

*'Era di Spagna molta gente venuta': i cantari di tradizione spagnola alla prova del poema  
cavalleresco*

Cristina Montagnani  
Università di Ferrara  
Dipartimento di Studi Umanistici

[cristina.montagnani@unife.it](mailto:cristina.montagnani@unife.it)

*‘Era di Spagna molta gente venuta’: i cantari di tradizione spagnola alla prova del poema cavalleresco*

*Abstract:*

I due grandi esperimenti quattrocenteschi di poema cavalleresco, *Inamoramento* e *Morgante*, interpretano, ciascuno a suo modo, i modelli canterini, e si confrontano con la materia e le forme delle narrazioni in versi delle guerre di Carlo Magno in Spagna, sino alla sanguinosa disfatta di Roncisvalle. Dopo Boiardo e Pulci nulla, anche sotto questo versante, sarà più lo stesso, e i destini dell’epica in Italia conosceranno esiti inaspettati.

Son certi pedantuzzi di montagna,  
che poi che han letto Ancroia ed Altobello,  
e dicon tutta in mente aver la Spagna,  
e san chi ancise Almonte o Chiarello,  
credon l’opre d’altri sian d’aragna:  
le sue non già, ma d’un saldo martello.  
(Teofilo Folengo, *Orlandino* I, 29)

Parlare della presenza della *Spagna* nel *Morgante* non pare, a prima vista, una gran novità; moltissimo è stato detto dal Rajna<sup>1</sup> e, a differenza di quanto è successo per il libro sulle fonti di Ariosto, per lungo tempo è parso difficile andare oltre, scavare più a fondo. Da quello studio, però, è passato un secolo e mezzo, e molti nuovi testi sono riemersi, o meglio sono stati studiati e pubblicati: forse è ora di tentare un passo in avanti.

Una prima linea di ricerca (cui non mi sono dedicata) è quella di indagare la presenza della *Spagna* nei primi ventitré cantari: non di solo *Orlando laurenziano*, infatti, vive il poema del Pulci. Per fare solo un esempio, al cantare VI il duello fra Orlando e Rinaldo viene interrotto perché il leone che Rinaldo porta con sé si è slegato; il paladino promette ‘e domattina, come scocca il giorno, / ritornerò per la mia lealtade, / e chiamerotti, com’io fe’, col corno’ (48, 3-5).<sup>2</sup> Così fa Ferraù, al cantare IV della *Spagna*,<sup>3</sup> quando il duello con Orlando riprende dopo l’interruzione: ‘e ad un’arcata gli si aprossimò: / el forte corno a sonar cominciò’ (23, 7-8). O ancora, alla fine del cantare XXV (fuori però dalla zona di Roncisvalle), il volo di Rinaldo e Ricciardetto sui diavoli ricorda quello di Carlo Magno nella *Spagna* (XXII, 3), ripreso anche da Boiardo a I, v, 23-24.

Qui, invece, mi concentrerò sull'esame di alcune corrispondenze puntuali fra gli ultimi cantari del *Morgante* e la *Rotta*, cioè la parte finale della *Spagna*, nelle sue due versioni, quella in otto canti, che si legge nella *Spagna ferrarese*,<sup>4</sup> e quella in dodici, pubblicata da Catalano.<sup>5</sup>

Alla luce dei risultati già raggiunti da Rajna, è acquisito che Pulci conosceva entrambe le versioni delle vicende di Roncisvalle; mi è parso dunque ragionevole focalizzare soprattutto l'attenzione sui testimoni che recano la cosiddetta versione 'mista' della *Rotta*, e avevano quindi accesso (più probabilmente l'avevano i loro antigrafisti) a entrambe le redazioni.

Riprendo qui, per sommi capi, nozioni note: si tratta di tre manoscritti, due toscani e uno napoletano; quest'ultimo, P',<sup>6</sup> poco probabile come strumento di lavoro del Pulci. Gli altri due, di tipologia canterina, sono R,<sup>7</sup> che segue la *Rotta* breve per sei canti e mezzo (secondo lo stemma di Gritti e Montagnani, desume la versione breve della *Rotta* per contaminazione dall'antigrafo di C e P'), poi si allinea, con una ottava di conguaglio, ai testimoni della *Rotta* lunga dopo quella che nella *Spagna ferrarese* è l'ottava XXXIII, 33.<sup>8</sup> Terzo della serie è C<sup>9</sup> (molto vicino a P' a livello stemmatico), che si allinea (come P') alla *Rotta* lunga più avanti, all'altezza di XXXIV, 16 della *Spagna ferrarese* (XXXVII, 8 nella versione di Catalano), con sette ottave di conguaglio.

Mi concentro soprattutto su singoli punti di contatto testuali, per ragioni metodologiche sulle quali è forse opportuna una qualche riflessione. Il terreno canterino, popolato di testi sempre aperti alla rielaborazione attiva, è estremamente infido, pericolosissimo per chi lo voglia sondare: le storie narrate, tanto più nel caso di Roncisvalle, sono assai note, sia agli autori rielaboratori che al loro pubblico. Individuare tangenze fra le vicende, dunque, non significa affatto individuare concreti incroci fra i testi; l'esame della *fabula*, senz'altro interessante, deve venire dopo i dati della filologia, non può prescindere.

Entrando più nel merito della questione, parto dal dettaglio di un nome proprio: in *Morgante* XXVI, 77, 7, fra i combattenti cristiani, Pulci evoca 'Angiolin di Bellanda', che viene prima ferito da Balsamino (XXVII, 18, 1-2) e infine ucciso da Sirionne a XXVII, 43, 1-3; e più avanti nello stesso cantare (181, 8) l'autore commenta che 'non v'è, di tre, campato un Angiolino'. Tre sono dunque i

protagonisti cristiani quasi omonimi: Angiolino di Bordea (Bordella), Angiolino di Baiona e quest'ultimo di Bellanda, che però non è, a differenza dei due precedenti, un cavaliere altrimenti noto. La sua unica attestazione fuori dal *Morgante* (il primo, direi l'unico, ad averlo rilevato è al solito Rajna) è nel ms. R della *Spagna*. All'altezza di quella che per Catalano è l'ottava XXXVI, 54, 6 R legge: 'e di berlanda el possente angiolino' (forse per sovrapposizione con Arnaldo di Berlanda), invece che 'di Bordella', come recano gli altri testimoni della *Rotta* lunga (C e P' seguono ancora la *Rotta* breve; comunque in C Berlanda non è mai attestato). L'errore di un testimone singolo genera un personaggio nuovo: una traccia che a prima vista pare assai interessante. Anticipo subito, tuttavia, che non è R il testimone di cui si è valso il Pulci: l'indizio era promettente, ma non è stato confermato nello sviluppo del lavoro.

