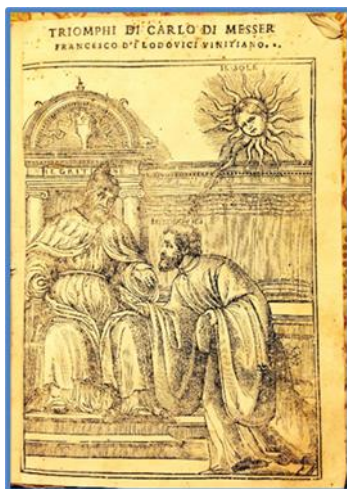
²⁸ LODOVICI, *Triumphs* [1535]: c. 215r: «che s'abbia havuto la copia dell'autore di mano sua propria benissimo corretta».

²⁹ Secondo i dati registrati dall'ICCU (Edit16) gli esemplari datati 1535 conservati nelle biblioteche italiane sono sedici. Da una ricerca svolta su <www.worldcat.org> gli esemplari sono undici conservati nelle biblioteche estere (Europa, Stati Uniti d'America e Canada); uno è disponibile in formato digitale all'indirizzo <<http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10166039-2>>.

Sperimentazioni cavalleresche nel primo Cinquecento.

I Triumph di Carlo di Francesco dei Lodovici

elementi urbani e architettonici; il doge Andrea Gritti è «assiso su un trono a edicola architettonica prolungato lateralmente da dossali lignei sul tipo di quelli che ancor oggi si vedono nelle sale del Senato, dell'Anticollegio e del Gran Consiglio in Palazzo Ducale»;³⁰ lo stemma della famiglia Gritti, «blasone troncato di azzurro alla crocetta d'argento e d'argento»,³¹ è inserito in una lunetta decorativa.



Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea,
Codice Magnoni LI 29

La scelta di impreziosire la stampa con un «legno di finissima esecuzione»,³² forse attribuibile, secondo Carlo Enrico Rava,³³ a Paris Bordone che risponde a precise

³⁰ RAVA 1962: 120.

³¹ SPRETI 1969: 578-579.

³² RAVA 1962: 120.

³³ Ivi: 121: «che fu Paris Bordone. E non soltanto perché la mente corre subito a un celebre quadro di quest'ultimo, la *Consegna dell'anello al Doge* (Venezia, Galleria dell'Accademia), che il Berenson data "verso il 1533" (dunque di poco anteriore alla stampa del libro), in cui le figure sia del Doge che del pescatore sembrerebbero esser state i "modelli" ispiratori di questa xilografia (si noti la quasi identità degli atteggiamenti,

convenzioni iconologiche dei personaggi – il Lodovici nell’atto di donare la propria opera al doge Gritti – fa parte di un rituale celebrativo. La xilografia di propaganda rivela la deferenza nei confronti del proprio sovrano e con ogni probabilità suggerisce una richiesta di protezione da parte dell’autore e/o dei tipografi.³⁴ Il dedicatario, il doge Andrea Gritti, oltre ad essere citato con il nome accanto a quello dell’autore, è raffigurato sulla xilografia nella scena della presentazione dell’opera:³⁵ in una sorta di «avallo della fama che conferiva una certa posizione sociale ed intellettuale al libro e ne determinava il contesto in cui poteva essere letto». ³⁶ La scena, inoltre, è realizzata nella stretta osservanza delle regole del ritratto ufficiale, che conferisce grande risalto al carattere pubblico del personaggio, rappresentato con i segni caratteristici dell’esercizio del potere tanto nella veste, negli

soltanto invertiti nelle posizioni); ma anche certi “sfumati”, d’una morbidezza (non priva, forse di qualche ricordo del Lotto. Si rammenti il supposto *Autoritratto* di quest’ultimo alla Galleria Borghese), peraltro un po’ “sfatta”, specie nelle teste, comunque assai belle, dei due protagonisti – si sarebbe tentati di crederle ritratti – che sembrano molto vicine proprio allo stile pittorico del Bordone (si pensi al *Ritratto maschile* della Galleria Liechtenstein a Vaduz; ed anche più alla testa del S. Cristoforo nella pala della Galleria Tadini a Lovere, testa la cui somiglianza con quella del Ludovici nella nostra xilografia mi par lampante evidenza): tanto che, pur senza pretendere d’asserire in modo assoluto che questo bellissimo legno derivi specificatamente da un disegno di Paris Bordone, ritengo tuttavia debba esser stato per lo meno da lui ispirato».

³⁴ SPRETI 1969: 578-579: «Autori antichi e moderni sono significativamente accomunati in questa tipologia. Nell’antichità il mecenatismo dei potenti costituiva per lo scrittore l’unico mezzo per vivere dignitosamente e per svolgere senza assilli la propria attività, in tempi più moderni la mancanza di ogni forma di protezione dei diritti intellettuali esponeva l’autore al pericolo di vedere copiate impunemente le sue opere, per le quali non percepiva regolari stipendi. Analogamente il tipografo era spesso costretto a cercare la protezione di nobili e potenti sia per assicurarsi privilegi (che però non mettevano le sue edizioni al riparo da contraffazioni e imitazioni) sia per ottenere qualche sovvenzione per le spese di stampa».

³⁵ ZAPPELLA 1988: 31: «La scena della rappresentazione è una costante della tradizione miniaturistica; non sorprende perciò la sua comparsa anche nei libri a stampa più antichi. Nel *recto* della seconda carta dell’edizione veneziana 1491 di Cristoforo de Pensis del *De arte grammatica* di Diomede, l’autore è raffigurato in atto di offrire il suo libro ad Atanasio. [...] Analogamente in testa al prologo dell’edizione veneziana 1492 dei fratelli de Gregori del *Novellino* di Masuccio Salernitano è raffigurato l’autore inginocchiato che offre il suo libro alla duchessa Ippolita di Calabria».

³⁶ RICHARDSON 2004: 83.

attributi e nella posa quanto nell'espressione del volto. Il Gritti è, infatti, raffigurato con il tradizionale manto da cerimonia e il caratteristico corno ducale, in marcata antitesi con l'abbigliamento sobrio e umile dell'autore. Non sappiamo se il ritratto del Lodovici sia da ritenersi veritiero come invece quello del doge³⁷ poiché non sono note altre immagini dell'autore.

La preziosa xilografia non è tuttavia presente su tutti i testimoni dei *Triumphs di Carlo*: negli esemplari datati 1536³⁸ la decorazione è sostituita da un frontespizio fregiato da una cornice, che il Sander definisce: «Ce titre encadré par l'étrange et caractéristique bordure ombrée, figure de guerriers et de monstres de style "grotesque" déjà employée (mais tirée en rouge) dans Altissimo, *Il primo libro de Reali*, Venise, Niccolini da Sabbio, 1534». ³⁹ All'interno della cornice xilografica sono inseriti il titolo dell'opera e il sommario, disposto in forma di cono tronco, degli argomenti trattati:

³⁷ Una precisazione sull'affermazione è doverosa, secondo PUPPI 1984: 218: «la vera *imago* del Gritti non ci è pervenuta; né sembra esser stata ripresa nella serie di copie commissionate da Cosimo de' Medici, che sono oggi agli Uffizi. [...] conosciamo due prototipi indubitabili e fortunati (ne sussistono ancora copie) i quali ancorano a Tiziano, che ad Andrea è provato esser stato legato per buon tratto da vincoli profondi, ed un terzo assegnato dalla maggior parte degli studiosi al Catena, ma dal Fiocco di Pordenone, artista alla sua volta assai vicino al Doge». A prescindere, quindi, dalla somiglianza del ritratto alle reali sembianze del doge Gritti, ciò che più interessa, ai fini della disamina della xilografia dei *Triumphs di Carlo*, è l'impianto compositivo che nella positura e nelle vesti cerimoniali rispetta la più consueta iconografia dogale. Per i termini della questione si rimanda a SINDING LARSEN 1980: 40-134 e ROMANELLI 1982: 135-161.

³⁸ Secondo i dati registrati dall'ICCU (Edit16) gli esemplari datati 1536, conservati nelle biblioteche italiane sono tre, più uno conservato, ma non inserito nel presente catalogo, presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, segnato NENC. 2.6.10.27.

