

PAROLE RUBATE

RIVISTA INTERNAZIONALE
DI STUDI SULLA CITAZIONE



PURLOINED LETTERS

AN INTERNATIONAL JOURNAL
OF QUOTATION STUDIES

Rivista semestrale online / Biannual online journal

<http://www.parolerubate.unipr.it>

Fascicolo n. 23 / Issue no. 23

Giugno 2021 / June 2021

Direttore / Editor

Rinaldo Rinaldi (Università di Parma)

Comitato scientifico / Research Committee

Mariolina Bongiovanni Bertini (Università di Parma)

Dominique Budor (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)

Corrado Confalonieri (Harvard University)

Roberto Greci (Università di Parma)

Heinz Hofmann (Universität Tübingen)

Bert W. Meijer (Nederlands Kunsthistorisch Instituut Firenze / Rijksuniversiteit Utrecht)

María de las Nieves Muñiz Muñiz (Universitat de Barcelona)

Diego Saglia (Università di Parma)

Francesco Spera (Università Statale di Milano)

Segreteria di redazione / Editorial Staff

Maria Elena Capitani (Università di Parma)

Francesco Gallina (Università di Parma)

Arianna Giardini (Università Statale di Milano)

Chiara Rolli (Università di Parma)

Esperti esterni (fascicolo n. 23) / External referees (issue no. 23)

Laura Benedetti (Georgetown University)

Clizia Carminati (Università di Bergamo)

Laura Facini (Université de Genève)

Francesco Ferretti (Università di Bologna)

Emiliano Ricciardi (University of Massachusetts Amherst)

Christian Rivoletti (Friedrich-Alexander-Universität Erlangen – Nürnberg)

Franco Tomasi (Università di Padova)

Francesco Zucconi (Università IUAV – Venezia)

Progetto grafico / Graphic design

Jelena Radojev (Università di Parma) †

Direttore responsabile: Nicola Catelli

Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010

© Copyright 2021 – ISSN: 2039-0114

Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione è una rivista *peer-reviewed* con un profilo scientifico che fa riferimento all'area della letteratura, dell'arte, del cinema, della storia e delle scienze umane. È dedicata a un tema eminentemente interdisciplinare come la citazione, ovvero il reimpiego dei materiali (innanzitutto verbali, ma anche visivi e musicali) all'interno di un testo: appropriazione di un frammento e sua inserzione in altro sistema, a partire dalle strategie del classicismo fino alle pratiche di riscrittura del postmodernismo. La rivista intende occuparsi del fenomeno sia da un punto di vista teorico, sia da un punto di vista interpretativo e storico. I contributi possono essere scritti in francese, inglese, italiano, neerlandese, spagnolo, tedesco.

Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies is a peer-reviewed, biannual scientific journal which addresses the fields of literature, art, cinema, history and the humanities. With its focus on the theory and practice of quotation, the journal has an essentially interdisciplinary approach, publishing articles on the textual re-use of verbal, visual and musical materials, and specifically the appropriation of fragments and their re-insertion into a different context, from classicism to postmodern rewritings. Prospective contributors may consider the question of quotation both in theoretical and interpretative/historical perspectives. Contributions can be written either in French, English, Italian, Dutch, Spanish or German.

INDEX / CONTENTS

Speciale

BOIARDO SCONFINATO.

CITAZIONI EPICHE, LIRICHE E STORICHE

DALLE FONTI CLASSICHE AGLI ADATTAMENTI NOVECENTESCHI

a cura di Jo Ann Cavallo e Corrado Confalonieri

<i>Presentazione</i>	3-9
<i>Boundless Boiardo. The Sources of 'Meraviglia' from the Renaissance to the Classics</i> CHARLES S. ROSS (Purdue University)	11-25
<i>"Forsi il mio dir torreti a meraviglia": modalità citazionali negli "Amorum libri"</i> TIZIANO ZANATO (Università Ca' Foscari Venezia)	27-53
<i>Translating the Crusades. William of Tyre and Matteo Maria Boiardo</i> ANDREA RIZZI (University of Melbourne)	55-71
<i>"Una donzella cantava de amore". Boiardo lirico nella musica vocale tra Rinascimento e Novecento</i> EUGENIO REFINI (New York University)	73-95
<i>Rami d'oro e colonne di cristallo. Traduzioni figurative da "L'inamoramento de Orlando"</i> FEDERICA CANEPARO (University of Chicago)	97-116
<i>"Il più bel fior": Interweaving Genres in Boiardo's "Orlando Innamorato" and Moderata Fonte's "Floridoro"</i> TYLAR ANN COLLELUORI (Columbia University)	117-133
<i>Boiardo's Eastern Protagonists in Giusto Lodico's "Storia dei Paladini di Francia"</i> JO ANN CAVALLO (Columbia University)	135-164
<i>Quoting the "Orlando Innamorato" to Mussolini: Alfredo Panzini and Fascist Re-uses of Boiardo</i> ALESSANDRO GIAMMEI (Bryn Mawr College)	165-188

MATERIALI / MATERIALS

<i>Riscrivere una leggenda. I Sette Sapienti e l'"Apologia di Socrate"</i> GIULIA SARA CORSINO (Scuola Normale Superiore di Pisa)	191-206
--	---------

<i>Sidonio Apollinare e i suoi modelli. Un mosaico letterario e le conquiste orientali di Roma</i> FRANCESCO MONTONE (Università di Napoli Federico II)	207-222
<i>Citazioni in cornice. Autori visibili e autori invisibili nel novelliere di Niccolò Granucci</i> FLAVIA PALMA (Università di Verona)	223-237
<i>“Predando ora uno or altro fiore”. Schede latine per furti volgari</i> DAVIDE PUCCINI (Firenze)	239-249
<i>Parole wordsworthiane. George Eliot e la “rational sympathy”</i> MICHELA MARRONI (Università della Tuscia)	251-264



JO ANN CAVALLO – CORRADO CONFALONIERI

PRESENTAZIONE

“D’un classico ogni lettura è una lettura di scoperta come la prima [...] d’un classico ogni lettura è in realtà una rilettura [...] un classico è un libro che non ha mai finito di dire quel che ha da dire”.¹

Le quattordici definizioni di classico di Italo Calvino colgono tutte nel segno e non potrebbe essere altrimenti, perché il modo in cui questi criteri parlano del loro oggetto è “vago oltre che intelligente”, e la loro potenza – come è stato detto di quella di molte celebri opere teorico-filosofiche fondate su una fiducia ormai smarrita nelle grandi narrazioni – è “direttamente legata alla mancanza di dettagli”, alla sicurezza con cui si sorvola sulla “massa dei particolari”.² Ne deriva un’applicabilità così vasta che non è certo possibile verificare lo statuto di classico di un autore o di un’opera – quello di Boiardo, per esempio, o dell’*Innamoramento de Orlando* – affidandosi soltanto a questi principi. Quale definizione di Calvino non può essere riferita a Boiardo? Nessuna. Quale ne descrive meglio l’opera? Tutte, a seconda del tono che si preferisce: più mistico

¹ I. Calvino, *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, 1991, pp. 11-19.

² Cfr. G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino, 2011, p. 385.

(“Chiamasi classico un libro che si configura come equivalente dell’universo, al pari degli antichi talismani”) o più cauto (“I classici sono libri che quanto più si crede di conoscerli per sentito dire, tanto più quando si leggono si trovano nuovi, inaspettati, inediti”).³ Provare per credere, con l’*Innamorato*.

Superato facilmente il primo esame di conformità, si può passare a una verifica forse più arida ma non per questo meno probante. Diremo allora che è classico un autore le cui opere meritano un’edizione completa commentata, una serie di studi in più lingue, monografie, profili e antologie, adattamenti teatrali e una radicata fortuna nella cultura popolare, convegni e numeri monografici di rivista. Il risultato non cambierà: Boiardo soddisfa tutte queste condizioni.⁴ Cosa rimane a chi voglia trovare le “porte di parole mai dette”, come diceva il greco Bacchilide? La consapevolezza che non è facile trovare quelle porte e insieme la convinzione che “ognuno è poeta per parte di un altro”.⁵ Così nella ricerca si procede appoggiandosi a studi precedenti, magari dimenticati o sconosciuti, senza fermarsi anche quando tutto sembra già scritto.

A parte subiecti, le ragioni di questo numero monografico di “Parole rubate / Purloined Letters” stanno nella volontà di continuare il lavoro di chi negli ultimi decenni ha saputo valorizzare e riscoprire l’opera di Boiardo. Non meno legittimi, tuttavia, sono i motivi per dedicare al conte di Scandiano il fascicolo di una rivista specializzata sul tema della citazione

³ Cfr. I. Calvino, *Perché leggere i classici*, cit., pp. 15-16.

⁴ Si veda, fra l’altro, l’antologia *Boiardo*, a cura di J. A. Cavallo e C. Confalonieri, Milano, Unicopli, 2018 (con una bibliografia aggiornata); *Passioni*, in “Griseldaonline. Rivista di Letteratura”, XVIII, 1, 2019, all’indirizzo elettronico www.griseldaonline.unibo.it/issue/view/814 (contributi presentati al convegno “Boiardo innamorato. Passioni e fantasia in versi”, Modena-Scandiano, 12-13 ottobre 2018); *The Reception of Boiardo’s “Innamoramento de Orlando” and Pulci’s “Morgante”*, in “Italian Studies”, LXXIV, 2, 2019.

⁵ Cfr. Bacchilide, fr. 5 (citato in Clemente di Alessandria, *Stromata*, 5, 68, 5).

a parte obiecti: è così possibile inserire il classico Boiardo in una lunga e affascinante discendenza. Come dichiara ancora Calvino, “un classico è un libro che viene prima di altri classici; ma chi ha letto prima gli altri e poi legge quello, riconosce subito il suo posto nella genealogia”.⁶ Quasi non serve fare i nomi: è raro, per esempio, che chi legge Boiardo non abbia letto prima Ludovico Ariosto e non sarà mai troppa l’attenzione da dedicare a un problema di prospettiva che ha già origini cinquecentesche, il boiardismo ariostesco.⁷ È una questione di genealogia e di criteri che utilizziamo per sistemare un’opera in una genealogia, criteri che a volte non sono del tutto adeguati all’interpretazione dei testi per cui ce ne serviamo.

A un problema di questo tipo è dedicato il primo contributo, a firma di Charles Ross, che esamina l’*Innamorato* dal punto di vista del ‘meraviglioso’, un concetto pressoché estraneo all’orizzonte culturale in cui il poema era stato scritto (Boiardo, a differenza di Torquato Tasso, non scrisse testi di poetica ad accompagnare la propria opera), ma spesso impiegato per descrivere il poema anche in tempi recenti. Tesi di Ross è che le teorie del meraviglioso privilegiano la materia rispetto alla tecnica narrativa (è il caso della teoria tassiana del meraviglioso verosimile), ma sono inadeguate a dar conto di un poema come l’*Innamorato* che situa invece la meraviglia nella maniera di presentare una storia: ciò che è nuovo, suggerisce Ross, è nuovo per il modo in cui viene raccontato all’ascoltatore.

⁶ Cfr. I. Calvino, *Perché leggere i classici*, cit., p. 16.

⁷ Si veda M. Dorigatti, *Il boiardismo del primo “Furioso”*, in *Tipografie e romanzi in Val Padana fra Quattro e Cinquecento*, a cura di R. Brusagli e A. Quondam, Modena, Panini, 1992, pp. 161-174 e G. Sangirardi, *Boiardismo ariostesco. Presenza e trattamento dell’“Orlando innamorato” nel “Furioso”*, Lucca, Pacini Fazzi, 1993.

Non all'*Innamorato* ma alla lirica volgare dello scandinese è dedicato invece il contributo di Tiziano Zanato, che esamina le numerose presenze letterarie negli *Amorum libri* presentando alcuni esempi di citazione boiardesca. Risalta così la pluristratificazione della sua memoria letteraria che spesso prevede una triangolazione fra il testo e due diversi ipotesti, talora in rapporto o in contrasto fra loro. La scelta frequente di nascondere in uno specifico ipotesto la chiave d'accesso a significati più profondi si accompagna spesso all'autocitazione (tra poema e canzoniere, ma anche tra *Pastorale* e *Amorum libri*), permettendo a Zanato di proporre in conclusione una questione attributiva: proprio a Boiardo, infatti, è da ricondurre uno strambotto popolare tramandato con altri frammenti in un manoscritto degli anni Ottanta del Quattrocento, cosa che getta nuova luce sulla finora poco nota fase iniziale del magistero lirico boiardesco.

Al volgarizzamento della *Historia Imperiale* di Riccobaldo da Ferrara si rivolge l'analisi di Andrea Rizzi, un contributo che interessa il più ampio problema dell'effettiva conoscenza di una fonte come Guglielmo di Tiro (poi determinante per il Tasso della *Liberata*) nell'Italia del Trecento e del Quattrocento. La sua circolazione in versioni francesi poco affidabili spiega le molte divergenze fra la storia di Riccobaldo e la traduzione fornita da Boiardo, mentre il saggio delinea con precisione il repertorio utilizzato per un volgarizzamento destinato anche ad ottenere il favore del duca Ercole d'Este a Ferrara.

Rivolto alla ricezione musicale di Boiardo, il contributo di Eugenio Refini mostra come il gioco di categorie che interferiscono con un'opera anche molto tempo dopo la sua apparizione conceda talvolta sorprendenti rivincite. È il caso dell'asperità linguistica e delle spigolosità stilistiche attribuite al conte di Scandiano a partire dai paradigmi bembiani nel Cinque-Seicento. Simili valutazioni costarono molta sfortuna al Boiardo lirico (come a quello cavalleresco) in età madrigalistica; ma queste

medesime etichette, mutate di segno, valsero un ritorno di curiosità e di interesse per i suoi testi fra vari compositori del primo Novecento, come dimostrano con particolare rilevanza le riletture in chiave modernistica firmate da Zoltán Kodály.

A questo saggio di tema musicale ne segue uno dedicato alla pittura. Collegandosi al recente filone di studi sulla ricezione figurativa dell'*Orlando furioso*, Federica Caneparo affronta la questione del rapporto fra Boiardo e Ariosto dal punto di vista visivo. L'autrice conferma che l'apparizione del *Furioso* condizionò la ricezione dell'*Innamorato* ed esamina in modo più specifico la fortuna dei poemi cavallereschi nelle arti monumentali: il capolavoro di Boiardo si presenta allora come una costellazione di citazioni in cui spiccano elementi preziosi (i "rami d'oro" e le "colonne di cristallo" presenti in alcuni disegni e illustrazioni di primo Cinquecento), ricavati dal poema pur in assenza di un confronto puntuale con le sue strategie testuali.

Vengono poi due contributi che prendono in considerazione le riscritture letterarie dell'*Innamorato* realizzate da due autori molto diversi, rispettivamente in area cinquecentesca e ottocentesca. Al poema *Floridoro* di Moderata Fonte rivolge l'attenzione Tylar Colleluori, applicandosi a due diverse categorie di genere come l'epica e il romanzesco, ben presenti anche a livello teorico proprio negli anni che separano la pubblicazione dell'*Innamorato* e quella del *Floridoro*. È un altro esempio di come i classici sappiano attirare e poi scrollarsi di dosso quel "pulviscolo"⁸ di imitazioni e anche di discorsi critici che ne segnano sempre la discendenza.

⁸ Cfr. I. Calvino, *Perché leggere i classici*, cit., p. 14.

La riscrittura studiata da Jo Ann Cavallo, in continuità con le sue indagini sui poemi cavallereschi,⁹ è invece un'opera del nostro Ottocento strettamente legata al teatro dei pupi siciliano, di cui costituisce una fonte essenziale: la *Storia dei paladini di Francia* di Giusto Lodico. L'autrice esamina la rielaborazione di tre personaggi boiardeschi: Angelica nella sua caratterizzazione di donna protagonista, Gradasso nel suo alternarsi tra il genere epico e con quello romanzesco, e Marfisa nei suoi rapporti con la geografia e la genealogia. Sebbene Lodico accetti alcune innovazioni introdotte da Niccolò degli Agostini e da Ariosto, nell'insieme recupera la vocazione aperta e cosmopolita di Boiardo oltre a introdurre la propria prospettiva con l'interpolazione di dettagli sconosciuti all'originale.

Con il saggio conclusivo di Alessandro Giammei si arriva al Novecento, al caso dell'eccezionale interesse che Alfredo Panzini mostrò per l'*Innamorato*. Uno degli elementi che caratterizzano la duratura attenzione che Panzini rivolse a Boiardo è il tentativo di restituire al Conte di Scandiano il posto di capostipite tra i narratori d'avventura, un ruolo sottrattogli in ambito italiano da Ariosto e fuori d'Italia da Miguel de Cervantes. Oltre a far luce sull'originalità di questo aspetto, Giammei allarga la sua indagine alle differenti strategie di citazione che Panzini adottò nella sua carriera, concentrandosi in particolare sulle variazioni nell'uso che Panzini fece dell'*Innamorato* una volta che ne citò il testo per piegarlo faticosamente a sostegno dell'ideologia fascista rispetto alle allusioni più vicine ai motivi del desiderio, della cavalleria e della libertà verso cui lo spingeva la profonda conoscenza del poema.

⁹ Si veda J. A. Cavallo, *The World beyond Europe in the Romance Epics of Boiardo and Ariosto*, Toronto – Buffalo – London, University of Toronto Press (traduzione italiana di C. Confalonieri, Milano – Torino, Bruno Mondadori, 2017).

L'incontro tra Boiardo e il tema della citazione ha prodotto un percorso che negli otto saggi di cui si compone il fascicolo spazia attraverso i generi, le epoche e le discipline, quasi a ricordare quella varietà che qualche lettore cinquecentesco dell'*Innamorato* non avrebbe saputo apprezzare. È un'altra rivincita della storia: ora che da tempo si è imparato a riconoscere una qualità in ciò che allora sembrava un difetto, si può felicemente seguire Boiardo dove vuole portarci, senza preoccuparsi se “longa è la historia, e ’l camin lontano”.¹⁰

¹⁰ Cfr. M. M. Boiardo, *L'inamoramento de Orlando*, edizione critica a cura di A. Tissoni Benvenuti e C. Montagnani, introduzione e commento di A. Tissoni Benvenuti, Milano – Napoli, Ricciardi, 1999, vol. II, p. 1055 (II, ix, 48, 8).



CHARLES S. ROSS

**BOUNDLESS BOIARDO.
THE SOURCES OF “MERA VIGLIA” FROM THE
RENAISSANCE TO THE CLASSICS**

1. *From Boiardo to Tasso: the poets and the critics*

It is perhaps not surprising that the poet who preferred his father Bernardo's *Amadigi di Gaula* to Lodovico Ariosto's *Orlando furioso* would, in his theoretical writings, produce a concept of the marvelous which is impossible to reconcile with Boiardo's *Orlando Innamorato*.¹ For where Torquato Tasso is a poet of strict limitations, precise language, and controlled wonders, Boiardo is the poet of the boundless: armies overwhelm the continents, adventures never end, an armory of enchantments is ever ready for everything.

Later epics felt the anxiety of Boiardo's influence. When John Milton

¹ For the defense by Torquato of the unity of Bernardo's *Amadigi*, see T. Tasso, *Apologia della Gerusalemme Liberata*, in Id., *Scritti sull'arte poetica*, Torino, Einaudi, 1977, vol. I, p. 70.

faced the problem of depicting infinitude and eternity, particularly in the first half of *Paradise Lost* where Satan in all his immensity must find his way from hell through utter Chaos to our world, he modified the few scriptural indications of physicality, from which he could not veer, by adding a healthy dose of Italian exuberance. Samuel Johnson, who recognized the Italian element of Milton's art, found Ariosto's "Paradise of Fools" a strange addition to Milton's Christian cosmos.² But even Johnson missed the element of Italian exuberance. Although many have noticed the source in Ariosto for Milton's famous claim that he would pursue "things unattempted yet in prose or rhyme",³ based on the difficulty he faced of describing the spiritual ideas of sin and salvation in physical terms suitable for poetry, few recall that Ariosto took this phrase from Boiardo. When Ariosto says he will tell of "cosa non detta in prosa mai, né in rima",⁴ he is referring to Orlando's misadventures in love. He makes his claim early in his poem, as Milton does, although not in the cosmic sense we find in Milton's epic, which faces a descriptive task comparable to Dante's. But the line itself, which Milton borrowed from Ariosto, Ariosto himself stole from Boiardo.

In his *Orlando innamorato*, Boiardo uses these words twice to refer to size and scope of the war levied by the North African King Agramante when his armies invade Spain: "La più stupenda guerra e la maggiore / che raccontasse mai prosa né verso", "La più fiera battaglia e sterminata, / e la

² See S. Johnson, *John Milton*, in Id., *Lives of the English Poets*, Introduction by L. Archer-Hind, London – New York, Dent – Dutton, 1964, vol. I, p. 105, p. 110, pp. 112-113.

³ See J. Milton, *Paradise Lost*, in Id., *Poetical Works*, Edited by D. Bush, Oxford, Oxford University Press, 1969, p. 212 (I, 16).

⁴ See L. Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di C. Segre, Milano, Mondadori, 1976, p. 1 (I, 2, 2).

più horrenda e più pericolosa / che raccontasse mai verso né prosa".⁵ The phrase does not occur early in the poem, nor does it refer to the problem of finding physical equivalents for spiritual terms. Instead, it comes as a climax to a series of ever-escalating hyperbole's that produce much of the wonder of Boiardo's art, or as the Italian theorists, following Aristotle, put it, the marvelous.

Before Torquato Tasso drew attention to Boiardo's use of the marvelous, Renaissance criticism usually mentioned Matteo Maria Boiardo only in connection with Ludovico Ariosto, and usually to voice some objections. In his *Discorso contro l'Ariosto* (1575-1576) Filippo Sassetti objected, for example, that the plot of *Orlando furioso* has no proper beginning, since it depends on the fable Boiardo left unfinished. In his *Arte poetica* (1563) Antonio Minturno condemned Ariosto's use of the multiple plot, attacking the decision to borrow the hero Ruggiero from Boiardo, yet he wondered whether Ariosto's romance is that thing of which Aristotle and Horace taught in their respective studies of poetry; that is, whether it is poetry at all.⁶ The decisive answer, although pooh-poohed by strict Aristotelians like Sassetti and Minturno, had already been given by Giovanni Battista Giraldi and Giovanni Pigna. In his *Discorsi intorno al comporre dei romanzi* (1554) Giraldi proclaimed that both Boiardo and Ariosto wrote romances, a poetic form not discussed by Aristotle, whose *Poetics* dealt with tragedies, comedies, and epics. Publishing *I romanzi* (1554), Pigna more specifically defended Ariosto's multiple plot lines because by including Ruggiero, the poet could present a perfect idea of

⁵ See M. M. Boiardo, *L'inamoramento de Orlando*, Edizione critica a cura di A. Tissoni Benvenuti e C. Montagnani, Introduzione e commento di A. Tissoni Benvenuti, Milano – Napoli, Ricciardi, 1999, vol. II, p. 1520 and p. 1546 (II, xxix, 1, 1-2 and xxx, 1, 6-8).

⁶ See B. Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, University of Chicago Press, 1961, pp. 972-973 and pp. 976-977.

chivalry while praising the Este family and also take advantage of Orlando's more famous name.⁷

Although Giraldi praised Boiardo for his invention, few Renaissance discussions of what was referred to as 'the marvelous' refer to Boiardo. Tasso does, and he is the most important theoretician of this intersection of reality and fantasy. However, Tasso and other Renaissance theorists do not use the word 'marvelous' in a consistent way. Renaissance critics talk about the marvelous either as the effect of certain patterns of diction, or in contrast to the credible, or as the product of unheard, new, and unexpected actions. Boiardo, whose favorite word is *smisurato*, takes the cake in the third category.

By the end of the sixteenth century, most poets pointed to the first of these, diction, to create the marvelous, though diction was the means Boiardo relied upon least. The poet's aim, said Giovan Battista Marino, is the marvelous, the triumph of conceit and wit in writing. As a linguistic phenomenon Marino's conceit and wit connect with Sperone Speroni's earlier discovery of the marvelous in Virgil, or with Giraldi's observation that the marvelous can come from the novelty of an ornate narrative style.⁸ The admirable, marvelous use of words is something that Tasso and Aristotle are always conscious of, aware that almost anything well expressed may provide a pleasure that blurs the effects of other sources of the marvelous.

Tasso never mentions Boiardo when discussing this first form of the marvelous, which occupy the last three *libri* of his *Discorsi del poema eroico* (1594). Indeed, compared to Ariosto's polished diction, Boiardo's *vulgare ferrarese* troubled editorialists such as Francesco Berni and

⁷ See *ibidem*, p. 964 and p. 968.

⁸ See *ibidem*, p. 170 and p. 448.

Ludovico Domenichi in the sixteenth century and Francesco Foffano in the nineteenth, enough that they were at pains to clean up Boiardo's language. Giraldi, too, disparaged Boiardo's diction in contrast to his much more successful invention:

"E quantunque il Conte, per vizio dell'età, nella quale egli nacque, non spiegasse in carte i suoi concetti con quella felicità di stile e con quella pulitezza di voci, colla quale scrisse Ariosto (il quale ebbe da avere molta grazia a' suoi tempi, nei quali già si era veduta la miglior forma dello scrivere), vi sono però tante altre virtù che può essere in parte ricompensato questo difetto."⁹

It is only in the twentieth century that scholars have come to appreciate Boiardo's rapid, active verse, in studies that highlight the form of his line and stanzas or his successful adaptation of romance *koiné*.¹⁰ Although both Tasso's theory and his practice included a proper appreciation of Boiardo's marvels, he also developed a second concept of that term, one that had been latent among literary theorists. Following Aristotle, everyone agreed that the intervention of the gods in Homer produced delight and was to be admired, at least in the epic form, where the marvelous was more suitable than in tragedy. Although Giraldi believed that a modern poet could use the pagan gods if his subject was ancient, a conflicting current had appeared in the critical seas, stirred up mainly by discussion about the many marvels in Ariosto. This current insisted on the need for credibility, or verisimilitude. As Ludovico Castelvetro put it, without realizing his critical dilemma, a poem should have "credibility so that the unimaginative audience will believe, the marvelous so that it will

⁹ G. B. Giraldi, *Discorso intorno al comporre dei romanzi*, in Id., *Scritti critici*, a cura di C. Guerrieri Crocetti, Milano, Marzorati, 1973, p. 50.

¹⁰ See M. Praloran – M. Tizi, *Narrare in ottave*, Pisa, Nistri-Lischi, 1989 and R. Donnarumma, *Storia dell' "Orlando Innamorato". Poetiche e modelli letterari in Boiardo*, Lucca, Pacini-Fazzi, 1996.

find pleasure in the uncommon and the extraordinary”.¹¹ Tasso apparently resolved this dilemma by showing that the marvelous can coincide with the verisimilar, although they far exceed the power of man, if the poet attributes these actions to God, demons, saints, magicians, or *fatas*.¹² Tasso thus distinguished “*meraviglia*,” which arises from wonder at the plot or locution, from the “*meraviglioso*,” which he pairs with verisimilitude.¹³ He makes the distinction by using a medieval distortion of what Aristotle had to say about probability.¹⁴ Aristotle considered probability a criterion of the structure of a poem, but Tasso, following a rhetorical tradition that suggested the probable could be found among the facts which are known, but not known too well, and therefore accepted by a particular audience, made probability a matter of the relationship between a poem’s content and its audience.

In his theoretical writings, Tasso sets this relationship within a discussion of whether the principle argument of a poem should be from true history (it should, he decides) and whether that true history should concern false or true religion. The answer is the latter, Tasso declares, because the

¹¹ See B. Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, cit., p. 69.

¹² See T. Tasso, *Discorsi sull’arte poetica*, in Id., *Discorsi dell’arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. Poma, Bari, Laterza, 1964, pp. 6-7.

¹³ See L. Waters, “*L’altre stelle*”: *The Arguments of Tasso’s “Discorsi del poema eroico”*, in “*Italica*”, 55, 1978, pp. 303-320.

¹⁴ Aristotle is mainly arguing that the job of the poet is to describe not what history says happened, but to present universal truths; that is, what probably or necessarily could happen as a result of previous events or human decisions. What has been done must be possible and therefore is credible, but the poet’s job is to create a plot that connects events by cause and effect, not merely string episodes beyond the bounds of possibility. Thus he writes that things that happen unexpectedly but logically seem more remarkable. Thus when Aristotle writes that for poetic purposes a persuasive impossibility is preferable to something possible but unpersuasive, he says that it is better to assume an impossibility than to assume an unlikely possibility. Our reason lets us accept the assumption of an impossibility, but an audience has trouble believing when someone gets lucky, against long odds, for no reason. Unlike Tasso, Aristotle is not concerned with metaphysical belief but plot. See Aristotle, *Poetica*, 1460a-1461b.

true religion permits the poet to combine the marvelous and the verisimilar. Tasso made this theory the basis for his own choice of the First Crusade as the subject of *Gerusalemme liberata* and his selection of Christian angels to provide his epic machinery.

This theory had tremendous influence on later epics. The *merveilleux* was essential in France and did not violate the rules of *vraisemblance* because the intervention of the supernatural in human affairs was essential Christian dogma, besides being attested by historians. Though Pierre de Ronsard practiced the *merveilleux païen*, the *merveilleux chrétien* was called for by Guillaume de Saluste du Bartas and Jean Vauquelin de la Fresnaye; Antoine Godeau amplified the argument in 1633, and the 1650's, under the influence of Tasso, the victory of the *merveilleux chrétien* was complete.¹⁵

One need not review later epics to prove the woefulness of Tasso's influence: theoretical considerations will do the job. First, nowhere does Tasso say that the combination of the marvelous and verisimilar produces delight. Separately each may delight, but there is no special benefit in the combination, other than certain extratextual considerations, such as Tasso's troubled relationship with the Inquisition. Second, Tasso's theory does not really account for his own marvelous episodes, such as his garden of Armida, scenes tangential to the main plot and its Christian machinery. For these the excuse was allegory, but allegory often begins where verisimilitude ends.¹⁶ Third, it does not take an Aristotelian to realize that it is not subject matter that produces delight, but the treatment of it.

¹⁵ See D. Maskell, *The Historical Epic in France*, Oxford, Oxford University Press, 1973, p. 20.

¹⁶ For the breakdown of the literal level as a clue to the presence of allegory, see M. Murrin, *The Veil of Allegory*, Chicago, University of Chicago Press, 1969, p. 142.

2. *Boiardo and the marvelous in classical texts*

Although Tasso's strictures on verisimilitude cannot assure the success of a story, they can guard against failure. Moreover, it appears that Boiardo himself was aware that the power of magic and nature are, as Tasso puts it, restricted by certain laws, that is, that even the marvelous has to have a certain amount of verisimilitude.¹⁷ The term verisimilitude was not well defined in Boiardo's time, but Boiardo's awareness of this principle can be seen in his translation of the *Metamorphoseon libri* of Apuleius (circulating in manuscript in the 1490s), from 1469 edition of Giovanni Andrea dei Bassi.¹⁸ In bringing the story out of late classical Latin into fifteenth-century Italian, Boiardo made certain changes in details that have to do with the demonic. There are several witches in the *Metamorphoseon libri*, and as they are introduced into the story, Apuleius presents a catalog of their powers (I, 8). Like earlier, classical literary witches, such as Ovid's Medea and Horace's Canidia, they can call down the sky, hang earth in heaven, freeze fountains, melt mountains, raise the spirits of the dead, send gods to hell, put out the stars, and give light to Tartarus itself. Ariosto parodies this catalog of powers in his play *Il negromante*; Merlin has similar powers in Edmund Spenser's *Faerie Queene*, as does Caliban's mother in William Shakespeare's *The Tempest*. In translating the catalogue, however, Boiardo makes several distinct changes. Although he leaves unchanged the ability of witches to veil the stars, he three times omits from his translation their ability to move them.¹⁹

¹⁷ See T. Tasso, *Discorsi sull'arte poetica*, cit., p. 8.

¹⁸ See E. Fumagalli, *Matteo Maria Boiardo volgarizzatore dell' "Asino d'Oro"*. *Contributo allo studio della fortuna di Apuleio nell'Umanesimo*, Padova, Antenore, 1988.

¹⁹ See M. M. Boiardo, *Apulegio Volgare tradotto per el Conte Matteo Maria Boiardo*, Venezia, Niccolo d'Aristotele & Vincenzo de Polo, 1518, c. Aii v (he drops

In doing this, he is following commentators who insisted on the impossibility of even demons tampering with heavenly bodies. In the *Historia destructionis Troie*, for example, Guido dalle Colonne, the medieval reteller of Homer's tale, explains that his story claims that Medea can cause an eclipse, but that the fable must be understood as fabulous because God put the planets into eternal order, and no one can move them.²⁰

In making his changes to the *Metamorphoseon libri*, Boiardo, it seems, brought Apuleius's story into line with fifteenth-century belief that God put the planets into eternal order. Boiardo achieved a similar effect by substituting the ending of a version by Lucian, a second-century A. D. Syrian writing in Greek, for the ending Apuleius composed some years earlier. For Apuleius, writing in Latin a few years earlier, when the protagonist Lucius changes back from an ass to a man, the priests and people attribute the transformation to a miracle of the Egyptian goddess Isis. In Lucian and Boiardo, however, the spectators are ready to burn Lucius for sorcery; they resemble a crowd of Renaissance witch hunters.²¹ These changes by Boiardo protect his translation from failure due to audience disbelief; they do not ensure its success because success depends on the treatment of the story: "imaginative structures as such are independent of belief, and it makes no difference to the structure whether

"stellas evelli"), c. Aiiii r (he leaves in "sidera extinguere"), c. Biiii r (he omits "omnem istam lucem mundi sideralis imis Tartari et in vetustum Chaos sommergere"), c. Cvi v (he neglects "turbantur sidera"); and Apuleius, *Metamorphoses* Edited and Translated by J. A. Hanson, Cambridge (Mass.) – London, Harvard University Press, 1989, vol. I, p. 6 (I, 3), p. 18 (I, 8), p. 68 (II, 5), p. 154 (III, 15).

²⁰ See Guido dalle Colonne, *La storia della guerra di Troia tradotta in lingua volgare...*, Napoli, Egidio Longo, 1665, p. 20.

²¹ See M. Acocella, *L' "Asino d'oro" nel Rinascimento. Dai volgarizzamenti alle raffigurazioni poetiche*, Ravenna, Longo, 2001, pp. 53-71.

the implied beliefs are real, pretended, or denounced as demonic”.²²

Apuleius brings us to the heart of Boiardo’s art and to the third Renaissance theory of the marvelous. The narrator of the *Metamorphoseon libri* informs us at the beginning of the story that he is a person who by his nature desires to hear everything new. Assured by a passing traveler, one who will actually tell the tale of Lucius, that the whole story is as much a lie as to say that rivers by magic charms return to their sources or the oceans congeal or daylight may be taken away and the night made to continue forever, the narrator, who had been nervous about intruding, begins to speak more confidently, and he asks the tale-teller to continue. The speaker says that the tale-teller’s words have made him not more confident, but more avid to hear. The verisimilitude of the marvels told is not an issue, only an objection to be met and dismissed: the narrator says that these things are easy to understand if one knows how they are done. These marvels are not false merely because they are new to the hearer or because they seem difficult or because they pass the capacity of man’s reason.²³

These ideas, the new, the great, the strange, are in fact what constitute the marvelous for Boiardo.²⁴ His preface to his translation of Herodotus’s *Historiae* defines the marvelous in a similar way. The *Historiae*, says Boiardo, are marvelous because they are so “stupende.”²⁵ Herodotus tells about things that are strange and marvelous as well as

²² See N. Frye, *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance*, Cambridge, Harvard University Press, 1975, p. 13.

²³ See Apuleius, *Metamorphoseon libri*, I, 2-4.

²⁴ For an updated approach to the marvelous in Boiardo see N. J. Tussing, *The Marvellous in Boiardo’s “Orlando Innamorato”: A Study in Perceptual and Perspectival Relations*, Washington, The Catholic University of America, 2002.

²⁵ See Erodoto, *Historia delle guerre de Greci et de Persi, tradotto di greco in lingua italiana per il conte Matteo Maria Boiardo...*, Venezia, Giovanni Antonio Nicolini da Sabbio, 1533, s. n. p. (Prologo).

grand and marvelous. The same concept informs the *Inamoramento de Orlando*. In the second line of his poem, Boiardo promises he will tell “cose dilettose e nove”, the deeds of Orlando described in his usual hyperbolic manner: “E vedereti i gesti smisurati, / l’alta fatica e le mirabil prove”.²⁶ Then, in the second stanza, Boiardo sets the tone for his whole poem when he points out that readers will probably think it “meraviglioso” that Orlando, Christendom’s greatest knight and most famous chase warrior, is “inamorato”.²⁷ Presumably, this marvel is objectionable, because Boiardo immediately tries to explain it away. Let it not seem marvelous, he wryly says, to hear Orlando is in love, because it is in fact the proudest men who love defeats and subjugates, men who are proud, presumably, because they perform the measureless, grand, and wonderful deeds that the first stanza conjures. Thus the action is *not* marvelous because it is *not* unexpected; Orlando’s passion follows naturally from his elevated character. Further to reduce the marvelous, Boiardo insists that his main action is true, not invented: Turpin wrote it all down in a manuscript he hid because it was disrespectful to Count Orlando. Of course, Boiardo is being ironic. As in the *Metamorphoseon libri*, verisimilitude is an objection to be met and dismissed.

Even when the problem of verisimilitude is eliminated, however, a paradox remains in the first two stanzas. In the first, we are promised a story that is delightful and new. In the second, we are assured that the story is not marvelous because it is not new. The explanation of the paradox, besides the irony, is that Boiardo’s materials are not new, but his treatment of them is. His characters can usually be found in sources, especially *La*

²⁶ See M. M. Boiardo, *L’inamoramento de Orlando*, cit., vol. I, p. 5 (I, i, 1, 2 e 5-6). See Id., *Orlando Innamorato*, Translated with an Introduction and Notes by C. S. Ross, Berkeley, University of California Press, 1989.

²⁷ See M. M. Boiardo, *L’inamoramento de Orlando*, cit., vol. I, p. 6 (I, i, 2, 1-2).

Spagna in its various versions.²⁸ He himself tells us that he combined Carolingian and Arthurian romances.²⁹ Even when he declares that a “nova cosa” is about to appear, like Morgana’s golden-antlered stag,³⁰ what appears is something old, the white stag, or hart, of Arthurian story and countless retellings.³¹

Many of Boiardo’s stories come from classical myth, especially Ovid’s *Metamorphoses*. Boiardo’s fabulous pagan armies and his Eastern cities as well as other details (Midas’ ring, gold-mining ants), are derived from Herodotus.³² Similarly, many of his marvelous touches come from his close reading of Virgil’s *Aeneid*: just as Virgil’s Cupid imitates the walk of Iulus, Boiardo’s Draghinazzo imitates Gradasso’s;³³ then Draghinazzo’s imitation of Gradasso draws Rinaldo off the battlefield, quite as Virgil’s Juno creates a phantom Aeneas to draw Turnus from the battlefield;³⁴ and the model for Orlando’s descent to Morgana’s realm is Aeneas’ journey to the Underworld.³⁵ Many other marvels come from Pliny’s *Historia naturalis*: Pliny mentions that herbs can restore dragons or men to life, and one thinks of Morgana restoring Ziliante to life, after killing him through a

²⁸ See *La Spagna, poema cavalleresco del sec. XIV*, edito e illustrato da M. Catalano, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1939; *L’Entrée d’Espagne. Chanson de Geste franco-italienne*, Paris, Firmin-Didot, 1913; *Il Viaggio di Carlo Magno in Ispagna per conquistare il camino di S. Giacomo*, testo di lingua inedito pubblicato per cura di A. Ceruti, Bologna, Romagnoli, 1871.

²⁹ See M. M. Boiardo, *L’inamoramento de Orlando*, cit., vol. II, pp. 1010-1011 (II, viii, 2).

³⁰ See *ivi*, vol. I, p. 632 (I, xxii, 57, 1).

³¹ See Sir Th. Malory, *Le Morte d’Arthur*, Edited by J. Cowen with an Introduction by J. Lawlor, London, Penguin Books, 1986, vol. I, pp. 98-102 (III, 5-7).

³² See Herodotus, *Historiae*, 3, 102 and M. M. Boiardo, *L’inamoramento de Orlando*, cit., vol. I, pp. 29-30 and p. 682 (I, i, 39 and xxv, 6).

³³ See Virgil, *Aeneis*, I, 689-690 and M. M. Boiardo, *L’inamoramento de Orlando*, cit., vol. I, p. 178 (I, v, 40).

³⁴ See Virgil, *Aeneis*, X, 636-646 and M. M. Boiardo, *L’inamoramento de Orlando*, cit., vol. I, p. 180 (I, v, 45).

³⁵ See Virgil, *Aeneis*, VI and M. M. Boiardo, *L’inamoramento de Orlando*, cit., vol. II, pp. 1010-1037 (II, viii).

mistake in her recipe as she transforms him into a dragon.³⁶ Morgana's sister Alcina fishes without a net on the shore of the Caspian Sea, her magic luring exotic fish of boundless size, many whose names appear in Pliny's chapter on supersize sea creatures;³⁷ Egypt's herbs included the celebrated nepenthes, which brought forgetfulness, perhaps the ingredient in Dragontina's cup.³⁸ For Pliny, some of these materials are believable, like the herb nepenthes, some are incredible.³⁹

There is no need to go on listing marvels; the credible and incredible are not workable categories for analyzing Boiardo. The only world that matters for him is the world of literature, not the so-called real world. What is new is what is new to the listener by the way it is told. By positing a real world that links the marvelous to the verisimilar, Tasso sent criticism down a blind alley. His own instincts were better than his theory, however. I think it significant that his only reference to an event in the *Innamorato*, besides his praise of Atalante's and Malagise's transformations, is his approval of the hunt conduct by King Agramante at Biserta: because it produces so much delight, this hunt should not be dismissed, even though it includes terrible and rarely seen beasts.⁴⁰ We can put faith in this marvel if we follow the authority of the ancients, the same ancients whom Tasso later dismissed when he chose recent history and Christian machinery for his own epic.

The marvelous, then, does not lie in the materials from which it is

³⁶ See Pliny, *Historia naturalis*, XXV, 5 and M. M. Boiardo, *L'inamoramento de Orlando*, cit., vol. II, p. 1130 (II, xiii, 5-6).

³⁷ See Pliny, *Historia naturalis*, IX, 4 and M. M. Boiardo, *L'inamoramento de Orlando*, cit., vol. II, p. 1148 (II, xiii, 56).

³⁸ See Pliny, *Historia naturalis*, XXV, 5 and M. M. Boiardo, *L'inamoramento de Orlando*, cit., vol. I, pp. 214-215 (I, vi, 45-46).

³⁹ See Pliny, *Historia naturalis*, XXV, 5.

⁴⁰ See M. M. Boiardo, *L'inamoramento de Orlando*, cit., vol. II, pp. 1505-1513 (II, xxviii, 19-40).

drawn, but in the manner in which it is handled. In one of his epistles Boiardo describes the running of armed men and horses as “una maraviglia”.⁴¹ It is this marvelous that is the key to Boiardo’s poetry. A man in armor does not raise questions of verisimilitude, but to see Serpentino armed, says Boiardo, was “maraviglioso”.⁴² That Astolfo hurls insults at Agricane’s army is entirely believable, yet Boiardo says these insults made everybody marvel (“da far maravigliar ogni persona”).⁴³ When Marfisa socks Ranaldo, the power of her punch makes even Boiardo marvel (“Io di tal bota assai me maraviglio”).⁴⁴ These actions are marvelous and new because of their intensity. In the *Innamorato* we constantly are told things are bigger, uglier, stronger, more terrible than anything we have ever seen or heard. The superlative is always new, as is the hyperbolic.

In a sense, Boiardo’s marvelous is rhetorical, because he constantly insists that no matter what has gone on before, what is to come is bigger, stranger, and more wonderful. At the end of the second canto, he promises that when he continues, he will show “gran maraviglia e più strana ventura / che odisti mai per voce o per scrittura”.⁴⁵ After enormous battles and sieges, Boiardo promises a war that will be “La più stupenda guera e la maggiore / che raccontasse mai prosa né verso”.⁴⁶ The curious thing is that Boiardo’s stories actually match his rhetoric. As Alexander Pope said of

⁴¹ See Id., *Lettere*, in Id., *Opere volgari. Amorum libri – Pastorale – Lettere*, a cura di P. V. Mengaldo, Bari, Laterza, 1962, pp. 296-297. For something similar in the history of Hollywood, see John Ford’s description of how to please visitors to his movie studio, he had nothing better to do than take them out to watch a bunch of horses and riders gallop through a movie-set town, stop, turn around, and gallop back the other way.

⁴² See M. M. Boiardo, *L’innamoramento de Orlando*, cit., vol. I, p. 70 (I, ii, 33, 2)

⁴³ See *ivi*, vol. I, p. 325 (I, x, 25, 4).

⁴⁴ See *ivi*, vol. I, p. 522 (I, xviii, 21, 1).

⁴⁵ See *ivi*, vol. I, p. 86 (I, ii, 68, 7-8).

⁴⁶ See *ivi*, vol. II, p. 1520 (II, xxix, 1, 1-2).

Homer's battles in the *Iliad*, each duel surpasses the previous encounters.⁴⁷ Boiardo's whole first book is a series of individual combats between two knights, each duel worse than the one before, finally culminating in the greatest fight imaginable, that of the number one and number two knights, Orlando and Rinaldo. Even Boiardo's magic gardens become more and more marvelous, luxuriant, enchanting, and convincing as his story proceeds.

T. S. Eliot famously preferred what he called "the objective correlative", as he believed that feelings must be supported by the reality of a situation. Yet earlier story tellers, not unlike Shakespeare in *Hamlet*, prized contrivances that can make impossible things seem so credible that the reader's mind, held in suspense, is ravished with delight and wonder.⁴⁸ It is that wonder which is the true marvelous. There is no delight for the audience in separating the credible from the incredible, but there is pleasure in admiring what is strange and new when Boiardo breaks the bounds of expectations.

⁴⁷ See A. Pope, *Preface*, in *The Iliad of Homer*, translated by A. Pope, London, Grant Richards, 1902, p. XIV.

⁴⁸ See T. S. Eliot, *Hamlet and His Problems* (1919), in Id., *Collected Essays*, New York, Harcourt Brace, 1960, pp.121-126 and W. Nelson, *The Poetry of Edmund Spenser*, New York, Columbia University Press, 1963, p. 126.



TIZIANO ZANATO

**“FORSI IL MIO DIR TORRETI A MARAVIGLIA”:
MODALITÀ CITAZIONALI NEGLI “AMORUM
LIBRI”**

Nel panorama della poesia in volgare del secondo Quattrocento, la palma di *poeta doctus* spetta forse ad Angelo Poliziano, il cui primato rimane comunque insidiato da vicino da altre grandi voci di quel periodo, prima fra tutte quella di Matteo Maria Boiardo. Il quale, certamente meno perito nella lingua e nella letteratura greca rispetto all’Ambrogini, schiera sotto i nostri occhi una tale consuetudine con la letteratura latina, antica, medievale e umanistica, sacra e profana, e con le letterature in volgare (di sì, d’oc e d’oil), da stupire il lettore per profondità, modularità e ampiezza di riecheggiamenti. Se, dunque, l’etichetta di poeta dotto gli spetta di diritto, addirittura anche per testi – come l’*Inamoramento de Orlando* – che statutariamente sono meno permeabili alle intersezioni culte, il diapason della dimensione dotta viene raggiunto dagli *Amorum libri tres*.

Per quanto valutazioni di tipo quantitativo lascino il tempo che trovano, soprattutto per la loro carenza di valore ermeneutico, una

approssimazione per difetto delle possibili presenze letterarie nel canzoniere boiardesco conduce a numeri attorno alla decina di migliaia.¹ Per tale ragione intendo qui tentare una panoramica, basata giocoforza su pochi, scelti esempi, della gamma tipologica di citazioni negli *Amorum libri*, accennando ai casi minimi per approdare poi ai più complessi e stratificati, non senza ignorare, alla fine, la problematica delle autocitazioni. Con una premessa: che per citazione intendo un tipo di intertestualità assai stringente, caratterizzata da un alto grado di aderenza fra il testo di partenza e quello di arrivo.

1. *Recuperi puntuali*

Quando, nel primo componimento del canzoniere, l'*auctor* ripercorre la sua vicenda amorosa ormai conclusa e la bolla come “püerile errore”,² non è chi non avverta, stanti anche gli evidentissimi incroci macrostrutturali con il primo sonetto dei *Rerum Vulgarium Fragmenta*,³ la ripresa con variazione del “giovenile errore”,⁴ pur esso in rima. Ma è appunto tale variazione a sorprenderci e a farci interrogare sulla ragione della scelta di *püerile* contro *giovenile*, da ricondurre non solo a volontà di diversificazione rispetto a una clausola molto nota, ma altresì a suggerire al lettore un'altra presenza, quella di Sant'Agostino:

¹ Tale conclusione si basa sull'*Indice delle opere citate nel commento*, con la collaborazione di E. Guerini, in M. M. Boiardo, *Amorum libri tres*, a cura di T. Zanato, Scandiano – Novara, Centro Studi Matteo Maria Boiardo – Interlinea, 2012, t. II, pp. 973-1033. Naturalmente le presenze, in buona parte frutto di ipotesi del curatore del volume, sono ulteriormente incrementabili.

² Cfr. M. M. Boiardo, *Amorum libri tres*, cit., t. I, p. 70 (I, 1, 11).

³ Su cui ho insistito a più riprese: si veda, da ultimo, T. Zanato, *Matteo Maria Boiardo*, in *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, a cura di A. Comboni e T. Zanato, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2017, pp. 148-158.

⁴ Cfr. F. Petrarca, *Canzoniere*, Edizione commentata a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 2004, p. 5 (1, 3).

“Tanto igitur acrior cura rodebat intima mea, quid certi retinerem, quanto me magis pudebat tam diu inlusum et deceptum promissione certorum *puerili errore* et animositate tam multa incerta quasi certa garrisse.”⁵

Si noti che l’errore puerile di Agostino discende dall’aver blaterato inutilmente (“garrisse”) per tanto tempo, una situazione assai prossima a quella denunciata da Boiardo nello stesso primo sonetto (“Così raccolto ho ciò che il pensier fole / meco parlava a l’amorosa vita, / quando con voce or leta or sbigotita / formava sospirando le parole”).⁶ Con “püerile errore”, dunque, il Conte di Scandiano non solo ammiccava all’ipotesto petrarchesco, ma mostrava di aver compreso l’atmosfera agostiniana cui lo stesso modello dei *Rerum Vulgarium Fragmenta* soggiaceva, riuscendo con un solo sintagma, calibrato a modo, a suggerire una rete di relazioni.

Sempre restando sulla lirica incipitaria degli *Amorum libri*, il sintagma sopra citato “voce [...] sbigotita” è un chiaro segnale cavalcantiano, dato che il congedo della ballata *Perch’i’ no spero di tornar giammai* si avvia con “Tu, voce sbigottita e deboletta”.⁷ Più sotto, il riferimento al “caldo de amore”,⁸ che di per sé risulta una metafora assai trita, finisce per concentrare su di sé un significato pregnante, innanzitutto perché risponde a una concezione dell’amore come fuoco che brucia dentro ma anche accalora il corpo;⁹ in secondo luogo, quel sintagma aggancia in modo scoperto la fonte ovidiana, quella stessa che suggerisce il titolo del

⁵ Sancti Augustini, *Confessionum libri XIII*, quos post M. Skutella iterum edidit L. Verheijen, Turnhout, Brepols, 1981, p. 174 (VI, 4). Sottolineatura nostra.

⁶ Cfr. M. M. Boiardo, *Amorum libri tres*, cit., t. I, pp. 68-69 (I, 1, 5-8).

⁷ Cfr. G. Cavalcanti, *Rime, con le rime di Iacopo Cavalcanti*, a cura di D. De Robertis, Torino, Einaudi, 1986, p. 138 (XXXV, 37).

⁸ Cfr. M. M. Boiardo, *Amorum libri tres*, cit., t. I, p. 71 (I, 1, 13).

⁹ Formidabile è l’autoritratto dell’amante che, tornato il freddo gelido dell’inverno, sbotta: “Et io come di prima son focoso, / né per fredura il mio voler se stanca; / la fiamma che egli ha intorno sì lo affranca / che nulla teme il fredo aspro e noglioso”. Cfr. *ivi*, pp. 286-287 (I, 45, 5-8).

canzoniere boiardesco, ove si parla di “aestus amoris”.¹⁰ Non solo: questa pedina permette una triangolazione con Giusto de’ Conti, altra presenza imprescindibile per gli *Amorum libri* (“fuggendo il caldo d’altro amore”), con effetto definibile di diffrazione ottica.¹¹

Ancora in questo primo testo degli *Amorum libri* il richiamo temporale “nel dolce tempo de mia età fiorita” è un perfetto calco petrarchesco da “Nel dolce tempo de la prima etade”,¹² con la *variatio* nel secondo emistichio ispirata ad altri celebri *incipit* del *Canzoniere*, come “Tutta la mia fiorita et verde etade”.¹³ Si tratterebbe di un’ordinaria ‘sciarada’ su materiali petrarcheschi, come se ne contano a centinaia nel testo boiardesco, se non fosse che nel caso presente si assiste a un surplus di significanza.¹⁴ Qui però non si tratta di allegoria, ma di richiamo concreto alla realtà di un amore vissuto nell’ormai non più attuale gioventù: la stessa concretezza messa in mostra nell’*Inamoramento de Orlando*, che appunto inizia con le medesime parole, “Nel dolcie tempo di mia età fiorita”.¹⁵ Questa duplicazione del verso parte molto probabilmente dal

¹⁰ Cfr. Ovidio, *Amores*, I, 5, 36.

¹¹ Cfr. G. de’ Conti, *Il canzoniere*, a cura di L. Vitetti, Lanciano, Carabba, 1918, p. 56 (LVI, 13).

¹² Cfr. M. M. Boiardo, *Amorum libri tres*, cit., t. I, p. 67 (I, 1, 2) e F. Petrarca, *Canzoniere*, cit., p.95 (23, 1).

¹³ Cfr. *ivi*, p. 1202 (315, 1).

¹⁴ Cfr. G. Baldassarri, *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, p. 173: “La memoria [di *Rvf* 23, 1] è flagrante: tutt’altro che ingenua o fortuita, essa ha tutta l’aria di una scoperta citazione. Nel momento stesso in cui riscrive *Voi ch’ascoltate*, Boiardo sembra voler richiamare infatti un altro testocardine del *Canzoniere*, quell’autentico ‘manifesto ideologico-letterario’ che è la prima canzone, delegata a narrare l’innamoramento del poeta in chiave allegorica”. La citazione fra virgolette è cavata, adattandola, da M. Santagata, *Per moderne carte. La biblioteca volgare di Petrarca*, Bologna, il Mulino, 1990, p. 271.

¹⁵ Cfr. M. M. Boiardo, *L’innamoramento de Orlando*, edizione critica a cura di A. Tissoni Benvenuti e C. Montagnani, introduzione e commento di A. Tissoni Benvenuti, Milano – Napoli, Ricciardi, 1999, vol. I, p. 491 (I, xvii, 3, 1). Il parallelo è offerto da M. Tizi, *Elementi di tradizione lirica nell’“Orlando Innamorato”*: presenze e funzioni, in

poema e approda al canzoniere, sicché si deve notare, da un lato, la facilità con cui Boiardo si dispone all'autocitazione, e dall'altro la capacità di diversificare i contesti, per cui tra la prima e la seconda allegazione la prospettiva cambia, come se si mettesse in atto una sorta di antanaclasi o diafora tra luoghi lontani.

Da questi primi appunti sul sonetto incipitario degli *Amores* emerge in modo non dubbio la pluristratificazione sottesa alla memoria letteraria boiardesca. Ciò non significa che il Conte di Scandiano non si avvalga di citazioni secche e puntuali, buttate lì con *nonchalance* e senza strategie particolari, solo per il gusto, da letterato raffinatissimo, di ispessire i propri testi; quando non siano riconducibili a partenogenesi, oppure a un eccesso di confidenza con la propria materia, come i lieviti del vino che fuoriescono dalla bottiglia. Eccone un piccolo campionario. In una canzone per più aspetti avvicinata alla frottola petrarchesca di *Rerum Vulgarium Fragmenta*, 105, della quale riprende la propensione alla sentenziosità, si ha un prelievo di peso da Agostino: "fremat mare quantum vult" / "Come vuol frema il mare".¹⁶ Nel medesimo *cantus*, l'*explicit* "vostro fu vivo e vostro sarà morto", riferito al cuore del poeta, ripropone Properzio ("huius ero vivus, mortuus huius ero"),¹⁷ con qualche minimo aggiustamento dei tempi verbali (che ora configurano un poliptoto) e la preferenza per l'anafora piuttosto che per il chiasmo. Può forse stupire (ma rientra in un quadro ben più vasto di contaminazioni fra sacro e profano tipiche di molta lirica quattrocentesca) che dietro a un linguaggio amoroso così accusato

M. Praloran e M. Tizi, *Narrare in ottave. Metrica e stile dell'"Innamorato"*, Pisa, Nistri-Lischi, 1988, p. 285.

¹⁶ Cfr. M. M. Boiardo, *Amorum libri tres*, cit., t. I, p. 220 (I, 33, 29) e Sancti Aurelii Augustini, *Enarrationes in Psalmos*, post Maurinos textum edendum curaverunt D. E. Dekkers et I. Fraipont, Turnhout, Brepols, 1956, p. 1298 (92, 7).

¹⁷ Cfr. M. M. Boiardo, *Amorum libri tres*, cit., t. I, p. 226 (I, 33, 76) e Properzio, *Elegiae*, II, 15, 36. Il riscontro risale a E. Fernandes, *Le fonti del canzoniere del Boiardo*, in "Archivum romanicum", VI, 1922, p. 414.

come “E le catene sue chi le dislaza?” si possa intrufolare la voce di Giobbe, “et vincula eius quis solvit?”, prosaicamente riferite a un onagro;¹⁸ meno stupisce se la fonte risulta essere Ovidio, come “Ben te dovia lo arbitrio sol bastare, / che Amor te ha dato, de mia morte e vita”, da “Ius tibi et arbitrium nostrae fortuna salutis / tradidit inque tua est vitae morsque manu”.¹⁹ Restando al poeta di Sulmona, dall’esametro “At vetus illa aetas, cui fecimus aurea nomen” Boiardo ricava “quella antica vita / che con lo effetto il nome de oro avia”,²⁰ cui solo aggiunge un ricamo sull’essere quell’età di nome e di fatto aurea, secondo una fraseologia altre volte esibita.²¹

2. Triangolazioni e demistificazioni

Altrove il Conte di Scandiano realizza una sua personale e spesso aderentissima versione di testi soprattutto classici, gareggiando consapevolmente con parallele citazioni operate da altri autori, volgari e non, sui medesimi lacerti. Il Virgilio delle Georgiche, “fugit interea [...] tempus”, ricompare in “Fra questo [= *inter ea*] il Tempo fuge”, una versione parallela a ma non coincidente con, quella messa in opera da

¹⁸ Cfr. M. M. Boiardo, *Amorum libri tres*, cit., t. I, p. 408 (II, 11, 69) e *Job*, 39, 5.

¹⁹ Cfr. M. M. Boiardo, *Amorum libri tres*, cit., t. I, p. 405 (II, 11, 40-41) e Ovidio, *Heroides*, XII, 73-74.

²⁰ Cfr. Id., *Metamorphoseon libri*, XV, 96 e M. M. Boiardo, *Amorum libri tres*, cit., t. I, pp. 83-84 (I, 4, 12-13).

²¹ Appena poco oltre cfr. *ivi*, p. 140 (I, 16, 4): “la terra che ha l’effetto e ’l nome reggio”; e Id., *L’inamoramento de Orlando*, cit., vol. I, p. 681 (I, xxv, 5, 4): “ha il nome et ha lo effeto dil thesoro”; Id., *Apulegio volgare*, Venezia, Nicolò d’Aristotele e Vincenzo de Polo, 1518, c. N iiii r (X, xxv, 6): “le Gratie, in nome et in facti gratiose”; ma già in Id., *Pastoralia*, Testo critico, commento e traduzione di S. Carrai, Padova, Antenore, 1996, p. 74 (VII 73): “nec re nec nomine”.

Petrarca “e parte il tempo fugge”.²² Più denso il rapporto con Dante nel trattare il medesimo luogo ovidiano relativo alle piante odorose raccolte dalla fenice, secondo la seguente trafila:

“ [...] non fruge neque herbis,
sed turis lacrimis et suco vivit amomi.
[...]
Quo simul ac casias et nardi lenis aristas
quassaque cum fulva substravit cinnama murra”.

“erba né biado in sua vita non pasce,
ma sol d’incenso lagrime e d’amomo,
e nardo e mirra son l’ultime fasce”.

“cinamo incenso cassia e mira prende”.²³

Siamo dunque di fronte a una triangolazione, in cui il poeta più recente giostra la sua ripresa da Ovidio con l’occhio sul dettato dantesco, pur limitando a un solo verso concentrato in una accumulazione quanto la tradizione precedente amplifica.²⁴

Nel terzo dei sonetti successivi incentrati sulla scoperta del tradimento di Antonia, l’amante lamenta di aver visto con i suoi occhi la consumazione dell’atto di infedeltà, sottolineando con il raddoppio del *verbum videndi* la propria disperata incredulità:

“Pur *vedo* mo’ che per altrui sospira
questa *perfida*, falsa traditrice;
pur mo’ lo *vedo* né inganar me lice,
ché l’occhio mio dolente a forza il mira.”²⁵

²² Cfr. rispettivamente Virgilio, *Georgicon*, III, 284; M. M. Boiardo, *Amorum libri tres*, cit., t. II, p. 921 (III, 52, 9); F. Petrarca, *Canzoniere*, cit., p. 1041 (264, 75).

²³ Ovidio, *Metamorphoseon libri*, XV 393-395 e 398-399; D. Alighieri, *Inferno*, XXIV, 109-111; M. M. Boiardo, *Amorum libri tres*, cit., t. II, p. 723 (III 12, 34).

²⁴ Cfr. P. V. Mengaldo, *La lingua del Boiardo lirico*, Firenze, Olschki, 1963, p. 280: “Boiardo vuole proprio distinguersi dalla traduzione dantesca, e coglie particolari ovidiani tralasciati da Dante, evitandone altri da questi invece conservati”.

²⁵ M. M. Boiardo, *Amorum libri tres*, cit., t. II, p. 521 (II, 33, 5-8). Sottolineature nostre.

La situazione, con l'allegato espediente retorico iterativo, è ricavata da Ovidio:

“Ipse miser *vidi*, cum me dormire putares,
sobrius adposito crimina vestra mero.
Multa supercilio *vidi* vibrante loquentes;
nutibus in vestris pars bona vocis erat”;²⁶

a sua volta già fonte di un'elegia di Tito Vespasiano Strozzi, cugino di Boiardo:

“Ipse ego, nec fallor, coram tua crimina *vidi*
et me (quod nollem), perfida, teste rea es.
Vidi ego [...]”²⁷

In questo caso, come dimostra l'esemplare prestito del vocativo *perfida*, è più corretto parlare di mediazione di Strozzi nei confronti del *vates peritus* Ovidio, e dunque si torna all'incrocio e sovrapposizione di voci caratteristici del fare poetico boiardesco.

Tale ibridazione di fonti assume talora un sapore forte, quasi il Conte di Scandiano si divertisse a far cozzare fra loro elementi in origine inconciliabili. Lo si nota ad esempio nell'espressione “la terra lieta germinava fiori”, ove la struttura e il dettato del *De rerum natura*, “*daedala tellus / summittit flores*”, acquisiscono le venature della *Genesi*, “germinet

²⁶ Ovidio, *Amores*, II, 5, 13-16. Sottolineature nostre.