Un punto di sicuro contatto fra *Morgante* e *Rotta* è la vicenda del figlio di Gano, Baldovino.<sup>10</sup> La prima tappa della storia si colloca durante il discorso fra Gano, mandato a Saragozza da Carlo, e Marsilio: il francese, già avviato lungo la strada del tradimento, chiede al re saraceno un segno che garantisca l'incolumità del giovane. Il re offre una sua 'sopravesta', ben riconoscibile a tutti, che alle ottave 35-36 il padre darà al figlio, senza svelargliene, ovviamente, le prerogative salvifiche.

Poi disse Gano: «una cosa ci resta:  
Boldovin mio figliol vi raccomando,  
il qual verrà con la cristiana gesta,  
però che vuol sempre esser con Orlando».  
Disse Marsilio: «La **mia sopravvesta**  
gli **porta**, e di così ch'io gliela mando,  
e vo' che sempre per mio amor la tenga  
e che con questa a Roncisvalle venga».  
(*Morgante* XXV, 109)

«Fate ch'un mie figliol, ch'è servidore  
del conte Orlando, non sia tocho fiore».

Disse Marsilio: «Per maior certança  
da la parte mia per te si li **porterai**  
una **mia sopravveste** d'onorança,  
ch'una sì bella non se vide mai».  
E fecela cerchar sença tardança;  
ciaschun baron la procurò assai,  
dicendo: «Amaestrati vostra gente  
che chi l'avrà non sia tocho niente».  
(*Rotta* breve XXIX, 19-20)

Si noti non solo la coincidenza lessicale, ma l'identica collocazione nella sequenza degli avvenimenti: anche nella *Rotta* lunga (XXXI, 27) il figlio di Gano è riconoscibile per una sopravveste, ma siamo molto avanti nel racconto, e ormai le truppe guidate da Falserone si avvicinano al campo cristiano:

‘che se scontrate un giovane garzone, / el quale porta nella sopravvesta / el campo azurro e d’argento un falcone, / che contro a lui non mostri sua podesta, / però ch’egli è figliuol di Ganellone, / c’ha traditi e Cristiani a tale inchiesta’. / E tutta quella schiera amaestrata / fu di tal cosa promessa e giurata». Il rapporto stretto fra il tradimento di Gano e l’offerta della sopravveste come elemento che distingue, e dunque preserva, Baldovino è un punto di contatto solido fra *Morgante* e *Rotta* breve, sia a livello testuale che narrativo.

Proseguo sulla vicenda di Baldovino, anche se il suo filo ci porta più avanti nel *Morgante*. Al cantare XXVII la battaglia infuria e il giovane si meraviglia del suo restare illeso, così rivolgendosi al fratellastro:

«Sappi ch’io ho fatto oggi il mio dovuto,  
e contra me nessun mai è venuto.

Molti pagani ho pur fatti morire:  
però quel che ciò sia pensar non posso,  
se non ch’io veggo la gente fuggire».  
Rispose Orlando: «Tu ti fai ben grosso  
Di questo fatto! S’ tu ti vuoi chiarire,  
la sopravvesta ti cava di dosso:  
vedrai che Gan, come tu te la cavi,  
ci ha venduti a Marsilio per ischiavi».

Rispose Baldovin: «Se il padre mio  
Ci ha qui condotti come traditore,  
s’i’ posso oggi campar, pel nostro Iddio.  
(*Morg.* XXVII, 4, 7-8 - 6, 1-3)

In questo caso, come già rilevato da Rajna,<sup>11</sup> la versione più prossima al testo pulciano è invece quella della *Rotta* lunga, nello specifico le ottave 10-12 del cantare XXXIV. Se questo era noto, dobbiamo invece al nuovo contributo di Valentina Gritti un importante passo in avanti, e cioè l’indicazione che Pulci potrebbe essersi valso di un testimone stemmaticamente prossimo all’antigrafo delle stampe M e N per leggere la *Rotta* lunga; impossibile, è ovvio, precisare in quale punto della tradizione si potrebbe collocare questo testimone, diciamo comunque abbastanza in basso nel ramo y, quello che tramanda la versione più ampia, contaminato, come si è detto, coi testimoni che attestano le redazioni miste. Riporto di seguito le tre ottave nella versione di M, con qualche minimo intervento diacritico;<sup>12</sup>

in grassetto, come prima, le coincidenze più significative col Pulci, grassetto corsivo se si tratta di lezioni singolari dell'incunabulo:

Tutto di d'oggi io ò combatuto  
e assai ***pagani i'ho fatto morire***  
**e nesuno contra a me è mai venuto;**  
tòcho non m'hano né voluto ferire».   
Rispose Orlando: «Cristo l'ha voluto  
ma tu e tuo padre m'avete a tradire  
Ben ti conoscono, e per amor di Gano,  
e però adosso non ti pongono mano».

Rispose Baldoïn: «Mai tradimento  
non pòi provare che mai facessi io.  
Ma se questo è stato a consentimento  
di Gano che traditore sia il padre mio,  
se **campare** i' posso di tanto tormento,  
io lo 'mprometo a Cristo, nostro Idio,  
ch'io con mia mano ne farò vendetta  
sopra la sua persona maledetta».

Disse Orlando: «Se tu lo vòì sapere  
se per Gano per certo ci ha ingannati,  
**càvati** la sopravesta e 'l bel cimiere  
e mèteti altri arnesi divisati;  
alora potrai **chiaramente** vedere  
se Gano ci ha a tal fine arechati».   
Baldoïno gittò via la sopravesta  
del'arme sue e 'l bel cimiere di testa.  
(XXXIV, 10 - 12)

A XXXIV, 10, 2 il resto della tradizione in quaranta canti<sup>13</sup> legge (testo Catalano): 'e messi assai Pagan a mal partito'; a 12, 3 'tratti la sopraveste e poi il cimiere'; a 12, 5: 'alor potrai per certo vedere' (che è ipometro, donde la scelta di Catalano di porre a testo la lezione di M). Luoghi indubitabili, i quali garantiscono che, almeno queste tre ottave, Pulci le ha lette in un testimone che recava la *Rotta* in quaranta canti in una forma molto vicina a y''.

La certezza appena acquisita pare immediatamente smentita dalla conclusione della vicenda di Baldovino, che nella *Rotta* lunga muore a XXXIV, 13, subito dopo l'ultima ottava citata, mentre sia nella *Rotta* breve che nel *Morgante* vive una lunga vita a Roncisvalle. Nel poema del Pulci ci lascia a XXVII, 47: 'Orlando corse alle grida e 'l romore / e trovò Baldovino, il poveretto, / che già era presso all'ultime sue ore / e **da due lance avea passato il petto;** / e disse: "Or non sono io più

traditore!” / e cadde in terra morto, così detto’. I versi sono senza alcun dubbio vicini alla versione breve della *Rotta*: ‘**di duo lançe gli fu passato el petto**’ (XXXII, 24, 7); ma il figlio di Gano nel cantare sfugge ancora al suo destino, e infatti l’ottava si chiude con ‘vivo el teneva Cristo benedetto’. Vivo per adempiere a un’ultima missione: avvisare Carlo della morte dei paladini, e dunque del tradimento del padre. Baldovino nella *Rotta* breve svolge quindi il ruolo che la tradizione assegna a Terigi, lo scudiero di Orlando.

