



**UNIVERSITÀ  
DI TRENTO**

**Dipartimento di  
Lettere e Filosofia**

**UNA**  
Universität  
Augsburg  
University

**Dottorato di Ricerca internazionale**  
**“Forme dello scambio culturale”**

Ciclo 36°

Tesi di Dottorato

*Boiardo lettore di Dante.*

*Comunicazione letteraria e intertestualità a Ferrara*

*nella loro dimensione storica*

SSD: L - FIL - LET / 13

Promotionsfach: Romanische Literaturwissenschaft

**Supervisore di tesi**

**prof.ssa Roberta Capelli**

**Dottorando**

**dott. Matteo Cazzato**

**Co-Supervisore di tesi**

**prof.ssa Rotraud von Kulesa**

**Coordinatore del Dottorato**

**prof. Fulvio Ferrari**

Anno accademico 2023-2024









# INDICE DEL VOLUME

PREMESSA E RINGRAZIAMENTI.....	II
ABBREVIAZIONI.....	VIII
PARTE I : INTRODUZIONE. <i>Per un'intertestualità storicizzata</i> .....	1
PARTE II: IL CONTESTO DELLA COMUNICAZIONE. <i>Commenti, pratiche di lettura, testimoni e generi a Ferrara</i> .....	19
• <i>Ferrara e la cultura del commento</i> .....	20
1) GLI UMANISTI E I FILTRI DI LETTURA – 2) USO DISCORSIVO DEI COMMENTI – 3) L'IMPATTO GRAFICO-MEDIALE DELLA RICEZIONE CON ESEGESI – 4) ALCUNE CONSIDERAZIONI	
• <i>'Quale Dante' per Boiardo</i> .....	29
1) PATRIMONI LIBRARI E CIRCOLAZIONE DELLA <i>COMMEDIA</i> IN AREA ESTENSE – 2) FRUIZIONE DISCORSIVA DEL COMMENTO DI BENVENUTO NELLA COMUNITÀ FERRARESE	
• <i>Dante e altri modelli: brevi ragguagli su testimoni, circolazione e tradizione a Ferrara</i> .....	38
1) LA <i>COMMEDIA</i> DANTESCA E I SUOI COMMENTI – 2) APPUNTI A MARGINE DELLA TRADIZIONE LIRICA DANTESCA E NON – 3) ALTRE OPERE	
• <i>Questione di generi. Intertestualità, repertorio e tipologie testuali</i> .....	52
1) COMPONENTE DANTESCA NELLA LIRICA – 2) CON DANTE OLTRE IL REPERTORIO CANTERINO: PERCORSO FORMATIVO E MORALE DEI CAVALIERI – 3) SPAZI BUCOLICI E PROFEZIA DI SALVEZZA DANTESCHE – 4) RISEMANTIZZARE TESTI PASSATI ATTRAVERSO SPIE DANTESCHE	
PARTE III: NEL LABORATORIO COMUNICATIVO-TESTUALE DI BOIARDO. <i>Declinare Dante nelle diverse opere</i> .....	69
• <i>Dal "sole d'amore" al pentimento: stati d'animo e inserzioni morali nel percorso sentimentale</i> .....	74
1) PRESUPPOSTI DANTESCHI NELL'ESORDIO – 2) UN'AUTOCITAZIONE SIGNIFICATIVA – 3) AMORE E MITO AUREO: DALLA CONDIZIONE EDENICA AL DOLORE – 4) LA MEDIAZIONE DIALOGICA DANTESCA PER IL RIFERIMENTO CAVALCANTIANO – 5) LA SOFFERENZA D'AMORE INFERNALE – 6) INFERENZE TEMATICHE E SVOLTA PENITENZIALE	
• <i>Valori e insegnamenti «sotto 'l velame de li versi strani»: allegoria morale fra canzoniere e poema</i> .....	100
1) DISILLUSIONE EROTICA E <i>MORALIS CANTUS</i> – 2) REGNI MAGICI E PROVE ALLEGORICHE NEI PERCORSI CAVALLERESCHI	

• <i>Le «ambages pulcerrimae» di Boiardo: avventure e formazione cavalleresca.....</i>	123
1) UN AVVIO NEL SEGNO DELLA DISMISURA: SUPERBIA DI GIGANTI, GUERRIERI E DAME – 2) FRA INGANNI E BATTAGLIE: ONOMASTICA E IMMAGINI DANTESCHE – 3) LA NOVELLA DI LEODILLA: TRA INGANNI AVIDITÀ E FORTUNA – 4) AMORI CORTESI FRA GIOIA E DOLORE NEL SEGNO DI PAOLO E FRANCESCA – 5) MITI CLASSICI E DANTE NELL’EPISODIO DI ROCCA CRUDELE – 6) FONTI E MITI D’AMORE INSIDIOSO	
• <i>Interessi e passioni di corte: acquisizioni narrative e storiografiche.....</i>	148
1) TRACCE DANTESCHE NELLA FAVOLA DI AMORE E PSICHE – 2) COORDINATE MORALI PER VICENDE STORIOGRAFICHE	
• <i>La ‘salute dell’umile Ferrara’: crisi politica e speranze pastorali.....</i>	161
1) SOFFERENZE EROTICHE E CONTRASTI EMOTIVI: EFFETTI DELLA CRISI – 2) DESERTO MORALE E ATTESA DEL VELTRO – 3) LA FIGURA FEMMINILE TRA SPERANZA E DOLORE – 4) TESEO E LA CORTESIA IMPRIGIONATA – 5) UN NOVELLO ORFEO PER IL NOVELLO VELTRO	
• <i>«Mal dare e mal tener»: morale e tesori sepolti fra antichità classica e corti rinascimentali.....</i>	185
1) GLOSSE, SPUNTI NARRATIVI E ASPETTI TEMATICI: FRA TERENCEIO E DANTE – 2) COORDINATE MORALI E DINAMICHE DI SCENA	
PARTE IV: CONCLUSIONI. <i>Il punto del lavoro fra metodo e indagine storica.....</i>	206
INDICI.....	217
BIBLIOGRAFIA.....	227



## PREMESSA E RINGRAZIAMENTI

La *curiositas* che ha dato il via a questa indagine è sorta inizialmente durante la preparazione per un esame di letteratura rinascimentale, davanti a domande non del tutto soddisfatte dalle spiegazioni offerte nella bibliografia critica che al tempo andavo cercando. Le varie letture antologiche, poi approfondite, mostravano una presenza pervasiva di riprese dantesche, alcune segnalate nelle note e altre ancora individuabili in autonomia. Naturalmente la *Commedia* ha fra le sue caratteristiche la memorabilità, e questo ha fatto sì che un immenso patrimonio di formule e espressioni – addirittura proverbiali alle volte – diventasse repertorio e memoria collettiva, anche involontaria, per i primi lettori del poema e poi avanti fino ad oggi.<sup>1</sup> Ma si avverte chiaramente che non tutto può essere ridotto a questo criterio, un'*auctoritas* come Dante deve rivestire in certi casi ben altro ruolo ideologico per i testi in cui viene inserita, perché i meccanismi di memoria testuale non possono essere osservati indipendentemente dalla realtà storica e culturale di riferimento per gli autori che li attuano e per il loro pubblico, rischio insito però nel formalismo che permea gli studi intertestuali fin dal loro inizio.

L'occasione per sviluppare queste vaghe ed embrionali riflessioni si è presentata durante il dottorato, con un progetto che in partenza voleva guardare a Dante nei romanzi di formazione cavalleresca del Rinascimento, e perciò a tre autori – Boiardo, Ariosto e Tasso – nel loro rispettivo confronto con la *Commedia*, per differenziarli storicamente in base 'al Dante' proprio di ciascuno: nessun modello è un assoluto nel corso della storia letteraria, tutti variano nel tempo a livello di valore e significato, per fenomeni di trasmissione testuale e per diversità dei contesti di lettura da cui dipendono le differenti declinazioni. Il lavoro ha poi preso una direzione differente concentrandosi sul solo caso di Boiardo<sup>2</sup> – anche perché fra i tre era il terreno meno appesantito da

---

<sup>1</sup> Per la memorabilità dantesca restano imprescindibili CONTINI 2001b [1965], 73-93 e BECCARIA 1975. Per il concetto di repertorio negli studi intertestuali si fa capo alle formulazioni di SEGRE 1966.

<sup>2</sup> Non tutti i pezzi comunque si sono persi per strada, e ci sono state occasioni per dedicarsi anche agli altri due autori. Collaborando alla stesura di un capitolo su Dante nel Cinquecento come anti-modello rispetto alla linea classicista, ho lavorato alle pagine sui romanzi cavallereschi di Ariosto e Tasso, anticipando alcuni spunti di riflessione (CAZZATO 2023a). In occasione di una relazione sul tema della ricezione, a partire dalla ripresa di uno specifico verso dantesco in Ariosto, Tasso e De André, ho presentato alcune idee teoriche che qui nella tesi, in particolare nell'introduzione metodologica, hanno trovato un loro sviluppo più approfondito (CAZZATO 2024a), e da quel lavoro è nato poi un intervento sul solo caso ariostesco (CAZZATO 2024b). In quest'ultimo lavoro si è messa sotto la lente d'ingrandimento una singola tessera, che incide sull'opera nel suo insieme ed è segnata da una rilevante distribuzione lungo il *Furioso*, mentre nel lavoro su Boiardo vedremo che le cose vanno diversamente: non si registrano allusioni ripetute con tale insistenza, e l'obiettivo del lavoro è osservare un particolare settore del sistema intertestuale dell'autore come rivelatore di un contesto comunicativo-culturale.

studi precedenti sull'argomento – sempre con l'intenzione di giungere ad una maggior comprensione di come il poeta estense costruisce il suo rapporto con il modello dantesco, un'interpretazione più chiara delle strategie di riuso messe in campo, se vogliamo un'ermeneutica dell'intertestualità attenta alla specifica situazione storico-ricettiva – sulla base del quadro teorico formulato da Jauss – e alle dinamiche comunicative fra Boiardo e i suoi lettori.<sup>3</sup>

Come ogni disciplina, anche gli studi filologico-letterari hanno una cassetta degli attrezzi già a disposizione, strumenti e metodi con cui impiegarli, che non decadono col tempo ma si affiancano l'uno all'altro consentendo di concentrarsi su aspetti diversi. Ciò vuol dire anche che ogni indagine deve, intenzionalmente o meno, rielaborare gli strumenti a disposizione, perché il singolo caso ci obbliga a ri-costruire il metodo durante il progredire stesso della ricerca, e il lavoro a contatto coi testi porta a sviluppare nuovi strumenti o modi diversi di servirsi di quelli esistenti. Un confronto con l'ambito teorico-metodologico può offrire infatti all'indagine testuale occasione e stimoli per inquadrare i fenomeni da altre angolazioni, e arrivare a comprenderne meglio certi aspetti. La proposta che emerge dal caso particolare può suggerire poi nuove prospettive per riflessioni di carattere generale sulla comunicazione letteraria, in un circolo che collega incessantemente questi due ambiti spesso considerati lontani, e che invece possono essere coltivati insieme in un processo dialettico. Resta naturalmente il punto fermo per cui teoria e metodologia non possono aprioristicamente precedere in alcun modo il lavoro concreto sulle opere, che non devono diventare oggetto di riflessioni da loro indipendenti, perché ogni presunto discorso su tipologie universali (come certe formulazioni genettiane) va quanto meno preso con cautela. Ma è giusto riconoscere alla riflessione concettuale la sua importanza, anche come supporto nel lavoro di storicizzazione, attraverso categorie che se elaborate in modo adeguato permettono di descrivere i meccanismi culturali e comunicativi in modi forse più completi evitando le rigidità della sola osservazione

---

<sup>3</sup> Approfondiremo il discorso nell'introduzione, ma è importante dichiarare il debito specifico verso Jauss e l'attenzione al lettore storico (*Rezeptionsgeschichte*), per prendere le distanze da un'altra corrente degli studi ricettivi che ha spostato l'attenzione verso il lettore assoluto, la *Rezeptionsästhetik*. Questa e tutte le altre derive a-filologiche di matrice post-strutturalista e decostruzionista vanno nella direzione opposta a quella suggerita dalla prima ermeneutica jaussiana, appiattiscono la distanza storica schiacciando ogni testo sulla nostra percezione di lettori odierni, affermando un relativismo conoscitivo (ben diverso e rischioso rispetto a quello culturale) secondo cui le nostre categorie interpretative sono inevitabilmente fisse, non possiamo spogliarcene in alcun modo e perciò non permettono di ricostruire l'alterità storica. Se da una parte è importante riconoscere i limiti che abbiamo in quanto lettori situati in un dato contesto – con condizionamenti 'attualizzanti' e *bias* – non dobbiamo però rinunciare, proprio in quanto filologi, a cercare di avvicinarci il più possibile alla realtà passata, partendo dalla consapevolezza stessa dei nostri limiti, ma per arginarne l'effetto e non per abbandonarci a forme di scetticismo che negano ogni criterio di validità interpretativa per accettare ogni lettura come possibile. La cieca fiducia nella ricostruzione totale del passato e la resa conoscitiva al presente sono entrambe soluzioni estreme da scartare (si veda anche SEGRE 1979, 15). La consapevolezza dei limiti insiti in ogni atto interpretativo in quanto costruzione intellettuale è una premessa importantissima, ma d'altra parte non deve portare a negare la possibilità stessa dello sforzo, che può rivelarsi in grado di produrre risultati (si veda su ciò GINZBURG 2020, 264-266).

erudita e documentaria, fase fondamentale ma come punto di partenza, per fondarvi interpretazioni e letture dei fenomeni storico-letterari nella loro dinamicità.<sup>4</sup>

Non ogni indagine richiede la costante compresenza di questi due versanti, anche perché nei casi più circoscritti la ricostruzione dei fenomeni testuali è obbiettivo in sé compiuto, in grado di illuminare in modo approfondito le dinamiche del contesto culturale di riferimento.<sup>5</sup> Ma ci sono situazioni in cui l'oggetto di studio richiede questo allargamento del campo d'azione, perché se è vero che un'impostazione pienamente filologica porta già di suo a prendere in considerazione determinati elementi per la storicità di un fatto letterario, è anche vero che senza confronti con discipline limitrofe le letture possono poi trasformarsi in forme di erudizione, senza riuscire a rendere conto della complessità semiotica e culturale in cui ogni testo è sempre inserito. Un atteggiamento che tenga insieme i due momenti – testo e teoria – si rivela tanto più necessario quando si ha a che fare con l'intertestualità, campo di studi nato proprio in seno a riflessioni di natura metodologica, e che per questo oggi, pur inconsapevolmente e anche nelle ricerche concrete, si porta dietro quel sostrato con tutti i suoi limiti. Una nuova comprensione di come lavorava Boiardo nelle scelte di riuso permette di interpretare in modo più accurato le sue opere, ma anche di offrire spunti per nuove riflessioni sui meccanismi della comunicazione poetica – quanto meno nel periodo storico circoscritto – e allo stesso tempo consente un affondo – non in termini meramente documentari, ma semiotici e dinamici – nella cultura e nel sistema letterario del tempo.

Questa ricerca non ha preso le mosse da un afflato teorico, teso a riconcettualizzare l'intertestualità, ma da un intento di chiarificazione sui testi, alcuni loro aspetti e i meccanismi che li

---

<sup>4</sup> Se il lavoro strettamente testuale si regge in modo autonomo (pur col rischio di una chiusura eccessiva alle volte), la riflessione teorico-metodologica nella sua ricerca di apertura non è autonoma, o meglio non deve esserlo per evitare di produrre discorsi fumosi. Entrambi i versanti sono necessari al lavoro ermeneutico, in un movimento continuo in cui i due poli si alimentano a vicenda in sé e negli esiti prodotti, compresenti in sinergia come ebbe a dire CORTI 2001a [1965], 96. Questo è avvenuto, almeno in una certa misura, negli studi italiani dove la tradizione storico-filologica ha fatto sì che durante la grande stagione metodologica degli anni '60 e '70 la preminenza spettasse non «alla pura teorizzazione e formalizzazione, ai metodi deduttivi, bensì all'indagine sui testi, sui fenomeni letterari e artistici in genere, e alla ricerca di modelli raggiunta più per via induttiva che deduttiva» (CORTI 2001b [1969], 447). Nel nostro piccolo, il modello d'atteggiamento a cui idealmente guardiamo è proprio Corti, che negli stessi anni in cui indagava con studi linguistico-stilistici ed edizioni critiche il panorama della bucolica quattrocentesca e alcuni autori in modo puntuale, coglieva il valore del formulare un quadro concettuale e descrittivo dei meccanismi della codificazione dei generi e del funzionamento di questi istituti culturali, confrontandosi con bibliografia di natura teorica e altre discipline umanistiche all'avanguardia in quegli anni. E d'altronde anche SEGRE 1979 poneva in termini analoghi il rapporto tra filologia e semiotica, un arricchimento reciproco che da una parte consente di mettere le acquisizioni della prima in una prospettiva che vada «al di là della mera erudizione» (Ivi, 14) verso l'effettiva natura comunicativa dell'atto letterario, e dall'altra, attraverso l'aderenza al testo, sottrae «alla vertigine delle galassie di significati» (Ivi, VII), al rischio di cadere nella dispersione di una semiosi illimitata, che finisce per staccarsi dal contesto in cui invece deve esser sempre calata la comunicazione (su questi argomenti si veda anche SEGRE 1999, 1999-200).

<sup>5</sup> Insistono sul rapporto fra i due momenti – testo e riflessione teorica – per lo specifico della questione intertestuale interventi recenti come STORINI 2015 e GRENDENE 2021, su cui torneremo in queste pagine.

avevano prodotti. Ciò non sembrava però trovare una spiegazione soddisfacente all'interno del quadro metodologico diffuso. Così il lavoro ha assunto poco alla volta anche una vena metodologica sorta dall'osservazione dei fenomeni in modo nuovo, dando attenzione anche a elementi e oggetti culturali solitamente non considerati nelle indagini intertestuali, e nel confronto con gli apporti provenienti da riflessioni nei campi della semiotica e della linguistica. Il nostro percorso ha intrecciato allora anche bibliografia che rimandava agli studi ricettivi, alla storia della lettura, a riflessioni teoriche e metodologiche con cui era importante confrontarsi per trarne ogni stimolo utile a inquadrare meglio la situazione. Tutto ciò ha condotto infine alla possibilità di avanzare alcune proposte sui meccanismi intertestuali in relazione alle dinamiche storiche della comunicazione letteraria anche in sede metodologica, certo avendo sempre a monte la base testuale del lavoro. E nelle pagine che seguono il percorso si articola attorno a nuclei diversi ma interconnessi: la riflessione generale sui meccanismi letterari generali; una ricognizione storica sulle modalità di lettura del modello dantesco – e non solo – in base alla circolazione dei testi e dei loro apparati esegetici, anche con un intento che potremmo definire attributivo, per individuare il commento di riferimento di Boiardo;<sup>6</sup> e infine l'affondo diretto sulle opere e le relazioni che si instaurano nel laboratorio dell'autore e che da lì arrivano al pubblico, visto che i testi vivono solo nell'atto della lettura con cui un poeta intende rivolgere un messaggio ai lettori. E allora anche l'esito finale dell'indagine sarà molteplice: da una parte cercherà di mostrare la validità della proposta di metodo emersa nel farsi stesso della ricerca, dall'altra consentirà di individuare in Benvenuto da Imola l'esegeta di riferimento per Boiardo e il suo pubblico; e il nodo centrale del lavoro punterà sull'osservazione del processo di memoria poetica, sulle modalità con cui Boiardo si serve delle allusioni dantesche, per comprendere così anche il valore (che dalle modalità di appropriazione dipende) che lui e i suoi lettori vi potevano riconoscere nel contesto culturale e ricettivo ferrarese.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Per Tasso abbiamo informazioni dettagliate sulla sua biblioteca, e nel caso di Ariosto possiamo avere certezze maggiori dato il peso assunto ormai da Landino, nel caso di Boiardo invece non abbiamo notizie sui suoi possessori librari, su eventuali prestiti o note di lettura, e occorre procedere per via indiziaria.

<sup>7</sup> Ma lo stesso aspetto metodologico emerso – e qui presentato inizialmente in modo generale per necessità argomentative – si rivela anche un quadro concettuale e descrittivo, e perciò interpretativo, per il funzionamento dei meccanismi comunicativi e intertestuali, un quadro costruitosi nel procedere stesso dell'indagine.

## RINGRAZIAMENTI

Il primo ringraziamento va a tutti coloro – familiari e amici – che qui non posso ricordare per nome, per ragioni di spazio, ma che sanno di essere nei miei pensieri, e che in questi anni di studio e lavoro mi hanno supportato – e anche sopportato – dal punto di vista emotivo e umano, nei momenti di gioia e in quelli difficili, perché senza questo riferimento la ricerca sarebbe più difficile e priva di valore.

Voglio ricordare qui il mio maestro, una figura che ho avuto la fortuna di incontrare già durante gli anni liceali, il prof. Pietro Bertolini. Lui mi ha trasmesso la passione per gli studi letterari, e il senso etico e umano che li deve accompagnare. Mi ha insegnato un atteggiamento critico, improntato alla curiosità, all'approfondimento rigoroso e al tempo stesso aperto, con la sua presenza e assegnandomi le prime letture saggistiche (Corti, Contini, Debenedetti, Raimondi, Mazzacurati, Ferroni, Magris e Citati). Grazie a lui, anche se allora ancora non lo sapevo, ho incrociato presto la lezione dei maestri pavesi, che poi avrei ritrovato più avanti lungo il mio cammino, che comunque ha preso il via sotto la sua guida, mai venuta meno (nemmeno dopo la fine del liceo) per la disponibilità e la voglia di confronto, da cui mi sono sempre venute indicazioni importanti e incoraggiamenti. A lui va tutta la mia gratitudine.

Passando poi ai dovuti ringraziamenti accademici, il primo pensiero va agli anni iniziali del percorso che ora si conclude col dottorato. Senza guide come la professoressa Grignani e i professori Benzoni e Roggia – incontrati fra Pavia e Ginevra – non avrei acquisito le competenze, l'attitudine e la determinazione che cerco di coltivare nel mio lavoro, e non avrei seguito le strade che mi hanno condotto ai risultati raggiunti. Sotto la loro supervisione ho mosso i primi passi nella ricerca, occupandomi di argomenti diversi da quello su cui ho poi speso gli anni del dottorato. Ma al di là di ogni competenza specialistica, mi hanno insegnato i ferri del mestiere, e dal dialogo con loro ho ricavato in ogni momento preziosi consigli, specie durante il passaggio fra la magistrale e il dottorato, e nella preparazione dei progetti di ricerca.

Il lavoro che qui presento è stato poi accolto dal programma dottorale dell'Università di Trento, a cui sono estremamente riconoscente per la fiducia, l'opportunità e l'ambiente stimolante. In questi anni ho potuto contare sulla guida della professoressa Roberta Capelli, a cui vanno i miei ringraziamenti per il supporto in questo e altri lavori. Voglio ricordare poi il coordinatore del corso, Fulvio Ferrari, con cui ho avuto ricchi confronti, e ringraziare anche la professoressa Serenella Baggio: con quest'ultima ho potuto legare svolgendo alcuni incarichi didattici, e si è rivelata un'interlocutrice sempre attenta e curiosa. A loro e agli altri docenti dell'ateneo trentino devo stimoli generosi, così come all'ambiente della sede partner di Augsburg, che ha ampliato gli orizzonti in cui inserire il lavoro, per metodo e scambi di vedute, e dove parte della ricerca è stata svolta, sotto la supervisione della professoressa Rotraud von Kulessa. Trento ha permesso anche incontri con colleghi, diventati molto spesso amici, e le conversazioni con loro sono state fondamentali quanto il lavoro coi docenti per la formulazione di questa tesi: voglio qui ricordare in particolare Anna, Paola, e poi Alessia e Michele, con cui ho condiviso diversi momenti per l'organizzazione di una giornata di studi, e che hanno avuto la pazienza di leggermi e darmi suggerimenti. Il favore sarà ricambiato con gioia il prima possibile.

È un dovere e un piacere, infine, ringraziare chi ha deciso di accogliere me e il mio progetto, pur senza nessun obbligo, i professori delle altre sedi dove ho condotto parte della ricerca durante alcuni mesi: il professore Simone Albonico a Losanna e il professore Florian Mehlretter a Monaco di Baviera. In entrambi i casi ho potuto conoscere ambienti ricchi e stimolanti, persone che hanno contribuito ad alimentare le mie riflessioni, professori e amici: a Losanna Enea, Gabriele Bucchi e Alberto Roncaccia (a cui va un particolare ringraziamento, per avermi accolto con affetto in casa sua durante i mesi di lavoro svizzero, diventando oltre che un riferimento un amico); a Monaco Agnese e Giovanni – grazie ai quali la città è diventata ancora più bella e viva –, e ancora Céline, Sophia ed Enrico, che ringrazio per gli avvincenti momenti di discussione. Queste esperienze sono state anche possibilità d'incontro con approcci di studio differenti, da integrare e far cooperare nella costruzione del mio personale percorso, in un confronto serrato in cui imparare e migliorare, con l'obiettivo di trovare una sintesi fra strumenti diversi ma tutti utili per costruire il mio personale profilo, e perciò sono estremamente grato al ricco e fruttuoso dialogo che Simone Albonico e Florian Mehlretter mi hanno concesso.

Ringrazio anche i professori Filippo Fonio e Andrea Canova, *referees* esterni nella fase di valutazione finale: le loro osservazioni sono state molto importanti per tornare su alcuni punti del lavoro da approfondire e riconsiderare, per la consegna della tesi, ma soprattutto in vista di ulteriori sviluppi della ricerca.

Gli anni dottorali mi hanno permesso un approfondimento e una presa di consapevolezza su tante questioni, nell'incontro con posizioni varie, che non sempre ho deciso di fare del tutto mie, ma che ho potuto comprendere meglio per crescere. Ringrazio tutte le persone che in un modo o nell'altro hanno contribuito a questo arricchimento incredibile, la nuova base su cui costruire il percorso che ho davanti a me ora.



Bisognerebbe poi ricordare altri innumerevoli incontri, alle volte anche solo brevi scambi in occasione di un convegno o un seminario, con giovani colleghi o professori più grandi, che hanno però contribuito tassello dopo tassello al mosaico generale. Ringrazio ancora una volta tutti, quelli che ho potuto ricordare e soprattutto quelli che ho omesso, per i tanti stimoli e suggerimenti che hanno contribuito al mio lavoro. Come sempre, ogni errore e ogni imprecisione restano solo una mia responsabilità.

Dedico, infine, questi risultati e quelli che potranno venire in futuro ai miei genitori, sempre presenti con amore e abnegazione

## ABBREVIAZIONI

*A. L.* = *Amorum Libri Tres* (o *Amores*)

*O. I.* = *Inamoramento de Orlando*

*Tim.* = *Timone*

*Past.* = *Pastorale*

*Vn* = *Vita nuova*

*Inf.* = *Inferno*

*Purg.* = *Purgatorio*

*Par.* = *Paradiso*

*Rvf* = *Rerum vulgariarum fragmenta*

*Tr.* = *Trionfi*

*Tes.* = *Teseida*

*Dit.* = *Dittamondo*

*Bm.* = *Bella Mano*

*Buc.* = *Bucoliche di Virgilio*

*BibIt* = *Biblioteca Italiana* (si veda la bibliografia)

*CCD* = *Censimento dei Commenti Danteschi* (si veda la bibliografia)

*CTC* = *Catalogus Translationum et Commentariorum* (si veda la bibliografia)

*DBI* = *Dizionario Biografico degli Italiani* ( si veda la bibliografia)

*DDP* = *Dante Dartmouth Project* (si veda la bibliografia)

*DVL* = *Digital Vatican Library* (si veda la bibliografia)

*ED* = *Enciclopedia Dantesca* (si veda la bibliografia)

*EDL* = *Estense Digital Library* (si veda la bibliografia)

*EIT* = *Enciclopedia Italiana Treccani*

*LICAPV* = *Repertorio on-line dei libri cavallereschi in prosa e in versi* (si veda la bibliografia)

*MD* = *Musique Deoque* (si veda la bibliografia)

*OVI* = *Opera del vocabolario italiano* (si veda la bibliografia)

*PIL* = *Poeti d'Italia in lingua latina* (si veda la bibliografia)

*PDL* = *Perseus Digital Library* (si veda la bibliografia)





## INTRODUZIONE

*Per un'intertestualità storicizzata*

Ogni ricerca parte con un bagaglio di esperienze e di metodi acquisiti, ma l'oggetto di studio concreto detta poi le sue regole mentre lo scopriamo, e dobbiamo continuamente riformulare i nostri strumenti e le coordinate di osservazione, anche attraverso il confronto con griglie di lettura offerte da altre varie discipline, rielaborandole per il nostro obiettivo. Così, un discorso compiuto, in cui esporre le questioni metodologiche, può essere formulato solo alla fine del percorso e, anche se poi viene posta all'inizio del volume, l'introduzione vuole rendere conto proprio di tutte le riflessioni che hanno portato alla proposta d'insieme. È questo il momento di dichiarare perciò il modo osservare l'intertestualità che abbiamo maturato lavorando sul legame di Boiardo con l'opera di Dante, perché il tentativo di comprendere più a fondo le dinamiche del fenomeno nei suoi valori storico-comunicativi, secondo coordinate differenti rispetto a quelle adottate in passato, ha comportato l'assunzione anche di un atteggiamento metodologico.

L'intertestualità è un fenomeno così rilevante, quasi imprescindibile, della dimensione letteraria da aver suscitato grandi dibattiti, anche con riserve sulla sua stessa validità in certi casi.<sup>8</sup> Pur mettendo da parte alcune posizioni estreme, restano comunque delle aporie nello studio dei fenomeni di ripresa che ci invitano a ripensare la questione da prospettive differenti, per rispondere ad alcune sollecitazioni che negli schemi in uso non trovano una risposta. I limiti dell'approccio tipologico-formale, stabilito dai primi lavori sull'argomento, sono ancora più evidenti quando si ha a che fare poi con Dante. Fra gli anni '60 e '70 del secolo scorso più lavori sono stati dedicati al dantismo di Boiardo e di Ariosto secondo una linea che ha portato a considerare la *Commedia* prevalentemente un repertorio linguistico e stilistico, segnando così in modo più generale una determinata

---

<sup>8</sup> Oltre ai già menzionati STORINI 2015 e GRENDENE 2021, lavori da tener presenti in relazione alle nostre riflessioni sono quelli sul dantismo di Pulci e Ariosto, CABANI 2003 e BARTOLI 2017, con osservazioni che guardano anche al metodo per evidenziare delle carenze, manifestando la crescente necessità di superare i confini del formalismo verso le implicazioni ermeneutiche del fenomeno. Dubbi sulla possibilità di parlare di intertestualità, e dunque individuare riferimenti precisi, sono stati avanzati in particolare per la letteratura medievale, che presenta certo un codice condiviso e ripetitivo di immagini e formule (GIUNTA 2002). Crediamo comunque che non si debba portare l'assunto all'estremo e negare ogni contatto diretto fra testi, anche per quanto riguarda i primi secoli della letteratura in volgare (CAMBONI 2011, 9-20).

impostazione degli studi sull'intertestualità nell'ambito dell'italianistica.<sup>9</sup> L'immagine del repertorio risulta in piena sintonia con il concetto strutturalista di sistema, e sfocia in atteggiamenti di natura tipologica, già in Segre con le varie riprese dantesche riscontrabili nel *Furioso* incasellate all'interno di categorie dettagliate.<sup>10</sup> L'idea di repertorio si rivela utile, e in molti casi assistiamo all'uso anche involontario di materiale immagazzinato nel vocabolario poetico attraverso le letture fatte. Ma questa concezione non riesce a rendere conto di alcuni aspetti, perché si hanno anche riprese motivate dal punto di vista ideologico, oltre il solo piano formale. Occorre perciò distinguere, e spetta alla sensibilità dello studioso questo compito, sulla base degli elementi forniti dal contesto culturale e dal dettato dell'opera.

Il *modus operandi* formalista è rimasto la linea dominante nei commenti, oggi considerati i luoghi principali per rendere conto dei fenomeni intertestuali, e anche nei saggi di repertorio e negli studi sulla lingua di un autore.<sup>11</sup> Le ricerche interpretative osservano invece le riprese insieme ad altri elementi in funzione di un discorso più ampio. Potrebbe però risultare interessante mettere alcune spie testuali sotto la lente d'ingrandimento e vedere quali piste di lettura sono in grado di

---

<sup>9</sup> Sono stati fondamentali SEGRE 1966, BLASUCCI 2014 [1968], OSSOLA 1976 dedicati al caso di Ariosto, e sulla scia di questi si collocava poi CREMANTE 1970 per Boiardo. Dico che questa linea ha segnato gli studi italiani perché anche in lavori recenti e su autori diversi, l'intervento di Segre è tuttora invocato come autorità metodologica (uscendo dal genere cavalleresco, pensiamo al dantismo di Poliziano trattato da DELCORNO BRANCA 1999 e CURTI 2000). In altri ambiti le cose sono andate in maniera differente: negli stessi anni in cui Segre si occupava del dantismo di Ariosto in termini strutturalisti, un'anglista come SAMUEL 1966 guardava alla presenza dello stesso modello in Milton ma da prospettive differenti, che per certi versi si avvicinano a quella che qui proponiamo, cioè osservare i casi di intertestualità a partire dal commento su cui l'autore aveva letto il poema sacro, anche se in quel caso l'indagine non ha comportato riflessioni concettuali e di metodo, che non servivano da una parte per l'assenza di un certo *background*, e dall'altra perché non c'era l'intenzione di considerare il fenomeno da un punto di vista semiotico. In ogni caso, anche se il lavoro in vari punti mostra limiti di accuratezza filologica o un mancato approfondimento possibile, può rappresentare per noi uno stimolo interessante.

<sup>10</sup> Atteggiamento tipologico che, se osservato sul lungo periodo, sfocia in certe tendenze della scuola strutturalista francese, esemplificate al massimo nelle proposte genettiane (GENETTE 1982), dove prevale uno sguardo esclusivamente sincronico, o meglio ancora a-cronico di cui parleremo fra poco (su questi aspetti di Genette si sofferma anche GRENDENE 2021, 67-68).

<sup>11</sup> Gli strumenti digitali odierni consentono di produrre commenti più ricchi rispetto al passato proprio nella parte dedicata all'indicazione di fonti e rimandi, ma ci sono aspetti problematici in questo che finisce col rivelarsi un surplus, non sempre ponderato sul piano qualitativo. Molto materiale rientra effettivamente nel vocabolario di un autore, ma il servirsene non implica per forza un riferimento intenzionale, anche perché lo stesso elemento potrebbe trovarsi in più di un modello. Il tentativo di trovare sempre uno o più rimandi (o addirittura ipotesi di combinazione delle fonti) genera confusione fra intertestuale e interdiscorsivo nella descrizione offerta dal commento, dando un peso eccessivo a elementi di repertorio e trascurando invece gli aspetti importanti a fini interpretativi. Oggi i controlli sulle banche dati rendono pressoché immediati e autonomi spogli e concordanze, ma la ricchezza ipertrofica delle note si rivela in realtà un'esigenza superata. Ogni edizione commentata è preceduta da un'introduzione dove si affrontano varie questioni, e fra queste può trovar posto – in modo ancor più rilevante di quanto già non accada – tutta la questione delle letture e dunque del repertorio dell'autore, riportando esempi testuali significativi. Ma trattandosi di repertorio e *topoi*, non occorrerà poi nelle note accumulare infiniti rimandi a questo bacino interdiscorsivo, per evitare di apporre ad ogni elemento del testo un *cf.* (salvo nei casi in cui serva a chiarire il senso letterale del dettato attraverso un precedente), e per non far passare l'idea che l'autore si rifaccia sempre intenzionalmente a qualcosa in ogni passaggio dei suoi versi, quando in molti casi si tratta solo di riverberi del vocabolario poetico diffuso. Un ripensamento dei commenti forse è oggi ancora più importante perché, salvo alcuni interventi limitati, sono le sedi per eccellenza preposte a rendere conto dei riusi e, da una parte per impostazione e dall'altra per ragioni di spazio, la questione intertestuale viene affrontata nella sola ottica formalista, riducendo le possibilità di sviluppare ulteriori implicazioni del fenomeno.

dischiudere.<sup>12</sup> Allusioni determinanti per il senso appariranno ricche di implicazioni a patto di considerarne la storia, a partire da come il testo-modello veniva letto e recepito nei differenti sistemi culturali, certo con la consapevolezza che non è possibile applicare questo ragionamento in modo estensivo a ogni elemento perché – torniamo a sottolinearlo – repertorio e riusi concettuali coesistono seppur con dosaggi differenti in base alle situazioni, ai periodi e ai generi.

I lavori di scuola strutturalista hanno avuto il grande merito di impostare in modo nuovo il problema rispetto all'ottocentesca critica delle fonti, dando centralità al dato formale come parte fondamentale di ogni lavoro sui testi, privilegiando però la visione interna del sistema e delle strutture di un testo, o dell'intera produzione di un artista, e così la classificazione delle riprese e i repertori sono gli esiti naturali del processo di ricerca. La critica erudito-documentaria, con la sua impostazione filologica, garantiva invece l'attenzione al contesto e la storicizzazione dei fatti, ma finiva spesso per considerare tutto ciò in modo rigido, fermandosi all'accumulo di dati e nozioni – come con le fonti per l'appunto – senza riuscire a valorizzare il farsi letterario in quanto processo comunicativo dinamico. Per questo bisognava arrivare infatti alla prospettiva semiotica, che si affaccia negli studi letterari poco dopo quella puramente strutturale, e arricchisce il quadro con nuove questioni: i testi sono visti come messaggi, ed escono dal solo spazio della creazione artistica, con le sue strutture e forme, per entrare in quello della discorsività, con una rinnovata attenzione al contesto inteso come spazio di relazione fra l'autore-emittente e il lettore-destinatario. Questo mutamento, in particolare in ambito italiano, porta a superare la concezione a-storica determinata dallo strutturalismo, senza ricadere però nella visione documentaria.<sup>13</sup>

E siamo arrivati al punto, l'a-storicità come aporia specifica nello studio dell'intertestualità su base formalista-strutturale. Senza tornare all'impianto storicista della critica delle fonti, si deve valorizzare, in chiave ermeneutica, la natura comunicativa del fatto letterario. La semiotica andava in questa direzione ma, nonostante alcune considerazioni generali, non ha inciso in modo

---

<sup>12</sup> Con questa immagine pensiamo all'impostazione metodologica che GINZBURG 2020, 255, 2021a e 2021b riconosce come fondante nella sua concezione di microstoria culturale (distinta dalla corrente di impianto sociologico): una riduzione della scala d'osservazione per trasformare in oggetto d'indagine ciò che per altri potrebbe essere solo una nota a piè di pagina, o nel nostro caso una breve nota di commento, dunque la ricostruzione di un paradigma indiziario complesso sulla base di piccole spie, per tornare a precedenti riflessioni dello studioso (GINZBURG 1986). Si tratta di tenere insieme entrambi i piani, la microtestualità (forma) e il macrocontesto culturale (storia), perché i dettagli si dimostrano rivelatori di senso se nel nostro ragionamento li facciamo interagire col loro contesto d'appartenenza, e a quel punto l'inversione di prospettiva può illuminare il quadro intero.

<sup>13</sup> Per le fasi della critica di quegli anni si veda CORTI 2001b [1969], in particolare 449-451, ma si guardino anche CORTI-SEGRE 1973 e SEGRE 1985 [1977], 61-75. Certo la semiotica è una disciplina con un alto grado di astrazione potenziale e questa sua caratteristica potrebbe farla allontanare «dal suo compito primario, il chiarimento e l'illustrazione dei processi comunicativi tra individui o gruppi attraverso lo spazio e il tempo», perdendo dunque il contatto con la comunicazione reale che dovrebbe essere il suo obbiettivo, ma l'attitudine filologica è centrale proprio come contrappeso (SEGRE 1979, 6). Per un quadro più recente degli studi di semiotica del testo si rimanda a MARRONE 2011.



determinante sul metodo di studio intertestuale consegnato dal periodo strutturalista, e non ha determinato perciò cambiamenti di rotta in questo settore.<sup>14</sup> D'altronde Corti non insiste sull'aspetto storico dell'intertestualità nel più noto *Principi della comunicazione letteraria*, ma solo in interventi successivi, e l'indicazione di una «dimensione storica intertestuale» – o «intertestualità diacronica» – non ha stimolato ulteriori riflessioni e applicazioni effettive.<sup>15</sup> Anche Segre, occupandosi di intertestualità in sede di metodologia, diede maggiore attenzione alla componente storica: da una parte propose la nozione di interdiscorsivo per far riferimento al più ampio sistema culturale, che non implica un rapporto diretto fra due testi (SEGRE 1982), e dall'altra parlò della necessità di valutare le riprese in base al contesto (SEGRE 1985). La prima proposta trovò grande seguito, ma le osservazioni sulla rilevanza del contesto non videro effettive e sistematiche realizzazioni, non scalfirono la predominanza assunta dal precedente lavoro su Ariosto, dove però emergeva la natura volutamente astorica dello strutturalismo.<sup>16</sup>

Lo strutturalismo degli anni '60-'70 – sulla base di assunti elaborati in precedenza dal formalismo e dalla linguistica strutturale – si poneva come corrente filosofica a cui fecero seguito applicazioni nell'ambito della critica letteraria. Kristeva proponeva in quel contesto la nozione di *intertextualité* in una riflessione teorica sulla natura della testualità, che nel rapporto fra testi annulla le distanze temporali nella compresenza: ogni testo ne accoglie in sé altri in simultaneità. L'interesse è per la testualità in sé, vista come sistema autosufficiente, e in questa visione viene meno ogni aspetto di rilevanza comunicativa, perché non interessa nemmeno se il sistema ha un messaggio da trasmettere.<sup>17</sup> Si guardano i testi come sistemi chiusi, o come elementi fra loro

---

<sup>14</sup> Il fatto che le formulazioni sorte in seno alla semiotica non abbiano inciso in modo forte per quanto riguarda l'intertestualità è testimoniato anche dalle istanze che negli ultimi anni si sono fatte avanti da più parti circa l'esigenza di sviluppare in senso ermeneutico le indagini: già JACOMUZZI 2005, ma ancora STORINI 2015 e, in riferimento al caso specifico del dantismo ariostesco, BARTOLI 2017 che abbiamo già menzionato.

<sup>15</sup> CORTI 1997, 15-32, in particolare 18 e 21.

<sup>16</sup> Con la contrapposizione fra storico e astorico non stiamo pensando in questo momento a questioni connesse al binomio linguistico sincronia/diacronia, perché comunque ci fu una corrente di diacronia strutturalista (riconosciuta anche da Saussure). Per astoricità intendiamo qui una tendenza all'astrazione universalizzante, che porta a vedere i fenomeni (linguistici, antropologici, letterari) staccati dal contesto di riferimento, dalla situazione particolare e specifica. SEGRE 1979, 15-16 osservò che «la struttura dell'opera non può essere intesa pienamente a prescindere dal contesto», e se restando nel piano sintagmatico e interno al testo non vengono chiarimenti, «le può venir luce dal paradigma, anzi dai paradigmi a cui i suoi elementi si richiamano», perché «il valore dei significati è anche determinato, *in absentia*, dalla loro appartenenza a un sistema semiotico coevo», alludendo poi a meccanismi di natura implicante del senso. Ma queste osservazioni, produttive in ambiti come narratologia e studio della dialogicità, non portarono a ripensamenti negli studi intertestuali, per i quali non si andò verso la considerazione degli elementi paradigmatici di contesto, alla base delle implicazioni di valore, come potevano essere i supporti ricettivi esegetici.

<sup>17</sup> Gli esiti estremi sono quelli del principio della morte dell'autore, che ha a monte la programmatica sostituzione operata da Kristeva della (inter)sogettività con la (inter)testualità, passaggio che porta a minimizzare lo stesso ruolo di un autore e il suo rivolgersi ad un pubblico

connessi nel più ampio sistema letterario, che però resta in sé un sistema chiuso sulle relazioni interne, senza considerare l'apertura delle dinamiche comunicative. Questa idea fa perdere di vista la profondità storica – che invece caratterizza le connessioni e i diversi testi coinvolti – anche perché non prende in considerazione gli elementi di mediazioni fra le opere e fra queste e la realtà extratestuale (o extra-sistema).<sup>18</sup>

Pur al di là di tutto il complesso sostrato filosofico, anche in campo critico-letterario la tendenza alla sincronia rimase, come portato più generale della corrente di pensiero in voga al tempo. Sono allora necessarie ulteriori riflessioni se si vuole osservare il fenomeno senza trascurare la complessità di aspetti che fanno capo invece alla loro natura storica. Confrontando la porzione testuale d'origine e quella data dal nuovo inserimento, la metodologia standard mette i due elementi (stilistici o tematico-situazionali) sullo stesso piano, considera il modello un assoluto immutabile nel suo valore e osserva i cambiamenti all'interno di un ventaglio interpretativo spesso limitato alle due opzioni di omaggio e ironia.<sup>19</sup> Questo atteggiamento non si pone in alcun modo il problema di come altri lettori storici leggessero il modello in contesti differenti (critica simile tra l'altro a quelle avanzate allo strutturalismo già dalle prime riflessioni sulla ricezione).<sup>20</sup>

Alcuni lavori avevano introdotto presto considerazioni innovative, pensiamo a *Memoria dei poeti e sistema letterario* di Conte del '74, che sottolineava l'importanza del contesto storico-culturale per comprendere il valore di un riuso: l'arte allusiva è un rapporto fra realtà diverse in una dinamica di rifunzionalizzazione del materiale preesistente secondo il «criterio della motivazione» ideologica.<sup>21</sup> Veniva così una prima importante spinta a considerare l'intertestualità in base al contesto in cui il fenomeno aveva luogo per comprenderne le ragioni, e noi certamente ripartiamo da questa stessa idea. Ma in Conte la valutazione era fatta ragionando sempre sui soli testi coinvolti

---

<sup>18</sup> Si fa riferimento a KRISTEVA 1969, per cui si vedano ORR 2003, 20-32 e ancora GRENDENE 2021, 13 e 53. Per il pensiero strutturalista cfr. FORNERO-RESTAINO-ANTISERI 1991, 314-483. Per avere una panoramica delle riflessioni attorno all'intertestualità cfr. BERNARDELLI 2000 e 2013. Per quanto riguarda l'ambito filologico-letterario, una riflessione attenta sulla sincronia dello strutturalismo si trova in SEGRE 1985 [1977], 23-59, dove poi la questione viene approfondita evidenziando comunque come in questa corrente trovasse già posto una forma di diacronia, contrapposta però alle correnti storiciste. Senza entrare ora nella discussione, a noi interessa solo constatare come la tendenza alla sincronia abbia lasciato tracce rilevanti proprio nello studio dei fenomeni intertestuali.

<sup>19</sup> Tra l'altro, andrebbe già solo osservato che sintonia o disaccordo sono atteggiamenti che un lettore può assumere anche davanti al filtro che condiziona la sua ricezione del modello, e non bisogna trascurare questo aspetto, perché il processo ricettivo in sé amplia il ventaglio delle possibilità, dato che un testo può essere stato letto in un modo diverso da come l'aveva inteso il suo autore all'inizio, e allora davanti a casi di ripresa pregnanti bisognerebbe vagliare la possibilità di varie strade ermeneutiche.

<sup>20</sup> D'altronde le teorie ricettive sono nate proprio come reazione all'astoricità formalista e strutturalista, o meglio alla dicotomia tra l'oggettivismo storico, teso ad un ideale e sicuro recupero del senso di un testo, e la critica formalista, attenta ai valori interni fino al punto di isolare il testo dal contesto.

<sup>21</sup> CONTE 2012, 52-57, naturalmente con richiamo al noto saggio di Pasquali del 1942 sull'arte allusiva (PASQUALI 1968).

direttamente nel processo, senza approdare a considerazioni su filtri di lettura come i commenti, anche perché nello studio delle scelte intertestuali fatte da autori classici, riprendendo loro modelli precedenti, mancherebbero nella maggior parte dei casi materiali di questo tipo. Semmai c'è attenzione per la mediazione di altri poeti e per gli intrecci fra diversi modelli che soggiacciono alle volte ad un rimando intertestuale.<sup>22</sup> Noi crediamo, invece, che proprio i paratesti esegetici possano rappresentare un valido punto di caduta nello studio dei fenomeni intertestuali, specie per un periodo come quello umanistico-rinascimentale in cui vedremo, col caso esemplare di Boiardo, che alcune scelte di ripresa trasmettono un particolare valore ideologico e tematico sulla base di come il commento ha presentato il modello. L'idea è che oggetti culturali, quali i commenti, assumano una funzione di snodo centrale per i processi letterari e per i vettori ricettivi lungo cui questi si sviluppano, agendo come fulcri semiotici nella determinazione del significato di alcuni elementi del testo, sia in fase di produzione che di lettura.

Parlando di teoria della ricezione facciamo riferimento alle prime formulazioni della scuola di Costanza, alle proposte di Jauss sulla *Rezeptionsgeschichte*, una comprensione storica del vivere di opere e testi nella lettura e in ciò che la condiziona, al di là del solo momento creativo autoriale. Questa impostazione porta a valorizzare la natura comunicativa della storia letteraria, in cui ogni

---

<sup>22</sup> Va detto che intento di Conte era anche dimostrare che in molti casi i rimandi fra testi non sono dovuti a derivazione diretta e intenzionale, ma al comune legame con una precisa codificazione letteraria. Ma ci sono casi in cui l'intertestualità dipende invece da un preciso scopo comunicativo. In ogni caso, i commenti di scoliasti tardo antichi su autori precedenti sono rilevanti, per la nostra prospettiva, occupandosi poi di autori del primo Medioevo e successivi, ma non per gli autori classici, e non ci sono rimaste se non tracce frammentarie dell'attività esegetica precedente, ad esempio degli allegoristi omerici del V sec. a. C.

autore agisce per essere letto, e così riconosce come assunto fondante per il senso di un'opera la sua continua relazione con il pubblico, e non solo con le altre opere.<sup>23</sup>

Noi stiamo proponendo di guardare all'intertestualità dal punto di vista della ricezione per comprendere che gli effetti di certe scelte intertestuali sono determinati dai filtri che hanno condizionato la ricezione del modello, non solo dal modello stesso.<sup>24</sup> Non si tratta solo di verificare – tramite l'indagine filologico-testuale – un'ipotesi fattuale (quale Dante leggeva Boiardo), come invece sarebbe in una mera prospettiva storico-erudita: il fine interpretativo impone di partire dalla raccolta dati ma per andare oltre l'accumulo degli stessi, e oltre le sole dimostrazioni deterministiche dei nessi, per avvicinarsi ermeneuticamente ai 'moventi' valoriali e culturali delle scelte poetiche, intese nella loro natura semiotica. Occorre recuperare la complessità dell'intertestualità come fenomeno comunicativo diacronico e non simultaneo, in cui sono coinvolti più testi rispetto ai due soli che vediamo ad un primo sguardo, perché il contatto è sempre veicolato da ulteriori elementi, che devono trovare maggior spazio negli studi. Il messaggio che viaggia da emittente a destinatario non è autonomo ma – come insegna la pragmatica – in relazione col contesto, e ciò vale anche per l'ambito letterario.<sup>25</sup> Ogni ripresa ha senso in quanto atto

---

<sup>23</sup> Sulla teoria della ricezione si vedano HOLUB 1989 e CADIOLI 1998. Atto fondativo di questa linea di studi fu la prolusione di Jauss a Costanza, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* (JAUSS 2016 [1967]). Molto rilevante è poi anche JAUSS 1988, dove si sottolinea che ogni autore – produttore di letteratura – è a sua volta anche lettore – ricettore – e non si può prescindere da ciò nella considerazione del dialogo interno alla tradizione. Questo aspetto deve portare a rivalutare le relazioni solitamente descritte con le categorie di fonte, influsso e modello all'interno di un paradigma differente che privilegi la natura dialettico-comunicativa. Rilievo importante, anche se non segnò ricadute effettive nello studio dell'intertestualità, quanto meno per l'italianistica, ma con cui Jauss offriva chiaramente uno stimolo nella direzione che a noi qui interessa, e cioè l'idea che la ricezione prodotta e mediata da un testo esegetico dà occasione e materiale poi per un nuovo momento produttivo in altri autori. Ciò porta nella stessa sede ad una messa a fuoco del concetto di filtri, gli istituti del sistema culturale e letterario che mediano la conoscenza dei testi. Jauss si basava su riflessioni teoriche di vari studiosi, che non possiamo qui ricordare tutti, ma importante fu in particolare VODIČKA 1994 [1941], secondo cui c'erano sempre presupposti storicamente determinati nella lettura dei testi in un preciso contesto e con un bagaglio circoscritto di conoscenze. Alla base delle riflessioni jaussiane c'era poi anche l'ermeneutica gadameriana. Il filosofo affermava con forza la storicità di ogni esperienza, ma da ciò faceva derivare un assunto opposto: ogni interprete, in quanto storicamente situato, è vincolato al suo contesto e non può conoscere un orizzonte altro. Il filologo, pur accogliendo alcuni stimoli ermeneutici che davano rilevanza alla posizione del lettore, andava in un'altra direzione sostenendo la ricostruzione storica. In un secondo momento invece la scuola di Costanza, sotto la spinta dell'anglista Iser, sposterà il suo interesse dal lettore storico al lettore assoluto e implicito: si passa dalla *Rezeptionsgeschichte* all'esperienza estetica, in una deriva a-storica che confina con tutte le pratiche decostruzioniste *reader-oriented*, che appiattiscono nuovamente la distanza storica schiacciando ogni testo sulla nostra percezione di lettori odierni, radicalizzando i portati dell'ermeneutica gadameriana. Si veda KABLITZ 2003, 91-101 per un'analisi delle formulazioni di Jauss in relazione ai presupposti teorici e al confronto con i successivi sviluppi della teoria letteraria. Una forte reazione davanti agli sviluppi a-filologici della scuola ricettiva, tesa invece ad un atteggiamento storico, è quella di HEMPFER 1998 e 2004 [1987], in particolare 7-26, di cui daremo fra poco conto.

<sup>24</sup> Questo vale per le riprese intertestuali pregnanti, ma volendo anche per quanto riguarda la formazione dello stesso repertorio: il modo in cui circola la lirica determina il costruirsi di un certo vocabolario. L'accesso al Dante lirico avviene attraverso canzonieri miscellanei, e così questa appare come una componente insieme ad altre della *koiné* lirica. Il canzoniere petrarchesco assume invece una forma organica, basata sull'intenzione d'autore, e così agisce in un altro modo sulla formazione del codice poetico.

<sup>25</sup> Fondamentale per ogni considerazione sulla natura comunicativa della letteratura rimane CORTI 1976, che aveva assimilato anche l'importante lezione ricettiva della scuola tedesca arrivando alla consapevolezza che «il punto di vista sociologico [diremmo storico] e quello semiologico dovranno interagire nella costruzione di una storia della letteratura che sia anche rispettivamente storia dei lettori e tipologia della lettura» (Ivi, 61).

comunicativo prodotto dall'autore e indirizzato ad un lettore, con un'intenzione di significato che si basa sulla lettura fatta del modello. In ragione della «carica polisemica» propria dei testi «ogni epoca applica i suoi codici di lettura», e introduce perciò nuove chiavi da cui dipendono i cambiamenti di valore da attribuire agli elementi usati nella comunicazione.<sup>26</sup> Come tutti gli atti comunicativi, anche la scelta intertestuale prevede l'utilizzo di un codice condiviso, e tutti i partecipanti (poeta e lettori) devono essere in possesso della chiave contestuale per decifrarlo – specie quando l'intertestualità non ricade nel semplice repertorio formale – e questa può essere rappresentata dall'esegesi di riferimento.

Se all'intertestualità, come alle altre strategie poetiche, va riconosciuta una piena dimensione semiotica, occorre fare un passo avanti e valutare i contatti fra testi sulla base del contesto di lettura.<sup>27</sup> Per la pragmalinguistica gli enunciati funzionano secondo il principio di rilevanza, cioè quando i fattori contestuali e di trasmissione del messaggio soddisfano le aspettative necessarie affinché il processo abbia sul destinatario l'effetto desiderato dal mittente.<sup>28</sup> La rilevanza

---

<sup>26</sup> CORTI 1976, 18 e 62-68

<sup>27</sup> D'altronde va anche riconosciuto che ogni caso di intertestualità rappresenta prima di tutto un enunciato, e per questo funziona anche secondo i principi pragmatici. Certo ha uno statuto speciale visto che si tratta di un enunciato poetico costruito sul precedente enunciato di un altro scrittore, anche perché nel campo letterario siamo davanti ad una comunicazione particolare, che vede il riuso di una parola non standard che si porta poi dietro una trama storico-ricettiva che ne determina le declinazioni di valore.

<sup>28</sup> Per gli studi pragmatici abbiamo preso come riferimenti SPERBER-WILSON 1986, BUBLITZ-NORRICK 2011 e SCHMID 2012. Agli inizi la pragmatica si rivolgeva alla sola comunicazione orale e alla lingua d'uso, ma col tempo, a partire da spinte maturate fra anni '80 e '90, c'è stato uno sviluppo della disciplina in direzione storica, fino a filoni d'interesse come la pragmatica letteraria e la pragmatologia, rivolte ad uno studio delle dinamiche comunicative nella dimensione storica, con particolare attenzione al rapporto autore-lettore nelle fasi di produzione e ricezione e nel rapporto autore-lettore (ed ecco la sintonia con la teoria ricettiva). E ci sembra giusto ricordare che già alcuni teorici della ricezione avevano suggerito che la *Rezeptionsgeschichte* fosse in un certo senso la pragmatica della letteratura (WARNING 1994). Per farsi un'idea delle applicazioni attuali della pragmatica allo studio della letteratura si possono vedere alcuni casi in area anglosassone: MEY 2000, che indica come obiettivo della disciplina la comprensione degli «effects that authors, as text producers, set out to obtain, using the resources of language in their efforts to establish a “working cooperation” with their audience, the consumer of the texts»; ID. 2011, che si concentra su narrativa e dialogicità, a partire anche dalla lezione di Bachtin (singolare sintonia con Segre); PILKINGTON 2000, che lavora sulla nozione di rilevanza degli effetti poetici (il discorso riguarda però il solo piano retorico-formale e gli effetti prodotti in un lettore ipotetico, o meglio astratto, un'ottica che si avvicina di più al ricezionismo di Iser). Si veda poi la prima sezione di interventi in JUCKER 1995, dove si chiarisce lo scopo della *pragmaphilology* come interpretazione dei testi passati non solo sul piano testuale ma nelle dinamiche comunicative che li vedevano coinvolti. Questi studi partono dall'ambito linguistico per approdare a considerazioni che confinano con il settore degli studi letterari, ma Corti e Segre erano già andati in una direzione analoga ('semiotica filologica'), seppur seguendo il percorso inverso. Da quello che ci risulta, però, pragmatica letteraria e pragmatologia non si sono occupate di questioni intertestuali, ma noi crediamo che le scelte di ripresa pregnante siano sempre fatte con un'intenzione che va ricostruita, e il cui effetto si basa sul principio di condivisione, e perciò sulla capacità del destinatario di cogliere la strategia messa in campo. D'altronde, negli studi linguistici ha preso piede la *quotation theory* – anche se non ha ancora interessato la pragmaletteratura –, e pure qui si dà centralità al contesto per osservare i casi di citazione diretta di parole altrui, nella convinzione che «we don't just produce words they previously produced, and consider those words as some uninterpreted formal objects, we use those words [...] to characterize the contents of assertions and beliefs [...] We use them in our context» (JOHNSON 2017, 294). Su questo settore si possono vedere anche BRENDEL-MEIBAUER-STEINBACH 2011 e ARENDHOLZ-BUBLITZ 2015. Sono stimoli interessanti per superare i limiti eruditi e formalisti: il quadro concettuale della pragmatica vale per la comunicazione *tout court*, anche per la letteratura, e il discorso può essere esteso oltre la citazione marcata e diretta a cui la *quotation theory* per ora ha fatto riferimento, verso la più ampia e complessa casistica intertestuale, con allusioni, rimandi velati, riprese non segnalate, anche tematiche e non solo verbali.

e l'efficacia di un atto comunicativo si misurano sulla condivisione di un *common ground* e delle relative presupposizioni, su cui poggia il senso di determinati elementi e la possibilità di farvi inferenze. Certo con tratti particolari e specifici, ma le riprese poetiche sono anche e prima di tutto degli enunciati, degli atti linguistici, e allora la rilevanza dell'intertestualità – se sviluppiamo implicazioni insite già nell'idea pasqualiana di arte allusiva – dipende dalla condivisione non solo del codice (la tradizione poetica), ma anche del filtro condiviso con cui lo si è assimilato, ad esempio un determinato apparato esegetico.<sup>29</sup> Le pratiche di riuso e gli effetti che vogliono produrre confinano così rispettivamente con fenomeni pragmatici come presupposizione, implicature e inferenze, perché si rimanda a qualcosa che non viene detto apertamente nel perimetro del testo ma è dato da un fattore esterno.<sup>30</sup> Questo meccanismo può funzionare solo se c'è a monte il presupposto di un *common ground*, dunque la condivisione di istituti letterari come i commenti, paratesti, su cui si basa il senso della scelta autoriale e che consentono ai lettori di decifrare i rimandi inferendone il valore concettuale.<sup>31</sup> Sulla base di questo quadro metodologico – e dei parametri di natura comunicativa che abbiamo cercato di delineare per intendere il ruolo dei filtri esegetici – andando avanti nel lavoro cercheremo di mettere in evidenza come ciò si realizza direttamente sul piano letterario dei testi nella loro concretezza.

Se nel corso del tempo il venir meno del contesto condiviso con l'autore può generare anche letture creative – per noi stimolanti da studiare – nel lavoro filologico occorre ridurre al minimo questa eventualità per giungere ad una corretta interpretazione, e perciò occorre un'operazione di recupero del contesto.<sup>32</sup> Non vogliamo però fare né uno studio sulla fortuna né un lavoro di storia

---

<sup>29</sup> Per la pragmatica, affinché la comunicazione funzioni, non basta condividere il codice, o meglio il materiale linguistico: i destinatari possono fare inferenze adeguate solo se condividono con l'emittente anche un patrimonio di conoscenze di riferimento, quello che dà valore al codice per come è usato nel contesto specifico. Rispetto alla concezione pasqualiana, e anche all'impostazione intertestuale, è questo il passo in più da fare, in maniera programmatica.

<sup>30</sup> Già CULLER 1976 aveva proposto di accostare l'intertestualità al concetto linguistico di presupposizione, in una riflessione però diversa: legato alle concezioni di Kristeva, considera la testualità un discorso funzionante proprio per la sua natura intertestuale, e dunque perché gli enunciati presuppongono altri testi a cui fanno riferimento. Noi, in un'ottica pragmatica, pensiamo che l'intertestualità in quanto strategia comunicativa possa essere messa in atto solo sulla base di una presupposizione, e abbia come obiettivo in sede ricettiva un'inferenza valoriale da parte del lettore. L'intertestualità in un certo senso può essere vista come un'implicatura (quanto suggerito in modo implicito dal testo, al di là della sua forma immediata) che funziona a partire da presupposizioni basate su un *common ground*, o meglio, le scelte intertestuali sono implicature nel momento produttivo, e dunque richiedono nel momento in cui il testo viene ricevuto dal lettore un'inferenza.

<sup>31</sup> Certo poi la comunicazione è stratificata, con lettori che si collocano a diversi livelli di competenza, e allora alcune implicazioni intertestuali saranno accessibili solo ad un settore specifico del pubblico letterario.

<sup>32</sup> La centralità di questo elemento è evidente di per sé, ed è sottolineata dalle teorie del contesto, per continuare il dialogo con la linguistica. È il contesto a offrire il sapere su cui il discorso fonda la sua rilevanza nella comunità culturale in cui avviene l'atto comunicativo. Ogni testo fa riferimento al contesto per specificare i suoi significati, e naturalmente fanno parte del contesto comunicativo-letterario anche i riferimenti su cui si basano le strategie intertestuali, e cioè i modelli e gli apparati che ne veicolano la circolazione. Per le teorie del contesto rimandiamo a CLARK-MARSHALL 1981 e VAN DIJK 2008.

della tradizione, ma partire dagli elementi e i dati offerti da questo tipo di indagini per svilupparli in direzione ermeneutica e ritrovare l'ottica comunicativo-ricettiva di Boiardo e dei suoi lettori, capire la percezione che potevano avere di Dante e dunque che valore i concreti casi di ripresa nei testi del conte di Scandiano potevano assumere in quel preciso contesto per il pubblico ferrarese.<sup>33</sup> Insomma, si potrebbe anche dire una filologia della comunicazione intertestuale su base ricettiva, o una pragmaf়ilologia dell'intertestualità. La precisazione è importante perché, quando si hanno tentativi di superare la sola impostazione tipologica da repertorio, spesso si avanzano valutazioni partendo da una considerazione in assoluto del testo alluso, o pensando al suo valore originale – da noi oggi ricostruito –, ma così non si rispetta il criterio di storicità che impone di riconoscere un Dante specifico per ogni contesto. Se si lavora su un modello e i suoi lettori coevi, la condivisione del contesto è in sincronia, ma quando ci si occupa di un rapporto che avviene sulla diacronia, si ha a che fare con un destinatario di secondo livello, per il quale il contatto diretto è venuto meno, e così anche i riferimenti non sono immediati. In questi casi l'opera allusa andrà valutata in base al contesto del ricevente secondario (in cui circolavano determinati filtri paratestuali), che può diventare a sua volta emittente di una nuova opera in cui si serve di quella precedentemente letta e assimilata.<sup>34</sup> Si tratta, in estrema sintesi, di un lavoro di immedesimazione storico-comunicativa, perché ogni ripresa implica una precedente, e determinata, fase di ricezione su cui occorre interrogarsi per capire come poteva essere letto e interpretato un passo di Dante da Boiardo e i dotti e poeti ferraresi del XV secolo, individuando il filtro condiviso che condizionava la circolazione dell'opera in quel contesto per tenerlo presente davanti alle singole tessere dantesche riprese dal conte di Scandiano.<sup>35</sup>

Per il ruolo dei testi biblici negli autori medievali e per le riprese dai classici durante Medioevo e Rinascimento, il ricorso a commenti ed esegesi ha già trovato applicazioni consistenti,

---

<sup>33</sup> Va da sé che l'impostazione ermeneutico-ricettiva proposta da Jauss, avendo fra i suoi obiettivi il superamento di certi limiti dello storicismo, non ricade nella mera storia della tradizione, ma da lì parte verso uno sviluppo ulteriore. HEMPFER 2004 [1987], 11 pone poi in modo chiaro la distinzione fra storia della fortuna di un autore – concezione ancora legata comunque ad un impianto tutto sommato storico-erudito – e ricezione in quanto dinamica semiotica e socio-comunicativa, su cui si basa la comprensione dei testi nella relazione autore-pubblico, e noi qui stiamo assumendo la ricezione nel senso chiarito da Hempfer.

<sup>34</sup> CORTI 1976, 57-61. Lo studioso è ultimo nella catena dei riceventi di secondo livello, con un ruolo particolare però che lo dovrebbe spingere a ritrovare il contesto di un ricevente primario. Ma quando l'indagine riguarda le scelte intertestuali la situazione si sviluppa su più livelli perché il filologo deve ricostruire il contesto di un autore che è ricevente secondario (Boiardo) di un testo-modello precedente (la *Commedia*) per capire con quale valore l'ha usato nel rivolgersi ai riceventi primari delle sue opere (il pubblico estense).

<sup>35</sup> Per il ruolo dei commenti nella cultura umanistica si vedano KRISTELLER 1944 e 1960, GRAFTON 1985 e 2009, LO MONACO 1992, VILLA 1997 e DE ANGELIS 2002, che osserva bene come la rilevanza di questi oggetti culturali rimane costante per le pratiche di lettura nel periodo compreso fra il XII sec. e il XV, per quanto poi le sue osservazioni restino ad un livello di storia culturale e della circolazione, senza prendere in considerazione le ricadute creative testuali in altri autori. E soprattutto DE ANGELIS 2002 constata come in alcuni casi l'importanza dei commenti arrivi a surclassare il testo stesso nella lettura.

anche se spesso i lavori si pongono nella sola prospettiva erudita, parlando prevalentemente di assemblaggio di fonti.<sup>36</sup> Nel caso dei modelli volgari l'attenzione per i commenti è ormai ben consolidata, ma in indagini tese soprattutto a ricostruire i contesti storici e la percezione culturale di un autore, senza fermarsi sul ruolo di mediazione degli apparati esegetici che possono condizionare i concreti casi di riuso a livello testuale e tematico. Se alcuni lavori hanno poi preso in considerazione i commenti insieme ad osservazioni su casi di intertestualità, non hanno però determinato un cambio di paradigma rispetto all'impostazione storico-documentaria e alla prospettiva di ricerca come sola verifica di ipotesi.<sup>37</sup> Una piena ottica filologica porta sì a prendere

---

<sup>36</sup> Numerosi e vari sono i lavori dedicati all'azione dell'esegesi biblica su autori medievali, e non serve qui ricordarli. Lo stesso può dirsi per quanto riguarda i classici, dove possiamo far presente anche lavori che verranno ricordati di volta in volta lungo la nostra indagine, perché legati a Boiardo o a generi da lui praticati come la bucolica: BATTERA 1987a, 1990a e 1990b, ZAMPESE 1994, interventi che prevalentemente guardano ai modelli classici ma con alcune brevi osservazioni sui commenti a testi volgari. BATTERA 1990b, 174, ad esempio, parla anche dei dantismi in alcuni autori bucolici del '400, ma li considera «materiale erudito», non rilevante e poco armonizzato rispetto al nuovo contesto di inserimento. Così però si riduce l'intertestualità a gioco d'intarsio, limitando la possibilità di guardare il fenomeno da altre angolazioni per evidenziarne implicazioni di significanza. Possiamo ricordare anche FUMAGALLI 1994 sui classici in Ariosto, a cui abbiamo fatto riferimento in CAZZATO 2024b, per segnalare la diversa impostazione concettuale e di metodo. L'idea di prendere in considerazione i commenti quando si lavora con l'intertestualità non è perciò del tutto nuova, ma fino ad ora si è trattato, tutto sommato, di pochi casi isolati e senza una riflessione metodologica, e soprattutto l'impostazione di base è rimasta quella erudita. I lavori hanno guardato poi soprattutto alla memoria di modelli classici, e non ai modelli volgari che pure a partire dal XV sec. sono dotati di una loro esegesi di supporto. Un'eccezione interessante è rappresentata da VILLA 1984 che, lavorando su Terenzio, imposta il discorso uscendo dagli schemi abituali nello studio sulla fortuna di un autore: nell'introduzione indica apertamente l'oggetto glossa come «mediatrice», riconoscendo che una volta ricostruito questo «è più facile arrivare a capire i processi di creazione dei poeti [...] i diversi passaggi di operazioni mentali nelle quali l'avvio è stato dato dalla lettura di Terenzio mentre il risultato è una costruzione in apparenza originale, sostenuta da elementi il cui valore può essere esattamente misurato solo in rapporto alla glossa» (Ivi, XI). Siamo d'altronde negli anni successivi alle formulazioni teorico-metodologiche della scuola pavese, a cui Villa era legata (si veda ad esempio VILLA 1992). Va comunque detto che poi nell'applicazione concreta al caso dantesco di riuso di Terenzio la prospettiva messa in campo vede lo studio della citazione in rapporto alle trafilie ricettive volto a identificare quale Terenzio leggesse Dante, senza però una successiva ricaduta in termini prettamente interpretativi sul testo dantesco. Come in altri lavori di quegli anni che si interessano ai commenti, anche qui la linea di fondo resta in parte legata alla storia della tradizione, e certo l'esegesi è connessa a questi aspetti ma che ha anche altre funzioni da valorizzare.

<sup>37</sup> Per una panoramica della situazione attuale delle linee storico-documentarie si veda TERRUSI 2012, ricordando che a partire dalla fine degli anni '70 proprio questo approccio, nella rinnovata attenzione erudita per le fonti e la storia della tradizione, rappresentò un'importante reazione davanti a certi limiti dello strutturalismo, pure senza aprirsi verso altre formulazioni metodologiche in corso. Pensando a lavori su cui poi torneremo nel corso dell'indagine, possiamo ricordare MONTAGNANI 1990 e ACCIARINO 2018, dedicato ad una particolare immagine inizialmente virgiliana e poi dantesca, e alla sua fortuna successiva. Si può tener presente poi il lavoro di DELCORNO BRANCA 1999 sui dantismi di Poliziano. Se all'inizio si fa riferimento a due possibili prospettive – il dibattito culturale su Dante e la ripresa di tessere – non si ipotizza poi un percorso che tenga insieme le due direzioni in sinergia. Semmai ci si propone di ricavare dati sul dibattito culturale a partire dal regesto dei contatti testuali. Ma nel concreto della storia letteraria la direzione andrebbe probabilmente invertita, perché dalle pratiche di lettura e dalla ricezione dipendono i riusi, e dunque anche nello studio bisognerebbe seguire questa linea. Ma in questo lavoro infatti, se si ricorda la frequentazione del Poliziano filologo con i commenti, e la sua conoscenza anche di Benvenuto, non c'è il tentativo di valutare i casi intertestuali sulla base di questo criterio. E ancora sul Poliziano delle *Stanze*, possiamo ricordare CURTI 2000, dove invece si resta legati all'impostazione formalista presentando una possibile classificazione dei dantismi ritenuti significativi con modalità selettive. L'analisi, molto dettagliata e ricca, si ferma però alla costruzione retorico-formale delle riprese, non cerca di osservarne il valore. I contatti intertestuali vengono differenziati per mostrare che Dante usa certi elementi in un determinato contesto e Poliziano in un altro, ma senza interrogarsi sulla motivazione che ha spinto il secondo al confronto col modello. Non si valuta Dante per come poteva leggerlo Poliziano, ma in astratto, e constatata la prevalente presenza purgatoriale la si motiva per alcune convergenze tematiche. Si fa cenno alle possibili posizioni neoplatoniche dell'autore, ma su Dante il discorso resta generico, e non si fa riferimento alla lettura fiorentina del tempo della *Commedia*, che era neoplatonica (Landino e Ficino non vengono mai nominati nel saggio), mentre è su tale criterio che andrebbero misurate le riprese per poterle interpretare e non solo classificare.



in considerazione i paratesti, ma dal nostro punto di vista la dimensione semiotica è importante per evitare di considerare i commenti solo come fonti, sullo stesso piano di quelle poetiche, differenti solo per carattere testuale, col rischio di non evidenziarne il diverso ruolo comunicativo possibile.<sup>38</sup> Se invece assumiamo l'intertestualità come un fatto discorsivo e lo osserviamo a partire dalla necessaria fase ricettiva preliminare, non possiamo trattare i filtri che hanno agito durante la lettura come fonti, perché nel processo comunicativo hanno svolto un altro ruolo. L'intertestualità così intesa, e l'allontanamento da un impianto erudito, portano poi a rifiutare il concetto filologico di fonte – con la sua innata pretesa di esclusività – per i casi di allusione pregnante, a favore del riconoscimento di una coesistenza plurale di più apporti che possono concorrere al valore e al funzionamento di una stessa strategia di ripresa (varietà comunque delimitata dai riferimenti ricettivi tracciabili su base filologica), in una situazione di risonanza comunicativa di cui dobbiamo essere consapevoli, pur sapendo che in una singola ricerca non è possibile abbracciare la totalità dei rimandi, proprio perché occorre individuare e mantenere un preciso focus.

Negli attraversamenti testuali, di cui daremo conto in questo lavoro, è maturata così l'intenzione di assumere il concetto di filtro come elaborato da Jauss, adattandolo al nostro oggetto specifico:<sup>39</sup> i commenti entrano nella dinamica intertestuale come fattori ricettivi da cui si diramano chiavi di lettura e suggestioni testuali che concorrono all'allusione; il modello poetico invece resta il referente creativo primario a cui un autore pensa, solo che insieme a questo si può ri-attivare l'esegesi che ne ha accompagnato la lettura attraverso una serie di coordinate concettuali. Non si tratta di immaginare l'autore Boiardo che per ogni ripresa controlla la *Commedia* e l'esegesi di riferimento, prendendo in mano il volume. Questo procedimento corrisponderebbe ad una pratica erudita, che secondo noi non è l'aspetto principale. Certo i commenti sono attivi anche come fonti, è

---

<sup>38</sup> Il solo formalismo intertestuale di matrice strutturalista genera aporie perché irrigidisce il testo considerandolo avulso dal contesto storico-culturale in cui invece prende forma e si colloca. Ma anche lo storicismo erudito può finire con l'irrigidire testo e contesto, trattandoli solo come un problema di ricostruzione delle informazioni, senza ricordarsi che si tratta di una struttura dinamica, fatta di relazioni e dunque di processi socio-comunicativi.

<sup>39</sup> Nelle prime formulazioni della *Rezeptionsgeschichte*, intendendo l'ermeneutica ricettiva come operazione filologica tesa al recupero della lettura storica delle opere nel loro contesto originario (cosa ben diversa dagli studi sulla fortuna di un autore), Jauss sottolineava l'importanza dei filtri, gli istituti letterari che fornivano al lettore indicazioni su come interpretare il testo generando l'orizzonte d'attesa. Per lo studioso tedesco si trattava in particolare del sistema dei generi ma nulla vieta di estendere tale funzione ad altri elementi della comunicazione letteraria, come i paratesti a carattere interpretativo. Su questi oggetti culturali da un punto di vista ricettivo si veda WIENOLD 1977, 46-54, anche se non li si lega ancora allo studio dell'intertestualità. HEMPFER 2004 [1987] iniziò a considerare il materiale esegetico considerato in quanto filtro, e poi più di recente GILSON 2019, 27-28 ha esteso in modo esplicito il concetto jaussiano ai commenti, in un'analisi tesa a chiarire come nell'evolversi del contesto fiorentino fra Boccaccio e Landino singoli individui o gruppi si sono posti davanti al modello dantesco ridefinendolo in base al loro orizzonte culturale, anche se poi questo studio non è sfociato in un'indagine sulle ricadute (inter)testuali dei filtri esegetici nei poeti fiorentini. Occorre forse fermarsi un attimo sul termine paratesto, infatti Genette elenca tra le varie forme di transtestualità anche i rapporti paratestuali, i legami di un'opera con quegli elementi, verbali e non, che l'accompagnano. Ma la tipologia si ferma a questa classificazione, senza interrogarsi appunto su come il rapporto paratestuale vada poi ad incidere su quelli intertestuali che l'opera intrattiene con altri testi durante la sua circolazione, perché è il sistema testo-paratesto che entra in gioco nella ricezione, e non un testo avulso da altre connessioni.

inevitabile data la loro stessa natura, ma non si limitano a questo. E perciò, se considerati da una prospettiva semiotica e con finalità interpretative, ci possono permettere di ricostruire la competenza (in senso propriamente pragmatico) che un autore aveva del modello passato a cui allude, e dunque sulla base di quali valori di senso decide di servirsene rivolgendosi al suo pubblico. Nella nostra indagine sul caso di Dante e Boiardo, cercheremo di seguire questa direzione di lavoro, consapevoli comunque che le riprese intertestuali legate all'azione del filtro esegetico entrano poi in risonanza anche con il più ampio e generale contesto ricettivo del tempo, fatto di letture varie e molteplici, di cui certo non potremo dare conto se non attraverso minimi cenni, utili però a dare un'idea della numerose interazioni testuali e comunicative in gioco.

Sintesi metodologiche fra intertestualità e ricezione sono in realtà già state avanzate da studiosi diversi ma in sostanziale sintonia, con una visione però differente dalla nostra. L'intertestualità è stata giustamente considerata come una particolare manifestazione del meccanismo ricezionale, e questo è ovvio visto che se si riprende o allude è perché si è letto un modello. I riusi di certi testi danno indizi sulla loro circolazione in determinati ambienti, e così permettono di ricostruire un quadro culturale. Poi, in particolare quando si osservano riprese fra testi contemporanei tra loro, queste possono rappresentare un criterio di validità per avanzare un'interpretazione storicamente: dandoci informazioni su come un'opera veniva recepito dagli immediati lettori a cui si rivolgeva, le riprese offrono elementi per avvicinarci alle intenzioni dell'autore in base alle reazioni del pubblico (in particolare degli altri poeti che lo riusano).<sup>40</sup> Si studia cioè in questi casi la ricezione attraverso le sue manifestazioni intertestuali, per basare poi su ciò la propria lettura. Noi vorremmo invece partire dalle specifiche modalità di ricezione, attraverso l'esegesi, per arrivare a una comprensione valoriale del fenomeno intertestuale.

Il filtro esegetico-ricettivo condiviso si rivela un presupposto pragmatico fondamentale, specie in un periodo come quello umanistico-rinascimentale in cui l'*imitatio* gioca un ruolo centrale, e attorno a precisi modelli si costruiscono comunità culturali e discorsive, con un programma ideologico basato anche sulla mediazione di una certa tradizione esegetica che

---

<sup>40</sup> Questa prospettiva è attiva in Gilson, ma anche in lavori come MENEGHETTI 1992 sulla lirica dei trovatori, e HEMPFER 1998 sulla poesia rinascimentale, dove l'intertestualità fra contemporanei svolge la stessa funzione di quelli che lo studioso chiama sistemi di referenza, che danno informazioni sui riferimenti culturali per autore e lettori in un dato contesto, come una piena storicizzazione del jaussiano orizzonte di lettura generato dagli elementi interdiscorsivi del sistema in cui si collocano tutti i partecipanti alla comunicazione. Già in HEMPFER 2004 [1987] si sottolineava comunque la distinzione fra una ricezione esplicita, intesa come materiali critici e metatestuali, e una ricezione produttiva, o più generalmente 'influsso', e dunque *imitatio* e forme di intertestualità, che però non rappresentano vere e proprie forme ricettive perché si tratta di nuovi momenti produttivi, come riconosceva lo studioso.

condiziona la lettura del modello.<sup>41</sup> L'Umanesimo ha formato comunità culturali diverse, e fra i modelli volgari è senz'altro Petrarca quello più importante, per la sua diffusione pervasiva e per caratteristiche intrinseche che lo rendevano modello privilegiato per circoli culturali con tratti di esclusività. Ma la condivisione sulla base di modelli e esegesi, nel periodo umanistico, appare come un'attitudine più generale, e ciò non può non aver lasciato tracce anche per quanto riguarda il rapporto di poeti e intellettuali con Dante: pensiamo alle cattedre dedicate al poema dell'Alighieri negli *studia* cittadini e alle letture pubbliche, che si servivano dei supporti ermeneutici a disposizione, come fra poco vedremo, anche per il caso specifico di Ferrara.

Hempfer si concentrava sulla ricezione dei testi nel loro stesso periodo in base alle riprese intertestuali contemporanee per avvicinarsi all'intenzione d'autore, anche per reagire alla *Rezeptionsästhetik* e alle derive del relativismo conoscitivo estremo, con una nuova attenzione alle situazioni storico-comunicative, intese come orizzonti di comprensione primaria dei testi.<sup>42</sup> Pensiamo che per un dato contesto storico-geografico i filtri esegetici possano dare lo stesso tipo di indicazioni, non solo per le opere coeve ma anche e soprattutto per i modelli passati, fornendoci le

---

<sup>41</sup> Sulle comunità culturali sono esemplari i lavori nati in seno al gruppo di ricerca del *Cluster of Excellence Temporal Communities. Doing Literature in a Global Perspective* (Deutsche Forschungsgemeinschaft, EXC 2020 – Project ID 3900608380) della Freie Universität di Berlino con Bernhard Huss, confluiti in lavori collettivi come, HUSS-KIRCHER-ZAK 2022, HUSS-PICH 2022 e HUSS-STROPPA 2022. In realtà già SEGRE 1979, 20, parlando della prospettiva di una semiotica filologica, sottolineava come la considerazione dei meccanismi comunicativi porta a considerare l'emittente un produttore «membro di una comunità culturale». Gli studi sulle comunità culturali, specie quelli condotti nel gruppo di ricerca tedesco, hanno prodotto risultati molto interessanti per quanto riguarda anche il ruolo culturale dei commenti. Ma appunto restano solitamente al piano della percezione culturale e di contesto, e invece all'interno della comunità si sviluppa la comunicazione letteraria, che si serve anche delle strategie intertestuali. E occorre allora interrogarsi sulle ricadute semiotico-ricettive del ruolo dei commenti per i fenomeni di memoria poetica.

<sup>42</sup> HEMPFER 1998, 45-82. Il filologo tedesco si basava sulle formulazioni con cui HIRSCH 1973 e 1976 aveva reagito alle correnti scettiche americane, in linea con gli sviluppi decostruzionisti e gadameriani. Per l'assunto gadameriano andava riconosciuta la storicità di ogni singola esperienza, ma proprio per questo l'interprete situato in un contesto, ne era anche vincolato in una forma di storicismo radicale che impediva di conoscere altre epoche per come erano. Hirsch arriva invece a sostenere che «we can understand culturally alien meanings because we are able to adopt cultural alien categories [...] for cultural subjectivity is not an epistemological ultimate, comparable to Kant's universal system of categories. Cultural subjectivity is not innate, but acquired» (HIRSCH 1976, 46). Seguendo questa visione, crediamo che si possano dunque sospendere momentaneamente le nostre categorie e valutare i fenomeni tenendo conto di quelle proprie del contesto di riferimento dei fenomeni stessi.

chiavi per una comprensione valoriale di singoli fenomeni di ripresa attuati da uno o più autori in un dato contesto, o differenziando quelli che appartengono a contesti diversi.<sup>43</sup>

Avanzando una nuova prospettiva da cui guardare un fenomeno già noto, abbiamo ritenuto importante fermarci a riflettere su alcune idee metodologiche che il lavoro aveva fatto maturare. Ma questa necessità viene anche dal fatto che *Rezeptionsästhetik* e correnti decostruttiviste hanno inciso in modo rilevante anche nel campo dell'intertestualità, portando a estremizzare l'ottica *reader-oriented* fino agli esiti postmoderni che vedono il fenomeno come una pratica ludico-ironica, non solo in testi contemporanei ma in maniera generalizzata, e dunque senza ancoraggi con i diversi contesti storici di riferimento.<sup>44</sup> Dall'altra parte, queste derive hanno indotto come contro risposta anche nuove chiusure nella ricerca storico-erudita o nel terreno del formalismo, percepiti come sfere di garanzia in cui operare con procedimenti solidi e rigorosi. Questi due approcci sono naturalmente imprescindibili, ma crediamo debbano rappresentare dei punti di partenza e non d'arrivo, per procedere verso il discorso interpretativo e semiotico-culturale.

Hempfer si impegnò metodologicamente per sostenere come sicura un'intenzione comunicativa d'autore, accessibile – per quanto limitatamente – solo a patto di ricostruire la competenza dell'autore. Per capire l'intertestualità si deve cercare di partire dalla competenza dell'autore in quanto lettore storicamente situato, valutando le tessere pregnanti sulla base dei filtri

---

<sup>43</sup> Se Corti distingueva giustamente due possibilità per il processo che collega emittente-opera-destinatario, fra piano sincronico e diacronico, Hempfer guardava al primo (o «ricezione contemporanea», HEMPFER 2004 [1987], 10-11), in cerca di un criterio di validità interpretativa, in cui il riconoscimento dell'intenzione d'autore poggia sulle intertestualità coeve, indizi di come l'opera veniva letta dal pubblico a cui l'autore l'indirizzava. Atteggiamento che già era proprio di Jauss, quando nella prolusione sosteneva che la ricostruzione dell'orizzonte d'attesa in cui l'opera fu prodotta e immediatamente recepita è presupposto per poter comprendere a quali sollecitazioni il testo rispondeva. Noi abbiamo guardato sempre all'intertestualità, ma non come indice su cui fondare un criterio di validità, bensì come oggetto rispetto al quale proporre un'interpretazione valida, in particolare sul piano diacronico: non vogliamo interpretare il valore storico di Dante in base all'intenzione di Dante, ma vogliamo capire l'intenzione di Boiardo nel servirsi di Dante. In questo senso, lavorando sul percorso diacronico dell'opera, occorre dare rilevanza a quella che HEMPFER 2004 [1987], 10-11 chiamava «ricezione differita». Se lo studioso tedesco scartava tali letture non riconoscendovi possibili criteri di validità per un'interpretazione storicamente fondata, la nostra proposta invece individua proprio in questi filtri di ricezione basi solide per avanzare proposte ermeneutiche sulle scelte intertestuali di un autore fatte a partire da un modello precedente, perché in questi casi la comprensione dell'oggetto testo e dei suoi valori deve passare per una preliminare comprensione del soggetto che ha prodotto il testo in quanto lettore.

<sup>44</sup> Si veda GRENDENE 2021, 15, 57-64, 72-75 e 101-105. Su Gadamer e il suo pensiero cfr. FORNERO 1991 e TUOZZOLO 1996.

esegetici di riferimento.<sup>45</sup> Una volta proposto un quadro della comunicazione e delle dinamiche di lettura nel contesto ferrarese, le osservazioni dirette sui testi mostreranno che i commenti agiscono come filtri in vari casi, e veicolano all'interno delle opere boiardesche i versi di Dante con precisi valori, lasciando anche tracce testuali di tale mediazione. L'osservazione di questi elementi ci potrà far avvicinare un po' di più alla comprensione di come i lettori del tempo potevano percepire le riprese di tessere dalla *Commedia*, e perciò anche di come Boiardo se ne serviva, e sulla base di quale lettura. In sostanza si può dire che per indagare 'come lavorava Boiardo' occorre dedicarsi in realtà a 'come leggevano Boiardo e il suo pubblico'.<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> La domanda "perché l'autore ha fatto così?" è una tentazione che anima sempre lo studioso, ma naturalmente non possiamo seguire atteggiamenti positivisti e voler raggiungere la volontà dell'autore. Però, ponendoci da un punto di vista storico-ricettivo, è legittimo chiedersi cosa intendeva l'autore leggendo Dante, e dunque con quale significato si indirizzava ai suoi lettori nel riusarlo, perché di sicuro c'è una consapevolezza comunicativa, con elementi cercati intenzionalmente (di cui possiamo anche ricostruire la trafila nella formazione del testo) che si affiancano ad elementi involontari, comunque legati agli altri e all'intenzione generale dell'autore. Il filtro esegetico ci aiuta a capire il valore assegnato ad una determinata tessera intertestuale, e dunque a valutarne il senso, ma poi lo stesso filtro influenza in modo più generale la percezione di tutto l'episodio in cui si collocava la tessera in questione, e da quell'episodio, per vischiosità, possono tornare altri elementi, che fanno sistema, anche solo come elementi formali, con il primo, quello pregnante per il significato. Per questo nel corso del lavoro, accanto ad osservazioni su riprese strettamente connesse alle trafilie ricettivo-esegetiche troveranno posto considerazioni sulle altre riprese che fanno sistema con le prime, anche senza dipendere dai commenti ma dovute a vischiosità e all'attivazione di zone di repertorio connesse a livello tonale ai temi e agli aspetti concettuali determinati dalle modalità ricettive, soprattutto per quanto riguarda la lirica.

<sup>46</sup> L'allusione espressiva è al fondamentale saggio continiano su Ariosto apparso nel 1937 (CONTINI 1974).



## IL CONTESTO DELLA COMUNICAZIONE

*Commenti, pratiche di lettura, testimoni e generi a Ferrara*

La panoramica metodologica dell'introduzione rappresenta una griglia da tenere a mente per i fenomeni oggetto di studio, consapevoli che in quanto tale è emersa proprio durante l'indagine, dal lavoro e non a monte. Così funge anche da quadro descrittivo per aspetti della comunicazione letteraria – nello specifico del periodo umanistico – di solito non messi in risalto ma rilevanti in una prospettiva che voglia tenere insieme la dimensione semiotica e quella filologico-testuale. Per questo il discorso va ora calato effettivamente nella storia, nelle concrete pratiche di lettura del contesto boiardo con tutti i riferimenti necessari poi a comprendere le ricadute del momento ricettivo sulle strategie intertestuali messe in campo dall'autore.

## *Ferrara e la cultura del commento*

### 1) GLI UMANISTI E I FILTRI DI LETTURA

L'intellettuale umanista va considerato a partire dal suo rapporto coi testi secondo pratiche codificate, che passavano attraverso l'uso e la produzione di supporti paratestuali specifici come i commenti.<sup>47</sup> I dotti del XV secolo conoscevano bene la tradizione esegetica medievale anche se in molti casi finivano col giudicarla negativamente, come un tentativo di assimilare i testi classici al mondo cristiano, distorcendone il significato. Ciò ha fatto sì che la storiografia critica, in alcuni momenti, considerasse gli umanisti come lettori indipendenti da ogni filtro, dediti alla riscoperta del testo nella sua integrità originale (GRAFTON 2009 ricorda queste posizioni precedenti). Questa immagine è valida per rappresentare un certo progetto culturale, ma non per quanto riguarda la lettura reale:<sup>48</sup> quando l'intenzione era di studiare i testi, e non solo dilettersi, il ricorso alla mediazione esegetica era parte fondamentale del processo, soprattutto nei circoli dotti e negli ambienti di corte, dove i principi radunavano uomini di cultura dando vita a discussioni e letture pubbliche per l'interpretazione e l'emendazione di un testo, e in queste situazioni glosse e apparati

---

<sup>47</sup> Si vedano LO MONACO 1992, DE ANGELIS 2002 e GRAFTON 2009. Il primo è dedicato nello specifico alla produzione di commenti umanistici con la distinzione fra i lavori della prima generazione, spesso in forme frammentarie e *recollectae*, e quelli della seconda generazione che si presentano come oggetti più organici. Lo Monaco riflette poi sulla loro origine scolastica, per concludere che il pubblico di riferimento dei commenti era naturalmente quello dei dotti e degli intellettuali, dei circoli che gravitano negli *studia* cittadini e di corte. Anche KRISTELLER 1960 sottolineava che la letteratura erudita era prodotta per finalità didattiche, e i commenti precedenti erano come “libri di testo” per docenti e studenti.

<sup>48</sup> Per il ruolo dell'attività esegetica nel progetto culturale umanistico si vedano KRISTELLER 1944 e GRAFTON 2009, 202-203.



interpretativi vivevano anche nell'oralità.<sup>49</sup> Inoltre, se gli umanisti tornarono con vivo interesse ai commenti tardo-antichi – ritenuti più vicini alla loro sensibilità – o ne produssero loro stessi di nuovi, come abbiamo detto non ignoravano certo quelli dei secoli appena precedenti (nella loro varietà di impostazioni e linee ermeneutiche).<sup>50</sup>

L'attività esegetica rivestì un ruolo importante in vari ambienti della penisola durante l'Umanesimo. Ma per l'area settentrionale un posto di rilievo spetta a Bologna, fin dalla fase proto-umanistica del XIV sec., grazie alla presenza in città di una delle più importanti università d'Europa, situazione che favorì la diffusione di forme di letteratura dotta, che nel '400 poi si intensificarono. È dato che a cavallo dei secoli XIV e XV Ferrara e Bologna hanno importanti rapporti reciproci e scambi di studenti, docenti e codici, anche le pratiche esegetiche devono aver viaggiato lungo quest'asse di circolazione fra i due centri.<sup>51</sup> E così pure nella città estense, nonostante la predilezione per una «ricezione edonistica» dei testi antichi attraverso i volgarizzamenti – soprattutto con certi duchi digiuni di latino – i commenti divennero nel XV sec. sempre più presenti.<sup>52</sup> E vediamo una chiara testimonianza della familiarità degli umanisti estensi con tali oggetti culturali, nel vivo delle discussioni, proprio nella *Politia Litteraria* di Dicembre.<sup>53</sup>

## 2) USO DISCORSIVO DEI COMMENTI

Il dialogo, composto negli anni '40, si finge ambientato un decennio prima, durante il periodo ferrarese del concilio. Le conversazioni vedono coinvolti lo stesso Dicembre e i membri del circolo di Guarino Veronese, una comunità culturale che comprendeva lo stesso principe

---

<sup>49</sup> Dà conto della dimensione orale in cui vivevano i commenti GRAFTON 1985 e 2009, 206. Si può poi ricordare anche BLACK 2001, volume che ricostruisce con attenzione la situazione dell'educazione letteraria – anche se in particolare per quanto riguarda lo studio grammaticale e retorico del latino – nell'Italia di fine Medioevo e primo periodo Umanistico, facendo notare in più occasioni come i commenti fossero una presenza costante nei luoghi di studio, per accompagnare la lettura dei testi e fornire materiale a studenti e professori per glosse e postille autonome.

<sup>50</sup> Per il permanere dei commenti mediolatini ai classici in età umanistica si veda VILLA 1997, 26-28, che ricorda come Guarino e i suoi allievi andassero in cerca di commenti, facendosi anche spedire da loro colleghi e corrispondenti. Sui fattori di continuità fra tardo Medioevo e Umanesimo per quanto riguarda le pratiche educative, con i loro riflessi sulle modalità di lettura e confronto coi testi, si veda anche BLACK 2001, 367-368. E anticipando figure del primo umanesimo in ambito ferrarese su cui fra poco torneremo, come Pier Andrea de' Bassi e Guglielmo Capello, possiamo tener presente che gli studiosi che si sono occupati della loro attività di commentatori (Cristina Montagnani e Giuseppe Corsi) hanno riscontrato il permanere in entrambi di legami con certi atteggiamenti ermeneutici medievali.

<sup>51</sup> ANSELMI-AVELLINI-RAIMONDI 1988, 522-523.

<sup>52</sup> Ivi, 526-533, qui in particolare 533. L'importanza della scuola esegetica bolognese rimane costante durante tutto il secolo XV, si pensi ad una figura come Filippo Beroaldo il Vecchio, per cui si veda CASELLA 1975. Ma tornando indietro è esemplare il *magister* Benvenuto da Imola, testimone anche del processo di migrazione fra i due centri. Autore di corsi e commenti su Lucano, Valerio Massimo, Virgilio e altri autori classici, si dedicò alla *Commedia* di Dante, e ancora ad opere latine ma di autori contemporanei, come il *Bucolicum Carmen* di Petrarca. Benvenuto ad un certo punto lasciò Bologna per la corte estense, dove proseguì l'attività esegetica, tra l'altro proprio la lettura dantesca, nata a cavallo fra i due periodi, ed elaborata nella forma definitiva proprio a Ferrara.

<sup>53</sup> Per inquadrare l'opera si fa riferimento alla ricca introduzione dell'edizione critica a cura di Norbert Witten.

Leonello e due figure come Feltrino Boiardo e Tito Vespasiano Strozzi, nonno e zio materno dell'autore dell'*Inamoramento di Orlando*. Le discussioni vertono su vari argomenti, con al centro il programma pedagogico e civile guariniano basato sull'amore per i classici. L'opera va trattata con cautela perché non è un resoconto documentario, ma risulta comunque attendibile per ricostruire il contesto culturale e letterario e le sue abitudini, che tanto incisero sulla vita culturale della città estense negli anni a venire.<sup>54</sup> Trattando questioni filologiche, erudite o linguistiche, i dotti fanno riferimento esplicito ad *auctoritates* latine, ma per noi è interessante constatare, lungo tutta l'opera, che questi rimandi si accompagnano spesso alla menzione di esegesi e commentatori: «Donatus nobilissimus commentator», «Servius, Virgilio commentator», «commentatoris in Iuvenalem», le «expositionis» di Servio, «expositionibus Donati» (per far presenti alcune formule ricorrenti). Durante la conversazione gli umanisti si servono delle glosse per supportare le loro argomentazioni, un tipo di dinamica discorsiva che doveva aver luogo effettivamente nella realtà, e che indica una funzione culturale particolare e importante di questi oggetti, che il pubblico dotto poteva probabilmente riconoscere anche come base implicita, nella produzione poetica del tempo, per il valore di certe allusioni a versi latini, la cui memoria si associava ad aspetti ideologici e tematici consegnati dall'esegesi.

Constatare tale situazione è fondamentale, perché a partire dal circolo umanistico latino, con gli esponenti più giovani eclettici e originali, le stesse pratiche devono essersi progressivamente spostate anche sui modelli della letteratura in volgare, sugli apparati esegetici connessi e la loro rilevanza nella dimensione comunicativa. E se un'opera come la *Commedia*, per la sua eccezionalità, aveva già un immenso patrimonio di commenti disponibili per i lettori, fin dai primi anni dopo la morte dell'autore, durante il XV secolo questa spinta si allarga e nelle comunità culturali delle corti italiane altri testi sono soggetti allo stesso trattamento.<sup>55</sup> Ad esempio, nella Milano viscontea troviamo il commento di Barzizza alla prima cantica dantesca (con circolazione

---

<sup>54</sup> Per la raffigurazione del circolo guariniano in Decembrio, oltre all'introduzione di Witten, si vedano le belle pagine di GARDNER 1904, 46-50, poi DELLA GUARDIA 1910 e BERTONI 1921, 77-78. Più di recente anche le osservazioni di PANTANI 2002, 111-121.

<sup>55</sup> È la fioritura dell'esegesi dantesca, primo caso di opera non classica e non sacra commentata con una tale intensità appena dopo la morte dell'autore, a dare in qualche modo il via alla pratica dei commenti a testi volgari (si veda SANDKÜHLER 1967, 13-16).

limitata prevalentemente all'area milanese) e quello di Filelfo al canzoniere di Petrarca.<sup>56</sup> E soprattutto a Ferrara – dove un' esegesi medievale importantissima come quella dantesca ad opera di Benvenuto era stata scritta – lungo tutto il secolo si ha terreno fertile per commenti a opere del '300 (a rimarcare quel legame del primo Umanesimo con la tradizione tardo-medievale a cui accennavamo): Pier Andrea de' Bassi per il *Teseida* di Boccaccio e Guglielmo Capello per il *Dittamondo* di Fazio degli Uberti nella prima metà del secolo, e il senese Bernardo Illicino per i *Trionfi* di Petrarca, portando a termine durante il soggiorno estense alla fine degli anni '60 un lavoro sì iniziato prima, ma che a Ferrara suscitò interesse, come dimostra la dedica delle glosse a Borso.<sup>57</sup> La produzione stessa di questi lavori in pieno umanesimo testimonia come la pratica di lettura su commento si fosse estesa anche a quelle opere non classiche ma di rilievo in un dato contesto, con un pubblico che evidentemente manifestava l'esigenza di strumenti simili nelle pratiche ricettive (anche fosse solo per risemantizzare o correggere in clima umanistico testi dell'epoca precedente).<sup>58</sup> Ricezione che voleva dire spesso una lettura pubblica perché – come riconosciuto anche da Tissoni Benvenuti in una ricostruzione documentaria della circolazione libraria – si manifesta una «funzione sociale della letteratura [...] occasione comune di intrattenimento», e anche di apprendimento, legata ai gusti del signore e del circolo che attorno a lui si raccoglieva.<sup>59</sup>

---

<sup>56</sup> Per il primo si veda almeno la voce relativa in BELLOMO 2004, mentre per il secondo BESSI 1987 e 1995 ma anche HUSS-STROPPA 2022, 19-36. Il caso di Barzizza (in realtà autore su commissione, e con poca voglia, anche di un commento ai *Rvf* andato sostanzialmente) è interessante anche come riprova del passaggio di un certo atteggiamento nei confronti del commento dai testi classici a quelli volgari. Nell'ambiente milanese l'umanesimo latino conosce uno dei suoi maggiori rappresentanti in Gasparino Barzizza, pedagogo che valorizza ed esalta la lezione dei classici, ma nella generazione successiva è proprio il figlio Guiniforte – studioso di classici come Terenzio Cicerone e Seneca – a dedicarsi al commento del poema dantesco (forse sulla scorta di un interesse già proprio anche del padre). Per entrambi i Barzizza, padre e figlio, si rimanda alle voci di *DBI* e nel caso di Guiniforte anche di *ED* e *CCD*.

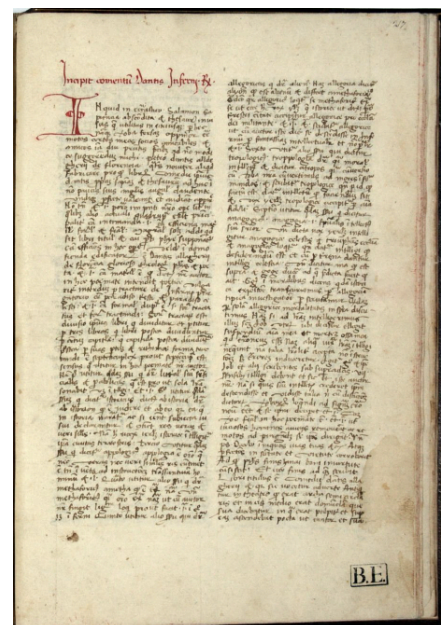
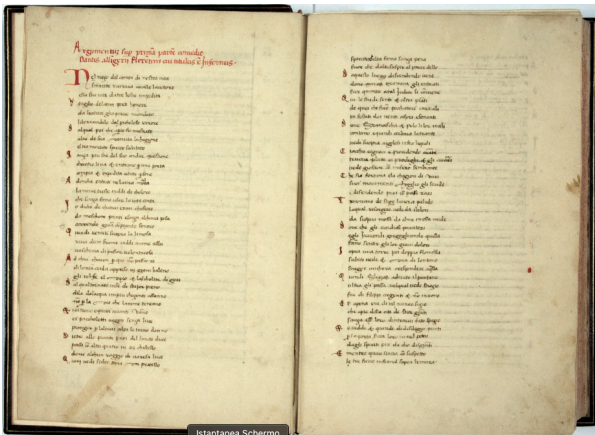
<sup>57</sup> Si tratta di testi tutti ancora senza edizione critica. Per il commento di Bassi si vedano MONTAGNANI 1983 e 1983/84, per Guglielmo Capello i relativi apparati al termine dell'edizione del *Dittamondo* a cura di G. Corsi, e per Illicino, CRACOLICI 2009, FRANCALANCI 2015 e HUSS 2020.

<sup>58</sup> Consultando poi i cataloghi della biblioteca estense nel corso del XV secolo, a cui poi faremo riferimento, si osserva l'ampia presenza di opere – classiche e volgari – accompagnate da annotazioni e commentari, indicati proprio negli inventari.

<sup>59</sup> TISSONI BENVENUTI 2023, 215. Questo riguardava in particolare testi narrativi, e se pensiamo agli anni di Niccolò III è Boccaccio, soprattutto con il *Teseida*, ad avere una fortuna particolare, come dimostra la produzione di un commento apposito, che poteva benissimo entrare in gioco nelle letture collettive in cui si discuteva – come passatempo cortese – attorno all'opera. D'altronde, sempre TISSONI BENVENUTI 2023, 223 osserva nelle opere di Bassi «segni di una sorta di oralità progettuale [...] quasi le opere fossero destinate a una lettura pubblica, davanti a Nicolò III: come probabilmente avveniva anche per la narrativa cavalleresca». E se la fruizione dei commenti assumeva questi tratti discorsivi – lontani dalla mera consultazione individuale erudita – dobbiamo immaginare per tali oggetti culturali un impatto, nella comunicazione letteraria, anche a partire da queste forme di familiarità condivisa col paratesto, oltre i dati testuali e librari.

### 3) L'IMPATTO GRAFICO-MEDIALE DELLA RICEZIONE CON ESEGESI

Anche gli aspetti medialità della circolazione possono offrire alcuni minimi elementi a sostegno del ruolo dei commenti nel confronto umanistico coi testi. Nel corso del tempo si sono susseguite due tipologie di impaginazione per il rapporto testo-commento. Se nei secoli alto-medievali si potevano trovare più di frequente casi in cui le due parti si presentavano come blocchi separati – tutto il testo all’inizio e poi l’esegesi staccata –, ben presto il modello che si impone vede il commento a incorniciare l’opera sui margini, foglio dopo foglio (*frame-commentary*), la forma più diffusa poi nel XV secolo, anche per i testi volgari e la loro esegesi.<sup>60</sup> E se la *Commedia* col commento di Pietro, conservato in un manoscritto dell’Estense del XIV secolo, vede ancora il testo e poi il commento separati (le immagini qui di seguito)



Figg. 1 e 2

Estense alfa. g. 6. 22 (Ita. 196)  
*Commedia* con commento di Pietro Alighieri  
(disponibile in digitale al link: <http://bibliotecaestense.beniculturali.it/info/img/mss/i-mo-beu-alfa.g.6.22.html>)

<sup>60</sup> Per seguire la storia di questo genere paratestuale, con una ricca panoramica sull’evoluzione grafica, resta fondamentale HOLTZ 1995. Per quanto riguarda la diffusione della struttura *frame-commentary* nell’Umanesimo, in particolare per l’esegesi dei testi antichi, si veda ABBAMONTE 2018. Teniamo presente che anche gli aspetti medialità del libro, insieme alle modalità di circolazione, contribuiscono alla formazione di comunità culturali, si veda l’impostazione di RICHARDSON 2009.

i codici di testi con commento esemplati nel XV secolo adottano invece in modo più costante il formato a cornice, che rende più stretto il legame fra testo e commento e facilita la memorizzazione di modello ed esegesi come un insieme, un patrimonio di lettura unitario anche per quanto riguarda i processi comunicativi.<sup>61</sup> Alleghiamo alcune riproduzioni, per opere rilevanti nel contesto ferrarese e per Boiardo (anche esemplari della *Commedia* del XV secolo).<sup>62</sup>

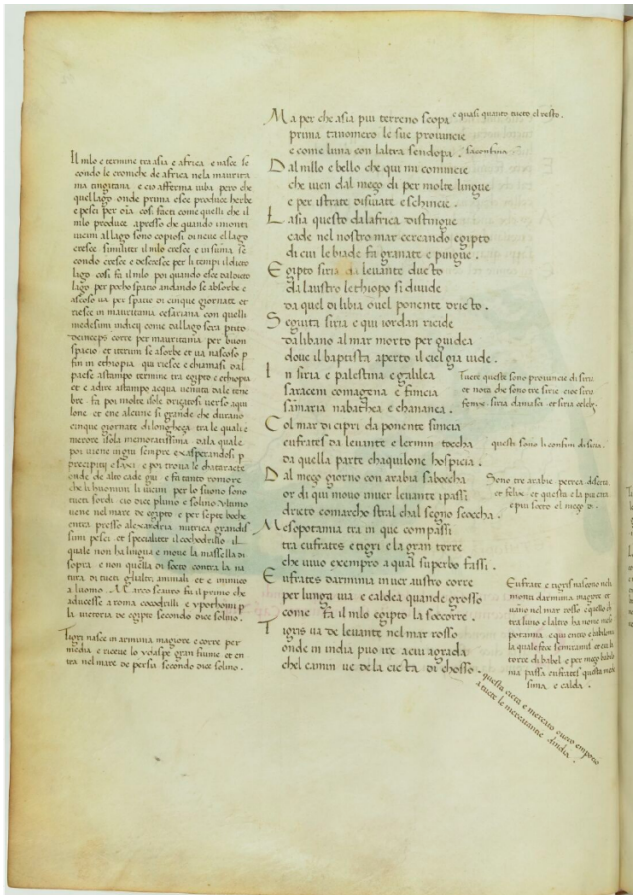


Fig. 3

BnF Italien 81 carta 12v  
*Dittamondo* con commento di Guglielmo Capello

<sup>61</sup> E ricordiamoci il ruolo attribuito dai maestri umanisti, e in particolare proprio da Guarino, alla memoria, all'immagazzinare ampi riferimenti: il veronese consigliava infatti ai suoi allievi di ripetere espressioni e concetti incontrati durante le letture per fissarli, e formarsi così un patrimonio vasto di cultura e poesia. Sulla pedagogia guariniana si veda ROSSI 2016, 153-228.

<sup>62</sup> Il manoscritto parigino della *Commedia* (Fig. 6) è disponibile al link: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52000462v/f1.item>. Il manoscritto conservato a Venezia (Fig. 4) è consultabile al link: <https://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3A193.206.197.121%3A18%3AVE0049%3ACSTOR.247.7757>. Sono due manoscritti fra loro legati. Diverso il caso del manoscritto estense del XV sec. Lat. 467 (cui faremo altri accenni), che conserva il commento completo di Benvenuto, ma nella forma del commento continuo, in cui il testo dantesco compare solo nei lemmi all'inizio di ogni glossa, come probabilmente accadeva nella copia di dedica originale, andata perduta. Questo manoscritto è consultabile sulla EDL, al link: <https://edl.cultura.gov.it/item/yzjgwnx757>. Altri manoscritti vicini a questo, legati all'ambiente estense, e che riportano ancora copia della dedica a Niccolò II da parte di Benvenuto, dovrebbero essere: il Riccardiano 1045 in cui è stata riconosciuta una patina testuale romagnola (RODDEWIG 1984, 137); e l'Urb. Lat. 380 della Vaticana, che dovrebbe essere la copia di Benvenuto chiesta a Ercole dal duca di Urbino Federico da Montefeltro, come attestato da una lettera del 1480 (PAOLAZZI 1979, 360 e CCD, 516; consultabile digitalizzato sulla DVL al link: [https://digi.vatlib.it/view/MSS\\_Urb.lat.380](https://digi.vatlib.it/view/MSS_Urb.lat.380)). Anche in questi altri due testimoni si trova il formato solo commento dell'Estense.





Fig. 4

Marciano It. IX, 692 carta 7r  
*Commedia* con commento di Benvenuto da Imola

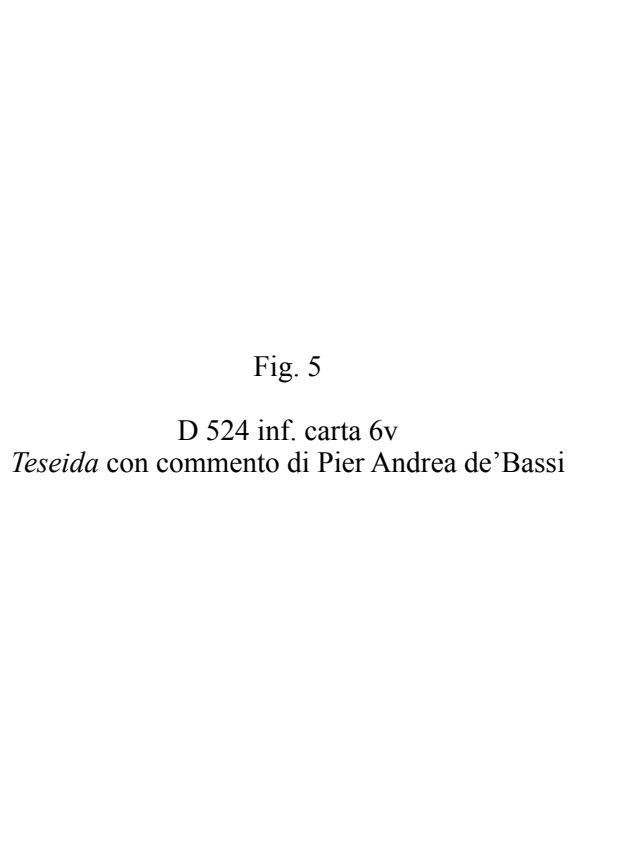
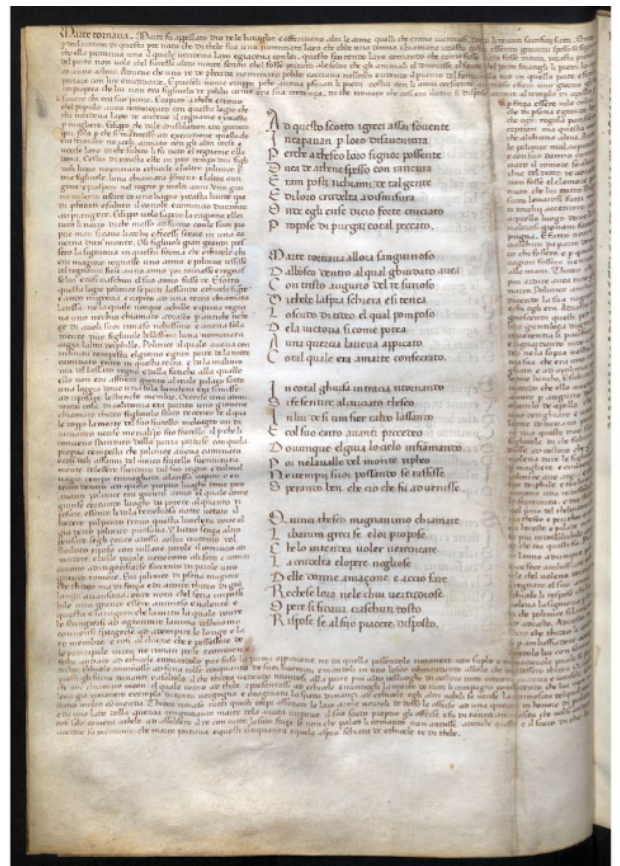
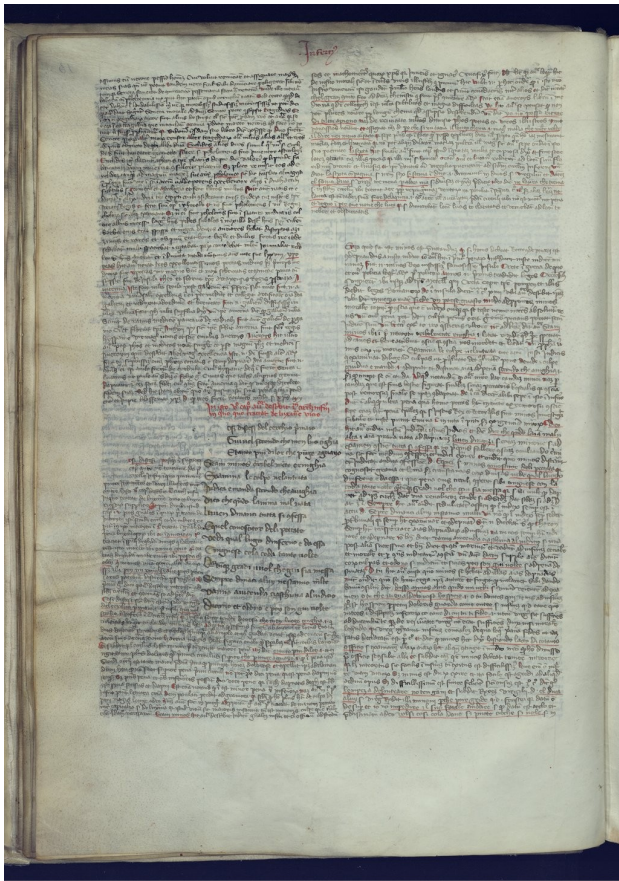


Fig. 5

D 524 inf. carta 6v  
*Teseida* con commento di Pier Andrea de' Bassi





Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits. Italien 77

Fig. 6

BnF Italien 77 carta 13v  
*Commedia* con commento di Benvenuto da Imola

#### 4) ALCUNE CONSIDERAZIONI

Alcuni commenti a testi classici hanno lasciato traccia nell'opera di Boiardo, come evidenziato già da studi improntati ad una linea di storia della tradizione.<sup>63</sup> Pensiamo, ad esempio, a un commento come quello di Donato a Terenzio (riscoperto nel 1433 a Magonza), importante per gli umanisti e presente nelle discussioni ferraresi, menzionato proprio nella *Politia* di Decembrio (si vedano in particolare III.29, V.53 o VII.81).<sup>64</sup> Come poi vedremo è questo paratesto a dare al nostro poeta un importante stimolo creativo nel *Timone*, stimolo che interagirà poi a livello valoriale col fattore dantesco attraverso la mediazione del filtro esegetico. Certo i commenti, come genere dotto, rappresentano delle fonti ma, proprio per la presenza attiva nella comunità discorsiva,

<sup>63</sup> Si veda in particolare ZAMPESE 1994. Ricordiamo comunque che alcuni lavori e commenti odierni, sempre nell'ottica della ricerca delle fonti e storia della tradizione, hanno mostrato poi come al conte di Scandiano vengano apporti, soprattutto per il poema, anche da glosse a opere volgari. Torneremo poi su alcuni di questi casi nel corso dell'indagine, come per la figura del Minotauro nell'episodio di Rocca Crudele in relazione anche al commento al *Teseida* (si vedano MONTAGNANI 1990, 265-266 e ZAMPESE 1994, 127-135). Per aneddoti e notizie geografiche dovute a Fazio e Capello rimandiamo ai commenti di Canova e Tissoni Benvenuti. A questo proposito vanno certo fatti i necessari distinguo. Nel caso di un'opera come il *Dittamondo* (e il relativo commento), il carattere di fonte erudita rimane prevalente, pur con la possibilità di sviluppare in ottica semiotico-ricettiva gli aspetti culturali che è dato osservare attraverso i contatti testuali. È diverso il caso della *Commedia*, opera di maggior impatto concettuale, così come per il commento dantesco di Benvenuto rispetto alle glosse di Capello.

