

ANNA CAROCCI

Omaggio e distanziamento: l'importanza del modello boiardesco attraverso le citazioni

In

L'Italianistica oggi: ricerca e didattica, Atti del XIX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015),
a cura di B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon,
Roma, Adi editore, 2017
Isbn: 978-884675137-9

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&text=p&cms_codsec=14&cms_codcms=896
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ANNA CAROCCI

Omaggio e distanziamento: l'importanza del modello boiardesco attraverso le citazioni

Il poema di Boiardo segna un innegabile punto di svolta nella letteratura cavalleresca. L'articolo esamina la necessità e le modalità del confronto con l'Inamoramento attraverso le citazioni dell'opera boiardesca presenti nei poemi successivi. Le tipologie di citazione qui prese in considerazione sono due: quella esplicita ed elogiativa, tipica delle giunte, che è insieme un omaggio al conte e un'auto-legittimazione; e quella implicita e parodica di altri poemi, come ad esempio il Mambriano. Tali differenti relazioni intertestuali riflettono due tendenze tipiche della ricezione boiardesca: da un lato l'elogio e l'ossequio dichiarati e passivi dei continuatori del poema, e dall'altro una relazione oppositiva e talvolta parodica di alcune opere più mature. È così possibile indagare l'impatto dell'Inamoramento da una prospettiva interna ai testi e toccare con mano l'importanza e l'influenza del poema di Boiardo, che ne fecero un modello imprescindibile.

Benché il *Morgante* e l'*Inamoramento de Orlando* vengano inevitabilmente evocati in modo congiunto in quanto capolavori quattrocenteschi del poema in ottave e innovatori del genere, sotto molti punti di vista è difficile immaginare due opere più diverse, anche per la funzione che esercitano sui testi successivi. Come sottolinea Marco Villoresi, il *Morgante* è «magari propedeutico all'arte dei pochi 'spiriti pulciani' dispersi nei secoli», ma sostanzialmente «fa storia a sé: [...] non può, né vuole, cambiare il corso della letteratura cavalleresca». ¹ Proprio questo, invece, è il ruolo esercitato dall'*Inamoramento*, che costituisce un – o forse 'il' – momento di svolta fondamentale nella letteratura cavalleresca. Da subito, anche nella percezione dei contemporanei, le innovazioni di Boiardo, sul piano narrativo come su quello stilistico, rappresentano un punto di non ritorno, e fanno del suo poema «l'archetipo ineludibile per nugoli di romanzi e per il più grande capolavoro del genere». ²

La fase in cui l'*Inamoramento* costituisce un punto di riferimento obbligato ed esplicito – la fase boiardesca del poema in ottava rima – è destinata a vita breve: dopo pochi decenni il *Furioso* non soltanto porta a compimento l'impresa di continuare «l'invenzione del conte», ³ ma lo soppianta completamente come opera-modello. L'influenza dell'*Inamoramento*, pur non interrompendosi del tutto, diventa incomparabilmente più debole, e anche più sotterranea: se, prima di Ariosto, Boiardo era non solo imitato ma anche costantemente evocato come 'protettore' dei nuovi poemi, dopo il dilagante successo del *Furioso* nessun autore, neanche chi vi si riallaccia direttamente, fa più il nome del conte, mentre l'evocazione di Ariosto è pressoché obbligatoria. ⁴ Esempio emblematico del progressivo oscuramento di Boiardo è il suo destino editoriale: da un lato il poema, dalle mani degli editori più abili e sperimentali, passa in pochi decenni alle botteghe più dimesse, in edizioni sempre

¹ M. VILLORESI, *Tra Andrea da Barberino e Luigi Pulci. La letteratura cavalleresca a Firenze nel '400*, in M. Villoresi (a cura di), *Paladini di carta. Il modello cavalleresco fiorentino*, Roma, Bulzoni, 2006, 9-30: 26.

² *Ibidem*.

³ Ci si riferisce alla famosissima lettera di Ariosto a Federico II Gonzaga del luglio 1512: «me è stato fatto intendere che vostra ex^{ti}a haveria piacere de vedere un mio libro al quale già molti dì (continuando la invenzione del conte Matheo Maria Boiardo) io dedi principio», in L. ARIOSTO, *Tutte le opere*, Milano, Mondadori, 1984, III, 151.

⁴ Tutte le giunte all'*Inamoramento*, anche i proseguimenti di proseguimenti, che non continuano direttamente la storia, si aprono con l'invocazione del nome di Boiardo: i continuatori affermano di scrivere per accrescere la sua gloria, chiedono il suo aiuto e la sua guida; addirittura, nel *Quarto libro* di Agostini, Boiardo diventa il destinatario della preghiera d'esordio, tradizionalmente rivolta a Dio. Trent'anni più tardi, Marco Bandarini, nei suoi abbozzi di poemi, prosegue di fatto la storia dell'*Inamoramento* (ad esempio, nel *Mandricardo innamorato*, Venezia, Francesco Bindoni e Maffeo Pasini, 1535, dichiara l'intenzione di cantare l'ira di Agramante; l'*Amorosa vendetta di Angelica*, s.l., s.n., 1551, si apre con la scena di Rinaldo che insegue Baiardo nel bosco), ma nella lettera dedicatoria nomina soltanto Ariosto, e i suoi proemi sono letteralmente infarciti di espressioni ariostesche.

più vistosamente popolari; dall'altro lato, viene considerato inaccettabile nella sua veste originale, e sottoposto a diversi tentativi di riscrittura; e inizia così la sua lunga strada di oblio.⁵