²⁷ T. V. Strozzi, *Quod totiens timui, quantum tu mihi saepe negasti*, in Id., *Eroticon libri*, manoscritto Latino 153 [α. T. 6. 17], Biblioteca Estense di Modena, c. 55 r (III, 11, 3-5). Il parallelo con lo Strozzi è anticipato da A. Tissoni Benvenuti, *Boiardo elegiaco e Tito Vespasiano Strozzi*, in *L'elegia nella tradizione poetica italiana*, a cura di A. Comboni e A. Di Ricco, Trento, Dipartimento di Scienze filologiche e storiche, 2003, p. 97.

terra herbam virentem”,²⁸ con un effetto che potrebbe dirsi di accostamento del diavolo (Lucrezio) all’acqua santa (la *Bibbia*). Altrove tali accoppiamenti originali si prefiggono scopi sottilmente parodistici, come nell’*incipit* del sonetto “Gentil città, come èi fatta soletta! / Come èi del tuo splendor fatta ozi priva!”, dove è stato riconosciuto l’avvio delle *Lamentationes* di Geremia, “Quomodo sedet sola / civitas plena populo! / Facta est quasi vidua”, con quel che segue “Et egressus est a filia Sion / omnis decor eius”, che sopravvive nel riferimento boiardesco allo *splendor* di lei venuto meno.²⁹ Sennonché un tale abbrivio non può non coinvolgere l’inizio del diciannovesimo capitolo della *Vita nova*, che cita per esteso, in latino, il passo del profeta, con una sostanziale differenza: l’amata di Dante è morta, qui invece la giovane Antonia, come rivela la rubrica annessa ai versi, si è solo allontanata dalla città per passare il tempo “ludis puellaribus”. Insomma, la solennità della allegazione di Geremia ‘copre’ un banalissimo episodio di lontananza temporanea a scopo di svago della *puella* Antonia, sicché la vedovanza della città risulta puramente metaforica ed eccessiva l’icona di lei listata a lutto. Per questo stridore tra occasione dei versi e apparato letterario si può parlare di un riuso demistificatorio delle fonti.

3. *Allusività*

L’allusione fortemente pilotata verso un determinato antecedente può fungere da chiave per permettere al lettore di penetrare più in profondità fra le pieghe del testo, svolgere cioè un ruolo di tramite per nominare

²⁸ Cfr. M. M. Boiardo, *Amorum libri tres*, cit., t. I, p. 206 (I, 30, 12); Lucrezio, *De rerum natura*, I, 7-8; *Genesis*, 1, 11.

²⁹ Cfr. M. M. Boiardo, *Amorum libri tres*, cit., t. I, p. 201 (I, 29, 1-2) e *Ieremias, Lamentationes*, 1, 1, 1-3 e 6, 1-2, per i cui contatti si veda P. V. Mengaldo, *La lingua del Boiardo lirico*, cit., p. 142.

l'indicibile attraverso un'agnizione indiretta. Pressoché perfetta, in tale prospettiva, l'eco dantesca qui ravvisabile:

“Nel mar Thyreno, encontro a la Gorgona,
dove il bel fiume de Arno apre la foce,
uno aspro scoglio ha il nome che me coce
[...]”³⁰

Boiardo allude al nome dell'amata ma non lo cita esplicitamente, seguendo una regola tacita dalla quale non deflette; e infatti, se conosciamo le generalità anagrafiche di Antonia Caprara lo dobbiamo a una serie di espedienti extratestuali, quali l'acrostico o l'acrostrofe realizzata nei primi quattordici componimenti. Nel sonetto il Conte indica ai lettori che la sua donna ha il nome di “uno aspro scoglio”, un isolotto selvaggio, di cui fornisce alcune coordinate geografiche: si trova nel mar Tirreno, di fronte all'isola di Gorgona, al largo della foce dell'Arno. Il lettore più pronto avrà capito che si riferisce all'isola di Capraia o Caprara, ma Boiardo vuole offrire un ulteriore tassello per permettere la soluzione del gioco enigmistico, tramite il rinvio parlante all'*Inferno*: “muovasi la Capraia e la Gorgona, / e faccian siepe ad Arno in su la foce”.³¹ Di questo distico Matteo Maria recupera gli elementi cardinali: le parole-rima successive *Gorgona* e *foce* e la collocazione in chiusura del primo emistichio del secondo verso, sotto accento di sesta, della parola *Arno*. In questo modo, il nome (o meglio cognome) ‘proibito’ di lei, assente dal testo degli *Amorum libri*, si può recuperare grazie alla citazione dantesca, richiamata *ad hoc*, che pone accanto alla Gorgona l'isola di Capraia / Caprara. Ecco un modo di trasformare il filo diretto fra testo di partenza e traguardo finale in un

³⁰ M. M. Boiardo, *Amorum libri tres*, cit., t. II, p. 761 (III, 20, 1-3).

³¹ Cfr. Dante Alighieri, *Inferno*, XXXIII, 82-83.

legame ‘a doppio cieco’, tale per cui la bidirezionalità della citazione acquisisce una prospettiva tridimensionale.

Effetti analoghi raggiungono due componenti implicati con una interpretazione a sfondo sessuale del linguaggio lirico.³² Nel primo caso un *rodundelus* allinea il seguente ritornello per ben nove volte:

“*Se alcun de amor sentito
ha l'ultimo valor, sì come io sento,
pensi quanto è contento
uno amoroso cor al ciel salito!*”³³

Tale *refrain* è interpretabile in modo letterale e ingenuo, cioè può essere ricondotto all'esaltazione della gioia paradisiaca proveniente da un amore perfettamente ricambiato, che abbia raggiunto “l'ultimo valor”, il grado estremo di compiutezza. È solo ricongiungendo tale fraseologia all'uso che ne fa Boccaccio nel *Filostrato* che si rivela la possibilità di un'esegesi più maliziosa:

“ei si spogliaro ed entrarono nel letto,
dove la donna nell'ultima vesta
rimasa già, con piacevole detto
gli disse: ‘Spogliomi io? Le nuove spose
son la notte primiera vergognose.’

A cui Troiolo disse: ‘Anima mia,
io te ne priego, sì ch'io t'abbi in braccio
ignuda sì come il mio cor disia.’
Ed ella allora: ‘Ve' ch'io me ne spaccio.’
E la camiscia sua gittata via,
nelle sue braccia si ricolse avaccio;
e strignendo l'un l'altro con fervore,

³² Mi sono già altrove soffermato sui meccanismi produttivi di una lettura à *double entendre* di *Amorum libri*, I, 27 e 53, per cui mi limiterò qui a richiamare l'importanza del riconoscimento della fonte per ottenere *quod erat in votis*: si veda T. Zanato, *Provare “l'ultimo valor” di Amore. Sensualità ed erotismo negli “Amorum libri” di Boiardo*, in “Italique”, XVII, 2014, pp. 19-42.

³³ M. M. Boiardo, *Amorum libri tres*, cit., t. I, p. 186 (I, 27, 1-4).

*d'amor sentiron l'ultimo valore.*³⁴

Non è revocabile in dubbio che quest'ultima espressione, dato il contesto espressamente erotico, indichi il raggiungimento del piacere fisico legato al coito, e di conseguenza permetta al Conte di Scandiano di alludere, senza compromissioni dirette con un linguaggio non adatto alla lirica di ispirazione petrarchesca, ad un appena avvenuto amplesso amoroso (“*Se alcun de amor sentito / ha l'ultimo valor, sì come io sento*”). Analogo discorso va applicato al sonetto *La smisurata et incredibil voglia*, dove è ancora Boccaccio, questa volta assieme a Ovidio, a indirizzare il lettore avveduto a cogliere, nell'autotrionfo dell'amante per una vittoria suprema, il segnale dell'avvenuta conquista del corpo dell'amata.³⁵ Questi due esempi testimoniano la poliedrica capacità inventiva e costruttiva di Boiardo, che assegna alla fonte un ruolo esegetico strategico; sta poi a chi legge riuscire a individuare determinati ipotesti e penetrarne il significato a fini interpretativi. In questo modo appare evidente che il candido lettore si può fermare alla superficie del testo, apprezzandolo e gustandolo ma senza comprenderlo appieno, perché per un *poeta doctus* come Boiardo si rende necessaria la presenza di un *doctus lector*.

³⁴ G. Boccaccio, *Filostrato*, a cura di V. Branca, in Id., *Tutte le opere*, a cura di V. Branca, Milano, Mondadori, 1964, vol. II, pp. 90-91 (III, 31, 4-8 e 32). Sottolineatura nostra.

³⁵ Si veda M. M. Boiardo, *Amorum libri tres*, cit., t. I, pp. 322-324 (I, 53); G. Boccaccio, *Decameron*, Introduzione, note e repertorio di Cose (e parole) del mondo a cura di A. Quondam, Testo critico e nota al testo a cura di M. Fiorilla, Schede introduttive e notizia biografica di G. Alfano, Milano, BUR, 2013, pp. 1355-1356 (VIII, Conclusione, 9-12: è la ballata finale di giornata); Ovidio, *Amores*, II, 12, 1-5.

4. Riprese d'ampio respiro

La citazione in senso stretto è dunque parte costitutiva, genetica della poetica lirica boiardesca e viene esercitata a tutto campo, come meglio si comprende nei casi di riprese su grande scala coinvolgenti interi componimenti o buona parte di essi. Un primo approccio utile proviene dal seguente sonetto:

“Rendece il giorno e l'alba rinovella,
che io possa riveder la luce mia,
stella d'amor, che sei benigna e pia;
rendece il giorno che la notte cella!”³⁶

Si tratta di un'invocazione “Ad Luciferum”, come avverte la rubrica, che funge da scivolo erudito per permettere l'aggancio a una simile apostrofe rivolta alla medesima stella, chiamata con il corrispettivo nome grecizzante:

“Phosfore, redde diem: quid gaudia nostra moraris?
Caesare uenturo, Phosfore, redde diem.”³⁷

Questi versi di Marziale, ripercorsi in pieno nell'epanadiplosi di “Phosfore, redde diem” (che diviene anafora di “Rendece il giorno”), sono composti per il ritorno di un cesare (Domiziano), nuovo sole così come Antonia è la “luce” di Boiardo. Fondando su questa metafora, rafforzata dalla sovrimpressione fra l'imperatore romano e colei che, possedendo il cuore del poeta, ne è l'imperatrice, scatta la molla del recupero.

Il cartellino sotto cui si intesta il sonetto “Ad Amorem”, ambisce a diventare il manifesto-bandiera di tutto il canzoniere, anche in grazia della

³⁶ M. M. Boiardo, *Amorum libri tres*, cit., t. I, p. 252 (I, 40, 1-4)

³⁷ Marziale, *Epigrammata*, VIII, 21, 1-2.

collocazione ad apertura quasi di libro. L'intera poesia si snoda in un'apostrofe rivolta all'"Alto diletto", cioè in prima approssimazione all'amore come massimo dei piaceri, che coinvolge la natura nei suoi aspetti fenomenici, la flora, l'orbe terracqueo, gli uomini, gli dei, e non può essere vinto da nessuno; affermazioni quasi topiche, se non fosse la precisa matrice lucreziana a rivelarne l'appartenenza alla sfera dell'Eros, della *voluptas*:

"Alto diletto, che ralegri 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
[...]."

"[...] hominum divumque voluptas,
alma Venus [...]
te, dea, te fugiunt venti, te nubila caeli
adventumque tuum, tibi suavis daedala tellus
summittit flores, tibi rident aequora ponti
[...]
nam tu sola potes tranquilla pace iuvare
mortalis."³⁸

Capiamo così, grazie all'intermediazione di Lucrezio, che l'amore scatenato nel poeta dalla bella Antonia è *avant tout* un'attrazione fisica, che "nel dolce tempo" della primavera ha trascinato nel suo vortice Matteo Maria insieme a tutta la natura. Ne deriva, indirettamente, che l'innamoramento del Conte di Scandiano obbedisce a una legge inesorabile, dunque è giudicato meno peccaminoso di come apparirà ad avventura conclusa, quando subentreranno considerazioni di carattere

³⁸ M. M. Boiardo, *Amorum libri tres*, cit., t. I, p. 102 (I, 9, 1-4) e Lucrezio, *De rerum natura*, I, 12, 6-8, 31-32. Un primo cenno alla fonte è in M. M. Boiardo, *Canzoniere (Amorum Libri)*, a cura di C. Steiner, Torino, UTET, 1927, p. 11.

morale e religioso: il giovane va incontro al suo destino biologico e lo vive pienamente, “cupide”.³⁹

Peregrino omaggio a una tradizione greco-latina erudita è un sonetto sui primati di longevità, che Boiardo utilizza per chiedersi stupito se chi ha vissuto più a lungo di altri abbia mai veduto, nella sua secolare o plurisecolare esistenza, una donna crudele come Antonia. Il ricercato motivo classico si accompagna a una partitura metrica eccezionale, dato il ricorso a rime al mezzo continue, un espediente arcaicizzante che probabilmente intende conferire al sonetto una riconoscibile patina *d’antan*, intonata alla fonte antica qui recuperata e nel contempo mezzo con cui il Conte pone un diaframma ironico fra sé e le leggende che si appresta a numerare:

“Hos [*scil. homines*] novies superat vivendo garrula cornix
et quater egreditur cornicis saecula cervus.
Alipedem cervum ter vincit corvus et illum
multiplicat novies Phoenix, reparabilis ales.
Quem nos perpetuo decies praeventimus aevo,
Nymphae Hamadryades, quarum longissima vita est.”

“Qual cervo è sì vivace, on qual cornice,
on qual fenice che si rinovella,
che solo ad ella reparar se lice,
come se dice, ché lo ardor la abella;
qual pianta è quella de antica radice,
che da pendice mai non se divella;
qual ninfa snella ne la età felice
de l’oro in vice e mo’ di nostra stella;
che mi rivella in così lunga etade
tal crudeltade come ha questa fiera
[...]?”⁴⁰

³⁹ Cfr. Lucrezio, *De rerum natura*, I, 20.

⁴⁰ Ausonio, *Eclogarum liber*, V, 3-8 e M. M. Boiardo, *Amorum libri tres*, cit., t. I, pp. 481-482 (II, 25, 1-10). Il motivo passa da Esiodo a Plinio (*Naturalis historia*, VII, 153) e Plutarco (*De defectu oraculorum*, 415c), per non citare che i recuperi più importanti.

La conclusione sentenziosa del sonetto *Tieco fui preso ad un lacio d'or fino*, “ché par che l'altrui mal ralenti il dolo”, avvicicabile al detto latino *Commune naufragium omnibus solacium* (più banalmente è il moderno *Mal comune, mezzo gaudio*), sigilla una doppia esemplificazione incentrata appunto su un naufragio, ma non pesca nella sapienza popolare, bensì in quella altrimenti elitaria di Seneca:

“ille deplorat queriturque fatum,
qui secans fluctum rate singulari
nudus in portus cecidit petitos;
aequior casum tulit et procellas,
mille qui ponto pariter carinas
obrui vidit tabulaque litus
naufraga spargi [...] .”

“Più me ne duol, perché più de ira aduna
colui che nudo sta nel litto solo
e suspirando guata l'onda bruna,
che quel che vide cento nave in stolo
sparte con sieco e rotte da fortuna,
ché par che l'altrui mal ralenti il dolo.”⁴¹

La corrispondenza è strettissima e intende coonestare, con il ricorso a un'*auctoritas* filosofica, il sentimento di invidia, frustrazione e rabbia che aveva preso il poeta mettendosi a confronto, lui disperato in amore, con l'amico Guido Scaiola, che al contrario viveva una stagione di felicità: un quadro esattamente ribaltato rispetto a quello dipinto nell'altro sonetto dedicato allo Scaiola⁴² e che qui viene proiettato – tramite Seneca – in una dimensione tragica.

In altri casi assistiamo al rifacimento globale di una prestigiosa e perciò riconoscibile fonte, in una sorta di tenzone a distanza fra due poeti:

⁴¹ Seneca, *Troades*, 1026-1032 e M. M. Boiardo, *Amorum libri tres*, cit., t. I, pp. 477-478 (II, 24, 9-14).

⁴² Si veda ivi, pp.148-150 (I, 18).

come càpita nell'*Insomnium cantu unisono trivoco*,⁴³ un componimento di centonove versi ispirato all'elegia pseudo-tibulliana attribuita a Ligdamo, *Di meliora ferant, nec sint mihi somnia vera* (III, iv), diffusa su quarantotto distici elegiaci, novantasei versi.⁴⁴ Già la prossimità della consistenza quantitativa offre l'idea di una volontà di recupero strutturale, denunciato apertamente nel "trivoco" della rubrica, tre essendo le sottounità in cui sono divisibili i due testi, ciascuna delle quali affidata a una voce, rispettivamente: Ligdamo, 1-42 (il poeta), 43-80 (Febo), 81-96 (il poeta); Boiardo, 1-20 (il poeta), 21-100 (Febo), 101-109 (il poeta). Il Conte di Scandiano gioca su una differente redistribuzione interna degli interventi, non sulla loro successione. Il tema è quello del sogno mattutino, durante il quale Apollo / Febo appare all'amante per profetizzargli la natura fedifraga della donna amata, che lo farà soffrire; ma il poeta non vorrà credere alle parole del dio. Alla piena coincidenza della trama e della struttura si accompagnano echi e suggestioni di vario genere, secondo il seguente schema: introduzione e descrizione di Febo (Ligdamo, 17-28 e 34-42, Boiardo, 1-20); Febo insiste sulla veridicità delle sue parole (Ligdamo, 47-50 e 61-62, Boiardo, 28-100); formula di transizione e incredulità del poeta (Ligdamo, 69, 75, 81-84 e 3-7, Boiardo, 101-109 che corrispondono al congedo della canzone).

Ciò che balza agli occhi è il 'buco' centrale di tre stanze⁴⁵ in cui Boiardo ignora il testo-base (salvo forse recuperare – ma molto più in grande e con ben diverso respiro – gli elogi di Ligdamo alla non-ferinità della sua donna nel finale dell'elegia), perché tutto speso all'esaltazione di Antonia, creatura di bellezza irraggiungibile, la cui comparsa nel mondo è

⁴³ Sogno in forma di canzone [*cantu*] unisona a tre voci.

⁴⁴ Come ebbe a notare G. Albinì, *Matteo Maria Boiardo*, in "Nuova Antologia", s. III, XXX, 1895 (LIX, 17), pp. 43-44.

⁴⁵ Si veda M. M. Boiardo, *Amorum libri tres*, cit., t. I, pp. 268-275 (I, 43, 21-80)

stata accompagnata da una felicità globale, della natura, degli dei e degli uomini, primo fra tutti il poeta, dato che su di essa hanno vegliato Febo stesso e Giove. La conclusione della quinta stanza (“ma se al ver ben se guata, / mal per te fo cotal beltà creata”)⁴⁶ introduce *ex abrupto* il tema dell’infedeltà dell’amata, punto dal quale Boiardo torna a innestarsi sulla fonte pseudo-tibulliana. La mèsse dei contatti, che non posso riportare per intero,⁴⁷ si avvale anche del recupero di alcuni latinismi rari, come ad esempio *plectro*⁴⁸ e *querelando*.⁴⁹

Nella direzione dei rifacimenti che coinvolgono un intero componimento il primo posto spetta, come da programma poetico, ai *Rerum Vulgarium Fragmenta*. Dovendo forzosamente scegliere, per ragioni di spazio, una sola lirica, considererò la seguente ballata, anticipata dalla pari metro petrarchesca:

“Di tempo in tempo mi si fa men dura
 l’angelica figura e ’l dolce riso,
 et l’aria del bel viso
 e degli occhi leggiadri meno oscura.
 Che fanno meco omai questi sospiri
 che nascean di dolore
 et mostravan di fore
 la mia angosciosa et desperata vita?
 S’aven che ’l volto in quella parte giri
 per acquetare il core,
 parmi vedere Amore
 mantener mia ragion, et darmi aita:
 né però trovo anchor guerra finita,
 né tranquillo ogni stato del cor mio,
 ché piú m’arde ’l desio,
 quanto piú la speranza m’assicura.”

“A che più tanto affaticarti invano,

⁴⁶ Cfr. *ivi*, p. 275 (I, 43, 79-80).

⁴⁷ Si veda il commento alla canzone *ivi*, pp. 265-279.

⁴⁸ Si veda *ivi*, p. 268 (I, 43, 18) e Lygdamus, *Elegiae*, III, iv, 39.

⁴⁹ Cfr. *ivi*, p. 278 (I, 43, 101). È la prima attestazione del verbo in italiano, su impulso di Lygdamus, *Elegiae*, III, iv, 75: “Ergo ne dubita blandas adhibere querelas”.

pensier insano? Quella che tu amavi,
 e per cui tu cantavi,
 te fuge come sconosciuto e strano.
 Che meco ragiono io, misero lasso?
 Come ancor quello amore
 non me fosse nel core
 che sempre vi de' star, se sempre vivo!
 Se ella ha il mio cor da sé bandito e casso,
 ben lo terà in dolore,
 ma non che n'esca fore
 amor, né che di lei possa esser schivo.
 Piagnendo penso ciò, piagnendo il scrivo;
 ché questa disdegnosa e gentil fiera
 tanto più se fa altiera
 quanto più vede il servo esser umano.⁵⁰

Identico lo schema metrico, $X(x)YyX AbbCAbbCCDdX$, compresa la rima al mezzo al secondo verso (in endecasillabo *a maggiore* in Petrarca, *a minore* in Boiardo), con coincidenze perfette (salvo diverso smistamento) delle quattro parole-rima *b*, del resto facili in *-ore*, e vari incroci di assoconsonanze: in Petrarca *-ura* / *-iri* e *-iso* / *-io*, in Boiardo *-era* e *-ivo*. In quest'ultimo va sottolineata la mono-tonia sulla *a* tonica della ripresa, timbro vocalico assente invece nel modello, e già qui la differenziazione si avverte, causata non solo da due diversi orecchi musicali, ma dal rovesciamento della situazione amorosa, negativa in Matteo Maria e perciò scandita, almeno inizialmente, su una *à* che risuona lamentosa come un'*interiectio dolentis*. La gradazione dei sentimenti, che procede positivamente per Petrarca (Laura gli "si fa men dura"), in senso opposto per Boiardo (Antonia "più se fa altiera"), viene espressa tramite moduli sintattici sovrapponibili, a cominciare dall'interrogativa che dà avvio alla strofa, sostenuta in ambedue i casi da *Che* seguito da *meco*, per proseguire con le ipotetiche "S'aven" / "Se ella" entrambe al nono verso, e finire nella chiusa con le comparative "ché più m'arde 'l desio, / quanto più la

⁵⁰ F. Petrarca, *Canzoniere*, cit., p. 709 (149) e M. M. Boiardo, *Amorum libri tres*, cit., t. I, pp. 434-435 (II, 17).

speranza m'assicura" / "tanto *più* se fa altiera / *quanto più* vede il servo esser umano", ove, in sovrappiù, i rispettivi versi finali appaiono anaforici a distanza. Il risultato complessivo fra i testi a confronto si può appaiare al rapporto fra il positivo e il negativo di una lastra fotografica.

5. Autocitazioni

Un capitolo di grande interesse per penetrare la prassi poetica boiardesca riguarda le autocitazioni, nel caso presente in partenza dagli, o in arrivo agli *Amorum libri*. Si tratta di riciclaggi di cui il Conte di Scandiano ha piena coscienza e padronanza, e che dunque non paiono obbedire a semplici spinte casuali o configurare delle ripetizioni prive di significato: come si è cercato di dimostrare a prioposito delle due più celebri riprese colleganti *Inamoramento de Orlando* e *Amorum libri*, probabilmente in questa successione cronologica.⁵¹ Non è questa la sede per affrontare una discussione molto complessa, implicante la cronologia del poema rispetto a quella del canzoniere e la *ratio* degli impieghi diversificati di due versi uguali nelle due opere; osserveremo soltanto che queste riprese approdano su un unico testo degli *Amores*, cioè su quel punto 'alfa' che ormai si considera l'elemento più importante e connotativo di un canzoniere. Ci chiediamo: perché Boiardo, ad apertura di pagina del macrotesto lirico, sente la necessità di trasportarvi non uno, ma ben due endecasillabi dell'*Inamoramento*? Perché, se non per firmare una continuità

⁵¹ Si veda G. Baldassarri, *Autocitazioni boiardesche: dall' "Inamoramento de Orlando" al sonetto proemiale degli "Amorum libri"*, in "Giornale storico della letteratura italiana", CXXXV, 2018, pp. 542-559. Si tratta di M. M. Boiardo, *L'inamoramento de Orlando*, cit., vol. I, p. 491 (I, xvii, 3, 1-2: "Nel dolcie tempo di mia età fiorita / fo' io di quella dama possessore") e p. 532 (xviii, 46, 7-8: "perché ogni cavalier ch'è senza amore / se in vista è vivo, vivo è senza core!"); da mettere in piano con Id., *Amorum libri*, cit., t. I, p. 67 e p. 71 (I, 1, 2 e 14: "nel dolce tempo de mia età fiorita [...] se in vista è vivo, vivo è senza core").

fra il poeta di Orlando (innamorato) e il poeta di sé stesso (innamorato)? Per garantire cioè al suo pubblico, che resta lo stesso pubblico che l'aveva seguito appassionatamente negli intrecci del poema, che ora il Conte di Scandiano da narratore si fa (anche) lirico ma che rimane lo stesso autore già ben noto a tutti? Certo, su questa istanza primaria si saranno innestate altre esigenze, perché citare sé stessi fa scattare un'intertestualità al cubo rispetto alla citazione altrui, per cui occorrerà ricercare, di volta in volta, le possibili ragioni e gli scopi di un tale ricorso; ma resta prioritario il bisogno di farsi riconoscere.

La controprova si raccoglie nell'altra grande opera in volgare di Boiardo, le *Pastorale*, nelle quali, quando ha bisogno di richiamare gli *Amorum libri*, si autocita e (guarda caso) finisce per pescare sempre dal sonetto incipitario, proprio dal suo avvio:

“E’ mi ramenta già che de’ to’ versi
alquanti ne sapea, ethor mi dole
che eccetti questi dua tuti l’ho persi:
‘Amor che me scaldava al suo bel sole
nel dolcie tempo di mia età fiorita’.
Più non ne sciò, che scorse ho le parole.”⁵²

Pur qui, il fine principale dell'autocitazione è quella di sottolineare la continuità fra le bucoliche e il canzoniere, rammentando al pubblico (che in questo caso si ridurrà agli *happy few*, date le note vicende delle *Pastorale*, rimaste di fatto nel cassetto e pochissimo diffuse) che lui, Matteo Maria Boiardo, continuava ad essere il poeta degli *Amorum libri* (come prima lo era stato dell'*Inamoramento de Orlando*) pur fra travestimenti pastorali.

⁵² M. M. Boiardo, *Pastorale*, a cura di C. Montagnani, in Id., *Pastorale. Carte de Triomphi*, a cura di C. Montagnani e A. Tissoni Benvenuti, Scandiano – Novara, Centro Studi Matteo Maria Boiardo – Interlinea, 2015, p. 173 (V, 22-27). E si veda Id., *Amorum libri tres*, cit., t. I, p. 67 (I, 1, 1-2). Il richiamo era già nei *Sonetti e canzone del poeta clarissimo Matteo Maria Boiardo conte di Scandiano*, a cura di A. Panizzi, Milano, Società tipografica dei classici italiani, 1845, p. 264.

In alcuni casi lo scopo dell'autocitazione sembra più agevole da penetrare, meno sospettabile di sovrasensi. Eccoci allora a una confluenza ipotizzabile in uscita dal poema verso il canzoniere, in relazione all'episodio di Iroldo, Prasildo e Tisbina, nella fattispecie incentrato sulle conseguenze che l'innamoramento provoca in Prasildo, sofferte poi anche da Matteo Maria:

“E corenti cavagli, e cani ardit
de che molto piacer prender solia,
li son al tuto de il pensier fugiti.”

“E corenti cavalli e i cani ardit,
che mi solean donar tanto diletto,
mi sono in tutto dal pensier fugiti.”⁵³

Muta la ‘voce’, che è del narratore del poema, dell'innamorato negli *Amorum libri*, perché differente è il genere letterario di appartenenza, ma la sostanza non cambia, sicché la seconda stesura si configurerebbe come il comodo recupero di uno spunto già di per sé stesso lirico. Al limite si può notare che “l'antitesi amore / mondanità sviluppata dal sonetto” è nel poema “circostritta e relativizzata”;⁵⁴ come dire, raddrizzando la linea vettoriale nella direzione che va dall'*Inamoramento* al canzoniere, che in quest'ultimo la prospettiva è di più ampio raggio.

La riproposizione più massiccia e sicuramente capovolta rispetto alla direzione sospettata nei luoghi precedenti, dagli *Amores* all'*Inamoramento*, si coglie fra due luoghi significativi e celebri delle due opere. La ballata che segue canta la gioia di un recuperato benessere nel rapporto con

⁵³ Id., *L'inamoramento de Orlando*, cit., vol. I, p. 364 (I, xii, 11, 1-3) e Id., *Amorum libri tres*, cit., t. II, pp. 623-624 (II, 50, 9-11).

⁵⁴ Cfr. M. Tizi, *Elementi di tradizione lirica nell'“Orlando Innamorato”*: *presenze e funzioni*, cit., p. 219.

Antonia, dopo alcuni screzi esauritisi in breve tempo (sebbene preludi di una rottura ben più devastante):

“Doppo la pugna dispietata e fera
Amor m’ha dato pace,
a cui despiace che un suo servo pera.

Come più dolce a’ navicanti pare,
poi che fortuna gli ha sbatuti intorno,
veder le stelle e più tranquillo il mare
e la terra vicina e il novo giorno,
cotale è dolce a me, che al porto torno
da l’unda aspra e falace,
la chiara face che mi dà lumera.

E qual al peregrin, de nimbi carco,
doppo notturna pioggia e fredo vento,
se mostra al sole averso il celeste arco,
che sol de la speranza il fa contento,
tal quel Sol ch’io credea che fusse spento
or più che mai me piace,
e più vivace è assai che già non era.”⁵⁵

Si tratta di una ballata bistrofica, l’unica degli *Amores*, che costeggia molto da vicino l’analogo metro del petrarchesco *Quel foco ch’i’ pensai che fosse spento* (salvo il ricorso a dei settenari e alla rima al mezzo), il cui *incipit* viene rimodulato nel quindicesimo verso (“tal quel Sol ch’io credea che fusse spento”). Anche la situazione entro cui le due ballate si inseriscono è analoga, dato che quella di Petrarca “certificherebbe il ritorno all’amore per Laura”, dopo “un allentarsi del vincolo amoroso”,⁵⁶ segnalato nel precedente componimento: si tratterebbe dunque di un ulteriore calco metrico-strutturale-contenutistico, consustanziale alla tecnica compositiva del Boiardo lirico. Con tali premesse, non si può avere il minimo dubbio sul fatto che la ballata, con i suoi stretti connotati petrarcheschi, sia nata per entrare nel canzoniere, cioè rappresenti la cellula primaria di ogni possibile ulteriore reimpiego. Quello emergente dall’*Inamoramento* appare

⁵⁵ M. M. Boiardo, *Amorum libri tres*, cit., t. I, pp. 241-242 (I, 37).

⁵⁶ Cfr. F. Petrarca, *Canzoniere*, cit., p. 292 (55): commento del curatore.

sicuramente posteriore, dato che esso staziona in apertura del terzo libro, di fattura più tarda rispetto agli altri e al canzoniere:

“Come più dolcie a’ naviganti pare,
 poi che fortuna li ha batuti intorno,
 veder l’onda tranquilla e queto el mare,
 l’aria serena e il cel di stelle adorno;
 e come el pelegrin nel caminare
 se alegra al vago piano al novo giorno,
 essendo fuori uscito alla sicura
 del’aspro monte per la notte oscura,
 così, dapoi che la infernal tempesta
 dela guerra spietata è dipartita,
 poi che tornato è il mondo in zoia e in festa
 e questa corte è più che mai fiorita,
 farò con più diletto manifesta
 la bella istoria che ho gran tempo ordita”.⁵⁷

Tornano le due similitudini, del marinaio e del pellegrino, pur qui distese su quattro versi ciascuna. La prima coincide in gran parte con quella della lirica, ma il sintagma “novo giorno” è spostato sul secondo paragone.⁵⁸ Questo viene maggiormente variato, soprattutto per un problema di schema rimico, dato che la concentrazione delle due immagini in una stessa ottava costringe il poeta a mantenere per la seconda di esse le medesime rime della prima: ora il nuovo “pelegrin”, anziché sopportare pioggia e vento notturni, affronta il disagio di un cammino impervio nella “notte oscura”. In ogni caso, l’un viandante e l’altro godono per il sorgere del sole. Piuttosto, “notturna pioggia e freddo vento” della ballata esprimono “la infernal tempesta” del poema, relativa alla “guerra spietata” ormai conclusasi tra Ferrara e Venezia (agosto 1484, termine *post quem* per il terzo libro dell’*Inamoramento*). L’eccezionalità dell’autoripresa sta

⁵⁷ M. M. Boiardo, *L’inamoramento de Orlando*, cit., vol. II, pp. 1591-1592 (III, i, 1 e 2, 1-6).

⁵⁸ Lo nota M. Tizi, *Elementi di tradizione lirica nell’“Orlando Innamorato”*: *presenze e funzioni*, cit., p. 244, cui si deve l’accostamento fra i due testi.

proprio, paradossalmente, nella sua normalità, nella disinvoltura con la quale Boiardo decide di trattare un conflitto bellico alla stregua di una guerra d'amore, e dunque la "pace" (parola-rima al secondo verso della ripresa) ritrovata tra gli amanti come 'figura' della pace storica con Venezia. In fin dei conti, la differenza tra le due "pugne", ambedue "(di)spietate", dal punto di vista del poeta è solo di ordine retorico, l'una essendo metafora dell'altra. Ben concreta è invece, in entrambi i casi, la dolcezza provata per il felice esito della vicenda, ed è appunto su questo sentimento di "zoia" che si riconosce la disposizione al *gaudium* così caratteristica del Conte di Scandiano⁵⁹ e che funge da *medium* fra i due testi, in una prospettiva che nel poema diventa universale, allargandosi a tutta la corte e al "mondo".

Aggiungiamo un'ultima suggestione, che esula, ma solo in parte, dai rapporti finora intravisti. Nelle carte del servitore di Boiardo Bernardino Grapella, oggi codice Vaticano Latino 11255, allestito per la parte poetica nella seconda metà degli anni Ottanta del Quattrocento,⁶⁰ sono tramandati vari lacerti di opere del Conte (*Pastorale, Amorum libri, Inamoramento*), frammisti a testi di carattere per lo più popolare. A noi interessa il seguente:

“Jo pur te adoro e tu me occidi a torto,
chiede mercede e mi dinieghi aiuto;
crucele, che fara' po' che fia morto?
Uno che te ama tanto harai perduto.
Non mi negare almen questo conforto:
poi che el tuo volere fia compiuto
e che fia posto ne la sepoltura,

⁵⁹ Come ha indicato G. Contini, *Breve allegato al canzoniere del Boiardo*, in "Circoli", XIV, 1935, poi in Id., *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 220-231.

⁶⁰ Per una descrizione dettagliata del manoscritto rinvio a T. Zanato, *I testimoni*, in M. M. Boiardo, *Amorum libri tres*, a cura di T. Zanato, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2002, pp. XXXVI-XXXVII.

fame alhor pace e non esser più dura.”⁶¹

I primi quattro versi dell’ottava sono avvicinabili ai primi quattro del sonetto:

“A che te me nascondi, e vòì che io mora,
 crudiele? E che farai poi che io sia morto?
 Che farai poi, crudiel, se occidi a torto
 un che te ama cotanto e che te adora?”⁶²

Notevoli le coincidenze letterali, specie quelle innescate dalla rima in *-orto*, ma importante è il ricorso in ambedue i testi dell’aggettivo sostantivato vocativo *crud(i)ele*, che nel sonetto è ribadito due volte, e già altrove ricorreva come nominazione caratteristica rivolta all’amata.⁶³ C’è un’aria di famiglia che collega l’ottava al sonetto, che difficilmente potrà esprimersi come recupero della prima sul secondo, con la conseguenza che lo strambotto non solo deve ritenersi precedente, ma quasi una prima stesura dell’avvio del testo poi ospitato nel canzoniere. In altre parole, stante anche il fatto che l’ottava spicciolata fu trascritta da una persona che aveva facile accesso alle carte di Boiardo, non ci sarebbe motivo di scandalo a considerarla di fattura boiardesca. Si tratterebbe dunque, nel caso l’ipotesi avesse un qualche fondamento, di una poesia estravagante giovanile, cioè appartenente a un periodo e ad una produzione poetica in volgare sui quali nulla sappiamo, il cui motivo e il cui tessuto espressivo

⁶¹ Cito direttamente dal manoscritto Vaticano Latino 11255, Biblioteca Vaticana, c. 16r.

⁶² Id., *Amorum libri tres*, a cura di T. Zanato, Scandiano – Novara, Centro Studi Matteo Maria Boiardo – Interlinea, 2012, t. II, pp. 797-798 (III, 26, 1-4). Il riscontro è in G. Reichenbach, *Saggi di poesia popolare fra le carte del Boiardo*, in “Giornale storico della letteratura italiana”, LXXVII, 1921, pp. 29-53.

⁶³ Si veda M. M. Boiardo, *Amorum libri tres*, cit., t. I, p. 393 (II, 10, 9) e t. II, p. 689 (III, 5, 4). Per il solo aggettivo sostantivato, non vocativo, si veda anche ivi, t. I, p. 376 (II, 5, 14), t. II, p. 556 (II, 39, 12), p. 567 (II, 42, 3), p. 784 (III, 25, 10).

Matteo Maria avrebbe ripreso e perfezionato in un secondo tempo: negli *Amorum libri*, come si è visto, ma anche, in modo più colloquiale e probabilmente prima che nel canzoniere, nell'*Inamoramento*, vale a dire in un organismo metrico basato sulla stessa ottava del rispetto e perciò di più diretta e agevole assimilazione:

“Non voglio viver, non, senza colei
che sola ène il mio ben e il mio conforto:
vivendo, mille volte io morirei!
Ahi, Fortuna crudel, come a gran torto
presa hai la guerra contra a' fatti mei!
Hor che te gioverà, poi che fia morto?
Che farai poi, crudel senza lianza,
che morte finirà la tua possanza?”⁶⁴

Dalla trafila trimembre, strambotto-poema-canzoniere, che ribadisce i percorsi oggetto di questo intervento, verrebbe la conferma della possibile autorialità dell'ottava anonima.

⁶⁴ Id., *L'inamoramento de Orlando*, cit., vol. I, pp. 599-600 (I, xxi, 44).



ANDREA RIZZI

TRANSLATING THE CRUSADES. WILLIAM OF TYRE AND MATTEO MARIA BOIARDO

This article considers Matteo Maria Boiardo's contribution to the vernacular appropriation and transmission of William of Tyre's late twelfth-century *Chronicon* in Renaissance Italy. It takes a necessarily long view of the source for Boiardo's digression on the Crusades in his translation of the *Historia Imperiale*. Such a view allows us to better understand the intricate, multi-lingual, and surprising textual heritage essential to his translation.

In Italy and Europe, interest in the Crusades persisted during the fourteenth and fifteenth centuries. Despite the losses of Crusader holdings in Antioch in 1268, Acre in 1297, Constantinople in 1453, and Negroponte in 1470, preachers and historians continued to promote the expeditions to the East undertaken during the 1450s and 1460s. They also continued to stir crusading sentiments amongst their audiences.¹ Such sentiments were kept

¹ There is a recent and growing literature on crusades and their reception between the fifteenth and seventeenth centuries. See N. Ben-Aryeh Debby, *Crusade*

alive through three different types of texts: the sermons of preachers such as Bernardino da Siena and Michele Carcano of Milan, which strongly advocated the need for more crusading in the East; pilgrims' books, which attracted the interest of pious and travel-oriented readers who were seeking up-to-date information on geography, itineraries, customs, accommodation; histories, which served to rekindle the memory of the success of the First Crusade, or to expose the cruelty and violence of the infidels. In this case, the category 'histories' does not refer solely to more or less historical texts, but also literature and pseudo-epics, such as the twelfth-century *Chanson de Roland*, or *Li Fet Des Romains* (1213-1214). The inventories of ducal libraries in fifteenth-century Ferrara and Mantua indicate without doubt the relevance accorded to French, franco-provençal, and vernacular poems and stories of the Crusades.

Propaganda in Word and Image in Early Modern Italy: Niccolò Guidalotto's Panorama of Constantinople (1662), in "Renaissance Quarterly", 67, 2014, pp. 503-543; J. A. Cavallo, *The World Beyond Europe in the Romance Epics of Boiardo and Ariosto*, Toronto: University of Toronto Press, 2013; Id., *Nur ad-Din to Norandino: The Middle East in Boiardo's "Orlando Innamorato"*, in *Global Perspectives on Italian Literature, Cinema, and Culture*, edited by T. Riviello, Salerno, Edisud, 2012, pp. 17-33; *Writing the Early Crusades: Text, and Memory*, edited by M. Bull and D. Kempf, Woodbridge, Boydell & Brewer, 2014; P. E. Chevedden, *Crusade Creationism 'versus' Pope Urban II's Conceptualization of the Crusades*, in "The Historian", 75, 2013, pp. 1-46; F. delle Donne, *Tradizioni testuali e (ri)scrittura della storia: Il caso del "Breve chronicon de rebus Siculis"*, in "Quellen und Forschungen aus Italienischen Archiven und Bibliotheken", 96, 2017, pp. 174-190; N. R. Hodgson, *Women, Crusading and the Holy Land in Historical Narrative*, Woodbridge, Boydell & Brewer, 2007; *Crusading in the Fifteenth Century: Message and Impact*, edited by N. Housley, London, Palgrave Macmillan, 2004; N. S. Lambert, *Reframing the Crusade in the Piccolomini Library: Pinturicchio's "Standing Turk" in Siena Cathedral, 1502-1508*, in *The Crusades and Visual Culture*, edited by E. Lapina, A. Jehan Morris, S. A. Throop, L. J. Whatley, Farnham, Ashgate, 2015, pp. 223-240; T. F. Madden, *The Venetian Version of the Fourth Crusade: Memory and the Conquest of Constantinople in Medieval Venice*, in "Speculum", 87, 2012, pp. 311-344, and A. Moudarres, *Crusade and Conversion: Islam as Schism in Pius II and Nicholas of Cusa*, in "Modern Language Notes", 128, 2013, pp. 40-52. I wish to thank Cynthia Troup for her invaluable suggestions while drafting this work.

The first and second types of texts – the sermons and travel writing about pilgrimages – have received plenty of scholarly attention in the last few decades.² By contrast, much less consideration has been given to the Italian reception and transmission of historical and literary writings on Crusades over the fourteenth and fifteenth centuries. To be fair, an overview of Humanistic literature on the Crusades can demonstrate how humanists – from Petrarch to Benedetto Accolti – promoted the political cause of a new Crusade before Italian princes and rulers such as Federico da Montefeltro, Borso d’Este, Francesco Sforza, and Doge of Venice Cristoforo Moro.³ Most of the texts that the humanists produced in this vein are orations, poems, dialogues, and short essays.

Still needed, however, is a thorough study of the vernacularisation of Crusade histories in the Italian peninsula. Of course, as both practice and process vernacularisation tended to involve creative appropriation as well as quotation. Yet very little is known about which specific texts concerning the Crusades were translated and circulated amongst Italian medieval and early modern chroniclers and historians. Such circulation has merely been acknowledged in contemporary scholars’ passing remarks about the use of a principal Latin source for the history of the first two Crusades, William of Tyre’s late twelfth-century *Chronicon*. In mentioning this Latin source, scholars agree that William of Tyre’s work and its continuations circulated widely.⁴ They also imply that, where the *Chronicon* was known, such

² See F. Cardini, *In Terrasanta. Pellegrini italiani tra Medioevo e prima età moderna*, Bologna, il Mulino, 2002, p. 194.

³ See R. Black, *Benedetto Accolti and the Florentine Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.

⁴ See, notably, F. Cardini, *In Terrasanta. Pellegrini italiani tra Medioevo e prima età moderna*, cit., p. 194, and B. Deen Schildgen, *Dante and the Orient*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2002, p. 49. For William of Tyre’s life and work see R. B. C. Huygens, *Willelmi Tyrensis Archiepiscopi “Chronicon”*. *Identification des sources historiques et détermination des dates par H. E. Mayer et G.*

knowledge may have been indirect, through one of the several vernacular versions that circulated from the early thirteenth century onwards, or through works by Matthew Paris and Jacques of Vitry.⁵

Any reference ‘various continuations’ understates the tremendously complex tradition of abridged and vernacular versions of William of Tyre’s *Chronicon*. Such a tradition has occupied medievalists and Crusade scholars ever since Louis de Mas Latrie produced his chronologically-based recension of texts stemming from William of Tyre’s Latin work. Still, to date the textual heritage of the *Chronicon* has not received adequate attention from studies concerning Italian histories of the Crusades.⁶

This article sheds new light on the nature of texts used by Italian translators such as Boiardo to evoke the first two Crusades during the fourteenth and fifteenth centuries. My focus is the role of vernacular translation in the broader promotion of crusading ventures across the fourteenth and fifteenth centuries. Whether French or Italian, vernacular versions of William of Tyre’s Latin text offered a malleable narrative that

Rosch, Turnhout, Brepols, 1986; P. W. Edbury and J. G. Rowe, *William of Tyre: Historian of the Latin East*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

⁵ Regarding the indirect transmission by Matthew Paris (in the *Historia Minor*, 1231) and Jacques of Vitry, see B. Deen Schildgen, *Dante and the Orient*, cit., p. 49.

⁶ See *La Chronique d’Ernoul et de Bernard le Trésorier*, publiée pour la première fois d’après les manuscrits de Bruxelles, de Paris et de Berne, avec un Essai de classification des continuateurs de Guillaume de Tyr, pour la Société de l’histoire de France, par M. L. de Mas Latrie, Paris, chez M.me V^e Jules Renouard, 1871. Paul Riant also produced a slightly revised version of Mas Latrie’s recension: see P. Riant, *Inventaire sommaires des manuscrits de l’Eracles*, in “Archives de l’Orient latin”, I, 1881, pp. 247-256 and pp. 716-718. Both works have been subsequently improved by Jaroslav Folda (see J. Folda, *Manuscripts of the History of Outremer by William of Tyre: A Handlist*, in “Scriptorium”, 27, 1973, pp. 90-95), and Margaret Ruth Morgan (see M. R. Morgan, *The Chronicle of Ernoul and the Continuations of William of Tyre*, Oxford, Oxford University Press, 1973, pp. 3-7, pp. 13-16 and pp. 25-26). The latter exposes the problems inherent to classifying the versions according to the date at which the continuations of the *Chronicon* ended: such an approach has very little to say about the content of the texts and the relationship between the works.

could be constantly modernised and updated. The source narrative furnished by William of Tyre was, in fact, the inspiration for translative *enargeia* –producing clarity and vividness of representation.⁷ The Latin source became, in the vernacular, a series of multi-layered texts subjected to constant rewriting.

1. *William of Tyre's "Chronicon" in Renaissance Italy*

William of Tyre (circa 1130-1184) wrote the *Chronicon* between 1170-1184.⁸ There appear to survive now in European library collections only nine copies of his Latin text, a number that contrasts starkly with the seventy-three documented vernacular versions.⁹ In all, only two copies of William of Tyre's *Chronicon* – made between the fourteenth and sixteenth centuries, and owned in the Italian peninsula – survive today. This is hardly surprising, given that only seven other manuscript copies of the Latin text are still known (three are located in the United Kingdom, and four in France). The earliest testimony in the Italian peninsula is an early thirteenth-century copy long held in the Vatican Library – ms. Vat. Lat. 2002, probably acquired after the 1439 Council of Florence and recorded in the inventory of Pope Eugene IV (1431-1447).¹⁰ There are reasons to

⁷ On translative *enargeia*, and its effects, see Y. Lindeman, *Translation in the Renaissance: A Context and a Map*, in "Canadian Review of Comparative Literature - Special Issue: Translation in the Renaissance", 8, 2, Spring 1981, pp. 204-216.

⁸ See R. B. C. Huygens, *La tradition manuscrite de Guillaume de Tyr*, in "Studi Medievali", 5, 1964, pp. 318-321.

⁹ See Id., *Introduction*, in *Willelmi Tyrensis Archiepiscopi "Chronicon"*, Édition critique par R. B. C. Huygens, Identification des sources historiques et détermination des dates par H. E. Mayer et G. Rösch, Turnholti, Typographi Brepols Editores Pontificii, 1986, vol. I, pp. 7-8.

¹⁰ See Id., *La tradition manuscrite de Guillaume de Tyr*, cit., p. 285. The oldest inventory of the Vatican Library describes Vat. Lat. 2002 thus: "Liber istoriarum Syrie et Passagii, in pergameno, optima littera, cohopterus rubeo, cum clavis magnis ereis, et incipit: Periculosum" (R. B. C. Huygens, *Introduction*, cit., p. 7).

believe that this version was written in France. It belongs to a separate branch of the *Chronicon*'s *stemma codicum*, since it contains the otherwise unknown Chapter XIX, 12, bearing important details about the life of William of Tyre.¹¹ Another Latin copy of the *Chronicon* is held in the Vatican Library, Reg. Lat. 690, made during the second half of the thirteenth century. This copy omits several chapters from the *Chronicon*, to the extent that it should be described as a collection of extracts.¹² The Latin text seems to have been mostly ignored or unknown until its sixteenth-century *editio princeps* (Basileae, apud Nicolaum Brylingerum et Ioannem Oporinum, 1549). The first printed translation into Italian vernacular of William of Tyre's history was probably based on this edition: published in Venice, by Valgrisi, in 1562, it was titled *Historia della guerra sacra di Gierusalemme, della terra di promissione, e quasi di tutta la Soria recuperata da' Christiani*.

Numerous French renderings of the *Chronicon* circulated in France and Italy only a few decades after the Latin work was written. Several French versions and continuations of the work were compiled and copied almost incessantly in Acre, Antioch, France, and Italy throughout the thirteenth and early fourteenth centuries. Some of these versions modernised and updated the Latin text by bringing the chronology of the original narrative from 1184 to the end of the thirteenth century – just before the 1291 capitulation of Acre, and the ensuing end of the first Crusades, until the Crusade revival following the fall of Constantinople in

¹¹ *Willelmi Tyrensis Archiepiscopi "Chronicon"*, cit., vol. I, p. 313 (XIX, 12): "ego Willelmus domini patientia sancte Tyrensis ecclesie minister indignus". On the importance of chapter XIX for the biography of William of Tyre see R. B. C. Huygens, *Guillaume de Tyr étudiant. Un chapitre (XIX. 12) de son "Histoire" retrouvé*, in "Latomus", 1962, pp. 811-829.

¹² See Id., *La tradition manuscrite de Guillaume de Tyr*, cit., pp. 289-300 and Id., *Introduction*, cit., pp. 6-7.

1453. The five known French translations were made or kept in the Italian peninsula during the fourteenth and fifteenth centuries; these are as follows. The codex Pal. Lat. 1963 (Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana), was produced in Antioch between 1260 and 1268 by what appears to have been an artist from the south of the Italian peninsula.¹³ The codex Plut. LXI. 10 (Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana) includes a French continuation of the *Chronicon* – the only version stretching to the year 1277;¹⁴ Ms. Fr. 9082 (Paris, Bibliothèque Nationale) was written in Rome circa 1295, and is known as the “Noailles Manuscript” because it belonged to Jean-Baptiste Louis Gaston of Noailles (1669-1720).¹⁵ The Ms. Fr. 2631 (Paris, Bibliothèque Nationale), produced in Lombardy between 1291 and 1295, was owned by the Visconti family in the fifteenth century and kept in their library at Pavia until Louis XII seized Milan in 1499 and transported the library to Blois.¹⁶ And the Ms. Reg. Lat. 737 (Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana), is a codex produced in Paris during the early fourteenth century.¹⁷

Except for Pal. Lat. 1963, all of the French translations described above contain a rubric describing the work as the “Book(s) of the

¹³ See J. Folda, *A Crusader Manuscript from Antioch*, in “Rendiconti. Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia”, s. III, 42, 1969-1970, pp. 283-298; Id., *The Crusader Art in the Holy Land, From the Third Crusade to the Fall of Acre, 1187-1291*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, p. 350.

¹⁴ See Id., *Crusader Manuscript Illumination at Saint-Jean d’Acre 1275-1291*, Princeton, Princeton University Press, 1976, pp. 192-196.

¹⁵ See Id., *Manuscripts of the History of Outremer by William of Tyre: A Handlist*, cit., p. 95.

¹⁶ See Id., *Crusader Manuscript Illumination at Saint-Jean d’Acre 1275-1291*, cit., p. 213.

¹⁷ See *ibidem*. There are other testimonies of the Old French continuations in Italy (Turin. Biblioteca Nazionale) but these are partial copies only and are yet to be studied in detail: ms. L II 1, France, fifteenth century; ms. L III 32, North France, possibly fourteenth century; ms. L.I.5, North France, fifteenth century; ms. L.II.17, early fourteenth century. See J. Folda, *Manuscripts of the History of Outremer by William of Tyre: A Handlist*, cit., p. 92 and p. 95.

Conquest” [of the Holy Land or Jerusalem]. This title accompanies the *incipit* in the form of a rubric attached to the first historiated initial in the text. Evidently, this is how the French versions of William of Tyre’s work were known in the Italian peninsula.¹⁸

Tracing the transmission and transformation of the *Chronicon* in Renaissance Italy is also complicated by modern medievalists’ use of different titles for the main group of continuations of William of Tyre’s works, causing unnecessary confusion. For English-language readers, it is not difficult to encounter the title *History of Outremer*, for example. Another variant for the translations of the Latin work, and the continuations, centre on the French name Eracles, whether in the title *Estoires d’Eracles*, *Livre d’Eracles*, or *Roman d’Eracles*.¹⁹ Yet the only surviving thirteenth-century French and fourteenth-century Tuscan translations of the *Chronicon*, and the continuations, provide no title for the text.²⁰ In other words, the titles used by modern scholars are arbitrary, and

¹⁸ Further evidence of the fact that the French translations and continuations were, in the fourteenth century, described as the “livre dou conquest” comes from the following texts: *La flor des estoires de la terre d’orient* by the Armenian Hayton of Gorhigos (early fourteenth century): “Si comme se contient plenerement eu livre de la conqueste de la Terre Sainte” (in *Recueil des historiens des croisades. Documents Arméniens*, Paris, Imprimerie Nationale, vol. II, 1906, p. 176), whereas the Latin version of this text has “sicut plenius continetur in libro conquestus Godofredi de Boliono”; and the anonymous *Les Gestes des Chiprois*: “Mcxlvii [the Saracens are defeated by the Christians by the French king] et bien eüssent prissee la cité, se ne fust une layde achaisson quy se parle au Livre dou Conquest, mais escurément le dit” (in *Recueil des historiens des croisades. Documents Arméniens*, cit., p. 654)

¹⁹ M. R. Morgan, *The Chronicle of Ernoul and the Continuations of William of Tyre*, cit., p. 2, gives the latter titles in italics.

²⁰ It is worth pointing out that the following Latin copies of William’s text do not have a title: Bibliothèque Nationale France (BNF), Lat. 17801 and Cambridge, Corpus Christi College, 95. Instead, Bibliothèque de la Faculté de Médecine de Montpellier 91 and BNF, Lat. 6066 bear the following title: “Incipit hystoria (historia) rerum in partibus transmarinis gestarum a tempore sucessorum Mahumeth usque ad annum domini M.C.LXXXIII, edita a venerabili Guillelmo (Willelmo) Tyrensi archiepiscopo” (f. 1r). Two other manuscripts – British Library, Royal C. X and Cambridge, Magdalene College, F.4.22 – reveal the authorship both in the *incipit* and *explicit*, “Incipit Prologus Domini Guillelmi Tyrensis Archiepiscopi in Hystoriam

mislead readers into thinking that *Eracles* or *Estoires d'Eracles* are the names generally used for the Old French continuations of William of Tyre's work. Instead, the titles that refer to Eracles are derived from the first sentence in Book I of these vernacular versions, as given here in both the Latin and Old French *incipit*:

“Docent veteres Historiae, et id ipsum etiam habent Orientalium traditiones, quod, tempore quo Heraclius Augustus Romanum administrabat imperium, Mahumet primogeniti Sathanae, qui se prophetam a domino missum mentiendo Orientalium regiones, et maxime Arabiam seduxerat.”

“Les anciennes estoires dient que Eracles qui mout fu bons Crestiens, governa l'empire de Rome. Mes on son tens Mahomez avoit ja este qui fu message au dable, et il fist entendant que il estoit propehetes envoiez de Dam le Dieu. El tens Eracles estoit ja la desloiautez et la fausse loi que il sema, espandue par toutes les terres d'Oriant et nomeement en Arrabe.”²¹

Be it a translation of the Latin text, or both a translation and continuation, the manuscripts for William of Tyre's *Chronicon* that were available in Italy from the early 1300s do not make the name of William of Tyre explicit. This is also the case with two manuscripts containing an image of the nameless author of the “livres”. This suggests that the author's name was unknown to fourteenth- and fifteenth-century Italian historians and readers. The only example in which William of Tyre's name is mentioned openly is found in the manuscript Reg. Lat. 690, which contains

Ierosolimitanam” (f. 3v), and “Expliciunt libri de terra Ierosolimitana editi a venerabili viro Willelmo archiepiscopo Tyrensi” (f. 244v). Finally, only two manuscripts – BNF, Lat. 17801 and Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. Lat. 690 – contain the following salutations: “Willelmus domini pacientia sancte Tyrensis ecclesie minister indignus vernerabilibus in Christo fratribus, ad quos presens opus pervenerit, eternam in domino salute” and “Omnibus Christi fidelibus Guillelmus Tyrensis ecclesie archidiaconus salute”.

²¹ *Willelmi Tyrensis Archiepiscopi “Chronicon”, cit., vol. I, p. 105 (I, 1) and Estoires d'Eracles Empereur et la conquete de la terre d'outremer, in Recueil des historiens des croisades. Historiens occidentaux, publié par les soins de l'Académie Impériale des Inscriptions et Belles-Lettres, Paris, Imprimerie Royale, Paris, 1844, t. I, p. I, p. 9 (I, 1).*

an abridged version of the Latin *Chronicon*. The French versions and the continuations of William of Tyre's work seem to have taken over the Latin: this is confirmed by the paucity of evidence for the Latin version in Italy and Europe.²²

2. Matteo Maria Boiardo's Rewriting of the History of the Crusades

Crusade narratives that were translated and circulated in Italy from the thirteenth century onwards, most notably through the work of Matteo Maria Boiardo, indicate that the French and Italian vernacular materials were generated in good part through an oblique relationship to William of Tyre's *Chronicon*: a relationship that was only very faintly acknowledged.

Boiardo's commitment to vernacularisation of histories is now well appreciated, as is his tendency to have used and refashioned such works to elicit not merely the interest of dedicatees, but their favourable appreciation of a translation's political relevance and narrative colour. Boiardo's practice as a translator – including his choice and treatment of available sources – is the wider frame of reference for the key text about the Crusades I discuss, namely, Boiardo's vernacular version of the *Historia Imperiale* (1471-1473) by the early fourteenth-century historian Riccobaldo of Ferrara.²³ This text contains a digression on the Crusades that is perplexing for its inaccurate data, and for its dissimilarity from the other extant works by Riccobaldo.²⁴ The digression occupies most of Book Four,

²² See P. W. Edbury and J. G. Rowe, *William of Tyre: Historian of the Latin East*, cit., pp. 4-5.

²³ See T. A. Hankey, *Riccobaldo of Ferrara: His Life, Works and Influence*, Rome, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 1996.

²⁴ See "*Historia Imperiale*" attribuita a Riccobaldo tradotta da Matteo Maria Boiardo, edited by A. Rizzi and A. Tissoni Benvenuti, Novara, Interlinea, 2019. On Boiardo as translator see D. Looney, *Fragil arte. Tradurre e governare nei volgarizzamenti boiardeschi ad Ercole I d'Este*, in *Il Principe e la storia*, a cura di S.

and relates a highly unreliable and dramatised version of the first three Crusades. Among the countless inaccuracies, I mention only two here: first, the *Historia Imperiale* relates the news that Pope “Alexandro secundo”,²⁵ not Urban II, summoned the Christian lords to Clermont, and the list of knights sailing from Europe to the Holy Land is highly inexact. Second, the most notable lords who joined the first Crusade are named as “Philippo, fratello di Carlo re di Francia, cum molti signori di quella provincia, fra’ quali il conte de la Rocia, il conte de la Mancia e il conte de Campagna e molti altri”.²⁶ I am at loss to explain who Philip, brother of King Charles, might be in this context. Most sources mention instead Hugh of Vermandois, brother of the King Philip, and the King himself, who promised to repent after committing adultery.

By the same token, throughout the *Historia Imperiale* references to the sources on Crusades used for this excursus reveal great perplexity. William of Tyre is variously named “Arnaldo vescovo di Tyro”, “Rainaldo vescovo di Tyro”, “Ranaldo lo arcivescovo di Tyro” or “arcivescovo di Tyro”,²⁷ confirming the confusion of interpolators and translators of William of Tyre’s work when naming the author of the Latin source. Instead, the thirteenth-century figure known as Bernard the Treasurer (who extended a succinct Old French translation of the *Chronicon*) is more consistently called “Bernardo Thesorieri” or “Thesurieri”, “il Thesorieri” or

Matarrese e C. Montagnani, Novara, Interlinea, 2005, pp. 117-130; R. M. Tristano, *The “Historia imperiale” of Matteo Maria Boiardo and Fifteenth-Century Ferrarese Courtly Culture*, in *Phaethon’s Children: The Este Court and Its Culture in Early Modern Ferrara*, edited by D. Looney and D. Shemek, Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2005, pp. 129-168; Id., *History ‘Without Scruple’: The Enlightenment Confronts the Middle Ages in Renaissance Ferrara*, in “*Medievalia et Humanistica*”, 38, 2013, pp. 79-120; T. Zanato, *Boiardo*, Roma, Salerno, 2015, pp. 84-144.

²⁵ “*Historia Imperiale*” attribuita a Ricobaldo tradotta da Matteo Maria Boiardo, cit. p. 506.

²⁶ Ibidem, p. 507.

²⁷ Ibidem, p. 506, p. 525 and p. 673.

simply “Bernardo”.²⁸ These references suggest that Riccobaldo and Boiardo did not have direct access to or knowledge of William of Tyre’s *Chronicon*, and used instead one of the numerous continuations of this work. More specifically, it can be inferred that the author of the *Historia Imperiale* knew that an archbishop of Tyre had written a major account of the Crusades but did not have the work to hand, despite claiming to have it right in front of him:

“Arnaldo vescovo di Tyro, il quale ne li ultimi tempi a molte di quelle cose se trovò presente, cum pocha elegancia ma cum molta dichiarazione e fidelitate questa istoria scrive. E da esso habian nui summariamente ritratto questo de che facciamo mencione.”²⁹

Is Boiardo translating a work that draws directly from William of Tyre’s *Chronicon*? Let us consider the narrative of one of the most crucial episodes of the first Crusade, as described in the *Historia Imperiale* – namely, the siege of Antioch on 21 October 1097 until the fall of the city on 5 June 1098, when the wealthy Armenian Christian known as Firuz allowed the Christians to enter the city walls and thus take the city by surprise. Here is the passage in Boiardo’s text:

“Ma Idio, el qual riguarda a’ soi devoti, possse rimedio opportuno al grandissimo bisogno in questo modo. Erano in Antiochia molti Cristiani e’ quali, subietti al dominio de’ Saracini, ne le opere e ne la difesa de la terra loro obediano a quanto li era comandato». Tra questi doi fratelli per vicenda, a certo determinato giorno guardavano una de le torre de la città, da quella parte dove Boamondo soa gente tenea. Costui, tirato a maraviglia da le odite virtute di quel principe, le quale anchor dentro da la terra e’ Saracini il faceano amare, deliberò, quanto in lui fosse, di farlo suo signore. «E scritto un picholo breve in Greche littere, de le quale era esso instructo, e ligatolo ad una sagitta, lo trette fora in maniera che a Boamundo fu portato». Esso, cum poche parole, in minutissime littere dimostrava come per una fune da la torre gitata riceveria ne la torre quelle gente che a lui piacesse; ma tale beneficio non volere lui fare a tuto l’hoste comunamente, né a tutti li baroni insieme, ma ad esso solo e, quando da li altri

²⁸ Ibidem, p. 599, pp. 678-681, p. 691 and p. 702.