L’affondo testuale su Baldovino, in conclusione, non ha dato un esito incontrovertibile, ma ci ha avvicinato a un punto particolare della tradizione della *Spagna*, lo snodo da cui derivano N ed M e da cui R, per contaminazione, ricava la parte finale della *Rotta*.

Esamino ora un altro passo piuttosto famoso, poi tenterò di trarre qualche conclusione. L’episodio della morte di Grandonio è senz’altro un luogo topico per il rapporto fra *Morgante* e le due *Rotte*: nel celebre saggio di Rajna le versioni sono giudicate ‘frammiste’; in realtà siamo di fronte a uno dei più evidenti casi di derivazione puntuale dalla *Rotta* breve:

Grandonio, perché Orlando avea **veduto**,  
**volse fuggir**, ché morto giudicossi

[...]

e come il sarcin fermo si volse,  
alzò **la spada** in alto quanto e’ puote,  
e **sopra l’elmo** a traverso gli colse,  
tanto che tutte divide le gote  
e ’l petto e ’l corpo, onde l’anima sciolse;  
e poi la spada la sella percuote,  
sì che pel mezzo ricise il cavallo.  
Ma Vegliantin fe’ questa volta fallo:

perché la spada con tal forza viene,  
che bisognòe per forza **inginocchiarsi**  
(tanto che quasi si ruppe le rene);  
e non poteva alla fine rizzarsi,  
ché Durindan confitta lo tiene,  
ch’un braccio e mezzo si vide **ficcarsi**  
in su ’n sasso che **sotterra** truova:  
per la qual cosa Vegliantin giù cova.

(*Morgante* XXVII, 29, 1-2; 31; 32)

Orlando con gran doglia va ver esso:  
ma Grandonio quando se lo **vide** apresso,

che pareva un lion sì era enfiato,  
chol qualtier rosso, e poi gli **vide** el viso  
bianco e vermiglio, e fiero l’è guatato,  
Grandonio teme non esser conquiso:  
**vole fuggire** el pagan rinegato.  
Orlando lo sgridò guatandol fiso:  
«Volgiti, pagan crudele e rio,  
ch’è morti tanti già del popol mio».

Batendo denti egli **alzò** Durlindana:  
udirete possança smisurata.  
Lo scudo gitta a la spala sovrana,  
po’ a duo man **la spada** ebe pigliata.  
A Grandonio venne sua posanza vana,  
e nol potè fuggir quella fiata.  
El colpo scese **in su l’elmo** al barone,  
che tuto lo fendè infino a l’arcione.

Già non ristette la tagliente spada  
per aver feso quel pagan per mezo:  
la sella col caval per mezo sbrada  
sì che in quel punto lo mandò a rezo.

E Durlindana, che pare che rada,  
**sottera la ficò, com'io vi lezo,**  
**più di dua palmi càde giuso alfino;**  
**inginocchiati el caval Vegliantino.**  
(*Rotta* breve, R, XXXI, 19-22)

Fra la *Rotta* lunga e il *Morgante* non si danno coincidenze lessicali che non si presentino anche con la versione breve<sup>14</sup> e inoltre nella versione in quaranta canti, diversamente che nel poema pulciano e nella *Rotta* breve, il primo colpo tocca a Grandonio, cui Orlando risponde col fendente che gli taglia la testa. Solo nella *Rotta* breve inoltre questo colpo è così violento che, come nel *Morgante*, arriva a spaccare in due anche sella e cavallo di Grandonio. E, in maniera simile al racconto di Pulci, Durindana si conficca nel terreno, costringendo Vegliantino a piegarsi sulle zampe. L'invenzione pulciana si sviluppa poi ulteriormente nell'immagine di Vegliantino inchiodato al terreno, come gallina che 'cova', e all'ottava successiva che 'salta in quattro destro come un gatto' (*Morgante* XXVII, 32 - 33).

È proprio questo episodio di Grandonio, d'altro canto, a smentire l'ipotesi che sia R il testo di riferimento del Pulci: ai vv. 6-7 dell'ottava 22 il ms. presenta infatti una lezione singolare errata, o meglio un tipico distico un po' raffazzonato: 'nimica di pigrizia come vizio / el conte Orlando venne andare alfino'. L'antigrafo delle redazioni 'miste' doveva leggere diversamente, per esempio come legge C, la cui lezione ho posto a testo, sottolineata. Nonostante l'indizio del nome di Angiolino di Bellanda, dunque, non è direttamente R il testimone di cui Pulci si è servito.

Con l'arrivo di Carlo a Roncisvalle, all'inizio del XXXIV canto della *Rotta* breve, i testimoni cosiddetti 'misti' della *Spagna* si allineano alla versione lunga (R all'inizio di XXXIV, C e P' dopo l'ottava 16 di XXXIV); a conferma che è da un esemplare prossimo a questi testimoni che Pulci trae il 'suo' testo della *Rotta*, da qui in avanti nel *Morgante* avremo solo coincidenze con la versione lunga.

Mi fermo qui e provo a tirare le fila: è senz'altro vero che Pulci conosce entrambe le versioni della *Rotta* di Roncisvalle, anche se si serve, fino a che il testo cui fa riferimento gliela tramanda (quindi, secondo me, sino a XXVII, 197 del *Morgante*), soprattutto della versione breve; ci sono

effetti di *mixage* delle due redazioni, ma sono molti meno di quanto non paresse al Rajna. Aggiungo, ma l'argomento non può essere certo liquidato in due righe, che l'autore tratta le fonti spagnole in modo assai diverso da quanto possiamo verificare in rapporto all'*Orlando* laurenziano, e il dato mi sembra importante.

Un risultato in fondo piuttosto modesto per tanto lavoro, e che soprattutto non risponde alla domanda fondamentale, per Pulci ma in generale per tutti i poemi cavallereschi, *Inamoramento* in testa e *Furioso* compreso. Come lavoravano questi poeti? Come organizzavano e governavano una materia tanto vasta?

Io vado sempre più convincendomi che la memoria abbia davvero giocato un ruolo che a noi moderni tende a sfuggire, quanto meno nelle sue dimensioni, e che Lina Bolzoni e Corrado Bologna avessero più ragione di quanto molti non abbiano pensato. Nel caso di Pulci, si riesce a determinare con una sufficiente approssimazione da quale punto della tradizione della *Spagna* abbia ricavato le due versioni, ma neppure una filologa incallita come me può pensare che questo basti a spiegare come le abbia mescolate. Un manoscritto che le recava tutte e due? È senz'altro possibile, ed è il solo modo in cui si giustifica, dal punto di vista ecdotico, la nascita delle cosiddette redazioni 'miste' della *Spagna*. Ma non credo che Pulci le leggesse, le collazionasse con pena infinita, come facciamo noi: credo piuttosto che le conoscesse in gran parte a memoria e intrecciasse la sua 'voce' a quella dei canterini, creando, su parole antiche, versi e pensieri al tutto nuovi, i suoi. Solo questo spiegherebbe, poi, anche i frequenti scarti nelle sequenze degli avvenimenti: non solo Pulci montava materiali di origine differente, ma attingeva forse a 'pezzi forti' che sapeva a memoria, e che poteva disporre a suo piacimento, anche in un ordine diverso da quello originale.