<sup>64</sup> BERTONI 1903, 63 dà informazioni sulla presenza del commento a Terenzio nella biblioteca estense, riportando anche note di possesso e prestito.

crediamo che il loro impatto vada valutato anche allargando la prospettiva in un quadro semiotico-ricettivo al di là del solo aspetto erudito.<sup>65</sup>

Il mondo dotto umanista appare così caratterizzato da un rapporto di lettura coi testi nel segno della mediazione esegetica, per le opere dell'antichità classica ma anche per i modelli del Trecento volgare, assimilati insieme all'interpretazione di riferimento, che forniva nozioni erudite sì, ma anche chiavi interpretative più ampie. Ciò vale per l'autore, nella cui opera creativa si può riattivare in concomitanza di allusioni significative il patrimonio esegetico, e vale poi per i suoi lettori, lettori in generale che, per una sorta di vischiosità mnemonica, davanti a tessere riprese da modelli precedenti potevano essere in grado di accedere agli aspetti concettuali legati a quel *common ground* che condividono con l'autore nello stesso contesto, il sostrato esegetico su cui poggiano i valori impliciti delle scelte intertestuali pregnanti. Tutti i casi, per i testi classici come per quelli volgari, andrebbero considerati a sistema, in una visione complessiva del meccanismo intertestuale e comunicativo-ricettivo, per superare sia il formalismo che la logica della mera individuazione di fonti.

---

<sup>65</sup> Il punto è proprio questo, come crediamo sia già emerso nell'introduzione: la ricerca delle fonti, la fortuna di un autore, la storia della tradizione sono importanti affondi nella storia culturale, ma diventano utili in sede interpretativa se presi come punti di partenza per ulteriori osservazioni, se vengono osservati dalla specola ermeneutico-ricettiva senza fermarsi alla sola ricostruzione dei fatti, ma calando questi elementi nella dimensione comunicativa in cui erano storicamente situati, quella dimensione comunicativa propria poi del fare letterario.



## *'Quale Dante' per Boiardo*

L'attività di Boiardo si colloca nel pieno dell'umanesimo volgare ferrarese della seconda metà del XV secolo, fra la moda cavalleresca e la grande stagione lirica. Ma la formazione del conte poggiava sulla stagione precedente, quella dei classici e della pedagogia guariniana, tanto che i suoi esordi poetici sono in lingua latina con i *Pastoralia*, gli *Epigrammata* e i *Carmina*, uniche testimonianze rimaste di una produzione forse più ampia.<sup>66</sup> Ma erano anche quelli anni di sperimentazione, con esponenti della cerchia del veronese aperti verso i modelli volgari, e occorre allora avere un'idea più chiara di come si poteva declinare il dialogo di Boiardo con il modello dantesco sulla base di queste esperienze.

Diversi dialoghi nella *Politia* mostrano la presa di posizione di vari dotti umanisti a sfavore dei poeti volgari: «Caeterum vulgarium auctorum frequentissima sunt Dantis, Petrarchae Boccacciique volumina», per sottolineare però che restano composizioni «apud plebem», che si adeguano ai gusti del volgo e restano così inferiori rispetto alla nobiltà della lingua e cultura latine (I. 6). In particolare l'intero capitolo 64 del V libro è occupato da un dibattito in cui Guarino mette in evidenza i difetti e gli errori commessi da Dante, contro chi elogia il poeta fiorentino. Tutta questa attenzione, per quanto in negativo, ci dice indirettamente qualcosa dell'importanza e della diffusione che il poema dantesco doveva avere, dentro e fuori la cerchia guariniana. Ma la testimonianza consegnata da Decembrio è ancor più interessante perché a contrapporsi al maestro in favore della poesia dantesca non c'è solo un frate, esterno al circolo ma presente alla discussione, bensì anche uno dei membri: Tito Vespasiano Strozzi, punto di riferimento centrale nella prima attività letteraria di Boiardo. Lo Strozzi poeta latino si mostrò, tra l'altro, ricettivo davanti ai modelli lirici volgari nella sua produzione erotica in versi latini.<sup>67</sup> Nel circolo guariniano si distinguevano infatti alcune posizioni eterodosse, oltre a quella di Strozzi in particolare proprio quella di Feltrino Boiardo, attento agli elementi fantastici nelle opere letterarie e stretto da un legame d'amicizia con l'umanista fiorentino Leonardi Bruni, ammiratore e promotore di Dante.<sup>68</sup> Sono i giovani allievi di Guarino a maturare una sensibilità letteraria che, a partire dalla lezione del maestro (importanza dei commentatori, memorizzazione etc.), si apre anche ai grandi modelli del

---

<sup>66</sup> Per questa produzione, anche in relazione ad una ricostruzione della formazione e delle letture del giovane poeta nel terreno della tradizione classica, si vedano CARRAI 1992a e 1998, e soprattutto ZANATO 2015, 36-83.

<sup>67</sup> Si veda su ciò PANTANI 2002, 245-289. In realtà già FATINI 1934, 57 accennava, per la produzione dello Strozzi, a velati ricordi danteschi, di colore e di tono.

<sup>68</sup> Per gli elementi immaginifici delle opere letterarie si pensi all'*Asino d'oro*, di cui Feltrino avrebbe offerto un volgarizzamento stando alla *Politia*, anche se al riguardo non ci sono notizie certe, come diremo occupandoci del volgarizzamento apuleiano invece sopravvissuto e attribuito al nipote.

'300; così è per Tito Vespasiano Strozzi, Giovanni da Carpi e Ludovico Carbone. E d'altronde erano questi gli intellettuali della cerchia culturale in cui Boiardo era inserito negli ambienti estensi fra anni '60 e '70, in particolare Carbone e poi lo stesso figlio di Guarino, Battista, come testimoniano fra le altre cose ad esempio i versi di un'elegia di Ludovico Pittorio (poeta estense attivo sotto Borso e Ercole, per cui si veda la voce in *DBI*).<sup>69</sup>

In questo contesto Boiardo trovava le basi per la sua solida formazione nell'ambito dei modelli classici ma anche per un'originale apertura verso la poesia volgare. E occorre allora chiedersi quale filtro esegetico possa aver inciso maggiormente nella sua lettura e successivamente nelle strategie comunicative intertestuali. Vari commenti erano stati prodotti nel secolo precedente e circolavano in tutta Italia, e sul tavolo di lavoro boiardesco potevano trovarsi più volumi.<sup>70</sup> I rapporti fra i vari commenti non erano rigidi: caratteristica tipica del genere era l'assimilazione di materiali dalle glosse già esistenti – certo rielaborate e adattate a nuove istanze ideologiche nella maggior parte dei casi – e si potevano poi trovare anche codici collettori, in cui venivano riunite chiose provenienti da diversi commenti.<sup>71</sup> E se certo la situazione ci appare oggi fluida anche per la mancanza di molti dati, comunque una certa mobilità era propria dell'universo dei testi esegetici. Tuttavia, in un determinato contesto, doveva esserci un filtro che veniva ad assumere un ruolo predominante, per fattori di tradizione e ideologia, nella circolazione e nella percezione, veicolato anche in pubbliche letture, e ciò non tocca solo un poeta come Boiardo ma anche i suoi lettori, soggetti agli stessi condizionamenti.

L'immediato successo di Dante e della *Commedia* generò dalla metà del XIV secolo in avanti un gran numero di imitatori – in poemi allegorico-enciclopedici e in certe correnti liriche – e

---

<sup>69</sup> Sull'elegia di Pittorio si veda l'introduzione ai *Pastoralia* curata da Carrai ma già CARRAI 1998, 348. Come Boiardo, anche Battista e Carbone erano personalità legate in modo stretto ad Ercole. Questo in alcuni casi è testimoniato anche dall'inventario della biblioteca privata di Ercole quando ancora non era diventato duca, dove compaiono due volumi di composizioni latine di Boiardo (testi che a Ercole stesso erano stati dedicati) e anche un libro di versi latini di Ludovico Carbone, opera purtroppo non nota (in TISSONI BENVENUTI 2023 i numeri 43, 44 e 46 del catalogo C).

<sup>70</sup> Uno scrittoio a più volumi è quello che dobbiamo immaginare dopo tutto per il Boiardo traduttore, dove in relazione ad una stessa opera da volgarizzare ci possono essere più codici: il testo originale, altri volgarizzamenti già esistenti, traduzioni di servizio approntate per il conte dai suoi funzionari per velocizzare il lavoro, e traduzioni latine di altri umanisti nel caso di testi in greco (lingua con cui non aveva una grande familiarità). Così, anche nel confronto con Dante, per cui erano disponibili più supporti esegetici, non è da escludere che il conte di Scandiano potesse aver consultato, durante lo studio del poema, più commentatori.

<sup>71</sup> Anche in questo senso BELLOMO 2003, 11-12 ha parlato di statuto complesso del commento come oggetto testuale e culturale, ricordando tra l'altro proprio la sua natura di «mediatore epistemico», sebbene senza sviluppare il discorso, mentre crediamo che sia su questo aspetto che vada puntata l'attenzione, in un approfondimento di tipo semiotico, e che recuperi da Jauss il concetto di filtro per inquadrare nel modo migliore questa funzione di mediazione. Si davano anche casi di confusione in cui un commento poteva essere attribuito ad un esegeta sbagliato: la prima stampa con commento del poema, quella veneziana di Vindelino da Spira del 1477, riporta l'esegesi del Lana, ma la *colophon* fa riferimento a Benvenuto, ritenuto forse più autorevole. Si veda SANTORO 2006, 17-19. La confusione fra i due commentatori si verificava anche prima, nei testimoni manoscritti, ad esempio nelle glosse lanee contenute nel ms. di fine XIV secolo conservato presso la Biblioteca dei Frati Minori Conventuali di Ravenna, attribuite da una mano umanistica all'imolese.

soprattutto diede il via ad una produzione senza sosta di opere esegetiche.<sup>72</sup> Una fortuna quella esegetica che proseguì nel secolo successivo in vari centri della penisola, nonostante le resistenze ‘ufficiali’ dell’umanesimo ‘ortodosso’.<sup>73</sup> Firenze è il centro dove gli interessi danteschi sorsero con maggior rilevanza, anche in chiave politica, e per la città medicea disponiamo anche di più informazioni sulla presenza dell’opera di Dante: si ricordi che fra il 1373 e il 1374 aveva tenuto le sue letture, poi confluite nelle *Esposizioni*, Boccaccio; e durante il XV secolo circolarono molti commenti, fra cui anche Benvenuto – noto ad alcuni degli intellettuali più importanti come Poliziano e Ficino –, ma è il Lana il commento più diffuso in assoluto a livello di impatto quantitativo.<sup>74</sup>

## 1) PATRIMONI LIBRARI E CIRCOLAZIONE DELLA *COMMEDIA*

Occorre chiedersi ‘quale Dante’ potevano leggere Boiardo e il suo pubblico, quale filtro esegetico aveva maggior peso in quel contesto. I Boiardo, feudatari di Scandiano, dovevano

---

<sup>72</sup> Per fare alcuni nomi fra i tanti casi di dantismo trecentesco, pensiamo ad esempio a poeti come Fazio degli Uberti e Cecco d’Ascoli per i poemi didascalici, e per la lirica ancora Fazio, e Antonio Beccari da Ferrara, Simone Serdini, Pucci. Per la fortuna esegetica nel XIV si vedano BARAŃSKI 2001 e BELLOMO 2003.

<sup>73</sup> Per la presenza di Dante nella cultura umanistica rimane fondamentale DIONISOTTI 1965/66, che nell’offrire una panoramica complessiva ha il pregio di mettere in rilievo il valore politico del poeta fiorentino in relazione alla crisi religiosa e sociale che attraversa il secolo XV, in particolare per il ruolo di Dante al concilio di Costanza, con il commento di Serravalle che si basava in tutto su Benvenuto da Imola. Si vedano poi per la fortuna di Dante nel secolo XV ALTAMURA 1966, RESTA 1975 e DE PETRIS 2005. Per l’area estense si vedano FATINI 1934 42-75, MILANO 2000 e ALBANESE-BERTELLI-PONTARI 2021. RESTA 1975, 75 e 78 ricorda due aspetti: come dato quantitativo, la maggior parte dei testimoni del poema sono proprio stati esemplati nel secolo XV; l’ambiente ferrarese è indicativo di una situazione più generale della penisola perché, nonostante l’opposizione del circolo guariniano, tessere dantesche attraversano in modo rilevante e trasversale tutta la letteratura in volgare, in particolare quei generi che creano mode diffuse come la produzione cavalleresca. Il continuo interesse del pubblico per l’autore si vede poi anche nelle pubbliche letture che si susseguono dalla fine del XIV secolo e lungo tutto il successivo, con la nascita anche di vere e proprie cattedre per la *lectura Dantis*: a fine ’300 a Verona per opera di Gasparo Squaro de’ Broaschini, a Pisa con Francesco Buti e a Pavia tenute da Filippo da Reggio (si vedano CAVALLARI 1921, 163-168, MILANO 2000, 26-27 e le voci di *ED* per i singoli lettori); e nel XV ad esempio quella di Filelfo a Firenze attorno agli anni ’30 (si veda su questo anche BOTTARI 1975 e BOSISIO 2017), e negli anni ’70 troveremo Landino, e altre ce ne furono nei vari centri della penisola, fra cui anche Ferrara. Sulla pratica delle letture dantesche si veda anche PROCACCIOLI 2019, incentrato poi sull’ambiente fiorentino ma nella parte generale molto interessante per la riflessione sul valore di questi momenti di diffusione pubblica e sul ruolo che vi avevano i supporti esegetici (per quanto in forme semplificate), assimilabili a quelli della pratica omiletica e del peso in essa dell’esegesi scritturale. Vari studi hanno poi osservato casi di intertestualità dantesca nel XV secolo, ricordarli qui sarebbe lungo e poco utile. Per Ferrara il quadro di partenza offerto da FATINI 1934 resta un punto di riferimento, a cui si aggiungono alcuni lavori più recenti, dedicati ad autori specifici, come GRITTI 2021 per Sandeo. Vogliamo far presente CARAPEZZA 2019 dove si mette in evidenza il valore ideologico e politico del confronto con Dante per centri italiani come Milano, in una chiave di politica culturale antiflorentina. Se in una prima parte si prende in considerazione il periodo visconteo e il commento di Barzizza, in relazione al contesto ideologico della corte, poi si osserva il dantismo testuale di Cornazzano nella *Sforziade*. Non è questa la sede per valutarne la possibilità o meno, ma vogliamo notare che non viene fatto nessun tentativo per collegare i due piani – al di là di generiche continuità nell’ideologia e nell’atteggiamento politico –, per vedere insomma se i commenti hanno avuto ricadute precise sulle allusioni messe in campo dal poeta.

<sup>74</sup> Per Dante a Firenze, nel periodo che va dalle letture di Boccaccio al commento di Landino, rimandiamo qui GILSON 2019, anche per l’impostazione metodologica. Per Ficino e il codice con glosse – dipendenti dal commento di Benvenuto – da lui postillato si veda KRISTELLER 1983, per Poliziano DELCORNO BRANCA 1999 e CURTI 2000. Per la presenza prevalente di Lana si vedano le informazioni date da RODDEWIG 1984, 393-395 (su un totale di 68 testimoni censiti, solo 20 non fanno capo all’area toscana) e GILSON 2019, 31. Per quanto riguarda invece il rapporto di Landino con Dante, si rimanda ancora a Gilson, ma anche a CARDINI 1990.

possedere certo una ricca biblioteca privata, basti pensare ad una figura come Feltrino, dotto membro del circolo guariniano. Purtroppo, di questo patrimonio librario si sono perse le tracce fisiche e documentarie, dato che nessun inventario o atto testamentario dà informazioni al riguardo.<sup>75</sup> Informazioni utili possono venire da altre biblioteche private, per le quali invece abbiamo qualche notizia, e vediamo allora che proprio Benvenuto, dopo i corsi ferraresi, doveva aver fatto scuola in città e nei territori limitrofi. Si può ricordare, ad esempio, nel modenese (area ancor più vicina di Ferrara a Scandiano) il caso di un testamento del 1433 che attesta nella biblioteca di un privato di nome Jacopo de Comanzarini un «liber Dantis» e un «Commentum Benvenuti super Dante» in tre volumi.<sup>76</sup>

Ma in assenza della biblioteca privata dell'autore, possiamo seguire anche altre piste che ci conducono al contesto generale, proprio perché l'intertestualità funziona in un'ottica di condivisione e alla fine risulta forse più interessante osservare il quadro più ampio. Le biblioteche a carattere non privato in questo senso rappresentano degli snodi fondamentali, fulcri attorno a cui ruotano, si costruiscono e si alimentano gli interessi della comunità che vi fa riferimento. Questo è tanto più vero con la biblioteca di corte a Ferrara, grazie alla scelta dei vari signori succedutisi nel corso del XV sec. a favore di «una politica illuminata di apertura verso l'esterno, benché ciò comportasse [...] un certo margine di rischio in termini di perdite».<sup>77</sup> Persone vicine alla corte potevano accedere alla biblioteca per consultare volumi, e molti fruivano della possibilità di prestiti, documentata ad esempio nel caso di alcuni personaggi come Guarino, Strozzi, Capello.<sup>78</sup> Tanto più dobbiamo pensare che Boiardo avesse accesso alla biblioteca, e approfittasse del ricco patrimonio, anche se non sono rimaste tracce di ciò in nessun registro. Ma questo sarà da imputare alla perdita di materiale d'archivio, e ad una possibilità di libero accesso che non era strettamente documentata:

---

<sup>75</sup> Delle eccezioni potrebbero essere alcuni codici della British Library, un Lucano nel ms. Additional 11990, individuato grazie a informazioni contenute nel *colophon*, e appartenuto a Feltrino (si veda MERCATI 1919), e sulla base di questo punto di partenza si può risalire probabilmente anche un Seneca e un Terenzio, ma per maggiori informazioni si veda ZAMPESE 1994, 19-22.

<sup>76</sup> Si vedano CAVAZZUTI 1957, 10 e la voce *Modena* in *ED* a cura di Baruffini e Mengaldo. Della biblioteca di Iacopo Camangerini, in cui gli autori più rappresentati erano proprio Dante e Petrarca, accompagnati da copie dei commenti dell'imolese, si sono occupati anche GARGAN 1997, in particolare 900-903 con la trascrizione del catalogo, e FRASSO 2000. E la voce *Ferrara* in *ED* ricorda che atti notarili del XV secolo mostrano una capillare diffusione in città della *Commedia* fra funzionari di corte, dottori, intellettuali e mercanti, e certo l'esegesi dell'imolese doveva accompagnare parte di tale fortuna, come nel caso modenese.

<sup>77</sup> ZAMPESE 1994, 17. Già Bertoni, dando notizia dei registri della biblioteca, faceva presente che i possessi librari di corte vanno considerati con cautela perché molto materiale si è perso, non solo volumi ma anche inventari e note di prestito. Perciò la ricostruzione è sempre parziale, e le lacune possono essere colmate solo per ipotesi, con tutti i limiti che ciò comporta.

<sup>78</sup> Per Guarino e Strozzi si veda BERTONI 1921, 178, e per quanto riguarda Guglielmo Capello si veda FATINI 1934, 47. Altre notizie già dava BERTONI 1903, 55-67 riguardo a prestiti durante il XV, sotto i governi di Borso ed Ercole, fra i quali figurano in più occasione volumi di Dante.

«dati i rapporti di amicizia che intercorrevano tra i feudatari scandinavesi e gli Estensi, possiamo facilmente pensare che essi potessero attingere liberamente alla biblioteca».79

Bertoni, occupandosi dell'*Orlando Furioso*, si soffermò sulla presenza di elementi danteschi per ricordare che «la Divina Commedia figurava tra i libri della biblioteca privata dei Duchi [...] A Ferrara il poema di Dante non fu mai dimenticato [...] e in più di un esemplare fu prestato» ai cortigiani, con l'ovvia conseguenza che vari testimoni, al tempo presenti, devono esser andati dispersi o distrutti (fra questi degli esemplari commentati, anche con le glosse di Benvenuto).80 Lo stesso discorso vale per il secolo XV, si pensi al caso di un intellettuale vicino a Guarino come il Capello, che si dedicò al commento del *Dittamondo*, e nello stesso periodo prese in prestito una copia di Dante: la *Commedia* e i suoi commenti risultano fra i possessi librari già in quel periodo, quando sono pure attestati diversi prestiti dai *Registri di guardaroba*.81

Nella biblioteca estense sono conservati codici contenenti diversi commenti e chiose, che ci informano su ciò che doveva circolare a Ferrara, al di là del dato quantitativo, non determinabile per la perdita di molto materiale (come detto): Pietro Alighieri, Iacomo della Lana, Benvenuto, Matteo Chiromono (che deriva sostanzialmente da Benvenuto), più alcuni esemplari a stampa di Landino (notazioni provenienti dal commento fiorentino si trovano anche qua e là su un codice manoscritto sempre conservato nell'Estense).82 Se andiamo a vedere i cataloghi della libreria stilati sotto i diversi signori di Ferrara vediamo alcuni dati interessanti: nel catalogo del 1436 Dante compare due volte, in un caso si tratta del solo *Purgatorio* con commento, non meglio specificato ma da identificare proprio con Benvenuto come suggerisce TISSONI BENVENUTI 2023, 93;83 nell'inventario di Borso del 1467 troviamo quattro copie di Dante, due senza nessuna indicazione particolare, una con commento e l'altra indicata come quella indirizzata «ad Ill. Principem d. Nicolaum estensem» (forse da identificare con l'originale copia di dedica del commento di Benvenuto al

---

79 TISSONI BENVENUTI 1972, 50.

80 BERTONI 1919, 114-115.

81 I registri sono stati trascritti da BERTONI 1903. Si veda poi FATINI 1934, 46-49.

82 Per un elenco di questi codici si veda FAVA 1921, 23-43. Un quadro d'insieme sulla diffusione manoscritta del poema dantesco in area estense si trova oggi in MEZZETTI 2010 e BERTELLI 2018, da cui emerge che sul totale delle copie la maggior parte è sempre accompagnata da paratesti esegetici, a riprova del peso avuto da tale impostazione mediale nella trasmissione.

83 L'elenco di libri del primo inventario è stato edito inizialmente in CAPPELLI 1889, in cui i due volumi sono i numeri 178 e 249. Nello stesso elenco è registrato anche un commento al *Bucolicum Carmen* di Petrarca (numero 130), e al tempo questo doveva essere quasi sicuramente quello di Benvenuto. Questo inventario, insieme a tutti gli altri relativi alla biblioteca estense – editi in precedenza anche dal Bertoni – è disponibile oggi in un'edizione riccamente curata e dettagliata, recentemente uscita, per l'appunto TISSONI BENVENUTI 2023, che riporta naturalmente la scheda per questo libro, numerato però ora 248 nel catalogo del 1436 (e 15 in quello successivo del 1467).

signore di Ferrara suo protettore, Niccolò II d'Este);<sup>84</sup> e poi anche nei cataloghi relativi al periodo di Ercole, le copie precedenti continuano a comparire, e alcune copie entrano nella sezione della biblioteca collocata nello studio personale del duca.<sup>85</sup>

Considerando che l'attività poetica di Boiardo inizia prima della comparsa del commento di Landino, bisogna pensare di concentrarsi sui grandi commenti trecenteschi a tutto il poema, come Lana Pietro e Benvenuto. Lana offre un commento enciclopedico, sul modello di un corso universitario del tempo, riferendo fonti e testi della cultura scientifica e filosofica a cui si rimandava durante le lezioni, ma appare più sintetico nelle osservazioni sul testo, non seguito alla lettera passo dopo passo, ed esposto senza particolari e approfondite interpretazioni. Pietro si concentra sulle fonti classiche e scritturali usate nel poema, e offre numerosi richiami al diritto civile e canonico, dato che era di formazione un giurista. Benvenuto è invece molto più attento ai fatti storici e alla lettera del testo, con una lettura di maggior spessore ermeneutico, da *magister* pienamente inserito nel clima del proto umanesimo veneto della seconda metà del XIV secolo. Offre glosse precise e approfondite, attente all'allegoria ma senza rendere eccessivamente predominanti gli aspetti spirituali – certo nel limite di un intellettuale che appartiene ancora al mondo medievale e tardogotico – e in questo mostra una sensibilità che doveva risultare in sintonia con Boiardo e l'ambiente ferrarese del pieno XV secolo.<sup>86</sup> Benvenuto poi assimila in modo significativo e autonomo materiale dei commentatori precedenti, in particolare Boccaccio, di cui aveva seguito le letture durante un soggiorno fiorentino. Se vari studiosi hanno proposto in alcuni rari casi di guardare ad un commento in relazione a elementi danteschi presenti in Boiardo, hanno rimandato proprio al certaldese.<sup>87</sup> Ma secondo noi ha più senso pensare a Benvenuto – quanto meno come riferimento principale – intanto perché si tratta di un commento completo, mentre Boccaccio si ferma a metà della prima cantica, e perché le osservazioni a cui si fa riferimento (e su cui torneremo nell'indagine sui testi) sono state effettivamente riproposte dall'imolese nelle sue glosse, inserendole in letture complessive che ci sembrano più rilevanti nel contesto della comunicazione poetica ferrarese. A farci spingere su Benvenuto sono poi alcune considerazioni più specifiche sulla diffusione

---

<sup>84</sup> La copia di dedica è al numero 107 dell'inventario del 1467 riportato da Bertoni in appendice al volume sulla biblioteca estense (in TISSONI BENVENUTI 2023 è la scheda 121 dello stesso inventario). Questa copia, accostata al volume 248 dell'inventario 1436, compare ancora nei registri della biblioteca successivi, come quello del 1488 a cura di Pellegrino Prisciani: il commento al solo *Purgatorio* è qui il numero 8 e quello alla prima cantica è il numero 9 dell'elenco "In armario XX" (TISSONI BENVENUTI 2023, 164).

<sup>85</sup> Questi inventari si trovavano già in appendice a BERTONI 1903, ma ora sono editi in modo più accurato sempre in TISSONI BENVENUTI 2023.

<sup>86</sup> Si vedano per il proto umanesimo dell'esegeta DIONISOTTI 1979, PAZZAGLIA 1989 e BARAŃSKI 2001, 77-97

<sup>87</sup> Si vedano ZAMPESE 1994, 87 e ACCIARINO 2018, 134-136.

manoscritta, di cui fra poco daremo conto offrendo alcuni brevi ragguagli di storia della tradizione. Qui vogliamo far notare che un'ulteriore conferma sembra venire anche dal vicino ambiente mantovano, connesso strettamente a Ferrara. Qui gli inventari della biblioteca, fin dall'inizio del secolo, presentano Dante, e in particolare il commento di Benvenuto. L'inventario del 1407 riporta un Dante col commento del Lana, che si interrompe al VI del *Paradiso*, ma poi tre volumi completi per l'intero commento di Benvenuto a tutte e tre le cantiche.<sup>88</sup>

## 2) FRUIZIONE DISCORSIVA DEL COMMENTO DI BENVENUTO NELLA COMUNITÀ FERRARESE

Bisogna tenere a mente che dopo il primo corso bolognese, il *magister* Benvenuto si trasferì a Ferrara dove tenne nuovamente presso lo *Studium* cittadino le sue lezioni sulla *Commedia* negli anni '70 del XIV secolo, e da questa esperienza prese poi forma strutturata il *Comentum*, dedicato al mecenate estense di cui era ospite. E così, fin dalla fine di quel secolo, la corte estense era frequentata da letterati «che al culto dell'Alighieri aveva educati Benvenuto», situazione che si perpetuò lungo tutto il XV con i vari poeti che imitano e mostrano viva memoria dei versi danteschi.<sup>89</sup> E la memoria di questo insegnamento non si spegne, ma alimenta nuove pubbliche letture con una vera e propria cattedra dantesca, come sembra suggerire alla metà del secolo l'*Esortazione allo studio della Divina Commedia*, rivolta a Borso nel 1459 per promuovere ulteriormente la conoscenza del poema proprio attraverso il commento dell'imolese chiesto in prestito al signore, come dice l'esortazione.<sup>90</sup> Questo testo è stato attribuito proprio a quel Ludovico Carbone, allievo della seconda generazione guariniana e maestro di retorica presso lo *Studium*. Se da una parte teneva corsi e letture su classici come Lucano, negli anni fra il 1466 e il 1471, dall'altra riservava lo stesso trattamento a Dante, protagonista poi di diversi aneddoti nelle sue *Facezie*.<sup>91</sup> È stato anche notato che il duca Ercole conservava nella sezione personale della

---

<sup>88</sup> Si veda per l'inventario GIROLLA 1921/23.

<sup>89</sup> Come dicevamo si veda FATINI 1934, qui in particolare p. 4. Ricorda anche il singolare caso di Tommaso Cambiatore, poeta in latino e volgare, legato per conoscenza al dotto maestro veronese (BERTONI 1921, 44), e autore di un volgarizzamento in terza rima dell'*Eneide*, di cui oggi non resta più traccia, ma che già dal metro dichiarava il debito con la *Commedia*, stabilendo un'ulteriore associazione fra le due opere nel contesto ricettivo ferrarese.

<sup>90</sup> Per l'esortazione dantesca si vedano GARDNER 1904, 87-88 e FATINI 1934, 49-50. L'unica testimonianza del testo rimane nel codice Riccardiano 2560, di cui fu offerta una trascrizione in FANFANI 1863. L'esortazione al duca menziona il commento di Benvenuto esplicitamente, e dunque ci dice che quell'esegesi ebbe una chiara diffusione orale. Esalta poi Dante come riferimento di altezza morale e ricorda anche le tre canzoni del poeta che vengono evocate nel corso della *Commedia*. La pubblica lettura di cui l'esortazione dà conto aveva dunque usato il commento benvenutiano, che era anche impiegato nello *studium*, e che i dotti consultavano. Perciò questo filtro di mediazione aveva in realtà un'azione trasversale su diversi settori del pubblico dantesco, e anche questo aspetto suscita interesse.

<sup>91</sup> E per i suoi corsi su Lucano, Carbone utilizzò e postillò il codice II. 192 della Biblioteca Ariostea di Ferrara, che conteneva proprio il commento di Benvenuto alla *Farsalia*. Si vedano ROSSI 1991 e ZAMPESE 1994, 217-225.

biblioteca di corte un esemplare miniato e commentato della *Commedia*, da riconoscere forse – come dice TISSONI BENVENUTI 2023, 197 – in quello che nell’inventario del 1467 della biblioteca della Torre compariva come primo volume dell’elenco dedicato ai libri in volgare (Ivi, 120, scheda 1 dei libri volgari per Tissoni, e scheda 124 in Bertoni per il catalogo del ’67), e che poi non compare più negli inventari di questa sezione, mentre appare un codice dantesco in più negli elenchi dei libri dello studio, a partire dagli inventari di fine anni ’70 (Ivi, 326). Il manoscritto in questione viene descritto come «cum lo testo et lo comento», e per la studiosa questa indicazione «impedisce l’identificazione col commento di Benvenuto che nei codici noti è un commento continuo, in latino, in cui il testo dantesco compare solo nei lemmi». Se ciò è vero per il Lat. 467 dell’Estense, e per i codici a questo collegati (Urb. lat. 380 e Riccardiano 1045), questo aspetto non esclude comunque l’esistenza di altre tipologie per lo stesso commento di Benvenuto, e le conclusioni di Tissoni Benvenuti in questo caso ci sembrano non avere basi evidenti, ma fondarsi in negativo. Come la studiosa riconosce nella stessa pagina, nei cataloghi estensi «non viene mai citato il nome di Benvenuto» ma, di fatto, dal secolo precedente quello era il commento di riferimento a Ferrara, e di sicuro doveva esserlo per gli ambienti legati alla corte, come dimostra anche il testo dell’*Esortazione* del ’59, dove al principe di allora è chiesta proprio il prestito di quell’esegesi. Tra l’altro, se effettivamente l’esemplare completo di Benvenuto attualmente conservato all’Estense (Lat. 467) rispetta la tipologia presentata da Tissoni Benvenuti come tipica, non è vero per l’appunto che sia l’unica nota. Nei registri della biblioteca si fa riferimento in più occasioni a esemplari della *Commedia* con commento, e come abbiamo visto nelle pagine precedenti – i manoscritti conservati a Venezia e Parigi, risalenti alla fine del XIV sec. o all’inizio del XV – il commento dell’imolese poteva circolare anche in codici che presentavano sulla pagina il testo del poema e attorno le glosse (e così sarà anche in casi di volgarizzamento del commento proprio durante il ’400, a cui faremo cenno nel capitolo seguente, con altri manoscritti di provenienza veneziana, oggi conservati anche a Oxford). Riteniamo dunque plausibile che Ercole potesse conservare nello studio una copia di Dante col commento di Benvenuto, insieme alle opere a lui più care (fra cui ad un certo punto comparirà anche il volgarizzamento boiardesco da Apuleio, in particolare la favola di Amore e Psiche), fatto singolare non solo per il legame personale di Boiardo



con Ercole, ma perché i signori «hanno influenzato, attraverso i loro libri, non solo la cultura della corte, ma quella di tutto lo stato».<sup>92</sup>

Gli elementi che abbiamo qui ricordato e messo insieme ci sembrano indicare allora un ambiente ferrarese in cui si circolano anche altri commenti, ma dove l'incidenza più rilevante è offerta dal filtro di Benvenuto, che aveva segnato in modo duraturo la tradizione del dantismo ferrarese col suo magistero in città, e che in pieno Quattrocento continua ad agire, non solo attraverso la circolazione scritta e la lettura, ma in pratiche discorsive che coinvolgevano il pubblico, come le letture dello *Studium*, dove la comunità di dotti che gravitava attorno alla corte si raccoglieva. Benvenuto sembra così il commento più interessante dal nostro punto di vista, tra l'altro, prima della comparsa di Landino, riferimento ineludibile in area estense. Nella biblioteca del poeta almeno una copia della *Commedia* era di sicuro presente, e molto probabilmente con l'esegesi di Benvenuto, ai cui margini il conte avrà anche apposto delle note personali. Ma le glosse del commentatore, patrimonio condiviso con i suoi stessi lettori, rimangono il riferimento fondamentale per valutare le riprese intertestuali in base al contesto comunicativo in cui l'opera di Boiardo si collocava.<sup>93</sup> Naturalmente poi il lavoro sui testi, sul laboratorio del poeta, rappresenterà un ulteriore elemento in chiave attributiva, perché vedremo che la verifica diretta dei contatti porterà a confermare o meno la prevalenza di questo filtro. I soli dati sulla circolazione manoscritta infatti sono importanti ma non bastano perché, come abbiamo già ricordato in più occasioni, molto materiale è andato perso, e possiamo avanzare solo una proposta indiziaria, che si rafforza sul testo.

---

<sup>92</sup> TISSONI BENVENUTI 2023, 17. In generale per la diffusione della lettura di Benvenuto e per alcune notizie sulla circolazione manoscritta resta comunque valido PAOLAZZI 1979, 360. Ricordiamo che la biblioteca dei signori di Ferrara si divideva in due sezioni, una collocata nella Torre di Rigobello, e l'altra direttamente negli appartamenti dei signori (già BERTONI 1903, 22). Negli anni di Ercole tra l'altro gli inventari della biblioteca che fanno riferimento alla parte 'pubblica' della torre (1474, 1480 e 1488) non vedono incrementi rispetto al registro stilato sotto Borso nel '67, ad accrescersi è solo quella sezione del patrimonio librario che trova posto nella zona degli appartamenti (MEZZETTI 2010, 96-97), una raccolta 'privata' immensa, allestita da Ercole, in una situazione che comunque vedeva un passaggio continuo e fluido di materiali fra le due sezioni della biblioteca di corte nel suo complesso, di modo che anche i volumi dello studio risultavano accessibili, e forse prestabili, per i membri della corte (Ivi, 108). Alla corte era poi strettamente legato il convento di San Paolo, importante *scriptorium* a cui i signori commissionavano codici, dotato di un immenso patrimonio librario, che spesso entrava in relazione con la biblioteca ducale. Lo *scriptorium* nella seconda metà del XV fu sotto la gestione del frate Battista Panetti, teologo e filosofo, traduttore e copista attivo presso la corte, che fece acquisire alla biblioteca del convento il codice di Lucano postillato da Carbone, e fu poi possessore del codice dantesco con commento di Benvenuto oggi Estense Lat. 467. Fra corte e convento si distribuiscono i due poli di un unico ambiente culturale, frequentato da Carbone e Vespasiano Strozzi, come ci indicano le testimonianze documentarie, ma forse anche da Boiardo, dato lo stretto legame del poeta con gli altri dotti menzionati (si veda CHIAPPINI 1983, e su Panetti la voce relativa nel *DBI*).

<sup>93</sup> Un altro indizio suggestivo è legato ad un poeta della stessa generazione di Boiardo come Lelio Cosmico, di nascita padovano ma itinerante fra diversi centri italiani, fra cui anche Mantova e Ferrara (dove poi si stabilì in modo definitivo dal 1490). Cosmico era ben noto fra i letterati della corte estense, dove era preso di mira con sarcasmo per un culto accentuato di Dante, e una dedizione allo studio dell'esegesi del poema (si veda FATINI 1934, 62). In alcuni versi denigratori nei suoi confronti si fa riferimento proprio al «tempo [...] consumato / intorno a Benvenuto», e un manoscritto della *Commedia* con glosse miscellanee da Lana e soprattutto dall'imolese (il Trivulziano 1083) riporta postille che il copista attribuisce con la sigla COS, secondo alcuni studi recenti da identificare, con buona probabilità, proprio col Cosmico (si vedano MOSSI 1981 e la voce relativa al Cosmico in BELLOMO 2004).

## *Dante e altri modelli: brevi ragguagli su testimoni, circolazione e tradizione a Ferrara*

Vogliamo ora dare qualche informazione in più su alcuni codici del poema, elementi che si legano al discorso svolto nelle pagine precedenti sul Dante di Boiardo e su come veniva fruito, a supporto di quanto abbiamo iniziato a sostenere, e cioè la centralità di Benvenuto. Vorremmo poi dare, in forma discorsiva, un quadro sommario su fenomeni e autori che nel corso del lavoro verranno ricordati, per iniziare a metterli in relazione all'attività di Boiardo, rimandando soprattutto alla già ricca bibliografia a disposizione, rispetto alla quale non proponiamo novità. Nel far questo daremo poi conto di alcuni testimoni, manoscritti o a stampa, a cui faremo riferimento nel corso dell'indagine.

### 1) LA *COMMEDIA* DANTESCA E I SUOI COMMENTI

Le questioni filologiche legate alla trasmissione e alla circolazione del testo del poema dantesco sono talmente complesse, che ricordarle qui sarebbe impossibile, e nemmeno strettamente utile.<sup>94</sup> In area ferrarese possiamo riscontrare un peso quantitativo a favore di manoscritti con commento fra quelli attualmente conservati: consultando FAVA 1921 (23-30), nell'elenco dei codici per il periodo XIV-XV, su un totale di 11 testimoni sono 7 quelli che vedono la presenza di commento o glosse, dunque la maggioranza. Vogliamo ora vedere un po' più nel dettaglio alcuni aspetti della circolazione manoscritta del poema e dei commenti, come dati di supporto a favore della centralità di Benvenuto.<sup>95</sup>

Uno dei manoscritti più importanti a Ferrara, anche se privo di ogni apparato esegetico, è il cosiddetto 'Dante Estense', il codice It. 474, un membranaceo di fine XIV-inizio XV secolo, riccamente miniato. Potrebbe trattarsi di uno dei testimoni segnalati nell'inventario della libreria di corte del 1436, descritto in quella sede come un codice ricco e lussuoso, ma l'identificazione certa è

---

<sup>94</sup> Per una panoramica recente, completa e dettagliata, rimandiamo a COLUCCIA 2022, che nel corso dell'esposizione torna però su due aspetti per noi importanti: Dante diventa immediatamente un testo di successo, cercato da vari lettori e discusso pubblicamente, come testimoniano le numerose *lecturae* in vari centri della penisola nel XIV e per tutto il XV sec., per cui si può dire che «Dante è incluso in una sorta di canone scolastico», che certo non è quello dei classici antichi, ma era pur sempre il testo volgare commentato ed esposto nelle aule (38); a favorire questo processo e la diffusione del poema sono anche i commenti, presto sorti attorno ai versi dell'Alighieri, anche perché i codici che trasmettevano l'esegesi nella maggior parte dei casi contenevano anche il testo poetico (43).

<sup>95</sup> Per le osservazioni su manoscritti, circolazione e produzione dei testimoni qui ricordati, e per ampliare i controlli, rimandiamo sempre a RODDEWIG, 1984 (in particolare 388-398 per l'elenco dei codici diviso per esegeta), BELLOMO 2004 e CCD. Per i codici conservati oggi in area emiliano-romagnola, si faccia riferimento anche alle ricche schede in ALBANESE-BERTELLI-PONTARI 2021. Per quanto riguarda i testimoni del *Comentum* dell'imolese, i dati di questi repertori possono esser confrontati e verificati anche su DALEFFE-ROSSI 2018.

difficile.<sup>96</sup> Passando invece agli apparati esegetici, un commento come quello di Francesco da Buti, uno dei più importanti nel XIV secolo e completo per l'intera *Commedia*, molto ricco nelle glosse e nel riportare altre fonti (anche se rispetto a Benvenuto l'impianto complessivo dell'esegesi appare meno coeso e coerente secondo alcuni studiosi), ha però una circolazione quasi esclusivamente toscana, per origine dei manoscritti e loro conservazione. Così l'Ottimo Commento, che pure copre tutta la *Commedia*, ebbe una circolazione di ambito toscano, fatta eccezione per un manoscritto con patina linguistica veneta conservato oggi in Marciana. L'opera del Bambagioli, sempre trecentesca ma limitata alla prima cantica, ha attestazioni toscane e settentrionali, ma nessun manoscritto sembra legato all'area ferrarese. Le *Esposizioni* del Boccaccio, che si fermano comunque a metà dell'*Inferno*, hanno una circolazione attestata che riguarda ancora la sola area toscana.<sup>97</sup> In area veneta e ferrarese circolò invece il commento di Pietro Alighieri, in particolare nella I redazione. Uno dei testimoni è l'estense It. 196, proveniente dall'antico fondo estense, esemplato nel XV secolo (secondo il *CCD* nell'ultimo quarto, per ALBANESE-BERTELLI-PONTARI 2021, 82 alla metà).<sup>98</sup> Il commento di Lana invece è attestato dall'Estense It. 1664, della metà del XV, con l'intero commento, e dall'Estense Campori Appendice 64 (seconda metà del XV sec.), con la sola seconda cantica. Va comunque ricordato quanto dicevamo prima in relazione all'ambiente fiorentino: dei 68 testimoni censiti da Roddewig, più di due terzi sono legati al solo ambiente toscano, dove questo commento ebbe la sua diffusione più incisiva, specie nel XV secolo.

Benvenuto da Imola invece dimostra una circolazione prevalentemente settentrionale: sui 30 codici schedati da RODDEWIG 1984, 389, più della metà hanno origine fra area veneta e ferrarese, riguardano centri come Imola e Bologna, i copisti vengono da quelle zone così come alcuni dei possessori (anche se poi i codici sono attualmente conservati in altre sedi). Certo, in vari casi si tratta anche di manoscritti che contengono un compendio delle glosse di Benvenuto, o che uniscono queste a quelle di altri esegeti. Ma la diffusione di questo filtro esegetico nell'Italia del Nord fu decisamente significativa, e interessò certamente l'area ferrarese in modo particolare, dato che si

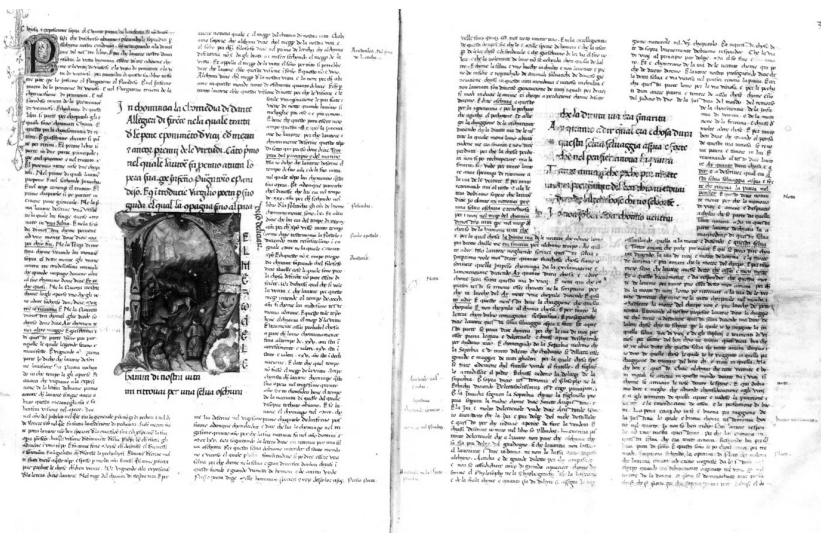
---

<sup>96</sup> Si veda BERTELLI 2018, 386-390. Escluderei, invece, l'identificazione che TISSONI BENVENUTI 2023, 120 sembra proporre con un Dante membranaceo che presenta il testo insieme a miniature e commento, proprio perché il Dante Estense è sì accompagnato da bellissime miniature, collocate nella fascia alta delle pagine, ma presenta il testo libero, senza commento (salvo rarissimi *marginalia* occasionali).

<sup>97</sup> In area settentrionale sono invece presenti gli *Argomenti* (o *Brieve raccoglimento*), in cui Boccaccio fissa alcune coordinate per la geografia del poema e per i personaggi che si incontrano nel viaggio ultraterreno. Questo testo è diffuso prevalentemente in manoscritti quattrocenteschi, e per Ferrara possiamo ricordare l'It. 196 dell'Estense, in cui accompagnano il commento di Pietro.

<sup>98</sup> Altri codici contenenti la prima redazione fanno sempre capo all'area veneta, come quello conservato all'Archiginnasio di Bologna A 322, del XIV sec. e originario della marca trevigiana, oppure altri attualmente conservati a Padova e Verona. Le chiose di Jacopo, l'altro figlio di Dante, limitate al solo *Inferno*, ebbero invece una diffusione ben più ridotta e poco significativa.

trattava del luogo di composizione. Il *Comentum* dell'imolese, completo a tutto il poema, è oggi conservato dall'Estense Lat. 467, del XV secolo, già ricordato nelle pagine precedenti. Si possono poi ricordare fra gli altri il codice A C I IV 27 della Biblioteca comunale di Imola, dove si trova il commento al solo *Inferno*, della metà del XV secolo, i codici originari di area bolognese (come quello della Biblioteca Universitaria 590 della seconda metà del XV sec.) e di area veneta (fra cui ad esempio i due di cui abbiamo prima offerto la riproduzione di alcune carte, il Marciano It. IX, 692 e il Bnf It. 77, collocati tra la fine del XIV secolo e l'inizio del XV, provenienti dall'area istriano-veneta, fra loro legati, e, persa la copia di dedica, considerati attualmente i testimoni più antichi dell'esegesi benvenutiana conservati).<sup>99</sup> I legami di queste aree e dei codici lì prodotti con Ferrara sono evidenti se si considera ad esempio il caso del manoscritto Bnf It. 78 (qui a fianco la riproduzione digitale della carta con l'incipit del poema, Fig. 7),<sup>100</sup> esemplato probabilmente all'inizio del XV secolo in area veneziana dal copista Giorgio Zancani, appartenente ad una famiglia del patriziato della città lagunare, codice riccamente decorato che riporta il commento di Benvenuto in un volgarizzamento italiano, ed era destinato proprio al signore di Ferrara Niccolò III d'Este. Anche se forse il manufatto non fu poi spedito, in ogni caso testimonia una committenza significativa, che ci fa restituire una immagine chiara dell'interesse e



<sup>99</sup> Per questi due codici si veda anche MARCON 2019.

<sup>100</sup> Il codice è consultabile all'indirizzo: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10033636t>. Di questo manoscritto si parla anche in ALBANESE-BERTELLI-PONTARI 2021, CXXIV, discutendo le forme editoriali di trasmissione dell'opera e proprio quei casi, di grande interesse, in cui testo e paratesto viaggiano insieme, uno attorno all'altro, a dimostrazione del fatto che la tipologia *frame commentary* poteva riguardare anche l'esegesi di Benvenuto, così come quella di altri commentatori (per cui in quella sede si fanno gli esempi di altri manoscritti).

della circolazione di questa particolare mediazione esegetica tra Ferrara e le zone connesse era centrale, tanto più se se ne cercava di ampliare la diffusione attraverso forme volgarizzate.<sup>101</sup>

Un caso esemplare nel XV secolo è quello di Matteo Chiromono, retore vissuto fra Ravenna e Bologna. Non si tratta di un vero e proprio commento, ma di note di lettura ad uso personale (riportate dal codice Campori Appendice 63, risalente alla seconda metà XV secolo), che rivelano una sostanziale dipendenza dal commento di Benvenuto – pur semplificato – e danno conto di pratiche di lettura interessanti nell’ottica che qui stiamo proponendo, confermando tra l’altro lezione dell’imolese come chiave di lettura determinante per gli ambienti culturali che gravitavano attorno a Ferrara.

Il commento di Landino arrivò in area estense ma non dovette incidere in modo rilevante su Boiardo.<sup>102</sup> A Ferrara rimase forte la tradizione precedente e, come già accennavamo, il grosso della produzione letteraria del conte di Scandiano si colloca prima della pubblicazione dell’esegesi landiniana: canzoniere, vari volgarizzamenti e i primi due libri del poema. La raccolta di egloghe volgari è invece di poco successiva, anche se parte dei componimenti fu preparata anni prima della pubblicazione. E poi, come diremo fra poco, il Boiardo pastorale rimase più legato al precedente di Arzocchi (inizio XV sec.) anche davanti alla stampa del 1482 dei bucolici fiorentini, perché aveva conosciuto quel primo modello già dagli anni ’50 attraverso la diffusione manoscritta. Allora è difficile pensare che nello stesso periodo abbandonasse i manoscritti della *Commedia* con le glosse di Benvenuto per una stampa di Dante accompagnata da Landino. L’ultimo libro del poema e l’opera teatrale *Timone* sono invece successivi, e potrebbero anche recare traccia del filtro esegetico fiorentino, ma sembra comunque continuare a prevalere la mediazione del commento ferrarese trecentesco.<sup>103</sup> Il confronto con il modello dantesco d’altronde era iniziato ben prima sulla base di quella consolidata mediazione, condivisa all’interno della sua comunità culturale, e l’arrivo di un

---

<sup>101</sup> Nel caso di questo testimone parigino si veda anche PONCHIA 2019, 43-44. Proprio per l’area veneta è singolare anche ricordare il caso di volgarizzamenti umanistici del commento di Benvenuto, attestati in codici della prima metà del XV secolo, con patina linguistica veneta per l’appunto e oggi conservati a Oxford, i Canonici Italiani 105, 106 e 107. In assenza della biblioteca d’autore, non possiamo sapere se ‘il Benvenuto’ di Boiardo fosse l’originale in latino o una versione volta in lingua volgare, se possedesse un codice che vedeva i versi circondati dal commento, oppure se consultava una versione continua dell’esegesi, come nell’Est. Lat. 467. Di sicuro possiamo dire che in area ferrarese circolava Dante con quell’esegesi in diversi formati (e lingue, a sottolinearne la rilevanza), e fra la biblioteca personale e quelle di corte Boiardo aveva la possibilità di confrontarsi con tutte queste varianti.

<sup>102</sup> Nell’Estense sono conservate sia la prima stampa fiorentina, del 1481, che la prima stampa veneziana del 1484 (si veda FAVA 1921, 41-42).

<sup>103</sup> La successione cronologica delle opere, in particolare per quanto riguarda i rapporti fra canzoniere e poema, è quella proposta da Tissoni Benvenuti nell’edizione critica del poema. Se prima si pensava che il lavoro su poema fosse iniziato attorno al 1476, una volta terminato il canzoniere, oggi l’avvio delle avventure cavalleresche è stato collocato negli anni ’60, sotto Borso, col I libro, per un lavoro poi in contemporanea fra II libro e stesura del canzoniere. A favore della cronologia proposta da Tissoni Benvenuti si è poi espresso con ulteriori argomenti ZANATO 2001.

nuovo commento non dovette sconvolgere i riferimenti, imponendosi in ambiente ferrarese solo più tardi, in età ariostesca.

## 2) APPUNTI A MARGINE DELLA TRADIZIONE LIRICA DANTESCA E NON

### 2.1 *Modello petrarchesco vs circolazione dantesca*

Se Petrarca si impone subito con i *Rvf* come modello unitario, lo stesso non accade alla produzione lirica dantesca, comprese le rime di *Vita nuova* e *Convivio*.<sup>104</sup> Dopo il secondo trecento, nel '400 progressivamente si impone il modello petrarchesco, pervasivo poi dalla metà del secolo – per quanto non in termini bembeschi –.<sup>105</sup> Sul piano della diffusione manoscritta e della circolazione ciò si accompagna ad una prevalenza di testimoni organici di Petrarca, che consegnano un modello macrostrutturale e coeso di liriche, ad impianto narrativo, una raccolta pensata come tale dall'autore e in questa forma letta.<sup>106</sup> Petrarca viene dunque percepito come un oggetto lirico autonomo e autosufficiente, a partire dal livello mediale. Invece la produzione lirica dantesca è attestata da raccolte miscellanee e antologiche, e per un lettore del XV sec. Dante lirico appare come una tessera insieme ad altre all'interno di un codice composito, seppur già a prevalenza petrarchesca.<sup>107</sup> Per Boiardo e il suo contesto si possono ricordare manoscritti come il Magliabechiano VII. 721 – allestito a Ferrara da uno di quei giovani allievi eclettici di Guarino, Giovanni da Carpi (notaio di Ercole, a sottolineare la vicinanza di queste figure di letterati alla politica di corte) – oppure l'Estense It. 1155 – esemplato dall'eterodosso poligrafo Felice Feliciano,

---

<sup>104</sup> Il Dante lirico non era, come per noi oggi, diviso fra *Vita nuova*, *Rime* e *Convivio*. Anche i componimenti dei due prosimetri circolavano per lo più sciolti, e si riduceva così ulteriormente la possibilità di percepire anche solo una parte della lirica dantesca come organismo unitario e coeso. Il prosimetro giovanile fra XIV e XV vede una circolazione legata a quella delle altre rime in manoscritti miscellanee, sia quando è trasmesso per intero, sia nei casi – prevalenti – in cui si trascrivono solo i versi senza le prose. Si vedano BANELLA 2020 e DE MEO-EHLERT 2020. Va ricordato poi che la biblioteca estense non conserva esemplari manoscritti del prosimetro, ma solo le prime stampe cinquecentesche (FAVA 1921, 19).

<sup>105</sup> BOZZOLA 2012, 43-55.

<sup>106</sup> Si vedano CANNATA 2003 e PULSONI 2016, che precisano poi che non dobbiamo immaginare i *Rvf* nel '400 uguali a come li leggiamo noi oggi, nella bipartizione e nell'ordine di successione dei singoli componimenti. Molti testimoni riportano sì il canzoniere unitario – anche accompagnato da un commento – ma con un ordine e un'organizzazione interna differenti. Inoltre quelle oggi note come rime disperse, se non erano in antologie miscellanee insieme ad altri autori, circolavano inglobate nel *Canzoniere* stesso. Su questo si veda SALVATORE 2021. La stampa Valdezoco del 1472 restituisce la forma canzoniere come stabilita dall'autore sull'autografo, quella oggi vulgata, ma che si imporrà effettivamente solo a partire dall'edizione aldina.

<sup>107</sup> Questo dato della tradizione manoscritta quattrocentesca emerge in modo chiaro anche dalle schede dell'Atlante Canzonieri 2017, e vale anche nel '300, dove però l'antologia può essere organizzata ancora attorno a un criterio dantesco, si veda CAPELLI 2009a. Si vedano poi BANELLA 2016a (in particolare sui manoscritti che trasmettono la *Vita nuova* insieme ad altre liriche dantesche e non) e 2016b, GRIMALDI 2020 e RUGGIERI 2021 per lo specifico della circolazione lirica dantesca nel XV.

sempre a Ferrara –, entrambi attorno alla metà del secolo.<sup>108</sup> Certo Dante rappresenta una tessera d'eccezione, ma la situazione di Petrarca resta differente proprio per la sua particolare ricezione, e lo si vede anche dalla presenza di un commento organico al macrotesto, quello di Francesco Filelfo negli anni '40 del XV, per quanto interrotto al componimento 136.

Questa condizione nella trasmissione del Dante lirico è una delle ragioni per cui in questa sede non verranno affrontate in modo mirato le riprese dalla lirica dell'Alighieri, perché la ricezione attraverso codice miscelaneo comporta un ruolo di componente, sì di rilievo ma insieme ad altre, in un codice standardizzato. I versi lirici poi non sono accompagnati da alcuna esegesi che consentirebbe un ragionamento come quello che stiamo proponendo in questa sede. Certo le rime dantesche verranno prese in considerazione nelle pagine successive, ma solo in quanto tessere funzionali a rendere un certo tono, legato semmai agli aspetti di senso determinati dalle allusioni pregnanti, con cui naturalmente possono poi instaurare contatti valoriali.

## 2.2 *Giusto de' Conti, modello lirico e di mediazione*

Se Petrarca rappresenta il modello di una lirica dal tessuto uniforme, questo inizia sì a imporsi durante il XV secolo che però resta sperimentale, anche se alcuni rimatori della generazione di Boiardo iniziano già a porsi su una linea pre-bembesca di ortodossia (stilistica, non linguistica). Ma il nostro segue la lezione di Giusto de' Conti, legato a istanze eclettiche di un petrarchismo aperto ad altri modelli, dallo stilnovo a Dante, dalla lirica galloromanza al confronto coi poeti contemporanei, senza dimenticare i modelli classici, dunque con un carattere composito e contaminatorio. Il poeta di Valmontone, vissuto fra la fine del XIV e la metà del XV, soggiornò per molto tempo in area toscana e senese e visse a lungo nel Nord Italia, in particolare in area veneta, ma si trovò a Ferrara durante l'anno conciliare al servizio della delegazione pontificia, e in quell'occasione diede un forte impulso alla sperimentazione che segnò il resto del secolo. Contribuì poi personalmente alla diffusione in area estense dei suoi testi, dove la circolazione manoscritta de *La Bella Mano* fu precoce, sia in forma organica che per componimenti sparsi, e così Giusto divenne per Boiardo un modello fondamentale, anche per il ricorso a materiale dantesco all'interno di una struttura lirica ad impronta petrarchesca.<sup>109</sup>

---

<sup>108</sup> Lo stesso Feliciano che sempre attorno alla metà del secolo, ancora a Ferrara, allestisce una trascrizione del canzoniere di Giusto de' Conti, la *Bella mano*, oggi il Canon. It. 56 della Bodleian Library di Oxford. Per il Magliabechiano e l'Estense si vedano le relative schede su *Mirabile*: la prima miscellanea presenta alcuni componimenti petrarcheschi, rime dantesche, dei testi di Boccaccio, alcuni componimenti di Cecco Angiolieri e Guido Cavalcanti, minori come Cesare Nappi, Niccolò Cieco, Bartolomeo da Castel della Pieve e Niccolò Malpigli, il Suardi (altro modello importante per lo stesso Boiardo), Serdini, diversi componimenti di Giusto, e alcuni altri quattrocentisti; l'Estense raccoglie Petrarca, Dante, Cino, Fazio degli Uberti, Serdini e Suardi, Malpigli, componimenti dello stesso Feliciano e alcuni quattrocentisti fra cui Nuvoloni.

<sup>109</sup> Su Giusto de' Conti e il suo canzoniere (anche per le presenze dantesche) si veda PANTANI 2006, per la circolazione manoscritta in particolare 15-46.

### 2.3 Rare attestazioni autografe

Ci restano poche testimonianze autografe del Boiardo, per lo più limitate alla produzione epistolare rivolta al duca Ercole per questioni amministrative relative al feudo di Scandiano. Per le opere letterarie, abbiamo trascrizioni o integrazioni su copie eseguite da amanuensi per *Pastoralia* e *Epigrammata* (Vat. Barb. Lat. 1879), e soprattutto correzioni autografe, varianti d'autore, poste su due copie degli *Amores* esemplate da amanuensi professionisti: l'Egerton 1999 (L) e il codice della Bodleian Library di Oxford Canoniciano It. 47 (O), entrambi databili all'ultimo quarto del XV secolo.<sup>110</sup>

## 3) ALTRE OPERE

Naturalmente ci sono tanti altri modelli attivi nelle dinamiche discorsive della comunità culturale estense, noti e impiegati da Boiardo. Non ce ne potremo occupare in maniera puntuale, e non potremo di sicuro essere completi, ma naturalmente il modello dantesco, per alcuni temi immagini o formule, interagisce anche con questi riferimenti, ed è utile allora qui dare alcune minime informazioni essenziali, senza alcuna pretesa di completezza.

### 3.1 Il Dittamondo e il commento umanistico

Poema a carattere enciclopedico composto da Fazio degli Uberti a partire dal 1345, in terzine incatenate e su imitazione della *Commedia*, molto importante e noto negli ambienti estensi.<sup>111</sup> Dei molti manoscritti che tramandano il poema, quelli più interessanti sono i quattro codici che trasmettono anche il commento di Guglielmo Capello, composto a Ferrara negli anni '30 del XV secolo: l'Estense P. 4. 7 (già G. VIII. 15); il Parigino BnF It. 81; il Torinese della Nazionale N. I. 5 (a. 1437); il Marciano 6901 (Cl. IX, it. 40). Fra questi il parigino, d'ora in poi **Par**, disponibile online digitalizzato su *Gallica*, conserva meglio il commento, e sarà preso come riferimento.<sup>112</sup>

### 3.2 Il Teseida e il commento di Pier Andrea de'Bassi

L'opera di Boccaccio fu commentata dal dotto umanista Bassi negli anni '20 del XV secolo, nel pieno degli interessi mitologici del signore Niccolò III – a cui era rivolta questa come le altre

---

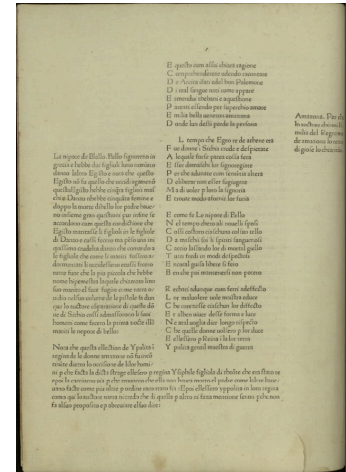
<sup>110</sup> Per maggiori informazioni si veda CANOVA 2013.

<sup>111</sup> Per Fazio si veda la voce in *ED*, e si faccia riferimento all'edizione Corsi e ai suoi apparati storico-filologici.

<sup>112</sup> Il codice è consultabile online all'indirizzo <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b100245601/f1.item>. Ne abbiamo visto una carta alla Fig. 3. Segnaliamo a questo proposito un'inesattezza nella catalogazione digitale della *BnF*, che erroneamente attribuisce al copista Andrea Morena anche la paternità del commento, che è invece di Guglielmo Capello. In ogni caso per Capello e i suoi rapporti con la biblioteca di corte si veda BERTONI 1921, 60-61, e per le notizie filologiche sul commento rimandiamo al secondo volume dell'edizione Corsi dell'opera di Fazio, con gli apparati filologici, in particolare alle pp. 223-245 dedicate al commento umanistico.



opere del Bassi, il romanzo *Le fatiche d'Ercole* e il commento alla canzone di Niccolò Malpigli indirizzata allo stesso principe estense. Questo commento divenne in un certo senso il libro di testo per gli uomini di corte in materia di mitologia, perché le note del Bassi si presentano come racconti dettagliati e precisi, senza poi particolari approfondimenti interpretativi. Segnaliamo il manoscritto dell'Ambrosiana D 524 inf., preso come riferimento in MONTAGNANI 1983 e 1983/84, e di cui abbiamo prima riprodotto un'immagine per mostrare la disposizione a cornice delle glosse.<sup>113</sup>



Segnaliamo poi un altro testimone, rilevante rispetto a Boiardo per l'altezza cronologica: la stampa eseguita da Agostino Carnerio a Ferrara nel 1475, consultabile fra gli incunaboli messi a disposizione da *BibIt*, nell'esemplare conservato presso la Biblioteca universitaria Alessandrina di Roma (d'ora in poi **Tes**), che pure presenta la tipologia a cornice (qui a fianco la carta 5r, fig. 8).

### 3.3 Il Roman de la Rose alla corte estense

Alla corte estense la letteratura antico francese era molto diffusa, non solo i romanzi cavallereschi ma anche un'opera allegorica come il *Roman de la Rose*. Se gli studi passati tendevano a considerare minima la ricezione della *Rose* – testo allegorico pienamente medievale – durante il Quattrocento umanistico, questo è sì valido per l'ambiente fiorentino ma, come giustamente precisa TISSONI BENVENUTI 2023, 503, «Ferrara non è Firenze», e alla corte estense quel patrimonio culturale e letterario romanzo resta vivo e importante. Nella biblioteca di corte erano conservati almeno due esemplari del poema, di cui uno risalente già agli anni di Niccolò III e l'altro quasi sicuramente entrato proprio con Ercole, durante gli anni del suo ducato.<sup>114</sup> Questi aspetti possono a noi apparire anche più suggestivi dato che Dante conobbe la *Rose* ed esistono legami fra la *Commedia* e il poema allegorico francese, come già osservavano i dotti francesi del XV sec. nella *querelle* sulla *Rose*.<sup>115</sup>

<sup>113</sup> Il codice è consultabile online all'indirizzo <http://213.21.172.25/0b02da82801d63b5>. Ne abbiamo visto una carta alla Fig. 5. Questo manoscritto riporta tutte le opere del Bassi. Per notizie su Bassi si veda BERTONI 1921, 36-38.

<sup>114</sup> Si veda FOSCOLO BENEDETTO 1910, 186-195 per la presenza della *Rose* durante il periodo umanistico. Per gli esemplari del poema presso gli estensi si veda BERTONI 1903, 85 e l'inventario della libreria di Ercole in appendice allo stesso volume (si vada in particolare p. 249). Una copia della *Rose* era comunque già attestata nel 1436, come risulta al numero 228 di quell'inventario, per cui si veda CAPPELLI 1889. Per le copie della *Rose* nella biblioteca estense, e in particolare fra i possessi personali del duca Ercole, si veda TISSONI BENVENUTI 2023, 499-506.

<sup>115</sup> Un esempio significativo di legame fra le due opere è proprio l'ambiente edenico – che come vedremo è importante per Boiardo – presenta punti di contatto con il verziere di Guillaume. Per i rapporti fra Dante e *Rose* si veda in generale CONTINI 2001a [1973], in particolare 253-255.

### 3.4 Apuleio e la fortuna umanistica

Il romanzo di Apuleio ebbe una grandissima fortuna in Europa a partire dalla tarda età medievale.<sup>116</sup> Fu Boccaccio, attorno alla metà del XIV secolo, a riscoprirne il testo in un manoscritto di Montecassino, e da lì nacque un importante confronto con l'opera dello scrittore latino, modello narrativa nel *Decameron* e in altre opere dell'autore.<sup>117</sup>

Ma il grande centro d'irradiazione della fortuna di Apuleio fu proprio la Ferrara quattrocentesca. Ebbe un ruolo determinante Guarino, che aveva seguito a Firenze le lezioni di Crisolora su Luciano di Samosata e sul *Lucio*, opera pseudo-luciana strettamente legata al romanzo latino. Poi Angelo Decembrio nella *Politia Litteraria* dà notizia di una traduzione del romanzo fatta da Feltrino Boiardo.<sup>118</sup> Non si hanno certezze per quanto riguarda questo presunto antecedente familiare, ma in ogni caso fu la traduzione fatta dall'autore dell'*Inamoramento* a determinare la straordinaria fortuna dell'*Asino d'oro* e in particolare della novella di Amore e Psiche. Le storie apuleiane poi si riveleranno un intertesto proficuo anche nel poema, dove il recupero delle storie di Apuleio si intreccia con quello delle novelle boccacciane che alle stesse narrazioni latine si ispiravano, creando così un sistema di rimandi particolare su cui la critica si è già soffermata.<sup>119</sup>

### 3.5 Luciano di Samosata e i suoi volgarizzamenti

Luciano di Samosata fu un autore importante nel XV sec., caro agli umanisti come maestro di retorica e autore didattico-morale, caratterizzato da una grande vena satirica e da uno sguardo anti-metafisico e pragmatico in campo etico. La prima diffusione dello scrittore greco nell'Occidente cristiano avvenne ancora una volta nella scuola fiorentina di Crisolora, dove alcuni allievi iniziarono anche a proporre prime traduzioni in latino di brevi dialoghi come il *Charon* e il

---

<sup>116</sup> Riferimenti fondamentali sono ACOCELLA 2001 e GAISSER 2008.

<sup>117</sup> Il codice è oggi a Firenze, Laur. Plut. XXIX 2. La copia fatta da Boccaccio per sé, sempre a Firenze, è il codice Laur. Plut. LIV 32. Per il rapporto di Boccaccio con Apuleio si vedano VIO 1991, FIORILLA 1999, GIANOTTI 2006 e GAISSER 2008, 100-121.

<sup>118</sup> Per questi aspetti si veda ACOCELLA 2001, 8-35, dove si ripercorre anche tutta la vicenda attribuzionistica, con il dubbio che Boiardo non avesse fatto altro che sistemare la traduzione del nonno per poi appropriarsene, ipotesi smontata dall'indagine filologica di Fumagalli con l'identificazione precisa del testo su cui fu eseguita la traduzione: un testimone della *princeps* romana del 1469, successiva alla morte di Feltrino nel 1456 (FUMAGALLI 1988, 31-91, ripreso da GAISSER 2008, 176). Sul volgarizzamento di Boiardo si vedano RAGNI 1970 e APRILE 2012 e infine, fondamentale per tutte le questioni filologiche e linguistiche, l'introduzione all'edizione curata per Interlinea da Matteo Favaretto.

<sup>119</sup> Basti citare REICHENBACH 1936, 36sgg, per l'analisi del celebre episodio di Tisbina, legato sia alla quinta novella della decima giornata del *Decameron*, sia ad una novella del decimo libro dell'*Asino d'oro*. Sulla novella poi sono importanti i seguenti contributi più recenti: MORETTI 1970; COSSUTTA 1998; FUMAGALLI 2009. Uno studio interessante su legame della novella boccacciana con il modello apuleiano è CAPELLI 2009b.

*Timone*, e fra questi anche Guarino (autore di traduzioni come *Del non credere facilmente alla calunia, Il parassita e l'Elogio della mosca*).<sup>120</sup>

E durante l'Umanesimo la corte estense divenne il vero centro di diffusione di questo autore, e la prima silloge di opere del samosatense in volgare – il manoscritto Vat. Chig. L. VI. 215 (non digitalizzato dalla Vaticana) – fu prodotta proprio in area ferrarese, e fu il testo preso come riferimento da Boiardo per la trasposizione teatrale del dialogo intitolato *Timone*. Il dibattito sulla paternità di questi volgarizzamenti in prosa ha visto succedersi posizioni contrapposte: inizialmente attribuiti a Niccolò Leonicensi – medico e dotto umanista attivo alla corte di Ferrara anche come volgarizzatore dal greco durante la stagione erculea –, negli anni '80 Fumagalli ha sostenuto che l'autore del volgarizzamento in prosa poteva essere lo stesso Boiardo. Recentemente, infine, Acocella ha contestato questa linea, riassegnando la paternità del volgarizzamento in prosa di alcuni dialoghi contenuti nel Vat. Chig. L. VI. 215 al Leonicensi, e fra questi il *Timone*, il *Lucio* e le *Storie vere*.<sup>121</sup> Come testimone di riferimento prendiamo la stampa veneziana approntata da Zoppino nel 1529, nell'esemplare conservato presso la Bayerische Staatsbibliothek di München A.gr.b. 2213 (d'ora in poi **Mon**).<sup>122</sup>

### 3.6 Ricobaldo e la storiografia ferrarese

Fra le opere tradotte da Boiardo l'*Historia Imperiale* è un testo molto particolare per le difficoltà filologiche che da sempre l'hanno accompagnato.<sup>123</sup> L'opera originale viene attribuita a Ricobaldo, storico ferrarese dell'età di Dante, menzionato anche da Benvenuto nel suo commento. Noi però abbiamo solo il volgarizzamento del conte di Scandiano, il presunto originale è assente. Questa situazione ha fatto sorgere numerosi dubbi, già ai tempi del Muratori che per primo se ne interessò. Sappiamo che Ricobaldo era ben noto e circolava a Ferrara durante il XV, e sono attestate copie manoscritte di sue opere nella biblioteca di corte, ma l'*Historia Imperiale* non presenta le caratteristiche strutturali e stilistiche tipiche delle altre opere a lui attribuite, come la *Chronica*

---

<sup>120</sup> Sulla riscoperta e la diffusione umanistica di Luciano si vedano: CACCIA 1907, MATTIOLI 1980, BERTI 1987a e 1987b, MARSH 1998 e anche le osservazioni di ACOCELLA 2016. Sulle prime traduzioni luciane nell'ambiente legato al Crisolora, e sulla relativa questione filologica, si veda BERTI 2006.

<sup>121</sup> Su questo manoscritto e la relativa questione filologica si vedano FUMAGALLI 1985 e ACOCELLA 2016, 353-373. Il volume è molto ricco e offre importanti informazioni poi sulla diffusione in generale di Luciano nel XV. Sulla figura di Leonicensi si vedano VITALIANI 1892 e ancora ACOCELLA 2016, 348-353.

<sup>122</sup> Esemplare consultabile anche in formato digitale, all'indirizzo <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb10170435?page=10,11>

<sup>123</sup> Per le varie questioni legate a questo volgarizzamento e al relativo testo originale si rimanda all'introduzione nell'edizione Interlinea. Sulle particolarità dell'opera e su alcune fonti storiografiche presenti al suo interno si veda TISSONI BENVENUTI 2019. Sulla figura e l'opera storiografica di Ricobaldo è fondamentale HANKEY 1996.

*Parva Ferrariensis Pomerium*, le *Historie* e il *Compendium*.<sup>124</sup> Era stata avanzata in passato anche l'ipotesi che si trattasse in realtà di opera autonoma del conte fatta passare poi per traduzione, ma ricerche recenti e dati interni al testo hanno portato i curatori dell'edizione integrale a riaffermare che il testo è dovuto ad altri, e solo volgarizzato da Boiardo.<sup>125</sup> Sulla scorta di confronti con le opere certe di Ricobaldo, e con altri testi storiografici del XIV e XV secc., si è arrivati alla conclusione che

*l'opera che Boiardo dice di aver tradotto è quindi una compilazione di varie opere ricobaldiane. Ma in quest'opera, che chiameremo r, non compare solo Ricobaldo, sono utilizzate anche altre fonti, spesso più tarde.*<sup>126</sup>

La compilazione *r* è datata all'inizio del Quattrocento, mentre il volgarizzamento boiardesco va datato fra il 1473 e il 1475.

#### 4) L'UNIVERSO PASTORALE

##### 4.1 *Le bucoliche virgiliane e i suoi esegeti*

Il commento tardo antico di Servio alle egloghe virgiliane continuò ad essere molto importante per gli umanisti, è infatti viene menzionato in più occasioni proprio nelle discussioni della *Politia Litteraria*. Quest'opera esegetica circola durante il XV secolo in manoscritti e stampe, come quella degli anni '70, oggi conservata presso la Bibliothèque nationale de France, BnF Rés. g-Yc-996 che prendiamo come riferimento (d'ora in poi **Ser**).<sup>127</sup> Ma ci furono anche diversi commentatori che nel XIV si dedicarono all'esegesi della raccolta virgiliana, e fra questi proprio Benvenuto da Imola. Il corso di Benvenuto su Virgilio (*Bucoliche e Georgiche*) si svolse secondo gli studiosi molto probabilmente negli anni ferraresi (attorno al 1378), e sottolineava in modo più forte di quanto non avessero fatto gli interpreti precedenti il carattere di insieme coeso del *liber bucolico virgiliano*, insistendo sull'idea che il centro ideologico sia la celebrazione di Augusto, rispetto alla quale la veste pastorale sarebbe solo un artificio retorico-letterario per sfruttare un immaginario utile al progetto poetico. In questo senso Benvenuto prende anche le distanze da quelle letture medievali che facevano della IV bucolica una profezia cristologica. Le sue glosse sono

---

<sup>124</sup> Si veda l'introduzione Interlinea a p. 19sgg e RIZZI 2003, anche se in questo testo, il futuro editore dell'*Historia Imperiale* avanzava un'altra ipotesi per l'identificazione dell'opera ricobaldiana tradotta da Boiardo: le *Historie*, testo giunto a noi mutilo, in cui sembrava di poter intravedere somiglianze con il testo del volgarizzamento fatto da Boiardo.

<sup>125</sup> Ivi, pp. 43-44.

<sup>126</sup> Ivi, p. 25. Su questo si può vedere anche il volume di ZANELLA 1980.

<sup>127</sup> Consultabile all'indirizzo <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70248z>

tradite da alcuni manoscritti, ad esempio uno conservato proprio a Ferrara che però contiene solo la parte dedicata alle *Georgiche*. Per noi è più interessante qui il Vat. Ott. lat. 1262 (datato grazie all'*explicit* al 1428), che prendiamo come riferimento in assenza di un'edizione critica disponibile, perché contiene entrambe le sezioni per le due opere virgiliane (d'ora in poi **Ben.Vir**).<sup>128</sup>

#### 4.2 *La stagione bucolica toscana*

Come vedremo affrontando il caso della produzione pastorale boiardesca, la rinascita in volgare del genere è legata agli ambienti toscani fra Firenze e Siena. Uno dei nomi più importanti fu quello di Arzocchi, vissuto fra fine XIV e inizio XV, sulla cui vita e opera è fondamentale l'introduzione nell'edizione curata da Fornasiero.<sup>129</sup> La fortuna di questo senese fu grande in tutta la penisola, con una rilevante circolazione manoscritta, a cui fece riferimento anche Boiardo.<sup>130</sup> Per Arzocchi, come molti altri senesi fra XIV e XV, si assiste all'assenza o scarsità di tracce documentarie nella vita pubblica della loro città, e spesso i testimoni delle loro opere sono tutti di area esterna. Il poeta e altri intellettuali si allontanarono infatti dal centro toscano, in una vera e propria diaspora legata alle vicende politiche che videro per tutto il '400 scontri fra fazioni guelfe e ghibelline, e questo fenomeno migratorio contribuì a diffondere precocemente le opere di questi scrittori altrove, portandoli in contatto con diversi ambienti culturali in cui si innestarono le novità della loro patria d'origine.<sup>131</sup> Questa diffusione contribuì al rapporto privilegiato di Boiardo con l'opera di Arzocchi come modello della nuova bucolica, perché l'aveva conosciuto prima, anche davanti alle sperimentazioni invece più recenti della Firenze medicea nella seconda metà del '400, coagulatesi poi nell'impresa editoriale della stampa Miscomini del 1482, le *Bucoliche elegantissime*, selezione antologica della produzione – probabilmente più vasta – di autori senesi e fiorentini coevi o dei decenni appena precedenti: Bernardo Pulci (1438-1488) volgarizzatore del Virgilio bucolico; Girolamo Benivieni (Firenze, 1453-1542), autore rappresentativo del clima laurenziano, attraversato da istanze neoplatoniche di cui le sue egloghe allegorizzanti si nutrono;

---

<sup>128</sup> Manoscritto disponibile online all'indirizzo [https://digi.vatlib.it/view/MSS\\_Ott.lat.1262](https://digi.vatlib.it/view/MSS_Ott.lat.1262). Su queste chiose di Benvenuto a Virgilio si vedano GHISALBERTI 1940, che fornisce la trascrizione di alcune glosse, e LORD 1994 e 2002.

<sup>129</sup> In passato la cronologia collocava il poeta attorno alla metà del '400, ma studi più recenti hanno spostato l'attività poetica del senese tra la fine del XIV e la prima metà del secolo successivo, facendone così un precursore del pieno sviluppo del genere nella seconda metà del XV secolo. Si vedano le considerazioni di Fornasiero nell'introduzione all'edizione da lei curata dei versi del poeta.

<sup>130</sup> DE ROBERTIS 1967, BATTERA 1987a e FORNASIERO 1998a.

<sup>131</sup> Su questo fenomeno migratorio si veda DIONISOTTI 1963. In piena seconda metà del '400 questo processo vide coinvolti anche altri autori come il senese Filenio Gallo che si spostò prima a Napoli e poi in area settentrionale, negli anni '70, fra Veneto e Ferrara, e possiamo ricordare pure Ilicino, pure senese, migrato poi in varie zone della penisola, fra cui Ferrara, dove compose il commento a Petrarca di cui abbiamo già detto. Per Gallo si vedano GRIGNANI 1973a e 1973 b, e CORTI 2001c [1969]. Ricordiamo che da Napoli, dove Gallo soggiornò, anche De Jennaro si spostò per brevi periodi, e lo troviamo sempre all'inizio degli anni '70 proprio a Ferrara.

Iacopo Fiorino de' Buoninsegni (attorno alla metà del XV), senese emigrato per ragioni politiche a Firenze.<sup>132</sup> Ma Arzocchi resta il bucolico con cui Boiardo si confronta maggiormente, anche se pure deve aver conosciuto la stampa del 1482, catalizzatore d'interesse per l'avvio del progetto unitario di una raccolta pastorale volgare, usando anche componimenti nati sciolti in origine, come le egloghe amorose.<sup>133</sup> Ma Arzocchi circolava già prima della Miscomini, attraverso testimoni manoscritti, presenti in area ferrarese almeno dalla fine degli anni '50.

## 5) LA DIFFUSA MODA CAVALLERESCA

Rendere conto della diffusione di romanzi cavallereschi e cantari in area ferrarese sarebbe qui impossibile, e l'argomento è già stato oggetto di studi importanti ed esauritivi ai quali rimandiamo.<sup>134</sup> La passione estense per i racconti epico-cavallereschi era iniziata già nel corso del XIV secolo, e nella Ferrara umanistica, nonostante i dettami della scuola guariniana, quel mondo continuava ad esercitare un immenso fascino, non solo con cantori popolari ma anche negli ambienti di corte, dove quell'immaginario alimentò vere e proprie mode sociali, nell'onomastica come negli arredi, nell'arte di decoro e nei passatempi.<sup>135</sup> Basta vedere i cataloghi della Biblioteca per notare come il possesso di codici di materia bretone e carolingia, di libri in «francexe» sulle avventure di cavalieri, fosse immenso, ampliato soprattutto sotto Borso che nella corrispondenza chiedeva ai suoi legati di fargli avere quanti più volumi possibili dalle terre di Francia, e spesso questi testi erano presi in prestito dai cortigiani.<sup>136</sup>

Ricordiamo che se nel caso della produzione lirica sono sopravvissute, seppur in minima parte, delle attestazioni autografe di Boiardo, nel caso del poema non sono rimasti manoscritti, e nemmeno versioni del solo I libro nella sua forma iniziale: abbiamo solo attestazioni dei primi due libri nella forma unitaria (perciò non possiamo prendere in considerazioni eventuali interventi su I libro all'altezza degli anni '80. Per queste e altre informazioni anche sulla situazione delle stampe e della loro conservazione rimandiamo a HARRIS 1988.

---

<sup>132</sup> Si veda BATTERA 1990b.

<sup>133</sup> La Miscomini ebbe una vasta circolazione nelle aree settentrionali, e si può ricordare proprio a Ferrara l'esemplare della Biblioteca Ariosteia, Rari, S 10 1 13. Oggi è disponibile un'edizione anastatica della stampa, eseguita sull'esemplare della Biblioteca Palatina di Parma, l'Incunabolo 59 (a questo faremo riferimento nel corso del lavoro) a cura di Ilaria Merlini per l'editore Vecchiarelli.

<sup>134</sup> Si vedano almeno: BERTONI 1918-1919; BRUSCAGLI 1983, 33-86 e 2003, 3-36; TISSONI BENVENUTI 1987; BRUSCAGLI-QUONDAM 1992; DIONISOTTI 2003, che raccoglie studi sull'argomento usciti in precedenza; CANOVA-VECCHI GALLI 2007; TISSONI BENVENUTI 2016; CANOVA 2019; DEGL'INNOCENTI 2019. Informazioni sulla circolazione nel '400, in particolare per le prime stampe, sono ricavabili anche dal repertorio online *LICAPV*.

<sup>135</sup> Si veda BERTONI 1927.

<sup>136</sup> Sui cataloghi della biblioteca si vedano CAPPELLI 1889 e BERTONI 1903.

<b>Segnatura</b>	<b>Opera</b>	<b>Sigla</b>
BnF It. 81	<i>Dittamondo</i>	<b>Par</b>
BSB München <i>A.gr.b.</i> 2213	Dialoghi lucianeï volgarizzati stampa Zoppino	<b>Mon</b>
Vat. Ott. lat. 1262	Glosse di Benvenuto a Virgilio	<b>Ben.Vir</b>
Stampa ferrarese del 1475	<i>Teseida</i>	<b>Tes</b>
Ambrosiana D 524 inf.	<i>Teseida + opere erudite di Bassi</i>	<b>Amb</b>
Egerton 1999	<i>Amorum Libri Tres</i>	<b>L</b>
Canon. It. 47	<i>Amorum Libri Tres</i>	<b>O</b>

Sigle per manoscritti e stampe ripresi nel corso del lavoro

## *Questione di generi. Intertestualità, repertorio e tipologie testuali*

Il nostro percorso attraverso il *corpus* volgare boiardesco seguirà in buona sostanza la scansione per opere, portando così l'attenzione sui generi come istituti fondamentali nei meccanismi della comunicazione letteraria per il declinarsi della relazione autore-opera-pubblico, attraverso la produzione degli orizzonti d'attesa, come indicava Jauss.<sup>137</sup> Ogni genere, nella sua tradizione, presenta alcuni aspetti caratteristici, in particolare determinate tematiche e modalità di confronto con i modelli precedenti, perché attinge a fette di repertorio diverse, e tutto ciò può condizionare poi gli aspetti concettuali delle riprese ideologicamente pregnanti. Pensiamo perciò che la scansione adottata permetta di mantenere il focus sulle istanze comunicative dell'intertestualità, ma allo stesso tempo consenta di isolare, a partire dalla prospettiva del dantismo, nodi valoriali delle singole opere, certo messe anche in relazione fra loro in più occasioni.

In quasi tutti i generi che prenderemo in considerazione Dante era una componente a disposizione nel repertorio linguistico, con tessere e stilemi più consapevoli o con formule diffuse – anche involontarie – dovute alla memorabilità del poema. Ma come abbiamo detto, a partire dal repertorio proprio di ogni genere ci sono casi di riuso che se ne distaccano con un ruolo valoriale significativo che occorre approfondire.<sup>138</sup>

Nel XV secolo Dante rappresenta un modello strutturante solo per quei poemetti che, in vari centri della penisola, presentano racconti di viaggi ultramondani, e che naturalmente si rifanno alla *Commedia*. Negli altri casi, i modelli centrali sono differenti: Petrarca per la lirica, romanzi e cantari per il poema cavalleresco, la produzione classica da poco riscoperta per egloghe e teatro. Ma il modello dantesco ha comunque una presenza pervasiva in varie opere di Boiardo con tessere sparse come segnali per guidare la lettura, oltre che come componente di vari settori del repertorio linguistico-formale ormai entrati nel patrimonio comune interdiscorsivo.

---

<sup>137</sup> Per il ruolo dei generi in relazione agli orizzonti d'attesa si veda JAUSS 2016 [1967], 193-208. Per una riflessione sui generi letterari e i meccanismi comunicativi si veda CORTI 1972, intervento che poi confluisce in CORTI 1976. Per una teoria sistematica dei generi letterari si veda HEMPFER 1973. Per questioni definitorie e strettamente estetico-teoriche, in cui non entriamo, rimandiamo anche a GENETTE 1986 e 2002. Qui assumiamo il concetto di genere nel senso più ampio e mobile, e soprattutto nella prospettiva ricettiva (esistenza non normativa e a priori, bensì solo attraverso le sue stesse realizzazioni storiche). L'orizzonte d'attesa è infatti dato dal fatto che un'opera vive nella relazione con testi precedenti affini per forme e tematiche, e questi raggruppamenti storici consegnano una tradizione di genere, che solo in un secondo momento può diventare soggetta a descrizioni normative (si veda JAUSS 1986, e poi anche CONTE 2012 [1974], 112-115, su posizioni analoghe). Questa visione storica e mobile dei generi è molto legata agli studi della *Rezeptionsgeschichte*, ma oggi ha portato anche a sviluppi verso una *Gattungspragmatik*, che sottolinea la funzione socio-culturale primaria di questi raggruppamenti testuali (ZYMNER 2003, 140-156), una visione del genere come dispositivo comunicativo che trovava una sua prima esposizione già HEMPFER 1973, 89-127.

<sup>138</sup> In ogni caso la tradizione dei generi, e i repertori che consegna, non vanno considerati come elementi fissi, ma rappresentano un fattore attivo in sede comunicativa, fondamentale per determinare le aspettative che un testo potrebbe generare, poi soddisfatte o disattese.



Fra i diversi generi affrontati da Boiardo, il peso e la consistenza del dantismo variano. Ad incidere sulle scelte intertestuali e sulla loro rilevanza di senso è infatti anche il grado di standardizzazione di un genere, che influenza a sua volta il grado di libertà e sperimentazione possibili nelle strategie comunicative rispetto al solo standard repertoriale. Ove il genere si presenta più codificato, in una *koiné* che offre schemi consolidati, l'azione concettuale sulle forme, e dunque anche su allusioni e riprese, viene limitata perché la tradizione stessa detta la maggior parte dei fenomeni di memoria poetica. Questo si verifica in particolare con la lirica che, sebbene non sia ancora soggetta alla norma classicista bembiana, già presenta un sistema di immagini e formule ampiamente condivise, una *langue* comune (di forme e motivi) a cui ogni poeta attinge. Nel XV non siamo davanti alla codificazione esplicita del secolo successivo, ma comunque la lirica ha alle spalle una tradizione fortemente impostata in lingua volgare, una codificazione d'uso – o implicita – più rilevante di quanto non accada per altri generi.<sup>139</sup> Riusi marcati, sulla base di particolari istanze ideologiche, diventano più difficili in concomitanza di una maggior standardizzazione, perché prevale il peso del repertorio e si riduce lo spazio per la mediazione dei filtri esegetici e il relativo impatto testuale.<sup>140</sup> La stessa situazione si ritrova poi, per coincidenza tematica, nelle egloghe a soggetto erotico, dove i riferimenti danteschi si presentano come tessere in dialogo con altre e concorrono a generare nel lettore l'orizzonte d'attesa tipico della tradizione pastorale, quello dell'amore sofferente. Proprio per questo gioverà prendere in considerazione i componimenti amorosi delle *Pastorale* insieme al canzoniere.<sup>141</sup> Nella raccolta bucolica questi testi si servono del codice lirico, in cui elementi pastorali avevano continuato a persistere prima di ritrovare un loro

---

<sup>139</sup> Il petrarchismo diventa *langue* lirica autonoma *tout court* nel '500, prima Petrarca è una delle componenti, fra cui c'è anche Dante. Petrarca durante la prima metà del '400 è modello e vocabolario lirico, ma solo dopo gli anni '60 si colloca la svolta pre-bembesca. Questo processo aveva preso il via – dopo la stagione della lirica multiforme e varia di fine Trecento e inizio Quattrocento – a partire dall'esperienza di Giusto de' Conti fra anni '30 e '40, esempio che ben presto aveva lasciato il segno sugli ambienti di corte settentrionali, dove poi il fenomeno si impose sempre più progressivamente, anche come moda e collante ideologico e sociale delle pratiche cortigiane. Sulla fortuna di Petrarca e sul conseguente affermarsi di certe linee poetiche è sempre importante DIONISOTTI 1974, ma estremamente utile e ricco è il più recente PANTANI 2002, che traccia anche un quadro di tutta la lirica minore del secondo Trecento, con le tendenze più a carattere "dantesco", o pluristilista, di autori come Beccari o Saviozzo. Sul percorso della lirica italiana fra Petrarca e il petrarchismo si veda almeno il fondamentale lavoro di SANTAGATA 2006, soprattutto pp. 17-21, 91-96 e 108-113. Per il processo di codificazione su base petrarchesca si veda anche MEHLTRETTER 2007 e 2009, che distingue fra i due secoli un'*imitatio* eclettica e un'*imitatio* univoca. In ogni caso, anche nella sua fase più aperta, il petrarcheggiare presenta comunque un grado di codificazione maggiore e lo si vede a partire dal piano strettamente linguistico (COLETTI 2015, 96-99). Sui processi di codificazione che procedono dall'uso diffuso alla norma regolata si veda ROSSI 1971. La lirica amorosa, con la sua tradizione volgare ininterrotta da due secoli, rientra in quei «generi letterari in cui esistono già nessi stabiliti, convenzionali [...] fra un certo modo di trattare determinati contenuti [...] e la resa formale di questi contenuti già orientati, quasi dei modelli a cui la collettività dei produttori e dei consumatori è abituata e che convalida col continuo uso», CORTI 1976, 161-162.

<sup>140</sup> È singolare osservare che se nei commenti al poema boiardesco, pur restando solo nell'ottica di fonti erudite, sono segnalati contatti con apparati esegetici come quelli di Bassi e Capello, nel commento al canzoniere ciò non accade.

<sup>141</sup> Nel lavoro sulle pastorali vogliamo privilegiare il mito aureo e le sue implicazioni politiche, che guidano la strutturazione della raccolta. Il venir meno delle condizioni per un amore felice si verifica infatti in concomitanza della drammatica situazione della corte-comunità pastorale.

spazio proprio e ben definito.<sup>142</sup> E così in questi casi il peso dei filtri esegetico-ricettivi si diluisce a contatto col codice lirico, appare meno evidente, per quanto non ci sia una scomparsa totale.

La raccolta pastorale vede però, come da tradizione, due filoni compresenti, quello o erotico e insieme quello ideologico-politico. Se non tutti i bucolici del '400 seguono lo schema bipartito, e alcuni si focalizzano su un solo versante, in Boiardo li abbiamo entrambi. Il genere apparteneva al sistema classico e aveva alle spalle una tradizione latina importante con immagini, motivi e *topoi*, caratteristiche fisse che ora però bisognava immettere in un sistema linguistico diverso, declinando lessico e stile anche in base ai modelli che il panorama volgare già metteva a disposizione nel suo sistema dei generi. Se i componimenti a tema amoroso sconfinano nel codice lirico, quelli a soggetto ideologico-politico consentono un tasso di sperimentazione maggiore nel riuso dei modelli volgari, perché si possono rifare non a un singolo referente in modo diretto, ma a opere e generi vari, caratterizzati da un impegno ideologico-politico e non necessariamente così standardizzati come la poesia d'amore.<sup>143</sup> Dunque le prime prove bucoliche non erotiche appaiono più libere nell'impiego anche concettuale di tessere intertestuali per l'assenza di una precedente codificazione del filone nel nuovo dominio linguistico. Fra i riferimenti che l'egloga fa suoi c'è naturalmente anche la *Commedia*, veicolata sempre dal suo apparato esegetico, che in queste condizioni può agire in maniera più incisiva e avere effetti comunicativo-testuali significativi.<sup>144</sup>

La produzione cavalleresca poi presenta una lunga tradizione caratterizzata da formule, tratti retorico-stilistici fissi e motivi. Ma si trattava di un genere dalla fisionomia e diffusione anche

---

<sup>142</sup> Nella precedente lirica amorosa del XIV compaiono ambienti bucolico-pastorali come sfondo per le vicende erotiche, secondo il *topos* del *locus amoenus*, accade in Petrarca e in vari autori minori. Su questa dispersione di elementi pastorali nella lirica e in altri generi si veda DE ROBERTIS 1981. E anche Boiardo attiva la componente pastorale in opere come gli *Amores* – aspetto su cui torneremo più avanti – e il poema (si veda MONTAGNANI 2016).

<sup>143</sup> La produzione poetica due-trecentesca conosceva certo tutto un filone politico, molto ricco nel XIV sec., ma questo non era standardizzato come quello erotico.

<sup>144</sup> Quando CORTI 1976, 161-162 parlava dei «generi letterari in cui esistono già nessi stabiliti», faceva un discorso generale sui meccanismi di codificazione dei generi, ma lo esemplificava proprio sulla bucolica ricordando che ereditava dalla bucolica classica vari materiali per poi andare incontro ad una ri-codificazione per opera di Sannazaro. Ma già BATTERA 1987a, 20-22, pur riconoscendo una tendenza alla stilizzazione di forme e motivi, parla di «elasticità» (Ivi, 37-38) per la disponibilità della pastorale ad accogliere forme di altri generi. E pure Corti in altra sede precisava: «Il mondo classico tramanda a quello romanzo una materia [...] in via di codificazione [...] il genere bucolico offre all'interno della tradizione classica maggior compattezza che nel mondo romanzo [...] in realtà solo a partire dal decennio 1460-1470 [...] l'indirizzo bucolico assume la fisionomia di una corrente letteraria» (CORTI 2001d [1968], 286-287). Perciò Boiardo sperimenta la bucolica in volgare proprio negli anni in cui il genere stava iniziando un percorso di codificazione, ma non l'aveva già completato. Tra l'altro l'egloga quattrocentesca è caratterizzata dal plurilinguismo e dalla presenza di diversi piani tonali, situazione diversa da quella cercata e prodotta dal Sannazaro fra fine XV e inizio XVI, quando sul modello petrarchesco ormai prevalente si va verso una forte «uniformità stilistica» (CORTI 2001e [1968], 311). Anche DANZI 2018, 200-205 riconosce nelle prime fasi della produzione pastorale volgare la presenza di modelli importanti, come Virgilio e Petrarca, ma con ancora un alto tasso di oscillazione e apertura. E se pure c'erano alcune marche formali che sul modello arzocchiano stavano diventando distintive (metri frottolati, rime sdruciole), va detto che ad esempio Buoninsegni non le adotta nei primi componimenti ma solo a partire dal periodo di allestimento della *Miscomini* nel 1482 (FORNASIERO 1998b, 58-62), e Boiardo usa le sdruciole in modo rilevante in un testo per instaurare un confronto con Arzocchi, ma negli altri non vi ricorre in modo costante.

popolari, e questo lo rendeva, pur nei tratti di formularità, meno controllato della lirica. Nel suo codice assommava più modelli a partire dal vocabolario bretone e canterino fino allo stesso poema dantesco, ben presto divenuto una componente interdiscorsiva del repertorio:<sup>145</sup> versi memorabili e lessico assunti per rendere certe atmosfere (sia dure che edeniche), per parlare di mostri o personaggi umani ma dai tratti infernali. In altri casi Dante è usato per riferirsi a esperienze ultraterrene, visioni, o nelle invocazione del divino. Il genere ha comunque alle spalle una tradizione significativa per diverse tipologie di scene – come quelle di battaglia – in cui contatti con la *Commedia* non si verificano perché altre zone del repertorio sono più adatte, sulla base di abitudini narrative ben note allo stesso pubblico. Ma vista l'assenza di una codificazione rigida, Boiardo può trovar spazio per innovare in maniera significativa, donando in più casi spessore valoriale alle sue storie, ben al di là del fenomeno di moda e costume a cui era abituato il pubblico ferrarese, e ciò coinvolge spesso anche le riprese dantesche, in più occasioni spie concettuali che orientano la lettura morale delle vicende, anche grazie al patrimonio esegetico che accompagnava il poema.

Sempre per il discorso sul livello di codificazione dei generi, constatiamo infine che la pratica della traduzione si deve adattare ai diversi testi di partenza, non può avere un codice fisso di riferimento, perché le scelte testuali variano sull'asse diacronico e diatopico, in relazione ai cambiamenti del sistema letterario nel suo complesso, e in base allo stesso testo di partenza, alla sua tipologia testuale. Con i volgarizzamenti conviene perciò parlare di adattamenti un genere, con le caratteristiche stabilite dal testo iniziale, al nuovo contesto.<sup>146</sup>

Così incontreremo il volgarizzamento di un testo storiografico, in cui l'attenzione si rivolge soprattutto a episodi che potevano avere una loro rilevanza negli ambienti di corte (decadenza del

---

<sup>145</sup> Si vedano almeno BRANCA 1936, MELLI 1958 e CABANI 1988, 20-50 che in particolare sottolinea il ricorso a stilemi danteschi nelle invocazioni a Dio, pure nella banalizzazione. Molto utile poi l'edizione Interlinea della *Spagna ferrarese*, che nelle ricche note di commento evidenzia numerosi casi in cui tessere dantesche da repertorio. E questo è ancor più rilevante se si tiene conto del ruolo che la *Spagna* assume per l'*Inamoramento*, soprattutto nel I libro profondamente connesso a questo antecedente, quasi un ipotesto comunicativo centrale a cui far riferimento per l'effetto da produrre nel pubblico, dato che si trattava di un testo molto noto (si pensi al fatto che uno degli episodi più famosi di Boiardo, lo scontro tra Orlando e Agramante, è calcato su quello fra Ferrau e il paladino nel III canto della *Spagna*). E se ci sono tante affinità tra Boiardo e l'antecedente, anche per quanto riguarda la gestione dell'intreccio, nel ricorso a Dante emergono le differenze, proprio perché l'anonimo della *Spagna* non sostanzia le riprese in senso morale o allegorico, ma vi ricorre solo come a materiale linguistico-formale. Sui legami intertestuali con la tradizione canterina e cavalleresca, fondamentali per l'efficacia della narrazione davanti al pubblico d'allora e per noi invece sempre più sfumati data la ridotta competenza che ne abbiamo, si veda TISSONI BENVENUTI 2007. Per quanto riguarda la presenza di Dante nella produzione bretone italiana, si vedano le osservazioni sparse sulla presenza di tessere dantesche nella trecentesca *Tavola Ritonda* – testo importante anche per Boiardo – fatte da Trevi nell'introduzione del 1999 all'edizione Bur del testo, da HOFFMAN 1995 e MURGIA 2012. Gli studi dedicati ai cantari hanno messo in evidenza anche l'importanza degli aspetti formulari, retorici e anche ritmico-prosodici (per quanto questi meno studiati). Sulla formularità in Boiardo rimandiamo ancora a BALDASSARI 2008.

<sup>146</sup> In termini traduttologici si dovrebbe parlare di una vera e propria riscrittura per l'adattamento di un testo altro all'orizzonte culturale d'attesa dell'autore-traduttore e del suo sistema di riferimento (si veda NEWMARK 1988).

potere, funzionari fedeli caduti in disgrazia), e va detto che i cronisti tardo-medievali e primo-umanistici consideravano Dante fra le *auctoritates*, morali e storiche, menzionato per avvalorare il proprio racconto.<sup>147</sup> Nel caso di Apuleio invece si può notare che gli elementi danteschi si localizzano prevalentemente nella nota favola di Amore e Psiche, in quella porzione del romanzo più significativa e di maggior interesse già allora, come testimoniano le altre rielaborazioni della sola favola prodotte sul finire del XV sec.<sup>148</sup> Nel resto della traduzione sono presenti poche riprese segnalate dal commento all'ultima edizione completa – prevalentemente di carattere ornamentale, tessere da repertorio infernale adatte al tono espressivo richiesto da certe vicende. Diverso ancora è poi il caso del *Timone*, che si presenta come una traduzione *sui generis*, a partire dal fatto che non è in prosa ma in versi, e poi perché Boiardo si appropria del testo trasformandolo. E ancora, quest'ultimo volgarizzamento ricade nel genere teatrale, con ulteriori particolarità perché al di là delle forme drammatiche para-religiose del Medioevo, la vera rinascita del genere avviene con l'Umanesimo, attraverso il confronto coi modelli classici riscoperti e da adattare però al sistema letterario volgare. Un situazione iniziale sperimentale dunque, come per la bucolica, ancor più perché Boiardo propone un dramma partendo in realtà da un dialogo in prosa luciano.

Ora, rifacendoci a studi già disponibili al riguardo, cercheremo di dare qualche rapida e sommaria informazione di massima, senza aggiungere nulla alla bibliografia già disponibile e a cui rimandiamo, ma solo per dichiarare le coordinate critiche a cui facciamo riferimento e per avere un quadro di partenza generale sulla presenza di Dante nei vari generi praticati dal conte di Scandiano.<sup>149</sup>

---

<sup>147</sup> Casi esemplari su cui la critica si è già soffermata sono Dino Compagni e Giovanni Villani. Si vedano VARESE 1961, 126 e sgg, RAGONE 1998, 13-17 e RUSSO 2012.

<sup>148</sup> D'altronde anche Fumagalli, nell'offrire un saggio di edizione critica del testo, decide di isolare proprio questa porzione del romanzo, la storia più nota dell'*Asino d'oro*, con una sua fortuna autonoma già in età umanistico-rinascimentale. Per questo motivo abbiamo scelto in questo caso come riferimento l'edizione Fumagalli – e non quella curata da Matteo Favaretto per il Centro Studi Matteo Maria Boiardo –, ma anche perché l'editore fornisce il testo originale latino che noi riportiamo, secondo la lezione di un testimone quattrocentesco vicino a quello su cui si basa il volgarizzamento fatto dal conte di Scandiano.

<sup>149</sup> In questi testi elaborati a partire da un'opera già esistente le nostre letture partiranno da analisi su casi-campione in cui le riprese non assumono tratti particolarmente corposi ma sono spesso tessere minime, proprio perché siamo davanti a testi in prosa nella maggior parte dei casi, e in una traduzione il testo base esercita un condizionamento sull'organizzazione e l'elaborazione della materia, portando a intervenire in modo puntuale su singole tessere lessicali che assumono valori concettuali importanti per fornire una chiave nella riproposizione del testo antico ad un nuovo pubblico. Le tessere minime sono sempre misurate da una parte sulla base di un contesto narrativo che consenta l'accostamento con il materiale dantesco di partenza, e dall'altra attraverso una serie di spogli di supporto che diano conto di eventuali altre attestazioni per le espressioni indiziate, così da avere termini di confronto.

## 1) COMPONENTE DANTESCA NELLA LIRICA

Se il XV sec. vede il progressivo imporsi del modello petrarchesco, come abbiamo detto un riferimento centrale è anche Giusto, che però si mostra legato a istanze eclettiche e adotta anche elementi stilistici estranei alla lessicalizzazione dei *Rvf* in atto in altre esperienze liriche del tempo. In queste escursioni extrapetrarchesche un ruolo di primo piano è occupato proprio da Dante, quello lirico e quello della *Commedia*, e Boiardo prende la stessa direzione del modello giustiano.<sup>150</sup> Mengaldo considera le riprese dal poema come operazione volta ad appropriarsi di elementi linguistici in chiave lirica, una rifunzionalizzazione di materiale testuale staccato dal suo contesto d'origine: l'assunzione della voce altrui cerca sempre di adeguarsi al tono espressivo del contesto d'arrivo, evitando di presentarsi come citazione aperta e voce rara. I dantismi si inseriscono nel tono generale senza creare fratture, ma ciò porta nella maggior parte dei casi, secondo lo studioso, ad una mancata corrispondenza sul piano tematico e strutturale, con la conseguente riduzione del peso concettuale delle tessere provenienti dalla *Commedia* in relazione alla ricezione mediata dai commenti, perché come abbiamo detto la *langue* lirica è già ora più standardizzata di altre tipologie di codice, proprio per il processo di lessicalizzazione avviato e in atto.<sup>151</sup>

Fino ad ora la considerazione degli elementi danteschi nella produzione lirica di Boiardo è rimasta impostata sostanzialmente in termini mengaldiani, assimilazione nel tessuto lirico in funzione linguistica, senza particolari corrispondenze tematiche. Ciò è valido nella maggioranza dei casi, e certo Dante è tessera di una *langue* lirica diffusa e varia nelle sue componenti, usata in dialogo insieme alle altre a disposizione. Ma la scelta di una data sezione di vocabolario, in

---

<sup>150</sup> Il petrarchismo di Boiardo è stato esaustivamente dimostrato da MENGALDO 1963, che pure riconosce la presenza di aspetti che lo distinguono «dal panorama tipico della corrente in modo netto» (Ivi, 23). In realtà negli anni questo petrarchismo è stato descritto con sfumature differenti, come ricorda BALDASSARI 2007a, 172: da una parte c'è chi, come Mengaldo, ha riconosciuto la presenza di altri elementi ma vede comunque in Boiardo uno dei petrarchismi più fedeli del secolo; dall'altra chi ritiene gli *Amores* espressione di una linea improntata alla *varietas*, contro rimatori più ortodossi, come ha sostenuto in particolare BENVENUTI 1960, 541. TISSONI BENVENUTI 1970 indica poi gli autori lirici con tendenze petrarchiste più ortodosse, bembesche *ante litteram* (per stile e non per lingua): Ludovico Sandeo, Antonio Cornazzano e Niccolò Lelio Cosmico, Niccolò da Correggio e Antonio Tebaldeo (per Cornazzano in quest'ottica si veda anche COMBONI 2003). Possiamo ricordare che anche MAZZACURATI 1963 aveva insistito sull'estraneità di Boiardo alle linee più classiciste che si andavano profilando già nel XV secolo. Se però si va a vedere meglio, in realtà lo stesso Mengaldo, nelle conclusioni del volume, riconosceva la presenza di «lirici più ortodossamente inseriti nell'alveo petrarchesco» (MENGALDO 1963, 350). Dunque il dibattito sembra un po' sgonfiarsi: il conte di Scandiano mantiene sì il codice lessicalizzato su Petrarca, ma segue una sua strada aperta a differenti apporti. Per la lessicalizzazione dei *Rvf* in Boiardo e Giusto, si vedano GARGANO 2003 e ZANATO 2008 e 2017. Nelle scelte lessicali Boiardo abbandona il perimetro petrarchesco per attingere al serbatoio dantesco dove serve maggior energia espressiva, specie per gli usi metaforici (FACINI 2008). Già ALEXANDRE-GRAS 1980, 56 riteneva che «les dantismes correspondent, généralement à une recherche d'effets violents et concrets», per quanto limitasse la presenza di Dante a ruolo marginale, insistendo sulla scorta di Mengaldo sul petrarchismo fedele di Boiardo. Oltre a Dante, altri elementi che esulano dal dettato petrarchesco sono quelli stilnovisti, per i quali si veda MALINVERNI 2003. Osservazioni interessanti emergono poi anche dalla variantistica degli *Amores*, ZANATO 2003 controllando le correzioni autografe sui codici L e O riscontra un Boiardo intento sì ad abbassare le punte espressive sul modello petrarchesco in certi casi, ma in altri invece orientato nella direzione opposta, guardando a Dante e alla ricerca di toni più forti.

<sup>151</sup> Va poi tenuta presente la tendenza anche del Boiardo lirico alla formularità, memore dell'esperienza fatta in campo cavalleresco col primo libro del poema, e ciò accentua ancora di più la *koiné*, si veda BALDASSARI 2008.

determinati momenti della vicenda amorosa, già di per sé implica una corrispondenza tematica fra forma e fase sentimentale. Se Denise Alexandre-Gras parla di semplici «faits de langue ou de style», questo tipo di lettura non deve essere esteso ad ogni caso di ripresa.<sup>152</sup> Studi più recenti, sulla scorta anche di lavori dedicati al poema, hanno cercato di dare più importanza al filone dantesco nello stile del Boiardo lirico: BALDASSARI 2007b sostiene la presenza di una costruzione stilistica rilevante e intenzionale da prendere maggiormente in considerazione. Lo studioso rimarca la netta e nota divisione caratteriale fra i primi due libri del canzoniere boiardesco sulla scorta della distribuzione di materiali provenienti da diverse fasi della produzione dantesca, corrispondenti a diversi momenti della storia d'amore.<sup>153</sup> Condividiamo l'intenzione di riconoscere nei riusi intertestuali un valore di significato tematico e non solo una presenza linguistica. Ma vedremo che anche nei versi d'amore si danno situazioni – seppur meno numerose che in altre opere – in cui allusioni alla *Commedia* sono legate agli aspetti concettuali trasmessi dal sostrato esegetico. E in questi casi sembra che la scelta di un determinato riferimento intertestuale, in funzione ideologica, concorra poi anche ad attivare una particolare zona del vocabolario connessa agli aspetti in gioco (vocabolario di cui oggi danno conto i riscontri segnalati dai commenti, da considerare elementi interdiscorsivi e non riprese effettive). Le zone del canzoniere in cui le spie dantesche appaiono più rilevanti per senso sono le canzoni morali distribuite lungo i tre libri, che mostrano poi forti connessioni anche con i luoghi allegorici del poema cavalleresco.

## 2) CON DANTE OLTRE IL REPERTORIO CANTERINO: PERCORSO FORMATIVO E MORALE DEI CAVALIERI

Epica, cantari e romanzi cavallereschi d'oltralpe avevano avuto grande fortuna in Italia nel XIV sec., in particolare nelle regioni del nord-est, con la particolare esperienza che va sotto il nome

---

<sup>152</sup> ALEXANDRE-GRAS 1980, 56. La studiosa porta avanti poi nel suo lavoro una convinzione sul platonismo della lirica boiardesca, che rappresenterebbe una «quête spirituelle», una «quête platonicienne de la Beauté» (p. 97), anche sulla scorta del platonismo riscontrato dagli studi nell'ultima produzione di Giusto, dove però questo sviluppo era legato allo specifico ambiente malatestiano in cui si trovava l'autore. La lirica boiardesca ci sembra invece maggiormente improntata alla sensualità dell'amore, alle gioie terrene, nell'ottica del generale epicureismo di età umanistica, e poi motivi come la bellezza celeste e l'ineffabilità sono tipici del codice amoroso, a partire dallo stilnovismo, e non vanno necessariamente inquadrati in un discorso neoplatonico, che nell'Umanesimo ha sue caratteristiche specifiche e distinte, assenti in Boiardo.

<sup>153</sup> Il lavoro di Baldassari è un ottimo punto di partenza per rivalutare il dantismo di Boiardo in campo lirico. Osservazioni sulla differente distribuzione dei modelli fra i due libri del canzoniere comunque erano state già avanzate da MALINVERNI 2003, in relazione a Cavalcanti e altri stilnovisti, fra cui pure Dante. Ricordiamo poi che Zanato nella sua introduzione all'ultima edizione del canzoniere ha suggerito poi un'influenza dantesca nella divisione in tre libri, anche se questa proposta risulta meno convincente di quella avanzata in passato da altri critici sul legame con i tre libri degli *Amores* ovidiani, altro modello centrale per il conte di Scandiano. Sulla linea del lavoro di Baldassari si è posta una sua allieva, nella tesi di laurea magistrale discussa presso l'Università di Milano nell'anno accademico 2019/2020, lavoro da cui è stato ricavato un articolo uscito qualche mese fa, MIELE 2023, su cui torneremo nel corso dell'indagine, discutendo singoli passaggi testuali.

di letteratura franco-veneta. In Veneto ed Emilia furono esemplati molti manoscritti che tramandano le opere francesi che col tempo poi vennero riadattate, e successivamente rielaborate in vere e proprie opere originali. Il grande capolavoro di questa esperienza poetica è l'*Entrée d'Espagne*, da cui poi nel '400 si originerà la *Spagna*, anche nella sua versione ferrarese, modello importante per Boiardo.<sup>154</sup> Già questa produzione poneva tra l'altro le basi per l'ingresso degli eroi carolingi nel regno della ventura, aspetto poi realizzato pienamente dal conte di Scandiano in quella che viene solitamente definita fusione del ciclo bretone e carolingio. E poi, sempre questa produzione presenta già alcuni casi di assimilazione repertoriale di Dante, come accade anche nella produzione canterina.<sup>155</sup>

Nel corso del XV sec. questi generi narrativi continueranno ad attrarre un grande pubblico fino a diventare fenomeno di costume nelle signorie settentrionali e in particolare proprio negli ambienti nobiliari di Ferrara. E se durante l'egemonia guariniana questa letteratura di svago non godrà di fortuna presso il principe Leonello, a corte resterà di moda e soprattutto la signoria di Borso – sotto cui inizia la composizione del poema boiardesco – segnerà un importante cambio di passo, col principe in prima persona interessato a queste opere e desideroso di raccoglierne il maggior numero possibile, italiane e francesi, nella biblioteca di corte.<sup>156</sup>

Rispetto agli antenati medievali, in cui la componente morale e religiosa aveva un peso determinante, la produzione carolingia e bretone dei secoli XIV e XV aveva assunto sempre più il carattere di letteratura d'intrattenimento, fenomeno socio-culturale ancor prima che letterario. Con Ariosto la materia cavalleresca diventerà espressione di un programma ideologico e morale forte, aspetto strutturante che non è presente in Boiardo, a cui però si può già riconoscere il merito «di aver conferito a queste fantastiche storie un significato inedito», che va al di là del puro *divertissement* spinto da intenti morali.<sup>157</sup> La critica degli ultimi decenni, a partire da alcuni lavori di scuola anglosassone, ha valorizzato le componenti morali e allegoriche del testo, finalizzato infatti anche all'educazione dei cortigiani e del principe attraverso l'esempio dei cavalieri portati in

---

<sup>154</sup> Su questa produzione si vedano RONCAGLIA 1965, RENZI 1976, LIMENTANI 1992, SEGRE 1995 e INFURNA 2003.

<sup>155</sup> Al riguardo, oltre ad alcune brevi osservazioni che faremo più avanti, ricordiamo che già SEGRE 1995, 637 e 640 suggeriva alcuni possibili contatti fra testi franco-veneti e poema dantesco.

<sup>156</sup> Si veda TISSONI BENVENUTI 1987.