In questo quadro, i testi ideali per indagare la ricezione boiardesca sono senza dubbio quelli composti tra la fine del Quattrocento e il primo quarto del Cinquecento: le date-simbolo potrebbero essere il 1483, anno della *princeps* dei primi due libri dell'*Inamoramento*, e il 1521, in cui vengono stampate sia l'ultima continuazione di Boiardo sia la prima imitazione ariostesca, nonché, naturalmente, la seconda edizione del *Furioso*.⁶ In quest'arco cronologico è individuabile un *corpus* particolarmente compatto di poemi 'boiardeschi', che comprende sia le *giunte* – o proseguimenti – allo stesso poema (i libri di Niccolò degli Agostini, Raffaele da Verona e Pierfrancesco de' Conti, tutti stampati tra il 1505 e il 1521), sia opere definibili di 'contraltare' rispetto a Boiardo, come il *Mambriano* di Francesco Cieco da Ferrara o il *Galvano* di Evangelista Fossa, che non continuano la storia di Boiardo e anzi all'apparenza sono assai diverse dall'*Inamoramento*, ma che in realtà recano l'impronta indelebile della sua lezione.⁷ In passato tutti questi testi – e in particolare le giunte – sono stati utilizzati soprattutto per rimarcare la superiorità delle soluzioni ariostesche; in tempi più recenti, invece, soprattutto a partire dagli studi di Giuseppe Sangirardi, Alberto Casadei e Marco Villoresi, la loro analisi serve a mettere in luce l'effettivo impatto dell'*Inamoramento* sulla letteratura in ottava rima: impatto immediato e anche – vista la difficoltà di accogliere alcune delle sue innovazioni – violento.⁸

⁵ Si pensi ad esempio alla parabola del poema boiardesco nella tipografia di Niccolò Zoppino, tra le più notevoli figure dell'editoria veneziana di primo Cinquecento: dopo un periodo di grande successo, con innumerevoli ristampe del poema e delle giunte e un intenso lavoro sul testo, Boiardo viene gradualmente abbandonato e sostituito da opere ariostesche. Le riscritture alle quali ci si riferisce sono quelle di Francesco Berni (Venezia, Giunta, 1541) e Lodovico Domenichi (Venezia, Scotto, 1545, che comprende anche le giunte di Agostini). Su tutte le vicende editoriali dell'*Inamoramento* il riferimento obbligato è a N. HARRIS, *L'avventura editoriale dell'“Orlando Innamorato”*, in *I libri di “Orlando Innamorato”*, Modena, Panini, 1987, 35-100, e ID., *Bibliografia dell'“Orlando Innamorato”*, 2 voll., Modena, Panini, 1988, e relativa bibliografia; per maggiori riferimenti si veda l'intervento di Giovanna Rizzarelli in questo stesso volume.

⁶ L'ultima giunta di Boiardo e la prima imitazione di Ariosto sono, rispettivamente, il *Sesto libro* di Niccolò degli Agostini, Venezia, Niccolò Zoppino, 1521?, e la *Morte del Danese* di Cassio da Narni, Ferrara, Laurentio dei Russi da Valenza, 1521.

⁷ In ordine di stampa, le giunte boiardesche sono: *Quarto libro* di Niccolò degli Agostini (Venezia, Rusconi, 1505), *Quinto libro* di Raffaele da Verona (Venezia, Rusconi, marzo 1514), un altro *Quinto libro* di Agostini (Venezia, Rusconi, ottobre 1514), *Sesto libro o Rugino* di Pierfrancesco de' Conti da Camerino (Perugia, Bianchino dal Leone, 1516), e *Sesto libro* di Agostini. Si vedano poi F. CIECO DA FERRARA, *Libro d'arme e d'amori nomato Mambriano*, 3 voll., a cura di G. Rua, Torino, UTET, 1926 (*princeps* Ferrara, Giovanni Mazzocchi di Bondeno, 1509), ed Evangelista Fossa, *Libro novo de lo innamoramento di Galvano* (Milano Petrum Martirem, s.d. ma prima del 1497). Le citazioni dell'*Inamoramento* sono tratte da M.M. BOIARDO, *L'inamoramento de Orlando*, edizione critica a cura di A. Tissoni Benvenuti e C. Montagnani, 2 voll., Milano-Napoli, Ricciardi, 1999. Vista la ben nota oscillazione dei nomi propri nella tradizione cavalleresca, nelle varie citazioni si è scelto di rispettare lo specifico uso onomastico della singola opera: avremo quindi, ad esempio, Ranaldo e Malagise in Boiardo, ma Rinaldo e Malagigi nelle giunte e nel *Mambriano*.

⁸ Tra gli studi volti a sottolineare la superiorità ariostesca si veda in particolare E. CARRARA, *Dall'“Innamorato” al “Furioso”*, in ID., *Studi petrarcheschi ed altri scritti*, Torino, Bottega d'Erasmus, 1959, 243-76, ma anche E. BARUZZO, *Niccolò degli Agostini continuatore del Boiardo*, Pisa, Giardini, 1983. G. SANGIRARDI, *Boiardismo ariostesco. Presenze e trattamenti dell'“Orlando innamorato” nel “Furioso”*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1994, è tra i primi a teorizzare una vera e propria fase boiardesca del poema in ottave; si vedano inoltre R. BRUSCAGLI, *Ventura' e Inchiesta' fra Boiardo e Ariosto*, in ID., *Stagioni della civiltà estense*, Firenze, Olschki, 1980, 87-126; A. CASADEI, *Il percorso del “Furioso”. Ricerche intorno alle redazioni del 1515 e 1521*, Bologna, Il Mulino, 1993, e *Riusi (e rifiuti) del modello dell'Innamorato tra il 1520 e il 1530*, in ID., *La fine degli incanti*, Milano, Franco Angeli, 1997, 28-35; M. VILLORESI, in particolare *Niccolò degli Agostini, Evangelista Fossa, Cieco da Ferrara. Il romanzo di cavalleria fra innovazione e conservazione*, in ID., *La fabbrica dei cavalieri. Cantari, poemi, romanzi in prosa fra Medioevo e Rinascimento*,

L'indagine della fortuna boiardesca può seguire linee d'analisi distinte, volte ad esaminare le novità tematiche, strutturali e stilistiche introdotte dal conte di Scandiano. In questa sede si è scelto di privilegiare un angolo d'osservazione ristretto ma caratterizzato da un buon valore esemplificativo: le citazioni dell'*Inamoramento*, che si riscontrano nei testi successivi nella forma delle puntuali ri-narrazioni o mediante l'evocazione di episodi e personaggi del poema.