Come corollario dei dati filologici, resta da osservare che l'uso che Pulci fa della *Spagna* negli ultimi cantari è esclusivamente epico (o meglio le parti non epiche non dipendono dalla *Spagna*, ma appaiono come intarsiate nel testo, in un procedimento raffinato e complesso): nel clima ormai mutato del poema e della città di Firenze tutta (secondo la nota ipotesi di Stefano Carrai, che ritiene gli ultimi cantari del *Morgante* successivi alla Congiura dei Pazzi, e quindi al 1478), l'antico cantare fornisce

al poeta nuove parole e una diversa spiritualità. Nient'altro chiede il Pulci alla sua fonte, ed è evidente, nello sviluppo futuro del poema cavalleresco, che la via indicata dal Pulci resterà senza seguito, e che questo tipo di lettura non è destinato a trovare eredi.

A conferma, *e converso*, della eccezionalità dell'uso pulciano vorrei portare l'esempio di Boiardo, con una appendice ariostesca: la *Spagna* nell'*Inamoramento* non serve per incrementare e sostanziare il tasso di epicità del racconto, ma viene invece piuttosto assunta a rappresentare la visione tradizionale della cavalleria e delle storie di cavalleria, rispetto alle quali il poema boiardesco si colloca spesso in una posizione fortemente innovativa.

Come nel caso di Pulci, anche sul terreno boiardesco la *Spagna*, ormai da parecchio tempo, è riconosciuta come una componente intertestuale di primaria rilevanza; non solo le narrazioni spagnole come materiale d'uso, da cui pescare fatti e personaggi un po' alla rinfusa, ma proprio la *Spagna* come testo singolo, in questo caso nella sua variante 'ferrarese'.<sup>15</sup> Sul fatto che Boiardo abbia letto il testo in quella versione, se non direttamente su quel manoscritto, direi che non ci siano dubbi:<sup>16</sup> più interessante, piuttosto, è valutare che cosa ne abbia tratto. È ben nota, infatti, l'abilità camaleontica con la quale Boiardo tratta i materiali che riutilizza nel poema: li smonta, li frammenta, li traveste, li 'fonde', come avrebbe detto Roberto Longhi, sino a farne la materia smaltata dei suoi cavalieri.

Ma la *Spagna ferrarese* lascia tracce profonde, su più piani:<sup>17</sup> innanzitutto autentica la storia, inserisce i personaggi via via che vengono presentati in una sorta di flusso narrativo. Alcuni di loro manterranno le peculiarità che i lettori già conoscono, altri invece assumeranno caratteristiche nuove, e rivoluzionarie. Ma questo, lo sappiamo bene, è il gioco dell'*Inamoramento*.

Prendiamo, per esempio, l'ottava da cui prende il titolo questo intervento, all'inizio del poema (I, i, 10):

Per questo era di Spagna molta gente  
venuta quivi con soi Baron magni:  
il re Grandonio faccia di serpente,  
e Feraguto dali ochii griffagni,  
re Balugante, di Carlo parente,  
Isolier, Serpentin, che fòr compagni;

altri vi fòrno assai de grande afare,  
como ala iotra poi ve avrò a contare.

Il catalogo degli Spagnoli si apre, e *pour cause*, con Grandonio: il più forte dei cavalieri della giostra, un gigante (sia nell'*Inamoramento* che nella *Spagna*: I, ii, 50 e XXXI, 13), presenza importante nella *Rotta* breve, là dove verrà ucciso da Orlando a XXXI, 23 (della *Spagna ferrarese*). Il rapporto fra il poema boiardesco e questa versione delle storie di Spagna, proprio riguardo a questo personaggio, segna un punto importante, perché Boiardo ricorda al lettore che sarà il pagano a uccidere Astolfo; il successo del paladino inglese nel duello contro di lui, all'inizio del poema, è quindi una sorta di riscatto preventivo per quello che accadrà: 'Fo via portato in pena dolorosa / il re Grandonio, il qual (sì comm'io odo) / occise Astolpho al fin per tal ferita, / ben che anchor lui quel dì lasciò la vita' (I, ii, 7). Fra i testi rolandiani noti, V7, testimone franco-veneto della *Chanson*,<sup>18</sup> attribuisce a Grandonio l'uccisione di Astolfo; a seguire lo fa (XXXI, 7) la *Rotta* breve, mentre nella versione in dodici canti è un anonimo guerriero turco a sconfiggere Astolfo. La presentazione trionfale di Grandonio nell'*Inamoramento*, con tutto il catalogo dei cavalieri abbattuti prima del successo di Astolfo, sottolinea in un certo qual modo la rilevanza dell'impresa di Orlando, che è futura lungo l'asse degli eventi, ma è già accaduta nella dimensione dei testi scritti.

Se Grandonio è quello che i lettori si potevano aspettare, ben diverso è il destino di Feraguto: vicino nel nome al Feragu (è Feraù / Ferràù nelle *Spagne* rimate italiane) dell'*Entrée*, ma fortemente ridimensionato, fisicamente ('picoletto' a II, xxiii, 37) e moralmente. Basti pensare al suo esordio sulla scena del poema, durante il duello con Argalia, e allo sguardo disgustato che Angelica (e noi lettori con lei) lascia cadere su di lui: 'li ochii avea rossi con bater veloce. / Mai di lavarse non ebe diletto, / ma polverosa ha la faccia feroce' (I, ii, 10). È vero che sconfigge e uccide Argalia, ma il suo vissuto nell'*Inamoramento* non è trionfale: si scontra con Orlando fra la fine del canto iii e l'inizio del iv del I libro; però il duello, che il pubblico si poteva aspettare replicasse quello famosissimo della *Spagna*, viene subito interrotto da Fiordesina. Anche nel II libro si prospetta una situazione potenzialmente ad alto impatto narrativo, perché Feraguto, anche in questo caso cavaliere innamorato, incrocia le

armi con Rodamonte, il nuovo guerriero pagano di invenzione boiardesca, ma lo scontro fra i due viene sospeso per consentire ai combattenti di raggiungere Marsilio all'assedio di Montalbano. Un personaggio degradato, quello di Feraguto nell'*Inamoramento*, sradicato dall'originario contesto epico e inserito a viva forza fra i protagonisti 'comici' del poema, quasi dimenticato sulle sponde del fiume da cui poi lo ripescerà Ariosto.<sup>19</sup> Ma l'eroe, a differenza del suo nome, è destinato nel poema boiardesco a una nuova e più gloriosa esistenza se, come vedremo, rinascerà sotto le vesti di Agricane, il grande protagonista del duello con Orlando.