<sup>157</sup> GALBIATI 2018, 19. Questo distacco del narratore boiardesco rispetto alla tradizione canterina diventa evidente nei proemi, con un'evoluzione nel corso dei tre libri da un'iniziale impostazione più canterina e formulare, a esordi in cui l'io prende voce per veicolare una particolare posizione morale (BRANCATI 2021).

scena, con le loro imprese e i loro errori. Proprio tenendo conto di queste caratteristiche assume ancora più valore la presenza di determinate fonti come Dante.<sup>158</sup>

L'*Inamoramento* è l'opera di Boiardo che ha ricevuto più attenzione anche per quanto riguarda la presenza di riprese dantesche, ma sostanzialmente sempre nella direzione repertoriale. I primi lavori risalgono alla scuola storica, sul modello di Rajna per il *Furioso*.<sup>159</sup> Successivamente, sulla scorta di quanto Segre andava facendo con Ariosto in periodo strutturalista, Cremante dedicò un intervento analogo a Boiardo e ai suoi predecessori canterini.<sup>160</sup> Gli sviluppi più recenti hanno cercato di ampliare la prospettiva in due direzioni: andare oltre il repertorio verso il punto di vista dell'intenzione stilistica d'autore, e dunque riconoscere un uso non solo linguistico e testuale – come accade in canterini e autori romanzeschi – ma anche un'elaborazione contestuale accurata, in base a precisi obbiettivi retorici;<sup>161</sup> considerare il dantismo non solo da un punto di vista di stile e

---

<sup>158</sup> Questa nuova direzione degli studi è stata inaugurata – pur con alcuni limiti sul piano storico-filologico – con lavori come CAVALLO 1992, 1993 e 1998. Giustamente la studiosa chiarisce che la componente allegorica è centrale nel poema, ma Boiardo non propone una «rigid allegorical structure» lungo tutto il testo, bensì inserzioni intermittenti in alcuni episodi chiave (CAVALLO 1993, 6 sulla scorta di MURRIN 1980). La studiosa sostiene anche che nel poema Boiardo ironizzi sulla tradizione dell'amore cortese, ma ritengo che questa sia una generalizzazione troppo vaga, perché se in diversi episodi c'è una critica, questa non è però totale e in altri casi quei modelli passati sono visti positivamente. Se poi il mondo cavalleresco della precedente stagione letteraria è per Boiardo una rappresentazione della «mitica età dell'oro in cui si realizzavano perfettamente gli ideali di vita cortese» (TISSONI BENVENUTI 1972, 111), quello stesso immaginario era anche uno dei retroterra fondamentali di Dante ed entrava a più riprese nella sua riflessione, nelle pagine teoriche del *De vulgari eloquentia* e soprattutto lungo la *Commedia*, dove personaggi e situazioni di quel mondo sono evocati per rimpiangere un ideale in cui vivevano virtù e nobiltà, o per staccarsi da un'esperienza ritenuta peccaminosa. Lo stesso percorso del pellegrino fra i vari livelli di lettura possibili ha anche quello della *quête* cristiano-cavalleresca, a partire dalla selva in cui ci si perde, frequente in tante storie arturiane. Per quanto riguarda il legame di Dante con l'immaginario cortese, soprattutto arturiano, resta fondamentale PICONE 1982 e 2007a. E si possono ricordare anche i contatti dell'opera dantesca con i valori del cosiddetto umanesimo cavalleresco, contrapposto a quello totalmente classicheggiante, per cui rimandiamo a RUGGIERI 1962.

<sup>159</sup> RAZZOLI 1901 e FOFFANO 1932.

<sup>160</sup> CREMANTE 1970, dove si sottolinea come Dante fosse chiaramente una componente ben attiva nel repertorio canterino e epico-cavalleresco precedente. Uno studio importante sulla lingua del Boiardo epico – sul modello mengaldiano per la lirica – è MATARRESE 2004. In questo studio si dà anche ampio spazio agli elementi danteschi (Ivi, 167-176), ricordando ancora una volta in questo il legame col formulario canterino (Ivi, 59).

<sup>161</sup> SANGIRARDI 1998, che pure nota casi in cui una determinata tessera era già entrata nella tradizione canterina. Con la contrapposizione fra un uso meramente testuale e uno contestuale, ci richiamiamo alla tesi per cui «l'usufrimento ariostesco di Dante risulta largamente più testuale che contestuale» (BLASUCCI 2014 [1968], 68). Riteniamo che al di là del repertorio di forme e temi sempre presente e a carattere più testuale, ci sia un consistente ricorso a tessere dantesche in senso contestuale – per quanto riguarda il piano retorico – e anche concettuale, sia in Ariosto (si veda CAZZATO 2024b) che in Boiardo.



forme, ma anche di temi e motivi.<sup>162</sup> Va detto che i repertori, in crescita progressiva, hanno messo giustamente in evidenza l'impiego di formule dantesche per la descrizione di luoghi con caratteristiche infernali o al contrario bucolico-edeniche (anche se ingannevoli), e spesso il materiale proveniente dalla *Commedia* si lega alla ricerca di un tono energico, come in altri testi cavallereschi, con la finalità di produrre nel pubblico un determinato orizzonte d'attesa.<sup>163</sup> Rappresenta un punto di partenza fondamentale la proposta di SANGIRARDI 1998 a favore di un passo avanti, partendo dalla constatazione che c'è una «tendenza boiardesca a raccogliere in singoli contesti materiali lessicali danteschi sparsi».<sup>164</sup> Lo studioso vede nel dantismo del conte di Scandiano una spinta contestuale e perciò nega la conclusione di Cremante, secondo cui si trattava quasi esclusivamente di un fenomeno di memoria spontanea. Le schedature rivelano la ricchezza quantitativa delle riprese, e portano allora a evidenziarne anche l'importanza qualitativa, soprattutto se paragonata con quanto facevano i canterini. L'intenzione stilistica va in due direzioni: la varietà tonale, connaturata allo stile della *Commedia* e all'immaginario delle avventure cavalleresche (dall'amore alla guerra, per toccare anche il soprannaturale);<sup>165</sup> l'enfasi retorica, per cui il modello dantesco offre strumenti «che amplificano i contenuti emozionali, che caricano di pathos il discorso, ne intensificano le armoniche ora liriche, ora grottesche, ora drammatiche».<sup>166</sup> Il ricorso a Dante è perciò espediente formale atto a sottolineare certi aspetti delle vicende raccontate, per avvicinare emotivamente il lettore.

Questa strada porta ad una valorizzazione della memoria poetica, ma crediamo che le tessere dantesche non rappresentino un commento solo retorico ai fatti: assumono anche il ruolo di spie concettuali, offrono chiavi di lettura morale delle vicende. Vogliamo perciò proporre un ulteriore

---

<sup>162</sup> CACCAMO 2022. La proposta di partire sì da spie lessicali ma verso un'intertestualità estesa, per coinvolgere immagini, motivi e temi, è valida e permette di coprire una più vasta gamma di contatti fra i testi. Si ripercorrono luoghi già osservati dagli studi ma si avanzano anche nuove proposte, sebbene in alcuni casi un po' deboli e basate sul raffronto di un solo termine non probante e pregnante a livello semantico, anche per variazioni sensibili di forma fra Dante e Boiardo (ci torneremo nei singoli casi). C'è la volontà di comprendere il valore delle riprese, ma non basta solo spostare l'attenzione dal dato linguistico ai temi per raggiungere questo obiettivo. Anzi, in più momenti si ripete l'atteggiamento invalso negli studi precedenti e nei commenti, individuando intarsi di fonti (indicati qui come «*iperdantismo*», Ivi, 51) sulla sola base di certo materiale testuale, che con spogli più ampi potrebbe trovare anche altrove riscontri validi per la ripresa in esame. L'individuazione di accostamenti, e il più generale livello concettuale della memoria poetica, possono essere motivati, secondo noi, solo tenendo conto di come il modello veniva letto, e non attraverso una considerazione generica e astratta del piano tematico.

<sup>163</sup> Non forniremo un ulteriore repertorio, rimandiamo al materiale reperibile nei vari commenti, sempre più ricchi nel corso del tempo, e soprattutto ai saggi che hanno progressivamente esteso il numero di passi catalogati, dagli iniziali 40 casi segnalati da Foffano al centinaio di Cremante, a cui si sono poi aggiunte altre 150 riprese individuate da Sangirardi.

<sup>164</sup> SANGIRARDI 1998, 828. Ma proprio questa constatazione può spingere a nuove domande, su cosa motiva gli accostamenti, e dunque quale valore di lettura ci possono consegnare. Come vedremo, il filtro esegetico dei commenti ci viene in aiuto davanti a questi aspetti.

<sup>165</sup> Sulla pluralità di stili di Boiardo nel poema si vedano TISSONI BENVENUTI 1972, 91-95 e MATARRESE 2004, 58-59.

<sup>166</sup> SANGIRARDI 1998, 852.

passo avanti nell'ottica ricettiva, per capire quale valore potevano avere certi elementi semanticamente pregnanti sulla base della particolare lettura che se ne faceva, determinata dal contesto culturale in cui l'autore e il suo pubblico si collocavano, e dagli specifici filtri di lettura che mediavano il rapporto con la *Commedia*.

### 3) SPAZI BUCOLICI E PROMESSE DI GIOIA DANTESCHE

Un genere importante e particolare in età umanistica è quello pastorale, legato alla riscoperta del mondo greco-latino con i suoi modelli fondamentali.<sup>167</sup> Se la composizione di egloghe non si era interrotta neanche durante i secoli alto-medievali, è infatti solo con l'umanesimo che il genere torna veramente in auge fino ad arrivare ad una diffusione pervasiva nel XV sec., al punto che si è addirittura parlato di «un gran club bucolico» che attraversa tutta la penisola.<sup>168</sup>

Si parte nel '300 con le tre corone, sebbene ancora in lingua latina: la corrispondenza bucolica di Dante con Giovanni del Virgilio; i *Bucolicum carmen* di Petrarca e Boccaccio. Boccaccio fu in realtà anche il primo sperimentatore in volgare, con alcuni dei capitoli ternari dell'*Ameto*, un proto-romanzo pastorale.<sup>169</sup> Questo tentativo non si impose in modo rilevante e, salvo alcune sperimentazioni rimaste all'inizio marginali, il primo umanesimo coltiva il filone bucolico nel solo campo latino fino alla metà del secolo, e anche il conte di Scandiano fa il suo esordio davanti al dotto pubblico della corte estense con i *Pastoralia*.<sup>170</sup>

---

<sup>167</sup> Sul genere bucolico in età umanistico-rinascimentale si vedano: CARRARA 1909; TOLIVER 1971; MARINELLI, 1971; TISSONI BENVENUTI 1972, 81-86; POGGIOLI 1975; Genre Pastoral 1980. Alcuni di questi volumi si occupano in particolare di letteratura rinascimentale inglese ma sono validi riferimenti per alcune caratteristiche tematiche del genere in sé. Lavoro fondamentale è poi DE ROBERTIS 1981, che mette in evidenza anche la presenza di elementi proto-bucolici in testi volgari di Dante, fra *Vita nuova* e *Purgatorio*, e sottolinea il ruolo che la commistione di più modelli e registri ha nella tradizione bucolica italiana. Un altro saggio interessante, che offre una panoramica della pastorale nella letteratura italiana fra Medioevo e prima età moderna, individuandone alcune coordinate 'grammaticali', è DANZI 2018, dove pure si ricorda la produzione latina di Dante e la presenza di elementi pastorali in alcune sue opere volgari (per la produzione pastorale latina dantesca rimandiamo nello specifico a ALBANESE 2010 e ALBANESE-PONTARI 2017). La riscoperta umanistica del genere implica anche una rilettura di Virgilio che superi l'eccessivo allegorismo medievale, e sulla fortuna del grande poeta latino nei primi secoli della nostra storia letteraria sono ancora utili quadri d'insieme ZABUGHIN 1921 e COMPARETTI 1941/43. La filologia umanistica riscopre poi anche il greco di Teocrito, sulla cui diffusione – in ambito sia latino che volgare – si veda COMBONI 2021.

<sup>168</sup> CORTI 2001d [1968], 288.

<sup>169</sup> Boccaccio adotta come metro la terzina dantesca, scelta che poi si imporrà e vedrà un importante avvallo nell'adozione di questa forma da parte di Bernardo Pulci per volgarizzare Virgilio bucolico (sulla terzina come forma metrica della bucolica si vedano KENISTON 1920 e TISSONI BENVENUTI 1979 e 2017, 17-20). Il XV secolo vede poi anche alcune sperimentazioni polimetriche in ogni caso.

<sup>170</sup> La produzione bucolica latina boiardesca è poi segnata dalla lezione dello zio Tito Vespasiano Strozzi, per cui rimandiamo a CARRARA 1909, 242-257 e PANTANI 2002, 245-289. Per la produzione latina di Boiardo si vedano BIGI 1970 e l'introduzione di Carrai all'edizione da lui curata per Interlinea di *Pastoralia, Epigrammata e Carmina*.

Va ricordato che proprio la scuola bucolica ferrarese è stata riconosciuta come una delle più importanti di tutto il secolo, ma non solo per quanto riguarda la produzione latina.<sup>171</sup> Infatti la sperimentazione in volgare non tarda a riproporsi – e con maggior forza – nella seconda metà del secolo, recuperando anche quei tentativi precedenti rimasti più isolati, ma poi in un secondo momento riconosciuti come i grandi iniziatori: in particolare Arzocchi, e poi anche Alberti e Giusto. E se il grande capolavoro pastorale sarà l'*Arcadia* del napoletano Sannazaro – la cui stesura inizia negli anni '80 del XV – nello steso periodo pure Boiardo torna alla produzione pastorale, questa volta in volgare, con una raccolta composta in occasione della guerra tra Venezia e Ferrara (1482-1484).<sup>172</sup> E il dato storico è centrale perché – come da tradizione – entra di peso nella composizione delle egloghe in cui si canta un mondo sereno – il mito aureo dell'ideale bucolico – ormai minacciato e perduto.<sup>173</sup> Nel crocevia culturale ferrarese arrivano infatti stimoli e suggestioni la condizione di ricco crocevia culturale che porta a Ferrara stimoli e suggestioni dalle sperimentazioni in atto in altri centri della penisola, specie dai circoli bucolici toscani della seconda metà del XV, che trovano la loro massima espressione con la stampa Miscomini del 1482, le *Bucoliche elegantissime*.<sup>174</sup>

Per il complesso mosaico pastorale fra fine Trecento e inizio Quattrocento abbiamo fatto anche il nome di Giusto, legato al capofila senese Arzocchi: se *La Bella Mano* guarda ai *Rvf* come modello fondamentale, si chiude però con una serie di polimetri proto-pastorali che testimoniano

---

<sup>171</sup> Sul ruolo della scuola bucolica ferrarese si veda TISSONI BENVENUTI 1979, che si concentra specialmente sulla produzione latina.

<sup>172</sup> Ma sempre a Ferrara, in quegli anni, la produzione di testi pastorali vede anche Tebaldeo e Niccolò da Correggio, anche se non in raccolte organiche, ma inseriti nelle loro rime.

<sup>173</sup> Sulla bucolica volgare di Boiardo tenere presenti MAZZONI 1894, PONTE 1962, BREGOLI-RUSSO 1980a, e soprattutto BATTERA 1987a, che evidenzia e discute anche le imprecisioni dei lavori precedenti. Già Ponte aveva insistito molto sulla ripresa di immagini e forme dal modello dantesco – secondo lui prevalente rispetto a tutti gli altri, esagerando – in relazione ad una più generale affinità col modello dantesco nel tono forte legato agli intenti politici.

<sup>174</sup> Per la Miscomini e la circolazione autonoma di Arzocchi è sufficiente ricordare quanto già detto nel capitolo precedente. Per la produzione bucolica fiorentina, attorno ai fratelli Pulci e allo stesso Lorenzo il Magnifico, rimandiamo a ZANATO 1998 e CARRAI 1999. Ricordiamo che nei primi anni '60 Landino aveva tenuto presso lo Studio fiorentino un corso su Virgilio, trattando anche le *Bucoliche* in chiave neoplatonica. Segnaliamo che BATTERA 1989 e 1990a offre alcune osservazioni sulla presenza di Dante nella produzione di Benivieni, facendo considerazioni su come commenti e *lecturae* (quelli landiniani a Dante, Petrarca e Virgilio, e anche quelli benvenutiani alle egloghe virgiliane e al *Bucolicum Carmen* di Petrarca) offrano elementi di concezione poetica e estetica. Ciò che fa Battera rappresenta per noi un precedente, ma occorre sistematizzare questo approccio, e andare oltre l'aspetto erudito, recuperando la dimensione comunicativa dell'atto letterario. Tra l'altro l'azione dei filtri esegetici non si limita a dare indicazioni di poetica, ma può incidere anche sul piano più puntuale del testo. Per Buoninsegni si hanno indicazioni di dantismi in TANI 2014 e 2015. Per quanto riguarda poi il legame tra la Miscomini e le *Pastorale*, la prossimità cronologica è uno degli elementi su cui poggia la proposta di Montagnani a favore dell'unitarietà del progetto boiardesco, scartando l'ipotesi avanzata da altri studiosi su un allestimento di materiali precedenti composti lungo un arco temporale più ampio (si veda l'introduzione all'edizione da lei curata, in particolare p. 19). La stampa Miscomini deve certo essere stata un catalizzatore d'interesse per l'avvio del progetto con una sua unitarietà, soprattutto in relazione al filone politico della raccolta. Se poi alcuni testi a carattere amoroso risalgono ad anni precedenti, nulla di certo può essere detto perché come già notava PONTE 1962, 24, solo le cinque egloghe con intento politico sono databili esattamente grazie a riferimenti a fatti storici avvenuti fra l'estate e l'autunno del 1482.

una sperimentazione singolare per gli anni '40 del XV secolo, soprattutto in una compagine testuale che assumeva l'impianto petrarchesco per poi staccarsene in modo deciso proprio nel momento culminante, quando si adottano anche elementi di origine dantesca rilevanti.<sup>175</sup>

Considerare l'Alighieri un modello di poetica pastorale rientrava nella tradizione, anche al di là della sua specifica produzione latina. C'è infatti un luogo del poema che tradizionalmente è stato visto come un tipico ambiente pastorale, il *locus amoenus* dell'età dell'oro che in ottica interdiscorsiva forniva immagini e formule di cui appropriarsi all'occorrenza: l'Eden alla fine della seconda cantica della *Commedia*, luogo della promessa di felicità per l'uomo.<sup>176</sup> Ma anche se questa tradizione è data per assodata, può essere interessante chiedersi quali fossero le sue basi al tempo, oltre naturalmente la conoscenza diretta dei testi. Se oggi questa lettura per noi poggia anche su diversi riferimenti bibliografici, all'epoca di Boiardo erano i filtri di lettura del poema – i commenti – ad avere questa funzione, dato che nella spiegazione rinviavano al Virgilio bucolico, o ai miti connessi al *topos* dell'immaginario pastorale, incidendo così sulla percezione del testo in un dato contesto e sui suoi eventuali riusi.<sup>177</sup> Quando nei secoli medievali il mito delle età del mondo incontra la nuova sensibilità cristiana, appare naturale la sovrapposizione fra l'*aurea aetas* e la condizione dei progenitori biblici prima della caduta, e così agli occhi dei critici odierni come a quelli dei letterati fra XIV e XV la rappresentazione dantesca dell'Eden – a partire da *Purg.* XXVII – assume tutti i connotati di uno spazio bucolico, sintesi in chiave cristiana del *locus amoenus* dove

---

<sup>175</sup> Sulle sperimentazioni pastorali di Giusto de'Conti si veda PANTANI 2006, 111-174. Nel grande macrotesto del *Canzoniere* petrarchesco sono presenti scene e descrizioni dal sapore pastorale, ma vere e proprie bucoliche no, e poi è estranea ai dettami stilistici dei *fragmenta* la scelta della terza rima (autorizzata però volendo dai *Trionfi*), ma anche quella della polimetria, che troviamo invece in Arzocchi, Giusto, e in tanta produzione bucolica del XV sec. (ma non in Boiardo, che se è vario nella metrica del canzoniere, nelle *Pastorale* adotta una sola e precisa forma). In realtà le influenze fra Giusto e Arzocchi furono reciproche perché da una parte il poeta di Valmontone guardò all'esperienza del senese, e dall'altro le sue sperimentazioni alimentarono i fermenti bucolici del centro toscano. PANTANI 1989 ricordava poi i documentati rapporti di Giusto con gli ambienti toscani e senesi.

<sup>176</sup> Per fare alcuni esempi possibili, si pensi al precoce uso di questo riferimento per i *loci amoeni* nel *Teseida* da parte di Boccaccio, o quanto poi fa Poliziano nelle *Stanze*, per restare più vicini cronologicamente a Boiardo (sul caso di Poliziano si veda CABRINI 2000, 311-316).

<sup>177</sup> Vogliamo poi far osservare un dato interessante riguardo la percezione di Dante come modello bucolico, perché quando Benvenuto commenta le egloghe virgiliane, oltre a ricorrere alle *auctoritates* a cui anche gli altri esegeti avevano guardato (autori antichi, Boezio, Macrobio, Servio e Donato), in più di un'occasione fa riferimento proprio a Dante: nel commento a *Egl.* I 48 menziona *Purg.* I 102 (**Ben. Vir** foglio 5); per *Egl.* II 37 riporta *Inf.* IV 88, all'interno di una riflessione tesa ad elogiare Virgilio sopra i precursori greci (**Ben. Vir** foglio 10); nella chiosa a *Egl.* IV 35-40 e poi *Egl.* IV 48-50 viene fatto il nome di Dante (**Ben. Vir** foglio 22); per *Egl.* VIII 80-84 fa riferimento a *Purg.* XXII 145-147 (**Ben. Vir** foglio 45). Non ci sono legami fra questi rimandi e il lavoro pastorale di Boiardo, e nemmeno ci interesserebbe trovarne, perché pensiamo che questi dati comunque rendano l'idea di un determinato clima ricettivo, di una percezione al tempo diffusa per questo patrimonio di modelli interconnessi, anche perché la lettura di Benvenuto ebbe sicura circolazione in area settentrionale, e a Ferrara soprattutto, dove fu tenuto il corso virgiliano da cui nacquero queste chiose. In questo modo, anche nelle pubbliche letture virgiliane dello *Studium* in cui probabilmente ci si serviva di questa esegesi (come Carbone faceva per Lucano, ricorrendo a Benvenuto), il richiamo a Dante per spiegare il Virgilio pastorale doveva fissare questa associazione all'interno della comunità discorsiva letteraria ferrarese. I rimandi a Dante contribuivano nell'intenzione del *magister* a consegnare ai lettori «un commento affatto nuovo della Bucolica classica, avvicinandola [...] alle concezioni estetiche che i grandi bucolici trecenteschi avevano coll'esempio generalizzate» (GHISALBERTI 1940, 112-113).

la vita è serena, virtuosa e nobile. Tra l'altro, in piena sintonia con la formulazione classico-pagana del mito, l'Eden dantesco era anche il luogo della primavera perenne e di un corretto e giusto «fulfillment of the passion of love».<sup>178</sup> In Dante la rappresentazione bucolica è pienamente realizzata perché si colloca quando il lungo cammino ha finalmente consentito di ricomporre un rapporto sereno con la vita e la natura. Ma solitamente il genere pastorale presuppone una lontananza dalla condizione di felicità, ormai solo rimpianta. È insita nel genere una contraddizione fra «what is rather than what might be or what ought to be»,<sup>179</sup> e come vedremo le egloghe volgari di Boiardo mostrano molto bene questo contrasto fra un mondo giusto, vagheggiato dalla voce poetica nel sogno della condizione elisia perduta, e la realtà effettiva, e storica, in cui la guerra sconvolge tutto e l'amore è spesso fonte di dolore e sofferenza. Per questo motivo il riferimento dantesco è nel complesso assunto in modo contrastivo – tranne nella X egloga a carattere encomiastico – per evidenziare il difficile scarto fra una situazione di piena realizzazione e una condizione segnata invece dall'amarezza del sogno impossibile.

#### 4) RISEMANTIZZARE TESTI PASSATI ATTRAVERSO SPIE DANTESCHE

Fenomeno culturale importante e caratteristico del quattrocento volgare, ed Estense in particolare, la pratica dei volgarizzamenti occupa il nostro autore in molte occasioni.<sup>180</sup> Al suo nome sono legate diverse opere classiche o medievali tradotte a Ferrara nella seconda metà del Quattrocento: l'*Asino d'oro* d'Apuleio, la *Ciropedia* di Senofonte, la *Historia Imperiale* di Ricobaldo da Ferrara, le *Storie* di Erodoto (per cui non è in realtà ancora disponibile nessuna edizione), il *De viribus illustribus* di Cornelio Nepote (senza le vite di Catone e Attico, e al tempo erroneamente attribuite a Probo Emilio) e il *Timone* di Luciano. Non considereremo tutti i volgarizzamenti nelle nostre analisi, ma ci concentreremo solo su alcuni in cui critici e commentatori hanno già evidenziato presenze dantesche, perché ci sono anche casi in cui non è stato riscontrato nulla, come nella *Vita de alcuni electi capitani* e nella *Pedia de Cyro*, dove la traduzione è molto aderente al testo di partenza senza particolari rielaborazioni, tesa a presentare al

---

<sup>178</sup> POGGIOLI 1975, 12. Sul motivo dell'*aurea aetas* si veda COSTA 1972. Per quanto il mito aureo-edenico sia un *topos* diffuso, è interessante vedere il trattamento specifico che ne fa un singolo autore, declinandolo con un particolare uso di certe fonti.

<sup>179</sup> TOLIVER 1971, 4, ma sul tema della contraddizione insita nel genere si veda anche HABER 1995, dedicato sì alla letteratura inglese ma molto interessante per alcune caratteristiche strutturali e concettuali in sé del genere.

<sup>180</sup> Sui volgarizzamenti in generale in età umanistica e rinascimentale si vedano DIONISOTTI 1999 [1967], FOLENA 1991, CORTESI 1995. Sul ruolo delle traduzioni nella cultura ferrarese si veda TISSONI BENVENUTI 1995 e per Boiardo traduttore: FUMAGALLI 1988, 1-28 e 92-97; ACOCELLA 1991; GRITTI 2005 e 2014. Un quadro generale dell'attività traduttoria di Boiardo, in relazione agli interessi della corte estense e soprattutto di Ercole, si trova in LOONEY 2005 e TISSONI BENVENUTI 2005.

principe le vicende di illustri uomini antichi come uno *speculum principis*.<sup>181</sup> E lavoreremo, soprattutto per i volgarizzamenti minori presi in considerazione, su riprese significative già segnalate dagli studi, per chiarirne però le implicazioni di natura ricettiva.

Nell'opera di volgarizzatore del conte è stato notato un carattere a tratti frettoloso – anche trascurato – in certi casi, con un'alternanza fra cadute stilistiche e porzioni testuali ben curate, con elementi che ricordano le opere maggiori.<sup>182</sup> Boiardo si serviva spesso poi di traduzioni di servizio approntate dai suoi funzionari, e interveniva con cura solo su specifici passaggi del testo, trascurando gli altri. Il poeta cercava sempre di ottenere una narrazione veloce, e questo produce sfrondamenti testuali rispetto all'originale. La tendenza alla semplificazione è poi un aspetto più generale, che riguarda stile e contenuto: le frasi latine o greche che risultano poco chiare nel volgarizzamento vengono anche tagliate; la complessità stilistica e sintattica, o il virtuosismo lessicale (nel caso di Apuleio) vengono rifiutati, oppure si aggiungono chiose esplicative all'interno del testo.<sup>183</sup>

Nonostante ciò, nei volgarizzamenti boiardeschi ci sono comunque passi segnati da un'attenta elaborazione formale. È interessante in particolare osservare l'attenzione spesa da Boiardo per «dare ancor maggior risalto ai caratteri dei personaggi» in certi casi,<sup>184</sup> elemento che si esprime nella scelta di aggettivi ed espressioni, come ci capiterà di vedere anche in chiave di recuperi danteschi. E infatti «la prova più salda della cura con la quale, certo a intermittenza, il Boiardo onorò il proprio impegno, sta nella commistione tra il modello latino e altre fonti che di volta in volta gli sollecitavano la fantasia».<sup>185</sup> Ad esempio, è stato notato dagli studiosi un ricorso al *Decameron*, «per assecondare gli interessi cavallereschi di un lettore come Ercole» attraverso l'innesto nelle opere antiche del «linguaggio romanzesco del più moderno Boccaccio».<sup>186</sup> Comunque tra i grandi autori di riferimento il conte di Scandiano aveva anche Dante che, come

---

<sup>181</sup> Pur essendoci anche un interesse personale del conte di Scandiano per certi testi, i volgarizzamenti incontravano soprattutto le esigenze pedagogiche della corte, e i gusti culturali del principe, in particolare gli interessi storiografici di Ercole, vero e proprio committente.

<sup>182</sup> Si veda FUMAGALLI 1988, 107 e sgg, e più di recente GRITTI 2014, 152-155. Sul *modus operandi* del Boiardo traduttore sono molto utili l'introduzione di Acocella al *Timone* e quella di Romanini all'edizione delle *Vite* di Nepote. In molti casi Boiardo volgarizza più che altro per compiacere il committente, Ercole, e allora ci si trova davanti a testi trascurati perché il conte lavorava rapidamente, senza particolari e personali preoccupazioni stilistiche.

<sup>183</sup> FUMAGALLI 1988, 97-128, e GRITTI 2014, 149-155.

<sup>184</sup> FUMAGALLI 1988, 133.

<sup>185</sup> Ivi, 137-138. La concentrazione di spie dantesche in determinate zone è anche un indice dei luoghi su cui l'autore si è concentrato di più.

<sup>186</sup> GRITTI 2014, 156 e 157, ma su questa contaminazione di fonti, nello specifico del volgarizzamento da Apuleio, si veda soprattutto FUMAGALLI 1988, 137-150.

vedremo in alcuni casi-campione analizzati qui di seguito, lascia tracce pure nei volgarizzamenti, seppure in misura minore rispetto ad altre opere.

Fra le traduzioni di Boiardo un posto particolare spetta al *Timone*, perché abbiamo la trasposizione drammatica di un testo greco che in origine non era teatrale.<sup>187</sup> Il coevo teatro di corte era caratterizzato in prevalenza dalla polimetria, mentre Boiardo opta per una forma specifica molto significativa: la terzina dantesca. Già questa scelta metrica è rilevante per capire che Dante assumeva un peso significativo in questa riscrittura, anche per un certo tono sentenzioso e gnomico che alcune terzine assumono nelle battute più segnate dai temi morali.<sup>188</sup> Il testo comunque non si presenta come riproposizione fedele e pedissequa del testo antico, ma viene costruito attraverso l'aggiunta di personaggi nuovi e componenti estranee al testo originale, con la commistioni di fonti e tradizioni diverse.<sup>189</sup> In questo contesto gli elementi danteschi sembrano assolvere la funzione di reagenti comunicativi, in grado di orientare la riproposizione offrendo alcune coordinate morali per osservare la questione delle ricchezze all'interno della vicenda.

---

<sup>187</sup> In realtà l'andamento dei dialoghi lucianei si prestava ad una resa in forme teatrali, e va ricordato che in epoca umanistica ogni testo a carattere dialogico era considerato drammatico. Al riguardo si vedano VILLORESI 1994, 124-125 e LOHSE 2015. Più in generale va anche detto che il teatro umanistico ha tra la fine del '400 e l'inizio del secolo successivo una ricca e produttiva stagione all'insegna dei nomi di Apuleio e Luciano, anche se a noi non è arrivato quasi nulla salvo il testo di Boiardo e pochi altri casi superstiti. Si veda ancora VILLORESI 1994, 126-127 e poi FORNI 2010. La politica culturale di Ercole I incentivò i maggiori letterati della Ferrara del tempo – Boiardo, Collenuccio, Cosmico e Cornazzano – a produrre opere teatrali, attraverso volgarizzamenti delle opere di Plauto e Terenzio, e allo stesso tempo usando Luciano come fonte per esperimenti drammaturgici in proprio. Per una panoramica sul teatro del '400, in area padana, resta fondamentale Teatro Quattrocento 1983, e più di recente si può vedere anche BOSISIO 2019.

<sup>188</sup> Si veda l'introduzione di Acocella all'edizione Interlinea a p. 43. La scelta metrica segna certo un legame col modello dantesco, ma comunque non si tratta di un caso singolare e unico, perché anche solo controllando i vari testi editi in Teatro Quattrocento 1983 si trovano altri casi di testi per spettacolo composti in terza rima, come il *Febo e Fetton*, e nei casi polimetrici quella forma è comunque usata, accanto ad altre come l'ottava (si vedano lo stesso volgarizzamento dei *Menechini*, la *Danae* di Taccone e *Psiche e Cupidine* di Galeotto dal Carretto).

<sup>189</sup> Si veda su questo VILLORESI 1994, 124-133. Ma sulla commistione di fonti in questo particolare testo boiardesco si consideri soprattutto ACOCELLA 2010.





NEL LABORATORIO COMUNICATIVO-TESTUALE DI  
BOIARDO

*Declinare 'Dante' nelle diverse opere*

Nei capitoli seguenti osserveremo le strategie intertestuali messe in campo da Boiardo secondo le dinamiche comunicative che abbiamo descritto nella prima parte del nostro ragionamento, dal punto di vista metodologico e poi storico. In base a quei meccanismi funzionano i nessi e i relativi sostrati esegetici che cercheremo di mettere in evidenza, e che dovevano apparire rilevanti per il Boiardo lettore di Dante così come per il pubblico a cui si rivolgeva.<sup>190</sup> In alcuni casi faremo riferimento a memorie poetiche già segnalate in precedenza negli studi, e naturalmente proporremo anche nuovi raffronti. Ma l'obiettivo di fondo è la descrizione dei processi comunicativo-ricettivi che determinano il valore delle scelte testuali su cui agiscono gli apporti danteschi. Prenderemo certo in considerazione anche tessere di repertorio perché, come abbiamo già accennato, queste si attivano per una particolare situazione o atmosfera testuale – che concorrono a rappresentare – spesso legata proprio alle tessere concettualmente rilevanti, che impongono il tema e il contenuto alla porzione testuale in cui vengono impiegate, e portano con loro altro materiale linguistico – il concetto di vischiosità di Segre – dal canto in cui si trovava la tessera pregnante, ma anche in quelli connessi proprio per la questione valoriale che interessava Boiardo nella ripresa.

Il commento propone spesso infatti rimandi fra canti della *Commedia*, in base ad un aspetto ideologico che il commentatore vuole sottolineare, e che naturalmente va al di là della glosse puntuale al verso per investire l'intero canto, e anche gli altri menzionati nell'esposizione. E allora, in quei casi in cui l'insieme delle riprese in un componimento poetico o un canto cavalleresco vede la compresenza di più ricordi danteschi – da luoghi differenti –, apparentemente tasselli linguistici irrelati sul piano valoriale, i collegamenti offerti dal filtro ricettivo ci mostrano alle volte che su base ricettiva emerge invece un nucleo di significato, che doveva produrre effetti anche sul pubblico: davanti a strategie intertestuali memori del sostrato esegetico, nei lettori di Boiardo si doveva riattivare quello stesso riferimento condiviso, il filtro esegetico che consegnava il testo in relazione a determinati aspetti ideologici a cui l'autore si voleva rifare attraverso l'allusione. E lo stesso discorso vale per altri elementi indiziati, come certe figure particolari, immagini, nessi semantici, o addirittura scelte onomastiche, come vedremo andando avanti.

Se elementi danteschi sono presenti in modo diffuso nel tessuto delle opere di Boiardo come materiale formale e stilistico, le tessere semanticamente pregnanti emergono quando le istanze morali diventano più forti e urgenti, e dove l'apporto dantesco nella strategia comunicativa del

---

<sup>190</sup> Nel lavoro è stato fondamentale uno strumento come quello offerto dal *DDP*, per porci virtualmente nei panni di un lettore del tempo, avere sott'occhio i vari commenti ad un passo, confrontarli e così risalire a ritroso al filtro attivo per Boiardo.

poeta si rivela centrale per far passare il messaggio. Le allusioni a versi della *Commedia* sono spie di commento valoriale per orientare il pubblico ferrarese del XV secolo davanti alla riscrittura delle opere di Apuleio, Luciano o Ricobaldo – nel caso dei volgarizzamenti – o nel riformulare la tradizione di generi come la lirica, la bucolica e la narrazione cavalleresca, con la sua produzione creativa personale.

A volte evidenzieremo fra l'esegesi dantesca e certe scelte boiardesche punti di contatto che potrebbero apparirci scontati, come se non richiedessero la precedente azione del filtro ricettivo a motivarli. Queste valutazioni sono dettate in noi però dalla stratificazione di secoli di letture, giunte al nostro *back ground* anche per via indiretta, senza implicare una consapevolezza al riguardo. Dobbiamo invece spogliarci – quanto più possibile – dei panni di lettori odierni, e cercare di guardare ai fenomeni testuali con gli occhi di quello che poteva essere un lettore del tempo, che valutava queste associazioni in base alla competenza effettiva in quel contesto comunicativo, con i suoi codici e le relative chiavi di decifrazione.<sup>191</sup>

Riprendendo un punto già espresso nell'introduzione, torniamo a dire che siamo ben consapevoli che le proposte che avanzaeremo sui singoli casi non esauriscono nella sua totalità la trafila intertestuale, proprio perché, abbandonando il concetto di fonte, gli elementi danteschi non necessariamente sono le uniche allusioni attive nelle varie situazioni testuali. Questo comunque non riduce la validità stessa dei raffronti proposti, che non vengono da noi intesi come suggestioni di lettura, ma come effettivi contatti avvenuti all'interno della sfera comunicativo-letteraria in cui si trovano autore e pubblico. Siamo solo convinti che più apporti, risonanze da diversi modelli, concorrano ad una stessa immagine o scena, al di là di ogni pretesa univocità esclusiva delle memorie poetiche. In una certa misura la stessa accortezza vale anche per alcune formule o espressioni, quando sono vicine a elementi topici o diffusi,<sup>192</sup> o quando l'allusione fatta ha alle spalle essa stessa una ripresa intertestuale. Questa complessa varietà ricettiva, e testuale, è in sintonia poi con la ben nota tendenza di Boiardo a servirsi di innumerevoli modelli, anche

---

<sup>191</sup> Questo può comportare nel concreto del nostro lavoro un ricorso ridotto alla bibliografia interpretativa dantesca a nostra disposizione oggi, perché conta meno la ricostruzione del dettato della *Commedia*, rispetto alla 'bibliografia critica' che avevano a disposizione al tempo intellettuali e poeti, cioè i commenti. Ci preme poi fare una considerazione più generale: all'antica esegesi della *Commedia* è sempre stata data grande attenzione, e negli ultimi decenni i lavori si sono anche intensificati. Ma è giunto il momento di adottare in maniera più decisa una prospettiva ricettiva, e capire che i commenti trecenteschi ci danno sì anche informazioni per capire meglio alcuni aspetti del testo dantesco in sé, specie i commenti più antichi e vicini all'orizzonte dell'autore (anche se fra il poema e i primi commenti passa comunque almeno un decennio ricco di cambiamenti), ma questi oggetti culturali risultano ancora più rilevanti per cercare di capire come altri intellettuali, successivamente, hanno letto, interpretato e riusato il testo di Dante nel loro contesto. Per riflessioni di questo tipo di veda BARANSKI 2001.

<sup>192</sup> Anche in questi casi tra l'altro – oltre il piano interdiscorsivo – conta il modo preciso in cui si rende il *topos*, e dunque di quali materiali della tradizione ci si serve, perché da questa scelta dipende il valore attribuito all'immagine impiegata.

incrociandoli. Ma nonostante la consapevolezza di tutto ciò, salvo minimi cenni per alcuni episodi ad altri autori, la ricerca deve mantenere il suo focus su Dante.

Va anche tenuto a mente che nei diversi generi cambiano le modalità di acquisizione dei modelli all'interno del nuovo tessuto verbale, e criteri univoci e fissi per l'individuazione di allusioni e riprese non sono possibili. Ogni caso richiederà i suoi accorgimenti di verifica: si danno situazioni in cui l'allusione può giocare su un solo termine particolarmente marcato, sottolineato comunque da motivi e contesto narrativo; si danno altri luoghi in cui la ripresa testuale è più corposa, e porta con sé anche un ricco insieme di materiale formale e tonale, oltre naturalmente a tracce rilevanti della mediazione del filtro esegetico, che può in molti casi passare al testo boiardesco, insieme ad una certa lettura del materiale dantesco anche alcuni elementi linguistici.<sup>193</sup> La divisione dei capitoli seguirà principalmente quella per generi ma in alcuni casi tagli di natura trasversale – o anche solo la riflessione su alcuni aspetti di un'opera insieme a considerazioni portate avanti su altre – si rivelano più incisivi per condurre la nostra argomentazione.

Facciamo anche qualche precisazione sul rapporto fra la successione dei nostri capitoli e la cronologia delle opere, anche perché si osserva un'evoluzione nel rapporto di Boiardo con Dante attraverso le sue opere. Comunque non abbiamo seguito una scansione rigida, anche perché altrimenti avremmo dovuto spezzare il trattamento del poema, mettendo il I libro all'inizio, seguito dal canzoniere, più o meno coevo al II libro cavalleresco.<sup>194</sup> E poi avremmo dovuto trattare l'ultimo libro dell'*Orlando* dopo il *Timone* (composto attorno al 1490, mentre Boiardo iniziò a lavorare al III libro del poema poco prima di morire nel 1494). Perciò, per evitare interruzione brusche, e non produttive nel ragionamento, abbiamo deciso di iniziare con le due opere più note, *Amores* e poema, isolando però in mezzo, in un capitolo tutto loro, la canzoni morali e gli episodi allegorici, connessi dal punto di vista ideologico, momento di snodo nel lavoro e nel passaggio dell'autore fra le due opere. Seguirà poi una sezione dedicata ad alcuni brevi casi presi dai volgarizzamenti del conte, in particolare da Apuleio (a cui lavorò fra la metà degli anni '70 e il 1480) e da Ricobaldo (a cui lavorò verosimilmente nella prima metà degli anni '70).<sup>195</sup> Ci sarà poi il capitolo dedicato alla raccolta

---

<sup>193</sup> La verifica sul filtro attivo nel processo comunicativo-ricettivo rappresenta, nel caso delle tessere pregnanti, un elemento probante per la conferma sul piano concettuale, oltre che testuale, del nesso che si instaura fra le opere coinvolte e il messaggio diretto ai lettori.

<sup>194</sup> Il primo libro del poema, seguendo Tissoni Benvenuti, va ricondotto infatti agli ultimi cinque anni della signoria di Borso, morto nel 1471. La vicenda sentimentale degli A. L. si colloca fra '69 e '71 momento in cui prende avvio anche la composizione, che si protrae fino al 1477 (data indicata dall'*explicit* di L), sovrapponendosi dunque, specie per quanto riguarda le canzoni allegoriche, al lavoro sulla prima metà di *O. I II*, scritta sempre entro il 1476-77, mentre la princeps finale con i due libri interi del poema uscirà nel 1483, anche se non sono sopravvissuti esemplari di quella stampa (HARRIS 1988, 15-17 e HARRIS 1993., 17-31).

<sup>195</sup> Ad altri volgarizzamenti, quelli da Nepote e da Senofonte, aveva lavorato nel corso degli anni '60 invece.

bucolica, la cui composizione avviene in contemporanea con la stesura della seconda metà del II libro dell'*Inamoramento*. E concluderemo con il *Timone*, sì un volgarizzamento ma *sui generis*, e distante negli anni rispetto agli altri.

## *Dal “sole d’amore” al pentimento: diverse condizioni emotive nel percorso sentimentale*

Secondo una tradizione che vede fra i suoi precedenti già gli elegiaci latini – modelli centrali sia per Giusto che per Boiardo<sup>196</sup> – la progressione della vicenda negli *Amores* si basa anche sul motivo delle età della vita, in una dinamica che vede l’amore felice corrispondere alla giovinezza e la sofferenza alla scomparsa delle illusioni primaverili, con un approdo finale al pentimento come segno della maturità raggiunta, distacco necessario dalle passioni forti. Anche in Petrarca, Dante, e in generale nella lirica volgare precedente, si può ritrovare questa tematica, e per ogni fase della storia sentimentale c’era una declinazione del codice, caratterizzata da immagini e vocabolario adatti a veicolare un determinato stato emotivo. E così accade infatti anche in Giusto de’ Conti e nel conte di Scandiano.<sup>197</sup>

Boiardo, però, nei diversi momenti del rapporto con Antonia, mostra di staccarsi dal modello dei *Rvf*, e lo si vede fin dal sonetto d’apertura. Petrarca rilegge la sua esperienza amorosa nell’ottica di un pieno pentimento religioso e di una condanna dell’«errore» passionale. In Boiardo l’ultimo sonetto è più vicino a questa posizione ma nel primo, al riconoscimento dell’amore giovanile come errore, segue una relativizzazione, perché «chi nel fior de’ soi primi anni / senza caldo de amore il tempo passa, / se in vista è vivo, vivo è senza core» (vv. 12-14).<sup>198</sup> Se in Petrarca la progressione delle età portava a ripudiare l’esperienza passata in modo totale, ciò in Boiardo è attenuato (come accadeva pure negli elegiaci antichi), perché ogni momento della vita è a sé, per ogni cosa c’è il suo tempo, e anche l’amore ha – e deve avere – un suo ruolo formativo, che non va negato.<sup>199</sup> Il canzoniere di Petrarca si apre su un amore che procura sofferenza e dubbi all’amante, e continua su questa linea per tutta la raccolta, anche se la donna non è crudele, mentre con Boiardo assistiamo ad un esordio nel segno della gioia e della lode, un’intera fase d’amore felice assente nei *Rvf*. E estranea al canzoniere petrarchesco è anche la dinamica messa in atto invece dalle protagoniste

---

<sup>196</sup> Per i poeti latini in Giusto si veda BARTOLOMEO 2008 e per il ruolo dell’elegia fra i modelli boiardeschi si veda ancora MEHLTRETTER 2007.

<sup>197</sup> Così lo stilnovo e il Dante dello stilnovismo gioioso trovano spazio come tessere liriche in particolare nel I libro, mentre il Dante petroso e doloroso emerge nel II libro. Si vedano MENGALDO 1963, 301-322 e MALINVERNI 2003, 105-110, dove si sottolinea la presenza dello Stilnovo di marca guinizzelliana nel I libro (il primo Cavalcanti e certo Dante lirico o della *Vita nuova*) e invece nel II libro il Cavalcanti maturo e il Dante petroso, o di certi episodi dolenti del prosimetro.

<sup>198</sup> Per le differenze fra i sonetti proemiali di Petrarca e Boiardo si vedano COSSUTTA 1999, 25-30 e MEHLTRETTER 2007, 6-7.

<sup>199</sup> COSSUTTA 1999, 31-32.

femminili in Giusto e in Boiardo, donne che tradiscono apertamente l'amante. I due lirici quattrocenteschi guardano al grande modello volgare per una storia sentimentale in versi, ma poi il tipo di vicende si allontana da quella di Francesco e Laura: il peso delle questioni filosofico-esistenziali si riduce drasticamente, e poi c'è una sorta di monopsicologia petrarchesca contrapposta alla *varietas*, anche emotiva, di stampo dantesco, a cui entrambi i poeti del XV sec. sono invece più vicini.<sup>200</sup> Il linguaggio petrarchesco viene assunto come base stilistica per narrare una vicenda sentimentale diversa da quella dei *Fragmenta*: Giusto aveva aperto la strada, in una sperimentazione condotta nel dialogo con i suoi contemporanei (come l'Alberti di *Tyrsis*, *Agilitta* e *Mirtia*) e attraverso apporti tematici dagli elegiaci, da Boccaccio, e dallo stesso Dante, e Boiardo prosegue in questa direzione.<sup>201</sup>

Proprio per questa autonomia dalla "norma" petrarchesca che caratterizza gli *Amores*, non stupisce che la presenza di elementi danteschi assuma in determinati momenti un ruolo concettuale importante per la costruzione poetica che Boiardo vuole proporre ai suoi lettori.

## 1) PRESUPPOSTI DANTESCHI NELL'ESORDIO

La lirica associava in modo tipico l'amore gioioso e il mito primaverile, e Boiardo si inserisce in questa tradizione, sviluppandola in particolare attraverso l'immagine dello spazio edenico-bucolico, che segna il suo canzoniere fin dalle prime battute, in un legame rilevante col genere pastorale. La storia d'amore con Antonia viene raccontata in relazione all'ideale di un amore felice vissuto in ambientazioni pastorali, con la conseguente assunzione del mito dell'*aurea aetas* all'interno della vicenda sentimentale.<sup>202</sup> La condizione serena è destinata però a scomparire e

---

<sup>200</sup> Se entrambi innovano rispetto a *Rvf*, è anche vero che non fanno esattamente lo stesso, e forse si può dire che fra i due Boiardo è quello che si spinge più in avanti. Se entrambi guardano alle età del mondo come ad un motivo strutturante, si registrano comunque delle differenze: Boiardo presenta tutta una prima fase gioiosa vista come l'età aurea, assente in Petrarca, ma estranea anche a Giusto, che infatti già dal III sonetto parla solo di età tarda e vile. La *Bm* presenta subito un amante sofferente, che oscilla fra la speranza di veder realizzato il suo desiderio erotico e il dolore, mentre Boiardo ci presenta un percorso evolutivo – o meglio involutivo – con diverse fasi sentimentali, fra cui una riservata proprio all'oscillazione nel III libro. Entrambi i lirici invece concordano nell'arrivare ad accusare direttamente la donna di crudeltà, distinguendosi da Petrarca in ciò. Anche in un'altra scelta però Boiardo si stacca più di Giusto: se i *Rvf* includevano alcuni componimenti a tema politico, questi scompaiono completamente negli *A. L.*, mentre *Bm* XLI è un sonetto dedicato alla condizione di servitù che vive l'Italia.

<sup>201</sup> Per questi aspetti della lezione di Giusto si veda PANTANI 2002, 161-222 e 2006.

<sup>202</sup> MIELE 2023 mostra bene come il legame con l'immaginario edenico dantesco concorra a rendere questa immagine dell'ideale serenità bucolica, che caratterizza tutti i primi componimenti degli *Amores*, ma il filone pastorale è in realtà presente anche nel contrasto che si crea fra tale aspirazione e il dolore, e ciò emerge bene nel gruppo II, 39-48, su cui si è soffermata MONTAGNANI 2014, 774-775, testi in cui si inseriscono toni elegiaci, secondo le tipiche commistioni della produzione bucolica, producendo un rovesciamento del mito edenico cantato all'inizio del canzoniere. Il rapporto dell'io con la natura non è più armonico e, anche se tutto fiorisce con la primavera, lui resta solo e sofferente nella sua tristezza, perché il rapporto con la donna ormai incrinato condiziona tutta la sua esistenza. In realtà comunque situazioni di questo tipo si vedono in più momenti del II e del III libro, e non solo in questa circoscritta sezione.

lasciare il posto alla sofferenza lungo i tre libri, in un percorso che va dal giovanile ed ingenuo entusiasmo al dolore e infine alla misura penitenziale.

Subito dopo il sonetto incipitario assistiamo al ritorno della primavera, portata dalla donna amata, che rinnova in questo modo anche l'età dell'oro. Tutto il primo blocco di componimenti esemplifica questa immagine, si veda: «Con lei ritorna quella antica vita / che con lo effetto il nome de oro avia, / e con lei insieme al ciel tornar ce invita» (*A.L* I, 4, 12-14).<sup>203</sup> E qui c'è tutta la differenza tra Boiardo e Petrarca, con un esordio all'insegna della fiducia in una nuova età felice nel caso quattrocentesco, e il canto nel segno del dolore fin dai primi momenti con Petrarca.

Ma torniamo al sonetto d'apertura, che offre le coordinate di base per tutta la raccolta, per le fasi iniziali come per l'approdo finale (in quanto sonetto retrospettivo deve dar conto di tutto il percorso lirico interno agli *A. L.*). La differenza rispetto al tono e alle atmosfere sofferenti di *Rvf* è segnata anche dalla presenza di ricordi danteschi, su cui è il caso di tornare a soffermarsi, partendo da quanto già osservato da critici e commentatori. Il secondo verso è una chiara ripresa da *Rvf* 23, 1 – «Nel dolce tempo della prima etade», e in Boiardo «nel dolce tempo de mia età fiorita» –, col ricordo sì della primavera ma a partire da una canzone che rappresenta il dolore causato da Amore, una fiera che assalta l'io lirico. Più avanti nel sonetto poi lo sguardo retrospettivo di Boiardo definisce l'atteggiamento giovanile «errore», chiaro rimando al sonetto d'apertura di Petrarca (come tipico in altri casi lirici del '400). Ma l'attacco del componimento va accostato, come suggerito da tutti i critici, all'incipit di *Par.* III: «Amor, che me scaldava al suo bel sole» infatti ripropone tutti gli elementi di «Quel sol che pria d'amor mi scaldò 'l petto». Amore-Sole che scalda è immagine diffusa nella lirica e Dante la usa altre volte proprio nella terza cantica, in relazione all'Amore divino.<sup>204</sup> Ma l'associazione di tutti e tre gli elementi lessicali (*amore-scaldare-sole*) e

---

<sup>203</sup> Per l'importanza negli *Amorum Libri* dell'età aurea si veda ancora COSSUTTA 1999. Il mito va inteso come l'Eden perduto dove l'amore è gioioso e si vive sereni in una natura fiorita, certo però con tutte le differenze rispetto a Dante per quanto riguarda le implicazioni teologiche (Ivi, 49-50). Sul tema tornano anche MEHLTRETTER 2007, 9-10 e ZANATO 2014, soprattutto dal punto di vista delle immagini legate alla primavera e alla sensualità del piacere, nella centralità del rapporto armonico dell'io con la natura vitale e rigogliosa, rapporto che si incrina quando la condizione edenica viene meno. La centralità del motivo della vitalità naturale all'interno del canzoniere boiardesco era stata ben chiarita da BIGI 1941.

<sup>204</sup> Si veda BALDASSARI 2007b, 108-109. BALDASSARI 2023 è poi tornato su questo verso in una riflessione di metodo, sostenendo un principio di cautela importante, in linea con osservazioni fatte nei capitoli precedenti e che va dato per acquisito, ancora di più quando si lavora in una prospettiva ricettiva come quella che stiamo qui avanzando: negli studi intertestuali i riscontri proposti si possono presentare come incontrovertibili in pochi casi, perché le osservazioni possono divergere su alcuni dettagli e così, legittimamente, le interpretazioni, dato che anche l'indicazione di una fonte o un'altra dipende, pur nella ricerca di storicità, dalla ricostruzione critica che si vuole seguire (anche perché un modello non ne esclude altri). Per quanto riguarda proprio il sonetto d'apertura degli *A. L.*, Baldassari ricorda alcune possibili affinità con luoghi petrarcheschi, ma riconosce anche lui che uno spoglio su Petrarca per *scaldare+amore* non dà alcun risultato. Questo secondo noi rimane un aspetto dirimente, perché non bisogna mai prescindere dal livello testuale, che in questo caso punta maggiormente verso il legame con Dante, nonostante i validi accostamenti di tipo tematico. Anche perché volendo cercare altri contatti, si potrebbe comunque restare a Dante, perché i raggi d'amore che scaldano fanno pensare anche a *Purg.* XXVIII 44, e dunque alle atmosfere edeniche di nostro interesse.



l'identificazione di Amore-Sole con la donna, si riscontrano in Dante e in Boiardo, non altrove stando agli spogli (*BiblIt*).<sup>205</sup> Al v. 13 di Boiardo poi l'espressione «caldo de amore» trova un precedente in «caldo d'altro amore» di Giusto de' Conti – v. 13 del sonetto XLIX<sup>206</sup> – ma prima ancora in Dante, e in particolare nella terza cantica: intanto il legame d'immagine col verso iniziale del III canto appunto, e poi la forma esatta attestata a *Par.* V 1, e leggermente variata a *Par.* XIII 79 e *Par.* XX 95.

Il III canto del *Paradiso* è incentrato sul tema dell'amore-*caritas* e su immagini di ardore giusto e felice («affetti [...] infiammati» al v. 52 e «arder pareva d'amor nel primo foco» al v. 69), e ciò lo rende adeguato per l'avvio di un canzoniere d'amore, nella prima parte segnato dalla gioia e dalla convinzione di un ritorno dell'*aurea aetas*. Una conferma del riferimento a questo canto sembra venire anche dall'espressione «püerile errore» (v. 11), sì di matrice petrarchesca nel sostantivo, ma non nell'aggettivo. Boiardo inizia ad esprimere un giudizio *ex post* sulla sua vita amorosa, legato al finale della raccolta, e questa dinamica è sicuramente debitrice dello schema dei *Rvf*, anche se va detto che pure Dante fra *Vn* e *Commedia* proponeva un preciso percorso di purgazione, che culmina proprio con l'approdo paradisiaco. L'errore boiardesco rimanda al «giovanile errore» dei *Fragmenta*, ma *puerile* è assente in tutto il canzoniere, e pure in Giusto, nel Costabili e in Correggio. Lo ritroviamo invece proprio a *Par.* III 26 («püeril coto»), legato – non sintatticamente ma semanticamente – al termine errore che compare qualche verso prima (v. 17), anche se riferito a questioni dottrinali.<sup>207</sup>

Nella nostra ottica comunicativo-ricettiva, la ripresa di questo verso dantesco in avvio si rivela efficace, perché il filtro esegetico lo legava al mito bucolico che poi attraversa il canzoniere di Boiardo come un basso continuo, ora perché effettivamente vissuto ora per contrasto: tutte le glosse concordavano nell'interpretare il sole di *Par.* III come riferimento a Beatrice e, in particolare, Benvenuto da Imola diceva che la donna era «solem illuminantem mentem eius circa

---

<sup>205</sup> L'associazione dei tre elementi c'è in un contemporaneo come Niccolò da Correggio, sonetto 312, dove però Amore ancora non ha scaldato il cuore della donna. Non abbiamo riscontri invece in Tebaldeo e nell'anonimo Costabili (di poco precedente rispetto a Boiardo, contemporaneo dello Strozzi, e modello noto agli *Amorum Libri*; per la datazione di questo canzoniere si veda VERZIAGI 2003).

<sup>206</sup> *Sia dunque benedetto il primo inganno* è un sonetto che presenta affinità tematica con quanto ci dice Boiardo, perché Giusto riconosce l'amore come un inganno che porta sofferenza, ma benedice il giorno in cui la passione ebbe inizio, perché l'età giovanile deve conoscere il sentimento, proprio come secondo il conte di Scandiano.

<sup>207</sup> Dante personaggio, appena arrivato in Paradiso, ancora non sa orientare il suo sguardo nel giusto modo e commette un errore di valutazione, ritenendo illusorie delle realtà vere, come ben spiegato dall'esegesi (specie benvenutiana). Proseguendo, vedremo che i temi dell'errore di valutazione e dell'illusione – connessi in *Par.* III al motivo di Narciso – sono aspetti importanti nelle linee di sviluppo del canzoniere e in certi episodi del poema, e perciò questo legame ci sembra suggestivo. In ogni caso – come abbiamo già detto in linea generale da un punto di vista di impostazione del lavoro – non si può escludere la presenza di altri apporti, in questo caso ad esempio da Agostino, *Conf.* VI, 4-5, quando parla del «puerili errore» (sempre in riferimento ad alcuni errori dottrinali e di fede), probabilmente attivo anche in Dante.

divina» (e per quanto riguarda il finale del canzoniere, Boiardo proporrà un riavvicinamento a Dio), e il petto scaldato era parafrasato come «primo amoravit cor meum carnaliter, deinde mentaliter, sicut saepe ostensum est in principio inferni et in fine purgatorii», cioè i luoghi del poema in cui Beatrice appariva in atmosfere edeniche, soprattutto i canti finali del *Purgatorio* in cui Dante dava vita alla sua versione del mito pastorale. Infatti, sempre nella glossa al primo verso di *Par.* III, Benvenuto, per spiegare la descrizione dantesca della scena ultraterrena, evocava un verso della IV egloga virgiliana, legando così in sede ricettiva il suo discorso all'idea del ritorno dell'età dell'oro, miracolo possibile per Dante grazie all'amore per Beatrice.<sup>208</sup> D'altronde, il primo sonetto degli *Amores* è retrospettivo, coevo in realtà agli ultimi componimenti, e proprio per questo deve allo stesso tempo esprimere la prospettiva a vicenda sentimentale conclusa, quella dell'approdo penitenziale (su cui torneremo alla fine di questo attraversamento lirico), ma deve anche porre le basi per l'atteggiamento che caratterizza l'io lirico durante il I libro, perciò nella sezione del canzoniere che immediatamente lo segue, e la scelta intertestuale funziona in tal senso perché, sulla base della lettura di riferimento nel contesto boiardesco, il pubblico poteva inferire dalle primissime parole del poeta alcune delle coordinate in cui andavano inquadrare le vicende sentimentali poi raccontate, che all'inizio vedono l'amante fermamente convinto del ritorno della serenità edenica grazie alla donna (anche per questo la successiva fase dolorosa sarà tutta costruita come rovesciamento di questa prima speranza).<sup>209</sup>

---

<sup>208</sup> Questo tipo di considerazioni sull'incipit del canto dantesco sono invece assenti nel commento di Landino, dove non compare nemmeno il rimando al Virgilio bucolico, che troviamo in Benvenuto e anche in Pietro (sebbene senza connessioni con i canti edenici in questo caso). Per Landino Beatrice «è sole perché chome el sole illumina le cose visibili, chosì la theologia illumina la mente», e scalda perché ha «acceso del suo amore» l'animo di Dante scoprendogli la bellezza della verità filosofica (tanto che nel resto della glossa a questi primi versi del canto allude anche ai sillogismi dimostrativi).

<sup>209</sup> L'associazione *amore-scaldare-sole* si ripeterà anche in altri luoghi degli *A. L.*, rimarcando il mutare della situazione. Nel I libro si ripete per due volte: in I, 45 abbiamo il tipico contrasto fra la stagione fredda e l'animo del poeta preso dal caldo d'amore, come si dice in particolare nell'ultima terzina (in questo caso il verbo *scaldare* al presente indica l'esperienza in atto, mentre nel sonetto iniziale è al passato proprio per il generale sguardo retrospettivo); il componimento I, 55 insiste sugli effetti straordinari – quasi orfici – della bellezza di Antonia, «che può scaldar d'amor un cor di sasso» (v. 8), e nei versi c'è insistenza sulle immagini legate alla topica della fiamma d'amore: «amoroso foco» (v. 6), «Fiammelle» (v. 9) e «lampa» (v. 12). In entrambi i casi, nonostante le avvisaglie, l'amante vive in modo pieno e forte il suo sentimento di gioia. Invece, il secondo libro del canzoniere vede il dolore a causa della durezza della donna e questa condizione si protrae anche nel libro successivo, dove però la sofferenza diventa paradossalmente per l'amante un tormento dolce in uno stato mentale di oscillazione, e qui si colloca il sonetto III, 14, con un io lirico più dimesso rispetto a quello del primo libro. Il sonetto III, 14 si inserisce in una sotto sezione del III libro segnata dall'insistenza su *ardere* e *bruciare*: è tornata la stagione estiva e l'animo del poeta arde, ma non si tratta più del torpore sereno del I libro, ora la fiamma lo divora, la passione è smisurata, e questo componimento si trova in un gruppo di testi del III libro – dal 14 al 17 – segnati dalla ripetizione del sintagma «gran desir», diffuso nella lirica precedente e anche in Dante – non solo nel poema – nelle varianti con *disire*, *desire*, *desio* e *disio*, per indicare l'amore duro e le passioni che destabilizzano l'animo, con una frequenza elevata e significativa in un autore come Giusto, dove si attiva in occasione delle sezioni petrose. Ricordiamo che abbiamo un'attestazione di *scaldare-petto* nella rima 111 di Correggio, dove però non c'è *amore* ma «foco», perché si parla di una passione che divora (Amore viene nominato qualche verso dopo). Dunque un uso differente rispetto all'incipit boiardesco, e distante anche dai valori del riferimento paradisiaco, che qui non sembra presente.

## 2) UN' AUTOCITAZIONE SIGNIFICATIVA

È interessante allora osservare che Boiardo citerà proprio questo sonetto d'apertura nella sua V egloga volgare, una di quelle a tematica erotica (insieme alla III, l'VIII e la IX). I due pastori Gorgo e Menalca si incontrano e parlano delle loro sofferenze, e quando il primo chiede al secondo di cantare, evoca alcuni versi passati dell'amico (vv. 25-26), esattamente i primi due versi di *Amor, che me scaldava al suo bel sole*, ammettendo però di non ricordare più il resto di quella poesia, perché legata ad una condizione felice ormai passata dato che il dolore ha preso il sopravvento.<sup>210</sup> Col riferimento a questi versi incipitari degli *Amores* si voleva alludere non tanto al testo in sé quanto a quelle coordinate consegnate in apertura della vicenda erotica, che riguardano la sezione iniziale improntata all'ideale primaverile dello stato bucolico, e anche il contesto della raccolta pastorale sembra così confermarci – retrospettivamente – che Boiardo accostava la condizione amorosa del I libro alla felicità del mito pastorale. D'altronde quando l'amico gli chiede di cantare, Menalca risponde (vv. 37-39):

Ma se a te piace odire il mio tormento,  
fa' che ad altrui per te non se ridica:  
cum questa legge a dirlo io son contento

dove commentatori recenti hanno visto una suggestione da *Inf.* V 124-126, quando Francesca acconsente alla richiesta di Dante e racconta la sua storia, nonostante questo le procuri maggior dolore:

Ma s'a conoscer la prima radice  
del nostro amor tu hai cotanto affetto,  
dirò come colui che piange e dice.

L'incipit delle due terzine mostra assonanze formali, situazioni e atteggiamenti sono simili e, come già segnalato, anche «tormento» in Boiardo rappresenta un punto di contatto col canto infernale, in particolare al v. 37.<sup>211</sup> Poi si potrebbe aggiungere che nel passo boiardesco compare «diletta» (v. 41), e in Dante abbiamo, subito dopo la terzina qui citata, il termine «diletto» (v. 127). Davanti a un amore doloroso il rimando a *Inf.* V è in qualche misura scontato. Boiardo già nel componimento II, 22 – nella III stanza – affrontava il tema del ricordo del tempo felice nei momenti di dolore,

---

<sup>210</sup> Gorgo ricorre a elementi dal carattere petroso o memori delle sofferenze petrarchesche: la donna è «nemica» (v. 40), è presente la semantica della durezza (v. 45), «pene amare» (v. 48), «crudel» (v. 52), «m'arse dentro a l'ossa» (v. 53), «fredo giacio» (v. 58), «pianto amaro» (v. 64), «lochi incolti» (v. 70), «atroce» (v. 73) e «martir feroce» (v. 74).

<sup>211</sup> Si veda PASQUINI 1970, 389.

sostenendo però una posizione opposta a quella di Dante, perché per lui il ricordo è dolce e attenua la sofferenza presente:<sup>212</sup>

Dolce m'è a rimembrar il tempo e il loco,  
e raccontarli a voi, come io fu' preso,  
abenché il mio diletto in foco acceso,  
e in giazio sia tornato ogni mio gioco.  
Parrami pur che nel parlar un poco  
se alenti il dolor mio,  
e il gelato disio  
vigor riprenda dal suo antiquo foco,  
perché ne la memoria pur me aquieto  
ramentandomi il tempo che fu lieto.

Il poeta sta capovolgendo l'assunto di Francesca, come già aveva fatto in I, 44, 12-14:

Passata zogia non se lassa mai;  
ma chi pòte ben vivere, e non volse,  
par che anzi tempo la sua vita arive.

E pure, nel sonetto II, 5 si parlava di rimembrare «il tempo e le cose passate» in mezzo ai «miseri pensieri» (vv. 1 e 3). E infine all'inizio di III, 25 Boiardo dice: «Nel doloroso cor dolce rivene / la rimembranza del tempo felice, / quando mia sorte più me tène in cima», e tutta l'ampia canzone è costruita sulla bipartizione di ogni stanza fra il ricordo del tempo gioioso nell'attacco e a seguire la constatazione della tristezza presente.

Il motivo che unisce dolore e ricordo del passato è un *topos* che guarda anche al celeberrimo luogo dantesco, ma certo situazioni di questo tipo sono diffuse nella lirica e nella bucolica, anche se frequenti sono in questi casi i legami proprio con *Inf.* V.<sup>213</sup> Si tratta di un elemento non necessariamente marcato dunque, ma per Boiardo e il suo pubblico ci sembra che si rafforzi il valore di tale richiamo perché lo si colloca in testi in cui il tema dell'età aurea è centrale, e questo si lega al fatto che nel filtro esegetico di riferimento veniva offerta un'interpretazione che entrava in risonanza con aspetti concettuali connessi proprio all'*aurea aetas*, e così il motivo topico assumeva in fase ricettiva una valenza più specifica. In Dante la prima parte della battuta pronunciata dalla dannata è *Inf.* V 121-123:

[...] Nessun maggior dolore

---

<sup>212</sup> Nel componimento che precede questa canzone, il sonetto II, 21, torna anche l'espressione «de lo amor [...] la radice» (v. 7), legata a *Inf.* V 124-125.

<sup>213</sup> Il ricorso a immagini simili per lo stato d'animo sofferente si ritrova, per fare solo due esempi fra gli innumerevoli: in più rime di Correggio; nelle egloghe I e II di Buoninsegni, quando dice: «Oh quanto è ver quel che il proverbio dice / et chi ha provato lo sa come è grievo / et duro il ricordarsi io fui felice» e «Raddoppiando il martir convien ch'io dica / di quel che me di pace ho posto in bando».

che ricordarsi del tempo felice  
ne la miseria; e ciò sa 'l tuo dottore

La glossa dell'imolese spiegava il coinvolgimento di Virgilio in questi termini:

uno modo, quia Virgilius in vita spoliatus est bonis suis ab Augusto, sicut et alii Mantuani, ut sepe patet in libro Bucolicorum, et sic expertus fuerat istum casum mutationis fortunae; vel etiam quia vixerat in mundo in tanta gloria et gratia incliti principis Augusti; nunc vero post mortem erat damnatus in indignatione summi Imperatoris eterni

Il rimando alle bucoliche è l'aspetto più interessante, con il tema dell'instabilità della fortuna, del mutamento che pone fine all'*aetas aurea*, alla serenità e dunque alla condizione necessaria per un amore felice, proprio come dicevano già i pastori latini. Questo aspetto della glossa è proprio di Benvenuto, e risulta infatti assente negli altri esegeti che alludono invece a passi dell'*Eneide*, in molti casi alla storia di Enea e Didone, centrale nel canto dei lussuriosi. Così l'imolese invece consegna ai lettori per l'amore lussurioso e sofferente un accostamento tematico con il venir meno del mondo bucolico, e in particolare proprio con l'immagine bucolica virgiliana sulla fine dell'età serena. E nel contesto culturale di Boiardo e del suo pubblico questa proposta ermeneutica rappresentava il riferimento che dava valore al riuso sia per l'autore che per i suoi destinatari.

### 3) AMORE E MITO AUREO: DALLA CONDIZIONE EDENICA AL DOLORE

Torniamo ora ai primi componimenti del canzoniere, fino alla canzone 15, un gruppo testuale determinato dal riferimento bucolico-edenico stabilito anche dal verso incipitario di tutta l'opera. Vediamo qui tutti i tratti di quell'immaginario, che si propaga in realtà per tutto il I libro, salvo nei momenti in cui affacciano i primi dubbi sulla felicità d'amore. Abbiamo così l'impiego di un vocabolario di forme e temi che Boiardo ha assimilato grazie alle varie letture fatte, fra cui naturalmente Dante, secondo modalità prevalentemente interdiscorsive, in cui materiale di repertorio si attiva in relazione ad aspetti tematici, e perciò per una precisa fase della vicenda sentimentale. Troviamo così in questa zona degli *Amores* motivi che caratterizzavano anche il Dante stilnovista o paradisiaco per trasmettere le atmosfere di un amore gioioso, certo anche in quegli aspetti di sensualità estranei a Dante ma importanti per Boiardo.

Abbiamo il tema dell'ineffabilità (si veda già il secondo sonetto del canzoniere), diffuso nella tradizione lirica e non solo, ma che caratterizza in modo particolare il rapporto di Dante con Beatrice nella fase stilnovista e poi nelle dinamiche ultraterrene del poema, perché la donna non si può *intendere* (e per l'importanza del verbo si pensi già solo a *Tanto gentile*). Antonia ha effetti beatifici, riporta un'età virtuosa, e invita l'uomo a guardare al cielo da cui lei sembra venire (I, 4,

12-14). Il sorriso, la luminosità crescente sono tutti elementi importanti nelle scene del *Paradiso* (da cui vengono anche solo materiali lessicali come *scintilla* a I, 13, 2, con occorrenze in poeti contemporanei a Boiardo ma assente in *Rvf* e *Bm*). Anche il Dante lirico torna qui alla memoria di Boiardo e dei suoi lettori, in particolare la canzone *Amor che ne la mente*, dove è centrale appunto il tema dell'ineffabilità. E teniamo presente che questa lirica era richiamata esplicitamente anche nell'*Esortazione* del '59: nella comunità discorsivo-letteraria ferrarese, in assenza di un commento alle rime dell'Alighieri e con una diffusione di queste sciolte, e non all'interno del prosimetro, possiamo pensare che la ricezione di questi versi legata alla *Commedia* e alla sua esegesi sia rilevante, e dunque per i lettori gli aspetti sottolineati dal commento dovevano essere quelli principali. Dante evocava questa poesia all'inizio del viaggio purgatoriale (*Purg.* II), e l'esegesi benvenutiana la spiegava come «cantationem de virtutibus et pulcritudine Beatricis», accostandola così ai componimenti della loda – e qui Boiardo ripropone lo stesso atteggiamento verso Antonia – e non alle questioni filosofiche del *Convivio* (e ricordiamo la circolazione delle rime separate dalle prose), e parlando di un amore che prelude proprio a quello edenico.<sup>214</sup> Nei sonetti 3 e 7 del I libro vediamo alluso il verso 19 della canzone, «Non vede il sol, che tutto 'l mondo gira»: I, 3, 9-10 «il sole / che gira al mondo splendido d'intorno» e I, 7, 8 «né tutto quel che 'l sol volando gira». Ma lo stesso verso sarà ripreso anche in *Past.* I, 70, in quel caso però riferimento fatto per contrasto, in linea con la prospettiva dell'ideale bucolico venuto meno che domina l'egloga, secondo una dinamica analoga a quella dell'autocitazione vista nella V pastorale.<sup>215</sup> Il verso dantesco voleva mettere in risalto l'eccezionalità della figura femminile, mentre Boiardo lo assume per dire che in tutto l'universo non c'è cosa più gentile e allo stesso tempo più sventurata della terra contro cui si riversano crudeltà e sofferenze.<sup>216</sup>

<sup>214</sup> Lana e Pietro non si soffermano sull'autocitazione dantesca. E più avanti Landino seguirà invece la spiegazione filosofica, in linea con la sua più generale lettura neoplatonica, ma quel tipo di questioni non sembra lasciar traccia in Boiardo, e a monte nemmeno in Benvenuto.

<sup>215</sup> Sempre in funzione contrastiva Boiardo alluderà proprio a questo verso dantesco nella prima canzone allegorica degli *Amores*, dove si canta la fine dell'illusione gioiosa: II, 22, 69. Il verso della canzone dantesca è spesso alluso nella tradizione poetica, e ad esempio vi doveva guardare Boccaccio in *Teseida* I, XXIV per cantare la bellezza delle donne della corte di Ippolita, che non ha pari nel mondo intero, pe ricordare un altro testo legato al filone bucolico, ma in questo caso in un contesto di felicità.

<sup>216</sup> Dante si autocitava per bocca del personaggio di Casella in *Purg.* II, in una scena che presenta diversi punti di contatto con quella della I egloga boiardesca. Ci sono due amici che si incontrano e si riconoscono, anzi uno dei due riconosce l'altro per la qualità della sua voce: in entrambi i casi i personaggi sono poeti e/o musicisti; quando Casella usa la sua voce per chiedere a Dante di fermarsi, il poeta dice «allor conobbi chi era» (*Purg.* II 86, per quanto il riconoscimento fra due pastori attraverso la voce sia motivo diffuso, presente anche nella prima egloga di Buoninsegni ai vv. 28-33); l'ambientazione è a lato della «marina» (v. 49 di Boiardo e v. 100 in Dante); sia l'egloga che il canto purgatoriale si aprono con una descrizione coloristica del Sole all'alba; il canto di Casella è «dolcezza» (*Purg.* II 114) e quello di Titiro è «dolce» (v. 26). Questi elementi di vicinanza, nell'impianto generale della bucolica, non fanno altro che rendere più forti i contrasti percepibili dal lettore: il tono e l'atmosfera sono agli opposti, e se la situazione purgatoriale di Casella è preludio all'approdo edenico, Titiro si trova in uno stato di dolore e sconforto, in cui il canto è solo un «querellar» (v. 26), mentre quello dantesco era «amoroso» (*Purg.* II 107).

Nei sonetti 4 e 7 l'età dell'oro viene apertamente nominata, facendo poi riferimento a virtù come Cortesia, Purità e Legiadria, cardini del mito pastorale che Boiardo riproporrà per la figura simbolica di Teseo-Niccolò da Correggio nella IV egloga. In tutti i primi componimenti del canzoniere abbiamo descrizioni di quadri pastorali, con gli «augelli» e il loro canto, la natura fiorita, e vari altri tratti in linea con la foresta edenica di *Purg.* XXVIII, riferimento centrale poi nelle *Pastorale*.<sup>217</sup> Ricordiamo come esempio la scena d'apertura del sonetto IX:

Alto diletto, che ralegrì il mondo  
e le tempeste e ' venti fai restare,  
l'erbe fiorite e fai tranquillo il mare,  
et a' mortali il cor lieto e iocondo,  
se Jove sù nel cielo, e giù nel fondo  
fecisti il crudo Dite innamorare

E l'apice è raggiunto nella celebrazione di Antonia, in *A. L. I.*, 14, come la più alta realizzazione di «Arte de Amore e forze di Natura» (v. 1), due principi che danno vitalità al mondo, e che per la prima volta secondo l'amante sono riuniti in un essere mortale.<sup>218</sup>

---

<sup>217</sup> Anche MIELE 2023 sottolinea vari contatti di questo tipo, nel segno del legame della produzione lirica con il filone pastorale che nei canti purgatoriali è rilevante. Data la sintonia riscontrata su vari rimandi fra le osservazioni che andavamo facendo nel corso della ricerca e l'articolo di recente uscita, rimandiamo a quest'ultimo per approfondire.

<sup>218</sup> In versi come quelli che abbiamo appena riportato, con immagini di Amore e forze di Natura, vari studiosi hanno visto giustamente la possibilità di parlare di un atteggiamento lucreziano di Boiardo, centrato sugli aspetti sensuali legati alla felicità d'amore in un naturalismo di matrice epicurea. Si veda Zanato nel commento e poi ZANATO 2014, che lega al modello antico i temi di primavera e sensualità del piacere, simboli del rapporto sereno con la natura. Su Lucrezio fra i modelli boiardeschi tornano poi ANCeschi 2010 e Montagnani, con vari riferimenti nei suoi lavori. Sulla fortuna di Lucrezio fra umanesimo e prima età moderna, dopo la sua riscoperta ad opera di Bracciolini nel 1417, si vedano almeno HADZSITS 1963, PROSPERI 2005, BROWN 2010 e PALMER 2012. È fondamentale poi la voce relativa al poeta latino in *CTC*. Ricordiamo, comunque, che il *De rerum natura* nel corso del XV secolo non è fra le opere del percorso didattico, non restano testimonianze di letture e corsi – per quanto fosse opera nota e apprezzata – e si registra una scarsa diffusione di volgarizzamenti e commenti prima del XVI sec. Tra l'altro, quando Boiardo e altri poeti del XV parlano di Amore come forza e principio che guida la natura, hanno sì in mente immagini lucreziane, ma non stanno pensando ai principi scientifici e ontologici alla base del *De rerum natura*. Si tratta di un epicureismo come esaltazione degli aspetti sensuali, da coltivare secondo la visione umanistica che dà centralità all'individuo e alla vita terrena. Nel '400 l'unica eccezione è Ficino, che anticipa interessi maturi solo nel secolo successivo. I dotti umanisti ammirano lo stile e l'impianto naturalistico del poema lucreziano, l'immagine del piacere e della *varietas*. La *Voluptas* come forza naturale è anche un *topos*, che già Ovidio assumeva in forme più stemperate rispetto a quelle dense di Lucrezio (pur mantenendo un forte legame con il sostrato filosofico). In Boiardo non ci sembrano attivi gli assunti scientifico-filosofici, almeno non nelle liriche amorose: considerazioni epicuree di natura scientifica, per quanto ridotte, sembrano emergere invece nell'ironia teatrale del *Timone*, atto V, 153-155 (se Timone in certe scene si mostra irrispettoso della divinità – quasi un novello Capaneo – i servi buoni del giovane Filocoro mostrano un atteggiamento di distacco epicureo, che rappresenta la giusta misura rispetto alla blasfemia del protagonista). Non condividiamo dunque quanto dice ANSELMi 2003, che vede nell'adesione alla linea epicurea, di contro a quella neoplatonica, anche l'assunzione di tutta la componente della fisica lucreziana, con la sua visione meccanicista che, secondo lo studioso, lascerebbe tracce in sonetti e canzoni.

Nella canzone 15 – *cantus comperativus* – convergono poi i vari elementi dei sonetti precedenti in una grandiosa esaltazione della «nobiltade» della donna (v. 17).<sup>219</sup> La gioia sensuale continua ininterrotta, con atmosfere, immagini e stilemi di natura bucolica, lungo tutto il I libro.<sup>220</sup> La donna è creatura luminosa, e guardando in lei l'amante migliora la sua vista in senso morale (I, 24, 6-8), come capita a Dante nei cieli del Paradiso. La comparsa di Antonia insieme a due altre fanciulle è anche trasposta in termini mitologici, nell'accostamento alle Grazie, in I, 30, con le figure femminili immerse in una natura rigogliosa e paradisiaca: «La terra lieta germinava fiori / e il loco avventuroso sospirava / di dolce foco e d'amorosi odori» (vv. 12-14). Compare il gerundio «cantando» (v. 4) che poi troviamo anche in I, 31, 13. In Petrarca questa forma ha più occorrenze, ma tutte nel segno del dolore. La troviamo legata a climi pastorali in Giusto, CLXX 3, dove un «Vago augelletto» è felice mentre l'amante vive nel tormento. In Dante compare invece nel clima dolce e soave di *Purg.* XXVIII 41 e XXIX 1, in relazione alla figura edenica di Matelda, e questo è il riferimento tonale qui attivo per il conte di Scandiano.<sup>221</sup>

Con la canzone I 33 si affacciano i primi segnali del futuro dolore, e il rischio della fine dell'età aurea. Il vocabolario si sposta così verso quelle zone di repertorio a derivazione petrosa o

<sup>219</sup> Ritroviamo l'ineffabilità, l'animo del poeta non è abbastanza «possente» (v. 59) per rendere conto dello splendore dell'amata, con l'aggettivo *possente* usato in contesto simile nella canzone *Amor che ne la mente*, v. 7. Il poeta «non comprende» (v. 16) la donna, che ha effetti simili a quelli che Beatrice ha su Dante nel corso dell'ascesa paradisiaca, e già prima in *Vn*, con un viso angelico sempre più lucente (I, 15, 57-58). Sempre ad atmosfere edeniche o paradisiache rimandano alcune tracce: il verbo *rorare* (v. 39), usato da Dante in *Par.* XXIV 8 e assente in *Rvf* e la *Bella mano*; il momento dell'aurora (v. 46), tipico purgatoriale; «tremolando sopra il suol marino», v. 64, che rimanda all'ambientazione del II canto del *Purgatorio* (anche l'espressione «giorno matutino» al v. 62 di Boiardo potrebbe rifarsi all'«ora mattutina» di *Purg.* I 115); e «vermiglio» e «oro» del v. 70 che potrebbero essere legati al ricordo di alcuni elementi coloristici della processione mistica nell'Eden (e Boiardo riprenderà esattamente questi colori nel secondo verso della sua I egloga volgare, insieme all'espressione «novo giorno», pure di origine edenica come diremo).

<sup>220</sup> La donna ha effetti salutaris sul poeta, come da tradizione e come accadeva a Dante con Beatrice, anche se vengono meno le implicazioni teologiche (si veda I, 24). E abbiamo anche l'esaltazione del giorno di nascita di Antonia, in I, 26 (in realtà già Strozzi negli *Eroticon Libri* aveva fatto un componimento *De die natali* per l'amata) e in I, 29 la città appare «soletta» per la momentanea assenza di Antonia, con un ricordo della ben più tragica *civitas vidua* nel finale della *VN*, di biblica memoria (BALDASSARI 2007b, 115-117). Compaiono anche altre espressioni che sembrano alludere a passi specifici della *Commedia* rimasti nella memoria del lettore Boiardo, e poi nel suo repertorio. «Per te sum, rosa mia, del vulgo uscito» a I, 27, 59 si richiama a *Inf.* II 105, quando Rachele parla a Beatrice per dirle di andare in soccorso del suo fedele Dante, «ch'uscì per te de la volgare schiera». Questa è sì un'immagine topica e diffusa, ma in altri autori come Petrarca, Sertini, il Costabili o Correggio, insieme a *vulgo* vengono usati verbi come *allontanare*, *levare*, *trarre*, mentre in Boiardo e Dante c'è il verbo *uscire*. Ricordiamo d'altronde che *Inf.* II era il luogo indicato dal commento di Benvenuto nella glossa al primo verso di *Par.* III, e dunque messo in relazione con l'immaginario edenico. Poi il sintagma «alta fantasia» (I, 27, 72) è quello usato da Dante alla fine del poema, *Par.* XXXIII 142, nel momento della pienezza paradisiaca, qui per Boiardo raggiunta grazie alla donna. In I, 31 troviamo su questa stessa linea espressioni come «luce viva» (v. 7), assenti in *Rvf* e *Bella mano* (anche invertendo l'ordine degli elementi del sintagma), ma presente in Dante proprio nei canti edenici (*Purg.* XXXI 139). I, 32 è nuovamente incentrato sul tema dell'ineffabilità. I vari rimandi di questo tipo, per cui abbiamo dato solo qualche esempio, producono nel testo un tessuto di impronta edenica, voluto dall'autore in relazione al mito bucolico.

<sup>221</sup> Il gerundio «cantando» come segnale di un'atmosfera edenica torna anche in I, 41, dove si trova un rimando al sonetto finale della *Vn* già segnalato dai commenti, «la spera che più larga gira intorno» (v. 8). Il legame fra il libello e i canti edenici era rilevante già per i lettori dell'epoca di Boiardo, avvallato dai commenti, e soprattutto da Benvenuto che faceva vari riferimenti a *Vn* nell'esegesi di *Purg.* XXX. Un altro luogo dantesco interessante per *cantando* è *Purg.* XXVII 99, dove in relazione alla figura di Lia – che annuncia Matelda – si dice «cantando dicea», con entrambi gli elementi qui usati da Boiardo.



petrarchesca, impiegate anche nella *Bella mano* per l'amore duro: il cuore trema, è roso dalla forza della passione incontrollata (I, 33, 13 e 25), viene meno il freno, cioè l'armonia;<sup>222</sup> troviamo aggettivi come *rio*, *duro*, *oscuro*; compaiono sostantivi come *crudeltà*, *pena*, *asprezza*, *durezza*, *odio* e *ira*, e davanti a tutto ciò il cuore si disfa. La condizione edenica è minacciata perché la passione è smisurata e travolge l'io, turbato davanti ad un nuovo atteggiamento della donna. Per ora si tratta di un cambiamento passeggero, e nei componimenti successivi torna un tono simile a quello iniziale, specchio di uno spazio edenico che però fra poco si rivelerà effettivamente non più rinnovabile. Il primo verso del sonetto I, 36 – «Datime a piena mano e rose e zigli» – guarda alla citazione virgiliana che Dante fa a *Purg.* XXX 21, «'Manibus', oh, 'date lilia plenis!'».<sup>223</sup> Sempre dai canti finali del *Purgatorio* viene in I, 37, 7 il sintagma «novo giorno» (*Purg.* XXVIII 3), di cui Boiardo tornerà a servirsi nell'incipit delle *Pastorale*. Il sonetto I, 39 è stato definito addirittura «un omaggio alla poesia del *Purgatorio* [...] colpisce come venga ricreata la sognante atmosfera di alcuni dei momenti più lirici» della seconda cantica.<sup>224</sup> In tutti questi testi resta però traccia del primo assaggio di sofferenza: in I, 36 si parla di pianto e dolore (v. 3) e la donna viene chiamata «nemica», sebbene dolce» (v. 10); in I, 37, 1 si allude al momento sofferente come «pugna dispietata e fera», e poi si usa l'aggettivo *aspro*. Se nella canzone 15 compariva il sintagma «stella d'amor» a indicare Venere lì presente, in I, 40, 3 la «stella d'amor» è invocata perché a partire dalla canzone 33 «s'asconde» (v. 65), e nei versi finali di I, 40 l'animo confessa di struggersi perché il giorno, e dunque la stella Lucifero, tarda a tornare, e allora si usa l'espressione «stella crudel». La

---

<sup>222</sup> L'assenza del freno (I, 33, 37) è associata all'immagine della passione amorosa come un destriero che non si controlla, topica nella sintomatologia d'amore e usata anche da un commentatore come Benvenuto nell'esegesi di *Inf.* V, per parlare dell'amore doloroso. Segnaliamo che anche Malpigli riprende questa immagine nella IV stanza della sua canzone d'amore doloroso rivolta al signore di Ferrara, dove come diremo fra poco viene nominata anche Francesca da Rimini.

<sup>223</sup> Non risultano altre attestazioni dagli spogli (*BibIt*) in poeti fra XIV e XV per l'espressione *datemi+piena/e mano/i*. MIELE 2023, 159 ritiene che il riferimento dantesco sia da prediligere rispetto a quello latino: «Il contesto virgiliano di partenza richiama una situazione luttuosa; la scelta di Boiardo di utilizzare la fonte in un canto di gioia fa propendere per la mediazione dantesca del verso, nel quale già era avvenuto questo passaggio». Condividiamo questa posizione, anche perché qui l'io lirico usa queste parole per coinvolgere il lettore nella sua gioia dato che il breve momento di dolore è passato, situazione certo abbassata di livello ma analoga a quella di Dante giunto sulla cima del monte del *Purgatorio*. Certo, attraverso la ripresa dantesca, il modello virgiliano rimane in sottofondo, e può entrare in risonanza con la sofferenza che ha già fatto una sua breve apparizione.

<sup>224</sup> TISSONI BENVENUTI 1972, 71. Su questo sonetto, e i relativi echi danteschi, mediati anche da componimenti del Serdini si veda PASQUINI 1970, 378-379. In questo sonetto al v. 4 ritroviamo la «marina», del primo canto purgatoriale e poi l'immagine della donna leggiadra che raccoglie fiori (vv. 12-14) può ricordare la Matelda dantesca.

situazione è simile a quella che Boiardo mostrerà in *Past.* III, 28, quando tornerà a usare «Stella de amor» in un contesto di amore sofferente.<sup>225</sup>

La felicità bucolica si è rivelata passeggera, e alla fine il percorso poetico si avvia verso il dolore. È emblematica già la canzone I, 43, costruita tutta su un vocabolario associato alla sofferenza d'amore, la dominante del II libro del canzoniere: pianto, la donna come fiera, l'amore la semantica della guerra d'amore; verbi come *languire* e *soffrire*; elementi petrosi come fuoco e ghiaccio insieme (v. 95), il tremare di «osse» e «polpa» (v. 96); il canto diventa un *querelare* (v. 101, come il canto doloroso di Titiro in *Past.* I, 26). Questo testo – *Somnium cantu* – vuole essere la trascrizione di quanto l'animo del poeta è riuscito a tenere a mente di una visione, che avrebbe dovuto ammonirlo davanti ai rischi che correva, ma senza successo. Questo aspetto potrebbe far pensare all'invito di Beatrice a Dante nei canti edenici a ricordare ciò a cui assiste, perché sia di utilità agli uomini. Ma la difficoltà di «redirne» potrebbe rimandare a *Inf.* I 10 – «Io non so ben ridir com'ì v'intrai» – quando Dante comunica la difficoltà di raccontare l'ingresso nella selva perché «era pien di sonno» (v. 11).<sup>226</sup> Il dio comunica al poeta che la momentanea rinascita dell'*aurea aetas* sta per finire, in realtà il presente è l'«ultima etate» del «mondo ingrato» (v. 24), e il poeta non potrà più vivere il suo sentimento d'amore con gioia perché la passione è ormai senza misura: «dovevi al desir por prima il freno» (v. 100).<sup>227</sup> La passione si è tramutata in *appetitus* incontrollato, e nei componimenti che portano alla chiusura del I libro c'è un'oscillazione tra la gioia – ormai

---

<sup>225</sup> Per la ripresa di questa espressione nella bucolica si veda PASQUINI 1970, 389, e specifichiamo che «stella d'amore» era una tessera usata da Dante nella petrosa *Io son venuto al punto*, dove però si diceva che il pianeta d'amore era scomparso. Si trattava di una perifrasi astronomica per indicare il momento dell'anno in cui si svolgeva la vicenda amorosa, facendo riferimento al pianeta Venere – simbolo di Amore – che era lontano e lasciava spazio al «pianeta che conforta il gelo» (v. 7). In quel caso la contrapposizione valoriale tra i due pianeti è l'elemento rilevante, perché imposta il contrasto fra l'io e la situazione stagionale: un periodo freddo e di immobilità, e l'animo del poeta agitato da una passione tormentata. Boiardo ripropone nella sua egloga una contrapposizione fra sé e la situazione esterna, secondo un modulo comunque tipico sia della lirica che del genere bucolico: la notte e l'oscurità che cancellano la luce portata dalla «Stella d'amore» (vv. 28-30); la primavera come stagione di felicità, vita e gioia, ma solo per le altre persone, perché nel pastore-poeta le passioni dolorose si risvegliano. La sorte dell'amante si rivela dunque «misera» (v. 61), proprio come capitava a Giusto, che tra l'altro si definiva «sconsolato et solo» (il v. 57 del capitolo CXLVIII, v. 57 – *Amor con tanto sforzo omai m'assale* – posto alla fine del canzoniere), proprio come Boiardo nel v. 62 «solo e sconsolato». Tornando alla lirica, all'inizio del canzoniere la situazione dell'amante boiardesco è in contrasto rispetto a quella petrosa ma poi anche lui viene travolto dal dolore crudele. In II, 55, 22 si ha addirittura una sorta di sintesi tra l'espressione dantesca originale e *stella crudele* – usata da Boiardo in I, 40 – con la formula «Crudel stella de Amore», all'interno dell'unica sestina degli *Amores*, testo in cui il poeta riconosce la mancanza di pietà nella donna. L'espressione *stella d'amore* è presente in Dante ma assente in Petrarca (anche se in *Rvf* XXXIII 1 è presente la variante «amorosa stella», ma la coincidenza esatta è con Dante).

<sup>226</sup> E teniamo comunque presente – come percezione di lettura valida per noi, ma anche per il pubblico di riferimento di Boiardo a partire da quanto diceva l'esegesi del tempo – che la selva è rovesciamento della foresta edenica, cioè del luogo bucolico della *Commedia*.

<sup>227</sup> L'io lirico riconoscerà il valore di questo monito, e lo ripeterà ai suoi lettori, ma solo tardi, quando ormai la sofferenza ha preso il sopravvento: «Fugite, alme felice, il falso Amore, / prendendo exemplo de la mia sagura / stregneti il freno al desioso core», II, 2, 9-11. In questo sonetto la condizione dell'amante infelice è descritta con tessere che producono nei lettori un orizzonte d'attesa di tipo infernale, come il sintagma «tormento rio» (v. 2), che si trova in *Inf.* IX 111, elemento di repertorio legato a toni e immagini di dolore, e qui utilizzato senza rimando diretto. L'amante riconoscerà poi il valore del «freno» e la sua assenza nel «furore» della passione che ormai lo travolge in II, 36, 1-2.

incrinata – e la sofferenza che prede piede, accompagnata da un lessico duro che segna in modo più netto la svolta anche stilistica, segnata al modo dantesco de *Le dolci rime* nel componimento in cui la svolta è definitivamente compiuta, II, 1.<sup>228</sup> La stagione primaverile è finita (e infatti nel nominarla a I, 48 si usa il tempo passato), e la donna si mostra «disdegnosa e altera» (I, 46), un «monstro» di «orgoglio» (I, 49, 9). Il cuore del poeta è «deboletto» (I, 51, 12), con un diminutivo che fa pensare al Cavalcanti sofferente (e due volte lo troviamo nelle sue liriche).<sup>229</sup> La donna è «ribella» (I, 50, 26 e 59,2), e così nel corso del II libro saranno presenti in modo diffuso anche ricordi di *Inf.* V – referente assente invece nel I libro degli *A. L.* – con la bufera infernale che rappresenta proprio l'*appetitus* privo di controllo che rende impossibile l'equilibrio e l'armonia indispensabili per la condizione bucolico-edenica.<sup>230</sup>

Nel II libro, sulla scorta di un procedimento già avviato alla fine del precedente, si registra così la tendenza a capovolgere espressioni dantesche da testi che comunicavano una visione positiva d'amore. È esemplare l'incipit del sonetto II, 4, «Voi che intendeti tanto il mio dolore», che allude per contrasto, come già è stato notato nei commenti, al primo verso della canzone *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete*: emblematica del canto che esalta l'amore, e citata da Dante in *Par.* VIII, Benvenuto la glossava come canto «de amore suo in juventute», richiamando così la questione delle fasi della vita in relazione alle esperienze sentimentali.<sup>231</sup> Il capovolgimento rispetto alla condizione di felicità vista nel I libro rappresenta il rovesciamento dell'ideale bucolico-edenico, la negazione dello spazio pastorale, e mostra che l'io del poeta non è più in grado di vivere in uno stato d'armonia: «Fu forse ad altro tempo in dona amore» ma ormai «nostra etade adesso è in tanto errore» (II, 35, 1 e 5). Nel II libro sono rilevanti da questo punto di vista il sonetto 43 (che con la menzione dei «vagi ocelli» al v. 2 riporta a I, 8), il sonetto 56 (che declina il tema in relazione al rinnovarsi stesso della primavera dopo la stagione fredda, in corrispondenza con l'anniversario dell'innamoramento per Antonia) e poi il 59, dove nel termine «arborselli» (v. 4) e in «piante fronzute e bei campi fioriti» (v. 8) sono chiari i legami con l'immaginario pastorale (anche proprio

<sup>228</sup> Il poeta innamorato ribadirà questo cambio di stile nella prima quartina di II, 23, sempre memore di Dante (e troviamo l'uso del verbo «solea»), e poi nella canzone II, 34.

<sup>229</sup> Assente in *Rvf.*, in Beccari e Serdini, in Giusto, lo troviamo in Dante solo nella *Vita nuova* (non nelle *Rime*), nei primi capitoli che sono sotto il segno cavalcantiano e nel momento di dolore per l'immaginazione della morte di Beatrice.

<sup>230</sup> Si veda anche l'espressione «Questa donna crudiel» in II, 3, 13, che rimanda al v. 26 di *Io son venuto*, alluso già da Giusto nel sonetto CLXXVI, 1: «Quella donna crudel». Questa aggettivazione per la figura femminile, presente anche in autori come Serdini e Beccari, è totalmente estranea a Petrarca che non attribuisce mai alla donna l'aggettivo *crudele*, ma semmai ad Amore.

<sup>231</sup> Per il modulo *voi che + mirate* Zanato ha suggerito anche *Inf.* IX 61-62 – «O voi ch'avete li 'ntelletti sani, / mirate...» – che però non mostra alcun legame tematico, e perciò risulta più appropriato il rimando alla canzone. Facciamo notare anche in questo caso che Landino, davanti all'autocitazione dantesca, segue la lettura morale e filosofica.

edenico-dantesco), e infatti in *Past.* III, 41 troveremo di nuovo «rami fronzuti e i fiori intra le fronde».<sup>232</sup>

Vediamo allora anche scene idilliche nel corso del II libro, ma l'animo del poeta non è più in grado di entrare in sintonia con la natura, il rapporto è contrastivo, e ciò si ripete anche nel III libro.<sup>233</sup> Ad esempio il componimento III, 33 è costruito su un accumulo di negazioni che fanno capo all'ultimo verso dove il poeta dichiara che nulla può ormai dargli conforto. E tutte le scene evocate in precedenza nel sonetto offrivano proprio un sunto dell'immaginario pastorale:<sup>234</sup> freschi rivi dalle acque chiare, erbe e prati fioriti, alberi e fiori, uccellini coi loro bei canti, vento dolce e soave (ai vv. 12-13 troviamo «dolce vento», «aura matutina» e l'aggettivo *soave*, e possiamo ricordare che a *Purg.* XXVII 7 compariva l'«aura dolce», e a *Purg.* XXVII 9 il vento era detto «soave», e sempre in *Purgatorio* si trovava il sintagma «ora mattutina» al v. 115 del II canto, una descrizione che prefigurava l'approdo edenico finale). Tutti elementi insomma del *locus amoenus* che trovano corrispettivi validi nella comparsa di Matelda a *Purg.* XXVIII. Ma se la donna amata poteva essere considerata una nuova donna del paradiso terrestre nel I libro, ormai tutto è cambiato.<sup>235</sup>

L'atteggiamento crudele della donna introduce nella storia sentimentale l'immagine di morte, a causa delle sofferenze patite dall'amante (II, 8). Il poeta intona quello che Zanato ha giustamente definito un canto funebre, la canzone II, 11, e da lì immagini funerarie si diffondono in numerosi componimenti della sezione iniziale del II libro. La donna poi tradirà effettivamente

---

<sup>232</sup> Pensando alla menzione del canto degli uccelli, ormai negato, si può osservare un cambio nel bestiario boiardesco fra I e II libro del canzoniere. La durezza della nuova condizione è segnata dalla menzione di animali che caratterizzavano i luoghi infernali danteschi, e che Boiardo stesso riprenderà nei momenti di dolore delle sue egloghe: serpenti come «ceraste» e «anfisibena» (II, 26, 2 comparivano in *Inf.* IX 41 e XXIV 87; in II, 29 compaiono «selve ircane» (v. 3) e «tigre» (v. 4), e poi nella sua I pastorale Boiardo parlerà di «tigre ircane».

<sup>233</sup> Il rapporto fra l'io e la natura non è più improntato ai principi di vitalità ed energia, condizione invece fondante nell'ideale boiardesco (si veda BIGI 1941).

<sup>234</sup> Teniamo presente che una costruzione retorica simile si trova anche nella rima 237 di Correggio.

<sup>235</sup> Per la scelta di alludere in chiave contrastiva al modello edenico Boiardo trovava in Giusto de' Conti un riferimento e dunque un filtro ricettivo ben noto anche al suo pubblico. Nel componimento CXXV, parlando del dolore e della tempesta emotiva che causa in lui la donna, dice: «Conosco i segni dell'antico foco, / Che piglian forza nella fiamma spenta» (vv. 3-4), dove l'abbassamento della dantesca «fiamma viva» rende tutto il senso del venir meno della condizione di felicità. Possiamo osservare un altro intreccio fra Dante, Giusto e Boiardo nell'espressione «novo giorno», usato dal conte a III, 33, 1, e assente in *Rvf.*, in Beccari, Serdini, Correggio e altri poeti. Zanato porta come confronto un sonetto di Giusto, il LVI della *Bella mano*. Ma questo sintagma compare proprio a *Purg.* XXVIII 3, dove troviamo anche gli altri elementi dell'ambientazione qui proposta da Boiardo, e anche Giusto deve aver guardato a Dante per questa espressione. Il modello lirico quattrocentesco è comunque attivo in Boiardo dato che lì si parla di una donna «malvagia» (v. 13 e 14) che causa sofferenza, e questa condizione è espressa attraverso una serie di *adynata* accumulati nei primi versi, espediente retorico che si trova nel Dante petroso certo e che anche Boiardo riprenderà nel canzoniere (II, 54) e nelle *Pastorale*, in contesti di amore duro. Boiardo doveva avere in mente Giusto perché l'espressione «de la luna l'uno e l'altro corno» (v. 3) viene dal sonetto LVII della *Bella mano*, successivo a quello col sintagma «novo giorno» (in realtà il poeta ripete un'espressione quasi identica anche in un altro testo che al conte di Scandiano doveva essere ben noto, il polimetro pastorale *La notte torna, et l'aria e il ciel si annera*). Boiardo poi riproporrà l'immagine del sole che «raporta il novo giorno» nel verso incipitario dell'egloga che apre le *Pastorale*.

l'amante, come in precedenza accadeva con Isabetta per Giusto, e con le amate degli elegiaci latini, e pure in Alberti e Boccaccio, ma non nei *Fragmenta*. La condizione dell'amore tradito diventa esplicita in II, 38 e si ripeterà – in linea con la tradizione bucolica – anche in una delle *Pastorale*.

Dopo il dolore totalizzante del II libro, nel successivo e ultimo la caratteristica è l'oscillazione tra sofferenza, all'insegna della gelosia, e illusione di gioia rinnovabile:<sup>236</sup> il poeta-amante vive nel dolore ma quasi prende piacere da questa condizione, e poi torna momentaneamente la speranza di una qualche felicità, presto disattesa però da una rinnovata durezza della donna. Anche se per poco, il rapporto d'amore con Antonia era sembrato di nuovo felice: la ballata III, 35 dice «Tornato è meco Amore», e nel successivo sonetto 36 la donna verrà caratterizzata con aggettivi che ci riportano ad atmosfere vicine a quelle del I libro, «una suave e angelica figura» (v. 2).<sup>237</sup> E ancora, in III, 37 il discorso viene giocato sul contrasto stagionale: la donna è «vivo Sol» (v. 5) che splende nonostante sia tornata la stagione fredda e buia e l'«altro sol» (v. 9, quello reale) si mostra «scuro e nubiloso» (v. 11), e questo quando in III, 17 si diceva che il sole era tramontato e l'«altro Sol» (v. 4) – cioè la donna – non si mostrava per crudeltà: ecco che viene capovolta l'immagine della donna come sole, che porta luce, impostata dal primo verso degli *Amores* per indicare la speranza di gioia piena.

Vediamo così, da questa sommaria panoramica, come lungo lo sviluppo del canzoniere boiardesco ci sia un'escursione da un settore all'altro del repertorio lirico, una dinamica stilistico-formale dettata dall'evoluzione nel trattamento del nucleo ideologico alla base degli *Amores*, il riferimento concettuale e tematico al mito bucolico-edenico.

#### 4) LA MEDIAZIONE DIALOGICA DANTESCA PER IL RIFERIMENTO CAVALCANTIANO

Come abbiamo detto, Boiardo non rientra nella linea pre-bembesca seguita da altri lirici del suo tempo, e così nel suo repertorio sono presenti in più occasioni anche altre tessere che possono

---

<sup>236</sup> In relazione alla gelosia verrà usato anche il tema della lontananza nel III libro, quando il poeta deve andare col suo signore a Roma. La distanza alimenterà nuove incertezze sulla fermezza del sentimento di Antonia, da poco ritornata amabile. In questa occasione, col sonetto III, 39, il riferimento a cui Boiardo guarderà è ancora dantesco, *Par.* XVII quando Cacciaguada, nella finzione diegetica, annuncia a Dante il futuro esilio. In questo contatto viene meno ogni asoetto tematico e concettuale, si tratta solo di un abbassamento del modello, giocato sulla comunanza del doversi allontanare dalla città: ma in un caso è un viaggio che prevede il ritorno e la sofferenza è dovuta alle incertezze sentimentali (Boiardo), nell'altro c'è un vero esilio per motivi politici. Si veda su questo episodio di intertestualità BALDASSARI 2007b, 117-118.

<sup>237</sup> Questi aggettivi sono attestati in diversi lirici, ma possiamo ricordare un luogo dantesco dove compaiono insieme, proprio *Inf.* II 56-57 (il canto a cui alludeva Benvenuto nel commentare l'incipit di *Par.* III), in occasione dell'apparizione di Beatrice a Virgilio per soccorrere Dante e salvarlo dalle pericolose sofferenze della selva. Altre occorrenze dell'aggettivo *angelico* nel corso degli *Amores* si hanno nel I libro, in occasione perciò di una situazione di amore edenico felice, oppure nei libri successivi quando si evoca il ricordo della gioia passata, ormai lontana per il differente atteggiamento della donna.

assumere un valore comunicativo rilevante. Partiamo da I, 18 e II, 24, sonetti rivolti allo stesso destinatario (Guido Scaiola): il riferimento è allo scambio fra Dante e Cavalcanti con i componimenti *Guido, i vorrei* e *S'io fosse quelli che d'Amor fu degno*.<sup>238</sup> In quel dialogo i due poeti esprimevano posizioni differenti sulla natura d'amore, una positiva (Dante) e una negativa (Cavalcanti). La riproposizione di un contrasto analogo si vede nella canzone III, 31, costruita quasi come una *disputatio* sulla natura e gli effetti di Amore tra l'anima e il cuore. Zanato ha fatto notare che si tratta degli stessi dialoganti del sonetto dantesco *Gentil pensero che parla di voi* nella *Vn*, ma il dialogo su Amore e le posizioni contrapposte ci riportano comunque al confronto tra Dante e Cavalcanti.<sup>239</sup>

I ricordi del primo amico di Dante si attivano soprattutto in rapporto alle tematiche dolorose, e nel dialogo con elementi danteschi, e c'è un testo su cui vogliamo soffermarci, I, 58, dove i filtri esegetici della *Commedia*, in particolare per *Inf. X*, sembrano aver inciso. In questo componimento l'espressione «gran dispetto» (v. 6) ha portato alcuni critici a suggerire una ripresa da *Inf. X* 36. Un altro elemento in realtà – presente qui e in più testi della sezione finale del I libro degli *A. L.* – è in comune con questo luogo dantesco, il *disdegno* (I, 58, 14), termine frequente nella tradizione lirica in relazione agli atteggiamenti di una donna crudele, spesso usato anche da Giusto ad esempio. Ma si può osservare che già in I, 38 – componimento successivo ai primi segnali della sofferenza (vedi «ferita» al v. 3) – potrebbe esserci un'eco dal canto di Farinata, come segnala Zanato: l'andamento interrogativo ricorda l'intervento del padre di Cavalcanti; l'uso del termine *ingegno* in sede di rima; il modulo *perché non teco*. Non ci sono elementi tematici affini immediati fra le due poesie boiardesche (I, 38 e 58) e il canto infernale, salvo l'atteggiamento di *disdegno*, assunto però dai rispettivi personaggi in contesti e situazioni differenti. Allora perché alludere con le movenze del proprio testo a quel precedente? Ci sembra che sia ancora una volta il ricorso a Benvenuto a fornirci una spiegazione, sulla base delle possibilità di un lettore del tempo. Il *magister* aveva glossato il

<sup>238</sup> Commentatori come Danzi (in OSSOLA-SEGRE 2000) e Zanato ricordano anche altri precedenti per l'impiego lirico-amoroso della metafora della navigazione che caratterizza lo scambio Dante-Cavalcanti. In particolare fanno riferimento a *Rvf* CLXXXIX e al trittico LXII-LXIV della *Bella mano*. Va però detto – come osservato dagli stessi critici – che il primo sonetto boiardesco per Guido Scaiola ha un carattere gioioso del tutto estraneo a questi precedenti, e affine invece al caso del Dante lirico. Nel sonetto del II libro invece il tono è sofferente e doloroso, l'io è naufrago perché le tempeste hanno distrutto la sua nave, e la situazione è affine a quella di Petrarca, Giusto, e Cavalcanti, anche se Boiardo impiega immagini diverse da quelle di quest'ultimo. Ma anche in II, 24 si possono riscontrare motivi che sembrano alludere per contrasto a Dante, nel parlare della mutata situazione sentimentale.

<sup>239</sup> In questa canzone troviamo poi il sintagma «amoroso regno» che indica sì un'immagine nota e diffusa – il regno di Amore – ma dal punto di vista formale è assente in Dante e in *Rvf*, e ha la sua prima attestazione proprio nel sonetto di risposta di Guido a Dante. Troviamo «amoroso regno» solo in lirici del '400 come Boiardo, Tebaldeo e Correggio – sempre in testi in cui l'amante soffre – e soprattutto in Giusto nel sonetto CLVII, sulla scorta di Cavalcanti visto che torna pure l'immagine del porto sicuro in cui la nave fragile dell'amante cerca l'approdo. Qui nella *Bm* poi il sintagma riattiva anche il referente dantesco, sempre in maniera contrastiva, e ciò anticipa il dialogo fra i due modelli che Boiardo ripropone, e a cui i suoi lettori dovevano essere preparati anche grazie a questo precedente giustiano.

verso sul disdegno di Guido facendo riferimento alla «cantonem de amore», cioè *Donna me prega*, testo attorno al quale si sviluppò il dibattito fra Guido e Dante.<sup>240</sup> Gli altri esegeti invece trascurano completamente questo aspetto nelle loro chiose e riferiscono solo la questione filosofica.<sup>241</sup> Boiardo probabilmente riattiva la memoria di questo canto perché in fase ricettiva, attraverso la mediazione del commento, il disdegno era stato associato al dibattito fra i due poeti sulle diverse nature d'amore, e così doveva percepire il richiamo a quel passo anche il suo pubblico, che aveva lo stesso *common ground* fondato sul *Comentum* benvenutoiano. Se a noi oggi questo collegamento appare naturale, dopo la secolare stratificazione delle interpretazioni che ha indagato anche le allusioni velate alla figura di Beatrice nel canto X dell'*Inferno*, dobbiamo cercare di valutare la strategia intertestuale boiardesca sulla base della critica del tempo, e dunque dei commenti, che ci danno la misura della competenza di lettura degli intellettuali del tempo, proprio perché come abbiamo detto altri esegeti si comportavano in maniera differente davanti a questo episodio del poema.

## 5) LA SOFFERENZA D'AMORE INFERNALE

Un amore che si rivela poi doloroso e quasi mortale fa sì che *Inf. V* lasci tracce in diversi momenti del canzoniere boiardesco, a partire dai primi segnali di cambiamento nell'atteggiamento della donna, come già notato. Questo riferimento è presente in particolare nel II libro, insieme all'adozione di elementi legati ad altri modelli del repertorio che concorrono al tono elegiaco e sofferente di questa nuova sezione degli *Amores*. Non riteniamo sia qui il caso di osservare ogni singola ripresa dal canto dei lussuriosi, o altri luoghi danteschi e non ad esso legati, proprio perché sono elementi riconducibili ad una più generale scelta tonale, e rimandiamo al ricco commento di Zanato, per soffermarci su alcuni aspetti del percorso sentimentale descritto dal poeta rilevanti dal nostro punto di vista.

Va anche detto in modo chiaro che *Inf. V* è un canto che si consegna ai lettori legato di per sé a determinate questioni ideologiche, senza bisogno di alcuna mediazione particolare. Ogni esegesi antica faceva riferimento al tema dell'amore cortese coi suoi rischi morali, e accompagnava l'esposizione con un racconto più o meno esteso – anche dai tratti aneddotici in alcuni casi – della

---

<sup>240</sup> Benvenuto ricorda anche alcuni commenti che nacquero per questa complessa canzone, in particolare quelli di Dino del Garbo e Egidio Romano (o meglio dello Pseudo Egidio Romano). Il commento di Dino del Garbo venne poi volgarizzato tra fine XIV e inizio XV ad opera di tale Jacopo Mangiatroia. Per notizie al riguardo si vedano FENZI 2014 e DUCATI 2015.

<sup>241</sup> Più avanti Landino menzionerà anche la canzone, ricordando pure i commenti, ma in un passo che sembra riprendere esattamente Benvenuto senza nessuna innovazione per noi significativa. Anche perché in realtà l'esegeta fiorentino si concentra sulle questioni filosofiche legate alla concezione cavalcantiana d'amore. Benvenuto ricordava sì il maggior interesse filosofico di Guido, poco interessato ai modelli poetici, e ciò lo distingueva da Dante. Ma poi l'imolese non approfondiva e per la canzone nello specifico indicava solo il tema amoroso.

storia dei due dannati. Semmai, per l'aspetto ricettivo può essere interessante ricordare un altro fatto rilevante per l'ambiente ferrarese. Niccolò Malpigli dedicò al signore di Ferrara Niccolò III una canzone su un amore infelice, che abbiamo già ricordato parlando dell'attività di Pier Andrea de' Bassi. Nella IX stanza di questo testo il poeta faceva un riferimento diretto a Francesca e ai suoi «martiri», dopo aver elencato diversi amanti sofferenti in un catalogo che guardava al modello dantesco. E prima, all'inizio della VII stanza, Malpigli faceva eco alle idee sul ricordo del bel tempo passato che accresce il dolore, posizione di cui già abbiamo discusso nelle pagine precedenti. Bassi glossava «Francesca» raccontando tutta la storia, in una narrazione che univa il ricordo del dettato dantesco a quello dei commenti. Ed ecco allora che nel filtro esegetico di un testo lirico il modello di *Inf.* V e dei suoi paratesti trovava una cassa di risonanza valoriale.<sup>242</sup>

In II, 21 si parla del dolore attraverso una serie di raffronti con una carrellata mitologica che non può ancora una volta non far pensare alla medesima costruzione nel canto dei lussuriosi.<sup>243</sup> In II, 22 – che affronteremo meglio nel capitolo dedicato alle composizioni allegoriche – il testo vede anche la presenza di rimandi significativi al canto infernale, che contribuiscono al valore complessivo dell'allegoria. Un testo interessante è poi la canzone II, 44 che fin dal metro dichiara un legame con la *Commedia* dato che in ogni stanza la prima sezione è composta da terzine dantesche. Si trovano qui diversi elementi legati al V canto dell'*Inferno* o alle canzoni dantesche ad esso connesse. Segnale più evidente è la serie rimica all'incipit di ogni stanza: *lai:guai*, che si trova ai vv. 46-48 del canto dei lussuriosi e che l'esegesi di Benvenuto considera come espressione del

---

<sup>242</sup> Il commento di Bassi a questo testo è trasmesso alle carte 225r-244r di **Amb**, e un testo critico dei componimenti di Malpigli è disponibile in SINISCALCHI 2019. Per informazioni sul commento di Bassi in relazione all'ambiente ferrarese rimandiamo a MONTAGNANI 1995.

<sup>243</sup> Avevamo ricordato questo sonetto trattando il tema del ricordo del tempo felice in relazione alla produzione bucolica, e già li abbiamo ricordato che al v. 7 si trova l'espressione «radice d'amor», da *Inf.* V 124-125. Fra le varie allusioni mitologiche c'è anche l'episodio del gelso di Piramo e Tisbe (v. 9) che Boiardo riprenderà poi in circostanze analoghe nella IV egloga, in quel caso però proprio sulla base dell'uso dantesco in *Purg.* XXVII. Il riferimento all'episodio del gelso ha varie attestazioni nella lirica volgare, fra i minori così come anche in alcuni casi con Petrarca o un contemporaneo di Boiardo come Tebaldeo. Il riferimento di base per il mito resta comunque Ovidio, a cui guardava anche Dante come tra l'altro segnalavano i commenti antichi. Dato però che la composizione boiardesca è in volgare, dal modello latino viene l'immagine, ma conta anche il modo in cui il poeta decide di trasporla in volgare e dunque a quali precedenti eventualmente si rifà.