²⁹ Ibidem, p. 506.

non li fosse il dominio de la terra conceduto, non volere tal opera mandare ad effetto. [...] Boamundo, acceptando le cessione de altrui per solemne decreto, la sequente notte che per ventura era sortita a la guardia de lo amico suo, pose ordine a quello che far dovea. Ne la quinta hora de la notte il Cristiano, intrato sopra a la torre cum il fratello, si come far solia, entrò cum esso suo frate in parlamento per comprendere qual fosse il pensiero suo in questo che lui, sancia sua saputa, trattato havea. Ma però non li scopria haverne fatta conclusione, ma solo de il suo parere il dimandava. E, trovando in tutto a questo pensiero contrario, oppresso da incredibile melinconia non sapea quello che se fare. Alfine deliberato de occiderlo, aspettava che quello se adromentasse. E già la quinta e la sexta hora de la notte passata era e quello pur non dormia; et essendo stato cum le armate gente Boamonte gran pecio aspettante, credendosi gabato, de ira e de vergogna insieme era tuto confuso. E quasi di partirssi dal consignato loco deliberava, quando colui, havendo il fratello occiso, li dete il convenuto segno tra loro e, fattossi il principe al saxo vicino, al quale sopra è fondato il forte muro, lo amico suo, per una scalla di corde che quivi suso cum uno filo havea tirata, <discese et, excusandosi de il tempo oltro al dovuto prolungato, li narra come il fratello occiso havea. Alhora fu più che prima la cosa sospetosa, non parendo verisimile ad alchuno che costui contro al proprio fratello per lo amore de uno apena da lui cognosciuto se fosse incrudelito. Esso, rimontato subitamente la torre, spiccò la testa al morto fratello e, gittola tra loro a terra, pregandoli cum bassa voce che non volesseno che invano tanto male avesse fatto per conseguir grandissimo bene. La incisa testa non era da persona cognosciuta, né a le sue parole era alcuna fede prestata e qualunque in compagnia di Boamundo era il più arditto negava di volere a la torre montare>. Esso a la fine, <trata la spata, signato de la croce>, volsse essere il primo a salire suso.³⁰

These passages loosely follow William of Tyre's *Chronicon*:

“Erant autem ex eis in civitate familiae valde nobiles, antiquam ducentes ex generosis proavis sanguinis dignitatem: [...] Erantque in ea familia duo fratres, quorum major, et qui contribulium suorum et familiae princeps erat, dicebatur Emirfeirus. [...] Hic autem, quoniam vir erat valde industrius et vafer, audiens quod dominus Boamundus princeps magnificus esset et illustris [...] per fideles internuntios ejus sibi conciliavit gratiam [...] Accidit autem eadem die, dum nostrae circa horam nonam egrederentur legiones, quod ambo fratres juncti adinvicem per cancellos murorum castra prospicerent, et egredienda contuerentur agmina: laborabat autem frater senior junioris nosse propositum, et ejus voluntatem diligenter indagare; unde exorsus ad fratrem dixit [...] Sic ergo qui prius dubitaverat an fratri suo communicaret propositum, nunc tanquam pestem declinans, abhorret animo, execratur in conscientia, et, ne Christi obsequium per eum praepediretur, de ejus coepit morte, charitati fraternae publicam fidelium praeponens salutem, tractare. [...] Interea ille vir praedictus turrim eamdem ingressus, fratrem reperit somno gravatum, cujus quia mentem noverat alienam a suo proposito, timens ne per eum rei jam pene consummatae ministraretur impedimentum, gladio transverberat, facto pius et sceleratus eodem. Post haec rediens ad cancellos, et quos evocari praeceperat praesentes conspiciens, dato et resumpto mutuae salvationis affatu, funem demittit inferius, quo scalam ad se pertrahat sublevatam. Erecta igitur

³⁰ Ibidem, pp. 516-519.

scala, et tam a superiore parte, quam ab inferiore firmitus annexa, nemo repertus est qui ad vocem superioris vel domini Boamundi mandatum praesumeret ascendere et in se hujusmodi experimentum facere. Quod dominus Boamundus videns, conscendit ipse prior intrepidus. Cumque jam muri propugnaculo, transcurta scala, manum adhibuisset, comprehendens eam qui erat interior, sciens quia Boamundi esset manus, dixisse fertur: ‘Vivat haec manus’. Et ut ejus et omnium fidelium sibi majorem conciliaret gratiam, eo quod fratrem uterinum in opere tam sancto non consentientem transverberaverat, inducit eum in turrin; et fratrem ostendit exanimem proprio sanguine cruentatum. Deosculatus igitur dominus Boamundus viri constantiam et fidei sinceritatem, ad murum rediens, emisso paulisper per cancellum capite, voce suppressa suos ad ascensum coepit invitare: cumque adhuc dubitarent, nec erat aliquis ausus ascendere, totum reputantes sophisticum, quidquid de muro dicebatur: quo cognito, ad suos per eandem scalam rediens, suae incolumitatis evidens dedit argumentum.”³¹

For context, it is worth looking closely at the opening of the excursus on the history of the Crusades in the *Historia Imperiale*:

“Ma grandissima historia se ne opone, ne lo anno secundo del suo imperio incomenciata, la quale indegna de la nostra brevitare meritarebe un Salustio, un Livio a sua narratione. Questo è il *conquisto de la Sancta Terra di oriente*, da’ principi Cristiani, veramente magnanimi e gloriosi, cum lunga guerra tratto a fine.”³²

The reference to Sallust and Livy is not new: less than ten years before Boiardo embarked on the translation of the *Historia Imperiale*, Aretine humanist Benedetto Accolti (1415-1464) criticised his sources for failing to imitate Livy and Sallust in the preface to his *Dialogus* (1461-1463).³³ In the above quotation, however, is the phrase “conquisto de la

³¹ *Willelmi Tyrensis Archiepiscopi “Chronicon”*, cit., vol. I, pp. 286-287 (V, 11), pp. 297-298 (V, 20) and pp. 299-300 (V, 21).

³² “*Historia Imperiale*” attribuita a Ricobaldo tradotta da Matteo Maria Boiardo, cit. pp. 505-506. Italics added.

³³ R. Black, *Benedetto Accolti and the Florentine Renaissance*, cit., p. 299. The passage in Accolti’s preface does not refer explicitly to Sallust and Livy, as in his *Dialogus*, but to the inadequacy of the source used: “Ideo nuper libros legens, gesta eorum continentes, qui Christi sepulchrum, Judaeamque omnem recuperarunt, inepte scriptos absque ornatu orationis, atque ideo paucis notos, aegre tuli, ejusmodi viros illis non impares, quorum gesta prisci tradunt rerum scriptores, ita oscuros factos esse, ut qui fuerint, quae gesserint, pene ab omnibus ignorentur” (B. Accolti, *De Bello a Christianis Contra Barbaros Gesto pro Christi Sepulcro et Judea Recuperandis Libri IV*, Th. Dempsterus... notis non vulgaribus illustravit, nunc denuo ad exemplar florentino 1623

Sancta Terra di oriente” a direct reference to the title of the main source for the *Historia Imperiale*? A review of the medieval sources bearing a similar title seems to suggest that this is, indeed, the case. In their respective histories both Ricordano Malespini (d. 1292) and Giovanni Villani (ca. 1277-1344) mention a *Libro del conquisto di Oltramare*.³⁴ Unfortunately, the details given by Malespini and Villani on the Crusades are too scarce to corroborate the use of William of Tyre’s work or any of its derivatives. Yet in each case the title of the work used seems to confirm that “il libro del conquisto” was how the French version and continuations of William of Tyre’s texts – as they are described by the Italian manuscripts – were known.

Two further versions of William of Tyre’s *Chronicon* are known to have been available in Renaissance Italy, dated to the late thirteenth and early fourteenth century respectively: the anonymous *Libro de la Gran Conquista de Ultramar*, and Francesco Pipino of Bologna’s *Historia de acquisitione Terrae Sanctae*. The *Libro de la Gran Conquista* is a Castilian translation of the French version of William of Tyre’s work written between 1295-1312. Importantly, this Spanish text contains two lengthy excursus that do not feature in Boiardo’s *Historia Imperiale*. These are: an account of the mythological ancestry of Geoffrey of Bouillon – a version of *La naissance du Chevalier au Cigne* – and the legend of Charlemagne and his repudiated wife Sibilla (generally known as the *Chanson de Sebile*).³⁵ Pipino’s early fourteenth-century *Historia de acquisitione Terrae Sanctae*

ab innumeris et foedissimis mendis expurgatum, emaculatus recundandus curavit H. Hofsnider, Groningae, Typis Jacobi Sipkes, 1731, p. 4).

³⁴ See R. Malespini, *Istoria fiorentina di Ricordano Malespini*, Florence, Tartini and Franchi, 1718, p. 80 (XCI) and G. Villani, *Nuova Cronica*, a cura di G. Porta, Parma, Fondazione Pietro Bembo, 1990, vol. I, p. 90 (VI, xxviii).

³⁵ See G. Paris, *Compte-rendu de “La naissance du Chevalier au Cigne, ou les Enfants changeés en cygnet”*..., in “Romania”, 19, 1890, pp. 314-340.

is also a translation of the *Chronicon* from the French, but a retranslation into Latin.³⁶

The foregoing discussion suggests that, in Renaissance Italy, William of Tyre's work was not known directly, but rather through the French versions and continuations that are generically, if not collectively, described by Italian authors as the "book" or "history" "of the Conquest of the Holy Land". Further evidence for this means of transmission comes from Benedetto Accolti and Flavio Biondo. For his *De Bello a Christianis contra Barbaros Gesto Libri IV* Accolti preferred to resort to the eloquent narratives by Robert of St Remy (1055-1122) and Marin Sanudo (ca. 1270 - ca. 1343).³⁷ In his *Historiarum Decades ab Inclinationem Romanorum Imperii*, Biondo used Pipino's Latin version for the Crusades.³⁸ The use of derivative and translated versions of William of Tyre's work by both Accolti and Biondo imply that the original Latin text was not known to these fifteenth-century scholars. This certainly seems to be corroborated by Biondo's incorrect claim in his *Decades* that William of Tyre was a French author.³⁹

As discussed in this article, several versions of the *Chronicon* circulated in the Italian peninsula during the fourteenth and fifteenth centuries. In several cases, they are also independent works – continuations, adaptations, displacements – of the 'original' text. Whether by accident or choice, the transference of crusade narratives by Italian

³⁶ See M. R. Morgan, *The Chronicle of Ernoul and the Continuations of William of Tyre*, cit., pp. 23-24.

³⁷ See C. Sweetenham, *Robert the Monk's History of the First Crusade: Historia Iherosolimitana*, Aldershot, Ashgate, 2005; M. Sanudo, *Liber secretorum fidelium crucis super Terrae Sanctae recuperatione et conservatione*, edited by J. Prawer, Toronto and Buffalo, Toronto University Press, 1972.

³⁸ See P. Buchholz, *Die Quellen der Historiarum Decades des Flavius Blondus*, Naumburg, Heinrich Sieling, 1881, p. 81.

³⁹ See Flavius Biondus, *Historiarum Decades ab Inclinationem Romanorum Imperii*, Basileae, in Officina Frobeniana, 1531, p. 216.

translators and historians appears to have been informed by the need to improve and modernise these texts, as part of quoting from them. Such historical narratives became even more poignant after the 1453 fall of Constantinople, rekindling the widespread interest in a new Crusade and pilgrimage to the Holy Land through considered rewriting of medieval sources. As much as scholars refer to the Carolingian cycle as an extremely complex and vibrant tradition of chivalric poems concerning the deeds of the Franks against the infidels, so we could refer to a 'Tyrian cycle', in which vernacular versions conflate one another or add to the original narrative in an intricate modernisation of Crusade narratives. Matteo Maria Boiardo had recourse to this 'Tyrian cycle' as part of making a northern Italian vernacular translation that would arguably reflect the power and praiseworthy qualities of the Este family in the 1470s.



EUGENIO REFINI

“UNA DONZELLA CANTAVA DE AMORE”.
BOIARDO LIRICO NELLA MUSICA VOCALE TRA
RINASCIMENTO E NOVECENTO*

1. *Poesia scritta e poesia musicale*

Nel 1979, il compositore britannico Nicholas Maw (1935–2009) pubblicò una suite lirica per soprano e *ensemble* cameristico intitolata *La Vita Nuova*. Il rimando esplicito al prosimetro dantesco inquadra un ciclo di cinque brani che non include nessun componimento poetico dell’Alighieri: gli autori messi in musica da Maw – scelta antologica decisamente raffinata – sono Guido Cavalcanti, Matteo Maria Boiardo, Torquato Tasso, Michelangelo Buonarroti e Gaspara Stampa.² Il ciclo può

* Un ringraziamento devo a Maria Maddalena Novati, presidente di NoMus – Centro Studi e Ricerche sulla Musica Moderna e Contemporanea (Milano), per la gentilezza con cui mi ha concesso di lavorare sulle edizioni delle partiture di Giorgio Federico Ghedini.

² Si veda N. Maw, *La Vita Nuova, for Soprano and Chamber Ensemble*, Londra, Bosey & Hawkes, 1979. I cinque brani sono il sonetto *Per gli occhi fiere un spirito sottile* di Guido Cavalcanti, i madrigali *Cantati meco, innamorati augelli* di Matteo

essere il punto di partenza per una riflessione sui modi in cui la poesia lirica del medioevo e del Rinascimento torna, in determinati contesti, ad avere quella voce che la tradizione critico-storiografica le ha, di fatto, negato per lungo tempo. Una vita letteralmente nuova è infatti quella che la riscrittura musicale offre alle parole dei poeti, riappropriate spesso con effetti stranianti, dissepolte dal silenzio imposto da letture dei testi principalmente interessate alla trasmissione del segno scritto.

Uno dei modi possibili di pensare alla fruizione moderna della poesia lirica del medioevo e del Rinascimento è quello di considerarla una tradizione eminentemente silenziosa, concepita – proprio in quanto tradizione – come affidata al segno scritto, priva di quel supporto che, non solo archetipicamente, ma anche etimologicamente, è sua ragione essenziale: il canto. Di fatto, la tendenza a pensare la poesia come testo verbale senza canto ha caratterizzato il modo in cui la tradizione lirica è stata costruita e descritta in sede critico-storiografica. Se la carenza di notazione musicale nella trasmissione scritta dei testi poetici del medioevo italiano è alla base della teoria del cosiddetto divorzio tra poesia e musica, approcci più flessibili allo studio dei testi poetici permettono di concepire la tradizione (ed il suo farsi) come un processo che agisce a più livelli.³

Piuttosto che continuare a dibattere sterilmente sulle affermazioni di Dante nel *De vulgari eloquentia* sulla poesia “*quae nichil aliud est*

Maria Boiardo, *Tacciono i boschi e i fiumi* di Torquato Tasso e *Mentre c'al tempo la mia vita fugge* di Michelangelo Buonarroti, il sonetto *Deh lasciate, signor, le maggior cure* di Gaspara Stampa.

³ Si veda A. Roncaglia, *Sul 'divorzio tra musica e poesia' nel Duecento italiano*, in *L'Ars nova italiana del Trecento*, a cura di A. Ziino, Certaldo, Centro di Studi sul Medioevo, 1978, vol. IV, pp. 365-397; N. Pirrotta, *I poeti della Scuola Siciliana e la musica* (1980), in Id., *Poesia e musica e altri saggi*, Scandicci, La Nuova Italia, 1994, pp. 13-21; A. Ziino, *Il "divorzio" dopo Roncaglia*, in *Aurelio Roncaglia e la filologia romanza*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 2013, pp. 86-122; D. Daolmi, *Storia della musica: dalle origini al Seicento*, Firenze, Le Monnier, 2019, p. 152.

quam fictio rethorica musicaque poita”,⁴ è senz’altro più produttivo ipotizzare una realtà della scrittura poetica in cui l’autore, pur emancipandosi progressivamente dalla componente *mechanica* (ovvero musicale) della sua arte, pensa ai due canali di trasmissione (la scrittura e l’esecuzione canora) non come del tutto autonomi e irrelati, ma come parzialmente autonomi e sempre interrelati. Il fatto che Dante possa rivendicare la priorità dell’*inventio* poetica sulla trasmissione fisico-acustica del testo non esclude l’idea che, proprio attraverso l’esecuzione cantata, il testo poetico raggiunga la sua pienezza comunicativa. Accettare tale paradigma non significa sminuire il ruolo del poeta, ma concepire l’*inventio* verbale come strettamente legata alle strutture musicali che la rendono cantabile, riconoscendo pienamente le ragioni che stanno alla base delle strutture formali (metriche, ritmiche, melodiche) della poesia. È proprio questa la novità che la riflessione dantesca propone con consapevolezza inedita: considerare il repertorio poetico antico non come un *corpus* concepito senza canto, ma strutturalmente predisposto al canto.⁵

La critica ha ormai accettato il fatto che la dimensione performativa sia strettamente legata al genere narrativo in ottava rima, ma una resistenza maggiore incontra l’idea che anche la tradizione lirica possa essere pensata in termini analoghi. Nel Rinascimento, del resto, alle ‘arie per cantare ottave’ si affiancavano quelle (spesso preesistenti) per intonare forme propriamente liriche come i sonetti; basta pensare al successo delle stampe di Ottaviano Petrucci nel primissimo Cinquecento.⁶ Il paradosso di una

⁴ Cfr. D. Alighieri, *De vulgari eloquentia*, a cura di P. V. Mengaldo, in D. Alighieri, *Opere minori*, a cura di P. V. Mengaldo e. a., Milano – Napoli, Ricciardi, 1979, t. II, p. 160 (II, iv, 2).

⁵ Si veda L. Jennings, *Senza Vestimenta: The Literary Tradition of Trecento Song*, Milton, Ashgate, 2014.

⁶ Si veda E. Abramov-van Rijk, *Parlar Cantando: The Practice of Reciting Verse in Italy from 1300 to 1600*, Bern, Peter Lang, 2009; Id., *Singing Dante: The Literary Origins of Cinquecento Monody*, Ashgate, Farnham and Burlington, 2014; B.

lirica senza canto, rafforzato dall'importanza culturale che a partire dal tardo Medioevo si assegnava alle edizioni 'd'autore' dei testi (emblematico il caso del *Canzoniere* petrarchesco), ha prodotto una situazione contraddittoria: da un lato, la poesia si è perpetuata in forme fruite attraverso la parola scritta ma originariamente legate alla *performance* musicale; dall'altro, proprio in virtù dell'intrinseca natura melica della lirica, la poesia scritta si presta ad essere 'rubata' e riportata in vita attraverso altre voci, diverse da quella dell'autore (con il risultato, stimolante anche dal punto di vista teorico, di un'autorialità performativa diffusa e diversificata).

Accanto a testimonianze di cui resta solo traccia indiretta (come quella fittizia di Casella che intona Dante in *Purgatorio*, II, 110-114 o quella reale di Serafino Aquilano che canta le proprie poesie in corte), non mancano esempi di riuso di un *corpus* poetico in chiave musicale. Basti pensare al madrigale del Cinque e Seicento, dove il trattamento polifonico del testo poetico e la decostruzione delle forme metriche creano un prodotto sostanzialmente diverso dall'idea di lirica insita nelle composizioni originali. Nel madrigale la natura strofica dei testi poetici, adattandosi agli schemi ritmico-melodici della veste musicale, si allenta per dare luogo a un'esecuzione non strettamente basata sulla griglia metrica del testo, mettendolo in musica liberamente come si trattasse di una stringa semantica continua.⁷ D'impostazione diversa, e fortemente influenzato

Wilson, *Singing to the Lyre in Renaissance Italy: Memory, Performance, and Oral Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019.

⁷ Si veda L. Bianconi, *Parola e musica: il Cinquecento e il Seicento*, in *Teatro, musica, tradizione dei classici*, vol. 6 della *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1986, pp. 319-363; I. Fenlon – J. Haar, *The Italian Madrigal in the Early 16th Century: Sources and Interpretation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988; S. La Via, "Madrigale" e rapporto fra poesia e musica nella critica letteraria del Cinquecento, in "Studi Musicali", XIX, 1990, pp. 33-70; D. Daolmi, *Storia della musica: dalle origini al Seicento*, cit., pp. 243-252.

dagli sviluppi europei della musica vocale non operistica, è l'approccio ai testi poetici che viene dalla tradizione otto-novecentesca della lirica da camera, principalmente nella formazione per voce sola e pianoforte. Si tratta di un ambito quanto mai variegato e difficile da ridurre a genealogie coerenti, anche in virtù dell'ecllettismo che lo caratterizza, ma che offre molti spunti di riflessione sui modi in cui la parola poetica può essere 'rubata' ovvero affidata a una nuova voce.⁸

2. *Un'ottava lirica e musicale*

Emblematico in questa prospettiva è il caso di Boiardo. *Cantati meco, innamorati augelli*, madrigale degli *Amorum libri tres*⁹ di cui Nicholas Maw offre un'interpretazione incentrata sui valori acustici evocati dal testo poetico, non è infatti l'unico componimento boiardesco ad aver goduto di qualche fortuna in ambito musicale. D'altra parte, Boiardo non è neppure uno dei poeti della tradizione italiana più frequentemente messi in musica. Carsica, la sua presenza nella tradizione musicale offre spunti per riflettere sul paradossale destino della poesia, specificamente di quella lirica, dalla cultura quattro-cinquecentesca fino al recupero modernista dell'immaginario medievale e Rinascimentale nel primo Novecento. Ad un'ampia fortuna testuale corrispose senza dubbio una certa diffusione performativa in epoca rinascimentale: tanto il poema cavalleresco *L'Inamoramento de Orlando* quanto il canzoniere di Boiardo rientravano a

⁸ Si veda F. Degrada, *La 'generazione dell'80' e il mito della musica italiana*, in *Musica italiana del primo Novecento. La 'generazione dell'Ottanta'*, a cura di F. Nicolodi, Firenze, Olschki, 1981, pp. 83-96; R. C. Lakeway – R. C. White Jr, *Italian Art Song*, Bloomington – Indianapolis, Indiana University Press, 1988; A. Guarnieri Corazzol, *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, Firenze, Sansoni, 2000.

⁹ Si veda M. M. Boiardo, *Amorum libri tres*, a cura di T. Zanato, Torino, Einaudi, 1998, pp. 26-28 (I, 8).

pieno titolo tra le forme poetiche più frequentemente musicate nel Rinascimento; l'ottava ed il brano lirico intonabile in forma strofica.¹⁰ D'altra parte, la fortuna boiardesca nell'ambito di un genere così diffuso come il madrigale cinquecentesco è – diversamente da quanto accade per autori come Petrarca, Ariosto e Tasso – minima: otto ottave del poema – per lo più ricavate da sedi proemiali – furono accolte nel repertorio madrigalistico (con quattro brani da ricondurre alle scelte poetiche del compositore Gabriele Martinengo), unitamente al congedo di una delle canzoni degli *Amorum Libri Tres*.¹¹ Sporadica è pure la presenza del poeta nella musica vocale moderna, dove il numero limitato di composizioni si concentra negli anni Trenta del Novecento e in generi circoscritti come la musica corale a cappella e la lirica da camera.

Di particolare interesse – e rappresentativa della sfuggente fortuna musicale boiardesca – la sorte della prima ottava del diciannovesimo canto del secondo libro dell'*Inamoramento*:

“Già me trovai di maggio una matina

¹⁰ Si veda J. A. Cavallo, *Textual, Musical, and Theatrical Adaptations of Boiardo's "Orlando Innamorato"*, in "ItalianStudies", LXXIV, 2019, pp. 130-147; G. Herreid, *Singing Epic Song in Renaissance Italy*, in *Teaching the Italian Renaissance Romance Epic*, Editor J. A. Cavallo, New York, Modern Language Association of America, 2019, pp. 259-270.

¹¹ Le ottave dell'*Inamoramento de Orlando* confluite nel repertorio madrigalistico sono le seguenti: *Che se per mia cagion qualche sciagura* (I, iii, 45), musicata da Antonio Dueto (1584); *Su nella rocca ritornò la dama* (I, xxviii, 36), musicata da Innocenzo Alberti (1604); *Nel grazioso tempo onde natura* (II, i, 1), musicata da Gabriele Martinengo (1548), Vincenzo Ruffo (1562), Francesco Londariti (1566); *Luce degli occhi miei spirto del core* (II, iv, 1), musicata da Francesco Biffetto (1547), Eliseo Ghibellini (1551); *Quando la terr'è più verd'e fiorita* (II, viii, 1), musicata da Gabriele Martinengo (1548); *Come colui che con la prima nave* (II, xvii, 1), musicata da Gabriele Martinengo (1548); *Già me trovai di maggio una matina* (II, xix, 1), musicata da autori vari; *Quando la tromba alla battaglia infesta* (II, xxiv, 1), musicata da Giulio Schiavetto (1563). Il congedo di *Amorum libri tres*, I, 15, 76-82 (*Vago pensier che con amor tant'alto*) è musicato da Carlo Ardesi (1597). Si veda *Repertorio della Poesia Italiana in Musica, 1500-1700*, a cura di Angelo Pompilio, all'indirizzo elettronico www.repim.muspe.unibo.it.

intro un bel prato adorno de fiore,
sopra ad un colle, a lato ala marina
che tutta tremolava de splendore;
e tra le rose d'una verde spina
una dongiela cantava d'amore,
movendo sì soave la sua bocca
che tal dolcieza ancor nel cor mi toca.”¹²

Tra 1548 e 1569, l'ottava boiardesca, in cui la voce narrante descrive il dolce canto di una donzella in riva al mare, compare in forma di madrigale polifonico nelle raccolte di Gabriele Martinengo, Marco Antonio Mazzone, Francesco Portinaro (con attribuzione a Marcantonio Pordenon) e Pietro Taglia.¹³ Ciò che interessa non è tanto la scelta della forma metrica, giacché numerose sono le ottave tratte dai poemi epico-cavallereschi che confluiscono nel repertorio madrigalístico,¹⁴ ma la selezione di un frammento del poema che privilegia la dimensione schiettamente lirica su quella narrativa. Particolarmente adatta al trattamento polifonico che il madrigale cinquecentesco impone al testo poetico, dove la musica è concepita come descrittore emotivo del contenuto verbale, l'ottava è facilmente estrapolabile dal suo contesto, diventando un componimento in sé concluso. L'esperienza descritta dal poeta (l'ascolto di una fanciulla che canta dolcemente in prossimità del mare), ma anche il

¹² M. M. Boiardo, *L'inamoramento de Orlando*, edizione critica a cura di A. Tissoni Benvenuti e C. Montagnani, introduzione e commento di A. Tissoni Benvenuti, Milano – Napoli, Ricciardi, 1999, vol. II, p. 1279 (II, xix, 1).

¹³ Si veda G. Martinengo, *Secondo libro de li madrigali a quattro voci*, Venezia, Girolamo Scotto, 1548, p. 16; P. Taglia, *Primo libro de madrigali a quattro voci*, Milano, Francesco e Simone Moscheni, 1555, p. 25; F. Portinaro, *Primo libro de madrigali a quattro voci*, Venezia, Girolamo Scotto, 1563, p. 21; M. A. Mazzone, *Primo libro de madrigali a quattro voci*, Venezia, Girolamo Scotto, 1569, p. 23 (come risulta da E. Vogel – A. Einstein – F. Lesure – C. Sartori, *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700*, Pomezia, Staderini – Minkoff, 1977, nn. 1736, 1783, 2249, 2695 e dal *Repertorio della Poesia Italiana in Musica, 1500-1700*, cit..

¹⁴ Si veda *L'Ariosto, la musica, i musicisti*, a cura di M. A. Balsano, Firenze, Olschki, 1981; *Tasso, la musica, i musicisti*, a cura di T. Walker e M. A. Balsano, ivi, 1988; *Tasso in Music Project*, all'indirizzo elettronico www.tassomusic.org.

valore meta-poetico di tale esperienza (dove il canto del poeta include la memoria di un altro canto) offrono ai compositori un terreno fertile per l'invenzione musicale: intonata a quattro voci, l'ottava boiardesca esemplifica un tipo di appropriazione (e diffrazione) della parola poetica che porta in rilievo la componente lirica del testo.

Il rapporto tra contesto narrativo e dimensione lirica insito nella fortuna dell'ottava in questione è indice di una tensione che percorre gli altri momenti della ricezione musicale di Boiardo. In tal senso, la rivalutazione del poeta nella storia della poesia italiana è, dalla fine dell'Ottocento, non solamente premessa culturale all'intonazione primonovecentesca di alcuni suoi testi, ma anche momento di riflessione sulla specificità della produzione boiardesca rispetto agli autori che gli hanno, nei secoli, rubato la scena: Ariosto e Tasso. Coglieva acutamente tali implicazioni la scrittrice inglese Vernon Lee che nel suo *Euphorion* (1884) – appassionato racconto del viaggio di Euforione (“l'immaginario”) attraverso il tempo e lo spazio – fa di Boiardo il perno del genere cavalleresco tra Medioevo e Rinascimento. Lee individuava nell'*Orlando Innamorato* il primo esempio di elaborazione propriamente artistica di una congerie di temi e motivi che, nei secoli precedenti, non avevano saputo trovare stabilità formale e contenutistica. Pur riconoscendo la superiorità di Ariosto come poeta, la scrittrice non nascondeva – e anzi dichiarava con entusiasmo – la sua preferenza per Boiardo, a sua detta più genuino dell'autore del *Furioso*. Agli occhi della scrittrice, la narrazione boiardesca si caratterizzava per il piacere di un racconto che non vuole essere né parodico (come quello di Luigi Pulci) né riflessivo (come quello di Ariosto). Interrotta dall'irruento ingresso della storia, la serenità della narrazione di Boiardo lasciava il posto all'ironia amara del gioco

ariostesco. Con tale passaggio di testimone avrebbe avuto inizio, secondo Lee, il percorso che condusse il poema nel dimenticatoio.¹⁵

In tale ricostruzione, non priva di asperità interpretative e pregiudizi storiografici, la poesia cavalleresca di Boiardo si contraddistingue per un afflato lirico che sembra messo in crisi dall'evoluzione politica e poetica del Cinquecento. La voce di Boiardo, persona storica calata nell'incipiente dramma delle guerre d'Italia, riecheggia nelle pagine di Vernon Lee, laddove la scrittrice ricorda il *cantus interruptus* che, di fatto, conclude il poema lasciandolo narrativamente in sospeso.¹⁶ A tale voce storico-biografica, Lee affianca quella di Boiardo poeta, la voce narrante che dà vita al racconto e che descrive il proprio bisogno di esprimersi liricamente, cioè attraverso una parola fatta di canto che canta d'amore. E proprio ad una delle poche ottave che avevano suscitato l'interesse dei madrigalisti cinquecenteschi, *Già me trovai di maggio una mattina*, torna il Boiardo inglese di Vernon Lee. Rievocando tale brano, Lee ci dice che il poeta sta al suo pubblico come la "donzella" che "cantava de amore" sta all'autore. Non è la dimensione narrativa del canto della fanciulla ad agire su Boiardo-personaggio, ma la dolcezza che promana dalla sua bocca, la soavità di una parola cantata che produce piacere nell'ascoltatore e lascia un segno nella memoria:

"Adventures which the noble, gentle Castellan of Scandiano, poet and knight and humourist, [...] relates not to some dully ungrateful Alfonso or Ippolito, but to his own guests, his own brilliant knights and ladies, with ever and anon an effort to make them feel, through his verse, some of those joyous spring-tide feelings which bubble up in himself; as when he remembers how, 'Once did I wander on a May morning in a fair flower-adorned field on a hillside overlooking the sea, which was all tremulous with light; and there, among the roses of a green thorn-brake, a damsel was singing of love;

¹⁵ Si veda V. Lee, *Euphorion: Being Studies of the Antique and the Mediaeval in the Renaissance*, Boston, Roberts Brothers, 1884, vol. 2, pp. 111-112.

¹⁶ Si veda *ivi*, p. 110 e M. M. Boiardo, *L'inamoramento de Orlando*, cit., vol. II, p. 1795 (III, ix, 26, 1-4).

singing so sweetly that the sweetness still touches my heart; touches my heart, and makes me think of the great delight it was to listen' and how he would fain repeat that song, and indeed an echo of its sweetness runs through its verse.”¹⁷

L'immagine coglie l'ispirazione lirica del canto di Boiardo, un'ispirazione che il poema condivide con il resto del *corpus* poetico dell'autore – basti pensare agli *Amorum libri tres*. Ancora più interessante il fatto che l'attenzione di Vernon Lee per la dimensione musicale insita nel poema non si concentri esclusivamente sulla pratica del cantare ottave, sulla quale la scrittrice dimostra peraltro di essere bene informata (citando per esempio i cantari in ottava rima di Cristofano dell'Altissimo).¹⁸ Quella di Boiardo viene descritta come “bright fiddle and lute music”,¹⁹ dove il violino ed il liuto stanno a simboleggiare il canto della tradizione lirica, un canto in cui la cornice narrativa del codice cavalleresco non esclude – ed anzi accoglie in modo produttivo – l'eco propriamente lirica (verrebbe da dire ‘arcadica’) di un modo di concepire la poesia non lontano da quello di Niccolò da Correggio o, meglio ancora, di Jacopo Sannazaro. A tale proposito, il confronto tra Ariosto e Boiardo che Lee affronta in termini di qualità musicale pare particolarmente produttivo: la poesia di Ariosto, “symphony for full orchestra” (immagine concettualmente simile a quella crociana del poema ariostesco come tela multicolore nata dall'intreccio di fili diversi), si contrappone alla “mere melody played on a single fiddle” di Boiardo.²⁰

L'attenzione di Lee per il lirismo che caratterizza l'universo poetico dell'*Innamorato* e del suo autore, offre una chiave di lettura per il fenomeno più ampio della ricezione e riuso della poesia boiardesca. Le

¹⁷ V. Lee, *Euphorion*, cit., p. 109.

¹⁸ Si veda ivi, pp. 87-92 e ora L. Degl'Innocenti, *I “Reali” dell'Altissimo. Un ciclo di cantari fra oralità e scrittura*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2008.

¹⁹ Cfr. V. Lee, *Euphorion*, cit., p. 110.

²⁰ Cfr. ivi, p. 103.

parole che il poeta Boiardo rivolge al suo pubblico diventano, nella citazione di Vernon Lee, l'eco flebile di un momento particolarmente felice nella storia della poesia occidentale, cerniera tra passato e futuro.

3. *Boiardo novecentista e Zoltán Kodály*

Rispetto all'apogeo del Rinascimento, impersonato da Ariosto e Tasso, quella di Boiardo è un'esperienza mercuriale, inattuale e sfuggente, che offre interessanti spunti di consonanza con la cultura modernista del primo Novecento.²¹ Non a caso, proprio a margine dell'importante stagione di studi promossa dal cinquecentenario della morte di Ariosto nel 1933, si colloca un recupero di certa poesia quattrocentesca, da Pulci a Boiardo. Ed è significativo che in questi stessi anni si collochino alcuni esempi di riuso musicale e lirico proprio della poesia boiardesca. Se la canonizzazione del *Furioso* e la fortuna del modello tassiano, unitamente al consolidarsi di un lessico formale petrarchista di marca bembesca, permettono di spiegare la sfortuna lirica del poeta di Scandiano nell'età del madrigale, sono proprio le sue asperità linguistiche e le sue spigolosità stilistiche a giustificare un rinato interesse nei primi anni Trenta del Novecento, che restituisce nuova voce (seppure con effetti stranianti) alla sua poesia.

La ricezione musicale primo-novecentesca di Boiardo rientra in un più ampio recupero dell'esperienza lirica pre-petrarchista in ambito poetico e anche musicale, di cui sono un ottimo esempio i *Quattro madrigali italiani* di Zoltán Kodály (1932-1933), per coro di soprani a cappella. Il compositore ungherese (1882-1967) offre qui alla poesia di Boiardo la veste polifonica che il Cinquecento le aveva in parte negato, assimilandola

²¹ Si veda A. Giammei, *(Quick) Silver Masters: Modern and Post-Modern Revivals of Quattrocento Chivalric Poems*, in "Italian Studies", LXXIV, 2, 2019, pp. 208-218.

tuttavia alla tradizione della lirica tardo-medievale italiana. Il sonetto *Fior scoloriti e palide viole* degli *Amorum libri* si accompagna infatti al madrigale *Chi vuol veder visibilmente amore* di Matteo di Dino Frescobaldi (1297 ca.-1348), alla ballata *Chi d'amore sente, ed ha il cor pellegrino* del trecentista Giovanni Fiorentino autore del novelliere *Il pecorone*, ed all'anonima ballata *Fuor da la bella caiba*, forse di circolazione tardo-duecentesca.²²

“- Fior’ scoloriti e palide viole,
 che sí suavemente il vento move,
 vostra madona dove è gita? E dove
 è gito il sol che aluminar vi sole? -
 - Nostra madona se ne gí co il sole
 che ognor ce apriva di belleze nove,
 e poiché tanto bene è gito altrove,
 mostramo aperto, quanto ce ne dole. -
 - Fior’ sfortunati e viole infelice,
 abandonati dal divino ardore
 che vi infondeva vista sé serena!
 - Tu dici il vero: e nui ne le radice
 sentiamo el danno, e tu senti nel core
 la perdita che nosco al fin ti mena. -”²³

Il celebre componimento boiardesco in cui il poeta interroga i fiori che, abbandonati dalla donna amata, sentono il “danno” provocato dalla sua assenza, offre a Kodály l’opportunità per uno sviluppo polifonico marcatamente dialogico. Con la prima quartina, compatta ed omoritmica, ispirata alle sonorità che un gusto di matrice preraffaellita aveva attribuito al canto gregoriano già nel tardo Ottocento,²⁴ il poeta chiede ai “fior scoloriti” e alle “palide viole” notizie su madonna, sole vivificante, ragione

²² Si veda É. Kollár, *Four Italian Madrigals*, in *An Ode for Music: 11 analyses of choral compositions of Zoltán Kodály*, Compiled by J. Hartyányi, Budapest, International Kodály Society, 2002, pp. 69-71.

²³ M. M. Boiardo, *Amorum libri tres*, cit., pp. 447-448 (III, 22).

²⁴ Si veda K. Bergeron, *Decadent Enchantments. The Revival of Gregorian Chant at Solesmes*, Berkeley, University of California Press, 1998.

di vita. Più concitata, e non priva di sviluppi madrigalistici che rendono franta la polifonia del coro floreale, quasi a voler rappresentare la pluralità di voci che lo compongono, la seconda quartina segna un contrasto marcato rispetto al sereno distacco della prima (significativi, in tal senso, la dissonanza su “belleze nove” e il trattamento contrappuntistico dell’immagine della dipartita, “è poiché tanto bene è gito altrove”). In risposta, la prima terzina, che torna a dare voce al poeta, riprende lo stile omofonico della prima quartina, ma sviluppandolo in chiave di sconsolata rassegnazione a mezzo di modulazioni che introducono spunti di dissonanza nel tessuto altrimenti uniforme della sezione (marcato il contrasto introdotto al verso “che vi infondeva vista sì serena”). In una sorta di sintesi dei due linguaggi, l’ultima terzina restituisce la parola ai fiori “sfortunati” e alle viole “infelici” che, proprio intorno all’amara affermazione “nui ne la radice / sentiamo el danno”, vocalizzano un dissidio armonico particolarmente inquietante, preludio al destino funebre che unisce gli interlocutori del sonetto.

Difficile dire per quali vie Kodály si sia avvicinato al componimento boiardesco. Analogamente agli altri testi inclusi nella raccolta, il sonetto *Fior scoloriti e palide viole* non apparteneva al repertorio canonico della tradizione lirica italiana ed è improbabile che il compositore abbia letto il canzoniere di Boiardo, autore di rilievo ma certamente non tra i più noti fuori d’Italia. Al tempo stesso, proprio come gli altri componimenti messi in musica da Kodály, *Fior scoloriti e palide viole* ha beneficiato tra Otto e Novecento di una circolazione antologica, che ha contribuito alla riscoperta dei lirici minori italiani segnatamente in area pre-petrarchista: il sonetto compariva, per esempio, nelle sillogi curate da Giosue Carducci, *Primavera e fiore della lirica italiana* (1903) e *Antica lirica italiana* (1907) e fu anche pubblicato nell’antologia *The Oxford Book of Italian Verse*

(1913), la cui importanza nella circolazione internazionale della tradizione lirica italiana deve ancora essere messa in luce.²⁵

4. *Il Boiardo di Giorgio Federico Ghedini*

Alle antologie carducciane attinge probabilmente anche il compositore italiano Giorgio Federico Ghedini (1892-1965)²⁶ per musicare le sue liriche tratte dal canzoniere di Boiardo. Due di esse, *Datime a piena mano e rose e zigli* e *Canta uno augello in voce sì suave* (una stanza dalla canzone *Novo diletto a ragionar me invita*) composte nel 1935 per canto e pianoforte e pubblicate a Milano da Ricordi nel 1937, usano testi già comparsi in *Primavera e fiore della lirica italiana* e in *Antica lirica italiana*.²⁷ Per le altre liriche boiardesche musicate da Ghedini per canto e pianoforte nello stesso anno, ma pubblicate da Ricordi solo nel 1947, occorre pensare a itinerari diversi: il sonetto *Tu te ne vai, e teco vene Amore* e *Candida mia colomba* (che seleziona tre stanze dalla canzone *Quella amorosa voglia* ovvero *Epthalogus cantu per suma deducto*) non sembrano corrispondere a qualche occorrenza antologica. È infine inedita e affidata a un manoscritto autografo *Sì come canta sopra a le chiare onde*,

²⁵ Si veda *Primavera e fiore della lirica italiana*, a cura di G. Carducci, Firenze, Sansoni, 1903, p. 150; *Antica lirica italiana (canzonette, canzoni, sonetti dei secoli XIII-XV)*, a cura di Id., Firenze, Sansoni, 1907, col. 408; *The Oxford book of Italian Verse: 13. Century – 19. Century*, Oxford, Clarendon Press, 1910, p. 113.

²⁶ Si veda G. Salvetti, *La lirica da camera di Giorgio Federico Ghedini*, in “Collectanea Historiae Musicae”, IV, 1966, pp. 271-282; R. Moffa, *Le scelte letterarie d’inizio Novecento e le liriche da camera del giovane Ghedini*, in *Miscellanea di Studi n. 4*, a cura di I. Data, Torino, Centro Studi Piemontesi, 1996, pp. 219-238; *Giorgio Federico Ghedini: dallo spirito torinese alle suggestioni europee*, a cura di G. Giachin, Torino, Edizioni del Conservatorio, 2017.

²⁷ Si veda *Primavera e fiore della lirica italiana*, cit., p. 153 e *Antica lirica italiana*, cit., col. 406.

che mette in musica le prime tre stanze dell'unica sestina di Boiardo e può riferirsi a un confronto diretto di Ghedini con il canzoniere.²⁸

Con questo compositore colto e raffinato, autore di numerose liriche per canto e pianoforte che testimoniano di gusti ricercati, i versi dell'autore di Scandiano entrano nel salottiero contesto della lirica da camera italiana d'inizio secolo, un ambito sperimentale che non disdegna la riscoperta di voci estranee al tradizionale repertorio della poesia per musica. Non diversa era stata la scelta di Ottorino Respighi con i suoi *Cinque canti all'antica* pubblicati nel 1910, a favore di testi poco frequentati e sonorità dal sapore 'antico'.²⁹ Ghedini presenta i suoi componimenti boiardeschi come liriche, al pari di altre sue intonazioni per i poeti classici (tradotti da Guido Mazzoni e Salvatore Quasimodo), San Francesco, Jacopone da Todi, Leonardo Giustiniani, Giovanni Pontano, Leone Orsini, Giovanni Pascoli, Guido Gozzano, Gabriele D'Annunzio, Tagore, Percy Bysshe Shelley. Ed è proprio nel segno di un puro e atemporale lirismo che il compositore mette in musica questi versi, dopo aver sperimentato un trattamento polifonico per coro a cinque voci di *Canta uno augello* e *Candida mia colomba* (unitamente al sonetto *Al sonno* di Giovanni Della Casa) già alla fine degli anni Venti.³⁰

A differenza di quanto accade con Respighi, che cerca di evocare il mondo musicale precedente l'avvento della tonalità, e diversamente da un approccio stilizzante come quello di Kodály, le liriche boiardesche di Ghedini fanno mostra di un linguaggio che esula completamente

²⁸ Si veda M. M. Boiardo, *Amorum libri tres*, cit., pp. 363-365 (II, 55) e S. Parise, *Giorgio Federico Ghedini: l'uomo, le opere attraverso le lettere*, Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 2003, p. 378.

²⁹ Si veda P. Mioli, *Ballate, preghiere e stornelli: Titoli e generi della romanza da Mercadante a Respighi*, in *La romanza italiana da salotto*, a cura di F. Sanvitale, Torino, EDT, 2002, p. 32.

³⁰ Si veda S. Parise, *Giorgio Federico Ghedini: l'uomo, le opere attraverso le lettere*, cit., p. 34.

dall'antico. Pur essendo un conoscitore di musica medioevale e rinascimentale (pensiamo al suo lavoro sulle partiture di Giovanni Gabrieli, Girolamo Frescobaldi e Claudio Monteverdi), Ghedini mette in musica i componimenti di Boiardo come se i testi fossero senza tempo, vestendoli di un canto del tutto coerente con la scrittura musicale del periodo in cui vengono intonati. Senza inseguire gli stereotipi della musicalità antica tornata in voga nel tardo Ottocento e senza optare per una rilettura inventiva della tradizione, il Boiardo di Ghedini si realizza in un canto che, nella sua mancanza di chiare marche stilistiche, si propone di seguire la traccia lirica del testo.

Particolarmente interessanti sono in tal senso le indicazioni di tempo, che non si limitano a suggerire l'andatura dei brani ma la caratterizzano sul piano emotivo. *Canta uno augello in voce sì suave*, "lentissimo e dolcissimo", presenta un *Leitmotiv* ostinato al pianoforte che la voce riprende e si insinua nell'orecchio dell'ascoltatore:

“Canta uno augello in voce sì suave,
ove Meandro il vado obliquo agira,
che la sua morte prende con diletto.
Lassar le usate ripe non gli è grave,
ma con dolce armonia l'anima spira,
né voce cangia al fin né muta aspetto.
L'unda de il fiume il novo canto ammira,
e lui fra l'erbe fresche a la rivera,
perché nel suo zoir doglia non spera,
segue cantando ove Natura il tira.
Così me tragge questa bella fiera
a volontaria morte e dolce tanto
che per lei moro, e pur morendo canto”.³¹

³¹ M. M. Boiardo, *Amorum libri tres*, cit., pp. 418-419 (III, 12, 53-65). Si veda G. F. Ghedini, “*Canta uno augello in voce sì suave*” per canto e pianoforte, Milano, Ricordi, 1937.

Il componimento è incorniciato dal verbo *cantare*, che apre e chiude la lirica e offre alla voce la possibilità di un'evoluzione melismatica di congedo, effettuata sullo stesso frammento modulare ripetuto più volte dal pianoforte. Il brano si articola nelle quattro sezioni che, in termini di sintassi e metro, compongono la stanza (3+3+4+3). L'enunciazione e prima ripresa del *Leitmotiv* nel primo e nel quarto verso marca lo spazio delle prime due sezioni, con forme di madrigalismo descrittivo su "agira" (con riferimento all'immagine sinuosa del fiume Meandro) e "diletto", dove la modulazione in maggiore illustra l'ossimoro insito nell'immagine topica del cigno "che la sua morte prende con diletto". La staticità della linea ostinata al pianoforte, reiterata nella seconda sezione, offre un'efficace resa musicale dell'idea dell'uccello canoro, la voce e l'aspetto del quale restano costanti fino alla morte. Elementi di variazione compaiono nella terza sezione, che non altera tuttavia l'andamento del brano. L'ultima parte introduce la comparazione tra il cigno e il poeta (entrambi votati alla morte), segnando la svolta – marcata armonicamente – che conduce alla reiterazione del *topos* attraverso l'eco del verso di apertura, con la parola "canto" che, a fronte dell'andamento prevalentemente sillabico del componimento, si svolge in vera e propria linea canora.

Mezzi analoghi caratterizzano *Tu te ne vai, e teco vene Amore*, dove l'indicazione "Raccolto, grave e pesante" indica il tono spiccatamente amaro della lirica:

"Tu te ne vai, e teco vene Amore
e teco la mia vita e ogni mio bene,
et io soletto resto in tante pene,
soletto, sancia spirto e sancia core.
Debb'io forse soffrir questo dolore
che io non venga con teco? E chi me tene?
Ahi, lasso me, che con tante catene
me legò sempre e lega il nostro onore.
Oh, se io credesse pur che alcuna volta

di me te sovenisse, anima mia,
 quanto minor sarebbe il mio martíre!
 Ma quando io penso che me sarai tolta
 oggi, e sí presso è la partita ria,
 campar non posso, o di dolor morire.”³²

Anche in questo caso la ripartizione strofica del testo trova un riscontro preciso nella scrittura musicale, che si articola in quattro sezioni corrispondenti alle quartine e alle terzine del sonetto. Le quartine si traducono in un brano melodico ossessivamente ripetuto, calcato ritmicamente sulla serie di accenti nel primo emistichio con incalzanti monosillabi, fino al rallentamento in quarta sede sulla forma bisillabo “vai”. Il frammento, replicato con minime variazioni alla stessa altezza (“e teco vene Amore”, “e ogni mio bene”, “sanza spirto”, “e senza core”, “Ahi, lasso me”), segna un incremento di tensione ed espande il registro della voce verso l’alto (“E teco la mia vita”, “Et io soletto”, “resto in tanta speme”, “Ch’io non venga con teco”, “E chi me tene?”). La prima terzina, quasi che si trattasse della seconda sezione di una struttura musicale bipartita, apre a possibilità sonore diverse, dove il registro vocale s’innalza in prossimità dell’appello “anima mia”, unico momento di speranza all’interno di un componimento segnato dalla consapevolezza dell’inevitabile separazione tra amante e amata. Inaugurando la seconda terzina, la voce torna con rassegnazione alla cellula ritmica di apertura, sotto il segno di una paralisi divisa fra vita e morte. Grave in tono e registro, l’ultima ripetizione del frammento iniziale (con le note più basse dell’intero componimento) è da cantare in modo “trattenuto”, ovvero con ulteriore rallentamento rispetto al passo già “grave e pesante” del brano.

³² M. M. Boiardo, *Amorum libri tres*, cit., pp. 430-431 (III, 16). Si veda G. F. Ghedini, “*Tu te ne vai...*” per canto e pianoforte (da “2 Liriche”), Milano, Ricordi, 1946.

Di impostazione diversa, *Candida mia colomba* e *Datime a piena mano e rose e zigli* bilanciano la malinconia delle altre due liriche proponendo una visione edonistica e gioiosa dell'esperienza amorosa. In *Candida mia colomba*, rinunciando alla strofa proemiale dalla canzone boiardesca in cui il poeta si propone di cantare l'amata lontana, Ghedini allinea i *comparanda* come un profluvio spontaneo di appelli figurati, non filtrati dalla cornice del manifesto poetico:

“Candida mia columba,
qual de toa forma è degna?
Qual cosa più somiglia
a la toa gran beltate?
Augella de l'Amor, segno di pace,
come deb'io nomarti,
che nulla cosa quanto te me piace?
Arbosel mio fronzuto,
dal paradiso còlto,
qual forza di natura
te ha fatto tanto adorno
di schieto tronco e de odorate foglie,
e de tanta vagheza
che in te raccolte son tutte mie voglie?
[...]
Lucida perla, colta ove se coglie
di preciose gemme ogni ricchezza,
dove l'onda vermiglia abunda in zoglie
e sopra el lito suo le sparge e'n torno,
serà giamai ventura
che a me dimostri sí benigno il volto
che da te spero aiuto?”³³

La “candida colomba”, l’“arboscél mio fronzuto” e la “lucida perla” offrono l’occasione per tre meditazioni in cui all’impeto della scrittura

³³ M. M. Boiardo, *Amorum libri tres*, cit., pp. 154-155 (I, 50, 8-21 e 29-35). Nella versione del testo pubblicata nella partitura di Ghedini, si legge, per i primi due versi, “Candida mia colomba / qual è toa forma degna?”; altre lezioni diverse, da ricondursi alle edizioni boiardesche a disposizione del compositore, includono minime varianti grafiche; l’unica variante degna di nota è “augello” per “augella”. Si veda G. F. Ghedini, “*Candida mia colomba*” per canto e pianoforte (da “2 Liriche”), Milano, Ricordi, 1946.

pianistica si affianca un canto spiegato, libero di muoversi attraverso un ampio registro vocale. Il rispetto della tripartizione strutturale, con gli episodi separati dagli interventi del pianoforte, non rifugge da qualche libertà. Ciò risulta evidente nella parte conclusiva, in cui il testo di Ghedini, scostandosi dalla lezione boiardesca, replica gli appelli (“Candida mia colomba”, “Augella dell’amor”, “Arboscel mio fronzuto”, “Lucida perla”) con un effetto di sospensione che rallenta il passo “fresco e sonoro” del brano; quasi a sciogliere la corsa suggerita dall’incalzante scrittura pianistica in un’atmosfera riflessiva, dove il canto si adatta al testo “liberamente” come indica la partitura, secondo i numerosi aggiustamenti *ad libitum* previsti dalla lirica (“trattenuto”, “poco trattenuto”, “cedendo, quasi animando”, “allargando”, “quasi animato”, “un poco ampio”, “più dolce e riprendendo il movimento”, “rallentando”).

Nelle partiture ghediniane, l’agogica si conferma funzione eminentemente soggettiva, prima che definizione numerico-quantitativa di un tempo preciso di esecuzione. In *Datime a piena mano e rose e zigli*, “fresco, con gioia” indica chiaramente un approccio emotivo prima che un’indicazione di velocità:

“Datime a piena mano e rose e zigli,
spargete intorno a me viole e fiori;
ciascun che meco pianse e mei dolori,
di mia leticia meco il frutto pigli.

Datime e fiori e candidi e vermigli:
confano a questo giorno e bei colori;
spargeti intorno d’amorosi odori,
ché il loco a la mia voglia se assumigli.

Perdon m’ha dato et hami dato pace
la dolce mia nemica, e vuol ch’io campi,
lei che sol di pietà se pregia e vanta.

Non vi maravigliati perch’io avampi,
ché maraviglia è più che non se sface

il cor in tutto de alegreza tanta.”³⁴

Il sonetto in cui il poeta manifesta l’entusiasmo per l’amore, il perdono e la pace concessi dalla “dolce nemica”, offre al compositore l’opportunità di un brano in cui la felicità di sapore primaverile viene annunciata da una gioiosa introduzione pianistica, che svela in chiave positiva l’esperienza musicale che anima il componimento. Anche qui il libero trattamento musicale privilegia l’andamento sintattico sulle costrizioni metriche, ma non esclude un itinerario di pensiero che si sviluppa per sezioni, senza rinunciare completamente alla natura strofica. Frutto ibrido e inattuale, questa musica di Ghedini si colloca in uno spazio eclettico, in cui la storicità dei testi non stimola un ritorno a stilemi del passato: il compositore concepisce le sue liriche come espressione del tempo presente, impiegando le parole di Boiardo non in chiave archeologica ma squisitamente poetica.

5. *Una coda modernista*

Il sogno di un Boiardo lirico e lirista come quello cui dava voce Vernon Lee, decontestualizzato e assimilato a linguaggi musicali diversi, rivive in queste riletture dei componimenti boiardeschi di primo Novecento. Appropriarsi delle parole di Boiardo dando loro una voce nuova significa dare alla poesia la voce di chi la legge. Se l’esperimento ghediniano toglie Boiardo al suo tempo, l’opzione madrigalistica di Kodály usa il testo poetico come ponte verso un passato le cui sonorità sono esse stesse frutto di una lettura a posteriori. Il testo poetico messo in musica crea

³⁴ M. M. Boiardo, *Amorum libri tres*, cit., pp. 110-111 (I, 36). Si veda G. F. Ghedini, “*Datime a piena mano e rose e zigli...*” *per canto e pianoforte*, Milano, Ricordi, 1937.

pertanto uno spazio – culturale, sonoro, emotivo – che sfida il tempo, uno spazio in cui la voce del poeta non è data una volta per tutte. Non è allora un caso che il compositore milanese Bruno Bettinelli (1913-2004) ritorni nel 1939 all’ottava boiardesca *Già mi trovai di maggio una mattina*, per offrirne una nuova versione polifonica attraverso la rielaborazione eminentemente modernista dell’esperienza madrigalistica rinascimentale.³⁵ La memoria della tradizione (come già in Kodály) offre l’ispirazione di fondo del brano, ma l’intero componimento è percorso da scelte compositive che ne tradiscono la natura volutamente derivativa: Bettinelli non si limita a imitare il linguaggio del madrigale, ma ne espone l’inattualità con una strategia marcata da elementi di scarto rispetto alla norma imposta dal genere, sia pure conservandone l’originaria artificiosità che ben risponde alle esigenze estetiche novecentesche. Se infatti il compositore ricorre a un madrigalismo canonico per evocare il purgatoriale “tremolar della marina” dantesco che fa da sfondo all’ottava di Boiardo (“a lato alla marina / che tutta tremolava de splendore”),³⁶ l’uso di dissonanze in luoghi del testo che non le giustificano semanticamente coglie l’ascoltatore di sorpresa. È questo il caso della tensione armonica che promana non dalla “verde spina”, ma dalla “donzella”. E similmente la “dolcezza” del canto della fanciulla, che in chiusura “tocca” il cuore del poeta, dà spunto a un trattamento armonico inatteso, in cui dolce e amaro si fondono con una sonorità che, estranea al linguaggio formale della polifonia antica, mette in evidenza la vocazione marcatamente artificiosa del recupero novecentista del madrigale.

Boiardo lirico rivive dunque nelle riletture musicali del primo Novecento e la parola del poeta trova una voce nuova che non è

³⁵ Si veda B. Bettinelli, *Tre espressioni madrigalistiche per coro a 4 voci miste*, Padova, Zanibon, 1970.

³⁶ Si veda D. Alighieri, *Purgatorio*, I, 117.

semplicemente evocativa del passato e neppure attualizzante nel senso stretto del termine. Il testo poetico messo in musica crea così uno spazio sonoro ed emotivo che sfida il tempo ed entra in sorprendente sintonia con l'estetica modernista: con il suo gusto combinatorio e artificioso, con la sua passione per l'accostamento straniante fra esercizio di stile e assimilazione della tradizione. Apprezzamento, imitazione deliberata, selezione e riorganizzazione³⁷ sono i criteri impiegati dai compositori contemporanei per 'rubare' le parole del poeta estense e accordare loro una vita nuova, in sospenso tra passato e presente.

³⁷ Si veda V. Lee, *The School of Boiardo*, cit., p. 117.



FEDERICA CANEPARO

**RAMI D'ORO E COLONNE DI CRISTALLO.
TRADUZIONI FIGURATIVE DA
“L'INAMORAMENTO DE ORLANDO”***

1. *Cicli pittorici e disegni*

Se la straordinaria e vasta fortuna figurativa dell'*Orlando furioso* è una scoperta relativamente recente eppure ormai conclamata, grazie anche alla mole di studi giunti a compimento prima e durante le celebrazioni per il cinquecentenario della *princeps*, gli esiti dell'*Inamoramento de Orlando* in ambito artistico appaiono meno cospicui, ma anche meno studiati. L'esempio più noto si trova nel Palazzo Ducale di Parma, dove il visitatore è attirato nei due luoghi più seducenti e pericolosi dei poemi estensi: la Riviera del Riso e l'Isola di Alcina: due luoghi incantati, descritti uno da

* Ringrazio la Newberry Library (Chicago – Illinois) e coloro che hanno discusso con me le tesi di questo articolo: Lorenza Bennardo, Paolo Cherchi, Eva Del Soldato, Vincenzo Farinella, Riccardo Saccenti, Elissa Weaver.

Boiardo e l'altro da Ariosto e raffigurati in due sale contigue, nei quali si perde memoria delle proprie missioni e della propria identità.¹

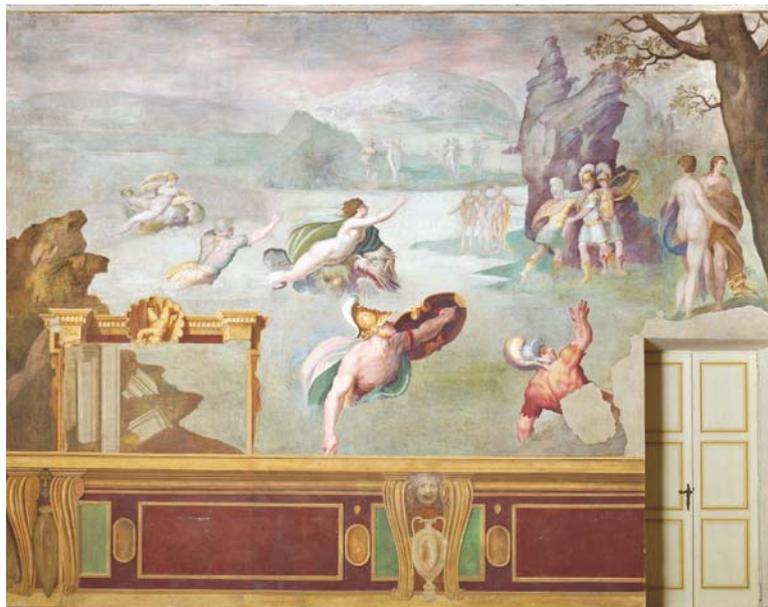
Nella sala del Boiardo, il racconto figurato inizia dal soffitto, dove Ruggiero, Gradasso e Brandimarte giungono in un bosco insieme a Fiordelisa. I rami folti costringono Ruggiero a farsi largo con la spada, ma, tagliata una pianta di alloro, il cavaliere vede uscire dal tronco una fanciulla che lo supplica di accompagnarla al fiume, dove potrà liberarsi dall'incantesimo che la imprigiona. Mentre Ruggiero segue la dama al fiume, Gradasso a sua volta avanza nel bosco, ma ecco che tagliando un frassino vede uscire dal tronco "un gran destriero".² Il cavallo si allontana e si tuffa nel fiume, e Gradasso dietro di lui. Altre improvvise apparizioni trascinerrebbero anche Brandimarte nelle stesse acque imprigionandolo sul fondo, se Fiordelisa non lo proteggesse impedendogli di cedere alle illusioni che le Naiadi fanno scaturire dagli alberi della foresta incantata per attirare cavalieri nel loro palazzo.

Il punto di vista scelto per la decorazione è il primo elemento di sorpresa e straniamento: la riva del fiume si trova sulla volta, e il resto della

¹ Si veda S. De Vito Battaglia, *Leggende cavalleresche nelle pitture del Palazzo del Giardino a Parma*, in "Aurea Parma", 56, 1972, pp. 3-16; D. De Grazia, *Bertoja, Mirola and the Farnese Court*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1991, pp. 19-22; Ead., *Bertoja e Mirola nel Palazzo del Giardino*, in *La reggia di là da l'acqua. Il giardino e il palazzo dei duchi di Parma*, a cura di G. Godi, Milano, FMR, 1991, pp. 125-132; R. Venturelli, *La corte farnesiana di Parma (1560-1570): programmazione artistica e identità culturale*, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 27-46 e 123-152 (discusso in F. Caneparo, "Di molte figure adornato". *L'Orlando furioso nei cicli pittorici tra Cinque e Seicento*, Milano, Officina Libraria, 2015, pp. 282-285); A. Ghirarduzzi, *Il "Furioso" per immagini: uno studio iconografico e iconologico degli affreschi del Palazzo Ducale del Giardino di Parma*, in *Affreschi nascosti a Parma Bertoja e Mirola al palazzo del Giardino*, a cura di M. C. Chiusa, Parma, STEP, 2018, pp. 223-245; A. M. Monaco, *Stanze dipinte. L'"Inamoramento de Orlando" come allegoria dell'Amicizia nella Sala del bacio nel Palazzo del Giardino a Parma*, in "Italian Studies", 74, 2, 2019, pp. 174-185.