Balugante, il terzo del catalogo degli Spagnoli, è una presenza decisamente minore nel poema boiardesco, che riprende, in tono ancora attenuato,<sup>20</sup> le narrazioni spagnole, dove Balugante viene sistematicamente accostato ai due fratelli, Marsilio e Falserone, tutti e tre cognati di Carlo Magno, per via del matrimonio del sovrano con Galerana. Una nobile comparsa, nulla di più.<sup>21</sup>

Fa invece parte della nuova generazione di combattenti spagnoli Isolieri, figlio di Malzarigi e di una sorella di Marsilio, e quindi cugino di Feraguto: personaggio epico in tutto il primo tratto dell'*Inamoramento*, protagonista sia della giostra sia dello scontro con Gradasso, poi per lungo tempo e spazio sparito dal nostro testo, per riemergere a II, xvii, 65 nelle curiose vesti di difensore di Calidora, implicato nella vicenda magica del Fonte di Narciso, in India dunque, ove 'Amor l'avea condotto e ritenuto' (II, xvii, 66). Quando e come possa essersi innamorato di Calidora, che al Fonte di Narciso ha perduto l'amato Larbino, non è né noto né chiaro; ad ogni buon conto, anche la sua ultima apparizione nel poema è fuori dal contesto epico, al Fonte della Fata di III, ii, 38, assieme alla 'gran cavaleria' collocata, o meglio 'posteggiata', in un tipico non luogo narrativo. Nella *Spagna* (cantari IX-X) Isolieri è invece protagonista epico a tutto tondo: fa prigioniero Astolfo e viene a sua volta catturato da Ulivieri, donde lo scambio, su proposta di Orlando, che rende la libertà a tutti. Con ogni evidenza, anche se su un personaggio minore, Boiardo applica qui la 'legge del desiderio' che governa molti uomini, di entrambi gli schieramenti: 'Gioveni e vechi vano ala sua danza' (I, xxviii, 2, 5), e anche Isolieri deve adeguarsi.

Al contrario di Isolieri, Serpentino della Stella (per Boiardo, come si è visto, figlio di Balugante), vive invece intensamente nell'*Inamoramento* la sua condizione di guerriero epico: lo vediamo nella giostra, nella guerra contro Gradasso, ma anche più avanti, all'assedio di Parigi e durante la battaglia di Montalbano. Grande cavaliere, prode combattente, irriducibile nemico dei cristiani, come nella *Spagna*, dove è protagonista della singolar tenzone con Orlando del cantare XXVI; sconfitto, a differenza di Isolieri rifiuta il battesimo e viene ucciso, segnando così la caduta della sua città, Estella per l'appunto.

Questo uso della *Spagna* come una sorta di 'enciclopedia del già noto' è molto diffuso all'inizio dell'*Inamoramento*: a volte con funzione di conferma, a volte di sovvertimento delle aspettative del pubblico. Così per esempio lo stato d'animo di Carlo di fronte allo spettacolo offerto dai suoi tanti campioni: 'Re Carlo, che si vede in tanta altezza, / tanti Re, Duci e cavalier valenti, / tuta la gente pagana disprezza, / come arena de il mar denanti ai venti' (I, i, 20) pare desunto da un analogo sentimento in apertura della *Spagna*: 'Carlo vegiando tanta baronia, / fra suo cuor dice: "Ben posso lodarmi / che de la legie del Fil de Maria / io son signore; e s'io non son sì parmi / però che tanta bella baronia / verà dov'io girò a 'compagnarmi' (I, 8). Il sentimento di Carlo, alla vigilia della guerra di Spagna, trova conferma nel prosieguo della vicenda, mentre l'arrivo di Angelica, come sappiamo, manderà a gambe all'aria molte certezze, di Carlo come di noi lettori.

Ma il momento *clou* del rapporto fra *Inamoramento* e *Spagna* è senza dubbio il duello fra Orlando e Agricane:<sup>22</sup> qui noto e ignoto, conservazione e innovazione si intrecciano, e sembrano davvero fondersi, dando vita a una nuova etica della cavalleria. I fatti li conosciamo:<sup>23</sup> il combattimento fra Orlando e Feragu nell'*Entrée* viene ripreso nella *Spagna* in rima, ma in questo caso, come per la *Rotta*, conosciamo due versioni del racconto italiano: una più breve in due cantari, che corrisponde alla redazione ferrarese,<sup>24</sup> e una più lunga, in quattro. Che Boiardo si sia rifatto alla redazione breve è indiscutibile per varie ragioni, ma soprattutto per la durata del duello: due giorni, contro i tre dell'*Entrée* e della versione più lunga. Una variante innovativa della *Spagna ferrarese*

che viene assunta a testo nell'*Inamoramento*: difficile chiedere di più; a ciò si aggiungono coincidenze puntuali che sono state via via puntualmente individuate.<sup>25</sup>

Ma proprio la citazione esplicita della fonte, così rara in Boiardo, ci mette in guardia rispetto all'uso che il poeta intende farne: sin dalla presentazione di Agricane ai lettori, il poeta sottolinea infatti l'appartenenza del cavaliere alla schiera dei fedeli d'amore: nella *Spagna Feraù* è incaricato da Marsilio della difesa di Lazera, 'guirer sença paura' con il quale si confrontano, invano, trentanove cavalieri cristiani prima del fatale incontro con Orlando. In un mondo non più, o comunque non soltanto, epico, Agricane si scontra con Sacripante non per '[...] odio antiquo o zilosia di stato, / né confine di regno o dishonore, / né lo esser per victoria reputato', ma per l'irrefrenabile bisogno di 'Angelica per moglie [...] ottenere' (II, ix, 39).

Corrisponde invece all'antico cantare lo sforzo di proselitismo di Orlando, prima ancora che inizi lo scontro: 'Orlando, che ben scorgie in ogni banda / de il re Agricane il smisurato ardire, / a Giesù Christo per gratia dimanda / che lo possa a sua fede convertire' (I, xvi, 9), e nel cantare 'Diceva Orlando: "Dio, mie pregi exaldi, / se t'è in piacer, o figliuol de Maria, / che questo francho et possente pagano / torna alla fede tua, padre sovrano"' (IV, 6); non dissimile l'atteggiamento di Feraù nella *Spagna*, mentre, come ben sappiamo, Agricane dei 'fàti de' dei' si cura ben poco (I, xviii, 37). Anche le immagini con le quali Boiardo sottolinea la violenza del combattimento discendono in buona misura dalla *Spagna ferrarese*, come per esempio, nel primo tempo del duello: 'E come lo arbosciel se sfronde e scorza / per la grandine spessa che il tempesta, / cossì quei doi Baron' (*Inamoramento*, I, xvi, 13, 3-5) cui possiamo accostare 'Per li colpi che l'un sor l'altro abunda / non cade mai sì grossa la tempesta / quando la verde rameleta isfronda / che per forza la manda a la campestra' (*Spagna ferrarese*, IV, 3, 1-4).