³⁹ SANDER 1942: 88-89. A proposito della consuetudine di reimpiegare i legni delle xilografie nel Cinquecento si menziona BARBIERI 1981: 98-99: «È impossibile passare in rassegna i motivi decorativi che Venezia imprestò a tipografi d'Italia e di fuori. Le imitazioni e i passaggi di legni da una tipografia all'altra veneziana sono innumerevoli. Oltre ai pochi che abbiamo ricordato e che verremo ancora citando, menzioniamo una cornice particolarmente interessante, formata di personaggi stranamente abbigliati e di animali mostruosi: il primo esempio a noi noto è nei *Triumphs di Carlo* Francesco Lodovici (Maffeo Pasini e Francesco Bindoni, 1535)». Si registrano altri due reimpieghi della suddetta cornice, oltre a *Il primo libro dei Reali* e i *Triumphs di Carlo*, nell'esemplare dell'opera di Bartolomeo Ricci *Apparatus latinae locutionis*, Venezia, Niccolini da Sabbio,

Libro novo di romanzo intitolato i Triomphi di Carlo a modo novo da tutti gli altri diverso, novamente composto, nel quale similmente tutte cose nove si contengono, et da tutte le altre già dette d'altrui del tutto diverse. Ciò è pomposissimi et superbi triomphi di Carlo Magno dopo l'immortali sue vittorie. Valorosissime et mirabili prove d'Orlando non più intese mai d'alcun'altro moderno scrittore. Inventioni di Rinaldo per lo mondo di cose meravigliosissime et grandi non ritrovate più mai d'altrui. Incanti di Malagigi terribelissimi et paventosi non più mai sentiti d'alcuno. Casi d'amor bellissimi et novi. Giganti stranissimi et non più mai veduti. Crudelissime guerre. Facecie dilettevoli et moltissime altre cose tutte nove, tutte grandi et tutte da leggere dilettevoli molto. Como nella sequente tavola se contiene. M D XXXVI.⁴⁰

In questi esemplari il *verso* del frontespizio, che negli altri è bianco, è riempito da una *Tavola delle cose contenute nel presente libro*,⁴¹ e dal commento: «lo stile è alto, il verso è grave, la rima è corrente, pieno tutto di sententie et in conclusione tutto dilettevole et buono».⁴² La presenza di due differenti elementi decorativi, in mancanza di varianti diegetiche, interventi strutturali e di revisioni linguistiche, si può ricondurre alla volontà dell'editore di ripresentare l'opera al pubblico in una veste più accattivante. Gli esemplari datati 1536 si possono classificare, dunque, come emissioni della stessa edizione da iscriversi in un'operazione commerciale finalizzata allo scopo di favorire lo smercio delle copie invendute. Già Crescimbeni aveva ipotizzato l'assenza di ristampe dell'opera:

Giovanni Antonio e fratelli, 1533, conservato presso la Biblioteca Comunale Ariostea di Ferrara (segnatura E 8.8.8), è presente la stessa ma in un formato più grande e con alcune differenze nel legno superiore nell'opera.

⁴⁰ LODOVICI, *Triomphi* [1536]: c. non numerata.

⁴¹ Si osserva lo stesso espediente tipografico nell'opera *Il primo libro dei Reali* dell'Altissimo. Cfr. DEGL'INNOCENTI 2007: 199: «L'editore veneziano non manca di enfatizzare la presenza, redigendo un'apposita tavola delle cose notabili, acclusa alla stampa del Primo libro alle cc. 1r-2r».

⁴² LODOVICI, *Triomphi* [1536]: c. Ir.

Sperimentazioni cavalleresche nel primo Cinquecento.
I *Triumphs di Carlo* di Francesco dei Lodovici

Ristampa alcuna non fu (per quanto a noi è noto) fatta di questo poema, pure alcuni esemplari di quella edizione del 1535 hanno nel frontespizio figurato il Gritti, ed il Lodovici che il suo libro umilmente gli presenta; e questi mancano della tavola delle materia: altri della edizione medesima hanno il frontespizio circondato intorno di un fregio, ed in mezzo il titolo del poema con una diffusissima dichiarazione degli avvenimenti in generale, che in lui si contengono; e questi hanno anche l'indice della materia, che di canto in canto trattano.⁴³

La mancata ripubblicazione dei *Triumphs di Carlo* si può – forse – considerare indizio della poca fortuna del Lodovici all'epoca della divulgazione; destino che accomuna il nostro autore agli altri “imitatori” di poemi cavallereschi post-ariosteschi che, secondo l'opinione di Ginguené, sono «tutti egualmente di nessun pregio».⁴⁴ La considerazione poco lusinghiera di Ginguené si allinea, tuttavia, con il pensiero della critica più o meno coetanea ma, pur condividendone l'opinione sul pregio, lo studio dei *Triumphs di Carlo* è stato affrontato tenendo presente il suggerimento di Rajna: «il gusto non deve essere l'unica guida».⁴⁵ L'opera del Lodovici è un esperimento letterario ambizioso, divergente rispetto alle intenzioni dei continuatori di Boiardo e sbocciato in un ambiente, quello veneziano di primo Cinquecento, dove il poema ariostesco non si era ancora istituito come esempio narrativo dominante e dove imperversava l'idea di *Renovatio Urbis*⁴⁶ promulgata dal doge Andrea Gritti. La sintonia con l'idea grittiana di rinnovamento politico-culturale della città, il riformato mito dello stato veneziano e la riluttanza nel seguire le direttive imposte dal poema ariostesco inducono il Lodovici a ricorrere a una

⁴³ CRESCIMBENI 1730: 102.

⁴⁴ GINGUENÉ 1824: 190-191.

⁴⁵ RAJNA 1870: 1.

⁴⁶ L'elezione del doge Andrea Gritti, 1523, apre un'importante stagione di cambiamenti nei settori politici, economici e culturali. L'idea di rinnovamento che sta alla base della politica grittiana è ben illustrata da TAFURI 1984b; DI NOIA 2019.

serie di regole tradizionali, in parte superate, che sono la dimostrazione di una volontà conservatrice e del suo atteggiamento controcorrente rispetto alla moda contemporanea. L'autore, tuttavia, accoglie alcune novità del genere, come osserva Casadei, «il Lodovico sa bene di non poter del tutto far a meno di questi 'moderni', e qua e là si lascia sfuggire qualche prova della loro conoscenza»,⁴⁷ ma le tralascia per creare dei percorsi narrativi che ruotano intorno ad un nucleo centrale cavalleresco, ma che una volta avviati non gravitano più intorno ad esso. Il percorso celebrativo, per esempio, associato alla perfetta costituzione che regge lo Stato veneziano e alla città come capitale della cultura e dell'arte necessita un'amministrazione del mito a partire proprio del Sovrano che «si configura nell'immagine di una nuova Roma»⁴⁸ e del Gritti come di un novello Cesare. Per fare ciò il motivo encomiastico è inserito nel tessuto narrativo come tema attivo, a differenza di un poema come l'*Inamoramento de Orlando* dove il motivo è sì inquadrato in un preciso affresco mitologico ma come efrasi sullo sfondo delle pareti della loggia di Febosilla. Nei *Triumphs di Carlo*, invece, la legittimazione del potere non passa solo attraverso la costruzione di un passato mitico, ma anche di un'immagine del proprio Sovrano che racchiuda in sé l'esaltazione dell'uomo, delle sue qualità personali e la glorificazione dei suoi successi. Nel poema, quindi, si trovano a coesistere la dimensione cavalleresca, epica e romanzesca, e quella encomiastica che incoraggia l'uso dell'allegoria e della mitologia in un approccio pedagogico-didascalico che viene espresso da motivi di severo affinamento spirituale, di rigorosa riflessione etica e di moralizzazione simbolica.

Il Lodovico per soddisfare questa intenzione compositiva orienta il proprio gusto verso un ampio ventaglio di autori tra i quali, come osserva Ginetta Auzzas, spiccano Dante e Brunetto:

⁴⁷ CASADEI 1997: 36.

⁴⁸ Cfr. TAFURI 1984b.

Sperimentazioni cavalleresche nel primo Cinquecento.
I *Triumphs di Carlo* di Francesco dei Lodovici

Il poema è contemporaneo a quello dell'Ariosto, ma sembra volerlo ignorare fin nella scelta del metro, che continua un certo tipo di tradizione didascalica che attraverso i trionfi, le visioni e altri sottoprodotti alla lontana rimonta a Dante, ma che già nel secolo precedente aveva dovuto cedere per lo più all'ottava. La sopravvivenza di arcaiche maniere toscane sembrerebbe testimoniata anche dalla parte precipuamente cavalleresca che imita appunto i manufatti dei cantastorie toscani. Ma il lungo poema implica pure un impegno filosofico e dottrinale per cui le fonti vanno ricercate lungo l'asse Brunetto-Dante.⁴⁹

I principali modelli di riferimento, ai quali si aggiungono i *Trionfi* di Petrarca e il *Dittamondo* di Fazio Degli Uberti,⁵⁰ legittimano l'uso della terza rima, ma la materia d'argomento cavalleresco la rigetta; tant'è che l'autore, nella prefazione dell'opera, sente il dovere di dare una spiegazione in merito.

Voglio haver detto ancho questo, che quelle medesme cagioni che muovono sovente i conditori delle vivande a farne delle nove, vero delle acconcie in guisa che non siano soliti i convivanti mangiarne in tale; perciò che la varietà delle cose è pur vero che suole altrui molto dilettere, hanno mosso me similmente a fare questa mia novella fatica in guisa sì dall'altre diversa, che questa variatione possa far altrui piacere quello che forse all'usanza vecchia (per esserne già sì ripieno il mondo) tanto piaciuto non havrà, et però in terzetti et non in stanze, lettori gratissimi, ho io voluto lei nelle vostre mani donare.⁵¹

La decisione di non servirsi dell'ottava rima, definita dal Rajna «primitivamente lirica, ma popolare più che altra mai, e applicata assai di buon'ora, senza dubbio fin dal secolo XIII alla materia narrativa»⁵² e in particolare al poema cavalleresco, è una ferma

⁴⁹ AUZZAS 1980: 108.

⁵⁰ Oltre a quelli già menzionati, si riconoscono anche l'*Intelligenza* di Dino Compagni, l'*Amorosa visione* di Boccaccio e il *Quadrivregio* di Federico Frezzi.

⁵¹ LODOVICI, *Triumphs* [1535]: cc. non numerate.