«planctum amaritudinis» degli amanti dannati.<sup>244</sup> Si possono poi notare nei componimenti limitrofi a questo elementi che sembrano diffrangere ulteriormente il riferimento al canto infernale: il verbo *offendere* in II, 45, 2 (*Inf.* V 102) e il verbo *prendere* per la passione che soggioga l'amante nello stesso sonetto al v. 7 (*Inf.* V 101 e 104), testo che si chiude sul sospiro dell'amante; in II, 46, 4 il *piangere e cantare* insieme potrebbe avere alle spalle il «piange e dice» di Francesca a *Inf.* V 126 (Boiardo usa la stessa formula *piagne cantando* anche all'inizio del III libro nel sonetto 2, dove pure troviamo i sospiri dell'amante sofferente); nel sonetto II, 47 troviamo di nuovo i sospiri, ma anche i martiri, entrambi termini e situazioni presenti nel canto infernale, e certo anche in tutta la tradizione lirica dell'amore sofferente; e andando un po' più avanti vedremo in II, 52 l'uso dell'aggettivo *diviso* (*Inf.* V 135) e alcune serie rimiche segnalate da Zanato che riprendono esattamente quelle delle parole di Francesca, e in II, 53, 13 il dolore che «mena» al fine mortale l'amante (memore dello stesso verbo a *Inf.* V 43).<sup>245</sup>

E ancora nel III libro il ricordo del V canto dell'*Inferno* è attivo, come si vede ripercorrendo i raffronti interdiscorsivi e di repertorio proposti sempre da Zanato. In III, 30 ad esempio abbiamo un inseguimento di Amore, in un movimento che non dà mai riposo, come la bufera infernale (ai vv. 9-10 «mena» e «vento»), e torna il termine *guai* in sede di rima. E pure nella canzone III, 25 troviamo alcuni elementi che potrebbero derivare da *Inf.* V, a partire dall'incipit in cui si parla della dolcezza del ricordare i momenti felici anche se ora si vive nel dolore, affermazione con cui si capovolge l'assunto di Francesca.<sup>246</sup>

---

<sup>244</sup> Per altri elementi rimandiamo a BALDASSARI 2007b, 110-111 e al commento di Zanato. Quest'ultimo, per la serie rimica, suggerisce anche un raffronto con *Purg.* IX, dove la rima compare col sintagma «tristi lai» qui usato da Boiardo (v. 1), e dove il v. 13 è «Ne l'ora che comincia i tristi lai», simile al boiardesco «Or cominciamo gli dolenti lai» (v. 28). La memoria linguistica della formula deve esser rimasta, ma per il tono complessivo e il tema il riferimento infernale appare più rilevante dal punto di vista dell'efficacia comunicativa. Tra l'altro il verso «Or cominciamo gli dolenti lai» potrebbe guardare in realtà a *Inf.* V 25 «Or incomincian le dolenti note», come segnalava invece Micocci. Vorremmo poi aggiungere anche che l'aggettivo *tremante*, in Boiardo al v. 93, è sì memoria dell'elegia latina di Propertio come suggerito da Zanato, ma forse anche del V canto infernale. Fra i vv. 101 e 108 invece il poeta dice che la sua condizione è come quella di chi più sale in alto su una montagna più si affatica, perché il lamentare non lo priva del dolore: condizione percepibile anche come capovolgimento di quanto Boiardo stesso diceva nel I libro riprendendo la dinamica dantesca purgatoriale dell'ascesa che rende più leggeri. In questo momento della storia amorosa gli elementi danteschi usati sono in sintonia coi richiami ad altri modelli pure presenti, ad esempio la tessera «sconsolato e solo» (v. 118) che viene da uno dei polimetri conclusivi della *Bella mano* di Giusto, dedicato all'amore duro e alle recriminazioni contro la donna, *Amor con tanto sforzo omai m'assale*. È interessante questa ripresa perché Boiardo si servirà della stessa tessera nella III delle sue pastorali, sempre in un contesto di sofferenza amorosa.

<sup>245</sup> Comunque anche Giusto de' Conti e prima Petrarca, facevano da mediatori nell'uso del verbo *menare* per la passione che travolge (nel caso della *Bella mano* proprio a causa della durezza della donna).

<sup>246</sup> Tutta la canzone si struttura sul contrasto stagionale, e ogni stanza presenta all'inizio un quadro edenico di natura rigogliosa, nel fiorire della primavera, per concludere con alcuni versi riguardo al poeta che soffre. Per questa dinamica Boiardo guarda alla petrosa *Io son venuto*, ma anche alla canzone di Fazio degli Uberti *I' guardo infra l'erbett'e per li prati*, che a quella dantesca pure si ispirava, come fa presente Zanato.

## 6) INFERENZE TEMATICHE E SVOLTA PENITENZIALE

Una particolare sezione in cui ci sono riferimenti a *Inf. V* si trova verso la fine del III e ultimo libro. A III, 47, 9 abbiamo insieme nello stesso verso «parole» e «lacrimare», che ci riporta al piangere e parlare di Francesca. Nella canzone III, 38 insieme alla serie rimica *terra:serra:guerra* (ripresa anche nel sonetto III, 52 e poi nelle *Pastorale*), tipica dei momenti dolorosi della lirica erotica, compaiono i sospiri e alcune giunture che si richiamano al repertorio del canto infernale (e delle petrose), come «me occide» (v. 12), «me offende» (v. 42). In più testi troviamo il verbo *menare* quando l'io lirico ci dice che qualche forza esterna – spesso la Fortuna intesa come sorte ria – lo trascina e controlla. Nel sonetto III, 53 invece compariva l'espressione «ancor mi dole», che ricorda «ancor m'offende» di *Inf. V*.

In questa zona degli *Amores* si concentrano riprese atte a rafforzare la sensazione di una passione dura, di una fiamma che divora l'amante, attraverso segnali danteschi che fanno certo sistema con elementi di repertorio di altra provenienza nella resa di un'atmosfera sofferente.<sup>247</sup> Questa scelta tonale prepara in qualche modo la svolta penitenziale imminente. La storia sentimentale è iniziata nel segno della piena gioia, poi è subentrato il dolore, seguito da un alternarsi difficile di speranza e disillusione, ricadute e nuovi slanci, e l'ennesimo insorgere della sofferenza porterà l'io a rivalutare tutta la sua esperienza nell'ottica della *vanitas*, dell'errore illusorio a cui in Dante si contrapponeva l'Amore di *Par. III*.

---

<sup>247</sup> Abbiamo già detto che Boiardo ricorre a immagini di ardore per la passione che brucia, e qui per completezza vogliamo rendere conto dell'evoluzione lungo tutto il canzoniere del trattamento della figura della fenice. Infatti, se nei componimenti I, 14 e 19, in pieno clima bucolico-edenico, il conte la usa per indicare l'eccezionalità della donna amata, come da tradizione lirica, nel sonetto II, 25 comunica la straordinaria crudeltà della donna, introducendo già una prima variazione sul tema. In II, 49 si insiste poi sull'idea della fiamma d'amore che arde e brucia completamente l'amante. Se nell'ultimo verso, per la sofferenza, «un ucel sempre pasce / di sua mirabil fibra che rinasce» con riferimento all'aquila che mangia il fegato di Prometeo, le parole «cener» e «tutto» per la fiamma dell'incipit portano a *Inf. XXIV* 101-102, dove l'immagine della fenice è paragone contrastivo con la sorte del dannato Vanni Fucci e la rima degli ultimi versi, *pasce:rinascce*, è ancora da *Inf. XXIV* 107-109. La rima esatta è attestata una volta in *Rvf CCLXIV*, in un contesto di dolore ma diverso da quello dantesco e boiardesco. Non la troviamo mai invece in Giusto, e nemmeno nel canzoniere Costabili. È presente invece alcune volte in Niccolò da Correggio, e in particolare in una rima extravagante, la XV, dove si parla di Amore che tormenta il poeta per una donna bella e crudele, un amore che rinasce nelle fiamme come una fenice (vv. 5-6). La scelta da parte di Correggio di usare la stessa rima infernale dantesca in un contesto affine a quello in cui la troviamo in Boiardo, e parlando apertamente della fenice, è interessante a livello ricettivo: ci fa capire che in sede lirica il modello dantesco di quel canto poteva essere percepito come adatto a fornire immagini per parlare dell'amore duro, nonostante l'assenza di connessioni tematiche effettive, e così i lettori di Boiardo dovevano percepire l'allusione, con valore formale e tonale nella costruzione del componimento. Su questo componimento degli *Amores* si veda anche BALDASSARI 2007b, 115. Va comunque osservato soprattutto il totale capovolgimento nel passaggio della figura della fenice da un libro all'alto, e questo processo culmina con la canzone III, 12, attorno a cui si ha di nuovo un gruppo di testi in cui l'immagine dell'ardore è ricorrente, ma nelle oscillazioni emotive tipiche di quest'ultimo libro la fiamma dolcemente consuma l'amante, il tormento d'amore è mortale ma desiderabile e l'io si paragona ad una serie di animali che si danno la morte volontariamente e con gioia, fra cui la fenice a cui è dedicata la III stanza (anche se questo componimento è debitore più che altro alla canzone dei prodigi di Petrarca che chiude la sezione del paradosso, *Rvf CXXXV*, per cui si veda PICONE 2007b).

Il canzoniere boiardesco è uno dei pochi nel XV secolo a seguire il modello petrarchesco per quanto riguarda il finale penitenziale, nemmeno Giusto aveva fatto questa scelta.<sup>248</sup> Ricordiamo comunque che pure Dante aveva proposto lungo il percorso morale attraverso le sue opere – nella *Vn* e nell’impianto stesso del poema – una svolta di questo tipo. Se la sezione penitenziale boiardesca, in cui l’io lirico afferma esplicitamente la nuova posizione, si colloca nel gruppo degli ultimi cinque testi, è vero che segnali della nuova condizione emotiva si fanno avanti anche prima, già solo nel sottolineare maggiormente il dolore provato attraverso rimandi a *Inf. V* o modelli affini. Poi in III, 42 si riconosceva un «errore» (v. 8) nel voler *lusingare* l’anima nella «vanitade» (v. 13), «in cosa falsa» (v. 14). Nel sonetto III, 45 il tema si ripete con le espressioni «sogno fugitivo» e «inganar me stesso» (vv. 9 e 10). E anche il sonetto III, 51 va in questa direzione e al v. 12 – «Questi non sarà mai da me diviso» – è chiaramente ripreso *Inf. V* 135, quando Francesca dice che sarà per sempre legata a Paolo anche nella dannazione, anche se Boiardo invece dice che il viso della donna non sarà lontano dal suo cuore, anche quando salirà in paradiso, v. 14).<sup>249</sup> Questo stesso verso è ricordato in III, 54, 4 con la ripresa di «diviso» riferito al cuore dell’amante, rimasto nel regno di Amore, e sempre in questo testo torna la formula «me occide» (v. 12). Compare poi la topica del *tempus fugit*, ad esempio in III, 52, 9, e chi cerca riposo e vita felice nei piaceri mondani – definiti poi «instabili e legieri» a III, 55, 5 – è definito «fole» (v. 6), perché ogni piacere terreno si rivela «fumo al vento» (v. 14).<sup>250</sup>

Ma se è la sofferenza a innescare la riflessione sulla *vanitas* – da cui poi si originerà il pentimento (come accade anche a Dante) –, già il dolore precedente aveva avuto questo effetto, e una prima svolta, poi incompiuta, si collocava nella sezione finale del libro II, in particolare nei

<sup>248</sup> Canzonieri con elementi penitenziali sono rari, Zanato ricorda i nomi in particolare di Gasparo Visconti e Ludovico Sandeo. Sulla sezione penitenziale che chiude gli *A. L.*, e sugli elementi petrarcheschi che la caratterizzano, si vedano ALEXANDRE-GRAS 1980, 20 e ssg e ROZZONI 2012. In ogni caso questa scelta non comporta una contrizione religiosa e il rifiuto definitivo dell’esperienza precedente, ma solo la constatazione che c’è una stagione per ogni cosa.

<sup>249</sup> Si veda ALEXANDRE-GRAS 1980, 148 secondo cui in Dante «le vers est prononcé par Françoise [...] et exprime [...] damnation. Ici Boiardo parle au contraire de paradis [...] il veut exprimer par là que son amour n’est pas coupable». Questa lettura ci appare però un po’ troppo riduttiva, tenendo conto poi del fatto che siamo in prossimità, se non già nei primi momenti, della zona penitenziale che andrà a chiudere gli *Amores*, in un sonetto rivolto poi ad un interlocutore chiamato Battista, nome che al di là delle possibili identificazione crediamo possa servire anche a mettere il lettore sull’avviso. Il poeta dice che il viso della donna lo seguirà sempre, ma l’allusione al paradiso non indica necessariamente che non si possa considerare la passione un errore. Infatti nei versi precedenti l’io sembra dire che aveva sperato nel momento di lontananza dalla donna perché la passione diventasse una fiamma meno violenta, ma ciò non è successo, e da qui la convinzione che la passione lo seguirà anche dopo la morte. Ora che ci si sta avvicinando alla svolta penitenziale, il ricorso alle parole della dannata dantesca potrebbe essere anche un segnale ironico, per far inferire al lettore che una volta acquisita vera consapevolezza della *vanitas*, anche il poeta d’amore dovrà prendere le distanze dall’esperienza erotica, e con la maturità rivolgersi ad altri fini. Ricordiamo comunque che dopo Dante l’espressione *mai diviso* in relazione a due amanti registra altre attestazioni a cui pure Boiardo poteva guardare, dato che si trattava di modelli a lui ben noti come Petrarca (*Tr. Morte*, 88) e Boccaccio (*Amorosa Visione*, L, 33)

<sup>250</sup> L’aggettivo *folle* è certo anche memore dell’uso dantesco. Ma la figura femminile era detta fiera «legiadra e fugitiva» e «legiera» (III, 21, 1 e 4), stessa caratteristica propria della lonza dantesca, simbolo della passione che distrugge.

componenti 57 e 58. E anche in quel caso l'insorgere della riflessione era preceduto da una sezione che insisteva sui rimandi a *Inf.* V, alle petrose e ai vari modelli dell'amore duro. La svolta impone un percorso purgatoriale, dato che il presunto Eden intravisto all'inizio, con la comparsa della donna e la speranza aurea, si è rivelato un'illusione. In II, 57 si faceva un primo riferimento allo scorrere inesorabile del tempo – «se ne vóle / il tempo leve» (vv. 5-6) –, il poeta apostrofa il lettore come «misero mortale» (v. 6). Dal punto di vista stagionale è finito l'inverno e si sta tornando nella primavera e, per esortare a un nuovo atteggiamento, si ricorda come in quel periodo Dio si sacrificò per liberare l'umanità dall'«eterna pregione» (v. 11). Questo sintagma – assente nei *Rvf*, in Giusto e in contemporanei di Boiardo come Gallo, De Jennaro e Tebaldeo – riprende esattamente *Purg.* I 41 e lo spirito penitenziale espresso in quel canto.<sup>251</sup> Sulla linea di questi stessi elementi si può individuare anche la rima *spalle:valle* (vv. 2-3), che è presente in Petrarca ma pensiamo possa qui essere un rimando dantesco: la situazione di dolore della selva infernale (*Inf.* I 14-16), da cui bisogna staccarsi attraverso un percorso di purificazione, questa volta verso un Eden autentico per l'anima; ma anche la tentazione che fa cadere nella sofferenza a cui si fa riferimento poco prima della porta d'ingresso al Purgatorio (*Purg.* VIII 38-42), attraverso l'immagine del serpente che poi vedremo essere fondamentale per Boiardo nei componimenti allegorici.<sup>252</sup> Nel sonetto successivo (II, 58) poi viene nominato il Signore, e si esortano il cuore e i lettori a convertirsi, abbandonare i piaceri mondani per tornare sulla retta via.

In quella prima occasione però Boiardo non riesce a staccarsi dal dolore, che si rinnova per contrasto col fiorire della bella stagione (II, 59, 7). Il pentimento effettivo potrà realizzarsi solo più avanti, nel finale di tutto il canzoniere, dopo che il poeta ha attraversato un nuovo dolore e una nuova disillusione. In III, 56 così Boiardo parla di «alto error» per il suo persistere nel sentimento

<sup>251</sup> L'immagine dell'inferno come prigione eterna è certo topica, ma la formula impiegata rimanda al modello dantesco (per quanto Zanato segnali attestazioni del sintagma anche in Angelo Galli). Aggiungiamo che la stessa espressione è usata da Niccolò da Correggio in una delle sue rime, la 132, dove pure il tema è penitenziale, e questo è interessante. È un elemento che ci dà informazioni su come poteva essere letto il canto dantesco e quella particolare espressione, ci mostra il funzionamento del codice lirico condiviso con lettori e altri poeti, che davanti alla scelta intertestuale del conte di Scandiano potevano inferire il sostrato ideologico di riferimento, e dunque il valore che si voleva comunicare. Segnaliamo comunque dagli spogli (*BibIt*) che un'occorrenza del sintagma si registra in Boccaccio, nel *Ninfale Fiesolano*, in un contesto ancora una volta di amore duro che porta l'io alla rassegnazione e alla disperazione (ott. 146).

<sup>252</sup> La rima *spalle:valle* diventa anche elemento di repertorio, naturalmente, e abbiamo varie attestazioni da *BibIt* (un poemetto di Lorenzo; *Rvf* 23; in più occasioni nelle *Rime* di Correggio, e anche nella *Fabula* all'ott. 21, sempre un contesto legato alla sofferenza amorosa, ma diverso da quello boiardesco che stiamo osservando ora). Ma l'uso in un contesto penitenziale da parte di Boiardo assume un valore e una risonanza tematica che fanno propendere per i riferimenti danteschi, più che per la canzone petrarchesca delle metamorfosi (anche perché in Boiardo si fa riferimento al sole, che compare in perifrasi nei versi di *Inf.* I dove troviamo questa rima, mentre è assente nel caso petrarchesco). Tra l'altro ricordiamo che anche in *A. L.* I, 43 avevamo visto una possibile ripresa da *Inf.* I, legata all'immagine della selva che fa da contrappunto alla foresta della felicità edenico-pastorale. Infine va ricordato che *spalle:valle* è una rima che Dante usa ripetutamente lungo la prima cantica, e caratterizza dunque la situazione dolorosa dovuta alle passioni vissute male, e viene ripresa nel resto del poema solo in situazioni dove si vuole rievocare quel tipo di atmosfere e cioè il rischio morale per l'uomo: nelle parole della profezia di Cacciaguida in *Par.* XVII, e soprattutto in *Purg.* VIII, significativo per gli sviluppi penitenziali e allegorici che prende il canzoniere.

amoroso. Sempre questo sonetto segna poi l'avvio pieno della svolta attraverso la citazione nell'ultimo verso di *Inf.* XXVII 118: «né solver lo potrò se io non mi pento» in Boiardo, e «ch'assolver non si può chi non si pente». <sup>253</sup> Se la critica ha solitamente visto la svolta finale negli *Amores* come dettata dalla sola fedeltà al modello petrarchesco, senza particolari e autentiche intenzioni, potrebbe invece trattarsi di una scelta meditata in modo serio nella riflessione sulla natura e gli effetti d'amore, che coinvolge anche lo sviluppo del poema su questioni come l'importanza di temperare le passioni per evitare ogni eccesso. Crediamo che la citazione dantesca possa suggerire di pensare a questo come un pentimento sincero, anche se senza risvolti teologici, limitato al piano morale indicato nelle canzoni allegoriche e nei corrispettivi episodi dell'*Inamoramento*. Va anche osservato che Giusto rifiutava apertamente il pentimento, e in *Bm* LXIX esprimeva questa posizione dicendo che non voleva ritirare le vele in nave. <sup>254</sup> Lui sceglieva di non pentirsi, ma faceva ricorso ad un'immagine molto significativa. Boiardo lungo tutto il canzoniere si confronta con il grande precedente giustiano, e nella decisione di andare verso il pentimento doveva allora rimarcare la direzione differente che stava prendendo rispetto al modello: attivare un intertesto legato al canto di Guido da Montefeltro, che si serviva della stessa immagine topica a cui aveva fatto ricorso per l'appunto Giusto ma negandola, diventa un espediente rilevante ed efficace.

Nel sonetto proemiale si prendevano le distanze dall'esperienza sentimentale, errore di un pensiero «fole» (v. 5), ma negli ultimi versi si diceva anche che chi «sanza caldo de amore il tempo passa, / se in vista è vivo, vivo è senza core» (vv. 13-14). L'esistenza umana attraversa diverse fasi, e per ognuna c'è un atteggiamento adatto, secondo un ragionamento che segue uno schema simile a quello portato avanti dal conte di Montefeltro sul tornare in porto e abbassare le vele. Il cambiamento diventa così necessario, e viene dettato dall'esperienza del dolore che porta l'io a riconsiderare l'importanza attribuita ai piaceri terreni. La morale epicureo-edonistica, importante sì per Boiardo, ha comunque un suo tempo adatto. Nel canto dantesco era un diavolo «loico» a spiegare come mai il conte Guido doveva andare all'inferno, dato che il suo pentimento non era

---

<sup>253</sup> Su questa ripresa si veda quanto già osservato da BALDASSARI 2007b, 120-121. Notiamo ancora una volta un'affinità sul motivo penitenziale con Niccolò da Correggio, infatti fra vari lirici su cui abbiamo eseguito spogli, solo nel suo caso si registrano liriche a tema penitenziale in cui viene impiegato il verbo *assolvere*, assente in altri canzonieri. Sempre Correggio, nella canzone 314 dove pure emerge il tema penitenziale, ricorre all'immagine del gettare l'ancora e far tornare in porto il «piccol legno» (v. 39), e si interroga sull'essersi accorto «tardi» della realtà dei fatti: paragone con la navigazione e tardo ravvedimento sono entrambi elementi che, pur non provenendo in questo caso direttamente dal canto dantesco, comunque vi entrano in risonanza, in un testo dove il tema è il pentimento e il senso della vanità, così come sta accadendo in questa fase del canzoniere di Boiardo. E Niccolò torna sul «pentir tardo» (v. 21) anche nella canzone 368, incentrata tutta sul tema della vanità dei piaceri della vita, e della più saggia scelta di pentirsi («'l pecto a l'eremo si batte», v. 40) e ritirarsi in «clauastro» (scelta affine a quella pensata dal Montefeltro).

<sup>254</sup> Giusto ricorreva all'immagine della nave e del porto per la vita amorosa e le passioni anche in *Bm* 133 e 141.

valido. Qui la voce dello stesso peccatore innamorato – il poeta che ha detto “io” lungo tutti i versi degli *Amores* – rivolge a se stesso il monito, riprendendo le parole dantesche, perché ha veramente preso coscienza della situazione in cui si trova, non come alla fine del II libro, e la consapevolezza del peccato di vanità si accompagna ad un senso dello scorrere del tempo che è anche senso della morte, totalmente all’opposto rispetto al pieno vitalismo dell’avvio del canzoniere: la vita dell’uomo va verso la «morte oscura» (III, 57, 2), e proprio per questo non bisogna dare eccessiva importanza alle «terrene cose e frale» (v. 9). Anche se tardo, il pentimento può salvare l’anima se è vero, non parziale o strumentale come quello del dannato dantesco. Il riferimento a *Inf.* XXVII si lega poi al tema della diversa gestione delle passioni in base al variare delle età della vita, soprattutto perché Benvenuto glossava la vicenda di Guido in modo rilevante da questo punto di vista, e sulla base del filtro esegetico il pubblico boiardesco poteva cogliere l’intento comunicativo teso a sottolineare tale questione. Già nel testo della *Commedia*, l’immagine del calare le vele fa riferimento al passaggio dalla gioventù «in senectute», come dice l’esegeta, tempo in cui è meglio che l’uomo «quiescat». Nel caso di Guido vuol dire non farsi prendere da *passiones* di frode e astuzia, dall’orgoglio dell’arroganza e della superiorità. Ma questa indicazione, a livello più generale, indica che in una certa fase della vita occorre stemperare le passioni. Benvenuto poi esplicita il tema della *vanitas* come monito morale, citando il biblico *Vanitas vanitatum*.<sup>255</sup> Va detto anche che sia Dante che Benvenuto costruivano tutto il discorso sull’immagine della navigazione che abbandona le acque tempestose e arriva in porto. Si tratta certo di un immaginario tradizionale, ma per un lettore come Boiardo poteva far pensare anche a *Purg.* I – il canto da cui veniva l’espressione penitenziale di II, 57 – con la figura di Catone a esprimere la necessità di misurare gli appetiti, e con l’immagine della nave che lascia finalmente i mari agitati, e anche a all’acqua perigliosa di *Inf.* I, che Benvenuto commentava proprio come «fluctus viciorum» da cui l’anima è scampata, e in cui certo non deve ricadere.

In questo nuovo contesto ritroviamo allora nel sonetto III, 58 quello che può apparire come un uso rifunzionalizzato del verbo *offendere* del V canto dell’*Inferno*: se Francesca dice «ancor m’offende» per un elemento esterno che l’ha colpita, Boiardo arriverà ad ammettere ciò che la dannata non era stata in grado di riconoscere, e cioè che lui si è offeso con il suo atteggiamento

---

<sup>255</sup> Benvenuto è l’esegeta che esprime in modo più significativo queste riflessioni, anche se il tema del passaggio da età giovanile a età adulta è presente anche in Lana, e lo riprende pure Landino, sulla scorta dei commentatori precedenti. Ma solo Benvenuto riporta il passo biblico sulla *vanitas*, che esplicita così un aspetto ideologico importante. Vogliamo poi notare un parallelismo. Guido ha un primo pentimento ma ricade nell’errore, mentre la vera purgazione è «peccata plangere, et iterum plangenda non committere». L’amante boiardesco aveva intravisto la via penitenziale alla fine del II libro, ma poi era tornato in una condizione di dolore. Ora però, a differenza del dannato dantesco, l’io lirico sembra aver compreso e avviarsi ad una svolta effettiva.

nella vita amorosa dominata dalla passione incontrollata («me stesso offesi» III, 58, 6). Come già in Dante, questa colpa è connessa alla rinuncia al libero arbitrio con la conseguente sottomissione alle passioni. Ciò in Boiardo emerge molto bene proprio nei sonetti III, 56 e 57: nel primo testo il cuore è «di libertade indegno» (v. 3); nel successivo l'io esclama «Lèvame tu, mio Dio, da tanto male, / rompe lo arbitrio che donato m'hai» (vv. 12-13).<sup>256</sup>

Nell'ultimo componimento del canzoniere Boiardo invoca poi il soccorso del Signore, perché lo aiuti a liberarsi delle sue colpe; il poeta confessa l'errore giovanile, e se dalla donna amata non aveva ricevuto pietà, spera ora nella «mercé» di Dio. Riconosce la sua anima come corrotta: Boiardo dice «guasta», aggettivo interessante perché diventerà centrale nelle *Pastorale*, col recupero della rima di *Inf.* XIV 43-45 *guasto: pasto*, indizio di un mondo in cui l'*aurea aetas* è scomparsa. Vogliamo notare poi, già ora, una figura mitologica, nella penultima canzone allegorica degli *A. L.*, a suggellare il finale della vicenda erotica: Narciso, che compare anche nel poema, e viene alluso in modo velato nell'immaginario della VI bucolica. Proprio a lui si lega il tema dell'errore – emerso più volte nel nostro discorso –, la vanità delle illusioni, pericolose se non ci si pente per tempo. Si chiude allora il cerchio, nel segno della valenza polisemica possibile per ogni allusione intertestuale, soprattutto quando alla base c'è un sostrato ricettivo di particolare spessore. Infatti, se pensiamo al modello dantesco, ritroviamo Narciso in un luogo preciso: *Par.* III, dove, in quanto simbolo del cedimento alle false apparenze, appare come contraltare rispetto all'approdo nella vera gioia, aspetto messo in luce dagli esegeti, e in particolare da Benvenuto. Ed ecco che l'incipit del canzoniere, allora, dava sì le coordinate immediate, per le atmosfere bucoliche che caratterizzano la fase iniziale della storia d'amore, ma anticipava – retrospettivamente – anche la conclusione del percorso, quando il poeta invita il suo lettore a non ripetere l'errore commesso da lui e da Narciso (descritto da Benvenuto come fanciullo 'vano'), per guardare invece con maturo equilibrio verso una meta più alta. L'allusione a *Par.* III portava con sé i nessi offerti dal filtro esegetico, con i rimandi ai luoghi edenici e agli effetti beatifici della donna, ma il sonetto proemiale va considerato atto di enunciazione contemporaneo alla chiusura del canzoniere, e così la stessa allusione entra in risonanza con la menzione di Narciso in III. 59.

---

<sup>256</sup> La questione del libero arbitrio e delle *passiones* è tematica centrale in *Purg.* XVI, e sembra lasciare tenui tracce in alcuni componimenti degli *Amores*, proprio perché quel canto purgatoriale e i suoi commenti legavano la riflessione sulla responsabilità dell'agire umano alla scomparsa del mondo cortese di nobiltà e virtù, cantato lì da Marco Lombardo e preso poi a ideale da Boiardo. Così, quando il poeta e Amore dialogavano in II, 28, lamentandosi l'un l'altro della condizione triste provocata dall'atteggiamento della donna, si diceva che «il mondo è pien de errore» e che la donna crudele «disvia» il cuore del poeta, elementi che sembrano echeggiare «Lo mondo è ben così tutto deserto / d'ogne virtute» e «l mondo presente disvia» (*Purg.* XVI 58-59 e 82). Ma il sostrato concettuale di *Purg.* XVI, in relazione al mondo cortese delle virtù, ormai scomparso, torna probabilmente in III, 25, dove al v. 79 troviamo il sintagma «alma simpliceta», da *Purg.* XVI 88 (si registrano poche occorrenze liriche e mai in Petrarca). In ogni caso questo riferimento purgatoriale, nella mediazione del filtro esegetico, sarà centrale nelle *Pastorale* come vedremo.

## *Valori e insegnamenti «sotto 'l velame de li versi strani»: allegoria morale fra canzoniere e poema*

Abbiamo volutamente tralasciato alcuni componimenti degli *Amores* fra i più importanti, le canzoni allegorico-morali, perché mostrano uno stretto legame con episodi altrettanto rilevanti dell'*Inamoramento*, a livello ideologico e compositivo. Per questo sembrava opportuno trattare questi testi insieme, in un capitolo di raccordo fra le due grandi opere.

All'interno della panoramica sulla presenza di Dante nel repertorio dei diversi generi non abbiamo affrontato in modo specifico l'allegoria, tranne brevi cenni in relazione al poema cavalleresco. In passato alcuni studi hanno sostenuto che l'allegoria andrebbe considerata come un genere a sé, si veda QUILLIGAN 1979, ma non condividiamo questa impostazione.<sup>257</sup> Tuttavia pensiamo che vada riconosciuta a questo tipo di produzione una sua specificità in quanto tipologia testuale particolare e trasversale a diversi generi.

Caratteristica dell'allegoresi è una comunicazione della verità attraverso immagini che presuppongono un testo-modello di riferimento a cui viene conferita un'aura di sacralità, un'*auctoritas* che rappresenta la condizione necessaria per accedere al messaggio morale. Se nella tradizione occidentale il riferimento per antonomasia è la Bibbia, anche il sacro poema dantesco assume poco alla volta questo ruolo, anche perché nelle sue allegorie guardava proprio al riferimento scritturale. E così abbiamo voluto dedicare un capitolo specifico a quei momenti della produzione di Boiardo in stretto contatto fra loro appunto per la presenza dell'allegoria, in parte anche un'eredità del mondo medievale – espressione di quel filone che in passato è stato definito 'tardogotico' – ma pienamente fruibile anche all'interno della nuova visione umanistica. E a Ferrara c'era di sicuro interesse per questo tipo di produzione, basti pensare ampia diffusione negli ambienti di corte di un testo fondamentale come il *Roman de la Rose*, a cui già abbiamo

---

<sup>257</sup> In generale per la teoria dell'allegoria si possono vedere volumi come MURRIN 1969 e poi 1980, e BARNEY 1979. Utile riferimento per una panoramica sugli usi dell'allegoria nel corso del tempo è anche il volume collettivo FERRARI 2010.



accennato.<sup>258</sup> E fra i grandi modelli dell'allegorismo anche Dante trovava posto, perché tutti gli antichi esegeti avevano riconosciuto nel poema la capacità di parlare delle più alte verità attraverso immagini velate. Poi i commentatori si divisero, fra chi vedeva tutto il poema come un'allegoria e chi invece considerava questa una componente importante, ma attiva solo in certi momenti.

Non è il caso di entrare qui nell'annosa questione della natura dell'allegoria dantesca, che dai primi lettori ad oggi ha occupato pagine e pagine di riflessioni.<sup>259</sup> Possiamo ricordare che Benvenuto dà grande importanza all'allegoria morale, ma comunque non vi individua il centro totalizzante della struttura del poema, e non ne fa il fulcro della sua lettura: riconosce nell'*introductio* che il poeta ha parlato della realtà «historice, allegorice, tropologiche, anagogice»; e in svariate occasioni espone il senso 'riposto' di scene, figure e personaggi (ricorrendo all'avverbio «allegorice»), ma la sua proposta non dimentica il valore storico, la lettera del testo e la narrazione, aspetti poi in sintonia con l'atteggiamento umanistico.<sup>260</sup> È dunque, a differenza di altre, un'esegesi in cui allegoresi e altre chiavi interpretative coesistono.

Nelle opere di Boiardo l'allegoria compare in momenti chiave, non è un'pervasiva, agisce a intermittenza: nel *Timone*, alcune scene sono allegoriche, ma non tutte; nella raccolta bucolica elementi critici compaiono in più di un testo, ma solo la VI egloga è impostata tutta in questo modo, dichiarando fin dalla rubrica la sua «matera [...] nascosa» (l'immagine della caccia per parlare dell'anima umana nel suo rapporto col piacere); negli *Amores* ci sono le canzoni morali e nel poema le avventure nei regni magici. In particolare su questi ultimi casi noi ci soffermeremo

---

<sup>258</sup> D'altronde, come avrebbe detto Benvenuto, ci si poteva riferire alla stessa corte, *modo alegorice*, come ad un giardino, e i testi indirizzavano il loro insegnamento morale proprio al pubblico nobiliare vicino ai principi. Si pensi al caso della *Silva* di Correggio, altro poeta legato agli Este. Questo testo si ispira alla *Rose*, come segnala l'intitolazione riportata su uno dei testimoni: «composta [...] per una damicella per allegorico nome Rosa», specificando anche poi che «È el giardin la corte». È giusto poi in questa sede notare che anche Correggio nel suo poemetto propone, seppur in forme più lievi, una commistione fra i due grandi modelli allegorici, cioè la *Rose* e la *Commedia*, perché all'immagine del giardino e del fiore delicato segue quella dell'anima dell'amante, «siolta» per la passione (14, 7), cioè non più viva. E poi la vediamo scendere all'Inferno, e lì ha in un dialogo con Caronte, che però si rifiuta di farla passare perché in realtà non è nemmeno morta, e alcune battute dello scambio fra l'anima dell'amante e il guardiano infero sono memori del modello dantesco.

<sup>259</sup> Sul ruolo dell'allegoria nel poema, in relazione alle dichiarazioni di poetica nel *Convivio* e anche all'autenticità o meno dell'*Epistola a Cangrande*, la bibliografia sarebbe amplissima, e non si può qui ripercorrere, anche perché esula dagli interessi specifici del nostro lavoro. Per ripercorrere la questione e le varie posizioni si faccia riferimento almeno a SINGLETON 1950, HOLLANDER 1969, GIANNANTONIO 1969, MAZZOTTA 1979, PICONE 1987 e DRONKE 2022 [1986].

<sup>260</sup> La questione del senso allegorico nell'esegesi benvenutiana è in realtà ben più complessa e interessante, ma non entra in gioco nei fenomeni ricettivi che ci interessano. Rimandiamo per questi aspetti al ricco e importante lavoro di FIORENTINI 2016, in particolare la prima parte.

qui, richiamando solo di tanto in tanto gli altri in alcune osservazioni.<sup>261</sup> Nei suoi versi ‘coperti’ il conte di Scandiano ricorre in modo significativo ad elementi di origine dantesca, che si rivelano importanti in questa forma di comunicazione esclusiva, decifrabile – per noi e per i lettori del tempo – anche grazie alle chiavi offerte dal patrimonio esegetico, qui ancor più che negli altri luoghi intertestuali.<sup>262</sup>

## 1) DISILLUSIONE EROTICA E *MORALIS CANTUS*

L'intento morale dei testi allegorici punta a esprimere un giudizio sul tempo presente in contrapposizione ad un passato mitico, ritenuto migliore. Ecco allora che troviamo piena corrispondenza negli *Amores* con l'importante filone tematico del mito bucolico. La svolta penitenziale segue la constatazione della fragile illusione del mito aureo-bucolico, in una riflessione morale che prende forma nel canzoniere in modo particolare con le canzoni allegoriche. In questi testi si assiste infatti nelle forme più significative al venir meno di quella condizione edenica vagheggiata all'inizio.

Se torniamo ancora una volta al sonetto incipitario della raccolta, e al presupposto ricettivo che abbiamo proposto di tenere a mente, vediamo che l'esegesi di Benvenuto accostava, nella spiegazione del verso dantesco, la scena paradisiaca ad un passaggio della IV egloga virgiliana, dove si cantava il ritorno dell'*aurea aetas*. Questo risultato era possibile perché veniva ucciso il serpente (*Buc.* IV, 24), simbolo di minaccia, responsabile della degenerazione in cui il mondo versava fino a quel momento. Questo è un aspetto interessante perché è proprio l'immagine del serpente che si attiva nelle strategie comunicative dei componimenti allegorici – quelli in cui la negazione della condizione edenica ha la sua massima espressione –, e arriva poi fino al poema

---

<sup>261</sup> Ad esempio nella VI egloga volgare si fa riferimento ad un fonte magico, legato alla passione amorosa: è lo stesso elemento alluso in entrambe le canzoni allegorico-morali degli *A. L.* e poi ampiamente sviluppato nel poema cavalleresco. Su quest'egloga si vedano, oltre al cappello introduttivo dell'edizione Montagnani, BREGOLI-RUSSO 1980 e BATTERA 1987a. Quest'ultima, sulla scorta di PONTE 1962, 27, ricorda una ripresa dantesca che ci sembra andare oltre la sola memoria involontaria: al v. 6 l'espressione «acqua che sorga di vena» è un richiamo a *Purg.* XXVIII 121 – «L'acqua che vedi non surge di vena». Il richiamo ad un luogo edenico avrebbe qui una funzione contrastiva proprio perché il testo parla di una situazione in cui il desiderio d'amore non può essere vissuto serenamente, ma provoca tormento, negando così ancora una volta l'armonia e la quiete del mito bucolico. Occorre poi precisare che in Dante l'acqua non 'sorge di vena' per la natura divina del luogo, ma è poi presente come segno di vita piena con i fiumi edenici. Nell'egloga boiardesca la ripresa è per contrasto proprio perché si dice che l'acqua è assente, a indicare una condizione prima di vitalità e segnata dalla sofferenza, e quando si indicherà un luogo dove abbeverarsi si dirà che in realtà è una fonte pericolosa, opposta dunque rispetto ai rivi edenico-bucolici. In ogni caso non abbiamo riscontrato in questo caso elementi significativi nei commenti. Non sono poi state individuate all'interno di questa egloga altre tessere dantesche salvo il termine «miraglio» al v. 60, che Dante usa *Purg.* XXVII 105 (gallicismo non molto frequente nella lirica italiana, ma comunque con due occorrenze anche nella lirica dei siciliani), e la «pelle di lynce» con cui travestirsi per ingannare la fonte pericolosa, in cui si è visto un possibile rimando alla lonza infernale (per il tema erotico di questo testo). In entrambi i casi si tratta di riferimenti sì possibili, ma non particolarmente probanti.

<sup>262</sup> Per il carattere elitario della comunicazione allegorica si veda MURRIN 1969, 47.

cavalleresco. A partire da questa figura il pubblico poteva fare determinate inferenze valoriali, in base al precedente dantesco e alle chiavi di lettura che al riguardo offriva il filtro del commento.<sup>263</sup>

*1.1) Alegoria cantu monorithmicho ad gentiles Marietam et Genevram Strottias*

Partiamo con II, 22 – *Alegoria cantu* –, componimento che ricorre a immagini molto importanti prelevate dalla *Commedia*. Come indicato dal commento di Zanato e dalla critica, il fatto che il poeta si rivolga direttamente, a donne gentili e pietose (v. 6), riporta ai vari casi analoghi nella *Vita nuova*, ma ci sono aspetti più interessanti. Nonostante il dolore, il poeta vuole ricordare e raccontare la sua esperienza, così nella IV stanza descrive la condizione passata di felicità in termini bucolico-edenici:

Splendeami al viso il ciel tanto sereno  
che nul zafiro a quel termino ariva,  
quando io pervenni a una fontana viva  
che asebrava cristal dentro al suo seno.  
Verdegiava de intorno un prato pieno  
di bianche rose e zigli  
e d'altri fior' vermigli,  
tal' che ne la memoria mia rendéno  
queste Isole Beate, là dove era,  
dove se infiora eterna primavera.

Ritroviamo l'ambientazione rigogliosa del *locus amoenus*, dell'Eden purgatoriale, con tessere di repertorio simili a quelle del I libro degli *A. L.*<sup>264</sup> Ma ora questa descrizione serve a mettere ancor più in evidenza la realtà di una seduzione pericolosa che porta alla morte. La natura descritta è quella primaverile di un verdeggiante prato, pieno di fiori come quello di Matelda (e il v. 37 riprende *Purg.* XXIX 148), ma dietro questi luoghi ammalianti si nasconde una minaccia, la stessa dei giardini incantati e artificiali dell'*O. I.*: «Non avia visto a guardia de il tesoro / tra l'erbe il frigido angue» (II, 22, 15-16), con 'tesoro' che instaura un legame con la fata del tesoro nel poema, Morgana che seduce e attrae con ricchezze e bellezza. È il rischio dei piaceri terreni se non sono

---

<sup>263</sup> Nelle letture cristiane della IV egloga, la figura del serpente ha sempre giocato tra l'altro un ruolo centrale, per la sintonia con l'immaginario biblico. Ad esempio Benvenuto parlava di una possibile interpretazione del serpente virgiliano come diavolo, cioè la tentazione che aveva determinato la caduta dei primi parenti dall'Eden (**Ben. Vir.**, carta 21, commento a *Egl.* IV 23-24). Ricordiamo poi che Dante, proprio nei canti del Paradiso Terrestre, in due occasioni – *Purg.* XXXII 31-33 e XXXIII 34-36 – fa riferimento al serpente, cioè alla tentazione che aveva interrotto in passato la condizione edenica. Nel secondo caso usa il termine serpente per riferirsi al drago comparso nell'allegoria a distruggere il carro della Chiesa, e questo drago aveva una coda e altri tratti propri del Gerione infernale (quel Gerione ricordato all'ingresso nell'Eden, e che vedremo importante nell'immaginario allegorico boiardo all'interno degli episodi del poema).

<sup>264</sup> Il cielo sereno rimanda a *Purg.* XXX 24; la «fontana viva» è sintagma in cui è presente l'aggettivo che caratterizza la foresta edenica a *Purg.* XXVIII 2, e nella strofa successiva lo stesso specchio d'acqua è detto «chiaro fonte» (v. 42), ripresa esatta da *Purg.* XXX 76, una fonte che però «ridendo occide». Anche Buoninsegni riprende il «chiaro fonte» in II, 199 per connotare l'ambientazione bucolico-edenica. Teniamo presente che fonti incantate tornano nella successiva canzone allegorica di Boiardo, nei regni incantati del poema, e anche nella VI egloga volgare. Il fonte pericoloso è elemento tipico nelle allegorie, pensiamo alla «fontaine perilleuse» della *Rose*, referente diretto per la fontana di *A. L.* III, 59 legata al mito di Narciso, proprio come nel romanzo francese.

vissuti nel segno della misura: ciò rappresenta il serpente, già di biblica memoria, e con lo stesso valore lo ritroviamo anche nel penultimo componimento degli *Amores*, l'altra canzone morale allegorica. L'immagine del serpente nascosto tra l'erba era già presente in Virgilio, e poi era passata per modelli come Petrarca e Giusto.<sup>265</sup> È stato ricordato anche Dante, ma non si è sottolineato a sufficienza che l'uso boiardesco dell'immagine, nel suo significato ideologico e valoriale, appare connesso in modo rilevante con l'impiego allegorico che Dante ne fa in *Purg.* VIII 98-100, in relazione alla fine del paradiso terrestre a causa del cedimento alle tentazioni che producono morte e sofferenza: «una biscia, / forse qual diede ad Eva il cibo amaro. / Tra l'erba e ' fior venia la mala scriscia», immagine che i commenti spiegano chiaramente come «daemon nunc armatus ad tentandum istos nobiles spiritus variis delectabilibus», cioè false speranze di gioia e felicità che portano al dolore.<sup>266</sup> Il fatto che l'«angue» di Boiardo vada collegato a quello dantesco ci sembra sottolineato dalla ripresa del v. 100 del canto purgatoriale da parte dell'io lirico nella V stanza, quando vede «tra l'erba e ' fior' venir» un destriero (v. 43), tessera notata nel commento di Zanato, ma non abbastanza valorizzata.<sup>267</sup> L'amante, in quel contesto di bellezze naturali, si fida della

---

<sup>265</sup> In Petrarca abbiamo un'occorrenza nel *Tr. Cup.* III, dove indica la passione dura. È più rilevante però *Rvf* XCIX, 6, sonetto rispetto al quale si registra una sintonia con Boiardo sul tema del cambiamento morale: il poeta invita ad abbandonare i prati dei piaceri terreni, dove si nascondono insidie, per 'levare' il cuore a uno stato più felice. Certo Boiardo e i suoi lettori potevano aver in mente questo riferimento davanti alle scene di *A. L.* Ma in *Rvf* XCIX lo sviluppo del tema è comunque ridotto, le immagini non sono approfondite, e non si trovano elementi che invece emergono in Boiardo, specie più avanti in III, 59, e che sono dovuti al modello dantesco. L'immagine del serpente nell'erba compare in Giusto – nella forma «se anida l'angue soto fronde» – in una rima sparsa (CCVII, 18), ma ci sembra più interessante la menzione del serpente nel polimetro *La notte torna*, anche se lì manca l'erba: l'animale «guardava il mio tesoro» (v. 35). Il componimento non presenta una svolta penitenziale, ma comunque l'amante rimprovera le sue scelte e si dà la colpa per la sofferenza che sta vivendo, assume un atteggiamento di raccoglimento e autocommiserazione, nomina Dio e anche se la storia sentimentale è conclusa, rimangono malinconia e amarezza. Per un testo filologicamente più curato del polimetro e per una sua lettura, si veda PANTANI 1998.

<sup>266</sup> Già CAVALLO 1991, 100 aveva indicato la fonte dantesca con alcune brevi note tematiche. Sulla fortuna dell'immagine del serpente nascosto nell'erba, dall'antichità al Rinascimento passando per Dante si veda ACCIARINO 2018, che ritiene però fondamentale soprattutto la mediazione petrarchesca durante l'umanesimo. Lo studioso offre anche suggestioni relative alla mediazione possibile da parte dei commenti, sebbene in un'ottica di fonti erudite. In particolare nel caso di Boiardo (Ivi, 134-136), per il dettaglio della pelle verde della serpe, specificato in III, 59, 30, allude ad una possibile derivazione dalla glossa di Boccaccio a *Inf.* VII, dove c'è questo elemento. Ma è una caratterizzazione generica, dire che la pelle del serpente assomiglia al prato e così può mimetizzarsi, implica già il colore verde, non è un elemento per cui non sia necessario pensare ad un riferimento preciso. Tra l'altro lo stesso studioso prosegue ricordando come in realtà l'indicazione della pelle verde, in riferimento all'immagine del serpente nascosto, circolasse anche in proverbi, florilegi e testi naturalistici. In ogni caso, per l'efficacia comunicativa, nel contesto allegorico di queste canzoni boiardesche, il riferimento comune più rilevante per il senso del messaggio appare *Purg.* VIII e non il canto infernale. E in ogni caso abbiamo già fatto presente come a livello di circolazione convenga pensare al commento di Benvenuto e non a quello di Boccaccio.

<sup>267</sup> La memoria dantesca viene ripresa e scomposta lungo il testo, distribuita in più luoghi e collegata ad elementi diversi (non solo il serpente ma anche il cavallo), per far riverberare attraverso più immagini il valore morale consegnato dalla strategia intertestuale e importante per il messaggio. Il « destrier fremente» (v. 44) poi ricorda anche la passione come cavallo senza freno di I, 43, in risonanza con quanto Benvenuto diceva commentando *Inf.* V. In II, 22 troviamo elementi che possono riportare al canto infernale, come già dicevamo: nella III stanza Boiardo riprende e capovolge l'assunto di Francesca sul ricordare il tempo felice quando si è sofferenti; al v. 22 l'io lirico dice che «fu' preso» dalla passione, verbo significativo della condizione dei lussuriosi; nella VI stanza compare una rima con il termine «guai», come in *Inf.* V, anche se la serie completa è in II, 44. In generale si può anche osservare che la voce poetica offre un racconto memoriale delle sue esperienze, del passaggio dalla felicità sperata al dolore, e ciò ricalca l'andamento dell'intervento di Francesca nei versi danteschi.

promessa di felicità e cede a quella che si rivelerà un'«esca atrativa» (v. 71) ingannosa.<sup>268</sup> Il *locus amoenus* è una trappola, come si ribadisce anche nel sonetto III, 10, pure a carattere allegorico, con la fiera che è la donna dura ma anche la passione stessa, in contrasto con l'ambientazione ancora una volta edenica. Nella canzone allegorica II, 22 comunque, quando l'io del poeta si prepara a godere gli «eterni odori», «l'erbe gentile», i fiori e le rose (IX stanza), riappare la serpe annunciata dalle allusioni precedenti. La passione – «antiquo foco» al v. 28 (forse memore dell'«antica fiamma» di *Purg.* XXX 48) – causa dolore, con il capovolgimento del mito bucolico che segna tutto il II libro e anche il III. E in questa direzione si può vedere un altro elemento: la rima *Minerva:proterva* ai vv. 59-60 viene da *Purg.* XXX 68-70, ed è particolare il passaggio dall'immagine delle «fronde di Minerva», nel contesto dell'Eden dantesco, allo «scudo de Minerva» in Boiardo, immagine dura per la vicinanza alla semantica della lotta d'amore, in cui l'io lirico appare sconfitto.<sup>269</sup>

### 1.2) *Moralis Alegoria cantu tetrametro*

Il componimento *Moralis alegoria* (III, 59) riprende il filo conduttore di II, 22, sviluppandolo alla luce della fase penitenziale. Torna in questa canzone l'immagine dei lacci con cui la donna («falsa amante», III, 59, 6) incatena il poeta (accadeva in II, 22, 11, e altri lacci che imprigionano torneranno con Morgana). Anche qui abbiamo spazi bucolici, bellezze che sono però inganni pericolosi, e soprattutto torna il serpente fra l'erba (III, 59, 29 «Uno angue ascoso sta tra l'erbe e' fiori»).<sup>270</sup> In quest'ultima canzone degli *Amores* al serpente si accompagnano anche altre immagini allegoriche, memori di Dante: la «loncia» della II stanza e la sirena della IV, che «occide» (v. 44) chi si invaghisce di lei. In Dante la sirena-strega compariva nel XIX canto del *Purgatorio* e veniva messa in luce la falsità di questa figura che ingannava chiunque l'avesse guardata, nascondendo la sua bruttezza. Questa caratteristica torna anche nel testo di Boiardo, ma proiettata

<sup>268</sup> Si tratta di un vero e proprio giardino edenico che però alla fine mostra la sua natura ingannevole. Pensare al giardino è in linea con quanto accade nel sonetto II, 24 dedicato a Guido Scaiola, che segue poco dopo questa canzone: lì compare proprio la contrapposizione tra giardino e deserto di sofferenze. Facciamo presente che anche Niccolò da Correggio ricorre all'immagine dell'esca amorosa che inganna all'ottava 5 della sua versione della *Fabula* di Amore e Psiche.

<sup>269</sup> L'atteggiamento duro era anche della Beatrice edenica, ma con tutto un altro valore, perché teso ad accompagnare la fase di pentimento di Dante, non dettato da crudeltà e disdegno. In altri contesti questo riferimento dantesco alle fronde di Minerva verrà mantenuto nel suo valore semantico, come con Buoninsegni nella V egloga, dove diventa la ghirlanda di Pallade, o anche Poliziano nelle *Stanze*, II. 28, che mantiene la rima e usa l'espressione «pianta di Minerva» (altro contesto con elementi bucolico-edenici nelle ambientazioni, si veda CABRINI 2000).

<sup>270</sup> Nel caso della canzone II, 22 troviamo il termine «anguè», che rimanda all'occorrenza dantesca di questa immagine in *Inf.* VII, ma l'aggettivo «frigido» rimanda alla fonte base virgiliana. Il prato è indicato in entrambi i casi da Boiardo come «tra l'erba e' fiori», seguendo l'ordine usato da Dante in *Purg.* VIII per i due elementi. Petrarca invece ad esempio in *Rvf* 99 inverte la successione dei due termini. Certo si tratta di un'immagine topica e diffusa, presente anche nel canzoniere Costabili, sebbene in quel caso senza «tra l'erba e' fiori», perché l'anguè si nasconde solo «dentro l'herba» (sonetto *Io sento el viver mio volar più forte* v. 13).

sulla primavera stessa, stagione dell'inganno della passione: «co il viso dipinto» (v. 3) allude ai colori della fioritura, inganno che provocherà altro dolore.<sup>271</sup> Ma contro la seduzione ingannevole si propone alla fine l'elevazione morale, pure connotata da riferimenti danteschi: il «còl fronzuto» su cui conviene salire (v. 34), il monte sulla cui cima si ha «vita sicura» (v. 60), elementi che rimandano al colle edenico, prefigurato già nel I canto dell'*Inferno*, e raggiunto alla fine del *Purgatorio*.

La prima parte degli *Amores* mostrava tono e stilemi edenici per la rappresentazione di un'età aurea – edonistica – all'insegna del rapporto felice con la donna, nell'esaltazione delle gioie vitali terrene, adatte alla giovinezza. Ma questa felicità – così come il mito – è troppo fragile per durare (la donna è *legiera* come la lonza), e la crisi sfocia in una passione incontrollata. Dopo il dolore, i dubbi e le incertezze, subentra una nuova consapevolezza, si va verso la misura delle passioni – atteggiamento stoico, verrebbe da dire.<sup>272</sup> Dante aveva preso la via dell'altezza, quella segnata e indicata dalla donna; Boiardo (come prima Giusto) vive un forte dolore a causa della donna che si mostra crudele, e ciò porta al distacco morale, percorso espresso attraverso strategie intertestuali che guardano al modello dantesco, a luoghi come *Inf.* I, *Purg.* VIII e XIX, all'immaginario edenico, e poi vedremo negli episodi del poema anche ai canti di Gerione.<sup>273</sup> Questo patrimonio di immagini e significati di riferimento consegna valori importanti per la costruzione boiardesca, ma anche attraverso la mediazione esegetica, nota all'autore e al suo pubblico attraverso la lettura o personale e quelle pubbliche, anche se il filtro ricettivo esercita un'azione più evidente nella compagine testuale del poema.

## 2) REGNI MAGICI E PROVE ALLEGORICHE

Gli aspetti ideologico-morali delle canzoni sono dovuti anche all'azione dei filtri esegetici che condizionavano la lettura della *Commedia* a Ferrara, e ciò emerge soprattutto evidenziando le

---

<sup>271</sup> Boiardo si ricorderà dell'immagine della donna ingannevole col viso dipinto anche in una sua opera successiva, cioè nel *Timone*, in particolare in occasione della descrizione – anche lì allegorica – della figura di Richeza.

<sup>272</sup> E ricordiamo che nel primo momento penitenziale, in II, 57, si recuperava un sintagma proprio da *Purg.* I, il canto di Catone. E nel suo commento alla canzone allegorica finale Zanato accosta il piglio morale dell'io lirico – che riprende chi si lascia prendere dalle gioie terrene – al Catone dantesco che riprende chi si attarda davanti alle seduzioni, ed esorta invece a salire il monte.

<sup>273</sup> Gerione è d'altronde un rimando ben presente a Boiardo e ai suoi lettori, e sembra spendibile anche nella lirica della donna crudele, seducente e ingannevole, proprio per la convergenza sul tema della frode. Così in II, 19, 11 si trova l'espressione «benegna fazza», che ha attirato l'attenzione di Zanato. L'aggettivo *benigno* è attestato anche in *Rvf e Bm*, ma non il sintagma esatto, in realtà assente anche in Dante, almeno direttamente. Quando deve descrivere Gerione, a *Inf.* XVII 10-11 dice «La faccia sua era faccia d'uom giusto, / tanto benigna avea di fuor la pelle», per poi descrivere il resto della creatura per i suoi tratti mostruosi. La faccia benigna è connotato della frode, un'apparenza ingannevole che nasconde il male. Questa idea potrebbe aver portato Boiardo a recuperare questa immagine proprio perché la donna mostra «in forma suave un cor feroce, / in abito gentil l'animo atroce» (vv. 6-7).

relazioni delle canzoni con gli episodi allegorici dell'*Inamoramento*, come il giardino di Falerina e le avventure del regno di Morgana<sup>274</sup>

Lungo tutto il poema, nelle loro venture, i cavalieri boiardeschi incontrano diversi luoghi soprannaturali, abitati da fate o negromanti che con sortilegi allontanano gli eroi dai loro ruoli sociali, facendoli cadere nell'oblio o imprigionandoli, finché un altro personaggio non arriverà a liberarli distruggendo il regno stesso. Queste avventure hanno un carattere allegorico, si costruiscono attraverso una serie di dettagli che fanno da 'velame' ad un significato morale importante per il percorso di formazione verso l'equilibrio delle passioni. Questo intento comunicativo si serve sia di opere classiche che di opere medievali, come il *Roman de la Rose* e la *Commedia* di Dante.

Ci concentreremo soprattutto sui due regni allegorici del II libro, quelli più legati alle canzoni degli *A. L.*, anche a livello compositivo. Ma va comunque ricordato che già nel I libro incontriamo luoghi analoghi con Dragontina e Medusa, rispettivamente nei percorsi di Orlando e Rinaldo.

### 2.1 *Dragontina e Medusa*

La vicenda di Dragontina si colloca subito dopo l'incontro di Orlando col frate vile e codardo (I, VI), contrappunto al valore del cavaliere che assume qui anche una declinazione ulissiaca, dato che la figura religiosa introduce nel racconto una ventura contro un mostro monocolo, che sarà lo stesso Orlando a sconfiggere, mentre il frate scappa, come aveva già fatto in precedenza, abbandonando gli altri prigionieri della terribile creatura al loro atroce destino.<sup>275</sup> Subito dopo questo episodio Orlando prosegue il cammino per raggiungere Angelica, ma su un ponte incontra una dama che tiene fra le mani una coppa di cristallo, e lo invita a bere. Il paladino non sospetta inganni, anche perché la donna parla con «dolce favella» e mostra un «viso umano» (I, VI, 44). Ma si sbaglia (I, VI, 45-46):

Comme ha bevuto, non fa longo stalo  
Che tuto è tramutato a quel ch'egli era,  
Né scia perché qui venne o come o quando,

---

<sup>274</sup> Teniamo presente poi che all'inizio dell'avventura con Falerina nel regno d'Orgagna (prime ottave del canto II, IV), è l'autore a ricordare le passate rime d'amore, e a stabilire così un legame con il canzoniere, nello specifico alludendo ad un cambiamento ormai intercorso, e dunque alla relativa fine della fase gioiosa.

<sup>275</sup> La viltà è contrapposta al vero valore di un paladino, e Orlando, che aveva da poco vinto un duello contro un gigante, cade in una trappola e resta imprigionato in una rete resistente senza avere a disposizione la sua spada, rimasta per terra. Passa il vecchio frate che per non correre il minimo rischio – anche solo di ferire il cavaliere – si rifiuta di soccorrerlo all'inizio, e dopo un tentativo poco convinto lo invita addirittura a rassegnarsi alla morte. In questo contesto ci sono tessere memorie di *Inf.* III: «Ogni speranza al tuto l'abandona» (I, VI, 15); il vecchio ha la barba bianca (16), caratteristica di Caronte, pur nella diversità delle due figure; paura e viltà determinano ogni gesto del religioso. Tra l'altro si può anche osservare che nel commento a *Inf.* III Benvenuto, unico fra gli esegeti, nello spiegare che ci vuole ardore e valore per scendere agli inferi, parla poi della dinamica della discesa e della topografia dell'Ade facendo riferimento proprio a Ulisse.

Né si egli è un altro o si egli è pur Orlando.

Angelica la bella gli è fugita  
Fuor dela mente, e lo infenito amore  
Che tanto ha travagliata la sua vita;  
Non se ricorda Carlo imperatore;  
Ogni altra cosa ha de il petto bandita:  
Sol la nova dongela gli è nel core.  
Non che di lei se spera aver piacere,  
Ma sta sugeto ad ogni suo volere

Questo magico liquore ricorda quello della tradizione cavalleresca, che allontana gli uomini dai loro legami sociali, producendo un innamoramento totalizzante. L'individuo viene mutato nella sua natura, in modo simile a quanto Dante diceva parlando di Circe a *Purg.* XIV, 40-42:

ond'hanno sì mutata lor natura  
li abitator de la misera valle,  
che par che Circe li avesse in pastura.

Il riferimento alla maga antica serve a indicare la degenerazione morale nei comportamenti di una comunità, quando gli individui agiscono ridotti alla stregua di bestie. Ciò nel canto dantesco era collegato proprio alla corruzione del mondo cortese (*Purg.* XIV, 109-111):

le donne e ' cavalier, li affani e li agi  
che ne 'nvogliava amore e cortesia  
là dove i cuor son fatti sì malvagi.

Il commento di Benvenuto glossa questi uomini come «mutati ab amore in odium, a curialitate in cupiditatem», e vedremo Orlando, sotto l'effetto del fonte d'oblio, attaccare anche suoi compagni e persone per cui prova affetto, come Astolfo e Brandimarte.<sup>276</sup> La curialità va intesa come ruolo morale e sociale, aspetto a cui il paladino rinuncia nel sottrarsi ai suoi doveri verso Carlo per seguire Angelica, anche se all'inizio si mostrava consapevole che il desiderio lo stava facendo sviare e se ne rimproverava (pur non potendo farne a meno), mentre ora con Dragontina l'oblio è totale.<sup>277</sup>

---

<sup>276</sup> L'uso di pozioni di parte di Circe era elemento ben noto del mito, per cui non occorrono riferimenti puntuali, ma è comunque interessante notare che Benvenuto è il solo commentatore a ricordare le pozioni velenose con cui la maga tramutava gli uomini in animali, indicando poi nell'immagine il valore di un mutamento morale delle «*qualitates animorum*», anche se il mito faceva riferimento solo alle «*figuras corporum*». Landino invece non si soffermerà affatto sulla figura di Circe, così come non si interessa al legame di questo canto col mondo cortese.

<sup>277</sup> Il regno della fata conduce i cavalieri all'inattività, e dunque all'ignavia che aleggia come rischio ora per Orlando, e prima per Rinaldo, in un episodio che vedremo nel prossimo capitolo, a causa degli imbrogli di Malagise. È il tema che si lega alle riprese da *Inf.* III, e così anche quando Brandimarte è costretto a bere il magico liquore vediamo che «Non ha speranza più, non ha timore / Di perder lodo o vergogna acquistare. / Sol Dragontina ha nel pensier presente, / E de altra cosa non cura niente» (I, X, 6): una condizione come quella degli ignavi per l'appunto, a cui non interessa della lode gloriosa o dell'infamia (si veda la nota espressione di *Inf.* III). I cavalieri da Dragontina passano il tempo «nela logia a ragionar de amore» (I, XIV, 42), passatempo cortese sì, che non può però essere totalizzante, perché il cavaliere deve dimostrare il suo valore (I, XIV, 45).



Ormai indotto all'oblio, Orlando entra nel giardino di Dragontina, uno dei falsi eden dell'*Inamoramento*: la primavera perenne nasconde l'errore, non è un vero paradiso terrestre ma un'immagine artificiale. Sotto una loggia il cavaliere vede un dipinto, che per il lettore diventa commento visivo alla vicenda in corso:<sup>278</sup> la storia di Ulisse e Circella, raffigurati in chiave cavalleresca. La scena è talmente realistica, «Si seppe quel maestro lavorare / Che la natura vi sarebe vinta» (I, VI, 49), con un'espressione che rimanda ai fregi di *Purg.* X, 33 – «la natura li avrebbe scorno» – come suggerì già Foffano. Questa loggia istoriata – come altre nel corso del poema – dovrebbe avere per chi la osserva la stessa funzione delle immagini che accompagnano le balze del monte penitenziale: educare l'animo e allontanare dagli errori e dai rischi, contro cui le storie raffigurate fanno da monito. Il dipinto mostra una giovane fanciulla, bella e seducente, che in riva al mare, con la sua dolce voce, attirava chiunque passasse, e poi lo tramutava in bestia.<sup>279</sup> Ma un giorno giunse un cavaliere che «con bel viso e con parlar suave» fece innamorare la donna follemente: sono le caratteristiche della seduzione ingannevole (attribuite di solito alle maghe), quelle con cui era apparsa Dragontina a Orlando. Dragontina è figura della falsità: il «gentil semblante» e la «voce umana» (I, IX, 69) nascondono una «falsa putana» che compie «fraude» (69; falsa era la Circe di *Purg.* XIX, che Benvenuto glossava anche come «meretrix»),<sup>280</sup> dotata di «malicia» (70), abitatrice di un «falso giardino» (72), praticante la «nigromancia» (73). Lo stesso nome risulta parlante perché Dragontina riporta al drago, che in Dante, come sottolineato da Benvenuto e non solo, è Gerione, immagine di frode.

Comunque, presa dall'attrazione per Ulisse, la maga Circella cade nei suoi stessi inganni e beve il filtro. La storia insegna che contro l'inganno minaccioso bisogna sapersi destreggiare anche grazie all'astuzia, che non è malizia in questo caso, ma difesa. Però il paladino boiardesco non ci riesce: Orlando rimarrà imprigionato fino a quando Angelica non arriverà al giardino col suo magico anello, che scioglie ogni incantesimo, distruggerà il regno (I, XIV), liberando così anche

---

<sup>278</sup> Sul ruolo dell'ecfrasi nel poema Si vedano BOCCASSINI 1999 e DE CAPITANI 2010. È in ogni caso un espediente letterario diffuso, anche un testo come il *Teseida* molto importante per Boiardo, dove vicende esemplari sono istoriate sulle pareti all'interno del tempio di Venere (VII, 51 e sgg.)

<sup>279</sup> Circe viene accostata proprio all'immagine di una sirena, come faceva Benvenuto nel commento a *Purg.* XIX, dove ancora emerge il tema della seduzione che fa morire. E nel poema più avanti vedremo queste caratteristiche nella maga Alcina, sorella di Morgana.

<sup>280</sup> Anche Angelica presenta, nel corso del poema, diversi tratti che la accomunano a queste incantatrici false, e possiamo notare anche certe scelte lessicali che vanno chiaramente in questa direzione, come quando Marfisa la definisce così: «meretrice iniqua e prava / Piena de frode e de incantatione» (I, XX, 43).

Orlando e gli altri cavalieri (la dama in realtà stava solo cercando combattenti che l'aiutassero a fronteggiare l'assedio di Albracà).<sup>281</sup>

L'altro regno del I libro è l'«Orto di Medusa», nella novella di I, XII: si tratta della prova che Tisbina assegna a Prasildo prima di concedergli il suo amore, in realtà con l'intenzione di evitare che l'uomo si suicidi, e convinta che la ventura stessa lo porterà a dimenticare la sua passione, irrealizzabile dato che lei già ama Iroldo.<sup>282</sup> Nel giardino si trova un albero, chiamato «Tronco de il Tesoro», che ha rami d'oro e frutti di smeraldo (I, XII, 27), e il cavaliere dovrà portare un ramo alla dama. L'impresa si ispira al mito classico delle fatiche d'Ercole, all'episodio del Giardino delle Esperidi, ma l'elemento del tesoro prefigura anche il più articolato regno di Morgana, fata del Tesoro, del II libro di *O. I.* Anche in questo magico giardino vive una fata, guardiana dell'albero straordinario (I, XII, 34):

Chiunque la vade perde la memoria  
E resta sbigotito nela mente;  
Ma se lei stessa vede la sua faza,  
Scorda il tesoro e de il giardin se caza

Il suo nome – Medusa – ci riporta al mito di Perseo, ma l'aspetto del giardino è quello dei luoghi incantati dei modelli romanzi, a partire dalla presenza di varie personificazioni allegoriche (Vita, Morte, Povertà, Richeza, Avaricia), come nel *Roman de la Rose*, riferimento qui attivo.

In questo caso non sono stati individuati particolari aspetti riconducibili a Dante, l'episodio poi è di breve estensione e altre fonti sono più rilevanti.<sup>283</sup> Notiamo però che, quando Prasildo attua lo stratagemma dello scudo per sconfiggere Medusa, questa reagisce così (I, XII, 39):

Come se véde, fu gran maraviglia,  
Che esser crédete quel che già non era,  
E la sua faza candida e vermiglia  
Parve di serpe teribil e fiera.  
Lei paurosa a fugir se consiglia,  
E via per l'aria se ne va ligera.

---

<sup>281</sup> Si vedano CAVALLO 1993, 42-49 e GALBIATI 2018, 40-42. Va poi ricordato il legame osservato già dagli studiosi con la VI egloga volgare, dove si dice che per bere al fonte amoroso senza rischiare la vita occorre servirsi dell'inganno.

<sup>282</sup> Sull'avventura presso Medusa, oltre alla bibliografia che poi indicheremo per la novella di Tisbina, si vedano in particolare CAVALLO 1993, 65 e GALBIATI 2018, 86-87.

<sup>283</sup> È stata segnalata, già da CREMANTE 1970, 182, la caratterizzazione dell'Avaricia – «Benché abia molto, sempre più richiede» (I, XII, 36) – che ricorda l'immagine della lupa dantesca, cioè una delle raffigurazioni allegoriche del poema. CANOVA 2018, 18 ha segnalato per la porta di Povertà in questo episodio allegorico un possibile rimando a *Par. XI* 58-60, che però non ci convince del tutto, per l'assenza di stringenti legami testuali e valoriali (l'accostamento tra Prasildo e San Francesco non ci sembra trovare reali motivazioni, né nella ricezione né nell'episodio boiardo in sé).

La fata è «falsa incantatrice» (I, XII, 40), come tutte le altre maghe del poema di cui Circe è il prototipo. Nell'ottava appena riportata vediamo un piccolo esempio del *topos* del doppio ritratto, che proprio in Dante trovava un'applicazione interessante per la strega-sirena di *Purg.* XIX, identificata da Benvenuto con Circe, definita *incantatrice*.<sup>284</sup>

## 2.2 Orlando nel giardino delle insidie allegoriche

È nel II libro del poema che troviamo i due regni allegorici più importanti, quello di Orgagna con il giardino di Falerina, e quello di Morgana, entrambi all'inizio del nuovo libro, in una fase compositiva che si intreccia alla fine del lavoro sul cantiere lirico.

Dopo aver soccorso alcune persone, tenute prigioniere per esser condotte «al serpente, / Il qual divora tute» (II, III, 50), Orlando resta solo con Origille, *femme fatale* appena salvata e che il paladino aveva già incontrato nel I libro, quando l'aveva sedotto e poi ingannato, e qui si ripete la stessa dinamica: Orlando è succube della passione erotica, anche se senza grandi successi perché «mal scorto» (II, III, 66), e cadrà ancora vittima della malizia femminile (durante la notte Origille scapperà portandosi via il cavallo e la spada del cavaliere).

Orlando si stava dirigendo proprio da Falerina, perché Angelica gli ha assegnato il compito di distruggere il giardino incantato (secondo lui come prova d'amore, in realtà la donna voleva solo allontanarlo dallo scontro con Rinaldo sotto le mura di Albracà per evitare che il conte uccidesse il suo amato).<sup>285</sup> Giunto nei pressi del regno misterioso, Orlando incontra una dama su un cavallo bianco, che prima lo esorta ad allontanarsi ma poi, davanti alla fermezza del cavaliere nel suo proposito, gli offre consigli e indicazioni per affrontare la difficile prova.<sup>286</sup> L'avventura vera e propria inizia nel canto II, IV, dopo che la dama ha consegnato a Orlando un libro con tutte le istruzioni per superare la sfida. Per non esser divorati dal serpente-drago (II, IV, 5), occorre essere casti da almeno tre giorni. La cosa dispiace a Orlando, che avrebbe volentieri goduto della presenza

---

<sup>284</sup> Benvenuto nel commento a *Purg.* XIV – dove si parla di Circe e i suoi incanti – faceva poi anche riferimento a Medusa in una glossa riferita ad un altro mito di pietrificazione, rimandando al canto infernale dove compariva la Gorgone, e specificando che Medusa «convertebat homines in saxum», dunque gli faceva perdere la loro natura, come Circe trasformandoli in animali. Lo stesso Benvenuto ricordava nel commento a *Inf.* IX come nel mito anche alla figura di Medusa fosse legato un doppio ritratto, perché «fuit olim pulcerrima, et aspectus talis reddit homines immemores, obliviosos», prima di assumere il suo aspetto mostruoso, deformazione dovuta alla libidine che rappresenta. Anche Lana aveva fatto presente questo aspetto, e poi Landino continuerà su quest'ultimo punto, riferendo i due aspetti della gorgone, ma non si sofferma invece su Circe né in *Purg.* XIV né in *Purg.* XIX.

<sup>285</sup> Sotto le mura della città assediata, alla negativa figura di Angelica – assimilabile alle fate ingannatrici del poema – si contrappone la valorosa e nobile Marfisa, come suggerito dallo stesso autore a I, XXVII, 60 quando dice «Angelica a costei già non somiglia». E infatti nell'ottava precedente la guerriera compare con «ochi vivi assai più ch'una stella», che ricorda il «Lucevan li occhi suoi più che la stella» detto di Beatrice a *Inf.* II, 55 (*stella* in rima con *favella* proprio come in Dante, anche se lì c'era un'«angelica voce» e qui invece abbiamo l'«ardita favella», proprio perché si tratta di una guerriera).

<sup>286</sup> Si verrà a sapere che Falerina aveva predetto la distruzione del suo giardino per mano di un paladino di nome Orlando, e per questo aveva anche fabbricato una spada in grado di uccidere le persone affatate e invulnerabili, convinta però che la profezia si sarebbe avverata comunque, come in effetti accadrà.

di Origille, ma il paladino decide di astenersi, dimostrando un certo controllo sulle passioni (anche se affronta l'impresa su mandato di Angelica). Il giardino si presenta poi con tutte le caratteristiche edeniche viste già nel poema e nelle canzoni morali: dolce alla vista, con una fontana di «acqua viva», un bel palazzo, alberi e verdura rigogliosi (II, IV, 20-21), pianure dolci e boschetti, uccelli che cantano (23), insomma il classico *locus amoenus*, che nei lettori genera un determinato orizzonte d'attesa, presto però disatteso, proprio come accadeva nelle allegorie degli *Amores*.<sup>287</sup> Questo luogo si rivela falso e insidioso, un giardino pieno di creature da sconfiggere per raggiungere determinati obiettivi morali. Un'illusione stupenda che fa cadere in trappola, con la presenza di animali pericolosi con caratteristiche simili alle fiere delle liriche morali. Ma rispetto ad *A. L.*, dove comparivano già la sirena e il serpente, qui si aggiungono altri esseri mostruosi: un drago, un toro, un'arpia, un asino e un gigante.<sup>288</sup>

La prima sfida è quella col drago, creatura enorme con ali e coda, che fa da guardiano alla porta d'ingresso. Questi elementi possono ricordare la figura della frode in Dante, il gigante Gerione, che pure sta a guardia del passaggio per arrivare a Malebolge e presenta caratteristiche fisiche simili. A far pensare al mostro dantesco è poi il gesto di Orlando: deve salire in groppa al drago e «cavalcando tra le cosce il tiene» (II, IV, 18), come faceva Dante – su istruzione di Virgilio

---

<sup>287</sup> *Acqua viva* è lo stesso sintagma che Boiardo usa per le due fontane magiche della foresta d'Ardenne, e lo si ritroverà a III, VII, 22 per le acque del fonte del Riso, con le loro false lusinghe. Ricordiamo che anche in *A. L.* II, 22 il poeta parlava di una riviera seducente e pericolosa, indicandola come «fontana viva», e qui nel giardino di Falerina, al verso precedente quello del sintagma compare anche il termine *fontana*. L'episodio del regno di Orgagna è stato letto come rappresentazione di un anti-Eden in MURRIN 1980, 53-85, proposta valida e suggestiva anche se condotta in un quadro solo teorico-comparativo (attraverso confronti nell'ambito della teoria dell'allegoria con Omero, Virgilio, Spencer), e non storico. Sulla scorta di Murrin anche CAVALLO 1993, 90-95 imposta la sua lettura, e in particolare considera l'episodio un'allusione al *Genesi* e all'episodio della caduta. Si tratta di un'idea affascinante, e certo vari elementi di questa avventura entrano in risonanza con l'immaginario biblico, ovvio riferimento per testi e brani allegorici. Il patrimonio scritturale ha poi una presenza diffusa e interdiscorsiva, ed era il riferimento anche per la *Rose* e la *Commedia*, questi forse nel caso boiardo i diretti modelli attivi, che mediano poi anche l'antecedente. Infatti collegamenti individuati da Cavallo appaiono decisivi, come quando dice che nell'affermazione di Falerina sul giardino distrutto in un giorno ma costruito in sette mesi ci sarebbe un'eco abbassata della creazione divina (proposta secondo noi un po' debole e vaga, e che non offre nessuna ricaduta di senso particolare per l'episodio e il suo contenuto). Le strategie comunicative boiardesche ci sembrano trovare referenti più funzionali nella rielaborazione dantesca del sostrato biblico, come vedremo, anche attraverso collegamenti tematici e concettuali fra canti del poema proposti in sede esegetica. Su questo episodio si vedano comunque TIZI 1988, 267-269, per i rilevanti contatti con la canzone III, 59, e GALBIATI 2018, 63-69.

<sup>288</sup> Il totale delle prove è alla fine sette, e questo dato numerologico ha portato ZAMPESE 1994, 78 a proporre una valida lettura penitenziale del giardino di Falerina, pensando ai sette vizi capitali. Aggiungiamo che tale chiave di lettura è in linea con la svolta che segna il canzoniere. La studiosa ha poi suggerito di identificare le sette sfide con le sette P dantesche, immagine dei peccati corretti lungo le balze del monte purgatoriale. La natura allegorica dell'episodio conduce giustamente ad una lettura morale, il paladino deve allontanarsi da errori e difetti nel suo percorso (anche se poi la stabilità dei traguardi raggiunti si rivela fragile andando avanti nel poema). Il raffronto con Dante appare anche suggestivo, ma si tratta comunque dei sette peccati tradizionali, e perciò non occorre pensare a un modello preciso e univoco, anche perché fra il passo di *Purg.* IX in cui si introducono le sette P e le ottave di Boiardo non si registrano contatti. Questo aspetto importante per il messaggio implicito nell'episodio allegorico entra sì in risonanza anche con Dante, ma poggia il suo valore comunicativo su un patrimonio culturale noto. Altri aspetti invece saranno da ricollegare direttamente a Dante.

– per dominare Gerione e proseguire il cammino (*Inf.* XVII, 81-93).<sup>289</sup> Benvenuto spiegava come la virtù fondamentale in quel momento del viaggio dantesco fosse la *fortitudo*, la stessa fermezza che nella logica cortese deve dimostrare il cavaliere per fronteggiare sfide e insidie. E così questo accostamento funzionava per il pubblico ferrarese, avvezzo alla narrativa d'avventura, perché il Dante *agens* in quella scena superava una prova simile a quella delle *quêtes*, e dimostrava una virtù tipica dei paladini. Poi Gerione è il mostro dell'inganno che seduce con false apparenze nascondendo la sua vera natura, atteggiamento che corrisponde alla condizione dei falsi eden, dove la natura primaverile cela grandi pericoli dietro i bei colori, così come Gerione sopra aveva aspetto d'uomo benigno (*Inf.* XVII, 10-11) e sotto la natura malvagia del serpente.

Il cavaliere arriva in seguito presso un lago, dove si trova una sirena che canta e ammalia tutte le creature, inducendole al sonno, momento di incoscienza in cui può ucciderli, stesso rischio che correva l'amante lirico sempre in III, 59. Questa figura «mostra il vago, e 'l brutto tien ascoso» (II, IV, 36) e, dato che nel verso precedente compare «lago», abbiamo la rima al mezzo *lago:vago*, che Zampese ha ricondotto a *Purg.* XIX, 20-24 (*dismago:vago:appago*).<sup>290</sup> Per quanto il raffronto sia interessante, non abbiamo piena corrispondenza formale, anche se l'atteggiamento e l'aspetto duplice riportano alla sirena per come Dante la trattava nel canto purgatoriale. Orlando, seguendo le istruzioni del libro, supererà il pericolo, attraverso ad uno stratagemma ulissiaco: l'eroe greco si era tappato le orecchie con la cera, e il paladino farà lo stesso usando delle rose. In realtà il mito originale vedeva Ulisse legato all'albero della nave ma con le orecchie libere (i compagni le

---

<sup>289</sup> Anche se è una serie rimica attestata in più luoghi della tradizione, notiamo a II, IV, 45 *guerra:terra:serra*, significativa proprio in *Inf.* XVII. Ricordiamo poi che le varie prove che Orlando affronta in questo episodio sono ispirate al mito erculeo, che tanta fortuna aveva nella Ferrara estense (MONTAGNANI 1990, 272-280). Vero è che proprio «per il dettaglio narrativo più rilevante dell'episodio, ovvero la cavalcata dell'eroe sul mostro da sconfiggere» non si trovano riscontri nelle storie ovidiane e nei relativi commenti, e nemmeno nel *Teseida* col commento di Bassi (Ivi, 273). Tissoni Benvenuti nel suo commento ricorda, nelle *Fatiche* di Bassi, Ercole che cavalca il leone Nemeo, e certo si tratta di un legame possibile. Ma qui la lotta vede un drago, e anche per questo pensiamo che il gesto di cavalcare il mostro avversario possa legarsi al referente dantesco, in cui il gigante Gerione – ucciso da Ercole nella decima fatica – assumeva le fattezze di un drago, come sottolineato dai commenti, specie Benvenuto. Se gli altri esegeti poi non si soffermavano più di tanto sulla figura di Ercole parlando di questo canto, l'imolese dedica invece spazio nelle sue glosse a questo aspetto, rivelandosi così, all'interno del contesto ricettivo estense, il filtro in linea con l'esaltazione encomiastica dei principi che all'eroe antico dava tanta importanza, e così la matrice erculea della prova di Falerina e la mediazione benvenutiana convergono nelle istanze comunicative e valoriali.

<sup>290</sup> ZAMPESE 1994, 64-78 per l'episodio, qui in particolare 69. Zampese nota alcune presenze dantesche su cui torneremo, ma si concentra soprattutto sulle fonti classiche, o in generale su miti antichi nella mediazione offerta dal *Teseida*. Sulla doppia natura del mostro, diviso fra sopra e sotto, si noti che l'apparire mostrando solo la parte superiore del corpo era proprio ciò che faceva Gerione (*Inf.* XVII 8-9).

avevano tappate mentre remavano). Alcune versioni circolanti nel Medioevo avevano però introdotto questa variante, che anche Benvenuto segue quando commenta *Purg.* XIX, 19-24.<sup>291</sup>

La natura della sirena, col corpo diviso a metà fra una parte umana e l'altra di pesce, può farci pensare ancora una volta – sia per Dante che per Boiardo – a Gerione, che pure era mostro composito (uomo serpente e scorpione). Ricordiamo poi che i movimenti di Gerione nell'aria grazie alla coda erano accostati in Dante e nel commento di Benvenuto alla navigazione, al moto di un essere acquatico. Ma la cosa più interessante è l'espressione «mala bestia» (II, IV, 38), riferita alla sirena, che da una parte si lega ancora a Gerione e dall'altra porta verso una delle successive fiere dell'episodio allegorico.<sup>292</sup> Il sintagma potrebbe richiamare «bestia malvagia», usato per Gerione a *Inf.* XVII, 30, ma nel commento di Benvenuto, proprio nella glossa dedicata al cavalcare il mostro, l'espressione latina con cui ci si riferisce a Gerione è «mala bestia».<sup>293</sup> Più avanti nel canto una delle sfide sarà con la «fauna crudel», che pure ha una natura composita: «Viso di damma e peto e braze avia, / Ma tutto il resto d'una serpe ria» (II, IV, 68). Insomma parte superiore umana e parte inferiore da serpente, quasi una versione al femminile di Gerione, referente importante nella costruzione di tutto questo episodio.<sup>294</sup> La fauna viene poi connotata con un verso molto importante: «nascosa venia tra l'erba e 'fiori» (II, IV, 69) è espressione che rimanda a *Purg.* VIII, 100, dove si parlava della «mala striscia» che fa cadere l'uomo nel peccato (con assonanza rispetto al sintagma

---

<sup>291</sup> In realtà usava un espediente simile anche il protagonista di un altro testo cavalleresco, Uggeri il Danese, per sconfiggere un suo avversario che aveva una voce terrificante (si veda il commento Canova). Si tratta perciò di un elemento per cui né Boiardo né il suo pubblico avevano bisogno di pensare ad un unico referente. Dato che però Orlando si mostra anche in altri momenti del poema come un *alter* Ulisse, è interessante il fatto che l'imolese sia l'unico commentatore a riferire questa versione del mito. Né Lana né Pietro si soffermano invece a raccontare per esteso l'incontro di Ulisse con le sirene e Landino seguirà Benvenuto, ma senza introdurre nulla di più (salvo una lettura neoplatonizzante che però qui non è rilevante). Benvenuto così si mostra ancora una volta in risonanza col più ampio contesto discorsivo di autore e lettori.

<sup>292</sup> Va comunque osservato che Boiardo ricorre al sintagma «mala bestia» anche in un altro luogo, I, VIII, 64, per indicare il mostro di Rocca Crudele, pure lui in effetti con una natura composita come diremo. Ma ci sono altri punti di contatto fra i due mostri che vogliamo già ora segnalare: anche in quel caso al mostro erano offerti in sacrificio dei prigionieri (e pensiamo all'inizio dell'avventura, quando Orlando libera il 'futuro pasto' del serpente-drago); a Rocca Crudele Rinaldo cavalcava il suo avversario, proprio come qui fa Orlando.

<sup>293</sup> Oltre al commento dell'imolese, le altre poche attestazioni individuate (*BibIt*) sono nel *Morgante*, in un volgarizzamento quattrocentesco della *Navigatio Sancti Brendani* (dove indica un essere pericoloso incontrato durante il viaggio ultraterreno), e nella rima dantesca *Doglia mi reca*, dove indica un uomo lontano dalla virtù, e perciò ridotto a bestia. Se ci sono affinità tematiche, magari meno vaghe e generiche nel racconto del viaggio infero, il rapporto con Gerione e la sua esegesi ci sembra quello più significativo per i valori connessi e il contesto. Poi un'espressione simile verrà attribuita da Boiardo anche all'asino, detto «mala fiera» (II, IV, 61), espressione che oltre a questo luogo abbiamo trovato ne *La Spagna*, però in un contesto che non presenta affinità valoriale.

<sup>294</sup> Va poi detto che, dato lo stretto legame con le canzoni allegoriche, i presupposti di senso che il canto dantesco e i commenti pongono qui nel poema si estendono poi anche alla lettura delle liriche e alle inferenze valoriali da fare per i loro elementi allegorici.

«mala bestia»), e torna così l'immagine usata anche in *Amores* III, 59, 29.<sup>295</sup> L'imolese nella sua esegesi instaurava un legame rilevante fra il canto di Gerione e *Purg.* VIII quando, per commentare (*Inf.* XVII, 7-9)

E quella sozza imagine di froda  
sen venne, e arrivò la teste e 'l busto,  
ma 'n su la riva non trasse la coda

immagine dell'inganno, dice:

quia fraus semper aliquid reservat occultum, per quod acutius feriat, ita quod latet anguis frigidus semper in herba quam pascit.

Benvenuto riprende certo il virgiliano «frigidus anguis», modello di Dante nel canto purgatoriale, ma soprattutto instaura un legame fra i due passi, facendo di Gerione, rappresentante della frode, l'equivalente della prima causa di tentazione, che distrugge la condizione edenico-bucolica.<sup>296</sup>

Il serpente come insidia dell'*aurea aetas* sembra dunque il fulcro ideologico di riferimento anche in questo caso per Boiardo, certo memore non solo di Dante ma anche di Virgilio, che nella IV egloga diceva che l'età dell'oro poteva tornare perché il serpente veniva ucciso con l'arrivo del *puer* divino.<sup>297</sup>

Dopo aver superato le altre prove, in cui spesso i mostri sono caratterizzati con tratti infernali attraverso tessere da repertorio, l'avventura si conclude con la distruzione del giardino, stacando un ramo dalla pianta che vi si trova al centro (tutto un regno magico e allegorico che

---

<sup>295</sup> L'immagine ha una sua tradizione precedente, che rimonta a Virgilio e ha attestazioni anche in Petrarca (*Rvf* 99 e *Triumphus Cupidinis* III 157). Per ripercorrerne alcune tappe fondamentali rimandiamo al già citato ACCIARINO 2018, che si sofferma anche sul ruolo dei commenti, ma lavorando da una prospettiva storico-erudita e puntando sulle *Esposizioni* di Boccaccio.

<sup>296</sup> Dante faceva ricorso alla stessa immagine anche nel canto infernale degli avari e prodighi (*Inf.* VII, 84), sebbene rispetto a Gerione e *Purg.* VIII il contesto sia diverso, e crediamo sia qui meno rilevante. Facciamo presente che questo singolare collegamento è assente sia in Lana che in Pietro, anche Landino non lo riproporrà. Dato poi il carattere allegorico di questo episodio boiardesco, il legame con la figura di Gerione e con *Purg.* VIII appare ancora più funzionale visto che entrambi i luoghi della *Commedia* erano indicati dallo stesso Dante come allegorici. Per quanto riguarda poi *Purg.* VIII, si può notare un altro elemento in comune con Boiardo: la dama col cavallo bianco diceva a Orlando che non si poteva entrare nel giardino quando era buio, era obbligatorio aspettare che sorgesse il sole (II, IV, 9). Intanto va detto che la canzone III, 59 di Boiardo si apriva su un momento di alba, e dunque anche in questo c'è una sintonia fra i due luoghi. Ma può essere interessante ricordare che in *Purgatorio* il pellegrino deve fermarsi durante la notte, perché sarebbe rischioso proseguire il cammino senza la luce del sole, si potrebbe prendere la strada sbagliata e fallire il percorso di purgazione morale. È una regola generale nella struttura della seconda cantica, e fra gli altri posti la troviamo enunciata proprio nel canto VIII. Poi è vero comunque che il momento dell'alba come avvio dell'avventura è topico, e in Dante la descrizione di quest'ora della giornata offre molti modelli proprio purgatoriali (ZAMPESE 1994, 67-68).

<sup>297</sup> All'inizio dell'episodio di Falerina, a questo proposito, potrebbe essere interessante annotare la presenza della rima *guasto:casto* (II, IV, 10). Boiardo recupererà da Dante – *Inf.* XIV – la serie *guasto:pasto* per la sua prima egloga volgare, come vedremo, in relazione proprio alla fine del mondo aureo, come ben evidenzia Benvenuto nel commento. Ricordiamo che il termine «guasta» compariva già nell'ultimo sonetto degli *Amores*, proprio per l'impossibilità di una vita serena, e così sembra quasi esserci un progressivo avvicinamento di Boiardo a questa serie rimica, sempre seguendo il filo del mito bucolico.

ruota attorno a una pianta, sul modello della *Rose*).<sup>298</sup> Si tratta di un albero capovolto, più largo in alto e più stretto alla base: non ci sono tessere puntuali, ma ci sembra valida la proposta di Tissoni Benvenuti di legare questa immagine a quella dell'albero rovesciato dantesco di *Purg.* XXII, 130 e sgg. La pianta compare nel momento di passaggio fra avari-prodighi e golosi, e sebbene rappresenti la pena di quest'ultimi, può riferirsi a entrambi come punizione che rende più difficile cibarsi dei frutti, dunque ostacola un desiderio privo di misura. L'immagine dantesca deve aver offerto lo stimolo visuale a Boiardo, anche perché il tema del controllo delle passioni è rilevante all'interno dell'episodio di Falerina, anche se poi non si danno in questo riuso altri significati particolari, e non riscontriamo nemmeno legami con l'esegesi.

### 2.3 *Discesa verso un regno ctonio: Orlando e Morgana*

Dopo aver distrutto il giardino magico, Orlando risparmia la vita a Falerina e si incammina con lei verso il ponte dove la fata tiene prigionieri cavalieri e dame catturati in passato. I due però si imbattono in un imprevisto che Falerina riconosce subito con timore: il gigante Aridano a guardia del regno di Morgana (II, VII). Aridano era già apparso a II, II, quando si scontrava con Rinaldo, Iroldo e Prasildo, alla fine catturati e gettati in fondo al lago, nel mondo sotterraneo della potente maga.

Morgana, nota come «fata dil Tesoro», aveva fatto la sua prima apparizione nel I libro, nel canto XXII quando Orlando si trovava con Leodilla. Al termine della novella della giovane, compariva un cervo bianco dalle corna d'oro, emissario magico di Morgana, personificazione della Fortuna. L'animale è straordinario e (I, XXII, 58)

de pigliarlo alcun non se dà vanto  
Se forsi quella fata non lo aiuta;  
Ed essa è bella ed è ricca cotanto

Le caratteristiche del cervo – bellezza seducente, ricchezza, imprendibilità – rispecchiano quelle della padrona e anticipano anche il capro allegorico della VI egloga volgare. Brandimarte si lascia attrarre e si getta all'inseguimento dell'animale, mentre Orlando, a cui ciò non interessa, prosegue

---

<sup>298</sup> Orlando inganna la sirena fingendosi addormentato, poi la afferra per i capelli e le mozza il capo, perché il suo sangue gli serve per rendere indistruttibile l'armatura e affrontare il toro. Il gesto compiuto da Orlando può essere accostato, come ha suggerito la critica, a quello di Perseo con Medusa. Il toro poi viene caratterizzato con elementi infernali, come il muggire (II, IV, 42) e un agire irruento («Con tanta foria e con tanta tempesta», ott. 43, verso che serba memoria formale di *Inf.* XXI, 67). Anche l'asino presenta una caratteristica da repertorio infernale, perché ha una coda da serpe, che «pilia e strenghe a suo piacer, e lega», immagine che potrebbe anche evocare la coda di Minosse, ma senza nessun contatto concettuale fra i due casi. C'è poi lo scontro con un'arpa, mostro della tradizione classica, ripreso nel Medioevo e pure in Dante. La creatura appare composita nel suo aspetto, mostra un corpo dipinto di vari colori (II, IV, 50), proprio come Gerione (*Inf.* XVII, 16 e sgg). L'arpa ha artigli e unghioni, e l'atmosfera da basso inferno potrebbe aver portato ad una memoria di immagine da repertorio, priva però di specifici valori: «cieco brancolando» di II, IV, 54 ricorda i movimenti di Ugolino a *Inf.* XXXIII, 73.



per la sua strada.<sup>299</sup> Il tema della seduzione delle ricchezze continua a serpeggiare negli episodi immediatamente successivi, che vedono coinvolti gli stessi personaggi. Il paladino e Leodilla incontrano un'altra emissaria della fata, una dama che esce dal bosco in sella a un destriero, con un libro e un corno. Questa figura propone a Orlando un'avventura in tre sfide, ispirate al mito antico:<sup>300</sup> dopo aver suonato il corno e si manifesterà una prova da superare grazie alle istruzioni contenute nel volume che la dama gli ha consegnato, e se trionferà, sarà immensamente ricompensato. Il paladino pensava si trattasse di onore, gloria cavalleresca, non di ricchezze, e quando scopre che il premio finale è una cagnolina che porterà nella sua vita eterna fortuna dispensatrice d'oro – bene sotto il controllo di Morgana – rifiuta l'offerta con sdegno (I, XXV, 4), e dichiara che se avesse saputo fin dall'inizio la verità non avrebbe tentato nemmeno l'impresa.

Dopo questi primi riferimenti, Morgana ricompare quando si è conclusa l'avventura nel primo giardino. Falerina il «Crudel, omicidal e inumano» Aridano che assume una forza sei volte pari a quella di ogni nemico che si trova davanti (II, VII, 37 e 41), e spiega a Orlando che Morgana (II, VII, 42-45)

per mal'arte fabricò già un corno  
Ch'avria disfato il mondo tuto intorno.

Perché qualunque il bel corno sonava,  
Era condotto ala morte palese.  
Sì lunga istoria dirti ora mi grava,  
Come le gente fosser morte o prese;  
In poco tempo un barone arivava  
(Il nome suo non sciò, né 'l so paese):

---

<sup>299</sup> Per questo luogo del poema si veda GALBIATI 2018, 45-50, anche per le connessioni tematiche su avidità e ricchezze fra il personaggio di Leodilla e la comparsa già qui insieme a lei del filone di Morgana. Nella bucolica si trattava di un'allegoria specifica per la passione erotica – secondo la maggior parte delle letture proposte – qui nel poema invece il valore è più ampio e fa riferimento a tutte le *passiones* che possono diventare ossessioni pericolose.

<sup>300</sup> Si ha una contaminazione dei miti di Cadmo e Giasone, mediata dal racconto riportato nel I libro del *Teseida* e dal commento che ne faceva il Bassi (in relazione alle ott. 101-108, per il commento su *Tes* alle carte 17v e 18r). Si veda MONTAGNANI 1990, 268-269. In I, XXIV le prove che Orlando affronta ne fanno un novello Giasone, e alcuni elementi portano a pensare che l'autore avesse in mente anche la menzione dantesca dell'eroe e la relativa ricezione esegetica, rilevanti poi nella stesura della X egloga. Intanto all'ottava 39 compare il termine «biolco» per dire che Orlando deve arare un terreno per una delle sfide. È esattamente il modo in cui viene presentato Giasone in Dante, «fatto bifolco» (*Par.* II, 18). Il termine è certo attestato altrove per parlare di contadini in generale, ma per riferirsi a Giasone diventa una delle formule standard proprio dopo la scelta dantesca, e così lo ritroviamo ad esempio in Boccaccio, nella *Commedia delle ninfe fiorentine* (cap. XLIV). Altri poeti minori poi adottano tale espressione, e soprattutto i commenti danteschi. All'inizio dell'episodio boiardo si diceva poi che non esiste «magior ventura» di quella che viene proposta al paladino (19), e questo è uno degli elementi su cui poggia il paragone dantesco con il mito antico, come Benvenuto sottolinea nella glossa dedicata ai versi su Giasone. Fra le prove, Orlando deve affrontare anche un drago, come l'eroe e come Dante con Gerione. E il valore che l'esegeta dantesco assegna alle tre prove di Giasone – messe in relazione con aspetti del percorso di Dante *agens* – si riflette poi sulla percezione dell'avventura di Orlando e sui significati morali che vi si deve leggere: il drago è ancora una volta la frode naturalmente, i buoi con cui arare i campo sono la libidine, e i giganti (i terrigeni del mito antico) sono i vizi che generano odi e rancori, tutti errori e difetti da cui il buon paladino deve tenersi lontano (anche se Orlando dimostra in più occasioni delle difficoltà per quanto riguarda proprio la passione erotica). Va poi ricordato che Ercole fece parte della spedizione insieme a Giasone, e torna così una figura centrale per il pubblico di corte, e a cui proprio Benvenuto dava importanza associandolo alla gloria, ottenuta sia dal primo che dal secondo.

Lui vinse e tori, el drago e la gran guera  
Di quella gente ussita dela terra.

Quel cavalier, persona valorosa,  
Cossì disfece il tenebroso incanto,  
Onde la Fata vien sì desdignosa  
Che mai potesse alcun darsi tal vanto,  
E fiè questa opra sì maravigliosa  
Che, ricercando il mondo tutto quanto,  
Non sarrà cavalier di tanto ardire  
Qual non convenga a quel ponte perire.

Ella si pensa che quel campione  
Che sonò il corno, quindi abia a passare,  
Over che per ardir, come è ragione,  
Venga questa aventura a • rritrovare:  
Così l'averà morto, over pregione,  
Ché omo del mondo non potria durare.  
Per far perir quel cavalier, Morgana  
Fato ha quel lago, il ponte e la fiumana.

Si scopre così che il regno della potente incantatrice è una vendetta indirizzata proprio a Orlando, per lo scorno che le aveva recato in precedenza rifiutando i suoi doni.

Falerina invita Orlando ad allontanarsi finché sono in tempo, ma quando il paladino vede che fra le armi-trofeo delle vittime di Aridano ci sono anche quelle del cugino Rinaldo, preso dall'ira e dal dolore salta verso il ponte e si getta sul gigante. Durante la tremenda battaglia il mostro afferra il cavaliere e si lancia verso il lago («come avesse l'ale» II, VII, 61), trascinando con sé Orlando, e i due cadono insieme dall'«alta rippa» in un'«aqua scura» (II, VII, 62).<sup>301</sup> Questa scena, pur con tutte le differenze, può far pensare ancora una volta a Gerione, dato che l'oscurità e il termine *ripa* sono tipici della topografia infernale. Ma è soprattutto il moto discendente con cui Orlando raggiunge il regno ctonio, accompagnato dal mostruoso guardiano, che riporta alla mente la situazione di *Inf.* XVII. E d'altronde, vedremo che si entra anche qui in un regno di illusioni e inganni. Caduti in fondo al lago i due riprendono la dura battaglia, finché Orlando grazie al brandito incantato di Falerina riesce a uccidere Aridano. A quel punto il paladino affronta la prima parte del regno sotterraneo, a cui si accede attraverso una porta istoriata con una raffigurazione del «Laberinto» e delle vicende del Minotauro (II, VIII, 15-16). L'immagine mostra un luogo pieno di persone morte: «ogni persona ch'è d'intrar ardita / Vi more errando e non trova la ussita», perché ci si perde in un luogo oscuro e tortuoso, e alla fine si è divorati dal «Più crudel mostro», il Minotauro. L'immagine della porta d'ingresso da cui è difficile riuscire porta alla mente il motivo di *Inf.* III, ma la raffigurazione del mito cretese in occasione di una discesa agli inferi era associazione consegnata

---

<sup>301</sup> Il sintagma «alta ripa» torna per cinque volte nella *Commedia*, due in *Inferno* per caratterizzare l'imbutto del regno oscuro: IX, 1 e XVIII, 8. Prima di Boiardo, tranne un paio di contesti lirici meno rilevanti, tutte le occorrenze del sintagma che gli spogli (*Bibli*) consegnano fanno riferimento alla *Commedia* e ai suoi commenti.

già dal modello virgiliano di *Eneide* VI, certo qui presente a Boiardo e noto ai suoi lettori.<sup>302</sup> Lo stesso modello latino era però usato da Dante in *Inf.* XII, quando compariva il Minotauro, e questo canto tramite il filtro esegetico che ne veicolava la conoscenza negli ambienti ferraresi sembra altrettanto importante per determinare il valore di alcuni aspetti del testo boiardesco. Anche in questo canto vediamo Dante che supera un guardiano violento, e poi c'è un moto discendente per proseguire il percorso; il luogo in cui ci si trova è una «ruina», e il commento associa la durezza proprio alla presenza del Minotauro, che rende difficile l'entrata («omnis homo, quantumcumque audax et intrepidus, formidaret respicere, ne dum intrare per ipsum»). Il labirinto del regno di Morgana si trova poi in un ambiente sotterraneo, scavato all'interno di un monte (II, VIII, 13-14). Benvenuto esplicita in modo chiaro che il mostro è rinchiuso in un «labyrintho opere subterraneo intricatissimo». Fa poi un paragone con un labirinto da lui realmente visto, «excavatum intra montem saxeum», dato assente in Lana e Pietro. Il labirinto in Boiardo è descritto come una struttura con chiusure e porte. Pietro non si sofferma sulla descrizione della prigione del mostro, e Lana segue invece una versione per cui il labirinto era «a giravolte», un'immagine molto diversa da quella che suggeriscono i versi di Boiardo. È Benvenuto a parlare di un edificio «totus factus ad cameras quadratas, quarum unaquaque habet quatuor portas». E il dettaglio delle quattro porte in una struttura quadrata è qui recuperato per una scena che Orlando vede raffigurata in un secondo momento in questo canto (II, VIII, 24-28), composta da un gruppo plastico che mostra un re insieme a un concistoro, attorno ad una mensa apparecchiata.<sup>303</sup> Sopra il capo del re sta una spada,

---

<sup>302</sup> Per il regno di Morgana si veda CAVALLO 1993, 96-113, e qui in particolare pp. 101-102. Per le altre fonti classiche attive in questo episodio si veda ZAMPESE 1994, 78-100. Tissoni Benvenuti nel suo commento – riprendendo alcune osservazioni già del Panizzi, di Ross, e soprattutto rifacendosi allo studio di POLCRI 1995 – ricorda come fonte per la descrizione di ambienti sotterranei le leggende medievali sui Tesori di Ottaviano. Quel patrimonio di storie faceva riferimento a grotte, dove si sarebbe conservata la ricchezza della Roma imperiale, ma anche la quiete e la serenità di quel mondo antico, un'immagine in linea con il mito aureo che percorre tutta l'opera di Boiardo. Questa tradizione aveva una diffusione popolare e poi in testi scritti come il *De Gestis* di Guglielmo di Malmesbury o lo *Speculum Historiale* di Vincenzo de Beauvais (il secondo presente nei cataloghi della biblioteca estense, il primo no), e doveva essere nota a Boiardo, anche perché vari particolari dell'episodio allegorico ritrovano riscontri precisi, come ben evidenzia l'articolo di Polcri: elementi della grotta e il carbonchio che vi brilla, le statue e altre figure, e poi anche la porta d'ingresso su cui è istoriata proprio la vicenda di Teseo e il Minotauro. Ma ciò non esclude la risonanza fra i vari intertesti con cui Boiardo, come d'abitudine, lavora in un gioco di convergenze (con la precisazione che le risonanze devono comunque risultare storicizzabili in base al contesto ricettivo, in questo e in tutti i casi). Il materiale strettamente descrittivo-narrativo qui potrebbe venire proprio dalla suggestione delle storie dei tesori sepolti, ma trovava corrispondenze anche in altri riferimenti, a partire da Virgilio, per la raffigurazione del mito cretese. La *Commedia* poi, come modello allegorico, risulta un intertesto più efficace, rispetto alla fonte erudita, per veicolare nella comunicazione letteraria i valori morali che si vogliono attribuire alla storia cavalleresca che si sta presentando ai lettori.

<sup>303</sup> Nessuno di questi aspetti nella caratterizzazione del labirinto e delle sue strutture è invece ripreso e menzionato da Landino. Ma l'informazione sul labirinto scavato in una montagna e il dettaglio delle stanze quadrate e delle quattro porte erano attestati nelle glosse di Boccaccio dedicate al Minotauro. Queste osservazioni però non si trovano nella parte delle *Esposizioni* dedicata al canto XII, bensì quando si commenta *Inf.* V, in relazione alla figura di Minosse. ZAMPESE 1994, 87-88 aveva suggerito proprio un raffronto con questa fonte per la scena cretese in *O. I.*, ma riteniamo più valido il legame con Benvenuto, che tratta questi argomenti nel canto XII, più affine sul piano tematico e concettuale rispetto a *Inf.* V, e poi luogo dove il Minotauro compare effettivamente. Ricordiamo poi che l'imolese conosceva l'esegesi di Boccaccio e se ne era servito assorbendone vari elementi, come in questo caso.

come minaccia continua alla propria vita a causa del potere, e al suo fianco si trova il fratello con un cartiglio che enuncia la dura legge: «Stato e ricchezza e tutto 'l mondo è vano, / Qual se possiede con tanta paura; / Né la possanza giova né 'l diletto / Quando si tiene o prende con sospetto». Come notato già dai commentatori, questa scena riprende la leggenda di Dionisio di Siracusa, storia certo nota anche attraverso fonti minori, e variante del mito della spada di Damocle.<sup>304</sup> Ma è interessante notare che il tiranno siciliano compariva proprio in *Inf.* XII insieme al Minotauro, e così questo canto dantesco sembra effettivamente entrare in risonanza con l'episodio boiardo, e il raffronto col mito cretese porta poi ad attribuire a Orlando, nella vicenda in corso, il ruolo di Teseo (che scende nei meandri mostruosi per liberare prigionieri condannati a morire, proprio come sta facendo il paladino), elogiato come figura di «speciositate, probitate, nobilitate» nel commento di Benvenuto.

Va osservato che sempre Benvenuto è l'unico commentatore ad accostare il Minotauro e la figura di Gerione: «nulla fera est nequior Gerione, non Cerberus, non Minotaurus» (glossa a *Inf.* XVII, 30 ma ripetuta anche per il v. 81).<sup>305</sup> Ma Benvenuto va oltre e accosta il luogo di Gerione – il basso inferno a cui fa la guardia – al labirinto del Minotauro, e così rende le due creature effettivamente analoghe: «Gerion facit sibi domum cum multis cameris et angulis, ita quod laberintus Cretae non est magis intricatus», al punto che «infelix qui intrat domum eius, raro vel nunquam potest exire», esattamente quello che diceva la porta infernale del III canto dantesco, così come l'iscrizione della porta d'accesso al regno della maga (e lo stesso monito verrà ribadito più avanti all'ottava 39 di questo canto). Il regno di Morgana, segnato da un generale tono infernale e presentato soprattutto attraverso il rimando al «Laberinto», si carica dei valori propri di Gerione e del suo regno sotterraneo e, anche grazie ai presupposti ricettivi di tali memorie poetiche, il pubblico poteva avere un'ulteriore elemento a conferma delle inferenze valoriali sul tema della frode associato alla maga ctonia. Gli aspetti di derivazione dantesca interagiscono poi con gli altri

---

<sup>304</sup> La storia era riportata anche nel *Ludus scacchorum* di Iacopo da Cessole, e per completezza ricordiamo che questo testo era presente nei cataloghi della biblioteca estense e ben noto al pubblico ferrarese. Il richiamo a questa storia diffusa anche attraverso il manuale di gioco poteva entrare però in risonanza con sue altre attestazioni, come quella legata alla ricezione dantesca, visto che pure Benvenuto nelle sue glosse racconta la storia, poi seguito da Landino che riporta anche più dettagli.

<sup>305</sup> Sempre in una glossa per *Inf.* XVII, Benvenuto fa un rimando ai primi versi di *Eneide* VI, dove viene descritto il rilievo in cui è raffigurato il mito cretese – sulla scorta di un raffronto proposto anche da Pietro. In questo caso specifico, l'imolese sta spiegando la menzione di Icaro nei versi dell'Alighieri, come paragone per la paura suscitata dal volo sulle spalle di Gerione, ma in ogni caso c'è un rimando a quel luogo virgiliano, e nelle pratiche di lettura che stanno a monte dell'intertestualità per autori e lettori sembra configurarsi un reticolo di connessioni ricettive che poteva risultare significativo.

modelli, soprattutto quello virgiliano, anche perché le connessioni e i rimandi che il filtro esegetico proponeva sollecitavano in tal senso, specie nelle glosse di Benvenuto.<sup>306</sup>

Proseguendo nel cammino attraverso i meandri del regno di Morgana, Orlando giunge dove si trovano prigionieri Rinaldo e gli altri cavalieri. Orlando giunge ad un'altra porta, che avvisa come «facil è l'intrata, / Ma il rissalir dapoï non è ligero» (39), parole che però in quel momento il conte non comprende (come capita a Dante in *Inf.* III, con il «senso duro» dell'iscrizione). Una volta attraversato questo varco, si ritrova in un luogo dai caratteri edenici, simile a quelli delle canzoni allegoriche.<sup>307</sup> In questo luogo paradisiaco Orlando vede per la prima volta la fata, distesa e addormentata a lato di una fontana, «soave» e bella (II, VIII, 42), anche se poi tutto ciò si rivelerà un «falso sembante» (II, IX, 21). Il paladino resta fermo a guardarla, mentre avrebbe dovuto approfittare della situazione e catturarla subito, come gli suggeriva uno dei suoi compagni, al momento purtroppo prigioniero.<sup>308</sup> Orlando però non ha approfittato dell'occasione propizia e, quando torna verso la donna, la trova gioiosa che «Danzava intorno, e danzando cantava» (II, VIII, 57). Questo modo di presentarsi in uno spazio edenico ha portato ad un accostamento con Matelda, certo in senso contrastivo, per rendere più evidente il carattere di «esca atrativa» di questo falso paradiso (riprendendo un'espressione emblematica da *A. L.* II, 22, 71).<sup>309</sup> E infatti, quando Morgana si accorgerà della presenza dell'intruso, si allontanerà di corsa conducendo il paladino in un'altra zona del regno, dove il paesaggio muta completamente: «deserto», «strata non fo mai cotanto ria», «saxosa», piena di «spine» (II, VIII, 60), tutti tratti tipici di un'ambientazione che potremmo dire da

---

<sup>306</sup> Anche questo collegamento fra Gerione e il Minotauro nel commento di Landino è assente. Vogliamo poi far presenti alcuni elementi da repertorio da II, VIII: il Minotauro è «bestia orenda e ria»; ci si trova in un luogo «Sanza alcun lume», una «strata scura» (18); le stanze dell'ambiente «Ciascuna è più dolente e tenebrosa» (29); a un certo punto, quando il paladino prende il carbonchio trovato nella stanza del tesoro, per potersi far luce nel proseguire il cammino, si verifica un terremoto, con suoni forti e un mugghiare di ogni pietra (31), e il terremoto rimanda sia a *Inf.* III che a *Inf.* XII, dove si verifica lo stesso fenomeno; in quel luogo «non splende sol né luna», e i prigionieri «non avian speranza ussir giamai» (34-35); il regno di Morgana è chiamato «dolente fondo» (36).

<sup>307</sup> Il legame è segnalato dai primi versi dell'ottava II, VIII, 41, che riprendono quasi esattamente *Amores* II, 22, 31-32, come indicato da ZAMPESE 1994, 78, seguendo la linea di lavoro sulle fonti e i contatti fra episodio del poema e produzione lirica tracciata da MICOCCI 1987, che sottolineava poi il rapporto fra le tre figure femminili di Angelica, Antonia e Morgana, aspetto che implica poi anche in questa ventura cavalleresca il tema amoroso, oltre a quelli di inganno e instabilità della fortuna. Si veda anche ROSS 1981.

<sup>308</sup> La natura ingannevole di Morgana è sottolineata anche dal «viso volpino» che le si attribuisce più avanti (II, XIII, 5), e poi dalla parentela con un'altra incantatrice di creazione boiardesca, Alcina. Quest'ultima alla fine di II, XIII si invaghisce di Astolfo e lo rapisce, portandolo sulla sua isola (momento da cui ripartirà poi Ariosto), vicenda che ricorda il mito di Ulisse e Circe, figura già evocata nel poema. La donna è connotata da «incanti» (56), attira Astolfo con la promessa di fargli vedere una «serena» (57), e poi si muove sul mare grazie ad una balena che nuota «lenta lenta» (66), espressione con cui veniva descritto il movimento discendente di Gerione in *Inf.* XVII, 115 (e anche nel commento Benvenuto accostava il mostro proprio ad un grande pesce). Ma come abbiamo visto gli incanti sono attribuiti anche ad Angelica, che risulta imparentata con queste figure a livello valoriale, e così anche l'altra donna che esercita su Orlando un'attrazione insidiosa, Origille (per cui pure si parlava di « falso sembante» a II, II, 2).

<sup>309</sup> Sul confronto fra regno di Morgana e atmosfere edeniche delle canzoni allegoriche si veda in particolare MICOCCI 1987, 91-98.

selva infernale; e ancora il cielo si fa scuro, la luce scompare, e si hanno grandine tuoni e fulmini, con un vento furioso che «mai non resta» (61-62, con una chiara ripresa della bufera infernale). Alla fine, dopo un lungo e faticoso inseguimento, Orlando catturerà la dama acciuffandola per i capelli, stesso gesto fatto nel caso di Falerina. A quel punto ottiene da lei la chiave per liberare i prigionieri, a patto di lasciare lì Ziliante, il prigioniero da Morgana amato, figlio del re Manodante, richiesta a cui il paladino acconsente. Dunque Orlando è stato in grado di superare la prova nonostante le difficoltà, ha mostrato valore e virtù, ma commette qui un errore, si lascia ingannare proprio sull'amore, e perciò la sua formazione non è del tutto completa. Infatti, una volta fuori dal regno incantato, mentre Rinaldo e gli altri paladini risponderanno all'ordine di Carlo e torneranno verso Parigi per combattere contro gli infedeli, il conte, pur sentendo «il debito e l'onore» verso il suo signore, è dominato dalle «voglie amorose», e decide di tornare da Angelica (II, IX, 46-47). E in effetti la stessa avventura del regno di Morgana rimane in sospenso, e Orlando dovrà fare ritorno nel regno sotterraneo per salvare Ziliante (II, XIII), spinto a comprendere l'errore commesso da una serie di peripezie intercorse nel frattempo, e che lo avevano portato a conoscere il padre del giovane.

## *Le «ambages pulcerrimae» di Boiardo: avventure e formazione cavalleresca*

Boiardo si inserisce a pieno nel filone dei romanzi cavallereschi e carolingi, che per tutto il XV secolo ha grande fortuna nelle corti del nord Italia, e in particolare proprio a Ferrara. Ma si distingue perché, nelle sue mani, quella tradizione subisce cambiamenti decisivi, aprendo anche la strada ad Ariosto. Le avventure e le sfide che paladini e dame affrontano, le prove magiche, i mostri e le vicende fantastiche, tutto questo patrimonio rimane, ma davanti agli occhi dei lettori il conte di Scandiano mette in moto un complesso sistema narrativo che si fa anche espressione di istanze morali, insegnamenti sull'agire umano e sui desideri, sulle passioni che guidano la vita, e non solo negli episodi allegorici, dove pure questo aspetto è più evidente. A guidare questo disegno è un intento pedagogico, rivolto alla corte e al principe, che in quell'immaginario si identificavano.<sup>310</sup>

In questa riproposizione del genere gioca un ruolo chiave l'intreccio sapiente e magistrale delle fonti, da sempre riconosciuto come uno dei punti chiave dell'operazione boiardesca, perché attraverso il legame instaurato con determinati modelli l'autore offre al pubblico le chiavi di lettura per capire come porsi davanti alle storie raccontate, e quale messaggio leggervi. Al punto che qualcuno ha anche sostenuto che la questione intertestuale andrebbe posta «come questione sostanziale del poema, quella che permette di apprezzarne la conduzione del disegno globale».<sup>311</sup> Ciò vale per tutte le memorie poetiche che Boiardo va ad attivare nel corso della narrazione, e di sicuro per Dante, a cui noi ci stiamo dedicando.