La citazione è di per sé un elemento caratterizzante della letteratura cavalleresca, genere che si basa sull'esistenza di un repertorio condiviso e di voci in costante dialogo, che si richiamano e riecheggiano l'una con l'altra. Nel caso di opere che devono trovare il modo di relazionarsi con un modello forte e complesso come l'*Inamoramento*, poi, essa si carica di una valenza più specifica, e di un'importanza ancora maggiore: permette di esaminare nel concreto, dall'interno degli stessi testi, come Boiardo assuma immediatamente la funzione di modello ineluttabile di cui si è parlato e venga addirittura messo a canone, tanto nelle opere che lo imitano quanto in quelle che se ne vogliono esplicitamente distanziare.

1. *Ri-narrazioni e affreschi*

Esaminiamo in primo luogo il *corpus* delle giunte. Pur nelle sue differenze, esso è caratterizzato dall'omogeneità qualitativa degli autori (tutti di medio-basso livello) e dalla loro totale ed esplicita acquiescenza nei confronti di Boiardo. La dichiarazione di star proseguendo la storia del conte non compare soltanto in apertura dei testi, ma costituisce in ognuno di essi un vero e proprio *Leitmotiv*. Una serie di elementi topici della letteratura canterina viene ricalibrata in funzione boiardesca: la dichiarazione di inadeguatezza con cui gli autori avviano la narrazione diventa un proclama della propria inferiorità rispetto al poeta dell'*Inamoramento*; la richiesta di soccorso divino si può trasformare, come si è accennato, in un appello allo stesso Boiardo; e la canonica affermazione di star narrando 'la più bella istoria' trae sostentamento dal fatto che si tratta della storia di Orlando innamorato. Le vicende narrative lasciate in sospenso da Boiardo sono riprese con pedissequa fedeltà; e naturalmente questo significa che, anche all'interno della narrazione vera e propria, gli autori sottolineano a più riprese il loro rapporto con Boiardo, evocando e ripercorrendo con precisione (e con una certa prolissità) gli eventi da lui narrati: è il meccanismo di base dell'intera tipologia narrativa della continuazione, che permette di riprendere le fila della storia interrotta e proseguirle con nuove avventure.

Ci sono occasioni, però, in cui la ri-narrazione è priva di questa funzione: non riassume gli eventi precedenti in modo da fornire l'immediato aggancio per una nuova storia, ma è una rievocazione delle vicende dell'*Inamoramento*, una sua 'citazione'. Proprio per la loro mancanza di funzionalità (più apparente che reale, come vedremo), questi casi costituiscono spunti significativi per indagare la ricezione boiardesca.

A differenza delle ri-narrazioni in senso stretto, le vicende dell'*Inamoramento* non vengono semplicemente raccontate dall'autore, magari introdotte da un'espressione volta a sottolineare il collegamento con la narrazione precedente (del tipo «come di sopra narra il libro terzo»); esse sono invece affidate a una sorta di 'narrazione di secondo grado' molto semplificata, e sono presentate al pubblico attraverso il punto di vista dei personaggi.

Una prima modalità è il dialogo. Nel *Quinto libro* di Raffaele da Verona, ad esempio, Aquilante, Grifone e il padre Olivero «cominciorno insieme a ragionare / d'alte venture perigliose e strane» (IV, 4, vv. 1-2): ovvero ripercorrono per una trentina di ottave gli episodi dell'*Inamoramento*, in particolare le avventure arturiane di Orlando (il Giardino di Dragontina, il Giardino di Falerina) e

Roma, Salerno Editrice, 2005, 345-86; e C. MONTAGNANI, *L'incantesimo del sequel: fra Boiardo e Ariosto*, in A. Canova-P. Vecchi Galli (a cura di), *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia*. Atti del convegno (Scandiano-Reggio Emilia-Bologna, 3-6 ottobre 2005), Novara, Interlinea, 2007, 41-56.

degli stessi fratelli (la battaglia contro il coccodrillo).⁹ La ri-narrazione non ha qui alcun ruolo nelle vicende successive: ha solo la funzione di rievocare alcune delle avventure che, evidentemente, si riteneva avessero il potere di affascinare maggiormente il pubblico (non a caso, sono soprattutto le imprese che coinvolgono sia Orlando che Angelica, o comunque le gesta amorose del paladino), e di creare un immediato collegamento con le vicende dell'*Inamoramento*; una strategia, in altre parole, con cui l'autore ribadisce il proprio rapporto privilegiato con Boiardo in qualità di 'continuatore'.

Ben più evocativa è una diversa tipologia di 'citazione': quella affidata non alle parole dei personaggi, ma alle immagini dipinte che i personaggi si trovano ad osservare. La si potrebbe definire una doppia citazione: dell'espedito narrativo (l'affresco) e della materia narrata. Non c'è bisogno di sottolineare che la presenza di sale o logge *historiate* deriva direttamente dall'*Inamoramento*: qui gli affreschi possono essere un elemento decorativo, necessario per completare un luogo d'incredibile bellezza (è il caso di Palazzo Zoioso, I, VIII, 6), oppure l'occasione per una deviazione dalla materia del romanzo attraverso la narrazione di un mito classico (la storia di Ulisse e Circe nella loggia del palazzo di Dragontina, I, VI, 48-53, ampiamente rivisitata in chiave medievale); o, ancora, possono assumere una funzione di vitale importanza facendosi depositari del tema encomiastico, come i dipinti della loggia di Febosilla, che narrano le gesta della dinastia Estense (II, XXV, 41-56).¹⁰ Anche nelle giunte troviamo vari esempi di sale affrescate; le scene dipinte, però, non sono storie dell'epica classica o della gloria estense, bensì episodi dello stesso *Inamoramento*.