Così dettagli storici altrimenti inattestati accomunano i due racconti, come l'elmo di Almonte, che Orlando avrebbe conquistato in Aspramonte: 'Questo [Almonte] lo perse quando a quella fonte / lo occise Orlando in brazo a Carlo Mano' (I, xvi, 16, 1-2) e 'Quest'elmo e questa espada Durlindana / e questo bon destrier tanto possente / guadagnai per me a quella fontana, / quando feci quel re cossì

dolente' (*Spagna ferrarese*, III, 39, 1-4). Anche quando il duello ricomincia, al canto xviii, del libro I, le riprese boiardesche dallo scontro fra Orlando e Feraù sono diffuse e importanti; ma interessa di più, a questo punto, sottolineare le divergenze e la loro portata: innanzitutto la morale cavalleresca di Agricane, che si contrappone allo sforzo missionario di Orlando: il pagano non pare combattere per un altro dio, ma solo per conseguire una gloria personale, e conseguirla con 'la forza de il corpo e la destreza' (I, xviii, 43, 5). Ancora un passo e arriviamo alla svolta fondamentale, al vero scarto rispetto alla tradizione epica: sia Orlando che Agricane, in realtà, combattono mossi da Amore, che appare, a tutti gli effetti, il loro unico dio. Sono versi così famosi che non mette conto nemmeno citarli, se non per sottolineare che entrambi chiedono all'avversario di rinunciare ad Angelica con molta maggior passione di quella che Orlando mette nel tentativo di convertire Agricane. Il duello notturno segna anche visivamente l'infrazione alla leggi di cavalleria, a vantaggio di quelle amorose: 'ma sopra tutti Orlando et Agricane / fièr opre per Amor alte e soprane' (I, xix, 1, 7-8).

A questo punto lo scontro si avvia alla necessaria conclusione, mediata dal paragone virgiliano fra Agricane e il leone ferito: 'Come rugie il leon per la foresta / alhor che l'ha ferito il caciatore, / cossì il fier Agrican [...]';<sup>26</sup> una chiusa epica che si estrinseca anche nel ritorno alla *Spagna*, col battesimo di Agricane / Feraù, come nel cantare antico: 'Bategiami, Barone, ala fontana / prima che io perda in tuto la favella' (I, xix, 13, 1-2) e 'o gentil conte, doname batesmo / prima che tu me sferri in caritate' (*Spagna ferrarese*, V, 7, 3-4). Il duello si stende, dunque, lungo le campiture dell'*entrelecement*, in un movimento ampio e circolare che dalla *Spagna* parte e alla *Spagna* ritorna; in mezzo, però, si aprono i territori dell'*aventure* più schiettamente boiardeschi, quelli amorosi.

Volendo tirare le fila di quanto detto sin qui, possiamo concludere che tutto il primo libro dell'*Inamoramento* (soprattutto i primi dieci canti, più il combattimento fra Orlando e Agricane) è profondamente connesso alla *Spagna*, ben al di là degli esempi analizzati: interi episodi, di rilevante valenza diegetica, non esisterebbero senza le Storie di Spagna (e i riferimenti testuali più precisi ci portano sempre alla *Spagna ferrarese*). La *quête* che, a partire dal canto iv del libro I, terrà Orlando lontano dal terreno dell'epica, alla ricerca di Angelica e, come sappiamo, di una diversa dimensione

del suo essere cavaliere, sarebbe forse mai esistita se non ci fossero state le avventure in Oriente del paladino (cantari XII-XVII della *Spagna*, oltre che la parte corrispondente dell'*Entrée*)? L'assedio di Albracà, iniziato da Agricane per amore di Angelica (che si stende, lasciato e ripreso più volte dal canto vi lungo tutto il libro I, ma con ancora qualche propaggine nel II, sino al canto xviii) non trova forse le sue sinopie narrative nei canti XIII-XIV della *Spagna* con l'assedio di Lameche? Un pretendente minaccioso, Machidante, un padre, una figlia bella e riottosa, un cavaliere che combatte per lei in singolar tenzone; parecchi punti di contatto testuale, anche stringenti, magari sparpagliati qua e là, ma individuabili con chiarezza, a condizione di 'stendere' il filo di Albracà, separandolo dalla congerie di avventure inframme. E anche l'incarnazione del femminino boiardesco, quella Angelica che pervicacemente si sottrae a ogni indagine intertestuale, è stretta parente di alcune delle fanciulle musulmane che bazzicano le storie di Spagna: Dionès, intanto, figlia del sultano che nell'*Entrée* si innamora di Orlando. La *Spagna ferrarese* si spinge ancora oltre: non solo l'anonima equivalente di Dionès mostra per Orlando gli stessi sentimenti (XIV, 26 'e quella dona li rendeva honore / assai perché li avia posto amore'), ma soprattutto, nel canto XXVIII (e quindi nella sola *Rotta* breve) fa la sua comparsa Candia, bella figlia di Marsilio perduto innamorate di Orlando. Innamorata e spregiudicata, si esibisce in una esplicita profferta al paladino, respinge le *avances* di Astolfo e, fatto più singolare, sembra godere anche di una qualche attenzione da parte del conte. Un po' poco per dire che abbiamo appena intravisto Angelica? Forse sì, ma dato che il protagonista maschile è Orlando, anche un indizio labile non va trascurato.

Tocca all'Ariosto, una volta di più, fare i conti con l'eredità boiardesca. Non solo, come già rilevato da Rajna<sup>27</sup> e da molti dopo di lui, all'Ariosto del *Furioso*, ma anche, ed è una scoperta che dobbiamo a Valentina Gritti,<sup>28</sup> a quello dei *Cinque canti*. Più note, invece, le coincidenze col poema maggiore, soprattutto per la presenza e la caratterizzazione di alcuni personaggi non riconducibili in toto all'*Inamoramento*; primo fra tutti il 'gentil' Sansonetto di *Furioso* XV, 95, che amministra la città di Gerusalemme per conto di Carlo Magno. Il giovane, figlio del soldano della Mecca, è un grande protagonista delle vicende spagnole, assente nel poema boiardesco. Potrebbe derivare a