⁵² DIONISOTTI 2003: 137.

dichiarazione d'intenti: il Lodovici impiega la materia di Francia seguendo le mode editoriali, ma se ne vuole distanziare attraverso l'unione di più tradizioni nell'ambizioso tentativo di aspirare all'*epos* e all'*ethos* impiegando i modelli dei *romans* e i meccanismi del *ludus* cortese. Il poeta veneziano si affida così al principio classico della *varietas* e nell'affermare che «i conditori delle vivande a farne delle nove vero acconcie in guisa che non siano soliti i convivanti mangiarne in tale»,⁵³ ricalca l'espressione albertiana⁵⁴ «Come ne' cibi e nella musica sempre la novità e abbondanza tanto piace quanto sia differente dalle cose antique e consuete, così l'animo si diletta d'ogni copia e varietà». ⁵⁵ La «variazione» è intesa come termine versatile per il metro, le motivazioni e anche per le vicende raccontate; tutto ciò, secondo il Lodovici, avrebbe dovuto far apprezzare i suoi *Triumpho di Carlo* anche a chi «quello che forse all'usanza vecchia tanto piaciuto non havria». ⁵⁶ La dichiarazione sulla saturazione del mondo letterario di testi in ottava rima – «(per esserne già sì ripieno il mondo)» – ⁵⁷ spinge dunque a considerare l'opera del Lodovici alla guisa di un esperimento di un letterato medio, come definito dal Casadei «che dalla sua specola veneziana può essere al corrente delle mode editoriali, ma al contempo se ne può distanziare nel suo mondo borghese»? ⁵⁸ Oppure la sua è un'opera che riflette l'umore del proprio autore che, dopo la grande stagione estense del Boiardo e medicea del Pulci, sente di aver perso fiducia nel genere cavalleresco come forma d'intrattenimento e aspira ad

⁵³ LODOVICI, *Triumpho* [1535]: c. non numerata.

⁵⁴ Il Lodovici si affida di nuovo al principio della *varietas* come già per la sua precedente opera: LODOVICI, *Antheo*, XVIII 6, 1-4: «Così anch'io per cibare varie persone / (s'algun pur c'è che si degni cibare / o de mio stil o materia o sermone) / molto cercando i' vo' il cibo variare». Per l'impiego del concetto, in maniera più generale, e sul rilievo assunto nella cultura umanistica si veda GALAND - HALLYN 1999.

⁵⁵ ALBERTI, *De pictura*, 275-276. Sui concetti di *varietas* e di ornamento in Alberti, si veda principalmente CIERI VIA 1999: 235-250.

⁵⁶ LODOVICI, *Triumpho* [1535]: c. non numerata.

⁵⁷ Ivi: c. non numerata.

⁵⁸ CASADEI 1997: 96.

Sperimentazioni cavalleresche nel primo Cinquecento.
I *Triumphs di Carlo* di Francesco dei Lodovici

innalzarlo ideologicamente attraverso la drammatizzazione del racconto e il dialogo con la realtà contemporanea?

Lo spazio romanzesco del primo Cinquecento, spesso definito periodo di crisi, è senza dubbio un momento d'incertezza, dove si trovano a coesistere la moda delle continuazioni boiardesche, la fase embrionale dell'emulazione ariostesca e, secondo l'opinione di Villoresi, «una tetra piega pedagogica e moraleggiante»,⁵⁹ che orienta gli autori verso una letteratura più didascalica, allegorica e moralizzata.

Il Lodovici, infatti, assume il modello del poema allegorico e lo integra alla struttura narrativa predefinita, i racconti del ciclo carolingio, nel tentativo di operare un innalzamento stilistico, sulla falsariga del *Morgante*, nella definizione di Martelli, come «allegoria del cammino terrestre dell'anima umana».⁶⁰ Il poeta veneziano tenta di unire lo spazio epico carolingio, il pretesto simbolico dantesco e il carattere allegorico del Petrarca penitenziale e del Boccaccio poeta (*Amorosa visione*) in un percorso narrativo che mantiene un dialogo costante con la realtà contemporanea; una cornice romanzesca che diventa il canale di propagazione di valori borghesi – Venezia allegoria di giustizia e virtù – attraverso una rilettura degli ideali cavallereschi medievali. In questa prospettiva il disegno programmatico di ridefinizione del genere rafforza il rapporto con il potere: gli stessi casati dominanti investono le proprie risorse, e la loro fiducia, in una promozione creativa del proprio governo. I Medici, per esempio, affidano le loro finalità propagandistiche, come ipotizza Villoresi,⁶¹ a un preciso programma cavalleresco che costruisce un mito di Carlo Magno come padre della civiltà fiorentina.⁶² Gli Este si

⁵⁹ VILLORESI 2000: 213.

⁶⁰ MARTELLI 1996: 218.

⁶¹ VILLORESI 2000: 100-101.

⁶² Il programma comprende, oltre al *Morgante* di Pulci, anche la *Vita Caroli Magni* di Donato Acciaiuoli, espressamente dedicata e consegnata il 2 giugno 1462, nella redazione latina, a Luigi XI dalla legazione della repubblica fiorentina recatasi in Francia in occasione dell'incoronazione. Alla *Carlias* di Ugolino Verino, poema cavalleresco in quindici libri, composto in esametri latini, che intreccia le legendarie imprese di un

servono delle arti visive e letterarie come mezzi efficaci «nel creare non solo l'immagine del signore presso i suoi contemporanei, ma anche quella che avrebbe lasciato ai posteri». ⁶³ Nonostante Venezia non sia governata da un antico casato nobile, le cui radici affondano in un passato mitico e leggendario, il Lodovici si trova di fronte a esigenze simili ai suoi precursori dal Pulci al Boiardo fino all'Ariosto e scrive i *Triumphs di Carlo* per magnificare lo straordinario connubio tra il doge Andrea Gritti e Venezia. Il progetto celebrativo si riflette in una strategia narrativa che sfrutta il mondo delle favole di Francia con i suoi personaggi stabilizzati nella tradizione, e ne sfrutta le caratteristiche per trasformarli in alfiere dei valori di rinnovamento della Venezia grittiana e modelli di comportamento virtuoso e morigerato. Il Lodovici è, tuttavia, restio e cauto nei confronti di narratori, come Boiardo o Ariosto, che si sono impegnati nel creare una nuova dimensione del racconto, più propensa a sfruttare le potenzialità del racconto *entralacé*: un generatore continuo di contrazioni e dilatazioni temporali capaci di creare tensione, movimento e attesa (*suspense*) nella narrazione. L'analisi sulle strutture temporali dell'intreccio ha reso evidente questo atteggiamento, che trova il suo movente principale nell'assunzione di un modello arcaico ispirato al *Morgante*. L'immagine del gigante che si sostituisce all'albero della nave per non farla naufragare, è una metafora efficace per definire il rapporto di dipendenza dei *Triumphs di Carlo* dal poema del Pulci. Senza il *Morgante*, infatti, la parte del poema dedicata alla narrazione carolingia sarebbe naufragata. Il rapporto fra i poemi si sviluppa per più aspetti: dalla preferenza del modulo arcaico che agisce sulla composizione (tecniche narrative), alle riprese formali (linguistico-stilistiche) fino alle coincidenze tematiche e concettuali (repertorio di temi, di situazioni). Per ovvie ragioni, in questa sede, si è deciso di soffermarsi sul primo aspetto, la tecnica

antenato dei Medici con quelle del leggendario imperatore francese. In ultimo si aggiunge alla lista anche il *Ciriffo Calvaneo* composto da Luca Pulci su richiesta di Lorenzo de' Medici. Cfr. BAUSI 1996: 357-373; VILLORESI 2000: 99-105.

⁶³ ROSENBERG 1991: 40.

narrativa, che permette un confronto diretto sia con il *Morgante* sia con i poemi di Boiardo e Ariosto. La scelta di moderare l'uso dell'*entrelacement* è la conseguenza più naturale dell'impiego del modello pulciano, dove l'assenza della *quête* favorisce un intreccio «capricciosamente concatenato dalla ventura».⁶⁴ La mancanza dell'oggetto del desiderio fa coincidere i cavalieri dei *Triumphs di Carlo* con quelli del *Morgante* poiché l'andare in ventura equivale al mettersi alla prova; conseguire degli obiettivi vaghi e mutevoli (battaglie, tornei ecc.); terminare l'avventura in maniera positiva e solo infine trovare ciò che si cerca. Il racconto che sia quello di Rinaldo o quello di Orlando o quello di Gano non si presenta mai come «un'incalzante e affollata consecuzione di prove cavalleresche, rigeneratisi l'una dall'altra come in un gioco di scatole cinesi»,⁶⁵ ma piuttosto come un misurato ripetersi di motivi, di situazioni e di sequenze. La progressione delle narrazioni, infatti, è fondata sulla concatenazione e sul principio dell'azione-reazione. Il modo della rappresentazione, ispirato alla tecnica narrativa meno dinamica del *Morgante* non limita la proliferazione infinita di avventure, ma rinuncia alla valorizzazione del meccanismo dell'inchiesta, introdotto da Boiardo e sistematicamente impiegato da Ariosto. Pur ignorando le potenzialità delle inchieste amorose, nell'episodio dell'incontro di Rinaldo con Amore, il poeta veneziano reimpiega un episodio d'eredità boiardesca: Cupido e le tre grazie che percuotono il paladino per non aver contraccambiato l'amore di Angelica e lo costringono a bere alla fontana dell'amore (libro II, canto xv). Il paladino s'innamora di Angelica e decide di tornare in India a cercarla. Lo stesso avviene nei *Triumphs di Carlo* quando Rinaldo, dopo aver sostenuto gran parte del suo viaggio, si ritrova in un bel boschetto dove incontra il dio Amore, con il quale intrattiene un lungo dialogo sull'inutilità dell'amore e dell'essere innamorati. Amore infastidito dalla presunzione del paladino scaglia una freccia nel petto all'ignaro Rinaldo, proprio come Pasitea spinge, con l'inganno, il Signore di Montalbano a bere alla fontana

⁶⁴ BRUSCAGLI 1976: 120.