### 1) UN AVVIO NEL SEGNO DELLA DISMISURA: SUPERBIA DI GIGANTI, GUERRIERI E DAME

Il poema si apre con un torneo imminente alla corte di Carlo, dove i paladini si scontreranno per mostrare il loro valore. Tutti i cavalieri, e in particolare Orlando, compiranno azioni fuori dall'ordinario, spinti dalle loro passioni e poi dalla comparsa di una donna seducente, evento che alimenta ulteriori desideri. I gesti di vari personaggi sono segnati dalla *dismisura*, menzionata fin dalla prima ottava del poema (e poi «oltra misura» a I, I, 72, «smesurato» e «smisurato» a I, I, 75 e 78, e «oltra a misura» a I, I 79), e dall'orgoglio, altro elemento fondamentale nelle vicende

---

<sup>310</sup> È questo l'assunto che sta alla base di lavori come CAVALLO 1993 e GALBIATI 2018.

<sup>311</sup> MICOCCI 1998, 43. Per considerazioni sulla particolarità del meccanismo intertestuale nel poema boiardesco si vedano anche MONTAGNANI 1990, 262 e CANOVA 2018.

cavalleresche. La superbia si associa spesso all'ira (I, I, 90) e ad un insieme di stilemi duri (anche a derivazione dantesca), domina i guerrieri nello scontro coi loro avversari e nelle imprese che intraprendono, e si manifesta anche nell'atteggiamento di paladini e dame che cercano di resistere alla passione amorosa.<sup>312</sup>

Il torneo, di cui si dà notizia durante il I canto, andrà in scena poi fra II e III, e lì vedremo i paladini affrontarsi con arroganza, paragonati ai giganti: esseri caratterizzati dalla superbia (I, II, 61 e 68, e anche I, III, 6), e tipici termini di confronto per i personaggi che manifestano lo stesso vizio. Ma prima di assistere alla giostra, altre vicende vengono annunciate. A I, I, 4-7 si dà notizia della spedizione organizzata dal re orientale Gradasso – mettendo a rischio il suo regno e la vita di innumerevoli sudditi – al solo scopo di andare in Francia per impadronirsi di due oggetti che accrescano la sua gloria personale: la spada di Orlando e il destriero di Rinaldo. Gradasso è uno di quei «signori / Che pur quel voglion che non pòno avere» (I, I, 5), quasi un'eco ironica e rovesciata del «vuolsi così colà dove si puote» con cui Virgilio zittiva le arroganti guardie infernali invocando l'onnipotenza divina. L'altro fatto che ritarda le scene del torneo riguarda degli effettivi giganti, che segnano dunque l'esordio del poema offrendo alcune coordinate morali, poi dominanti per tutta la storia. Alla corte di Carlo appaiono «Quatro giganti grandissimi e fieri» (I, I, 21), e in mezzo a loro, quasi attorniata e contenuta dai simboli della superbia, c'è una figura femminile. È la prima comparsa di Angelica, con questi esseri mostruosi a farle da guardie del corpo, immagine di per sé contrastiva, che fa intuire l'effettiva natura della donna (e pensiamo anche all'associazione con le incantatrici, ad esempio con Morgana e Aridano come da guardiano del suo regno).<sup>313</sup>

Già i canterini non potevano evitare il confronto col modello dantesco – seppur solo nelle forme del repertorio –, specie quando si trattava di mostri soprannaturali e infernali. Tanto più allora la *Commedia* gioca un ruolo importante per Boiardo. I luoghi in cui Dante si sofferma sui giganti sono *Inf.* XXXI e *Purg.* XII. Nel canto infernale il pellegrino incontra i mostri *smisurati* (*Inf.* XXXI 98) e nella cornice dei superbi i fregi purgatoriali raffigurano immagini di Lucifero e dei giganti, a

---

<sup>312</sup> Per le manifestazioni d'ira nel poema boiardesco si veda CURTI 2019. Associazione naturale quella di ira e superbia, ricordiamo che anche in Dante la si trova in particolare per i giganti (*Inf.* XXXI 72). Lungo il poema boiardesco l'ira accompagna anche tutti quei cavalieri che appaiono arroganti, e che nell'aspetto fisico manifestano tratti 'infernali' nei momenti di mancato controllo: il colore scuro, gli occhi «abragiati» (I, II, 33), e nelle scene di battaglia suoni duri e movimenti concitati, che possono ricordare la tempesta infernale (si vedano I, I, 50 e I, II, 33 e 52 ad esempio).

<sup>313</sup> Per la comparsa a corte di un elemento destabilizzante, in particolare la personificazione di Amore, si può pensare all'incipit dell'*Inamoramento de Carlo*, fonte importante per il I libro del poema boiardesco (si veda DONNARUMMA 1998, 787). Ma anche l'incipit del *Guiron* offre uno spunto rilevante per questa scena d'apertura, dato che alla corte di Artù faceva la sua comparsa una damigella scortata da un gigantesco cavaliere (si vedano REICHENBACH 1936, 16-17 e CAVALLLO 1993, 28-29). Comunque, per questo avvio di poema, vogliamo ricordare il bel saggio di LIMENTANI 1984, anche se non si concentra in particolare sulla comparsa di Angelica, ma fa un affondo strutturale e narratologico dell'esordio del poema.



simboleggiare il peccato da cui staccarsi. La connessione fra i due canti è stabilita dallo stesso Dante, col richiamo dei nomi di alcuni giganti, ed è poi sottolineata da tutti i commentatori. A suggerire un legame morale dei giganti boiardeschi con Dante c'è poi anche un'espressione usata per definire Angelica: «Essa sembrava mattutina stella» (I, I, 21), verso con sonorità stilnoviste – o del Dante dell'apparizione di Beatrice a *Inf.* II – elementi usati in chiave contrastiva dato che questa prima impressione verrà disattesa. Qui, come nel caso degli eden bucolici allegorici, il testo si serve di formule e stilemi che inducono una certa aspettativa nel lettore, una speranza che però sarà infranta dagli sviluppi successivi.<sup>314</sup> Il sintagma *mattutina stella* ha numerose attestazioni nella lirica tre e quattrocentesca, anche in inni religiosi, ma non lo si trova usato insieme a figure di giganti, se non nel canto purgatoriale, dove la «mattutina stella» (*Purg.* XII 90) indica l'Angelo dell'Umiltà che viene dall'alto per scortare Dante e la sua guida nel cammino, allontanando il peccato di superbia (il serpente nascosto nell'erba di *Purg.* VIII, ma anche i giganti dei fregi). Se i commenti specificano che la stella luminosa del mattino viene a purgare il «primum vitium pessimum» (Benvenuto), l'attribuzione ad Angelica di queste caratteristiche si rivelerà ben presto un inganno, la donna è priva di umiltà, e la presenza dei giganti serve proprio a mettere sull'avviso.<sup>315</sup>

Angelica, agli occhi di tutta la corte, è una bellezza senza pari e accende di desiderio ogni cavaliere. Fa mostra di diverse caratteristiche tipiche di una donna angelicata (il parlare con un tono basso e dolce – come il favellare di Beatrice –, l'aspetto fisico, lo sguardo), ma è tutta una finzione per sedurre i paladini e farli cadere in trappola: con la promessa di concedersi in matrimonio a chi saprà sconfiggere il fratello Argalia, ma di far prigioniero chi perderà, la donna progetta di catturare

---

<sup>314</sup> Si è soffermato sull'impiego di stilemi stilnovistici in questa scena COSSUTTA 1995, 220-221.

<sup>315</sup> Il sintagma può comparire anche nella forma «stella mattutina», e così lo usa Boiardo in *A. L.* I, 22, 5 in un clima di pieno amore e armonia con la natura. Il sintagma indicava Ipolita in *Teseida* I 125, e poi Emilia in *Teseida* II 9 (e ancora a VII 93 e IX 77). In Boccaccio si tratta effettivamente di due figure femminili esemplari per virtù, e dunque in sintonia con l'uso che ne faceva Dante, ma non compare nessun gigante. Stando ad alcuni spogli eseguiti, solo una volta in Pulci – nel cantare XII – abbiamo un'altra occorrenza in concomitanza con la presenza di un gigante. Lo stesso Pulci potrebbe esser stato suggestionato da Dante in questa associazione, ma in ogni caso va detto che i contesti di utilizzo fra *Morgante* e *Inamoramento* sono differenti (in Pulci un gigante che arde d'amore per una fanciulla più lucente della «stella mattutina», figlia del signore di cui sta assediando la città). Sulla complessa questione dei possibili rapporti di Boiardo col *Morgante* si vedano: CARRAI 1992b e DONNARUMMA 1995. Nei fatti, l'eventuale conoscenza del poema pulciano da parte di Boiardo sarebbe successiva alla stesura dei primi canti del poema, e questo porta a pensare che in questo caso non si possa pensare al poema pulciano come fonte.

tutti i cavalieri di Carlo, su ordine del padre, il re mussulmano Galifrone.<sup>316</sup> Così si innescherà la macchina narrativa con le varieventure che allontaneranno i cavalieri dalla corte, facendoli uscire dal dominio diegetico carolingio per entrare in quello bretone.

Vari paladini, conquistati dall'ammaliante dama e desiderosi di averla, decidono di sfidare i giganti e Argalia, pure lui un gigante per forza e carattere. Durante la battaglia il «terribil crido» (I, I, 74) più potente di un «trono», ricorda il pozzo infernale coll suono di «un alto corno» (*Inf.* XXXI 12, associato proprio alle creature smisurate) che supera quello di un tuono. Ad un certo punto la donna decide di allontanarsi dal campo di battaglia, ma così si imbatte nella fonte d'Amore, a cui beve per dissetarsi, e qui la sua arroganza emotiva verrà punita (I, III, 40): «Amor vòl castigar questa superba!», e la virtù dell'acqua la fa innamorare perduto di Rinaldo, steso sull'erba lì vicino. Lui però ha bevuto alla fonte opposta e, da incallito seduttore che era, ora ha in odio i piaceri sensuali e detesta la vicinanza di Angelica che, da donna maliziosa e scaltra, che non cedeva ai sentimenti, si è trasformata in una persona insicura e «mischina» (I, III, 41), vien meno alla vista dell'amato e cerca il «parlar dolce» (I, III, 42), questa volta non simulato.

Ma torniamo ai giganti, perché già Dante proponeva nei suoi versi il tipico accostamento di queste figure all'immaginario carolingio, paragonando il suono tremendo del corno di Orlando (vv. 16-18) a quello che si sente all'ingresso del pozzo dei giganti, e che si scoprirà essere il corno di «Nembrotto». A questo gigante Benvenuto dedica più spazio nelle sue glosse, in particolare per *Purg.* XII. E proprio questo gigante biblico verrà ricordato da Boiardo in un episodio di battaglia, con un guerriero che mostra una smisurata arroganza: siamo a II, XIV, si tratta dello scontro fra Rinaldo e Rodamonte. Il guerriero saracino è caratterizzato da una furia tremenda, con «ochi rossi come 'l foco» e l'aria di un cinghiale (II, XIV, 21), non ha «né senno né ragione» (24), è «forïoso» e impugna una spada appartenuta proprio al mitico gigante. Quando era comparso sulla scena la prima volta, Rodamonte era stato descritto come persona con l'aspetto proprio di queste creature

---

<sup>316</sup> Si concentra sul raffronto con Beatrice CAVALLO 1993, 27-35, osservando in particolare l'apparizione della donna beatifica nella *Vita nuova* e il sonetto *Tanto gentile e tanto onesta* (dove tra l'altro c'è il tema dell'umiltà). Si pensi a I, I, 42, dove la donna «Dormendo non paria già cosa umana / Ma ad angelo de il Ciel rasumigliava». La relazione con Beatrice è tutta per contrasto. Cavallo in realtà propone un paragone anche fra Angelica e il mito del Graal, sempre come negazione di una fonte di *beatitudo*. Per quanto suggestiva, questa seconda proposta ci sembra meno convincente perché non poggia su stringenti e rilevanti elementi testuali. Per quanto riguarda invece il legame con la donna dantesca, segnaliamo nel I canto dell'*Inamoramento* diverse tessere che echeggiano anche l'apparizione di *Inf.* II, patrimonio di un repertorio ormai ben noto e diffuso per parlare della comparsa di una figura femminile straordinaria: Angelica si rivolge a Carlo con l'aggettivo *magnanimo*, dicendo che il valore suo e dei suoi cavalieri sono «in terra tanto cognosciute / Quanto distende il mare e soi confini» (I, I, 24), e lo stesso aggettivo è riferito a Virgilio (*Inf.* II, 44) da Beatrice, che poi afferma che la fama del poeta «ancor nel mondo dura, / e durerà quanto 'l mondo lontana» (59-60); Virgilio vorrebbe sapere la «cagione» della venuta di Beatrice (*Inf.* II, 82), e Angelica, ancor prima che venga richiesto, vuole rendere a Carlo la «cagione» della sua presenza lì alla sua corte (I, I, 25).

smisurate (II, I, 56), e ora, in relazione al suo personaggio, si fa riferimento proprio alla storia del gigante biblico (II, XIV, 33):<sup>317</sup>

Poi quel superbo, per la sua arroganza  
Fece in Babel la torre edificare,  
Ché de gionger in ciel avia speranza,  
E quel a tera tuto roinare;  
Costui, fidando nella sua possanza,  
Il brando de cui parlo fece fare,  
Di tal metallo e tal temperatura  
Che arme del mondo contra a lui non dura.

L'identificazione fra questo gigante babilonese e il costruttore della torre di Babele non è esplicitata in *Genesi* 10. 10 ma certo la si può arguire, dato che il gigante figlio di Etiopia costruì il suo regno a «Babele, Uruch, Accad e Calne, nel paese di Sennaar», e nel capitolo successivo, quando si parla della torre, si racconta che decisero di costruirla gli uomini migrati in «una pianura nel paese di Sennaar». In ogni caso, questa era la lettura diffusa e nota in età medievale, eriproposta infatti nel canto dantesco, e poi anche in *Ditt.* VI, IX, certo qui uno dei modelli presenti a Boiardo per alcune espressioni e immagini, come indicato dal commento di Tissoni Benvenuti. Ma anche la memoria dantesca era nota all'autore e al suo pubblico, ed è significativo che qui Boiardo unisca la storia biblica e il mito greco dei giganti che assaltarono l'Olimpo (II, XIV, 32: «Nembrot, il fier gigante, che in Tesaglia / Sfidò già Dio con sieco ala bataglia»): Dante faceva questo accostamento – certo attestato altrove –, ma Fazio no ad esempio. E se fra i giganti antichi nella *Commedia* è nominato Anteo, sconfitto da Ercole, Boiardo sembra alludere proprio a questa vicenda in I, I, 79. Non tutti i commentatori prestavano particolare attenzione alla figura di Ercole nelle glosse di questo canto, ma Benvenuto ci si sofferma in più momenti, ricordando anche lo scontro con Gerione, e questo porta il lettore ad avvicinare fra loro non solo i vari giganti, ma anche le controparti positive. Se Anteo, «moraliter», era «figura libidinis» proprio per il suo prendere la forza dalla terra, l'eroe era «vir fortis et sapiens», segnato dalla virtù che eleva, e in questo lo si può accostare a Orlando come

---

<sup>317</sup> Più avanti, nel corso della battaglia, si dirà che anche il suo elmo appartenne a Nembroth (II, XV, 5). La prima comparsa di Rodamonte, sovrano di Sarza, è in occasione del consiglio dei re Africani convocato da Agramante per decidere il passaggio militare in Francia. Il viaggio per mare serve a raggiungere una meta che non è alla sua portata, e per questo Tissoni Benvenuti ha suggerito un raffronto fra il re saraceno, e la sua orazione, e l'Ulisse dantesco. Durante il consiglio dei re, davanti agli atteggiamenti cauti dei sovrani vecchi e saggi, il giovane dimostra tutta la sua arroganza, anche nel disprezzo degli dei, atteggiamento blasfemo simile a quello del Capaneo dantesco, ormai carattere da repertorio (si veda in particolare II, III, 22). Dopo che il dannato ha preso la parola contro Giove, Virgilio interviene con forza per liquidare la sua superbia. E pure in Boiardo vediamo che, dopo le parole sprezzanti di Rodamonte, uno dei vecchi re lo critica: «ha il senno perduto» (II, III, 25), e invita a non ascoltarlo, «Lassianlo star, e ragionam d'altrui» (espressione che ricorda un altro momento, divenuto proverbiale, in cui Virgilio zittisce una creatura infernale e la sua arroganza, *Inf.* III, 51). Il personaggio di Rodamonte è costruito su varie fonti, e fra quelle classiche soprattutto Lucano e Stazio, ricordati anche dagli esegeti danteschi per Capaneo (è in particolare Benvenuto a soffermarsi sugli apporti da questi autori latini, e si ricordi anche il suo commento a Lucano, usato da Carbone per le letture nello *Studium*). Su ciò ZAMPESE 1994, 193-225.

novello Ercole, il cui corno nobile viene contrapposto a quello del gigante Nembroth. Benvenuto così appare ancora una volta in sintonia con la corte estense, come esegesi in risonanza con le istanze erculee dei signori di Ferrara. Le lotte di Ercole rappresentavano «quod descenderit ad infernum ad conculcanda vitia, et supportaverit coelum, quia restitit influentiae coeli», e così se Bassi nelle *Fatiche* diffondeva il mito e la storia dell'eroe, presentandolo come figura esemplare, i continui rimandi nell'esegesi benvenutiana potevano incontrare il favore del pubblico e contribuivano a far riconoscere all'immagine dell'eroe un carattere salvifico dal punto di vista morale.

Possiamo infine osservare come Benvenuto commenta i versi in cui Dante paragona il corno di Orlando e quello di Nembroth, perché conferma ancora una volta in senso ricettivo che la similitudine offriva una dinamica adatta alla situazione narrativa creata da Boiardo:

nota quod comparatio est bona pro tanto, quia sicut Nembroth vir maximus pulsavit terribiliter cornu in planitie Senaar contra Deum, ita Rolandus vir fortissimus, si omnia credimus fabulis gallicorum, pulsavit terribiliter contra hostes Dei, scilicet, infideles in Roncivalle.

Nembroth viene accostato ad un infedele saraceno – aspetto certo estraneo al dettato biblico – proprio come Rodamonte nella sfida con Rinaldo paladino cristiano. Se a noi tutto ciò appare scontato alla luce delle conoscenze odierne, come dicevamo occorre misurare i testi sulle letture del tempo, e infatti vediamo che Lana ricorda solo la vicenda della torre e gli antenati del gigante, senza proporre accostamenti concettualmente rilevanti poi per gli esiti ricettivi, e Pietro non si sofferma proprio su Nembroth.

## 2) FRA INGANNI E BATTAGLIE: ONOMASTICA E IMMAGINI DANTESCHE

### 2.1 *Diavoli danteschi davanti al pubblico ferrarese*

Perdutamente innamorata di Rinaldo ma rifiutata, Angelica prosegue verso il Cataio. Nel frattempo il paladino è stato nominato da Carlo comandante dell'esercito contro Gradasso. Durante una pausa notturna, però, un inganno costringe il prode cavaliere ad allontanarsi dal campo di battaglia.

Quando Angelica era apparsa, l'unico ad accorgersi che la dama era «Piena de inganni e de ogni falsitade» (I, I, 37) era stato il cugino di Rinaldo, il «nigromante» (I, I, 49) Malagise, persona esperta di frodi e illusioni, come la stessa Angelica. Malagise era poi stato catturato da Argalia, e inviato per magia nel Cataio. Lì Angelica continua ad essere tormentata dalla passione, vive una condizione sofferente, che nel testo comporta l'assunzione anche di tessere da repertorio petroso.

Decide così di servirsi del cugino dell'amato, gli dice che lo libererà solo se riuscirà a convincere Rinaldo a cedere ai suoi desideri erotici. Allora il mago evoca dei demoni che lo trasportano in Spagna, convinto di far accettare facilmente la missione al grande seduttore, perché ancora è ignaro dell'episodio del Fonte di Merlino, che fa disinnamorare (I, V, 26-27):

Disse a lui Malagise: «Ora te spaza,  
Che io son venuto sotto a sacramento:  
Piacendo a te, me pòì deliberare;  
Non te piacendo, in pregion vuò tornare.

Non aver nela mente alcun sospeto  
Che io voglio che tu faci un gran periglio:  
Con una fanciuletta andrai nel leto

«Quando Renaldo ha nominare inteso / Colei che tanto odiava nel suo core» (I, V, 28), è preso da dolore, cambia colore in viso e dichiara, «comme persona valorosa» (I, V, 29):

Ogni fortuna dura e spaventosa,  
Ogni doglia, ogni affanno vuò soffrire,  
Ogni periglio, per te liberare.  
Dove Angelica sia non voglio andare.

La sottolineatura del valore è centrale, visto che invece Malagise aveva voluto precisare che non gli chiedeva nessuna impresa, e così è subito chiara la differenza fra i due. Al rifiuto, il negromante reagisce così (I, V, 31):

Guàrti da me, ch'io te farò un ingano  
Che ti farà vergogna e forsi dano!

Invoca dei demoni per mettere in atto un imbroglio e far allontanare il paladino dal campo, in modo da provocargli infamia per viltà.<sup>318</sup> L'elemento su cui soffermarci è il nome di uno dei diavoli, perché se Falseta è di probabile invenzione boiardesca – e certo rimanda subito al tema dell'inganno –, l'altro demonio viene proprio dall'*Inferno*, dal canto XXI: Draghinazzo. Memoria delle atmosfere di quel canto si trovano in I, V: già nel combattimento di Rinaldo a inizio canto con il gigante Orione, descritto con un aspetto da diavolo infernale («Negra ha la pelle e tanto grossa e dura», I, V, 1); la scena dei demoni che vengono convocati; situazioni dure e concitate; più avanti

---

<sup>318</sup> E proprio per il tema della viltà (nel caso di Rinaldo ingiusta) è singolare osservare qui, come nel caso del frate vile incontrato da Orlando, stilemi che rimandano a *Inf.* III, per quanto decontestualizzati: l'invito ad abbandonare il «sospeto» (I, V, 27) per cui si veda in Dante il v. 14; i termini *vergogna* e *codardia*, temi del canto infernale (qui in ottave 31, 50 e 51); l'espressione «Sencia niuna scusa e sancia erore» (I, V, 35), e poi «sancia onore» (52), che ricalcano il noto verso «sanza 'nfamia e sanza lodo» (36); la formula «Forte piangendo», identica in *Inf.* III, 107, e in entrambi i punti collocata in momenti che si svolgono vicino all'acqua. Rinaldo, una volta accortosi dell'inganno, si dispera profondamente perché verrà tacciato di viltà, ma non potrà difendersi, e arriva al punto di desiderare la morte.

nel canto compare Orlando in due scontri che avvengono su un ponte, e nella bolgia dei barattieri c'erano ponti su cui i diavoli maltrattavano i dannati; il volo di Malagise dal Cataio alla Spagna grazie ai demoni è veloce, così come quello dei diavoli danteschi (*Inf.* XXI 33).

Il richiamo a questo canto non è casuale, la baratteria è peccato di frode e in questo episodio dell'*O. I.* il tema è l'inganno. Ma c'è di più perché, stando alle letture proposte dai commenti (specie da Benvenuto) ciò di cui Dante e Virgilio parlano all'ingresso della bolgia – e di cui il narratore tace («altro parlando / che la mia comedia cantar non cura» 1-2) – è proprio la «nigromantiam» (nella bolgia precedente c'erano maghi e indovini). E ancor più singolare è la scelta di un preciso nome di demone fra i tanti presenti nel canto dantesco. Il fattore casualità non può soddisfarci, così come la sola spiegazione di un'eventuale preferenza di suono. Non ci sono ragioni metriche a motivare l'assunzione di *Draghinazzo*, come tutti gli altri nomi quadrisillabico. Pensiamo che la ragione vada cercata nel filtro ricettivo benvenutiano, che glossa questo specifico nome così:

nomen sexti daemonis, et est magnus serpens maliciosus, venenosus, caeteros inficiens et venenans;  
ideo bene dicitur Draghinaccius, quasi magnus draco, vel draco ignitus

Fra tutti i diavoli, *Draghinazzo* è presentato ai lettori come quello più connesso alla malizia, all'inganno che vuole recar danno agli altri ( e certo è rilevante l'associazione col drago, che rimanda a Gerione, ricordato da Benvenuto anche nel commento a *Inf.* XXI).<sup>319</sup>

Il lettore può intuire subito, in base alla sola vicenda raccontata, che in questo episodio cavalleresco con Malagise il tema è l'inganno. Il personaggio poi era presente in più episodi della tradizione canterina, sempre presentato come negromante, e anche in scene in cui evoca demoni.<sup>320</sup> Ma è interessante notare che le scelte intertestuali lavorano in questa direzione comunicativa, sottolineando il tema proprio sulla base della mediazione esegetica: i lettori, nell'udire quel particolare nome diabolico, venivano così confermati nella loro percezione anche in base a questo

---

<sup>319</sup> Lana e Pietro non si soffermano affatto sui nomi dei demoni. Buti dà una spiegazione, meno incisiva però nel legare *Draghinazzo* alla frode («drago implicatore et avvelenatore dell'affezione»), oltre al fatto che circola poco fuori di Toscana. Benvenuto è l'esegeta che si sofferma su ogni nome, indicando per ciascuno caratteristiche specifiche e diverse. Anche Landino darà un'interpretazione per ogni nome, ma con spiegazioni molto diverse.

<sup>320</sup> Nel *Fioretto de' paladini* (cantare del XV sec.) Malagise compare insieme a Rinaldo, Orlando e altri personaggi, e anche se in questo caso non compie inganni nei loro confronti, deve comunque evocare i demoni. Si serve di un quaderno per aprire le porte dell'inferno (ott. 14), e poi li convoca. I diavoli appaiono uno alla volta in un'ottava costruita per elenco (15): accanto a nomi di altra provenienza, troviamo diavoli danteschi, non *Draghinazzo* ma Ciriato, Cagnazzo, Graffiacane, Calcabrina, Barbariccio e Libicocco. Dunque Malagise, l'inganno e l'onomastica diabolica di origine dantesca erano elementi diffusi nella tradizione del genere, ma con modalità formulari, da repertorio, come l'uso di forme dell'accumulo mostra. Boiardo riprende questo aspetto e lo affina, infatti non ci presenta una serie di nomi, ma solo un diavolo: evoca un complice preciso, sulla base delle caratteristiche consegnate dalla tradizione esegetica, che certo non filtravano a livello di produzione canterina (semi)popolare, ma che per un autore come il conte di Scandiano, e per un poema che si rivolgeva agli ambienti di corte, era un riferimento noto e importante.

sostrato di riferimento. Tra l'altro questa particolare scelta onomastica introduceva una sfumatura in più, indicando in modo specifico la malizia di Malagise, termine di per sé assente nelle ottave di Boiardo, ma adatto al personaggio.

Una conferma della rilevanza del filtro esegetico viene poi da un altro episodio del poema, in cui Boiardo ricorre nuovamente ai demoni danteschi, ma in un contesto differente. Siamo nel XI canto del II libro, Orlando e Brandimarte giungono al ponte di Balisardo, mostro incantatore metamorfico con cui i due paladini devono scontrarsi. Questo gigante ha caratteristiche infernali legate ancora al tema dell'inganno, si rivelerà un negromante in grado di evocare dall'inferno demoni, e non stupisce perciò il nuovo ricorso a *Inf.* XXI. Ma se nel caso di Malagise assistevamo ad uno stratagemma malizioso, una finzione ben orchestrata, ora siamo davanti ad un duello. Balisardo cerca di invocare due demoni, poco prima di essere sconfitto da Brandimarte, e questi diavoli hanno nomi danteschi: Libicocco e Calcabrina (II, XI, 42). I nomi sono sempre quadrisillabici, e la scelta si spiega su base tematica solo guardando al commento che ha condizionato la ricezione di questi dettagli narrativi della *Commedia* per Boiardo e i suoi lettori, secondo precise coordinate: Calcabrina è «nomen secundi daemonis, et est ille qui calcavit de duro et molli», mentre Libicocco «iste interpretatur ardens et coquens, et est nomen quinti daemonis». In uno scontro fisico evocare questi due particolari diavoli – che bruciano, tormentano e calpestanto gli avversari – è la scelta migliore, proprio come Draghinazzo era l'alleato giusto da chiamare per ordire una messa in scena.<sup>321</sup>

## 2.2 *Metamorfosi infernali*

Possiamo soffermarci un attimo anche sulla figura di Balisardo, un altro gigante «dismisurato» (II, X, 4), «membruto», «soperbo e rio», e «spregiator de Dio» (5). Come abbiamo capito la forza fisica e l'arroganza non sono le sue uniche armi, dispone anche della frode, a cui

---

<sup>321</sup> Vale la pena ricordare i nomi degli altri demoni, e le spiegazioni che Benvenuto ne dà, per avere un quadro completo. Alcune delle caratteristiche si trovano anche nei versi danteschi, ma in modo vago e riferendosi indistintamente ai demoni, solo in Benvenuto ad ogni nome viene assegnata una descrizione accurata. Malacoda è «dux daemoniorum et principalis, cui bene competit nomen, quia iste habet caudam scorpionis, quae est cauda Gerionis, quia pungit in fine et occulte». Seguono poi, insieme a Draghinazzo Calcabrina e Libicocco, gli altri: Alichino, colui che induce gli altri a barattare («allicit alios ad baratandum»); Cagnaccio, mastino che prende il nome dalla caratteristica della rapacità; Barbariccia, per l'aspetto – «crispedo barbae et capillorum» – espressione di «nequitia» e malizia; Ciriatto sannuto, il cui nome è legato alla rapina; Graffiacane, nome parlante per l'azione che svolge; Farfarello, «infrascator qui continuo omnes imbrattat»; e infine Rubicante, «nomen decimi daemonis: iste est rubeus, candens, temerarius et praeceps ad baratandum totum mundum, audaci fronte, more meretricis, non timens verecundiam». Più demoni sono associati attraverso il loro nome in modo specifico alla baratteria. Nel caso di Barbariccia si fa riferimento anche alla malizia, che però caratterizza in modo più chiaro Draghinazzo, con un agire rivolto al danno altrui in modo più marcato. Per completezza riportiamo le spiegazioni landiniane, secondo cui i diavoli rappresentano i «vari affecti et operationi et effecti di barattieri», con valori simbolici più accentuati o declinati secondo una visione psicologica e la teoria umorale del comportamento: Alchino è «inclinazione ad tal vizio»; Calcabrina è «calcante la brinata, la quale nelle lectere sacre significa la divina gratia»; Barbariccia è la barba arricciata intesa come astuzia che nasconde il vizio; Libicocco è la «voglia ardente di mettere a perfectione la baratteria [...] quasi libidine cocente»; Draghinazzo è infine «infectione del vizio, che con suo pessimo veleno coinquina [...] dal veleno del draghono».

ricorre nel combattimento, attraverso uno stratagemma particolare: la capacità metamorfica grazie alla quale assume l'aspetto di diversi animali (orso, cinghiale, pantera, «camelpardo» a II, X, 46). Soprattutto, presenta la coda di un serpente – o un drago –, emblemi dell'inganno (si pensi ancora a Gerione).<sup>322</sup> Con Balisardo torna anche l'associazione fra gigante e torre – si vedano II, XI, 22 e 40 – e l'aspetto di un mostro infernale: «dimonio» che getta fuoco, con corna e faccia scura (II, XI, 28), ali di pipistrello e un uncino (assomma una caratteristica fisica del Lucifero dantesco – *Inf.* XXXIV 46-59 – e un oggetto proprio dei demoni), tratti animaleschi, poi digrigna i denti (II, XI, 29). Varie caratteristiche corrispondono a quelle dei mostri dell'inferno dantesco, come le Arpie, lo stesso Gerione e Lucifero. Il tema della frode unito alle metamorfosi rimanda ad uno specifico canto, *Inf.* XXV, dove questa situazione trova una raffigurazione esemplare.<sup>323</sup> Benvenuto nel suo commento insiste molto sul passaggio da figura umana a serpente e drago, sottolineando il legame con Gerione. E pensiamo anche che, andando avanti nel canto II, X, incontreremo il ladro Brunello. La sua professione riporta alle bolge dantesche a cui stiamo facendo riferimento, ma questo personaggio all'ott. 58 fa anche un gesto particolare, per schernire la guerriera Marfisa: le fische, come il ladro Vanni Fucci, dannato che compare proprio all'inizio del canto XXV dell'*Inferno*, quello delle metamorfosi, e ciò conferma che questo referente è attivo in Boiardo per la stesura di questo canto, con l'intento di suggerire al pubblico tono e immaginario tipicamente infernali, connessi poi ad una tematica morale importante.

### 3) LA NOVELLA DI LEODILLA, TRA INGANNI AVIDITÀ E FORTUNA

Lungo il poema spesso i protagonisti incontrano altri personaggi che, sollecitati dalla situazione particolare in cui si trovano, raccontano la loro storia, *exemplum* per un determinato aspetto morale. Questa dinamica diegetica, già di suo, può farci pensare agli incontri del Dante *agens* attraverso i regni ultraterreni, ma certo si tratta anche di una componente tradizionale dei racconti cavallereschi con i loro percorsi di formazione.

Uno di questi casi, comunque, si ha quando Brandimarte è in cammino con Orlando. Dopo aver perso le tracce dell'amata Fiordelisa, rapita da un vecchio libidinoso e malvagio (I, XX), si lamenta della Fortuna, e in quel momento appare Leodilla, che racconterà ai due paladini la sua vicenda sentimentale. Figlia del ricchissimo re delle Isole Lontane, era stata chiesta in sposa da due

---

<sup>322</sup> Il tema metamorfico tornerà nello scontro fra Brandimarte e il gigante-drago che sta di guardia al palazzo in cui è rinchiusa Doristella in II, XXV. Per il bestiario boiardo si può vedere LACROIX 2006.

<sup>323</sup> Boiardo ricorre alle suggestioni del canto delle metamorfosi anche nel III, II, nella lotta di Mandricardo con un mostro, come segnala già ZAMPESE 1994, 103.



uomini, il giovane e bell'Ordauro e l'anziano Folderico. È il tipico motivo del triangolo amoroso, con due giovani e un anziano, attivo anche in *Inf.* V.<sup>324</sup> Leodilla preferisce Ordauro al vecchio, ed escogita uno stratagemma per ottenere quello che vuole: potrà sposarla solo chi la batterà in una gara di corsa (lei è «nel corso legera / Che a pena è più veloce alcuna fiera» I, XXI, 57), e gli uomini che perderanno saranno condannati a morte, regola «crudel e dura» dettata da «malicia» (I, XXI, 54).<sup>325</sup> Solo che anche Folderico è «scaltrito» e con «tanta astucia» (I, XXI, 60) organizza un contro-inganno approfittando dell'avarizia della giovane: nella gara di corsa la rallenterà con la seduzione di alcuni pomi d'oro fatti cadere lungo il cammino (allusione al mito di Atalanta e Ippomene). Leodilla alla fine dovrà sposare il vecchio, che per la gelosia la rinchiuderà in una torre (il noto motivo romanzo del marito geloso e della prigionia della moglie). Ma alla fine Ordauro e

---

<sup>324</sup> Il canto dantesco diventa serbatoio di immagini e formule per vicende d'amore cortese, e rientra in un più vasto patrimonio di modelli e referenti culturali a cui in alcuni casi gli stessi filtri esegetici facevano riferimento, e con cui Boiardo e i suoi contemporanei avevano certo grande familiarità. In tutte le vicende amorose dell'*Inamoramento* si possono riscontrare tessere di repertorio dantesco e anche in questa storia. In I, XXI troviamo: «parlar che a pianto se assomiglia» (55), che ricorda il piangere e parlar insieme di Francesca (*Inf.* V, 126). In I, XXII è usato più volte «sospeto», termine rilevante nel canto dei lussuriosi; Orlando prega Leodilla di raccontare la sua storia (I, XXII, 10), come fa Dante con Francesca; Leodilla ricorda «come io lo basai / E comme lui basòme nela boca; / Quella dolceza ancor nel cor mi toca» (24), e anche più avanti abbiamo «Con quel piacer che ancor nel cor mi serbo!» (26), espressioni che ricordano il forte piacere che ancora non abbandona Francesca (*Inf.* V, 104-105); «Noi comenciàmo il gioco» (26) che fa eco a «Noi leggevamo» (*Inf.* V, 127); «io me disfeci e credèti morire» (26) che potrebbe riprendere «venni men così com'io morisse» (*Inf.* V, 141); il marito torna «ratto» a controllare Leodilla nella torre (28), e l'avverbio anche se riferito qui al geloso, è lo stesso che muove la passione amorosa in *Inf.* V, 100; «Chi qua, chi là» a I, XXII, 53 riprende il noto modulo di *Inf.* V, 43, diffuso e attestato lungo tutto il poema a rendere la concitazione di determinate scene, e ben presente anche nella tradizione canterina. Alcuni di questi rilievi sono segnalati anche da CACCAMO 2022, che però in altri casi ci appare poco puntuale: ad esempio quando riconduce il verbo *aggravare* di I, XXII, 42 – «Quel che se fa per ben, Dio non aggrava» – all'uso dantesco di *disgravare*, che però non è presente in *Inf.* V, canto attorno a cui ruota il suo discorso (44), e che, pur essendo sempre un derivato di *gravare*, ha una diversa prefissazione.

<sup>325</sup> Leodilla si rivelerà persona guidata dall'avidità di ricchezze e piaceri, e nella sua preferenza per Ordauro si è visto un ulteriore indizio in tal senso, perché il nome del giovane fa riferimento all'oro (GALBIATI 2018, 48). Sulla novella, anche in relazione al tema dell'avidità, si veda CAVALLO 1993, 130-136, dove in particolare la vicenda di Leodilla è confrontata con quella gemella di Doristella, che fa da contraltare però in quanto figura virtuosa.

Leodilla diventano amanti grazie ad un tunnel segreto, che collega la casa del giovane alla torre, e che verrà sfruttato in un nuovo inganno per fuggire insieme.<sup>326</sup>

Se Brandimarte si lamenta per la «Fortuna crudel», che fin dall'infanzia l'ha allontanato dalla sua vera famiglia (e poi si scoprirà che Leodilla è sua sorella) e ora l'ha privato della donna amata, Leodilla inizia a raccontare la sua storia per dimostrare che i casi avversi e ingiusti della sorte colpiscono tutti, anche chi è di natali nobili e ricchi, anzi le ricchezze possono esporre a maggiori rischi (I, XXI, 50: «Rica de aver e di stato iocondo; / E ciò mi fu cagion di molti guai»)<sup>327</sup>. Ma in realtà la sua storia dimostra solo che atteggiamenti non virtuosi, come lussuria e avarizia, fanno sì che «il mondo disvia» (I, XXI, 63), e portano sventure. Se Brandimarte a ragione si lamenta con la sorte, perché non ha fatto nulla di sbagliato, Leodilla è causa dei suoi mali per le

---

<sup>326</sup> Per un'analisi della storia con particolare attenzione alle fonti si veda BATTERA 1987. La prigionia nella torre fa riferimento al motivo dell'inclusa, attestato anche in novelle del Boccaccio – note a Boiardo – e già prima nel prototipo della novella sulla «Moglie involata» nel *Libro dei sette savi* (Ivi, 94-97, e prima anche Reichenbach aveva suggerito il legame fra questa novella e la fonte di origine orientale). Caccamo fa delle osservazioni poi su alcune caratteristiche della torre che andrebbero ricondotte alla memoria dantesca. È difficile salirvi, perché ha una sola entrata e l'altro lato affaccia sul mare, su una spiaggia deserta, e «Non vi potria sallir persona viva / Che non avesse l'ale da volare» (I, XXII, 14). Per questi versi vengono ricordati alcuni luoghi purgatoriali, in particolare III, 54 e XI, 51, dove si trovano espressioni e immagini simili. Ma, nel caso di Boiardo, questi elementi sembrano formule impiegate senza nessun particolare valore, proprio perché le due situazioni sono molto diverse, e perciò ci sembra difficile, e non particolarmente utile, accostare la prigionia di Leodilla ad «un'immeritata penitenza purgatoriale» (CACCAMO 2022, 56), visto poi che la ragazza si trova in quella situazione per un suo errore. Lo studioso pensa che l'allusione alla geografia purgatoriale serva a delineare una prigionia inespugnabile, in contrasto con la marina su cui affaccia la torre, luogo ameno ma irraggiungibile, e tutto ciò in riferimento alla condizione di «privazione esistenziale» per la perdita di libertà: un'interpretazione basata su chiavi di lettura che risentono troppo di una sensibilità odierna, senza tener conto dell'orizzonte di lettura del tempo. Infatti una tale spiegazione del riuso non trova nessuna motivazione nella lettura che al tempo poteva essere fatta di quei versi, anche in base all'esegesi di riferimento. L'altro accostamento che Caccamo propone è fra la torre e il castello del Limbo, cinto da sette mura e con sette porte, come la rocca dove si trova rinchiusa Leodilla. Ma Dante non è certo l'unico riferimento per una rocca con sette porte, a partire dal fatto che dovevano essercene di reali. Se poi si vuole guardare a modelli letterari, il caso di Tebe resta esemplare. Il fatto che si parli di un castello non implica un'allusione al «mobile castello» dantesco (*Inf.* IV, 106), perché in questo caso il sintagma sarebbe stato richiamato in modo più esplicito, anche solo rovesciando semanticamente l'aggettivo dantesco. Il solo termine *castello* (I, XXII, 14) appare insufficiente, anche perché altrove, ad esempio nel caso di Rocca Crudele, Boiardo non si fa problemi ad essere più specifico nelle descrizioni, parlando di un «crudel castello» (I, VIII, 25). I due contesti sono distanti e non emergono connessioni rilevanti, perché il capovolgimento del luogo di Saggezza è una lettura non necessaria all'interno della costruzione di questa vicenda, e anche troppo generica per richiedere un referente preciso, tra l'altro nemmeno ben indicato come intertesto. Il numero sette è uno dei più diffusi per i suoi valori simbolici, non serve una fonte. Se si tiene conto poi di come il luogo dantesco era interpretato nell'esegesi si è ancor più portati a escludere tale contatto, perché non ci sono agganci specifici nella novella boiardesca per le questioni filosofiche – legate alle sette arti liberali – che dominano le glosse ai versi danteschi sul castello del Limbo. Per Benvenuto «Istud castellum figurat philosophiam, sive sapientiam [...] nam sapientia ad modum munitissimae arcis tuetur hominem contra incommoda naturae, adversa fortunae, vicia, et ignorantiam, cum quibus habet continuo acerrimum bellum», ed è vero che la novella di Leodilla riguarda la fortuna avversa, e le sventure dovute anche ai propri vizi, ma si tratta di temi diffusi. L'immagine del castello e le implicazioni del numero sette hanno in Dante una profondità di senso che non si riscontra in questo episodio cavalleresco. E poi, il passaggio dalla rocca filosofica – che difende dalla sorte mutevole – alla prigionia determinata dal proprio vizio risulta troppo drastico per esser motivato solo da un generale procedimento ironico, senza forti appigli testuali e su questioni generiche, senza nemmeno spunti indotti dal filtro ricettivo.

<sup>327</sup> All'inizio del suo racconto Leodilla usa l'espressione «sotto la luna», presente più volte in Boiardo per riferirsi al mondo terreno soggetto al mutamento, nel poema e nella I egloga volgare. È impiegata anche da molti autori tre e quattrocenteschi, sempre in contesti dove si fa riferimento alla variazioni di Fortuna. Comunque rimanda anche a *Inf.* VII, 64, il canto su avidità, ricchezze e fortuna, referente concettuale attivo poi, attraverso la ricezione esegetica, nel *Timone*.

scelte fatte: a muoverla è l'avidità, all'inizio di ricchezze e poi anche di piaceri carnali (scoperti con Ordauro).<sup>328</sup>

Leodilla e Folderico sono connotati anche dalla frode, e ciò comporta alcuni riferimenti danteschi dal canto di Guido di Montefeltro, che abbiamo visto impiegato nella svolta penitenziale lirica: il vecchio è chiamato «volpone» per la sua «alta malicia» (I, XXI, 67);<sup>329</sup> alla giovane è attribuito un rimando alla scelta di «calar le vele e raccogliere le sarte» (*Inf.* XXVII, 81), abbandonare gli inganni che avevano riempito la vita del dannato. In questo episodio cavalleresco siamo però davanti alla negazione del pentimento, i personaggi – specialmente quello femminile – persistono nell'errore, a differenza di quanto farà poi l'io lirico. Leodilla dice infatti che avrebbe scelto subito Ordauro ma (I, XXI, 53)

Non era tuta mia la libertate,  
Però che il patre mio vi tenea parte;  
Vergogna rafrenò la voluntate,  
Che presto in nave avria trato le sarte;  
E anco mi stimava in veritate  
Poter mandar mia voglia al fin con arte,  
E otenir Ordauro di legero;  
Ma falito me andò questo pensiero.

Lei si sarebbe subito sistemata, e avrebbe dato seguito alla sua volontà (che però non aveva nulla a che vedere con aspetti penitenziali), ma il ruolo del padre e la vergogna le impedivano di esprimersi apertamente, e così decise di non ritirare le vele e orchestrare un inganno. La giovane dunque si ritrova in una situazione simile a quella del dannato dantesco perché, pur volendo prendere una decisione, la situazione in cui si trova la spinge a ricorrere all'astuzia, e questo le si ritorcerà contro per la frode messa in atto da un'altra persona, in uno schema di intreccio degli imbrogli che non è lontano da quello che vede coinvolti i dannati danteschi di *Inf.* XXVII (Bonifacio e Guido).

---

<sup>328</sup> A sottolineare come avidità e lussuria siano in Leodilla due facce della stessa medaglia è GRAGNOLATI 1998. Teniamo anche presente che la dama si risente per il fatto che Orlando, rimasto solo con lei, non abbia voluto approfittarne per godere le gioie sensuali, e poi si mostra in disaccordo col disprezzo del cavaliere per le ricchezze di Morgana (I, XXIV-XXV). Gragnolati parla anche di una presenza di *Inf.* V con «echoes throughout the episode» (167), per evidenziare però in particolare solo il legame fra «lui basòme nela boca» (I, XXII, 24) e «la bocca mi basciò» (*Inf.* V, 136), e un legame fra «Quella dolceza ancor nel cor mi toca» (24) e *Purg.* II, 114, quando la dolcezza del canto di Casella ancora risuona nel cuore di Dante, sostenendo che l'uso di questa ripresa spinge il lettore a riconoscere la precedente connessione con *Inf.* V. Ma in quest'ultimo caso, se ci fosse un ricordo sarebbe solo d'immagine, senza nessun particolare valore tematico, e non sembra poi necessaria qui una memoria del verso purgatoriale, soprattutto per ricondurre il lettore al canto dei lussuriosi.

<sup>329</sup> Per l'immagine della volpe certo non serve un referente preciso, è simbolo culturale interdiscorsivo, ma dato che il secondo riferimento è legato invece direttamente al canto dantesco, anche questa scelta entra in risonanza con quel modello. Poi, data l'importanza che abbiamo visto assumere Gerione, vogliamo far notare che Benvenuto nel suo commento al mostro diceva che l'inganno rende simili a un serpente o a una volpe, lo accostava in effetti a questo animale parlando di «Gerione vulpone, fellone».

#### 4) AMORI CORTESI FRA GIOIA E DOLORE NEL SEGNO DI PAOLO E FRANCESCA

L'universo e l'immaginario dell'amore cortese ebbero una fortuna straordinaria in tutta l'Europa medievale, e in Italia durante il Trecento alimentarono una produzione narrativa arturiana molto diffusa – pensiamo alla *Tavola Ritonda* –, importante anche durante l'Umanesimo in un contesto come la corte neo-feudale ferrarese, dove queste storie determinavano anche pratiche e mode sociali, nell'onomastica, nei passatempo e negli arredi nobiliari.<sup>330</sup>

Per l'umanesimo cavalleresco, che dava centralità ai valori di nobiltà e cortesia, l'Alighieri offre più punti di riferimento morale, ma per quanto riguarda il tema amoroso *Inf. V* era la tappa obbligata. Questo al di là di ogni specifica ricezione o commento, proprio perché il canto dantesco si presentava in sé come sguardo ben determinato su quell'universo letterario e sociale. Semmai, l'esegesi di certe composizioni liriche – come il caso di Bassi su Malpigli che già abbiamo ricordato – si richiamano al poema e alle relative glosse. Cremante ha riconosciuto che le allusioni dall'episodio di Paolo e Francesca, e in generale dal canto dei lussuriosi, sono cospicue, perché quel luogo rappresenta un «serbatoio ricchissimo per tutta quanta la tradizione romanzesca», anche a livello popolare e canterino.<sup>331</sup>

Questi elementi formali riemergono proprio per la corrispondenza tematica, in episodi dedicati all'amore e alle passioni che agitano i personaggi. E poi l'esegesi proponeva il collegamento diretto di questo canto con l'immaginario letterario cortese: Boccaccio nelle sue *Esposizioni* rimandava più volte ai «romanzi franceschi», e Benvenuto, per il libro 'galeotto', parla di un «libro vulgari de Tabula Rotunda», per affermare che «lectio jocunda librorum amoris provocat ad libidinem», e dunque rappresenta un rischio. Noi qui cercheremo solo di ripercorrere alcune vicende erotiche del poema per segnalare delle tessere in più, e per metterle a sistema con quelle già individuate nelle letture degli episodi.<sup>332</sup>

---

<sup>330</sup> Per questi aspetti di cultura materiale o sociale si veda BERTONI 1927.

<sup>331</sup> Si veda ancora RUGGIERI 1962 per l'umanesimo cavalleresco, e sul ruolo della civiltà cortese in Dante è fondamentale PICONE 1982 e 2007a. Per *Inf. V* come serbatoio di immagini si può far riferimento a CREMANTE 1970, 179. Anche COSSUTTA 1995, 371-372 ricorda come il canto dantesco fosse riferimento ben presente nella tradizione bretone italiana tre e quattrocentesca, come capita anche con alcune memorie formali, di puro repertorio, nella *Tavola Ritonda*. Buona memoria boiardesca del canto è riconosciuta anche da Sangirardi, per quanto ridimensionata rispetto ai lavori precedenti, ma forse esagerando, perché anche al di là di puntuali contatti testuali, *Inf. V* è presente alla mente di Boiardo in tutte le storie d'amore del poema (SANGIRARDI 1998, 839). Per la fortuna della storia dei due dannati di *Inf. V* in forme di racconto drammatizzato, entrate poi come aneddoti nell'esegesi – anche in Benvenuto – si veda AZZETTA 2009.

<sup>332</sup> Quanto osservato su certi episodi si ripete ed è valido anche per altri, proprio perché la logica del repertorio – sebbene legata a un determinato valore del canto – è quella valida nel caso di *Inf. V*. Altri episodi del poema dove pure è presente il canto dei lussuriosi sono già stati osservati nelle pagine precedenti (ad esempio nel caso di Leodilla) e rimandiamo a quanto detto.

Primo caso esemplare è la novella di Tisbina Prasildo e Iroldo raccontata da Fiordelisa a Rinaldo in I, XII. Questa storia si basa su un ricco intreccio intertestuale, in cui il ruolo dominante è stato riconosciuto a Boccaccio (le novelle V e VIII della decima giornata del *Decameron*, il *Filocolo* IV, iv, e la gara di Arcita e Palemone per Emilia nel *Teseida*).<sup>333</sup> Sono presenti poi stilemi e motivi della tradizione lirica amorosa, compresi riscontri possibili con Dante. Anche se il canto infernale non è il riferimento centrale, resta importante. Ci troviamo infatti davanti ad un triangolo amoroso, e spesso ne incontreremo nel corso del poema, a partire da Orlando-Angelica-Rinaldo.<sup>334</sup> In *Inferno* c'era una coppia legittima ma gli amanti cedevano alla tentazione, sul modello di Tristano e Isotta, menzionati da Dante e qui ricordati anche da Boiardo (I, XII, 5), che in realtà, però, vuole rimarcare la distanza da quel tipo di amore, visto che tutti i personaggi della novella hanno un atteggiamento diverso da quello dei lussuriosi. La coppia legittima Iroldo-Tisbina non è insidiata, e Prasildo, non corrisposto, pensa di lasciarsi morire per la passione. Ma mossi dalla pietà per il nobile cavaliere, i due giovani intervengono per evitare che si suicidi e, su proposta dallo stesso Iroldo, Tisbina invia il cavaliere al Giardino di Medusa, convinta che l'avventura in un modo o nell'altro avrebbe fatto dimenticare all'uomo il suo sentimento. Contrariamente alle aspettative, però, Prasildo torna vittorioso e lei deve concedersi, ma progetta di farlo e poi uccidersi insieme all'amato Iroldo. Così si innesca una serie di eventi che portano ad una gara di cortesia fra i due uomini, al punto che, quasi ammiccando all'episodio dantesco per distanziarsene, quando la giovane confessa tutto, Prasildo, davanti al suo dolore, dice (I, XII, 69):

Gionger dui amanti di morte tapina  
 Non era al mondo prima cossa nova;  
 Ora tre insieme, sì come io discerno,  
 Saran stasere gionti nelo Inferno!

Se la sorte del triangolo dantesco vede due persone insieme nello stesso cerchio, e il terzo nella zona più bassa del regno infero, qui tutti e tre si troveranno insieme, perché accettano la morte pur di non venir meno a principi di onestà e cortesia. Gli elementi memori del canto dantesco sono

---

<sup>333</sup> Per un'analisi della novella e delle sue fonti – classiche e volgari – si vedano: MORETTI 1970; CAVALLO 1993, 62-73, che ricorda anche gli apporti arturiani diretti dalla *Tavola Ritonda*; ZAMPESE 1994, 151-155, che si concentra sugli apporti classici; COSSUTTA 1998; GALBIATI 2018, 83-88.

<sup>334</sup> Per le pene d'amore Orlando verrà preso da gelosia e furore e ad esempio, in occasione della battaglia sotto le mura di Albracà (I, XXV-XXVII), assumerà tratti tipici di giganti come la superbia, ma anche nell'aspetto fisico (gli occhi «abragiati» di I, XXV, 44, memori di *Inf.* III, 109), e nei gesti fieri e duri. Nell'ottava 50 del canto XXVII mostra i tratti di un amore nel segno di *Inf.* V, almeno nelle sue manifestazioni fisiologiche: «s'accese de amoroso foco», «la dama abraciò tuto tremando / Benché soletti fossero in quel loco».

dunque presenti in funzione contrastiva.<sup>335</sup> La vicenda boiardesca è esemplare e mostra come, davanti alla vera virtù, la gelosia non ha luogo, e infatti non ce ne sono tracce, né lessicali né tematiche.<sup>336</sup> La novella diventa *exemplum* di amore magnanimo e pietoso, e nel finale, il nobile gesto di Prasildo, induce Iroldo a fare altrettanto, e a decidere lui stesso che la nuova coppia sarà composta da Prasildo e Tisbina.

Poi nel canto I, XIII, si ha un'altra novella, questa volta mediata da un libro che Rinaldo legge: la storia di Polindo e Albarosa.<sup>337</sup> Dopo un duello Rinaldo arriva nei pressi di una caverna e vi trova una porta con un'iscrizione che dice che potrà entrare e uscire solo chi promette di vendicare il terribile misfatto che quel luogo ricorda, e perciò la porta è accessibile solo per chi mostra valore. Questo elemento potrebbe ricordare *Inf.* III, per quanto porte con iscrizioni particolari sono tipiche della produzione cavalleresca e canterina. Rinaldo trova il cadavere di Albarosa e un libro che racconta la loro triste vicenda. Polindo e Albarosa erano due giovani innamorati, morti violentemente a causa degli inganni di Trufaldino, un traditore 'fraudolento' che voleva approfittarsi di loro per i suoi scopi personali e attaccare il fratello della giovane con cui aveva un contrasto. Ma i due innamorati dimostrano un animo nobile e non cedono nemmeno davanti alla morte.<sup>338</sup>

---

<sup>335</sup> Ci sono elementi formali ed espressioni che possono rimandare al canto dei lussuriosi: la rima *cade:pietade* a I, XII, 18 che si trova esatta in Dante; lamenti e pianti diffusi lungo la storia; «Quasi smarrito» di I, XII, 24 riprende «fui quasi smarrito» di *Inf.* V, 72; «Esserli data di cotanto amore» (I, XII, 29) va confrontato con «esser baciato da cotanto amante» (*Inf.* V, 134); Tisbina e Iroldo, davanti alla situazione che sembra imporgli di separarsi, decidono di morire insieme, stretti l'uno all'altra (II, XII, 47), come capita a Paolo e Francesca che muoiono abbracciati, come accadeva a Tristano e Isotta (fatto ricordato da Benvenuto nel suo commento); torna la rima esatta *lamento:tormento* a I, XII, 52 (che in *Rvf* aveva una sola occorrenza, e in *Teseida* nessuna); gli amanti muoiono insieme di «una morte» (I, XII, 55), che come è già stato notato da Cremante e commentatori riprende «Amor condusse noi ad una morte» (*Inf.* V, 106), da cui però viene anche ripresa proprio l'intera immagine a I, XII, 60 quando si dice «Amore / che a fin tanto crudel li conducia»; all'ott. 66 si enuncia il principio di reciprocità amore, salvo cadere in atteggiamento dispietato, e naturalmente si trova un'eco di *Inf.* V, 100-106; torna anche la rima esatta *dice:felice:radice* presente nel canto dei lussuriosi e con sole due attestazioni in Petrarca e nessuna nel *Teseida*

<sup>336</sup> In un altro caso di triangolo amoroso, invece, le vicende sono tutte segnate dalla gelosia: la novella di Doristella in II, XXVI, vede la dama costretta a sposare un uomo che non amava, e che allora di nascosto incontra l'amante. Anche in questo canto si ritrovano elementi che possono riportare a *Inf.* V: «io foi presa d'amore» (II, XXVI, 25), col verbo *prendere* di «mi prese del costui piacer sì forte» (*Inf.* V, 104); si enuncia il principio «quel è ben di fero e ostinato / Il qual non ama essendo aponto amato» (25), che fa eco ai principi delle note terzine dantesche; è frequente l'uso del termine *sospetto*, legato alla gelosia del marito che incombe minacciosa; nell'ottava 41 compare anche l'espressione «Di qua, di là», per descrivere il momento della concitazione quando il marito geloso cerca delle prove del tradimento, riprendendo un modulo ormai noto e di repertorio, che comunque si rifà a *Inf.* V, 43. Su questi passi si veda anche CACCAMO 2022, 58-59.

<sup>337</sup> Si veda GALBIATI 2018, 88-92. MECHANIC 1997 sottolinea anche in questo caso come si tratta di un uso intertestuale del modello in senso positivo, risemantizzandolo e rovesciandone il valore per presentare una vicenda d'amore giusto.

<sup>338</sup> Gli elementi testuali che possono rimandare al modello dantesco in questa storia sono: «senza altro rispetto» (I, XIII, 39), per dire che i due amanti si ritrovarono in un luogo appartato che era stato offerto da Trufaldino, senza sospettare nulla (si veda *Inf.* V, 129); i due vengono colti alla sprovvista, proprio come i due lussuriosi danteschi; Polindo davanti alla tortura a cui viene sottoposta l'amata «cade in terra per molta pietate» (I, XIII, 44), che riprende *Inf.* V, 140-142.

Anche il noto episodio del duello di Agricane e Orlando (I, XVIII) vedrà poi un momento di discussione su tematiche amorose, durante la pausa notturna. Quando il guerriero saraceno scopre che il paladino cristiano ama la stessa donna che lui desidera, contro ogni convenzione riprenderà la battaglia anche se è ancora buio, e alla fine perderà la vita. È interessante rilevare, nel momento del dialogo (ott. 46-49), elementi tipici della tradizione lirica, ma anche provenienti dal dettato dantesco. L'avvio del duello, ad esempio, è indicato con l'espressione «Or se comencia la bataglia fiera» (I, XVIII, 38), che riprende *Inf.* V, 25, come un segnale che anticipa il motivo che animerà la seconda e più aspra parte dello scontro.<sup>339</sup>

Segnaliamo un ultimo uso rifunzionalizzato in positivo di *Inf.* V, per gli amori felici di Fiordelisa e Brandimarte alla fine di I, XIX. L'incontro dei due amanti avviene sì «Sanza aver tema o di guerra sospetto» (I, XIX, 58), ma questa volta i due non si ingannano, e infatti si trovano vicino ad una «selva umbrosa», piena di erba e fiori, stretti in un amplesso che si concluderà nella gioia, e non in una morte prematura come per Paolo e Francesca (61). Così i sospiri di questo luogo sono quelli erotici e non quelli della sofferenza, e ritroviamo il vento, che però non è bufera ma «sibila tra le verde fronde» del luogo idilliaco.<sup>340</sup>

## 5) MITI CLASSICI E DANTE NELL'EPISODIO DI ROCCA CRUDELE

Dopo esser stato imbrogliato da Malagise – come abbiamo raccontato –, Rinaldo si ritrova su una nave che lo conduce a Palazzo Zolioso, luogo con tratti bucolico-edenici che ben presto si rivelerà però legato ad Angelica (I, VIII, 11):

Per tua cagione è tutto edificato,  
E per te solo il fece la regina;  
Ben ti déi reputare venturato,  
Che te ami quella dama peregrina:  
Essa è più bianca che zigli nel prato,  
Vermiglia più che rosa in sula spina.  
La giovenetta Angelica se chiama,  
Che tua persona più che il suo cor ama.

<sup>339</sup> Questa espressione potrebbe rimandare anche alla battaglia fra Arcita e Palemone per l'amore di Emilia in *Teseida*, VIII 14, dove si trova «E cominciar fra loro aspra battaglia». In ogni caso il verso doveva essere percepito come adatto per indicare l'inizio di una battaglia affrontata per amore.

<sup>340</sup> Per l'amore di Fiordelisa e Brandimarte lungo tutto il poema, esempio giusto e felice, si veda CAVALLO 1993, 137-149. Per quanto riguarda il vento, gentile nel caso di questi due amanti, ritroveremo invece un vento dai tratti infernali per la figura di Origille, legata ad amori infelici e crudeli: Origille ha sempre tenuto «li amanti in estremo tormento» (I, XXIX, 2), come foglie portate dal vento ora verso la speranza ora verso il dolore. Per questo ora la donna crudele subisce una pena – basata sul principio del contrappasso dantesco in un certo senso – in cui lei è appesa ad un albero, «impesa con le chiome al vento», il suo supplizio che si manifesta attraverso questo agente atmosferico che le causa sofferenza, come per i lussuriosi trascinati dalla bufera infernale. Ritroviamo in questo passo anche la rima *talento:tormento* che viene da *Inf.* V.

A questo punto il cavaliere torna alla nave e per incanto viene condotto in luogo dal valore opposto, che è stato accostato alla città di Dite: Rocca Crudele.<sup>341</sup>

La novella legata a questo luogo è quella di Marchino e Stella che – nello schema base di tradimento, ira e infanticidio – è costruita sul mito classico di Progne e Filomela.<sup>342</sup> L'arrivo al primo palazzo – nel segno di piacere e gioia, per quanto ingannevoli – avveniva in un clima ameno, e possiamo osservare alcuni elementi di provenienza purgatoriale: in particolare il palazzo è fatto di «un marmo sì terso e pulito» (I, VIII, 2) in cui il giardino si rispecchia, descrizione che riprende il «bianco marmo [...] sì pulito e terso» di *Purg.* IX, 95, in cui Dante vede se stesso nel momento del vero ingresso nel secondo regno.

Una dama accoglie Rinaldo al suo arrivo sul litorale per accompagnarlo dentro il palazzo, come santa Lucia compariva in *Purg.* IX per portare il pellegrino davanti alla porta ultraterrena. Questa figura femminile all'ingresso del regno del Purgatorio ha portato tutti gli esegeti – anche Benvenuto – ad un confronto con la porta infernale, dove pure era coinvolta la santa. Idealmente possiamo sovrapporre la contrapposizione fra i due ingressi danteschi al contrasto fra Palazzo Zolioso e Rocca Crudele, un luogo felice e uno doloroso.

In *Purg.* IX, con l'«auroram solis», si sentono i canti della rondine, tristi perché memori della sofferenza passata, associata nel dettato dantesco alla rima *lai:guai* (*Purg.* IX, 13-15):

---

<sup>341</sup> Si veda CAVALLO 1993, 54, seguita poi da ZAMPESE 1994, 128, sempre sulla base del comune colore vermiglio del castello boiardo e della città infernale. L'aspetto cromatico si lega alla tragedia atroce che verrà narrata, adatta certo a un girone infernale. In questo episodio SANGIRARDI 1998, 833 ha suggerito anche un ricordo di Ugolino ma, come lui stesso ammette, circoscritto al solo aspetto retorico-stilistico, materiale di repertorio che si lega alle atmosfere della novella, senza contatti testuali precisi. Però, all'ottava 41 del canto, in relazione al sacrilego pasto offerto a Marchino, l'esclamazione «Ahi crudel sole, ahi giorno scelerato, / Che comportò veder tanto peccato!» mostra un'eco senecana dal *Tieste* («sustines tantum negas gestare, tellus?»), già individuata. La cosa interessante è che si tratta della fonte che anche Dante aveva in mente a *Inf.* XXXIII, 66 «ahi dura terra perché non t'apristi?». Dunque c'è una singolare sintonia, per quanto non si possa dire altro dato che i commenti antichi a Dante non individuavano questa ripresa, e perciò dobbiamo pensare che Boiardo abbia agito in autonomia rispetto al modello dantesco su questo punto, perché non è detto che al tempo avessero percepito l'intertestualità messa in campo da Dante. Sulla presenza senecana in Boiardo si veda il lavoro già di Zampese, e per quanto riguarda il verso dantesco si veda anche ZAMPESE 1989.

<sup>342</sup> Si veda BATTERA 1995 che si concentra sul vario assemblaggio di fonti classiche e volgari, non solo il mito raccontato da Ovidio ma anche novelle di Apuleio e Boccaccio, e le tragedie senecane. In un altro intervento la studiosa si è soffermata invece in modo particolare sul carattere tragico dell'episodio (BATTERA 1998). Per le varie fonti si veda sempre ZAMPESE 1994, 127-135, che propone un raffronto con il Minotauro per il mostro alla fine della storia di Rocca Crudele, ricordando fra le varie fonti anche Dante. Ma sono molto rilevanti anche i raffronti con il commento del Bassi al *Teseida*, per cui si veda MONTAGNANI 1990, 265-266. Nel capitolo precedente abbiamo fatto notare alcuni parallelismi fra la lotta col mostro di Rocca Crudele e una delle sfide allegoriche di Orlando nel giardino di Falerina, in cui era alluso Gerione. Mostravamo anche come il filtro esegetico consegnasse ai lettori del tempo un nesso fra il drago dantesco e il Minotauro, e certo anche questo elemento entra in gioco. Fra il mostro cretese e quello di Rocca Crudele c'è affinità sui motivi di crudeltà e mostruosità, e nonostante alcune piccole differenze, si può effettivamente dire che Boiardo qui vuole presentare al suo pubblico il 'minotauro' del percorso cavalleresco di Rinaldo, così come più avanti nella storia ci sarà quello di Orlando di cui abbiamo già detto. Può essere interessante notare poi che entrambe le figure femminili legate agli eroi – Arianna e Angelica – sono alla fine allontanate, ma va detto che inizialmente Teseo ama Arianna, e accetta di buon grado il suo aiuto, mentre Rinaldo odia Angelica fin da subito, al punto che quasi rifiuterebbe il soccorso pur trovandosi in pericolo di vita davanti alla terribile creatura. Per una lettura morale della novella si considerino: CAVALLO 1993, 54-61 (che però non risulta convincente quando accosta questa novella alla vicenda biblica della caduta dell'umanità, proposta un po' aleatoria e senza rilevanti agganci testuali); GALBIATI 2018, 79-83.



Ne l'ora che comincia i tristi lai  
la rondinella presso a la mattina,  
forse a memoria de' suo' primi guai

Dante non esplicitava il riferimento mitologico, cioè proprio la storia di Progne e Filomela, ma comunque si trattava di un'associazione ben nota. I commentatori però si soffermano su questa allusione, e Benvenuto nella sua glossa racconta il mito distesamente, mantenendo anche il *pathos* tragico e certe scelte retoriche dell'originale modello ovidiano, ad esempio l'uso di interrogative ed esclamative e altri elementi stilistici che Boiardo ripropone, certo memore prima di tutto della fonte latina. Il riferimento alla terribile storia è un contrappunto alle atmosfere purgatoriali del marmo terso, quando Lucia ha soccorso il poeta «intraturo purgatorium contra serpentem» (sempre quello di *Purg.* VIII). Lana ricorda il secondo canto dell'*Inferno* per la presenza di Lucia, ma riporta il mito dicendo solo che serve a Dante per indicare l'ora del giorno. Pietro offre un riassunto del mito sempre per lo stesso motivo, senza indicazioni valoriali e morali. Benvenuto è il solo a legare il canto triste – e dunque l'allusione al mito – al dolore passato, come passato è il regno infernale con la sua sofferenza, raffigurata dal serpente tentatore. Infatti il marmo terso dei gradini che conducono al regno della purgazione è commentato come il candore dell'animo che si pente e si allontana «ab omni labe peccatorum». In Dante la progressione interna al canto portava dal ricordo del dolore al marmo terso, immagine della pace virtuosa dell'anima che si purifica. Nell'episodio boiardesco invece la successione è capovolta, e prima del canto della rondine troviamo l'allusione al marmo (anche se bisogna ricordare che è riferita ad un luogo connesso ad Angelica, e perciò a bellezze seducenti e insidiose).

È singolare che, in un canto in cui Boiardo decide di ricorrere ad un preciso mito antico, torni un'espressione dal canto purgatoriale dove quello era alluso, e chiosato con attenzione da Benvenuto.<sup>343</sup> È questo il solo luogo del poema e dei commenti in cui si fa riferimento alla vicenda di Progne e Filomela, vista in funzione antitetica rispetto alla situazione positiva in cui si trova il pellegrino. Quando Boiardo decide di ricorrere al referente classico per costruire la sua novella, si riattivano i nessi del sistema dantesco testo-paratesto, con l'assunzione di una tessera e la riproposizione del ruolo contrastivo che rispetto a quella assume il riferimento al mito. Se la storia antica diventa espressione del valore di Rocca Crudele, la formula dantesca per l'approdo al regno

---

<sup>343</sup> Altre associazioni proposte in questo canto purgatoriale, fra versi e filtro esegetico, si riattiveranno più avanti nel poema: III, II, quando Mandricardo, in un palazzo incantato, affronta le prove per prendere possesso delle gloriose armi di Ettore. Il canto si apre con la menzione del canto mattutino della rondine, e poi si vede un fregio del palazzo dove è raffigurata l'ascensione mitica di Ganimede verso il cielo portato da un'aquila, per la sua bellezza e la sua virtù. Come abbiamo appena visto, il canto della rondine è uno degli elementi di *Purg.* IX, dove pure viene ricordata la vicenda di Ganimede. Ettore non è nominato, ma Benvenuto vi dedica molto spazio in relazione alla menzione di Achille, esaltandolo come una delle figure più lodabili, al pari del Pelide proprio perché nonostante numerosi fossero i guerrieri greci, solo Achille era ritenuto in grado di fronteggiare il nobile Ettore.

della purificazione si rivela spia adatta per far risaltare l'opposizione valoriale fra il castello delle crudeli atrocità e Palazzo Zolioso.

## 6) FONTI E MITI D'AMORE INSIDIOSO

Ci è già capitato, affrontando alcuni episodi, di far riferimento a due fontane particolari, importanti nelle principali vicende amorose dell'*Inamoramento*: il Fonte d'Amore e il Fonte di Merlino.<sup>344</sup> Il primo «torna la mente incesa e innamorata» per virtù naturale (I, III, 38), mentre il secondo è una vera e propria fontana frutto dell'artificio umano, e scaccia dall'animo di chi vi beve il sentimento d'amore. Entrambi i fonti si trovano nella foresta d'Ardenne, e nel poema compaiono in due momenti: I, III e poi II, XV e XX, agendo sempre sugli stessi personaggi – Rinaldo e Angelica –, in modo da complicare gli sviluppi narrativi innescando i moti erranti delle venture cavalleresche.

All'inizio del poema Rinaldo insegue Angelica e, arrivato nella foresta, si ferma per dissetarsi al Fonte di Merlino. Così il suo sentimento d'amore viene cancellato (I, III, 36):

E seco stesso pensa la viltade  
Che sia a seguire una cossa sì vana,  
Né apreza tanto più quella beltade,  
Ch'egli estimava prima più che umana;  
Anci, in tutto de il pensier li cade,  
Tanto è la forcia de quella acqua strana!  
E tanto nel voler se tramutava  
Che già del tutto Angelica odiava.

Nella stesso momento pure Angelica giunge nelle Ardenne e beve dal Fonte d'Amore: la superba donna disdegnosa si scopre vulnerabile, soggiogata dalla passione. Dopo varie peripezie, nel II libro i rapporti si invertono: Rinaldo, durante un duello, finisce di nuovo nella foresta e lì incontra Amore e le tre Grazie, che lo accusano di tradimento per l'atteggiamento duro tenuto fino a quel momento, e lo puniscono costringendolo a bere al Fonte d'Amore. Il suo odio per Angelica si tramuta in attrazione, una sete che «non se scacia» (II, XV, 61). Intanto la donna da oriente si sta dirigendo verso Parigi, accompagnata da a Orlando, passa di nuovo nelle Ardenne e si disseta, ma ora tocca a lei l'effetto del fonte di Merlino, che la fa tornare disdegnosa come in origine (il verbo *rinovelare* a II, XX, 45 dice che il fonte rinnova in lei le inclinazioni passate, che il primo fonte aveva momentaneamente annullato).

---

<sup>344</sup> Dato che più modelli possono concorrere alla rielaborazione di un motivo, per questi elementi fantastici sono stati proposti diversi rimandi: PONTE 1952 si concentrava su una possibile influenza petrarchesca (*Rvf* 135, dove nell'ultima stanza si fa riferimento ad un fonte che fa morire – ridendo – chi vi beve); CAVALLO 1993, 36-41 dà una lettura in relazione al sostrato cortese, ed evidenzia il legame dei due fonti con il Fonte di Narciso che compare più avanti nel poema.

Il luogo in cui si trovano le due fontane ha tutte le caratteristiche del *locus amoenus*, ma proprio come nelle canzoni e nei regni allegorici (con cui questi episodi che stiamo osservando hanno legami di immaginario e tema), si tratta di un' apparenza pericolosa. Ritroviamo i vari elementi del *topos*, anche con tratti da Eden:<sup>345</sup> «un boschetto d'arbosceli ombroso», un «loco zoglioso», un «prato fiorito» di rose e gigli, la primavera perenne, un fiume dalle acque limpide, un'«acqua viva» (I, III, 32-42).<sup>346</sup> Nella scena in cui poi Rinaldo incontra Amore e le Grazie si può pensare anche a Matelda che danza e canta (vedi in Boiardo II, XV, 44), o alle ancelle che accompagnano Beatrice al suo ingresso edenico. Ma la situazione paradisiaca è capovolta proprio perché Rinaldo è stato «dispregiator d'ogni diletto» (II, XV, 45) e per questo ora viene percosso con fruste di fiori che lo feriscono nonostante l'armatura che indossa. Una delle tre dame che danzava con Amore si presenta poi al cavaliere ed enuncia la legge del dio (II, XV, 54):

Che ciascun che non ama essendo amato,  
 Ama po' lui e non gli è l'amor creduto,  
 Acìo che l provi il mal che egli ha donato:  
 Né questo oltraggio che t'è intravenuto,  
 Né tuto 'l mal che puote esser pensato  
 Se può pesar con questo ala bilanza,  
 Ché quel cordoglio ogni martire avancia

Questa affermazione può ricordare le note terzine di *Inf.* V sulla reciprocità del sentimento e, dato che Rinaldo non ha corrisposto, ora deve essere punito.<sup>347</sup>

È evidente che la foresta amena cela grandi rischi, e questa caratteristica emerge in modo ancora più forte nell'episodio di un'altra riviera, a queste connessa: il fonte di Narciso, novella

---

<sup>345</sup> Anche CACCAMO 2022, 53 osserva una «parentela [...] di immaginario» fra le ambientazioni boiardesche e il modello dantesco. In ogni caso si tratta di elementi paesaggistici diffusi, che trovano risonanza con il Paradiso Terrestre descritto da Dante perché rientrano nel *topos*, e questo discorso vale per i vari luoghi con carattere edenico-pastorale del poema. Poi si possono accostare l'Eden e la foresta di Ardenne anche per la presenza in entrambi di due corsi d'acqua dagli effetti straordinari, come pure suggerisce Caccamo. Ma in questo caso il legame ci sembra meno stretto, altri modelli – come i romanzi cortesi con le loro varie acque incantate – hanno inciso maggiormente sulle valenze comunicative e sulle atmosfere di queste ottave, certo senza negare che Boiardo potesse avere qui in mente anche elementi danteschi.

<sup>346</sup> Nell'Eden dantesco la foresta è connotata come «viva» (*Purg.* XXVIII, 2), e come qui l'atmosfera è sospesa, il fiume ha acque limpidissime, il prato è fiorito. Ricordiamo poi che nella canzone allegorica II, 22 si trova l'espressione «fontana viva» (v. 33), e in quella lirica compare lo stesso tipo di vegetazione floreale che vediamo in questo episodio. Boiardo doveva avere in mente comunque anche il luogo dantesco perché a I, III, 69 abbiamo «Che pensar non si può, non che io lo scriva», ripresa di *Purg.* XXXI, 99 – «che nol so rimembrar, non ch'io lo scriva» – momento in cui Dante viene immerso nel Lete e sente la dolcezza del canto salmodico della purificazione. Boiardo allude al verso dantesco nel momento in cui Orlando giungeva nella foresta e trovava Angelica che, dopo aver inutilmente cercato di seguire l'amato Rinaldo, aveva deciso di riposare sul prato vicino alla riva, incorniciata dai fiori, scena di dolcezza paradisiaca, e dunque la ripresa dantesca ha qui valore sul piano retorico-tonale.

<sup>347</sup> Il pentimento e la purgazione che il dio gli comanda avvengono bevendo al fonte, e dopo aver portato a termine questo passaggio il cavaliere compie un gesto che potrebbe anche ricordare quello di Dante in Eden davanti a Beatrice, quando la donna gli comanda di alzare il viso: «alciando la faccia / Da lui se parte ogni passata doglia» (II, XV, 61), pur senza tutti i complessi valori religiosi presenti nei canti finali del *Purgatorio*.

raccontata a Orlando in II, XVII, in cui convergono diverse fonti classiche e romanze, in particolare Ovidio e il *Roman de la Rose*, e che proprio attraverso il riferimento mitologico e il suo valore morale si lega anche ai componimenti allegorici.<sup>348</sup>

Orlando e Brandimarte arrivano in una pianura dai tratti edenici, dove si trova il sepolcro di Narciso, che fu «ligiadro e di tanta belezza» (II, XVII, 50) quanto nessun altro. La storia rappresenta un monito contro l'irrazionalità del sentimento, e l'azione del fonte sembra una sintesi combinata dell'effetto dei due fonti visti in precedenza perché l'amante «brama quel, ch'avendo, aver non puote» (II, XVII, 54), in un paradosso: sorge un'attrazione smisurata – come col Fonte d'Amore – che non può realizzarsi perché l'oggetto del desiderio non può corrispondere trattandosi di se stessi, e si produce così la condizione di non reciprocità che genera la sofferenza dell'amante. Inoltre, prima della sua morte, Narciso aveva l'atteggiamento che in altri personaggi era stato indotto dal Fonte di Merlino: la «regina d'Oriente» lo amava «oltra misura» (II, XVII, 51), ma lui si mostrava «disdignoso» e «superbo». La donna, morta per la passione violenta, poco prima aveva invocato però vendetta dal dio Amore (II, XVII, 52).<sup>349</sup> L'atteggiamento disdegnoso è tipico nella tradizione

---

<sup>348</sup> In *A. L.* II, 22 ritroviamo personaggi allegorici, il dio Amore e la sua corte, che causano dolore all'amante, come capita a Rinaldo nella foresta di Ardenne. In *Amores* III, 59 si allude invece alla bella rosa, e soprattutto viene nominato Narciso, la sua sepoltura con un'incisione a lettere d'oro, esattamente come capita nel poema. Pensiamo anche alla VI egloga volgare, dove il personaggio si specchia in una fonte pericolosa (e se lì si faceva riferimento alla caccia al capro, il mito dice che Narciso era un cacciatore, proprio come ricorda chiaramente Benvenuto). Il punto di riferimento sono le *Metamorfosi*, per cui si veda ZAMPESE 1994, 251-258. Sul legame di questo episodio boiardo con le allegorie di Falerina, Morgana e delle canzoni morali, si sofferma TIZI 1988, 274-281. CAVALLO 1993, 114-120 torna sul ruolo di Narciso, insistendo soprattutto sul legame con la *Rose* e con *A. L.* III, 59. Si veda infine anche GALBIATI 2018, 97-100, che fa presente come il mito di Narciso, pur trovando la massima espressione nell'episodio specifico, attraverso il poema e sia riferimento importante anche per Rinaldo nelle Ardenne e per il Fiume del Riso. Su quest'ultimo episodio si vedano: CAVALLO 1993, 121-129; GALBIATI 2018, 69-71; CONFALONIERI 2020. Anche in questo luogo incantato lo specchio d'acqua ha il potere di indurre l'oblio e portare ogni persona «Fuor di sé stesso e fuor di sentimento» (III, VII, 9). Orlando vi giunge alla fine del II libro, e quando si avvicina per dissetarsi vede un «falso incanto» (II, XXXI, 43): un palazzo di cristallo in fondo all'acqua, un nuovo regno subacqueo. Numerose dame cantano e ballano, e il paladino, attratto irresistibilmente, decide di gettarsi in acqua e lasciarsi trascinare verso le delizie. Ogni desiderio umano, se incontrollato, genera fantasmi che seducono e portano alla rovina, infatti la porta che introduce a questa riviera ha due iscrizioni: all'esterno si invoglia al «Disio di chiara fama, isdegno e amore», ma all'interno viene enunciata la verità, perché le stesse istanze «Quando hano preso l'animo in balia, / Lo sospingono avanti a tal fracasso / Che poi non trova a ritornar el passo» (III, VII, 13). Tutti i cavalieri accorsi lì per salvare Orlando, avventurandosi attraverso la selva che circonda il fiume, vengono sviati dalle ingannevoli e favolose immagini, ammaliati dalle ninfe Naiadi, in un'illusione che restituisce ai loro occhi la versione estrema – e dunque dannosa – dei loro desideri. Solo Brandimarte compie il cammino indenne, seguendo le istruzioni della saggia «Fiordelisa, mastra in tutte l'arte» (III, VII, 56), che prepara una magica corona di fiori e erbe con effetti protettivi (Fiordelisa gli consegna poi corone simili da dare ai cavalieri finiti in fondo al fonte, per poter interrompere l'incantesimo). Possiamo anche dire che Fiordelisa guida Brandimarte attraverso la selva fino al fiume del falso Eden per poter raggiungere la salvezza, così come Dante era stato accompagnato dalla guida Virgilio attraverso la selva per poi arrivare però al vero Eden. Un altro legame con i canti finali del *Purgatorio*, suggerito da Cavallo, è il gesto di Fiordelisa, raccogliere fiori come fa Matelda, in questo caso con un valore positivo in quanto entrambe risultano figure salvifiche.

<sup>349</sup> Se spesso l'amante, pur non corrisposto e sofferente, chiede ad Amore di non recare danno alla persona amata, qui la situazione è diversa. Nell'esprimere questa richiesta della regina sembra che Boiardo si ricordi di un verso dantesco (già segnalato dai commenti): «lusta vendeta ala sua iniusta morte» allude a «ingiusto fece me contra me giusto» (*Inf.* XIII, 72). I contesti sono differenti, per tematica e perché in Boiardo non si ha a che fare con un suicidio. Potrebbe trattarsi solo di un'associazione tra memoria di una formula e somiglianze nell'atteggiamento dei personaggi, dato che Narciso si mostra disdegnoso, e così produce la morte di un'altra persona, e in Dante Pier delle Vigne ammette: «L'animo mio, per disdegnoso gusto, credendo col morir fuggir disdegno, ingiusto fece me contra me giusto».

lirica e romanzesca, ma qui certo va riconosciuto in particolare il modello della *Rose*, dove Narciso viene connotato proprio in questi termini. Il giovane viene poi punito dal dio Amore: un giorno, durante una battuta di caccia, si disseta ad una fonte dove però vede riflesso il suo viso (II, XVII, 53)

Il qual veduto non avea più mai:  
E càde, riguardando, in tanto erore  
Che de sí stesso fo preso d'amore.

Ecco l'errore, il pericolo di una passione irrazionale e irrealizzabile, pena inflitta a Narciso da Amore, lo stesso che era intervenuto contro la durezza di Rinaldo, dicendo al paladino (II, XV, 54):

Che ciascun che non ama essendo amato,  
Ama po' lui e non gli è l'amor creduto,  
Acìò che l provi il mal che egli ha donato

La storia boiardesca poi prosegue con la comparsa di Silvanella – nome parlante per la selva dell'errore – figura che porta avanti la catena di sentimenti incontrollati e si innamora di Narciso morto, senza riuscire ad allontanarsi dalla fonte. Allora, per aver «risor o compagnia» (II, XVII, 59),

la fontana in tal modo affatava  
Che ciascun qual passasse in quella via,  
Se sopra al'acqua ponto rimirava,  
Scorgea là dentro faze de dongelle,  
Dolce negli ati e gratiose e belle

Questo incantesimo impedisce a chiunque di partire da quel luogo, replicando così la condizione che lei stessa vive, al punto che «se sfece, come al sol la neve» (II, XVII, 58), recuperando un'immagine tipica della tradizione lirica per l'amore infelice, presente anche in *Amor, da che convien pur ch'io mi doglia* di Dante e in un sonetto dello stesso Boiardo (II, 51).<sup>350</sup>

Per il Narciso boiardesco il modello antico francese è quello centrale, e a livello valoriale ciò si ripercuote anche sulle altre due fontane per l'affinità ideologica che le accomuna (in particolare l'episodio di Rinaldo in II, XV). Tutte sono legate dal verziere di Dedit, luogo idillico dove Amore e altri personaggi ballano immersi nella natura, e dove entra Amante, protagonista della *Rose*, in cui compariva poi proprio il fonte di Narciso, in entrambe le sezioni: in Guillaume de Loris è identificato con la Fontana di Amore e i suoi effetti, opposti in base al temperamento del soggetto che vi si accosta; in Jean de Meun invece si sdoppia nella Fontana di Morte (*fontaine perilleuse*) e

---

<sup>350</sup> Boiardo vi ricorre anche altre volte nel poema, ad esempio nella novella di Tisbina Prasildo e Iroldo (I, XII, 15).

in quella di Vita.<sup>351</sup> In ogni caso Dante non è assente e lascia delle tracce che vanno prese in considerazione anche per l'affinità fra i due poemi medievali su alcuni punti rilevanti come il ricorso al mito di Narciso. Dante sembra alludervi nell'Eden quando, dopo il rimprovero di Beatrice, abbassa lo sguardo e vedendosi riflesso nello specchio d'acqua volge il viso altrove per la vergogna, per non ricadere nell'autoreferenzialità della passione. Ma questo riferimento non è esplicito, e nemmeno i commenti antichi lo individuano (dal punto di vista critico è 'acquisizione recente').<sup>352</sup> Come abbiamo già detto, Narciso compare però in *Par.* III, il canto dell'amore *caritas* che dava a Boiardo una tessera importante per il sonetto proemiale del canzoniere. E c'è un elemento di questo canto paradisiaco che sembra entrare in risonanza con il modello della *Rose* nell'offrire un espediente a Boiardo anche nel poema. A causa dell'incanto di Silvanella chi guarda nello specchio d'acqua veda riflesse immagini di graziose dame, situazione simile a quella della fontana del Riso nel III libro dell'*Inamoramento*, e memore dei cristalli posti al fondo della fonte nella *Rose* (quelli che fanno vedere ad Amante l'oggetto del suo desiderio). Dante usava Narciso proprio per parlare di un errore di valutazione, commesso una volta arrivato in Paradiso: vede delle persone, le anime dei beati, incorporee ma reali, però lui le scambia per delle apparenze. Il pellegrino vedeva i beati ma credeva che fossero immagini riflesse, Narciso, invece, crede vera un'illusione, ed ecco l'accostamento per contrasto fra le dinamiche, e il valore di un referente mitologico che, come abbiamo notato, era centrale nel finale del canzoniere, e nel poema, ma retrospettivamente (e nella circolarità della macrostruttura in cui sonetto proemiale e fine del percorso vanno considerati sullo stesso piano) entrava in risonanza con la scelta intertestuale incipitaria della lirica, anche in relazione alle considerazioni e ai nessi presentati dal filtro esegetico. In *Par.* III la menzione del fanciullo del mito serviva da contrappunto alla *caritas*, per indicare l'atteggiamento sbagliato da cui prendere le distanze. La *caritas* dei beati danteschi «fa volerne / sol quel ch'avemo, e d'altro non ci asseta» (*Par.* III, 71-72), si distingue dalla sete narcisistica che non si sazia mai, come quella che vivono certi personaggi boiardeschi, ad esempio Rinaldo (II, XV, 61). La condizione di serenità è quella propria del mito bucolico – sempre centrale per Boiardo –, cioè quella in cui si desidera ciò che si ha e non di più, la situazione in cui si trovano le anime

---

<sup>351</sup> Per la connessione fra gli episodi boiardeschi e il testo antico-francese si vedano il commento di Canova e GALBIATI 2018, 97. Su Narciso e le fontane della *Rose* (anche nel confronto con la *Commedia*) è fondamentale PICONE 1977. Ricordiamo che esistono legami diretti fra i due testi, Dante conobbe il poema allegorico francese e, in particolare proprio fra l'ambiente edenico e il verziere di Guillaume sono stati riscontrati punti di contatto – si pensi già solo al fatto che il verziere allegorico era proprio indicato come un paradiso terrestre nel romanzo – (CONTINI 2001a [1973]).

<sup>352</sup> Sulla presenza di Narciso nei canti del Paradiso Terrestre si vedano PICONE 1977, 393-396 e BROWNLEE 1978. Appare dunque interessante il gesto su cui si siamo soffermati in una nota precedente: il Rinaldo boiardesco, dopo esser stato punito da Amore, beve alla fonte e alza il viso, come dicevamo gesto simile a quello che Beatrice fa fare a Dante, ma qui risemantizzato nel suo valore dato che Amore invece fa vivere al cavaliere la condizione di Narciso.

caritatevoli di *Par.* III, per l'appunto, stando alla spiegazione data dagli stessi beati e in modo chiaro dall'esegesi dell'imolese. Se l'amante non è in grado di calmare la sua sete d'amore e l'oggetto del desiderio non corrisponde, o si rivela illusorio, l'equilibrio si rompe, e le *passiones* prendono il sopravvento, rompendo lo stato di felicità e calma edenica, portando alla condizione di sofferenza che sperimenta anche Narciso.<sup>353</sup>

---

<sup>353</sup> Possiamo ricordare, ad esempio, che anche Correggio (rima 363) identifica la condizione di chi non desidera più di ciò che ha con quella dell'età aurea, della felicità pastorale, quando deve però raccontare, attraverso l'*integumentum* bucolico, che lui non può smettere di soffrire, non può calmare la sua sete.

## *Interessi e passioni a corte: acquisizioni narrative e storiografiche*

I volgarizzamenti sono a Ferrara un capitolo centrale della storia letteraria del XV secolo, soprattutto con Ercole, che ha grande interesse per la storia antica ma è digiuno di lettere classiche. Il duca è un grande mecenate e commissiona traduzioni a vari poeti, perciò si tratta di una parte dell'attività letteraria di Boiardo molto legata al rapporto col potere e alle politiche culturali di corte.<sup>354</sup>

Teatro, storici antichi e medievali, narrativa e vite di uomini illustri sono i generi affrontati dal poeta, e che incrociavano gli interessi morali e pedagogici di corte, per la formazione del principe e degli altri uomini di governo. Attraverso il lavoro del volgarizzatore, queste opere dovevano assumere rilevanza nel nuovo contesto comunicativo, anche entrando in risonanza con altri modelli di riferimento per il pubblico a cui ci si rivolgeva. Diventano allora fondamentali certe spie intertestuali, che possono suggerire ai lettori come valutare la vicenda raccontata in quel testo passato, o meglio nella sua riproposizione, e anche in questi casi la *Commedia* è attiva.

Come annunciato, considereremo solo alcuni volgarizzamenti perché non in tutti si riscontrano tessere dantesche interessanti per la nostra prospettiva, e prenderemo in esame elementi circoscritti, spesso già individuati, per provare ad ampliare però il discorso in ottica ricettiva, cercando di capire quali valori e quali nessi i lettori, sulla base del presupposto esegetico, potevano inferire in relazione al testo trasposto.

### 1) TRACCE DANTESCHE NELLA FAVOLA DI AMORE E PSICHE

Il romanzo di Apuleio venne recepito come un'opera edificante già a partire dall'età tardo antica, attraverso una serie di letture allegorizzanti con autori come Fulgenzio, Prisciano e Marziano

---

<sup>354</sup> LOONEY 2005 offre un quadro chiaro della relazione di questa parte della produzione del conte con gli interessi del duca.



Capella. Questa tendenza arriverà poi anche al '400 fiorentino, dove la ricezione delle opere di Apuleio avviene in chiave neoplatonica.<sup>355</sup>

All'inizio della favola, dopo la presentazione della giovane protagonista Psiche (*Met.* IV 29), vediamo il padre chiedere un responso ad Apollo sulla sorte della figlia, per cui teme sventure dovute all'eccessiva bellezza, ritenuta una disgrazia, perché potrebbe attirare l'ira di qualche dea. Il dio si esprime così (*Met.* IV 33):

*Montis inexcelsi scopulo: desiste puellam? ornatam mundo funerei thalami. Nec speres generum mortali stirpe creatum sed seuum atque forum uipereumque malum. qui pinnis uolitans super ethera cuncta fatigat. flamaque & ferro singola debilita. quem tremit ipse iouis. quo numina terrificantur. fluminaque horrescunt. & stygie tenebre.*

Boiardo decide di volgarizzare il responso di Apollo in versi, con un'ottava:<sup>356</sup>

Lascia tua figlia a la piagia diserta  
con l'ornamento de la sepultura,  
ché aver marito umano ella non merta,  
ma, qual li dona sua forte ventura,  
di sorte falsa, mobile et incerta,  
che il mondo strage e batte la natura:  
l'aria lo teme e il ciel e Iove eterno  
et ha possanza in terra e ne lo inferno.

---

<sup>355</sup> Si veda GAISSER 2008, 40-75 per le letture tardo antiche. Ivi, 129-172 e ACOCELLA 2001, 101-108 per le letture successive. Anche la tradizione manoscritta può offrire spunti interessanti per capire come veniva recepito a livello ideologico il testo di Apuleio. Gaisser ricorda ad esempio che lo stesso Benvenuto da Imola possedeva una copia delle opere di Apuleio, fra cui l'*Asino d'oro*, annotata e postillata (l'attuale manoscritto Vat. lat 3384). Noi possiamo anche osservare che Benvenuto cita per tre volte Apuleio nel commento dantesco, per chiarire l'interpretazione morale di alcuni passi. In particolare menziona Apuleio e la sua trasformazione animale (l'opinione del tempo identificava autore e protagonista della narrazione) in relazione ai sortilegi della «maga et incantatrix» Circe del XIV canto del *Purgatorio*. L'esegeta identifica la femmina balba di *Purg.* XIX con Circe e Boiardo, nel testo di Apuleio, trovava già l'immagine delle sirene malefiche per le sorelle di Psiche, che come vedremo manterrà. Gaisser si concentra poi su un caso ritenuto molto rappresentativo della storia della circolazione di Apuleio, il Vat. lat. 2194, esemplato a Bologna nel 1345, opera del copista Bartolomeo de' Bartoli, che nella sua officina esemplava testi come: l'*Officio della beata Vergine*, messali, un'opera dello stesso Bartolomeo – la *Canzone delle virtù e delle scienze* –, Apuleio, e infine proprio la *Commedia*. Si trattava di una bottega specializzata in un filone di opere morali, e come tale doveva essere percepito sul 'mercato' il romanzo antico. Su questo copista, tra l'altro imparentato con Benvenuto da Imola, si rimanda alla relativa voce nel *DBI*. Per tutte le informazioni sul ms. Vat. lat. 2194 si rimanda a GAISSER 2008, 82-93 e alla scheda di catalogazione della Biblioteca Digitale Vaticana ([https://spotlight.vatlib.it/it/latin-classics/catalog/Vat\\_lat\\_2194](https://spotlight.vatlib.it/it/latin-classics/catalog/Vat_lat_2194)). Per noi risulta interessante constatare questi aspetti proprio in ambiente bolognese, vicino a Ferrara.

<sup>356</sup> Questa scelta troverà seguito presso l'amico e sodale letterario Niccolò da Correggio, che fra anni '80 e '90 comporrà una sua versione della *Fabula*, racchiusa in una cornice autobiografica in cui Amore consola l'amante che soffre per Florida raccontando le traversie che anche lui, un dio, ha dovuto affrontare. Questo testo, indirizzato ad Isabella, è pure in ottave. Segnaliamo che in Correggio l'ottava del responso è la 56.

La critica precedente ha voluto vedere nell'ultimo verso di questa ottava una memoria da *Inf.* XXVI 2-3: «per mare e per terra batti l'ali, / e per lo 'nferno tuo nome si spande».<sup>357</sup> Al di là di vaghi contatti, questo collegamento ci sembra debole, e si potrebbe segnalare invece un altro elemento, minimo ma forse più rilevante: al primo verso del responso «piaggia diserta» echeggia la «piaggia diserta» di *Inf.* I 29. Il luogo di partenza del cammino iniziatico di Psiche viene indicato attraverso la stessa immagine del punto di partenza del cammino dantesco.<sup>358</sup> Questo tipo di ripresa è certo prodotta dall'alta memorabilità del passo dantesco, ma all'interno del tessuto linguistico tornano anche altri stilemi con carattere duro-infernale, legati ad un determinato orizzonte d'attesa da trasmettere ai lettori.<sup>359</sup>

Più particolare è il momento della storia in cui compaiono le due sorelle di Psiche, a *Met.* V 11 e 12. Le «malvagie femine» parlano «dissimulatamente», e vengono indicate in modo specifico a *Met.* V 15 come «fraudolente sorelle». Se il concetto è già presente nel testo originale, come idea di un affetto simulato («affectione simulata paulatim sororis inuadunt animum»), va notato che Boiardo opta per un aggettivo specifico particolare, non imposto dal dettato latino sul piano linguistico. La scelta di *fraudolento* non è una semplice traduzione letterale, connota in un modo specifico le due figure, perché il termine di per sé appare pregnante: usato nella *Commedia* per indicare l'azione peccaminosa, il consiglio «frodolente», diventa poi termine tecnico per indicare una categoria morale già nell'esegesi tre e quattrocentesca. Qui tra l'altro Boiardo sta facendo riferimento proprio a due figure che assumono il ruolo di consigliere, e in questo caso ci sembra che

---

<sup>357</sup> ACOCELLA 2001, 137-139, dove si prosegue sostenendo che l'uso di elementi danteschi in questa ottava da parte di Boiardo incentiva chi tornerà sulla vicenda di Amore e Psiche a inserire ulteriori tessere dantesche nei loro rifacimenti, in modo anche più scoperto di quanto non accada qui (Francesco Coppetta, Pietro Fortini e Giovan Battista Marino). Abbiamo ricordato prima la versione di Correggio, e possiamo aggiungere anche le *Noze de Psiche e Cupidine* (1502-1503) di Galeotto dal Carretto, legato alle corti del nord Italia, e in particolare a quelle milanese e mantovana. La favola antica viene trasformata in un'opera teatrale in cinque atti, dove tema centrale è il controllo di appetiti smodati: la lussuria di Cupido senza freni (di cui si lamenta Giove nell'ultimo atto), «l'ingordo appetito» di vedere da parte di Psiche (atto III, v. 224). Va detto poi che, stando alle osservazioni di FUMAGALLI 1988, 145-150, Galeotto doveva essere a conoscenza del lavoro del conte di Scandiano. Per l'edizione del testo e per notizie sull'autore e la sua opera, si veda il relativo capitolo in Teatro Quattrocento 1983, 557-725. Vediamo alcuni rapidi rilievi nell'*Argomento*: v. 12-13 «fiamma viva / d'amor» (*Purg.* XXX 33); v. 38 «bosco spesso» («foresta spessa», *Purg.* XXVIII 2); v. 93 «alta torre», per parlare dell'Ade e della casa di Proserpina (*Inf.* VIII 2); v. 110 «fiamme antiche» (*Purg.* XXX 48). Troviamo così diverse tessere purgatoriali, e sembra che l'autore voglia caratterizzare l'amore dei due protagonisti – ancora non disturbato dalle insidie delle sorelle invidiose – come uno stato edenico, e nel I atto, all'arrivo di Psiche al palazzo d'Amore, il coro canta una canzone che ha per ritornello l'espressione «Veni, sposa», il salmo usato da Dante in *Purg.* XXX. Queste riprese dantesche producono un tono diffuso in grado di comunicare il tipo di atmosfera in cui si svolgono le vicende anche senza legami con i commenti, perché la percezione dei canti edenici come spazio bucolico sereno era comunque consolidata.

<sup>358</sup> D'altronde, alla fine del suo percorso di formazione, per calmare le ire di Venere e recuperare l'amore del marito divino, perché dovrà compiere un viaggio infero, superando guardiani infernali e prove di diverso tipo, anche se non sempre con successo, e alla fine dovrà essere soccorsa proprio da Cupido, che ha continuato ad amarla tutto il tempo.

<sup>359</sup> Oltre la singola tessera vista, riportare il responso in versi permette di riprendere anche una rima infernale, *eterno:inferno*, variamente attestata fra XIV e XV secc., e anche Dante adotta, non in *Inf.* I ma in *Inf.* VIII. Facciamo presente che anche Correggio la riprenderà nella sua *Fabula*, ma in un altro momento della storia, verso la fine (ott. 151).

già solo una parola costituisca di per sé un rimando, percepibile come tale dai lettori del tempo, con tutte le implicazioni di senso connesse.<sup>360</sup>

Viene dunque evocato il tema della frode, e «fraude» è il consiglio che le sorelle daranno a Psiche a *Met.* V 19.<sup>361</sup> Questo collegamento sembra poi confermato da un'altra citazione, questa volta più estesa e diretta, individuata da Fumagali a *Met.* V 16:

Ergo interim ad parentes nostros redeamus. & exordio sermoni huius quam *colores* fallatias adtexamus

viene tradotto da Boiardo come

Torniamo fratanto al patre nostro, e dal parlare che da lei preso abbiamo potemo ordinare il modo di farla traboccare da l'alto seggio ove l'ha posta la fortuna cieca.

e «farla traboccare da l'alto seggio» è un capovolgimento di «ti farà triunfar ne l'alto seggio», *Inf.* XXVII 111.<sup>362</sup> La citazione messa in campo è rilevante, e Boiardo mantiene anche la misura sillabica del verso citato. Inoltre il passaggio da *trionfare* a *traboccare* permette di riprodurre lo stesso nesso iniziale *-tr-*, sottolineando ancora di più il rovesciamento semantico.<sup>363</sup> Benvenuto da Imola è l'esegeta più chiaro nel mostrare come sia Guido da Montefeltro che Bonifacio VIII siano consiglieri fraudolenti, indicando entrambi con l'aggettivo «astutissimus».<sup>364</sup> Guido ha sempre usato opere volpine nella sua vita, e poi dà un consiglio di frode al papa per vincere una guerra,

---

<sup>360</sup> Il termine *fraudolento* e i suoi derivati sono naturalmente attestati prima di Dante. Una verifica su *OVI* e *BibIt* dà attestazioni in più testi volgari e latini a carattere morale: i *Proverbia quae dicuntur*, annali, trattati e questioni filosofiche, il *Laudario Cortonese*, prediche. Dopo Dante il termine sarà presente in alcuni testi minori a carattere religioso, in novellieri e rimatori, e verrà ripreso anche da Boccaccio e Alberti. In tutti i casi l'aggettivo serve a indicare persone che praticano l'inganno. Ma dallo spoglio emerge anche un altro dato, che porta a ritenere l'uso del termine, dal '300 in avanti, particolarmente marcato in senso dantesco: il maggior numero di occorrenze registrate riguarda i commenti danteschi, con un uso del termine trasversale a tutti gli esegeti. Inoltre, possiamo anche osservare che lo stesso aggettivo non compare nella traduzione di Apuleio fatta da Galeotto Dal Carretto, dove ci sono *frode* e *inganno*, ma le sorelle di Psiche non vengono dette «fraudolente». Boiardo ricorrerà poi a questo termine nel senso 'tecnico' anche nel poema, in più episodi e per diversi personaggi, dalla minima comparsa del «falso conte» Anselmo della Ripa in I, III fino a Trufaldino e altri personaggi più rilevanti.

<sup>361</sup> Di frode parla apertamente anche Correggio, si veda ad esempio l'ott. 95, ma è naturale perché è questo uno dei temi centrali della storia. Manca in lui l'aggettivo *fraudolente*, però possiamo notare che sottolinea in più momenti come gli inganni delle sorelle si concretizzino sotto forma di consigli (ott. 100, 105, 118 e 121), e in alcuni casi, nella stessa ottava dove dice ciò, compare anche il termine *frode* (si veda ancora ott. 100, e soprattutto 114, dove i due elementi sono più ravvicinati).

<sup>362</sup> La ripresa è già segnalata da Fumagalli. È assente in Galeotto e anche in Correggio (dove il passaggio è reso, all'ott. 88, con «per rovinarla adoperòr gl'ingegni»). Comunque in tutti i casi è l'invidia a muovere le sorelle, in Boiardo come in Correggio e Galeotto.

<sup>363</sup> Correggio usa il verbo *traboccare* in versi in cui si dice che chi cerca lode poi può cadere «nel precipizio» (354, 26). Dagli spogli non emergono altre situazioni con dinamiche affini, e anche questa non ci appare significativa, perché Boiardo sembra proprio guardare a Dante, in Correggio questo non accade.

<sup>364</sup> Ciò non accade nei commentatori precedenti, come Lana e Pietro, e nemmeno dopo con Landino.

anche se inizialmente si mostra timoroso davanti alla richiesta del pontefice, proprio perché ha paura di cadere in errore e vanificare le speranze di salvezza morale. Ma alla fine cede confidando nell'assoluzione papale, e consiglia Bonifacio, condannando però se stesso a “traboccare” dai buoni propositi presi coi voti religiosi. Guido è alla fine vittima dei consigli fraudolenti, che lo fanno cadere in disgrazia. Il papa si rivela un vero e proprio consigliere fraudolento, promettendo l'assoluzione pur sapendo che non è possibile rimettere un peccato che non è ancora stato commesso, e per il quale non c'è vera contrizione. Benvenuto nel commento parafrasa il pensiero di Guido così: «Bonifacius astutissimus circumvenit me astutissimum verbis suis». E le sorelle invidiose danno a Psiche un consiglio per indurla a vedere il marito, e farla cadere in errore. La giovane a questo punto consiglia male se stessa, dà credito alle paure indotte dalle sorelle, viene meno alle buone intenzioni iniziali (le promesse fatte al marito), e pecca nella presunzione di vedere ciò che non poteva e non doveva, «roinando se stessa» (traduzione di «precipitavit», *Met.* V 18). E pure Guido, nella lettura di Benvenuto, ‘si consigliava’ male e con frode, e con la sua presunta astuzia si condannava, oltre che alla pena, all'infamia eterna.<sup>365</sup> E Psiche, dando credito alle sorelle, orchestra l'inganno che le si ritorcerà contro. Certo ci sono altre responsabilità, ma lei è causa della sua sventura, la tentazione fa cadere in errore l'anima, come accadeva a Leodilla nel poema, dove pure abbiamo visto una ripresa da questo canto dantesco.

La trama era già tutta nel testo di Apuleio, non sono certo Dante o il commento a fornire elementi. Ma Boiardo – nel tradurre la vicenda – vuole indicare le due sorelle come consigliere fraudolente, vi sovrappone una categoria morale dantesca.

Abbiamo detto che Psiche *roina*, verbo dalla forte valenza dantesca, che ci mostra la giovane come un'anima dannata per il suo errore, in attesa di compiere il percorso per recuperare la salvezza. E la fanciulla verrà presentata schiacciata dalle disgrazie, prostrata ai piedi di una divinità per implorare soccorso: «Tunc Psyche *pedes* eius aduoluta: & uberi fletu rigans dee uestigia. humumque uerrens crinibus suis: *multi iugis* precibus editis ueniam postulabat» (*Met.* VI 2). Boiardo traduce questo passo così: «Allora Psiche in terra inginocchiata, bagnando con largo pianto e piedi de la dea e forbendoli con li sparsi capelli». La posa e il “forbire coi capelli” rimandano al

---

<sup>365</sup> Si vedano i versi 61-63: «S'i' credesse che mia risposta fosse / a persona che mai tornasse al mondo, / questa fiamma staria senza più scosse». Ma Guido sbaglia, Dante tornerà nel mondo dei vivi e potrà dare al mondo notizie vere sulla sorte dell'uomo ormai dannato.

modo in cui veniva presentato Ugolino a *Inf.* XXXIII 2.<sup>366</sup> È interessante il fatto che il ricorso da parte di Boiardo a questo particolare passo dantesco potrebbe non essere casuale. Boiardo, va a recuperare, per vischiosità mnemonica, proprio i versi del dannato pisano per la sua particolare posa, per assecondare le esigenze di espressività stilistica dettate dal passo originale, ma anche altri peccatori potevano risultare valide riprese a questo scopo, non era una scelta obbligata da nulla apparentemente. E se certo non ci sono costrizioni, però proprio Benvenuto nel commento a *Inf.* XXVII, quando raccontava la biografia di Guido da Montefeltro, nella glossa sul consiglio «frodolente», ricordava anche che il condottiero marchigiano aveva preso il potere a Pisa con la forza al tempo della «acerbae mortis comitis Ugolini», segnando così una concomitanza dei due fatti, legando i due episodi del poema a cui Boiardo fa qui allusioni.<sup>367</sup> Nella mediazione esegetica per il tema dei fraudolenti, l'autore trova menzione di Ugolino, e si produce un'associazione fra le due storie che potrebbe poi aver innescato il recupero della posa di Ugolino per descrivere la figura della giovane disperata a causa degli inganni intercorsi nella favola. Benvenuto poi, quando nomina Ugolino, non fa alcun riferimento al peccato commesso dall'uomo, si sofferma solo la sua sorte, segnata in partenza da una disgrazia (e riprenderà la stessa espressione a inizio commento di *Inf.* XXXIII), e Boiardo sembra voler dare questa connotazione visiva ed emotiva a Psiche nella sua resa.

## 2) COORDINATE MORALI PER VICENDE STORIOGRAFICHE

Il volgarizzamento da Ricobaldo è diviso in quattro libri che seguono le vicende del potere imperiale, in progressione temporale e suddivisione geografica, secondo un modello adottato in varie cronache e anche in un'opera come il *Dittamondo* di Fazio degli Uberti. Rispetto a testi storiografici antichi questo, medievale, si presenta vicino al tempo di Dante, ed offre una motivazione in più per memorie dalla *Commedia*, in particolare «nel IV libro [...] l'identità cronologica obbliga a trattare gli stessi personaggi della *Commedia* [...] porta all'inevitabile ricordo di parole dantesche [...] improbabile per Ricobaldo [...] ma facile per un autore del Quattrocento, sia il compilatore di *r* sia Boiardo stesso».<sup>368</sup> Questi casi possono rientrare in una logica involontaria e

<sup>366</sup> Uno spoglio lessicale su *BibIt* mostra il verbo *forbire* nel periodo che va da Dante a Boiardo, ma non molto spesso, e comunque mai associato ai capelli. L'immagine usata da Dante nel suo complesso non ha altre attestazioni. In Correggio si parla di Psiche che vaga da un tempio all'altro, cercando soccorso da qualche divinità: tutte hanno pietà di lei ma non possono aiutarla, per non entrare in contrasto con Venere. Però il poeta qui non caratterizza in nessun modo specifico la posa e l'aspetto della fanciulla.

<sup>367</sup> Gli altri esegeti trecenteschi non accennano a questa connessione, e anche Landino non la riprende poi nelle sue glosse al canto XXVII dell'*Inferno*.

<sup>368</sup> Alle pp. 42-43 dell'introduzione Interlinea.

interdiscorsiva del testo, legata alla coincidenza di soggetti del racconto. Più interessanti sono invece i momenti in cui si osserva il ricorso ad allusioni dantesche per parlare di figure non menzionate da Dante, integrando così l'esposizione dei fatti rispetto al mero modello delle cronache tramite segnali che danno una chiave di lettura morale, come accade già sul piano generale e complessivo del testo, nella lettera di dedica ad Ercole – porzione testuale autonoma ad opera di Boiardo, e dichiarata come tale –, dove il ricordo di formule dal poema serve a suggerire l'intenzione che ha motivato il confronto col testo passato.<sup>369</sup>

Nel primo libro della *Historia Imperiale*, all'interno del capitolo sul regno di Claudio, si narra l'episodio della presunta comparsa a Roma della fenice, mitico e nobile uccello che fa da contraltare morale rispetto alla decadenza dei tempi, espressa nella figura della moglie dell'imperatore. L'episodio risale ad un passo della *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio (X. 2)<sup>370</sup>, in cui si racconta l'aneddoto della fenice, avanzando però dubbi sul fatto che si trattasse veramente del leggendario animale. Questa notizia non sembra poi avere avuto particolare circolazione, e infatti anche due testi tardo-antichi, fondamentali per la fortuna della fenice – *Carmina minora* 27 di Claudiano e *De ave Phoenice* di Lattanzio – non vi fanno cenno.<sup>371</sup>

Vediamo ora il passo del volgarizzamento dedicato alla descrizione della fenice, tenendo conto comunque che, in assenza dell'originale, le proposte avanzate non possono essere oggetto di una verifica finale delle strategie traduttorie adottate rispetto al testo latino. Siamo a *Historia Imperiale* I, iv, e dopo aver riferito del presunto arrivo in città dell'animale, lo descrive:

Questo uccello che fu portato era de grandecia de una aquilla e quasi di forma simigliante, se non che el collo e le gambe alquanto più lunghe havea; dal capo alcune pene di colore de oro levate alcuna volta et alcuna volta depresse facciano forma di cresta coronata; il buco et il capo e grandissima parte del colo era vermiglia e di quello medesimo colore le gambe, e piedi e l'ungie; il petto candido

---

<sup>369</sup> Esaltando Ricobaldo come difensore della cultura umanistica e storica, contro la decadenza della conoscenza nell'età di mezzo, il conte di Scandiano dice che lo storiografo conservò «quella pichola favilla che le cose quasi spente ha illuminate assai», affermazione che echeggia il «Poca favilla gran fiamma seconda» di *Par.* I 34, forse con l'intenzione di attribuire all'opera di memoria storica compiuta da Ricobaldo – e per conseguenza alla tradizione fatta da Boiardo – quella funzione di incentivo alla grandezza, rivolto a chi verrà in seguito, che Dante aveva riconosciuto al suo poema. PONTE 1972a, 205-206 poi nota che, nell'esposizione della storia carolingia, Boiardo aggiunge informazioni più dettagliate rispetto ad altre cronache diffuse al tempo (fra cui quelle certe di Ricobaldo), e sembra recuperare questi dati anche da *Purg.* XX 49-52, quando l'Alighieri fa parlare il capostipite dei capetingi. Dante così avrebbe anche la funzione di fonte storica in senso pieno, per integrare il dettato delle cronache dove mancano alcune informazioni, insomma un'*auctoritas* come già per certi cronisti del XV sec.

<sup>370</sup> Per la diffusione umanistica di Plinio si veda SABBADINI 1900. Ricordiamo che proprio Guarino, a Ferrara, emendò il testo della *Naturalis Historia*.

<sup>371</sup> Si veda BASILE 2004. I due testi sono disponibili su *MD*. Per notizie al riguardo, e per la fenice nella letteratura latina si vedano: STRATI 2007 e GASTI 2018. Ricordiamo i testi di Claudiano e Lattanzio perché sono quelli menzionati da Guglielmo Capello nel commento al passo del *Dittamondo* di Fazio degli Uberti in cui si narrano gli stessi avvenimenti, come fra poco vedremo: «Claudiano fece uno libello in versi dela fenice nel quale si lege ove vive e di che & ove more e rinasce. Lactantio ne fece similiter un altro & plinio dela historia naturale pienamente scrive di lei e da lui lauctore ha tolto quanto qui dice della sua natura» (*Par* carta 52r).

mischiato di penne rare partite ciascuna di celeste e de oro; la copertura de le ale e de la coda de colori diversissimi tuta era fiorita, e qualli variamente hor verde hor vermiglio e sempre de oro lustregiante se mostravano. Per questa bellezza aquisò questo ucello fede de foenice e fu nel theatro mostrato al populo e poi, come se dice, raportato in Egypto e lassato ire in libertade.

Lo stesso fatto è raccontato in opere certe di Ricobaldo, il *Pomerium* le *Historie* e il *Compendium*, ma in tutti e tre i casi manca il riferimento a Plinio, e nel *Compendium*, libro VIII paragrafo 54, quando si parla dell'impero sotto Claudio, si dice che comparve la fenice in Egitto ma non che venne portata a Roma. E poi, in tutte queste cronache, la descrizione fisica della fenice è meno accurata ed estesa che nella *Historia Imperiale*, e anche Plinio dedica poco spazio a questi aspetti (*Naturalis Historia* X. 2):

Aquilae narratur magnitudine, auri fulgore circa colla, cetero purpureus, caeruleam roseis caudam pinnis distinguentibus, cristis fauces caputque plumeo apice honestante<sup>372</sup>

Anche Dante evocava la fenice, in un paragone contrastivo a *Inf.* XXIV 106-111:

Così per li gran savi si confessa  
che la fenice more e poi rinasce,  
quando al cinquecentesimo anno appressa;

erba né biado in sua vita non pasce,  
ma sol d'incenso lagrime e d'amomo,  
e nardo e mirra son l'ultime fasce.

Nelle terzine dantesche non ci sono elementi che Boiardo non avrebbe potuto recuperare altrove. Però c'è una coincidenza nel valore d'uso dell'immagine: nel testo storico il mitico animale fa da contrasto alla situazione di decadenza, e in Dante assolve la stessa funzione rispetto alla degenerazione morale dei peccatori del canto XXIV.<sup>373</sup> Il modello dantesco offre un esempio di impiego di questa immagine secondo una determinata impostazione retorico-valoriale. E se la maggior parte dei commenti non offre elementi rilevanti – oltre a riportare notizie geografiche e brevi informazioni sul rituale di morte e rinascita trascurano la descrizione fisica – diverso è il caso di Benvenuto da Imola, che si dilunga sull'aspetto di questo uccello, riportando tutta una serie di

---

<sup>372</sup> Anche nel passo già indicato del *Compendium* la descrizione è più breve di quella che troviamo nella *Historia Imperiale*: «Et phenix avis unica in Egypto apparuit, qua ante annos .DC. in Arabia visa fuerat, vivens annos .D. que est magnitudinis aquile, cristata, pennis speciosa, colore roseo».