Ariosto da Pulci, che ne fa uno dei combattenti di Roncisvalle, fedele a Orlando sino alla morte, ma la sua caratterizzazione fa piuttosto pensare che proprio la *Spagna* rimata sia qui la fonte di Ariosto.<sup>29</sup> Anche Lanfusa, la terribile madre di Ferrau, viene più esattamente messa a fuoco nel *Furioso* rispetto all'*Inamoramento*: qui non è questione del nome, che Ariosto trovava già disponibile in Boiardo, ma della corretta individuazione della saracena come madre del guerriero pagano ('[...] giurò per la vita di Lanfusa': *Furioso*, I, 30, 5). Nel poema boiardesco (I, v, 51, 5), infatti, c'è il nome, che Boiardo ricava, direi senza alcun dubbio, dalla versione ferrarese della *Spagna*,<sup>30</sup> ma non è chiarissimo il rapporto di parentela fra la donna e l'eroe pagano, che è invece esplicito sia nella *Spagna ferrarese* che in Ariosto. Sempre dalla *Spagna* Ariosto potrebbe derivare il selvaggio costume di Lanfusa di incarcerare i guerrieri cristiani: nel cantare quelli sconfitti da Ferrau (il dato sembra implicito in parecchi passi di II e III), nel *Furioso* (XXV, 74, 5) Malagigi e Viviano. Anche per Ferrau Ariosto recupera qualche dettaglio dalle narrazioni spagnole:<sup>31</sup> la protezione dell'ombelico, unico punto debole, con 'sette piastre fatte a buone tempere' (*Furioso*, XII, 48, 8), come nelle diverse versioni della *Spagna*,<sup>32</sup> e non 'con vinte piastre', come in *Inamoramento* I, ii, 1, 8. Analogamente, subito sotto, Orlando viene detto invulnerabile in ogni parte del suo corpo, salvo che 'ferito esser potea sotto le piante' (*Furioso*, XII, 49, 3); anche questo è un recupero diretto dalla *Spagna*,<sup>33</sup> perché nell'*Inamoramento* si allude alla *fatasone* del conte solo in modo piuttosto generico.<sup>34</sup> Sono questi, direi, i dati di maggiore evidenza: mi pare mostrino senza dubbio che, dei diversi possibili usi che Boiardo fa delle narrazioni spagnole, all'Ariosto ne interessa uno solo, di portata decisamente minore: garantirsi un solido background cavalleresco, sistemare ogni pezzo nell'apposita casella.

Dell'impalcatura del cantare, da cui abbiamo visto che Boiardo ricava le sinopie narrative del suo poema, come pure della accusata dimensione epica, possiamo dire che Ariosto si disinteressa serenamente. Altre strutture, altri modelli premono alle porte; fra le molte conferme che si potrebbero addurre, mi fermerò sul duello fra Ruggiero e Rodomonte: qui il *pattern* non è più lo scontro di Orlando con Ferrau, e neppure con Agricane, bensì quello fra Tideo ed Enida nel VI della *Tebaide* e quello fra Enea e Turno nel XII dell'*Eneide*. Il grande combattente pagano muore 'bestemmiando'<sup>35</sup>

il suo destino: siamo lontanissimi, oramai, dalla conversione di Agricane, ma anche dalla condivisione di un sistema di valori che vada al di là delle diverse fedi professate. Non solo i cavalieri sono ‘antiqui’: antiquate, direi, sono diventate alcune famose narrazioni delle loro imprese, che ancora tanto fascino hanno saputo esercitare nel Quattrocento.

---

<sup>1</sup> Pio Rajna, ‘La rotta di Roncisvalle nella letteratura cavalleresca italiana [1870-1871]’, in *Scritti di filologia e linguistica italiana e romanza*, a cura di G. Lucchini, 3 voll. (Roma: Salerno editrice, 1998), I, pp. 190-369.

<sup>2</sup> Il leone e la conseguente interruzione del duello sono anche nell’Orlando laurenziano (X, 32-33), dove non è però traccia del corno.

<sup>3</sup> Cito qui la versione toscana del cantare, pubblicata da Michele Catalano (Bologna: Commissione per i testi di lingua, 1939-40); per la parte della *Rotta* prenderò in considerazione le due versioni, quella in otto e quella in dodici canti.

<sup>4</sup> A cura di Valentina Gritti e Cristina Montagnani (Novara: Interlinea, 2009).

<sup>5</sup> Per i diversi testimoni cfr. l’edizione di Catalano e, più recentemente, Franca Strologo, *La «Spagna» nella letteratura cavalleresca italiana* (Padova: Antenore, 2014). In questa sede esporrò alcuni risultati di uno studio più ampio, in corso di pubblicazione. Come vedremo in seguito, per la versione in 12 canti della *Rotta* farò talvolta ricorso alla stampa M, che è un incunabulo veneziano del 1489 e quindi non può essere stata utilizzata dal Pulci, ma testimonia alcune lezioni, evidentemente presenti nell’antigrafo suo e dell’altro incunabulo N (acefalo e mutilo, forse descritto da una stampa anteriore a M), di grande interesse per il *Morgante*.

<sup>6</sup> Paris, Bibliothèque Nationale, ms. Italien 567.

<sup>7</sup> Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. 2829.

<sup>8</sup> Nella versione stampata da Catalano è la XXXVI, 47.

<sup>9</sup> Roma, Biblioteca Corsiniana, ms. 44.D.16.

<sup>10</sup> È dedicato in parte a Baldovino il bell’ intervento di Valentina Gritti al seminario ferrarese «*Fo gloriosa Bertagna la grande*». *La diffusione nell’Italia settentrionale della “materia di Francia”*: ‘Morte e vita di Balduino di Maganza: dalla «Chanson de Roland» ad Ariosto, passando per le «Spagne»»; ringrazio l’autrice per averlo messo a mia disposizione prima della stampa degli Atti. Su Baldovino importanti osservazioni in Palumbo, *La «Chanson de Roland» in Italia nel Medioevo* (Roma: Salerno, 2013), pp. 326-31 e in Strologo, *La «Spagna»*, pp. 204-10.

<sup>11</sup> Rajna, *La rotta di Roncisvalle*, p. 170.

<sup>12</sup> Qui e poi in seguito la lezione dei vari testimoni non è emendata degli errori singolari, ma solo resa leggibile.

<sup>13</sup> Rappresentata dai mss. L e P, e dall’incunabolo B; cfr. sempre la *Nota al testo* della *Spagna ferrarese* e l’edizione Catalano.

<sup>14</sup> Cfr. il passo della *Rotta* lunga a XXXIV, 33, 5-7: ‘Grandonio, quando el **vide**, già non rise / ma per **fugire** spronò suo cavallo, / Orlando gli andò dietro in quello stallo’ e 35, 3-7: «Orlando non istette punto e a bada, / **alzò la spada** ed a ferirlo corse / **sopra de l’elmo**. Come a Cristo agrada / la testa gli partì senza dir forse.: / a terra el mette e la vita gli ha tolta».

<sup>15</sup> Dopo l’intervento di Antonio Franceschetti, *L’Orlando innamorato e le sue componenti tematiche e strutturali* (Firenze: Olschki, 1975), è stato Riccardo Bruscastelli a fermare l’attenzione sulla Spagna: ‘L’«Innamorato», la «Spagna», il «Morgante»’, in *Intertestualità e smontaggi*, a cura di Roberto Cardini e Mariangela Regoliosi (Roma: Bulzoni, 1998), pp. 111-26. A seguire e a puntualizzare i due commenti, il suo e soprattutto quello di Antonia Tissoni Benvenuti.

<sup>16</sup> Ritorno sull’argomento più avanti, a proposito del nome di Lanfusa.