² Cfr. M. M. Boiardo, *L'inamoramento de Orlando*, edizione critica a cura di A. Tissoni Benvenuti e C. Montagnani, introduzione e commento di A. Tissoni Benvenuti, Milano – Napoli, Ricciardi, 1999, vol. II, p. 1747 (III, vii, 24, 6).

stanza fa parte del regno sommerso delle Naiadi; il visitatore si immerge nell'acqua chiara del racconto boiardesco e accede alla dimora delle ninfe. Nella sala del Boiardo, Ottavio Farnese poteva diventare Orlando, lasciandosi incantare dalla poesia di un fiume dipinto e sognato, lontano dal mondo reale. I colori brillanti che descrivono sul soffitto la foresta, già piena di incanti ma ancora parte di un luogo terrestre e dunque reale ai fini del racconto, contrastano con le pareti dai toni verde-azzurri che raccontano invece la dimensione sospesa, cortigiana e mitologica insieme, del favoloso regno evocato dal poeta: un mosaico di paesaggi lacustri, concerti in giardino e scene amoroze, i cui colori tenui annebbiano il senso di pericolo che il lettore accorto dovrebbe avvertire. Il visitatore non può sfuggire al richiamo acquatico delle Naiadi, irresistibile come il canto delle sirene, ed è facile lasciarsi sprofondare nella magia di questo regno sommerso, dimenticando ogni difficoltà quotidiana, inclusi l'astio e le lotte fra il duca e un'aristocrazia cittadina che sembra molto lontana da quest'isola incantata d'Oltretorrente.



Girolamo Mirola, *Fiume del Riso*, Palazzo Ducale di Parma, 1561-1563 ca.

Nell'ultima scena raffigurata nella sala, Brandimarte si avvia ad interrompere il sortilegio delle Naiadi, ponendo sul capo di Orlando la ghirlanda di rose che restituirà al conte coscienza di sé e dell'artificio che lo circonda. Ma nell'attimo catturato dal pittore l'incantesimo è ancora in atto: la ghirlanda è sospesa, Brandimarte a sua volta ne è privo e sembra quasi partecipare alla danza di Orlando, insieme a Fiordelisa che lo accompagna fra le colonne di cristallo dai capitelli d'oro, certamente il brano pittorico più suggestivo della sala. Queste colonne impossibili, rarissime in pittura,³ valgono come metonimia dell'intero reame delle Naiadi. Eppure, nonostante la sua straordinaria efficacia all'interno del racconto figurato, la preziosa loggia è estranea al dettato boiardesco di questa parte del poema, che genericamente evoca un "palagio de cristallo e de oro", dove "colonette de ambre e de cristalli" si trovano solo sul "veroncello" in cima alle mura.⁴

La loggia dai capitelli dorati ricorda invece quella "adorna molta, ricca e delicata" del "Palazo Zolioso",⁵ creato dalle arti magiche di Angelica per attirare l'amato Ranaldo e descritto dal Boiardo nel primo libro:

"e le colone di quel bel lavoro
han di cristallo il fusto e il capo d'oro.

In questa loggia il cavalliero intrava;
di belle dame ivi era una adunanza:
tre cantavano insieme, e una sonava
uno instrumento fuor de nostra usanza,
ma dolcie molto il cantare acordava;

³ L'unica altra raffigurazione di simili colonne a me nota si trova nel Castello di Issogne in Valle d'Aosta. La colonnina di cristallo in mezzo alla finestra ricorda la descrizione del salone del palazzo del Prete Gianni nel *Guerrin Meschino*: si veda P. Rajna, *Le fonti del Furioso*, a cura di F. Mazzoni, Ristampa della seconda edizione accresciuta d'inediti, Firenze, Sansoni, 1975, p. 533.

⁴ Cfr. M. M. Boiardo, *L'inamoramento de Orlando*, cit., vol. II, p. 1742 e p. 1751 (III, vii, 11, 3-4 e 35, 2).

⁵ Cfr. ivi, vol. I, p. 256 e p. 258 (I, viii, 1, 1 e 6, 2).

l'altre poi tute menano una danza.
Come intrò dentro il cavalier adorno,
cossì danzando lo acerchiarno intorno.”⁶



Girolamo Mirola, *Palazzo delle Naiadi*, Palazzo Ducale di Parma, 1561-1563 ca.

Girolamo Mirola, pittore largamente apprezzato dai contemporanei ma oggi mal conosciuto a causa della perdita di molte opere, si appropria di questa immagine per farne il simbolo del favoloso regno sommerso delle Naiadi. O forse Mirola poteva avere in mente un altro brano poetico, una riscrittura ariostesca che trasforma il castello di Angelica nell'esotico

⁶ Ivi, vol. I, p.259 (I, viii, 6, 7-8 e 7).

palazzo di re Senapo, il mitico re cristiano in terra d’Africa. Come spesso accade nel *Furioso*, intere scene sono riscritture di motivi tratti dall’*Inamoramento de Orlando*, ed ecco dunque riaffiorare da un poema all’altro “colonnate di limpido cristallo” a formare le “gran loggie del palazzo regio”.⁷ L’immagine, di grande fascino, sembrerebbe prestarsi ad un’immediata trasposizione figurativa e rimane invece un raro, indovinatissimo esito pittorico noto soprattutto nella formulazione emiliana del Mirola.

Fra i cicli pittorici riferiti all’*Inamoramento*, gli affreschi del Palazzo Ducale di Parma sono i più noti, ma non i più precoci. Risalgono infatti alla metà degli anni Quaranta del Cinquecento le prove boiardesche di Nicolò dell’Abate, artista particolarmente sensibile alle nuove declinazioni della materia cavalleresca e cortese, la cui attività in relazione all’*Inamoramento de Orlando* è testimoniata da alcuni disegni e frammenti di affreschi.



Nicolò dell’Abate, *Novella di Prasildo, Iroldo e Tisbina*, Gallerie Nazionali di Modena, 1545 ca.

⁷ Cfr. L. Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di C. Segre, Milano, Mondadori, 1976, p.876 (XXXIII, 104, 3-4).

Provengono dalla Rocca dei Boiardo a Scandiano i resti di pittura murale riportati su tela e oggi conservati presso la Galleria Estense, riconosciuti come momenti dell'insidioso viaggio di Prasildo alla conquista del ramo d'oro, episodio centrale della più famosa fra le novelle inserite da Boiardo all'interno del suo poema.⁸



Nicolò dell'Abate, *Enea scende all'Averno*, Gallerie Nazionali di Modena, 1545 ca.

⁸ Si veda M. M. Boiardo, *L'inamoramento de Orlando*, cit., vol. I, pp. 373-377 (I, xii, 32-41) e D. Cuoghi, "Ut pictura poesis". *Versi cortesi e storie dipinte nella Rocca di Scandiano*, in Nicolò dell'Abate. *Storie dipinte nella pittura del Cinquecento tra Modena e Fontainebleau*, Catalogo della mostra (Modena, 20 Marzo – 19 giugno 2005), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2005, pp. 67-75.

Il tema prescelto è parallelo a un'altra raffigurazione, anch'essa realizzata da Nicolò dell'Abate a Scandiano: quella della catabasi di Enea, anch'egli alla ricerca di un ramo d'oro che gli permetterà di visitare il regno degli Inferi.⁹ L'artista rappresenta l'eroe mentre si accinge a varcare la soglia dell'oltretomba, con il ramo d'oro saldamente stretto in mano, proprio come Prasildo nell'affresco boiardesco, sul punto di varcare lo stesso confine, in entrambi i casi dipinto come un arco romano. L'illustre parentela tra il poema estense e il più grande poema eroico dell'antichità è così sottolineata, in un'area geografica (quella emiliana) e in un periodo cronologico (il primo Cinquecento) dove la diffusione del capolavoro boiardesco coincide con le prime versioni pittoriche delle storie di Enea.¹⁰

Ugualmente a Nicolò dell'Abate sono riferibili due disegni innegabilmente boiardeschi.¹¹ Il primo, conservato nel Gabinetto di Disegni e Stampe degli Uffizi,¹² raffigura il momento in cui Rinaldo incontra un giovane che suona e tre fanciulle che danzano in un prato:

“Tutti cridarno: ‘Hor ecco il traditore!’
 come l’eber veduto ‘Ecco il vilano!’
 Ecco il dispregiator de ogni diletto,
 che pur gionto è nel lacio a suo dispeto!’”¹³

⁹ Si veda E. Langmuir, *Arma virumque... Nicolò dell'Abate's "Aeneid" Gabinetto for Scandiano*, in “Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, 39, 1976, pp. 151-170; G. Mancini, *Il camerino dell'“Eneide” della Rocca Boiardo a Scandiano*, in *Nicolò dell'Abate. Storie dipinte nella pittura del Cinquecento tra Modena e Fontainebleau*, cit., pp. 263-271; L. Silingardi, *Le decorazioni murali di Nicolò dell'Abate dalla Rocca di Scandiano al Palazzo Ducale di Modena nelle fonti d'archivio*, ivi, pp. 519-527.

¹⁰ Il primo esempio noto è il camerino dell' *Eneide* dipinto a Ferrara da Dosso Dossi per Alfonso I d'Este nei primi anni Venti del Cinquecento.

¹¹ Si veda J. van Waadenoije, *Nicolò dell'Abate e Matteo Maria Boiardo*, in *Aux quatre vents. A Festschrift for Bert W. Meijer*, Edited by W. A. Boschloo – E. Grasman – G. J. van der Sman, Firenze, Centro Di, 2002, pp. 55-58.

¹² Si veda A. Forlani Tempesti – A. M. Petrioli Tofani, *I grandi disegni italiani degli Uffizi di Firenze*, Milano, Silvana Editoriale, 1972, n. 59.

¹³ M. M. Boiardo, *L'inamoramento de Orlando*, cit., vol. II, p. 1195 (II, xv, 45, 5-8).

In secondo piano, “un gioveneto ignudo”¹⁴ (Amore) colpisce Ranaldo facendolo cadere da cavallo:

“e non era caduto al prato apena
ch’ai piedi il prende e strasinando il mena.

Dele tre dame, ognuna avea girlanda
chi de rosa vermiglia e chi de bianca;
ciascuna se la trasse in quella banda,
poi ch’altra cosa da ferir gli manca,
e ben che ’l cavalier mercié dimanda,
tanto il baterno che ciascuna è stanca.”¹⁵



Niccolò dell'Abate, *Rinaldo nella foresta delle Ardenne*, Galleria degli Uffizi di Firenze, 1545 ca.

¹⁴ Cfr. *ivi*, p.1194 (II, xv, 44, 1).

¹⁵ *Ivi*, vol. II, p. 1196 (II, xv, 47, 7-8 e 48, 1-6).

Anche il soggetto del secondo disegno boiardesco, oggi nelle raccolte della Royal Library di Windsor Castle,¹⁶ è tratto dal secondo libro del poema.



Nicolò dell'Abate, *Brandimarte e il drago*, Royal Library di Windsor, 1545 ca.

Protagonista è Brandimarte, che una fanciulla conduce presso una “sepoltura” invitandolo a una singolare impresa:

“ [...] ‘Questa converai aprire,
ma poi non ti bisogna aver paura!
Convienti esser ardito in questo caso:
a ciò che indi ussirà darai un baso’.”¹⁷

¹⁶ Si veda A. E. Popham – J. Wilde, *The Italian Drawings of the XV and XVI Centuries in the Collections of His Majesty the King at Windsor Castle*, London, Phaidon, 1949, p. 364 (n. 1122).

¹⁷ M. M. Boiardo, *L'inamoramento de Orlando*, cit., vol. II, p. 1453 (II, xxvi, 4, 5-8).

Il cavaliere cede allo spavento di fronte al sepolcro scoperciato:

“La sepultura a forza diserava
et ussine una serpe infin al peto,
la qual forte stridendo zuffelava;
negli ochi accesa e d’horribil aspeto,
aprendo ’l muso gran denti mostrava:
il cavalier, a tal cosa mirando,
se trasse adetro, e pose mano al brando”;¹⁸

ma dovrà baciare “la serpe” per poter rompere l’incantesimo, permettendo alla fata Febosilla, “a poco a poco tramutata”, di diventare “una dongiela in breve spacio”.¹⁹

È possibile che questi disegni fossero preparatori di alcune pitture murali, forse proprio gli affreschi cavallereschi del Palazzo di Sassuolo, documentati genericamente come “Storie di Orlando”.²⁰ È interessante che il committente della decorazione fosse Giberto II Pio, conte di Sassuolo e destinatario della prima edizione del rimaneggiamento dell’*Inamoramento* firmato da Ludovico Domenichi nel 1545. In questa edizione come in tutte le successive figurano alcune illustrazioni di riuso, tratte dai classici insieme alle xilografie di Domenico Beccafumi pensate per un *Orlando furioso* perduto o mai realizzato,²¹ con una prima contaminazione visiva fra i due grandi poemi estensi.²²

¹⁸ Ivi, p. 1454 (II, xxvi, 7, 2-8).

¹⁹ Cfr. ivi, p. 1456 (II, xxvi, 14, 3-4).

²⁰ Si veda V. Vandelli, *La “Sala Grande” e l’appartamento d’Orlando nel castello dei Pio a Sassuolo. Qualche aggiunta su un’opera perduta*, in *I luoghi di Nicolò dell’Abate. Pitture murali e interventi di restauro*, Atti del convegno – Scandiano, 10 giugno 2005, a cura di A. Mazza, Novara, Interlinea, 2007, pp. 82-83.

²¹ Si veda L. Degl’Innocenti, *Il “Furioso” del Beccafumi. Due cicli silografici ariosteschi*, in “Paragone letteratura”, 84-85-86, 2009, pp. 73-101.

²² Si veda N. Harris, *Bibliografia dell’“Orlando Innamorato”*, Ferrara, Panini, 1983, vol. I, p. 171 (n. 34).

2. *Illustrazioni a stampa*

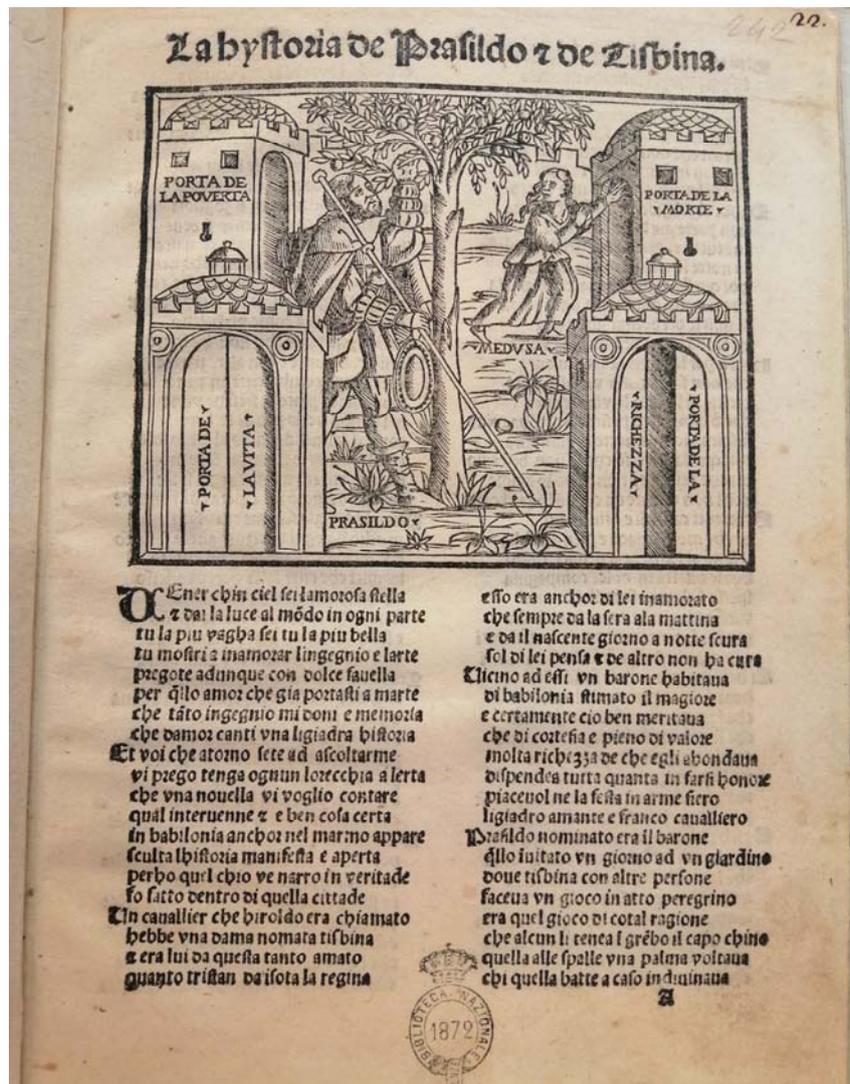
Se mancano vere e proprie serie xilografiche ispirate all'*Inamoramento de Orlando*, esiste almeno un'illustrazione a stampa che ne traduce in immagine alcuni versi. Questa non si trova tuttavia in un'edizione del poema, bensì in un libretto che estrapola la novella di Prasildo, Iroldo e Tisbina, senza cenni all'autore o al contesto. Le fonti della vicenda di Prasildo e Tisbina sono molteplici, romanze come latine: Boccaccio, il *Roman de la Rose*, ma anche la favola ovidiana di Piramo e Tisbe, che godette di vita autonoma rispetto al testo ovidiano dei *Metamorphoseon libri*, variamente trasformata in cantari e novelle in prosa amati dal pubblico nel Medioevo e nel Rinascimento.²³ Proprio la fortuna della storia in ambito popolare e canterino sembra spiegare la particolare ampiezza della novella nel racconto boiardesco (ottantacinque ottave, che possono corrispondere alla misura di un'esibizione canterina), tanto che l'autore sente il bisogno di inserire in conclusione una *excusatio non petita* quasi richiamando scherzosamente l'attenzione del lettore sul carattere peculiare della *performance* ("Hor questo canto è stato longo molto, / ma a cui spiace la sua quantitate, / lassi una parte, e legie la mitate!").²⁴

Questa novella, in veste editoriale autonoma rispetto al resto del poema, è stata stampata almeno due volte in pubblicazioni destinate a un rapido consumo da parte di un pubblico di media cultura e sopravvissute in due esemplari unici. Il primo, *La Historia de Prasildo e de Tisbina*, è stato

²³ Si veda F. A. Ugolini, *Piramo e Tisbe*, in *I cantari di argomento classico, con un'appendice di testi inediti*, Genève – Firenze, Olschki, 1933, pp. 97-134; C. Montagnani, "Tutte siàn fatte come fu Tisbina": *Storia di Piramo, di Tisbe e di una novella senza più autore*, in "Medioevo letterario d'Italia", 4, 2007, pp. 91-109.

²⁴ Cfr. M. M. Boiardo, *L'inamoramento de Orlando*, cit., vol. I, p. 395 (I, xii, 90, 6-8).

verosimilmente stampato da Benedetto Bindoni nel 1522,²⁵ usando come riferimento il testo originale di Boiardo appena uscito dai torchi di famiglia. Rispetto alla novella incastonata nel poema, l’opuscolo presenta quattro ottave in più, due in apertura (un’invocazione a Venere e un’apostrofe all’uditorio) e due in chiusura, con una topica esortazione alle donne a cogliere il fiore della giovinezza.



La Historia de Prasildo e de Tisbina, s. l., s. d. [Venezia, Benedetto Bindoni, 1522]

²⁵ Si veda N. Harris, *Bibliografia dell’“Orlando innamorato”*, cit., vol. I, p. 130 (n. 30).

La xilografia che segue il titolo costituisce il più precoce esempio noto di iconografia boiardesca e descrive sinteticamente il viaggio di Prasildo alla ricerca del ramo d'oro, illustrandone il momento culminante, in cui il giovane stacca il ramo dall'albero mentre Medusa fugge atterrita dal giardino. L'Orto di Medusa è concretamente delimitato, nell'immagine come nel testo, da quattro porte allegoriche (Vita, Morte, Povertà e Ricchezza). Prasildo non nudo e disarmato come lo descriveva Boiardo e come vent'anni dopo l'avrebbe ritratto Nicolò dell'Abate, bensì vestito da viaggiatore, quasi un pellegrino, sembra indicare il percorso con la linea diagonale del suo bastone: "Di Vita e Morte la porta non si usa, / e sol per Povertà viensi a Medusa". Prasildo dovrà in seguito uscire dalla porta di Ricchezza, non senza avere offerto parte del ramo faticosamente conquistato: "né si passa altramente quella alteza / perché Avaricia apresso li siede: / benché abia molto, sempre più richiede".²⁶

Il secondo libretto, *La Historia de Hirolde et Prasildo... nella quale si contiene come Prasildo innamorato di Tisbina moglie d'Hirolde fu mandato da lei ad acquistare il tronco del Tesoro e tornato dopo vari accidenti gli fu concessa la detta Tisbina dal marito*, è databile alla metà del secolo e presenta un testo leggermente rimaneggiato che corrisponde in parte ai rifacimenti di Francesco Berni.²⁷ Una sola ottava aggiuntiva introduce la novella e la trasforma in un cantare "pien di lamenti", che dimostra al pubblico quanto "il servir amore, ne apporti stenti".²⁸ Le cinque illustrazioni che accompagnano questo secondo volumetto provengono da

²⁶ Cfr. M. M. Boiardo, *L'inamoramento de Orlando*, cit., vol. I, pp. 374-375 (I, xii, 33, 7-8 e 36, 6-8).

²⁷ Si veda E. Weaver, *The Spurious Text of Francesco Berni's Rifacimento of Matteo Maria Boiardo's "Orlando Innamorato"*, in "Modern Philology", 75, 1977, pp. 111-131.

²⁸ Cfr. *La Historia de Hirolde et Prasildo...*, s. l., s. d., c. A1v (1, 2 e 4).

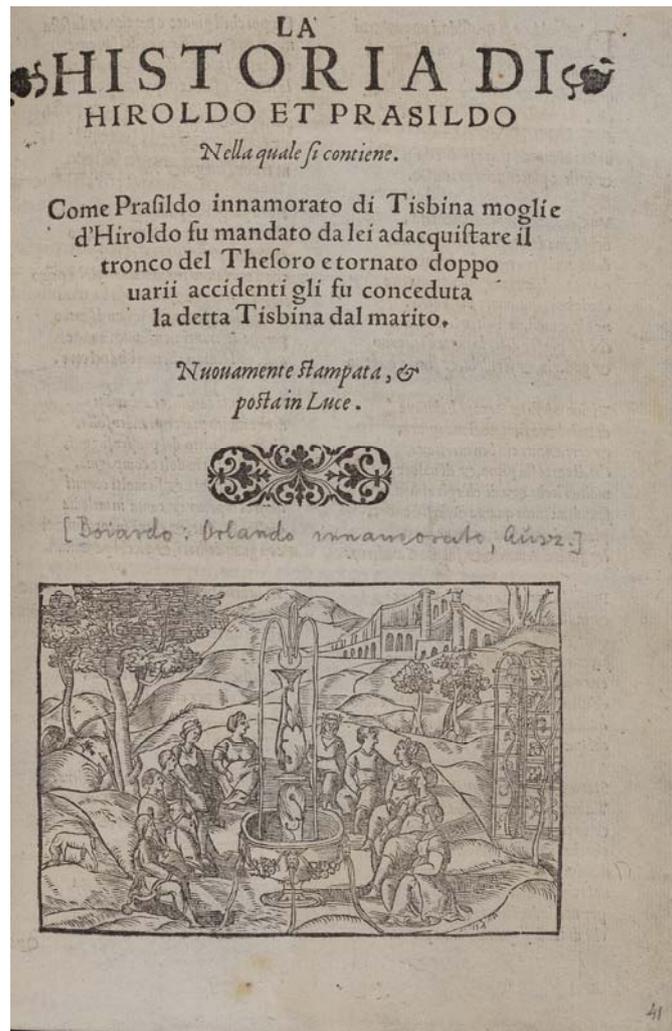
fonti disparate,²⁹ e quattro di esse si adattano facilmente al contenuto del racconto: ad esempio, un giovane accorato seduto in un bosco rispecchia il lamento di Prasildo; e un'immagine della Visitazione sfrutta l'ambientazione tipica di questa scena sulla soglia della dimora di Elisabetta, per alludere genericamente a una delle porte dell'Orto di Medusa. L'immagine più interessante è tuttavia la prima, che non si riferisce ad uno specifico momento della vicenda, ma ne definisce il genere di novella. Prima ancora di leggere l'ottava inaugurale, il lettore incontra infatti l'onesta brigata del *Decameron* riunita in un giardino e in atto di narrare.



Giovanni Boccaccio, *Decameron*, Venezia, Giolito, 1546

²⁹ Si tratta di illustrazioni di riuso, che reimpiegano matrici xilografiche di altri libri con una pratica ampiamente diffusa nell'età della stampa: immagini cavalleresche sufficientemente generiche per transitare da un romanzo all'altro, che non illustrano puntualmente dei versi precisi ma hanno la funzione di denotare il genere richiamando alla mente del lettore possibili fonti o confronti testuali. Sulle illustrazioni di riuso che accompagnano i versi di Boiardo in svariate edizioni cinquecentesche si veda N. Harris, *Bibliografia dell' "Orlando Innamorato"*, cit., vol. I, pp. 15-128 (nn. 1-29); Id., *L'avventura editoriale dell' "Orlando Innamorato"*, in *I libri di Orlando Innamorato*, a cura di R. Bruscaagli, Modena – Ferrara, Panini – Istituto di Studi Rinascimentali, 1987, pp. 35-100.

La xilografia è una modesta copia di un'illustrazione proposta dall'editore Gabriele Giolito de Ferrari nel 1543, *terminus post quem* per la datazione del libretto. Il titolo indica esplicitamente Tisbina come “moglie d’Hiroldo”, modificando l’assetto sociale della vicenda e rendendola quasi un duplicato della sua fonte decameroniana.



La Historia de Hiroldo et Prasildo..., s. l., s. d. [1545 ca.]

Dal primo verso del libretto, la narratrice Fiordelisa si rivolge ad un pubblico che sembra essere quello dei lettori (“D’Hiroldo, e di Prasildo, i

vo cantarvi").³⁰ Solo chi conosce il poema di Boiardo sa che Fiordelisa si rivolgeva a Ranaldo, e che poco oltre i due avrebbero incontrato proprio Iroldo e Prasildo, usciti dai confini narrativi della novella ed entrati nella trama principale.³¹ Separata dal suo contesto, la novella perde gran parte del carattere sperimentale tipico di queste lunghe digressioni incastonate da Boiardo nel suo poema, e diventa invece una novella in pieno stile boccacciano. Anche la scelta di ribaltare il concetto di amore cortese esasperando il codice comportamentale cavalleresco³² fino alla rinuncia finale di Iroldo vinto dalla generosità di Prasildo, avvicina la novella a Boccaccio,³³ come dimostra *Decameron*, X, 5 (Gilberto concede la moglie Dianora a messer Ansaldo e questi "udita la liberalità del marito, l'assolve della promessa")³⁴ ma anche *Teseida*, X, 36-47 (Arcita cede l'amata Emilia a Palemone in punto di morte).

Non a Boccaccio, invece, ma alle *Heroides* ovidiane è debitore l'episodio di Prasildo e Tisbina nella riscrittura del veneziano Pietro Michiel, all'interno delle sue *Epistole Heroiche et Amoroze* del 1640.³⁵ È un episodio di ovidianismo secentesco che combina la tradizione antica con quella eroico-cavalleresca, dal punto di vista metrico-stilistico e anche nella scelta dei protagonisti. La migrazione di dame e cavalieri dalla novella all'epistola amorosa porta l'illustratore a concentrarsi sui personaggi invece che sull'intreccio. In particolare, nell'*Epistola di Prasildo a Tisbina*

³⁰ Cfr. *La Historia de Hiroldo et Prasildo...*, s. l., s. d., c. A1v (1, 1).

³¹ Si veda M. M. Boiardo, *L'inamoramento de Orlando*, cit., vol. I, p. 421 (I, xiv, 10, 3-4), p. 487 (I, xvi, 60, 6-8) e pp. 501-504 (I, xvii, 30-37).

³² Si veda J. A. Cavallo, *Boiardo's "Orlando Innamorato". An Ethics of Desire*, London and Toronto, Fairleigh Dickinson University Press, 1993, pp. 62-70.

³³ Si veda R. Donnarumma, *Presenze boccacciane nell'"Orlando Innamorato"*, in "Rivista di letteratura italiana", X, 1992, pp. 513-583.

³⁴ Cfr. G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di V. Branca, Torino, Einaudi, 1980, vol. II, p. 1148 (X, 5).

³⁵ Si veda P. Michiele, *Il dispaccio di Venere. Epistole eroiche*, a cura di V. Traversi, Bari, Palomar, 2008, pp. 193-199 (XI).

un'incisione a tutta pagina mostra il giovane babilonese con il capo avvolto da un turbante mentre si appresta a scrivere la propria missiva all'amata.



Prasildo a Tisbina, in P. Michiel, *Il Dispaccio di Venere. Epistole Heroiche & Amorse*, Venezia, Guerigli, 1640

3. Conclusioni

Fino alla metà del Cinquecento la pittura murale italiana aveva prediletto fonti classiche (Ovidio, Virgilio, Livio, Plutarco, Claudiano), mentre le opere della letteratura volgare non avevano un peso preponderante. Da un lato gli affreschi cavallereschi medievali riflettono fonti letterarie molteplici e variegata, in un'affascinante pluralità di esiti

che non stabilisce un filone iconografico unitario.³⁶ Dall’altro, le opere delle Tre Corone erano frequentemente illustrate sulle pagine dei libri, manoscritti o a stampa, ma raramente trovavano spazio sulla tela o su pareti dipinte. Dante era fonte autorevole per la raffigurazione dell’aldilà negli affreschi dedicati al Giudizio Universale, che però naturalmente non avevano come obiettivo la rappresentazione di episodi della *Commedia*; novelle boccacciane di ambientazione aristocratica e soggetti allegorici tratti dallo stesso Boccaccio e da Petrarca illustravano oggetti di arte applicata, come cassoni e deschi da parto, inserendosi nella tradizione della pittura nuziale. In questo senso la pubblicazione dell’*Orlando furioso*, con il suo enorme successo di pubblico, segna una svolta insieme editoriale e artistica inaugurando un nuovo filone iconografico: le illustrazioni del *Furioso*, dall’esperimento ancora acerbo dello Zoppino fino agli esiti maturi sapientemente realizzati da Giolito e da altri editori,³⁷ avviano una fortuna figurativa di ampia portata. Su questo slancio le avventure ariostesche travalicheranno la pagina stampata per affacciarsi su palazzi, torri, castelli e piazze,³⁸ permettendo all’incompiuto *Inamoramento de Orlando* (fino ad allora marginalizzato in ambito figurativo e illustrato con generiche illustrazioni di battaglia o immagini riciclate da altri testi)³⁹ di

³⁶ Per una panoramica sui cicli pittorici cavallereschi si veda M. L. Meneghetti, *Storie al muro*, Torino, Einaudi, 2015.

³⁷ Si veda “*Tra mille carte vive ancora*”. *Ricezione del Furioso tra immagini e parole*, a cura di L. Bolzoni, S. Pezzini e G. Rizzarelli, Lucca, Pacini Fazzi, 2011 e C. A. Girotto, *Qualche appunto sulla ricezione dell’Orlando furioso: fortuna editoriale e figurativa, lettura e lettori*, in “Chroniques italiennes”, web 22, 1, 2012, all’indirizzo elettronico www.chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/Web22/Girotto.pdf

³⁸ Si veda F. Caneparo, *The Literary Canon and the Visual Arts: from the Three Crowns to Ariosto and Tasso*, in *Building the Canon through the Classics. Imitation and Variation in Renaissance Italy*, Editor E. Morra, Leiden – Boston, Brill, 2019, pp. 158-186.

³⁹ Si veda G. Rizzarelli, *Visioni imperfette. Le illustrazioni dell’Inamoramento de Orlando tra Pulci e Ariosto*, in *Galassia Ariosto. Il modello editoriale dell’“Orlando Furioso” dal libro illustrato al web*, a cura di L. Bolzoni, Roma, Donzelli, 2017, pp. 171-203; Ead., *All’ombra del “Furioso”. Alcuni episodi della (s)fortuna illustrativa*

giungere all'onore della rappresentazione murale negli anni Quaranta del Cinquecento. Recuperato prevalentemente in area emiliana, il poema del Boiardo è affrescato a Scandiano, forse a Sassuolo, e più tardi alla corte farnesiana di Parma, dove per la prima volta scene dell'*Inamoramento* e del *Furioso* sono raffigurate in sale contigue.

La poesia di Ariosto non ha solo dato vita a una larga produzione figurativa, ma è stata a sua volta ispirata da opere d'arte reali, che l'autore poteva avere visto a Ferrara e Mantova, oppure nei suoi numerosi viaggi diplomatici a Bologna, Firenze, Urbino, Roma, Milano e Venezia. Al contrario, la poesia di Boiardo non sembra trarre ispirazione da opere d'arte concrete: nell'*Inamoramento de Orlando* le descrizioni di oggetti, pitture e palazzi sono brani compositi, improntati a riferimenti intertestuali che mescolano fonti classiche e romanze attraverso codici strettamente verbali, spesso giocati sull'accumulazione fantastica. Non stupisce dunque che la limitata fortuna figurativa del poema visualizzi prevalentemente elementi preziosi tipici delle descrizioni letterarie e più insoliti in pittura: rami d'oro e colonne di cristallo.⁴⁰

dell'*"Inamoramento de Orlando"*, in *L'Italianistica oggi: ricerca e didattica*, Atti del XIX Congresso dell'ADI (Roma, 9-12 settembre 2015), a cura di B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon, Roma, ADI, 2017, pp. 2-27.

⁴⁰ Si veda V. Farinella, *Su Ludovico Ariosto e le arti: premesse figurative al "Furioso" 1516*, in *I voli dell'Ariosto*, Catalogo della mostra (Tivoli, 15 giugno – 30 ottobre 2016), a cura di M. Cogotti, V. Farinella, M. Preti, Milano, Officina libraria, 2016, pp. 41-61; Id., *Le arti figurative nell'"Inamoramento de Orlando": Boiardo prima di Ariosto*, in "Schifanoia", 54-55, 2018, 207-222; P. De Capitani, *Narrare per immagini: caratteristiche e funzioni della descrizione nell'"Inamoramento de Orlando"*, in "Cahiers d'Études Italiennes", 12, 2011, pp. 53-94.



TYLAR ANN COLLELUORI

**“IL PIÙ BEL FIOR”: INTERWEAVING GENRES IN
BOIARDO’S “ORLANDO INNAMORATO” AND
MODERATA FONTE’S “FLORIDORO”**

1. *Romance, epic, history*

The complex interplay between the romance and epic genres has been, and continues to be, the source of spirited debate in both Renaissance texts and modern critical scholarship. The boundaries between these two genres are blurry and permeable, with many works inhabiting the intersection between them. This blending of genres perhaps becomes most apparent in the Italian romance (or chivalric) epic, a tradition that has its beginnings in the late fifteenth century largely thanks to Matteo Maria Boiardo’s *Orlando Innamorato*. Among the subsequent works in this vein over the course of the following century is Moderata Fonte’s (pseudonym of Modesta Dal Pozzo) *Tredici canti del Floridoro* (1581), considered to be

the first sustained effort on the part of a woman writer to compose a Renaissance chivalric epic.¹

In the *Floridoro*, Moderata Fonte emulates and explicates Boiardo's multilayered integration of romance and epic. In addition to the innovative blending of both epic and romance *topoi*, she also replicates Boiardo's alternation of the narrative modes of epic and romance, which often (but not always) align with their respective *topoi*. On a third level, Moderata Fonte follows Boiardo in employing the technique of *entrelacement*, creating a complex relationship between the internal chronotopes of the individual episodes and the larger temporal structure of the poem in its entirety. In order to draw attention to her own interweaving of romance and epic, she refashions and connects two metapoetic motifs previously used for the same purpose in the *Innamorato*: the invocation of Venus and Mars, and the metaphor of picking a variety of flowers.

In addition to their parallel implementation of generic interweaving, Moderata Fonte and Boiardo also have analogous motivations in composing their chivalric epics: to pay homage to their respective patrons by constructing mythical dynastic genealogies that augment the political, cultural, and historical significance of these ruling families. Along with their use of romance and epic, Boiardo and Moderata Fonte employ history in the construction of these genealogies. It is in relation to the protracted timelines created by these dynastic genealogies that epic and romance

¹ See V. Finucci, *Moderata Fonte and the Genre of Women's Chivalric Romances*, in Moderata Fonte, *Floridoro: a Chivalric Romance*, With an Introduction by V. Finucci, Translated by J. Kisacky, Annotated by V. Finucci and J. Kisacky, Chicago, University of Chicago Press, 2006, pp. 1-33. Laura Terracina's *Discorso sopra il principio di tutti i canti di "Orlando Furioso"* (1549) consists more of a commentary on and a dialogue with Ludovico Ariosto's *Furioso* than a chivalric epic in its own right. Tullia d'Aragona's *Meschino, altramente detto il Guarino* (1560), while innovative in its own way, is a poetic adaptation based closely on a prose romance by Andrea da Barberino.

merge most cohesively in both of these poems, as the fictional dynastic couples (Ruggiero-Bradamante in the *Innamorato*, Floridoro-Celsidea and Risamante-the king of Cyprus in the *Floridoro*) bind the mythological past to the historical present. Moderata Fonte's implementation of history works in conjunction with her use of epic and romance: in the same way that she adapts Boiardo's metapoetic commentary on genre, Moderata Fonte duplicates and manipulates the historical episodes found in the *Innamorato* in order to further her own poetic mission.

2. *Gods and flowers in Boiardo*

The way in which the thematic content of the romance and epic genres is treated in both the *Innamorato* and the *Floridoro* has a profound effect on how the works are narratively structured. When switching between moments characterized as epic or romance based on the *topoi* they contain, Boiardo also employs the epic and romance narrative modes (which each have their own internal chronotope) in varying degrees to construct his narrative.² On the one hand, there are comprehensive descriptions of the jousts or larger-scale battles between the various armies (those of Charlemagne, Gradasso, Agricane, Sacripante, Marsilio and Agramante), whose goal-oriented linearity adheres to the epic genre. On the other, we have the various episodic romance adventures that recount the miscellaneous exploits of the wandering paladins and serve to insert a

² For more on the narrative modes of epic and romance, see T. Greene, *The Descent from Heaven*, New Haven (CT), Yale University Press, 1963; M. Praloran, "Maraviglioso artificio": *Tecniche narrative e rappresentative nell' "Orlando Innamorato"*, Lucca, Pacini Fazzi, 1990; S. Zatti, *The Quest for Epic: from Ariosto to Tasso*, Edited by D. Looney, translated by S. Hill, Toronto, University of Toronto Press, 2006.

cyclical, timeless romance temporality into the discursive world of the text.³

In addition to interchanging these episodes and their diverse internal chronotopes, Boiardo further complicates his narrative structure through the use of *entrelacement*. While there is a history of the main character completing more than one quest in medieval romance, these episodes are usually ordered in a consecutive, linear fashion, with the hero proceeding from one quest to another. Departing from this sequential structure, Boiardo instead allocates these adventures to multiple characters and chronologically intersperses them in an innovative way to impart a sense of diachronic as well as synchronic time. As a result, the protagonists are constantly going their separate ways, reuniting, appearing in multiple different locations and plotlines (such as the brothers Aquilante and Grifone, who seem to repeatedly end up ensnared in magical traps along with the other paladins), and encountering in a metaliterary way the characters from the stories that have been previously narrated to them (such as Prasildo and Iroldo, or Poliferno). These wayfaring journeys simultaneously play out against a larger, collective backdrop, whose progressive, epic linearity has the end goal of either the siege or defense of Christendom. Because of this *entrelacement*, the various lengthy descriptions of the jousts and the battles are intermittently delayed and disrupted by these seemingly unrelated individual adventures, and vice versa. Just as the oscillating timelines produced by the interchanging episodes of *entrelacement* work to create a balance between digression and unity in the *Innamorato*, so too does Boiardo's variation between the

³ For more on the chronotopes of these genres, see also P. Cook, *The Epic Chronotope from Ariosto to Spenser*, in "Annali d'Italianistica", 12, 1994, pp. 115-141; A. Fichter, *Poets Historical: Dynastic Epic in the Renaissance*, New Haven (CT), Yale University Press, 1982.

narrative modalities of epic and romance allow him to explore diverse spatio-temporal approaches while also establishing an equilibrium between them.

The first metapoetic motif that Boiardo employs to highlight this interplay of epic and romance distinguishes their subject matter by invoking a different source of inspiration for each. In the proem to the twelfth *canto* of Book II, Boiardo calls on Venus and Mars to aid him as he sings of his two central themes:

“Stela d’Amor che ’l terzo ciel governi,
 e tu, quinto splendor sì rubicondo
 che girando in dui anni e cerchi eterni
 d’ogni pigricia fai digiuno il mondo,
 venga da’ corpi vostri alti e superni
 gratia e vertute al mio cantar iocondo
 sì che l’influxo vostro hor mi vaglia
 poiché de Amore canto e di bataglia.”⁴

The two epithets that Boiardo employs to invoke Venus (“Stela d’Amor che ’l terzo ciel governi”) and Mars (“quinto splendor sì rubicondo”) are both references derived from literary sources that would have been familiar to his readers.⁵ Boiardo then connects this dual supplication of Venus and Mars to his romance and epic subject matter, ending the stanza with “Amore” alongside “bataglia”. Even though there is no explicit reference to their son Cupid, Boiardo’s allusion to Venus as the

⁴ M. M. Boiardo, *L’inamoramento de Orlando*, edizione critica a cura di A. Tissoni Benvenuti e C. Montagnani, introduzione e commento di A. Tissoni Benvenuti, Milano – Napoli, Ricciardi, 1999, vol. II, p. 1104 (II, xii, 1).

⁵ See M. M. Boiardo, *Orlando Innamorato*, A cura di R. Bruscaagli, Torino, Einaudi, 1995, vol. II, p. 730 (n. 1): Bruscaagli cites Giovanni Boccaccio’s *Teseida* as the source for this invocation. Dante also uses similar language to refer to the two planets and gods, in *Paradiso*, VIII, 1-3 (“Solea creder lo mondo in suo periclo / che la bella Ciprigna il folle amore / raggiasse, volta nel terzo epiciclo”) and XIV, 85-87 (“Ben m’accors’ io ch’io era più levato, / per l’affocato riso de la stella, / che mi pareva più roggio che l’usato”).

“Stela d’Amor” seems to recall the story of the love affair between Mars and Venus, and to suggest an intimate bond between the two genres that they represent, epic and romance. With this invocation, then, Boiardo is able to simultaneously emphasize the thematic variation within his work, while also dedicating space to the juxtaposition of his romance and epic subject matter.

In a second metapoetic moment, Boiardo connects these thematic shifts to his structural *variatio* through the metaphor of picking flowers. By using this analogy to characterize the structure of his narrative, Boiardo shows that he is cognizant of the fluctuation between diverse episodes, and configures these interchanges with intention. Not only do these shifts between episodes elongate the narrative and create suspense through digression, but they will also inevitably appeal to his readers’ varying tastes:

“Colti ho diversi fiori ala verdura,
 azuri e gialli e candidi e vermigli;
 facta ho di vaghe herbe una mistura,
 garofili e viole e rose e zigli:
 tràgassi avanti chi de odore ha cura,
 e ciò che più gli piace, quel se pigli:
 a cui dilecta el ziglio, a cui la rosa
 et a cui questa, a cui quel’altra cosa.

Però diversamente il mio verziero
 de amore e de battaglia ho già piantato;
 piace la guera alo animo più fiero,
 lo amore al cuor gentile e delicato.”⁶

In these two stanzas, Boiardo makes a connection between this “mistura” of floral species and the way that he alternates between themes of “amore” and “battaglia” throughout his work. This metaphor expands

⁶ M. M. Boiardo, *L’inamoramento de Orlando*, cit., vol. II, p. 1690 (III, v, 1;2, 1-4).

upon the dual invocation of Mars and Venus by creating a correlation between thematic content and narrative structure. Boiardo uses this metaphor of collecting an assortment of flowers to suggest that the inclusion of diverse *topoi* and thematic material also requires the juxtaposition of these episodes and their diverse internal narrative modes through *entrelacement*.

3. *Moderata Fonte: repurposed metapoetic motifs*

Even though Moderata Fonte's poem is significantly shorter than the *Innamorato* (with just thirteen *canti* to Boiardo's astounding sixty-nine), an analysis of the instances in which these same metapoetic motifs also appear in the *Floridoro* demonstrates that she nevertheless emulates Boiardo's use of *entrelacement* and *variatio* in the structure of her poem. Indeed, Moderata Fonte engages with these same two metaliterary devices in order to be even more explicit about the function of these interconnections between subject matter, narrative modality, and *entrelacement* that occur in her work. In the very first stanza of the *Floridoro*, she adapts Boiardo's reference to Mars and Venus in order to emphasize the interplay between romance and epic in her own text. In her opening lines, Moderata Fonte addresses a singular unspecified Muse, as opposed to invoking the gods directly:

“Scegli d'ornati e ben composti accenti
il più bel fior, leggiadra Musa, e canta
gli spogliati trofei, gli incendii spenti
dal tempo, ond' ancor Marte, e Amor si vanta.
Di' le battaglie rie, le fiamme ardenti,
ch'uscir dall'arme, e dalla face santa,
allor, che 'l fero dio gli altari avea,

e Ciprigna adorata era per dea.”⁷

Even though she does not mirror Boiardo’s direct supplication or his cosmological epithets, Moderata Fonte does include allusions to both Mars and Venus in this stanza alongside her Muse. In addition to these two gods, she also personifies Boiardo’s previous reference to “Amor”, who is now paired with Mars. This direct inclusion of the product of the consummated relationship between Venus and Mars further demonstrates a desire to highlight the reciprocity between epic and romance. This stanza also confirms that Moderata Fonte is aware of the related function of the two previously cited stanzas in the *Innamorato*, so much so that she creates an explicit connection between them. While Boiardo keeps his invocation to the gods separate from his metaphor of picking flowers, Moderata Fonte immediately imbricates these two metapoetic motifs in the opening stanza of the *Floridoro*. In the first two lines, just before her references to the gods, she implores her Muse in a line that subtly recalls Boiardo’s use of the floral metaphor and anticipates Moderata Fonte’s own implementation of it two *canti* later. Within the very first lines of her poem, then, Moderata Fonte already demonstrates a profound awareness of the effect that this generic interweaving has on the underlying narrative structure of the *Floridoro*.

Moderata Fonte reprises the Boiardan metaphor of picking flowers more explicitly at the beginning of the third *canto* of the *Floridoro*. She begins her proem of this canto with an elegy dedicated to the “gran virtù de cavallier passati”,⁸ and a reference to Risardo as an archetypal example of a

⁷ Moderata Fonte, *Tredici Canti del Floridoro*, a cura di V. Finucci, introduzione di V. Finucci, Modena, Mucchi, 1995, p. 3 (I, 1).

⁸ See *ibidem*, p. 44 (III, 1, 1). Boiardo also includes multiple proems dedicated to famous knights of the past.

“gentil guerrier”.⁹ After dwelling on this topic for eight stanzas, the narrator then notes a desire to shift the narrative attention back to Risamante:

“Ma perché son vari *i soggetti*, e *i versi*
vari, e *l’un l’altro il proseguir contende*,
tal io son, qual fanciul che di *diversi*
fiori formar bella ghirlanda intende,
che acciò del bel d’ognun possa valersi,
non sempre il *giglio*, o la *viola* prende,
ma or l’uno, or l’altro, e in *variar* colore
si serve alfin d’ogni suo *colto* fiore.”¹⁰

Reading this stanza with Boiardo’s proem in mind, we can see that Moderata Fonte is employing much of the same language, down to including two of the same flowers, the “giglio” and the “viola”. Whereas Boiardo’s description of his narrative variation suggests that readers choose among episodes depending on their personal tastes (“tràgassi avanti chi de odore ha cura, / e ciò che più gli piace, quel se pigli”),¹¹ Moderata Fonte seems instead to go a step further and use her imagery to more thoroughly illustrate the interaction between these two genres. Her addition of the framework of the “ghirlanda” takes this language of variation and difference (“vari”, “l’un l’altro”, “diversi”, “variar”) and binds it together into a single structure, one that is simultaneously heterogeneous and synergistic.

⁹ See *ibidem*, p. 46 (III, 7, 1).

¹⁰ *Ibidem*, p. 47 (III, 9). My emphasis. The use of “ghirlanda” foreshadows another metapoetic intervention in the thirteenth *canto*, in which Moderata Fonte refers to the composition of her work as weaving. With this metaphor, she creates an additional connection between her use of *entrelacement* and that of Ludovico Ariosto in the *Orlando furioso*, a topic that falls outside of the scope of this current study.

¹¹ M. M. Boiardo, *L’inamoramento de Orlando*, cit., vol. II, p. 1690 (III, v, 1, 5-6).

As we have seen in the previous citations, both Boiardo and Moderata Fonte make connections between Venus and Mars and the thematic content of the romance and epic genres, respectively. In the stanza where Boiardo employs his floral metaphor, he adds to this a second level of variation: that of narrative structure. He recognizes that this shifting between themes of “guera” and “Amore” also inherently necessitates the *entrelacement* of these episodes throughout his poem to satisfy his audience and maintain their attention. Moderata Fonte’s use of this same metaphor, however, emphasizes a third level of variation that is never commented on directly by Boiardo. In addition to theme and structure, it seems that Moderata Fonte is also explicitly recognizing that shifting between the two genres also requires a different type of poetry (“e i versi / vari”). In other words, inserting different generic *topoi* also necessitates the use of different narrative or poetic modalities. Therefore, within the first two lines of this stanza, she manages to augment Boiardo’s previous metapoetic commentary by parsing out the three levels of variation in which they both engage: thematic variation (“i soggetti”), differences in narrative modes (“i versi”), and *entrelacement* (“l’un l’altro il proseguir contende”).

While Moderata Fonte does not explicitly identify the themes of love and war alongside her floral metaphor (as Boiardo does), the narrative shift facilitated by this interjection confirms that she is referring to the interplay between romance and epic episodes. The *canto* starts with Risardo’s journey, before Moderata Fonte uses this metapoetic intervention to turn the attention back to Risamante. The choice to utilize her commentary on generic intertwining to facilitate this particular transition between storylines seems deliberate, as neither of these two episodes fits neatly into a romance-epic dichotomy. At the end of the previous *canto*, Risardo has just left Thrace to undertake a quest motivated by love, saving the beautiful

Raggidora. And yet, in the fourth *canto*, Risardo's fickleness makes him change course, diverting him from this romance quest to witness the larger, epic battle between Risamante's forces and those of her twin sister, Biondaura. After meeting Odoria, Risardo chooses instead to accompany her to Delphi, where they hear a prophecy about Risamante's battle with her sister before ultimately reaching Artemita to witness her triumph firsthand. In this prophecy, we also learn that one of the knights accompanying Risardo, the King of Cyprus, will eventually marry Risamante. Only at the end of the final *canto* does it become apparent that Risardo's capricious (romance) wanderings inevitably play a part in bringing about Risamante's marriage and the start of her genealogy. Instead of pursuing Risardo's storyline in the third *canto*, however, Moderata Fonte utilizes her narratorial interjection about the "ghirlanda" as an opportunity to shift the attention to Risamante, who is about to partake in her own first adventure: fighting a serpent that has emerged from the surrounding trees. Her adventure, much like that of Risardo, initially seems to operate within the bounds of a traditional romance trope. And yet, Risamante's defeat of the serpent directly leads to her encounter with the fairy, whose delivery of the first dynastic prophecy ties Risamante's progeny to the foundation of the Medici line. Instead of employing this metapoetic metaphor in a moment of clear transition between romance and epic episodes, Moderata Fonte uses it to highlight the way that these genres inextricably work together in service of one of the poem's larger goals: the dynastic legitimization of the patron.

4. *Historical reinterpretations*

When considering the positionality of the dynastic couples in both poems, between an epic past (with the inclusion of figures such as Ulysses, Hector's son Astyanax, and Alexander the Great in their lineages) and the

historical present, their movement through the fiction takes on a deeper meaning. As these characters maneuver through their various quests, jousts, and battles, the dynastic plot is the continuous, underlying force propelling them towards their eventual roles as genealogical predecessors to the respective patrons of each work. In Boiardo's case, the goal of these genealogies is to bolster the Este family of Ferrara during a time of political struggle (in particular, the war with Venice alluded to at the ending of Book II). For Moderata Fonte, it is to celebrate her patrons Francesco I de' Medici and Bianca Cappello, and especially the city of Venice in light of the ongoing wars with the Ottoman Empire. In the construction of their respective dynastic genealogies, both Boiardo and Moderata Fonte employ another genre: history. Following what Boiardo does for Ferrara, Moderata Fonte uses ekphrasis to insert the recent history of Venice into the timeline of the fiction, thus allowing it to become observed and imparted as a prefigured future. Just as she refashions Boiardo's metapoetic commentary to further illustrate her poetic mission, here she reframes the historical events used in the *Innamorato* to underscore her political objectives. In particular, historical details evoked by Boiardo to portray the Este family and Ferrara in a positive light are cited from a perspective that instead lionizes Venice, the birthplace of her own patron, Bianca Cappello.

In Book II of the *Innamorato*, Brandimarte and Fiordelisa gaze upon the walls of a courtyard inside Febosilla's palace. They observe four paintings that serve as a miniature history lesson, moving from a broader history of Italy to that of Ferrara and the Este family more specifically.¹² The first wall depicts the struggle between the northern Italian city-states and Frederick Barbarossa at the 1158 Battle of Cassano d'Adda, with

¹² See J. Cavallo, *The World Beyond Europe in the Romance Epics of Boiardo and Ariosto*, Toronto, University of Toronto Press, 2013, pp. 95-111 and pp. 211-234.

Ferrara at the forefront symbolized by a white eagle.¹³ The following three walls depict a progression of the feats of three Estense figures: the struggle between an unnamed Este hero and the tyrant Ezzelino III da Romano, an ally of Frederick II; the tensions between Niccolò d'Este and his various political enemies (notably Florence and Venice); and an encomium of Ercole d'Este. Boiardo is therefore able to utilize his ekphrasis to quite literally paint a picture of the Este family as a line of rulers who acted as a force against formidable foes throughout history, protecting Italy from both foreign and internal enemies and guarding the Christian faith against those who wanted to extinguish the Church's earthly power. By allowing Brandimarte and Fiordelisa to witness these historical scenes as prophecies of a distant future, Boiardo emphasizes the chronological continuity created by his dynastic genealogy, one that begins in mythological antiquity, continues with Ruggiero in the fictional timeline of the *Innamorato*, and finally extends to the present-day Italy of his own patrons. The ekphrasis' depiction of heroic Estense deeds therefore introduces historicity into the genealogical narrative, allowing the mythology, fiction, and history to mutually bolster one another.

This process becomes slightly more complicated in the *Floridoro*. Whereas Boiardo is writing for Ercole d'Este (and, by extension, his family and the city of Ferrara), Moderata Fonte must pay equal homage not only to both of her patrons, Francesco I de' Medici and Bianca Cappello, but also to their respective cities, Florence and Venice. On the one hand, it is possible for Moderata Fonte to fashion a genealogy of the Medici following the model that Boiardo uses for Ruggiero and the Este family: starting with the marriage of Risamante's daughter to Floridoro's son, she traces the

¹³ M. M. Boiardo, *L'inamoramento de Orlando*, cit., vol. II, pp. 1442-1443 (II, xxv, 44).

lineage of the Medici in a way that simultaneously serves as a brief history of their rise to power and subsequent oligarchical rule over Florence.¹⁴ Moderata Fonte cannot, however, follow this model for her second patron and fellow Venetian, Bianca Cappello. Due to the non-hereditary structure of Venice's dogeship, it is impossible to trace a lineage of Bianca's family that also aligns with the ruling of the Venetian Republic.¹⁵ Instead, Moderata Fonte mirrors her first genealogy with a history of Venice. This history, while similarly told through an ekphrasis, links Bianca not to a family, but to the very foundation of Venice itself.

In the ninth *canto* of the *Floridoro*, Silano and Clarido arrive on Itaca and meet Circetta, the daughter of Ulysses and Circe. She invites them inside the banquet hall of her palace, where the surrounding jewel-encrusted walls display reliefs sculpted by Circe herself. Circetta narrates the scenes, beginning with the founding of Venice and subsequently highlighting the city's key interventions in the macro-history of Italy. Within this extended ekphrasis, Moderata Fonte reconsiders the role of Venice in four historical episodes that correspond to those on the four walls of Febosilla's palace in the *Innamorato*. The first of these moments includes a reference to Venice's position against the forces of the Holy Roman Emperor:

“E non pur quei ma 'l re de' Siciliani
Fa con Venezia pace e si collega.
Ecco il Michael terzo ch'i Pisani
Vecchi nemici ad amicarsi piega.”¹⁶

¹⁴ See Moderata Fonte, *Tredici Canti del Floridoro*, cit., pp. 53-59 (III, 40-70).

¹⁵ See M. G. Stampino, *A Singular Venetian Epic*, in L. Marinella, *Enrico, or, Byzantium Conquered: A Heroic Poem*, Edited and Translated by M. G. Stampino, Chicago, University of Chicago Press, 2009, p. 3 (nn. 6-7).

¹⁶ Moderata Fonte, *Tredici Canti del Floridoro*, cit., p. 205 (XII, 50, 3-6).

These lines refer to the Greater Lombard League, in which Sicily and Venice became allies against Frederick Barbarossa under Doge Vitale II Michiel. The following stanza describes the naval battle in which Venice's fleet defeated the Emperor's forces, a victory that supposedly led to negotiations between Barbarossa and Pope Alexander III in Venice in 1177.¹⁷ Moderata Fonte links this event to one of Venice's most notable traditions: one of the pope's rewards for this victory, a golden ring, purportedly instituted the annual symbolic marriage between Venice and the sea.¹⁸ While Boiardo uses the first wall of his ekphrasis to give Ferrara a place of prominence in the victory over the Holy Roman Emperor and his allies in the 1158 Battle of Cassano d'Adda, Moderata Fonte instead recognizes the doges of Venice and their forces as playing a more direct role in the Emperor's ultimate concession in the decades that followed. Moderata Fonte, like Boiardo, also reserves space in her ekphrasis to condemn Ezzelino III da Romano, but she manages to do so while centering Venice. As part of the second wall in Febosilla's palace, Boiardo describes the tyrant's horrific act of setting fire to eleven thousand Padua citizens, and shows the Estense eagle defending the papacy while Ezzelino meets his eventual death in battle.¹⁹ In Moderata Fonte's version, however, Ezzelino is distinguished specifically as an enemy of Venice:

“Mirate un'altra impresa assai maggiore
 contra Ezzelin di Padua allor tiranno,
 del cui furoro fia d'Attila minore
 l'usata crudeltà, men grave il danno
 [...]

¹⁷ Ibidem (XII, 51).

¹⁸ For the historical context of these stanzas, see M. Fonte, *Floridoro: A Chivalric Romance*, cit., pp. 352-353 (nn. 29-31)

¹⁹ M. M. Boiardo, *L'inamoramento de Orlando*, cit., vol. II, pp. 1445-1446 (II, xxv, 48-49). For more on this historical context, see also J. Cavallo, *The World beyond Europe in the Romance Epics of Boiardo and Ariosto*, cit., pp. 220-221.

E Padoa, sciolta da sì grave incarco,
respirar sotto il protettor San Marco.”²⁰

By describing Ezzelino’s cruelty as overshadowing even that of Attila (whose invasions, according to the myth of Venice, caused the migrations that led to the foundation of the city), Moderata Fonte places him among the ranks of definitively Venetian enemies. She also portrays Venice as the protector of Padua, omitting any reference to Ferrara’s role in the defeat of Ezzelino and the Emperor’s forces. In his third ekphrastic episode, Boiardo highlights Venice as an enemy of Niccolò d’Este (1383-1441), while Moderata Fonte instead references a positive juncture in the relationship between the two cities: just a few years prior, Ferrara was an ally of Venice in the war against Genoa and Padua (1377-1380).²¹ Lastly, Boiardo’s panegyric to Ercole d’Este on the fourth and final palace wall loses some luster when read alongside Moderata Fonte’s history, as she does not hesitate to remind her readers that Venice played a direct role in supporting the duke of Ferrara himself against a usurper in 1476: “Ecco poi che per lor fia stabilito / nel suo ducato il buon Ercol da Este”.²²

Including an allusion to a moment in which Ferrara (and, more specifically, Ercole d’Este) is indebted to Venice, Moderata Fonte makes a bold statement regarding Venetian-Ferrarese relations (perhaps in response to Boiardo’s anti-Venetian sentiment at the end of Book II). By citing the same figures and conflicts that Boiardo centers in his ekphrasis from a new perspective, she reframes and amplifies Venice’s role in Italian history. In conjunction with the dynastic genealogies, this historical reinterpretation also allows Moderata Fonte to situate her characters and her patrons in

²⁰ Moderata Fonte, *Tredici canti del Floridoro*, cit., pp. 206-207 (XII, 58, 1-4 and 59, 7-8).

²¹ See *ibidem*, p. 209 (XII, 69).

²² *Ibidem*, p. 210 (XII, 75).

chronological, geographical, and literary proximity to Boiardo's own work in the chivalric epic tradition.

Through an examination of the ways in which the complex relationship between romance and epic is utilized and commented on in the *Innamorato* and the *Floridoro*, it becomes clear that both Boiardo and Moderata Fonte construct their respective works on a foundation of interchange and interdependence between the two genres. Moderata Fonte's appropriation and manipulation of Boiardo's metapoetic commentary on this generic interaction demonstrates her awareness that this interplay extends beyond a simple inclusion of diverse subject matter and permeates the narrative structure of their respective works. In conjunction with Moderata Fonte's selected citation of Boiardo's historical ekphrases, these considerations of generic interplay can also open up new discussions about how both authors utilize these genres in the creation of their respective dynastic genealogies. Indeed, the Italian Renaissance chivalric epic may be understood not only as a genre that simultaneously includes various features from both epic and romance in the same narrative, but as a genre that specifically utilizes the permeable boundaries between the two genres as a space in which to construct a mythic dynastic genealogy, one that connects their fictions to the historical present and imparts on their literature a larger political and historical significance.



JO ANN CAVALLO

**BOIARDO'S EASTERN PROTAGONISTS
IN GIUSTO LODICO'S "STORIA DEI PALADINI DI
FRANCIA"**

“The words and voices are from the past.
But to quote is not only to see them as
before and beyond, but to bring them to
the present and take them to yourself.”
Ruth Finnegan, *Why Do We Quote?*

In refashioning the pillars of Italian medieval and Renaissance chivalric poetry in his prose compilation *Storia dei paladini di Francia cominciando da Milone conte d'Anglante sino alla morte di Rinaldo*, Giusto Lodico engaged with his sources in a manner that ranged from direct citation of words and phrases, on the one hand, to the insertion of newly invented narrative material, on the other. This essay focuses on one aspect of this adaptative process – Lodico's presentation of three Eastern protagonists invented by Matteo Maria Boiardo – in order to gain some insight into how this mid-nineteenth-century Sicilian writer used both quotation and creative elaboration to convey a particular world view to his readers. The *Orlando Innamorato* offers an apt test case because of its

multifaceted depiction of both traditional and newly minted characters originating beyond the borders of Western Europe.¹ In seeking to tease out the underlying attitudes behind Lodico's direct citation and original development of Boiardo's Asian characters, this comparative analysis focuses primarily on questions of gender (Angelica), and genre (Gradasso), as well as genealogy and geography (Marfisa).