All'inizio del *Quarto libro* di Agostini, ad esempio, Ruggiero e Gradasso, vagando per un castello privo di porte, giungono in una sala «riccamente ornata»:

[...] Et era tutta quanta istoriata
De dame gratiose e cavalieri.
Ogni figura d'oro è lavorata
Con colori usitati, azzurri e neri,
Che chi mirava un poco da lontano
Direbbe: i' parlan e movon piedi e mano.
(Agostini, *Quarto libro*, I, 50)

Le figure di colori vivaci sul fondo d'oro sono tipiche delle pitture boiardesche, così come è citazione boiardesca l'aura di vita che le anima.¹¹ E anche l'atteggiamento dei guerrieri, che non si curano in modo particolare dell'opera («Ruggier non pose troppa fantasia / a quell'opra stupenda,

⁹ La citazione boiardesca occupa le ottave 3-29 del IV canto. L'episodio del Giardino di Dragontina è in *In.*, I, IX, X e IX, quello del Giardino di Falerina in II, IV; il combattimento dei fratelli contro Orrilo e il coccodrillo è in III, II e III.

¹⁰ Bruscagli sottolinea che proprio nell'*Inamoramento* la «macchina di propaganda dinastica [...] trova la prima significativa consacrazione», e fa notare il carattere peculiare dell'ecfrasi boiardesca, singolarmente obliqua e connotata da una «sprezzatura» e da una leggerezza di tono che la rendono assai diversa dall'esplicita volontà laudatoria di Ariosto. Nel caso della loggia estense, questo carattere è evidente nella scelta di Brandimarte (personaggio estraneo al mito estense) come osservatore degli affreschi: Boiardo fa così «appello direttamente alla competenza "estense" dei suoi lettori», R. BRUSCAGLI, *L'ecfrasi dinastica nel poema eroico del Rinascimento*, in G. Venturi-M. Farnetti (a cura di), *Ecfrasi. Modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 2004, 269-92: 269 e 273. Sull'ecfrasi boiardesca si veda anche M. DORIGATTI, *La favola e la corte: intrecci narrativi e genealogie estensi dal Boiardo all'Ariosto*, in G. Venturi-F. Cappelletti (a cura di), *Gli dei a corte: letteratura e immagini nella Ferrara estense*, Firenze, Olschki, 2009, 31-54.

¹¹ Ecco ad esempio la descrizione di *Circella*, in *In.*, I, VI, 50: «Era una giovinetta in ripa al mare, / sì vivamente in viso colorita / che chi la vede par che oda parlare». Come nota A. TISSONI BENVENUTI nel commento all'*Inamoramento*, I, 217, la verosimiglianza che induce un'illusione di vita è un luogo comune delle arti figurative.

altiera e nova...», I, 52, vv. 1-2) è già visto nell'*Inamoramento*.¹² La vera differenza è che qui le scene dipinte sono storie dello stesso Boiardo: nel caso in questione, il combattimento di Orlando contro il drago e la sua distruzione del Giardino d'Orgagna.¹³ La pittura introduce l'entrata in scena di Falerina, creatrice del Giardino, che farà giurare ai cavalieri di vendicarla dell'affronto subito da Orlando; ma è soprattutto un appello ai lettori, che comprendono immediatamente il riferimento, e uno stratagemma per ribadire il legame del poema con il grande modello boiardesco.

Un secondo, più elaborato esempio proviene dal *Rugino* di Pierfrancesco de' Conti. Nel IV canto troviamo la descrizione della sala di Leopardo, figlio di Gradasso e sovrano pagano per eccellenza del poema. Anche questa citazione è sia situazionale che contenutistica: la descrizione riprende puntualmente quella della sala di Agramante, pitture comprese; ma a campeggiare sulle pareti, ammirate dagli astanti, sono le vicende dell'*Inamoramento*.¹⁴

Nella sala sono dipinti i due fili narrativi iniziali della storia di Boiardo, ripercorsi e descritti fino al canto VII. Da un lato è rappresentato il microcosmo relativo alle vicende di Gradasso: dal suo arrivo in Spagna e dalla guerra contro Marsilio alla sfida con Ranaldo, al falso messaggero, alla cattura dei paladini e dello stesso Carlo e alla promessa dell'imperatore di donare al re pagano Baiardo e Durindana. «Da l'altra parte de la sala magna» sono dipinti l'arrivo di Angelica e le vicende che da qui si dipanano, fino all'amore non corrisposto della fanciulla per Ranaldo («La bella dama quivi era dipenta / che remirava de Rinaldo el viso...», IV, 41, vv. 1-2) e alla missione affidata a Malagise, che si ricollega, sia pur implicitamente, alla vicenda di Gradasso, dal momento che, attratto da Malagise sull'imbarcazione che lo allontana da Parigi, Ranaldo non potrà affrontare il nemico come promesso. A questo punto della descrizione l'autore si interrompe, a causa della necessità di narrare nuove e diverse storie; e dunque «chi saper tal cosa havrà desio / d'Angelica la bella già passata / vada a veder la sala istoriata» (IV, 48, vv. 5-8).

Pur non avendo lo scopo di fornire l'aggancio diretto per un nuovo episodio, queste diverse forme di citazione hanno comunque un'utilità per gli autori: servono loro come auto-legittimazione, per sottolineare il rapporto con Boiardo, e anche per creare il giusto contesto per la propria storia. In Agostini, l'affresco prepara il ritorno in scena del personaggio di Falerina. Il caso del *Rugino* è più complesso: romanzo dei figli, esso narra della generazione successiva a quella di Boiardo e delle altre giunte, quando buona parte dei protagonisti boiardeschi (in primo luogo Angelica) sono ormai morti.¹⁵ La sala affrescata permette all'autore del *Rugino* di richiamare un antefatto diretto della storia narrata nel suo poema, ovvero il desiderio di Leopardo, figlio di Gradasso, di vendicarsi di re Carlo, che non ha mantenuto la parola data al padre, e impossessarsi di Baiardo e Durindana. La sala affrescata sottolinea implicitamente il parallelo tra la situazione iniziale del *Rugino* e dell'*Inamoramento*: un re pagano estraneo al repertorio tradizionale che si appresta a muovere guerra alla cristianità per impossessarsi dei due massimi simboli cavallereschi. Pierfrancesco de' Conti può così superare la difficoltà della distanza da Boiardo, e ribadire il suo ruolo di 'continuatore' a tutti gli effetti. Va notato, però, che la sua ripresa delle scene boiardesche non è del tutto passiva: egli non si limita a ri-raccontare gli episodi iniziali dell'*Inamoramento*, ma mostra anche di saperli adattare ai

¹² Si pensi all'indifferenza di Brandimarte nel contemplare la 'loggia estense', in *In.*, II, XXV.