<sup>17</sup> La questione è già stata affrontata in Cristina Montagnani, «Ogni cavalier ch’è senza amore...». Presenze epiche nell’«Innamoramento de Orlando», in *La tradizione epica e cavalleresca in Italia (XII-XVI sec.)*, a cura di Claudio Gigante e Giovanni Palumbo (Peter Lang: Bruxelles, 2010), pp. 247-263.

<sup>18</sup> Il rapporto fra V7 e *Spagna ferrarese* è segnalato da Antonia Tissoni Benvenuti in un contributo di notevole interesse per il personaggio di Grandonio, ‘Intertestualità cavalleresca’, in «*Tre volte suona l’olifante...*» (*la tradizione rolandiana in Italia fra Medioevo e Rinascimento*) (Milano: Unicopli, 2007), pp. 57-68. La coincidenza fra *Innamoramento* e *Spagna ferrarese* era già stata notata sia da Carlo Dionisotti, «Entrée d’Espagne», «Spagna», «Rotta di Roncisvalle», in *Studi in onore di Angelo Monteverdi* (Modena: Società tipografica editrice modenese, 1959), I, pp. 207-41, ora in *Boiardo e altri studi cavallereschi*, a cura di Giuseppe Anceschi e Antonia Tissoni Benvenuti (Novara, Interlinea, 2003), pp. 15-50, che da Franceschetti nel lavoro appena citato. Il più recente intervento sulla questione si deve a Strologo, *La «Spagna»*, per Grandonio e Astolfo alle pp. 102-4.

<sup>19</sup> A I, 14 e II, xxxi, 4-5, anche se Boiardo (III, viii, 15 e 17) di lì lo aveva in effetti già spostato.

<sup>20</sup> Nella *Spagna ferrarese* lo spazio dedicato al sovrano saraceno è minimo, mentre nella versione lunga della *Rotta* lo vediamo combattere con Carlo Magno in singolar tenzone, sino alla morte.

---

<sup>21</sup> Non è ben chiaro, ma non è neppure rilevante, sulla scorta di quale *auctoritas* Boiardo ne faccia il padre di Serpentino, ma la cosa andrà forse ricondotta alla accentuata tendenza ciclica di ogni narrazione cavalleresca, compresa quella dell'*Inamoramento*.

<sup>22</sup> La sovrapposizione fra Feraù e Agricane è lentamente preparata nel corso dell'*Inamoramento*, non arriva improvvisa: si pensi al confronto con Astolfo, il primo a sfidare Feraù nel III cantare della *Spagna ferrarese*, il primo a confrontarsi con Agricane al canto x del libro I del poema. In entrambi i casi il paladino si esibisce in un paragone a distanza fra sé e Orlando, ma l'Astolfo della *Spagna*, alla domanda di Feraù (III, 3) 'Se' tu il conte Orlando, / nievo di Carlo Mano imperadore, / di cui la giente va tanto parlando?' risponde in maniera conveniente alla dimensione epica: 'Se tu vedessi d'Angrante il signore, / non voresti esser sul campo venuto', mentre nell'*Inamoramento*, ad Angelica che lamenta l'assenza di campioni migliori ribatte: 'E il simel ti vo' dire anchor de Orlando / che de la galiardia se tien stindardo; / ma se mancasse Durindana, il brando, / comme a quel'altro è mancato Baiardo, / non se andarebe nel mondo vantando' (I, x, 20). Nella sua antica veste epica o in quella orientata in direzione comica da Boiardo, va comunque incontro a una disfatta e cade sotto i colpi di Feraù/Agricane; per sovrammercato, nell'*Inamoramento*, perderà anche il cavallo. Il più recente consuntivo sul personaggio si deve a Andrea Canova, '«Vendetta di Falconetto» (e «Inamoramento de Orlando?»)', in *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), pp. 77-106, spec. pp. 98-106.

<sup>23</sup> I rapporti con la *Spagna* in ottave sono stati segnalati per la prima volta da Catalano nel primo volume della sua edizione della *Spagna*, pp. 128-29, e poi variamente discussi nei contributi ricordati nelle note più su, sino all'intervento di Strologo.

<sup>24</sup> La versione breve del *Combattimento* è tradita anche da altri testimoni (cfr. l'introduzione di Catalano, pp. 225-45), nessuno dei quali è ragionevole supporre potesse essere noto a Boiardo.

<sup>25</sup> Per un regesto puntuale si veda ancora Strologo, *La «Spagna»*, pp. 98-101.

<sup>26</sup> *Aen.* XII, 4-9, segnalata da Cristina Zampese, «Or si fa rossa or pallida la luna». *La cultura classica nell'«Orlando Innamorato»* (Lucca: Pacini Fazzi, 1994), p. 182.

<sup>27</sup> Pio Rajna, *Le fonti dell'«Orlando Furioso»*, Firenze, Sansoni, seconda edizione accresciuta, 1900.

<sup>28</sup> Gritti, *Morte e vita di Balduino di Maganza*.

<sup>29</sup> Cristina Montagnani, 'Canto XV', in *Lettura dell'«Orlando furioso»*, a cura di Gabriele Bucchi e Franco Tomasi, (Firenze: Edizioni del Galluzzo, 2016), I, pp. 385-98: p. 395.

<sup>30</sup> La fonte è stata indicata da Antonia Tissoni Benvenuti nel commento all'edizione critica del poema (Milano-Napoli: Ricciardi, 1999) e poi ripresa nell'edizione critica della *Spagna ferrarese*; resta indiscutibile, visto che i rilievi di Strologo sulla presenza del nome della donna in due stampe della *Spagna* in rima (Bologna 1487 e Firenze 1490) non possono essere accolti per ragioni cronologiche. I due incunabuli, infatti, sono troppo tardi per essere noti al Boiardo dei primi due libri del poema (*La «Spagna»*, pp. 97-8). È invece stato ipotizzato da Strologo (ivi, pp. 115-16) e dimostrato da Tina Matarrese nel commento al *Furioso* del 1516 (I, 28, V; Ludovico Ariosto, *Orlando furioso secondo l'editio princeps del 1516*, a cura di Tina Matarrese e Marco Praloran, 2 voll. [Torino: Einaudi, 2016]) che Ariosto si è valso di un esemplare dell'incunabulo bolognese (B), l'unico a recare la forma del nome proprio Aimonte in luogo dell'Almonte di tutta la tradizione, *Spagna ferrarese e Inamoramento* in testa, e poi delle due edizioni a venire del poema ariostesco.

<sup>31</sup> Strologo, *La «Spagna»*, pp. 112-13.

<sup>32</sup> Cito – diplomaticamente – da B IV, 39, 2: 'Io gli porto dazaro sette piastre'.

<sup>33</sup> B IV, 39, 8: 'Excepto che la pianta de li piedi'.

<sup>34</sup> Cfr. I, iv, 3, 7.

<sup>35</sup> Virgilio a *Eneide* XII, 953 nota parcamente 'cum gemitu' al momento della morte di Turno.