An initial issue to address is which edition of Boiardo's poem use in the comparison. Francesco Berni's *rifacimento* was still printed regularly throughout the nineteenth century, but Antonio Panizzi's famous London edition of 1830-1831 was followed by editions published in Lipsia (1833) and Venice (1842).² Although the text of the *Storia dei paladini* closely follows Berni's *rifacimento*, Lodico may have also consulted an edition not reworked by the Florentine poet. For the purpose of this essay I have opted to provide quotations from an early nineteenth-century edition of Berni's *rifacimento* as well as Panizzi's edition. My analysis will thus also draw attention to some of Berni's earlier interventions when relevant.

1. *Giusto Lodico*

Lo Dico's refashioning of the *ottava rima* verses of the *Orlando Innamorato* and other chivalric texts into modern prose recalls the prolific fifteenth-century Florentine Andrea da Barberino and anticipates the twentieth-century authors Gianni Celati and Italo Calvino who creatively adapted the *Orlando Innamorato* and *Orlando Furioso*, respectively. First

¹ See J. Cavallo, *The World beyond Europe in the Romance Epics of Boiardo and Ariosto*, Toronto, University of Toronto Press, 2013.

² See N. Harris, *Bibliografia dell' "Orlando innamorato"*, Modena, Panini, 1988, vol. I, pp. 255-266 and pp. 283-287.

published between 1858 and 1860, the work was an immediate success.³ Its popularity led to an extended version by Giuseppe Leggio with the revised title *Storia dei paladini di Francia cominciando da Re Pipino fino alla morte di Rinaldo*, first published in 1895-1896 and frequently reprinted in the following decades.⁴ Sicilian puppeteers universally adopted the *Storia dei paladini* as the principal source of their repertory, and copies of the text also circulated in both northern Italy and the Americas.⁵

In contrast to its unparalleled status in Sicilian popular culture, the *Storia dei paladini* was virtually ignored in academic circles since its inception. The folklorist Giuseppe Pitrè, while acknowledging its appeal among the masses, quipped that a man of learning would need the patience of Job to get through it:

“Io non so chi degli uomini di lettere in Sicilia abbia mai svolto questi quattro volumi per la semplice curiosità, almeno, di vedere il filo della storia e i libri dei quali giovossi il compilatore: nè di ciò oso farne colpa a nessuno, perché ci vuole una gran pazienza, una pazienza veramente giobbica, per leggere tante migliaia di fitte pagine di quest'uomo, illustre presso i leggicchiatori d'un libro solo, ma punto conosciuto dai dotti, coi quali egli non ebbe mai da far nulla.”⁶

³ See G. Lodico, *Storia dei paladini di Francia cominciando da Milone conte d'Anglante sino alla morte di Rinaldo*, Palermo, Gaudiano, 1858-1860, 4 voll. Very few copies are extant worldwide of this first edition, which I was able to consult thanks to Rosario Perricone, director of the Museo internazionale delle marionette Antonio Pasqualino, and to the Biblioteca Comunale di Palermo. All citations are from this edition.

⁴ See G. Lodico, *Storia dei paladini di Francia cominciando da Re Pipino fino alla morte di Rinaldo*, a cura di e con aggiunte di G. Leggio, Palermo, Giuseppe Leggio, 1895-1896, 3 voll..

⁵ See J. Cavallo, *La Bibbia dei pupari nella terra del Maggio: “La Storia dei Paladini di Francia” ed altre edizioni cavalleresche popolari siciliane nella tradizione maggistica toscano-emiliana*, in “Il Cantastorie”, 43, s. III, 68, 100, gennaio-giugno 2005, pp. 53-55.

⁶ G. Pitrè, *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, Catania, Clio, n.d., vol. I, p. 186 (originally published as Id., *La letteratura cavalleresca popolare in Sicilia*, in “Romania”, XIII, 1884, pp. 315-398). Pitrè went on to acknowledge that he had undertaken the massive task of reading the work.

It is only more recently that a small number of scholars of Sicilian puppet theater have given serious attention to the *Storia dei paladini*, not only identifying its many medieval and Renaissance sources and pointing out storylines that appear to have been invented by Lodico himself, but also more closely examining instances of creative elaboration and charting the text's overall impact on Sicilian popular culture.⁷

We may gain an initial sense of Lodico's *forma mentis* in the two-page prologue that encapsulates his aims, the only extant document in which he speaks directly to his readers. He begins by asserting his didactic motivations: the majority of the stories are intended "pel sostegno della cattolica Chiesa" and to fashion "un cuore veramente morale, e religioso". Yet the division that Lodico then goes on to delineate is not that between Christians and "Infedeli", "pagani" or "Saraceni" (as the non-Christians are interchangeably called), but rather between "l'orgoglio, e la superbia" on the one hand and humility on the other. After warning us that we shall see characters "all'apice della potenza" who fall "negli abissi", Lodico references the Gospel in providing the moral dictum that "l'umile sarà esaltato, e chi si esalta sarà umiliato". He then explains that he is following "un'ordine logico progressivo" in uniting stories that have been passed down for centuries, including by contemporary storytellers who, however, have only a vague notion of the entire cycle. Acknowledging that he has privileged verisimilitude over poetic flourish, Lodico humbly positions himself as a mediator of "debole ingegno" who, eschewing elegant speech and metaphors, aims to entertain those who would like to hear enjoyable stories and whose minds have not been equipped to approach the "libri de'

⁷ See A. Pasqualino, *L'opera dei pupi*, cit., pp. 66-68; Id., *Il repertorio epico dell'opera dei pupi*, in "Uomo e cultura", II, 1969, pp. 59-106; Id., *Rerum palatinorum fragmenta*, a cura di A. Napoli, Palermo, Edizioni Museo Pasqualino, 2018; A. Carocci, *Il poema che cammina: La letteratura cavalleresca nell'opera dei pupi*, Palermo, Edizioni Museo Pasqualino, 2019, pp. 29-64.

dotti” directly.⁸ Thus an initial focus on religious creed is immediately superseded by distinctions regarding both moral character and social status along a symbolically vertical axis. In both cases, the lowly is given greater value: humility is praised in opposition to pride and the unlearned populace is the intended recipient of Lodico’s literary efforts.

2. *Strangers in Paris*

It is unlikely that Lodico’s nineteenth-century working-class readers had any more direct contact with the inhabitants of far Eastern lands than Boiardo’s fifteenth-century courtly audience, but that does not mean that either constituency would have lacked interest in the world beyond their homeland. Prior to Angelica of Cathay’s emergence on the Parisian scene, Boiardo describes the preparations for an international joust proclaimed by Charlemagne. Whereas the *Innamorato*’s narrator imagines he is addressing an aristocratic elite gathered around him, Lodico inserts a crowd of common people into the fictional account and imagines the festivities from their point of view. In so doing, he underscores the active role of “il popolo” as onlookers several times in the space of a single sentence (“vago di mirare”, “quanto più osservava”, “vedeva”, “sene vedeano”, “la vista”, “guardavano”).⁹ This narrative variation will allow Lodico to elaborate on Boiardo’s original as he records the reaction of the local inhabitants to the foreign visitors in the streets.

The attention of Boiardo’s narrator is drawn to the paramounted steeds decked with remarkable trappings as well as gold and other jewels:

⁸ G. Lodico, *Storia dei paladini di Francia cominciando da Milone conte d’Anglante sino alla morte di Rinaldo*, cit., 1858, vol. I, n. p.

⁹ *Ibidem*, 1859, vol. III, p. 9 (VII, 1).

“ [...] i gran destrier con paramenti,
con *foggie disusate, altere e strane*;
e *d'oro, e gioie tanti adornamenti*”;

“ [...] corsier con paramenti,
con *fogge nuove peregrine e strane*;
d'oro e di gioje tanti addobbamenti”.¹⁰

Lodico likewise remarks on the elaborately adorned horses – indeed almost verbatim – but he reduces Boiardo’s (and Berni’s) triple adjectives to a single one underscoring their novelty rather than their exoticism: “mille e mille cavalli [...] di *nuove fogge* vestiti [...] taluni [...] anche *d'oro e di gioie adorne*”.¹¹ At the same time, he adds a detail missing in both Boiardo’s original and Berni’s *rifacimento*. The onlookers’ attention is drawn first of all to “i diversi costumi” worn by the foreigners. The people’s excited observation of the foreign visitors gives Lodico the occasion to convey their state of mind not as fear or distrust, but rather as increasing curiosity: “Il popolo vago di mirare [...] andava di qua e di là girovagando, e quanto più osservava quegli stranieri, tanto più la curiosità gli destava”.¹² This envisioning of a wide-eyed crowd actively seeking to learn more about whatever is new and coming from afar fits well with Lodico’s tendency to convey more information about Boiardo’s Eastern protagonists than was provided in the original poem.

In this opening scene, the sheer exceptionality of the spectacle leads both authors to turn to the impossibility topos. Yet whereas for Boiardo the vision was beyond what anyone’s voice could describe (“Che no’l potrian

¹⁰ M. M. Boiardo, *Orlando innamorato*, in “*Orlando Innamorato*” di Boiardo – “*Orlando furioso*” di Ariosto, with an essay on the romantic narrative poetry of the Italians, Memoirs and Notes by A. Panizzi, London, William Pickering, 1830, vol. II, p. 4 (I, i, 11, 3-5); *Orlando Innamorato di Matteo M. Boiardo rifatto da Francesco Berni*, Società tipografica de’ Classici Italiani, 1806, vol. I, p. 6 (I, 14, 3-5). My emphasis.

¹¹ G. Lodico, *Storia dei paladini di Francia cominciando da Milone conte d’Anglante sino alla morte di Rinaldo*, cit., vol. III, p. 9 (VII, 1). My emphasis.

¹² *Ibidem*.

contar le voci umane”, “Che non bastano a dirli voci umane”),¹³ Lodico maintains instead that the sight was too much for the people’s eyes to take in (“da abbagliare la vista”).¹⁴ The encounter with representatives from foreign and luxuriant cultures is thus not only intensely relished, but also potentially overwhelming. Even more so than in the original poem, then, this festive moment anticipates the appearance of a stupifying princess from the Far East who astounds all the men present in Charlemagne’s banquet hall.

3. *Angelica*

Angelica of Cathay’s arrival in Paris is one of the most iconic moments in Italian literary history – quoted and imitated in subsequent fiction, not only via the character of Armida in Torquato Tasso’s epic *Gerusalemme Liberata*, but also, spilling over into the historical novel, via the Angelica-characters in Tomasi di Lampedusa’s *Il Gattopardo* and, most recently, Salman Rushdie’s *The Enchantress of Florence*. The scene also remains one of the most frequently staged episodes in Sicilian puppet theater today. Although the *Storia dei paladini*’s rendition of Angelica’s appearance closely follows the *Innamorato* precedent, Lodico nonetheless also refashions the princess’s initial actions and interactions in meaningful ways.

First of all, in line with his attentiveness toward the more humble classes shown in his prologue and description of the local population in the streets, Lodico makes a point to state that among those who arrived in Paris

¹³ M. M. Boiardo, *Orlando innamorato*, cit., 1830, vol. II, p. 4 (I, i, 11, 6); *Orlando Innamorato di Matteo M. Bojardo rifatto da Francesco Berni*, cit., vol. I, p. 6 (I, 14, 6).

¹⁴ G. Lodico, *Storia dei paladini di Francia cominciando da Milone conte d’Anglante sino alla morte di Rinaldo*, cit., vol. III, p. 9 (VII, 1).

for the joust were not only non-Christian foreigners, as in the *Innamorato*, but also the lowest-ranking castellans: “non trascurarono a venire sin’anco i più infimi castellani, oltre di molti signori di pagania”.¹⁵ He then makes sure that both categories of outsiders are acknowledged in the context of Angelica’s proposed joust. Whereas Angelica’s original challenge to all males presentis expressed through the conventional binary opposition of Christian and Saracen (“Pagano, o Battezzato”, “cristiano o saracino”),¹⁶ Lodico’s Angelica expresses eligibility through the general categories of status and faith: “di qualunque grado sia e di qualunque fede”.¹⁷ Her invitation thus transcends not only religious creed but social class as well.

Another area in which Lodico intervenes in the narrative is to provide a new motivation for Galafrone’s plan to capture all those present at Charlemagne’s court. Although Boiardo offers no specific explanation as to why the ruler of Cathay is so keen to imprison knights from across the globe that he sends his two beloved children on this mission, Berni hints at Galafrone’s desire to showcase his victory as a motivating factor: “E de le spoglie loro orni il suo regno. / Quest’è di Galafron tutto il disegno”.¹⁸ Lodico, therefore, could have simply followed suit, especially since the prologue maintains that his work condemns the vice of hubris. Instead, he devises a concrete incentive for the Cathayan sovereign, imagining that he wants to take revenge on the Christians for having killed so many of his men in a previous war: “nemicissimo dei cristiani, da molto tempo ha nudrito in cuore un’antica vendetta per molti suoi congiunti uccisi nella

¹⁵ Ibidem, pp. 8-9 (VII, 1).

¹⁶ M. M. Boiardo, *Orlando innamorato*, cit., 1830, vol. II, p. 8 (I, i, 27, 5); *Orlando Innamorato di Matteo M. Bojardo rifatto da Francesco Berni*, cit., vol. I, p. 10 (I, 30, 5).

¹⁷ G. Lodico, *Storia dei paladini di Francia cominciando da Milone conte d’Anglante sino alla morte di Rinaldo*, cit., vol. III, p. 11 (VII, 1).

¹⁸ *Orlando Innamorato di Matteo M. Bojardo rifatto da Francesco Berni*, cit., vol. I, p. 14 (I, 46, 7-8).

guerra di Mambrino".¹⁹ Since Mambrino's earlier invasion of France was itself a response to Rinaldo's having killed his brothers, Lodico thereby brings to the fore the potentially unending nature of revenge. This motive, moreover, connects Boiardo's new Eastern characters to an earlier storyline from another source,²⁰ supplies Galafrone with a credible motivation to make his current action more plausible, and provides an epic background for the romance features of Angelica's unexpected appearance and challenge.

The principal area in which Lodico introduces meaningful variation, however, concerns gender roles. Boiardo underscores Angelica's agency right from the opening canto when she enters Charlemagne's royal hall proposing a joust with her brother and offering herself as the prize. Lodico tempers Angelica's self-reliance while bolstering the protective status of her male sibling. The first hint of this process is the use of two new verbs in the description of Angelica's entrance:

“Però che in capo de la sala bella,
quattro giganti grandissimi e fieri
intrarno, e lor nel mezzo una donzella,
ch'era *seguita* da un sol cavalieri”;

“Però che in capo de la sala bella
quattro giganti ognun piu grande e fiero
entraro, e loro in mezzo una donzella
accompagnata d'un sol cavaliere”;

“ [...] giunsero nella sala quattro terribili giganti che in mezzo *teneano* una donzella *scortata* da un solo cavaliere.”²¹

¹⁹ G. Lodico, *Storia dei paladini di Francia cominciando da Milone conte d'Anglante sino alla morte di Rinaldo*, cit., vol. III, p. 12 (VII, 1).

²⁰ See *I cantari di Rinaldo da Monte Albano*, a cura di E. Melli, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1973.

²¹ M. M. Boiardo, *Orlando innamorato*, cit., 1830, vol. II, p. 6 (I, i, 21, 1-4); *Orlando Innamorato di Matteo M. Boiardo rifatto da Francesco Berni*, cit., vol. I, p. 9 (I, 24, 1-4); G. Lodico, *Storia dei paladini di Francia cominciando da Milone conte d'Anglante sino alla morte di Rinaldo*, cit., vol. III, p. 10 (VII, 1). My emphasis.

The use of “scortata” rather than “seguita” or “accompagnata” gives greater agency to Angelica’s brother, while the addition of the verb “teneano” (predicate of the “giganti” who thereby become the subject of the clause) suggests the giants’ power over Angelica’s position. This subtle shift in control will become more apparent as events unfold.

When we come to learn of Galafrone’s plan to capture the knights, both Boiardo and Berni underscore Angelica as the key to her father’s success:

“Ma sopra tutto Angelica polita,
volsè, che seco in compagnia n’andasse;
perchè quel viso, che ad amar invita,
tutti i Baroni a la giostra tirasse,
e poi che per incanto a la finita,
ogni preso Barone a lui portasse”;

“Ma non si fida tanto in cosa alcuna,
quanto in quella beltà ch’al mondo è una.

Per compagnia gli ha dato la sorella
acciò che col bel viso e modi accorti
conduca i paladini armati in sella
dietro a se in campo innamorati e morti.”²²

Lodico, by contrast, diminishes Angelica’s importance with respect to her father and brother in two ways. First, prior to mentioning Angelica’s role, he alludes to a new Arthurian-like episode of his own devising in which Galafrone acquired the magical weapons of the lance and ring after his exceptionally valorous son Argalia came of age. According to Lodico, the Cathayan king obtained the lance by disarming a statue erected in a cave three centuries before, at the same time securing the ring which had

²² M. M. Boiardo, *Orlando innamorato*, cit., 1830, vol.II, p. 11 (I, i, 40, 1-6); *Orlando Innamorato di Matteo M. Bojardo rifatto da Francesco Berni*, cit., vol. I, p. 14 (I, 45, 7-8 e 46, 1-4).

been placed on the statue by the wizard Atlante. While this additional background information aligns with Lodico's tendency to furnish explanations to make the plot more comprehensive and believable for his curious readers, it also diminishes Angelica's upcoming role by first drawing the reader's attention to Galafrone and Argalia. Second, when Lodico does turn to the princess, he embeds the mention of her in a sentence focused primarily on Galafrone's handing down of the magic objects to his son. As a result, Angelica's attractive face is treated as an additional weapon rather than as the uppermost factor in the king's strategy:

“Or Galafrone tutto ha donato al giovane Argalia con animo di spedirlo in questa terra, e dopo averlo ben armato gli diede in compagnia la sorella acciò con quel vago e singolare sembiante potesse condurre i paladini al suo valore per indi mandarli nelle Indie al padre.”²³

Lodico's reduction of Angelica's role with respect to her male relatives becomes even more sustained in the following episode of the attempted rape, following a precedent set by Berni. In Boiardo's original, Malagise seeks out Angelica with the intention of killing her on the spot after having foreseen the danger of Charlemagne's death and the Frankish court's demise. Finding her asleep, however, he is so overwhelmed by her beauty that he forgets his mission and plans to assault her sexually. Although he uses magic intended to place the giants and maiden into a deep sleep, thanks to the spell-breaking ring Angelica wakes up when the wizard attempts to embrace her and acts quickly to restrain him (“Tenialo stretto in braccio tutta fiata”). By contrast, Argalia is comically presented as bumbling and slow-witted: “Argalia sonnacchioso si sveglione, / e

²³ G. Lodico, *Storia dei paladini di Francia cominciando da Milone conte d'Anglante sino alla morte di Rinaldo*, cit., vol. III, p. 12 (VII, 1).

disarmato uscì del padiglione”.²⁴ The sleepy and unarmed knight first delays approaching them out of despair and subsequently starts beating Malagise with a club while yelling about his sister’s honor rather than engaging in effective action. Angelica, on the other hand, remains focused and instructs her brother to adopt a more efficient strategy:

“Subitamente che egli ebbe veduto
con la sorella quel cristian gradito,
per novità gli fu il cor sì caduto,
che non fu d’appressarsi a loro ardito;
ma poi che alquanto in sè fu rivenuto,
con un troncon di pin l’ebbe assalito,
gridando: ‘tu sei morto traditore,
che a mia sorella fai tal disonore.’

Essa gridava ‘Legalo, germano,
pria ch’io lo lasci, che egli è negromante’.”²⁵

Berni’s *rifacimento* already provides a precedent for Lodico to refashion the episode by rehabilitating Argalia at the expense of Angelica’s resourcefulness. Rather than call for her brother, the maiden simply screams in fear. At the sound of her cries Argalia awakens and rushes to the tent. The fact that he is unarmed has nothing to do with his sleepiness, no longer mentioned, but rather conveys the speediness with which he comes to his sister’s aid:

“E al grido si sveglia l’Argalia:
salta del padiglion senz’armadura,
e verso *la sorella sua* s’invía:
vedela *in braccio al cavaliere stretta*,
e vagli addosso pien d’ira e di fretta.”²⁶

²⁴ M. M. Boiardo, *Orlando innamorato*, cit., 1830, vol. II, p. 13 (I, i, 47, 6-8).

²⁵ *Ibidem* (I, i, 48 e 49, 1-2).

²⁶ *Orlando Innamorato di Matteo M. Bojardo rifatto da Francesco Berni*, cit., vol. I, p. 16 (I, 54, 4-8).

Presenting the struggle between Angelica and Malagigi from Argalia's perspective, not only does Berni imagine that the brother arrives without delay but now it is the maiden who is grasped tightly by the "cavaliero." Nonetheless, at least for the sake of narrative consistency, it was necessary for Angelica to be the one pinning down Malagigi in order for Argalia to be able to tie him up. Therefore, without any explanation as to how the switch came about, Berni goes on to note that Angelica "teneva quel cristiano / che gli duol d'esser stato sì arrogante".²⁷

Lodico paraphrases Berni's assertion that Argalia acted swiftly and likewise depicts Angelica as a damsel in distress held by the "cavaliero": "Argalia quantunque lungi da quel luogo, corse senz'armi, e scorgendo quel cavaliere che teneva stretta la sorella diede di piglio ad un bastone e gridando si pose a percuoter Malagigi". He follows Berni, moreover, in making the switch without explanation: "Angelica intanto pregò il fratello che legasse subito colui, mentre essa lo teneva stretto fra le braccia". In keeping with his penchant for narrative detail, Lodico also adds that "Malagigi faceva forza per sfuggire dalle mani di Angelica; però costei lo teneva in modo stretto che la forza di Sansone sarebbe stata vana".²⁸ Perhaps overcompensating for Malagigi's earlier alleged hold on the damsel, these additions restore – albeit belatedly and temporarily – the maiden's prominence in the episode.

In the *Innamorato*, Angelica continues to act with quickness and confidence. After ordering her brother to tie up the wizard, she confiscates the latter's book of spells, conjures up his demons, and then authoritatively commands them to transport him to Cathay with a message to her father that she is the one responsible for his capture:

²⁷ Ibidem, p. 17 (I, i, 56, 5-6).

²⁸ G. Lodico, *Storia dei paladini di Francia cominciando da Milone conte d'Anglante sino alla morte di Rinaldo*, cit., vol. III, p. 14 (VII, 2).

“Da la mia parte ce lo presentiate,
che di sua presa io son stata cagione:
dicendo a lui, che poi che questo è preso,
tutti gli altri Baron non curo un ceso.”²⁹

Thus the maiden not only remains in complete control, but also wants her father to know about it. In this instance Berni follows suit in highlighting Angelica’s agency through her actions and instructions to the demons:

“E da mia parte a lui lo presentiate:
dite ch’ il presi, e son d’ opinione
ch’ ormai con queste genti battezzate
far non bisognerà lunga quistione.
Io sol aveva paura di questo;
or ch’ egli è preso, stimo poco il resto.”³⁰

Lodico, however, shifts some of the merit even here from Angelica to her brother. He first slows down the action, claiming that Argalia’s encouragement was necessary for Angelica to continue summoning the demons (“quella incoraggiata dal fratello proseguì a scongiurare”); he then implies Angelica’s fear by depicting her voice as trembling (“con tremante voce”).³¹ When the maiden begins to speak, her original words to the demons in the first person singular (“io voglio che portiate”, “io vo’ che voi portiate”)³² disappear and are replaced by the simple imperative (“prendete”). Moreover, whereas Boiardo’s Angelica not only takes credit for the wizard’s capture but also asserts the magnitude of her achievement

²⁹ M. M. Boiardo, *Orlando innamorato*, cit., 1830, vol. II, p.14 (I, i, 52, 5-8).

³⁰ *Orlando Innamorato di Matteo M. Bojardo rifatto da Francesco Berni*, cit., vol. I, p. 18 (I, 59, 3-8).

³¹ G. Lodico, *Storia dei paladini di Francia cominciando da Milone conte d’Anglante sino alla morte di Rinaldo*, cit., vol. III, p. 14 (VII, 2).

³² M. M. Boiardo, *Orlando innamorato*, cit., 1830, vol. II, p. 14 (I, i, 52, 1); *Orlando Innamorato di Matteo M. Bojardo rifatto da Francesco Berni*, cit., vol. I, p.18 (I, 59, 1).

for Galafrone's entire enterprise, Lodico's maiden is, on the contrary, self-effacing. She omits stating her role in the capture, and her prognosis of the situation replaces the first-person singular with a plural verb that implicitly includes her brother ("stimiamo lieve impresa superare gli altri").³³

Lodico's Argalia continues to steal the limelight from Angelica in the aftermath of the averted crisis. In Boiardo's original and Berni's *rifacimento*, it is Angelica who subsequently awakens the giants with Malagise's book. In the *Storia dei paladini*, however, it is Argalia who awakens the giants with the spell-breaking ring that in the meantime he has inexplicably reappropriated.³⁴ Nevertheless, at the very end of the episode, the awakened giants apparently hear a version of events that corresponds more closely to Angelica's role in Boiardo's original than to either Berni's or Lodico's own refashioning. In recording the giants' reaction, Boiardo and Berni had simply noted their awe at the danger averted ("Ogn'uom stringe la bocca ed alza il ciglio, / forte ammirando il passato periglio", "Maravigliati, anzi attoniti stanno / Come quei che del fatto nulla sanno").³⁵ Lodico, while not specifying exactly who debriefs the giants, points out that their amazement is due specifically to their learning what Angelica had accomplished: "come poterono udire quanto Angelica avea fatto rimasero stupefatti".³⁶ Thus, despite giving Argalia a greater role than even Berni did while relating the action, in the end Lodico appears to

³³ G. Lodico, *Storia dei paladini di Francia cominciando da Milone conte d'Anglante sino alla morte di Rinaldo*, cit., vol. III, p. 14 (VII, 2).

³⁴ See M. M. Boiardo, *Orlando innamorato*, cit., 1830, vol. II, p. 14 (I, i, 53, 5-6); *Orlando Innamorato di Matteo M. Bojardo rifatto da Francesco Berni*, cit., vol. I, p. 18 (I, 60, 5-6); G. Lodico, *Storia dei paladini di Francia cominciando da Milone conte d'Anglante sino alla morte di Rinaldo*, cit., vol. III, p. 14 (VII, 2).

³⁵ M. M. Boiardo, *Orlando innamorato*, cit., 1830, vol. II, p. 14 (I, i, 53, 7-8); *Orlando Innamorato di Matteo M. Bojardo rifatto da Francesco Berni*, cit., vol. I, p. 18 (I, 60, 7-8).

³⁶ G. Lodico, *Storia dei paladini di Francia cominciando da Milone conte d'Anglante sino alla morte di Rinaldo*, cit., vol. III, p. 14 (VII, 2).

overcompensate for a second time by making Angelica the undisputed champion, even if it contradicts his own account of events.

Whereas part of the difference between Boiardo and Lodico can be attributed to Berni's prior variations, Lodico goes further than Berni to assert Argalia's valor and to paint Angelica as a damsel in distress rather than in charge of her own defense. At the same time, however, at two conclusive moments he seems to go out of his way in the opposite direction to credit Angelica for her agency, first for exhibiting Samsonian strength holding down Malagigi and subsequently for having acted as the primary agent in his capture. This double presentation of Angelica as both utterly iconoclastic and yet in need of her male sibling may reflect a tension between Lodico's aim to stay true to the spirit of the original poem and his compliance with the gender norms prevailing in both the depiction of most female characters in his chivalric sources and the conception of women in his own culture.

4. *Gradasso*

Gradasso is introduced in the *Innamorato*'s opening stanzas as an example of those powerful lords who put their kingdoms at risk in a vain attempt to acquire something beyond their reach. Although his stated intention to win Ranaldo's horse and Orlando's sword evokes a romance motif, his invasion of territories at the head of a large army on his way from south east Asia to France recalls instead the vast militia and extensive destruction typical of the epic. Gradasso continues to alternate between the two genres in the course of the poem. He takes on a decidedly romance character after conquering Paris, acknowledging that his true goal is not to vanquish kingdoms but to attain Baiardo and Durlindana, and he chivalrously departs without further ado after losing to Astolfo in a duel.

Moreover, when he later decides to return to Paris, he leaves behind his army and travels alone, repeatedly participating in romance adventures along the way. Nevertheless, once back in France he seems destined to become involved in the epic storyline of Agramante's war. Picking up the threads of Boiardo's unfinished poem, Ariosto will increasingly align Gradasso with the epic plot to the point that he will be one of the three Saracens representing Agramante's north African kingdom in the final battle of Lipadusa.³⁷

Boiardo's Gradasso is so confident in his own abilities that he believes he can not only attain Durlindana and Baiardo, but also conquer Christendom and even the entire earth single-handedly:

“Perchè *lui solo* a combatter s'avvanta
 contra al re Carlo ed a tutti i guerrieri,
 che son credenti in nostra Fede Santa;
 ed *ei soletto* vincere e disfare,
 quanto il Sol vede, e quanto cinge il mare”;

“Perchè *sol egli* a combatter si vanta
 contra il re Carlo e tutti i suoi guerrieri
 che credon ne la fede nostra santa;
egli soletto vincere e disfare
 quanto il sol vede, e quanto cigne il mare.”³⁸

Lodico echoes Boiardo in emphasizing Gradasso's unlimited confidence in his own valor: “asseriva che *egli solo* bastava per annientare la potenza di Carlo e dei suoi seguaci”, “si congedò disponendosi a partire *solo*”, “*egli solo* volea il vanto di combattere contro Orlando e Rinaldo”.³⁹

³⁷ See L. Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di C. Segre, Milano, Mondadori, 1976, pp. 1064-1072 (XLI, 68-102).

³⁸ M. M. Boiardo, *Orlando innamorato*, cit., 1830, vol. II, p. 3 (I, i, 7, 4-8); *Orlando Innamorato di Matteo M. Bojardo rifatto da Francesco Berni*, cit., vol. I, p. 5 (I, 10, 4-8). My emphasis.

³⁹ G. Lodico, *Storia dei paladini di Francia cominciando da Milone conte d'Anglante sino alla morte di Rinaldo*, cit., vol. III, p. 8 (VII, 1).

He even reinforces the point by imagining Gradasso's exclamation in response to a general who doubted his army's ability to defeat Frankish forces: "*To solo* basto a mettere in rovina tutto il mondo".⁴⁰ Indeed, Lodico's Gradasso is not only prone to hyperbolic boasts, he is so infected with "superbia" that he compels his subjects to adore him under the name of a new Mars: "La superbia compagna sempre della vittoria avea cotanto inorgoglito il cuor del terribile Gradasso sino a farsi adorare da' suoi sudditi sotto il nome del novello Marte".⁴¹

Boiardo does not provide any specific motivation for Gradasso's desire for Rinaldo's horse and Orlando's sword beyond his overreaching personality. Given the centrality of *hubris* to Gradasso's character as well as the attention given to this character trait more generally in the prologue, Lodico could have easily chalked up the king's intention to single-handedly attain Baiardo and Durlindana to foolish pride. Alternatively, he could have likened Gradasso to his distant relative Galafrone, whose treacherous plan was attributed to an ongoing cycle of revenge in the epic mode. Yet neither Gradasso's inflated ego nor any perceived offenses committed by Charlemagne's paladins are to blame for his reckless trek across the globe. Instead, Lodico devises a completely different motivation for Gradasso that is presented through an elaborate new romance plotline set in Asia.

Although Boiardo does not divulge anything about Gradasso's history prior to the king's departure from Sericana, he does provide one piece of information in line with the desire to attain Orlando's sword and Rinaldo's horse. As it turns out, the king already possesses armor that once

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Ibidem, pp. 5-6.

belonged to none other than Samson.⁴² Lodico, attributing this biblical affiliation to Berni in a footnote, devises an episode in which Gradasso wins Samson's armor and subsequently learns of the existence of the famous sword and horse, thereby tying together in one story all three chivalric objects.⁴³

In the *Storia dei paladini's* initiatory adventure, Gradasso comes upon Samson's enchanted armor hanging from the top of an "abete", guarded by four valorous giants under the command of a fairy named Sibilla. After defeating the giants, Gradasso's task is to cut down the tree with one stroke at the point in which the trunk is the thickest.⁴⁴ This adventure not only depicts him in the guise of a romance hero prior to his departure for Paris, but it more specifically likens him to the *Innamorato's* own Frankish protagonist Orlando.

Gradasso's undertaking recalls specific narrative details from Orlando's romance adventure in the garden of Falerina in Orgagna. Both gardens are presided over by a *maga* who enters into conversation with the hero. In the *Innamorato*, Falerina initially harbors no love for the paladin, who previously received instruction from a book given to him by another damsel, but she ultimately offers to help him after his victory. Lodico's garden is under the control of Sibilla who advises Gradasso what he must and must not do throughout the adventure. The entrance to both gardens is blocked by fearsome creatures that the hero must confront in order to penetrate the space: both the dragon outside Falerina's garden and the giants outside Sibilla's garden are referred to by the same term

⁴² See M. M. Boiardo, *Orlando innamorato*, cit., 1830, vol. II, p.79 (I, iv, 71, 3); *Orlando Innamorato di Matteo M. Bojardo rifatto da Francesco Berni*, cit., vol. I, p. 89 (IV, 79, 3).

⁴³ See G. Lodico, *Storia dei paladini di Francia cominciando da Milone conte d'Anglante sino alla morte di Rinaldo*, cit., vol. III, p. 6 (VII, 1).

⁴⁴ *Ibidem*.

(“guardiano”, “guardiani”). Moreover, giants likewise appear inside Falerina’s garden: after defeating various creatures, including four monstrous animals, Orlando must overcome first a single giant and then two giants who attack him simultaneously).⁴⁵

Both adventures culminate in the cutting down of a tree in a similar gesture. In order for Boiardo’s Orlando to destroy the enchantment, he must cut a branch from the top (“un ramo di cima”) of a tree but his strategy is to cut it all down at once right from the trunk. Lodico’s Gradasso is instructed to cut down the trunk of a tree that holds Samson’s armour at its top (“alla cima”).⁴⁶ Failure spells death in both cases, yet both knights are able to cut the tree in one fell swoop. In addition, in both cases the knight’s successful tree-cutting leads the fairy to reveal a new opportunity for him to demonstrate his valor: Falerina tells Orlando about the men and women imprisoned in Circassia whereas Sibilla tells Gradasso about Orlando’s sword and Rinaldo’s horse. These declarations prompt both knights to set out on a new mission.

Gradasso’s adventure likewise has elements in common with Mandricardo’s exploits at the *Innamorato*’s Fonte della Fata.⁴⁷ Here, too, there is a fairy who is in command and who points the hero toward a new goal once he successfully completes his initial task. After Mandricardo has fought to acquire Hector’s armor, which was also hanging from a tree (one that, however, did not need to be cut down), the fairy tells him that he must attain none other than Orlando’s sword. This will subsequently place

⁴⁵ See M. M. Boiardo, *Orlando innamorato*, cit., 1831, vol. IV, pp. 90-93 (II, iv, 74-85); *Orlando Innamorato di Matteo M. Bojardo rifatto da Francesco Berni*, cit., vol. II, p.312-315 (XXXIII, 73-84).

⁴⁶ G. Lodico, *Storia dei paladini di Francia cominciando da Milone conte d’Anglante sino alla morte di Rinaldo*, cit., vol. III, p. 6 (VII, 1).

⁴⁷ See M. M. Boiardo, *Orlando innamorato*, cit., 1831, vol. V, pp. 194-216 (III, i 15 – ii, 38); *Orlando Innamorato di Matteo M. Bojardo rifatto da Francesco Berni*, cit., vol. IV, pp. 160-185 (LXI, 18 – LXII, 43).

Gradasso and Mandricardo at odds with each other near the Fonte del Riso where they find themselves fighting over a sword that is out of their reach. Lodico's invention of this new episode for Gradasso thus does more than raise his stature as a chivalric romance hero on par with Orlando and provide a concrete motivation for his goal to win Orlando's sword and Rinaldo's horse. It also creates a more compelling backstory for the eventual rivalry between Gradasso and Mandricardo since now both characters undergo romance challenges before being told by fairies to acquire the coveted sword.

This adventure is not, however, the only romance backstory that Lodico devises to introduce Gradasso. Indeed, the king of Sericana had previously traveled to Russia to liberate a princess from the clutches of a giant and thereby win her for himself. Fortune would have it that he finds her in the woods as she is in the process of being liberated by another knight in combat. He thus challenges the victor to battle with a statement of his intentions: "da che mi sono invaghito di colei per cui tu combatti, lasciai il mio impero per venire a conquistarla".⁴⁸ Travelling from afar and challenging another knight to single combat in the middle of a forest for the love of a lady indubitably mark Gradasso as an Arthurian-style knight-errant from the outset.

The outcome of the ensuing battle, however, somewhat deflates Gradasso's stature. Although he believes he can overcome the entire world, as noted previously, the king is knocked to the ground by his opponent, the valorous knight Cladinoro. Moreover, he would have been killed had not the lady, a Russian princess named Rosetta, stopped Cladinoro from delivering the fatal blow. And since it turns out that Cladinoro is in love

⁴⁸ G. Lodico, *Storia dei paladini di Francia cominciando da Milone conte d'Anglante sino alla morte di Rinaldo*, cit., 1858, vol. II, p. 284 (V, 9).

with a different damsel, Gradasso gets to marry the girl despite having lost the duel. After a wedding in Russia, Gradasso happily brings his bride back to live with him in Sericana. Thus, when he decides to set out for France to obtain a horse and sword from two Frankish paladins, he is already familiar to Lodico's readers as an intrepid (albeit not invincible) chivalric romance hero.

Boiardo recounts that although the king of Sericana plans to win Durlindana and Baiardo on his own, he has nevertheless elected to take along with him 150,000 knights for no apparent reason ("nè questi adoperar facea pensieri", "non perchè avesse già di lor mestieri").⁴⁹ Although Lodico follows suit in underscoring the superfluousness of the vast numbers with a near paraphrase ("non già perchè ne avesse bisogno"),⁵⁰ he also introduces some variation. First, in keeping with the compilation's greater acknowledgment of the non-elite, Lodico specifies that the troops are comprised of both knights and infantrymen ("cavalieri e pedoni").⁵¹ Second, whereas Boiardo does not offer any explanation for Gradasso's ostensibly gratuitous entourage, Lodico again inserts a story to provide a credible explanation. As it turns out, Rosetta is concerned for her husband's safety after hearing of his plans because she knows from experience that he can be overcome in battle. Indeed, she alludes to his earlier defeat to another knight, realistically deflating all the rhetoric about his vaunted ability to conquer the world. It is in order to allay his wife's fears that Gradasso comes up with the idea of amassing a multitude of

⁴⁹ M. M. Boiardo, *Orlando innamorato*, cit., 1849, vol. II, p. 3 (I, i, 7, 3); *Orlando Innamorato di Matteo M. Bojardo rifatto da Francesco Berni*, cit., vol. I, p. 5 (I, 10, 3).

⁵⁰ G. Lodico, *Storia dei paladini di Francia cominciando da Milone conte d'Anglante sino alla morte di Rinaldo*, cit., vol. III, p. 8 (VII, 1)

⁵¹ *Ibidem*.

soldiers: “e poichè tu temi che io ne vada solo, per compiacerti porrò tanta gente in campo da far impallidire tutti i cristiani”.⁵²

Whereas in the *Innamorato* Gradasso's praiseworthy display of chivalric comraderie when he loses to Astolfo increases his standing as a romance figure, Lodico's added background stories establish the king's romance pedigree and vulnerability right from the very start. These early adventures, moreover, pointedly privilege Gradasso's romance connotations in the *Innamorato* rather than looking ahead to the character's more pronounced turn to epic in Ariosto's continuation. The character of Gradasso in the *Storia dei paladini* was evidently so likable that puppeteers were loath to relate his treacherous stabbing of Brandimarte from behind in the *Furioso's* battle of Lipadusa.⁵³ Instead, traditional puppet plays customarily depicted the warrior Sobrino carrying out this deed so uncharacteristic of a chivalrous romance hero.

5. *Marfisa*⁵⁴

Unlike the other non-European protagonists invented by Boiardo, Marfisa is not associated with any particular territory or country. All we are told about her when she appears in Albraca as Galafrone's ally is that she is a warrior queen whose prowess is unmatched in the East and that she has

⁵² Ibidem.

⁵³ See L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., p. 1071 (XLI, 99).

⁵⁴ An earlier version of this section was presented as *Marfisa trasfigurata: Boiardo, Ariosto e Giusto Lodico* at the conference *L'“Orlando Furioso”: figure dell'ambiguità dell'epica cavalleresca*, organized by the Museo internazionale delle marionette Antonio Pasqualino, Palermo, November 19-20, 2009.

sworn not to remove her breastplate until defeating in battle the great kings Gradasso, Agricane, and Charlemagne.⁵⁵

In his 1505 continuation of Boiardo's poem, Niccolò degli Agostini recounted that Marfisa was the twin sister of none other than the famous Ruggiero who would give rise to the Estense dynasty.⁵⁶ Boiardo had already recounted the birth of Rugero and an unnamed twin on the coast of Libya when retelling the tragic love story of the north African female warrior Galaciella and the Christian knight Rugero based on an Italian version of the medieval French epic *Aspremont*. He gives no indication, however, that the unnamed infant would turn out to be Marfisa. Ariosto accepts Agostini's twist to the story and further develops the background narrative of Marfisa's transfer from Northern Africa to Persia as well as her vicissitudes in that eastern realm. According to Ariosto's *Atlante*, Marfisa was kidnapped at a young age by "una masnada / d'Arabi".⁵⁷ After her baptism and 'rebirth' as a Carolingian paladin near the end of the *Furioso*, Marfisa herself fills in the rest of her story in a brief but shocking summary. After the Arabs abducted her at the age of seven, they sold her as a slave to the king of Persia. She later killed the unnamed sovereign to preserve her virginity when she became his intended sexual prey. Subsequently, she slaughtered his entire court and drove out all the ruler's wicked progeny, and by the age of eighteen had seized seven more kingdoms to boot.

⁵⁵ See M. M. Boiardo, *Orlando innamorato*, cit., 1830, vol.III, p. 125 (I, xvi, 28-30); *Orlando Innamorato di Matteo M. Bojardo rifatto da Francesco Berni*, cit., vol. II, p. 10 (XVI, 27-29).

⁵⁶ See N. degli Agostini, *Orlando innamorato del S. Mateo Maria Boiardo, Conte di Scandiano, insieme co i tre Libri di Nicolo de gli Agostini, nuovamente riformato per M. Lodovico Domenichi*, Venezia, Comin da Trino, 1560, vol. II, p. 45 (IV, x, 71, 7-8).

⁵⁷ L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., p. 943 (XXXVI, 63, 3-4).

The *Storia dei paladini's* modification of Marfisa's early biography takes us back to her infancy with a story that contradicts the *Furioso's* claim that the maiden had been kidnapped by Arabs and sold as a slave as a young girl. According to Lodico, after Galaciella dies giving birth to her twins on the shores of Northern Africa, Atlante takes charge of ensuring the survival of the orphaned infants. As he travels about searching for a wetnurse, he encounters King Miriante of Persia who had been participating in the African king Agolante's war in Aspramonte. When the Persian king asks to adopt one of the babies, Atlante willingly cedes the female to him. Marfisa is thus raised in the Persian court with all the privileges of a member of the royal family.⁵⁸ While the maiden is young, the king tries to instill in her a love for needlework, yet she displays the nature of her mother by showing more interest in learning to use the lance and sword. By the age of fifteen she not only surpasses her master, but convinces him that she could overcome the most valorous knights around.

Whereas the only thing we know about Ariosto's Persian king is that he attempted to violate Marfisa's virginity and paid for his lechery with his life, Lodico provides a much fuller picture of the maiden's vicissitudes once she comes of age. First, Lodico specifies that it is only once Miriante has become old that he decides he wants to marry Marfisa, thus giving the impression that his desire for the maiden is a sudden lapse in judgment due to old age: "Or accadde che Miriante già divenuto vecchio si pose ad immaginare di volere tenere per isposa Marfisa".⁵⁹ The king thereby claims to have bought her in Africa and raised her with the intent of marrying her. Second, Lodico develops Marfisa's character through rational thinking reported in the maiden's own words. Upon hearing that the king is

⁵⁸ See G. Lodico, *Storia dei paladini di Francia cominciando da Milone conte d'Anglante sino alla morte di Rinaldo*, cit., vol. II, p. 98 (IV, 15).

⁵⁹ Ibidem.

compelling her to become either his queen or his concubine, she reflects on her situation rather than acting instinctively. Given the affront to her honor, she concludes that Muhammad would not accuse her of patricide: “Maccone avrà veduto l’animo perfido del mio supposto genitore, e se il mio ferro crollerà sul capo di lui non potrà con ragione incolparmi di parricidio”. After verifying that Miriante is not her biological father, Marfisa further reasons that justice would indeed be served by killing him and preserving her virginity: “Giacché sei cotanto crudele da voler macchiare l’onore di una fanciulla che allevasti come figlia, è giusto che tu muoia, ed a me rimanga quel fiore verginale che ho finora meco tenuto”.⁶⁰

The circumstances following Miriante’s death likewise depart from Ariosto’s precedent in order to offer a more nuanced portrait of both Marfisa and her environment. Rather than killing others indiscriminately in a fit of rage, Lodico’s Marfisa claims that an unknown Indian woman had killed the king during the night and aims to assume the rulership of the kingdom as the legitimate heir without further violence. Contrary to the *Furioso*, moreover, there is no driving out of the king’s progeny because he is otherwise childless. The inhabitants turn against Marfisa, however, after a rumor spreads that she killed the sovereign in an attempt to seize power and an old minister claims she was a slave purchased by Miriante rather than his daughter. Resisting arrest, Marfisa single-handedly kills all those who assault her until the population is seized with such fear that it judges her to be innocent (“giudicolla innocente”) and proclaims her their queen: “Viva la nostra regina Marfisa”. With the cessation of violence, Marfisa “da regina fu condotta in gran trionfo alla reggia”.⁶¹

⁶⁰ Ibidem, pp. 99-100 (IV, 15).

⁶¹ Ibidem, p. 101 (IV, 15).

Lodico gives further concrete form to Marfisa's backstory through a detailed account of her actions as ruler. Rather than going on to seize seven additional kingdoms as in the *Furioso*, she is initially focused on ruling well: "cominciò a governare da prudente per cattivarsi l'animo dei suoi sudditi".⁶² Like a wise sovereign, Marfisa fortifies the Persian city of Heris (located in today's northern Iran) by building high walls and she enlists the finest youth into the military so as to assemble an army of 150,000 knights and infantrymen within a month. When she does expand her kingdom, it is not due to an unstoppable violent impulse as in the *Furioso*, but instead to the ill-advised aggression against her on the part of the other sovereigns. Miriante's cousin creates an alliance with neighboring kings in order to attack the city of Heri and depose Marfisa, but their army of 300,000 men is defeated. It is her victory over these allied forces that leads Marfisa to become the empress of vaster territories, and she also rules in a way that earns the consent of the people. Marfisa's greater attention to the chivalric code in this extended episode is more in line with the original character invented by Boiardo than the irrational warmonger that emerges in the latter pages of the *Furioso*.

Lodico's backstory not only develops a more Boiardan version of Marfisa while elaborating and transforming an occurrence alluded to by Ariosto, it also offers a more multifaceted depiction of the non-Christians who interact with her. Instead of a stereotypically lecherous sultan, we encounter a caring adoptive father who loses his moral compass in his old age. The local inhabitants, absent in Ariosto's version except as abstract kingdoms to subdue, here are shown with all their strengths and weaknesses: at first easily deceived by a resentful minister, they are practical in accepting Marfisa's sovereignty and subsequently cognizant of

⁶² Ibidem.

her merit to the point of being happy under her rule. In the end, it is the people's approval, rather than Marfisa's military might, that gives legitimacy to her power.

When in the *Storia dei paladini* Marfisa arrives in Albraca as an ally of Galafrone (that is, at the moment in which Boiardo first introduces her in his poem), the reader is already familiar with her genealogy and her backstory. Lodico recalls both her current role as a great Eastern ruler and her identity as the daughter of a Christian hero ("figlia del prode Ruggiero di Risa"),⁶³ thereby keeping her Christian provenance fresh in the reader's mind. Indeed, Lodico's anticipation of Marfisa's future Christian identity may be one of the reasons he creates a detailed backstory distancing her from Ariosto's more extreme and violent character.

In sum, Lodico creatively departs from his source material in refashioning Marfisa's early history in the *Storia dei paladini*. Although he follows the essentials of her genealogy and backstory as devised by Agostini and Ariosto – relating her origins not as a flashback or subsequent disclosure but rather as part of the events occurring in real time prior to the onset of the *Innamorato* narrative – he creatively elaborates the narrative in order to offer a more nuanced, Boiardan portrayal of both Marfisa and the non-European world around her.

In conclusion, although in the prologue Lodico dismisses any claim to originality and insists that the stories he has brought together in chronological order are the same ones passed down for centuries, his own personal point of view nevertheless comes across in both the material he chooses to include and in his original narrative contributions. The question then becomes what is the attitude communicated through Lodico's

⁶³ Ibidem, vol. III, p. 163 (VII, 25).

presentation of Boiardo's Eastern protagonists. His addition of psychological motivations and background stories make the plot more realistic and verisimilar along the lines of a nineteenth-century novel. Yet the present textual comparison has aimed to examine how his narrative choices and elaborations also affect the representation of the non-Christian world. Lodico does not appear interested in Orientalizing or demonizing the Eastern protagonists invented by Boiardo. On the contrary, he treats them as unique individual characters with universal personality traits that are understandable to him and his intended audience. In the case of Angelica, he alternates between conveying the unconventional autonomy of Boiardo's princess and refashioning her in line with the gender norms prevailing in his day. While he follows the narrative action closely, sometimes with almost verbatim phrasing, he also creates moments that lessen the damsel's agency while enhancing her male sibling's role. In presenting Gradasso, a character that alternated between epic and romance in the *Innamorato* and veered toward an epic denouement in the *Furioso*, Lodico invents an initial cluster of adventures that establish his fundamental adherence to the romance genre from the outset. His presentation of Marfisa's backstory is more constrained since two of Boiardo's continuers had already imagined her genealogy and early history. While not erasing the main outline of the storyline he inherited, Lodico nevertheless freely refashions Marfisa's history in a way that replaces Ariosto's snapshot of a lecherous and despotic East with a more developed and balanced account of both the warrior maiden herself and her adopted Persian environment in keeping with the cosmopolitan spirit of the *Innamorato*.

Lodico's work is of interest not only because of its inestimable popularity for over a century through its readership, public recitations, and implementation as the authoritative text for Sicilian puppet theater, but also

as a window into mid-nineteenth century Sicilian culture and as a chapter in the reception of Boiardo and other medieval and Renaissance chivalric authors.



ALESSANDRO GIAMMEI

**QUOTING THE “ORLANDO INNAMORATO” TO
MUSSOLINI: ALFREDO PANZINI AND FASCIST
RE-USES OF BOIARDO**

In Italian, *avere la citazione pronta* means being able to comment on anything (and escape any awkward situation) with the right quotation,¹ and *citazionismo* is a widespread technical term for postmodern anachronisms in visual art.² However, in Italy, the culture of quoting was divorced from mere pedantry and *passéism* long before postmodernity. If anything, a mnemonic dexterity with quotations has been a symptom of credibility and wit – indeed, of originality – among modern (and modernist) Italians. Even the founder of Futurism, Filippo Tommaso Marinetti, opened his first epic

¹ See F. Pierangeli, 1907. “*La lanterna di Diogene*”. Alfredo Panzini, in *I cento romanzi italiani del Novecento (1901-1995)*, presentazione di G. Raboni, Roma, Fazi, 1996, p. 7: “Per ogni dove, Panzini ha la citazione pronta, e in questa rivincita della letteratura gli sono compagni soprattutto Ariosto e Boiardo”.

² Sebastiano Vassalli defined *citazionismo* with scorn, as the main international esthetic during “i banali anni Ottanta”: a neo-baroque non-style that dominated art and made Italian writers extraneous to their own time. See S. Vassalli, *Citazionismo*, in Id., *Il neoitaliano: le parole degli anni Ottanta*, Bologna, Zanichelli, 1991, p. 40.

poem with quotations from Dante and Edgar Allan Poe.³ Paradoxically, he later exhibited those quotations as credentials when critics accused Futurism of being derivative. “Long before Bergson,” he pointed out in a 1912 article, “these two creative geniuses coincided with my own temperament”.⁴ The ultra-modern, anti-classic new grammar of Marinetti’s avant-garde movement, so eager to burn bridges with the tradition, was authorized by a few well selected lines from masterpieces of the past: the *Divine Comedy* and *The Colloquy of Monos and Una* (which in turn, it should be noted, was opened by a proto-Futurist quotation from Sophocles, “Μελλοντα ταυτα” or “these things are in the future”).

It is no surprise that a vanguardist from Italy would resort to literary quotations in order to fend off the accusation of copying a philosopher. In a culture so rooted, at least throughout the last century, in the national uniformity of curricula and in the idea that philology is the cornerstone of any education, those who had their quotations ‘always ready’ (including Futurists) tended to draw them from literary classics, not the wisdom of contemporary thinkers. One could say that *citazionismo*, before becoming a trend in postmodern painting and architecture, was a form of intellectual self-fashioning through literary memory, a way to present one’s identity and select one’s interlocutors through the filter of a mutually familiar system of reference. After all, quotations establish a code that requires a shared library to be cracked. They define a community and allow its members to speak a secret language based on common reading experiences.

³ Specifically from *Paradiso*, XI,1-3 and from E. A. Poe, *The Colloquy of Monos and Una* in Id., *Tales*, London, Wiley & Putnam, 1846, p. 101. Both quotes are inscribed in the frontispiece of F. T. Marinetti, *La Conquête des Étoiles : Poème Épique*, Paris, Sansot, 1902.

⁴ F. T. Marinetti, *A Response to Objections*, in *Futurism: An Anthology*, edited by L. Rainey, C. Poggi, and L. Wittman, New Haven, Yale University Press, 2009, p. 125.

This essay is about a masterful *citazionista* of the twentieth century, Alfredo Panzini: he was fluent in the code of quotations, and used them, as his weapon of choice, in a personal battle between literature and reality, favouring chivalric poetry in particular. It would be easy to describe him as a modern Don Quixote. However, Panzini himself would refuse the parallel, arguing that Miguel de Cervantes, in all his greatness, was merely (and knowingly) an imitator of a previous, much less appreciated poet: Matteo Maria Boiardo. In fact, one of Panzini's less visible but, in retrospect, most impactful and impressive contributions to Italian culture, was his attempt to revive Boiardo's authority, among common readers and non-specialists, as the principal ancestor of Europe's chivalric epic – which is to say, from the perspective of twentieth-century Romance criticism, of modern narrative tout court.⁵

From the beginning of the century until his death in 1939, Panzini obstinately advocated for a restoration of Boiardo's role in the canon as the fountainhead of adventurous storytelling, a model for the idealistic appreciation of lost traditional values, and a creative user of peripheral (but noble, and eloquent) variants of the Italian language.⁶ He did so through works of both fiction and divulgation, in spite of a general academic and popular predilection for Boiardo's literary heirs: from Ludovico Ariosto and Torquato Tasso to Edmund Spenser and Cervantes. This single-minded commitment to the untimeliness and forgotten importance of the *Orlando*

⁵ The idea that, through Cervantes, the narrative model of Italian chivalric poems generated modern European novels was common in non-anglo-centric histories of literature, and is still present in accounts of the development of the genre by continental theorists. See Th. Pavel, *Il romanzo alla ricerca di se stesso. Saggio di morfologia storica*, in *Il romanzo*, a cura di F. Moretti, vol. II: *Le Forme*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 35-63 and A. Berardinelli, *L'incontro con la realtà*, *ibidem*, pp. 341-381.

⁶ For a general analysis of Panzini's revival of Boiardo, see A. Giammei, *(Quick)Silver Masters: Modern and Post-Modern Revivals of Quattrocento Chivalric Poems*, in "Italian Studies", LXXIV, 2, 2019, pp. 215-217.

Innamorato mirrored Panzini's own self-positioning as an anti-modern modernist, incapable of acclimating in his own century, perpetually on the threshold between nostalgia and newness – and convinced of being tragically destined, like his fifteenth-century model, to be ransacked and overshadowed by more successful, younger imitators. Quotations, as I will show, were not only a crucial resource in Panzini's life-long campaign to unearth and disseminate Boiardo's legacy. They progressively became, particularly in the fascist years, intransitive talismans: a tool-set of relics able to alter the traumatic linear progress of time and correct literary injustices.

Through a few selected cases, my analysis will encompass most of Panzini's creative life, from his early works to his last novel, offering a taxonomy of his literary and argumentative uses of quotations from the *Orlando Innamorato*. I will start, however, from a late episode. As my title suggests, I will focus on how Panzini awkwardly tried to position Boiardo in the cultural landscape of fascist Italy – and, specifically, in his own take on Mussolini, who picked him as a founding member of the Accademia d'Italia in 1929. This intriguing and revealing case-study defines the trajectory of Panzini's faith in the power of quotations, dividing his efforts to promote the memory of Boiardo into two distinct phases. It also allows me to immediately frame Panzini as an influential fascist celebrity, dispelling the claim that he should be re-evaluated as an ultimately independent and isolated (or even secretly anti-fascist) intellectual.⁷

⁷ The most significant effort to revive scholarly attention towards Panzini in the (relatively) recent past was a conference, whose proceedings were introduced by Carlo Bo: *Alfredo Panzini nella cultura letteraria italiana fra '800 e '900*, Atti del convegno nazionale (Bellaria – Igea Marina, 17-19 marzo 1983), a cura di E. Grassi, Rimini, Maggioli, 1985. Drawing on Bo's authoritative lecture, the foundation Accademia Panziniana published an editorial that claims that Panzini has been forgotten because of an unjust *damnatio memoriae* perpetrated by anti-fascist critics (Benedetto Croce, Piero Gobetti, and Antonio Gramsci in particular): see *Panzini epurato*, web address

Beyond its specific object of investigation, this essay is ultimately about the currency of an anomalous classic in the cultural economy of fascist Italy: a context in which newness and tradition, originality and homologation, had to somehow coexist.

Before I start, I should briefly explain why it is worth to dig up Panzini in order to study fascist re-uses of Boiardo and, more in general, late modern Italian practices of quotation. Coeval writers who stood more successfully the test of time, like Gabriele D'Annunzio and Alberto Savinio, certainly read the *Orlando Innamorato* and were inspired by Boiardo.⁸ Quotation, as the case of Marinetti shows, was a widespread practice among much more visible and influential protagonists of Italy's modernism. So why focus on Alfredo Panzini? After all, eighty years after his death, the name of this pupil of Giosue Carducci is likely to sound arcane even to the ears of most italianists.

I already implicitly mentioned two reasons why Panzini's case is interesting for a study of modern quotations of Boiardo. The first is that, during his life, Panzini was both a renowned academic and a very acclaimed writer, widely read in Italy and relevant abroad.⁹ His work was not addressed to a few scholars, but it was also not just popular

www.alfredopanzini.it/panzini_epurato.html. Though usually less explicit, the relativization of Panzini's fascism is not uncommon in postwar criticism of his work.

⁸ In the early twentieth century, D'Annunzio planned to collaborate with Pietro Mascagni on an opera adaptation of Boiardo's *Orlando Innamorato*: see R. Flury, *Pietro Mascagni: A Bio-Bibliography*, London, Greenwood Press, 2001, p. 158. One of Savinio's early novels, *Angelica o la notte di maggio* (1927) is, at the same time, a rewriting of the fable of Eros and Psyche and of passages of the *Innamorato*, drawing on Ovid, Ariosto, Apuleius, and Boiardo. I plan to return on Savinio's relationship with Boiardo's *Angelica* in a future essay.

⁹ During his life, Panzini's work had a strong international echo, and his stories and essays appeared, in translation, in popular prestigious publications – for instance, see A. Panzini, *The Flapper – A New Type*, in “Vanity Fair,” September 1921, p. 63. For the impact of Panzini in European and American culture, see *Panzini scrittore europeo*, a cura di M. Lando, Bologna, Pendragon, 2014, in particular M. A. McDonald Carolan, *Panzini in America*, ibidem, pp. 23-37.

entertainment. Today, it offers a posthumous glimpse into a sort of mainstream but credible ‘mid-brow’ literary culture of the early twentieth century.

The second reason is that Panzini’s relationship with Boiardo was unique in the context of modern Italian culture. No one worked as much as Panzini to vindicate the *Orlando Innamorato* in the twentieth century, and no author offers a better key to interpret his rapport with the past than Boiardo. Any investigation of Boiardo’s post-Romantic afterlife, at least in the Italian context, should start from Panzini’s oeuvre. I am going to add a third reason to conclude this introductory section.

The experience of a fascist writer like Panzini shows how ideologically risky it is to deal with quintessentially Boiardesque concepts and sentiments like nostalgia, humanism, chivalry, and honor. Rather than representing a neutral act of trans-historical homage or literary archaeology and preservation, quoting an author like Boiardo (and even identifying with him) can turn into a form of appropriation and colonization of poetic legacies: a fascist presentification of the past.¹⁰ Panzini shows us that those who have their quotations ‘always ready’ can use them to manipulate texts, making poems say things that would have horrified their authors. While any form of reception is a free creative action, quotations bear an aura of objectivity and faithfulness that makes them particularly insidious when used to co-opt poetry in social and political projects. The episode from which I am starting – Panzini’s catalog of Mussolinian values in the *Innamorato* through a group of de-contextualized lines – is an example of this tendentious use of literary quotations.

¹⁰ I am adopting this term from Rik Peters’ critique of fascist distortions of Giovanni Gentile’s actualism – whose philosophy of history, it should be noted, was explained through the analysis of his personal trans-historical appreciation of Ariosto’s *Orlando Furioso*. See R. Peters, *Actes de présence: Presence in Fascist Political Culture*, in “History and Theory”, XLV, 3, 2006, pp. 362-374.

1. *Fascist Boiardo?*

For less than a year, Benito Mussolini personally owned the only copy of the oldest surviving edition of Boiardo's *Orlando Innamorato*. It was – and still is – among the rarest books in the world. Mussolini received it as a gift, in the May of 1932,¹¹ from one of the greatest dealers and collectors of antique books of the twentieth century, Tammaro De Marinis. This legendary Neapolitan bibliographer and book historian was a close friend of Benedetto Croce, the leader of Italy's anti-fascist intellectuals and, incidentally, a merciless critic of Panzini's work. While openly liberal, like Croce, De Marinis was part of a circle of mostly fascist Neo-Humanist bibliophiles that intended to revive the international appreciation (and trade) of Italy's printed treasures through publicly sponsored initiatives, events, and editorial endeavors.¹² This group was led by a powerful fascist intellectual, Ugo Ojetti, and had managed, in 1924, to purchase and bring to Modena the invaluable manuscript of Borso d'Este's Bible, thanks in part to the intercession of notable fascist politicians.

It is safe to assume that, through his precious gift, De Marinis was seeking the favor of the regime. He needed to persuade Mussolini that antique editions could have a role in the fascistization of culture: that rare fifteenth-century volumes, with their hand-pressed yellow pages and

¹¹ As recorded in a letter from De Marinis to Ugo Ojetti on May the 24th, 1932. The document, unpublished, is preserved in the archive of the Galleria Nazionale d'Arte Moderna in Rome, Italy (deposito Archivio Storico, Ugo Ojetti, Corrispondenza, Cassetta 25).

¹² In 1924 and 1926, De Marinis had gained fame through two international endeavors: the mentioned 'return' of Borso d'Este's Bible to the library of the city of Modena and a seminal *Exposition du livre italien* in Paris. For more detailed information, see P. Scapecchi, *Il gusto dei libri*, in *Parole figurate. I libri d'artista dei Cento Amici del Libro*, a cura di S. Parmiggiani, Milano, Skira, 2009, p. 17.

sophisticated artisanal bindings, had something to do with his imperial, industrial, totalitarian vision of the nation. However, considering this end, the means employed by De Marinis may seem quite odd. Why would Boiardo, the noble count of Scandiano, be the right tool to convince Mussolini that old books had something to do with his new fascist Italy? Why would an erudite collector such as De Marinis, fluent in the symbolic language of incunabula and uniquely able to access virtually any known book, choose the *Orlando Innamorato* to ingratiate the duce?