⁶⁵ Ivi: 125.

di Merlino. Il paladino ferito s'innamora di una donna sconosciuta, la bella Hebraea, in una sequenza che richiama l'infatuazione per Antea nel *Morgante* (per chiara fama). La differenza tra i due episodi, però, non è tematica ma bensì tecnica: nell'*Inamoramento de Orlando* l'incontro fra le divinità e Rinaldo si converte in un meccanismo narrativo che sprigiona l'inchiesta del cavaliere, nei *Triumphs di Carlo* è un pretesto per introdurre il tema dell'amore non corrisposto, e delle sofferenze amorose, ma non avvia la *quête* di Rinaldo. Il paladino, infatti, è trasportato di peso da un dragone nella patria della donna amata. Si veda il passo:

Avvenne un caso a lui maraviglioso
tanto quant'altro mai nell'universo:
 volava quindi alhora il monstuoso
Dracone alato, grande, il qual sovente
[...]
 prese Rinaldo con gli artigli suoi
et rotando s'alzò verso le stelle
com'aquila suol far tolta da noi.
(I xciii 104-107; 115-117)

Et in un monte là nel'India posto
che si chiama oltra Gange et ei Meandro
si fermò col guerrier così disposto
 mirabil cosa certo, ei di Temandro
portò Rinaldo a fil d'uno senopia
fin ne l'India ove mai non fu Alexandro.
(I xciv 116-121)

Sperimentazioni cavalleresche nel primo Cinquecento.
I *Triumphs di Carlo* di Francesco dei Lodovici

Il meccanismo narrativo dei *Triumphs di Carlo*, dunque, non si conforma alla tradizione dei poemi dalla «grande figurazione interrotta, e lì sempre sospesa fino all'esasperazione»,⁶⁶ ma piuttosto si fonda su una diegesi che segue le avventure dei protagonisti in maniera lineare ed essenzialmente sui due binari cavalleresco e celebrativo.

L'esempio più rilevante di questa strategia è il racconto di Rinaldo: bandito dalla corte di Carlo Magno e costretto a vagare per il mondo in cerca di redenzione,⁶⁷ viene a contatto, per volontà dall'autore, con una dimensione allegorica e divinatoria già impiegata da Ariosto per anticipare il racconto «di avvenimenti posteriori al tempo della narrazione attraverso l'uso di personaggi intradiegetici».⁶⁸ Rinaldo, furioso e desideroso di vendetta verso il proprio imperatore, decide di mettersi al servizio del nemico pagano Cleante in procinto di muovere guerra contro Carlo Magno e i suoi paladini. Le sue cattive intenzioni vengono, tuttavia, reindirizzate dal Lodovici in una serie di sventure – tra cui un tipico naufragio⁶⁹ e un più che simbolico inghiottimento da parte di una balena –⁷⁰ che trasformano la punizione di Rinaldo in un *iter conoscentiae ac salvationis* caratterizzato, come per la *Commedia*, dalla «fenomenologia degli incontri»,⁷¹ ma a differenza di Dante che chiama in causa sulla scena dell'altro mondo coloro che l'autore conobbe in vita, e i celebri nomi della storia o del mito, Rinaldo s'imbatte in divinità

⁶⁶ PRALORAN 1999: 39.

⁶⁷ Rinaldo, dopo aver trasformato la festosa giostra di maggio in un violento scontro all'ultimo sangue con il cugino Orlando, è condannato da Carlo Magno al «perpetuo esiglio» (LODOVICI, *Triumphs* [1535], I XVI 151) dalla Corte francese. Il bando obbliga il Signore di Montalbano ad abbandonare le sue terre e la sua famiglia; per rimediare al suo errore egli è costretto a vagare per il mondo.

⁶⁸ D'AMICO 2011: 5.

⁶⁹ LODOVICI, *Triumphs* [1535], I XLII-XLIII.

⁷⁰ Sul tema dei cavalieri inghiottiti si rimanda a CONSELVAN 2018a.

⁷¹ ALIGHIERI, *La Divina Commedia*: XXI.

(Vulcano,⁷² Amore,⁷³ Amazzoni,⁷⁴ Muse)⁷⁵ e in personificazioni (Fama,⁷⁶ Natura,⁷⁷ Giustizia,⁷⁸ Speranza,⁷⁹ Tempo,⁸⁰ Gelosia,⁸¹ Fatica,⁸² Vizio,⁸³ Fortuna,⁸⁴ Morte,⁸⁵ Virtù).⁸⁶ Il Lodovici trasforma il motivo ricorrente, nella storia del personaggio, dell'allontanamento coatto dalla Corte in un viaggio salvifico che assume il valore, come nei *Trionfi* e nell'*Amorosa visione*, di un contenitore narrativo di una materia ideologica e immaginaria irriducibile alla visionaria ascensionalità della *Commedia*.⁸⁷ La preferenza che il Lodovici accorda al Rinaldo tradizionale, più vicino ai modelli francesi e a Pulci,⁸⁸ è un altro interessante risvolto della volontà autoriale di allontanarsi dai modelli contemporanei, dove prevale l'immagine del cavaliere «guascone e ribelle, sempre pronto ad alternare l'impresa militare a quella dell'alcova». ⁸⁹ Il ruolo affidato a Rinaldo è orientato verso una dimensione simbolica che vede il paladino protagonista di avventure che poco hanno a che fare con lo sviluppo diegetico principale, ma sprigionano nuclei narrativi

⁷² LODOVICI, *Triumphs* [1535], I XXXIX-XLIII.

⁷³ Ivi, I LXXX-LXXXIII; XCII 100-151.

⁷⁴ Ivi, II XXV 25-151.

⁷⁵ Ivi, II LXXII.

⁷⁶ Ivi, I XIX 129-151; XXVII 115-151.

⁷⁷ Ivi, I L-LIX.

⁷⁸ Ivi, I LXXI-LXXII.

⁷⁹ Ivi, I XCVI 93-151; XCVII.

⁸⁰ Ivi, I XCVII-XCVIII.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² Ivi, I L-LIX.

⁸³ Ivi, II XXVIII 120-148; XXIX.

⁸⁴ Ivi, II XXXIII-XXXIX.

⁸⁵ Ivi, II XXXIV-XXXVI.

⁸⁶ Ivi, II LXXXV-XCII.

⁸⁷ Cfr. ARIANI 1988: 10-11.

⁸⁸ Sulle caratteristiche tradizionali del personaggio si rimanda a FOFFANO 1891: 3; RAJNA 1870; MELLI 1973: VII-XXIII; MARCELLI 1999: 7-57; e POLCRI 2010.

⁸⁹ VILLORESI 2000: 86.

indipendenti che, tuttavia, s'ispirano in maniera evidente alla grande tradizione allegorico-didascalica.

Il primo incontro del paladino è quello con Natura: esempio espressivo della stretta connessione che il Lodovici mantiene fra la materia allegorica e quella encomiastica. Rinaldo, sopravvissuto alla tempesta e alla balena, si ritrova alle pendici del monte Atlante dove incontra la Natura con la quale intraprenderà un lungo dialogo di carattere filosofico ispirato dall'antefatto del *Tesoretto* di Brunetto Latini, dove il protagonista, dopo essersi smarrito in una selva e approdato nelle prossimità di una montagna, rimane stupito di fronte ad un insolito spettacolo. Si veda il passo:

Ma tornando a la mente,
mi volsi, e posi mente
intorno a la montagna;
e vidi turba magna
di diversi animali,
ch'ì non so ben dir quali
ma uomini, e muliere,
bestie, serpenti, e fiere,
e pesci a grandi schiere;
e di tutte maniere
uccelli voladori,
et erba, e frutti, e fiori,
e pietre, e margherite,
che son molto gradite;
et altre cose tante,
che null'uomo parlante
le porria nominare,
nè 'n parte divisare.
Ma tanto ne so dire

ch'ì' le vidi obbedire;
finire, e cominciare,
morire, e generare;
e prender lor natura,
sì com'una figura,
ch'ì' vidi, comandava.
Et ella mi sembiava
come fosse 'ncarnata,
talora sfigurata;
talor toccava 'l cielo,
sì, che pareva suo velo:
e talor lo mutava,
e talor lo turbava.
(*Tesoretto*, III 1-32)⁹⁰

Il Lodovici sembra riprendere in modo piuttosto evidente l'immagine della Natura intenta a plasmare e modellare le varietà di esseri viventi, come si vede dal seguente brano:

Vide la donna et l'opre ad una ad una
che facev'ella et mirabil tanto,
quanto in sé chiuda 'l ciel de l'altra luna.
Questa donna, lettor, de la qual canto
ivi trovò Rinaldo et era questa
del detto monticello in piedi a canto
e haveva indosso una polita vesta
tutta succinta et sbarrate le braccia.
(IL 88-95)

⁹⁰ LATINI, *Tesoretto*: 6-10.