<sup>373</sup> Benvenuto nel suo commento avverte bene il carattere contrastivo insito nel paragone: «comparatio est propriissima quantum ad modum moriendi et renascendi; quia sicut phoenix ad calorem solis incenditur et resolvitur in cinerem, ita fur iste ad morsum serpentis incensus et resolutus est subito; et sicut phoenix ex eodem cinere reviviscit, ita fur ex eodem cinere renatus est; non autem est propria si respicis ad nobilem naturam et pulcrum figuram istius avis, quae vivit per tot secula nobili cibo»

elementi che trovano corrispondenza nella descrizione del volgarizzamento cronachistico di Boiardo, e che forse possiamo immaginare già presenti anche nel testo di partenza:

**Così.** Hic autor manifestat istam subitam dissolutionem et successivam renovationem per unam comparisonem nobilissimam. Ad cuius claram intelligentiam volo te praenotare, quod phoenix est avis Arabiae in partibus orientis, quae sola est avis in sua specie sine commixtione masculini sexus. Est autem phoenix magnitudinis aquilae habens caput coronatum ut pavo; habet etiam fauces cristatas, circa collum vero est purpurea aureo fulgure; caudam habet longam purpurei coloris, pennas quibusdam roseis inscriptas, formatas quibusdam orbibus in modum oculorum sicut cauda pavonis; et est ista varietas mirae pulcritudinis. Phoenix cum sentit se aetate gravari constituit sibi nidum in alta et abscondita arbore super limpida fontem sita, ex thure, myrrha, cinnamomo et aliis aromatibus praetiosis, et obicit se radiis ferventibus solis, et illos resplendentia suarum pennarum multiplicat, donec ignis elicitur, et sic se cum nido incendit et incinerat; et altera die dicitur vermis in cineribus nasci, qui, alis assumptis tertia die, mutatur in avem pristinae figurae infra paucos dies, et tunc avolat. Dicunt etiam hoc olim accidisse, quod in Heliopoli civitate Aegypti, haec avis super struem lignorum sacrificiorum portans aromata se incendit, et ad visum sacerdotis secundum praedictum modum, duabus generationibus vermis et avis formata est et avolavit. Et sic dicit Plato: *non sunt a nobis calumnianda quae in libris sanctorum templorum conscripta referuntur.* Nunc ad litteram; autor, quia res ista videtur valde mirabilis et incredibilis, dicit: **così**, idest, eo modo quo iste fur fuit destructus et reffectus, **si confessa per li gran savi**, sicut per Plinium, Solinum, et alios multos; tamen Albertus magnus philosophus dicit, quod hoc potius dicunt illi qui magis sequuntur mystica theologica, quam naturalia perscrutantur; tamen autor recte sequitur hic Ovidium XV Metamorphoseos sicut potes perscrutari, **che la Fenice muore**, morte nobili, ut melius reviviscat, **quando appressa al cinquecentesimo'anno**, et sic vivit per quingentos annos. Alii tamen dicunt de pluribus millibus, sed nihil ad propositum. Et hic nota quod comparatio est propriissima quantum ad modum moriendi et renascendi; quia sicut phoenix ad calorem solis incenditur et resolvitur in cinerem, ita fur iste ad morsum serpentis incensus et resolutus est subito; et sicut phoenix ex eodem cinere reviviscit, ita fur ex eodem cinere renatus est; non autem est propria si respicis ad nobilem naturam et pulcram figuram istius avis, quae vivit per tot secula nobili cibo.

Non si trovano tante altre descrizioni particolarmente estese dell'animale prima di Boiardo, e uno di questi casi è Fazio, dove compaiono molti dettagli per l'immagine della fenice, proprio nel capitolo dedicato all'imperatore Claudio, *Dittamondo* II, v, 64-78, presente a Boiardo e al suo pubblico:

In questo tempo apparve la fenice  
in Egitto, la qual veduta fue  
prima in Arabia per più lunga vice.  
Cinquecento anni vive e ancor piue  
e, quando a la fin sua apressa, questa  
si chiude ove arde poi le membra sue.  
Il collo ha che par d'oro, e la sua testa,  
sì bel, ch'abbaglia altrui col suo splendore  
e, per corona, una leggiadra cresta.  
Il petto paoneggia d'un colore  
di porpora e il dosso suo par foco  
e come aguglia è grande e non minore.  
Tutti i nobil colori a loco a loco  
fra le sue penne ha sì ben ritratto,  
che 'l pavon vi parrebbe me che poco [...]



Le terzine di Fazio e il commento dell'imolese sembrano condividere vari elementi, come se fossero legati fra loro. In particolare il confronto col pavone – assente nei testi latini precedenti, e che in realtà si perde anche nella *Historia Imperiale* – è usato da entrambi.<sup>374</sup> Il paragone con l'aquila era presente invece già in Plinio, quando diceva che della fenice «aquilae narratur magnitudine», e torna poi in Ricobaldo (*Compendium*), Benvenuto, Fazio e poi Boiardo, mentre è assente in Claudiano e Lattanzio. Boiardo nel volgarizzamento dice che la fenice «era de grandecia de una aquilla e quasi di forma simigliante». In Fazio leggiamo che «come aguglia è grande e non minore». Ma anche nel commento di Benvenuto troviamo la stessa affermazione, assente invece in altri commenti, e possiamo notare che se in Fazio c'è una costruzione per similitudine – grande come un'aquila – «magnitudinis aquilae» in Benvenuto è più vicina a «grandecia de una aquilla» di Boiardo.<sup>375</sup>

Nel lungo volume storiografico un altro passo interessante è nel II libro – dedicato alla Grecia – nel capitolo VI sull'imperatore Valente. Riportiamo la porzione di testo che ci interessa:

In quel tempo uno, Firmio nomato, di natione Affricano ma tra le Romane legione alevato et instructo de' costumi Italiani, eccitate le gente de' Mauri Geditati, fu da loro creato re, et entrato ne la Mauritania di Cesarea, tuta la messe in preda e destruxe le nobilissime citate di quella provincia. Alhora Theodosio, patre di l'altro Theodosio che poi fu Imperatore, a questa impresa fu mandato, sento lui novamente tornato victorioso da' Britanni che rubellati se erano. Costui cum molte bataglie sconfisse e Mauri e ridusse Firmio in tale desperatione che sé stesso occise. Pocho dapoi la invidia, peste continua de la grande corte, lo fece odioso a lo Imperatore, e cussi comandò Valente che egli fosse occiso presso a Carthagine; lui inanti a la morte volse essere baptizzato et poi cum animo generoso porse il collo al iusticier.

<sup>374</sup> Non ci sono menzioni di Fazio all'interno del commento di Benvenuto, ma dal punto di vista cronologico una conoscenza delle rispettive opere era possibile, anche perché il toscano Fazio visse in area settentrionale per lungo tempo, fra Verona e Bologna.

<sup>375</sup> Lana e Pietro non si soffermano nel descrivere la fenice. La formula «magnitudinis aquilae» è presente già in Plinio, ma lì l'immagine dell'uccello, come dicevamo, non è così accurata come quella proposta dal conte di Scandiano. Il modulo è poi usato anche nel *Compendium* di Ricobaldo, ma abbiamo già ricordato che in questo testo manca il riferimento alla presenza della fenice a Roma. Nelle opere sicure di Ricobaldo la menzione della fenice è breve e meno articolata, perciò ci sembra improbabile che una compilazione di materiali precedenti riassemblati – come *r* – offra una descrizione curata. Sembra più ragionevole pensare che sia Boiardo l'autore di queste inserzioni. Aggiungiamo poi alcune considerazioni ulteriori. La narrazione dell'impero di Claudio si chiude con un accenno al fatto che nello stesso anno della fenice arrivò a Roma anche Simon Mago. Su questa figura, dal carattere quasi proverbiale, circolavano fin dai primi secoli della cristianità numerose leggende, fra cui anche quella della sua comparsa a Roma (si veda la relativa voce in *EIT*). A Simon Mago a Roma non accenna nessun esegeta dantesco nel commento a *Inf.* XIX, tranne Guglielmo Maramauro, poco rilevante però rispetto a Boiardo e al suo contesto. Nemmeno Fazio degli Uberti riporta l'episodio, narrato però da Ricobaldo in altre opere (*Pomerium*, *Historie* e *Compendium*), in relazione a Claudio o a Nerone. Se Simon Mago era personaggio di alcune narrazioni storiografiche, era anche personaggio dantesco nella percezione dei lettori, come dannato eponimo dei simoniaci. Ci sembra così suggestivo far notare una coincidenza: Benvenuto da Imola è l'unico commentatore che, nell'esegesi di *Inf.* XXIV, fa per due volte rimandi alla categoria dei simoniaci. Poi Landino, oltre a presentare un'estesa descrizione della fenice (debitrice anche di Benvenuto), nelle glosse riferite all'animale richiama proprio Simon Mago, ma non dice nulla della sua presenza a Roma. La coincidenza è certo singolare e suggestiva, ma non possiamo ipotizzare una dipendenza del passo del volgarizzamento dal commento fiorentino per ragioni cronologiche, dato che questo filtro esegetico appare a stampa nel 1481 e il volgarizzamento boiardesco va datato agli anni '70. Boiardo potrebbe aver trovato notizia di Simon Mago a Roma già nella compilazione storica, senza attuare recuperi particolari, o magari in un'altra fonte.

Si tratta di una vicenda storica che riguarda un fedele funzionario imperiale caduto in disgrazia a causa dell'invidia altrui, e per questo alla fine morto. L'uomo viene giustiziato, ma comunque si parla anche di un suicidio, sebbene per un altro personaggio. Questo episodio non è narrato nel *Compendium* quando, nel X libro (paragrafi 11 e 18), si parla del periodo in cui fra oriente e occidente regnarono contemporaneamente Valente, Graziano e Valentiniano.<sup>376</sup> La storia ricorda lo schema di quella di Pier delle Vigne, raccontata da Dante in *Inf.* XIII, ed è improbabile che il conte di Scandiano, davanti ai fatti riportati nella compilazione storica, non pensasse all'episodio della *Commedia*. La frase per noi indiziata nel volgarizzamento di Boiardo è: «dapoi la invidia, peste continua de la grande corte, lo fece odioso a lo Imperatore». Certo altre vicende esemplari di questo tipo potrebbero essere ricordate, prima fra tutte quella di Severino Boezio, nel *De consolatione philosophiae*. Il tema dell'invidia all'interno delle corti era poi certamente frequente e diffuso, in testi e nella vita reale, e perciò Boiardo poteva aver presenti più referenti, ma fra questi anche Dante con l'episodio ben noto di Pier delle Vigne, in cui troviamo lo stesso schema base attivo anche nel testo cronachistico, e anche per questo alla memoria del conte di Scandiano deve esser tornato il modello infernale. Inoltre, né in Boezio né in altri testi su questo tema siamo riusciti a trovare l'associazione di invidia e peste, attivata qui da Boiardo e che la *Commedia* offriva attraverso il suo apparato ricettivo.

Vediamo i versi di Dante, *Inf.* XIII 64-67:

La meretrice che mai da l'ospizio  
di Cesare non torse li occhi putti,  
morte comune e de le corti vizio,  
infiammò contra me li animi tutti

---

<sup>376</sup> Solo nel *Pomerium* si accenna anche a questo episodio delle battaglie in Mauritania, condotte dal generale Teodosio, come già osservato dagli studiosi. Nel *Pomerium* si fa riferimento all'invidia che porta alla morte del funzionario, ma l'espressione usata è «stimulante invidia», senza alcun riferimento al morbo della peste che vediamo invece nel caso della traduzione boiardesca (per la citazione dal *Pomerium* facciamo riferimento al testo fornito dai commentatori dell'edizione Interlinea dell'*Historia Imperiale* nella nota di commento al passo che abbiamo riportato).

L'invidia è «morte comune e de le corti vizio», e vediamo il riferimento alla corte, luogo del potere danneggiato dal vizio, tema rilevante per le signorie quattrocentesche.<sup>377</sup> L'associazione invidia- peste ha tutto sommato poche attestazioni, e in nessun caso, fra quelli emersi dagli spogli, se ne parla in relazione agli ambienti di corte, come invece capita in Dante e nel volgarizzamento di Boiardo.<sup>378</sup> Ma se andiamo ad osservare il commento di Benvenuto a questi versi, notiamo qualcosa che potrebbe rivelarsi interessante:

**morte comune vizio de le corti**, quot sapientes, quot potentes, quot innocentes ista publica pestis morti tradidit!

Boccaccio nelle sue *Esposizioni a Inf. XIII* parlava di «pestiferi effetti» riferendosi però nello specifico alle figure mitologiche delle Arpie in apertura. Altri commentatori invece, come Lana e Pietro, non fanno nessun riferimento alla peste in questo canto.<sup>379</sup> Benvenuto ripropone l'invidia come peste per la corte e la vita politica anche altrove, ad esempio per *Inf. XXVII* e *Purg. XIV*, dove si canta la decadenza del mondo cortese. Solo il *magister* imolese, per l'episodio di Pier delle Vigne, insiste su questa immagine: all'inizio del commento a *Inf. XIII* associa la peste alle Arpie (sulla scorta del certaldese), e poi definisce in modo diretto l'invidia dei vv. 64-67 «publica

---

<sup>377</sup> Fatti simili all'episodio del dannato potevano ripetersi, come raccontava la cronaca di Ricobaldo e come a Ferrara accadeva: si ha notizia, ad esempio, di un funzionario di Niccolò III che, accusato di tradimento, si suicidò nel 1434 (si veda MEZZETTI 2010, 94-95, sulla scorta di CHIAPPINI 2001, 117-118); nel *Diario Ferrarese* si racconta poi un episodio analogo, durante gli anni della guerra con Venezia, quando per gelosie e odi fra famiglie che frequentavano la corte, un fedele segretario della duchessa Eleonora, tale Paolo Antonio Trotti (compare anche come destinatario di una lettera di Boiardo), fu preso come capro espiatorio e il duca fu costretto a mandarlo in esilio (si veda p. 34 dell'introduzione all'edizione della cronaca; nel *Diario* si raccontano anche altri episodi di fedeltà o meno dei funzionari di corte). Che il tema dei rischi legati all'invidia avesse circolazione nella discorsività letteraria si vede anche dalla rima 130 di Correggio, dove non compare la peste, ma il vizio sì, fra quelli che corrompono la corte. Storie di invidia, e conseguenti disgrazie, toccavano poi vari personaggi nelle narrazioni cavalleresche. Vicende di questo tipo dovevano interessare il poeta e il suo pubblico, e le scelte comunicative che inquadravano tali eventi, narrati attraverso determinati modelli, assumevano importanza.

<sup>378</sup> Dagli spogli lessicali risulta che l'immagine era presente, ma non aveva una diffusione così importante (controlli eseguiti anche sostituendo il termine *peste* con *morbo*), anche se certo vi potevano far ricorso i predicatori nei sermoni. Però, quando Fazio degli Uberti dedica una corona di sonetti ai peccati capitali, nei versi per l'invidia non compare nessuna allusione alla peste, e lo stesso nei passi in cui Cecco d'Ascoli parla di questo vizio nell'*Acerba*. Altri testi invece associano la peste al peccato di avarizia. Ci sono dei casi di co-occorrenza di peste e invidia, ma i testi emersi non sembrano particolarmente significativi, mentre le glosse di Benvenuto a un passo dantesco così importante ci sembrano un riferimento più rilevante. In ogni caso le ricerche sulla *BibIt* mostrano: un'attestazione nel *De remediis utriusque fortune* di Petrarca, nel capitolo *De invidia passive*; sempre Petrarca in una senile parla genericamente dell'invidia come di un morbo; Simone da Cascina include tra i «movimenti pestiferi» che portano al peccato anche l'invidia nel *Colloquio spirituale*, ma insieme ad altri vizi, e poi nello specifico associa l'invidia al veleno dei serpenti; Alberti nella sua *Vita* ad un certo punto narra che «dicebat invidiam caecam esse pestem»; Michele Savonarola, medico e umanista attivo alla corte estense, nel *De nuptijs Batibecho et Seraboca* parla di alcune personificazioni femminili di vizi, e menziona una «pestifera madona» che si accompagnerebbe a vari peccati, fra cui anche l'invidia. In ambito latino, uno spoglio eseguito sulla banca dati *MD* porta un'attestazione dell'espressione «pestilens invidia» nella *Fedra* di Seneca, e poi un altro accostamento delle due immagini nei *Punica* di Silio Italico.

<sup>379</sup> Lana associava il vizio dell'invidia alla peste non per *Inf. XIII* ma altrove, e senza insistere sul legame con la corte: superbia, invidia e avarizia sono «pestiferi vizi» nel commento a *Inf. VI*, 73-75; l'invidia è «pestifero vizio» nell'introduzione a *Inf. XII*; a *Purg. XIII*, 31-36 l'invidioso ha «pestifera voglia».

pestis».<sup>380</sup> Solo qui l'accostamento fra vizio e morbo risulta effettivamente mirato e significativo per il riuso che se ne fa nel contesto boiardesco.<sup>381</sup> Certo, parlare dell'invidia come di un morbo doveva essere pratica diffusa in ambito religioso, ma se si fosse trattato di un'immagine frequente per questo peccato in relazione al mondo di corte, sarebbe lecito aspettarsi anche nelle glosse di altri affermazioni simili a quelle di Benvenuto, ma non è così. L'imolese così suggeriva a chi, come Boiardo e i ferraresi, leggeva la *Commedia* attraverso la sua interpretazione una certa valutazione delle vicende legate a Pier delle Vigne, e questo insieme di coordinate ideologiche doveva influire sul modo di considerare fatti analoghi.

---

<sup>380</sup> Landino alluderà alla «Pestis» nelle prime chiose al canto XIII dell'*Inferno*, riportando un passo virgiliano in relazione alle Arpie, ma poi non fa più riferimenti al morbo.

<sup>381</sup> Ci sembra interessante osservare che l'invidia compare anche in alcune delle vite di antichi uomini illustri di Cornelio Nepote, ma in quei casi – ad esempio Alcibiade – le vicende sono diverse, non riguardano gli ambienti di corte, non si tratta di funzionari caduti in disgrazia, e il termine *peste* non compare mai, anche perché la dinamica della storia non porta in alcun modo a riattivare il noto episodio raccontato da Dante.

## *La 'salute dell'umile Ferrara': crisi politica e speranze pastorali*

Boiardo aveva esordito sulla scena letteraria col genere bucolico, presentandosi alla corte estense attraverso la raccolta dei *Pastoralia*, uno dei frutti più alti dell'Arcadia ferrarese latina, opera con cui il conte voleva porsi quale continuatore di Vespasiano, e composta fra il 1463 e il 1464, sotto Borso, ma rivolta ad Ercole con finalità encomiastica (così come i *Carmina*). Queste sono le premesse personali nel rapporto col genere pastorale, a cui poi il conte fa ritorno, esattamente venti anni dopo, in volgare.<sup>382</sup> Ma in occasione di questa nuova esperienza poetica le condizioni politiche sono cambiate, e l'urgenza del mito bucolico si fa più pressante. Lo splendore della corte erculea è ora minacciato dall'instabilità e dalla guerra d'aggressione veneziana (1483-1484).<sup>383</sup> Non si tratta di cantare l'ideale di una vita gioiosa e serena nel segno dei valori cortesi, perché nella contingenza storica quel mondo – che l'Ercole di *Carmina* e *Pastoralia* aveva stabilito – è in crisi, e la poesia esprime il rimpianto, e allo stesso tempo dà voce alla profezia: l'arrivo di una figura salvifica per ristabilire la pace, un soccorso per il nobile Ercole in difficoltà. Nella costruzione di questo progetto dal forte impatto ideologico, Dante rappresenta un riferimento fondamentale, soprattutto grazie agli elementi veicolati dal filtro esegetico, che consegna una serie di coordinate valoriali centrali per rielaborare il genere in volgare in base alle esigenze comunicative che si impongono al poeta davanti con gli eventi in corso.

### 1) SOFFERENZE EROTICHE E CONTRASTI EMOTIVI: EFFETTI DELLA CRISI

L'ideale umanistico della corte si rispecchiava nel mondo bucolico ma in questa fase, davanti agli occhi del poeta, c'è una decadenza che sfocia anche nella sofferenza d'amore, espressa all'interno della raccolta nelle egloghe a tematica erotica. I pastori soffrono perché costretti a stare lontani dalle loro donne a causa della guerra, e in generale i personaggi vivono e incarnano nel loro

---

<sup>382</sup> Anche i *Carmina* sono rivolti ad Ercole che, rientrato da Napoli a Ferrara nel 1463, aveva ricevuto da Borso il governo di Modena (il fratello Sigismondo – anche lui rientrato dalla corte partenopea – aveva ricevuto quello di Reggio Emilia). In entrambe le raccolte viene fissata l'identificazione di Ercole con l'omonimo mitologico, facendone il promotore di una nuova età dell'oro grazie al suo ritorno in patria. Sono esemplari i *carmina* VIII e X (Ercole è presentato in termini aurei e si fa una menzione del mito degli Argonauti, che vedremo tornare nelle bucoliche volgari). Il mito dell'*aurea aetas* è poi strutturante nella raccolta pastorale latina, con Ercole portatore di pace. Si fa riferimento anche al leone nemeo, ma solo come figura del mito, per l'associazione fra l'estense e l'Alcide, senza i valori danteschi e il legame con specifici referenti storici che vedremo nella I delle *Pastorale*.

<sup>383</sup> Nella raccolta latina si faceva cenno ad una guerra che sconvolgeva la pace bucolica, ma si trattava in realtà di una guerra lontana, che tutto sommato non produceva crisi per il mondo pastorale ferrarese (la guerra era in Turchia).

canto il contrasto fra la realtà e la gioia bucolica vagheggiata.<sup>384</sup> L'incipit della V egloga presenta questa situazione:

Quanto pensier de amor il cor me ingombra!  
E le pecore mie tute han riposo,  
ogni mia capra rumiga ne l'ombra;  
ogni pastore è ne lo antro frondoso  
e nel fervor de il di prende risoro:  
et io sol ardo sempre e mai non poso.

Il conte di Scandiano sembra rifarsi a *Purg.* XXVII 76-87, quando inizia l'Eden, un modello bucolico a cui Boiardo sembra pensare in più occasioni:

Quali si stanno ruminando manse  
le capre, state rapide e proterve  
sopra le cime avante che sien pranse,  
tacite a l'ombra, mentre che 'l sol ferve,  
guardate dal pastor, che 'n su la verga  
poggiato s'è e lor di posa serve;  
e quale il mandrian che fori alberga,  
lungo il pecuglio suo queto pernotta,  
guardando perché fiera non lo sperga;  
tali eravamo tutti e tre allotta,  
io come capra, ed ei come pastori,  
fasciati quinci e quindi d'alta grotta.

Una serie di elementi pastorali accomunano le terzine dantesche e l'inizio della scena boiardesca: le capre, il *ruminare*, l'antro/la grotta in cui ci si riposa, il fervore del sole, prender posa/posarsi. Si tratta di elementi topici in una descrizione bucolica, ma non necessariamente usati tutti insieme in un blocco compatto di versi. La cosa particolare è che questo luogo della *Commedia*, nella mediazione dei filtri esegetici, era presentato quasi come una proto-bucolica volgare – specie da

---

<sup>384</sup> Il contrasto fra amore doloroso e mito bucolico è comunque un *topos*, lo ritroviamo spesso e in vari autori. Ricordiamo come esempio la rima 363 di Correggio, perché ripete la contrapposizione fra Narciso e la gioia vera, che abbiamo visto nella raccolta lirica e nel poema, in Dante e nel filtro esegetico: chi è in pace desidera ciò che ha (condizione caritatevole di *Par.* III), ma l'amante di questa canzone non può placare la sua sete, proprio come il fanciullo del mito e il pastore della VI egloga volgare di Boiardo.

parte di Benvenuto –.<sup>385</sup> Si tratta di una ripresa contrastiva, a segnalare lo scarto fra l'ideale aureo-edenico e la crisi che Menalca vede davanti a sé: Dante usa il paragone con le capre che riposano per dire che anche lui trova finalmente quiete, in Boiardo invece serve a far risaltare l'animo tormentato del poeta bucolico, che dichiara «io sol ardo sempre e mai non poso».

Anche nelle egloghe VIII e IX – le altre due in cui il tema erotico ha un ruolo centrale – l'apertura è su ambientazioni edeniche, per contrapporre il «bel loco ove habita la pace» (VIII, 18) e il pastore distrutto dalle sofferenze, causate dalla guerra, e in questo caso anche dalla morte dell'amata.<sup>386</sup> Nella IX la sofferenza richiama poi tessere dure, petrose o infernali, come certe

---

<sup>385</sup> Anche Arzocchi nelle egloghe II e III parla di amori difficili e nei versi iniziali offre descrizioni bucoliche che fanno da contrasto rispetto all'animo del poeta. Ma in quei casi la condizione edenica non è piena e realizzata, mentre in Dante sì, e la negazione dell'immagine compiuta potrebbe risultare più efficace sul piano ricettivo. Nel senese poi manca l'ancoraggio lessicale con «'l sol ferve» dantesco (espressione ripresa da Boiardo), e si usa la forma *rugumare* (v. 24) che compare nell'*Ameto* ma non in Dante e Boiardo. In Arzocchi la descrizione si distende in entrambi i casi sui primi 24 versi, mentre nella *Commedia* ne occupa 12, e gli elementi sono riproposti in un giro di versi unitario, come in Boiardo. Nelle terzine dantesche il legame con l'immaginario bucolico è rafforzato dalla presenza stessa del personaggio di Virgilio. Questa percezione è immediata anche per noi, ma dobbiamo ricordarci di valutare i fatti sulla base della competenza di lettura del tempo, senza dare per scontati elementi oggi stratificati in un'interpretazione secolare. Alla 'bibliografia critica' disponibile al tempo va riconosciuta la sua effettiva rilevanza nei meccanismi comunicativi, al di là del più immediato carattere erudito. Benvenuto individua in modo preciso questo blocco proto-bucolico coeso (isola nell'organizzazione della glossa proprio i vv. 76-87, mentre altri esegeti proponevano partizioni interne al canto differenti), e interpreta la scena e il paragone fatto da Dante come immagini della quiete e della vita ricca di virtù e felicità, «ut patet per ipsum Virgiliū libro Bucolicorum», proponendo un accostamento diretto al modello principe del genere. Landino si limiterà invece a chiose letterali per questi versi, senza nessun accenno al Virgilio bucolico, raggruppando poi i vv. 76-90.

<sup>386</sup> La contrapposizione si accentua in questo componimento quando prende la parola Melibeo, e descrive il luogo felice in cui abita come pieno *locus amoenus* (con tratti vicini a quelli della foresta edenica dantesca): ci si può *posare* e si ha quiete (v. 35); ci sono «antri freschi», «aura [...] salubre», «herba pasciuta» (vv. 37-39); si vede un «boschetto che fronda non perde / per la freda stagione» (vv. 40-41), cioè sempre verde e rigoglioso proprio come la foresta in cui vive Matelda. Un pastore che invita l'altro a trovar pace e quiete soggiornando insieme a lui nei luoghi gioiosi è la situazione della rima 363 di Correggio che abbiamo ricordato poc'fa.

riprese dalle due canzoni *Poscia ch'Amor del tutto m'ha lasciato* e *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra*, già segnalate in commenti e studi precedenti.<sup>387</sup>

## 2) DESERTO MORALE E ATTESA DEL VELTRO

Sono la prima e la seconda bucolica a fissare il contesto ideologico in cui vanno collocati tutti i componimenti della raccolta, ponendo immediatamente il tema centrale dell'età aurea, modello positivo rispetto alla desolante realtà presente.

L'incipit della prima egloga mostra una scena di alba col sole che «raporta il novo giorno» (v. 1), in un'ambientazione con tratti tipici del genere. Ma al di là del «vago sapore dantesco» di cui si parla nell'edizione Carrai, il sintagma «novo giorno» è rimanda proprio a *Purg.*

---

<sup>387</sup> Dalla prima canzone Boiardo riprende, al v. 38, «doneando», col valore provenzale di corteggiare, usato da Dante al v. 52, «per donneare a guisa di leggiadro». Questo termine non ha attestazioni nei *Rvf* e nel canzoniere di Giusto Montagnani nel suo commento rimanda invece a *Par.* XXIV 118 e XXVII 88 ma, dato che sono presenti altri possibili rimandi alla canzone dantesca – indicata nelle note dell'edizione Carrai –, questa ci sembra più rilevante. Sempre da questa canzone dantesca potrebbe venire infatti il termine «disviato», che Boiardo usa al v. 79, per parlare di un allontanamento dalla virtù. In *Poscia ch'Amor* – proprio per il tema della decadenza dei tempi – c'è un'insistenza sul verbo *disviare*, che compare nella forma «disviata» e nella forma «disvia». Ne *La Bella Mano* il verbo – nella forma «disvia» – è presente una sola volta. Nei *Rvf* è presente tre volte: in un caso al gerundio, per dire che il desiderio porta fuori strada l'intelletto; in un altro riferito metapoeticamente alle stesse rime; e una volta nella forma al participio passato, e legato al sostantivo «alma» (v. 7 del sonetto CCCLXV, in contesto penitenziale, diverso da quello di questa egloga). La canzone dantesca era un'esortazione davanti alla villania, che domina il mondo nell'assenza di Amore, leggiadria e virtù, dunque un testo in sintonia con la situazione descritta anche da Boiardo. La viltà è elemento comune alla riflessione dei due poeti nei testi in questione: in entrambi i casi c'è un amante tradito e privato della sua donna, perché è venuta meno la virtù della cortesia, anche se certo la situazione dell'amante abbandonato dalla donna per un altro pastore era la proposta già Virgilio nella sua ottava egloga. Legato al modello della petrosa invece potrebbe essere il frequente uso di *adynaton* proposto nella IX egloga (espediente retorico diffusissimo nella tradizione lirica, e impiegato comunque da Boiardo già in *A. L.* II, 54, ad esempio). Queste situazioni producono una poesia dura: «né ho più quel dolce suon che aver solia» (v. 83). E qui il richiamo – metapoetico – potrebbe essere la canzone dantesca *Le dolci rime d'amor ch'i' solia*, dove Dante dichiara esattamente la stessa cosa: la situazione mutata lo porta ad abbandonare le rime abituali, per un nuovo canto aspro. Facendo uno spoglio la forma *solia* ha molte attestazioni, ma anche nei casi petrarcheschi non compare mai in espressioni con valore metapoetico, uso per cui il riferimento dantesco resta modello certo.



XXVIII 3, canto che Benvenuto commenta come descrizione «hortum deliciarum».<sup>388</sup> E anche nell'aggettivo «soletto» (v. 23), attribuito al pastore Titiro, si potrebbe vedere un rimando ai canti finali del *Purgatorio*, alla figura di Matelda (*Purg.* XXVIII 40).<sup>389</sup> La condizione della fanciulla dantesca, lungo le rive dei fiumi edenici, è quella della piena felicità, e il riferimento allora esprimere il contrasto tra l'ideale bucolico e la realtà dolorosa. Infatti Titiro insiste sull'ineluttabilità della sofferenza, che si manifestano anche in note paesaggistiche che producono un'orizzonte d'attesa duro e petroso, diffuso in contesti pastorali affini: «ripa selvagia», «crudo sasso», «sospiri» (vv. 8-9), un fiume «di sangue e lacrime meschiato» (v. 39, da confrontare con *Inf.* III 67-68), «peste, fame e guerra» (v. 73), «la terra è di cordoglio e piante piena» (v. 84). Il mondo si trova sotto la minaccia de «lo unghion de lo animal nemeo» (v. 19): il leone del mito erculeo, presente anche nelle egloghe latine, qui rappresenta Venezia, ma anche un rimando alla fiera

---

<sup>388</sup> Abbiamo visto l'espressione «novo giorno» in *A. L.* III, 33, 1, sonetto dove elementi pastorali sono contrapposti alla «roina» dello stato d'animo del poeta. Nell'egloga il sintagma torna in rima con «intorno», come in Dante. Uno spoglio lessicale, oltre ad alcune occorrenze nell'*Inamoramento* e al caso giustiano che abbiamo ricordato prima per il sonetto, attesta un paio di presenze nel *Teseida* di Boccaccio, ma il passo della *Commedia* ci sembra quello più significativo, proprio per la centralità dell'immaginario pastorale. Per quanto riguarda il momento dell'alba nel *Purgatorio*, connesso da tradizione scritturale al tema della rinascita, si vedano CORNISH 2000 e BASILE 2006, ricordando però che anche l'esegesi antica faceva emergere questo aspetto. Vorremmo suggerire, poi, in questo verso incipitario anche una memoria ritmica dell'avvio del *Paradiso*, con cui c'è un legame sul tema della luce: il verso boiardesco «La luce che raporta il novo giorno», e il celeberrimo «La gloria di colui che tutto move» presentano infatti la stessa cadenza secondo lo schema di un endecasillabo *a maggiore* con accenti di 2<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>-10<sup>a</sup>. Questa associazione potrebbe in realtà andare oltre il solo aspetto formale, dato che in entrambi i casi si fa riferimento alla figura salvifica come fonte luminosa. La prima egloga si apre con il sole che sorge, immagine che si riverbera nel tema centrale del componimento: la speranza che un salvatore riporti serenità e giustizia nel mondo. E nella profezia alla fine del testo, Apollo annuncia questo personaggio indicandolo come «una incredibil luce, / qual è il mio carro in Cancro a megia estade» (vv. 137-138, con riferimento al momento in cui il Sole è più splendente). Questa caratterizzazione solare troverà piena realizzazione nell'ultima egloga, dove si celebra il trionfo del duca salvifico ricorrendo infatti ai primi due canti paradisiaci: il «novo Sol» (X, v. 64) cantato da Orfeo è tale che lo si vede «ussir da lo occidente [...] / che ascende ove questo altro scender sòle» (vv. 50-51), in riferimento alle origini spagnole del soccorritore di Ercole, il duce Alfonso di Calabria, e anche «novo Sol» è formula dantesca (*Purg.* XIX 39). È comunque interessante notare che l'associazione Sole-salvatore era parte di un immaginario diffuso al tempo in contesto estense, e pure Tebaldeo se ne serve, nel sonetto encomiastico 250, 5, per un personaggio storico – accostato ad Apollo – che riporta lo stato felice. Dunque le scelte boiardesche trovavano sul piano comunicativo un terreno di ricezione pronto, che proprio ideologicamente poteva poggiare anche sul filtro esegetico dantesco. E per quanto riguarda la prima egloga della raccolta boiardesca, il ricordo ritmico di *Par.* I ci appare – sul piano della struttura d'insieme, come un primo segnale – ad avvio di percorso – per prefigurare quanto si realizzerà nel testo finale.

<sup>389</sup> In *RvfL* troviamo una sola occorrenza di «soletta», ma in una situazione differente proprio perché riferito ad una «vecchierella» che torna a casa quando il sole tramonta, mentre qui Boiardo fa riferimento alla figura di un pastore nel momento in cui il sole sorge. L'aggettivo è usato da Dante altrove, ma è rilevante l'uso pastorale, frequente anche in altri contesti bucolici: nelle prose dell'*Ameto*, nell'*Agilitta* di Alberti, e poi in Poliziano (in particolare nella descrizione di Euridice nell'*Orfeo*, 104-111, una scena per alcuni studiosi debitrice di quella edenica dantesca; si veda BATTERA 1990a, 166-171).

dantesca, ostacolo verso il colle edenico, e infatti il difensore atteso verrà presentato proprio come il Veltro dantesco.<sup>390</sup>

Questa situazione è specchio della condizione in cui si trova la corte estense a causa della guerra, e viene presentata come negazione del mito dell'età aurea che Ercole aveva contribuito a stabilire, con il suo ritorno in patria e poi col suo ducato. Boiardo adotta così una precisa ripresa dantesca già segnalata dagli studi (vv. 40-45):

Né sopra Xanto né a le selve idee,  
là dove il bel pastor in alto fasto  
se pose a iudicar tra le tre dee,  
fo dato a ferro e a foco un cotal guasto,  
né sparso a terra tanto sangue humano,  
parte a le fiere e parte a' pesci in pasto.

Finalmente compare completa (dopo le vaghe anticipazioni liriche e cavalleresche) la rima *guasto:pasto*, da *Inf.* XIV 91-96, quando comincia l'episodio del Veglio di Creta:<sup>391</sup>

Queste parole fuor del duca mio;  
per ch'io 'l pregai che mi largisse 'l pasto  
di cui largito m'avèa il disio  
«In mezzo mar siede un paese guasto,»  
diss' elli allora, «che s'appella Creta,  
sotto 'l cui rege fu già 'l mondo casto [...]»

Benvenuto commenta questo episodio, e la figura del veglio, facendo riferimento esplicito e dettagliato al mito delle età del mondo, all'età di «Saturnus rex justissimus» in cui «gens vixit innocenter et pure; ideo poetae graeci primo finxerunt quod aetas aurea fuerit». Ma quell'età è finita, e l'isola di Creta è ormai «desolata» (Benvenuto) fisicamente e moralmente, proprio come la

---

<sup>390</sup> La produzione pastorale, fin dal modello della IV egloga virgiliana, conosce un particolare bestiario simbolico per parlare delle minacce che insidiano l'autentico *locus amoenus*, e fra gli animali rilevanti ci sono la serpe, già vista nei componimenti allegorici, e il leone. Si veda anche GUTHMÜLLER 2009, che discute proprio la figura del leone nella prima bucolica boiardesca in relazione al peso del mito erculeo a Ferrara da prima che Ercole diventasse duca. Anche per questo, per parlare della guerra con Venezia, l'impiego del riferimento mitologico – la lotta di Ercole col leone – è diffuso fra i poeti estensi. Troviamo questo elemento in Tebaldeo, nella rima 272, capitolo ternario che inizia con la descrizione di uno spazio bucolico in contrasto con lo stato d'animo del poeta, triste per la desolante situazione politica (età ferrea). Tebaldeo poi affronterà ancora il tema nel capitolo pastorale 287, che vede i protagonisti Titiro e Mopso lamentarsi dei vizi del mondo. E anche Correggio parla del leone come minaccia alla serenità bucolica nella rima 367. Ma pure in ambito toscano, un autore come Buoninsegni, per alludere ad altri referenti storici responsabili della corruzione della chiesa, ricorre all'immagine del leone crudele (IV egloga). Boiardo dunque si inseriva in una pratica discorsiva nota e vi assommava, con maggior incidenza, elementi danteschi ideologicamente pregnanti a partire dalla mediazione esegetica con le sue coordinate di lettura.

<sup>391</sup> La rima è assente nei *Rfv*, dove non compare nemmeno il termine *guasto*, presente invece nei *Trionfi* a indicare il mondo moralmente corrotto (ma in rima con il solo aggettivo *casto*). La rima in Dante compare anche a *Inf.* XXXIII 1-3, nel luogo del peccato più grave. È assente invece in poeti come Cavalcanti, Fazio, Antonio Beccari, e anche in un bucolico come Filenio Gallo. La troviamo altrove nel XV sec., ma in relazione a situazioni di amore doloroso che portano l'uomo alla sofferenza: c'è sì il venir meno della serenità edenica, ma senza i risvolti politici di Dante e Boiardo.

realtà che Titiro vede davanti ai suoi occhi, *integumentum* pastorale per la condizione in cui vive la corte di Ferrara.<sup>392</sup> Mopso invita l'amico a risollevarsi, a sperare in un nuovo mondo bucolico e a non abbandonarsi al dolore incontrollato: «alcia il ciglio» (v. 98, ma già «Alcia la mente» al v. 94), invito che ricorda quello di Beatrice a Dante nell'Eden – «alza la barba» (*Purg.* XXXI 68) – quando per tornare a vivere completamente lo stato aureo del Paradiso Terrestre l'uomo deve liberarsi dal senso del peccato.<sup>393</sup>

Titiro era stato riconosciuto dal pastore Mopso mentre si trovava «là soletto in il fiume deserto» (v. 23). L'aggettivo ci può far pensare alla selva di *Inf.* I, tradizionalmente luogo in aperto contrasto con la «foresta spessa e viva» dell'Eden. Ma «soletto» potrebbe rimandare ad un altro luogo dantesco: soletta è l'anima di Sordello in *Purg.* VI, anima magnanima che si lamenta in un'invettiva politica, e i versi qui pronunciati dal pastore (28-57) hanno la stessa natura. E allora, anche l'aggettivo «diserto» potrebbe essere legato a quel canto, quando Sordello si rivolge a Alberto d'Asburgo osservando come «'l giardin de lo 'mperio sia diserto» (*Purg.* VI 105).<sup>394</sup> Come fra un attimo vedremo, nella costruzione ideologica di quest'egloga l'allusione al veltro dantesco gioca un ruolo centrale, e il richiamo a Sordello potrebbe legarsi a questo aspetto se osserviamo le cose sul piano ricettivo, in base alla possibile competenza dei lettori storici a cui Boiardo si rivolgeva. Oltre alla sintonia immediata sul tema politico, nel commento ai versi dedicati al veltro Benvenuto accenna proprio al canto di Sordello, e torna su questa connessione anche nell'esegesi di *Purg.* VI, in relazione ai vv. 85-87 dell'invettiva: lì si trova una sorta di 'rimprovero' dell'imolese allo stesso Dante, che si era lamentato della decadenza politica dei suoi tempi pur vivendo in un'età meno infelice di quella in cui vive Benvenuto. L'esegeta a quel punto si rivolge a Dio affinché «mittat

---

<sup>392</sup> Vogliamo notare un dato che poteva risultare rilevante per Boiardo e i lettori del tempo, proprio in relazione alla situazione storica vissuta: Benvenuto, nel commento a *Inf.* XIV 91-96, faceva riferimento ai suoi tempi, dicendo che l'isola di Creta «est hodie sub potestate venetorum, multiplici servitute oppressa et multum desolata, quod quia est notum omnibus et longum esset enarrare dimitto». Già in passato il dominio veneziano si presentava come oppressione, che allontanava felicità e serenità, e questo, al tempo di Boiardo, poteva accentuare la sintonia comunicativa e l'impatto della strategia intertestuale, in relazione alla realtà storica vissuta dai lettori ferraresi (ad esempio ancor più se, per ipotesi, pensiamo a questo giudizio del filtro esegetico diffuso attraverso una *lectura* pubblica presso lo *Studium*). Questo elemento è assente negli altri esegeti, che pure fanno riferimento al mito aureo. Segnaliamo che Pietro riporta fonti latine, come Ovidio e Claudiano (quest'ultimo menzionato anche da Benvenuto, e modello letterario importante per Boiardo). Landino, invece, nella glossa a questi versi fa un cenno al mito delle età del mondo e a Saturno, ma brevemente e poi parla di altre questioni.

<sup>393</sup> In questo passo potrebbe esserci anche un'allusione, o quanto meno una vicinanza tematica, a *Inf.* I 54 – «perdei la speranza de l'altezza» –: Mopso, per confortare Titiro, gli dice che «perduto è sol chi sé stesso abandona [...] / quel che da speranza se alontana» (I, vv. 99-101).

<sup>394</sup> Nel suo commento Montagnani ha insistito sul legame di questa pastorale con *Purg.* VI, in particolare per l'affinità tematica dei vv. 100-105 di Boiardo con l'esortazione che Dante rivolge ad Alberto d'Asburgo (vv. 109-117). Lei stessa dice, però, che non si individuano riprese testuali puntuali, eccetto l'aggettivo «soletto», ma trascura «diserto», oltretutto in Dante associato all'impero, al suo «giardino» (l'Italia), espressione che a livello di immaginario potrebbe anche sottolineare un rimando all'ideale edenico che coinvolge anche la sfera politica.

Veltrum, quem tu [Dante] vidisti in somno», figura chiave che occupa tutta la parte finale di questa Past. I con la profezia che la annuncia, anche se poi apparirà veramente solo nella X pastorale.<sup>395</sup>

Già in Virgilio la figura salvifica veniva annunciata nella I egloga con tratti sacri: «deus nobis haec otia fecit» (v. 6). Qui Boiardo ha certo in mente il modello latino, ma la resa volgare è fatta in termini danteschi: come è già stato detto «Lui sol di tuta Esperia fia salute» (v. 151) fa eco a *Inf.* I 106, «Di quella umile Italia fia salute», il Veltro che sconfiggerà le fiere minacciose.<sup>396</sup> Sia Benvenuto che Lana nelle glosse al Veglio di Creta facevano riferimento al mito delle età del mondo, instaurando poi un collegamento con il I canto dell'*Inferno*. Lana, per l'ultima età più corrotta, parlava esplicitamente anche del veltro:

La settima parte è lo piè dritto, in lo quale quelli che saranno in quella etada saranno sì sommersi in avarizia, che altro fine non intenderà il suo volere; e questo è quello che disse l'autore nel primo capitolo; e più saranno ancora infin ch'l veltro.

E quando commentava la figura salvifica, a *Inf.* I 100, si esprimeva così:

100 - 102

Or è da sapere che qui Virgilio distingue a Dante le etadi del mondo in questo modo, che ello dice che molti sono nel mondo quelli a chi questa avarizia si fa mogliera al tempo presente, e più saranno nel tempo ch'è a venire infino ad uno termine che queste etadi fievoli e lassive saranno compiute; dopo lo quale compimento tornerà una etade tutta magnifica, libera e larga.

Sulla scorta di questo antecedente esegetico, anche Benvenuto connette concettualmente tutti questi passi – Veltro, fiere, Veglio, età del mondo –, e mette in relazione la figura profetica e l'*aurea aetas*, in modo anche più suggestivo per un raffinato umanista come Boiardo. Leggiamo il commento dell'imolese ai vv. 100-105 del primo canto della *Commedia*:

---

<sup>395</sup> Già PONTE 1962, 33 evidenziava l'associazione col veltro, e va detto che vari rimatori minori, fin dai tempi di Borso, avevano intessuto le lodi dei signori ricorrendo a questa figura o all'«alto Arrigo» (FATINI 1934, 54-55). Si trattava dunque di un elemento riconosciuto nel sistema letterario in cui Boiardo si inseriva, e da valutare anche in base ai filtri ricettivi a cui l'autore e il pubblico erano esposti, per poter apprezzare meglio il peso concettuale delle scelte di ripresa e la loro capacità di entrare in risonanza con il contesto di riferimento, anche per quanto riguarda le contingenze storiche particolari verrebbe da dire. Collegamenti e osservazioni come quelle dell'imolese non si trovano in Lana o Pietro, e nemmeno dopo in Landino che, pur conoscendo le glosse di Benvenuto, non riprende questi elementi.

<sup>396</sup> Il termine «salute» compare qui in rima con «virtute», esattamente come nei versi danteschi. La stessa rima è attestata in *Teseida* VII 135, in occasione della sfida tra Palemone e Arcita per l'amore di Emilia, ma è un contesto differente che non rivela legami testuali o tematici con Dante o Boiardo. Fra '300 e '400 ci sono poi occorrenze in rimatori che citano i versi danteschi, come Serdini nella lode per l'elezione di Innocenzo VII, dove associa questa ripresa esplicita alla menzione dell'età d'oro, «la stagione / del buon Saturno», anticipando dunque la scelta fatta più avanti Boiardo, che doveva conoscere anche questo precedente lirico (e forse a Serdini era già nota la lettura esegetica di Benvenuto, dato il suo grande interesse dantesco e visto che il componimento in questione va comunque datato al 1404, anno dell'elezione al soglio pontificio di papa Innocenzo VII). Boiardo riprende la stessa rima, l'espressione dantesca e il concetto di rinnovata salute, anche nel poema, a II, XXI, 56, quando segue la discendenza dia Ruggiero, esalta Ferrara e la casata estense, eredi di alte virtù di cavalleria e cortesia, e poi a II, XXVII, quando esalta nuovamente Ercole e di Alfonso, in entrambi i casi dunque zone del poema legate per tema e composizione alle pastorali.

Sed quis erit iste veltrus, de quo multi multa falsa et frivola dixerunt, de quo sunt tot contentiones, tot opiniones? Est ergo, rejectis opinionibus vanis, ad istum passum arduum totis viribus insistendum, et per evidentiam est prae-notandum quod Virgilius similem passum ponit libro Bucolicorum Egloga quarta, ubi loquitur de quodam venturo, qui reformabit mundum, et sub quo erit aetas felix et aurea, ubi dicit inter alia verba:

*Jam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna,  
Jam nova progenies coelo dimittitur alto.*

La spiegazione della misteriosa figura del Veltro porta il *magister* a fare un diretto riferimento alla quarta egloga di Virgilio, fondamentale per Boiardo come già abbiamo detto più volte.<sup>397</sup> E ancora, quando Benvenuto spiega le caratteristiche del Veltro, le sue origini e la possibile identità – in relazione ai vv. 103-105 di Dante – fa un rimando a «capitolo ultimo Purgatorii», e in particolare ai vv. 40-41, il momento della profezia del «cinquecento diece e cinque», variante del Veltro stesso, che segna il ritorno imminente di armonia e giustizia, una nuova «aetate saturnali» (glossa Benvenuto), una volta raggiunto lo spazio edenico-pastorale.

Il salvatore, in quest'egloga, ha una doppia identificazione: la tessera del veltro è attribuita al Duca di Calabria, indicato ai vv. 136-137 come luce che emana da «dove il nome è di nova citade» (riferimento a Napoli), e ciò sarà confermato nell'ultima bucolica della raccolta. Ma dal v. 160 il poeta porta l'attenzione anche su Ercole, che «disolto de ogni male», cioè riportato in forze grazie all'aiuto del signore meridionale, a sua volta ri-assumerà il ruolo di veltro. L'azione del Veltro era la seguente, a *Inf.* I 109-111:

Questi la cacerà per ogne villa,  
fin che l'avrà rimessa ne lo 'nferno,  
là onde 'nvidia prima dipartilla.

E Boiardo – dichiarando in modo scoperto una delle identità del salvatore – si esprime in questi termini (vv. 160-169):

Ercule alhor, disolto de ogni male,  
per tuto il mondo prenderà difesa  
contro il leon che aperte ha sì grande ale.  
E benché fia tremenda la contesa,  
(ché il magior monstro mai non fo veduto),  
pur fia punito alfin de ogni sua offesa;  
più non serà come era prima, arguto,  
ma de' monti caciato e de le selve,  
al litto tornerà donde è venuto.  
In terra non saran più monstri o belve

---

<sup>397</sup> Landino seguirà sostanzialmente Benvenuto: riporta gli stessi versi virgiliani e fa cenno al mito delle età del mondo, ma non dà a tutto ciò un rilievo particolare nella sua lettura (come invece fa Benvenuto), prosegue invece affrontando la questione astrologica della congiunzione di Saturno e Giove.

Fra le due descrizioni i toni sono simili, e in entrambi i casi la figura salvifica allontana la minaccia, simboleggiata da una o più fiere, rimandandola da dove proveniva.<sup>398</sup>

### 3) LA FIGURA FEMMINILE TRA SPERANZA E DOLORE

È nella seconda egloga, poi, che l'ambientazione edenica trova una sua più articolata descrizione. Come abbiamo detto, gli ultimi canti purgatoriali sono stati tradizionalmente accostati al filone bucolico-pastorale, e dunque l'uso boiardesco non deve stupire.<sup>399</sup> Questo per noi oggi è un assunto critico fondato sui testi e su una ricca bibliografia, e allora, per i lettori di Dante del '400, era un aspetto percepito sulla base delle fonti individuabili nel testo, di cui davano conto però proprio i supporti esegetici, la bibliografia critica del tempo se vogliamo.

Dobbiamo tener presente che nelle *Pastorale* Boiardo assume come basso tematico continuo le età del mondo, e il riferimento dantesco è *Inf.* XIV. Ma possiamo aggiungere che nella spiegazione del Veglio di Creta Benvenuto instaura un legame diretto con un preciso momento della seconda cantica:

106 - 106

**La sua.** Hic autor describit istud corpus misticum per sua membra, dicens primo: **la sua testa è formata di fin oro**, idest quod caput eius est ex auro perfecto conflatum. Per hoc intellige primam aetatem, quae dicitur fuisse aurea, idest pura, perfecta, et praetiosa; quia homines, ut dictum est, sub Saturno vixerunt sobrie, caste, sine cupiditate lucri, et fuit tanto perfectior ceteris, quanto aurum est perfectius ceteris metallis. Et intellige respective, quia nunquam fuit talis aetas perfecta, ut dicitur alibi saepe, et praecipue Purgatorii capitulo XXVIII.<sup>400</sup>

---

<sup>398</sup> Con le fiere della selva si attiva ancora una volta il rimando a Gerione, perché si trattava di figure connesse, come già chiariva l'esegesi tre e quattrocentesca (Benvenuto nelle glosse dedicate alle fiere in *Inf.* I faceva proprio un rimando a Gerione; si veda poi MERCURI 1984). Il testo boiardesco presenta tra l'altro rimandi diretti al canto di Gerione, all'interno della profezia scritta sul tronco di un albero sacro ad Apollo e letta da Mopso a Titiro: inizia affrontando il tema della mutabilità delle cose, e dice che la terra era stata già devastata dalla fiera in passato, ma alla fine era stata liberata dalla minaccia. Troviamo in questo passaggio una rima particolare, ai vv. 143-147: *Turchi:lurchi:burchi*, la stessa di *Inf.* XVII 17-21, e ai vv. 71-75 torna anche *terra:guerra:serra*, sempre da *Inf.* XVII, vv. 20-24. La rima *terra:guerra:serra* è presente anche in altri autori, però associata alla prima serie rimica in *-urchi* indica proprio il canto di Gerione. Questa allusione rende l'immagine di una minaccia terribile contro cui si sta invocando il nuovo veltro. Inoltre, la ripresa di quella specifica rima potrebbe anche non essere casuale dato che si tratta di riferimenti veneziani – le imbarcazioni chiamate burchi – e dunque ben si prestava a indicare il nemico, come il leone del I canto in riferimento allo stemma di San Marco.

<sup>399</sup> Si vedano COSTA 1972 e POGGIOLI 1975, 135-152 per Dante e il mito aureo. Sempre sulla rilevanza dell'età dell'oro, sul tema del ritorno del 'regno di Saturno' durante il rinascimento, è interessante HOUGHTON 2015, che ripercorre alcuni capitoli della produzione encomiastica italiana del XV sec., considerando anche autori come Strozzi e il Boiardo latino, nel confronto con la IV egloga virgiliana. Tra l'altro si riferisce, sempre in quest'intervento, anche il caso di un'altra allusione al veltro in concomitanza dei nuclei tematici dell'*aurea aetas*, in un poeta minore del secolo (Ivi, 77).

<sup>400</sup> Pietro Alighieri rimanda a *Purg.* XXVIII nel commento a *Inf.* XIV, ma solo nella II redazione (non diffusa in area estense), e anche l'Ottimo fa questo collegamento, ma ebbe una tradizione quasi esclusivamente fiorentina, e semmai fu Benvenuto ad assimilare questa glossa e a trasmetterla, visto che conobbe e usò quelle glosse (BELLOMO 2004, 360-361). Successivamente, in Landino questo nesso concettuale fra i due canti è completamente assente.

All'interno della I egloga il canto XIV dell'*Inferno* e il relativo commento si attivavano per la decadenza dei tempi, ma da quella ricezione venivano connessioni testuali rilevanti sul piano ideologico, anche per la rappresentazione dello stato sereno vagheggiato dal poeta.<sup>401</sup>

In questo secondo componimento pastorale la critica ha individuato alcune tessere dantesche di varia provenienza, che mi sembrano però – ove valide – più che altro memorie generiche, senza particolare rilevanza comunicativa. Ma i vari elementi dell'incipit – sì legati a motivi topici del genere, ma non per forza tutti compresenti in modo compatto – ci sembrano entrare in risonanza negativa con un luogo dantesco che, a quanto ci risulta, non è stato ancora preso in considerazione, ma potrebbe essere interessante, ed è proprio quello suggerito da Benvenuto: *Purg.* XXVIII.

La fanciulla protagonista di questa pastorale canta un lamento elegiaco, ma oggetto del suo desiderio non è l'amato bensì un differente stato politico, e la persona in grado di realizzarlo. Nella bucolica e nel canto dantesco il testo si apre con l'alba: «novo giorno» al v. 3 di Dante (ripreso da Boiardo nella I egloga, dove già si profilava il presente desolante), e «il sol che a l'oriente ussiva» al v. 3 di Boiardo; l'io poetico si trova lungo un rivo, e sono presenti «augelletti» che cantano (v. 14 in Dante e v. 5 in Boiardo); Galatea appare bellissima, e ciò è espresso attraverso un paragone mitologico con Venere, come fa Dante a *Purg.* XXVIII 64-66 per Matelda. Sia Matelda che Galatea sono connesse al mito edenico, ma la prima lo vive, la seconda lo rimpiange. In loro presenza l'aria è calma, senza mutamenti improvvisi, come a creare le migliori condizioni per ammirarle, e rendere allo stesso tempo l'immagine della quiete aurea (v. 7 in Dante, «Un'aura dolce, senza mutamento», non soggetta ad alterazioni, glossata da Benvenuto proprio come «immobilis», e vv. 17-18 di Boiardo, «il vento / senza soffiare e stupido amirava»)).<sup>402</sup> Uccelli e fiumi compaiono spesso nei

---

<sup>401</sup> I versi danteschi, e poi i collegamenti esegetici, presentavano in un certo senso l'immagine del Veglio di Creta come raffigurazione di un Anti-Eden.

<sup>402</sup> La comparsa dall'acqua è immagine debitrice di fonti classiche, come la Galatea virgiliana a *Aen.* IX, 103, o l'Aretusa di Ovidio a *Met.* V, 487-8 (segnalate da Montagnani). Ma va detto che fra gli esegeti danteschi Pietro, nella I redazione, glossa la scena edenica dantesca facendo due rimandi proprio a Ovidio: al V libro delle *Metamorfosi*, per la storia di Proserpina – raccontata proprio poco prima dell'episodio di Aretusa – e al X libro per il paragone con Venere usato da Dante – in riferimento a Venere colpita dalle frecce di Cupido e accesa d'amore per Adone –. Nel contesto ricettivo e comunicativo in cui si colloca Boiardo – dove quell'esegesi era attestata come abbiamo visto, nonostante la prevalenza dell'imolese – si registra dunque una risonanza interessante fra vari modelli a disposizione di autore e pubblico, modelli che interagivano e nei filtri esegetici potevano trovare un punto d'incontro, catalizzatore per determinate connessioni reciproche che potevano poi anche influire sugli usi intertestuali. Notiamo, però, che in entrambi i luoghi classici indicati dalla critica recente non si ha l'accostamento a Venere per la bellezza delle figure femminili. E poi, le fonti latine possono suggerire un'immagine, ma bisogna anche osservare il modo in cui questa viene trasposta ricorrendo a modelli volgari, che diventano chiavi di riscrittura e rilettura della fonte iniziale. Montagnani indica come unico caso precedente, in cui i vari elementi presenti nella descrizione boiardesca sarebbero già stati accostati, l'esordio del *De rerum natura* di Lucrezio, ma abbiamo visto ora che anche i versi danteschi mostrano contatti significativi per i vari punti. E poi, ci sono comunque delle differenze forse più marcate fra Lucrezio e Boiardo che fra Dante e Boiardo: nella pastorale gli uccelli prima cantano e poi smettono alla comparsa di Galatea (questo effetto quasi orfico), in Dante non smettono e in Lucrezio iniziano a cantare proprio per annunciare la Dea; anche il trattamento del vento cambia, perché in Lucrezio si dice che fugge davanti alla Dea, mentre in Dante e Boiardo si ferma per ammirarla.

testi pastorali, e le ninfe vengono paragonate in più occasioni a qualche divinità, ad esempio nell'*Ameto* ora a Venere ora a Diana, ma nelle terzine dantesche ogni elemento viene inserito in un insieme coeso, e così accade anche in Boiardo. Il canto di Galatea mostra sì delle somiglianze col tipico riferimento a Orfeo e gli straordinari effetti della sua voce, ma si trattava di un motivo diffuso, che veniva impiegato senza volersi riferire esattamente al cantore.<sup>403</sup> Orfeo, nella costruzione complessiva della raccolta, ha un ruolo finalizzato al glorioso annuncio – nella X egloga – dell'arrivo di chi riporterà serenità. Qui la fanciulla tesse sì le lodi del futuro salvatore, ma in realtà appare disperata e dubbiosa sulla possibilità di un effettivo miglioramento («Io pur te aspetto e dubito sospesa / che al gran disir lo effetto non riesca / qual m'ha ne lo aspettar la mente accesa», II, 118-120), e perciò appare distante dalla funzione riservata al mitico cantore nell'impianto boiardesco. A nostro avviso, per la figura di Galatea può risultare più interessante il confronto contrastivo con Matelda. Pensiamo anche ad un contemporaneo come Poliziano e all'*Orfeo* (noto a Boiardo a quest'altezza), dove non ci sono paragoni tra Orfeo e Venere, ma tra la dea ed Euridice, figura a cui sono attribuiti tra l'altro effetti simili a quelli dell'amante, perché «parla e canta in sì dolce favella / che i fiumi isvolgerebbe inverso il fonte» (*Orfeo*, 107-108): anche in quella scena della *Fabula*, fra i vari modelli, potrebbe esserci la Matelda dantesca, secondo alcuni studiosi, in alcune spie dell'ambientazione naturale e nell'aggettivo «soletta» (che noi, in Boiardo, trovavamo attivo nella I egloga invece).<sup>404</sup> Galatea ed Euridice – entrambe ninfe soggette ad un destino triste che le allontana da chi amano – appaiono legate alla figura edenica dantesca, perché si può dire che in passato vivevano la stessa condizione di Matelda, solo che poi sono diventate immagini della negazione di quello stesso stato felice, declinazione in realtà già presentata da Dante in *Purg.* XXVIII, attraverso l'accenno alla storia di Proserpina, separata dalla madre perché il dio degli inferi si invaghisce di lei e la rapisce. In origine, però, anche lei era una fanciulla gioiosa, che danzava e cantava nei campi in fiore facendo ghirlande (Dante, per Matelda, aveva in mente la scena del Pergo ovidiana, come segnalato già dai commentatori antichi). Euridice all'inizio è

<sup>403</sup> Ad esempio in Arzocchi, nella I egloga, si allude ai soli effetti di un canto straordinario, equivalenti a quelli di Orfeo, ma senza che il personaggio assuma una presenza e un ruolo nell'impianto del testo, e così anche in altri componimenti della *Miscomini*. Per quanto riguarda gli effetti del canto di Orfeo, ne troviamo di simili nella I egloga di Benivieni, vv. 48-57, senza però un riferimento puntuale al mitico cantore, e va detto che potevano anche essere accostati a quelli prodotti da Matelda. Notiamo anche che quando Boiardo vuole indicare Orfeo, lo nomina in maniera più chiara di solito in altri testi, anche all'interno di paragoni.

<sup>404</sup> Sull'*Orfeo*, composto a Mantova, si veda TISSONI BENVENUTI 1981 e 1986, e di recente CASACCIA 2021. Il testo doveva essere noto in area ferrarese già a inizio anni '80, se si pensa ad esempio a una riscrittura come l'*Orphei Tragoedia*, databile a quel periodo, e forse attribuibile allo stesso Boiardo. Su questo particolare passo dedicato ad Euridice – prima che scenda agli inferi – e sul confronto con la scena edenica dantesca e con la III pastorale di Benivieni si veda BATTERA 1990a, 166-171. Ricordiamo poi che Poliziano userà anche nelle *Stanze*, per Simonetta, la formula «tutta soletta» impiegata per Euridice, e descriverà la donna in atmosfere di serenità edenica, nel paragone con Venere e Primavera, ed evocando anche lo stesso mito di Proserpina (I. 67), in particolare nel locus amoenus del Regno di Venere, momento testuale pure segnato da riprese dantesche (ott. 72; si veda CABRINI 2000, 312).



descritta come Proserpina nei campi siciliani, con i tratti della donna edenica, rappresenta la serenità, ma poi scende, separata dall'amato e costretta alla desolazione della morte. E in Boiardo, si dice che in passato Galatea viveva felice in luoghi fioriti, in Sicilia proprio come Proserpina (fra il «Peloro e il bel monte de Herice», v. 25), ma la guerra e la drammatica situazione attuale la allontanano inesorabilmente da quella condizione di gioia, dal suo amato, e la fanno cadere in una vita di lamenti e sospiri (vv. 20-21), in cui esprime il rimpianto per l'«hora felice» ormai perduta (v. 23), l'«età de l'oro» di *Purg.* XXVIII 140. La fiera terribile (v. 32) porta distruzione e sofferenza nel mondo, come nella prima egloga e e in precedenza nella selva dantesca. E la reazione emotiva di chi si trova in questa situazione è analoga a quella del pellegrino del I canto infernale: il mondo un tempo felice ora appare desolante, tanto che «a rimirarlo è una paura» (v. 69, rimando a «nel pensier rinova la paura» di *Inf.* I 6). D'altronde erano gli stessi versi danteschi e i commenti a porre sotto gli occhi dei lettori il contrasto fra la foresta edenica e la selva infernale. Il mondo sereno era «fiorito loco» (v. 68 di Boiardo), proprio come il luogo abitato da Matelda e da Proserpina in vita, ma le cose non sono più così nel presente. Galatea rimpiange il Parnaso (v. 62), espressione del perfetto *locus amoenus* dove la guerra non può esserci.<sup>405</sup> Tutte queste storie – Proserpina Euridice e Galatea – rappresentano il venire meno della condizione di felicità, intesa come primavera perenne, cioè sono espressione della caduta dallo stato aureo che Matelda in Eden ancora vive.<sup>406</sup>

#### 4) TESEO E LA CORTESIA IMPRIGIONATA

Pure nella IV egloga – centrale per la costruzione della raccolta come da modello virgiliano – troviamo in apertura un paesaggio con tratti edenici.<sup>407</sup> Si produce nel lettore l'aspettativa di un *locus amoenus* e al v. 5 – «il sol alto e il gran fervor de il giorno» – sono già stati osservati elementi che riprendono e diffrangono il secondo emistichio di *Purg.* XXVII 79 – «mentre 'l sol ferve» – il canto in cui l'Eden dantesco inizia a profilarsi.<sup>408</sup>

La condizione pastorale sembra però appartenere al passato, ora «pianger vedrai le nymphe al dolcie colle / che fo de verdi pini un tempo adorno» (vv. 8-9). L'occasione storica a cui si lega

<sup>405</sup> Qualche studioso ha accostato questa menzione del mitico monte greco a quella che Dante ne fa in *Purg.* XXII 64-65, ma nel complesso del testo appare più rilevante l'accostamento alla menzione del Parnaso che l'Alighieri fa a *Purg.* XXVIII 141, quando il monte viene chiaramente connesso al mito dell'età d'oro.

<sup>406</sup> Un'allusione al mito di Proserpina, per la scomparsa dello stato sereno, viene fatta anche da Buoninsegni nella sua I egloga, si trattava perciò di un motivo da repertorio dell'immaginario pastorale.

<sup>407</sup> La IV bucolica latina di Boiardo annunciava l'arrivo del salvatore, mantenendo così la disposizione interna alla struttura del modello virgiliano, mentre in questa raccolta volgare il ruolo passa alla X egloga.

<sup>408</sup> Assente in Petrarca l'uso del verbo *fervere* in relazione al Sole, e così in altri autori (Correggio, Tebaldeo, Poliziano, Filenio Gallo e De Jennaro) su cui abbiamo eseguito spogli (*Biblii*).

l'egloga è la cattura, da parte dei veneziani, di Niccolò da Correggio, e la sua successiva liberazione. Il poeta e uomo d'arme, amico del Duca e di Boiardo, nel componimento viene indicato attraverso l'accostamento a Teseo, per la sua prigionia negli inferi dopo aver preso parte, con Ercole e Orfeo, al tentativo di rapire Proserpina e riportarla sulla Terra (vv. 73-74).<sup>409</sup> Il nuovo Teseo pure è fatto prigioniero, nel tentativo di aiutare Ercole contro l'aggressore, in uno scontro che mirava a ristabilire uno stato sereno e di felicità, scacciando la guerra. Entrambi i momenti del mito – il tentato salvataggio di Proserpina e il ritorno di Teseo – alludono infatti al desiderio di rinnovare lo stato edenico, l'armonia rotta nella realtà storica dalla guerra. La IV egloga rappresenta una tappa al mezzo, fra la profezia della I bucolica e la sua piena realizzazione nella X, quando i toni encomiastici del cantore Orfeo esalteranno l'*aurea aetas* e i suoi ideali, incarnati dalla figura tornata libera di Teseo-Correggio. Ma prima del felice momento, al v. 32 di questa IV egloga torna sulla scena il mostro «crudele e dispietato» più di Cerbero, il «leone orribile» (v. 34) che tiene prigioniero Teseo. Qui la fiera ha un aspetto composito che lo avvicina a Gerione, e si parla tra l'altro di una «coda di pesce» (v. 35): nella *Commedia* il mostro appare come figura che nuota, e nel commento di Benvenuto questo aspetto è ripreso in modo chiaro («cauda eius aperta ad natandum sicut gubernaculum in navi»), commento ai vv. 19-24 di *Inf.* XVII).<sup>410</sup> Il rimando a Gerione trova una sua ulteriore motivazione nel fatto che a *Purg.* XXVII 23 – sulle soglie del Paradiso Terrestre – Dante ricordava per contrasto la bestia infernale.

Col v. 52 inizia il lamento per lo «spirto gentile e di virtù corona» (v. 56): a causa della sua assenza il mondo è privo di «Prodecia», «Senno», «Cortesia», «saggio Ardire e honesta Ligiadria» e

---

<sup>409</sup> Correggio era nipote per parte di madre – Beatrice d'Este – dei signori di Ferrara, ed era anche imparentato con Boiardo attraverso una zia materna di quest'ultimo. Ricordiamo che Teseo era modello morale alluso anche in una delle avventure cavalleresche a carattere allegorico. In ogni caso, si configura nel contesto della raccolta bucolica una triplice identificazione mitologica per il ripristino della primavera aurea: Ercole che si scontra col leone nemeo (Ercole d'Este), Teseo come simbolo di nobiltà e cortesia (Niccolò da Correggio; questo valore assegnato al personaggio mitologico trovava una base anche nel *Teseida* di Boccaccio, come riscrittura cortese del mito antico), e infine Orfeo che rappresenta la poesia in grado di cantare tutto ciò (Boiardo). Poi, alludendo al rapimento di Teseo, tenuto prigioniero dal dio dell'Ade, si conferma per Venezia una connotazione infernale, veicolata già attraverso il leone della *Past.* I, che presentava connotati danteschi. Comunque Boiardo doveva aver iniziato a pensare ad associazioni di questo tipo già in passato visto che nel II *carmen* latino, per esaltare Ercole, evocava in un paragone anche le imprese di Teseo.

<sup>410</sup> Si può anche notare che l'imolese è l'unico ad accostare Gerione ad un pesce, sia nel commento a *Inf.* XVI – per l'immagine della corda con cui Virgilio sembra pescare la fiera – sia nel commento a *Inf.* XVII, dove all'inizio ripete che «piscatus fuerit monstrum Gerionis» (torna sulla stessa immagine per i vv. 19-24).

«Amore» (vv. 58-62).<sup>411</sup> Soprattutto Amore è l'ideale cortese e aureo a cui Teseo-Correggio si lega di più, e infatti, quando si annuncia la liberazione grazie all'intervento del «Sol» salvatore (v. 107), si esalta il coincidente ritorno di primavera e Amore, di cui a partire dal v. 112 troveremo un vero e proprio elogio, nel segno della virtù.<sup>412</sup> L'egloga centrale così preannuncia la ricomposizione dello stato aureo a cui assisteremo alla fine del percorso, perché Teseo-Correggio è portatore degli stessi nobili valori che poi il Veltro farà trionfare.

Alla figura di Teseo-Correggio si lega così il referente di Matelda-Proserpina, anche perché – come abbiamo ricordato – nel mito dell'eroe greco la sposa di Plutone era presente. Teseo è figura della nobile vita di virtù e gioia. Se, come Proserpina, è stato momentaneamente imprigionato, torna poi a vivere libero e a poter rappresentare nel mondo gli alti valori di cui è portatore, ritornando nella condizione di Matelda, tanto più che l'imminente comparsa del Veltro ripristinerà un mondo di armonia e pace, sconfiggendo la fiera veneziana. Vogliamo poi proporre un'ultima osservazione, legato alla mediazione esegetica dantesca e relativo a Matelda, che nelle glosse per *Purg.* XXVII viene identificata con un personaggio storico particolare, e ciò per i lettori ferraresi poteva assumere un valore interessante rispetto alla situazione storica che stavano vivendo. Come tutti gli altri esegeti antichi, Benvenuto identifica Matelda con la figura storica di Matilde di Canossa, che governò in modo retto e saggio, per l'appunto sui territori di Mantova e Ferrara («illustis comitissa succedens parentibus, omnium maiorum claritatem superans»), tenendo l'animo saldo («animum [...] inconcussum») davanti alle agitazioni politiche, e garantendo prosperità. Matelda, con questo

---

<sup>411</sup> Niccolò da Correggio viene associato a una serie di virtù, nominate in uno dei primi componimenti degli *Amores* – in pieno clima aureo – e presenti anche nella X egloga, nella descrizione alla figura del duca salvifico. Il mondo descritto nel lamento potrebbe ricordare quello deserto di virtù e gentilezza, di cui si lamenta anche Dante nel canto XVI del *Purgatorio*, luogo che abbiamo già evocato nel corso del lavoro. L'idea è quella di una contrapposizione fra un'età in cui vigevano «Alegrezza e Cortesia», in cui la «stella d'amore» brillava, e l'età attuale vissuta dal poeta, che esprimeva questa visione anche nelle prime ottave del II libro del poema. L'inizio del lamento pastorale vede l'espressione «Luce de il celo», che si ripete poi tre volte ai vv. 64, 76 e 88. Non troviamo questa espressione nei *Rvf*, ma è presente in *Purg.* XIII 69, e Dante se ne serviva in un contesto segnato dal tema della privazione della luce, come qui i pastori sono dolenti perché un loro nobile compagno è stato portato via e con lui sono scomparse le virtù che illuminano e rendono il mondo felice. Nei versi che precedono la prima occorrenza del sintagma, troviamo la serie rimica *sole:parole:viòle* (vv. 44-48), come a *Purg.* XIII 65-69. Già in Giusto de' Conti, al primo verso della canzone XIII, si trovava un'espressione simile, «Luce dal ciel [...] scesa», in riferimento alla donna amata. Gli spogli non consegnano altre occorrenze particolari per questa formula, anche se di per sé non appare così marcata. Notiamo però che Benvenuto nel commento a *Inf.* I 31-33 e 44-48 – in relazione al pericolo rappresentato dalle fiere che il veltro dovrà scacciare – faceva un rimando proprio a *Purg.* XIII, canto sul peccato di invidia, che porta anche alle lotte politiche.

<sup>412</sup> A *Purg.* XXVII 37-39 si ricorda il mito di Piramo e Tisbe, e il verso finale della terzina è «allor che 'l gelso diventò vermiglio». In Boiardo vediamo al v. 99 questa espressione ripresa così: «celse di color vermiglio». Il riferimento in Dante si legava all'amore per Beatrice, stimolo per il pellegrino nel suo cammino, per attraversare il muro di fuoco, purificarsi e poter raggiungere la donna nell'Eden, e nel caso boiardesco la ripresa è funzionale al tema d'Amore, affrontato nello sviluppo del testo. Va osservato che anche Buoninsegni nella sua I egloga fa riferimento allo stesso episodio del mito, e sembra riprendere l'immagine dantesca: «la coppia degli amanti che con grave / morte fenno vermiglio el gelso bianco». Col poeta toscano il riferimento è inserito in un'egloga a soggetto erotico, mentre in Boiardo il nucleo portante resta ideologico-politico. Per l'immagine del gelso rimandiamo anche a *A. L.* II, 21, dove già Boiardo se ne serviva come notavamo, e segnaliamo poi qui solo un altro caso, in un contesto con elementi pastorali, come *Teseida* VII 52, quando vengono rievocati Piramo e Tisbe e si fa menzione alle «gelse tinte» nell'episodio del tempio di Venere, altra realizzazione importante del *locus amoenus*.

ulteriore elemento, diventa figura di contrasto ideale rispetto alla situazione attuale vissuta dalla corte, in sintonia con la speranza annunciata dalla profezia iniziale.<sup>413</sup>

## 5) UN NOVELLO ORFEO PER IL NOVELLO VELTRO

Il percorso avviato nella I bucolica con la profezia del novello Veltro, e passato attraverso un primo momento di esaltazione per la liberazione di Teseo nella IV, trova il suo compimento nel grande finale encomiastico, dove Boiardo dichiara di voler cantare le grandi imprese del Duca di Calabria Alfonso d'Aragona, restauratore della condizione edenica insieme al principe Ercole. La sconfitta della fiera veneziana porterà la fine della tempesta e del dolore, che avevano afflitto i pastori e Galatea, perché torneranno virtù e cortesia. Boiardo esprimerà lo stesso desiderio anche nell'incipit del III libro del poema, per il ritorno del «bon tempo» e della «virtute» che devono regnare in una corte fiorita, cioè bucolico-edenica (III, I, 1-4). Il poeta deve dimostrarsi un novello Orfeo per poter esaltare le qualità somme del salvatore. Il mitico cantore era sceso agli inferi per recuperare la donna amata, e con essa la sua primavera di vita. Ma come abbiamo detto, Euridice era un equivalente di Proserpina, come faceva capire anche Virgilio nella IV *Georgica*.<sup>414</sup> Anche Boiardo suggerisce questo legame attraverso le diverse menzioni di Orfeo lungo la raccolta, in particolare seguendo il filo strutturante che unisce le egloghe I, IV e X. Nella I egloga Orfeo veniva menzionato (vv. 64-66) in relazione al suo tentativo di liberare Euridice, o meglio “toglierla a Dite”, e come abbiamo visto quel mito resta poi sullo sfondo nella lettura della II egloga, connessa alla prima sul piano tematico e ideologico in modo rilevante per il tema della decadenza del mondo. Nella IV egloga Orfeo veniva ricordato perché insieme ad Ercole e Teseo aveva cercato di “rapire”

---

<sup>413</sup> La donna edenica era annunciata a Dante *agens* in una visione alla fine del XXVII canto purgatoriale, per poi apparire nel successivo. In quest'egloga si assiste in un certo senso ad una visione che annuncia la liberazione di Teseo-Niccolò, a cui poi seguirà il ritorno e la gloriosa realizzazione della profezia. Fra tutti gli esegeti Benvenuto si sofferma maggiormente sulla storia di Matilde, fornendo più dati e informazioni, nel commento a *Purg.* XXVII. Sull'identificazione fra Matelda e Matilde, si veda CAPITANI 1999. Attorno alla figura di Matilde si costruisce già nei secoli medievali un mito, che isola certe valenze simboliche. la donna diventa simbolo di carattere saggio e virtuoso, di *pietas*, figura della presa di posizione (nel suo caso a favore del papa e contro l'imperatore) davanti a tentativi conquista aggressivi. Quando l'esegesi dantesca la lega alla Matelda edenica, tutti questi aspetti si assommano al mito aureo. Ciò succede già in commentatori come Lana e Pietro, e continua in Benvenuto. In seguito l'Italia delle signorie userà Matilde in funzione dinastica, legandosi alla genealogia della contessa per consolidare e legittimare dei domini. Lo fanno specialmente gli Estensi, e ne resta traccia anche in alcune ottave del *Furioso*, oltre che in vari storici (si vedano FUMAGALLI 1996, 51-62, GOLINELLI 1997 e SPAGGIARI-TRENTI 1999). Anche GARDNER 1904, 12 ricordava che, dal punto di vista giuridico, i territori di Ferrara erano considerati dal papato, nel XV sec., parte dei possedimenti della contessa Matilde, lasciati in eredità proprio alla Chiesa. Benvenuto nel commento ci dice poi che era una donna «literata», ma anche esperta di cose militari (descrizione che ben si adatta alla figura di Correggio tra l'altro)

<sup>414</sup> Plutone che rapisce la fanciulla, e Orfeo che cerca di riportare sulla Terra l'amata rappresentano due moti simmetrici e contrapposti, e in una mera interpretazione mitologica Proserpina appare come immagine dell'esistenza strappata alla condizione atemporale e immessa nel ciclo storico (nel regno della morte), proprio come nel caso della storia della caduta dei progenitori biblici. E l'andare e tornare della fanciulla dagli inferi segna lo scorrere del tempo con le stagioni, si tratta di un mito del mutamento, quel divenire che fa cessare l'età aurea intesa come eterna calma non soggetta a sofferenze.

la sposa di Plutone e riportarla nel mondo dei vivi, insieme alla primavera gioiosa. La fanciulla non veniva liberata, ma Teseo, fatto prigioniero alla fine veniva salvato, e con lui un modello di virtù (ed ecco nella *Past.* IV attivarsi ancora il binomio Matelda-Proserpina). E infine, nella X pastorale, la profezia di salvezza si realizza, lo stato aureo-edenico ritorna. Orfeo non è più ricordato per episodi del mito in cui deve opporsi a fatti di segno negativo, ma appare nella piena positività, per esaltare un'impresa gloriosa come la spedizione degli Argonauti, a cui aveva preso parte. E così, assistiamo anche ad una progressione che dalle atmosfere dure porta verso quelle paradisiache.

La materia di quest'ultimo componimento della raccolta è nuova e tanto elevata che la comunicazione letteraria adotta strategie metapoetiche e valoriali che si servono infatti di riferimenti ai primi due canti del *Paradiso*.<sup>415</sup> L'egloga si apre con un'invocazione alla divinità perché sostenga la poesia, e ci si rivolge al Parnaso nominando i due gioghi del monte, «Cyrra e Nysa» (v. 2, da non confondere con il nome della ninfa già apparsa in *Past.* VIII e IX).<sup>416</sup> Boiardo poi dichiara la grandiosità straordinaria di quanto sta per dire (vv. 4-6):

Questa materia che mia mente avisa  
fuori degli usati paschi è da cantare,  
cum miglior voce e versi de altra guisa.

La formula «miglior voce» riprende proprio *Par.* I 35 – «miglior voci» – e altre tessere dell'egloga mostrano un legame con questo canto della *Commedia*, rilevante per veicolare un certo orizzonte di lettura: l'immagine della luce salvifica che «confonde gli occhi» se non si è soccorsi nell'elogiarla (v.

---

<sup>415</sup> Si vedano già CARRARA 1909, 186 e l'introduzione dell'edizione Montagnani. Va ricordato che, eccetto Arzocchi, tutta la stampa Miscomini presenta un intento encomiastico, con diverse lettere di dedica, nel caso di Buoninsegni addirittura due lettere (la prima rivolta proprio al duca di Calabria e la seconda invece a Lorenzo il Magnifico). Per quanto riguarda i luoghi danteschi più rilevanti per questo testo, Montagnani propone in realtà una vicinanza al VI canto del *Paradiso*, riprendendo alcune osservazioni di PONTE 1962, 34. La narrazione delle imprese di Alfonso a partire dal v. 100 della bucolica ricorderebbe, nel passaggio di trionfo in trionfo, le imprese dell'aquila romana nel canto dantesco. Ma non si registrano rilevanti riprese testuali fra i due luoghi, per quanto ci siano certo analogie nella dinamica encomiastica, però non stringenti. Ma può essere però interessante notare che due esegeti, Pietro e soprattutto Benvenuto, nella spiegazione dei primi versi del VI canto paradisiaco legano l'immagine del potere imperiale al mito delle età del mondo, in particolare il regno di Saturno sull'isola di Creta, perciò un rimando a quel canto XIV dell'*Inferno* che, con le sue connessioni esegetiche, aveva inciso in modo rilevante sulla I egloga.

<sup>416</sup> «Parnaso» e «Cirra» erano menzionati nel testo dantesco, a *Par.* I 16 e 36, mentre il monte Nisa no, ed è assente anche nella maggior parte dei commentatori, eccetto Benvenuto e Pietro Alighieri (ma solo nella III redazione), proprio nelle glosse sull'invocazione di Apollo, che in questo caso si pongono come fonti erudite. È interessante osservare che nelle egloghe di Virgilio i nomi dei gioghi non vengono fatti, anche se ci sono due menzioni del mitico monte: VI, 29 «Parnasia rupes» (senza specificarle) e X, 11 «Parnasi [...] iuga». E nemmeno Servio, nel suo commento alle bucoliche, dà i nomi dei due gioghi (controllo eseguito consultando *Ser*). Boiardo nelle egloge latine usa l'espressione «Parnassia rupes» – per due volte nella V bucolica – ma non fa riferimenti a Nisa. Uno spoglio su *MD* per il termine latino *Nysa* consegna un'occorrenza in relazione al monte Parnaso in Lucano, *Phars.* 1, 65 e una nel carme 22 di Sidonio Apollinare, al v. 233 (le altre fanno riferimento al nome proprio femminile). Più interessante è invece la menzione del giogo che fa Boccaccio nelle *Genealogie* (sempre con la grafia «Nysa») e nel suo *Buccolicum Carmen*, ulteriore fonte per Boiardo in questo caso, per la coincidenza di genere: III 76, XII 100. Ma sembra comunque giusto far notare la sua presenza anche nel commento dantesco. Nel XV sec., dai nostri spogli, abbiamo individuato solo in Filenio Gallo la menzione accostata dei due gioghi, nel sonetto 25 della *Safira*.

21), così come per l'uomo Dante la luce paradisiaca è difficile da guardare direttamente; la figura di Apollo/Febo (vv. 24 e 50), invocato da Dante perché dia forza ai suoi versi; al v. 71 l'espressione «la gloria di costui», riferita al novello veltro Alfonso, riprende molto da vicino il noto incipit paradisiaco «La gloria di colui».<sup>417</sup>

In quest'egloga Orfeo, solo alluso nelle precedenti, diventa figura centrale. Il mitico cantore era personaggio tipico nel genere pastorale e in Virgilio era nominato in più occasioni:<sup>418</sup> IV, 55 quando la voce poetica si augura di poter cantare le grandi imprese del divino fanciullo portatore di salvezza; a VI, 30 in relazione alla bellezza del canto; in VIII, 55 quando si esprime l'augurio che Titiro sia come un nuovo Orfeo. Anche nella I egloga di Arzocchi si potrebbe individuare un riferimento al poeta tracio (v. 9), ma in realtà è un legame velato e indiretto, attraverso la consueta immagine del canto che fa muovere le selve, senza fare il nome di Orfeo. In Arzocchi il riferimento mitologico è ornamentale, non assume valori particolari o funzioni strutturanti nell'impianto del testo, come invece accade in Boiardo.<sup>419</sup> Il trattamento boiardesco di Orfeo si mostra in sintonia effettiva solo con quanto suggerito da Virgilio nella IV bucolica, in relazione alla profezia del «puer» divino.<sup>420</sup> Inoltre Boiardo aveva fatto la stessa scelta anche nella raccolta latina, riservando la X egloga alla predizione della gloria erculea attraverso il canto di Orfeo. Ma la resa in volgare del motivo segna uno sviluppo ulteriore, amplia la portata e il trattamento del referente mitologico, in

---

<sup>417</sup> E abbiamo già detto del ricordo ritmico di questo verso nella I egloga, come prefigurazione del punto d'arrivo dell'intera raccolta.

<sup>418</sup> Sul forte valore simbolico della figura di Orfeo nel genere pastorale si può vedere BORSELLINO 1986.

<sup>419</sup> Anche negli altri autori della Miscomini troviamo riferimenti topico-ornamentali a Orfeo. Solo Benivieni in un caso si serve del rimando mitologico in modi più simili a quelli di Boiardo, per valore e intenzione, quando a III, 240 ricorda il grande cantore nell'elogio di Lorenzo, in un passo in cui poi gli studi recenti hanno segnalato riprese dantesche (si veda l'edizione critica e commentata a cura di Podestà). Le altre allusioni sono più da repertorio: I, 48-57, per gli effetti del canto, quelli tradizionalmente attribuiti ad Orfeo; III, 61-63 per l'eccezionale impresa ultraterrena del cantore, come paragone per la qualità del canto; nel finale della VI, 138 dove si ripete l'augurio virgiliano che Titiro sia nuovo Orfeo. In Buoninsegni troviamo due menzioni sempre come paragone per la bellezza del canto, nella I bucolica in relazione all'episodio infernale di Orfeo e nella V per l'effetto di spostare i monti. Poi Niccolò da Correggio menziona il cantore una volta nel *Cefalo* e più volte nelle rime, e troviamo almeno un paio di occorrenze in Tebaldeo (ad esempio nel componimento pastorale numero 287). È presente più volte in Filenio Gallo, e un paio di volte in De Jennaro. Ma si tratta di usi che non si caricano di valori ideologicamente strutturanti per il senso poetico – tranne nel caso di Benivieni – anche perché manca il tema encomiastico, fondamentale nel caso boiardesco.

<sup>420</sup> Le altre menzioni che Virgilio fa di Orfeo nella raccolta sono meno pregnanti. Cogliamo qui l'occasione per soffermarci un attimo su come Benvenuto commentava il «puer» divino, portatore di pace cantato da Orfeo. In relazione al suo annuncio, ai vv. 15-17 di Virgilio, l'esegeta lo qualifica come figlio di Apollo, divinità centrale nell'immaginario dantesco all'inizio del *Paradiso*, e anche in quest'ultima egloga boiardesca. Anticipando poi la figura del serpente, che compare qualche verso più avanti, il *magister* parla di una minaccia, che si presenta sotto forma di «dracones» (siamo alla carta 20 su **Ben.Vir**). Il serpente, come abbiamo visto in capitoli precedenti, ha forti legami con la produzione allegorica di Boiardo, ma l'insieme dell'egloga, e della sua lettura, è in sintonia, proprio per l'aspetto allegorico, anche con la linea politico-ideologica delle *Pastorale*, e soprattutto con il carattere apollineo della figura salvifica, sottolineato in tutti i testi di cui stiamo parlando (Virgilio, Dante e Boiardo). In generale, comunque, nella IV bucolica virgiliana si trovano elementi a cui Boiardo guarda per *Past. X*: il poeta che si fa cantore di grandi gesta, l'apparizione di una figura salvifica. Il conte di Scandiano ha deciso di spostare tutto ciò dalla quarta alla decima posizione all'interno della macrostruttura bucolica per costruire la raccolta come un percorso in crescendo verso il finale glorificante.

risonanza con l'influenza del modello dantesco e la mediazione ideologica del filtro esegetico a *Par. I*. Orfeo non è nominato dall'Alighieri in quel luogo del poema, ma Benvenuto vi fa riferimento per ben due volte nella glossa ai primi versi del *Paradiso*, e con un ruolo importante in quanto «sacer poeta» che canta grandi verità sulla divinità di Apollo, sole che porta virtù. L'altro aspetto da sottolineare è che non si tratta di un riferimento obbligato in sede esegetica, e infatti non lo troviamo negli altri commentatori.<sup>421</sup> Riportiamo qui alcuni passaggi del commento di Benvenuto ai versi dell'invocazione in *Par. I*:

13 - 15

**O buono Apollo.** Haec est secunda pars generalis in qua poeta Dantes facit suam invocationem, et invocat de more poetico Apollinem deum poetarum, deum sapientiae, quem bene vocat bonum. Apollo enim est ipse sol, de quo bene Tullius in libro de republica dicit; sol dux, princeps et moderator luminum reliquorum, mens mundi et temperatio tota. Unde Orpheus, ut dicit Macrobius, vocat ipsum boni consilii Deum, quia ab eo manat principium intelligendi [...]

16 - 18

[...]Parnasus est mons Graeciae in regione Beotiae, olim famosissimus, toto orbe terrarum celebratus carminibus omnium poetarum, etiam historicorum testimonio notissimus; qui altissimus ad coelum habet duo cornua, in altero quorum colebatur Apollo, in altero Bacchus [...] unum jugum Parnasi deputatum Baccho suffecit sibi hucusque; nunc vero et illud et aliud consecratum Apollini est sibi necessarium: per Bacchum autem figuratur scientia naturalis, quae haberi potest per acquisitionem humanam, sicut physica et ethica, idest, philosophia naturalis et moralis: per Apollinem vero scientia supernaturalis et divina, sicut metaphysica, idest, sacra scientia. Sol enim est qui virtute sua facit viros sapientes et excellentes doctores, sicut autor ponit infra ubi tractat de spera solis; ideo scientia naturalis suffecit sibi in duobus praecedentibus libris; nunc in isto tertio indiget scientia divina [...] Dico ergo quod per Apollinem et Bacchum autor intelligit unum et eundem deum sub diversis nominibus, sicut curiose et copiose demonstrat Macrobius libro Saturnalium, ubi dicit inter alia multa, quod sol cursus stellarum et ordinem rerum humanarum vel disponit vel significat; ideo poetae effectus solis varios sub nomine diversorum deorum notaverunt. Potissime autem duo nomina attribuunt soli, scilicet, Apollinem et liberum Bacchum: solem quidem vocant Apollinem, in quantum refundit intellectum sapientiae mentibus hominum; Bacchum vero, in quantum producit effectus rerum naturalium. Quod autem Apollo et Bacchus sit unus et idem deus probat Macrobius per manifestissimum argumentum, dicens: quod Beotii Parnasum montem Apollini consecratum memorantes, simul tamen in eodem et oraculum delphicum et speluncas bacchicas uni deo consecratas colunt; unde Apollini et libero patri in eodem monte res divina celebratur, quod testatur Varro et alii multi; unde Orpheus sacer poeta in sacris liberalibus demonstrat liberum patrem et solem esse unum et eundem deum: similiter Virgilius in prohemio Georgicorum. Ideo bene petit quod ipse qui dedit sibi vitam det sapientiam.

Nell'esegesi di Benvenuto aspetti metapoetici e morali vengono connessi, e ciò si verifica sul piano poetico anche in Boiardo, con il valore dell'innalzamento di stile annunciato proprio ricorrendo a Dante. Benvenuto spiega, in un complesso discorso che richiama fonti come Macrobio e Giustino, che il Parnaso era il monte della poesia, e i suoi due gioghi rappresentavano due facce della stessa medaglia, così come le rispettive divinità, Apollo e Dioniso: da un lato la conoscenza

---

<sup>421</sup> Assente in Lana e nel Buti, vediamo che Orfeo è nominato anche da Pietro, insieme ad Euridice, ma si tratta di una menzione rapida e non particolarmente significativa, mentre nel commento dell'imolese ha un ruolo importante dal punto di vista concettuale. E comunque, Pietro menziona Orfeo solo nella III redazione del suo commento. In seguito, invece, Landino non farà alcun rimando al mitico cantore nell'esegesi del I canto paradisiaco.

naturale della verità e dall'altro la sapienza intellettuale (o filosofica). L'esegeta afferma poi che Orfeo era consapevole di tutto ciò e l'aveva rivelato. La valenza metapoetica sta nel fatto che per le prime due cantiche era sufficiente il giogo della conoscenza naturale, mentre per attraversare il Paradiso – la luminosità che salva – serve quello della somma sapienza teologica. Senza risvolti teologici, ma anche in Boiardo si ritrova una dinamica simile: nella sua raccolta, fino a questo momento, aveva usato in senso pregnante allusioni alle prime due cantiche, ma la progressione poetica l'ha portato ad un punto in cui si rivelano necessari i riferimenti paradisiaci, perché la materia cantata, nella gioia aurea restaurata, è gloriosa. Poi, vogliamo far notare l'importanza di senso assegnata da queste glosse alle immagini del sole e del duce, nel rimando ad Apollo, perché l'egloga boiardesca si basa sulla stessa associazione.

Ma non è solo il primo canto paradisiaco ad attivarsi, anche *Par. II* assume rilevanza strategica nella dinamica encomiastica di questa pastorale, dove è fondamentale fin dall'inizio il tema della navigazione come metafora, diffuso anche in Dante. Uno dei casi più importanti è proprio nel II canto del *Paradiso*, quando viene legata alla storia degli Argonauti, vv. 16-18:

Que' gloriosi che passaro al Colco  
non s'ammiraron come voi farete,  
quando Iasón vider fatto bifolco

Come notato dai commentatori precedenti, Boiardo riprende il paragone ai vv. 22-24:<sup>422</sup>

Quei che passarno cum la prima nave  
eber cum sieco il bel figlio di Phebo,  
qual fo nel canto più che altri soave

---

<sup>422</sup> Boiardo ricorre al sintagma «prima nave» qui ma anche nel poema – II, XVII, 1 – sempre alludendo agli Argonauti. Non si registrano altre occorrenze rilevanti, nella forma italiana o in quella latina («prima navis»), fra '300 e '400: tranne delle attestazioni nel *De laboribus Herculis* di Salutati, le altre sono quasi tutte ascrivibili all'area dei commenti danteschi, per le glosse a *Par. II* (o *Par. XXXIII* 96, dove si parla ancora del mito antico come paragone per il viaggio intrapreso da Dante). Sia nella pastorale che poema Boiardo dichiara di innalzare il canto, perché emerge il tema encomiastico e il desiderio di cantare le glorie del duca e di Alfonso, che restaurano l'età aurea per la corte. Si ha prossimità tematica e compositiva fra le bucoliche e la seconda parte del II libro de poema, e nel luogo specifico che abbiamo ricordato si parla tra l'altro di una guerra imminente che dall'Africa vuole portare distruzione in Europa.



Va detto che già Virgilio, nella IV egloga, evocava un'«altera [...] Argo» carica di eroi (v. 34), segno del ritorno dell'età nobile e aurea che il poeta avrebbe cantato.<sup>423</sup> È molto significativa però la scelta boiardesca di trasporre questo elemento attraverso tessere dantesche, ricollegandosi ai valori ideologici che da quel riferimento si potevano inferire grazie alla lettura offerta dai commenti.<sup>424</sup> Pietro Alighieri, Lana e Buti, commentando questi versi di *Par. II* si comportano in modi diversi: Buti e Lana non ricordano i nomi dei singoli membri dell'equipaggio; Pietro ne ricorda alcuni, ma non Orfeo. Benvenuto fa alcuni nomi, e anche quello del cantore:<sup>425</sup>

16 - 18

socii Jasonis habuerunt duplicem admirationem; primo, quando viderunt primam magnam navim, cum Jason navigavit mare, quod nunquam in antea fuerat; secundo, quando viderunt ipsum dum pervenisset ad terram Colchorum seminare dentes serpentis, ex quibus continuo nati sunt homines armati. Ita ad propositum vult dicere autor: vos primo videbitis magnam novam navim, idest, magnum opus novum, quod antea non vidistis; secundo, videbitis, quod ex re vili nascentur milites armati, idest, ex verbis vulgaribus nascentur fortes sententiae [...] **non s'ammiraron, come voi farete**, supple, quando viderunt primo Jasonem navigantem, ut sit comparatio propria de navigatione Jasonis ad navigationem autoris: deinde, **quando vider Jason fatto bifolco**, idest, more bubulci arantem terram et seminantem dentes vipereos: haec historia nota est communiter apud omnes. Sed ut magis videas, lector, quanto nobilis haec comparatio sit propriissima, volo notes, quod Jason primus cum prima magna navi intravit mare magnum; ita Dantes primus poeta cum magno ingenio intravit mare magnum, idest, altam materiam paradisi: Jason acquisivit magnum thesaurum, et Dantes summum bonum: Jason gloriosissimus fuit post Herculem, imo Herculem duxit secum in magna navi et Orpheum poetam et alios nobiles, et triumphavit de dracone, bobus vomentibus ignem, et terrigenis qui inter se fecerunt civile bellum se perimentes mutuo usque ad unum; et ita Dantes gloriosissimus poeta post Virgilium, imo Virgilium traxit secum in sua navi et Statium et alios nobiles autores, et triumphavit de dracone, idest, daemone, et bobus, idest, voluptatibus emittentibus flammam et incentiva libidinum, et gigantibus, idest vitiis, quae nascuntur ex terra, et inter se habent fraternam discordiam et impugnant se simul: Jason prius navigavit inter vana mundi, transiens per Troiam terram voluptuosam, et decipiens mulieres; sed postea pulsus ex patria factus est gloriosior, nam redivit in Colchos, ubi emendavit errorem suum; nam restituit socerum in regnum, unde postea decreti sunt sibi divini honores, et ob egregiam virtutem reperiit invidiam post mortem; ita recte Dantes diu navigavit inter vana mundi transiens per voluptuosam terram Florentiae, et aliquando fallens mulieres, sicut ipse notavit quodam capitulo Inferni; demum exul a patria emendavit vitam corruptam, et fecit sacrum poema, unde factus est divinus et invenit invidiam.

<sup>423</sup> Boiardo aveva proposto l'associazione fra esaltazione di Ercole, figura di Orfeo e menzione del mito degli Argonauti già nella sua X egloga latina. Ma lì Giasone era usato come paragone di repertorio, riprendendo il modello virgiliano e senza particolari valori rispetto al messaggio del testo. Virgilio poi, nella VI egloga, insieme ad Orfeo, faceva un riferimento al mito degli Argonauti, visto che Orfeo aveva preso parte alla spedizione. La tradizione pastorale conosceva dunque tale possibilità, anche se nessun autore della Miscomini se ne serve. Correggio invece, nel sonetto 300, parlava della novità poetica del suo canto e si riferiva all'impresa antica, al mare mai solcato, riprendendo anche la rima di origine dantesca *Colchi:solchi:bifolchi* (*Par. II* 14-18, lì al singolare). Ma è rilevante un fatto: Boiardo in questa resa bucolica volgare si serve di tessere dantesche per trattare elementi topici, usati già nella produzione latina, e così li carica di un valore maggiore e particolare, e ciò dipende anche dalla mediazione offerta da Benvenuto sul modello dantesco.

<sup>424</sup> Altri possibili ricordi di *Par. II* in quest'egloga sono: il v. 5 di Boiardo, sul cantare «fuor degli usati paschi», da accostare a *Par. II* 7, «L'acqua ch'io prendo già mai non si corse»; al v. 10 Boiardo fa riferimento alle stelle delle due costellazioni dell'Orsa, che venivano menzionate da Dante a *Par. II* 9.

<sup>425</sup> Landino invece, anche per questi versi di *Par. II* legati al mito degli Argonauti, non farà alcuna menzione di Orfeo.

Il trattamento centrale che Boiardo riserva ad Orfeo si lega alla prospettiva profetica posta fin dalla I egloga. Nel passo del commento appena riportato, è in particolare il paragrafo dedicato al confronto metapoetico e morale tra l'impresa di Giasone e quella di Dante ad assumere un rilievo significativo, con ricadute valoriali per il riuso messo in atto delle tessere dantesche. Giasone dimostra la sua gloria dopo Ercole, e conduce l'Alcide (e altri eroi) con sé nella battaglia per recuperare il vello d'oro, accompagnati da Orfeo in quanto cantore delle grandi gesta che verranno compiute. L'eroe Giasone, in quel mirabile viaggio, affrontò varie prove: un drago, buoi che spiravano fuoco e guerrieri nati dalla terra. Sono le stesse prove che in *O. I.* deve superare Orlando in una delle sue imprese (I, XXIV), e così vediamo come i referenti mitologici viaggiano da un'opera all'altra – consentendo a noi parallelismi –, per connotare figure o personaggi che l'autore vuole proporre alla corte come modelli per determinate virtù, ancora più importanti per una situazione poetica, e storica, in cui gli ideali di nobiltà e cortesia erano apparsi in crisi.

Nel commento Benvenuto ci dice che Dante si mostra poeta degno di gloria dopo Virgilio, e porta con sé il poeta latino per sconfiggere il nemico morale, il demonio rappresentato dal drago (Gerione), causa di lussuria e altri peccati rappresentati dai giganti che vivono nella discordia e nelle lotte civili (pensiamo ai guerrieri terrigeni del mito di Giasone), in un percorso teso a recuperare lo stato aureo-edenico e poi la felicità piena del paradiso (l'oro del vello e morale). Seguendo il filo individuato fino a questo momento negli studi per le identificazioni storico-mitologiche proposte da Boiardo, crediamo che Giasone potrebbe qui rappresentare il Duca di Calabria: a livello anagrafico più giovane di Ercole, dunque venuto dopo di lui (nato uno nel 1431 e l'altro nel 1448); Alfonso dimostra il suo valore dopo l'estense (il signore ferrarese aveva fatto vedere il suo grande valore in imprese compiute fra anni '50 e '60 – durante il periodo napoletano –, cantate da Boiardo nella produzione latina; Alfonso aveva più di recente dimostrato la sua prodezza nella liberazione di Otranto, nel 1481); il duca di Calabria porta con sé l'altro signore verso il vello dorato, cioè il trionfo sulla fiera veneziana per ristabilire armonia, celebrati dal canto di Boiardo-Orfeo.<sup>426</sup>

Tutti questi elementi venivano dal mito, ma erano anche stati assunti da Dante, e veicolati secondo specifiche letture dall'esegesi, e questo passaggio ci sembra importante per Boiardo e i

---

<sup>426</sup> Vogliamo ricordare che anche nel *Roman de la Rose* si fa riferimento a Giasone, «qui primes la [mer] passa / quant les navies compassa / por la toison d'or aler querre» (vv. 9475-9477), ma come momento in cui finì l'età dell'oro: prima si viveva in pace e libertà, senza uscire dalla propria terra e avventurarsi verso lidi ignoti, la felicità era completa; la prima nave che solcò il mare fu vista così dagli dei come oggetto di guerra, secondo la *Rose*. È dunque uno sguardo negativo sul mito antico, ben diverso da quello di Boiardo che ne fa al contrario un emblema del ritorno ad un'età gloriosa, un rinnovarsi dell'*aurea aetas*, come suggeriva l'impiego fatto da Dante, specie attraverso il filtro esegetico proposto da Benvenuto.

suoi lettori, proprio perché la comunicazione intertestuale si carica di determinati valori solo in base alle dinamiche ricettive che l'hanno preceduta, fra filtri interpretativi e risonanze di senso con altri testi. La presenza di tessere, che rimandano ai primi due canti paradisiaci, autorizza a pensare che il sistema dantesco di testo-paratesto abbia inciso anche al di là dei soli rimandi formali puntuali che è dato osservare.

Nel commento Benvenuto, insieme al «dracone» (sia quello sconfitto da Giasone che il Gerione dantesco), menziona le «decipiens mulieres» dei vizi. Queste figure non possono non far pensare alle Sirene, nominate apertamente da Boiardo ai vv. 32 e 39. Nell'egloga si dice che ci si salva dalle Sirene – dalla decadenza morale<sup>427</sup> – perché il nobile canto di Orfeo supera il loro – ingannevole e pericoloso – in potenza ammaliatrice, facendosi così portatore di una verità di virtù.<sup>428</sup> In Dante il luogo forse più importante relativo a questi personaggi del mito è *Purg.* XIX, e alcuni elementi da questo canto sembrano tornare in Boiardo, ad esempio una tessera minima come «novo Sol», al v. 64, che porta verso «sol novo» di *Purg.* XIX 39.<sup>429</sup> Nel canto purgatoriale il nuovo sole torna subito dopo che un messo divino è venuto a distruggere la «femmina balba». E poi, pochi versi dopo questa scena, in Dante troviamo (vv. 64-67):

Quale 'l falcon, che prima a' piè si mira,  
indi si volge al grido e si protende  
per lo disio del pasto che là il tira,  
tal mi fec' io [...]

Virgilio ha spiegato a Dante quello che è appena successo – la sconfitta della sirena, e la sua doppiezza smascherata – e a quel punto esorta il pellegrino a guardare in alto, verso la luce. Per

---

<sup>427</sup> Nella *Past.* X, la descrizione del mondo degradato e colpito da avversità si serve anche di elementi che vengono da *Inf.* I: la decadenza dei tempi in Boiardo è «pendice... diserta» (vv. 52-53), e il collegamento più naturale è con la «piaggia diserta» di *Inf.* I 29, dove vivono le fiere; al v. 161, il «lito periglioso» dove si trovano le Sirene, e da cui la nave si allontana grazie al canto di Orfeo, recupera l'aggettivo usato a *Inf.* I 24 per indicare il mare pericoloso, il luogo della tentazione da cui l'uomo deve riuscire ad allontanarsi.

<sup>428</sup> La sirena è falsa e pericolosa lusinga, appetito insano di cose terrene, che distrugge la condizione felice del mito bucolico-edenico, come già accadeva nelle canzoni allegoriche di *A. L.*, e in episodi del poema come quelli di Rinaldo e Amore o Narciso.

<sup>429</sup> In questo caso non si sta indicando direttamente il duca di Calabria, ma suo nonno Alfonso il Magnanimo.

illustrare questo moto ascensionale, Dante ricorre al paragone venatorio appena visto.<sup>430</sup> Gli elementi di questa similitudine sono ripresi da Boiardo in momenti diversi della X pastorale. Il salvifico Duca Alfonso mostra doti belliche e morali eccezionali, che lo porteranno in alto verso il suo giusto obiettivo, proprio come accadeva nel paragone proposto da Dante nel XIX canto del *Purgatorio*. Si vedano in Boiardo i vv. 119-120, dove ritroviamo una prima parte della ripresa:

là tra' nemici passerà di volo  
prendendo il pasto a guisa di falcone

Altre immagini del paragone dantesco – il «disio» che muove verso l'obiettivo – verranno proposte poi nel verso finale da Boiardo, che li riferisce in questo caso a se stesso, nell'augurio di essersi rivelato cantore all'altezza, nel momento in cui conclude la raccolta col verso «pur ch'al disio la possa spieghi l'ale», v. 169. Osserviamo, tra l'altro, che la figura salvifica è accompagnata ancora una volta da «Amor [...] / e Gentilezza e Ardire e Cortesia» (vv. 89-90), le stesse virtù emblema di Teseo-Niccolò, come dicevamo.

L'imbarcazione della poesia bucolica raffigura la condizione del poeta e della corte, e all'inizio vive una situazione connotata da tratti infernali, che si collegano alle sofferenze dei pastori all'inizio della raccolta. Ma il Veltro è arrivato, come portatore di luce, e il novello Orfeo ha potuto ora esaltare la sua azione salvifica.

---

<sup>430</sup> Dante ricorre all'immagine del falco anche in *Par.* XVIII e XIX, ma per l'intertesto boiardesco il canto della «femmina balba» ci appare più significativo, per una maggior condivisione di elementi, a partire dal fatto che li troviamo insieme falco e sirena, proprio come accade in quest'egloga di Boiardo. Tra l'altro nell'egloga il canto di Orfeo allontana il rischio delle sirene e fa sì che la nave prenda il suo cammino verso l'alto («verso il ciel adrizava la prora», v. 158), ed è in *Purg.* XIX che il moto ascensionale dell'animale è più accentuato e significativo per il messaggio. Il falco è assente invece nei *Rvf*, e anche in altri poeti è poco attestata (dagli spogli qualche caso in Filenio Gallo, uno in Correggio). L'immagine di un falcone che vola in alto, associata al Sole, compare nel *Triumphus Temporis* di Petrarca, v. 33, ma il contesto ci appare diverso dal caso boiardesco, più vicino invece al modello offerto da Dante. Anche Montagnani nel suo commento riconosce per questi versi un carattere dantesco, ma va in tutt'altra direzione – secondo noi meno convincente – sostenendo che «modello per questi versi è senza dubbio *Par.* VI, 61-6: «Quel che fe' poi ch'elli uscì di Ravenna / e saltò Rubicon, fu di tal volo, / che nol seguiteria lingua né penna. / [...] / si ch'al Nil caldo si sentì del duolo», dove non ci sono contatti testuali e viene meno il legame concettuale presente invece nell'immagine dantesca del falco nel XIX canto purgatoriale. Sulla scorta del suggerimento già dato da PONTE 1962, 34, la studiosa poi suggerisce nella descrizione del Duca elementi di contatto con la descrizione che Dante fa di Cangrande in *Par.* XVII, per bocca di Cacciaguida. A mio avviso, anche qui non ci sono legami stringenti, ma certo si dà un'affinità tematica (il valore ancora non notato per la giovane età, caratteristica però topica, già in Virgilio per il «puer» divino). MATARRESE 2004, 43 faceva notare alcuni luoghi di *O. I.* in cui si usava l'immagine del falcone a fini encomiastico-genealogici (II, III, 2, II, XVII, 19 e II, XXX, 13), e ricorda si trattava dell'animale araldico dell'originario stemma estense, prima del passaggio all'aquila. Ciò deve aver inciso sulle scelte comunicative a favore di una ripresa del genere, in testi con intenti ideologico-politici marcati, come l'ultima pastorale o i luoghi del poema ricordati dalla studiosa.

## «Mal dare e mal tener»: morale e tesori sepolti fra antichità classica e corti rinascimentali

Una parte consistente della produzione teatrale del '400 vive nelle sale di corte cortili, legata ai gusti e agli interessi dei principi, specie nell'Italia settentrionale. E ancora una volta è Ferrara uno dei centri principali di queste tendenze, con una eccezionale passione teatrale del duca Ercole, e un gusto per il dramma che incontrava le istanze morali e pedagogiche diffuse a corte. Durante gli anni '80 e '90, soprattutto dopo la messa in scena del primo volgarizzamento plautino nel 1486, la città estense conosce un susseguirsi di vere e proprie stagioni teatrali, organizzate su richiesta del signore con regolarità, e ospitate a palazzo. E in realtà, già dagli anni '70, il signore estense aveva commissionato a Battista Guarini (e ad altri poeti) traduzioni di Plauto e Terenzio, fino ad arrivare poi alla produzione di opere nuove da portare sul palco, attraverso adattamenti drammatici di testi antichi di altro genere, in particolare tratti da Apuleio (si pensi alla versione teatrale di *Amore e Psiche* di Correggio) e Luciano, per cui è esemplare proprio il caso di Boiardo.<sup>431</sup>

Boiardo non conosceva il greco così bene da poter affrontare autonomamente il testo luciano, e difatti si servì del volgarizzamento in prosa del dialogo del samosatense fatto da Niccolò Leonicensi, e attestato nel Vat. Chig. L. VI. 215.<sup>432</sup> Nel *Timone* gli interventi d'autore, rispetto al testo di partenza, sono decisamente più consistenti che nelle altre traduzioni, la rielaborazione creativa è maggiore.<sup>433</sup> I primi tre atti rispettano sostanzialmente il testo greco, in apertura vengono solo aggiunti un prologo e un'introduzione. La trama del dialogo antico è la seguente: Timone è diventato povero dopo aver perso tutti i beni che il padre gli aveva lasciato in eredità, e in questa situazione arriva ad odiare uomini e dei; Giove sentite le sue lamentele decide di renderlo di nuovo ricco, e allora Timone decide di allontanare tutti e vivere isolato dalla comunità. Il tema più rilevante nel testo greco è la misantropia, ma la storia luciana offriva facilmente a Boiardo l'occasione per affrontare anche la questione del rapporto con il denaro e del giusto uso delle ricchezze, per evitare gli eccessi di avarizia e prodigalità. Questi aspetti venivano affrontati anche nel poema cavalleresco, in particolare per la figura di Leodilla e le seduzioni della fata Morgana (queste non riescono a tentare Orlando, più equilibrato in ciò, ma attraggono Brandimarte con

---

<sup>431</sup> Per il genere drammatico a Ferrara nel contesto dell'Umanesimo settentrionale, si veda l'introduzione di Teatro Quattrocento 1983. Per il teatro erculeo dal punto di vista degli allestimenti, degli spazi di corte adibiti e della vita principesca con le sue coreografie in feste di vario tipo, si veda anche TUOHY 1996, 257-276.

<sup>432</sup> Per Boiardo e la conoscenza del greco si vedano ACOCELLA 1991, 75 e GRITTI 2014, 149, ma anche l'introduzione a cura di Acocella all'edizione Interlinea del *Timone*, in particolare p. 47.

<sup>433</sup> Sul volgarizzamento teatrale di Boiardo tenere presenti PONTE 1964 e 1972b, AURIGEMMA 1970, BREGOLI-RUSSO 1980b e 1997, FRANCESCHETTI 1987 e CORSARO 1998.

l'inseguimento del cervo e poi Rinaldo – all'uscita del regno ctonio – col desiderio di impossessarsi di alcune ricchezze, nonostante il rischio di rimanere intrappolato, *O. I.* II, IX). La posizione portata avanti da Boiardo appare in piena sintonia con l'ideale della misura, valido per ogni piacere terreno, per evitare di diventarne schiavi, in attaccamenti eccessivi e passioni incontrollate.

Le modifiche rilevanti introdotte da Boiardo si collocano negli atti IV e V, con la comparsa di figure allegoriche – Fama e Auxilio – e poi con un finale completamente nuovo: il conte di Scandiano introduce un doppio del protagonista, Filocoro, anche lui figlio di un ricco uomo da cui eredita numerosi beni, che però per troppa prodigalità perde finendo in disgrazia. Ma, a differenza di Timone, Filocoro impara dai suoi errori, non si mostra misantropo, è benevolo nei confronti dei suoi ex servitori, e proprio per questo verrà ricompensato da Fortuna con nuove ricchezze, mentre Timone, ancorato al suo odio, pur avendo trovato due tesori perderà di nuovo ogni cosa.<sup>434</sup>

Il *Timone* si basa, per struttura e vicende, su un riferimento preciso, cioè il testo originale di cui è traduzione, ma la presenza dantesca trova una ragion d'essere come influsso ideologico-morale – per trasporre nel nuovo contesto le questioni e i motivi portati in scena dalla storia – e in alcune immagini o piccole spie attorno a cui gli aspetti concettuali si coagulano.

## 1) GLOSSE, SPUNTI NARRATIVI E ASPETTI MORALI: FRA TERENCE E DANTE

Dante affrontava il problematico rapporto con le ricchezze nel VII canto dell'*Inferno* e, certo insieme ad altri testi, si poneva come riferimento concettuale e morale ormai ben noto e riconosciuto sul tema. Anche nella *Commedia* la misura è il principio guida, e infatti i dannati sono coloro « che con misura nullo spendio ferci» (*Inf.* VII 42). Nel canto infernale le due facce del problema, «Mal dare e mal tener» (v. 58), sono trattate insieme, due forme di uno stesso errore. E questo è un aspetto su cui anche Boiardo insiste fin dall'argomento, dando spazio alla figura del padre del protagonista di cui quasi nulla invece veniva detto nel dialogo luciano: il padre di Timone era avaro, il figlio all'inizio mostra prodigalità, per poi diventare in seguito anche lui avaro e misantropo, cadendo da un estremo all'altro senza riuscire a trovare l'equilibrio. Come se si trattasse di un problema ereditario, entrambi appaiono privi di *mesura*, ora in un attaccamento smodato ai beni accumulati ora in uno sperperare senza freno. E il *froenum* morale è uno dei punti

---

<sup>434</sup> Per sottolineare la rilevanza di queste modifiche, si può ricordare che un altro adattamento teatrale del dialogo luciano in quegli anni mantiene invece la trama inalterata: il *Timon greco* di Galeotto del Carretto, composto per la corte mantovana. Questo testo è del 1497, successivo dunque alla composizione del *Timone* di Boiardo. Inoltre Boiardo si basa sul volgarizzamento già fatto dal Leoniceo, mentre Galeotto usa la traduzione latina di Benedetto Bordon (Venezia, 1494). Fra i due testi «nessun rapporto esiste [...] anzi il Dal Carretto sembra ignorare il precedente» in questo caso (si veda Teatro Quattrocento 1983, 563). Come per il volgarizzamento da Apuleio, anche qui proporremo alcuni confronti con il testo di Galeotto per mettere meglio in evidenza delle particolarità del lavoro boiardesco.

chiave nella riscrittura che Boiardo propone al suo pubblico: chi non spende nemmeno un centesimo mostra totale assenza di controllo così come chi «abbandona el freno a ogni diletto» (atto II, 296). Timone finisce in disgrazia su «spiagge inhospite e deserte», eco da repertorio della «piaggia diserta», e immagine della desolazione fisica e morale in cui si ritrova l'uomo dominato dal vizio.<sup>435</sup>

Il canto dantesco dava poi importanza alla fortuna e ai suoi mutamenti, temi certo presenti nella trama luciana, ma non sviluppati e portati in primo piano nell'impianto ideologico del testo, mentre Boiardo li valorizza molto. Il conte di Scandiano declina questo aspetto in modo rilevante, in particolare con il nuovo finale, che accentua nelle dinamiche diegetiche il peso dei rivolgimenti della sorte.<sup>436</sup> E ricordiamo che in Dante – e nel filtro esegetico – il tema di Fortuna era trattato proprio in concomitanza del cattivo uso delle ricchezze. Ma questa volta, nel *Timone*, la ricezione dantesca interagisce per risonanza con quella di un modello classico.