We know that, while perplexing, the choice proved to be spot-on, since the gift was evidently a success. After receiving it, Mussolini demonstrated his sympathy towards De Marinis by choosing his Florentine villa, in 1934, to meet with the Austrian chancellor Kurt Schuschnigg,¹³ and the regime continued to support bibliophile initiatives sponsored by De Marinis in the following years.¹⁴ In March 1933, while nazis were starting to publicly burn books in Germany, Mussolini donated the edition of the *Innamorato* that he received from De Marinis to the Biblioteca Marciana in Venice – where it still is, bearing De Marinis’ signature on the *verso* of the first *carta*. The duce, showing to appreciate at least the most obvious symbolism of the gift, gave it to the Marciana in order to celebrate the illustrious legacy of Venetian presses – the incunabulum had in fact been printed in Venice, in 1487, by Piero de’ Piasi. It was a repatriation of sorts.

As I said, it is hard to believe that a collector with dozens of unique pieces at his disposal would set on an early edition of Boiardo just because

¹³ On this episode, see L. M. Personè, *Il gallo non canterà: personaggi, fatti, curiosità*, Milan, Edizioni del Palazzo, 1987, p. 143.

¹⁴ For instance, the group of prominent bibliophiles that De Marinis was part of coalesced, in the late 1930s, in the publicly sponsored initiative *I cento amici del libro* (which is still active today). See A. Giammei, *L’Aminta dell’Officina Bodoni: Un libro rinascimentale alle soglie della seconda guerra mondiale*, in “Nuova informazione bibliografica”, I, 14, 2015, pp. 185-191.

of its rarity and commercial value. Was geography, then, the right key to decrypt the meaning of De Marinis' gift to Mussolini? Maybe the Venetian edition of an Emilian poet was meant to allude to Mussolini's own proud origins in the Emilia Romagna region, and to symbolize the centrality of Venice in the history of both nationalism and books in Italy. The propaganda that welcomed the donation of the *Innamorato* to the Marciana library adopted this perspective, highlighting the glory of Venice as the Renaissance capital of bookmaking as well as its region's (then relatively recent) Italianization after a century of foreign dominion. Boiardo's poetry did not seem to interest commentators. While a large part of the main article that came out in "Gazzetta di Venezia" to announce the donation was devoted to the Renaissance poet, it did not praise his work. On the contrary, the journalist claimed that "tutti gli storici della nostra letteratura sono concordi nel rilevare nel poema del Boiardo povertà di stile, versi duri e stentati ed altri numerosi difetti".¹⁵ The article insisted, instead, on Boiardo's biographic merits in the Po valley of the fifteenth century, and in particular on the Italianness that, according to the journalist, he demonstrated throughout his life and in his books – one of the headlines was "*Un bel tipo d'Italiano*", an untranslatable pun that plays on the same ambiguity, between typography and personality, of English words like type or character.

What complicates the interpretation of De Marinis' gesture is the fact that, in the early 1930s, Boiardo was systematically erased from fascist revivals of Italy's chivalric Renaissance literature. In 1932, when Mussolini received the *Innamorato*, and in 1933, when he gave it to the Marciana, fascist cultural propaganda was invested in the appropriation of Ariosto.

¹⁵ C. Viviani, *Il dono del duce alla Marciana: L'esemplare unico dell'Orlando Innamorato del 1486*, in "Gazzetta di Venezia", 8 marzo 1933, p. 4.

The city of Ferrara, in particular, was organizing a spectacular festival for the fifth centennial anniversary of Ariosto's death, which was broadly advertised in Italy and abroad.¹⁶ Mussolini personally revised and approved the budget in July 1932, and had involved the Accademia d'Italia in the initiatives.¹⁷ Among many artistic, athletic, and literary events planned in honor of the *Furioso* and its author, the program included a national convention of librarians and bibliographers to be held exactly on the day of the anniversary of Ariosto's death.

Two very visible products of these Ariostean celebrations are emblematic of how Boiardo's legacy was overshadowed and even actively cancelled by intellectuals and propagandists. The first, and most obvious, is the fresco that Ferrara's mayor commissioned in 1933, at the end of the Ariostean centenary, to celebrate the new Renaissance of the city in Mussolini's Italy. Completed a few years later, this Neo-Humanist fascist mural still adorns the Sala dell'Arengo, one of the most important spaces in the Ducal Castle – Ferrara's city hall. It depicts the city's glory through the myths and stories that defined it, from the dragon slayed by its patron, Saint George, to the tragic love story of Ugo d'Este and Parisina Malatesta. An entire wall of the room is reserved for chivalric epic, the most prestigious contribution that the city, through the patronage of its Renaissance dukes, gave to the history of western culture. On that wall, evenly split between scenes from Ariosto's *Orlando Furioso* and Tasso's *Gerusalemme Liberata*, there is no trace of Boiardo. Even the papers that document the

¹⁶ A detailed analysis of this event is the object of an entire chapter in my forthcoming monograph on Ariosto in the Machine Age.

¹⁷ The document with Mussolini's autograph annotations is preserved in the Archivio Centrale dello Stato in Rome: *Celebrazione del IV Centenario della Morte di Lodovico Ariosto. Schema di Programma* (Presidenza del Consiglio dei Ministri. 1931-1933. Fascicolo 14.2 / 3237). For a summary of the exchange between Ferrara, Mussolini, and the Accademia d'Italia, see D. Ghirardo, *Città Fascista: Surveillance and Spectacle*, in "Journal of Contemporary History", XXXI, 2, 1996, pp. 347-372.

artist's process, in dialogue with the commissioning committee and other local notables, insist on the importance of chivalric poems for an ideal portrait of Ferrara's culture but fail to mention Boiardo's *Innamorato* at all.¹⁸

The second emblematic product of the centenary that actively erased Boiardo involved Panzini. It was a book, titled *L'Ottava d'Oro*, edited by Panzini's friend Antonio Baldini, and published by Mondadori in 1933.¹⁹ It contained the transcriptions of a series of lectures that were held, throughout the five years that preceded Ariosto's centenary, in Ferrara, and were meant to prepare the local population for the celebrations while attracting national attention on the imminent Ariostean year. Besides literary critics and professors, many fascist celebrities were invited to speak – from Marinetti, who gave a talk about the intrinsic Futurism of the *Furioso*, to the minister of aviation, the Ferrarese hierarch Italo Balbo, who spoke about Astolfo's flight on the moon and compared hippogriffs and airplanes. The only speaker who insisted on the importance of Boiardo's influence on Ariosto was Panzini, who was invited, in 1931, to speak about Angelica, a central character in both the *Innamorato* and the *Furioso*. His lecture, however, was not included in the proceedings. It was, in fact, the only lecture excluded from the final book. The hostility of the editor towards Boiardo's legacy (evidently considered off topic) forced Panzini to publish his essay on Angelica elsewhere. In doing so, Panzini denounced,

¹⁸ See L. Scardino, *Un artista ferrarese alla ricerca dei Miti*, in Id., *Achille Funi e il "Mito di Ferrara"*, Prefazione di F. Quilici, Ferrara, Belriguardo, 1985, pp. 15-40.

¹⁹ See *L'Ottava d'Oro. La vita e l'opera di Ludovico Ariosto. Letture tenute in Ferrara per il quarto centenario della morte del poeta, con due messaggi di G. D'Annunzio*, Milano, Mondadori, 1933.

humorously but openly, the injustice of Boiardo's erasure during the Ariostean celebrations.²⁰

In sum, in 1933 Panzini knew for a fact that his love for Boiardo, demonstrated through lectures and publications for over twenty years, was not shared by his fellows fascist intellectuals. However, rather than discouraging his divulgative efforts, this situation clearly excited them. The expulsion from *L'Ottava d'oro* proceedings inspired him to work on an expansion of his Ferrarese lecture: a longer essay, on both Boiardo and Ariosto, that he published as a series of articles in the prestigious literary journal "Nuova Antologia".²¹ Its title was *La bella storia di Orlando "innamorato" prima che diventasse "furioso"*. Its declared purpose was to hijack a moment of national enthusiasm for Ariosto in order to re-establish what Panzini believed to be a self-evident historical truth: that the *Innamorato* was the literary father of the *Furioso* (and of any later experiment in chivalric epic), and that, therefore, any celebration of Ariosto had to coincide with a new appreciation of Boiardo. On the year of the Ariostean centenary, Panzini collected the "Nuova Antologia" articles in the volume *La bella storia di Orlando innamorato e poi furioso*.²² Thanks to the general attention for Ariosto, this book was a success, and it still is Panzini's most reprinted and available work.

It was while he was writing this essay that Panzini learned that Mussolini had received the precious Venetian edition of the *Innamorato* and had given it to the Marciana library. Unlike the commentators in

²⁰ See A. Panzini, *Angelica regina del Catajo*, in "La Lettura", XXXIII, Maggio 1933, pp. 497-515.

²¹ See Id., *La bella storia di Orlando "innamorato" prima che diventasse "furioso"*, in "Nuova Antologia", CCCLXVII-CCCLXVIII, aprile-maggio 1933, pp. 481-499 nd pp. 14-39.

²² See Id., *La bella storia di Orlando innamorato e poi furioso*, Milano, Mondadori, 1933.

“Gazzetta di Venezia”, he could not reduce the symbolism of such a gift to mere questions of editorial provenance and generic Italianness. The fact that the duce had owned a Boiardesque relic, which he considered worthy of a pilgrimage as much as the author’s ancestral castle in Scandiano,²³ gave Panzini an opportunity to directly link the *Innamorato* to fascism. In his *La bella storia di Orlando*, he asked himself the same question from which this section started: why Boiardo? He answered it, as I mentioned, through a series of quotations:

“A un Capo di Governo, a un uomo di Stato, che vuole il suo popolo ardito e forte, deve essere piaciuto molto questo libro, non per quelle fole d’amore e per quelle fantasie, ma perché spesso si incontrano sentenze di tale virile natura, e tanto più notevoli in quanto il Boiardo non si è mai proposto di tediare i suoi ascoltatori con sentenze moraleggianti, e più notevoli sentenze ancora, perché [...] l’animo di lui era disposto al compatimento e al perdono. [...] Alcune di queste sentenze, quali mi vengono a mente, sono: ‘Perché ogni cosa vince l’omo forte’, ‘Che la fatica è pasto all’animoso’, ‘Ogni cosa virtute vince al fine’, ‘Chi può durare, al fin vince ogni cosa’.”²⁴

A passionate and true reader like Panzini could not pretend that the *Innamorato* was, in general, a book about virile heroism. If anything, read as a whole, Boiardo’s poem is rather anti-Mussolinian. It is not, I mean, a poem about strongmen. Its heroes cry, abandon their leaders to follow their hearts, and forge alliances with strangers. Their ethnic, religious, and sexual diversity is explored with curiosity, beyond the simplistic paradigms of early modern orientalism,²⁵ and their stories challenge the militaristic unidirectionality of traditional Carolingian epic. Carefully selected

²³ See *ibidem*, p. 24.

²⁴ *Ibidem*. See M. M. Boiardo, *L’inamoramento de Orlando*, edizione critica a cura di A. Tissoni Benvenuti e C. Montagnani, introduzione e commento di A. Tissoni Benvenuti, Milano – Napoli, Ricciardi, 1999, vol. II, p. 925 (II, iv, 65, 8), p. 1033 (II, viii, 55, 1), p. 1036 (II, viii, 61, 2), p. 1037 (II, viii, 63, 6).

²⁵ See J. A. Cavallo, *The World Beyond Europe in the Romance Epics of Boiardo and Ariosto*, Toronto, Toronto University Press, 2013.

quotations were the only rhetorical option to keep Boiardo true to the letter of his text while juxtaposing him to Mussolini. Panzini called these quotations “sentenze eroiche”²⁶ and offered a catalog of them to corroborate the idea that Mussolini must have liked the *Innamorato* very much.

2. *Quantity vs. Quality Quotations*

We may never be able to entirely understand the reason why De Marinis chose Boiardo’s *Orlando Innamorato* to seduce Mussolini into the world of antique books. However, it is rather unlikely that he had in mind the virile heroism that Panzini’s four surgical quotations meticulously extracted from the poem. As a matter of fact, it is possible that De Marinis chose the 1487 edition of Boiardo as a subtle joke, encoded in aspects of the book that Mussolini (and most neophytes) could not grasp.

Yes, the *Innamorato* tells the stories of knightly heroes and heroines. However, by arranging the first great marriage of Carolingian and Arthurian traditions, Boiardo de-centered the pan-European, anti-Islamic imperialism that had characterized, enmeshed with military duty, the deeds of Orlando and the other paladins for centuries. The heroism that his poem investigates is torn between national imperatives (the protection of Paris and of the emperor, Charlemagne) and centrifugal, personal desires for love, glory, and adventure.²⁷ Strength and perseverance, the two fascist values on which Panzini’s quotations insist, are not the dominant traits of this complex heroism, which turned the two-dimensional knights of the

²⁶ A. Panzini, *La bella storia di Orlando innamorato e poi furioso*, cit., p. 24.

²⁷ On the literary chivalry that Boiardo incarnated at its peak before Ariosto’s disenchanting deconstruction, see A. Giammei, *L’immaginario cavalleresco*, in *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Letteratura*, a cura di G. Ferroni, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2018, pp. 78-83.

Medieval tradition into modern and contradictory characters. Desire is the real motor of the plot, and it almost invariably wins over duty. Love features, after all, in the very title of the book – and actually, in Boiardo's original version, it precedes Orlando's name.²⁸

It is also significant that De Marinis gave Mussolini an edition of the poem that did not include its third, unfinished book, and was composed in the author's original Northern vernacular. The localism of Boiardo's language was one of the reasons why Ariosto's continuation surpassed its fame so quickly. The 1487 edition is too early to present Francesco Berni's Tuscan standardization of Boiardo's Italian, which was adopted in most twentieth-century anthologies and textbooks to embrace fascist projects of linguistic homologation. The original *Innamorato* is a material proof of the diversity and literary prestige of non-standard variants of the Italian language that the regime actively suppressed.²⁹ And, while the poem was never finished, its last lines are about the historical dissolution of any hope for Italian unity. The final vision of the poem is one of pessimistic political dismay: namely, the fire brought to the peninsula by the invasion of foreign troops led by Charles VIII, a conflagration that Boiardo witnessed right before dying. Mussolini's Venetian edition conveniently lacks the last Cantos of the poem. Its beautiful (but late) black and gold binding presents the Italianized title of Berni's version, and there is no frontispiece. All the elements that could disgruntle Mussolini are hidden. De Marinis had nothing to fear from such a secretly cheeky gift.

But Mussolini's ignorance did not apply to Panzini, of course. In the very essay in which he listed the 'heroic' quotations that supposedly made

²⁸ *Orlando Innamorato* is a title established by a tradition influenced by Ariosto's *Furioso*. The original title, in Boiardo's vernacular Italian, was almost certainly *L'inamoramento de Orlando*.

²⁹ See G. Klein, *La politica linguistica del fascismo*, Bologna, il Mulino, 1986.

the *Innamorato* a Mussolinian book, he extensively explored all the aspects of localism, pessimism, romance, and liberating individualism that I just mentioned. In fact, he praised Boiardo's Lombard language, and underlined the originality of his take on love and fantasy. It is also meaningful that, elsewhere in that essay, Panzini employed quotations in a much more thorough way, proving his points through the overwhelming evidence of lines and lines from the poem. Only four sentences, listed without any context, were meant to prove that Mussolini must have liked the *Innamorato*. However, just a couple of pages further in the essay, Panzini mobilized fourteen different passages of the poem to show that Boiardo's style was not as rough and unpolished as his critics affirmed. He contextualized each of these quotations – which occupy almost three pages in “Nuova Antologia” – in the larger plot of the poem, interweaving them in an intelligible arabesque of textual evidence.³⁰ The contrast with the underwhelming catalog of Boiardo's supposedly Mussolinian “sentenze eroiche” is striking.

In general, *La bella storia di Orlando* relies systematically on quotations – much more, in quantitative terms, than Panzini's previous work on Boiardo. In it, any informed reflection and elegantly written reconstruction is punctually followed by brief but numerous, well selected excerpts from the texts in exam, often in annotated series that go on for more than a page. Interestingly, while the essay discusses both Ariosto and Boiardo, the quotations from the *Innamorato* far exceed those from the *Furioso*, confirming that Panzini's aim was to make the former more familiar to readers and demonstrate its influence on (and, for certain aspects, superiority to) the latter. This effortless *citazionismo*, as I

³⁰ See A. Panzini, *La bella storia di Orlando innamorato e poi furioso*, cit., pp. 27-30.

mentioned at the beginning of this essay, was Panzini's trademark. However, the sheer mass of the quotations, as well their organization in probative lists, was not typical of his prose.

Before he had to aggressively vindicate Boiardo against the hostility of his fellow fascist intellectuals (and force the *Innamorato* into the narrow heroism authorized by fascist virility), Panzini considered himself an anomalous classicist, uninterested in the small details of the great texts that he loved. While he always represented himself as a learned reader, he wanted his relationship with the tradition to appear spontaneous and anti-philological, even magic. Panzini's first important novel, *La lanterna di Diogene* (1907), opens with a self-portrait as a reader that offers a perfect synthesis of this. In it, Panzini expressed his ambition to be an anti-pedantic humanist, a scholar for whom books (and in particular epic poems) were like bicycles, inspiring the same aspiration to evasion, wonder, and freedom:

“V'erano poi certi libri che mi facevano un effetto diverso da quello che fanno agli altri studiosi. Così, per esempio, dall'*Orlando Furioso* veniva fuori una gran cavalcata; dalla «Gerusalemme» un pianto di belle donne amoroze; dall'*Odissea* un profumo di grande mare azzurro su cui si stende il canto di Circe, la maga. Dalla *Divina Commedia* veniva fuori l'alba che vince l'ora mattutina e un gridio di uccelletti su la divina foresta spessa e viva. Ma il più bello era che questi magici libri non mi dicevano mica: 'mettiti lì, a far dei commenti!', ma invece mi dicevano paternamente: 'va, cammina, svagati!'. Questi consigli corrispondevano appunto a quelli della mia vecchia bicicletta.”³¹

Along this paradigm, throughout his early production Panzini resorted to quotations in a playful, ironic way, caring more about the evocative power of great books than the evidentiary value that one could extract from their lines. Another emblematic depiction of his relationship with textuality is the 1920 novel *Il diavolo nella mia libreria*, which plays

³¹ Id., *La lanterna di Diogene*, Milano, Treves, 1907, p. 3.

on the old humanistic trope of haunted libraries.³² At the beginning of the story, the narrator inherits a collection of volumes that reveal themselves to be cursed. He cannot get rid of them and discovers that they behave in strange ways. The fantastic elements of the plot form an allegory of the vitality of books, which have their own agency and personality, like ghosts. They also ironically mock the author's own bewilderment in a progressively more ignorant, automatic, and speedy modernity.

In *Il diavolo nella mia libreria*, the age of quiet and attentive close reading an universally shared knowledge of the classics is both longed for and derided. Therefore, Panzini uses literary quotations like quirky jokes from a bygone time: surviving sparks of witty bookishness sent into the world, like coded messages, in search of kindred spirits able to appreciate them. For instance, to comment on how Catholicism allows for sin as long as the sinner repents, the narrator formulates the hendecasyllable “E tornava a peccar senza paura”, immediately explaining that “è il bel verso del Boiardo, dove parla di Astolfo, così leggiadro cavaliere, ma così debole in sella”, and then quoting the *Innamorato*: “Lui solea dir che gli era per sciagura, / e tornava a cader senza paura”.³³ Even an exquisite reader like Emilio Cecchi, privately commenting on literary allusions and quotations in this novel, had to admit that Panzini, while refining his prose, was turning his art into a cypher.³⁴

Now, one could object that, despite being loosely autobiographical and essayistic in tone, both *La lanterna di Diogene* and *Il diavolo nella mia*

³² On which see L. Bolzoni, *Una meravigliosa solitudine: L'arte di leggere nell'Europa moderna*, Torino, Einaudi, 2019, pp. 22-33 and 47-51.

³³ A. Panzini, *Il diavolo nella mia libreria*, Milano, Mondadori, 1921, p. 156. See M. M. Boiardo, *L'innamoramento de Orlando*, cit., vol. I, p. 40 (I, i, 60, 7-8).

³⁴ See A. Baldini – E. Cecchi, *Carteggio 1911-1959*, a cura di M. C. Angelini e M. Bruscia, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2003, p. 203 (letter to Baldini, December 19, 1920).

libreria are creative works, which by nature rarely rely on quotations as argumentative tools. However, as I mentioned, Panzini's coeval scholarly works on Boiardo used quotations parsimoniously and ironically as well.

Before considering Panzini's major contribution on the *Innamorato* before fascism – his 1918 book *Matteo Maria Boiardo* – I would like to conduct a brief incursion into one of the most curious projects that he worked on for most of his life. One of the ways in which Panzini performed his literary identity as an untimely intellectual, stuck in the past but ironically aware of the world's progress, was the edition of a popular dictionary aimed at collecting the words that most dictionaries do not include. This *Dizionario moderno*, reprinted and updated several times between 1905 and Panzini's death, defined two kinds of unfamiliar terms of the twentieth century: those that most modern people had forgotten, and those that were too new or too foreign to have been crystalized by linguistic authorities. In the dictionary, Panzini used Boiardo's authority, through quotations, to illustrate the meaning and use of many of such words. Predictably, most are archaic, literary, or regional terms related to chivalry: *ferrante* for horse, *tenitòrio* for kingdom, *viera* for spear, and so on. However, Panzini's encyclopedic knowledge of the *Innamorato* allowed him to play 'quotational jokes', so to speak, even as a lexicographer, with the same irony and freedom that he employed in his novels. For instance, to complete the definition of the loanword *express* (the Italianization of a French use of an English word for a train with no intermediate stops), he quoted Boiardo's last lines: "Un'altra volta, se mi fia concesso, / racconterovvi il tutto per espresso."³⁵

³⁵ See A. Panzini, *Dizionario moderno. Supplemento ai dizionari italiani*, Milano, Hoepli, 1913², pp. 204-205 (*Express*), p. 218 (*Ferrante*), p. 578 (*Tenitòrio*), p. 620 (*Vera*). See also *ibidem*, p. 22 (*Angèlica, l'anello di*): "Leggi il caro e bel poema

While the 1918 monograph *Matteo Maria Boiardo* was rather serious in its scholarly aspirations (Panzini hoped to use it as his main credential to become a professor),³⁶ the influence of the ‘bicycle’s suggestions’ were still strong in it. Its amicable tone and resigned irony are much closer to the spirit of Panzini’s early works than to the hyper-quoting litigiousness of the fascist years. The main thesis is the same of *La bella storia di Orlando*: Boiardo is the true father of chivalric literature and should be re-evaluated as such. To prove this thesis, quotations were certainly important. As a matter of fact, in the middle of the essay, Panzini specifies that the origin of Boiardo’s misfortunes was precisely the fact that he was never appropriately quoted by Ariosto – who, instead of citing his real model, only evoked the legendary authority of Turpin. Panzini’s attitude towards this injustice, however, is much milder than in the bitter writings of 1933, and a rejection of pedantry is at the core of his argument:

“Io del resto ammiro ed amo moltissimo l’Ariosto, lo amo per il suo spirito di indipendenza, lo ammiro per la sua saviezza, sia pure anche un po’ egoistica e scettica; e la sua buona natura è in si ricca dose da disprezzare i pedanti magniloquenti del tempo suo [...]. Certo mi spiace vederlo saccheggiare tanto il Boiardo, citare tanto Turpino, e mai già dissi il vero Turpino: il Boiardo.”³⁷

While quoting Boiardo is still the right thing to do in this 1918 essay, Panzini evidently practiced his *citazionismo* quite differently before fascism. Rather than accumulating evidence on a point, or sowing together

del Boiardo, *L’Orlando Innamorato*” (with no mention of Ariosto). See M. M. Boiardo, *L’Innamoramento de Orlando*, cit., vol. II, p. 1795 (III, ix, 26, 7-8).

³⁶ A friend, years after his death, reconstructed this intention, which eventually brought Panzini, for a single term as an adjunct, to the chair of Italian Literature in Bologna (the most prestigious position at the time, previously held by Carducci and Giovanni Pascoli). His lessons were, of course, about Boiardo. See M. Valgimigli, *Panzini e Boiardo*, in “Il Resto del Carlino”, 19 agosto 1954, p. 3.

³⁷ A. Panzini, *Matteo Maria Boiardo*, Messina, Principato, 1918, p. 73.

a patchwork of annotated sentences, he bet on uniquely representative passages, privileging quality over quantity. Most of the book paraphrases and retells Boiardo's story without excerpts from the text, but, when Panzini needs to summarize a crucial concept, he resorts to his beloved author's eloquence. For instance, to explain the authenticity of Boiardo's concept of chivalry, he chose a single emblematic octave, even if, as he admits, he could have collected dozens of relevant passages and excerpts:

“Io potrei riempire molte pagine con citazioni di passi boiardeschi che dimostrano come i suoi cavalieri sono cavalieri: cavalieri, e non borghesi o mercanti o plebei che portano le armi per mascheratura. Ma questo sistema di citazioni non mi piace troppo. Valga per tutte questa ottava molto esplicita: *Ciascun che puote e non divieta il male, in parte del difetto par che sia; ed ogni gentiluomo naturale viene obbligato per cavalleria d'esser nemico d'ogni disleale, e far vendetta d'ogni villania.*”³⁸

3. *Necromantic and Indirect Quotations*

The octave quoted in *Matteo Maria Boiardo* to explain what chivalry means in the *Innamorato* had already appeared in its entirety in *La Madonna di Mamà*, a melancholic and satirical *Bildungsroman* that Panzini published in 1916. In it, Panzini stigmatized the inherent perversion of bourgeois and aristocratic classes, showing how they corrupted the candid nobility of the rural, provincial youth that, in those years, was called to the front to fight in World War I. The novel revolves around Aquilino, an adolescent from the province who joins the household of a marquis as a tutor for his child but ends up seducing the marquis' wife, debating his identity, and finally enlisting in the army. In the marquis' studio – a tower called Albracca, like the mythical city in Cathay featured in the *Innamorato*

³⁸ Ivi, p. 38. See M. M. Boiardo, *L'inamoramento de Orlando*, cit., vol. I, p. 584 (I, xxi, 3, 1-6).

– a copy of Boiardo’s poem is always open on a bookrest on the desk. When the marquis suddenly dies, in the central scene of the novel, Aquilino begins to realize the immorality of his new life and reads the book, which is open on the octave about chivalry, evil, and disloyalty. Panzini transcribes the eight lines in the novel without any comment, but then he tells of how, after reading them, Aquilino was visited by the ghost of the marquis in his dreams. The ghost calmly accused him of having a filthy soul (“Il bene vale il male; se non che il male è sudicio; non ti pare di essere un po’ sudicio, Aquilino? La tua biancheria è profumata; ma la tua anima ha bisogno di un bagno”).³⁹

The presence of Boiardo crosses the entirety of *La Madonna di Mamà* (starting from the proudly anti-Tuscan northern morphology of the keyword in its title), but the necromantic power of the quoted octave is particularly striking. It is interesting that the novel was dedicated to Renato Serra, a writer and literary critic who had died in combat in 1915. Serra was a dear friend of Panzini, and wrote the first important essay about his literary work. At the end of *La bella storia di Orlando*, Panzini evoked the memory of Serra after explaining how the *Innamorato* was resuscitated by Antonio Panizzi, in London, in 1830, through the re-edition of the original Lombard text along with that of Ariosto’s *Furioso*. A vision of his dead friend concludes Panzini’s book on Ariosto and Boiardo: in it, Serra is a ghost, “con la fronte spezzata perché morì anche lui per la dolce patria, pari a Rolando”.⁴⁰ Coming back to visit Panzini from the afterworld, the dead critic compliments his friend for his loyalty to the *Innamorato*: “Bravo professore, mi fa piacere che lei sia di quei pochi che vogliono bene al

³⁹ A. Panzini, *La Madonna di Mamà*, Milano, Treves, 1916, p. 255.

⁴⁰ Id., *La bella storia di Orlando innamorato e poi furioso*, cit., p. 39.

Boiardo”.⁴¹ What is interesting in this narrative and paranormal epilogue is that Serra’s ghost is animated by a quotation, like the ghost of the marquis in *La Madonna di Mamà*. According to Panzini’s tale, Serra’s ghost recited to him a few lines from a poem of his, an unpublished ode about Boiardo’s magic and Angelica’s smile. To boost the absurd realism of the tale, Panzini states that he did not know that Serra, during his life, had written poetry. He transcribed the lines as he heard them from his ghost:

“Co’ la nova dolcezza che il bel sole
di primavera per l’azzurro effonde,
a te ritorno, mago di gioconde
greche bellezze e d’incantate fole.
[...]
con l’alba la bocca incantatrice
par d’Angelica, e il riso.”⁴²

Both *La Madonna di Mamà* and *La bella storia di Orlando* were, in different ways, linked to Panzini’s grief for an intellectual friend. In both texts, ghostly apparitions are linked to the direct quotation of literary texts. The distance between the two necromantic quotations – one fictional and the other autobiographical, one generative and the other sepulchral, one Hamletic and the other elegiac – encapsulates the parable of Panzini’s rapport with Boiardo’s text before and after fascism. In early works, Panzini’s classicism looked forward, while later, especially in his essays on Boiardo, the necromantic power of his quotations was purely nostalgic, looking backwards. While he started as a creative *citazionista*, able to use his literary memory for cyphered messages, refined jokes, and emblematic summarizations, Panzini progressively turned into a more pedantic, and even fraudulent accumulator of quotational evidence.

⁴¹ Ibidem.

⁴² Ibidem.

In any event, his most elegant and powerful re-uses of the *Orlando Innamorato* remained the indirect ones, the most purely literary, those in which his love for the source did not need to mention Boiardo's name – the same kind of implicit tributes that he reproached Ariosto for. The last novel that he published before dying, *Il bacio di Lesbia*, still offered, in 1937, examples of these oblique quotations from Boiardo. Lesbia's entrance for instance, disrupting a conversation between Catullus and Cicero, is traced over Angelica's appearance in Boiardo's first Canto:

“Intanto era arrivata la basterna della dama. una doppia pariglia di servi etiopi la portavano. La dama vi si adagiò, fu issata su.

Pareva Angelica la bianca, quando apparve al concistoro di re Carlo Magno fra quattro giganti grandissimi e fieri.

[...] Catullo non udì le parole di Cornelio Gallo. Egli era rapito in quella divinità femminile: si era perduto dietro quei quattro umani che si allontanavano con in alto quella bianchezza.”⁴³

In lines like these, Panzini's original plans to listen to his bicycle and to reject systems of quotations are still clearly echoing. Despite his attempts forcibly extract heroic virility from the *Innamorato* to explain a curious Mussolinian gift and prove apoint to his fellow fascist intellectuals, Panzini's literary memory naturally gravitated towards the individual nobility of chivalry and its alliance with the power of desire and love.

⁴³ Id., *Il bacio di lesbia*, Milano, Mondadori, 1937, pp. 67-68.

MATERIALI / MATERIALS



GIULIA SARA CORSINO

**RISCRIVERE UNA LEGGENDA.
I SETTE SAPIENTI E L’“APOLOGIA DI
SOCRATE”**

1. *La sapienza di Socrate*

La storia dei Sette Sapienti, che ci è nota in più versioni, presenta dei sorprendenti nessi strutturali e contenutistici con il racconto della proclamazione di Socrate come il più saggio dei Greci da parte dell’oracolo delfico, riportato da Platone nell’*Apologia*. La trasmissione ramificata della leggenda, con varianti ambientate in città spesso distanti tra loro, sembra indicare la sua origine in un’epoca precedente l’età ellenistica, mentre anche i motivi culturali del racconto rinviano a un contesto agonale arcaico, in cui il premio materializza il riconoscimento sociale della virtù.¹

¹ Si veda M. L. Paladini, *Influenza della tradizione dei Sette Savi sulla “Vita di Solone” di Plutarco*, in “*Revue des Études Grecques*”, 69, 326-328, 1956, p. 379 e R. P. Martin, *The Seven Sages as Performers of Wisdom*, in *Cultural Poetics in Archaic Greece*, Editors C. Dougherty and L. Kurke, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, pp. 108-128.

È dunque probabile che Platone fosse a conoscenza della leggenda,² che avrebbe avuto una lunga storia adattandosi alle esigenze culturali e spirituali del mondo antico, dalla Grecia arcaica fino alle soglie del Rinascimento. Per il discepolo di Socrate gli antichi saggi rappresentarono gli iniziatori della filosofia, i campioni della parola e dello spirito, l'espressione originaria della cultura delfica, creatrice di quella massima che avrebbe ispirato tutta la riflessione gnoseologica del maestro, lo γνῶθι σαυτόν.

Nell'*Apologia*, dopo il προοίμιον e la πρόθεσις, nel pieno della λύσις,³ Socrate si imbarca nella ricerca dell'origine della nomea e delle calunnie che l'hanno condotto davanti ai giudici a fronteggiare un'accusa di empietà e corruzione. La confutazione dell'accusa ruota inizialmente attorno alla riassegnazione di un valore corretto all'etichetta che a Socrate è stata attribuita, quella di σοφός; ed egli, con procedimento squisitamente filosofico, mira a chiarire l'esistenza e la natura di questa σοφία. L'attributo di sapiente è ambivalente, così come l'interpretazione che si può dare della σοφία socratica. Gli accusatori del filosofo (Anito e Meleto, ma prima di loro i comici) l'hanno interpretata come una sapienza esoterica, pericolosa ed empia, sospettando che Socrate compisse strane indagini su fenomeni celesti e sotterranei, ovvero hanno scambiato la sua attività confutatoria con

² Bruno Snell mette in relazione la storia con l'episodio dell'oracolo nell'*Apologia*, ma inverte il rapporto di dipendenza tra i due racconti. L'aneddoto sui Sette Sapienti si sarebbe sviluppato in un'epoca successiva al primo Platone ma non dopo Teofrasto, la fonte più antica a cui si appoggia Plutarco nel riportare la leggenda. Snell non rintraccia un possibile autore della storia o l'ambito in cui potrebbe essere sorta, senza tener conto della dimensione orale del racconto originario. Si veda B. Snell, *I Sette Sapienti. Vite e opinioni*, trad. ital. di I. Ramelli, Bompiani, Milano, 2005 [1^a 1971], pp. 144-145 e Plutarco, *Solon*, IV, 7.

³ Per la scansione della prima sezione dell'*Apologia* (17a-35d) in cinque parti, secondo la struttura *standard* del discorso difensivo giudiziario all'epoca del processo, si veda *Plato's Apology of Socrates. A Literary and Philosophical Study with a Running Commentary*, From the papers of the late E. de Strycker, edited and completed by S.R. Slings, Leiden – New York, Brill, 1994, pp. 22-24.

quella eristica propria dei sofisti.⁴ In realtà, quella di cui Socrate è in possesso è una sapienza umana, che riconosce i limiti imposti alla conoscenza e segna un ripiegamento sull'etica rispetto ai tentativi presocratici di indagare la natura:

“ἐγὼ γάρ, ὧ ἄνδρες Ἀθηναῖοι, δι’ οὐδὲν ἄλλ’ ἢ διὰ σοφίαν τινὰ τοῦτο τὸ ὄνομα ἔσχηκα. ποίαν δὲ σοφίαν ταύτην; ἥπερ ἔστιν ἴσως ἀνθρωπίνη σοφία: τῷ ὄντι γὰρ κινδυνεύω ταύτην εἶναι σοφός.”⁵

Inizia qui la parte positiva della *λύσις*, volta a definire la natura della σοφία socratica. Cherefonte, un vecchio amico di Socrate ormai defunto, aveva chiesto all'oracolo di Delfi se ci fosse qualcuno più sapiente del filosofo; la Pizia aveva risposto che “μηδένα σοφώτερον εἶναι”.⁶ Socrate, consapevole della propria ignoranza e allo stesso tempo sicuro che a un dio non sia lecito mentire, aveva cercato di capire il significato implicito nel responso oracolare. Egli si era messo così alla ricerca di uno più sapiente di lui, ma né i politici, né i poeti, né i lavoratori manuali si erano dimostrati veri sapienti. La vera sapienza, infatti, è per Socrate la consapevolezza della propria ignoranza e dei limiti della conoscenza umana, mentre coloro che egli interroga presumono di sapere ciò che non si sa. Alla fine della ricerca Socrate afferma:

⁴ Il riferimento polemico più trasparente, come è noto, si legge nelle *Nuvole* di Aristofane che presenta Socrate come un cialtrone e un filosofo naturalista. È da riscontrarsi una possibile connessione con Anassagora, le cui speculazioni sui fenomeni fisici e celesti furono condannate intorno al 430 a.C.

⁵ Platone, *Apologia di Socrate*, in Id., *Apologia di Socrate – Critone*, a cura di M. M. Sassi, Milano, Rizzoli, 1993, pp. 106-107 (20d). Traduzione: “In realtà, o cittadini ateniesi, se mi sono guadagnato questa fama è stato solo per una certa sapienza. Che tipo di sapienza? Quella che è, forse, una sapienza umana: di questa è probabile che io sia davvero sapiente”. Si veda Aristotele, *Metaphisica*, I, v, 987b.

⁶ Cfr. Platone, *Apologia di Socrate*, cit., pp. 106-107 (21a). Traduzione: “nessuno fosse più sapiente”. Si veda L.-A. Dorion, *The Delphic Oracle on Socrates' Wisdom: A Myth?*, in *Plato and Myth. Studies on the Status of Platonic Myths*, edited by C. Collobert, P. Destrée, F. J. Gonzalez, Leiden – Boston, Brill, 2012, pp. 419-434.

“τὸ δὲ κινδυνεύει, ὧ ἄνδρες, τῷ ὄντι ὁ θεὸς σοφὸς εἶναι, καὶ ἐν τῷ χρησμῷ τούτῳ τοῦτο λέγειν, ὅτι ἡ ἀνθρωπίνη σοφία ὀλίγου τινὸς ἀξία ἐστὶν καὶ οὐδενός.”⁷

Il dio si serve di Socrate in maniera paradigmatica, per trasmettere un messaggio a tutti gli uomini:

“Οὗτος ὑμῶν, ὧ ἄνθρωποι, σοφώτατός ἐστιν, ὅστις ὥσπερ Σωκράτης ἔγνωκεν ὅτι οὐδενὸς ἀξίός ἐστι τῆ ἀληθείᾳ πρὸς σοφίαν.”⁸

Socrate sta così dicendo che egli è davvero il più sapiente, riconoscendo la propria ignoranza, mentre la vera σοφία trascende quella umana e non riguarda il filosofo ma il dio, colui che davvero è sapiente.⁹ L'ἀνθρωπίνη σοφία indica allora il limite e insieme le potenzialità dell'intelletto umano: solo rinunciando a conoscere ciò che supera le nostre capacità possiamo attingere alla conoscenza di noi stessi, come prescrive il motto apollineo γνῶθι σαυτόν.

⁷ Platone, *Apologia di Socrate*, cit., pp. 118-119 (23a). Traduzione: “Ma è probabile, cittadini, che davvero sapiente è il dio e che attraverso questo oracolo voglia significare che la sapienza umana è di poco o nessun valore”.

⁸ *Ibidem* (23b). Traduzione: “Il più sapiente tra voi, uomini, è quello che come Socrate abbia riconosciuto che in realtà non vale niente in quanto a sapienza”.

⁹ Sulla natura di questo dio (Apollo o un'anonima entità che sintetizza la molteplicità degli dèi) si veda G. François, *Le Polythéisme et l'emploi au singulier des mots ΘΕΟΣ, ΔΑΙΜΩΝ dans la littérature grecque d'Homère à Platon*, Paris, Les Belles Lettres, 1957, p. 280; C. D. C. Reeve, *Socrates the Apollonian?*, in *Reason and Religion in Socratic Philosophy*, edited by N. D. Smith and P. B. Woodruff, Oxford, Oxford University Press, 2000, pp. 24-39; G. Van Riel, *Plato's Gods*, London, New York, Routledge, 2016, pp. 30-38; D. N. Sedley, *Divine Anonymity* (una conferenza inedita gentilmente trasmessa dall'autore).

2. *La sapienza dei Sapienti*

Il racconto dei Sette Sapienti era noto in diverse versioni riassunte da Diogene Laerzio, in base a fonti che non sono mai precedenti a Platone e risalgono per lo più al IV secolo.

Nella versione A dei giovani acquistano una retata di pesce all'interno della quale viene rinvenuto un tripode. Il proverbio sorto con i pescatori di Mileto per chi debba entrare in possesso dell'oggetto viene risolto inviando un'ambasceria a Delfi, che riporta il seguente responso oracolare: “Ἔκγονε Μιλήτου, τρίποδος πέρι Φοῖβον ἔρωτᾷς; / τίς σοφίη πάντων πρῶτος, τούτου τρίποδ' αὐδῶ”. Talete riceve il tripode, ma lo cede a un altro dei Sette che lo cede a sua volta, finché l'oggetto giunge a Solone che lo dedica ad Apollo delfico, dichiarando: “σοφίᾳ πρῶτον εἶναι τὸν θεὸν”.¹⁰

Nella versione B, rielaborata poeticamente da Callimaco e proveniente dal logografo Leandro di Mileto,¹¹ il ricco arcade Baticle convoca in punto di morte i figli e affida loro una coppa da donare al più benefico dei sapienti. Il premio va a Talete che indignato¹² cede la coppa a Biante, che la cede a sua volta, finché essa torna a Talete che la dedica ad

¹⁰ Cfr. Diogene Laerzio, *Thales*, in Id., *Vite e dottrine dei più celebri filosofi*, a cura di G. Reale, Milano, Bompiani, 2005, vol. I, pp. 30-31 (I, 28). Diogene Laerzio attribuisce all'altro sapiente Biante una dichiarazione simile a quella di Solone: si veda Id., *Bias*, ivi, pp. 88-89 (I, 82). Si veda anche Diodoro Siculo, *Bibliotheca historica*, IX, 6-7; Valerio Massimo, *Facta et dicta memorabilia*, IV, 1, 7; *Scholia recentiora in Aristophanem, in Plutum*, 9 (= *Oraculum* 247).

¹¹ Si veda Callimaco, *Iambi*, I, 32-78.

¹² In Callimaco il passo e il significato del gesto di Talete, che colpisce il terreno con il bastone, è incerto. Si veda Id., *Aitia. Giambi e altri frammenti*, a cura di G. B. D'Alessio, Milano, Rizzoli, 1996, vol. II, p. 587.

Apollo Didimeo con queste parole: “Θαλῆς με τῷ μεδεῦντι Νείλεω δήμου / δίδωσι, τοῦτο δὲ λαβῶν ἀριστεῖον”.¹³

Nella versione C Creso dona a un suo amico un calice d'oro affinché lo ceda al più sapiente dei Greci ed egli lo offre a Talete. Dopo il solito giro, il calice giunge a Chilone che, attraverso Anacarsi,¹⁴ chiede ad Apollo Pitico chi sia più saggio di lui. Il responso indica Misone.¹⁵

Nella versione D gli Argivi offrono un tripode come “ἄθλον ἀρετῆς τῷ σοφωτάτῳ τῶν Ἑλλήνων”.¹⁶ Lo spartano Aristodemo, risultato vittorioso, avrebbe ceduto il premio a Chilone. La dimensione agonistica, esplicita in questa variante, è solo sottintesa nelle altre che riformulano la contesa nel senso di una gara di modestia.¹⁷

Nella versione E un tripode, forgiato da Efesto e donato a Pelope, giunge nelle mani di Menelao e infine in quelle di Paride, che lo porta via insieme a Elena. Durante la fuga, quest'ultima lo getta in mare, all'altezza di Cos, affermando che sarebbe divenuto oggetto di contesa. La previsione si avvera quando dei Lebedini, comprata una retata di pesce che conteneva il tripode, iniziano a litigare per averlo. Ne scaturisce una guerra sanguinosa fra Mileto e Cos, a cui pone fine il responso dell'oracolo che suggerisce di darlo al più sapiente. Talete, ricevuto il tripode in dono, dopo il solito giro, lo dedica ad Apollo Didimeo.¹⁸

¹³ Cfr. Diogene Laerzio, *Thales*, pp. 32-33 (I, 29). Traduzione: “Al signore del popolo di Neleo Talete / mi dona, che questo premio ottenne due volte”.

¹⁴ Come Misone, Anacarsi compare solo in alcune liste dei Sette e il suo ruolo nel racconto non è chiaro. Si deve forse supporre che Chilone non si recò in prima persona dall'oracolo, ma lo mandò al suo posto.

¹⁵ Si veda Diogene Laerzio, *Thales*, cit., pp. 32-33 (I, 29-30).

¹⁶ Cfr. *ivi*, pp. 32-33 (I, 30). Traduzione: “nessuno fosse più sapiente”.

¹⁷ Così il racconto fu inteso già in Plutarco, *Solon*, IV, 2-3.

¹⁸ Si veda Diogene Laerzio, *Thales*, cit., pp. 34-37 (I, 31-33). Secondo una variante di questa versione, il tripode finisce in mare in seguito al naufragio di una nave inviata da Periandro a Trasibulo, tiranno di Mileto; Fanodico ritiene invece che il tripode fosse stato ritrovato nel mare di Atene e dato a Biante (offerto da alcune

Un'altra versione è trasmessa da Diodoro Siculo, ma coincide con quella di Teofrasto riportata da Plutarco¹⁹ e con una delle varianti della versione E. Plutarco, a sua volta, fa riferimento allo scambio del tripode ma precisa che il premio torna a Talete dopo il solito giro, mentre il santuario in cui il tripode viene consacrato è quello di Apollo Ismenio a Tebe.²⁰

Verosimilmente la storia del tripode era conosciuta e diffusa in tutta la Grecia già all'epoca del processo a Socrate. La dimensione panellenica del racconto, dovuta alla provenienza dei Sette da diverse città dell'Ellade e dalla presenza di un centro culturale come Delfi,²¹ fece sì che si sviluppassero più versioni locali. La variante A, in cui gioca un ruolo di primo piano Solone, rappresenta probabilmente lo sviluppo ateniese della variante B, quella milesia, che potrebbe essere l'originale.²² Era forse spartana la variante C, in cui i due lacedemoni Chilone e Misone compaiono come destinatari del tripode.²³ Il passaggio di mano di un oggetto prezioso è un *topos* caratteristico dei racconti popolari e della favola, presente anche nella tradizione orientale,²⁴ mentre il contesto agonale rimanda all'età arcaica, quando un tripode era il tipico premio delle gare atletiche nonché dono votivo da offrire alla divinità o agli ospiti.²⁵ La

fanciulle di Messene o dai loro padri per averle salvate dalla schiavitù). Biante inviò direttamente il tripode, su cui era scritto “Al più sapiente”, ad Apollo (secondo una variante ulteriore, lo offrì ad Eracle a Tebe). Si veda ivi, pp. 34-35 (I, 31) e Id., *Bias*, cit., pp. 88-89 (I, 82).

¹⁹ Si veda Diodoro Siculo, *Bibliotheca historica*, IX, 3 e Plutarco, *Solon*, IV, 4.

²⁰ Si veda ivi, IV, 1-3.

²¹ Si veda H. Tell, *Sages at the Games: Intellectual Displays and Dissemination of Wisdom in Ancient Greece*, in “Classical Antiquity”, 26, 2, 2007, pp. 249-275.

²² Si veda W. Wiersma, *The Seven Sages and the Prize of Wisdom*, in “Mnemosyne”, s. III, 1-2, p. 152.

²³ Si veda B. Snell, *I Sette Sapienti. Vite e opinioni*, cit., p. 45.

²⁴ Si veda W. Wiersma, *The Seven Sages and the Prize of Wisdom*, cit., p. 152 e L. Gernet, *The Anthropology of Ancient Greece*, translated by B. Nagy and J. Hamilton, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1981, p. 78.

²⁵ Si veda R. P. Martin, *The Seven Sages as Performers of Wisdom*, cit., p. 127 e L. Gernet, *The Anthropology of Ancient Greece*, cit., p. 79.

storia potrebbe allora affondare le sue radici nel mito antichissimo della lotta fra Eracle e Apollo per il tripode delfico, di cui le prime testimonianze sono delle raffigurazioni vascolari.²⁶ Siamo dunque in presenza di un racconto tramandato oralmente e messo per iscritto a partire dal quarto secolo, molto diffuso in Grecia e munito di un evidente significato gnomico per ricordare l'umiltà degli antichi sapienti: mentre l'uomo comune desidera con tutte le sue forze un valore puramente materiale, il sapiente lo riceve in premio ma lo cede a chi egli considera superiore, finché con atto di sincera *pietas* viene dedicato al dio.²⁷

3. *Platone e i sapienti*

Sembra probabile che Platone abbia impiegato lo schema della storia dei Sette Sapienti nella pagina che l'*Apologia* dedica alla sapienza di Socrate, una parentesi diegetica di lunghezza inusuale per un'orazione giudiziaria.²⁸ Comuni alle diverse versioni della leggenda sono alcuni elementi: il ricorso all'oracolo apollineo, la presenza di un oggetto prezioso che ha la funzione di premio, il trasferimento del premio da un sapiente all'altro, la sua restituzione al dio, il mancato interesse del destinatario nella sua conquista. Analoghi sono gli elementi che compongono il racconto dell'*Apologia*: viene interrogato l'oracolo di Apollo; se il tripode attesta simbolicamente la superiorità dei Sette Sapienti, il titolo di più sapiente (come il tripode) attesta la superiorità intellettuale di Socrate; egli

²⁶ Si veda W. Burkert, *Homo necans. Antropologia del sacrificio cruento nella Grecia antica*, trad. ital. di F. Bertolini, Torino, Boringhieri, 1981, pp. 244-245.

²⁷ Si noti che Talete compare sempre come primo fra i sette sapienti (ma non viene menzionato nella versione spartana della storia), probabilmente per il suo ruolo di fondatore della filosofia occidentale.

²⁸ Si veda S. R. Slings, *Plato's Apology of Socrates. A Literary and Philosophical Study with a Running Commentary*, cit., p. 68.

preferisce tuttavia cederlo ad altri e infine lo restituisce al dio, non essendo interessato ad ottenerlo. In Platone, per contro, il riconoscimento della sapienza non è materializzato in un oggetto concreto ma diventa un elemento astratto; manca quindi ogni informazione narrativa sulla provenienza dell'oggetto, sostituita da una discussione a sfondo filosofico; il titolo di sapiente non passa da un personaggio all'altro ma resta sempre a Socrate, nonostante egli provi a cederlo, poiché egli è l'unico a possedere la vera sapienza in quanto conforme alla *pietas* ispirata dalla divinità (il γνῶθι σαυτόν, mai esplicitamente menzionato nell'*Apologia* ma elemento centrale nel concetto socratico di sapienza).

Giova ricordare che quella platonica è la prima fonte letteraria a raggruppare i sette nomi canonici dei Sapienti,²⁹ che comparivano già in Erodoto e in altri logografi, anche se mai in questa serie:

“τούτων ἦν καὶ Θαλῆς ὁ Μιλήσιος καὶ Πιττακὸς ὁ Μυτιληναῖος καὶ Βίας ὁ Πριηνεὺς καὶ Σόλων ὁ ἡμέτερος καὶ Κλεόβουλος ὁ Λίνδιος καὶ Μύσων ὁ Χηνεὺς, καὶ ἔβδομος ἐν τούτοις ἔλεγετο Λακεδαιμόνιος Χίλων. οὗτοι πάντες ζηλωταὶ καὶ ἐρασταὶ καὶ μαθηταὶ ἦσαν τῆς Λακεδαιμονίων παιδείας, καὶ καταμάθοι ἄν τις αὐτῶν τὴν σοφίαν τοιαύτην οὔσαν, ῥήματα βραχέα ἀξιομνημόνευτα ἐκάστω εἰρημένα· οὗτοι καὶ κοινῇ συνελθόντες ἀπαρχὴν τῆς σοφίας ἀνέθεσαν τῷ Ἀπόλλωνι εἰς τὸν νεῶν τὸν ἐν Δελφοῖς, γράψαντες ταῦτα ἃ δὴ πάντες ὑμνοῦσιν, Γνῶθι σαυτόν καὶ Μηδὲν ἄγαν.”³⁰

²⁹ Si veda D. Fehling, *Die Sieben Weisen und die frühgriechische Chronologie. Eine traditions-geschichtliche Studie*, Bern, Peter Lang, 1985; A. Busine, *Les Sept Sages de la Grèce antique*, Paris, De Boccard, 2002, pp. 33-34.

³⁰ Platone, *Protagora*, a cura di M. L. Chiesara, Milano, BUR, 2010, pp. 184-185 (343a-b). Traduzione: “Tra gli antichi vi furono Talete di Mileto, Pittaco di Mitilene, Biante di Priene, il nostro Solone, Cleobulo di Lindo, Misone di Chene e settimo tra costoro si annoverava Chilone di Sparta: tutti quanti furono ammiratori, appassionati amanti e discepoli dell'educazione spirituale spartana. E che la loro sapienza fosse di tale natura lo si può capire considerando quelle sentenze concise e memorabili, che furono pronunciate da ciascuno, e che, radunatisi insieme, essi offrirono come primizie di sapienza ad Apollo, nel tempio di Delfi, facendo scolpire quelle sentenze che tutti celebrano: *Conosci te stesso e Nulla di troppo*”. Diogene Laerzio riporta un elenco diverso e indica che gli unici nomi su cui c'era consenso fra gli antichi erano quelli di Talete, Solone, Biante e Pittaco. Si veda Diogene Laerzio, *Thales*, cit., pp. 42-45 (I, 40-42).

Riconoscendo che i Sapienti avevano un legame particolare con Delfi e insieme con l'educazione spartana,³¹ alla quale si ispirava la *brevitas* laconica delle sentenze a loro abitualmente attribuite (tipiche di una cultura aristocratica di età arcaica),³² Platone fa riferimento a una tradizione secolare comprovata dal patronato di Apollo, il dio che attraverso il suo oracolo proclama Socrate σοφώτατος.³³

Non è forse un caso, allora, che nel *Symposium* si ritrovi una delle tradizioni più antiche sui Sette Sapienti, quella del banchetto (si pensi al *Septem sapientium convivium* plutarcheo),³⁴ e che siano proprio sette i sette personaggi che pronunciano altrettanti discorsi in lode di Eros. Nel *Timaeus*, invero, Crizia definisce Solone (uno dei suoi antenati) “ὁ τῶν ἑπτὰ σοφώτατος”,³⁵ come dichiara anche la variante ateniese della leggenda: egli allude cioè alla celebre storia nella versione più familiare ai personaggi del dialogo. L'oracolo apollineo di Delfi, al centro del racconto platonico, compare del resto solo nella versione ateniese, anche se il premio ritorna a Talete, come il titolo di σοφός ritorna a Socrate, solo nella versione milesia. Quando Socrate nel restituire il suo titolo, afferma che “τὸ δὲ κινδυνεύει [...] τῷ ὄντι ὁ θεὸς σοφὸς εἶναι”, usa peraltro parole simili a quelle che Diogene Laerzio attribuisce a Solone nell'atto di rifiutare il tripode e inviarlo a Delfi: “σοφίᾳ πρῶτον εἶναι τὸν θεόν”.

³¹ Platone manifesta in più punti della sua opera ammirazione per l'educazione spartana. Si veda D. De Brasi, *L'immagine di Sparta nei dialoghi platonici. Il giudizio di un filosofo su una (presunta) polis modello*, Sankt Augustin, Academia Verlag, 2013.

³² Si veda *Early Greek Philosophy, Beginnings and Early Ionian Thinkers*, Part 1, edited by G. W. Most and A. Laks, Cambridge (Mas.) – London, Harvard University Press, 2016, p. I, pp. 136-147.

³³ Demetrio Falereo colloca il *floruit* dei Sette Sapienti nel 582 a. C, circa due secoli prima della composizione dell'*Apologia*. Si veda A. Mosshammer, *The Epoch of the Seven Sages*, in “California Studies in Classical Antiquity”, 9, 1976, pp. 165-180.

³⁴ Si veda B. Snell, *I Sette Sapienti. Vite e opinioni*, cit., p. 92.

³⁵ Cfr. Platone, *Timeo*, a cura di F. Fronterotta, Milano, Rizzoli, 2003, pp. 148-149 (20d). Traduzione: “il più saggio dei Sette Sapienti”.

L'affermazione socratica ha comunque una sfumatura di scetticismo espressa dal verbo *κινδυνεύω*,³⁶ che si spiega nell'ambito del nuovo discorso filosofico sui limiti della conoscenza umana; inoltre la forma avverbiale suggerisce il divario tra la divinità e l'uomo, tra la vera *σοφία* e la *σοφία* presunta. Solone sottolinea invece, con un dativo di relazione, che il primato spetta al dio, il primo in sapienza.³⁷

Se nel *Symposium*, la filosofia è definita come intermedia fra sapienza e ignoranza, in quanto amore ovvero suprema aspirazione al sapere;³⁸ e nel *Phaedo*, il filosofo è colui che possiede la sapienza umana potendo attingere alla sapienza perfetta solo dopo essersi liberato dai vincoli corporei;³⁹ nel *Phaedrus* Socrate distingue fra sapiente e filosofo tornando all'idea che la *σοφία* pertenga esclusivamente alla divinità e che l'uomo possa soltanto aspirare ad essa:

“Τὸ μὲν σοφόν, ὦ Φαῖδρε, καλεῖν ἔμοι γεμέγα εἶναι δοκεῖ καὶ θεῶ μόνῳ πρέπειν· τὸ δὲ ἢ φιλόσοφον ἢ τοιοῦτόν τι μᾶλλον τεᾶν αὐτῶ καὶ ἀρμόττοι καὶ ἐμμελεστέρως ἔχοι”.⁴⁰

Questa concezione della filosofia risale tradizionalmente al primo pitagorismo, come testimonia Eraclide Pontico citando lo stesso Pitagora:

³⁶ Si veda A. Bernabé, “*Fedón*”, 69c: *¿Por qué los “βάκχοι” son los verdaderos filósofos?*, in “*Archai*”, 16, 2016, pp. 80-81.

³⁷ La perfezione della conoscenza divina e i limiti di quella umana non vengono mai connessi tra loro nelle fonti precedenti l'*Apologia*. Si veda S. R. Slings, *Plato's Apology of Socrates. A Literary and Philosophical Study with a Running Commentary*, cit., p. 289.

³⁸ Si veda Platone, *Simposio*, a cura di G. Reale, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, 2001, pp. 96-99 (203e-204c).

³⁹ Si veda Id., *Fedone*, a cura di F. Trabattoni, Torino, Einaudi, 2011, pp. 14-57 (60c-69e) e pp. 110-125 (80b-84b).

⁴⁰ Id., *Fedro*, a cura di G. Reale, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, 1998, pp. 168-169 (278d). Traduzione: “Chiamarlo sapiente, Fedro, mi sembra eccessivo e appropriato soltanto a un dio; ma chiamarlo filosofo o qualcosa di simile gli si adatterebbe meglio e sarebbe più consono”.

“μηδένα γὰρ εἶναι σοφὸν [ἄνθρωπον] ἀλλ’ ἦθεόν. θᾶττον δὲ ἐκαλεῖτο σοφία, καὶ σοφὸς ὁ ταύτην ἐπαγγελλόμενος, ὃς εἴῃαν κατ’ ἀκρότητα ψυχῆς ἀπηκριβωμένος, φιλόσοφος δὲ ὁ σοφίαν ἀσπαζόμενος”.⁴¹

La dichiarazione di Pitagora, che apparteneva a una generazione successiva a quella dei Sette Sapienti,⁴² riecheggia quella di Solone ma la modifica e ne completa il senso. Socrate, circa duecento anni dopo Solone, utilizza nel corso della sua difesa una frase vicina a quella di Pitagora all’interno di un racconto che, nella struttura e nella morale, voleva verosimilmente ricalcare la storia del tripode e dei Sette Sapienti, in cui era stato il grande politico ateniese a proclamare la superiorità della sapienza divina.⁴³

4. Socrate come ottavo sapiente

Platone, come abbiamo visto, riferisce delle celebri massime dei Sette Sapienti scolpite nel tempio di Apollo a Delfi,⁴⁴ fondamentali fonti

⁴¹ Diogene Laerzio, *Proimion*, in Id., *Vite e dottrine dei più celebri filosofi*, cit., vol. I, pp. 16-17 (I, 12). Traduzione: “Nessuno [uomo], infatti, è sapiente, tranne dio. Troppo facilmente si dava il nome di sapienza e si chiamava sapiente chi la professava, ossia colui che avesse raggiunto la perfezione nel profondo dell’anima, mentre filosofo è colui che aspira alla sapienza”. Si veda W. Burkert, *Platon oder Pythagoras? Zum Ursprung des Wortes “Philosophie”*, in “Hermes”, 88, 1960, pp. 159-177.

⁴² Si veda A. Mosshammer, *The Epoch of the Seven Sages*, cit., pp. 165-180.

⁴³ L’*Apologia* di Senofonte non fornisce alcun riscontro alla nostra tesi: l’atteggiamento di modestia del Socrate platonico sembra scomparso, la sezione sull’oracolo è fortemente ridimensionata, il responso non coincide, manca il confronto con i politici, i poeti e gli artigiani, manca la dimensione della missione e del servizio al dio, mancano le considerazioni sulla sapienza umana. Si veda L. R. Shero, *Plato’s Apology and Xenophon’s Apology*, in “The Classical Weekly”, 20, 14, 1927, pp. 107-111; G. Danzig, *Apologizing for Socrates: Plato and Xenophon on Socrates’ Behavior in Court*, in “Transactions of the American Philological Association (1974-2014)”, 133, 2, 2003, pp. 281-321.

⁴⁴ Si veda Pausania, *Graeciae descriptio*, X, 24. Il rinvenimento nel 1966 ad Aikhanum (Afghanistan) di un’iscrizione in versi conferma l’esistenza nel III secolo a. C. di una lista di 147 apoftegmi dei Sette Sapienti, approntata dal filosofo peripatetico Clearco di Soli. Si veda B. Snell, *I Sette Sapienti. Vite e opinioni*, cit., p. 44 e A. Busine, *Les Sept Sages de la Grèce antique*, pp. 17-27.

d'ispirazione dell'etica di Socrate.⁴⁵ Nel primo Platone lo *γνῶθι σαυτόν*, inteso come monito a riconoscere la limitatezza della conoscenza umana, è strettamente legato alla raccomandazione socratica a rivolgere la propria attenzione verso l'anima. L'attività del filosofo consiste infatti nella confutazione della presunta sapienza dei mortali⁴⁶ e nella dimostrazione che solo il dio è veramente sapiente: è l'anima che dobbiamo perfezionare, perché i nostri occhi possono vedere soltanto ciò che è dentro di noi.⁴⁷ Ispirandosi indirettamente alla massima apollinea dello *γνῶθι σαυτόν*, Socrate si propone come erede e continuatore dell'opera degli antichi σοφοί, in un momento di crisi per il sistema di valori tradizionale.⁴⁸

Il rapporto tra i Sette Sapienti e l'Apollo delfico è confermato da più di una fonte. Demetrio Falereo fissa come data per il loro riconoscimento ufficiale il 582-581 a. C., anno dell'inaugurazione dei Giochi Pitici.⁴⁹ Scegliendo il tempio di Delfi come luogo privilegiato per custodire i loro *γράμματα*, secondo un costume diffuso nell'antica Grecia,⁵⁰ i Sette ottengono la legittimazione del dio della *σοφία* per eccellenza.⁵¹ Essi sono in tal senso i vettori della civilizzazione greca all'alba della sua grandezza e

⁴⁵ Si veda J. Annas, *Self-Knowledge in Early Plato*, in D. J. O'Meara, *Platonic Investigations*, Washington, Catholic University of America Press, 1985, pp. 111-138; A. Brancacci, *Socrate e il tema semantico della coscienza*, in *Lezioni socratiche*, a cura di G. Giannantoni, Napoli, Bibliopolis, 1997, pp. 279-301; P. Courcelle, *Conosci te stesso. Da Socrate a San Bernardo*, trad. ital. di F. Filippi, Milano, Vita e Pensiero, 2001.