Sperimentazioni cavalleresche nel primo Cinquecento.
I *Triumphs di Carlo* di Francesco dei Lodovici

Così vide egli far il suo lavoro
ch'ella del monte a cui propinqua stava
ch'era di terra pur, et no già d'oro,
 la terra a parte a parte ne levava
et con agevolezza inestimata
d'essa gran cose a suo piacer formava.
(Ivi, 124-129)

La meraviglia di Rinaldo è pari a quella della Natura che vedendo il paladino tutto armato, lo invita ad avvicinarsi e poi si presenta, come già avviene nel *Tesoretto*:

Io sono la Natura,
e sono una fattura
de lo sovran Fattore.
Elli è mio creatore:
io son da Lui creata,
e fui incominciata;
ma la Sua gran possanza
fue senza comincianza.
E' non fina né more;
ma tutto mio labore,
quanto ch'io l'alumi,
convien che si consumi.
Esso è onipotente;
ma io non pos'neente
se non quanto concede.
Esso tutto provvede,
e è in ogni lato,
e sa ciò ch'è passato
e 'l futuro e 'l presente;
ma io non son saccente,

Et son colei ch' al mondo le curiose
genti Natura mi chiaman per nome;
per lo gran carco che già Dio m'impose;
 Egli in principio de le gravi some
che mi vedi portar, mi faceva carca
et così tiemmi, et mi terrà (siccome
 cred'io) fin ch'ei vorrà ch'io ne sia scarca.
Quando fia 'l tempo mò, sasse 'l propri'esso
ch'è 'l principal nocchier di questa barca,
 Egli m'ha fatto, Egli m'ha poi commesso
ch'i faccia il resto, et mi fè sua mercede
tal ch'agevol poter me n'è concesso,
 et piena autoritade alhor mi diede
di far qualunque cosa a piacer mio
ne d'opra alcuna mai ragion mi chiede
 ond'è ch'io posso dirmi un altro Dio.
(I LII 136-151)

se non di quel che vuole:
mostrami, come suole,
quello che vuol ch'ï' faccia
e che vuol ch'ï' disfaccia,
ond'io son Sua ovrera
di ciò ch'Esso m'impera.
Così in terra e in aria
m'ha fatta sua vicaria:
Esso dispone il mondo,
et io poscia secondo
lo Suo comandamento
lo guido a Suo talento.
(*Tesoretto*, IV 8-41)

La Natura del Lodovici, a differenza di quella del Latini, ha la piena autorità d'infondere qualsiasi forma sia in suo volere, indipendente dalla volontà divina, ma quando Rinaldo le espone il suo dilemma riguardo all'anima dei bruti la Natura risponde in modo evasivo: afferma di aver predisposto una dissomiglianza essenziale e originaria di raziocinio tra gli esseri viventi; una razionalità che, secondo Franco Bacchelli, è dunque «principio tutto interno alla natura e quasi immanente alla materia stessa».⁹¹

Rinaldo con il suo approccio filosofico diventa il grande protagonista dei *Triumphs di Carlo* e il suo cammino di riscatto dalla condizione di peccato a quella di salvezza si congiunge perfettamente, come accennato in precedenza, al grande tema della celebrazione di Venezia e del doge Gritti. La Natura, infatti, svela a Rinaldo la profezia del «cor di Cesare romano»⁹² e il nome dell'uomo destinato a riceverlo: «Sarà quest'huom, lo nominerà Andrea / nome che tiene in sé gran sentimento».⁹³ La Natura

⁹¹ BACCHELLI 2003: 279-280.

⁹² LODOVICI, *Triumphs* [1535], I LVII 113.

⁹³ Ivi, I LVIII 52-53.

Sperimentazioni cavalleresche nel primo Cinquecento.
I *Triumphs di Carlo* di Francesco dei Lodovici

indica con precisione anche la data di nascita del novello Cesare che coincide con quella del doge:

Al millequattrocento con cinquanta
et cinque appresso, ne più variare,
indi ritrovo che quell' hora santa
saria d'aprile a diecisette giorni,
un' hora poi che 'l sol la terra amanta.
(ILVIII 71-75)

L'architettura narrativa che sostiene l'inserimento delle personificazioni, durante il viaggio di Rinaldo, è un'eredità dei poemi allegorici che hanno ampliato l'orizzonte penitenziale dei *Trionfi*, e gli elenchi di uomini e donne virtuose dei poemi quattrocenteschi, mediante una narrazione esemplata sul modello dantesco. Un altro episodio del poema, dove è possibile riconoscere questo lascito, è l'incontro di Rinaldo con la Giustizia: ispirata alla rappresentazione di Roma nel *Dittamondo* di Fazio degli Uberti. La personificazione è ritratta dal poeta come una donna in lacrime con le vesti lacere e sudice, sola e abbandonata su una spiaggia deserta.

Si diede a ricercar tutto 'l luoco hermo
et finalmente ritrovò una donna
c'havea al mal tempo un grippe sol per schermo
greggia era questa et anzi senza gonna
et spunta assai, ma nel labbia poi
mostrava ella esser ben degna madonna;
(I LXXI 52-57)

Disse piangendo, io son quella infelice
(Ivi, 70)

Vidi il suo volto, ch'era pien di pianto
vidi la vesta sua rotta e disfatta
e raso e guasto il suo vedovo manto
 e con tutto che fosse così fatta
pur nell'abito suo onesto e degno
mostrava uscita di gentil schiatta.
(*Dittamondo*, XI 41-46)⁹⁴

La Giustizia riprende poi la predizione di Natura e, aggiungendo qualche particolare, la completa riconsegnando al lettore l'ennesima immagine idealizzata del Sovrano veneziano:

[Rinaldo] Ditemi quando et dite come et con che
modo sperate voi di ritornare
a oprar la spada et le bilancie monche?
 et ella [Giustizia] a lui, nel mondo anchor dè fare
Natura un novo Cesare, il qual fia
quello a cui mi debb'io rimaritare,
 ma anzi ch'ai mortal giunto ne sia
questo felice tempo, in cui dal gelo
et dal caldo, quest'huom tor mi de' via
(*ILXXI* 118-126)

La direttrice profetica relativa al novello Cesare percorre tutto il poema, ma viene affiancata da un'altra predizione: la nascita della donna amata dal poeta che rimane, tuttavia, ignota e senza nome; vengono svelate solo le iniziali alla fine del poema «Su l'altra, D I, i' nol vo scriver come / benchè 'l scriva 'l guerrier coi propri diti / Ma questo

⁹⁴ DEGLI UBERTI, *Dittamondo*: 186.

era, lettor, quel santo nome / dond'io già in gran dolor nel decim'anno / entro a portar l'aspre mi' usate some».⁹⁵ La sua condizione di poeta innamorato è espressa principalmente dall'uso del linguaggio e degli stilemi petrarchisti. Il poeta segue l'esempio del *Canzoniere* e si affida all'introspezione e all'analisi degli stati d'animo per ricevere il conforto necessario a sostenere il duello d'amore che, puntualmente, perde. Il Lodovici, tuttavia, predilige il vincolo di prigioniero d'amore e lo trasforma in una storia esemplare di una perdizione irrazionale, ma non peccaminosa. Le incursioni del Lodovici nella narrazione amplificano la presenza dell'io-poeta, che spesso interviene in prima persona agganciando la temporalità della storia con quella della realtà contemporanea. La finzione del racconto è così manipolata dall'autore che se ne serve per mantenere viva l'attenzione del pubblico. Oltre ai lamenti amorosi, però, il poeta veneziano introduce dei riferimenti extratestuali connessi alla realtà di un passato e un presente conosciuto dal lettore contemporaneo che lo aiutano a consolidare il legame fra l'opera e l'ambiente in cui è stata concepita. Gli accenni a eventi storici come l'incendio⁹⁶ che devastò il quartiere di Rialto il 10 gennaio 1513,⁹⁷ la descrizione di cerimonie come lo festa della Sensa, o Sposalizio col Mare,⁹⁸ oppur il corteo capeggiato dal Bucintoro del doge⁹⁹ verso la chiesa di San Nicolò servono, inoltre, per autenticare la storia perché, come sostiene Cabani, «la professata storicità non risiede nella verità dei fatti in sé, ma in un atteggiamento particolare verso il soggetto trattato che viene presentato e recepito come reale e storico».¹⁰⁰ A tal proposito

⁹⁵ LODOVICI, *Triumphs* [1535], II XC 17-21.

⁹⁶ Per le notizie inerenti all'incendio del rione di Rialto si vedano RONDOLET 1841: 4-5; CALABI - MORACHIELLO 1987: 40; BISÀ - MASOBELLO 1991: 12-28.

⁹⁷ LODOVICI, *Triumphs* [1535]: I LXXVII 106-108: «di tutti quanti lor fe' un rogo intiero, / come ancho fe' nel millecinquacentio / et dieci et tre, ne la città del Griti».

⁹⁸ Sulla civiltà e le feste ducali si vedano almeno CESSI 1963; DA MOSTO 1983; TAFURI 1984b; CONCINA 1990.

⁹⁹ LODOVICI, *Triumphs* [1535], II VI 43-45: «che mostra il Griti mio vestito d'oro / quando fra l'altra gente avien ch'ei vada / ad honorar la Chiesa o il Bucentoro».