¹³ L'episodio è in *In.*, II, IV.

¹⁴ Il palazzo di Agramante è descritto in *In.*, II, I, 20-31. Il IV canto è interamente dedicato alla descrizione della sala istoriata di Leopardo: le vicende di Gradasso occupano le ottave 5-10, quelle di Angelica le ottave 11-48. In passato, in effetti, gli studi avevano esitato a definire il *Rugino* una giunta all'*Inamoramento*: si veda in particolare CARRARA, *Dall'«Innamorato» al «Furioso»...*, 247, n. 2, che definisce il poema una «pseudo-continuazione [...] la quale non ha nulla a che fare con l'*Innamorato*».

¹⁵ Il *Rugino* prosegue le vicende del *Quinto libro* di Raffaele da Verona, in cui Angelica muore colpita dalla folgore divina e Bradamante, dopo l'omicidio di Ruggiero, dà alla luce un figlio battezzato appunto Rugino, di cui si dice che vendicherà il padre. Nel *Rugino*, le vicende del protagonista si intrecciano con quelle dei figli di Gradasso, Leopardo ed Elidona.

propri scopi narrativi. Sulla prima parete della sala di Leopardò, infatti, le scene descritte sono intenzionalmente selezionate: se vengono raffigurate la cattura dei paladini, la promessa di Carlo e la successiva liberazione, non si fa parola dell'intervento di Astolfo, che sconfigge Gradasso e dunque annulla il patto. Nel palazzo di Leopardò, insomma, è raffigurata una versione 'di parte' degli eventi, che dipinge Carlo Magno come colui che non ha onorato la promessa fatta e conferisce a Leopardò il diritto di vendicare il padre.

Le parole dei personaggi e, piú ancora, la descrizione delle pitture contenuta nelle giunte rappresentano un messaggio per il pubblico, per il quale le scene descritte sono immediatamente riconoscibili, e con cui gli autori instaurano un 'dialogo' a distanza, quasi alle spalle dei personaggi. La rievocazione di fatti accaduti altrove è, del resto, un ingrediente quanto mai tipico della narrazione in ottave, basata proprio sull'esistenza di un universo condiviso, fatto di storie che tutti conoscono. Al tempo stesso, però, queste citazioni mettono in luce il mutamento sopravvenuto con Boiardo, il quale non si limita ad entrare a far parte da subito di questo repertorio: lo rifonda. Dopo di lui, antefatti e riferimenti estranei alla tradizione cavalleresca diventano pressoché obbligatori, non solo nelle continuazioni, ma nei poemi in ottava rima in generale; nuovi personaggi – o declinazioni nuove di personaggi già noti – diventano presenze fisse, che il pubblico si aspetta e vuole vedere in azione; e non c'è poema su cui non agisca l'invenzione fondamentale di Boiardo: l'irruzione dell'amore. Chi voleva raccontare dei paladini di Francia, infatti, non poteva piú rappresentarli se non innamorati.

Dalle ri-narrazioni emerge anche un altro elemento notevole. In tutte (nei racconti e, ancora di piú, nelle pitture), Boiardo è piú che citato: assurge al ruolo di autorità indiscutibile e in qualche modo remota, la cui storia è stata dipinta – e in questo modo eternizzata – sulle pareti dei palazzi di fate e di re. L'autore dell'*Inamoramento* diventa un'autorità assoluta, al pari del 'libro di Turpino' cui fanno appello tutti i cantari; anzi, si sostituisce addirittura ad essa: la storia remota ed eterna (in altre parole, il repertorio cavalleresco tradizionale) viene sostituita dalla storia d'autore, che all'autorevolezza aggiunge il fatto di essere piú vicina temporalmente e immediatamente riconoscibile per il pubblico. Boiardo viene insomma canonizzato. E se questo, da un lato, ha per le giunte un valore pubblicitario (rispetto agli altri romanzi cavallereschi, possono vantare un 'in piú' per il solo fatto di ricollegarsi a Boiardo), dall'altro costituisce un sintomo notevole della potenza del ruolo dell'*Inamoramento*.

2. La ripresa parodica

Il peso della lezione di Boiardo si manifesta con forza ancora maggiore in un poema che non solo non è un proseguimento dell'*Inamoramento*, ma che da esso si vuole evidentemente distaccare: il *Mambriano* del Cieco da Ferrara, sviluppatosi in un ambiente affine e in parte coincidente con quello di Boiardo (la corte di Mantova e poi di Ferrara), dopo la pubblicazione dei primi due libri dell'*Inamoramento* ed entro i primi anni del Cinquecento.¹⁶ Il *Mambriano* costituisce un caso

¹⁶ Sul *Mambriano* è obbligato il rimando agli studi di Jane Everson, che ne ha fatto uno degli oggetti principali delle sue ricerche a cominciare da J. EVERSON, *Sulla composizione e la datazione del "Mambriano"*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLX (1983), 249-71, e EAD., *The identity of Francesco Cieco da Ferrara*, in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», XLV (1983), 487-502; si vedano in particolare EAD., *Syntax and Style in «Il Mambriano» di Francesco Cieco da Ferrara*, in *The Languages of Literature in Renaissance Italy*, ed. by P. Hainsworth et al., Oxford, Clarendon press, 1988, 191-213; EAD., *Bibliografia del "Mambriano" di Francesco Cieco da Ferrara*, Alessandria, Dell'Orso, 1995; EAD., *Tradizione burlesca nei poemi ai canti del "Mambriano"*, in A. Romano-P. Procaccioli (a cura di), *Studi sul Rinascimento italiano. In memoriam Giovanni Aquilecchia*, Roma, Vecchiarelli, 2005, 127-42; EAD., *Sconvolgere gli stereotipi: la caratterizzazione del traditore e della donna guerriera nel Mambriano*, in *Diffusion et Réception du genre chevaleresque*, Actes du colloque international des 17 et 18 octobre 2003 organisé à Bordeaux par D. Fratani et présentés par J.-L. Nardone, Toulouse, CIRILLS, 2006, 165-82;