Nel dialogo luciano il protagonista, ormai povero, zappa un campo su istruzione delle divinità, trova l'oro e a quel punto dichiara con forza la sua confermata misantropia, per costruire poi in quel luogo la sua casa, dove poi in futuro sarà anche la sua tomba. Non ci sono altri riferimenti a sepolcri, né tanto meno viene detto che Timone scavando trova un secondo tesoro. Nel testo boiardesco, invece, la trama dal IV atto in avanti prevede questi elementi: Timone, dopo aver trovato l'oro, decide di nascondere le sue ricchezze, sceglie come luogo proprio un sepolcro e scavando trova un secondo tesoro, quello lasciato a Filocoro dal padre; il protagonista se ne appropria, ma alla fine il giovane Filocoro recupera le ricchezze che gli spettano grazie all'aiuto di due ex servi riconoscenti, che si godranno poi le prime ricchezze trovate da Timone. Acocella ha individuato lo spunto per questo finale in una fonte erudita, la breve sinossi di una commedia latina perduta – il *Thesaurus* di Lusicio –, perduta già ai tempi di Boiardo ma menzionata da Donato, nel commento al prologo dell'*Eunuchus* di Terenzio. Il commento di Donato era ben noto e attivo nella

---

<sup>435</sup> Nel testo greco il luogo viene descritto come desolato, ma non c'è nulla che rimandi all'immagine di una spiaggia. E nel volgarizzamento di Leoniceno si dice solo che Timone si trova «a philosophare nel deserto». Per quanto riguarda il freno, l'immagine è presente pure in Galeotto, ma in generale sembra assumere maggior valore in Boiardo. Ricordiamo, per completezza, che alcuni commentatori insistono più di altri sul freno, e Benvenuto è l'unico a parlare esplicitamente di *froenum* nel commento ai versi che Dante dedica alla fortuna in *Inf.* VII. Osserviamo poi che nel volgarizzamento di Leoniceno non compare mai il termine.

<sup>436</sup> CORSARO 1998, 734-735 sostiene che lo stesso termine *fortuna* sia scelta autonoma di Boiardo, assente nell'originale greco. In realtà, uno spoglio su *PDL* permette di riscontrare un paio di occorrenze di τύχη, e una di un suo derivato col significato di *sfortunato*. È comunque vero che i mutamenti di fortuna non rappresentano il centro tematico del dialogo luciano, e anche in Leoniceno non è un aspetto particolarmente sottolineato: il termine compare due volte, ma non come personificazione e senza dare gran peso al tema dei mutamenti della sorte. In Boiardo invece Fortuna è nominata in quanto divinità: «assalti di Fortuna» (atto III, 57), «forza di Fortuna» (atto III, 258), e ancora a atto IV, 89 e V, 133 e 279.

comunità discorsiva ferrarese, come dimostra la *Politia* (si veda il capitolo sul contesto storico della comunicazione). La trama corrisponde, salvo alcuni punti, alla giunta di Boiardo:<sup>437</sup>

adulescens, qui rem familiarem ad nequitiam prodegerat, servulum mittit ad patris monumentum, quod senex sibi vivus magnis opibus apparaverat, ut id aperiret, illaturus epulas, quas pater post annum decimum caverat inferri sibi. sed eum agrum, in quo monumentum erat, senex quidam avarus ab adolescente emerat. servus ad aperiendum monumentum auxilio usus senis, thesaurum cum epistula ibidem reperti. senex thesaurum tamquam a se per tumultum hostilem illic defossum retinet et sibi vindicat. Adulescens iudicem capito, apud quem prior senex, qui aurum retines, causam suam sic agit...

Lo schema base per quanto poi presentato da Boiardo sulla scena è qui, si fa anche riferimento alla contrapposizione fra un giovane che sperpera (per noi Filocoro, e i suoi mediatori) e un vecchio avaro (Timone). Restano però piccole differenze, e soprattutto si tratta di una trama succinta, all'interno di un commento: bisognava darle peso concettuale, anche attraverso altri modelli. Di sicuro il testo terenziano e il proseguio del commento di Donato offrivano elementi in tal senso, che però potevano anche entrare in risonanza con altri riferimenti noti nel contesto comunicativo e culturale di Boiardo, fra cui Dante.

Ancora, teniamo presente che serviva introdurre un raccordo fra la storia luciana e quella riassunta: nel testo greco Timone non scavava per nascondere il tesoro, decideva di costruire una piccola torre sul luogo in cui l'aveva trovato; nella glossa latina è un servo legato al giovane protagonista che scava e ritrova il tesoro. In Boiardo, alla fine del III atto, Timone dice che costruirà una torre nel luogo dove ha scavato e trovato il suo tesoro, lì vivrà, e fino a qui c'è piena corrispondenza. Ma nel IV atto Timone scava nel sepolcro del padre di Filocoro per nascondere il suo tesoro, e lì Fortuna gliene farà trovare un secondo, quello che proviene dalla trama perduta. Ma la scelta di scavare e, fortunatamente, trovare un secondo tesoro, quando si stava scavando per un altro motivo, non trova riscontro né in Luciano né nel perduto Luscio.

Il nesso forte tra mutamenti della fortuna e giusto uso delle ricchezze è elemento sì adombrato dalle due trame antiche, ma lì non viene posto al centro, anche perché in un caso si trattava solo di un riassunto. Dante invece dava grande importanza a questa associazione, e davanti a vicende come quelle raccontate non sembra affatto improbabile che Boiardo – in fase produttiva – e il suo pubblico – in fase di fruizione – potessero tornare al VII canto dell'*Inferno*, luogo per cui l'esegesi offriva, proprio in relazione alle questioni di nostro interesse, delle immagini singolari, che possiamo considerare coincidenze solo in un discorso condotto nell'ottica di ricerca delle fonti, ma

---

<sup>437</sup> Si veda l'introduzione nell'edizione Acocella, alle pp. 64-67, a cui facciamo riferimento anche per il testo del commento di Donato. Sulla particolare fortuna a Ferrara proprio dell'*Eunuchus*, e di conseguenza anche dei relativi apparati esegetici, si vedano DELLA GUARDIA 1910, 45 e 75, VILLA 1984, 267 e VILLORESI 1994, 119.



che in una prospettiva comunicativo-ricettiva assumono particolare rilevanza. Vari esegeti danteschi, per parlare del ruolo della fortuna nella gestione delle ricchezze, riferiscono uno stesso aneddoto, che vede coinvolti proprio gli elementi che noi stiamo considerando: un tesoro e un nascondiglio.<sup>438</sup> Benvenuto, nel commento ai vv. 83-84 di *Inf.* VII dove si parla di come la fortuna spesso si nasconda, riporta un esempio, preso da Boezio:

Si cultor conductus praetio a Domino agri dum foderet agrum reperit thesaurum, modo ista inventio auri videtur fortuita apud ignorantes causam

Ancora più interessante, in questo caso, potrebbe essere il commento del Lana – che si rifa a S. Tommaso, dicendo che gli uomini attribuiscono alla fortuna i cambiamenti che sono al di fuori del loro controllo – il solo che associa questo esempio ad un sepolcro:<sup>439</sup>

questi particolari sono a fortuna, sicome cavando terra per uno sepolcro trovare tesoro

---

<sup>438</sup> Boccaccio, nell'esposizione allegorica iniziale – dedicata all'origine e alla natura dell'avarizia – parla di tesori sotterrati «ne' luoghi men sospetti» per nasconderli (la chiusa del III atto presentava Timone intento a cercare un nascondiglio, e a scegliere un sepolcro come luogo ritenuto insospettabile: «l'humana natura, / che teme e morti, e per religione / se guarda de violar la sopoltura», atto IV, 68-70). Pietro Alighieri, commentando i vv. 73-76, riporta un passo di Aristotele, in cui si dice che fortuna è «recipere thesaurum» mentre si scava. Questo però si trova nella III e ultima versione del suo commento, ma non nelle prime due. E pure Guglielmo Maramauro, nella glossa ai vv. 91-96, riporta un passo di Boezio in cui si parla di trovare un «thesaurum» mentre si scava un terreno per piantare degli alberi.

<sup>439</sup> L'associazione fra tesoro e tomba è espediente possibile in una certa narrativa (anche in Apuleio), ma le situazioni e i contesti ideologici sono diversi da quelli che qui coinvolti. Controlli sulle banche dati, associando i due elementi *tesoro* e *sepolcro* (o *tomba*, *sasso*), non consegnano al momento riscontri testuali significativi per il periodo '300-'400: *Rvf* CCCXXXIII, e poi Tebaldeo 539, dove si parla della tomba che contiene l'amata (cioè il tesoro), immagine metaforica per parlare della morte della donna, senza legami coi temi in gioco nel *Timone*. Abbiamo visto che gli esegeti ricavano questa immagine anche da scritti filosofici, ma l'incidenza di Dante e dei suoi commenti ci sembra più probabile per la creazione poetica rispetto al modello diretto di filosofi e teologi, che l'esegesi mediava e che pure potevano essere noti, ma rispetto ai quali la poesia dantesca ci sembra stimolo di maggior efficacia comunicativa. Per quanto riguarda Lana, l'aneddoto non è attestato in tutta la tradizione del commento, ma solo in codici afferenti all'area settentrionale (ad esempio, dall'apparato di Volpi, Frankfurt Ausst. 33, del XIV sec. e di area veneta, e la famiglia Vat, pure di XIV sec. e di area veneta o settentrionale). Se fino ad ora ci sembra sia emersa in modo abbastanza chiaro la prevalenza di Benvenuto, va detto che in una lettura pubblica – pur basata sull'imolese –, dunque in dinamiche discorsive e orali, potevano essere recuperati anche elementi da altri supporti esegetici, da integrare con il testo base preso a riferimento. Ancora per quanto riguarda i filtri interpretativi, ricordiamo che Landino, invece, abbandona questa immagine esplicativa nelle sue glosse a *Inf.* VII, dove non si trova alcun riferimento a tesori sepolti. Un altro modello suggerito sempre da Acocella, nelle note di commento dell'edizione, è anche il *Defunctus* di Alberti. Questo testo affronta temi come l'avidità (che però non è il nucleo dell'opera, assume un po' di importanza solo nel finale) e le insidie dei falsi adulatori, che ritroviamo nel *Timone*. Ma comunque il dialogo affronta anche altre questioni, estranee invece al volgarizzamento di Boiardo. Il protagonista, lo spirito di un uomo che parla dopo la morte con un'altra anima, davanti ai vizi e alle storture del mondo, di cui si rende conto una volta abbandonate le spoglie terrene, arriva anche a esprimere posizioni di disprezzo per il mondo dei vivi, vicine al tema della misantropia. Questo testo in latino fa parte delle *Intercenales*, e di sicuro il carattere drammatico rappresentava per Boiardo un motivo o in più per tenere a mente anche questo modello nella sua trasposizione di Luciano. E in quest'opera compare anche una ricchezza nascosta: l'uomo, prima di morire, aveva nascosto parte dei suoi averi, in modo che i figli potessero avere un soccorso in caso di difficoltà. Però ci sono alcune differenze: il padre dice apertamente agli eredi quale è il nascondiglio, e quest'ultimo non è scavato sotto terra, bensì all'interno di un acquedotto. Dunque, il conte di Scandiano doveva avere in mente più modelli per elaborare l'espediente narrativo con cui arricchisce il finale del *Timone*, ma crediamo che non si escludano, bensì convergano e si integrino l'un l'altro, della glossa a Terenzio, ai valori morali danteschi veicolati dal filtro esegetico, fino al più recente dialogo albertiano.

Se «l'amaro pessimismo di Luciano è inaccettabile per Boiardo, che [...] nella sua trasposizione corregge il finale secondo l'ideale umanistico e cortese del giusto mezzo»,<sup>440</sup> crediamo che questa sensibilità abbia trovato espressione poetica, con l'elaborazione del finale originale, nell'incontro di più spunti offerti da modelli diversi. La scelta del finale modificato, nell'orizzonte della comunicazione letteraria ferrarese, trovava una conferma della sua efficacia di senso proprio nella sintonia con elementi narrativi e ideologici offerti dai paratesti interpretativi. La trama del testo perduto si legava strettamente alle questioni morali sollevate da *Inf.* VII col suo apparato di glosse, in cui un'immagine affine alla storiella perduta veniva usata per trattare proprio il tema dei rivolgimenti della Sorte.

## 2) COORDINATE MORALI E DINAMICHE DI SCENA

Il tema del cattivo rapporto coi beni in *Inf.* VII era in realtà già anticipato dal I canto dell'*Inferno*, con la figura della lupa ad esempio. Questo legame era stato poi sottolineato dagli esegeti con una serie di rimandi, e i due luoghi fanno sistema, per trattare tale questione, offrendo immagini, tessere e anche dinamiche fra personaggi, che in più casi sembrano avere come modello le interazioni fra Dante *agens* e Virgilio (questo in particolare da *Inf.* I).<sup>441</sup> La situazione fisica e morale in cui viene presentato Timone all'inizio dell'opera, il successivo intervento divino per portare aiuto, e la distinzione fra chi si pone come guida e chi ha bisogno di soccorso, sono tutti aspetti in cui risuona, rovesciato e in negativo, il modello dantesco. E il commento al primo canto del poema potrebbe aver avuto un ruolo nel suggerire a Boiardo una serie di connessioni valoriali con altri canti da cui tornano pure degli elementi. Benvenuto, nella spiegazione di *Inf.* I 10-12, in relazione alla questione del sonno del peccato, fa un rimando preciso ai versi 85-90 del XVI canto purgatoriale (è l'unico poi a proporre un collegamento allo stesso canto anche per i vv. 88-90 di *Inf.* VII, quelli dedicati al tema della fortuna):<sup>442</sup>

---

<sup>440</sup> ACOCELLA 2010, 89-90.

<sup>441</sup> Connessioni esegetiche che si ritrovano in diverse forme in vari commentatori, ma come esempi si vedano da Benvenuto: «**ed una lupa**, supple, apparuit mihi, **che sembiava carca**, idest quae videbatur onusta propter onus curarum, ut plene patebit infra capitulo VII, **di tutte brame**: per hoc notat inexplebilem cupiditatem» (commento ai vv. 49-50 di *Inf.* I); **disse per confortarmi, non ti nocchia la tua paura**; hoc est clarum in primo capitulo, ubi autor ostendit se plus timere avariciam quam aliud vicium, et ibi assignavi causas (commento ai vv. 4-5 di *Inf.* VII). Per quanto riguarda gli aspetti teatrali presenti nella stessa *Commedia*, si veda VESCOVO 2023, specie 13-42 dove si discutono i tratti formali e gli aspetti retorici del poema, che restituiscono la sua natura fortemente dialogica, e dunque il legame col *genus dramaticum*.

<sup>442</sup> Non si trovano riscontri analoghi negli altri commentatori, nemmeno in Landino. Per *Inf.* VII, solo Benvenuto fa un collegamento al canto purgatoriale così preciso e puntuale, relativo al tema specifico (nelle glosse dell'Ottimo si accenna in modo generico a *Purg.* XV e XVI, parlando di *Inf.* VII, per la tipologia di peccatori).

Debebat enim imaginari quod autor non contradixisset expresse sibi ipsi, qui dicit Purgatorii cap. XVI: *El cielo i vostri movimenti initia, Non dico tutti, ma posto ch'io 'l dica, Dato v'èe lume a bene et a malitia*. Est ergo notandum quod istam literam per autorem aliqui exponunt sic: si fortuna est, de necessitate est mutabilis

*Purg.* XVI è uno dei luoghi del poema dove il concetto di *froenum* è in primo piano («Onde convenne legge per fren porre», v. 94), in riferimento all'amore inteso come un *appetitus* fra i tanti da controllare.<sup>443</sup> A questo punto, le «spiagge inospite e deserte» in cui si trova Timone, oltre alla «piaggia diserta» del primo canto infernale, possono far pensare anche a *Purg.* XVI 58: «Lo mondo è ben così tutto deserto», perché privo e spoglio della *mesura* che frena gli appetiti e conduce sulla retta via, nonostante i rivolgimenti di Fortuna. Nel canto purgatoriale il tema di Fortuna è pure importante, perché Marco Lombardo vuole chiarire che le si attribuisce erroneamente la causa di tutto, mentre l'uomo può e deve esercitare nella *mesura* il libero arbitrio, regolarsi davanti alle varie situazioni, e nello specifico, in quel caso, davanti alla *passio* amorosa.<sup>444</sup> Nel II atto, vv. 161-169, Richeza poi fa anche un paragone con la vita amorosa per esporre la sua visione del giusto uso dei beni materiali, e compare la serie rimica *fanciulla:nulla:trastulla*:

da poi prendesse sì semplice avviso,  
che mai non la tocasse in bene o male,  
tenendo ogni altro anchor da lei diviso,  
chi no' el riputarebe uno animale,  
havendo in suo potere una fanciulla,  
e non la usare in ciò che ella più vale?  
Che ben è pazo chi non se trastulla,  
quanto honor lo comporta, insin che pote,  
che ogni altra cosa al mondo torna nulla.

È la stessa attestata a *Purg.* XVI 85-90:<sup>445</sup>

Esce di mano a lui che la vagheggia  
prima che sia, a guisa di fanciulla  
che piangendo e ridendo pargoleggia,  
l'anima semplicetta che sa nulla,  
salvo che, mossa da lieto fattore,

---

<sup>443</sup> Nel *Timone*, atto II, 369, c'è l'espressione «fole appetito», con il sostantivo tipico della riflessione morale sui vizi e il controllo delle passioni (termine tecnico ben presente anche nei commenti danteschi), e l'aggettivo, che nella *Commedia* ha usi importanti. Facciamo presente poi che il termine *appetito* compare tre volte in Boiardo, è assente in Leonicensi e in Galeotto, e ciò potrebbe esser legato ad un maggior peso della riflessione morale nella riscrittura boiardesca.

<sup>444</sup> Il mondo «deserto di bene» di *Purg.* XVI potrebbe aver lasciato traccia di sé anche in un altro passo del *Timone*: «El mondo è sì de buon vuoto rimaso» (atto II, 325), quando Richeza riconoscerà che è impossibile eseguire il compito che Iove le assegna – portare fortuna e ricchezze alle persone buone e virtuose – perché ormai il mondo ne è privo. E infatti poco più avanti, ai vv. 358-359, dice: «Lo Errore che hor regna al mondo e la Ignorancia / ricopre la mia faza», impedisce agli uomini di vedere i rischi morali che si nascondono dietro Richeza e le sue false apparenze.

<sup>445</sup> Rime in *-ulla* compaiono in altri luoghi del poema, ma questa serie esatta si trova solo qui. Un controllo su *Biblit* rivela altre occorrenze della stessa solo nel *Morgante* e nel poemetto in ottave *La giostra* (sempre di Pulci), ma qui sembrano luoghi poco rilevanti. Dalle terzine dantesche, anche l'aggettivo «semplicetta» potrebbe aver lasciato traccia in Boiardo, quando nel primo verso che abbiamo riportato compare l'aggettivo «simplice».

volentier torna a ciò che la trastulla.

Vediamo perciò, in Boiardo, il discorso articolarsi attorno agli stessi fuochi su cui era impostata la questione in certi momenti della *Commedia*, anche per quanto riguarda la connessione fra avidità e lussuria, nella mancanza di equilibrio che accomuna i due errori. L'atto II si apre con il colloquio fra Iove e Richeza, incaricata dal dio di tornare presso Timone e riportarlo in una condizione agiata. Richeza però non vorrebbe obbedire, perché in passato Timone l'aveva dissipata, e spiega a Iove che non vuole più essere maltrattata. Ad un certo punto del suo discorso troviamo un'affermazione particolare (atto II v. 115): «ciascun di lor me offende» (poi accusa chiaramente Timone di averla trattata «lascivamente», v. 116). In *Inf.* VII 71 troviamo «offende» in sede di rima, e potrebbe trattarsi di una chiusura di verso rimasta in mente da quel canto, ma è anche vero che l'intera espressione ricorda pure un altro passo dantesco ben noto: «'l modo ancor m'offende», *Inf.* V 102, dunque un possibile ricordo proprio dal canto dei lussuriosi. Comunque, Boiardo sta volgarizzando un passo in cui già Luciano metteva in bocca a Pluto un paragone erotico per parlare del modo di gestire le ricchezze, accomunando i due *appetitus* nell'assenza di equilibrio.<sup>446</sup> Il testo greco presentava aspetti tematici e morali che per la resa in volgare, per l'inserimento nel nuovo contesto, potevano trovare sintonia con altri modelli noti al pubblico ferrarese, fra cui anche Dante.

Il dialogo luciano presentava poi il protagonista come un iracondo, e Boiardo già nell'Argomento (v. 40) parla di «ira» e «rabia», e ai vv. 52-56 del desiderio di vendetta di Timone:

Hora Timon, condotto in tanto male,  
scorgendo homini molto ingrati e rei,  
ha preso a tutti uno odio universale.  
E biasmando anchora va li dei,  
che non struggono el mondo per vendeta

---

<sup>446</sup> Con l'allusione ad *Inf.* V tornerebbe anche il concetto di *froenum*, e anche Benvenuto glossava l'espressione «'l modo ancor m'offende» come indicazione di una passione incontrollabile, che va oltre la stessa morte, e perciò ha la natura di un cavallo infiammato, «ita quod non frena» (luogo a cui abbiamo già fatto riferimento nel capitolo sulla lirica). Notiamo poi che potrebbe esserci anche un altro ricordo del V canto dell'*Inferno*: nelle parole di Iove durante il dialogo, ai vv. 67-69, compare la rima *diletto:sospetto*, la stessa dei vv. 127-129 di *Inf.* V. Nel testo greco è chiarissimo il paragone quando, al paragrafo 14, compare il termine «ἐρῶντας», per indicare coloro che inseguono Pluto. Il dio stesso poi, ai paragrafi 16 e 17, fa un raffronto tra l'uso delle ricchezze e il modo di comportarsi con una moglie giovane e bella, lo stesso riproposto da Boiardo (ne abbiamo visto un passo con le terzine interessate dalla rima *fanciulla:nulla:trastulla*). Diciamo poi che Benvenuto, commentando *Inf.* VII, accosta più volte il vizio di avidità alla lussuria (espediente comunque tipico delle trattazioni di vizi e virtù). In Boiardo, attraverso il discorso di Richeza, avidità e gelosia appaiono errori analoghi, che portano all'accumulo così come alla prigionia della moglie (atto II, 64-89), e vale allora la stessa associazione tematica che trovavamo nella novella di Leodilla, dove pure avevamo segnalato una tessera proveniente da *Inf.* VII.

Dal punto di vista ricettivo, il referente dantesco si mostrava perfettamente in linea, perché *Inf.* VII e *Purg.* XVI – con i temi di Fortuna e *passiones* intrecciati – vedevano sulla scena anche gli iracondi (e comunque l’esegesi parlava di tale vizio anche per *Inf.* I).<sup>447</sup>

Se Iove dava l’ordine di tornare da Timone, la dea Richeza si mostra però restia, come abbiamo detto, e davanti al rifiuto il re degli dei chiede spiegazioni (atto II, 19-20):

Ma tu perché sei posta in questa prova  
di contrastarmi e non gire a Timone?

Boiardo costruisce questa sequenza in modo particolare, staccandosi dalla successione di battute presente nel testo originale: in greco Pluto dichiarava di non voler tornare da Timone, Zeus chiedeva spiegazioni solo una volta, e allora iniziava il dialogo; all’inizio del II atto Mercurio comunica la contrarietà di Richeza a Iove, che chiede una prima volta spiegazioni (vv. 7-9), segue una breve risposta sarcastica della divinità, e a questo punto Iove chiede nuovamente una motivazione – i versi che abbiamo qui riportato –. Ripetere due volte l’interrogativa sottolinea questo passaggio, ed evidenzia la particolarità retorica della seconda domanda, in cui c’è un’eco dantesca: il modulo d’apertura – «Ma tu perché...» – ricorda l’identica formula usata a *Inf.* I 76 – «Ma tu perché ritorni a tanta noia?» –, quando Virgilio chiede a Dante perché non stia salendo il «diletto monte». <sup>448</sup> In entrambe le situazioni la domanda sottende un giudizio critico nei confronti della persona a cui è rivolta, che, invece di scegliere il comportamento migliore, opta per la strada contraria. Sia in Dante che in Boiardo la persona ripresa non mostra la volontà di seguire il giusto cammino, o almeno quello indicato come tale: in Dante verso la vita virtuosa, e nel dramma di Boiardo per tornare da Timone. Nella *Commedia* a pronunciare queste parole era l’intermediario a

---

<sup>447</sup> Gli iracondi danteschi, alla fine di *Inf.* VII, si presentano ricoperti di sporcizia e fango, e Timone pure appare sporco, ricoperto di polvere e peli: l’ira che porta alla vendetta rende figure ferine (già in Luciano, al paragrafo 7, si dice «πιναρός ὄλος καὶ ἀχμῶν καὶ ὑποδίφθερος», sudicio, ricoperto di peli). Sempre il finale di questo canto dantesco presenta anche un altro elemento su cui riflettere: l’«accidioso fummo» (v. 123); e poi nel III atto, criticando Richeza per come l’aveva fatto vivere in passato, Timone dice: «Mia vita tenne un tempo cum accidia» (v. 141). E proprio nell’atto III, vv. 171-173, Boiardo riprende l’espressione «ragione aperta e piana» e la rima *piana:vana*, da *Purg.* XVIII 85-87 (come segnalato da Acocella). Benvenuto glossa questa terzina facendo riferimento esplicito al vizio dell’accidia, punita in quel canto: «**stava com’uom che sonnolento vana**, quasi dicat: ex parvo labore fessus dabam me somno more accidiosi. Et sic vide quomodo artificiose intrat materiam accidia, quia fingit se subito vidisse novam gentem, dicens: **ma questa sonnolenza mi fu tolta**, idest, statim fuit interrupta». Ci sembra interessante anche il riferimento al sonno, perché Benvenuto è l’unico commentatore a fare un rimando a questo canto purgatoriale nell’esegesi di *Inf.* I, per i vv. 28-30, quelli dell’espressione «piaggia diserta». Tornando all’accidia, osserviamo che è assente, invece, nel volgarizzamento di Leoniceno e in Galeotto, e dunque Boiardo l’ha inserita come connotazione specifica, nella sua rilettura, per inquadrare il personaggio in una precisa categoria morale.

<sup>448</sup> Nel testo greco Zeus chiede «διὰ τί, ὃ ἄριστε Πλοῦτε, καὶ ταῦτα ἐμοῦ κελεύσαντος;» (paragrafo 11), cioè “perché, ottimo Pluto, anche se sono io a comandare ciò?”. Boiardo traduce con il modulo che rimanda a Dante; Galeotto rende questo passaggio come «Dimi, Richeza, perché andar non vò / dal mio Timon, poi ch’io il comando e dico?» (atto I, scena IV, 159-160); in Leoniceno troviamo semplicemente «Perché o buona ricchezza poi ch’io ti lo comando?». Notiamo poi che Galeotto segue lo schema del testo originale, e non reitera la domanda, e lo stesso accade in Leoniceno.

cui le figure divine avevano assegnato il compito di riportare il protagonista sulla «diritta via», Boiardo invece si serve di questa formula mettendola in bocca alla divinità stessa, che si sta rivolgendo alla figura incaricata del compito di guida e soccorso nei confronti di Timone. Ma vedremo che in realtà Richeza porta con sé l'errore morale, e perciò il riferimento dantesco è per contrasto: la figura divina chiede ad un personaggio negativo di muoversi per salvare Timone (segnato comunque dal vizio), ma proprio la presenza di Richeza si rivelerà totalmente dannosa.

E un ulteriore legame con *Inf. I* potrebbe riguardare le tre fiere. Richeza si presenta come portatrice di peccati non solo in astratto – per i suoi effetti –, ma perché accompagnata da tre simboliche fiere, figure dell'errore (atto II vv. 376-378):

Più sua Prudenzia a contrastar non vale,  
ché cum meco è la Fraude e la Paura,<sup>449</sup>  
e la Aroganza, matre de ogni male

Nel testo di Galeotto le compagne di Richeza sono di più: «Ambizion, Molizie et Ignoranzia, / Errore, Contumelia e gran Iactanzia» (vv. 135-136 di II atto), e Tisconi Benvenuti, nel commento in Teatro Quattrocento 1983, ci informa che le compagne elencate da Galeotto sono le stesse presenti in Luciano (e mantenute anche da Leonicensi). Questo vuol dire che Boiardo ha scelto di ridurre il numero proprio a tre, e un'influenza del modello dantesco ci sembra più che possibile.<sup>450</sup>

Nel II atto la presentazione del personaggio di Richeza è costruita sul tema della doppiezza, ammessa dalla stessa divinità quando dice che è zoppa e lenta, se la manda Iove, ma rapida e scattante, quando inviata da Plutone (come eredità per la morte di qualcuno, atto II, 228- 257). Poi si ha un vero e proprio doppio ritratto, quando Richeza spiega come tutti si innamorino pazzamente di lei – presi dall'inganno –, senza accorgersi che in realtà è figura di brutto aspetto (atto II, 343-369):

MERCURIO  
Io non posso più star che io non te 'l dica:  
orba, sciancata e pallida pur sei,  
e ciascun te ama e chiede per amica.  
Io ho veduti molti, a li di mei,  
di te si pacientemente innamorati,  
che sua vita han condotta a casi rei:  
perché a suo modo non gli hai riguardati  
se son getati da altissimi tetti,

---

<sup>449</sup>«Paura» rima al v. 381 con «dura», e la rima *dura:paura* è marcata in senso dantesco, perché si trova proprio nei primi versi di *Inf. I*, dove tra l'altro l'espressione usata era proprio «cosa dura», come capita anche qui.

<sup>450</sup> Richeza nomina tre fiere e Povertà di più, e anche questo sottolinea la scelta numerica. Per completezza va detto che Richeza in un secondo momento dice che «tutti e vicii» l'accompagnano (II, 384), ma di fatto Boiardo ha voluto specificarne solo tre.

da scogli in mare, e morti desperati.  
 RICHEZA  
 Quanti inganati son per falsi aspeti!  
 Ma credi tu che li omini s'ì sciochi  
 se possano avider de' mei diffetti?  
 MERCURIO  
 Già non son tanto occulti, o cos'ì pochi,  
 che veder non li possino abastancia  
 se non han, come te, turbidi li ochi.  
 RICHEZA  
 Lo error che or regna al mondo e la ignorancia  
 ricopre la mia faza a tuti loro,  
 facendo altro aparer per la distancia;  
 et io, fingendo, ancor mi trascoloro,  
 s'ì che la mia brutecia se nasconde,  
 perché io mi pongo una maschera de oro.  
 Qualunque la riguarda se confonde,  
 e lo ochio ha s'ì abaliato e sbigotito,  
 che el vero a la veduta non responde.  
 Quale omo credi tu tanto imperito  
 che, vegendome ignuda e discoperta,  
 non biasimasse el suo fole appetito?

Il tema della doppia natura di Pluto è presente già nel testo luciano, perciò non è dettato da altre fonti. La resa che Boiardo ne fa, però, può far pensare alla femmina balba e ai suoi effetti sull'umanità (*Purg.* XIX 7-33):<sup>451</sup>

mi venne in sogno una femmina balba,  
 ne li occhi guercia, e sovra i piè distorta,  
 con le man monche, e di colore scialba.

Io la mirava; e come 'l sol conforta  
 le fredde membra che la notte aggrava,  
 così lo sguardo mio le facea scorta

la lingua, e poscia tutta la drizzava  
 in poco d'ora, e lo smarrito volto,  
 com'amor vuol, così le colorava.

Poi ch'ell'avea 'l parlar così disciolto,  
 cominciava a cantar sì, che con pena  
 da lei avrei mio intento rivolto.

«Io son» cantava, «io son dolce serena  
 che ' marinari in mezzo mar dismago;  
 tanto son di piacere a sentir piena!

Io volsi Ulisse del suo cammin vago  
 al canto mio; e qual meco s'ausa,  
 rado sen parte; s'ì tutto l'appago!»

Ancor non era sua bocca richiusa,

<sup>451</sup> Il doppio ritratto di Richeza si trova anche in Galeotto, ma alcuni elementi specifici in Boiardo sembrano recar traccia di Dante, e del filtro esegetico, cosa che non accade invece nell'altro autore. Può essere interessante anche ricordare che se in *Purg.* XIX compare la femmina balba, nel canto di avari e prodighi, in quello successivo verrà evocata per bocca di Dante proprio la lupa, tremenda fiera dell'avidità di ricchezza che conduce alla dannazione, e questo elemento sottolineava il legame tematico fra la strega e il tema che anche qui in Boiardo è centrale.

quand'una donna apparve santa e presta  
lunghezzo me per far colei confusa.

«O Virgilio, Virgilio, chi è questa?»  
fieramente dicea; ed el venìa  
con li occhi fitti pur in quella onesta.

L'altra predea, e dinanzi l'apria  
fendendo i drappi, e mostravami 'l ventre;  
quel mi svegliò col puzzo che n'uscìa

La femmina balba si copre in drappi che ricordano i manti della Tristecia che abita il mondo, effetto negativo dovuto a Richeza (descritto da Boiardo, atto II, v. 330).<sup>452</sup> Il suo aspetto è brutto e sgradevole, ma con l'inganno si mostra attraente, induce in errore, come spiegano i commenti: «avaritia videtur pulcra in auro, argento, vestibus; gula, in cibis, vinis; luxuria videtur pulcerrima in mulieribus, sed interius latet omnis turpitudine et abominatio» (Benvenuto).<sup>453</sup>

Ma osserviamo meglio le due figure: la femmina balba è «guercia», e Richeza è «orba»;<sup>454</sup> la sirena dantesca è «di color scialba», e Boiardo ci presenta una figura «pallida»; la femmina balba cammina «sovra i piè distorta», e la Richeza boiardesca è una figura «sciancata», che ai vv. 231-235 inciampa, e al v. 255 ha proprio i «piè distorti». Quest'ultima espressione segna un rimando diretto a *Purg.* XIX, spia fino ad ora non evidenziata però nei commenti.<sup>455</sup> Lana, nel proemio del suo commento al canto, interpretava la femmina balba come immagine di avarizia, «coperta» sotto false immagini piacevoli. Benvenuto, in modo più dettagliato, dice: «veniendum est ad literam exponendam, quae male exposita est a multis, qui putaverunt istam mulierem figurare solum avaritiam, de qua tractatur in praesenti capitulo, quod tamen est penitus falsum, imo figurat

---

<sup>452</sup> Il testo greco parla di Pluto che si copre di vesti variopinte («ποικίλα», paragrafo 27). Boiardo nella sua resa parla di «varii manti» (atto II, 330), elemento che, pur senza voler essere ripresa, può entrare in risonanza anche con i manti variopinti associati a Gerione, figura su cui fra poco torneremo.

<sup>453</sup> Richeza nel suo discorso fa riferimento anche all'ignoranza, «Lo Error che hor regna al mondo e la Ignorancia / ricopre la mia faza a tuti loro» (vv. 358-359). È nel «somno ignorantiae» – spiegazione che Benvenuto dava del «pien di sonno» di *Inf.* I – che l'uomo non è più in grado di esercitare alcun *froenum* ai suoi appetiti, e perciò vive senza misura. Sempre per quanto riguarda i legami con *Inf.* I, verso la fine dell'atto II Mercurio descrive Richeza come «legiera» e «lubrica» (v. 388), cioè come la lonza di *Inf.* I (ma anche Galeotto adotta la stessa aggettivazione, al v. 146 di atto II, motivata evidentemente dall'originale greco).

<sup>454</sup> Ricordiamo che coloro che peccano per un cattivo uso delle ricchezze sono detti «guerci» a *Inf.* VII 40.

<sup>455</sup> Questa particolare espressione è assente nella versione di Galeotto, e uno spoglio lessicale (*Biblit* e *OVI*) non consegna risultati precedenti a Dante, e nel periodo '300-'400, tranne un'attestazione del sintagma in Poliziano, tutti gli altri casi riguardano i commenti danteschi. L'espressione è assente anche nel volgarizzamento di Leonicensino, dove per bocca di Mercurio si riconosce che Richezza è zoppa e, nello momento della storia corrispondente a quello dove compare in Boiardo l'espressione dantesca, si dice solo che è «tarda nell'andare», formula più generica. La Richeza boiardesca ha poi somiglianze anche con l'Avarice del *Roman de la Rose*, pure lei pallida, mal ridotta e magra, e figura ben nota al pubblico ferrarese. Ma i dettagli non coincidono esattamente, e se i valori morali mostrano sì affinità, alcuni riscontri puntuali danteschi portano a pensare che Dante abbia un peso significativo maggiore, certo pur nella compresenza possibile di modelli.



avaritiam, gulam et luxuriam», cioè assomma tutta una serie di peccati dovuti all'incapacità di esercitare il *froenum*, proprio come abbiamo già detto per lussuria e avidità.

All'inizio dell'atto III il primo personaggio a parlare è Timone, e nel suo discorso troviamo un'espressione particolare (atto III, 3): «anchor guardando me rinova affanno», che riprende *Inf.* I 6, «nel pensier rinnova la paura». Poi compare sulla scena Povertà, e racconta la situazione di disperazione in cui Timone era caduto una volta perse tutte le sue ricchezze. Povertà racconta di aver «tratto del fondo a la riva» lo sventurato (v. 51), e la formula «a la riva» sembra rimandare ancora a *Inf.* I 23:<sup>456</sup> Dante pieno di paura a causa della selva, si sente più sereno quando vede il colle davanti a sé, proprio come un naufrago rincuorato dalla riva. Si trattava di un attimo di quiete temporanea, e non compariva ancora una figura guida. In Boiardo invece l'espressione è usata da chi, almeno momentaneamente, ha tratto in salvo l'uomo, che comunque mostra forti segni di misantropia, e dunque errore morale. Timone si esprime così (vv. 9-12):

[...] non mi gravarebbe la fatica,  
pur che perisce la humana sementia  
e che io vedesse ciascuno homo in pene.  
Oh, fosse el mondo posto a mia sententia!

Timone si trova in un ambiente inospitale, caratterizzato da suoni duri, e si mostra aggressivo quando appaiono Mercurio e Richeza. Quest'ultima, spaventa, vorrebbe andar via e dice al messaggero divino: «tràmi di paura, / ché chi non vede teme de ogni crepito» (atto III vv. 23-24). Pochi versi dopo, Richeza torna a esprimersi in questi termini (vv. 31-33):

Questo è mal loco, e non è d'abitare,  
tu lo pòi iudicar che non sei cieco:  
costui che è paccio sol vi debbe stare.

È stato proposto un confronto con un'analogia situazione dantesca, fra la fine di *Purg.* XV e l'inizio di *Purg.* XVI, quando il cammino di Dante e Virgilio nella cornice degli iracondi è reso difficoltoso da un fumo scuro che impedisce di muoversi tranquillamente. I vv. 10-11 di *Purg.* XVI dicevano che Dante «come cieco va dietro a sua guida / per non smarrirsi e per non dar di cozzo». Nel caso di Boiardo si stanno riprendendo i ruoli danteschi, ma con esiti e valori capovolti: Richeza sembra momentaneamente assumere il ruolo di Dante, ma vorrebbe che la guida (Mercurio) l'aiutasse a

---

<sup>456</sup> L'espressione da sola non è certo probante ma, affiancata alla prima tessera che abbiamo segnalato, e collocata in sede di rima, ci sembra rimandare al I canto della *Commedia*, preso come modello situazionale e valoriale in questa scena, e più in generale in vari momenti del volgarizzamento. Uno spoglio su *BiblIt* non consegna poi altri risultati rilevanti, e non sono numerosi i casi nei quali l'espressione è usata in fine verso. È interessante notare poi che nessuna immagine simile a questa si trova nelle parole di Povertà in Leonicensino. Un altro legame fra Richeza e la strega-sirena dantesca è poi, a II, 32, quando Prodigialità straccia la veste di Richeza: i contesti e i valori dell'immagine sono differenti, ma anche alla femmina balba ad un certo punto veniva stracciata la veste.

scappare, e non a compiere il percorso. Il rapporto tra Mercurio e Richeza riproduce la dinamica presente più volte nella *Commedia* fra Virgilio e Dante, la guida e chi ha bisogno di soccorso. Ma siamo davanti ad un abbassamento morale dato che il percorso che Richeza dovrebbe compiere non può avere esito positivo, e ciò vuol dire che gli assunti morali delle immagini dantesche alluse vengono capovolti, a partire dalla rabbia irosa che invade Timone davanti alla figura che era stata inviata per aiutarlo. I commentatori antichi interpretavano il fumo di *Purg.* XV-XVI proprio come immagine della rabbia che offusca la ragione e Benvenuto parla nello specifico dell'iracondo come di un «caecus» mosso dall'«appetitum vindictae», aspetto decisamente in sintonia col personaggio di Timone fin dall'inizio della storia.<sup>457</sup>

A rimarcare il ruolo di guida di Mercurio, vediamo a lui attribuite in più occasioni espressioni simili alla nota formula usata da Virgilio con Caronte «vuolsi così colà dove si puote / ciò che si vuole, e più non dimandare», e ripetuta poi con Minosse a *Inf.* V. Si tratta certo di un'espressione proverbiale, ma la formula era echeggiata, seppur non per esteso, anche a *Inf.* VII 11. Nel primo caso Mercurio dice a Richeza che non può rifiutarsi di compiere l'incarico assegnatole da Iove (vv. 40-41):

Iove ce manda, e poi che piace a lui,  
non potranno avversare al suo mandato.

Nel secondo dice a Povertà che deve lasciare il posto a Richeza (vv. 65-67):

Risponderòti cum poche parole:  
così piaque a colui che qua ne manda,  
a te convien voler quel che lui vòle

Quel modulo, che in Dante segnava la certezza dell'onnipotenza divina, è in Boiardo soggetto, ancora una volta, ad un abbassamento, esprime la decadenza del mondo privo di virtù: infatti il poeta sceglie di far seguire all'allusione una frase interrogativa – «Se nosco è Dio chi sarà contro a nui?» (III, 42) –, che non è solo retorica, perché mette in dubbio lo statuto di valore insito nel modello, e infatti le cose non andranno a finire come previsto dalla divinità: Timone non imparerà dai suoi errori passati, come credeva Iove, e perderà nuovamente tutto. Comunque, Mercurio assume in più momenti degli atteggiamenti che possono ricordare quelli di Virgilio: al v. 13 si rivolge a Richeza dicendole «Seguitami» nel percorso verso il basso (quasi fosse una discesa infernale); ai vv. 80-81, dopo aver fatto allontanare Povertà, Mercurio si rivolge a Richeza – «Da

---

<sup>457</sup> Ricordiamo anche la cecità di Richeza, che è metaforica e si riflette poi nelle persone che si lasciano sedurre da lei, e si manifesta nella perdita di capacità di esercitare il *froenum*.

poi ch'i' ho fatto queste dipartire, / andiamone a Timon, che l'ora è tarda» – con un atteggiamento simile a quelli di Virgilio al termine dei colloqui fra Dante e le anime dell'aldilà.<sup>458</sup>

Nonostante la contrarietà di Richeza e di Timone, alla fine Mercurio impone la volontà del re degli dei: dice a Richeza dice di unirsi a Timone sì che «non se disoglia» (v. 203). La rima in *-oglia*, e l'immagine qui usata, rimandano ancora a *Inf.* I 97-100, i versi dedicati proprio alla lupa dell'avarizia:<sup>459</sup>

e ha natura sì malvagia e ria,  
che mai non empie la bramosa voglia,  
e dopo 'l pasto ha più fame che pria.

Molti son li animali a cui s'ammoglia

Ed ecco che il soccorso divino è totalmente capovolto di segno, visto che si realizza come imposizione della compagnia di una fiera del vizio.

Quando Timone cede e accetta nuovamente con sé Richeza, pronuncia poi una battuta particolare (vv. 205-206):

Perché debio arichir? Per qual peccato?  
Certo già mai sacrilego non fui.

Questi versi sembrano riprendere *Inf.* II 31-33, il momento in cui Dante si mostrava titubante sulla possibilità di intraprendere il cammino:

Ma io, perché venirvi? o chi 'l concede?  
Io non Enëa, io non Paulo sono;  
me degno a ciò né io né altri 'l crede.

Il pellegrino dubitava di essere degno di un'impresa tanto alta, Timone si chiede invece quale colpa lo condanni alla compagnia di Richeza. In quest'opera Boiardo instaura un confronto con la *Commedia* sulla base del contrasto fra i percorsi dei personaggi e relativi esiti. E in questa rovesciata distribuzione dei ruoli che ammicca alla *Commedia*, non si può individuare nessuna vera guida positiva. Nei confronti di Timone poteva esserlo Povertà, però scacciata per far posto a Richeza, che non si presenta affatto come personaggio positivo: paradossalmente, l'unica figura

---

<sup>458</sup> Si può osservare una cosa interessante confrontando questa resa col volgarizzamento di Leonicensi, perché in quel caso si Mercurio guida Richeza, e questa ha paura che l'iracondo Timone possa farle male, ma i personaggi non appaiono così connotati nei ruoli di guida e persona timorosa, aspetto invece sottolineato da Boiardo, nella costruzione dei vari scambi di battute, e anche attraverso quest'uso di tessere dantesche. E non troviamo nessuna espressione con cui Mercurio dice a Richeza di seguirlo verso il basso, il dio dice solo «Intriamo adunque nel territorio Atheniese».

<sup>459</sup> La forma «disoglia» è attestata solo in Boiardo, qui e nel canzoniere, sonetto 154, sempre in rima con *voglia*. L'unica occorrenza non boiardesca che abbiamo potuto individuare si trova in realtà in uno dei testi del *Luciano volgare* (tramandato dal manoscritto Vaticano), nel dialogo dedicato all'amicizia.

moralmente utile viene allontanata, subisce la sorte che nel poema dantesco spettava alle fiere. Il modello diventa intertesto con funzione di bersaglio verso cui si rivolge il procedimento ironico e scettico che l'ipotesto luciano impone. Lo scrittore greco voleva mostrare che un soccorso divino davanti alle difficoltà è ipotesi inconsistente, anche perché, ove ciò si verificasse, sarebbe probabilmente deleterio (come la storia di Timone fa vedere). Ecco allora che, nella resa dell'opera di Luciano all'interno del contesto delle letterature volgari, diventa strategia alludere e destabilizzare il senso e il contenuto ideologico del modello – la *Commedia* – in cui invece un uomo aveva ricevuto un positivo soccorso divino.

La dinamica in corso porterà infatti il protagonista luciano-boiardo nella situazione opposta a quella di Dante, privo di ogni riferimento positivo. Mercurio si allontanerà, una volta mandata via Povertà, anche se ne aveva riconosciuto l'effettiva superiorità morale rispetto a Richeza. Quest'ultima da sola torna a guidare la vita di Timone, su un sentiero sbagliato, che accrescerà la misantropia e la dismisura dell'*appetitus*. E in questa situazione, nelle parole di Richeza, viene capovolto un altro verso dantesco, segnalato da Acocella: «A me convien pigliar altro partito» (v. 216), che riprende *Inf.* I 91, «A te convien tenere altro viaggio». Ma lì era Virgilio a istruire e consigliare Dante per riportarlo sulla «diritta via» e dare inizio al cammino, mentre qui Richeza rivolge queste parole a se stessa, in modo autoreferenziale e senza nessun intento costruttivo, anzi l'espressione diventa semplice formula di congedo, quando la dea abbandona Timone, rivelandosi una guida assente.

L'atto IV anticipa il ritrovamento del secondo tesoro, ma poi è tutto occupato dagli ipocriti adulatori che tornano da Timone – prima abbandonato nella miseria – per approfittare delle nuove ricchezze. È nel V che la trama luciana viene più alterata, con la giunta delle ricchezze nascoste. Timone continua ad essere misantropo, e la sua avarizia raggiunge livelli esasperati. Ma il conte di Scandiano inserisce un controcanto attraverso la vicenda di Filocoro, che recupererà una condizione agiata, e dai suoi errori passati apprenderà ad essere «liberale» (v. 382).<sup>460</sup> Timone invece resta

---

<sup>460</sup> Vogliamo far notare che il canzoniere segnava il suo sviluppo sul tema delle età della vita – c'è un tempo adatto per tutto – e troviamo lo stesso principio nel *Timone*, non più per la passione amorosa ma per l'*appetitus* che riguarda i beni terreni: il padre di Filocoro lascia al figlio un ultimo insegnamento – nella lettera che gli comunica l'eredità nascosta –: c'è un tempo adatto per ogni atteggiamento, e che solo il percorso della vita porta a trovare la misura e l'equilibrio (*Tim.* V, 171-182).

schiaivo dei suoi appetiti.<sup>461</sup> Lo schiaivo Siro pronuncia un discorso serio, e per certi versi filosofico, su cosa voglia dire essere liberi (atto V vv. 268-270 e 274-282):<sup>462</sup>

Pare a te, dunque, che libero sia  
colui che fatto è servo ad ogni vizio ?  
Perché è sua sorte meglio de la mia?  
[...]  
Libero è quel che a sé solo obedisce,  
che strengie il freno a la cupiditate,  
né la avarizia el pongie, come io disse.  
Non teme el scemo de la povertate,  
e non estima el colmo de richecia,  
né per Fortuna cangia qualitate.  
Non cura infamia, e la fama disprezia.  
Se me trovi uno a tal modo sincero,  
de libertate io te darò certecia.

Timone ammette la validità di questa argomentazione, ma il suo atteggiamento privo di *mesura* lo porta a diventare ancor più misantropo di prima, a evitare gli altri per non dover avvertire minacce alla propria ricchezza. Per questo Siro, rivolgendosi all'amico schiaivo Parmeno, conclude che «Costui non è de lo intelletto sano» (atto V v. 328), con un'espressione che potrebbe essere anche in questo caso una tessera dantesca, da *Inf.* IX 61 dove compare «'ntelletti sani» in riferimento a chi è in grado di cogliere il senso profondo delle cose.<sup>463</sup> E infatti, le ultime parole di Timone – rivolte idealmente al pubblico – testimoniano pienamente un atteggiamento privo di ogni *mesura* (atto V vv. 351-356):

Ben che abi l'alma irata e desdegnosa,  
da iniusti oltraggi combatuta e vinta,  
a voi non l'averò tanto ritrosa.  
In me non è pietate al tuto extinta,  
faccia di voi la prova chi li pare:  
sino a la corda che io me trovo cinta

---

<sup>461</sup> E così, l'ironia di tutta l'opera vede Fortuna portare le ricchezze all'unico personaggio che trova la *mesura*, proprio come aveva auspicato Richeza nel suo dialogo con Iove. Vogliamo poi fare alcune considerazioni sul termine *liberale*. Benvenuto parla della *liberalitas* nel commento a *Inf.* VII, e perciò lì Boiardo e i suoi lettori potevano trovare una base per questo concetto in relazione al modello dantesco. Ma, a questa altezza cronologica, il contatto con l'esegesi landiniana può essere avvenuto, e se certo Boiardo resta condizionato dalla mediazione dell'imolese con cui era iniziata la sua conoscenza del poema dantesco, anche la lettura proposta da Landino potrebbe ora essergli presente. E allora vediamo che nel commento al I canto dell'*Inferno*, molto esteso e ideologicamente centrale, Landino sottolinea l'importanza di un atteggiamento e un carattere *liberali*, proprio in relazione al tema delle ricchezze e del loro giusto uso, assegnando a questo aspetto maggior rilevanza rispetto a quanto non avesse già fatto Benvenuto.

<sup>462</sup> Nel discorso di Siro compare ad un certo punto anche l'espressione *pungere l'ortica*, che riprende *Purg.* XXXI 85. Se in Dante indicava il pentimento, a seguito della piena presa di coscienza di cosa vuol dire avere l'anima libera e non soggetta agli effimeri piaceri terreni, in Boiardo l'allusione è fatta – come sempre in quest'opera – per contrasto, infatti Siro parla del suo padrone, a cui punge l'ortica dell'avarizia, e dunque non è stimolato a liberarsi ma a farsi ancora più schiaivo dei suoi appetiti.

<sup>463</sup> Uno spoglio su *Biblit* – per l'espressione sia al singolare che al plurale – consegna un risultato per l'*Ameto* di Boccaccio, uno per il poeta quattrocentesco Filippo Scarlatti, e le altre attestazioni fanno riferimento ai commenti danteschi.

li presterò, volendosi impicare.

Ci vogliamo ora soffermare sul sintagma «corda [...] cinta», un rimando a *Inf.* XVI 106, «corda intorno cinta», e dunque ancora a Gerione.<sup>464</sup> Questa scenetta si colloca proprio nel finale, non ha riscontri in Luciano, e nemmeno nella breve trama raccontata da Donato. Proprio Benvenuto, in relazione alle tre fiere e al tema della frode, nella glossa a *Inf.* I 31-33, faceva un rimando a *Inf.* XVI 108, verso della terzina in cui compare l'immagine della corda cinta. Boiardo qui recupera il gesto simbolico che permetterà ai due pellegrini di procedere nel cammino. Secondo un'esegesi ormai consolidata, questa corda indossata da Dante rappresenta il peccato di frode, e così la spiegavano Lana e Benvenuto, e altri esegeti antichi.<sup>465</sup> Dante aveva pensato con quella corda di poter dominare la lonza, ma si era sbagliato. Non si può superare il pericolo del peccato servendosi del peccato stesso, l'unica soluzione è rinunciarvi. Con Timone, l'allusione è sempre nel segno dell'ironia: se Dante rinuncia alla corda veramente – per liberarsi dal peccato –, la presunta disponibilità di Timone è motivata solo dalla misantropia, e il gesto ipotizzato manifesta il perdurare nel peccato.<sup>466</sup>

È nel tema della frode che l'allusione a Gerione trova la sua ragion d'essere, è questo errore che alimenta l'*appetitus* smisurato, ostacolando l'arbitrio umano. Benvenuto commenta quei versi danteschi – dove tra l'altro si torna anche sul legame con la lussuria – così:

**Io avea.** Nunc autor volens descendere ad tractatum novae materiae, scilicet fraudis, facit unam pulcherrimam fictionem ad illam investigandam. Ad cuius intelligentiam est sciendum quod Dantes subtiliter fingit, quod de mandato Virgilii ipse discinxit sibi unam cordam qua erat cinctus, et ipsam tradiderit Virgilio, cum qua proiecta in vallem illam, ipse traxit unum terribile monstrum sursum. Per hoc autem figurat quod volens venari fraudem in generali, convertit se ad imaginandum si unquam usus fuerat fraude ad seducendas mulieres, et sic cum corda cepit terribilem piscem in ista

---

<sup>464</sup> Spogli lessicali eseguiti su *Bibllt* danno occorrenze del sintagma solo in Dante e nei commenti danteschi. Vogliamo notare poi un'altra possibile spia del *Timone* boiardesco che rimanda a *Inf.* XVI, il sintagma «di questa comedia» (*Inf.* XVI 128), usato per due volte nell'opera teatrale boiardesca, all'inizio e alla fine (Prologo, 5 e atto V, 26). Sia in Dante che in Boiardo l'uso di questa tessera avviene in contesti metapoetici. In Dante questa immagine è proprio associata alla comparsa della figura incredibile di Gerione, e al suo senso nel viaggio ultraterreno. La seconda menzione nel *Timone* si ha in quella sorta di secondo prologo – apposto difatti prima della giunta – recitato dalla figura allegorica dell'Auxilio, e il verso esatto è «lo effecto e il fin di questa comedia», con riferimento al valore morale della storia, proprio nell'atto che si chiuderà sull'immagine della corda cinta, per poi lasciar posto alle parole di congedo dello stesso Auxilio. È interessante ricordare anche che nelle parole di Auxilio all'inizio dell'atto – momento di congiunzione fra la trama originale e la giunta –, viene ricordata la questione del tesoro nel sepolcro.

<sup>465</sup> MERCURI 1984.

<sup>466</sup> Timone offre la sua corda a chi vuole impiccarsi, ma questo espediente replica il gesto e l'atteggiamento che Gnatonide (uno dei falsi adulatori) aveva avuto nei suoi confronti quando era in povertà: «ne' bisogni, lui mi porse un lazo» (atto IV v. 112). Questo gesto era già presente nel testo greco, e infatti si ritrova anche in Leonicensi: «Gnatonide adulate, elquale hieri dimandandogli io una certa remunerazione, mi porse uno laccio». Ma Boiardo decide ironicamente di replicarlo, scegliendo però questa volta un termine diverso – «corda» – che rimanda a Dante, e questo non è attestato né in Leonicensi né in Galeotto. Facciamo presente che Landino segue la lettura della corda come frode, ma non fa riferimenti alla pesca. Riporta invece, per negarla, una lettura della corda come immagine di ipocrisia, tratto che in effetti caratterizza gli adulatori che attorniano Timone appena tornato ricco, ma che non viene certo a Boiardo dall'esegesi.

aqua terribili. Ad literam ergo dicit autor: **Io avea una corda**, idest unam fraudem particularem, sive unam speciem fraudis, quam bene autor repraesentat sub specie cordae, quia corda est fortis implicata ex multis filis, ita fraus ex multis malitiis et fallaciis, **intorno cinta**, quia erat munitus et armatus corda ad fallendum et laqueandum alios, ideo habebat cordam circa lumbos, ubi viget luxuria mulieris, ideo bene dicit: **e pensai alcuna volta prender la lonza**, idest aliquam mulierem vagam, pulcram, **a la pelle dipinta**, quia luxuria figurata est per lonciam pictam et variatam in pelle, sicut plenissime exposui in primo capitulo; **con essa**, idest cum ipsa corda fraudis, qua homo allicit et fallit mulieres credulas et lascivas.

La frode è una costante nella storia volgarizzata e raccontata da Boiardo: Frode era una delle compagne di Richeza, che di suo era descritta come «pien di frode» (atto II v. 312). E leggiamo l'atto II, 258-278:

Dal morto io vado un vivo a far contento.  
El morto abandonato è in un cantone,  
e sopra ha un lenciolacio attrito e lento.  
Le gate intorno a lui fan questione,  
da le ginochie in su lo han discoperto,  
né di lui se tien conto o mentione.  
Lo erede sta di fora anchora incerto,  
batendo l'ale come el rondenino  
quando aspetta la matre a beco aperto.  
E vegendossi el pasto già vicino,  
ghigna sotto aqua e la carta richiede,  
cignando a lo scrivàn cum lo ochiolino.  
Ciascun per ascoltare attento siede:  
essendo el testamento publicato  
se fa palese a tuti el novo herede,  
quale è, o qualche parente, che ha sognato  
il morir de costui cum mille affanni,  
però che lo ha gran tempo disiato;  
o qualche adulator, che già molti anni  
ha tesi e laci a questa hereditate  
e pescata l'ha infin con fraude e inganni

Sono i versi in cui Richeza spiegava che alcune persone si appropriano di lei sotto forma di eredità, approfittando della morte di qualcuno e servendosi dell'inganno. È interessante l'immagine finale: l'eredità viene «pescata» con la frode. Il testo luciano faceva riferimento alla rete da pesca e all'esca, ma il testo greco diceva che, chi aveva sperato nell'eredità e poi non l'aveva ottenuta restava sbigottito, come se un tonno gli fosse scappato dal fondo della rete, un'immagine opposta rispetto a quella usata da Boiardo.<sup>467</sup> Non c'era in Luciano un'indicazione esplicita nel dire che si

---

<sup>467</sup> Il testo greco diceva «ὁ θύννος ἐκ μυχοῦ τῆς σαγῆνης διέφυγεν», il tonno era scappato dal fondo della rete (paragrafo 22). Nel volgarizzamento di Leoniceo anche questa allusione alla pesca si perde. Boiardo tra l'altro usava come testo base questa prima traduzione volgare in prosa, non il testo greco, e nell'approntare questo testo teatrale il suo confronto con l'originale non doveva essere così frequente. Anche per questo riteniamo che potrebbe essere stato proprio il suggerimento offerto dal commento dantesco a spingere in questa direzione, consegnando direttamente il motivo della corda cinta, associato all'immagine della pesca (recuperata in un altro luogo della storia), o dando lo stimolo per recuperare un elemento presente nel testo greco, ma trasformandolo in qualcosa d'altro. È anche interessante osservare che il motivo della corda ripropone l'accostamento per contrasto fra Dante e Timone, proprio perché il primo rinuncia alla corda e si libera dall'errore, mentre il secondo non vi rinuncia, anzi la sua affermazione sarcastica ne conferma la grande misantropia.

pescano le ricchezze con la frode come esca. Se nei versi danteschi per Gerione non è presente il paragone con la pesca, lo troviamo però proprio nel commento di Benvenuto, all'interno del passo che abbiamo riportato nella pagina precedente: «cum corda cepit terribilem piscem in ista aqua terribili». Il *magister* poi ripropone ancora questo paragone, all'inizio del commento al canto XVII: «Postquam in superiori capitulo proxime praecedenti autor noster ostendit circa finem quomodo piscatus fuerit monstrum Gerionis, per quod figuratur vitium fraudis». <sup>468</sup> Boiardo insiste su questa immagine: se nel testo greco vi si alludeva solo una volta, nel *Timone* la troviamo una seconda volta, quando il protagonista sta nascondendo il primo tesoro e la Fortuna gli fa trovare il secondo mentre scava un campo: «Sì queto ho il mare, e il vento ho sì secondo, / che non piscando ho i pesci ne la rete» (atto IV, 84-85). <sup>469</sup> La ripetizione di questa immagine, anche la seconda volta per la frode (Timone danneggia Filocoro intenzionalmente e consapevolmente), è indice della rilevanza comunicativa Boiardo le riconosceva dal punto di vista valoriale. <sup>470</sup>

Con la frode si pesca la ricchezza, si soddisfa il proprio desiderio di beni terreni, ma l'atteggiamento sbagliato sta nel mancato *fronum*, che trasforma l'*appetitus* in *monstrum* (Gerione) e priva l'uomo di libertà e arbitrio, come capita a Timone.

---

<sup>468</sup> Boiardo poteva anche trovare uno stimolo per associare l'immagine del pescare le ricchezze con l'inganno anche nel *Roman de la Rose*, nel discorso di Faus Semblant, ma Dante ci sembra resti più significativo perché in lui troviamo sia il motivo della corda che quello della pesca. In ogni caso quello di Boiardo e dei suoi contemporanei era un orizzonte ricettivo vario e complesso, dove più modelli potevano entrare in risonanza l'uno con l'altro nelle strategie adottate da un autore e nel modo di leggerle da parte dei destinatari dei testi.

<sup>469</sup> Il senso dell'aneddoto riportato nelle glosse a *Inf.* VII, legato allo stratagemma diegetico del tesoro nel sepolcro, era proprio questo: trovar qualcosa quando non la si cercava.

<sup>470</sup> Un discorso su eredità e inganno Richeza lo fa anche in Galeotto Dal Carretto, il tema era già luciano. Ma Galeotto sceglie di non mantenere l'associazione delle immagini di pesca e frode, che però anche l'originale greco forniva in qualche modo. Anche questo aspetto ci porta a pensare che in Boiardo sia stato il modello dantesco a far sì che assumesse rilevanza questo elemento.





## CONCLUSIONI

*Il punto del lavoro fra metodo e indagine storica*

Molto probabilmente, ai vari luoghi dell'opera di Boiardo segnati da tessere della *Commedia* qui ripercorsi, se ne potrebbero aggiungere alcuni, sfuggiti alla nostra attenzione.<sup>471</sup> Ma crediamo che che quanto qui esposto componga un profilo del dantismo di Boiardo dal punto di vista ricettivo abbastanza ricco, e sufficiente a dar conto di alcuni aspetti importanti.

All'inizio del lavoro abbiamo fornito informazioni sulla circolazione dei commenti al poema dantesco relative all'area ferrarese, facendo riferimento ai cataloghi della biblioteca e ricordando alcuni manoscritti. Abbiamo anche ricordato alcuni casi puntuali, come la biblioteca di un privato modenese dei primi decenni del XV sec., la passione per l'esegesi dantesca di un poeta come Cosmico, e ancora l'*Esortazione* del '59, dovuta molto probabilmente ad una figura come Carbone, a cui Boiardo e il suo ambiente di riferimento cortigiano erano legati. Questi vari aspetti, come dicevamo, sembravano assegnare a Benvenuto da Imola, fra i vari autori di glosse e commenti a Dante, il ruolo forse più rilevante nel contesto estense. Ma questa idea doveva trovare riscontro sui testi e su quanto dalla loro analisi sarebbe emerso: nel corso del lavoro abbiamo infatti 'simulato' la condizione di un lettore del tempo, che si poteva porre davanti al testo di Dante attraverso l'ausilio interpretativo di più commenti, per capire così quale aveva agito nell'opera creativa di Boiardo. Concretamente, davanti alle diverse allusioni prese di volta in volta in considerazione abbiamo confrontato le diverse glosse che risultavano attestate a Ferrara, e che dunque potevano essere note e disponibili al conte di Scandiano, e anche al suo pubblico (in questa operazione è stato fondamentale uno strumento come il *DDP*). Abbiamo informato di questi confronti, riportando passi di Benvenuto e di altri esegeti, per esteso o riassumendoli. Giunti ora alla conclusione, pensiamo di poter dire che l'ipotesi Benvenuto sembra confermata anche dagli elementi (inter)testuali, perché nella quasi totalità dei casi osservati è questo il filtro di lettura di cui recano traccia le scelte intertestuali di Boiardo, a livello di tessere impiegate così come di coordinate in cui inquadrare il materiale poetico alluso. Dato poi il principio di condivisione e *auctoritas* che caratterizzano la comunità discorsiva umanistica, crediamo che anche il pubblico ferrarese a cui

---

<sup>471</sup> Abbiamo voluto offrire un panorama il più ricco possibile, mettendo insieme nuovi raffronti e contatti già osservati in precedenza fra saggi e commenti – prevalentemente i casi non di repertorio –, ma soprattutto abbiamo cercato di inserire questo insieme di elementi in una visione ermeneutica dell'intertestualità che tenesse conto dei processi ricettivi, cioè del particolare contesto di lettura del testo modello. Siamo sicuri che tutto ciò potrà essere esteso, sia per quanto riguarda lo specifico delle riprese dantesche sia in altre direzioni: far interagire le riprese dalla *Commedia* con quelle di altra origine, precedenti e contemporanee, cercando di rendere conto delle molteplici risonanze ricettive e comunicative, anche perché la particolarità della memoria poetica boiardesca è proprio la commistione delle fonti, che non va però considerata solo come gioco di intarsi, i modelli assumono infatti valori concettuali pregnanti in base al modo specifico in cui sono stati letti, e allora anche le convergenze fra i vari modelli potrebbero esser valutate da una prospettiva affine a quella che è emersa nel corso di questa nostra indagine.

Boiardo si rivolgeva avesse familiarità con tale elemento di mediazione, e perciò doveva essere in grado di valutare quanto fatto dal poeta in base al sostrato di riferimento (la lettura su commento), che anche loro conoscevano.

Al di là della questione che potremmo forse definire attributiva (trovare conferme per capire quale Dante usavano Boiardo e il pubblico ferrarese), i capitoli di lavoro sulle opere dovrebbero poi aver mostrato in maniera sufficientemente chiara quegli aspetti del meccanismo comunicativo intertestuale, emersi nel corso dell'indagine e anticipati all'inizio del percorso in un quadro teorico di tipo semiotico (poi messo in relazione e calato nel contesto storico nella seconda parte del lavoro). L'idea di fondo è che se i commenti, in quanto letteratura erudita, rappresentano certo delle fonti, assolvono però anche ad un'altra funzione: osservati da un punto di vista pragmatico, rappresentano il *common ground*, offrono gli elementi di presupposizione su cui si basa il meccanismo comunicativo che consente di veicolare (da parte dell'autore) e recepire (da parte del lettore) il messaggio, come abbiamo visto nei diversi casi in cui l'impiego di determinate allusioni in un certo modo trova la sua motivazione valoriale proprio in come l'esegesi presentava il testo dantesco ai lettori del contesto ferrarese. La memoria poetica può esser vista anche come una strategia comunicativa, un particolare atto di enunciazione (scritta) che avviene in un preciso contesto storico, che condiziona il modo in cui il poeta e il suo pubblico incontrano il testo modello, attraverso filtri che per versi o scene particolari presentano nessi concettuali, collegamenti, interpretazioni, un patrimonio che poi nella mente dei lettori rimane associato al materiale poetico testuale, e quando il poeta allude a particolari tessere dantesche, si doveva riattivare quel *back ground*, in lui come produttore del messaggio e nel pubblico come ricevente.

SANGIRARDI 1998 aveva segnato un primo importante passo in avanti rispetto agli studi di impostazione strutturalista basati sulla lezione di Segre, andando oltre una considerazione esclusivamente tipologica e formale delle riprese, spesso ritenute anche prive di valore di senso nella costruzione del testo (per dirla con Blasucci, elementi testuali e non contestuali), al massimo elementi stilistici in sintonia tonale con determinate situazioni. Questo aspetto non va certo negato, ma non può esaurire la gamma di possibilità comunicative insite in una scelta poetica. La conclusione fondamentale di Sangirardi è il riconoscimento, per alcuni casi di intertestualità, della funzione di «accentuazione delle curve emotive [...] del discorso», strumento impiegato dallo scrittore per «intensificare il potenziale narrativo» di certi episodi, e dunque la memoria dantesca appare come «commento enfatico degli avvenimenti» (Ivi, 852). La *Commedia* non è assimilata solo secondo le modalità proprie del genere canterino, ma riveste un ruolo più importante nelle

strategie retoriche, per sottolineare certi valori insiti nei versi che il poeta rivolge ai suoi lettori. Quello che noi abbiamo voluto dimostrare è che, osservando il fenomeno intertestuale in una prospettiva pragmatico-semiotica, si può riconoscere in alcuni casi a queste strategie un significato non solo retorico-enfatico ma concettuale, che dipende dalla ricezione esegetica che ha portato a legare il testo ad alcune questioni ideologiche, ad alcuni temi, non solo su un piano di percezione generale, ma nell'interpretazione di singoli versi ed episodi.

L'approccio qui adottato cerca di prendere le distanze sia dallo storicismo erudito delle fonti sia dal formalismo strutturalista degli intertesti avulsi dalla storia, o meglio cerca di integrare le due direzioni facendole convergere in una prospettiva semiotica. Scuola erudita e scuola formale, poi, seguivano entrambe un approccio quantitativo: nel primo caso raccolta di informazioni per accumulo documentario, inteso come ricostruzione storica compiuta; e nel secondo accumulo di dati finalizzati a statistiche, frequenze d'uso e tipologie. Senza abbandonare la misura quantitativa – in tutte e due le forme –, da intendere come base di partenza solida per costruire un discorso, la prospettiva ricettiva permette però di ritrovare anche un principio guida qualitativo per la valutazione dei fenomeni di memoria poetica, nel loro spessore storico-culturale e comunicativo.

L'autore prima di essere produttore è ricettore, e ad altri ricettori si rivolge. Se vogliamo capire veramente il testo, il suo senso e cosa voleva trasmettere, dobbiamo interrogarci su questi aspetti. E così, anche i fenomeni intertestuali possono aver luogo solo a seguito di una precedente fase di lettura, sempre condizionata da più fattori, di cui dobbiamo tener conto: contesto, altri testi presenti, anche i vari paratesti. E fra i vari paratesti noi ci siamo concentrati sui filtri esegetici.<sup>472</sup>

Se può sembrare ovvio il fatto che un testo non giunga mai 'puro' ai lettori, ma sempre attraverso differenti forme di mediazione, meno scontata sembra sia stata negli studi la conseguenza che da ciò deriva, da elaborare soprattutto in termini semiotici: su questa mediazione si basano i concreti riusi poetici, e dunque le scelte testuali legate al rapporto con un modello. I commenti condizionano la trasmissione del messaggio da emittente a destinatario, determinano il valore attribuito ad una ripresa, o forme specifiche in cui viene declinata: scelte lessicali, connessioni fra canti, legami con particolari temi e questioni morali, magari servendosi anche di aneddoti o

---

<sup>472</sup> I commenti sono sì un genere, in particolare della letteratura erudita, ma forse pensare più che altro ad un genere paratestuale, e non testuale (considerazione che già aiuta a non chiudere questi oggetti nel concetto di fonti). Jauss poi parlava del sistema dei generi come filtro in questo senso: ogni testo, in base alla tradizione specifica a cui si richiama, viene recepito dai lettori in un determinato un orizzonte d'attesa, confermato o disatteso. Quello che abbiamo cercato di mostrare nelle pagine precedenti è che sulla ricezione di un'opera non influisce solo il filtro del sistema dei generi, ma anche altri elementi, come i paratesti, e nel caso specifico i commenti, cioè i paratesti esegetici, che condizionano gli aspetti di contenuto legati ai passi del testo che vengono ripresi e allusi (e anche qui, l'interpretazione con cui li si assimilava poteva poi essere disattesa o confermata).

immagini usate dall'esegeta. Tutto ciò vuol dire che ad essere assimilato è stato il diasistema testo-paratesto, opera-filtro, e che questo si attiva nei fenomeni di memoria poetica, per l'autore che scrive e per il pubblico che legge.

Tissoni Benvenuti, nel saggio sull'intertestualità cavalleresca, parlava di una moda del genere perché tutti conoscevano i testi modello, e dunque avevano una competenza che determinava continue risonanze davanti alle ottave boiardesche e alle allusioni di cui erano intessute. Questa è la situazione di una comunità discorsiva, e siamo consapevoli di quanto l'immaginario cavalleresco fosse pervasivo (così come altri modelli nel club bucolico quattrocentesco, e ancora Petrarca per la produzione lirica), ma anche con altre fonti si potevano avere rapporti comunicativi analoghi, seppur a intensità ridotta. Attorno a Dante non si crea una moda come quella cavalleresca, che esce addirittura dalla pagina scritta e pervade oggetti d'uso, arredi e onomastica, e nemmeno come quella petrarchesca. La *Commedia* rimane però modello trasversale fondamentale, incide in maniera circoscritta ma frequente, attraverso spie di lettura.<sup>473</sup> E se non abbiamo comunità culturali con un'entità analoga a quella petrarchesca, anche attorno al poema dantesco si coagulano esperienze di lettura condivisa, a partire dagli *studia* cittadini: abbiamo ricordato l'*Esposizione* del '59 – a cui Boiardo potrebbe benissimo aver assistito – che testimonia la familiarità con il poema, e soprattutto con il commento di Benvenuto da Imola (chiesto in prestito al signore per l'occasione dall'oratore incaricato), in uno spazio discorsivo che coinvolge intellettuali e poeti.<sup>474</sup>

Ricostruendo la lettura su commento abbiamo potuto capire cosa ha motivato certe scelte intertestuali di Boiardo, e dunque con quale valore aveva deciso di impiegare alcuni materiali danteschi. Pensiamo nella lirica ai contatti col canto decimo dell'*Inferno*, che trovano naturalmente una loro motivazione nella questione del dissidio fra Dante e Cavalcanti sul tema d'amore. Noi oggi sappiamo che questo aspetto era alluso, in modo velato, da alcuni elementi di quell'episodio della *Commedia*, ma Cavalcanti era un poeta noto per la sua natura filosofica, e anche i commenti a *Inf. X* non facevano cenni al tema erotico, eccetto nel caso del *magister* imolese, che vi fa chiaro riferimento in relazione alla canzone *Donna me prega*. E nel poema cavalleresco abbiamo visto più

---

<sup>473</sup> La pragmatologia dell'intertestualità che proponiamo (per riprendere la formula suggerita nell'introduzione) vorrebbe fare quello che, sul piano culturale, fa la microstoria di Ginzburg, e porsi dunque come un'ermeneutica del particolare, che a partire dalla traccia minima offre una visione del quadro più ampio, proprio perché va al di là del mero dato per capire le sue connessioni (in alcuni casi anche ramificate) con il contesto e le sue dinamiche.

<sup>474</sup> TISSONI BENVENUTI 2023, 214-215 infatti ricorda che il *Teseida* alla corte di Niccolò III era letto in gruppo ad alta voce e commentato, e dato che il commento di Bassi c'era, anche questo probabilmente doveva entrare nel dialogo. E lo stesso doveva valere allora anche per altri modelli poetici.

casi casi in cui la mediazione del commento ha svolto la stessa funzione, forse il più singolare, e anche divertente dal punto di vista delle scelte lessicali minute, è quello dell'onomastica diabolica, che fra imbrogli e battaglie si rifà alla variegata schiera armata di *Inf.* XXI per come viene presentata da Benvenuto. Ma il filtro esegetico ha agito in modo rilevante anche sul piano concettuale, morale e tematico, attraverso nessi e immagini che hanno inciso sulle riprese boiardesche. Pensiamo all'invidia come pestilenza cortigiana nel caso del volgarizzamento storiografico, o all'uso di Narciso fra lirica e poema per parlare della *vanitas*, dell'illusione a cui le passioni fanno cedere e che si contrappone ad un equilibrio misurato. Ma poi il commento si riattiva anche quando si tratta di riproporre al pubblico trame antiche, traducendo e adattando testi di altri per la scena: la storia narrata vede in gioco determinate questioni morali che anche Dante affrontava, e che il *Comentum* presentava secondo certe coordinate, e soprattutto servendosi di immagini molto particolari: e si riattiva tutto l'apparato morale di *Inf.* I, con le glosse e i loro collegamenti ad altri canti, ma anche l'aneddoto del tesoro nascosto sepolto, motivo presente anche altrove sì, ma in sintonia con l'esegesi che se ne serviva proprio per trattare il tema di Fortuna.

A guidare la memoria dantesca del conte di Scandiano è sempre un intento morale, che trova nel modello immagini e situazioni esemplari, e questo anche grazie alle glosse di Benvenuto, che aveva attuato una mediazione proto-umanistica (con tutti i limiti di ogni etichetta e scansione delle fasi culturali, come sempre), nel continuo dialogo coi testi classici da lui conosciuti, commentati, e richiamati per spiegare Dante. L'aspetto morale è emerso con maggior evidenza soprattutto nei luoghi allegorici dell'opera boiardesca, e ciò riguarda anche l'intertestualità. Vediamo questi aspetti ad esempio nell'*integumentum* pastorale, legato a questioni ideologiche pressanti e alla contingenza politica, dove poi i ruoli salvifici per riportare la corte alla sua condizione di serenità e gioia sono determinati per attribuzione mitologica, strategia che si serve di allusioni anche dantesche. Ma già prima, fra canzoniere e poema, avevamo trovato nuclei a carattere allegorico, con importanti riprese dalla *Commedia*, coagulate attorno ad alcune immagini fondamentali: la minaccia del serpente nascosto fra l'erba, Gerione, ma anche il Minotauro (connesso al mostro di *Inf.* XVII e al tema del labirinto). E in molti di questi casi, il commento di riferimento – come una rete a più nodi, in cui si incontrano diversi vettori – ci restituisce i nessi del poema dantesco con altre opere letterarie (pensiamo in particolare a Virgilio, e poi ad altri autori classici come Ovidio, Claudiano etc.), altri modelli per Boiardo, ripresi insieme a Dante e in dialogo con Dante. Ad esempio, un caso particolarmente interessante, che ha attraversato in modo 'carsico' le nostre pagine, è quello che unisce l'influenza di *Par.* III, il *topos* aureo e il modello virgiliano. Se Boiardo riprende l'incipit del

canto paradisiaco in apertura del suo canzoniere – anche in relazione al clima bucolico che aveva caratterizzato le prime fasi della storia sentimentale con Antonia –, l’esegesi legava quel verso alle atmosfere edeniche, e anche alla *Buc.* IV (menzionata proprio in quelle glosse da Benvenuto), dove il tema era proprio il ritorno dell’età felice grazie alla sconfitta del serpente. Quando, nel corso degli *A. L.*, il poeta dovrà rappresentare il venir meno dell’illusione di felicità, e perciò dovrà negare l’inizio del percorso, ricorrerà proprio all’immagine del serpente fra l’erba, certo tradizionale, virgiliana e dantesca insieme (in *Purg.* VIII). E si vede, così, alla base delle diverse scelte poetiche un denso sostrato ricettivo, costruito da molteplici stimoli, che però, a livello concettuale e ideologico, potevano anche trovare – per i lettori del tempo – un momento di sintesi nel filtro ricettivo, in vari luoghi del *Comentum* dell’imolese e, in modo particolare, nelle glosse a *Par.* III, dove, come abbiamo visto, modello virgiliano e relativo immaginario, *topos* aureo, e aspetti tematici importanti convergevano, e instauravano rimandi reciproci, e offrivano allora ad un autore così come al suo pubblico dotto un punto di riferimento valoriale.

Crediamo poi che dal nostro percorso si possa anche intuire uno sviluppo del dantismo di Boiardo nel tempo. La prima produzione volgare – I libro del poema e fasi iniziali della stesura del canzoniere – mostra sì presenze dantesche, anche importanti, ma nel complesso meno marcate dall’azione del filtro ricettivo di quanto non avverrà in seguito. Questo potrebbe anche essere legato alla necessità di maturare pienamente il distacco dalla precedente fase poetica in latino, verso una maggior autonomia creativa e compositiva. Ma ci sembra che l’evoluzione coincida anche con il passaggio del potere da Borso ad Ercole, membro di casa d’Este a cui Boiardo era stato da sempre particolarmente legato (a lui erano dedicate le opere latine):<sup>475</sup> col nuovo signore e la sua politica culturale le istanze morali si fanno più forti. E così, attorno alla metà degli anni ’70, il dantismo sembra assumere uno spessore più significativo dal punto di vista ideologico.

La prima parte del poema era nata sotto Borso, grande mecenate attento però soprattutto alla letteratura di intrattenimento, alla moda cavalleresca (con i percorsi di formazione sì, ma immediati, quasi elementi da repertorio). L’interesse romanzesco di quegli anni segna le ottave del primo libro dell’*Inamoramento*, più attente alle dinamiche delle venture, e debitrice verso opere come la *Spagna* o l’*Inamoramento de Carlo Mano*, veri e propri ipotesti nella costruzione di determinate scene ed episodi. Alcuni momenti mostrano già riprese dantesche, anche per quanto riguarda l’azione svolta

---

<sup>475</sup> Sullo stretto rapporto fra Ercole e Boiardo, anche in relazione alle esigenze di politica culturale, si era già espresso BERTONI 1904, nei capitoli iniziali. Ma sui rapporti fra principe e cultura, sul ruolo attivo dei letterati alla propaganda e alla politica culturale, come ruolo nel governo della signoria, si veda anche FOLIN 2001, 214-285.



dal commento, ma in realtà non possiamo dire nulla circa la loro presenza fin dalla prima redazione o meno (inserimenti in revisione per la *princeps* dei primi due libri a inizio anni '80?), perché non abbiamo testimoni che riportino il solo primo libro anteriormente alla composizione del II e alla successiva pubblicazione unitaria. Comunque, è all'interno di canzoniere e poema, nello sviluppo interno delle due opere, che avviene il passaggio, maturato e espresso in particolare in quelle sezioni qui da noi isolate nel capitolo allegorico.

Sotto Ercole gli interessi morali nella politica culturale di corte diventano più manifesti e coinvolgono i dotti al servizio del signore anche nella centralità di nuovi generi, fra quelli più amati dal duca: storiografia, teatro e narrativa di formazione. Anche le scelte poetiche – pure quelle intertestuali – recano traccia di questi atteggiamenti, legandosi ad aspetti e temi morali cari al signore, in alcuni casi addirittura a questioni storico-politiche, come nelle egloghe. E la lettura di Dante non rimase estranea a tutto ciò, per quanto ci manchino documenti specifici, da confrontare ad esempio con il testo dell'*Esposizione* del '59. Ma pensiamo che l'intensificarsi del confronto di un autore come Boiardo rappresenti comunque un elemento interessante da un punto di vista indiziario.

Il percorso che nel tempo porta Boiardo ad attivare in modo più incisivo il diasistema dantesco opera-filtro vede comunque la continuità su un tema, su quel mito fondamentale per l'ideologia umanistica a cui più volte abbiamo fatto riferimento: l'età dell'oro, lo spazio bucolico che, dopo i secoli medievali, fa ritorno nel mondo delle corti, anche se spesso è messo in crisi. Il poeta fa riferimento a queste immagini per trattare varie questioni, dall'amore alla politica al rapporto con le ricchezze. E il confronto con il *topos* avviene anche in chiave dantesca, ritornando ai luoghi della *Commedia* in cui il tema emergeva nelle sue diverse declinazioni, e anche i commenti, come abbiamo visto, giocano un ruolo fondamentale, nel consegnare il valore di certi passaggi, nel proporre connessioni fra canti secondo. Il mito aureo appare come illusione irrealizzabile in campo erotico, con l'amante che sarà alla fine costretto a scontrarsi con la dura realtà, ad abbandonare le speranze sentimentali per cercare la salvezza morale nell'equilibrio e nel pentimento. Nella raccolta di egloghe il mito bucolico è invece assunto come aspirazione, desiderio di ricomposizione della pace e dell'armonia, per una vita politica all'insegna dell'equilibrio, una corte dunque che possa garantire la virtù e i valori cortesi.

Su questo tema centrale, Boiardo tiene uniti vari punti della sua riflessione e delle sue opere, con questioni ripetute e ritorni di uno stesso riferimento dantesco, indice di vicinanza concettuale e/o prossimità di lavoro fra diversi momenti della sua produzione: ad esempio *Purg.* VIII fra

canzoniere e poema; *Inf.* XXVII che entra in gioco in alcuni canti cavallereschi e anche nel caso di un volgarizzamento; e altri casi abbiamo visto fra i diversi passi analizzati. I nuclei ideologici passano da un'opera all'altra, e guardano all'autorità della *Commedia* come punto di riferimento morale costante nella riflessione di Boiardo, sul suo tempo e sui vari aspetti legati alla vita di corte.





# INDICI

## INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

<u>Figure 1 e 2</u> : Estense alfa. g. 6. 22 (Ita. 196), <i>Commedia</i> con commento di Pietro Alighieri, carta con incipit del poema e carta con incipit del commento.....	24
<u>Figura 3</u> : BnF Italien 81 carta 12v, <i>Dittamondo</i> con commento di Guglielmo Capello.....	25
<u>Figura 4</u> : Marciano It. IX, 692 carta 7r, <i>Commedia</i> con commento di Benvenuto da Imola.....	26
<u>Figura 5</u> : Ambrosiano D 524 inf. carta 6v, <i>Teseida</i> con commento di Pier Andrea de' Bassi.....	26
<u>Figura 6</u> : BnF Italien 77 carta 13v, <i>Commedia</i> con commento di Benvenuto da Imola.....	27
<u>Figura 7</u> : Bnf It. 78, carta con l'incipit della <i>Commedia</i> col commento di Benvenuto da Imola reso in volgare.....	40
<u>Figura 8</u> : <i>Teseida</i> col commento di Bassi, stampa di Agostino Carnerio a Ferrara nel 1475, esemplare della Biblioteca universitaria Alessandrina di Roma, carta 5r.....	45

## INDICE DEI NOMI DI PERSONA

Non menzioniamo Dante e Boiardo, presenti sostanzialmente in ogni pagina. I riferimenti segnalati in questo indice per Benvenuto includono anche i brani del *Comentum* citati nel lavoro, per i quali non diamo riferimenti specifici qui, perché dipendono sempre da specifici versi danteschi menzionati in prima battuta.

*Abbamonte, Giancarlo*: 24 n.

*Acciarino, Damiano*: 12 n., 34 n., 104 n., 115 n.

*Acocella, Mariantonietta*: 46 n., 47 e n., 66 n., 67 n., 68 n., 149 n., 150 n., 188 n., 190 n.

*Albanese, Gabriella*: 31 n., 38 n., 39, 40 n., 62 n.

*Alberti, Leon Battista*: 63, 75, 89, 151 n., 159 n., 165 n., 190 n.

*Alberto d'Asburgo*: 167 n.

*Alexandre-Gras, Denise*: 57 n., 58 e n., 95 n.

*Alfonso duca di Calabria*: 168 n., 169 n., 175 n., 176 e n., 180 n., 182, 183 e n.

*Alighieri, Jacopo*: 39 n.

*Alighieri, Pietro*: 24, 33, 34, 39 e n., 83, 114 n., 115 n., 120 n., 128, 130 n., 141, 151 n., 157 n., 159, 167 n., 168 n., 171 n., 172 n., 176 n., 177 n., 179 n., 181, 189 n., 212 n.

*Altamura, Antonio*: 31 n.

*Anceschi, Giuseppe*: 83 n.

*Angiolieri, Cecco*: 43 n.

*Anselmi, Gian Mario*: 21 n., 83 n.

*Antiseri, Dario*: 6 n.

*Apollinare, Sidonio*: 177 n.

*Aprile, Marcello*: 46 n.

*Apuleio, Lucio*: 29 n., 36, 46 e n., 56, 66, 67 e n., 71, 74, 140 n., 149 e n., 151 n., 152, 185, 186 n., 190 n.

*Ariosto, Ludovico*: II e n., V n., 2 e n., 3 n., 12 n., 16 n., 39, 60 e n., 126

*Arendholz, Jenny*: 9 n.

*Arzocchi, Francesco*: 41, 49, 50, 55 n., 63, 64 e n., 163 n., 172 n., 177 n., 178

*Augusto, Ottaviano*: 46

*Avellini, Luisa*: 21 n.

*Azzetta, Luca*: 136 n.

*Bachtin, Michail*: 9 n.

*Baldassari, Gabriele*: 55 n., 57 n., 58 e n., 76 n., 84 n., 89 n., 93 n., 94 n., 97 n.

*Bambagioli, Grazioli*: 39

*Banella, Laura*: 42 n.

*Barański, Zygmunt G.*: 31 n., 34 n., 71 n.

*Barney, Stephen A.*: 100 n.

*Bartoli, Lorenzo*: 2 n., 5 n.

*Bartolomeo, Beatrice*: 74 n.

*Bartolomeo da Castel della Pieve*: 43 n.

*Bartolomeo de' Bartoli*: 149 n.

*Baruffini, Giorgio*: 32 n.

*Barzizza, Gasparino*: 23 n.

*Barzizza, Guiniforte*: 22, 23 n., 31 n.

*Basile, Bruno*: 154 n.

*Basile, Maria Adelaide*: 165 n.

*Battera, Francesca*: 12 n., 49 n., 50 n., 55 n., 63 n., 64 n., 102 n., 134 n., 140 n., 165 n., 173 n.

*Beatrice d'Este*: 174 n.

*Beccari, Antonio*: 31 n., 53 n., 87 n., 88 n., 166 n.

*Beccaria, Gian Luigi*: II n.

*Bellomo, Saverio*: 21 n., 30 n., 37 n., 171 n.

*Bembo, Pietro*: 42, 43, 53 e n., 89

*Benivieni, Girolamo*: 49, 64 n., 177 n., 178 n., 184 n.

*Bernardelli, Andrea*: 6 n.

*Bertelli, Sandro*: 33 n., 38 n., 39 e n., 40 n.

*Berti, Ernesto*: 47 n.

*Bertoldi, Giovanni da Serravalle*: 31 n.

*Bertoni, Giulio*: 22 n., 27 n., 32 n., 33 e n., 34 n., 35 n., 36, 37 n., 44 n., 45 n., 50 n., 136 n., 214 n.

*Bessi, Rossella*: 23 n.

*Bianco, Franco*: 15 n.

*Bigi, Emilio*: 63 n., 76 n., 88 n.

*Black, Robert*: 21 n.

*Blasucci, Luigi*: 3 n., 61 n., 215

*Boccaccio, Giovanni*: 13 n., 23, 27, 31, 34, 39 e n., 44 n., 46 e n., 62, 67, 83 n., 89, 95 n., 104 n., 115 n., 119 n., 125 n., 134 n., 136, 140 n., 151 n., 165 n., 177 n., 189 n., 201 n.

*Boccassini, Daniela*: 109 n.

*Boezio, Severino*: 65 n., 158, 189 e n.

*Boiardo, Feltrino*: 22, 29 e n., 32 n., 46 e n.

*Bordon, Benedetto*: 186 n.

*Borsellino, Nino*: 178 n.

*Borso d'Este*: 23, 30, 32 n., 33, 35, 37 n., 50, 59, 71 n., 108, 168 n., 212, 214

*Bosisio, Matteo*: 31 n., 67 n.

*Bottari, Guglielmo*: 31 n.

*Bozzola, Sergio*: 42 n.

*Bracciolini, Poggio*: 83 n.

*Branca, Vittore*: 55 n.

- Brancati, Francesco*: 60 n.
- Bregoli-Russo, Mauda*: 63 n., 102 n., 185 n.
- Brendel, Elke*: 9 n.
- Brown, Alison*: 83 n.
- Brownlee, Kevin*: 146 n.
- Bruni, Leonardo*: 29
- Bruscagli, Riccardo*: 50 n.
- Bublitz, Wolfram*: 9 n.
- Buoninsegni, Iacopo Fiorino de'*: 49, 55 n., 64 n., 80 n., 82 n., 103 n., 105, 166 n., 173 n., 175 n., 177 n., 178 n.
- Buti, Francesco*: 39, 130 n., 179 n., 181
- Cabani, Maria Cristina*: 2 n., 55 n.
- Caccamo, Angelo Pietro*: 61 n., 133 n., 134 n., 138 n., 143 n.
- Caccia, Natale*: 47 n.
- Cadioli, Alberto*: 8 n.
- Camangiarini (o Comanzarini), Iacopo*: 32 e n.
- Cambiatore, Tommaso*: 35 n.
- Camboni, Maria Clotilde*: 2 n.
- Cabrini, Anna Maria*: 64 n.
- Cannata, Nadia*: 42 n.
- Canova, Andrea*: 27 n., 44 n., 50 n., 110 n., 114 n., 146 n.
- Capelli, Roberta*: 42 n., 46 n.
- Capello, Guglielmo*: 21 n., 23 e n., 24, 25, 27 n., 32 e n., 33, 44 e n., 53 n., 154 n.
- Capitani, Ovidio*: 176 n.
- Cappelli, Adriano*: 33 n., 44 n., 50 n.
- Carapezza, Sandra*: 31 n.
- Carbone, Ludovico*: 30 e n., 33 e n., 37 n., 65 n., 82, 127 n.
- Cardini, Roberto*: 31 n.
- Carnerio, Agostino*: 45
- Carrai, Stefano*: 29 n., 30 n., 63 n., 64 n., 125 n., 164 e n.
- Carrara, Enrico*: 62 n., 63 n., 177 n.
- Casaccia, Michele*: 172 n.
- Casella, Maria Teresa*: 21 n.
- Cavalcanti, Guido*: 43 n., 74 n., 87, 90 e n., 91 e n., 166 n., 219
- Cavallari, Elisabetta*: 29 n.
- Cavallo, Jo Ann*: 60 n., 104 n., 110 n., 112 n., 119 n., 123 n., 124 n., 126 n., 137 n., 139 n., 140 n., 142 n., 144 n.
- Cavazzuti, Giuseppe*: 32 n.
- Cazzato, Matteo*: II n., 12 n., 61 n.
- Cesare, Nappi*: 41 n.
- Chiappini, Luciano*: 37 n., 158 n.
- Chiromono, Matteo*: 33, 41
- Cicerone, Marco Tullio*: 23 n.
- Cieco, Niccolò*: 43 n.
- Cino da Pistoia*: 43 n.
- Clark, Herbert H.*: 10 n.
- Claudiano*: 152 e n., 157
- Collenuccio, Pandolfo*: 67 n.
- Coluccia, Chiara*: 38 n.
- Comboni, Andrea*: 57 n., 62 n.
- Compagni, Dino*: 56 n.
- Comparetti, Domenico*: 62 n.
- Confalonieri, Corrado*: 144 n.
- Conte, Gian Biagio*: 6 e n., 7 n., 52 n.
- Contini, Gianfranco*: II n., 17 n., 45 n., 146 n.
- Coppetta, Francesco*: 150 n.
- Cornazzano, Antonio*: 31 n., 57 n., 67 n.
- Cornish, Alison*: 165 n.
- Correggio, Niccolò da*: 28 n., 57 n., 63 n., 77 e n., 78 n., 80 n., 83, 84 n., 89 n., 90 n., 94 n., 96 n., 99 n., 101 n., 105 n., 149 n., 150 n., 151 n., 158 n., 162 n., 163 n., 166 n., 173 n., 174 e n., 175 n., 176 n., 178 n., 181 n., 184 n., 185
- Corsaro, Antonio*: 185 n., 187 n.
- Corsi, Giuseppe*: 21 n., 23 n., 44
- Cortesi, Maria Rosa*: 66 n.
- Corti, Maria*: IV n., 4 n., 5 e n., 8 n., 9 n., 11 n., 15 n., 49 n., 53 n., 55 n., 62 n.
- Cosmico, Niccolò Lelio*: 37 n., 57 n., 67 n.
- Costa, Gustavo*: 65 n., 170 n.
- Cossutta, Fabio*: 46 n., 74 n., 76 n., 125 n., 136 n., 137 n.
- Cracolici, Stefano*: 23 n.
- Cremante, Renzo*: 3 n., 60 e n., 61 e n., 110 n., 135 e n., 141 n.
- Crisolora, Manuele*: 46, 47 n.
- Culler, Johnatan*: 10 n.
- Curti, Elisa*: 3 n., 12 n., 31 n., 124 n.
- D'Ascoli, Cecco*: 31 n., 159 n.
- Da Carpi, Giovanni*: 30, 42
- Da Cessole, Iacopo*: 120 n.
- Da Spira, Vindelino*: 30 n.
- Danzi, Massimo*: 55 n., 62 n., 90 n.
- De André, Fabrizio*: II n.
- De Angelis, Violetta*: 11 n., 20 n.
- De' Bassi, Pier Andrea*: 21 n., 23 e n., 26, 44, 45 n., 53 n., 92 e n., 113 n., 117 n., 128, 210 n.
- De Capitani, Patrizia*: 109 n.
- De Jennaro, Pietro*: 49 n., 96, 173 n., 178 n.
- de Meo-Ehlert, Mirtha*: 42
- De Petris, Alfonso*: 31 n.

- De Robertis, Domenico*: 49 n., 54 n., 62 n.
- Degl'Innocenti, Luca*: 50 n.
- Degli Uberti, Fazio*: 23, 26 n., 31 n., 43 n., 44 e n., 93 n., 127, 153, 154 n., 156, 157 e n., 159 n., 171 n.,
- Del Garbo, Dino*: 92 n.
- Della Guardia, Anita*: 22 n., 188 n.
- Decembrio, Angelo*: 21, 22 n., 27, 29, 46
- Delcorno Branca, Daniela*: 3 n., 12 n., 29 n.
- Dionisotti, Carlo*: 29 n., 34 n., 49 n., 50 n., 53 n., 66 n.
- Donato, Elio*: 21, 27, 65 n., 187, 188 n.
- Donnarumma, Raffaele*: 124 n., 125 n.
- Dronke, Peter*: 101 n.
- Ducati, Alice*: 91 n.
- Duchessa Eleonora*: 158 n.
- Epicuro*: 81 n., 96
- Ercole d'Este*: 23 n., 25 n., 30 e n., 32 n., 34, 35, 37 e n., 42, 44, 45, 66 n., 67 e n., 148, 154, 161 e n., 166 n., 168 n., 170 n., 174 e n., 176, 181 n., 182, 183, 185, 212, 213, 214 n.
- Erotodo*: 66
- Facini, Laura*: 57 n.
- Fanfani, Pietro*: 35 n.
- Fatini, Giuseppe*: 31 n., 32 n., 33 n., 35 n., 37 n., 168 n.
- Fava, Domenico*: 38, 41 n.
- Favaretto, Matteo*: 46 n., 56 n.
- Federico da Montefeltro*: 25 n.
- Feliciano, Felice*: 42, 43 n.
- Fenzi, Enrico*: 91 n.
- Ferrari, Fulvio*: 100 n.
- Ficino, Marsilio*: 12 n., 31 e n., 84 n.
- Filelfo, Francesco*: 23, 31 n., 43
- Filippo Beroaldo Il Vecchio*: 21 n.
- Filippo da Reggio*: 31 n.
- Fiorentini, Luca*: 101 n.
- Fiorilla, Maurizio*: 46 n.
- Foffano, Francesco*: 60 n., 61 n., 109
- Folena, Gianfranco*: 66 n.
- Folin, Marco*: 214 n.
- Fornasiero, Serena*: 49 e n., 55 n.
- Fornero, Giovanni*: 6 n., 16 n.
- Forni, Giorgio*: 67 n.
- Fortini, Pietro*: 150 n.
- Foscolo Benedetto, Luigi*: 45 n.
- Francalanci, Leonardo*: 23 n.
- Franceschetti, Antonio*: 185 n.
- Frasso, Giuseppe*: 32 n.
- Fulgenzio*: 148
- Fumagalli, Edoardo*: 12 n., 46 n., 47, 56 n., 66 n., 67 n., 150 n., 176 n.
- Gadamer, Hans-Georg*: 8 n., 15 n., 16 n.
- Gaisser, Julia Haig*: 46 n., 149 n.
- Galbiati, Roberto*: 60 n., 110 n., 112 n., 117 n., 123 n., 137 n., 138 n., 140 n., 144 n., 146 n.
- Galeotto del Carretto*: 67 n., 150 n., 151 n., 186 n., 187 n., 191 n., 193 n., 194, 195 n., 196 n., 202 n., 204 n.
- Galli, Angelo*: 97 n.
- Gallo, Filenio*: 49 n., 97, 166 n., 173 n., 177 n., 178 n., 184 n.
- Gardner, Edmund G.*: 22 n., 35 n., 176 n.
- Gargano, Antonio*: 57 n.
- Gasti, Fabio*: 154 n.
- Genette, Gérard*: III, 3 n., 13 n., 52 n.
- Ghisalberti, Fausto*: 49 n., 65 n.
- Giannantonio, Pompeo*: 101 n.
- Gianotti, Gian Franco*: 46 n.
- Gilson, Simon*: 13 n., 14 n., 31 n.
- Ginzburg, Carlo*: III n., 4 n., 217
- Giovanni del Virgilio*: 62
- Girolla, Pia*: 35 n.
- Giunta, Claudio*: 2 n.
- Giusto de' Conti*: 43 e n., 53, 57 e n., 63, 64 n., 74 e n., 75 e n., 77, 78 n., 85, 86 n., 87 n., 89 e n., 90 n., 93 n., 94 n., 95, 96, 97 e n., 104 e n., 108, 164 n., 165 n.
- Golinelli, Paolo*: 176 n.
- Grafton, Anthony*: 11 n., 20 e n., 21 n.
- Gragnolati, Manuele*: 135 n.
- Grendene, Filippo*: IV n., 2 n., 3 n., 6 n., 16 n.
- Grignani, Maria Antonietta*: 49 n.
- Grimaldi, Marco*: 42 n.
- Gritti, Valentina*: 31 n., 66 n., 67 n.
- Guarino, Battista*: 30 e n., 185
- Guarino Veronese*: 21 e n., 25 n., 29, 30 e n., 32, 42, 46, 47, 50, 154 n.
- Guillaume de Loris*: 146 e n.
- Guglielmo di Malmesbury*: 119 n.
- Guinizzelli, Guido*: 74 n.
- Guthmüller, Bodo*: 166 n.
- Haber, Judith*: 65 n.
- Hadzsits, George Depue*: 83 n.
- Hankey, A. Teresa*: 47 n.
- Harris, Neil*: 50, 74 n.
- Hempfer, Klaus W.*: 8 n., 11 n., 13 n., 14 n., 15 e n., 16 e n., 52 n.
- Hirsch, Eric Donald*: 15 n.



- Hoffman, Donald L.*: 55 n.
- Hollander, Robert*: 101 n.
- Holub, Robert C.*: 8 n.
- Holtz, Louis*: 24 n.
- Houghton, Luke*: 170 n.
- Huss, Bernard*: 15 n., 23 n.
- Ilicino, Bernardo*: 23 e n., 49 n.
- Infurna, Marco*: 59 n.
- Innocenzo VII*: 168 n.
- Iser, Wolfgang*: 8 n., 9 n.
- Jacomuzzi, Angelo*: 5 n.
- Jacopo de Comanzarini*: 30
- Jauss, Hans Robert*: III e n., 7, 8 n., 11 n., 13 e n., 15 n., 16 n., 30 n., 52 e n., 210 n.
- Jean de Meun*: 146
- Johnson, Michael*: 9 n.
- Jucker, Andreas*: 9 n.
- Kablitz, Andreas H.*: 8 n.
- Kant, Immanuel*: 15 n.
- Keniston, Hayward*: 62 n.
- Kircher, Timothy*: 15 n.
- Kristeller, Paul Oskar*: 11 n., 20 n., 29 n.
- Kristeva, Julia*: 5 e n., 6 n., 9 n., 10 n.
- Lacroix, Jean*: 130 n.
- Lana, Giacomo della*: 30 n., 31 e n., 33, 34, 35, 83, 98 n., 111 n., 114 n., 115 n., 128, 130 n., 141, 151 n., 157 n., 159, 168 n., 176 n., 179 n., 181, 189, 190, 202
- Landino, Cristoforo*: 12 n., 13 n., 31 n., 33, 34, 37, 41, 64 n., 78 n., 83, 88 n., 91 n., 98 n., 111 n., 114 n., 115 n., 120 n., 130 n., 131 n., 151 n., 157 n., 167 n., 168 n., 169 n., 171 n., 179 n., 181 n., 191 n., 201 n., 202 n., 214 n.
- Lattanzio*: 154 e n., 157
- Leonello D'Este*: 22, 59
- Leoniceno, Niccolò*: 47 e n., 185, 186 n., 187 n., 191 n., 193 n., 194, 196 n., 197 n., 199 n., 202 n., 203 n.
- Limentani, Alberto*: 59 n., 124 n.
- Lo Monaco, Francesco*: 11 n., 20 n.
- Lohse, Rolf*: 67 n.
- Looney, Dennis*: 66 n., 148 n.
- Lord, Mary Louise*: 49 n.
- Lorenzo de' Medici*: 64 n., 97 n., 177 n., 178 n.
- Lucano, Marco Anneo*: 21 n., 30 n., 32, 35 n., 65 n., 127 n., 177 n.
- Luciano di Samosata*: 46, 47 e n., 57, 66, 67 n., 71, 185, 187, 188, 190 e n., 192, 193 n., 200, 204
- Lucrezio, Tito Caro*: 83 n., 172 n.
- Luscio*: 187, 188
- Macrobio*: 65 n., 179, 183 n.
- Malinverni, Massimo*: 57 n., 58 n., 74 n.
- Malpigli, Niccolò*: 43 n., 44, 85 n., 93 e n.
- Mangiatroia, Jacopo*: 91 n.
- Maramauro, Guglielmo*: 157 n., 189 n.
- Marcon, Susy*: 40 n.
- Marinelli, Peter V.*: 62 n.
- Marino, Giovan Battista*: 150 n.
- Marrone, Gianfranco*: 4 n.
- Marsh, David*: 47 n.
- Marshall, Catherine R.*: 10 n.
- Marziano Capella*: 148
- Massimo, Valerio*: 21 n.
- Matarrese, Tina*: 60 n., 61 n., 184 n.
- Matilde di Canossa*: 175, 176 n.
- Mattioli, Emilio*: 47 n.
- Mazzacurati, Giancarlo*: 57 n.
- Mazzoni, Guido*: 63 n.
- Mazzotta, Giuseppe*: 101 n.
- Mechanic, Rebecca Ann*: 138 n.
- Mehltretter, Florian*: 53 n., 74 n., 76 n.
- Meibauer, Jörg*: 9 n.
- Melli, Elio*: 55 n.
- Meneghetti, Maria Luisa*: 14 n.
- Mengaldo, Pier Vincenzo*: 30 n., 57 e n., 58, 60 n., 74 n.
- Mercati, Angelo*: 30 n.
- Mercuri, Roberto*: 170 n., 202 n.
- Merlini, Ilaria*: 50 n.
- Mey, Jacob*: 9 n.
- Mezzetti, Corinna*: 33 n., 37 n., 158 n.
- Micocci, Claudia*: 93 n., 121 n., 123 n.
- Miele, Manuela*: 58 n., 75 n., 83 n., 85 n.
- Milano, Ernesto*: 31 n.
- Milton, John*: 3 n.
- Montagnani, Cristina*: 12 n., 21 n., 23 n., 27 n., 45, 54 n., 75 n., 83 n., 92 n., 102 n., 114 n., 117 n., 123 n., 140 n., 167 n., 172 n., 177 n.
- Morena, Andrea*: 44 n.
- Moretti, Walter*: 46 n., 137 n.
- Mossi, Maria Paola*: 37 n.
- Murgia, Giulia*: 55 n.
- Murrin, Michael*: 60 n., 100 n., 102 n., 112 n.
- Nepote, Cornelio*: 66, 72 n., 159 n.
- Newmark, Peter*: 56 n.
- Niccolò II d'Este*: 25 n., 34
- Niccolò III d'Este*: 23 n., 40, 44, 45, 92, 158 n., 218 n.

- Norrik, Neal R.*: 9 n.
- Nuvoloni, Filippo*: 43 n.
- Omero*: 7 n., 112 n.
- Orr, Mary*: 6 n.
- Ossola, Carlo*: 3 n.,
- Ovidio, Publio Nasone*: 84 n., 92 n., 140 n., 144, 156, 167 n., 172 n.
- Palmer, Ada*: 83 n.
- Panetti, Battista*: 37 n., 57 n.
- Pantani, Italo*: 22 n., 29 n., 43 n., 53 n., 63 n., 64 n., 75 n., 104 n.
- Paolazzi, Carlo*: 25 n., 37 n.
- Pasquali, Giorgio*: 6 n., 10 e n,
- Pasquini, Emilio*: 79 n., 85 n.
- Pazzaglia, Mario*: 34 n.
- Petrarca, Francesco*: 14, 21 n., 23, 27, 31 n., 32, 42, 43 e n., 52, 53 n., 54 n., 55 n., 57, 64 n., 74 e n., 75 e n., 76, 77 n., 84 e n., 86 n., 87 n., 90 n., 92 n., 93 n., 95 n., 104 e n., 115 n., 138 n., 142 n., 159 n., 173 n., 209
- Pich, Federica*: 15 n.
- Picone, Michelangelo*: 60 n., 94 n., 102 n., 136 n., 146 n.
- Pilkington, Adrian*: 9 n.
- Pittorio, Ludovico*: 30 n.
- Plauto, Tito Maccio*: 67 n., 185
- Plinio il Vecchio*: 154 e n., 155, 157 n.
- Poggioli, Renato*: 62 n., 65 n., 170 n.
- Polcri, Alessandro*: 119 n.
- Poliziano, Agnolo*: 3 n., 12 n., 31 e n., 64 n., 165 n., 172, 173 e n., 196 n.
- Ponchia, Chiara*: 41 n.
- Pontari, Paolo*: 31 n., 38 n., 39, 40 n., 62 n.
- Ponte, Giovanni*: 63 n., 64 n., 102 n., 142 n., 154 n., 168 n., 177 n., 184 n., 185 n.
- Prisciani, Pellegrino*: 34 n.
- Prisciano*: 148
- Probo, Emilio*: 66
- Procaccioli, Paolo*: 31 n.
- Properzio, Sesto*: 93 n.
- Prosperi, Valentina*: 83 n.
- Pucci*: 31 n.
- Pulci, Bernardo*: 49 , 62 n.
- Pulci, Luigi*: 2 n., 63 n., 125 n., 192 n.
- Pulsoni, Carlo*: 42 n.
- Quilligan, Maureen*: 100
- Quondam, Amedeo*: 50 n.
- Ragni, Eugenio*: 46 n.
- Ragone, Franca*: 56 n.
- Raimondi, Ezio*: 21 n.
- Rajna, Pio*: 60
- Rambaldi, Benvenuto da Imola*: V, 12 n., 21 n., 23, 25 n., 26, 27 e n., 31 e n., 32, 33 e n., 34, 35 e n., 36, 37 e n., 38, 39, 40 e n., 41, 48, 49 e n., 64 n., 65 e n., 77, 78 e n., 81, 82, 83, 85 n., 88, 91 e n., 92, 96 n., 98 e n., 101 e n., 104 e n., 107 n., 108 e n., 109, 111 n., 113 e n., 114, 115 e n., 116, 119 e n., 120, 125, 127 e n., 128, 130 e n., 131 e n., 132 e n., 134 n., 135 n., 136 n., 137, 138, 141, 142 e n., 149 n., 151, 152, 153, 155 n., 156, 157 e n., 159, 163 e n., 166, 167 e n., 168 e n., 169 e n., 170 n., 171 e n., 174 n., 175 e n., 176 n., 177 n., 179 e n., 181 n., 182 e n., 183 e n., 187 n., 189, 190 e n., 192 n., 196 e n., 198, 199 n., 201 n., 202 e n., 203, 204, 210, 211, 214 n.
- Razzoli, Giulio*: 60 n.
- Reichenbach, Giulio*: 46 n., 124 n., 134 n.
- Renzi, Lorenzo*: 59 n.
- Resta, Giovanni*: 31 n.
- Restaino, Franco*: 6 n.
- Richardson, Brian*: 24 n.
- Ricobaldo da Ferrara*: 47, 48, 66, 71, 74, 153, 154 e n., 157 e n., 158 n.
- Rizzi, Andrea*: 48 n.
- Roddewig, Marcella*: 25 n., 31 n., 38 n., 39
- Romanini, Fabio*: 66 n.
- Romano, Egidio*: 91 n.
- Roncaglia, Aurelio*: 59 n.
- Ross, Charles Stanley*: 121 n.
- Rossi, Luca Carlo*: 38 n.
- Rossi, Luigi Enrico*: 53 n.
- Rossi, Michele*: 25 n.
- Rozzoni, Alessandra*: 95 n.
- Ruggieri, Federico*: 42 n.
- Ruggieri, Ruggero M.*: 60 n., 136 n.
- Russo, Sergio*: 56 n.
- Sabbadini, Remigio*: 154 n.
- Salutati, Coluccio*: 180 n.
- Salvatore, Tommaso*: 42 n.
- Samuel, Irene*: 3 n.
- Sandeo, Ludovico*: 31 n., 57 n.
- Sandkühler, Bruno*: 22 n.
- Sangirardi, Giuseppe*: 61 e n., 136 n., 140 n., 207, 208, 215 n.
- Sannazzaro, Jacopo*: 55 n., 63
- Santagata, Marco*: 53 n.
- Sant'Agostino*: 77 n.
- Santoro, Marco*: 30 n.
- Saussure, Ferdinand de*: 5 n.
- Savonarola, Michele*: 159 n.
- Scaiola, Guido*: 90 e n., 105 n.
- Scarlatti, Filippo*: 201 n.

- Schmid, Hans-Jorg*: 9 n.
- Segre, Cesare*: II n., III n., IV n., 3 e n., 4 n., 5 e n., 6 n., 9 n., 15 n., 59 n., 60, 90 n., 207
- Seneca, Lucio Anneo*: 23 n., 30 n., 32 n., 140 n., 159 n.
- Senofonte*: 66, 72 n.
- Serdini, Simone (Saviozzo)*: 31 n., 43 n., 53 n., 84 n., 85 n., 87 n., 88 n., 168 n.
- Servio*: 22, 48, 65 n., 177 n.
- Sigismondo d'Este*: 161 n.
- Silio Italico*: 159 n.
- Simone da Cascina*: 159 n.
- Singleton, Charles S.*: 101 n.
- Siniscalchi, Roberto*: 92 n.
- Spaggiari, William*: 176 n.
- Spencer, Edmund*: 112 n.
- Sperber, Dan*: 9 n.
- Squaro, Gasparo de' Broaspini*: 31 n.
- Stazio*: 127 n.
- Steinbach, Markus*: 9 n.
- Storini, Monica Cristina*: IV n., 2 n., 5 n.
- Strati, Roberta*: 154 n.
- Stroppa, Sabrina*: 15 n., 23 n.
- Strozzi, Tito Vespasiano*: 22, 27 n., 29, 30, 32 n., 63 n., 77 n., 85 n., 161, 170 n.
- Suardi*: 43 n.
- Tani, Irene*: 64 n.
- Tasso, Torquato*: II e n.
- Tebaldeo, Antonio*: 57 n., 63 n., 77 n., 90 n., 92 n., 96, 165 n., 166 n., 173 n., 178 n., 190 n.
- Teocrito*: 62 n.
- Terenzio, Publio Afro*: 12 n., 27 e n., 32, 67 n., 185, 187, 190
- Terrusi, Leonardo*: 12 n.
- Tuohy, Thomas*: 185 n.
- Tissoni Benvenuti, Antonia*: 23 e n., 27 n., 30 n., 32 n., 33, 34, 36 e n., 37 n., 39 n., 41 n., 45 e n., 47 n., 50 n., 55 n., 57 n., 61 n., 62 n., 63 n., 66 n., 72 n., 85 n., 108, 113 n., 116, 119 n., 127 e n., 172 n., 194, 209, 210 n.
- Tizi, Marco*: 112 n., 144 n.
- Toliver, Harold E.*: 62 n., 65 n.
- Tommaso d'Aquino*: 189
- Trenti, Giuseppe*: 176 n.
- Trevi, Emanuele*: 55 n.
- Trotti, Paolo Antonio*: 158 n.
- Tuozzolo, Claudio*: 16 n.
- van Dijk, Teun*: 10 n.
- Varese, Claudio*: 56 n.
- Vecchi Galli, Paola*: 50 n.
- Verziagi, Irene*: 77 n.
- Vescovo, Pier Mario*: 191 n.
- Villa, Claudia*: 11 n., 12 n., 21 n., 188 n.
- Villani, Giovanni*: 56 n.
- Villoresi, Marco*: 67 n., 68 n., 188 n.
- Vincenzo de Beauvais*: 119 n.
- Vio, Gianluigi*: 46 n.
- Virgilio, Publio Marone*: 21 n., 22, 48, 49, 55 n., 62 n., 64 n., 65 e n., 78 e n., 81, 85, 103, 104, 112 n., 115 e n., 121 e n., 127 n., 144 n., 163 n., 164 n., 168, 169 e n., 172 n., 173 n., 177 n., 178, 179 e n., 182, 191, 198, 203
- Vitaliani, Domenico*: 47 n.
- Vodička, Felix*: 8 n.
- Volpi, Mirko*: 190 n.
- Warning, Robert*: 9 n.,
- Wienold, Gotz*: 13 n.
- Wilson, Deirdre*: 9 n.
- Witten, Norbert*: 21 n., 22 n.
- Zabughin, Vladimiro*: 62 n.
- Zak, Gur*: 14 n.
- Zampese, Cristina*: 12 n., 27 n., 30 n., 32 n., 34 n., 35 n., 112 n., 113 n., 115 n., 119 n., 121 n., 127 n., 132 n., 137 n., 140 n.
- Zanato, Tiziano*: 29 n., 41 n., 57 n., 58 n., 64 n., 76 n., 83 n., 87 n., 88 e n., 90 e n., 91, 93 e n., 97 n., 103, 104, 108 n.
- Zancani, Giorgio*: 40
- Zanella, Gabriele*: 48 n.
- Zoppino, Niccolò*: 47
- Zymner, Rüdiger*: 52 n.