¹⁰⁰ CABANI 1988: 52.

uno degli inserti più rilevanti è il riferimento alla prigionia del Gritti, non ancora eletto doge, al tempo del suo ventennale soggiorno presso Costantinopoli.¹⁰¹ Si veda il passo:

Lettor addurti che 'l signor mio degno
con quel che egli fe' già nela Turchia,
 quando havea Baiazete il gran disdegno
contra Vinegia c'hoggidi governa;
questo signor col suo sublime ingegno,
 trovavasi in Bisanzio gente esterna,
fra la qual tutta esso eccellente Griti
v'era con l'alta sua virtute interna,
 dove intendendo i grandi et gli infiniti
aparati, che fea quel saracino
per assalir del gran San Marco i liti;
 egli che solo al mondo è pellegrino,
mosso da amor della sua patria cara
per lei s'adoperò sera et matino,
 senza rispetto che la morte avara
lo minacciava, et fu 'l suo oprarsi tale
che 'l chiuse al fin'una pregione amara,
 ne però restava ei ch'al tribunale

¹⁰¹ BENZONI 2002: 57: «Giovane vedovo il Gritti preferisce ricominciare la vita a Costantinopoli, in questa mercante – specie di granaglie, sia in proprio sia in società con il genovese Pantaleo Coresi – come il prozio Battista Gritti, che è pure, non senza che da Venezia gli si rimproveri, il 25 maggio 1480, di non intender ben la situazione e di non regolarsi nei suoi giudizi a la disposition del Senato (Bombaci, p. 202), bailo (è questi a presentare Gentile Bellini a Maometto II) e che l'introduce alla conoscenza di funzionari e di operatori economici. [...] lungo una permanenza pressoché ventennale, assume un crescente risalto che lo vede a capo della comunità veneziana, autorevole tra gli italiani di Galata e in rapporto privilegiato – alimentato dalla reciproca convenienza: consistenti donativi da parte del Gritti, ricambiato con agevolazioni ed esenzioni doganali – di frequentazione con il gran visir Aḥmed pascià che gli vale anche la considerazione del sultano Bāyazīd II, di quello suocero».

Sperimentazioni cavalleresche nel primo Cinquecento.
I *Triumphs di Carlo* di Francesco dei Lodovici

degli incliti signor Vinitiani
non scrivesse del turco il bene, e il male,
 ma l'alta sua virtù che in pochi humani.
Hoggidi se ritrova al fin fu tanta,
ch'uscì pur salvo da le mani de cani,
 et con prudenza et virtute altrettanta
si seppe far il signor valoroso
ch'una pace creò fra tutti Santa.
(I XXX 38-62)

Nel ricordo dell'autore si riconoscono tutti i passaggi della vicenda: il soggiorno in Turchia; la prigionia;¹⁰² l'ascesa al soglio dogale:

[...] il Gritti dopo che il bailo Girolamo Marcello fu espulso dall'Impero con l'accusa di spionaggio ma non sostituito, colmò il vuoto di rappresentanza diplomatica, senza la copertura di una veste ufficiale, e assunse un ruolo surrogatorio sempre più a rischio a causa dei tesi rapporti veneto-ottomani. In questo periodo il futuro Doge inviò informazioni (relative soprattutto alla consistenza della flotta e alle sue mosse nonché ai concentramenti di truppe) che, cifrate, arrivarono via Corfù, tramite il nobile raguseo Nicolò Gondola, al segretario del Senato Zaccaria Freschi. Le soffiare, tuttavia, non sfuggirono ai Turchi che prima impiccarono una persona di fiducia del provveditore e rettore di Lepanto, Giovanni Moro, e poi impalarono un corriere catturato con addosso un'altra sua lettera. Il Gritti sfuggì alle atrocità per via delle amicizie, consolidate negli anni di soggiorno a Pera e per via della sua attività mercantile, con il sultano Bajazet e il gran visir Achmet, ma non alla prigionia.¹⁰³

¹⁰² Nell'agosto del 1499 fu rinchiuso alle Sette Torri nel castello di Yedi Kule. FINLAY 1984: 79: «le donne piangevano fuori dalla prigione mentre Gritti vi entrava per rimanervi due anni e mezzo. Ritornato a Venezia nel 1502, fu accolto da eroe e si mise in politica».

¹⁰³ BENZONI 2002: 58-59.

Un altro episodio importante per la storia veneziana, la riconquista di Padova, è menzionato dall'autore come uno straordinario successo del suo Signore, anche se in verità la condotta attuata dal futuro doge non fu delle più magnanime. Il 12 aprile 1509 il Gritti viene eletto procurator di San Marco *de supra*, e dopo la sconfitta di Agnadello, tenta di recuperare Padova. La città, tuttavia, si rivela una città «tumida di livore antiveneziano, con una nobiltà pressoché tutta filocesarea, con ostilità per la Repubblica affiorate anche dal resto della popolazione».¹⁰⁴ La repressione fu durissima: con arresti, esecuzioni, confische e bandi per i fuggitivi ma alla fine Padova si arrese al rigido governo grittiano e riuscì anche fronteggiare l'assedio imperiale di Massimiliano I. Di seguito la versione lodoviciana:

Illustrissimo principe famoso,
che poco esempio piglierem d'altrui,
 quando per l'alto mar pericoloso
eravate per girvi generale
del vostro stato, capitan pomposo,
 tutta la gente dedita al far male
sentendo ricordar venturo il Gritti
tremava, come al vento foglia frale,
 similmente anchor sempre spariti
stavano i tristi nel paese vostro,
quando eravate in quei lontani liti:
 Oh tu città di Anthenore, in cui mostro
questo ei tanto ha, quando era al tuo governo
fa fede che scriv'io con vero inchiostro.
(I XXXII 17-30)

¹⁰⁴ Ivi: 61.

Sperimentazioni cavalleresche nel primo Cinquecento.
I *Triumphs di Carlo* di Francesco dei Lodovici

La rappresentazione di Venezia come allegoria di Giustizia si amplifica attraverso le imprese del proprio Sovrano il quale, come si è visto, ha sempre operato nel bene della Repubblica, ma viene rimarcata dal Lodovici anche nelle frequenti invettive che si susseguono nel testo, la più lunga e interessante è collocata nella prima parte, al canto XIII. L'autore inserisce un'apostrofe d'ascendenza dantesca potenziata nella sua struttura retorica dal linguaggio petrarchesco per esortare il pubblico degli «italici»¹⁰⁵ a non lasciarsi opprimere e dominare dal «barbaro furor».¹⁰⁶ Il riuso delle catene rimiche e dell'impianto interrogativo della canzone *Italia mia, benché 'l parlar sia indarno*¹⁰⁷ introducono il tema civile e il successivo approccio didattico fondato sull'esempio del buon governo dello Stato veneziano «con cui (*il Gritti*)¹⁰⁸ governa il suo giocondo ovile». ¹⁰⁹ La tendenza alla drammatizzazione del discorso è una prerogativa dell'autore che per ottenere maggiore *gravitas* si affida alla contaminazione di fonti diverse, soprattutto dantesche e petrarchesche,¹¹⁰ ma a differenza dell'Ariosto che realizza un

¹⁰⁵ LODOVICI, *Triumphs* [1535], I XIII 99.

¹⁰⁶ Ivi, 50.

¹⁰⁷ Si riportano alcuni esempi LODOVICI, *Triumphs* [1535]: l'uso del sintagma «pellegrine spade», I XIII 58, inserito nell'espressione «Farsi vermiglie del tuo chiaro sangue / di giorno in giorno per le tue contrade?», I XIII 59-60, che ricalca, anche nello schema rimico, PETRARCA, *Canzoniere* [Santagata], CXXVIII 17-20: «Voi cui Fortuna à posto in mano il freno / de le belle contrade, / di che nulla pietà par che vi stringa, / che fan qui tante pellegrine spade?». Oppure *Triumphs* [1535], I XIII 64-66: «Non vedi tu ch'ognihor procura scabbia / al corpo san l'altrui cieco desire, / come huom d'altro mai cura non habbia?», ripresa da PETRARCA, *Canzoniere* [Santagata], CXXVIII 38: «ch'al corpo sano à procurato scabbia». In questo caso il Lodovici non impiega lo schema rimico della terza strofa della canzone petrarchesca, vv. 35-39 *rabbia : scabbia : gabbia*, ma quello dantesco di ALIGHIERI, *La Divina Commedia, Inferno*, XXIX 80-84: «de l'unghie sopra sé per la gran rabbia / del pizzicor, che non ha più soccorso; / e sì traevan giù l'unghie la scabbia, / come coltel di scardova le scaglie / o d'altro pesce che più larghe l'abbia».

¹⁰⁸ Ho inserito il corsivo per chiarire il soggetto.

¹⁰⁹ LODOVICI, *Triumphs* [1535], I XIII 105.

¹¹⁰ Si riconosce, inoltre, la tendenza a filtrare la lezione del Petrarca attraverso quella del Pulci piuttosto che dell'Ariosto, poiché il poeta ferrarese evita le citazioni esplicite e soprattutto evita di nominare gli autori da cui attinge, a differenza appunto dell'autore del *Morgante*. Al Dante mediato dal Petrarca spesso il Lodovici

«“composto letterario” che risulta difficile al lettore, se non impossibile, riconoscere a quali specifici luoghi testuali esso rimanda»,¹¹¹ le fonti del Lodovici sono chiare e riconoscibili. Una tecnica insidiosa che, seppur usata in maniera oculata dal poeta, compromette l’originalità o almeno l’idea di variazione, e di opera diversa dalle altre, tanto promulgata e promossa dal Lodovici stesso nella prefazione.