⁴⁶ Si veda P. Hadot, *Esercizi spirituali e filosofia antica*, trad. ital. di A. M. Marietti, Torino, Einaudi, pp. 90-100.

⁴⁷ Si veda anche Platone, *Fedro*, cit., pp. 14-15 (229e, 5 - 230a, 1).

⁴⁸ Si veda M. L. Morgan, *Platonic Piety: Philosophy and Ritual in Fourth-Century Athens*, New Haven, Yale University Press, 1990 e A. Rubel, *Fear and Loathing in Ancient Athens. Religion and Politics during the Peloponnesian War*, London, New York, Routledge, 2014.

⁴⁹ Si veda A. Mosshammer, *The Epoch of the Seven Sages*, cit., p. 165.

⁵⁰ Eraclito avrebbe depositato il suo libro nel tempio di Artemide: si veda Diogene Laerzio, *Heraclitus*, in Id., *Vite e dottrine dei più celebri filosofi*, cit., vol. II, pp. 1036-1037 (IX, 6).

⁵¹ Si veda H. Tell, *Sages at the Games: Intellectual Displays and Dissemination of Wisdom in Ancient Greece*, cit., p. 258.

fra loro spiccano non caso Talete e Solone, l'inventore della filosofia e il riformatore delle leggi ateniesi. Anche Socrate è in rapporto con il dio di Delfi e anche lui realizza per i Greci (e per gli Ateniesi in particolare) un'opera ispirata alla sapienza delfica: una nuova filosofia non più rivolta all'indagine della natura ma al problema del bene e dell'uomo, conformemente al motto apollineo.⁵²

L'*Apologia* è un'opera con finalità squisitamente apologetiche, rivolta non solo a una ristretta cerchia di filosofi ma anche all'intera città. Se è difficile stabilire l'attendibilità del racconto,⁵³ non c'è dubbio che Platone intenda fornire un'interpretazione *a posteriori* della filosofia socratica all'interno della πόλις. Attraverso la ricostruzione del discorso pronunciato da Socrate in propria difesa, l'autore punta a riabilitare la memoria del maestro per garantire la continuità del suo insegnamento. La città lo aveva scambiato con un sofista; l'accusa di introdurre nuove divinità l'aveva spinto nella schiera degli empi, quella di corrompere i giovani gli aveva assicurato un posto tra i nemici della città; il processo aveva mostrato i rischi di certe forme di religione personale.⁵⁴ L'equiparazione di Socrate a un sofista sebbene non figurì nella formulazione ufficiale dell'accusa, sembra destare molta preoccupazione in Platone, a cui preme dichiarare che il maestro non ha mai manipolato le parole o contraffatto la verità com'era invece abituale per i sofisti.

⁵² Anche nella civiltà sumerica, nell'epopea di Gilgamesh, si narra di Sette Sapianti semi-divini e di natura teriomorfa, servitori del dio Enki, corrispettivo sumerico di Apollo. Se questi personaggi appartengono al mito, i loro corrispondenti greci sono tutti personaggi storici e con un ruolo politico più o meno rilevante. Si veda E. Reiner, *The Etiological Myth of the Seven Sages*, in "Orientalia", n. s., 30, 1961, pp. 1-11.

⁵³ Si veda G. Vlastos, *The Historical Socrates and Athenian Democracy*, in "Political Theory", 11, 4, 1983, pp. 495-516; R. Waterfield, *The Quest for the Historical Socrates*, in *The Bloomsbury Companion to Socrates*, edited by J. Bussanich and N. D. Smith, London – New York, Bloomsbury, 2013, pp. 1-19.

⁵⁴ Si veda J. Kindt, *Personal religion: a productive category for the study of ancient Greek religion?*, in "The Journal of Hellenic Studies", 135, 2015, pp. 35-50.

È su questo sfondo che dobbiamo leggere l'allusione dell'*Apologia* alla storia dei Sette Sapienti, una storia tradizionale che i giudici ateniesi dovevano conoscere bene. Socrate vuole distinguersi dai nuovi professionisti della cultura, penetrati non senza resistenze in una città che ancora adottava i metodi dell'educazione tradizionale. Comportandosi come uno dei Sapienti, ripetendo in termini astratti il gesto di Solone o di Talete e adottando il loro stile espressivo all'insegna di una laconica *brevitas*,⁵⁵ Socrate segue l'esempio dei propri antenati spirituali, la cui fama non era mai tramontata in Grecia.⁵⁶ Come loro, egli fa professione di modestia cedendo ad altri il premio della sapienza. Tuttavia, se nella storia del tripode l'oggetto passa di mano in mano perché la *σοφία* di ciascuno si esprime nella rinuncia ad arrogarsi il primato, nell'*Apologia* il ciclo si ferma al primo passaggio di testimone poiché tutti i possibili candidati si rivelano indegni e la vera *σοφία* deve essere subito restituita alla divinità.

Nella versione ateniese della storia dei Sette Sapienti (probabilmente la più nota al tempo di Platone) i protagonisti Solone e Talete incarnano due figure nelle quali Socrate poteva esemplarmente riflettersi, quella del benefattore della *πόλις* e quella del filosofo. Come Solone ha riformato politicamente e giuridicamente la sua città, dotandola di leggi giuste e liberando i poveri dalla schiavitù per debiti, così Socrate ha servito la patria in guerra e nella *βουλή*, rifiutandosi di abbandonarla per l'esilio e diventandone il riformatore morale, liberandola dall'ignoranza, all'ingiustizia e dall'empietà. Ma anche Talete, come corifeo della schiera dei filosofi contrapposta a quella dei retori e dei politici (secondo il

⁵⁵ I lunghi monologhi dei sofisti, come è noto, infastidiscono il brachilogico Socrate. Si veda Platone, *Protagora*, cit., pp. 162-165 (334c-335c).

⁵⁶ Si veda B. Snell, *I Sette Sapienti. Vite e opinioni*, cit., p. 125.

suggerimento del *Theaetetus*),⁵⁷ indica il ruolo di Socrate: non a caso il *Teeteto* è composto molti anni dopo l'*Apologia*,⁵⁸ ma ad essa è contiguo nella cronologia narrativa dei dialoghi poiché si conclude proprio con Socrate che si congeda per ricevere formalmente l'accusa di Meleto.⁵⁹ Tutto l'intermezzo sui veri filosofi sembra richiamare il disagio e l'inadeguatezza di Socrate di fronte alla città che sta per giudicarlo.⁶⁰

Nell'*Apologia* Socrate incarna dunque due modelli diversi di sapiente, il cittadino pragmatico e il filosofo contemplativo, secondo il ritratto che ne dà anche il *Symposium*: assorto nella meditazione ma anche abile amante, strenuo guerriero, forte bevitore, suadente affabulatore. Riproponendo la storia dei Sette Sapienti, Platone ha voluto dunque comunicare che Socrate non è solo il fondatore di un nuovo ordine, ma anche il continuatore di una sapienza arcaica che si muoveva nel solco di Apollo, contrapposta alle derive ateistiche o amorali dei sofisti a cui il filosofo era stato tendenziosamente equiparato. Nel corso dei duecento anni trascorsi dalla dedica delle massime sapienziali nel tempo di Apollo a Delfi, gli uomini ne hanno dimenticato o deformato il significato. Ripetendo il gesto e anche le parole attribuite al pio Solone, Socrate, ne ha rinnovato il messaggio per le generazioni presenti e le generazioni future.

⁵⁷ Si veda Platone, *Teeteto*, introduzione, traduzione e commento di F. Ferrari, Milano, BUR, pp. 346-369 (172c-177c).

⁵⁸ Il *terminus post quem* è il 369 a. C., anno della battaglia tra Ateniesi e Tebani presso Corinto, a cui si allude verosimilmente nella cornice del dialogo.

⁵⁹ Si veda R. G. Hoerber, *Plato's Euthyphro*, in "Phronesis", 3, 1958, p. 107.

⁶⁰ Platone e gli altri pensatori del quarto secolo interpretavano le ricerche naturalistiche di Talete come un primo esempio di filosofia contemplativa. Se Socrate nell'*Apologia* prende le distanze dalla corrente naturalista, nel *Teeteto* tali riserve non sono più presenti e l'autore non ha più alcun timore di dichiarare l'appartenenza di Socrate ad un 'coro' che comprendeva anche i filosofi naturalisti. Si veda A. W. Nightingale, *Spectacles of truth in Classical Greek philosophy: Theoria in its cultural context*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, cit., p. 22.



FRANCESCO MONTONE

**SIDONIO APOLLINARE E I SUOI MODELLI.
UN MOSAICO LETTERARIO E LE CONQUISTE
ORIENTALI DI ROMA**

A mia madre in memoriam

1. *Oriente e Occidente*

Lo scrittore gallo-romano Sidonio Apollinare (430 ca.-486)¹ si trovava nel 467 a Roma, a capo della delegazione dell'Alvernia (la regione francese da cui proveniva); era lì per trovare udienza presso personaggi

¹ Si veda C. E. Stevens, *Sidonius Apollinaris and his Age*, Oxford, Clarendon Press, 1933; F. E. Consolino, *Codice retorico e manierismo stilistico nella poetica di Sidonio Apollinare*, in “Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa”, Classe di Lettere e Filosofia, s. III, vol. 4, n. 2, 1974, pp. 423-460; J. Harries, *Sidonius Apollinaris and the Fall of Rome. A. D. 407-485*, Oxford, Clarendon Press, 1994; S. Tamburri, *Sidonio Apollinare. L'uomo e il letterato*, Napoli, D'Auria, 1996; S. Condorelli, *Il poeta 'doctus' nel V sec. d. C. Aspetti della poetica di Sidonio Apollinare*, Napoli, Loffredo, 2008; J. A. Van Waarden – G. Kelly, *New Approaches to Sidonius Apollinaris*, Leuven, Peeters, 2013; M. Onorato, *Il castone e la gemma. Studi su Sidonio Apollinare*, Napoli, Loffredo, 2016; G. Kelly – J. Van Waarden, *The Edinburgh Companion to Sidonius Apollinaris*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2020.

eminenti del Senato romano; egli ci racconta in un'epistola² il fervore che regnava in città; si preparava infatti un matrimonio tra Alipia, la figlia del nobile orientale Antemio, asceso al soglio dell'Occidente per volere dell'imperatore d'Oriente Leone, e il potente *magister militum* Ricimero.³ Tra il 450 e il 465 i rapporti tra le due parti dell'impero erano stati minimi; un *Graeculus*, come venne definito con disprezzo,⁴ aveva preso possesso del trono d'Occidente e doveva convivere con colui che deteneva il potere a Roma.⁵ Il matrimonio tra Alipia e Ricimero doveva servire ad evitare attriti tra Antemio e il *magister militum* (che purtroppo ci sarebbero stati e avrebbero portato alla morte di Antemio nel 472). Lo scrittore transalpino ricevette una particolare proposta da un senatore romano, Cecina Basilio, in cambio dell'accoglienza delle istanze sue e dei suoi compatrioti: comporre il suo terzo panegirico, dopo quelli recitati diversi anni prima per gli imperatori Avito e Maggioriano, in occasione della rituale assunzione da parte di Antemio, il primo gennaio 468, dei Fasci consolari. Il panegirico fu apprezzato e Sidonio ottenne la prestigiosa carica di *praefectus urbi*.⁶

² Si veda Sollius Apollinaris Sidonius, *Briefe Buch I*, Einleitung, Text, Übersetzung Kommentar von H. Köhler, Heidelberg, C. Winter, 1995, pp. 183-215 (1, 5) e M. Hanaghan, *Latent Criticism of Anthemius and Ricimer in Sidonius Apollinaris' Epistulae I. 5*, in "The Classical Quarterly", LXVII, 2, 2017, pp. 631-649.

³ Si veda G. Lacam, *Ricimer. Un Barbare au service de Rome*, Lille, Atelier National, 1986; P. MacGeorge, *Late Roman Warlords*, Oxford, Oxford University Press, 2003, pp. 167-268; M. Flomen, *The Original Godfather. Ricimer and the Fall of Rome*, in "Hirundo" VIII, 2009, pp. 9-17; F. Montone, *L'ultimo arbitro dei destini dell'Impero Romano d'Occidente. Il barbaro Ricimero nel panegirico ad Antemio di Sidonio Apollinare*, in "Salernum", XXXIV-XXXV, 2015, pp. 89-103.

⁴ Si veda Ennodio, *Vita Epiphani*, 54.

⁵ Si veda U. Roberto, *Politica, tradizione e strategie familiari: Antemio e l'ultima difesa dell'unità dell'impero (467-472)*, in U. Roberto – L. Mecella, *Governare e riformare l'impero al momento della sua divisione: Oriente, Occidente, Illirico*, Roma, École française de Rome, 2016, pp. 1-26; F. Oppedisano, *L'insediamento di Antemio (467 d. C.)*, in "Aevum", XIC, 1, 2017, pp. 241-263.

⁶ Si veda A. Loyen, *Recherches historiques sur les Panègyriques de Sidoine Apollinaire*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1967; L. Watson, *Representing the Past, Redefining the Future: Sidonius Apollinaris's Panegyrics of Avitus and Anthemius*, in *The Propaganda of Power. The Role of Panegyrics in Late Antiquity*, edited with an

Il panegirico ad Antemio è un testo pieno di virtuosismi linguistici, con continui richiami intertestuali agli *auctores* del mondo latino, come consuetudine della letteratura tardo-antica;⁷ è, però, anche un testo politicamente funzionale: lo scrittore gallo-romano conosce la difficile situazione di Roma, comprende le dinamiche in cui dovrà muoversi l'imperatore venuto dall'Oriente e sa bene quanto era importante per lui essere accettato dal senato romano e mantenere buoni rapporti con Ricimero, che aveva già in passato contribuito alla caduta di altri imperatori. Dopo una prima parte canonica, dedicata alla patria, all'educazione e alle imprese di Antemio, che ne legittimano l'assunzione del potere, inizia una lunga sezione mitologica, in cui si innestano numerosi echi linguistici degli *auctores* cari a Sidonio, il cui fine è quello di dimostrare che Antemio, la cui nascita è accompagnata da prodigi che annunciano una nuova età dell'oro, come quella del *puer* virgiliano della famosa quarta ecloga, è l'uomo incaricato dal Fato per cambiare il corso della storia.

introduction by M. Whitby, Leiden-Boston, Brill, 1998, pp. 177-198; A. Bruzzone, *Archetipi culturali nei panegirici di età romano-barbarica*, in "Romanobarbarica", XVIII, 2003/2005, pp. 371-384; A. Stoehr-Monjou, *Sidoine Apollinaire et la fin d'un monde. Poétique de l'éclat dans les panégyriques et leurs préfaces*, in "Revue des études latines", LXXXVII, 2009, pp. 207-230; F. Montone, 'Lupi d'autore' nel Panegirico ad Avito di Sidonio Apollinare (carm. 7, 361-368), in "Parole Rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione / Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies", 4, 2011, pp. 113-129, all'indirizzo elettronico http://www.parolerubate.unipr.it/fascicolo4_pdf/F4_5_montone_sidonio.pdf; Id., *I barbari contro l'impero. L'excursus' sugli Unni nel Panegirico per l'imperatore Antemio di Sidonio Apollinare*, in "Salternum", XXX-XXXI, 2013, pp. 35-48; C. T. Tommasi, *Teo-teleologia in Sidonio Apollinare: tra modulo encomiastico e provvidenzialità dell'impero*, in *Poesia e teologia nella produzione latina dei secoli IV-V*, a cura di F. Gasti e M. Cutino, Pavia, Pavia University Press, 2015, pp. 73-105.

⁷ Si veda M. Roberts, *The Jeweled Style. Poetry and Poetics in Late Antiquity*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1989; J. Elsner – J. H. Lobato, *The Poetics of Late Latin Literature*, Oxford, Oxford University Press, 2016.

La dea Italia chiede al Tevere di convincere Roma a recarsi nel regno di Aurora,⁸ per ottenere Antemio come imperatore dell'Occidente e realizzare così il disegno divino. In questo quadro un momento di assoluto rilievo è la digressione che compie la dea Roma (un personaggio presente in tutti i panegirici sidoniani)⁹ nel suo dialogo con Aurora, sulle campagne militari che hanno portato alla costruzione della *pars Orientis* dell'impero. La sezione doveva apparire gradita alla corte che aveva dovuto concordare con Leone il suo nuovo imperatore; la scelta non doveva essere stata indolore per il pregiudizio legato all'etnia greca di Antemio; tuttavia era urgente limitare il potere di Ricimero e organizzare una campagna militare contro i Vandali. Nel panegirico la dea Roma, dopo aver ribadito che l'impero orientale era stato da lei e dai suoi generali conquistato, dichiara il suo diritto di fare a sua volta una richiesta all'Oriente: scegliere Antemio, destinato a cambiare le sorti del mondo e ad instaurare la tanto auspicata *concordia* tra le due parti dell'impero. In tal modo Sidonio rovesciava la realtà, sancendo il diritto dell'Occidente a chiedere un imperatore all'Oriente.

⁸ Si veda J. C. Jolivet, *Aurore et Rome : topothésie ovidienne et chorographie virgilienne dans le "Panégyrique d'Anthémius" de Sidoine Apollinaire (Carmen II)*, in *La représentation du "couple" Virgile-Ovide dans la tradition culturelle de l'antiquité à nos jours*, directrices S. Clément-Tarantino – F. Klein, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion 2015, pp. 155-176.

⁹ Si veda M. Bonjour, *Personnification, allégorie et prosopopée dans les Panégyriques de Sidoine Apollinaire*, in "Vichiana", n. s., XI, 1982, pp. 5-17; J. Grzywaczewski, *Sidonius Apollinaris' Pagan Vision of Ancient Rome Bellatrix in Christian Rome*, in "Studia theologica Varsaviensia", I, 2014, pp. 179-194.

2. *La prosopopea della dea Roma*

La prima parte della prosopopea della dea Roma contiene una lunga *enumeratio* delle conquiste compiute, di cui ora usufruisce l'impero orientale:

“Quidve iubes?” Paulum illa silens atque aspera miscens
 mitibus haec coepit: ‘Venio (desiste moveri
 nec multum trepida), non ut mihi pressus Araxes
 imposito sub ponte fluat nec ut ordine prisco
 indicus Ausonia potetur casside Ganges,
 aut ut tigriferi pharetrata per arva Niphatis
 depopuletur ovans Artaxata Caspia consul.
 Non Pori modo regna precor nec ut hisce lacertis
 frangat Hydaspeas aries impactus Erythras.’”¹⁰

Si evidenzia qui una tendenza tipica di Sidonio Apollinare: costruire tessuti linguistici mescolando parole ed espressioni altrui, creando un nuovo ordito che faccia rivivere le parole degli autori più amati. Così, per l'immagine della dea che mescola parole aspre a quelle miti, il poeta ha in mente probabilmente un verso di Stazio riferito a Tideo che si reca alla corte di Eteocle per invitarlo a rispettare i patti e il diritto al trono di Polinice: “iustis miscens tamen aspera coepit”. E analogo è un altro passo staziano in cui Licurgo, dopo aver perso il figlio Ofelte, si rivolge a Giove: “ac talia fletu / verba pio miscens”.¹¹ L'aggettivo “mitibus” riecheggia invece un passo di Ausonio, altro autore preferito, che esorta il nipote a non temere l'aspetto fisico del maestro come non erano ripugnanti alla vista né Chirone né Atlante: “sed blandus uterque / mitibus adloquiis teneros

¹⁰ Sidonius, *Panegyricus dictus Anthemio Augusto bis consuli*, in Id., *Poems and Letters*, with an english translation, introduction, and notes by W. B. Anderson, Cambridge (Mass.) – London, Harvard University Press – William Heinemann, 1936, vol. I, p. 46 (II, 439-447).

¹¹ Cfr. Stazio, *Thebais*, II, 392 e VI, 196-197.

mulcebat alumnos”.¹² Anche il successivo “nec multum trepida”, a inizio verso, è forse un’eco del “ne trepida”¹³ di Stazio, ugualmente in posizione iniziale.

Roma non rivuole indietro i territori orientali, né il ponte sull’Arasse né l’India bagnata dal Gange, sebbene siano stati conquistati grazie a lei. Era stato Augusto a costruire un ponte su questo fiume dell’Armenia che era tradizionale confine orientale dell’impero romano (si veda il virgiliano “pontem indignatus Araxes”).¹⁴ Sidonio riecheggia qui i versi di un altro panegirista, l’egiziano Claudiano, che aveva rappresentato la dea Roma supplice di fronte a Zeus:

“advenio supplex, non ut proculcet Araxem
 consul ovans nostraeve premant pharetrata secures
 Susa, nec ut rubris aquilas figamus harenis.”¹⁵

Il contesto, invero, è simile a quello di Sidonio, poiché Claudiano celebra qui la fine della guerra ad opera di Stilicone, che ha riportato l’armonia tra i due figli di Teodosio e quindi tra Oriente e Occidente (si noti il comune riferimento all’Arasse, che è sottomesso in Sidonio e calpestato in Claudiano).¹⁶ La giuntura “ovans [...] consul” è attestata in Stazio (riferita a Capaneo che scala trionfante le mura di Tebe),¹⁷ ma il poeta ricorda probabilmente il passo di Claudiano da cui riprende anche il termine “pharetrata”; ancora a Claudiano rinvia il sintagma “ordine prisco”,

¹² Cfr. Ausonio, *Protrepticus*, 23-24.

¹³ Cf. Stazio, *Thebais*, IV, 642.

¹⁴ Cfr. Virgilio, *Aeneis*, VIII, 728.

¹⁵ Claudiano, *De bello Gildonico*, 31-33.

¹⁶ Sul tema iconografico della *calcatio*, caratteristico del ‘repertory of imperial triumphal Agestures’ cfr. M. McCormick, *Eternal Victory. Triumphal Rulership in Late Antiquity, Byzantium, and the Early Medieval West*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p. 58. L’immagine della *calcatio* del fiume torna nel panegirico di Claudiano, *Panegyricus de sexto consulatu Honorii Augusti*, XXVIII, 648.

¹⁷ Cfr. Stazio, *Thebais*, X, 849.

presente nel panegirico per Stilicone.¹⁸ Infine, se i due aggettivi geografici che inaugurano il verso “Indicus Ausonia potetur casside Ganges” (seguiti dal verbo e dai due sostantivi in chiasmo)¹⁹ ricordano un verso di Manilio (“ultimus et sola vos tranans colit Indica Ganges”),²⁰ il riferimento successivo ai territori del fiume Nifate popolato da tigri (ma “tigrifer” potrebbe anche alludere al Tigri che nasceva proprio dal Nifate) sembrano echeggiare una giuntura analoga dello stesso Claudiano, dove il Nifate impervio è perlustrato da Cerere paragonata proprio a una tigre ircana (“arduus Hyrcana quatitur sic matre Niphates”).²¹

Anche la sezione successiva del discorso di Roma, dedicata alle conquiste del Medio Oriente, si presenta come un mosaico di sintagmi tratti dalle opere di autori già utilizzati da Sidonio. Quando infatti la dea afferma di non volere né Battria né Babilonia:

“Non in Bactra feror nec committentia pugnas
nostra Semiramiae rident ad classica portae”;²²

cita la formula epica *committere pugnam* ben presente in Virgilio (*Aeneis*, V, 69), Ovidio (*Metamorphoseon libri*, V, 75, *Fasti*, II, 723), Stazio (*Thebais*, VI, 143) e soprattutto impiega l’epiteto “Semiramiae”. Quest’ultimo è sì usato da Marziale (“Non ego praetulerim Babylonos picta

¹⁸ Cfr. Claudiano, *De consulatu Stilichonis*, 327.

¹⁹ Si tratta di un verso aureo: si veda M. Baños Baños, *El versus aureus de Ennio a Estacio*, in “Latomus”, 51, 1992, pp. 762-774. Per studi metrici sugli esametri sidoniani si veda J. Beltran Serra, *Las cláusulas en el hexámetro de Sidonio*, in “Helmantica” 47, 1996, 161-173 e S. Condorelli, *L’esametro dei Panegyrici di Sidonio Apollinare*, Napoli, Loffredo, 2001.

²⁰ Cfr. Manilio, *Astronomica*, IV, 757.

²¹ Cfr. Claudiano, *De raptu Proserpinae*, III, 263. Si veda M. Onorato, “Tigrifer Niphates”: a proposito dell’anfibologia nei carmi di Sidonio Apollinare, in “Bollettino di studi latini”, XLIV, 2014, pp. 70-82.

²² Sidonius, *Panegyricus dictus Anthemio Augusto bis consuli*, cit., p. 46 (II, 448-449).

superbae / texta, Samiramia quae variantur acu”),²³ ma qui è certamente richiamato da un altro passo claudiano scritto in occasione del consolato di Probrino e Olibrio:

“Adnue: sic nobis Scythicus famuletur Araxes,
sic Rhenus per utrumque latus, Medisque subactis
nostra Semiramiae timeant insignia turres;
sic fluat attonitus Romana per oppida Ganges”.²⁴

Questi versi ci fanno ritrovare l’Arasse e il Gange, ma soprattutto lo schema puntuale (“nostra Semiramiae timeant insignia turres”) del verso di Sidonio (“nostra Semiramiae rident ad classica portae”), dove proprio il sintagma “ad classica” è claudiano ancorchè già staziano.²⁵ Alle medesime porte di Babilonia, del resto, allude Sidonio in un altro luogo del suo panegirico, quando dichiara che la città si era sentita indifesa durante una missione diplomatica di Procopio, padre di Antemio:

“[...] Tremuerunt Medica rura,
quaeque draconigenae portas non clauserat hosti,
tum demum Babylon nimis est sibi uisa patere.”²⁶

La rinuncia di Roma alle proprie conquiste prosegue ricordando gli attuali possedimenti medio-orientali di Costantinopoli; anche questa sezione presenta un erudito gioco di richiami letterari:

“Arsacias non quaero domus nec tessera castris
in Ctesiphonta datur. Totum hunc tibi cessimus axem,
et nec sic mereor nostram ut tueare senectam?”

²³ Cfr. Marziale, *Epigrammata*, VIII, 28, 17-18.

²⁴ Claudiano, *Panegyricus dictus Probrino et Olybrio consulibus*, 160-163.

²⁵ Si veda Claudiano, *Panegyricus de tertio consulatu Honorii Augusti*, VII, 98 e Stazio, *Thebais*, III, 662.

²⁶ Sidonius, *Panegyricus dictus Anthemio Augusto bis consuli*, cit., p. 12 (II, 79-81).

Omne quod Euphraten Tigrimque interiacet, olim
 sola tenes; res empta mihi est de sanguine Crassi;
 ad Carrhas pretium scripsi; nec inulta remansi
 aut periit sic emptus ager; si fallo, probasti,
 Ventidio mactate Sapor [...] .”²⁷

Il raro aggettivo *Arsacius*, con cui si fa riferimento ai Parti (molti re di quel popolo adottarono il nome di Arsace), è attestato per la prima volta in un epigramma di Marziale e si ritrova poi in Claudiano.²⁸ La clausola “tessera castris”, con riferimento all’ordine scritto del comandante alle truppe, compare già in Silio Italico.²⁹ Staziano è poi l’impiego raro in poesia del verbo *interiaceo*, che si ritrova nella medesima posizione metrica sia nell’*Achilleis* (“qui medius portus celsamque interiacet urbem”) che nella *Thebais* (“quidquid et Asopon veteresque interiacet Argos”).³⁰ Si noti infine l’allusione al sangue versato da Crasso nella battaglia di Carre,³¹ ricordando i territori situati fra il Tigri e l’Eufrate, poiché questa è auto-citazione di Sidonio; la battaglia e la morte di Crasso erano infatti già presenti nel panegirico ad Avito:

“ [...] Plus, summe deorum.
 Sum iusto tibi visa potens quod Parthicus ultro
 restituit mea signa Sapor positoque tiara
 funera Crassorum flevit dum purgat.”³²

L’elogio di Antemio, probabilmente ultimo fra i ventiquattro *carmina* sidoniani, contiene numerosi altri echi di testi precedenti,

²⁷ Ivi, pp. 46-48 (I, 450-457).

²⁸ Si veda Marziale, *Epigrammata*, IX, 35, 3; Claudiano, *In Eutropium*, I, 415; Id., *Panegyricus de quarto consulatu Honorii Augusti*, 216.

²⁹ Si veda Silio Italico, *Punica*, VII, 347.

³⁰ Cfr. Stazio, *Achilleis*, I, 710 e Id., *Thebais*, III, 337.

³¹ Si veda G. Traina, *La resa di Roma. 9 giugno 53 a. C., battaglia a Carre*, Roma-Bari, Laterza, 2010.

³² Sidonius, *Panegyricus dictus Avito Augusto*, in Id., *Poems and Letters*, vol. I, p. 126 (VII, 97-100).

ripetizioni di singoli sintagmi e riprese di interi brani.³³ L'autore, che riceveva per la terza volta l'incarico di celebrare con un panegirico l'assunzione dei fasci consolari di un imperatore, considerava ormai se stesso come un *auctor* da imitare, al pari degli altri illustri colleghi.

La prosopopea della dea Roma continua con l'elenco di altre acquisizioni territoriali in Oriente, evocando ora i nomi dei grandi generali che le realizzarono:

“ [...] Nec sufficit istud:
 Armenias Pontumque dedi, quo Marte petitum
 dicat Sylla tibi; forsán non creditur uni:
 consule Lucullum. Taceo iam Cycladas omnes;
 adquisita meo seruit tibi Creta Metello.
 Transcripsi Cilicas: hos Magnus fuderat olim.
 Adieci Syriae, quos nunc moderaris, Isauros:
 hos quoque sub nostris domuit Seruilius armis.
 Concessi Aetolos ueteres Acheloiacque arua,
 transfudi Attalicum male credula testamentum.”³⁴

Le campagne militari di Silla sono testimoniate da Lucio Licinio Lucullo, che combatté contro Mitridate al suo servizio, e la clausola “creditur uni” è ancora una volta citazione staziana.³⁵ Ugualmente da Stazio proviene il sintagma “sub nostris [...] armis”³⁶ riferito alle imprese di Publio Servilio Vatia (dopo quelle di Metello a Creta e di Pompeo in Asia), che sgominò i pirati della Cilicia espugnando la capitale degli Isauri. E analoga provenienza dalla *Thebais* ha la clausola “Acheloiacque arma”,³⁷ dove identica è l'accezione semantica attribuita all'aggettivo (l'Acheloo è un fiume dell'Etolia). Quando infine la dea si dichiara troppo fiduciosa, per

³³ Si veda F. Montone, *Il Panegirico ad Antemio di Sidonio Apollinare: metapoetica e intratestualità*, in “Vichiana”, LXI, 1, 2019, pp. 33-60.

³⁴ Sidonius, *Panegyricus dictus Anthemio Augusto bis consuli*, cit., p. 48 (II, 457-466).

³⁵ Si veda Stazio, *Silvae*, III, 3, 86.

³⁶ Si veda Id., *Thebais*, II, 456.

³⁷ Si veda *ivi*, I, 453.

aver ceduto il regno di Pergamo ottenuto per testamento da Attalo III, impiega una *iunctura* tipicamente sidoniana (“male credula”)³⁸ che si ritrova in Draconzio³⁹ ma è presente anche in Properzio,⁴⁰ con un aggettivo poco attestato nella poesia epica ma piuttosto fortunato nell’elegia.

Lo sguardo di Roma si muove poi verso Ovest, ricordando la sconfitta di Pirro e l’acquisizione di Illiria e Macedonia (“Macetum terras”, come già in Lucano),⁴¹ evocando i “nepotes” in grado di emulare le gesta dell’altro generale, Lucio Emilio Paolo, che aveva sconfitto Perseo a Pidna (la movenza riecheggia il virgiliano “Itala de gente nepotes”):

“Epirum retines: tu scis, cui debeat illam
Pyrrhus. In Illyricum specto te mittere iura
ac Macetum terras: et habes tu, Paule, nepotes!”⁴²

Roma ricorda poi l’acquisizione dell’Egitto dopo la vittoria di Azio,⁴³ la sottomissione della Giudea ad opera di Tito e Vespasiano, l’annessione di Cipro da parte di Catone l’Uticense (con un tipico riferimento ai due Catoni) e infine la conquista della Grecia realizzata grazie al generale Lucio Mummio, che aveva distrutto la lega achea e saccheggiato Corinto.

³⁸ Si veda Sidonius, *Panegyricus dictus Avito Augusto*, cit., p. 146 (VII, 330) e per un’espressione antitetica (“creditoribus bene credulis”) cfr. Id., *Letters*, in Id., *Poems and Letters*, cit., 1965, vol. II, p. 268 (VI, viii, 1).

³⁹ Si veda Draconzio, *Orestis tragoedia*, 283.

⁴⁰ Si veda Properzio, *Elegiae*, II, 21, 6.

⁴¹ Si veda Lucano, *Pharsalia*, 5, 2.

⁴² Sidonius, *Panegyricus dictus Anthemio Augusto bis consuli*, cit., p. 48 (II, 467-469) e cfr. Virgilio, *Aeneis*, VI, 757.

⁴³ Già citato nei precedenti panegirici per Avito e per Maggioriano, questo epico scontro fra Occidente e Oriente non poteva avere ampio spazio in un panegirico che celebrava proprio la rinnovata concordia tra le due parti dell’impero, grazie all’ascesa al trono di Roma di Antemio. Si veda F. Montone, *Memoria poetica e propaganda augustea. Per un commento di tre luoghi sidoniani sulla battaglia di Azio*, in “Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione / Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies”, 9, 2014, pp. 3-25, all’indirizzo elettronico www.parolerubate.unipr.it/fascicolo9_pdf/F9-1_montone_sidonio.pdf.

“Aegypti frumenta dedi: mihi uicerat olim
 Leucadiis Agrippa fretis. Iudaea tenetur
 sub ditione tua, tamquam tu miseris illuc
 insignem cum patre Titum. Tibi Cypria merces
 fertur: pugnaces ego pauper laudo Catones.
 Dorica te tellus et Achaica rura tremiscunt,
 tendis et in bimarem felicia regna Corinthon:
 dic, Byzantinus quis rem tibi Mummius egit?”⁴⁴

Se l’espressione “Achaica rura” ha un precedente in Silio Italico,⁴⁵ il verbo incoativo “tremiscunt” (che attribuisce sentimenti umani al territorio acheo che incomincia a tremare di fronte ad Antemio) richiama un famoso discorso virgiliano di Turno (“Nunc et Myrmidonum proceres Phrygia arma tremescunt”), ma anche un verso dell’amato Stazio, dove a tremare di fronte al nemico sono ugualmente entità inanimate (“ripaeque undaeque tremescunt”).⁴⁶ Staziano, del resto, è pure il sintagma “felicia regna”.⁴⁷ Così ha termine il lungo elenco delle conquiste che hanno portato alla costruzione dell’impero d’Oriente e proprio in chiusura troviamo la nota più polemica: Bisanzio si gode il frutto dell’antica conquista di Lucio Mummio, pur non avendo mai avuto uno stratega (un Mummio bizantino) in grado di eguagliarlo.

La conclusione della prosopopea ribadisce la richiesta di Antemio come *gubernator*, ovvero timoniere della nave d’Occidente, in parallelo a Leone che regna in Oriente:

“Sed si forte placet veteres sopire querelas,
 Anthemium concede mihi. Sit partibus istis
 Augustus longumque Leo; mea iura gubernet,
 quem petii; patrio vestiri murice natam

⁴⁴ Sidonius, *Panegyricus dictus Anthemio Augusto bis consuli*, cit., p. 48 (II, 470-477).

⁴⁵ Si veda Silio Italico, *Punica*, XIV, 5.

⁴⁶ Cfr. Virgilio, *Aeneis*, 11, 403 e Stazio, *Thebais*, IX, 394.

⁴⁷ Si veda ivi, XI, 708-709 e anche Valerio Flacco, *Argonautica*, VI, 138.

gaudeat Euphemiam sidus diuale parentis.”⁴⁸

La metafora topica della nave dello stato, vinta dalle tempeste e priva di un timoniere, era già stata sviluppata in precedenza nel panegirico:

“Hic est, o proceres, petiit quem Romula virtus
et quem vester amor; cui se ceu victa procellis
atque carens rectore ratis respublica fractam
intulit, ut digno melius flectenda magistro.”⁴⁹

Il *topos* risale alla lirica greca e nel mondo latino rimanda a Cicerone e Orazio,⁵⁰ ma qui Sidonio imita ancora una volta il *De bello Gildonico* di Claudiano, che accenna alle condizioni dell'impero romano prima dell'intervento di Arcadio e Onorio:

“sic cum praecipites artem vicere procellae
adsiduoque gemens undarum verberare nutat
descensura ratis [...]”.⁵¹

Anche Eufemia allora, figlia dell'imperatore Marciano e sposa del nuovo imperatore Antemio, potrà vestirsi di porpora (con auto-citazione per il sintagma “vestiri murice”, già impiegato da Sidonio nel panegirico ad Avito).⁵² La richiesta della dea Roma è accolta e Alipia, figlia di Antemio,

⁴⁸ Sidonius, *Panegyricus dictus Anthemio Augusto bis consuli*, cit., p. 50 (II, 478-482).

⁴⁹ Ivi, p. 6 (II, 13-16).

⁵⁰ Si veda Cicerone, *In L. Calpurnium Pisonem oratio*, 20; Id., *Pro Publio Sestio oratio*, 46; Orazio, *Carmina*, I, 14, 1-2. Si veda A. Cucchiarelli, *La nave e lo spettatore. Forme dell'allegoria da Alceo ad Orazio*, in “Studi italiani di filologia classica”, s. IV, II, 2004, pp. 189-206.

⁵¹ Claudiano, *De bello Gildonico*, 219-221; si veda anche Id., *De raptu Proserpinae*, I, 1-14. Sul passo claudiano si innesta il ricordo di Virgilio, *Aeneis*, 9, 91-92 (“nec cursu quassatae ullo nec turbine venti / vincantur”) e di Ovidio, *Tristia*, 1, 4, 12 (“iam sequitur victam, non regit arte ratem”).

⁵² Si veda Sidonius, *Panegyricus dictus Avito Augusto*, cit., p. 164 (VII, 542). Il sintagma è ripreso da Ennodio, *Carmina*, 1, 9, 147 H. Si veda S. Condorelli, *Sidonio*

sposerà Ricimero: Oriente e Occidente potranno vivere in concordia e il nuovo principe si coprirà di gloria con le sue gesta militari, che Sidonio si augura di poter celebrare in futuro.⁵³

3. *Far rivivere le parole degli 'auctores'*

Sidonio ha così creato, all'interno del suo panegirico, un pezzo di sicuro effetto e certo gradito alla corte di Roma. La prosopopea, con il suo *excursus* su secoli gloriosi di vittorie militari, rivendica l'assoluta preminenza dell'Occidente su Costantinopoli: l'incoronazione di Antemio (ribaltando i rispettivi ruoli politici) si presenta come una legittima richiesta di Roma e non come il frutto di un sofferto accordo diplomatico con Leone.

Propagandare in poesia la grandezza di Roma, che Sidonio non si rassegna a veder tramontare, significa allora ricordare le grandi battaglie ma anche ripetere le parole dei grandi autori della letteratura latina, annullando in parte il presente e restaurando nostalgicamente il passato. Lo stile prezioso di Sidonio⁵⁴ fa rivivere allora in nuovi costrutti linguistici, in ogni passaggio, verso e clausola, gli *auctores* preferiti: Virgilio, Orazio, Silio, Marziale e soprattutto Stazio e Claudiano.⁵⁵

maestro di Ennodio?, in *Quarta Giornata Ennodiana*, a cura di S. Condorelli e D. Di Rienzo, Cesena, Stilgraf, 2011, pp. 61-98.

⁵³ Si veda Sidonius, *Panegyricus dictus Avito Augusto*, cit., pp. 54-56 (II, 337-548).

⁵⁴ Si veda A. Loyen, *Sidoine Apollinaire et l'esprit précieux en Gaule aux derniers jours de l'Empire*, Paris, Les Belles Lettres, 1943, pp. 152-153; A. La Penna, *Gli svaghi letterari della nobiltà gallica nella tarda antichità: il caso di Sidonio Apollinare*, in "Maia", XLVII, 1995, pp. 3-34.

⁵⁵ Sulle modalità di *imitatio* tipiche di Sidonio si veda fra l'altro T. Privitera, *Ipotesi sulla "memoria glossografica" di Sidonio Apollinare*, in "Giornale italiano di filologia", XLV, 1993, pp. 133-150; R. E. Colton, *Some Literary Influences on Sidonius Apollinaris*, Amsterdam, Adolf M. Hakkert, 2000; Á. Horváth, *The education of Sidonius Apollinaris in the light of his citations*, in "Acta classica Universitatis Scientiarum Debreceniensis", XXXVI, 2000, pp. 151-162; C. Montuschi, *Sidonio Apollinare e Ovidio: esempi di riprese non verbali (Sidon. carm. 2, 405-435; 22, 47-49)*,

La natura artificiosa e riflessa della sua ragnatela poetica, tesa a scomporre e ricomporre continuamente i testi della tradizione,⁵⁶ sembra ispirarsi al fascino vertiginoso della ripetizione e del tempo che ritorna, come in una delle città invisibili di Italo Calvino:

“Tutte queste bellezze il viaggiatore già conosce per averle viste anche in altre città. Ma la proprietà di questa è che chi vi arriva una sera di settembre, [...] gli viene da invidiare quelli che ora pensano di aver già vissuto una sera uguale a questa e d'esser stati quella volta felici.”⁵⁷

Sidonio, come altri autori tardo-antichi, evoca questa insolita bellezza, dove ogni parola sembra l'eco di un'altra già pronunciata in un continuo rimescolamento di *topoi* e sintagmi dei classici. Il fascino consiste proprio nel prezioso sfolgorio che emana da queste ripetizioni, nella loro struggente nostalgia che è anche il gesto di fedeltà ad un mondo che sta scomparendo ma che non si vuole veder scomparire. Esorcizzare la decadenza significa allora rinnegare la contemporaneità, con un omaggio ostinato “ad una romanità ideale”.⁵⁸ La letteratura, come scrive Sidonio in un'epistola all'amico Arbogast, è davvero la traccia di un mondo che sta svanendo, nel quale l'umanità è ancora superstite:

“Quapropter alternum salve rependens granditer laetor saltem in illustri pectore

in “Invigilata lucernis” XXIII, 2001, pp. 161-181; G. Flammini, *La presenza di Orazio negli scritti di Caio Sollio Sidonio Apollinare: la cultura di un 'auctor' cristiano nella Gallia del V secolo*, in “Giornale italiano di filologia”, LXI, 2009, pp. 221-256; C. Formicola, *Poetica dell'imitatio e funzione del modello: Properzio nei versi di Sidonio Apollinare*, in “Voces”, XX, 2009, pp. 81-101; A. Di Stefano – M. Onorato, *Lo specchio del modello. Orizzonti intertestuali e 'Fortleben' di Sidonio Apollinare*, Napoli, Loffredo 2020, pp. 7-278.

⁵⁶ Si veda G. Rosati, *La strategia del ragno, ovvero la rivincita di Aracne. Fortuna tardo-antica (Sidonio Apollinare, Claudiano) di un mito ovidiano*, in “Dyctinna”, I, 2004, pp. 63-82.

⁵⁷ I. Calvino, *Le città invisibili*, Torino, Einaudi, 1972, p. 15.

⁵⁸ Cfr. I. Gualandri, “*Furtiva lectio*”. *Studi su Sidonio Apollinare*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1979, p. 83.

tuo vanescentium litterarum remansisse vestigia, quae si frequenti lectione continuas, experire per dies, quanto antecellunt beluis homines, tanto anteferri rusticis institutos.”⁵⁹

⁵⁹ D. Amherdt, *Sidoine Apollinaire. Le quatrième livre de la correspondance. Introduction et commentaire*, Berne, Peter Lang, pp. 387-390 (4, 17, 2).



FLAVIA PALMA

**CITAZIONI IN CORNICE.
AUTORI VISIBILI E AUTORI INVISIBILI NEL
NOVELLIERE DI NICCOLÒ GRANUCCI**

La raccolta di novelle *La piacevol notte e 'l lieto giorno* (1574) del lucchese Niccolò Granucci (1521-1603)¹ partecipa a quella dilatazione della cornice che coinvolge tanta parte della produzione novellistica del Cinquecento, da Girolamo Parabosco a Scipione Bargagli, da Silvan Cattaneo a Pietro Fortini. Ampio spazio, infatti, viene qui concesso alla presentazione dei tre gentiluomini della brigata, Agnolo, Francesco e

¹ Si veda M. Righetti, *Per la storia della novella italiana al tempo della reazione cattolica*, Teramo, Fabbri, 1920, pp. 71-87; L. Di Francia, *Novellistica*, Milano, Vallardi, 1925, vol. II, pp. 111-120; F. S. Stych, *Nicolao Granucci, a Neglected Lucchese of the Cinquecento*, in “Rassegna lucchese”, L, 1970, pp. 95-104; Id., *La vita di Nicolao Granucci illustrata da documenti degli archivi di Lucca*, in “Actum Luce. Rivista di studi lucchesi”, VIII, 1-2, 1979, pp. 31-58; F. Pignatti, *Nicolao Granucci*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2002, vol. 58, pp. 553-556; F. Palma, “*La piacevol notte e 'l lieto giorno*” di Niccolò Granucci: echi e rielaborazioni cinquecentesche della tradizione novellistica italiana, in “Esperienze letterarie”, 1, XLIV, 2019, pp. 27-57.

Giulio, ai quali si uniscono in un secondo tempo altri conoscenti e alcune gentildonne.

Proprio le loro conversazioni consentono a Granucci di chiamare in causa parole e opinioni di numerosi scrittori laici e religiosi, antichi e contemporanei: classici greci (Omero, Erodoto, Aristotele, Platone, Ateneo, Strabone) e latini (Cicerone, Virgilio, Giovenale, Lucano, Ovidio, Properzio, Seneca, Gellio, Servio, Svetonio, Valerio Massimo, Apuleio), testi vetero- e neo-testamentari (Amos, Ezechiele, Giobbe, Salomone, S. Paolo, S. Giovanni), Padri della Chiesa e autori religiosi (S. Gregorio, S. Iacopo, S. Girolamo, S. Tommaso, S. Agostino, Dionisio Cartusiense, Fulgenzio, Antonio de Guevara), letterati italiani trecenteschi (Dante Alighieri, Francesco Petrarca, Giovanni Boccaccio), quattrocenteschi (Antonio Cornazzano, Bartolomeo Sacchi detto Platina, Marsilio Ficino, Giovanni Pico Della Mirandola) e cinquecenteschi (Luigi Alamanni, Baldassar Castiglione, Ludovico Ariosto, Giovanni Della Casa, Andrea Alciato, Francesco Cattani da Diacceto, Paolo Del Rosso, Giovan Battista Possevino, Leone Ebreo ovvero Judá Abravanel,² Francesco Guicciardini, Niccolò Machiavelli, Paolo Giovio, Giovan Battista Giraldi Cinzio).

I richiami agli autori si presentano come succinti rimandi legati alle discussioni dei personaggi e spesso come esplicite citazioni. Granucci sfoggia le sue conoscenze, conferendo una patina dotta alla sua raccolta ed enfatizzandone le potenzialità didascaliche; al tempo stesso fa in modo di porre le proprie tesi sotto l'egida di autorità letterarie riconosciute, sempre nel rispetto della dottrina della Controriforma. Di fronte alla minaccia

² Granucci parla erroneamente di Filone Ebreo, confondendo il nome del filosofo di Alessandria con quello dell'autore dei *Dialoghi d'amore*, opera che peraltro chiama in causa. Si veda N. Granucci, *La piacevol notte e 'l lieto giorno*, Venezia, Iacomo Vidali, 1574, c. 167v.

sempre presente della censura ecclesiastica,³ le citazioni di autori ben noti hanno dunque un ruolo difensivo, scudi illustrissimi dietro i quali proteggere il nuovo prodotto letterario.

1. Citazioni esplicite

Esemplare in questo senso è il ricorso alla *Commedia* dantesca, con la menzione di *Inferno*, I, 100-102 entro una discussione sul *topos* umanistico dell'uso del denaro, che sfocia in un attacco contro l'avarizia nel mondo contemporaneo:

“ [...] la madre avarizia, cagion di tanti mali, s'è fatta perfetta, di cui il gran Dante nel suo *Inferno* così disse:

‘Molti son gli animali a cui s'ammoglia,
e più saranno ancora fin che 'l Veltro
verrà, che la farà morir con doglia.’⁴

La stessa pagina cita anche il sonetto petrarchesco *L'aspectata virtù che 'n voi fioriva*, legando il discorso sull'avarizia al discredito dei virtuosi e al ruolo sempre più marginale della letteratura nel mondo presente, con un implicito ricordo dei versi ariosteschi sulla fama nell'*Orlando furioso*:

“ [...] la fama de' buoni, non avendo cigni che rechino fuor del fiume Lete i nomi loro, riman sepulta che rimarrebbe eterna assai più che fargli statue di marmo o bronzo, se i cigni, che sono gli scrittori, fussero in pregio. La qual cosa, ammirando il divin poeta messer Francesco Petrarca, così disse:

‘Credete voi che Cesare e Marcello
o Paolo od Affrican fossen cotali

³ Si veda per esempio ivi, c. 61r: “io voglio divider questo duello, per non incorrere in qualche censura, concio sia che il nostro Padre Inquisitore non vuole si disputi, né che si scriva di questa materia”.

⁴ Ivi, c. 26r-26v. Qui e di seguito normalizziamo la grafia grafia (soppressione di *h* etimologica, distinzione di *u* e *v*, sostituzione di *-ti-* con *-zi-*) e regolarizziamo l'interpunzione.

per incudi già mai, né per martello?

Pandolfo mio, quest'opere son frali
a lungo andar, ma 'l nostro studio è quello
che fa per fama gli uomini immortali'."⁵

Una seconda citazione dantesca è associata ai versi di un altro poeta, riferendosi al problema del libero arbitrio e della prescienza divina. Un sonetto di Luigi Alamanni invita a non travalicare i limiti della conoscenza umana:

“Vano è questo cercar, fratel, diletto,
ché i segreti di Dio non son palesi
a noi mortai, che da terrestri pesi
troppo gravato abbiam nostro intelletto.

Basta il servar con amoroso affetto
gli alti precetti di là su discesi
e di man del Fattor nel monte presi
dal santo ebreo, per allumarne eletto,

ma perché alcun non può con dritto piede
sempre dritta tener la vera strada,
si volga a Dio, che lo ritorni al varco.

Carità, salda speme, amore e fede,
lieto viver per lui, tranquillo e scarco,
non temenza e dolore al cielo aggrada”;⁶

e subito dopo Granucci ricorda *Paradiso*, XX, 130-132:

“E però il buon poeta Dante così disse:

‘O predestinazion, quanto remota
è la radice tua da quelli aspetti
che la prima cagion non veggion tota’.”⁷

⁵ Ivi, cc. 26v-27r. Si veda F. Petrarca, *Canzoniere*, Testo critico e introduzione di G. Contini, Annotazioni di D. Ponchioli, Torino, Einaudi, p. 137 (CIV, 9-14) e L. Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di C. Segre, Milano, Mondadori, 1976, pp. 907-911 (XXXV, 1-16)

⁶ N. Granucci, *La piacevol notte e 'l lieto giorno*, cit., c. 31r. Si veda L. Alamanni, *Versi e prose*, a cura di P. Raffaelli, Firenze, Le Monnier, 1859, vol. I, p. 237.

Diverso e puramente tecnico è l'impiego del *De re militari* del quattrocentista Antonio Cornazzano, autore giudicato “di buon gusto nelle cose di guerra” ma “rozzo” dal punto di vista linguistico e stilistico.⁸ Gli interlocutori di Granucci discutono i casi del sovrano persiano Ciro, che aveva attaccato la regina Tomiris, affermando che ogni guerra ingiusta è destinata ad avere esiti infausti e citando le terzine del poeta piacentino:

“E perché non è cosa in cui più cada
dominio di Fortuna che in battaglia,
l'ultima cosa sia prender la spada.

Pur quando d'altro l'uomo non si vaglia,
la necessaria guerra si tien giusta,
pietoso al disperato è ferro e maglia;

ma quando alcuna impresa al Ciel non gusta,
sappi che 'l duce ha gli uomini nimici
e sempre Dio nella vittoria il frusta.”⁹

Una seconda citazione segue immediatamente, quando si esortano i governanti ad evitare il più possibile le guerre. Si tratta di un passo del quarto capitolo del libro III del *De re militari*:

“Esercito in battaglia e nave al vento
pari son di partito, onde appiccarla
non esser furibondo, anzi sia lento,

perch'io t'avviso tu non dover farla,
se non vedi dell'util più speranza,
che sia stata la spesa a incominciarla.

Chi fa altrimenti prende per usanza,

⁷ N. Granucci, *La piacevol notte e 'l lieto giorno*, cit., c. 31r.

⁸ Cfr. *ivi*, c. 51v. L'autorità di Cornazzano è limitata alle questioni belliche anche nella *Tavola delle cose più notabili*: si veda *ivi*, c. 179r.

⁹ *Ivi*, c. 51v. La *princeps*, veneziana, dell'opera di Cornazzano risale al 1493, ma Granucci si è probabilmente rifatto alla giuntina del 1520. Si veda A. Cornazzano, *De re militari*, Firenze, Giunta, 1520, c. 62v (III, iv, 28-36).

pescar con l'amo d'oro,¹⁰ che 'l spiccato
molti guadagni una perdita avanza.

E questo impari ognun che regge stato.”¹¹

Anche Giovan Battista Giraldi Cinzio è ricordato nella cornice di Granucci (non le novelle degli *Ecatommiti*, ma la tragedia *Orbecche*), per suffragare la tesi che le colpe dei padri ricadono sui figli, come dimostrano le vicende di Ciro e Creso (qui la dichiarazione di fedeltà alla Chiesa si appoggia a uno scrittore palesemente controriformista):

“Allora messer Agniolo, a messer Francesco rivoltosi, disse: ‘Voi parlaste molto assolutamente che dobbiamo portar la pena de’ falli dei nostri predecessori e dove l’avete voi cavato? Perché non credo già vi vogliate servire dalla autorità dello oracolo d’Apollo con Creso’. ‘Che Oracolo! Dio me ne guardi!’ rispose messer Francesco ‘Anzi, l’ho letto in più luoghi della Sacra Scrittura. Ma udite versi del Giraldi, che mi sovengano al proposito:

‘E avvien sovente che gli altrui peccati
passano insieme a’ figli e a’ nipoti
e del paterno error portan la pena.
Creso ne può far fede infino al quale
passò il fallo di Gige e allor ebbe
castigo dell’error, che più felice
esser credea, e fino a Roboamo
passò di Salamon l’aspra vendetta’.”¹²

Nel secondo libro della *Piacevol notte e 'l lieto giorno* una gentildonna esamina la profondità del sentimento amoroso, che non può diventare promiscuo e molteplice senza degradarsi, citando un madrigale

¹⁰ Cfr. Erasmo da Rotterdam, *Adagi*, a cura di E. Lelli, Milano, Bompiani, 2013, p. 1060 (XII, 1160): “Proinde quoties sic ambimus quippiam, ut, si potiamur optatis, mediocre sit emolumentum, sin fallat spes, damnum ingens, apte dicemur ‘aureo piscari hamo’”.

¹¹ N. Granucci, *La piacevol notte e 'l lieto giorno*, cit., c. 52v. Si veda A. Cornazano, *De re militari*, cit., cc. 65v-66r (III, iv, 235-244).

¹² N. Granucci, *La piacevol notte e 'l lieto giorno*, cit., c. 53r-53v. Si veda G. B. Giraldi Cinzio, *Orbecche*, in *La tragedia del Cinquecento*, a cura di M. Ariani, Torino, Einaudi, 1977, t. I, p. 90 (I, i, 42-49). Granucci sostituisce Creso a Ciro, erroneamente proposto da Cinzio come erede di Gige.

compreso nel *Libro secondo de' madrigali a quattro voci* di Lodovico Agostini:

“Amare un solo Amante è vero amore
e d'alma gentil nasce,
ma chi di più l'ingorda voglia pasce,
quest'è lussuria poi, quest'è furore.”¹³

Questa citazione è seguita da un'altra, ben più illustre, che impiega un famoso sonetto di Giovanni Della Casa per introdurre il tema della gelosia amorosa:

“Da questo vero amore adonque nasce quel timore, invidia, odio, perturbazione o cura, come circoscrivendola la cominciò a nominare monsignor Della Casa in questo suo leggiadro sonetto, detta gelosia:

‘Cura, che di timor ti nutri e cresci
e tosto fede a' tuoi sospetti acquisti
e, mentre colla fiamma il gielo meschi,
tutto 'l regno d'amor turbi e contristi.

Poi che 'n brev'ora entro 'l mio dolce hai misti
tutti gli amari tuoi, del mio cor esci:
torna a Cocito, a' lagrimosi e tristi
chiacci d'inferno, ivi a te stessa incresci.

Ivi senza riposo i giorni mena,
senza sonno le notti, ivi ti duoli
non men di dubia che di certa pena.

Vattene; a che più fiera che non suoli,
se 'l tuo venen m'è corso in ogni vena,
con nuove larve a me ritorni e voli?’”¹⁴

¹³ N. Granucci, *La piacevol notte e 'l lieto giorno*, cit., c. 144r. Si veda *Musica di don Lodovico Agostini ferrarese libro secondo de Madrigali a quattro Voci*, Venezia, Gardano, 1572, p. 9.

¹⁴ N. Granucci, *La piacevol notte e 'l lieto giorno*, cit., c. 144r-144v. Si veda G. Della Casa, *Rime*, a cura di S. Carrai, Torino, Einaudi, 2003, pp. 24-27 (8). Il testo di Granucci presenta alcune varianti rispetto a quello dellacasiano, che aveva al secondo verso “e, più temendo, maggior forza acquisti” e all'ottavo verso “campi” e non “chiacci” (si veda ivi, p. 26 e Id., *Rime*, a cura di G. Tanturli, Parma, Ugo Guanda, 2001, pp. 22-23). È probabile che il narratore lucchese abbia utilizzato il testo tradito dalla stampa 1560 della *Letture... sopra un sonetto della gelosia di mons. Dalla Casa di Benedetto Varchi* (si veda B. Varchi, *Due lezioni di m. Benedetto Varchi: l'una d'Amore, & l'altra della Gelosia*, Lione, Guglielmo Rovillio, 1560, pp. 22-23).

2. Citazioni occulte e citazioni implicite

Accanto alle citazioni esplicite, la *Piacevol notte e 'l lieto giorno* presenta un ampio repertorio di citazioni non dichiarate, tratte da autori altrettanto famosi che sono sì nominati episodicamente, ma saccheggiate tacitamente con frequenza molto maggiore.

Emblematici sono i prelievi dal *Libro del cortegiano* di Baldassar Castiglione, fusi abilmente nella pagina di Granucci senza che ne venga riconosciuta la provenienza. Pensiamo alla confessione di uno dei narratori della cornice, che così racconta le sue pene d'amore:

“[...] poscia che voi volete ch'io rinnovelli gli inganni d'una ingrata, la quale con occhi d'angiolo e cuor di serpente non accordò mai la lingua con l'animo, anzi, con simulata pietà ingannandomi sempre, a niuna cosa più attese che a fare anatomia del mio cuore e della mia vita in guisa che non si ritrovò mai così velenoso serpe nell'arenosa Libia, né tanto vago di sangue umano quanto questa falsa e crudel donna, eccomi pronto a farlo con brevi parole.”¹⁵

Il passo ripete quasi parola per parola l'analoga confessione pronunciata da Bernardo Accolti detto l'Unico Aretino all'inizio del *Cortegiano*, lamentando la crudeltà della donna che ama:

“Io [...] vorrei esser giudice con autorità di poter con ogni sorte di tormento investigar di sapere il vero da' malfattori; e questo per scoprir gl'inganni d'una ingrata, la qual, cogli occhi d'angelo e cor di serpente, mai non accorda la lingua con l'animo e con simulata pietà ingannatrice a niun'altra cosa intende, che a far anatomia de' cori: né se ritrova così velenoso serpe nella Libia arenosa, che tanto di sangue umano sia vago, quanto questa falsa; la qual non solamente con la dolcezza della voce e meliflue parole, ma con gli occhi, coi risi, coi sembianti e con tutti i modi è verissima sirena.”¹⁶

¹⁵ N. Granucci, *La piacevol notte e 'l lieto giorno*, cit., c. 67v.

¹⁶ B. Castiglione, *Il libro del cortegiano*, introduzione di A. Quondam, note di N. Longo, Milano, Garzanti, 1981, p. 30 (I, ix).

Altri echi del dialogo di Castiglione spiccano nei luoghi in cui la *Piacevol notte e 'l lieto giorno* manifesta una stretta affinità tematica con la sua fonte. Il terzo libro del *Cortegiano*, per esempio, è ampiamente sfruttato durante il lungo dibattito sulla perfezione femminile che conclude il primo libro del novelliere.¹⁷ Pensiamo al catalogo di eroine virtuose proposto da un difensore delle donne, in sintonia con un tema costante di Granucci che sempre biasima l'indifferenza contemporanea nei confronti della virtù. Nel caso della regina Alessandra, Granucci adotta quasi alla lettera l'inizio del corrispondente passo del *Cortegiano*:

“ [...] Alessandra, moglie di Alessandro, re degli Ebrei, la quale dopo la morte del marito, veggendo i populi accesi di furore e con l'armi venire per uccidere i figliuoli, per vendetta della dura servitù in cui il padre loro gli avea tenuti, in un tratto, cosa per certo degna d'eterna lode, gettò dalle finestre sulla piazza il corpo del re morto.”

“ [...] Alessandra, moglie pur d'Alessandro re de' Giudei, la quale dopo la morte del marito, vedendo i populi accesi di furore e già corsi all'arme per ammazzare doi figlioli che di lui le erano restati, per vendetta della crudele e dura servitù nella quale il padre sempre gli avea tenuti, fu tale, che subito mitigò quel giusto sdegno e con prudenzia in un punto fece benivoli ai figlioli quegli animi, che 'l padre con infinite ingiurie in molt'anni avea fatti loro inimicissimi”;¹⁸

per poi snellire il discorso che la donna rivolge al popolo in tumulto. Nel passo dedicato invece a Leona la nuova versione si attiene alla corretta sequenza temporale della vicenda, annullando l'*hysteron proteron* impiegato da Castiglione e aggiungendo in coda un'erudita citazione in volgare degli *Emblemata* di Andrea Alciato (1531):

¹⁷ Si veda F. Palma, *Donne, società e matrimonio: appunti su “La piacevol notte e 'l lieto giorno” di Niccolò Granucci*, in *Natura Società Letteratura*, Atti del XXII Congresso dell'Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018), a cura di A. Campana e F. Giunta, Roma, ADI Editore, 2020, pp. 1-11.

¹⁸ N. Granucci, *La piacevol notte e 'l lieto giorno*, cit., c. 65r e B. Castiglione, *Il libro del cortegiano*, cit., p. 287 (III, xxii).

“Leona, la quale essendo consapevole d’una congiura, di cui Armodio suo amico era il principale, benché con infiniti crudelissimi tormenti fusse tutta lacerata e franta, mai però venne a palesare alcuno de’ congiurati, onde gli Ateniesi le inalzarono alla porta della rocca una leona senza lingua, per dimostrare in lei la virtù della taciturnità, di cui l’Alciato ne’ suoi Emblemi fa questi versi.

‘D’Armodio la fedele amica ardità
per minaccie già mai, né per tormenti
non discoperse la congiura ordita
così di lui come dell’altre genti.
Onde con mareviglia alta e ’nfinita
de’ secoli futuri e de’ presenti
fu in forma di leona sulla Rocca
d’Atene sculta senza lingua in bocca’.”