## INDICE DELLE OPERE E DEI LUOGHI TESTUALI

- Acerba*: 159 n.
- Agilitta*: 75, 165 n.
- Ameto*: 62, 163 n., 165 n., 172, 201 n.
- Amore e Psiche* (Correggio): 150 n., 185
- Amorosa Visione*: 96 n. (L, 33)
- Amorum Libri Tres*: 74 (I, 1), 75 n., 76 (I, 4) e n., 77 e n., 78 e n. (I, 45 e 55; III, 14), 79 (II, 22), 80 (I, 44; II, 5 e 21 e 22; III, 25), 81 (I, 4), 82 (I, 3 e 4 e 7) e n. (II, 22), 83 (I, 4 e 7 e 9 e 14), 84 (I, 15 e 30 e 31 e 33) e n. (I, 15 e 24 e 26 e 27 e 29 e 31 e 32 e 41), 85 (I, 13 e 25 e 33 e 36 e 37 e 39 e 40) e n. (I, 33 e 39), 86 (I, 43) e n. (II, 2 e 36 e 55), 87 (I, 46 e 48 e 49 e 50 e 51 e 59; II, 1 e 4 e 43 e 56 e 59) e n. (II, 3 e 23 e 34), 88 (II, 8 e 11; III, 33) e n. (II, 26 e 29; III, 33), 89 (II, 38; III, 17 e 35 e 36 e 37) e n. (III, 39), 90 (I, 18 e 38 e 58; II, 24; III, 31) e n. (II, 24), 91, 92 (II, 21 e 22 e 44), 93 (II, 45 e 46 e 47 e 53; III, 2 e 25 e 30), 94 (III, 38 e 47 e 52 e 53), 95 (II, 57 e 58; III, 42 e 45 e 51 e 52 e 54 e 55) e n. (III, 21), 96 (II, 57 e 58 e 59; III, 56) e n. (I, 43), 98 (III, 57 e 58), 99 (II, 28; III, 58) e n. (III, 25), 100, 102 e n., 103 (II, 22), 104 n. (III, 59), 105 (II, 22 e III, 59) e n. (II, 22 e 24), 107, 108 n. (II, 19 e 57), 112 e n. (II, 22; III, 59), 113 (III, 59), 114 (III, 59), 115 n. (III, 59) e n., 121 e n. (II, 22), 125 n. (I, 22), 143 n. (II, 22), 144 n. (II, 22; III, 59), 145 (II, 51), 151, 164 n. (II, 54), 165 n. (III, 33), 175 n. (VII 52), 212, 213, 215 n.
- Arcadia*: 63
- Asino d'oro* (o *Metamorfosi*, Apuleio e Boiardo): 29 n., 46, 66, 149 (IV 29 e 33), 150 (V 11 e 12 e 15), 151 (V 16 e 19), 152 (V 18 e VI 2), 213
- Bella mano*: 43, 64, 74, 75 n. (XLI), 77 (XLIX, 13), 82, 84 (CLXX 3) e n., 86 n. (CXLVIII), 87 n. (CLXXVI, 1), 88 n. (LVII e CXXV e *La notte torna, et l'aria e il ciel si annera*), 90 n. (LXII-LXIV e CLVII), 93 n. (*Amor con tanto sforzo omai m'assale*), 98 (LXIX) e n. (CXXXIII e CXLI), 104 n. (rima sparsa CCVII e *La notte torna*), 108 n., 164 n.
- Bucoliche*: 48, 64 n. (I, II, IV, VIII), 78 (IV), 102 (IV), 103 n. (IV), 163 n., 166 n. (IV), 170 n. (IV), 177 n. (VI e X), 178 (IV, VI, VIII, 55), 179 n. (IV), 180 (IV) e n. (VI), 184 n. (IV)
- Bucolicum Carmen* (Petrarca): 21 n., 33 n., 62, 64 n.
- Bucolicum Carmen* (Boccaccio): 62, 177 n. (III, XII)
- Carmina*: 29, 63 n., 161 e n. (VIII e X), 174 n. (II)
- Canzoniere Costabili*: 77 e n., 84 n., 95 n., 106 n.
- Chronica Parva Ferrariensis*: 48
- Ciropedia*: 66
- Commedia delle ninfe fiorentine*: 117 n. (cap. XLIV)
- Compendium*: 48, 155 e n., 157 e n., 158
- Confessioni*: 77 n.
- Convivio*: 42 e n., 82, 101 n.
- De consolatione philosophiae*: 158
- De remediis utriusque fortune*: 159 n.
- De rerum natura*: 83 n.
- De viribus illustribus*: 66 n.
- De vulgari eloquentia*: 60 n.
- Decameron*: 46 e n., 67, 137 (X, v e viii)
- Defunctus* (Alberti, dialogo delle *Intercenales*): 189 n.
- Diario Ferrarese*: 159 n.
- Dittamondo*: 23 e n., 25, 33, 44, 127 (VI, ix), 153, 154 n., 156 (II, v)
- Eneide*: 35 n., 81, 119 (VI), 120 n. (VI), 172 n. (IX)
- Entrée d'Espagne*: 59
- Epigrammata*: 29, 44, 63 n.
- Epistola a Cangrande*: 101 n.
- Eroticon Libri*: 84 n.
- Esposizioni* (Boccaccio): 39, 115 n., 119 n., 136, 159, 189 n.
- Eunuchus*: 187, 188 n.
- Fabula di Amore e Psiche* (Correggio): 105 n.
- Facezie*: 35
- Farsalia*: 35 n.
- Filocolo*: 137 (IV, iv)
- Fioretto de' paladini* (cantare): 130 n. (ott. 14-15)
- Genealogie* (Boccaccio): 177 n.
- Genesi*: 112 n., 127 (10. 10)
- Georgiche*: 48, 176 n. (IV), 179
- Guiron*: 124 n.
- Historia Imperiale*: 47, 66, 153, 154 ( I, iv), 155 e n., 157 (II, vi), 158 e n.
- Historie*: 48, 155, 157 n.
- Inamoramento de Carlo*: 124 n., 221
- Inamoramento de Orlando*: 22, 46, 55, 60, 75, 97, 100, 103 (II, 22), 107 (I, VI e II, IV), 108 n. (I, X e XIV), 109 (I, VI e IX e XIV) e n. (I, XX), 110 (I, XII), 111 (II, III), 112 (II, IV) e n. (I, XXVII e III, VII), 113 e n. (II, IV), 114 (II, IV) e n. (I, VIII e II, IV), 115 (I, XXII; II, II e IV e VII), 116 (II, IV), 117 (I, XXV e II, VII), 118 (II, VII e VIII), 119 (II, VII e VIII), 121 e n. (II, VIII e IX e XIII), 122 (II, IX e XIII), 123 (I, I), 124 e n. (I, I e II e III), 125 (I, I), 126 (I, I e III, II, XIV) e n. (I, I), 127 (II, I e XIV) e n. (II, III e XV), 128 (I, I), 129 e n. (I, I e V), 131 (II, XI), 132 (I, XX e II, X e XI) e n. (II, XXV e III, II), 133 (I, XXI) e n. (I, XXI e XXII), 134 (I, XXI) e n. (I, VIII e XXII), 135 (I, XXI) e n. (I, XXIV e XXV),

137 (I, XII) e n. (I, XXV-XXVII), 138 (I, XII e XIII) e n. (I, XII e II, XXVI), 139 (I, VIII e XVIII e XIX) e n. (I, XIII e XXIX), 140 (I, VIII), 142 (I, III e II, XV e XX), 143 (I, III e II, XV e XX) e n. (I, III), 144 (II, XVII) e n. (II, XXXI e III, VII), 145 (II, XV e XVII) e n. (I, XII), 146 n. (II, XV), 147 (II, XV e XVII) e n. (II, XV), 151 (II, XV) e n. (I, III), 165 n., 168 n. (II, XXI e XXVII), 176 (III, I), 180 n. (II, XVII), 184 n. (II, III, 2, II, XVII, 19 e II, XXX, 13), 185 (II, IX), 210, 211

*Inferno*: 64 n. (IV), 79 (V), 80 e n. (V), 84 n. (II), 85 n. (V), 86 (I), e n. (IX), 87 (V) e n. (IX), 88 n. (IX e XXIV), 89 n. (II), 90 (X), 91 (V e X), 92 e n. (V), 93 e n. (V), 94 (V) e n. (XXIV), 95 (V), 96 (I e V) e n. (I), 97 (XXVII), 98 (I e V e XXVII), 99 (XIV), 104 (V) e n. (V e VII), 105 n. (VII), 106 (I e XVII), 107 n. (III), 108 n. (III), 109 (XVII), 111 n. (II), 113 e n. (VII e XVII), 114 (XVII), 116 n. (XIV, XVII, XXI, XXXIII), 118 (III e XVII), 119 (XII e XVII) e n. (V e IX e XII e XVIII), 120 e n. (III e XII e XVII), 121 (III), 124 e n. (XXXI), 125 (II), 126 (XXXI) e n. (II), 127 n. (III e XIV), 129 n. (III), 130 (XXI), 131 (XXI), 132 (XVII e XXV e XXXIV), 133 e (V), 134 n. (IV) e n. (VII), 135 (VII e XXVII) e n. (V e XVII), 136 e n. (V), 137 n. (III e V), 138 (III) e n. (V), 139 e n. (V), 140 n. (XVII e XXXIII), 141 (V), 145 n. (XIII), 147 (V), 150 (I e XXVI) e n. (I e VIII), 151 (XXVII), 152 e n., (XXVII), 153 (XXVII e XXXIII) e n. (XXVII), 155 (XXIV), 157 n. (XIX e XXIV), 158 (XIII), 159 (XIII e XXVII) e n. (VI, XII e XIII), 165 (III), 166 (XIV) e n. (XXXIII), 167 e n. (I e XIV), 168 (I e XIV), 169 (I), 170 n. (I e XIV e XVII), 173 (I), 174 (XVII) e n. (I e XVI e XVII), 177 n. (XIV), 182 (XVII), 183 n. (I), 186 (VII), 187 e n. (VII), 189 (VII), 190 e n. (I e VII), 192 e n. (I e V e VII), 193 (I), 194 e n. (I e VII), 197 n. (X), 198 (III, V, VII), 199 (I e II), 200 (I), 201 (IX) e n. (I e VII), 202 (I e XVI e XVII) e n. (XVI e XVII), 203 n. (XVII), 204 (VII e XVII), 211 (X, XIII, XXI, XVII), 213 (XXVII) e n. (V)

*Le fatiche d'Ercole*: 44, 113 n., 128

*Libro dei sette savi*: 134 n.

*Ludus Scacchorum*: 120 n.

*Metamorfosi*: 144 n., 156, 172 n. (V)

*Mirtia*: 75

*Morgante*: 114 n., 125 n., 192 n.

*Naturalis Historia*: 154 (X. 2) e n., 155 (X. 2)

*Navigatio Sancti Brendani*: 114 n.

*Ninfale fiesolano*: 96 n.

*Orfeo*: 165 n., 172 (107-108)

*Orlando Furioso*: II n., 3, 33, 72

*Orphei Tragoedia*: 172 n.

*Paradiso*: 35 (VI), 76 (III), 77 (III, V, XIII e XX) e n. (III), 78 (III), 82, 84 n. (III, XXIV e XXXIII), 87 (VIII), 89 n. (III e XVII), 98 n. (XVII), 106 (XV), 117 n. (II), 146 (III), 151 e n. (III), 154 n. (I), 162 n. (III), 164 n. (XXIV e XXVII), 165 n. (I), 177 (I) e n. (I e VI), 178 (X), 179 (I), 180 (II) e n., (XXXIII), 181 e n. (II), 184 n. (I e II e VI e XVII), 215 n. (III)

*Pastorale*: 65 (X), 79 (III, V, VIII e IX), 82 (I, e V) e n. (I e II), 83 (IV), 86 (III), 88 (III), 89 e n., 94, 99 e n., 101 (VI), 102 n., 103 n., 117 (VI) e n. (X), 135 n. (I), 144 n., (VI), 161 n., 162 (V) e n. (VI), 163 (VIII e IX), 164 (I) e n. (IX), 165 n. (I e X), 166 (I), 167 e n. (I), 168 (I e X), 170 (II), 171 (I), 172 (II e X), 173 (I e II e IV), 174 (IV e X) e n. (I e X), 175 (IV) e n. (X), 176 (I, II, IV, X), 177 (IV e X), 178 (I), 179 (X), 180 (X), 181 (I), 183 n. (X), 184 (IV e X), 211, 212, 214, 215

*Pastoralia*: 29, 30 n., 44, 63 e n., 161 e n., 173 n. (IV), 177 n., 181 n. (X)

*Politia Litteraria*: 21, 22, 27 (III.29, V.53, VII.81), 29 (I. 6 e V. 64) e n., 46, 48, 188

*Pomerium*: 48, 155, 157 n., 158 n.

*Psiche e Cupidine* (Galeotto del Carretto): 67 n., 150 n.

*Purgatorio*: 65 (XXVII) e n. (I 102; XXII), 76 n. (XXVIII), 82 e n. (II), 83 (XXVIII), 84 e n. (I, XXVII, XXVIII e XXIX, XXX e XXXI),

85 (XXVIII e XXX), 88 (II, XXVII e XXVIII) e n. (XXVIII), 92 n. (XXVII), 93 n. (IX), 96 e n. (I e VIII), 98 (I), 99 e n. (XVI), 102 n. (XXVII e XXVIII), 103 (XXVIII e XXIX e XXX) e n. (XXXII e XXXIII), 104 (VIII), 105 (XIX e XXX) e n. (VIII), 108 (VIII, XIV, XIX) e n. (II, 57), 109 (X e XIX) e n. (XIX), 111 (XIX) e n. (XIV e XIX), 113 n. (IX e XIX), 114 (VIII), 115 n. (VIII), 116 (XXII), 124 (XII), 125 (VIII e XII), 126 (XII), 134 n. (III e XI), 135 n. (II), 140 (IX), 141 (VIII), 142 n. (IX), 143 n. (XXVIII e XXXI), 149 n. (XIV e XIX), 150 n. (XXVIII e XXX), 154 n. (XX), 159 (XIV) e n. (XIII), 162 (XXVII), 165 (XXVIII) e n. (XIX), 167 (VI e XXXI) e n. (VI), 168 (VI), 171 e n. (XXVIII), 172 (XXVIII), 173 (XXVII e XXVIII) e n. (XXII e XXVIII), 174 (XXVII), 175 (XXVII) e n. (XIII e XVI e XXVII), 183 e n. (XIX), 184 e n. (XIX), 190 (XVI), 191 (XVI), 193 (XVI) e n. (XVIII), 195 (XIX), 196 (XIX), 197 (XV e XVI), 198 (XV e XVI), 201 n. (XXXI), 215 (VIII)

*Rime di Cavalcanti*: 90 (*S'io fosse quelli che d'Amor fu degno*), 91 (*Donna me prega*), 211 (*Donna me prega*)

*Rime di Dante*: 42, 82 (*Amor che ne la mente*), 84 n. (*Amor che ne la mente*), 86 n. (*Io son venuto al punto*), 87 (*Le dolci rime, Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete*) e n. (*Io son venuto*), 93 n. (*Io son venuto*), 114 n. (*Doglia mi reca*), 145 (*Amor; da che convien pur ch'io mi doglia*), 164 (*Poscia ch'Amor del tutto m'ha lasciato e Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra*) e n. (*Poscia ch'Amor del tutto m'ha lasciato e Le dolci rime d'amor ch'i'solia*)

*Roman de la Rose*: 45 e n., 100, 101 n., 103 n., 107, 110, 112 n., 116, 144 e n., 145, 146 e n., 151, 182 n. (vv. 9475-9477), 196 n., 204 n.

*Rvf*: 42 e n., 64 n., 74, 75 e n., 76 (XXIII), 78, 82, 84 n., 86 n. (XXXIII), 87 n., 88 n., 89, 90 n. (CLXXXIX), 95 n. (CXXXV e CCLXIV), 97 e n. (XXIII), 104 n. (XCIX), 105 n. (XCIX), 108 n., 115 n. (XCIX), 138, 142 n. (CXXXV),

164 n. (CCCLXV), 165 n. (L), 166 n., 175 n., 190 n. (CCCXXXIII)

*Sforziade* (Cornazzano): 31 n.

*Silva* (Correggio): 101 n.

*Spagna*: 55 n. (III), 59, 114 n., 221

*Stanze per la giostra*: 12 n., 64 n.

*Storie* (Erodoto): 65

*Tavola Ritonda*: 55 n., 136 e n., 137 n.

*Teseida*: 23 e n., 26, 27 n., 64 n., 82 (I, 24), 109 n. (VII, 51 e sgg.), 113

n., 116, 117 n., 125 n. (I, 125; VII, 93; IX, 77), 137, 138, 140 n., 165 n., 168 n. (VII, 135), 174 n., 175 n. (VII, 52), 210 n.

*Tieste*: 140 n.

*Timon greco* (Carretto): 186 n.

*Timone*: 27, 67, 72, 75, 83 n. (V), 101 n., 106 n., 185, 186 e n., 187 (II) e n. (III, IV, V), 188 (III e IV), 189 e n. (III), 191 e n. (II), 192 (*Argomento*, II), 193 (II), 194 (II), 196 e n. (II), 197 (III), 199 (III), 200 (III e IV e V) e n. (V), 201 (V), 202 (V) e n. (*Prologo* e V), 203 (II), 204 (IV), 211, 214 n.

*Tyrsis*: 75

*Trionfi*: 23, 64 n., 95 n. (*Tr. Morte*, 88), 104 n. (*Tr. Amore* III), 115 n. (*Triumphus Cupidinis* III), 166 n., 184 n. (*Triumphus Temporis*)

*Vita nuova*: 42 e n., 62 n., 77, 81 (*Tanto gentile*), 84 n., 87 n., 90 (*Gentil pensiero che parla di voi*), 95, 103, 126 n. (*Tanto gentile e tanto onesta*)

# BIBLIOGRAFIA

## OPERE DI DANTE

\* D. Alighieri, *Commedia*, con il commento di A. M. Chiavacci Leonardi, 3 vol., Milano, Zanichelli, 2010

D. Alighieri, *Commedia*, revisione del testo e commento di G. Inglese, 3 voll., Roma, Carocci, 2016

D. Alighieri, *Vita nuova • Rime*, a cura di D. Pirovano e M. Grimaldi, 2 tt., Roma, Salerno, 2015

## OPERE DI BOIARDO

M. M. Boiardo, *Opere volgari. Amorum libri-Pastorale-Lettere*, a cura di P. V. Mengaldo, Bari, Laterza, 1962

M. M. Boiardo, *Canzoniere (Amorum Libri)*, a cura di C. Micocci, Milano, Garzanti, 1990

\* M. M. Boiardo, *Amorum Libri Tres*, 2 tomi, a cura di T. Zanato, Novara, Interlinea, 2012

\* E. Fumagalli, *Matteo Maria Boiardo volgarizzatore dell'«Asino d'oro». Contributo allo studio della fortuna di Apuleio nell'Umanesimo*, Padova, Antenore, 1988 [con saggio di edizione critica della sola favola di Amore e Psiche]

M. M. Boiardo, *Asino d'oro*, a cura di M. Favaretto, Novara, Interlinea, 2021

\* M. M. Boiardo, *Historia Imperiale attribuita a Ricobaldo. Tradotta da Matteo Maria Boiardo*, a cura di A. Rizzi e A. Tissoni Benvenuti, Novara, Interlinea, 2019

M. M. Boiardo, *La pedia de Cyro (da Senofonte)*, a cura di V. Gritti, Novara, Interlinea, 2014

M. M. Boiardo, *L'Inamoramento de Orlando*, edizione critica a cura di A. Tissoni Benvenuti e C. Montagnani, introduzione e commento a cura di A. Tissoni Benvenuti, Milano-Napoli, Ricciardi, 1999

\* M. M. Boiardo, *Orlando Innamorato. L'Inamoramento de Orlando*, a cura di A. Canova, Milano, Bur, 2011

M. M. Boiardo, *Pastorali*, a cura di S. Carrai e M. Riccucci, Varese, Guanda, 2005

M. M. Boiardo, *Pastoralia. Carmina. Epigrammata*, a cura di S. Carrai e F. Tissoni, Novara, Interlinea, 2010

---

\* Sono contrassegnate con l'asterisco le edizioni prese come riferimento a testo nel corso del lavoro ove siano presenti più edizioni disponibili

\* M. M. Boiardo, *Pastorale. Carte de Triumphi*, a cura di C. Montagnani e A. Tissoni Benvenuti, Novara, Interlinea, 2015

M. M. Boiardo, *Timone*, a cura di L. Serra, Reggio Emilia, Diabasis Edizioni, 1994

\* M. M. Boiardo, *Timone. Orphei Tragoedia*, a cura di M. Acocella e A. Tissoni Benvenuti, Novara, Interlinea, 2009

M. M. Boiardo, *Vita di alcuni electi capitani (da Cornelio Nepote)*, a cura di F. Romanini, Novara, Interlinea, 2020

## COMMENTI DANTESCHI

Pietro Alighieri, *Comentum super poema Comedie Dantis (I red.)*, in *I commenti danteschi dei secoli XVI, XV e XVI*, a cura di P. Procaccioli, Roma, Lexis Progetti Editoriali, 1999 [edizione messa a disposizione su *BibIt*]

M. Chiromono, *Chiose alla 'Commedia'*, a cura di A. Mazzucchi, Roma, Salerno, 2004

I. Della Lana, *Commento alla «Commedia»*, a cura di M. Volpi, 4 tomi, Roma, Salerno, 2009

C. Landino, *Comento sopra la Comedia*, a cura di P. Procaccioli, 4 tomi, Roma, Salerno, 2001

Benevenuti de Rambaldis de Imola, *Comentum super Dantis Aldigherii Comoediam*, a cura di G. F. Lacaia, 5 voll., Firenze, Barbèra, 1887

## ALTRI AUTORI

L. B. Alberti, *De commodis literarum atque incommodis \* Defunctus*, traduzione, introduzione e note a cura di G. Farris, Milano, Marzorati, 1971

Francesco Arzocchi, *Egloge. Edizione critica e commento*, a cura di S. Fornasiero, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1995

Antonio da Ferrara (Beccari), *Le rime*, a cura di L. Bellucci, Bologna, Pàtron, 1972

\* Girolamo Benivieni, *Le egloghe elegantissimamente composte: la Bucolica di Girolamo Benivieni*, edizione critica e commento a cura di E. Podestà, tesi di dottorato discussa nell'a/a 2012-2013 presso l'Università degli studi di Firenze

G. Boccaccio, *Opere minori in volgare. II. Filostrato. Teseida. Chiose al Teseida*, a cura di M. Marti, Milano, Rizzoli, 1970

G. Boccaccio, *Tutte le opere. Volume V, tomo II. Elegia di Madonna Fiammetta - Corbaccio - Consolatoria - Buccolicum Carmen - Allegoria mitologica*, a cura di V. Branca, Milano, Mondadori, 1994

*Bucoliche elegantissime. La ri-nascita bucolica*, ristampa anastatica, a cura di I. Merlini, Roma, Vecchiarelli, 2009



\* Jacopo Fiorino de' Buoninsegni, *Bucoliche*, a cura di I. Tani, Pisa, ETS, 2012

*Cantari Cavallereschi dei secoli XV e XVI*, raccolti e pubblicati da G. Barini, Bologna, Romagnoli dall'Acqua (Collezione di opere inedite o rare dei primi tre secoli della lingua della R. Commissione pe' testi di lingua nelle provincie dell'Emilia), 1905

*Canzoniere Costabili*, edizione critica a cura di G. Baldassari, Novara, Interlinea, 2012

L. Carbone, *Facezie e Dialogo de la partita soa*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1989

Giusto de' Conti, *La Bella Mano*, a cura di L. Vitetti, Lanciano, Carabba Editore, 1933 [emendato ove necessario su QUAQUARELLI 1989]

N. Da Correggio, *Opere. Cefalo-Psiche-Silva-Rime*, a cura di A. Tissoni Benvenuti, Bari, Laterza, 1969

A. C. Decembrio, *De politia litteraria*, Kritisch herausgegeben sowie mit einer Einfuhrung, mit Quellennachweisen und einem Registerteil versehen von Norbert Witten, München-Leipzig, K. G. Saur Verlag, 2002

*Aeli Donati quod fertur commentum Terenti, accedunt Eugraphi commentum et Scholia bembina*, a cura di P. Wessner, Lipsiae, vol. I 1902, vol. II 1905

*Rime di Filenio Gallo. Edizione critica*, a cura di M. A. Grignani, Firenze, Olschki, 1973

G. de Lorris e J. de Meun, *Roman de la Rose*, Édition d'après les manuscrits BN 12786 et BN 378, traduction, présentation et notes par A. Strubel, Paris, Le Livre de Poche, 1992

Luciano di Samosata, *Luciano di Samosata, Timone o il misantropo. Introduzione, traduzione e commento*, a cura di G. Tomassi, Berlin-New York, De Gruyter, 2011

D. Da Venuto, *Il Bucolicum Carmen di F. Petrarca, edizione diplomatica dell'autografo VAT. LAT. 3358*, Pisa, Ets, 1990

F. Petrarca, *Canzoniere*, a cura di P. Vecchi Galli, Milano, Bur, 2012

F. Petrarca, *Trionfi*, a cura di G. Bezzola, Milano, Bur, 2006

G. Plinio Secondo, *Storia Naturale*, traduzioni e note di A. Borghini, E. Giannarelli, A. Marccone e G. Ranucci, 5 voll., Torino, Einaudi, 1983

*Ricobaldi Ferrariensis. Compendium Romanae Historiae*, a cura di A. T. Hankey, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 1984

Simone Serdini, *Rime*, a cura di E. Pasquini, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1965

*Spagna Ferrarese*, a cura di V. Gritti e C. Montagnani, Novara, Interlinea, 2009

*Tavola Ritonda*, a cura di E. Trevi, Milano, Bur, 1999

A. Tebaldeo, *Rime*, a cura di T. Basile, tomo II, 2 voll., Ferrara, Cosimo Panini, 1992

F. degli Uberti, *Il Dittamondo e le Rime*, a cura di G. Corsi, 2 voll., Bari, Laterza, 1952

Publio Virgilio Marone, *Le Bucoliche*, introduzione e commento di A. Cucchiarelli, traduzione di di A. Traina, Roma, Carocci, 2012

B. Zambotti, *Diario Ferrarese dall'anno 1476 sino al 1504*, a cura di G. Pardi, Bologna, Zanichelli, 1935

#### BIBLIOGRAFIA PER PARTI TEORICO-METODOLOGICHE

ARENDRHOLZ-BUBLITZ 2015 = *The pragmatics of Quoting now and then*, ed. by J. Arendholz, W. Bublitz and M. Kirner-Ludwig, Berlin, De Gruyter, 2015

BARNEY 1979 = S. A. Barney, *Allegories of History, Allegories of Love*, Hamden, Archon Book, 1979

BARTOLI 2017 = L. Bartoli, «Solo e senza altrui rispetto» (Orlando Furioso XXIII, 122, 2). *Nota sulla follia di Orlando*, in «Quaderns d'Italià», 2017, 22, pp. 75-82

BECCARIA 1975 = G. L. Beccaria, *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Torino, Einaudi, 1975, in particolare il III cap.

BERNARDELLI 2000 = A. Bernardelli, *Intertestualità*, Firenze, La Nuova Italia, 2000

BERNARDELLI 2013 = A. Bernardelli, *Che cos'è l'intertestualità*, Roma, Carocci, 2013

BLASUCCI 2014 = L. Blasucci, *Ancora sulla "Commedia" come fonte linguistica e stilistica del Furioso*, in Id., *Sulla struttura metrica del «Furioso» e altri studi ariosteschi*, Firenze, Galluzzo, 2014, pp. 55-97 [inizialmente apparso su «Giornale storico della letteratura italiana», n. 145, 1968, p. 188-231]

BRENDEL-MEIBAUER-STEINBACH 2011 = *Understanding Quotation*, ed. by E. Brendel, J. Meibauer, M. Steinbach, Berlin, De Gruyter, 2011

BUBLITZ-NORRICK 2011 = *Foundations of Pragmatics*, ed. by W. Bublitz and N. R. Norrick, Berlin, De Gruyter, 2011

CABANI 2003 = M.C. Cabani, *Pulci e Dante: la ricerca di un modello*, in «Nuova rivista di letteratura italiana», 2003, Vol. 6, p. 95-135

CADIOLI 1998 = A. Cadioli, *La ricezione*, Roma, Laterza, 1998

CAMBONI 2011 = M.C. Camboni, *Contesti. Intertestualità e interdiscorsività nella letteratura italiana del Medioevo*, Pisa, Ets, 2011

CAZZATO 2024a = M. Cazzato, *Tre contesti di diffrazione per un verso dantesco: Ariosto, Tasso e De André. Riflessioni di metodo sull'intertestualità*, in corso di stampa negli atti del convegno di Verona 24-26 novembre 2022 *Testo, autore, pubblico: forme di ricezione dall'antichità alla modernità*

CAZZATO 2024b = M. Cazzato, *Microstoria di una spia dantesca nel Furioso (Per un'ermeneutica dell'intertestualità)*, in corso di stampa su «Italianistica», 2024

CLARK-MARSHALL 1981 = H. H. Clark and E. C. Marshall, *Definite reference and mutual knowledge*, in *Elements of discourse understanding*, ed. by A. K. Joshi, B. L. Webber and I. A. Sag, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, pp. 10–63

CONTE 2012 = G. B. Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Palermo, Sellerio, 2012 (apparso inizialmente per Einaudi nel 1974)

CONTINI 1974 = G. Contini, *Come lavorava l'Ariosto*, in Id., *Esercizi di lettura*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 232-41

CORTI 1972 = M. Corti, *I generi letterari in prospettiva semiologica*, in «Strumenti critici», 17, 1972, pp. 1-18

CORTI-SEGRE 1973 = *I metodi attuali della critica in Italia*, a cura di M. Corti e C. Segre, Roma, ERI, 1973

CORTI 1976 = M. Corti, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1976

CORTI 1997 = M. Corti, *Per un'enciclopedia della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1997

CORTI 2001a = M. Corti, *Nuova vita interdisciplinare della critica*, in Ead., *Nuovi metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli, 2002, pp. 65-69 [edito prima in *Inchiesta su "Strutturalismo e critica"*, a cura di C. Segre, Milano, Il Saggiatore, 1965, pp. XXVII-XXXI]

CORTI 2001b = M. Corti, *Nuovi metodi della critica (anni Sessanta-Settanta)*, in Ead., *Nuovi metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli, 2002, pp.445-452 [1969]

CULLER 1976 = J. Culler, *Presupposition and Intertextuality*, in «MLN», Vol. 91, No. 6, 1976, pp. 1380- 1396

FERRARI 2010 = *L'allegoria: teorie e forme tra medioevo e modernità*, a cura di F. Ferrari, Trento, Collana «Labirinti» Università degli studi di Trento, 2010

FORNERO-RESTAINO-ANTISERI 1991 = G. Fornero, F. Restaino, D. Antiseri, *Storia della filosofia fondata da Nicola Abbagnano*, vol. 4, *La filosofia contemporanea*, tomo I, Torino, Utet, 1991

FORNERO 1991 = G. Fornero, *Filosofia ed ermeneutica*, in FORNERO-RESTAINO-ANTISERI 1991, pp. 484-584

- FUMAGALLI 1994 = E. Fumagalli, *Presenze di commenti ai classici nell'«Orlando Furioso»*, in «Aevum», 68, 3, 1994, pp. 551-570
- GENETTE 1982 = G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982
- GENETTE 1986 = G. Genette, *Introduction à l'architexte*, in *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, pp. 89-159 [apparso singolarmente per Seuil nella collezione «Poétique» nel 1979]
- GENETTE 2002 = G. Genette, *Figures V*, Paris, Seuil, 2002, pp. 39-133
- GINZBURG 1986 = C. Ginzburg, *Miti emblematici. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 1986 [in particolare il saggio *Spie. Radici di un paradigma indiziario*]
- GINZBURG 2020 = C. Ginzburg, *Microstoria: due o tre cose che so di lei*, in «Quaderni storici», 29, 86.2, 1994, pp. 511-39, ora nel volume *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Milano, Feltrinelli, 2020, pp. 241-69
- GINZBURG 2021a = C. Ginzburg, *La latitudine, gli schiavi, la Bibbia. Un esperimento di microstoria*, in Id., *La lettera uccide*, Milano, Adelphi, 2021, pp. 5-24
- GINZBURG 2021b = C. Ginzburg, *Microstoria e storia del mondo*, in Id., *La lettera uccide*, Milano, Adelphi, 2021, pp. 87-116
- GIUNTA 2002 = C. Giunta, *Versi ad un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 2002
- GRENDENE 2021 = F. Grendene, *Il dialogo della tradizione. Intertestualità, Ri-uso, Storia*, Macerata, Quodlibet, 2021
- HEMPFER 1973 = K. W. Hempfer, *Gattungstheorie. Information und Synthese*, München, Fink, 1973
- HEMPFER 1998 = K.W. Hempfer, *Testi e contesti. Saggi post-ermeneutici sul Cinquecento*, Napoli, Liguori, 1998
- HEMPFER 2004 = K. W. Hempfer, *Lecture discrepanti. La ricezione dell'Orlando Furioso nel Cinquecento. Lo studio della ricerca storica come euristica dell'interpretazione*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2004 [originale tedesco *Diskrepante Lektüren: die Orlando-Furioso-Rezeption im Cinquecento. Historische Rezeptionsforschung als Heuristik der Interpretation*, Stuttgart, Franz Steiner, 1987]
- HIRSCH 1973 = E. D. Hirsch, *Teoria dell'interpretazione e critica letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1973 [orig. ing. del 1967]
- HIRSCH 1976 = E. D. Hirsch, *The Aims of Interpretation*, Chicago, The University of Chicago Press, 1976
- HOLUB 1989 = *Teoria della ricezione*, a cura di R. C. Holub, Torino, Einaudi, 1989

HUSS-KIRCHER-ZAK 2022 = *Petrarchan Passions: Affects and Community-Formation in the Renaissance World*, a cura di B. Huss, T. Kircher e G. Zak, Berlino, Schriften des Italienzentrums der Freien Universität Berlin, Band 8, 2022 (online al link: <https://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/italienzentrum/publikationen/schriften-italienzentrum/Schriften-Band-8/index.html>)

HUSS-PICH 2022 = *Petrarchism, paratexts, pictures: Petrarca e la costruzione di comunità culturali nel Rinascimento*, a cura di B. Huss e F. Pich, Firenze, Franco Cesati, 2022

HUSS-STROPPA 2022 = *L'esegesi petrarchesca e la formazione di comunità culturali*, a cura di B. Huss e S. Stroppa, Berlino, Schriften des Italienzentrums der Freien Universität Berlin, Band 7, 2022 (online al link: <https://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/italienzentrum/publikationen/schriften-italienzentrum/Schriften-Band-7/index.html>)

JACOMUZZI 2005 = A. Jacomuzzi, *La citazione come procedimento letterario. Appunti e considerazioni*, in Id., *La citazione come procedimento letterario e altri saggi*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005, pp. 1-14

JAUSS 1986 = H. R. Jauss, *Littérature médiévale et théorie des genres*, in *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, pp. 37-76

JAUSS 1988 = H. R. Jauss, *Estetica della ricezione e comunicazione letteraria*, in *Estetica della ricezione*, H. R. Jauss, a cura di A. Giugliano, introduzione di A. Mattei, Napoli, Guida 1988, pp. 135-148 [trad. di H. R. Jauss, *Rezeptionsästhetik und litterarische Kommunikation*, in *Auf den Weg gebracht. Idee und Wirklichkeit der Gründung der Universität Konstanz*, a cura di H. Sund e M. Timmermann, Costanza, Universitätsverlag, 1979, pp. 387-397]

JAUSS 2016 = H. R. Jauss, *Storia della letteratura come provocazione*, a cura di P. Cresto-Dina, Torino, Bollati Boringhieri, 2016, pp. 166-225 [traduzione di H. R. Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, in «Konstanzer Universitätsreden», Hg. G. Hess, Konstanz, Universitätsverlag, 1967]

JOHNSON 2017 = M. Johnson, *Quotation through History: A Historical Case for the Proper Treatment of Quotation*, in *The Semantics and Pragmatics of Quotation*, ed. by P. Saka and M. Johnson, Dordrecht, Springer, 2017, pp. 281-302

JUCKER 1995 = *Historical Pragmatics: Pragmatic Developments in the History of English*, ed. by A. H. Jucker, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 1995

KABLITZ 2003 = A. Kablitz, *Literaturwissenschaft als Provokation der Literaturgeschichte: Überlegungen zum Konzept des ‚Historischen‘ in der Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts (am Beispiel von Victor Hugos "Préface de Cromwell" und Francesco de Sanctis' Storia della letteratura italiana)*, in «Poetica», Vol. 35, No. 1/2, 2003, pp. 91-122

KRISTEVA 1969 = J. Kristeva, *Séméiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969 [il saggio *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*, in cui si collocano le riflessioni sull'intertestualità, apparve in realtà nel 1967 sulla rivista «Critique», 23, 438-465]

MARRONE 2011 = G. Marrone, *Introduzione alla semiotica del testo*, Roma, Laterza, 2011

- MENEGHETTI 1992 = M.L. Meneghetti, *Il pubblico dei trovatori. La ricezione della poesia cortese fino al XIV secolo*, Torino, Einaudi, 1992
- MEY 2000 = J. L. Mey, *When Voices Clash: A Study in Literary Pragmatics*, Berlin, De Gruyter, 2000
- MEY 2011 = J. L. Mey, *Pragmatics and literature*, in *Foundations of Pragmatics*, ed. by W. Bublitz and N. R. Norrick, Berlin, De Gruyter, 2011, pp. 511-534
- MURRIN 1969 = M. Murrin, *The Veil of Allegory. Some Notes toward a Theory of allegorical Rethoric in the English Renaissance*, Chicago, Chicago University Press, 1969
- MURRIN 1980 = M. Murrin, *The Allegorical Epic: Essays in its Rise and Decline*, Chicago, University of Chicago Press, 1980
- NEWMARK 1988 = P. Newmark, *La traduzione: problemi e metodi. Teoria e pratica di un lavoro difficile e di incompresa responsabilità*, Milano, Garzanti, 1988
- ORR 2003 = M. Orr, *Intertextuality. Debates and Contexts*, Cambridge, Polity Press, 2003
- PASQUALI 1968 = G. Pasquali, *Pagine stravaganti*, vol. 2, Firenze, Sansoni, pp. 273-282
- PILKINGTON 2000 = A. Pilkington, *Poetic Effects. A Relevance Theory Perspective*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing, 2000
- QUILLIGAN 1979 = M. Quilligan, *The Language of Allegory. Defining a Genre*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1979
- ROSSI 1971 = L. E. Rossi, *I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche*, in «Bulletin of the Institute of Classical Studies», n. 18, 1971, pp. 69-94
- SAMUEL 1966 = I. Samuel, *Dante and Milton. The Commedia and Paradise Lost*, Ithaca, Cornell University Press, 1966
- SCHMID 2012 = *Cognitive Pragmatics*, a cura di Hans-Jörg Schmid, Berlin/Boston, De Gruyter, 2012
- SEGRE 1966 = C. Segre, *Un repertorio linguistico e stilistico dell'Ariosto: la Commedia*, in Id., *Esperienze ariostesche*, Pisa, Nistri-Lischi, 1966, pp. 51-83
- SEGRE 1985 = C. Segre, *Semiotica storia e cultura*, Padova, Liviana, 1985 [1977]
- SEGRE 1979 = C. Segre, *Semiotica filologica. Testo e modelli culturali*, Torino, Einaudi, 1979
- SEGRE 1982 = C. Segre, *Intetestualità e interdiscorsività nel romanzo e nella poesia*, in *La parola ritrovata. Fonti e analisi letterarie*, a cura di C. Di Girolamo e I. Paccagnella, Palermo, Sellerio, 1982, pp. 15-28

- SEGRE 1985 = C. Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985
- SEGRE 1999 = C. Segre, *Per curiosità. Una specie di autobiografia*, Torino, Einaudi, 1999
- SPERBER-WILSON 1986 = D. Sperber, D. Wilson, *Relevance: Communication and Cognition*, Oxford, Blackwell, 1986
- STORINI 2015 = M. C. Storini, *La via italiana all'intertestualità: riflessioni, divagazioni e azzardi*, in «Linguistica e letteratura», XL, 1-2, 2015, pp. 279-307
- TERRUSI 2012 = L. Terrusi, *La critica storico-documentaria*, in «Italianistica», Vol. 41, n. 1, 2012, pp. 81-92
- TUOZZOLO 1996 = C. Tuozzolo, *H. G. Gadamer e l'interpretazione come accadere dell'essere*, Milano, Franco Angeli, 1996
- VAN DIJK 2008 = T. A. van Dijk, *Discourse and Context. A sociocognitive approach*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008
- VILLA 1992 = C. Villa, *Maria Corti*, in «Belfagor», Vol. 47, No. 5, 1992, pp. 543-556
- VODIČKA 1994 = F. Vodička, *Die Rezeptiongeschichte literarischer Werke*, in *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, a cura di R. Warning, München, Fink, 1994, pp. 71-83 [lavoro uscito inizialmente nel 1941, e poi tradotto in Italia nel 1970, nel V fascicolo di «Lingua e Stile»]
- WARNING 1994 = R. Warning, *Rezeptionsästhetik als Literaturwissenschaftliche Pragmatik*, in *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, a cura di R. Warning, Fink, München, 1994, pp. 9-41
- WIENOLD 1977 = G. Wienold, *Das Konzept der Textverarbeitung und die Semiotik der Literatur*, in «Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik», 7, 27, 1977, 46-54
- ZYMNER 2003 = R. Zymner, *Gattungstheorie. Probleme und Positionen der Literaturwissenschaft*, Paderborn, Mentis, 2003

## BIBLIOGRAFIA STORICO-CRITICA

- ABBAMONTE 2018 = G. Abbamonte, *La terra di mezzo del commentario umanistico ai testi classici*, in «AION-SEZ. DI FILOLOGIA E LETTERATURA CLASSICA», 40, 2018, pp. 156–196
- ACCIARINO 2018 = D. Acciarino, «*che è occulto come in erba l'anguie*» (If. 7.84). *Storia di un'immagine dantesca dall'antichità al Rinascimento*, in «Quaderni d'italianistica», 39.1, 2018, pp. 111–151
- ACOCELLA 2001 = M. Acocella, *L'asino d'oro nel Rinascimento. Dai volgarizzamenti alle raffigurazioni pittoriche*, Ravenna, Longo Angelo, 2001

ACOCELLA 2016 = *La fortuna di Luciano nel Rinascimento: il volgarizzamento del manoscritto Vaticano Chigiano L.VI.215*, a cura M. Acocella, edizione critica dei volgarizzamenti delle *Storie vere*, Milano, LED, 2016

ANSELMI-AVELLINI-RAIMONDI 1988 = G. M. Anselmi, L. Avellini, E. Raimondi, *Il Rinascimento Padano*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia. Vol. II. L'età moderna*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1988, pp. 521-591

BARTOLOMEO 2008 = B. Bartolomeo, «*Per me non basto.... Presenza delle fonti classiche nella poesia di Giusto de' Conti*», in *Giusto de' Conti di Valmontone. Un protagonista della poesia italiana del '400*, a cura di I. Pantani, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 89-116

BASILE 2004 = *La Fenice. Da Claudiano a Tasso*, a cura di B. Basile, Roma, Carocci, 2004.

BATTERA 1989 = F. Battera, *Per l'esegesi della III egloga di Girolamo Benivieni*, in «*Studi e Problemi di Critica Testuale*», 38, 1989, pp. 45-69

BATTERA 1990a = F. Battera, *Le egloghe di Girolamo Benivieni*, in «*Interpres*», X, 1990, pp. 133-22

BATTERA 1990b = F. Battera, *L'edizione Miscomini delle Bucoliche elegantissimamente composte*, in «*Studi e problemi di critica testuale*», XL, 1990, pp. 149-185

BERTI 1987a = E. Berti, *Alle origini della fortuna di Luciano nell'Europa Occidentale*, Pisa, Giardini, 1987

BERTI 1987b = E. Berti, *Alla scuola di Manuele Crisolora: lettura e commento di Luciano*, Firenze, Olschki, 1987

BERTI 2006 = Luciano di Samosata, *Caronte e Timone. Le prime traduzioni*, a cura di E. Berti, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2006

BERTONI 1903 = G. Bertoni, *La Biblioteca Estense e la coltura ferrarese ai tempi del duca Ercole I (1471-1505)*, Torino, Loescher, 1903

BERTONI 1918-1919 = G. Bertoni, *Lettori di romanzi francesi nel Quattrocento alla corte estense*, in «*Romania*», 45, 177, 1918-1919, pp. 117-122

BERTONI 1919 = G. Bertoni, *L'Orlando Furioso e la Rinascenza a Ferrara*, Modena, Orlandini, 1919

BERTONI 1921 = G. Bertoni, *Guarino da Verona fra letterati e cortigiani a Ferrara*, Ginevra, Olschki, 1921

BERTONI 1927 = G. Bertoni, *Poesie leggende costumanze del medio evo*, Modena, Orlandini, 1927

BESSI 1987 = R. Bessi, *Sul Commento di Francesco Filelfo ai Rerum Vulgarium Fragmenta*, in «*Studi Petrarqueschi*», IV, 1987, pp. 229-270



- BESSI 1995 = R. Bessi, *Filelfo commenta Petrarca*, in «Schifanoia», 15–16, 1995, 91-98
- BLACK 2001 = R. Black, *Humanism and Education in Medieval and Renaissance Italy. Tradition and Innovation in Latin Schools from the Twelfth to the Fifteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001
- BORSELLINO 1986 = N. Borsellino, *Orfeo e Pan. Sul simbolismo della pastorale*, Parma, Edizioni Zara, 1986
- BOSISIO 2019 = *Il teatro delle corti padane (1478-1508)*, a cura di M. Bosisio, introduzione di A. Bentoglio, Milano, Unicopli 2019
- BOZZOLA 2012 = S. Bozzola, *La lirica. Dalle origini al primo Ottocento*, Bologna, Il Mulino, 2012
- BRANCA 1936 = V. Branca, *Il cantare trecentesco e il Boccaccio del Filostrato e del Teseida*, Firenze, Sansoni, 1936, in particolare pp. 7-20
- BROWN 2010 = A. Brown, *The Return of Lucretius to Renaissance Florence*, Cambridge, Harvard University Press, 2010
- BRUSCAGLI 1983 = R. Bruscasti, *Stagioni della civiltà estense*, Pisa, Nistri Lischi, 1983
- BRUSCAGLI-QUONDAM 1992 = *Tipografie e romanzi in Val Padana fra Quattro e Cinquecento*, a cura di R. Bruscasti e A. Quondam, Modena, Franco Cosimo, 1992
- BRUSCAGLI 2003 = R. Bruscasti, *Studi cavallereschi*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003
- CABANI 1988 = M. C. Cabani, *Le forme del cantare epico-cavalleresco*, Lucca, Pacini Fazzi, 1988
- CABRINI 2000 = A. M. Cabrini, *Nei giardini dell'Eden (tra Poliziano e Ariosto)*, in *Studi vari di lingua e letteratura italiana in onore di Giuseppe Velli*, tomo I, Milano, Cisalpina, 2000, pp. 311-335
- CACCIA 1907 = N. Caccia, *Luciano nel quattrocento in Italia: le rappresentazioni e le figurazioni*, Firenze, Tipografia galileiana, 1907
- CANNATA 2003 = N. Cannata, *La percezione del «Canzoniere» come opera unitaria fino al Cinquecento*, in «Critica del testo», VI, 1, 2003, pp. 155-176
- CANOVA 2019 = A. Canova, *Perché si leggevano i romanzi cavallereschi (una breve guida)*, in «Schifanoia», 56-57, 2019, pp. 39-46
- CAPELLI 2009b = R. Capelli, *Metamorfosi del comico e paradigmi culturali (Dec., V 10)*, in «Humanistica», IV, 2, 2009, pp. 23-30
- CAPPELLI 1889 = A. Cappelli, *Le biblioteca estense nella prima metà del secolo XV*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 14, 1889, pp. 1-30

CARRAI 1999 = S. Carrai, *Alle origini della bucolica rinascimentale: Lorenzo e l'umanesimo dei fratelli Pulci*, in Id., *I precetti di Parnaso. Metrica e generi poetici nel Rinascimento italiano*, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 113-28

CARRARA 1909 = E. Carrara, *La poesia pastorale*, Milano, Vallardi, 1909

CASACCIA 2021 = M. Casaccia, *Nuove proposte per l'«Orfeo» del Poliziano*, in «Storie e Linguaggi», 7, 2021, pp. 37-73

CASELLA 1975 = M. T. Casella, *Il metodo dei commentatori umanistici esemplato su Beroaldo*, in «Studi Medievali», XVI, II, 1975, pp. 627-701

CHIAPPINI 1983 = A. Chiappini, *Fermenti umanistici e stampa in una biblioteca ferrarese del secolo XV*, in «La Bibliofilia», 85, 3, 1983, pp. 299-320

CHIAPPINI 2001 = L. Chiappini, *Gli Estensi. Mille anni di storia*, Ferrara, Corbo, 2001

COLETTI 2015 = V. Coletti, *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*, Torino, Einaudi, 2015

COMBONI 2021 = A. Comboni, *Sulla fortuna di Teocrito nella letteratura italiana del Rinascimento: primi appunti*, in *Dispacci da un altro mondo. Il genere dell'idillio dall'età classica all'Ottocento*, a cura di A. Di Ricco e C. Giunta, Bologna, Il Mulino, 2021, pp. 67-91

COMPARETTI 1941-43 = D. Comparetti, *Virgilio nel Medio Evo*, Firenze, La Nuova Italia, 1941-1943

CORTESI 1995 = M. R. Cortesi, *La tecnica del tradurre presso gli umanisti*, in *The Classical Tradition in the Middle Ages and Renaissance*, edited by C. Leonardi and B. M. Olsen, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1995, pp. 143-168

CORTI 1956 = M. Corti, *Il De Jennaro e la lirica napoletana del Quattrocento*, in *Pietro Jacopo de Jennaro. Rime e Lettere*, a cura di M. Corti, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1956, pp. I-LXIII

CORTI 2001c = M. Corti, *Per un fantasma di meno*, in Ead., *Nuovi metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli, 2001, pp. 325-367 [1969]

CORTI 2001d = M. Corti, *Il codice bucolico e l'"Arcadia" di Sannazaro*, in Ead., *Nuovi metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli, 2001, pp. 281-304 [su «Strumenti critici», 6, 1968, pp. 141-167]

CORTI 2001e = M. Corti, *Rivoluzione e reazione stilistica nel Sannazaro*, in Ead., *Nuovi metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli, pp. 305-323 [apparso nel volume di *Omaggio a Benvenuto Terracini*, Milano, Il Saggiatore, 1968, pp. 97-118]

COSTA 1972 = G. Costa, *La leggenda dei secoli d'oro nella letteratura italiana*, Bari, Laterza, 1972

CRACOLICI 2009 = S. Cracolici, *Esemplarità ed emblematica nel commento di Bernardo Illicino ai Triumphs di Petrarca*, in *La letteratura a Siena nel Quattrocento*, a cura di S. Carrai, S. Cracolici, M. Marchi, Pisa, ETS, 2009, pp. 73-89

DALEFFE-ROSSI 2018 = *Inventario dei manoscritti delle opere di Benvenuto da Imola*, a cura di M. Daleffe e L. C. Rossi, Bergamo, University Press-Sestante Edizioni, 2018

DANZI 2018 = M. Danzi, *Tra Virgilio e Petrarca. Primi elementi per una 'grammatica' dell'egloga volgare*, in *Interdisciplinarietà del petrarchismo*, a cura di M. Favaro e B. Huss, Firenze, Olschki, 2018. p. 199-219

DE ANGELIS 2002 = V. De Angelis, *Testo glossa e commento nel XII secolo*, in *Il commento e i suoi dintorni*, a cura di B. M. Da Rif, Milano, Guerini e Associati, 2002, pp. 1-25

DE ROBERTIS 1966 = D. De Robertis, *L'esperienza poetica del Quattrocento*, in *Storia della letteratura italiana: il Quattrocento e l'Ariosto*, vol. 3, a cura di E. Cecchi e N. Sapegno, Milano, Garzanti, 1966, pp. 355-784

DE ROBERTIS 1967 = D. De Robertis, *Due altri testi della tradizione nenciale*, in «Studi di Filologia Italiana», 25, 1967, pp. 109-153

DE ROBERTIS 1981 = D. De Robertis, *La bucolica volgare come segno di contraddizione*, in «Metrica», II, 1981, pp. 61-80

DEGL'INNOCENTI 2019 = L. Degl'Innocenti, «*Cantar di gesta in rima*». *L'Ariosto, i cantimpanca e la diffusione a Ferrara della materia di Francia*, in «Schifanoia», 56-57, 2019, pp. 47-54

DELLA GUARDIA 1910 = A. Della Guardia, *La «Politia Litteraria» di Angelo Decembrio e l'umanesimo a Ferrara nella prima metà del secolo XV*, Modena, 1910

DIONISOTTI 1963 = C. Dionisotti, *Jacopo Tolomei fra umanisti e rimatori*, in «Italia Medievale e umanistica», VI, 1963, pp. 137-176

DIONISOTTI 1974 = C. Dionisotti, *Fortuna del Petrarca nel Quattrocento*, in «Italia medievale e umanistica», XV, 1974, pp. 135-188

DIONISOTTI 1999 = C. Dionisotti, *Tradizione classica e volgarizzamenti*, in *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1999, pp.125-178 [ampliamento di una recensione apparsa su «Italia medievale e umanistica», 1, 1958, pp. 427-431, edita nella prima edizione del volume *Geografia e storia* del 1967]

FENZI 2014 = E. Fenzi, *La canzone d'amore di Guido Cavalcanti e i suoi antichi commenti*, Milano, Ledizioni, 2014

FIORILLA 1999 = M. Fiorilla, *La lettura apuleiana del Boccaccio e le note ai manoscritti laurenziani 29, 2 e 54, 32*, «Aevum», 73(3), 1999, pp.635-667

FOLENA 1991 = G. Folena, *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi, 1991

- FOLIN 2001 = M. Folin, *Rinascimento estense. Politica, cultura, istituzioni di un antico Stato Italiano*, Roma-Bari, Laterza, 2001
- FORNASIERO 1998b= S. Fornasiero, *Presenze (e assenze) della bucolica senese*, in *La poesia pastorale nel Rinascimento*, a cura di S. Carrai, Padova, Antenore, 1998, pp. 57-72
- FOSCOLO BENEDETTO 1910 = L. Foscolo Benedetto, *Il "Roman de la Rose" e la letteratura italiana*, Halle, Niemeyer, 1910
- FRANCALANCI 2015 = L. Francalanci, *I "Trionfi con il commento di Bernardo Illicino" o il "Commento di Bernardo Illicino ai Trionfi"? Alcune riflessioni metodologiche dalla periferia del canone petrarchesco*, in «*Petrarchesca*», 3, 2015, pp. 75-87
- FRASSO 2000 = G. Frasso, *Una scheda per Iacopo Camangerini?*, in *Studi vari di lingua e letteratura italiana in onore di Giuseppe Velli*, tomo I, Milano, Cisalpina, 2000, pp. 235-237
- FUMAGALLI 1996 = V. Fumagalli, *Matilde di Canossa. Potenza e solitudine di una donna nel Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 1996
- GAISSER 2008 = J. H. Gaisser, *The fortunes of Apuleius and the "Golden Ass" : a study in transmission and reception*, Princeton, Princeton University Press, 2008
- GARDNER 1904 = E. G. Gardner, *Dukes and Poets in Ferrara*, London, Archibald Constable, 1904
- GARGAN 1997 = L. Gargan, *Dittico modenese. I libri di Iacopo Camangerini e di Giovanni da Reggio (sec. XIV-XV)*, in *Filologia umanistica. Per Gianvito Resta*, a cura di V. Fera e G. Ferraù, tomo II, Padova, Antenore, 1997, pp. 895-920
- GARGANO 2003 = A. Gargano, *Il petrarchismo*, in *Lo spazio letterario del Medioevo. 2. Il Medioevo volgare. Volume III*, a cura di P. Boitani, M. Mancini, A. Vàrvaro, Roma, Salerno, 2003, pp. 559-594
- GASTI 2018 = F. Gasti, *L'immagine della fenice fra "scienza" e simbologia antica*, in «*Eruditio Antiqua*», 10, 2018, pp. 1-23
- Genre Pastoral 1980 = *Le genre pastoral en Europe du XVe au XVIIe siècle: Actes du colloque international tenu à Saint-Etienne du 28 sept. au 1er oct. 1978*, Saint-Etienne, Presse Universitaire, 1980
- GHISALBERTI 1940 = F. Ghisalberti, *Le Chiose Virgiliane di Benvenuto da Imola*, in «*Studi Virgiliani*», XI, 1940, pp. 71-145
- GIANOTTI 2006 = G. F. Gianotti, *Da Montecassino a Firenze. La riscoperta di Apuleio*, in C. Allasia, *Il Decameron nella letteratura europea*, Roma, Storia e Letteratura, 2006, pp. 8-46
- GIROLLA 1921/23 = P. Girolla, *La biblioteca di Francesco Gonzaga secondo l'inventario del 1407*, «*Atti e memorie della Accademia Virgiliana di Mantova*», n.s., XIV-XVI, 1921-1923, pp. 30-72

- GOLINELLI 1997 = *Matilde di Canossa nella letteratura italiana da Dante a Pederiali*, a cura di P. Golinelli, Reggio Emilia, Diabasis, 1997
- GRAFTON 1985 = A. Grafton, *Renaissance Readers and Ancient Texts: Comments on Some Commentaries*, in «Renaissance Quarterly», 1985, 38, 4, pp. 615-649
- GRAFTON 2009 = A. Grafton, *L'umanista come lettore*, in *Storia della lettura nel mondo occidentale*, a cura di G. Cavallo e R. Chartier, Bari, Laterza, 2009, pp. 199-242
- GRIGNANI 1973a = M. A. Grignani, *Introduzione*, in *Rime di Filenio Gallo. Edizione critica*, a cura di M. A. Grignani, Firenze, Olschki, 1973, pp. 7-32
- GRIGNANI 1973b = M. A. Grignani, *Badoer, Filenio, Pizio: un trio bucolico a Venezia*, in *Studi di filologia e letteratura italiana offerti a Carlo Dionisotti*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1973, pp. 77-115
- HABER 1995 = J. Haber, *Pastoral and the poetics of self contradiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995
- HADZSITS 1963 = G. Depue Hadzsits, *Lucretius and his influence*, New York, Cooper Square, 1963
- HANKEY 1996 = A. T. Hankey, *Riccobaldo of Ferrara: his life, works and influence*, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medioevo, 1996
- HOLTZ 1995 = L. Holtz, *Glosse e commenti*, in *Lo spazio letterario del Medioevo. Il Medioevo Latino, Vol. 3, La ricezione del testo*, a cura di G. Cavallo, C. Leonardi, E. Menestò, Roma, Salerno, 1995, pp. 59-111
- HOUGHTON 2015 = L. B. T. Houghton, *The Golden Age returns: Virgil's Fourth Eclogue in the political panegyric of the Italian Courts*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 78, 2015, pp. 71- 95
- HUSS 2020 = B. Huss, *Triumphus ambigui. Problemi ermeneutici nel commento ai Trionfi di Bernardo Illicino*, in *Francesco Petrarca e la sua ricezione europea. Atti del convegno Freie Universität Berlin 9-10 novembre 2017*, a cura di G. Cascio e B. Huss, Messina, Peculiares, 2020, pp. 173-207
- INFURNA 2003 = M. Infurna, *La letteratura franco-veneta*, in *Lo spazio letterario del Medioevo. 2 Il Medioevo Volgare*, vol. III, *La ricezione del testo*, Roma, Salerno, 2003, pp. 405-430
- KENISTON 1920 = H. Keniston, *Verse forms of the italian eclogue*, in «The Romanic Review», XI, 1920, pp. 170-186
- KRISTELLER 1944 = P. O. Kristeller, *Humanism and Scholasticism in the Italian Renaissance*, in «Byzantion», 1944, 17, pp. 346-374
- KRISTELLER 1960 = P. O. Kristeller, *Der Gelehrte und sein Publikum in spätem Mittelalter und in der Renaissance*, in *Medium Aevum Vivum: Festschrift für Walther Bulst*, a cura di H. R. Jauss e D. Schaller, Heidelberg, Winter, 1960, pp. 212-230

KRISTELLER 1983 = P. O. Kristeller, *Marsilio Ficino as a Man of Letters and the Glosses Attributed to Him in the Caetani Codex of Dante*, in «Renaissance Quarterly», 36, 1983, pp. 1-48

LIMENTANI 1992 = A. Limentani, *L' "Entrée d'Espagne" e i signori d'Italia*, Padova, Antenore, 1992

LIPANI 2009 = D. G. Lipani, *La lingua letteraria di Guarino Veronese e la cultura teatrale a Ferrara nella prima metà del XV secolo*, in «Annali Online di Ferrara - Lettere», 2, 2009, pp. 225-256

LOHSE 2015 = R. Lohse, *Renaissancedrama und humanistische Poetik in Italien*, Paderborn, Wilhelm Fink, 2015

LO MONACO 1992 = F. Lo Monaco, *Alcune osservazioni sui commenti umanistici ai classici nel secondo Quattrocento*, in *Il commento ai testi*, a cura di O. Besomi e C. Caruso, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser Verlag, 1992, pp. 103-154

LORD 1994 = M. L. Lord, *The Commentary on Virgil's Eclogues by Benvenuto da Imola: A Comparative Study of the Recollectiones*, in «Euphrosyne», NS, vol. 22, 1994, p. 373-401

LORD 2002 = M. L. Lord, *Benvenuto da Imola's Literary Approach to Virgil's "Eclogues"*, in «Mediaeval Studies», vol. 64, 2002, pp. 287-362

MARINELLI 1971 = P. V. Marinelli, *Pastoral*, London, Methuen, 1971

MARSH 1998 = D. Marsh, *Lucian and the Latins. Humor and Humanism in the Early Renaissance*, Ann Arbor, Univ. of Michigan Press, 1998

MATTIOLI 1980 = E. Mattioli, *Luciano e l'umanesimo*, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Storici, 1980

MAZZACURATI 1963 = G. Mazzacurati, *Il problema storico del petrarchismo italiano: dal Boiardo a Lorenzo*, Napoli, Liguori, 1963

MEHLTRETTER 2009 = F. Mehlretter, *Kanonisierung und Medialität. Petrarca's Rime in der Frühzeit des Buchdrucks (1470-1687)*, In Zusammenarbeit mit Florian Neumann, Munster, LIT Verlag, 2009

MEZZETTI 2010 = C. Mezzetti, *La biblioteca degli estensi: inventari dei manoscritti e gestione delle raccolte nel Quattrocento*, in Principi e Signori. Le Biblioteche nella seconda metà del Quattrocento. Atti del Convegno di Urbino, 5-6 giugno 2008, a cura di G. Arbizzoni, C. Bianca, M. Peruzzi, Urbino, Accademia Raffaello, 2010, pp. 67-108

MONTAGNANI 1983 = C. Montagnani, *Il commento al «Teseida» di Pier Andrea de' Bassi*, in *Studi di letteratura italiana offerti a Dante Isella*, Napoli, Bibliopolis, 1983

MONTAGNANI 1983/84 = *Il commento al Teseida di Pier Andrea de' Bassi e la tradizione di Ovidio nel primo Quattrocento*, in «Interpres. Rivista di studi quattrocenteschi», 5, 1983/84, pp. 7-33

- MONTAGNANI 1995 = C. Montagnani, *L'eclissi del codice lirico: una canzone di Niccolò Malpigli nel commento di Pier Andrea de' Bassi*, in «Schifanoia», XV-XVI, 1995, pp. 82-90
- MURGIA 2012 = G. Murgia, *La Tavola Ritonda tra intrattenimento ed enciclopedismo*, tesi di dottorato discussa all'Università di Cagliari nell'anno accademico 2011-2012
- PALMER 2012 = A. Palmer, *Reading Lucretius in the Renaissance*, in «Journal of the History of Ideas», 73, n. 3, 2012, pp. 395-416
- PANTANI 1989 = I. Pantani, *Tradizione e fortuna delle rime di Giusto de' Conti*, in «Schifanoia», 8, 1989, 37-96
- PANTANI 1998 = I. Pantani, *Il polimetro pastorale di Giusto de' Conti*, in *La poesia pastorale nel Rinascimento*, a cura di S. Carrai, Padova, Antenore, 1998, pp. 1-55
- PANTANI 2002 = I. Pantani, «*La fonte d'ogni eloquenzia*». *Il canzoniere petrarchesco nella cultura poetica del Quattrocento ferrarese*, Roma, Bulzoni, 2002
- PANTANI 2006 = I. Pantani, *L'amoroso messer Giusto da Valmontone. Un protagonista della lirica italiana del XV secolo*, Roma, Salerno Editrice, 2006
- PICONE 2007b = M. Picone, *I paradossi e i prodigi dell'amore passione (RVF 130-140)*, in Id., *Il Canzoniere. Lettura micro e macrotestuale*, Ravenna, Longo, 2007, pp. 313-333
- POGGIOLI 1975 = R. Poggioli, *The Oaten Flute. Essays on Pastoral Poetry and the Pastoral Ideal*, Cambridge, Harvard Univ. Press, 1975
- PROSPERI 2005 = V. Prosperi, *Di soavi licor gli orli del vaso. La fortuna di Lucrezio dall'Umanesimo alla Controriforma*, Torino, Aragno, 2005
- PULSONI 2016 = C. Pulsoni, *Lettori di Petrarca nel Quattrocento*, in *Petrarca lettore. Pratiche e rappresentazioni della lettura nelle opere dell'umanista*, a cura di L. Marcozzi, Firenze, Franco Cesati, 2016, pp. 259-271
- QUAQUARELLI 1989 = L. Quaquarelli, *Per l'edizione critica della Bella Mano di Giusto de' Conti*, in «Studi e problemi di critica testuale», XXXVIII, 1989, pp. 19-28
- RAGONE 1998 = F. Ragone, *Giovanni Villani e i suoi continuatori. La scrittura delle cronache a Firenze nel Trecento*, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medioevo, 1998
- RENZI 1976 = L. Renzi, *Il francese come lingua letteraria e il franco-lombardo. L'epica carolingia nel Veneto*, in *Storia della cultura veneta*, Vicenza, Neri Pozza, 1976, vol. 1, pp. 563-589
- RICHARDSON 2009 = B. Richardson, *Manuscripts culture in Renaissance Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009
- RONCAGLIA 1965 = A. Roncaglia, *La letteratura franco-veneta*, in *Storia della letteratura italiana*, Milano, Cecchi, vol. II, 1965, pp. 725-759

ROSSI 1991 = L. C. Rossi, *Benvenuto da Imola interprete di Lucano*, in *Benvenuto da Imola lettore degli antichi e dei moderni. Atti del convegno internazionale di Imola 1989*, a cura di P. Palmieri e C. Paolazzi, Ravenna, Longo, 1991, pp. 165-203 [oggi nel volume di L. C. Rossi, *Studi su Benvenuto da Imola*, Firenze, Galluzzo, 2016]

ROSSI 2016 = M. Rossi, *Pedagogia e corte nel Rinascimento italiano ed europeo*, Venezia, Marsilio, 2016

RUGGIERI 1962 = R. Ruggieri, *L'umanesimo cavalleresco italiano. Da Dante al Pulci*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1962

SABBADINI 1900 = R. Sabbadini, *Le edizioni quattrocentistiche della Storia Naturale di Plinio*, in «Studi italiani di filologia classica», VII, 1900, pp. 439-448

SALVATORE 2021 = T. Salvatore, *Le rime disperse nella tradizione manoscritta dei Rvf*, in *Le rime disperse di Petrarca Problemi di definizione del corpus, edizione e commento*, a cura di R. Leporatti e T. Salvatore, Roma, Carocci, 2021, pp. 83-116

SANTAGATA 2006 = M. Santagata, *I due cominciamenti della lirica italiana*, Pisa, Edizioni ETS, 2006

SANTORO 2006 = *Dante, Petrarca, Boccaccio e il paratesto. Le edizioni rinascimentali delle 'tre corone'*, a cura di M. Santoro, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 2006

SEGRE 1995 = C. Segre, *La letteratura franco-veneta*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di E. Malato, vol. I *Dalle Origini a Dante*, Roma, Salerno, 1995, pp. 631-647

SINISCALCHI 2019 = R. Siniscalchi, *Niccolò Malpigli. Rime. Edizione critica con commento*, tesi di dottorato discussa nell'anno 2019 presso l'Università di Bologna

SPAGGIARI-TRENTI 1999 = A. Spaggiari e G. Trenti, *Matilde di Canossa nelle prosopografia estense*, in *Matilde di Canossa nelle culture europee del secondo Millennio. Dalla storia al mito. Atti del Convegno internazionale di studi (Reggio Emilia-Canossa-Quattro Castella, 25-27 settembre 1997)*, a cura di P. Golinelli, Bologna, Pàtron, 1999, pp. 81-93

STRATI 2007 = R. Strati, *La fenice nella letteratura latina*, in «Annali online di Ferrara - Lettere», I, 2007, pp. 54-79

TANI 2014 = I. Tani, *Jacopo Fiorino de' Buoninsegni e gli esordi della bucolica volgare*, in «Accademia dei Rozzi», Anno XXI, n. 40 (2014), pp. 33-35

TANI 2015 = I. Tani, *La nascita di un nuovo genere: Jacopo Buoninsegni e le Bucoliche elegantissime*, in «Bullettino Senese di Storia Patria», CXXI, 2015, pp. 198-201

Teatro Quattrocento 1983 = *Teatro del Quattrocento. Le corti padane*, a cura di A. Tissoni Benvenuti e M. P. Mussini Sacchi, Torino, UTET, 1983



TISSONI BENVENUTI 1972 = A. Tissoni Benvenuti, *Quattrocento settentrionale*, a cura di A. Tissoni Benvenuti, Roma-Bari, Laterza, 1972

TISSONI BENVENUTI 1979 = A. Tissoni Benvenuti, *Schede per una storia della poesia pastorale nel secolo XV: la scuola guariniana a Ferrara*, in *In ricordo di Cesare Angelini. Studi di letteratura e filologia*, a cura di A. Franco e A. Stella, Milano, Saggiatore, 1979, pp. 96-131

TISSONI BENVENUTI 1981 = A. Tissoni Benvenuti, *Il viaggio d'Isabella d'Este a Mantova nel Giugno 1480 e la datazione dell'Orfeo del Poliziano*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 158, 1981, pp. 369-383

TISSONI BENVENUTI 1986 = A. Tissoni Benvenuti, *L'Orfeo del Poliziano con il testo critico dell'originale e delle successive forme teatrali*, Antenore, Padova, 1986

TISSONI BENVENUTI 1995 = A. Tissoni Benvenuti, *Guarino, i suoi libri e le letture della corte estense*, in *Le muse e il Principe. Arte di corte nel Rinascimento pagano*, vol. I., Modena, Panini, 1995, pp. 63-79

TISSONI BENVENUTI 2007 = A. Tissoni Benvenuti, *Intertestualità cavalleresca*, in “*Tre volte suona l'olifante...*” (*La tradizione rolandiana in Italia fra Medioevo e Rinascimento*), Milano, Unicopli, 2007, pp. 57-78

TISSONI BENVENUTI 2016 = A. Tissoni Benvenuti, *Manoscritti cavallereschi estensi: i carolingi*, in *Carlo Magno in Italia e la fortuna dei libri di cavalleria*, a cura di J. Bartuschat e F. Strologo, Ravenna, Longo Editore, 2016, pp. 223-249

TISSONI BENVENUTI 2017 = A. Tissoni Benvenuti, *Genere bucolico poesia pastorale. Le metamorfosi dell'egloga nel Quattrocento*, in «Italiq», XX, 2017, pp. 15-31

TISSONI BENVENUTI 2023 = A. Tissoni Benvenuti, *Curiosando tra i libri degli Este. Le biblioteche di corte a Ferrara da Nicolò II (1361-1388) a Ercole I (1471-1505)*, Novara, Interlinea, 2023

TUOHY 1996 = T. Tuohy, *Herculean Ferrara. Ercole d'Este, 1471-1505, and the Invention of a Ducal Capital*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996

TOLIVER 1971 = H. E. Toliver, *Pastoral forms and attitudes*, Berkeley, Univ. of California Press, 1971

VARESE 1961= C. Varese, *Storia e politica nella prosa del Quattrocento*, Torino, Einaudi, 1961

VERZIAGI 2003 = I. Verziagi, *Per Costanza Costabili, la Fenice*, in *Gli Amorum Libri e la lirica del Quattrocento. Con altri studi boiardeschi*, Novara, Interlinea, 2003, pp. 81-102

VILLA 1984 = C. Villa, *La "Lectura Terentii", Vol. I. Da Ildemaro a Francesco Petrarca*, Padova, Antenore, 1984

VILLA 1997 = C. Villa, *I commenti ai classici fra XII e XV secolo*, in *Medieval and Renaissance Scholarship. Proceedings of the Second European Science Foundation Workshop on the Classical*

*Tradition in the Middle Ages and the Renaissance*, edited by N. Mann and B. Munk Olsen (London, the Warburg Institute, 27-28 November 1992), Leiden-New York, Brill, 1997, pp. 19-32

VILLORESI 1994 = M. Villoresi, *Da Guarino a Boiardo. La cultura teatrale a Ferrara nel Quattrocento*, Roma, Bulzoni, 1994

VILLORESI 2005 = M. Villoresi, *La fabbrica dei cavalieri. Cantari, poemi, romanzi in prosa fra medioevo e rinascimento*, Roma, Salerno, 2005

VIO 1991 = G. Vio, *Chiose e riscritture apuleiane di Giovanni Boccaccio*, in «Studi sul Boccaccio», XX, 1991, pp.139-165

VITALIANI 1892 = D. Vitaliani, *Della vita e delle opere di Nicolò Leonicensi*, Verona, Tipolitografia Sordomuti, 1892.

ZABUGHIN 1921 = V. Zabughin, *Virgilio nel Rinascimento Italiano. Da Dante a Torquato Tasso*, 2 voll., Bologna, Zanichelli, 1921

ZANATO 1998 = T. Zanato, *Percorsi della bucolica laurenziana*, in *La poesia pastorale nel Rinascimento*, a cura di S. Carrai, Padova, Antenore, 1998, pp. 109-50

ZANELLA 1980 = G. Zanella, *Riccobaldo e dintorni. Studi di storiografia medievale ferrarese*, Ferrara, Bovolenta, 1980

## BIBLIOGRAFIA DANTESCA

ALBANESE 2010 = G. Albanese, *Tradizione e ricezione del Dante bucolico nell'Umanesimo: nuove acquisizioni sui manoscritti della corrispondenza poetica con Giovanni del Virgilio*, in «Nuova rivista di Letteratura Italiana», 13, 1-2, 2010, pp. 237-326

ALBANESE-PONTARI 2017 = G. Albanese, P. Pontari, *Il cenacolo ravennate di Dante e le Egloge: Figuccio de' Milotti, Dino Perini, Guido Vacchetta, Pietro Giardini, Menghino Mezzani*, in «Studi Danteschi», 82, 2017, pp. 311-427

ALBANESE-BERTELLI-PONTARI 2021 = *Dante e la Divina Commedia in Emilia Romagna. Testimonianze dantesche negli archivi e nelle biblioteche*, a cura di G. Albanese, S. Bertelli e P. Pontari, Milano, Silvana Editoriale, 2021

ALTAMURA 1966 = A. Altamura, *La fortuna di Dante nel Quattrocento*, Napoli, Annali del Pontificio istituto superiore di scienze e lettere S. Chiara, n. XV-XVI, 1966

AZZETTA 2009 = L. Azzetta, *Vicende d'amanti e chiose di poema: alle radici di Boccaccio interprete di Francesca*, in «Studi sul Boccaccio», XXXVII, 2009, pp. 155-170

BANELLA 2016a = L. Banella, *The "Dante Canon": Collecting Dante's Lyric Poetry in the Fourteenth Century*, in «Dante Studies», 134, 2016, pp.169-194

BANELLA 2016b = L. Banella, *Un esempio di canone dantesco nella tradizione quattrocentesca delle Rime*, in *Dante fra il settecentocinquantesimo della nascita (2015) e il settecentenario della morte (2021)*, *Atti delle Celebrazioni in Senato, del Forum e del Convegno internazionale di Roma, maggio-settembre 2015*, Tomo 2, Roma, Salerno, 2016, pp. 725-736

BARAŃSKI 2001 = Z. Barański, *"Chiosar con altro testo". Leggere Dante nel Trecento*, Firenze, Cadmo, 2001

BASILE 2006 = M. A. Basile, *Al mattin del ver si sogna: i sogni di Dante nelle albe del Purgatorio*, in «Dante: Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri», 3, 2006, pp. 41-68

BELLOMO 2003 = S. Bellomo, *L'interpretazione di Dante nel Tre e nel Quattrocento*, in *Storia della letteratura italiana, vol. XI, La critica letteraria dal Due al Novecento*, a cura di E. Malato, Roma, Salerno, 2003, pp.141-142.

BELLOMO 2004 = S. Bellomo, *Dizionario dei commentatori danteschi. L'esegesi della Commedia da Iacopo Alighieri a Nicobeato*, Firenze, Olschki, 2004

BERTELLI 2018 = S. Bertelli, *La «Commedia» di Dante alla corte degli Este (con una scheda paleografica su Anicio Bonucci falsario)*, in «La Bibliofilia», CXX, 3, 2018, pp. 377-397

BOSISIO 2017 = M. Bosisio, *«Difficile e pericolosa pugna»: la lectura Dantis di Francesco Filelfo*, in *Atti delle Rencontres de l'Archet Morgex, 14-19 settembre 2015*, Fondazione "Centro di Studi storico-letterari Natalino Sapegno – onlus", pp. 121-127

BOTTARI 1975 = G. Bottari, *Francesco Filelfo e Dante*, in *Dante nel pensiero e nella esegesi dei secoli XIV e XV*, Firenze, Olschki, 1975, pp. 385-394

BROWNLEE 1978 = K. Brownlee, *Dante and Narcissus (Purg. XXX, 76-99)*, in «Dante Studies», No. 96, 1978, pp. 201-206

CAPELLI 2009a = R. Capelli, *Dante, dantismi e canone dantesco: alcuni spunti dal codice Capitolare CCCCXLV*, in *La lirica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni, tradizioni, interpretazioni*, Atti del VI convegno triennale della Società Italiana di Filologia Romanza (Padova-Stra 27 settembre-1 ottobre 2006, a cura di F. Brugnolo e F. Gambino, Padova, Unipress, 2009, pp. 795-824

CAPITANI 1999 = O. Capitani, *La Matelda di Dante e Matilde di Canossa*, in *Matilde di Canossa nelle culture europee del secondo Millennio. Dalla storia al mito. Atti del Convegno internazionale di studi (Reggio Emilia-Canossa-Quattro Castella, 25-27 settembre 1997)*, a cura di P. Golinelli, Bologna, Pàtron, 1999, pp. 19-27

CARAPEZZA 2019 = S. Carapezza, *Un caso della fortuna di Dante nella Milano sforzesca: il poema epico di Antonio Cornazzano*, in «Libri E Documenti. Archivio Storico Civico Biblioteca Trivulziana del Comune di Milano», XLIV-XLV, 2019, pp. 93-115

CARDINI 1990 = R. Cardini, *Landino e Dante*, in «Rinascimento», II ser., 30, 1990, pp. 175-190

- CAVALLARI 1921 = E. Cavallari, *La fortuna di Dante nel Trecento*, Firenze, Ferrella, 1921
- CAVAZZUTI 1957 = G. Cavazzuti, *Il culto di Dante a Modena*, in Id., *Lecture dantesche con uno studio su Il culto di Dante a Modena*, Modena, Artioli Editore, 1957, pp. 9-41
- CAZZATO 2023a = F. Mehlretter, G. Lombardi, M. Cazzato, S. Resch, *Alternative Classicism. Dante as a Counter Model in Italian Renaissance Literature*, in *A Companion to Anticlassicisms in the Cinquecento*, a cura di M. Föcking, S. A. Friede, F. Mehlretter e A. Oster, Berlin, De Gruyter, 2023, p. 167-232 [in particolare le pp. 197-202, *The Presence of Dante in the Romanzo. Ariosto, Tasso*]
- COLUCCIA 2022 = R. Coluccia, *Dante oltre Dante: percorsi e proiezioni nella tradizione della «Commedia» fino all'età umanistica*, in «Studi di Filologia Italiana», LXXX, 2022, pp. 29-63
- CONTINI 2001a = G. Contini, *Un nodo della cultura medievale: la serie Roman de la Rose - Fiore - Divina Commedia*, in Id., *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 245-283 [1976 il volume; 1973 l'intervento]
- CONTINI 2001b = G. Contini, *Un'interpretazione di Dante*, in Id., *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 69-111 [1976 il volume; 1965 l'intervento]
- CORNISH 2000 = Alison Cornish, *Dante's Stars*, New Heaven & London, Yale Univ. Press, 2000
- CURTI 2000 = E. Curti, *Dantismi e memoria della "Commedia" nelle "Stanze" del Poliziano*, in «Lettere Italiane», 54, No. 4, 2000, pp. 530-568
- DASSI 2022 = U. Dassi, *Il gesto "delle quattro fiche" (su un'interpretazione di Inf. XXV 1-3)*, in *Gesticolar parlando. Esempi di studi linguistici trasversali*, a cura di S. Baggio e C. Nobili, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2022, pp. 65-87
- DE PETRIS 2005 = A. De Petris, *Puntualizzazioni su Dante nel Quattrocento*, in *Dante in lettura*, a cura di G. De Matteis, Ravenna, Longo, 2005, pp. 283-298
- DELCORNO BRANCA 1999 = D. Delcorno Branca, *Percorsi danteschi del Poliziano*, in «Lettere Italiane», 51, 3, 1999, pp. 360-382
- DIONISOTTI 1965/66 = C. Dionisotti, *Dante nel Quattrocento*, in *Atti del congresso internazionale di studi danteschi (20-27 aprile 1965)*, Firenze, Sansoni, 1965/66, vol. 1, pp. 333-378
- DIONISOTTI 1979 = C. Dionisotti, *Lettura del commento di Benvenuto da Imola*, in *Atti del Convegno Internazionale di Studi Danteschi (Ravenna 10-12 settembre 1971)*, Ravenna, Longo Editore, 1979, pp. 203-215
- DRONKE 2022 = P. Dronke, *Dante e le tradizioni latine medievali*, Bologna, Il Mulino, 2022 [originale inglese del 1986]

DUCATI 2015 = A. Ducati, *Osservazioni sul codice roveretano delle Rime di Dante e sul commento di Dino del Garbo volgarizzato da Jacopo Mangiatroia*, in «Medioevo Letterario d'Italia», 2, 2015, pp. 55-65

FANFANI 1863 = *Esortazione allo studio della Commedia*, trascrizione a cura di P. Fanfani, in «Il Borghini», I, 1863, pp. 111-120

FATINI 1934 = G. Fatini, *Le "rime" di Ludovico Ariosto*, Torino, Chiantore, 1934 [in particolare la sezione *Dante presso gli Estensi nel secolo XV* alle pp. 42-75]

FAVA 1921 = *Guida-Catalogo della Mostra Dantesca che si tiene presso la Biblioteca Estense nei giorni 26-30 giugno MCMXXI*, a cura di D. Fava, Modena, Società tipografica modenese, 1921

FIorentini 2016 = L. Fiorentini, *Per Benvenuto da Imola. Le linee ideologiche del commento dantesco*, Bologna, Il Mulino, 2016

GIANNANTONIO 1969 = P. Giannantonio, *Dante e l'allegorismo*, Firenze, Olschki, 1969

GILSON 2019 = S. Gilson, *Leggere Dante a Firenze. Da Boccaccio a Cristoforo Landino (1350-1481)*, Roma, Carocci, 2019

GRIMALDI 2020 = M. Grimaldi, *Le rime di Dante nel tempo*, in *Oltre la Commedia. Dante e il canone antico della lirica (1450-1600)*, a cura di L. Banella e F. Tomasi, Roma, Carocci, 2020, pp. 171-193

GRITTI 2021 = V. Gritti, *Un capitolo della fortuna quattrocentesca della Commedia: l'Odosofia di Ludovico Sandeo*, in «AOFL», XVI, 2021, pp. 1-17

HOFFMAN 1995 = D. L. Hoffman, *Radix Amoris: The Tavola Ritonda and Its Response to Dante's Paolo and Francesca*, in *Tristan and Isolde. A Casebook*, ed. by J. Tasker Grimbert, New York-London, Garland, 1995, pp. 207-222

HOLLANDER 1969 = R. Hollander, *Allegory in Dante's Commedia*, Princeton, Princeton University Press, 1969

MALATO-MAZZUCCHI 2011 = *Censimento dei commenti danteschi, vol. 1: I commenti di tradizione manoscritta (fino al 1480)*, a cura di E. Malato, A. Mazzucchi, Roma, Salerno, 2011, 2 tomi

MARCON 2019 = S. Marcon, *Dante di frontiera: Pietro Campenni e il gotico tardo*, in *Dante visualizzato. Carte ridenti II: XV secolo. Prima parte*, a cura di M. Ciccuto e L. M. G. Livraghi, Firenze, Franco Cesati, 2019, pp. 165-178

MAZZOTTA 1979 = G. Mazzotta, *Dante, Poet of the Desert: History and Allegory in the Divine Comedy*, Princeton, Princeton University Press, 1979

MELLI 1958 = E. Melli, *Riecheggiamenti danteschi in un cantare toscano del sec. XIV*, in «Filologia romanza», V, 1958, pp. 82-87

- MERCURI 1984 = R. Mercuri, *Semantica di Gerione. Il motivo del viaggio nella commedia di Dante*, Roma, Bulzoni, 1984
- MILANO 2000 = E. Milano, *Testimonianze dantesche nella Biblioteca Estense Universitaria : sec. XIV - XX*, a cura di M. Bini, Modena, Il Bulino, 2000
- MOSSI 1981 = M. P. Mossi, *Frammenti del commento alla 'Commedia' di Niccolò Lelio Cosmico*, in «Studi danteschi», LIII, 1981, pp. 129-165
- PAOLAZZI 1979 = C. Paolazzi, *Le letture dantesche di Benvenuto da Imola a Bologna e a Ferrara e le redazioni del suo «Comentum»*, in «IMU», XXII, 1979, pp. 319-363
- PAZZAGLIA 1989 = M. Pazzaglia, *Benvenuto da Imola lettore della Commedia*, in Id., *L'armonia come fine. Conferenze e studi danteschi*, Bologna, Zanichelli, 1989, pp. 209-239
- PICONE 1977 = M. Picone, *Dante e il mito di Narciso: Dal "Roman de la Rose" alla "Commedia"*, in «Romanische Forschungen», 89, 4, 1977, pp. 382-397
- PICONE 1982 = M. Picone, *Dante e la tradizione arturiana*, in «Romanische Forschungen», 94, 1, 1982, pp. 1-18
- PICONE 1987 = *Dante e le forme dell'allegoresi*, a cura di M. Picone, Ravenna, Longo, 1987
- PICONE 2007a = M. Picone, *"Le donne e " cavalier": la civiltà cavalleresca nella "Commedia"*, in «Rassegna europea di letteratura italiana», n. 29-30, 2007, pp. 11-32
- PONCHIA 2019 = C. Ponchia, *Continuità e innovazione. Tendenze illustrative della Divina Commedia nel primo Quattrocento*, in *Dante visualizzato. Carte ridenti II: XV secolo. Prima parte*, a cura di M. Ciccuto e L. M. G. Livraghi, Firenze, Franco Cesati, 2019, pp. 35-46
- PROCACCIOLI 2019 = P. Procaccioli, *Dante letto e Dante figurato. Ritmi e dialettiche della praesentia Dantis nel primo Quattrocento*, in *Dante visualizzato. Carte ridenti II: XV secolo. Prima parte*, a cura di M. Ciccuto e L. M. G. Livraghi, Firenze, Franco Cesati, 2019, pp. 119-132
- RESTA 1975 = G. Resta, *Dante nel Quattrocento*, in *Dante nel pensiero e nella esegesi dei secoli XIV e XV*, Firenze, Olschki, 1975, pp. 71-91
- RODDEWIG 1984 = M. Roddewig, *Dante Alighieri. Die Göttliche Komödie. Vergleichende Bestandsaufnahme der Commedia-Handschriften*, Stuttgart, Hiersemann, 1984
- RUGGIERI 2021 = F. Ruggieri, *La circolazione delle 'Rime' di Dante con altri testi*, in «Rivista di studi danteschi», XXI, 2, 2021, pp. 238-271
- RUSSO 2012 = S. Russo, *Dante nella storiografia fiorentina. La Commedia come fonte storica*, in *Leggere Dante oggi. I testi, l'esegesi. Atti del Convegno-seminario di Roma, 25-27 ottobre 2010*, a cura di A. Mazzucchi e E. Malato, Roma, Salerno, 2012, pp. 351-365

SANDKÜHLER 1967 = B. Sandkühler, *Die frühen Dantekommentare und ihr Verhältnis zur mittelalterlichen Kommentartradition*, München, Max Hueber Verlag, 1967

SINGLETON 1950 = C. S. Singleton, *Dante's Allegory*, in «Speculum», 25, n. 1, 1950, pp. 78-86

VESCOVO 2023 = P. Vescovo, *Il "teatro" della Commedia. Dante e il genere drammatico*, Roma, Carocci, 2023

ZAMPESE 1989 = C. Zampese, *Pisa novella Tebe: un indizio della conoscenza di Seneca tragico da parte di Dante*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLXVI, 1989, 1-21

## BIBLIOGRAFIA BOIARDESCA

ACOCELLA 1991 = M. Acocella, *Alcune considerazioni su Boiardo traduttore*, in «Schifanoia», IX, 1991, pp. 63-79

ACOCELLA 2010 = M. Acocella, *Acquisizioni sul Timone boiardesco: contaminatio e nuove fonti*, in *Boiardo, il teatro, i cavalieri in scena : atti del convegno, Scandiano, 15 - 16 maggio 2009*, a cura di G. Anceschi, Novara, Interlinea, 2010, pp. 81-99

ALEXANDRE-GRAS 1980 = D. Alexandre-Gras, *Le "canzoniere" de Boiardo, du pétrarquisme à l'inspiration personnelle*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1980

ANCESCHI 2010 = G. Anceschi, *Tracce di Lucrezio nell'Inamoramento de Orlando di Matteo Maria Boiardo*, in *Miscellanea Boiardesca*, a cura di C. Montagnani, Novara, Interlinea, 2010, pp. 89-124

ANSELMINI 2003 = G. M. Anselmi, *Saggezza etica e suggestioni filosofiche tra Boiardo e Ariosto*, in *Il volgare come lingua di cultura dal Trecento al Cinquecento. Atti del convegno internazionale Mantova, 18-20 ottobre 2001*, a cura di A. Calzona, F. P. Fiore, A. Tenenti, C. Vasoli, Firenze, Olschki, 2003, pp. 135-154

APRILE 2012 = M. Aprile, *Matteo Maria Boiardo traduttore di Apuleio*, in *Boiardo a Scandiano. Dieci anni di Studi*, a cura di A. Canova e G. Ruozzi, Novara, Interlinea, 2012, pp. 119-135

AURIGEMMA 1970 = M. Aurigemma, *Il «Timone» di M. M. Boiardo*, in *Il Boiardo e la critica contemporanea. Atti del convegno di studi su Matteo Maria Boiardo. Scandiano - Reggio Emilia 25-27 aprile 1969*, a cura di G. Anceschi, Firenze, Olschki, 1970, pp. 29-60

BALDASSARI 2007a = G. Baldassari, *Corrispondenze petrarchesche nel I libro degli Amores di Boiardo*, in *Studi dedicati a Gennaro Barbarisi*, a cura di C. Berra e M. Mari, Milano, Cuem, 2007, pp. 171-206

BALDASSARI 2007b = G. Baldassari, *Appunti su Dante negli Amorum libri boiardeschi*, in *Per Franco Brioschi. Saggi di lingua e letteratura italiana*, a cura di C. Milanini e S. Morgana, Milano, Cisalpino, 2007, pp. 107-121

BALDASSARI 2008 = G. Baldassari, *Formularità del linguaggio lirico boiardesco*, in «Stilistica e metrica italiana», 8, 2008, pp. 3-58

BALDASSARI 2023 = G. Baldassari, *Riflessioni sull'intertestualità (a partire da Boiardo)*, in *Nuove prospettive su intertestualità e studi della ricezione. Il Rinascimento italiano*, a cura di A. Juri, Pisa, ETS, 2023, pp. 77-98

BATTERA 1987a = F. Battera, *La bucolica volgare del Boiardo*, in «Interpres», VII, 1987, pp. 7-44

BATTERA 1987b = F. Battera, *Per una lettura di Orlando Innamorato I, XX-XXI*, in «Studi e problemi di critica testuale», XXXIV, 1987, pp. 85-103

BATTERA 1995 = F. Battera, *A proposito di Marchino e Stella: Orlando Innamorato, I VIII*, in «Studi e Problemi di Critica Testuale», L, 1995, 95-134

BATTERA 1998 = F. Battera, *Boiardo tragico?*, in *Il Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento. Atti del Convegno internazionale di Studi (Scandiano – Modena – Reggio Emilia – Ferrara, 13-17 settembre 1994)*, a cura di G. Anceschi e T. Matarrese, Padova, Antenore, 1998, pp. 63-92

BENVENUTI 1960 = A. Benvenuti, *Tradizioni letterarie e gusto tardogotico nel canzoniere di M. M. Boiardo*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 137, 1960, pp. 533-592

BERTONI 1904 = G. Bertoni, *Nuovi studi su Matteo Maria Boiardo*, Bologna, Zanichelli, 1904

BIGI 1941 = E. Bigi, *La poesia del Boiardo*, Firenze, Sansoni, 1941

BIGI 1970 = E. Bigi, *La poesia latina del Boiardo*, in *Il Boiardo e la critica contemporanea. Atti del convegno di studi su Matteo Maria Boiardo. Scandiano - Reggio Emilia 25-27 aprile 1969*, a cura di G. Anceschi, Firenze, Olschki, 1970, pp. 81-96

BOCCASSINI 1999 = D. Boccassini, *Fifteenth-century 'istoria': texts, images, contexts (Matteo Maria Boiardo and Jacopo Bellini)*, in «Renaissance Studies», Vol. 13, No. 1, 1999, pp. 1-14

BRANCATI 2021 = F. Brancati, *La figura del narratore nei proemi dell'Innamoramento de Orlando*, in «Critica letteraria», XLIX, II, 191, 2021, pp. 211-236

BREGOLI-RUSSO 1980a = M. Bregoli-Russo, *La "Pastorale" del Boiardo tra le egloghe del Quattrocento*, in «Studi e problemi di critica testuale», 20, 1980, pp. 161-175

BREGOLI-RUSSO 1980b = M. Bregoli-Russo, *Tecnica di contrasto e fini moraleggianti nel 'Timone' di M. M. Boiardo*, in *Il teatro italiano del Rinascimento*, a cura di M. De Panizza Lorch, Milano, Ed. di Comunità, 1980, pp. 361-379

BREGOLI-RUSSO 1997 = M. Bregoli Russo., *Il problema della traduzione del Timone di M. M. Boiardo*, in Ead., *Aspetti e problemi del Rinascimento*, Napoli, Federico & Ardia, 1997, pp. 43-49

CACCAMO 2022 = A. P. Caccamo, *La Commedia come repertorio e modello tematico per l'Innamoramento de Orlando*, in «Letteratura cavalleresca italiana», IV, 2022, pp. 41-79



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 A. Canova e P. Vecchi Galli, Novara, Interlinea, 2007

CANOVA 2013 = A. Canova, *Matteo Maria Boiardo*, in *Autografi dei letterati italiani. Il Quattrocento. Vol. I*, a cura di F. Bausi, M. Campanelli, S. Gentile, J. Hankins, consulenza paleografica di T. De Robertis, Roma, Salerno, 2013, pp. 49-60

CANOVA 2018 = A. Canova, *Schede e divagazioni per l'Inamoramento de Orlando*, in *Maestra ironia. Saggi per Luca Curti*, a cura di F. Nassi e A. Zollino, Lugano, Agorà e Co., 2018, pp. 13-22

CARRAI 1992a = S. Carrai, *La tradizione manoscritta e a stampa dei Pastoralia di Boiardo*, in «Italia medioevale e umanistica», 35, 1992, pp. 179-213

CARRAI 1992b = S. Carrai, *Primi appunti sulle presenze pulciane dell'«Innamorato»*, in *Tipografie e romanzi in Val Padana fra Quattro e Cinquecento*, a cura di R. Brusciagli e A. Quondam, Modena-Ferrara, Franco Cosimo Panini, 1992, pp. 107-116

CARRAI 1998 = S. Carrai, *La formazione di Boiardo. Modelli e letture di un giovane umanista*, in «Rinascimento», 2, 38, 1998, pp. 345-404

CAVALLO 1991 = J. A. Cavallo, *A note on Dante in Boiardo*, in «Lectura Dantis», 8-9, 1991, pp. 100-107

CAVALLO 1992 = J. A. Cavallo, *Allegory of Education in the "Orlando Innamorato"*, in «Modern Language Studies», Vol. 22. 3, 1992, pp. 84- 97

CAVALLO 1993 = J. A. Cavallo, *Boiardo's Orlando Innamorato. An Ethics of Desire*, London, Associated University Press, 1993

CAVALLO 1998 = J. A. Cavallo, *L'Orlando Innamorato come speculum principis*, in *Il Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento. Atti del Convegno internazionale di Studi (Scandiano – Modena – Reggio Emilia –Ferrara, 13-17 settembre 1994)*, a cura di G. Anceschi e T. Matarrese, Padova, Antenore, 1998, pp. 287-321

COMBONI 2003 = A. Comboni, *Due canzonieri: Boiardo e Cornazano, Gli Amorum Libri e la lirica del Quattrocento. Con altri studi boiardeschi*, Novara, Interlinea, 2003, pp. 67-80

CONFALONIERI 2020 = C. Confalonieri, *Fonte, fiume, selva. La Riviera del Riso prima e dopo Matteo Maria Boiardo*, in «Parole rubate», 21, 2020, pp. 163-184

COSSUTTA 1995 = F. Cossutta, *Gli ideali epici dell'Umanesimo e l'«Orlando Innamorato»*, Roma, Bulzoni, 1995

COSSUTTA 1998 = F. Cossutta, *Ritornando su Iroldo e Prasildo*, in *Il Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento. Atti del Convegno internazionale di Studi (Scandiano – Modena – Reggio Emilia – Ferrara, 13-17 settembre 1994)*, a cura di G. Anceschi e T. Matarrese, Padova, Antenore, 1998, pp. 237-269

COSSUTTA 1999 = F. Cossutta, *Itinerarium mundi ac salutis: gli «Amorum libri» di Matteo Maria Boiardo*, Roma, Bulzoni, 1999

CREMANTE 1970 = R. Cremante, *La memoria della «Commedia» nell'«Innamorato» e nella tradizione cavalleresca*, in *Il Boiardo e la critica contemporanea. Atti del convegno di studi su Matteo Maria Boiardo. Scandiano - Reggio Emilia 25-27 aprile 1969*, a cura di G. Anceschi, Firenze, Olschki, 1970, pp. 171-195

CURTI 2019 = E. Curti, *«L'alto furor di quel conte adirato». L'ira nell'«Innamoramento de Orlando»*, in «Griseldaonline», 18, 1, 2019, pp. 32-51

DE CAPITANI 2010 = P. De Capitani, *Narrare per immagini: caratteristiche e funzioni della descrizione nell'Innamoramento de Orlando*, in «Cahiers d'études italiennes», 12, 2010, pp. 53-94

DIONISOTTI 2003 = C. Dionisotti, *Boiardo e altri studi cavallereschi*, a cura di G. Anceschi e A. Tissoni Benvenuti, Novara, Interlinea, 2003

DONNARUMMA 1995 = R. Donnarumma, *Boiardo e Pulci. Per una storia dell'«Innamorato»*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXII, 1995, pp. 161-212

DONNARUMMA 1997 = R. Donnarumma, *Storia dell'Orlando innamorato. Poetiche e modelli letterari in Boiardo*, Lucca, Pacini Fazzi, 1997

DONNARUMMA 1998 = R. Donnarumma, *Triumphus Cupidinis. Poetiche romanzesche nel I libro dell'Innamoramento de Orlando*, in *Il Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento. Atti del Convegno internazionale di Studi (Scandiano – Modena – Reggio Emilia – Ferrara, 13-17 settembre 1994)*, a cura di G. Anceschi e T. Matarrese, Padova, Antenore, 1998, pp. 777-806

FACINI 2008 = L. Facini, *Il linguaggio figurato degli «Amorum libri»*, in «Stilistica e metrica italiana», 8, 2008, pp. 59-106

FOFFANO 1932 = F. Foffano, *Echi danteschi nel poema del Boiardo*, in «Giornale storico della letteratura italiana», XCIX, 1932, pp. 271-274

FORNASIERO 1998a = S. Fornasiero, *Boiardo lettore delle egloghe di Francesco Arzocchi*, in *Il Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento. Atti del Convegno internazionale di Studi (Scandiano – Modena – Reggio Emilia – Ferrara, 13-17 settembre 1994)*, a cura di G. Anceschi e T. Matarrese, Padova, Antenore, 1998, pp. 663-676

FRANCESCHETTI 1987 = A. Franceschetti, *Ispirazione comica e dimensione umana nel Timone di Boiardo*, in «Yearbook of Italian Studies», 6, 1987, pp. 73-89

FUMAGALLI 1985 = E. Fumagalli, *Da Nicolò Leonicensino a Matteo Maria Boiardo: proposta per l'attribuzione del volgarizzamento in prosa del "Timone"*, in «Aevum», 1985, 59, Fasc. 2, pp. 163-177

FUMAGALLI 1988 = E. Fumagalli, *Matteo Maria Boiardo volgarizzatore dell'«Asino d'oro». Contributo allo studio della fortuna di Apuleio nell'Umanesimo*, Padova, Antenore, 1988

FUMAGALLI 2009 = E. Fumagalli, *Osservazioni sulla novella boiardesca di Tisbina («Inamoramento de Orlando», I XII)*, in «Rassegna europea di letteratura italiana», 33, 2009, pp. 51-66

GRAGNOLATI 1998 = M. Gragnolati, *Love, Lust and Avarice: Leodilla between Dante and Ovid*, in *Fortune and Romance: Boiardo in America*, a cura di J. A. Cavallo e C. Ross, Tempe, Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1998, pp. 151-173

GRITTI 2005 = V. Gritti, *Ercole d'Este come Ciro: un modello di buon governo*, in *Il Principe e la Storia. Atti del Convegno (Scandiano 18-20 Settembre 2003)*, a cura di Tina Matarrese e Cristina Montagnani, Novara, Interlinea, 2005, pp. 99-122

GRITTI 2014 = V. Gritti, *Come lavorava Boiardo traduttore. Il caso della Pedia de Cyro*, in «Ticentre. Teoria Testo Traduzione», 2, 2014, pp. 149-165

GUTHMÜLLER 2009 = B. Guthmüller, *Ercole e il leone Nemeo. Bucolica e politica nelle Pastoralis di Boiardo*, in *Gli dei a corte. Letteratura e immagini nella Ferrara Estense*, a cura di G. Venturi e F. Cappelletti, Firenze, Olschki, 2009, pp. 55-69

HARRIS 1988 = N. Harris, *Bibliografia dell'«Orlando innamorato»*, Vol. 1, Modena, Franco Cosimo Panini, 1988

HARRIS 1993 = N. Harris, *Bibliografia dell'«Orlando innamorato»*, Vol. 2, Modena, Franco Cosimo Panini, 1993

LACROIX 2006 = J. Lacroix, *Le carnaval des animaux de Matteo Maria Boiardo: un bestiaire ludique et décoratif*, in «Italies», 10, 2006, pp. 11-35

LIMENTANI 1984 = A. Limentani, *Avvento d'Angelica. Appunti sul I° canto dell'Orlando Innamorato*, in *Symposium in Honorem Prof. M. de Riquer*, Barcelona, Quaderns Crema, 1984, pp. 137-160

LOONEY 2005 = D. Looney, «*Fragil arte*»: tradurre e governare nei volgarizzamenti boiardeschi ad *Ercole I d'Este*, in *Il Principe e la Storia : atti del convegno, Scandiano, 18-20 settembre 2003*, Novara, Interlinea, 2005, pp. 123-136

MALINVERNI 2003 = M. Malinverni, *Rime "liete" o "dolenti": influenze stilnovistiche nella lirica settentrionale da Boiardo ai poeti di fine secolo*, in *Gli Amorum Libri e la lirica del Quattrocento. Con altri studi boiardeschi*, Novara, Interlinea, 2003, pp. 103-118

MATARRESE 2004 = T. Matarrese, *Parole e forme dei cavalieri boiardeschi. Dall'Inamoramento de Orlando all'Orlando Innamorato*, Novara, interlinea, 2004

MAZZONI 1894 = G. Mazzoni, *Le ecloghe volgari e il Timone di Matteo Maria Boiardo*, in *Studi su Matteo Maria Boiardo*, a cura di N. Campanini, Bologna, Zanichelli, 1894, pp. 321-355

MECHANIC 1997 = R. A. Mechanic, *In Pursuit of Earthly Justice: The Albarosa Episode of Boiardo's Orlando Innamorato as a 'Positivization' of Inferno V*, in «Canadian Journal of Italian Studies», 20, 1997, pp. 157-70

MEHLTRETTER 2007 = F. Mehlretter, *Modelle des guten Lebens. Boiardos Amorum libri zwischen Petrarkismus und Antikebezug*, in *Abgrenzung und Synthese. Lateinische Dichtung und volkssprachliche Traditionen in Renaissance und Barock*, a cura di M. Föcking e G. M. Müller, Heidelberg, Winter, 2007, pp.165-184.

MENGALDO 1963 = P. V. Mengaldo, *La lingua del Boiardo lirico*, Firenze, Olschki, 1963

MERCATI 1919 = A. Mercati, *Un Lucano della famiglia Boiardo*, in *Per la storia letteraria di Reggio Emilia*, estratto degli *Atti e memorie della Deputazione di Storia Patria per le province modenesi*, Modena, Società tipografica modenese, 1919

MICOCCI 1987 = C. Micocci, *Antonia-Angelica-Morgana*, in Ead., *Zanze e parole. Studi su Matteo Maria Boiardo*, Roma, Bulzoni, 1987, pp. 79-104

MICOCCI 1998 = C. Micocci, *La presenza della tradizione classica nell'Orlando Innamorato*, in *Il Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento. Atti del Convegno internazionale di Studi (Scandiano – Modena – Reggio Emilia – Ferrara, 13-17 settembre 1994)*, a cura di G. Anceschi e T. Matarrese, Padova, Antenore, 1998, pp. 43-62

MIELE 2023 = M. Miele, «*Va tremolando sopra al suol marino*»: *paesaggi e atmosfere del Purgatorio negli Amores di Boiardo*, in «L'Alighieri», 61, n.s., anno LXIV, 2023, pp. 153-165

MONTAGNANI 1990 = C. Montagnani, *Fra mito e magia: le ambages dei cavalieri boiardeschi*, in «Rivista di letteratura italiana», 8, 1990, p. 261-285

MONTAGNANI 2014 = C. Montagnani, *Fra Pastoralia e Pastorale: leggere (e rileggere) gli antichi*, in *Per civile conversazione. Con Amedeo Quondam*, a cura di B. Alfonzetti, G. Baldassari, E. Bellini, S. Costa e M. Santagata, vol. 2, Roma, Bulzoni, 2014, pp. 773-785

MONTAGNANI 2016 = C. Montagnani, *Orlando fra i pastori*, in *Carlo Magno in Italia e la fortuna dei libri di cavalleria*, a cura di J. Bartuschat e F. Strologo, Ravenna, Longo Editore, 2016, pp. 153-162

MORETTI 1970 = W. Moretti, *Una novella boccacesca dell'Orlando Innamorato*, in *Il Boiardo e la critica contemporanea. Atti del convegno di studi su Matteo Maria Boiardo. Scandiano - Reggio Emilia 25-27 aprile 1969*, a cura di G. Anceschi, Firenze, Olschki, 1970, pp. 329-337

PASQUINI 1970 = E. Pasquini, *Echi minori nel Boiardo lirico e bucolico*, in *Il Boiardo e la critica contemporanea. Atti del convegno di studi su Matteo Maria Boiardo. Scandiano - Reggio Emilia 25-27 aprile 1969*, a cura di G. Anceschi, Firenze, Olschki, 1970, pp. 372-394

POLCRI 1995 = A. Polcri, *Di alcune fonti poco conosciute dell'«Orlando Innamorato»: l'ingrasso di Orlando nel Regno di Morgana (II viii 13-34) e la tradizione medievale dei «Tesori di Ottaviano»*, in «Studi Italiani», VII, 1995, pp. 19-28

PONTE 1952 = G. Ponte, *Le fontane d'Ardena nell'"Orlando Innamorato"*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXXIX, 1952, pp. 382-392

PONTE 1962 = G. Ponte, *Esigenze politiche e aspirazioni poetiche nelle egloghe volgari del Boiardo*, in «La rassegna della letteratura italiana», 66, 1962, pp. 22-38

PONTE 1964 = G. Ponte, *Matteo Maria Boiardo scrittore di Teatro*, in «La Rassegna di Letteratura Italiana», LXVIII, 1964, pp. 286-302

PONTE 1972a = G. Ponte, *Storicità e immaginosità del Boiardo nella versione di Ricobaldo Ferrarese*, in «La rassegna della letteratura italiana», LXXVI, 1972, pp. 203-214

PONTE 1972b = G. Ponte, *La 'dismisura' di Timone*, in Id., *La personalità e l'opera del Boiardo*, Genova, Tilgher, 1972, pp. 117-133

RAGNI 1970 = E. Ragni, *Il «Lucio Apulegio volgare»*, in *Il Boiardo e la critica contemporanea. Atti del convegno di studi su Matteo Maria Boiardo. Scandiano - Reggio Emilia 25-27 aprile 1969*, a cura di G. Anceschi, Firenze, Olschki, 1970, pp. 427-436

RAZZOLI 1901 = G. Razzoli, *Per le fonti dell'Orlando innamorato di Matteo Maria Boiardo. Parte I., I primi trenta canti del poema*, Milano, Albright Segati e C., 1901

REICHENBACH 1936 = G. Reichenbach, *L'Orlando Innamorato*, Firenze, La Nuova Italia, 1936

RIZZI 2003 = A. Rizzi, *Ricobaldo da Ferrara e Matteo Maria Boiardo: note preliminari*, in *Gli Amorum Libri e la lirica del Quattrocento. Con altri studi boiardeschi*, a cura di A. Tissoni Benvenuti, Novara, Interlinea, 2003, pp. 137-155

ROSS 1981 = C. S. Ross, *Angelica and the Fata Morgana: Boiardo's Allegory of Love*, in «MLN», Vol. 96, No. 1, 1981, pp. 12-22

ROZZONI 2012 = A. Rozzoni, *Sequenze penitenziali negli «Amorum Libri» di Boiardo*, in «ACME», LXV, I, 2012, pp. 179-206

SANGIRARDI 1998 = G. Sangirardi, *La commedia di Orlando (dantismo, enfasi e pluritonalità nello stile dell'«Orlando Innamorato»)*, in *Il Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento. Atti del Convegno internazionale di Studi (Scandiano – Modena – Reggio Emilia – Ferrara, 13-17 settembre 1994)*, a cura di G. Anceschi e T. Matarrese, Padova, Antenore, 1998, pp. 807-859

TISSONI BENVENUTI 1987 = A. Tissoni Benvenuti, *Il mondo cavalleresco e la corte estense*, in *I libri di "Orlando Innamorato"*, Ferrara, Edizioni Panini, 1987, pp. 14-21

TISSONI BENVENUTI 2005 = A. Tissoni Benvenuti, *I libri di storia di Ercole d'Este: primi appunti*, in *Il Principe e la Storia : atti del convegno, Scandiano, 18-20 settembre 2003*, Novara, Interlinea, 2005, pp. 239-266

TISSONI BENVENUTI 2019 = A. Tissoni Benvenuti, *Appunti per il «Ricobaldo» di Boiardo: Ammiano Marcellino e Biondo Flavio*, in *Geografie e storie letterarie. Studi per William Spaggiari*,

a cura di S. Baragetti, R. Necchi e A. M. Salvadè, Milano, LED Edizioni Universitarie, 2019, pp. 47-52

TIZI 1988 = M. Tizi, *Elementi di tradizione lirica nell'Orlando Innamorato: presenze e funzioni*, in *Narrare in ottave. Metrica e stile dell'Innamorato*, premessa di P. V. Mengaldo, Pisa, Nistri Lischi, 1988, pp. 213-288

ZAMPESE 1994 = C. Zampese, *Or si fa rossa or pallida la luna. La cultura classica nell'Orlando Innamorato*, Lucca, Pacini Fazzi, 1994

ZANATO 2001 = T. Zanato, «L'Inamoramento de Orlando»: *problematiche vecchie e nuove*, in *Le donne, i cavalieri, l'arme, gli amori. Poema e romanzo: la narrativa lunga in Italia*, a cura di F. Bruni, Venezia, Marsilio, 2001, pp. 97-112

ZANATO 2003 = T. Zanato, *Varianti d'autore negli Amorum Libri Tres*, in *Gli Amorum Libri e la lirica del Quattrocento. Con altri studi boiardeschi*, Novara, Interlinea, 2003, pp. 11-33

ZANATO 2008 = T. Zanato, *Giusto e gli Amorum Libri di Boiardo*, in *Giusto de' Conti di Valmontone. Un protagonista della poesia italiana del '400*, a cura di I. Pantani, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 243-282

ZANATO 2014 = T. Zanato, *Provare «l'ultimo valor» di amore. Sensualità ed erotismo negli Amorum libri di Boiardo*, in «Italique», XVII, 2014, pp. 21-42

ZANATO 2015 = T. Zanato, *Boiardo*, Roma, Salerno, 2015

ZANATO 2017 = T. Zanato, *"Lessicalizzare" Petrarca: i casi di Giusto de' Conti e Matteo Maria Boiardo*, in *Lirica in Italia 1494-1530. Esperienze ecdotiche e profili storiografici. Atti del Convegno (Friburgo, 8-9 giugno 2016)*, a cura di U. Motta e G. Vagni, Bologna, Emil, 2017, pp. 25-71

#### OPERE DI CONSULTAZIONE GENERALE

Atlante Canzonieri 2017 = *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, a cura di A. Comboni e T. Zanato, Firenze, Galluzzo, 2017

Dizionario linguistica-filologia 2004 = *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, diretto da G. L. Beccaria, nuova edizione, Torino, Einaudi, 2004

OSSOLA-SEGRE 2000 = *Antologia della poesia italiana. Quattrocento*, a cura di C. Segre e C. Ossola, Torino, Einaudi, 2000

#### OPERE DI CONSULTAZIONE DISPONIBILI ONLINE E BANCHE DATI

*Biblioteca Italiana (BibIt)* - Università della Sapienza di Roma = Consultabile online (<http://www.bibliotecaitaliana.it/>)

*Catalogus Translationum et Commentariorum (CTC)*- curato da P. O. Kristeller e F. E. Cranz, Washington D. C., The Catholic University of America Press = Consultabile online (<http://catalogustranslationum.org/index.php>)

*Dante Dartmouth Project (DDP)* - Dartmouth University = Consultabile online (<http://dantelab.dartmouth.edu/reader>)

*Dante Online* - Società Dantesca Italiana = Consultabile online (<https://www.danteonline.it/index.html>)

*DigiVatLib (DVL)* - Biblioteca Vaticana = Consultabile online (<https://digi.vatlib.it/mss>)

*Dizionario Biografico degli Italiani (DBI)* - Treccani = Consultabile online ([https://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Dizionario\\_Biografico](https://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Dizionario_Biografico))

*Enciclopedia Dantesca (ED)* - Treccani = Consultabile online ([https://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Enciclopedia\\_Dantesca](https://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Enciclopedia_Dantesca))

*Enciclopedia Italiana (EIT)* - Treccani = Consultabile online (<https://www.treccani.it/enciclopedia/>)

*Estense Digital Library (EDL)*- MIC = Consultabile online (<https://edl.cultura.gov.it/>)

*Gallica* - Bibliothèque Nationale de France = Consultabile online (<https://gallica.bnf.fr/accueil/it/content/accueil-it?mode=desktop>)

*Grande dizionario della lingua italiana (GDLI)* - UTET = Consultabile online (<https://www.gdli.it/>)

*InternetCulturale* - ICCU = Consultabile online (<https://www.internetculturale.it/>)

*ManusOnline* - ICCU = Consultabile online (<https://manus.iccu.sbn.it/>)

*MirabileWeb* - SISMEL / FEF (Ed. Galluzzo) = Consultabile online (<https://www.mirabileweb.it/>)

*Musique Deoque* - Università Ca' Foscari Venezia = Consultabile online (<http://mizar.unive.it/mqdq/public/>)

*Opera del Vocabolario Italiano (OVI)* - Crusca = Consultabile online ([http://gattoweb.ovi.cnr.it/\(S\(vncoj4fysnlfn1xrvagxb3i\)\)/CatForm01.aspx](http://gattoweb.ovi.cnr.it/(S(vncoj4fysnlfn1xrvagxb3i))/CatForm01.aspx))

*Perseus Digital Library (PDL)* - Tufts University = Consultabile Online (<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/>)

*Poeti d'Italia in lingua latina (PIL)* - Università Ca' Foscari Venezia = Consultabile online (<https://www.poetiditalia.it/public/>)

Repertorio on-line dei libri cavallereschi in prosa e in versi (*LICAPV*) - UNIPV = Consultabile online (<http://lica.unipv.it/>)

*Sacra Bibbia* - Testo stabilito dalla Santa Sede = Consultabile Online ([https://www.vatican.va/archive/bible/index\\_it.htm](https://www.vatican.va/archive/bible/index_it.htm))