In conclusione, lo studio dei *Triumphs di Carlo*, e di altre opere simili come per esempio la *Morte del Danese* di Cassio da Narni,¹¹² implica un approccio trasversale che inquadri non solo l’autore in una dimensione dionisottiana di centri di cultura e civiltà letterarie, ma interpreti l’opera in sé come un prodotto nuovo, diverso e non classificabile in un solo genere ma piuttosto come una forma aperta, se non di rilevabile prestigio, rappresentativa di un periodo, il primo Cinquecento, ancora poco studiato e solo in apparenza trascurabile per una produttiva indagine sulla maturazione del poema cavalleresco.

preferisce la lezione dantesca, allineandosi ancora una volta all’ordinamento gerarchico (Dante in cima, come guida) attuato nel *Morgante* dal Pulci.

¹¹¹ CABANI 1990: 179.

¹¹² Gli studi su Cassio da Narni e la *Morte del Danese* sono ancora molto esigui, si rimanda almeno a BEER 1987; CASADEI 1997; ACOCELLA 2007; CONSELVAN 2018b.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- ALBERTI, *De pictura* = Leon Battista Alberti, *De pictura (redazione volgare)*, a cura di Lucia Bertolini, Firenze, Polistampa, 2011.
- ALIGHIERI, *La Divina Commedia* = Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 2005.
- BOIARDO, *Inamoramento de Orlando* = Matteo Maria Boiardo, *Inamoramento de Orlando*, a cura di Antonia Tissoni Benvenuti e Cristina Montagnani, Milano - Napoli, Ricciardi, 1999.
- DEGLI UBERTI, *Dittamondo* = Fazio degli Uberti, *Il Dittamondo*, a cura di Giuseppe Corsi, Bari, Laterza, 1952.
- DOLCE, *Terze rime* = *Terze rime del Molza, del Varchi, del Dolce et di altri*, Venezia, Curzio Navo e fratelli, 1539.
- LATINI, *Tesoretto* = Brunetto Latini, *Il Tesoretto*, Milano, Rizzoli, 1985.
- LODOVICI, *Antheo* = Francesco dei Lodovici, *Antheo gigante*, Venezia, Pasini e Bindoni, 1524.
- LODOVICI, *Triumphs* [1535] = Francesco dei Lodovici, *Triumphs di Carlo*, Venezia, Pasini e Bindoni, 1535.
- LODOVICI, *Triumphs* [1536] = Francesco dei Lodovici, *Triumphs di Carlo*, Venezia, Pasini e Bindoni, 1536.
- PETRARCA, *Canzoniere* [Santagata] = Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 2011.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- ACOCELLA 2007 = Mariantonietta Acocella, *Cassio da Narni tra Ariosto e Luciano. La "Storia Vera" e il "Charon" nella "Morte del Danese"*, in CANOVA - VECCHI GALLI 2007, 287-324.
- ARIANI 1988 = Francesco Petrarca, *Triumphs*, a cura di Marco Ariani, Milano, Mursia, 1988.
- AUZZAS 1980 = Ginetta Auzzas, *La narrativa veneta nella prima metà del Cinquecento*, in *Storia della cultura veneta dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, a cura di Manlio Pastore Stocchi e Girolamo Arnaldi, Vicenza, Neri Pozza, 1980, 99-138.
- BACCHELLI 2008 = Franco Bacchelli, *Filosofia naturale e simpatia universale. Schede sul dibattito attorno alla razionalità dell'anima dei bruti tra Quattrocento e Cinquecento*, in *La magia nell'Europa moderna. Tra antica sapienza e filosofia naturale*. Atti del Convegno (Firenze, 2-4 ottobre 2003), a cura di Fabrizio Meroi, Firenze, Olschki, 2007, 23-55.
- BARBIERI 1981 = Francesco Barbieri, *Per una storia del libro. Note, profili, ricerche*, Roma, Bulzoni, 1981.
- BAUSI 1996 = Francesco Bausi, *L'epica tra latino e volgare*, in *La Toscana al tempo di Lorenzo il Magnifico. Politica, economia, cultura e arte*. Atti del Convegno di Studi (Firenze - Pisa - Siena, 5-8 novembre 1992), Firenze, Pacini, 1996, 57-73.
- BEER 1987 = Marina Beer, *Romanzo di cavalleria. Il "Furioso" e il romanzo italiano del primo Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1987.
- BENZONI 2002 = Gino Benzoni, *Gritti, Andrea* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, vol. 59, 2002, 57-69.
- BISÀ - MASOBELLO 1991 = Marco Bisà, Remigio Masobello, *Il ponte di Rialto. Un restauro a Venezia*, Vicenza, Neri Pozza, 1991.

Sperimentazioni cavalleresche nel primo Cinquecento.

I *Triumphs di Carlo* di Francesco dei Lodovici

- BRUSCAGLI 1976 = Riccardo Bruscastgli, “*Ventura*” e “*inchiesta*” fra *Boiardo e Ariosto*, in *Ludovico Ariosto. Lingua, stile e tradizione*. Atti del Congresso (Reggio Emilia-Ferrara, 12-16 ottobre 1974), a cura di Cesare Segre, Milano, Feltrinelli, 1976, 107-136.
- BURKE 1995 = Peter Burke, *Il Cortigiano*, in GARIN 1995, 135-165.
- CABANI 1988 = Maria Cristina Cabani, *Le forme del cantare epico-cavalleresco*, Lucca, Pacini Fazzi, 1988.
- CABANI 1990 = Maria Cristina Cabani, *Fra omaggio e parodia. Petrarca e petrarchismo nel “Furioso”*, Pisa, Nistri-Lischi, 1990.
- CALABI - MORACHIELLO 1987 = Donatella Calabi, Paolo Morachiello, *Rialto. Le fabbriche e il ponte*, Torino, Einaudi, 1987.
- CANOVA - VECCHI GALLI 2007 = *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia*. Atti del Convegno (Scandiano - Reggio Emilia - Bologna, 3-6 ottobre 2005), a cura di Andrea Canova e Paola Vecchi Galli, Novara, Interlinea, 2007.
- CASADEI 1993 = Alberto Casadei, *Il percorso del “Furioso”. Ricerche intorno alle redazioni del 1516 e del 1521*, Bologna, il Mulino, 1993.
- CASADEI 1997 = Alberto Casadei, *Riusi (e rifiuti) del modello dell’“Innamorato” tra il 1520 e il 1530*, in Id., *La fine degli incanti. Vicende del poema epico cavalleresco nel Rinascimento*, Milano, FrancoAngeli, 1997, 25-44.
- CHASTEL 1995 = André Chastel, *L’artista*, in GARIN 1995, 239-269.
- CICOGNA 1834= Emanuele Cicogna, *Delle iscrizioni veneziane*, Venezia, Picotti, voll. IV-V, 1834.
- CIERI VIA 1999 = Claudia Cieri Via, *Ornamento e varietà: riflessi delle teorie albertiane nella produzione artistica-figurativa fra ’400 e ’500*, in *Leon Battista Alberti. Architettura e cultura*. Atti del Convegno internazionale (Mantova, 16-19 novembre 1994), Firenze, Olschki, 1999, 235-250.

- CONCINA 1990 = Ennio Concina, *Navis. L'umanesimo sul mare. 1470-1740*, Torino, Einaudi, 1990.
- CONSELVAN 2018a = *Il cavaliere inghiottito. Il racconto esemplare di Giona nei poemi cavallereschi di primo Cinquecento*, in *La letteratura e le arti. Atti del XX Congresso dell'Associazione degli Italianisti* (Napoli, 7-10 settembre 2016), a cura di Lorenzo Battistini, Vincenzo Caputo, Margherita De Blasi *et alii*, Roma, Adi Editore, 2018, <[https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/la-letteratura-italiana-e-le-arti/Conselvan%20\(Ardissino_Selmi\).pdf](https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/la-letteratura-italiana-e-le-arti/Conselvan%20(Ardissino_Selmi).pdf)>.
- CONSELVAN 2018b = “*Costui mi' preceptor, mio padre appello*”. *Tra omaggio e resistenza: Ludovico Ariosto e Cassio da Narni*, in «Schifanoia», LIV-LV (2018), 259-273.
- CRESCIMBENI 1730 = Giovan Mario Crescimbeni, *Dell'istoria della volgar poesia*, Venezia, Lorenzo Basegio, vol. VI, 1730.
- D'AMICO 2011 = Juan Carlos D'Amico, *Bradamante, Ruggiero e le false profezie nel “Furioso”*, in «Chroniques italiennes web», XIX, 1 (2011), 1-19, <<http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/web19/Damicoweb19.pdf>>.
- DA MOSTO 1983 = Andrea Da Mosto, *I dogi di Venezia nella vita pubblica e privata*, Firenze - Milano, Giunti - Martello, 1983.
- DEGL'INNOCENTI 2007 = Luca Degl'Innocenti, *La voce dell'Altissimo. Il “Primo libro de' Reali” dalla piazza alla tipografia*, in CANOVA - VECCHI GALLI 2007, 185-204.
- DEL BALZO 1897 = Carlo Del Balzo, *Poesie di mille autori intorno a Dante Alighieri*, Roma, Forzani, vol. V, 1897.
- DE SANCTIS 1968 = Francesco de Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, a cura di Gianfranco Contini, Torino, UTET, 1968.
- DI NOIA 2019 = Giovanni Di Noia, *Sette anni con il leone. Il doge Gritti, Venezia e la guerra di Cambray*, Roma, Curcio, 2019.