particolarmente interessante perché, in apparenza lontano dall'*Inamoramento* (la trama sembra ispirarsi anzi a canoni pre-boiardeschi), in realtà ne porta il segno impresso in ogni ottava. Il Cieco mostra una piena capacità di riconoscere ed utilizzare le innovazioni boiardesche, sia sul piano dello stile (i casi più vistosi: *entrelacement* e *corpus* novellistico) sia della struttura narrativa (la presenza dell'amore, portatore di disordine; l'avventura solitaria e 'meravigliosa' del cavaliere); tutte queste componenti, senza eccezione, sono però sottoposte a un processo di profonda trasformazione, all'interno di un rapporto implicitamente – ma acutamente – contrastivo con il modello.

Eppure, nonostante l'atteggiamento del Cieco sia così diverso da quello degli autori delle giunte, e il nome di Boiardo non sia mai evocato, anche nel *Mambriano* sono presenti delle citazioni boiardesche: non mi riferisco alla frequente ripresa di *topoi* (il personaggio della fata innamorata, il luogo magico circondato dall'acqua) o di vicende che ne riecheggiano altre dell'*Inamoramento*, bensì a quegli elementi e a quegli episodi che sono dei veri e propri 'calchi' boiardeschi, e dunque possono essere apparentati alle citazioni delle giunte.

Nella parte finale del poema vengono dedicati diversi canti alle avventure di Ivonetto, figlio di Rinaldo. In particolare, il giovane partecipa in incognito a un grande torneo bandito da Carlo Magno, indossando un'armatura non sua, fornitagli da Malagigi (che gli appare a sua volta in incognito, travestito da romito); in una seconda apparizione – e questo è il punto che ci interessa – Malagigi consegna ad Ivonetto un altro dono: «un'aurata e magnifica lancia», dicendogli di utilizzarla «perché ai colpi di questa cascheranno / tutti color che teco giostreranno» (XXXIV, 43, vv. 3 e 7-8). E infatti, nel corso del torneo, Ivonetto sconfigge buona parte della corte di re Carlo. La lancia d'oro è di così chiara e innegabile ascendenza boiardesca da non poter essere considerata altro che un oggetto-segno: un richiamo esplicito, che fa scattare in qualsiasi lettore dell'*Inamoramento* un'immediata associazione tra i due testi. Questa valenza è ulteriormente amplificata dalle modalità con cui la lancia entra ed esce di scena: Malagigi non la consegna insieme all'armatura ma in una seconda apparizione, che, con il suo aspetto gratuitamente ripetitivo, è destinata ad attirare l'attenzione del pubblico; e, dopo essere stato utilizzato da Ivonetto, l'oggetto magico scompare dal poema senza essere più nominato.

Nel *Mambriano*, elementi come questo svolgono una funzione analoga agli affreschi e alle rinarrazioni delle giunte: lanciare un segnale al lettore, facendogli capire che ci si muove all'interno dello stesso universo in ottava rima – che è ormai l'unico possibile: quello rifondato da Boiardo. Quindi, pur non essendo nominato, attraverso particolari del genere il conte di Scandiano diventa un imprescindibile punto di riferimento all'interno della tradizione cavalleresca; anzi, il fatto che non ci sia bisogno di citarlo esplicitamente – perché immediatamente riconoscibile agli occhi del pubblico – non è che un'ulteriore conferma del suo prestigio.

Un caso di citazione più complessa coinvolge un intero episodio e mostra con chiarezza l'atteggiamento del Cieco rispetto all'*Inamoramento*. Nel XLI canto del *Mambriano*, Astolfo si imbatte in un cavaliere pagano ben armato («scontrò un cavalieri»), che reca con sé, sullo stesso cavallo, una fanciulla di straordinaria bellezza. Ai lettori (e ancor di più, senza dubbio, ai lettori del tempo) la scena ricorda immediatamente l'incontro dello stesso Astolfo con Brandimarte e Fiordelisa nell'*Inamoramento* (*scontra [...] un Saracin*, I, IX, 49); tanto più che in entrambi i poemi Astolfo possiede

EAD., *Il Mambriano di Francesco Cieco da Ferrara fra tradizione cavalleresca e mondo estense*, in G. Venturi (a cura di), *L'uno e l'altro Ariosto: In corte e nelle delizie*, Firenze, Olschki, 2011, 153-73; EAD., *Il linguaggio di Venere ed il linguaggio del vero amore: la disputa per l'anima di Sinodoro* ("Mambriano" XXIX, 22-69), in A. Izzo (a cura di), "D'un parlar ne l'altro": *Aspetti dell'enunciazione dal romanzo arturiano alla "Gerusalemme liberata"*, Pisa, Edizioni ETS, 2013, 91-112. Si vedano inoltre VILLORESI, *Niccolò degli Agostini...*, e gli studi di Martini, in particolare E. MARTINI, *Una struttura unitaria e circolare: il "Mambriano" del Cieco da Ferrara*, in «Studi italiani», XVIII (2006), 2, 5-38; EAD., *Cavalleria gemella: il poema cavalleresco alla corte dei Gonzaga*, in *Gli Dèi a corte...*, 287-324, e la sua monografia di recente pubblicazione, *Un romanzo di crisi. Il Mambriano del Cieco da Ferrara*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2016.

uno dei massimi simboli cavallereschi: nel *Mambriano* la spada di Orlando, nell'*Inamoramento* il destriero di Ranaldo.¹⁷

E' cavalcava via tutto soletto
Ed ecco scontra, a meglio dela strata
Un Saracin, che un altro sì perfeto
Non ha la tera chi è dal mar voltata;
[...]