Sperimentazioni cavalleresche nel primo Cinquecento.
I *Triumphs di Carlo* di Francesco dei Lodovici

- DIONISOTTI 1970 = Carlo Dionisotti, *Fortuna e sfortuna del Boiardo*, in *Il Boiardo e la critica contemporanea*. Atti del Convegno (Scandiano - Reggio Emilia, 25-27 aprile 1969), a cura di Giuseppe Anceschi, Firenze, Olschki, 1970, 222-241.
- DIONISOTTI 2003 = Carlo Dionisotti, *Boiardo e altri studi cavallereschi*, Novara, Interlinea, 2003.
- ESSLING 1907-1914 = Victor Masséna prince d'Essling, *Les livres à figures Vénitiens de la fin du XV^e siècle et du commencement du XVI^e*, Firenze - Paris, Olschki - Leclerc, 1907-1914.
- FERRARI 1943 = Luigi Ferrari, *Onomasticon. Repertorio biobibliografico degli scrittori italiani dal 1501 al 1850*, Milano, Hoepli, 1943.
- FERRARIO - MELZI 1829 = Gaetano Melzi, *Bibliografia dei romanzi e poemi cavallereschi d'Italia. Appendice all'opera del dottor Giulio Ferrario intitolata "Storia ed analisi degli antichi romanzi di cavalleria e dei poemi romanzeschi d'Italia"*, Milano, Tipografia dell'autore Contrada del Bocchetto, 1829.
- FERRONI 2012 = Giovanni Ferroni, *Dulces lusus. Lirica pastorale e libri di poesia nel Cinquecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012.
- FINLAY 1984 = Robert Finlay, *Al servizio del Sultano. Venezia, i Turchi e il mondo Cristiano, 1523-1538*, in TAFURI 1984a, 78-118.
- FIRBO 1946 = Luigi Firbo, *Allegoria e satira in Parnaso*, in «Belfagor», VI, 1 (1946), 673-699.
- FLAMINI 1901 = Francesco Flamini, *Il Cinquecento*, in *Storia letteraria d'Italia*, Milano, Vallardi, vol. XI, 1901.
- FOFFANO 1891 = Francesco Foffano, *Rinaldo da Montalbano nella letteratura romanzesca italiana*, Venezia, Tipografia Ex Cordella, 1891.
- FOSCARINI 1854 = Marco Foscarini, *Della letteratura veneziana*, Venezia, Teresa Gattei, 1854.

- FUMAGALLI 1912 = Giuseppina Fumagalli, *La Fortuna dell'“Orlando Furioso” in Italia nel secolo 16*, Ferrara, Deputazione di storia patria, 1912.
- GALAND-HALLYN 1999 = Perrine Galand-Hallyn, *La rhétorique en Italie à la fin du Quattrocento*, in *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne (1450-1950)*, sous la direction de Marc Fumaroli, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, 131-190.
- GARIN 1995= *L'uomo del Rinascimento*, a cura di Eugenio Garin, Roma - Bari, Laterza, 1995.
- GHILINI 1647 = Girolamo Ghilini, *Theatro d'huomini letterati*, Venezia, Guerigli, 1647.
- GINGUENÉ 1824 = Pierre Louis Ginguené, *Storia della letteratura italiana*, traduzione del prof. Benedetto Perotti, Milano, Tipografia di commercio, 1824.
- LONGHI 1983 = Silvia Longhi, *Lusus. Il capitolo burlesco nel Cinquecento*, Padova, Antenore, 1983.
- MANDELLI 2007 = Vittorio Mandelli, *Ludovisi, Daniello*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, vol. 66, 2007, <[220](http://www.treccani.it/enciclopedia/daniello-ludovisi_(Dizionario-Biografico)/>.</p><p>MARCELLI 1999 = Nicoletta Marcelli, <i>Per un'interpretazione allegorica dei “Cantari di Rinaldo da Monte Albano”</i>, in «Interpres», XVIII (1999), 7-57.</p><p>MARTELLI 1996 = Mario Martelli, <i>Letteratura fiorentina del Quattrocento: il filtro degli anni sessanta</i>, Firenze, Le Lettere, 1996.</p><p>MELZI - TOSI 1865 = Gaetano Melzi, <i>Bibliografia dei romanzi di cavalleria in versi e in prosa italiani, opera pubblicata nel 1829 da G. Melzi rifatta nella edizione del 1838 da P. A. Tosi ed ora dal medesimo riformata ed ampliata con appendice di varietà bibliografiche</i>, Milano, Daelli e C., 1865.</p><p>MONTAGNANI 2005 = <i>I territori del petrarchismo. Frontiere e sconfinamenti</i>, a cura di Cristina Montagnani, Roma, Bulzoni, 2005.</p></div><div data-bbox=)

Sperimentazioni cavalleresche nel primo Cinquecento.
I *Triumphs di Carlo* di Francesco dei Lodovici

- MORPURGO 1880 = Emilio Morpurgo, *Marco Foscarini e la Venezia nel secolo XVIII*, Firenze, Successori Le Monnier, 1880.
- MUTINI 1972 = Claudio Mutini, *Brocardo, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, vol. 14, 1972, 383-384.
- NUOVO 2007 = Angela Nuovo, *I "libri di battaglia": commercio e circolazione tra Quattro e Cinquecento*, in CANOVA - VECCHI GALLI 2007, 341-374.
- PAITONI 1722 = *Della Generazione dell'uomo. Discorsi di Giovambattista Paitoni veneziano*, Venezia, Giovambattista Recurti, 1722.
- POLCRI 2010 = Alessandro Polcri, *Luigi Pulci e la Chimera. Studi sull'allegoria nel "Morgante"*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2010.
- PRALORAN 1999 = Marco Praloran, *Tempo e azione nell'"Orlando furioso"*, Firenze, Olschki, 1999.
- PUPPI 1984 = Lionello Puppi, *Iconografia di Andrea Gritti*, in TAFURI 1984a, 216-235.
- RAJNA 1870 = Pio Rajna, *Rinaldo da Montalbano*, Bologna, Tipografia Fava e Garagnani, 1870.
- RAVA 1962 = Carlo Enrico Rava, *Cinque mostre di disegni alla Fondazione Cini*, in «Prospettive», XXVI-XXVII (1962), 107-119.
- RICHARDSON 2004 = Brian Richardson, *Stampatori, autori e lettori nell'Italia del Rinascimento*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2004.
- ROMEI 2005 = Danilo Romei, *Pietro Aretino tra Bembo e Brocardo (e Bernardo Tasso)*, in *Studi sul Rinascimento italiano-Italian Renaissance Studies. In memoria di Giovanni Aquilecchia*, a cura di Andrea Romano e Paolo Procaccioli, Manziana, Vecchiarelli, 2005, 143-151.
- ROMANELLI 1982 = Giandomenico Romanelli, *Ritrattistica dogale. Ombre, immagini e volti*, in *I Dogi*, a cura di Gino Benzoni, Milano, Mondadori, 1982, 125-159.
- RONDELET 1841 = Antonio Rondelet, *Saggio storico sul ponte di Rialto in Venezia*, Mantova, Fratelli Negretti, 1841.

- ROSENBERG 1991 = Charles Rosenberg, *Arte e politica alle corti di Leonello e Borso d'Este*, in *Le Muse e il Principe*, Modena - Milano, Franco Cosimo Panini - Museo Poldi Pezzoli, 1991, 39-62.
- SANDER 1942 = Max Sander, *Le livre à figures italien depuis 1467 jusq' à 1530. Essai de sa bibliographie et de son histoire*, Milano, Hoepli, 1942.
- SANGIRARDI 1993 = Giuseppe Sangirardi, *Boiardismo ariostesco. Presenza e trattamento dell' "Orlando innamorato" nel "Furioso"*, Lucca, Pacini Fazzi, 1993.
- SARTRE 1960 = Jean Paul Sartre, *Che cos' è la letteratura?*, a cura di Franco Brioschi, Milano, Il Saggiatore, 1960.
- SINDING LARSEN 1980 = Staale Sinding Larsen, *L'immagine della Repubblica di Venezia*, in *Architettura e utopia nella Venezia del Cinquecento*, Catalogo della mostra, a cura di Lionello Puppi, Milano, Electa, 1980.
- SPRETI 1969 = Vittorio Spreti, *Enciclopedia storico-nobiliare italiana. Famiglie nobili e titolate viventi riconosciute dal R. Governo d'Italia, compresi: città, comunità, mense vescovili, abazie, parrocchie ed enti nobili e titolati riconosciuti, [E-K]*, Bologna, Forni, 1969.
- TAFURI 1984a = *Renovatio Urbis. Venezia nell'età di Andrea Gritti (1523-1538)*, a cura di Manfredo Tafuri, Roma, Officina, 1984.
- TAFURI 1984b = Manfredo Tafuri, *"Renovatio urbis Venetiarum". Il problema storiografico*, in TAFURI 1984a, 9-55.
- TOGNON 1987 = Giuseppe Tognon, *Intellettuali ed educazione del principe nel Quattrocento italiano. Il formarsi di una nuova pedagogia politica*, Roma, Ecole française de Rome, 1987.
- VILLORESI 2000 = Marco Villoresi, *La letteratura cavalleresca. Dai cicli medievali all'Ariosto*, Roma, Carocci, 2000.

Sperimentazioni cavalleresche nel primo Cinquecento.
I *Triumphs di Carlo* di Francesco dei Lodovici

ZANNINI 1993 = Andrea Zannini, *Burocrazia e burocrati a Venezia in età moderna. I cittadini originari (sec. XVI-XVIII)*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1993.

ZAPPELLA 1988 = Giuseppina Zappella, *Il ritratto nel libro italiano del Cinquecento*, Milano, Bibliografica, 1988.