Costui menava sieco una dongiella,
Alhor che con Astolfo se scontrava,
Che tanto cara gli è quanto era bella:
E di bellezza le belle avanzava.
(*Inamoramento*, I, IX, 49, vv. 3-6, e 51, vv. 1-4)

In Catalogna, scontrò un cavaliere,
Ch'era mirabilmente provveduto
D'arme, di sopravveste e di destrieri,
Così di lancia, di mazza e di scuto
E di ciò che a un giostrante fa mestieri;
Ed oltra l'arme avea una damigella
Di quindici anni in groppa molto bella.
(*Mambriano*, XLI, 14)

La concordanza continua nel seguito dell'episodio e lo svolgimento si rivela addirittura identico: Astolfo chiede la dama per sé, l'altro rifiuta con parole irate, i due si scontrano, e il pagano viene disarcionato. Allora il cavaliere sconfitto, disperato per la perdita della fanciulla, si appresta a morire; ma, alla vista del dolore del nemico, Astolfo dà prova di nobiltà e rende la dama al suo innamorato.

Hor volta l'un e l'altro cavaliere,
Dapoi che insieme fòrno desfidati:
E ritrovòrsi al meglio de il sentero,
E de gran colpi se fòrno atrovati.
Ma Brandimarte cadde con tempesta,
E scontrarno e destrier testa per testa.

Morì quel del barone incontinente:
Baiardo non curò di quella urtata.
Ciò non estima il cavalier valente,
Ma di perder la dama delicata
Al tuto se dispera nela mente,
Ché più che il proprio cor l'aveva amata.
Poi che ha perso ogni bene, ogni diletto,
Trasse la spada per darse nel petto.

Astolpho, che a quel'atto ben comprese
Che il cavalier moriva disperato,
Subitamente di Baiardo sciese,
E con parole assai l'ha confortato:
«Credi» diceva «che io sia sì scortese,
Che io te toglià quel ben ch'hai tanto amato?
Teco giostrai per victoria e per fama:
Mio sia l'honore, e tua sia questa dama!».
(*Inamoramento*, I, IX, 53, vv. 5-8-55)

E ciò detto in gran fretta andar si lassa
Verso l'Inglese, che adosso gli viene
Tutto furioso con la lancia bassa,
Per mostrar due cor d'uomo in petto tiene;
Nel qual iscontro ognun di lor si passa,
Il scudo, ma il pagan non si sostiene,
Ché Astolfo per aver la damigella
A mal suo grado il fa votar la sella.

E subito che a terra l'ebbe messo,
Gli disse: Cavalier, la dama è mia;
Non sperar più che la ti seda appresso;
Provvedi al fatto tuo per altra via.
Colui rispose: Un don mi sia concesso
Da te, gentil barone, in cortesia,
Prima che di costei m'abbi privato,
Se tu non vuoi ch'io muora disperato.

Il don ch'io vo' da te, cavalier franco,
È che m'uccidi di tua propria mano
Con quella spada che ti pende al fianco,
Per non aver sempre a stentar invano:
E ciò non chiedo già perch'io sia stanco
D'amar costei; anzi il restar lontano
Da lei mi sforza a chiederti la morte;
Guarda s'io son condotto a trista sorte!

Astolfo che non ha il cor d'adamante,
Considerando le fatiche e 'l stento
Che avea durato quel povero amante

¹⁷ Si vedano, rispettivamente, *In.*, I, IX, 49-56, e *Mambriano*, XLI, 14-29.

Tanti anni, a sé 'l chiamò da pietà spento,
 Dicendo: Non pensar, baron prestante,
 Che mai consenta al tuo disfacimento
 Perché privar ti voglia di costei,
 Quantunque molto piaccia agli occhi miei.
 (*Mambriano*, XLI, 23-26)

Nonostante l'evidente ripresa della struttura dell'episodio boiardesco, l'atmosfera risulta diversa, perché il Cieco contamina il tono epico dell'*Inamoramento* con una sfumatura decisamente parodica. Di per sé, la componente comica e buffonesca è inscindibile dal personaggio di Astolfo, la cui connotazione tradizionale è enfatizzata nel *Mambriano*: qui egli è il cavaliere che porta per cimiero «un carro / carco di grilli in atto trionfale» (XXXIII, 15, vv. 1-2), il personaggio 'buffone' per eccellenza, vacuo, vanitoso, geloso, buono a parole e scadente nei fatti; è anche l'eterno portavoce del falso, cui l'autore mette in bocca idee e opinioni opposte alle proprie. In questo caso, inoltre, il personaggio ha appena subito un'ulteriore degradazione all'interno del poema, perché ha rubato la spada di Orlando; e, subito dopo questo episodio, è destinato alla più ingloriosa delle sconfitte. Ma l'effetto parodico è affidato soprattutto al discorso diretto.¹⁸ Nella sua versione dell'episodio, più lunga di quella di Boiardo, il Cieco inserisce due articolate sequenze dialogiche: nella prima, Astolfo sfida il cavaliere sconosciuto con irriverente ironia («Se gentil sei, / [...] fammi un presente di costei, / acciò che poi tornato in mio paese / possa ridire fra i compagni miei / l'immensa cortesia de' Catalani / e far tacer chi v'appella inumani», XLI, 15, vv. 1 e 3-8); nella seconda, sottolinea vanagloriosamente la propria generosità nel rinunciare alla dama (cosa che fa malvolentieri, «benché molto piaccia agli occhi miei»), e si offre all'avversario come scorta. Però, se Brandimarte aveva reagito alla generosità di Astolfo con sincera, commossa e quasi attonita gratitudine, il cavaliere del *Mambriano*, che «si vedea qual debil agno / in cospetto al fier lupo, dubitando / d'Astolfo, non lo volle per compagno» (XLI, 29, vv. 1-3). Questi discorsi tolgono al gesto d'Astolfo il valore disinteressato che aveva nell'*Inamoramento*, e privano di *pathos* quelli che, nel testo boiardesco, erano momenti tipici dell'espressione dei valori cavallereschi: la sfida, l'atto di generosità, la gratitudine dell'avversario.

Se dunque, come la citazione della lancia d'oro, anche quest'episodio è connotato da una certa gratuità (l'avventura costituisce una sorta di parentesi nel percorso di Astolfo, e anzi contrasta con gli eventi immediatamente precedenti e successivi, in cui il personaggio è rappresentato nelle vesti del perdente), esso tuttavia si distingue dall'altro caso analizzato perché qui la citazione non è soltanto un segnale rivolto al pubblico: ha anche un valore distintivo. È un segno della capacità di distanziamento e originalità rispetto a un modello del quale – in particolare nell'ambiente estense – non si poteva già fare a meno.

3. Alcune considerazioni conclusive

Le citazioni dell'*Inamoramento* contenute nei poemi successivi (a volte, come nel caso del *Mambriano*, immediatamente successivi) costituiscono un sintomo e in qualche modo una cartina tornasole della ricezione boiardesca: permettono di toccare con mano che l'*Inamoramento* ha costituito una vera e propria linea di demarcazione nell'universo cavalleresco, rispetto alla quale c'è un prima e un dopo.

Le citazioni costituiscono anche un'espressione della realtà contingente in cui si muovono gli autori. Il Cieco da Ferrara scrive nello stesso ambiente di Boiardo: è ovvio, dunque, che si rivolga a un pubblico in grado di capire – e apprezzare – ogni riferimento al grande capolavoro estense, e a

¹⁸ Sull'uso del discorso diretto del Cieco cfr. A. IZZO, *Appunti su novelle e discorso diretto nel Mambriano*, in «Versantes», 59 (2012), 2, 49-66; sulla sua abilità parodica si veda invece EVERSON, *Sconvolgere gli stereotipi...*

cui al tempo stesso l'autore deve saper dimostrare la propria originalità creativa. Bisogna considerare, inoltre, che le citazioni boiardesche si concentrano soprattutto nella sezione finale del poema, gli ultimi dieci canti, che costituiscono una sorta di 'appendice' alle vicende principali e in cui si è vista una diretta relazione con il mondo cortigiano di Ferrara: in un contesto del genere, il riferimento al grande poema estense doveva arricchirsi di un valore aggiuntivo.¹⁹ Il caso delle giunte è ancora più scoperto: sottolineare il legame con Boiardo ed esaltarne l'opera è per loro la miglior forma di auto-legittimazione, e dunque, in senso lato, di pubblicità. Ma, anche al di là del rapporto con l'ambiente degli autori, le citazioni mostrano innanzitutto l'immediata percezione dell'esistenza di un 'nuovo' romanzo cavalleresco: «il romanzo cavalleresco come l'aveva concepito Boiardo».²⁰ Che la si abbracciasse o la si respingesse, ci si doveva necessariamente confrontare con questa nuova tipologia di poema: ignorarla non era possibile.

Se da un lato le citazioni possono essere indagate come testimonianze del ruolo di modello cui Boiardo assurge pressoché immediatamente, dall'altro permettono anche una riflessione sulla ricezione dell'*Inamoramento* nel lungo periodo.

Nel *Mambriano*, l'inversione parodica di elementi boiardeschi (che non troviamo solo qui ma in vari altri episodi)²¹ non è che la punta dell'iceberg dell'atteggiamento del Cieco da Ferrara nei confronti del suo modello: l'intero poema, in effetti, risulta costruito sul rapporto oppositivo con Boiardo, a partire dalla condanna delle componenti basilari dell'*Inamoramento* (amore e guerra), che il Cieco addita come i più grandi mali dell'umanità. Sintetizzando efficacemente la storia della ricezione dell'*Inamoramento*, Villoresi ha detto che, dopo Boiardo, «c'era chi [...] cercava di proseguire e sfruttare la luminosa scia dell'*Inamoramento de Orlando*, e chi, preso atto delle innovazioni imposte al genere dal conte di Scandiano, tentava di carpirne i segreti senza negarsi l'ambizione di offrire il proprio originale contributo alla storia della letteratura cavalleresca».²² Nelle citazioni tocchiamo con mano l'esistenza di queste due strade di ripresa: quella della ripresa passiva e dell'elogio, seguita dalle giunte, per cui la storia dell'*Inamoramento* viene continuata fedelmente e il suo autore è costantemente invocato come la massima autorità, anche se poi l'effettiva imitazione si scontra spesso, nei fatti, con i limiti degli autori; e quella dell'originalità e del distanziamento, perseguita dal *Mambriano*, in cui Boiardo viene ripreso solo in modo implicito (senza essere mai nominato) e solitamente oppositivo. Ma le citazioni permettono anche di notare che originalità non significa affatto rifiuto; al contrario, l'originalità del *Mambriano* si basa proprio sullo sfruttamento degli elementi boiardeschi, percepiti e ripresi con una costanza e una consapevolezza assai superiori a quelle delle giunte, per poi essere sottoposti a un altrettanto costante e volontario ribaltamento. Quindi anche questa seconda tipologia narrativa, in apparenza così distante dalla prima, non è che una diversa forma di riconoscimento: una conferma dell'importanza e, ancor più, dell'ineluttabilità del modello dell'*Inamoramento*.

¹⁹ Sull'ultima parte del poema (canti XXXV-XLV) e il suo rapporto con il blocco principale si veda MARTINI, *Una struttura unitaria e circolare...* La tesi del rapporto tra questi canti e il mondo cortigiano di Ferrara è invece di EVERSON, *Il "Mambriano" del Cieco da Ferrara...*, secondo cui i principali fili narrativi degli ultimi dieci canti hanno una diretta relazione con le vicende della corte estense: l'impresa di Ivonetto, figlio di Rinaldo, sarebbe una strategia per ingraziarsi Ippolito, figlio del duca, nominato cardinale nel 1493, mentre nel viaggio di Orlando a Compostella si potrebbe leggere un omaggio al duca Ercole, il quale aveva tentato lo stesso pellegrinaggio, giungendo però solo fino a Milano.

²⁰ SANGIRARDI, *Boiardismo ariostesco...*, 313.

²¹ Si veda lo scontro tra Bradamante e Crollamonte in *Mambriano*, VIII, e tra la donna guerriera e Rodamonte in *In.*, II, VII.

²² M. VILLORESI, *La letteratura cavalleresca. Dai cicli medievali all'Ariosto*, Roma, Carocci, 2000, 179.