“Che direte voi di quell’altra che si chiamava Leona? in onor della quale gli Ateniesi dedicarono innanzi alla porta della rocca una leona di bronzo senza lingua, per dimostrar in lei la costante virtù della taciturnità; perché essendo essa medesimamente consapevole d’una congiura contra i tiranni, non si spaventò per la morte di dui grandi omini suoi amici, e benché con infiniti e crudelissimi tormenti fusse lacerata, mai non palesò alcuno dei congiurati.”¹⁹

Infine, nell’esempio conclusivo di Isabella di Castiglia, il debito nei confronti dell’autore del *Cortegiano* è dichiarato, come se Granucci suggerisse di leggere l’intero catalogo femminile alla luce di questo modello:

“Isabella di Fernando, re di Spagna, di cui a’ tempi nostri, *come scrive il buon Castiglione*, non è stato il più chiaro esempio di bontà, di religione, di prudenza, di grandezza d’animo, d’onestà e di cortesia.”

“[...] non è stato a’ tempi nostri al mondo più chiaro esempio di vera bontà, di grandezza d’animo, di prudenza, di religione, d’onestà, di cortesia, di liberalità, in somma d’ogni virtù, che la regina Isabella.”²⁰

¹⁹ N. Granucci, *La piacevol notte e ’l lieto giorno*, cit., c. 64r e B. Castiglione, *Il libro del cortegiano*, cit., pp. 288-289 (III, xxiii). I versi di Alciato sono citati dal volgarizzamento *Diverse imprese accomodate a diverse moralità, con versi che i loro significati dichiarano. Tratte da gli Emblemi dell’Alciato*, Lione, Guglielmo Rovillio, 1549, p. 14.

²⁰ N. Granucci, *La piacevol notte e ’l lieto giorno*, cit., c. 65r-65v (sottolineatura nostra) e B. Castiglione, *Il libro del cortegiano*, cit., p. 303 (III, xxxv).

Altri autori, invece, sono citati senza essere nominati ma si tratta di luoghi e situazioni famose, destinate a essere riconosciute dal lettore colto senza bisogno di particolari etichettature. Questo è il caso di Ariosto e dell'*Orlando furioso*, le cui ottave sono spesso letteralmente richiamate da Granucci,²¹ e frequenti sono le allusioni ai personaggi del poema: discutendo dei modi del combattere, Granucci cita il “fulmine di Cimosco, che la malizia de’ nostri tempi ha ritrovato”;²² il dolore di un amante tradito è paragonato a quello “di quel re, che vidde la moglie sotto il nano”;²³ nel criticare certe lodi superficiali alle donne si parla di quelle “di niun valore” scambiate “per caste Isabelle”.²⁴

Trattamento analogo è riservato a Boccaccio, poiché la *Piacevol notte e ’l lieto giorno* contiene riconoscibilissimi echi decameroniani che rimandano a personaggi precisi (come la sciocca Lisetta di *Decameron*, IV, 2 evocata dall’avida protagonista di una novella che si guadagna l’ironico soprannome di “madonna Lisetta”),²⁵ ma anche numerose reminiscenze linguistiche e lessicali che vanno dalle riprese formulari tipicamente boccacciane (“essendo umana cosa l’aver compassione delle altrui

²¹ Si veda N. Granucci, *La piacevol notte e ’l lieto giorno*, cit., c. 24v, c. 51r e c. 138v, con riferimenti rispettivamente a L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., p. 374 (XVII, 5), p. 321 (XV, 1) e p. 1145 (XLIII, 180).

²² Cfr. N. Granucci, *La piacevol notte e ’l lieto giorno*, cit., c. 18r e si veda L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., p. 177 (IX, 28-30) e p. 186 (IX, 66).

²³ Cfr. N. Granucci, *La piacevol notte e ’l lieto giorno*, cit., c. 69v e si veda L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., p. 733 (XXVIII, 34).

²⁴ Cfr. N. Granucci, *La piacevol notte e ’l lieto giorno*, cit., c. 78r e si veda L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., pp. 753-758 (XXIX, 11-29).

²⁵ Si veda N. Granucci, *La piacevol notte e ’l lieto giorno*, cit., c. 154v. In questo caso è probabile il passaggio intermedio rappresentato da una novella di Marco Cademosto, inserita nella raccolta miscellanea *Sonetti et altre rime, con alcune novelle, capitoli e stanze* (1544). Si veda Righetti, *Per la storia della novella italiana al tempo della reazione cattolica*, cit., pp. 84-87; L. Di Francia, *Novellistica*, cit., pp. 116-120.

miserie”, “pure era di carne, non di giaccio”)²⁶ fino a calchi veri e propri: si pensi a una frase come “noi giovani morbide e dilicate, d’animo timide e paurose, non potiamo sopportare i sinistri incontri”, che ripete quella pronunciata da Emilia in apertura di *Decameron*, IX, 9 (“la natura assai apertamente cel mostra, la quale ci ha fatte ne’ corpi dilicate e morbide, negli animi timide e paurose”).²⁷

3. Citazioni indirette o di servizio

In un certo numero di casi, infine, Granucci utilizza dei repertori eruditi o enciclopedici per citare di seconda mano dei classici volgarizzati. Titoli e autori di questi libri di servizio non sono indicati proprio per la loro natura strumentale, ben diversa dal prestigio letterario legato ai grandi scrittori antichi e moderni.

Il novelliere lucchese, per esempio, cita in volgare dei versi virgiliani riferiti a Didone (“Incomincia talora a ragionare / e nel mezo del dir, lassa, s’arresta”), attingendo al capitolo dedicato a Cupido nelle *Imagini con la spositione dei dei degli antichi* di Vincenzo Cartari (1556) in cui si legge: “il ragionare de gl’inamorati così è mozzo, e imperfetto come quello dei fanciulli, la quale cosa mostra Virgilio in Didone quando dice: ‘Incomincia talor a ragionare, / e nel mezzo del dir, lassa, s’arresta’”.²⁸ Il medesimo trattato iconologico di Cartari è impiegato per citare i versi di Seneca sul sonno nell’*Hercules furens*:

²⁶ Cfr. N. Granucci, *La piacevol notte e ’l lieto giorno*, cit., c. 68v e c. 69r. Si veda rispettivamente G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di A. Quondam, M. Fiorilla e G. Alfano, Milano, BUR, 2013, p. 127 (*Proemio*, 2), p. 461 (II, 9, 17), p. 706 (IV, 1, 33).

²⁷ Cfr. N. Granucci, *La piacevol notte e ’l lieto giorno*, cit., cc. 67v-68r. Si veda G. Boccaccio, *Decameron*, cit., p. 14447 (IX, 9, 4).

²⁸ Cfr. N. Granucci, *La piacevol notte e ’l lieto giorno*, cit., c. 69v e V. Cartari, *Le immagini con la spositione dei dei degli antichi*, Venezia, Marcolini, 1556, c. CVIr. Il rinvio è a Virgilio, *Aeneis*, IV, 76: “incipit effari mediaque in voce resistit”.

“ [...] non è cosa più piacevole a’ mortali né più grata doppo le fatiche del riposo, che ci apporta il piacevol sonno, come di lui ben disse Seneca in questi versi:

‘O Sonno, almo riposo alle fatiche
de’ mortali, dell’animo quiete
e del viver uman la miglior parte;
o della bella Astrea veloce figlio
e della Morte languido fratello,
ch’insieme meschi il vero e la bugia
e quel che dè avvenir chiaro ci mostri
con certo e spesso, oimè, con tristo annuncio.
Padre del tutto, porto della vita,
riposo della luce e della notte
fido compagno, tu non più risguardi
al re che al servo, ma vieni ugualmente
a l’uno e l’altro e, nelle stanche membra
placido entrando, la stanchezza scacci.
E a quel che tanto temeno i mortali
gli avisi sì che imparano al morire’.”

“ [...] non sia cosa più grata, né che piaccia più a’ mortali dopo le fatiche del riposo, che ci apporta il piacevole sonno, onde Seneca disse così di lui:

‘O sonno, almo ristoro alle fatiche
de’ mortali, dell’animo quiete,
e del viver uman la miglior parte.
O della bella Astrea veloce figlio,
e della morte languido fratello,
ch’insieme meschi il vero e la bugia
e quel che dee venir chiaro ci mostri
con certo e spesso, oimè, con tristo nuncio.
Padre di tutto, porto della vita,
riposo della luce e della notte
fido compagno, tu non più risguardi
al re ch’al servo, ma vieni egualmente
all’uno e all’altro e, nelle stanche membra
placido entrando, la stanchezza scacci
e a quel che tanto temono i mortali
gli avezzi sì ch’imparano il morire’.”²⁹

²⁹ N. Granucci, *La piacevol notte e ’l lieto giorno*, cit., c. 73r-73v e V. Cartari, *Le imagini con la spositione dei dei degli antichi*, cit., c. LXVr. Si veda Seneca, *Hercules furens*, 1065-1081. Anche nella *Tavola delle cose più notabili* si fa riferimento a questa citazione come ad alcuni “Versi di Seneca” (cfr. N. Granucci, *La piacevol notte e ’l lieto giorno*, cit., c. 186r).

Analoga è la funzione di un repertorio di storia romana come le *Vite di tutti gl'imperadori da Giulio Cesare insino a Massimiliano*, compilate dal poligrafo spagnolo Pedro Mexia e tradotte in italiano da Ludovico Dolce nel 1558. Il testo è messo a frutto per una lunga serie di informazioni sugli imperatori romani (Caligola, Vitellio, Eliogabalo) e sulle persecuzioni subite dai Cristiani, giungendo in qualche caso alla citazione vera e propria, come in questa allusione ai Trenta Tiranni:

“ [...] nel tempo che Valeriano e Gallieno imperavano si viddero 30 tiranni che, avendosi ciascuno usurpato il nome di imperadore, finirono di mala morte, o uccidendosi l'un l'altro, o tendendosi altre insidie, il che non apparisce a tempi nostri.”

“E nel tempo che Valeriano e Gallieno imperarono, trovo che trenta Tiranni usurparono il nome d'Imperadore, i quali uccidendosi l'un l'altro, ovvero offendendosi per altra via, niuno di loro finì di sua morte, in guisa che, subito che alcuno era chiamato Imperadore, tenevasi per cosa certa che gli si aspettava una mala morte. Laonde tra le miserie di que' tempi pareva che fosse maggior miseria l'essere Imperadore.”³⁰

Come si è visto, nella *Piacevol notte e 'l lieto giorno* le tipologie della citazione sono differenziate e variabili nel loro grado di riconoscibilità e attendibilità. Se in molti casi i prestiti da autori illustri, più o meno visibili, mirano a rafforzare o a legittimare le tesi di volta in volta presentate, in altri le fonti sono utilizzate come semplici strumenti di lavoro senza la minima intenzione di spacciare del materiale altrui come proprio. Da questo punto di vista, allora, la ben nota accusa di Letterio Di Francia che ha descritto Granucci come un “disonesto plagiario”³¹ merita di essere attenuata ovvero relativizzata, tenendo conto dei metodi di lavoro di uno scrittore cinquecentesco di fronte alla tradizione letteraria. Sarebbe stato semmai lo stesso autore lucchese a diventare oggetto di plagio qualche

³⁰ N. Granucci, *La piacevol notte e 'l lieto giorno*, cit., c. 19v e L. Dolce, *Vite di tutti gl'imperadori da Giulio Cesare insino a Massimiliano tratte... dal libro spagnuolo del nobile cavaliere Pietro Messia*, Venezia, Giolito, 1558, p. 297.

³¹ Cfr. L. Di Francia, *Novellistica*, cit., p. 120.

anno più tardi, come dimostra la libera traduzione italiana del romanzo picaresco spagnolo *Vita della picara Giustina Diez* (pubblicata nel 1624 da Barezzo Barezzi), che contiene numerosi passi della *Piacevol notte e 'l lieto giorno* contrabbandati come pagine originali.³²

³² Il *Libro de entretenimiento de la pícaro Justina* di López de Úbeda era uscito nel 1605. Si veda E. Ventura, *Barezzo Barezzi 'impostore': la sua "Picara Giustina"*, in *Il prisma di Proteo. Riscritture, ricodificazioni, traduzioni fra Italia e Spagna (sec. XVI-XVIII)*, a cura di V. Nider, Trento, Università degli Studi, 2012, pp. 373-389; F. Rando, *Materiali interpolati nella "Picara Giustina" di Barezzo Barezzi*, in "Studi giraldiani", II, 2016, pp. 51-74.



DAVIDE PUCCINI

“PREDANDO ORA UNO OR ALTRO FIORE”.
SCHEDE LATINE PER FURTI VOLGARI

Il titolo di questi appunti è una citazione di Angelo Poliziano,¹ uno degli autori più ricchi di parole rubate in tutta la storia della pur coltissima letteratura italiana, senza che le molteplici fonti (greche, latine e volgari) intacchino minimamente la freschezza dei suoi testi. Di origine classica, del resto, è l'immagine dell'ape che sugge il nettare di fiore in fiore per fare il miele, alla base del principio dell'*imitatio* già teorizzato da Francesco Petrarca nelle *Familiars*² e ripreso dallo stesso Poliziano nella sua famosa epistola a Paolo Cortese.³ Nelle schede che seguono, suddivise cronologicamente per autore, si troverà un piccolo repertorio di citazioni e

¹ Si veda A. Poliziano, *Stanze*, in Id., *Stanze. Orfeo. Rime*, a cura di D. Puccini, Milano, Garzanti, 1992, p. 25 (I, 25, 8).

² Si veda F. Petrarca, in Id., *Opere (Canzoniere – Trionfi – Familiarium rerum libri)*, Firenze, Sansoni, 1975, p. 1233 (XXIII, 19, 13).

³ Si veda A. Poliziano, *Epistolae (Angelus Politianus Paulo Cortesio suo s. d.)*, in *Prosatori latini del Quattrocento*, a cura di E. Garin, Milano – Napoli, Ricciardi, 1952, pp. 902-905 e Id., *Oratio super Fabio Quintiliano et Statii Sylvis*, ivi, pp. 878-879.

fonti classiche, riconosciute in parte dai commenti ma anche (come in altri tempi) dalla memoria di lettura, quella memoria che ancor oggi è indispensabile strumento di lavoro (accanto ai cataloghi digitali) per chi vuole esplorare il labirinto dell'intertestualità.

1. *Dante Alighieri*

Nel quinto canto dell'*Inferno* la similitudine “come fa mar per tempesta, / se da contrari venti è combattuto”⁴ deriva probabilmente da Virgilio: “adversi rupto ceu quondam turbine venti / confligunt”.⁵ Ugualmente virgiliano è il sintagma “cener di Sicheo”,⁶ ma congiuntamente ad una suggestione ovidiana: “cinisque Sychaei”.⁷ Poco oltre, la celebre sentenza “Nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice / ne la miseria”⁸ è solitamente considerata citazione boeziana,⁹ ma non è affatto da escludere una precisa reminiscenza di Ovidio: “meminisse beati / temporis”.¹⁰ Del resto anche nel canto tredicesimo nell'*Inferno* la selva dei suicidi deriva certamente da Virgilio, come dichiara esplicitamente l'autore,¹¹ ma non si può escludere un ricordo concomitante di Ovidio.¹²

Lo stesso Ovidio ha un ruolo centrale nell'episodio di Ulisse nel ventiseiesimo dell'*Inferno*, come è noto, poichè Dante ignorava l'*Odissea* e ha tenuto presente i *Metamorphoseon libri* (oltre a Virgilio per il naufragio

⁴ Cfr. D. Alighieri, *Inferno*, V, 29-30.

⁵ Cfr. Virgilio, *Aeneis*, II, 416-417.

⁶ Cfr. D. Alighieri, *Inferno*, V, 62 e si veda Virgilio, *Aeneis*, IV, 552.

⁷ Cfr. Ovidio, *Heroides*, VII, 97b.

⁸ Cfr. D. Alighieri, *Inferno*, V, 121-123.

⁹ Si veda Boezio, *Philosophiae consolatio*, II, 4a, 4-6.

¹⁰ Cfr. Ovidio, *Metamorphoseon libri*, VII, 797-798.

¹¹ Si veda D. Alighieri, *Inferno*, XIII, 48.

¹² Si veda Virgilio, *Aeneis*, III, 22 ss. e Ovidio, *Metamorphoseon libri*, II, 346-

conclusivo).¹³ Ma proprio un'inedita fonte per l'ardita metafora "de' remi facemmo ali al fole volo" è l'episodio ovidiano di Icaro;¹⁴ anche la famosa esortazione di Ulisse "Considerate la vostra semenza" traduce Ovidio: "Este, precor, memores qua sitis stirpe creati" (sono parole di Penteo, spregiatore degli dèi, e dunque particolarmente appropriate alla situazione);¹⁵ ed ugualmente l'indicazione temporale "Cinque volte racceso e tante casso / lo lume era di sotto da la luna" è ovidiana: "Luna quater iunctis implerat cornibus orbem" e "Luna quater latuit, toto quater orbe recrevit".¹⁶

2. Luigi Pulci

Anche un semidotto come Pulci, vissuto però a contatto con l'ambiente umanistico fiorentino, può essere non del tutto esente da influenze classiche, a riprova del carattere eminentemente letterario anche dei poeti che per opinione comune sono ritenuti popolareschi. La celebre dissertazione di Margutte sull'arte culinaria nel diciottesimo cantare del *Morgante*, ad esempio, è forse memore di Orazio se si nota che l'espressione "res tenuis" con l'aggettivo sottolineato in anadiplosi ("utpote res tenuis tenui sermone peractas") si ritrova ne "le cose sottil" del poema pulciano.¹⁷ E oraziano ("quae me surpuerat mihi") sembra il lamento di chi nell'amore è stato rubato a se stesso ("Come hai tu consentito che costei /

¹³ Si veda ivi, XIV, 241-307 e Virgilio, *Aeneis*, I, 114-117.

¹⁴ Si veda D. Puccini, *Inferno XXVI 111-112 (e 125)*, in "Letteratura italiana antica", IX, 2008, pp. 191-192.

¹⁵ Cfr. D. Alighieri, *Inferno*, XXVI, 118 e Ovidio, *Metamorphoseon libri*, III, 543.

¹⁶ Cfr. D. Alighieri, *Inferno*, XXVI, 130-131; Ovidio, *Metamorphoseon libri*, II, 344; Id., *Heroides*, II, 5.

¹⁷ Cfr. Orazio, *Sermones*, II, 4 e L. Pulci, *Morgante*, a cura di D. Puccini, Milano, Garzanti, 1989, p. 650 (XVIII, 127, 2).

m'abbi così rubato da me stesso").¹⁸ In modo analogo lo "stral pennuto" del *Morgante* trova precisa rispondenza nei "pinnata [...] spicula" di Seneca¹⁹ e la perifrasi con cui Pulci designa l'uso di armi da lancio ("e molti i colpi commettono a' venti") trascrive un'espressione analoga di Lucano ("et quo ferre velint permittere vulnera ventis");²⁰ così come l'immagine del ghiaccio per esprimere la fragilità di un'arma, frequente nel poema, risale forse a Virgilio: "Mortalis mucro, glacies ceu futilis, ictu / dissiluit".²¹ Virgilio è del resto riconoscibile anche nel particolare che il padiglione donato a Rinaldo "con le sue mani l'ha fatto Luciana", proprio come il drappo di Enea che "ipsa suis quondam manibus sidonia Dido / fecerat".²²

Ritroviamo inoltre echi di Ovidio nella descrizione pulciana della tempesta di mare nel ventesimo cantare,²³ come nella puntuale coincidenza fra "Era cosa crudel vedere il mare: / alzava spesso ch'un monte pareo / che si volessi a' nugoli agguagliare" e "Fluctibus erigitur caelumque aequare videtur / pontus et inductas aspergine tangere nubes".²⁴ E ancora ovidiana è la notizia che Pitagora in una vita precedente fosse l'eroe troiano Euforbio, come testimonia il *Morgante* e i *Metamorphoseon libri*.²⁵

¹⁸ Cfr. Orazio, *Carmina*, IV, 1, 20 e L. Pulci, *Morgante*, cit., p. 525 (XVI, 30, 1-2).

¹⁹ Cfr. *ivi*, p. 64 (II, 74, 5) e Seneca, *Thyestes*, 861.

²⁰ Cfr. L. Pulci, *Morgante*, cit., p. 1168 (XXVI, 48, 6) e Lucano, *Pharsalia*, VIII, 384.

²¹ Si veda L. Pulci, *Morgante*, cit., p. 402 (XII, 61, 6), p. 892 (XXII, 130, 5), p. 928 (231, 6), p. 1000 (XXIV, 107, 7), p. 1217 e p. 1295 (XXVII, 36, 7 e 264, 1); cfr. Virgilio, *Aeneis*, XII, 740-741.

²² Cfr. L. Pulci, *Morgante*, cit., p. 453 (XIV, 42, 7) e Virgilio, *Aeneis*, XI, 74-75.

²³ Si veda L. Pulci, *Morgante*, cit., pp. 755-758 (XX, 31-37) e Ovidio, *Metamorphoseon libri*, XI, 478-572.

²⁴ Cfr. L. Pulci, *Morgante*, cit., p. 758 (XX, 36, 1-3) e Ovidio, *Metamorphoseon libri*, XI, 497-498.

²⁵ Si veda L. Pulci, *Morgante*, cit., p. 1001 (XXIV, 109, 8) e Ovidio, *Metamorphoseon libri*, XV, 160-162.

Anche i meno colti tra i nostri classici, come si vede, finiscono per rientrare nell'alveo di una tradizione in cui i riferimenti classici sono non piccola parte. Nel caso di Pulci è del resto probabile una mediazione dell'amico Poliziano, ricordato due volte nel poema e in particolare nella chiusa, con alcune ottave di affettuosa e calorosa riconoscenza.²⁶

3. *Angelo Poliziano*

In due passi delle *Stanze* e in altrettanti delle *Rime* Poliziano ha creato un vero e proprio sistema di versi 'coloristici': "ma l'erba verde sotto i dolci passi / bianca, gialla, vermiglia e azzurra fassi"; "l'erba di sue bellezze ha meraviglia, / bianca, cilestra, pallida e vermiglia"; "vagli fior novelli, / azzurri, gialli, candidi e vermigli"; "sceglier tra verdi erbette / [...] gli bianchi e rossi fior, gli azzurri e' gialli".²⁷ Si noti che nel primo esempio delle *Stanze* i colori si dispongono in un crescendo di intensità, mentre nel secondo c'è alternanza di colori delicati e relativamente intensi; nelle *Rime* si ha invece una disposizione a chiasmo, ma con i colori delicati al centro e gli intensi agli estremi nel primo caso, viceversa nel secondo. Il poeta si è probabilmente ispirato a uno dei *carmina docta* catulliani: "vestis / candida purpurea talos incinxerat ora, / at rosae niveo residebant vertice vittae".²⁸

²⁶ Si veda L. Pulci, *Morgante*, cit., p. 1089 (XXV, 169) e pp. 1359-1360 (XXVIII, 145, 7 – 147, 3).

²⁷ Cfr. A. Poliziano, *Stanze*, cit., p. 50 (I, 55, 7-8) e pp. 65-66 (I, 77, 7-8); Id., *Rime*, in Id., *Stanze. Orfeo. Rime*, cit., p. 263 (CII, 4-5) e p. 338 (CXXVII, 35-37). Si veda D. Puccini, *Profilo storico-critico dell'autore e dell'opera*, ivi, pp. XLVIII-XLIX.

²⁸ Cfr. Catullo, *Carmina*, LXIV, 307-309. Cfr. Id., *Le poesie*, a cura di A. Fo, Torino, Einaudi, 2018, p. 851: "un gioco cromatico che si rivela non solo intenzionale bensì, proprio in virtù della duplicazione, intenzionalmente esibito: i primi due vocaboli di ciascuno dei due versi danno infatti vita a un'antitesi fra colori". Senza rinunciare alla propria originalità, il Poliziano ha avvertito la finezza di questo cesello e l'ha riprodotta amplificandola.

Ma la *docta varietas* del Poliziano è talmente complessa che è possibile arricchire ulteriormente la già vasta mole di citazioni già individuate dai commentatori. In un verso delle *Stanze* (“di roco augel diventi un bianco cigno”) possiamo per esempio indicare come fonti primarie o secondarie Sidonio Apollinare, Virgilio e Propertio,²⁹ ma possiamo anche aggiungere per l’aggettivo *bianco* un’eco del cigno ovidiano: “canaeque capillos / dissimulant plumae”.³⁰ Analogamente per “Ma fin ch’all’alta impresa tremo e bramo” pensiamo a Petrarca e Stazio,³¹ ma dobbiamo aggiungere il nome di Boezio: “trepidus pavet vel optat”;³² per “Ché sempre è più leggier ch’al vento foglia” quello di Ovidio: “Tu levior foliis, tum cum sine pondere suci / mobilibus ventis arida facta volant”.³³

L’intreccio di fonti molteplici, del resto, è la regola, come dimostra il ben noto attacco “Già circundata avea la lieta schiera / il folto bosco”³⁴ che fonde insieme uno spunto di Tibullo e questo di Claudiano: “sic ligat immensa virides indagine saltus / venator”.³⁵ Allo stesso modo per i “duo freschi e lucidi ruscelli” del regno di Venere,³⁶ oltre a Petrarca, bisogna tener presente il giardino della reggia di Alcinoò nell’*Odissea*.³⁷ E fra i suggerimenti virgiliani (come la metafora marinaresca “spander l’ale” per

²⁹ Si veda A. Poliziano, *Stanze. Orfeo. Rime*, cit., p. 7 (commento del curatore).

³⁰ Cfr. *ibidem* (I, 5, 8) e Ovidio, *Metamorphoseon libri*, II, 373-374.

³¹ Si veda Petrarca, *Rerum Vulgarium Fragmenta*, LIII, 28-29 e Stazio, *Achilleis*, I, 14-19.

³² Cfr. A. Poliziano, *Stanze*, cit., p. 7 (I, 6, 1) e Boezio, *Philosophiae consolatio*, I, 4a, 15. Anche boeziana è probabilmente l’origine del *topos* dell’età dell’oro: si veda A. Poliziano, *Stanze*, cit., pp. 20-21 (I, 20-21) e Boezio, *Philosophiae consolatio*, II, 5b.

³³ Cfr. A. Poliziano, *Stanze*, cit., p. 15 (I, 14, 5) e Ovidio, *Heroides*, V, 109-110.

³⁴ Cfr. A. Poliziano, *Stanze*, cit., p. 26 (I, 27, 1).

³⁵ Si veda Tibullo, *Carmina*, III, 9, 7-8 e cfr. Claudiano, *In Rufinum*, II, 376-377.

³⁶ Cfr. A. Poliziano, *Stanze*, cit., p. 61 (I, 71, 6).

³⁷ Si veda F. Petrarca, *Rerum Vulgarium Fragmenta*, CCXIX, 3-4 e Omero, *Odysea*, VII, 129.

spiegare le vele, modellata su “velorum pandimus alas”),³⁸ alcuni rimandano anche ad altri autori: come i giovenchi che combattono “spargendo al ciel co’ piè l’erbosa terra”,³⁹ esemplati certo sul terzo libro delle *Georgiche*, ma anche memori di Ovidio: “spargit iam torvus harenam / taurus et infesto iam pede pulsat humum”.⁴⁰ E ancora “le semplicette lepri vanno a schiera, / de’ can secure”⁴¹ sono sì riprese da Claudiano, ma anche da Boezio: “nec visum timuit lepus, / iam cantu placidum canem”.⁴² E di nuovo Boezio, più che Ovidio,⁴³ è all’origine della perifrasi relativa a Ercole (“chi colli omer già fece al ciel colonna”): “quosque pressurus foret altus orbis / saetiger spumis umeros notavit”.⁴⁴ Inoltre l’antitesi che fa riferimento agli effetti d’amore nei pesci, “né spengon le fredde acque il dolce fuoco”, per la quale si possono indicare fonti soprattutto greche,⁴⁵ può forse derivare anche da Apuleio: “in honorem dei [*scil.* Amore] scilicet qui et ipsas aquas urere consuevit”.⁴⁶ Il topico “tetto d’oro”⁴⁷ della reggia di Venere traduce sì con Petrarca il latino “aurata trabes”, che però si trova in Stazio e in Virgilio.⁴⁸ E infine le scene mitologiche scolpite nella prima

³⁸ Cfr. A. Poliziano, *Stanze*, cit., p. 70 (I, 82, 2) e Virgilio, *Aeneis*, III, 520.

³⁹ Cfr. A. Poliziano, *Stanze*, cit., p. 74 (I, 86, 4).

⁴⁰ Si veda Virgilio, *Georgicon*, III, 234 e cfr. Ovidio, *Tristia*, IV, 9, 29-30.

⁴¹ Cfr. A. Poliziano, *Stanze*, cit., p. 76 (I, 88, 5-6).

⁴² Si veda Claudiano, *De raptu Proserpinae*, II, *Praefatio*, 25 e cfr. Boezio, *Philosophiae consolatio*, III, 12b, 12-13.

⁴³ Si veda Ovidio, *Ars Amatoria*, II, 217-220.

⁴⁴ Cfr. A. Poliziano, *Stanze*, cit., p. 99 (I, 114, 6) e Boezio, *Philosophiae consolatio*, IV, 7b, 27-28.

⁴⁵ Cfr. A. Poliziano, *Stanze*, cit., p. 77 (I, 89, 8) e si veda il commento del curatore.

⁴⁶ Cfr. Apuleio, *Metamorphoseon libri*, V, 25. Il medesimo autore è anche presente nella descrizione della reggia di Venere, “fiammeggiante di gemme e di fino oro, / che chiaro giorno a meza notte accende”, da confrontarsi con “totique parietes solidati massis aureis splendore proprio coruscant, ut diem suum sibi domus faciat licet sole nolente”. Cfr. A. Poliziano, *Stanze*, cit., pp. 81-82 (I, 95, 2-3) e Apuleio, *Metamorphoseon libri*, V, 1.

⁴⁷ Cfr. A. Poliziano, *Stanze*, cit., p. 83 (I, 96, 5).

⁴⁸ Cfr. Stazio, *Silvae*, I, 3, 35 e Virgilio, *Aeneis*, II, 448. Si veda F. Petrarca, *Rerum Vulgarium Fragmenta*, CCCXXV, 16.

porta della reggia rinviano sì alla *Teogonia* esiodea, ma non si deve dimenticare che Poliziano copiò nel codice monacense greco 182 la *Biblioteca* di Apollodoro, che contiene la stessa materia di Esiodo.⁴⁹

Si noti, infine, che anche in Poliziano il modello ovidiano è impiegato con frequenza, come dimostra fra l'altro il secondo libro delle *Stanze*. Quando infatti Cupido si rivolge a Venere e a Marte che le giace in grembo, parlando di Iulio più fiero di Marte sui monti che sovrastano il fiume Termodonte (“Tal vid’io te là sopra el Termodonte / cavalcar, Marte, e non con esta fronte”),⁵⁰ il poeta recupera da Ovidio la “verissima Mars imago” insieme alla clausola “*non isto vultu, cum tulit arma, fuit*”.⁵¹ E ancora la massima “ché virtù nelli affanni più s’accende” riecheggia l’ovidiano “*apparet virtus arguiturque malis*”.⁵²

4. *Torquato Tasso*

Anche la *Gerusalemme liberata*, come hanno osservato tutti i commentatori, non risparmia le reminiscenze classiche. Fra gli innumerevoli esempi possibili, si consideri l’episodio di Erminia fra i pastori, con il verso “O belle agli occhi miei tende latine” (l’esclamazione della donna alla vista del campo cristiano)⁵³ che discende direttamente da Properzio (“*Ignes castrorum et Tatiae praetoria turmae / et formosa oculis*

⁴⁹ Si veda A. Poliziano, *Stanze*, cit., pp. 84-103 (I, 97-119); Esiodo, *Theogonia*, 154-206; Apollodoro, *Bibliotheca*, I, 1-5.

⁵⁰ Cfr. A. Poliziano, *Stanze*, cit., p. 116 (II, 11, 7-8). Altri riferiscono “con esta fronte” a Marte: con volto virile, non col volto languido che ha ora in braccio all’amante Venere.

⁵¹ Cfr. Ovidio, *Tristia*, V, 7, 17 e IV, 2 30. Sottolineatura nostra.

⁵² Cfr. A. Poliziano, *Stanze*, cit., p. 118 (II, 14, 17) e Ovidio, *Tristia*, IV, 3, 80.

⁵³ Cfr. T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, a cura di F. Tomasi, Milano, BUR, 2006, p. 422 (VI, 104, 2). Si veda G. Tellini, *Tasso e Properzio (a proposito di G. L. VI, 104)*, in “Studi italiani”, VI, 2, 1994, pp. 71-79.

arma Sabina meis”);⁵⁴ e la similitudine del vecchio pastore “sì come il folgore non cade / sul basso pian ma su l’eccelse cime” che ripete Orazio (“Saepius [...] feriunt [...] summos / fulgora montis”).⁵⁵

Intensamente virgiliana è invece la famosa pagina sulla morte di Clorinda, come è noto, sia per i versi sulla gioia di Tancredi vittorioso (“Ne gode e superbisce. Oh nostra folle / mente, ch’ogn’aura di fortuna estolle!”) che ricalcano quelli ispirati dalla vittoria di Turno su Pallante (“Quo nunc Turnus ovat spolio gaudetque potitus. / Nescia mens hominum fati sortisque futurae / et servare modum, rebus sublata secundis!”);⁵⁶ sia per quelli sul perdono (“Amico, hai vinto: io ti perdon... perdona / tu ancora, al corpo no, che nulla pave, / a l’alma sì”), che sembrano ricordare discretamente le parole di Mezenzio sul punto di essere ucciso da Enea (“Unum hoc, per si qua est victis venia hostibus, oro: / corpus humo patiare tegi”),⁵⁷ dove “al corpo no” sembra quasi una risposta al testo virgiliano che sottolinea la differenza fra morte cristiana e morte pagana.

4. *Ugo Foscolo*

Come c’era da aspettarsi in un poeta neoclassico, Foscolo reimpiega spesso reminiscenze latine. Nell’ode *All’amica risanata*, ad esempio, le “trepide madri e sospettose amanti”⁵⁸ provengono certamente da Orazio (“Te suis matres metuunt iuvenis / [...] miseraeque nuper / virgines nuptae,

⁵⁴ Cfr. Properzio, *Elegiae*, IV, 4, 31-32.

⁵⁵ Cfr. T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, cit., p. 436 (VII, 9, 3-4) e Orazio, *Carmina*, II, 10, 9-12.

⁵⁶ Cfr. T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, cit., p. 774 (XII, 58, 7-8) e Virgilio, *Aeneis*, X, 500-502.

⁵⁷ Cfr. T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, cit., p. 779 (XII, 66, 1-3) e Virgilio, *Aeneis*, X, 903-904.

⁵⁸ Cfr. U. Foscolo, *All’amica risanata*, in Id., *Le poesie*, a cura di M. Turchi, Milano, Garzanti, 1976², p. 14 (18).

ne retardet / aura maritos”), senza dimenticare le “pavidae [...] matres” di Virgilio.⁵⁹ Ma anche gli ultimi versi dell’ode (“su l’itala / grave cetra derivo / per te le corde eolie”) presentano una reminiscenza oraziana (“princeps Aeolium carmen ad Italos / deduxisse modos”).⁶⁰ E in precedenza “i monili cui gemmano / effigiati Dei” provengono da Claudiano (“gemmata monilia”).⁶¹

Nel sonetto *In morte del fratello Giovanni*, fitto di ricordi classici già segnalati dai commenti (come Catullo e Tibullo), si deve aggiungere quello ovidiano (“tibi munera matris / contingent fletus peregrinaeque haustus harenae”) che concerne sia il pianto della madre che la terra straniera.⁶² E Ovidio agisce anche nei *Sepolcri*, sia per l’incessante moto del tempo (“una forza operosa le affatica / di moto in moto [...] / [...] e le reliquie / della terra e del ciel traveste il tempo” e “Ipsa quoque assiduo labuntur tempora motu”),⁶³ sia per l’accenno a Zeus (“e ne gemea / l’Olimpio; e l’immortal capo accennando”) che intreccia minimi spunti (“Quae pater ut summa vidit Saturnius arce, / ingemit” e “capitis concussit terque quaterque / caesariem”).⁶⁴ Le *Georgiche* virgiliane, inoltre, ispirano i versi “onde fur Troia e Assaraco e i cinquanta / talami e il regno della Giulia gente” con il loro esempio “Assaraci proles demissaeque ab Iove gentis / nomina Trosque parens”.⁶⁵

⁵⁹ Cfr. Orazio, *Carmina*, II, 8, 21-24 e Virgilio, *Aeneis*, VIII, 292.

⁶⁰ Cfr. U. Foscolo, *All’amica risanata*, cit., p. 18 (92-94) e Orazio, *Carmina*, III, 30, 13-14.

⁶¹ Cfr. U. Foscolo, *All’amica risanata*, cit., p. 14 (22-23) e Claudiano, *De bello gothico*, XXVI, 627.

⁶² Cfr. Ovidio, *Metamorphoseos libri*, XIII, 525-526 e si veda U. Foscolo, *In morte del fratello Giovanni*, in Id., *Le poesie*, cit., pp. 37-38.

⁶³ Cfr. Id., *I sepolcri*, in Id., *Le poesie*, cit., p. 52 (19-22) e Ovidio, *Metamorphoseon libri*, XV, 179.

⁶⁴ Cfr. U. Foscolo, *I sepolcri*, cit., p. 63 (250-251) e Ovidio, *Metamorphoseon libri*, I, 163-164 e 179-180.

⁶⁵ Cfr. U. Foscolo, *I sepolcri*, cit., p. 63 (239-240) e Virgilio, *Georgicon*, III, 35-36.

6. Giacomo Leopardi

Anche Leopardi, com'è noto, ha saputo mettere a frutto i grandi classici, oltre a moltissimi altri poeti minori e minimi della nostra tradizione. Se ad esempio la celebre accusa rivolta alla natura nella *Ginestra* (“che de' mortali / madre è di parto e di voler matrigna”) deriva quasi certamente da Claudiano (“Se iam, quae genetrix mortalibus ante fuisset, / in dirae subito mores transisse novercae”);⁶⁶ altrettanto intrigante da questo punto di vista è la famosa notazione luministica della *Sera del dì di festa*: “e pei balconi / rara traluce la notturna lampa”.⁶⁷ Mentre alcuni commenti la riferiscono infatti alla luce che filtra dall'interno attraverso una finestra, è più probabile la perifrasi indichi la luce lunare che filtra dall'esterno: un'ipotesi che può essere avvalorata da Virgilio (“se / plena per insertas fundebat luna fenestras”) e Properzio (“donec diversas praecurrens luna fenestras, / luna moraturis sedula luminibus / compositos levibus radiis patefecit ocellos”).⁶⁸

⁶⁶ Cfr. G. Leopardi, *La ginestra*, in Id., *Canti*, a cura di E. Peruzzi, Milano BUR, 2000², p. 584 (124-125) e Claudiano, *De raptu Proserpinae*, III, 39-40.

⁶⁷ Cfr. G. Leopardi, *La sera del dì di festa*, in Id., *Canti*, cit., p. 307 (5-6).

⁶⁸ Cfr. Virgilio, *Aeneis*, III, 151-152 e Properzio, *Elegiae*, I, 3, 31-33.



MICHELA MARRONI

**PAROLE WORDSWORTHIANE.
GEORGE ELIOT E LA “RATIONAL SYMPATHY”**

1. *La “rational sympathy” di William Wordsworth*

Sin dalle sue prime prove letterarie, George Eliot (*nom de plume* di Mary Ann Evans) si pose un preciso obiettivo programmatico, quello di collocare in primo piano una riflessione teorica che mirasse a conferire all'arte del romanzo una valenza innovativa ed eticamente più impegnata. Tale posizione sottintendeva uno spirito polemico nei confronti della tradizione narrativa più recente che, in quanto a rappresentazione dei fenomeni sociali, aveva privilegiato fin troppo gli elementi fantastici, con una conseguente fuga dalla realtà e dai suoi problemi. Pur ritenendo il romanzo la forma più idonea a illustrare le dinamiche socioeconomiche e demografiche innescate dalla rivoluzione industriale, la scrittrice era convinta che non si potesse più scrivere come in passato.

Eliot affidò questo programma a un lungo articolo dell'ottobre 1856, *Silly Novels by Lady Novelists*,¹ lanciando un grido d'allarme contro una letteratura che non corrispondeva più, sul piano morale e culturale, alle esigenze poste da un contesto storico complesso e problematico. Non casualmente, nelle ultime pagine del suo intervento la scrittrice dichiarava che non basta saper leggere e scrivere per cimentarsi nel genere romanzesco, come fanno tante donne mosse dalla "foolish vanity of wishing to appear in print",² ma è necessaria una consapevolezza artistica che un'aspirante narratrice può raggiungere solo dopo un lungo apprendistato. Prima di avventurarsi in un territorio apparentemente facile e privo di asperità, una donna dotata di vocazione letteraria dovrebbe acquisire un solido bagaglio umanistico e precise competenze tecnico-teoriche, essenziali per muovere i primi passi nell'arte narrativa:

"No educational restriction can shut women out from the materials of fiction, and there is no species of art which is so free from rigid requirements. [...] But it is precisely this absence of rigid requirement which constitutes the fatal seduction of novel-writing to incompetent women. [...] Every art which has its absolute *technique* is, to a certain extent, guarded from the intrusions of mere left-handed imbecility. But in novel-writing there are no barrier for incapacity to stumble against, no external criteria to prevent a writer from mistaken foolish facility from mastery."³

Secondo la scrittrice, la rapida espansione della produzione narrativa non avrebbe dovuto assecondare le preferenze del pubblico per dei romanzi che non avevano nulla insegnare. Al contrario, un approccio realistico al genere era l'unica strada da seguire, associando il talento artistico delle donne alla nascita di un nuovo tipo di romanzo che denunciassero i limiti e i

¹ Si veda O. Lovesey, *Religion*, in *George Eliot in Context*, edited by M. Harris, Cambridge – New York, Cambridge University Press, 2013, pp. 238-247. Soltanto pochi mesi dopo la scrittrice avrebbe pubblicato la sua prima opera di narrativa.

² Cfr. G. Eliot, *Silly Novels by Lady Novelists*, in Id., *Selected Critical Writings*, edited by R. Ashton, Oxford – New York, Oxford University Press, 1992, p. 319.

³ Ivi, p. 320.

pregiudizi della società tradizionale, sulla via già aperta da Elizabeth Gaskell con *Mary Barton* (1848), *Ruth* (1853) e *North and South* (1854-1855).

A ben guardare, questa riflessione eliotiana sul realismo traeva ispirazione dall'opera di William Wordsworth, considerato come un punto di riferimento fondamentale. Durante gli anni formativi della Eliot la lettura dell'opera poetica wordsworthiana aveva segnato una tappa importante trasformandosi in un vero strumento interpretativo del reale.⁴ Molti anni prima, era già stato Wordsworth a denunciare la degradazione della letteratura, stilando un vero manifesto per rinnovare i valori estetici e richiamare l'attenzione sull'importanza dei classici inglesi (Shakespeare, Milton) e sul ruolo cruciale svolto dai poeti: "The invaluable works of our elder writers [...] are driven into neglect by frantic novels, sickly and stupid German Tragedies, and deluges of idle and extravagant stories in verse."⁵

Come è noto, uno degli aspetti più innovativi della poesia di Wordsworth è il suo rapporto profondo con gli aspetti quotidiani dell'esperienza umana:

"What is a Poet? To whom does he address himself? And what language is to be expected from him? He is a man speaking to men: a man, it is true, endued with more lively sensibility, more enthusiasm and tenderness, who has a greater knowledge of human nature, and a more comprehensive soul, than are supposed to be common among mankind; a man pleased with his own passions and volitions, and who rejoices more than other men in the spirit of life that is in him."⁶

⁴ Si veda S. Gill, *Wordsworth and the Victorians*, Oxford, Oxford University Press, 2001, p. 146.

⁵ Cfr. W. Wordsworth, *Preface to 'Lyrical Ballads, with Pastoral and Other Poems' (1802)*, in Id., *The Poems*, edited by J. O. Hayden, Harmondsworth, Penguin, 1977, vol. I, p. 873.

⁶ Ivi, p. 877.

Nel momento in cui Eliot decise di mettersi alla prova, scrivendo i tre racconti di *Scenes of Clerical Life* (1858), aveva certo presenti le parole del poeta romantico: il suo impegno era quello di osservare la vita della gente comune, collocandosi sullo stesso piano proprio come “a man speaking to men”. Non a caso Wordsworth aveva precisato che “the Poet must descend from this supposed height, and, in order to excite rational sympathy, he must express himself as other men express themselves.”⁷ Per Eliot proprio il concetto di “rational sympathy” acquista particolare risalto, indicando una solidarietà umana basata più sull’osservazione razionale della realtà che su una mera partecipazione istintiva ai fenomeni.

Publicando non più giovanissima, a quasi quarant’anni, il suo primo racconto su uno dei mensili più letti, il “Blackwood’s Magazine”,⁸ Eliot si faceva interprete di una nazione in movimento e di tempi nuovi. Non a caso il suo grande romanzo *Middlemarch* (1871-1872) avrebbe avuto il sottotitolo *A Study of Provincial Life*, proprio per conferire all’opera un valore sociologico derivato dall’osservazione e dall’analisi di un mondo in fase di transizione, a metà del suo percorso, come suggerisce anche il toponimo del titolo. È noto, infatti, che l’autrice aveva mutuato la sua concezione di un’arte narrativa come indagine dei fenomeni sociali dal positivismo di Auguste Comte⁹ e da esponenti del nuovo pensiero

⁷ Cfr. *ivi*, p. 883. Si veda A. Potkay, *Wordsworth’s Ethics*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2012, p. 201.

⁸ *The Sad Fortunes of the Reverend Amos Barton* apparve tra gennaio e febbraio, *Mr. Gilfil’s Love Story* tra marzo e giugno, *Janet’s Repentance* tra luglio e novembre 1857. Lo stesso editore Blackwood raccolse i tre racconti in un volume intitolato *Scenes of Clerical Life* nel gennaio 1858. Il libro ebbe grande successo, con ristampe nel 1859 e nel 1860.

⁹ Si veda S. Graver, *George Eliot and Community. A Study in Social Theory and Fictional Form*, Berkeley (CA) – London, University of California Press, 1984, pp. 5-27 e *passim*. È noto che Comte ideò il termine *altruisme*, che il suo traduttore George Henry Lewes (compagno della scrittrice fino alla morte) introdusse come *altruism* nel linguaggio filosofico e sociologico britannico a partire dai primi anni Cinquanta dell’Ottocento.

scientifico come John Stuart Mill e Herbert Spencer. Al tempo stesso, però, anche nel suo capolavoro rimaneva immutata l'incidenza fondamentale della lezione romantica di Wordsworth, a proposito del ruolo centrale delle emozioni.¹⁰

2. *L'uomo wordsworthiano nelle "Scenes of Clerical Life"*

Eliot derivò da Wordsworth non solo il convincimento che la vita quotidiana di un uomo comune valesse, in termini di ispirazione, molto più delle mirabolanti imprese di un eroe fornito di poteri eccezionali, ma anche l'immagine di un'umanità in cui era dato di riconoscere "the widespread roots of social and personal good".¹¹ Alle turbolenze storiche e alle tragedie individuali, la comunità contrappone una simpatia le cui radici, stando alla comtiana "Religion of Humanity",¹² affondano nella naturale

¹⁰ Negli ambienti letterari del tempo l'accento autobiografico wordsworthiano parve eccessivo e spesso depositario di tensioni sin troppo individualistiche. Così la poetessa Anna Seward, sebbene manifestasse la sua ammirazione, non esitò a parlare del collega come di un "egotistic manufacturer of metaphysic importance upon trivial themes" (cfr. *The Letters of Anna Seward: Written Between the Years 1784 and 1807*, Edinburgh, Constable, 1811, vol. VI, p. 367, lettera del 20 agosto 1807). Sulle emozioni in Wordsworth si veda G. H. Hartman, *Wordsworth's Poetry 1787-1814*, New Haven (CT) – London, Yale University Press, 1971, p. 16 e *passim*; A. Pinch, *Strange Fits of Passion. Epistemologies of Emotion, Hume to Austen*, Stanford (CA), Stanford University Press, 1996, p. 73; A. Nichols, *The Revolutionary 'I'. Wordsworth and the Politics of Self-Representation*, Basingstoke and London, Macmillan, 1998, p. 126.

¹¹ Cfr. *The George Eliot Letters*, edited by G. S. Haight, New Haven (Conn.), Yale University Press, 1955, vol. VI (1874-1877), p. 339 (lettera a Elma Stuart del 21 febbraio 1877).

¹² Cfr. A. Comte, *Système de politique positive, ou Traité de sociologie, instituant la religion de l'Humanité*, Paris, Mathias, 1851. La definizione fu coniata da Comte ed era parte di un più generale movimento verso una revisione della cultura religiosa. Insieme al positivismo comtiano, vanno tenuti presenti il pensiero di Ludwig Feuerbach e in Inghilterra il contributo di Lewes e Charles Bray. Si veda S. Graver, *George Eliot and Community. A Study in Social Theory and Fictional Form*, cit., p. 57.

tendenza degli esseri umani a manifestare la propria solidarietà nei confronti di coloro che soffrono e hanno la voce soffocata dal dolore.¹³

Il primo racconto delle *Scenes of Clerical Life, The Sad Fortunes of the Reverend Amos Barton*, si può leggere allora come la drammatizzazione delle idee di Wordsworth, arricchite dalle riflessioni comtiane sul valore dell'altruismo come cemento fondamentale di una comunità. E non è un caso che Eliot impieghi qui proprio il termine utilizzato da Wordsworth nella *Preface* alle *Lyrical Ballads*, "sympathy", conferendogli un ruolo centrale nella definizione del protagonista:

"The Rev. Amos Barton, whose sad fortunes I have undertaken to relate, was, you perceive, in *no respect an ideal or exceptional character*, and perhaps I am doing a bold thing to bespeak *your sympathy* on behalf of a man who was so very far from remarkable, — a man whose virtues were not heroic, and who had no undetected crime within his breast; who had not the slightest mystery hanging about him, but was *palpably and unmistakably commonplace*; who was not even in love, but had had that complaint favourably many years ago."¹⁴

In questa digressione metanarrativa, la voce narrante si rivolge direttamente al lettore per presentare una nuova poetica in cui non troveranno spazio imprese eroiche o eccezionali, orientando le sue simpatie ("your sympathy") verso un personaggio che non possiede qualità straordinarie e non è sfiorato da eventi soprannaturali, ma è importante proprio per la sua gravidanza didattica. Ne consegue l'ironico consiglio eliotiano ad un'ipotetica "lady reader [...] who prefers the ideal in fiction",¹⁵ invitandola a trarre la giusta lezione morale dalle vicende narrate:

¹³ Si veda B. J. Paris, *George Eliot's Religion of Humanity*, in "English Literary History", XXIX, 1962, pp. 418-443.

¹⁴ G. Eliot, *The Sad Fortunes of the Reverend Amos Barton*, in Id., *Scenes of Clerical Life*, edited by T. A. Noble, Oxford – New York, Oxford University Press, 1988, p. 36. Sottolineature nostre.

¹⁵ Cfr. *ibidem*.

“Depend upon it, you would gain unspeakably if you would learn with me to see some of the poetry and the pathos, the tragedy and the comedy, lying in the experience of a human soul that looks out through dull grey eyes, and that speaks in a voice of quite ordinary tones. In that case, I should have no fear of your not caring to know what farther befell the Rev. Amos Barton, or of your thinking the homely details I have to tell at all beneath your attention. As it is, you can, if you please, decline to pursue my story farther; and you will easily find reading more to your taste, since I learn from the newspapers that many remarkable novels, full of striking situations, thrilling incidents, and eloquent writing, have appeared only within the last season.”¹⁶

Dietro questa rivalutazione della vita comune, riconosciamo le parole di Wordsworth che dichiarava: “I have chosen subject from common life, and endeavoured to bring my language near to the language of men”.¹⁷ Sulle sue tracce Eliot definisce anche il campo della propria ricerca linguistica, dando voce agli svariati dialetti delle Midlands, la regione centrale dell’Inghilterra da cui la scrittrice trarrà ispirazione per quasi tutti i suoi romanzi.¹⁸ La capacità di rendere le differenze sociolettiche e idiolettiche, nell’Inghilterra rurale dei primi decenni dell’Ottocento, rientrava in quel progetto realistico che avrebbe dovuto dare spessore sociale e spirituale alle classi più umili, lontane dai privilegi e dalle ricchezze della nascente borghesia industriale. In opposizione alla lingua artificiale di molti romanzi alla moda, Eliot ritrova dunque anche nel linguaggio la continuità wordsworthiana fra uomo e natura,¹⁹ proponendo una galleria di personaggi la cui maniera di esprimersi, sempre ricca e diversificata nel loro *sermo humilis*, mostra insieme l’autenticità della voce narrante e l’autenticità del disegno etico sotteso alla sua scrittura.

¹⁶ Ivi, p. 37.

¹⁷ Cfr. W. Wordsworth, *Preface to ‘Lyrical Ballads, with Pastoral and Other Poems’ (1802)*, cit., p. 888.

¹⁸ Si veda M. Raines, *Language, in George Eliot in Context*, cit., p. 178.

¹⁹ Si veda J. Hillis Miller, *Reading for Our Time: “Adam Bede” and “Middlemarch” Revisited*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2012, p. 3.

Le vicende di Amos Barton²⁰ rappresentano il primo tentativo eliotiano di mettere in scena quella solidarietà, manifestata al protagonista dalle persone più umili, che si configura come espressione etico-sociale ed esempio pratico della “Religion of Humanity”. La disperazione del protagonista dopo la morte prematura della moglie si trasforma infatti in un orizzonte più favorevole (con una possibile sfumatura ossimorica delle “sad fortunes” nel titolo, fra “destini” e “fortune” appunto), grazie alla partecipazione della comunità alla sua sofferenza. La testimonianza straziante dell’amore di Barton per la moglie produce infatti una sorta di metamorfosi collettiva e gli abitanti di Shepperton capiscono di essere stati ingiusti con il loro curato, manifestando la loro simpatia: “Cold face looked kind again, and parishioners turned over in their mind what they could best do to help their pastor”.²¹

Da parte sua Barton vive l’esperienza del rimorso, ricordando la sua abituale reticenza affettiva nei confronti di una moglie che incarnava l’ideale della fedeltà e dell’altruismo, come una “fair, gentle Madonna”²² immersa nelle sue “humble cares and delicate desires, / mild interests and gentlest sympathies”²³ (per usare ancora le parole di Wordsworth):

²⁰ Amos Barton è il curato di Shepperton e sua moglie Milly, un modello di abnegazione, è in attesa dell’ennesimo figlio. L’arrivo di Caroline Czerlaski, avvenente vedova di un maestro di ballo polacco, accolta dai Barton per un breve soggiorno e rimasta più a lungo del previsto, mette in difficoltà economiche la famiglia, mentre tra i parrocchiani circola la voce che la donna sia l’amante del curato, uomo da sempre impopolare a Shepperton. Milly si ammala e con lei muore il bambino che ha in grembo, mentre Barton non riesce a darsi pace. Uscita di scena Caroline, la comunità capisce di essere stata troppo severa con il suo parroco ed esprime al vedovo la propria solidarietà. Nell’epilogo con Barton perde la cura di Shepperton ed è costretto a trasferirsi in un altro villaggio insieme ai figli.

²¹ G. Eliot, *The Sad Fortunes of Amos Barton*, cit., p. 61.

²² *Ibidem*, p. 15.

²³ Cfr. W. Wordsworth, *The Prelude. A Parallel Text*, edited by J. C. Maxwell, Harmondsworth, Penguin, 1986, p. 523 (XIV, 230-231). La citazione è tratta dalla seconda versione del 1850.

“Amos Barton had been an affectionate husband, and while Milly was with him, he was never visited by the thought that *perhaps his sympathy with her was not quick and watchful enough*; but now he relived all their life together, with the terrible keenness of memory and imagination which bereavement gives, and he felt as if his very love needed a pardon for its poverty and *selfishness*.”²⁴

No outward solace could counteract the bitterness of this inward woe.”²⁴

Proprio la valenza psicologica e morale della “sympathy” è al centro dei pensieri di Barton, che definisce il suo conflitto interiore tra passato e presente come un’opposizione fra “sympathy” e “selfishness”.²⁵ Una simile coppia oppositiva, come è noto, segnava già la poesia di Wordsworth che poneva al centro dell’esperienza umana la dialettica tra forze centripete (egoismo, avidità, chiusura verso gli altri) e forze centrifughe (altruismo, generosità, apertura verso gli altri). Nel caso di Barton è la solidarietà di Shepperton ad aprire un varco alla speranza e ad alleviare la condizione tragica del vedovo, con una graduale elaborazione del lutto che culmina nell’accettazione del bene e del male della dell’esistenza.

Eliot aveva già affrontato il tema della simpatia e dell’egoismo nel saggio *The Natural History of German Life* del luglio 1856, a proposito della concezione dell’arte e del ruolo dell’artista:

“The greatest benefit we owe to the artist, whether painter, poet, or novelist, is the extension of our *sympathies*. Appeals founded on generalizations and statistics require a *sympathy* ready-made, a *moral sentiment* already in activity; but a picture of human life such as a great artist can give, surprise even *the trivial and the selfish* into that attention to what is apart from themselves, which may be called the raw material of moral sentiment. [...] *Art is the nearest thing to life; it is a mode of amplifying and expanding our contact with our fellow-men beyond the bounds of our personal lot.*”²⁶

²⁴ G. Eliot, *The Sad Fortunes of Amos Barton*, cit., pp. 60-61. Sottolineature nostre.

²⁵ L’opposizione fra simpatia ed egoismo chiama in causa anche il pensiero di Feuerbach, visto che George Eliot aveva tradotto in inglese *Das Wesen des Christentums* nel 1854. Per una lettura filosofica del termine nei romanzi *Silas Marner* (1861), *Romola* (1863) e *Felix Holt* (1866), si veda E. Deeds Ermarth, *George Eliot’s Conception of Sympathy*, in “Nineteenth-Century Fiction”, XL, 1985, pp. 23-42.

²⁶ G. Eliot, *The Natural History of German Life*, in Id., *Selected Critical Writings*, cit., pp. 263-264. Sottolineature nostre.

La rappresentazione del mondo nell'arte può risvegliare gli indolenti e gli egocentrici dal loro torpore mentale, capovolgere l'inazione e l'indifferenza sociale attivando il sentimento morale. È ancora una volta l'empatia ovvero la "sympathy" a far uscire l'essere umano dai propri confini individuali, come Eliot scriverà ancora qualche anno dopo in *The Mill on Floss* (1860) rifiutando ogni facile formula di fronte alla complessità di ogni vita umana:

"All people of broad, strong sense have an instinctive repugnance to the man of maxims; because such people early discern that the mysterious complexity of our life is not to be embraced by maxims and that to lace ourselves up to formulas of that sort is to repress all the divine promptings and inspirations that spring from growing insight and sympathy."²⁷

Se l'arte del romanzo ha come obiettivo primario la crescita etico-culturale dell'umanità, tocca al romanziere consegnare ai lettori non frivoli testi di intrattenimento ma dei paradigmi capaci di orientare la sensibilità individuale verso l'altruismo, altro concetto comtiano e principale forza aggregante a disposizione dell'umanità. Ancora una volta, come si vede, la riflessione di Eliot incontra la "rational sympathy" e la forte visione morale del romantico Wordsworth.²⁸ Anche il suo capolavoro del resto, *Middlemarch*, prima di essere "a study of provincial life" è uno studio sull'egoismo umano, quell'egoismo che contamina (sia pure in diversa misura) tutti i personaggi del romanzo.²⁹

²⁷ Id., *The Mill on the Floss*, edited by G. S. Haight, Oxford – New York, Oxford University Press, 1996, p. 498.

²⁸ Non bisogna dimenticare gli elementi romantici anche nella formazione di Comte che era nato nel 1798. Si veda T. R. Wright, *George Eliot and Positivism: A Reassessment*, in "Modern Language Review", LXXVI, 1981, p. 259.

²⁹ Si veda C. S. Gould, *Plato, George Eliot, and Moral Narcissism*, in "Philosophy and Literature", XIV, 1990, pp. 24-39; J. Judge, *The Gendering of Habit in George Eliot's "Middlemarch"*, in "Victorian Review", XXXIX, 2013, pp. 158-181.

3. *Wordsworth citato*

Scrivendo il primo racconto delle *Scenes of Clerical Life*, Eliot aveva certo in mente i versi di *The Excursion* in cui Wordsworth si propone di narrare “a common tale, / an ordinary sorrow of man’s life, / a tale of silent suffering”.³⁰ Il poeta si interrogava sulla sofferenza che non trova la via dell’espressione, quando la perdita di una persona cara porta con sé un lacerante sconvolgimento interiore. La scrittrice sviluppa questa possibilità tematica anche nel suo primo romanzo programmaticamente realista, *Adam Bede* (1859),³¹ in un continuo dialogo con il lettore³² ed esplicitando questa volta il proprio debito con il poeta del Cumberland. L’epigrafe in frontespizio proviene infatti dal sesto libro di *The Excursion*³³ e definisce con chiarezza la genealogia del suo pensiero e l’essenza morale dell’opera:

“So that ye may have
clear images before your gladdened eyes
of nature’s unambitious underwood
and flower that prosper in the shade. And when
I speak of such among the flock as swerved
or fell, those only shall be singled out
upon whose lapse, or error, something more
than brotherly forgiveness may attend.”³⁴

³⁰ Cfr. W. Wordsworth, *The Excursion*, in Id., *The Poems*, cit., vol. II, p. 58 (I, 636-638).

³¹ Si veda J. Goode, *Adam Bede*, in *Critical Essays on George Eliot*, edited by B. Hardy, London, Routledge and Kegan, 1970, p. 19.

³² Si veda K. McSweeney, *George Eliot: A Literary Life*, Basingstoke – London, Palgrave Macmillan, 1996, p. 68.

³³ La scrittrice era solita leggere questo poema a voce alta, tanta era la sua ammirazione anche per le sonorità di Wordsworth. Si veda G. S. Haight, *George Eliot: A Biography*, New York and Oxford, Oxford University Press, 1969, p. 305 e *passim*.

³⁴ W. Wordsworth, *The Excursion*, cit., vol. II, p. 204 (VI, 651-658).

Come è stato notato, nelle opere di Eliot le epigrafi rivelano le fonti delle sue convinzioni e dei suoi sentimenti,³⁵ sottolineando sempre gli stretti legami con i romanzi che le contengono (“A quotation often makes a fine summit to a climax especially when it comes from some elder author, or from the Bible”).³⁶ Nel caso di *Adam Bede* la citazione allude alla fallibilità dell’umana natura e alla necessità di comprendere e perdonare (ancora la *sympathy*), con riferimento alla storia di Hetty Sorrel, sedotta e abbandonata dal nobile Arthur Donnithorne. Ma le parole di Wordsworth invitano anche a produrre “clear images”, poiché gli scrittori “exhibit men and things as they are”³⁷ ed è necessario raccontare le cose nella loro cruda verità, senza abbellire e senza smussare. Eliot anche questa volta trascrive con strardinaria precisione il linguaggio delle persone semplici, che vivono nella piccola comunità rurale di Hayslope, in tutte le sfumature culturali e regionali della vita quotidiana; e anche in questo senso fenomenologico e sociale la lezione wordsworthiana appare di primaria importanza.³⁸

Non è allora un caso se le citazioni dell’autore più venerato ritornano anche in altre opere della scrittrice. La frequenza e la continuità con cui la sua memoria elabora il modello etico ed artistico wordsworthiano testimoniano un’intima vicinanza, sotto il segno della poesia che la stessa Eliot praticava regolarmente.³⁹ Pensiamo all’epigrafe del quarantesimo

³⁵ Si veda R. J. Owens, *George Eliot’s Epigraph: A Note*, in “The George Eliot Review”, XX, 1989, p. 57 e D. L. Higdon, *George Eliot and the Art of Epigraph*, in “Nineteenth-Century Fiction”, XXV, 1970, pp. 127-151 (quest’ultimo con una lettura allegorica spesso fuorviante).

³⁶ *The George Eliot Letters*, cit., 1954, vol. V (1869-1873), p. 404 (lettera ad Alexander Main del 22 aprile 1873).

³⁷ G. Eliot, *Silly Novels by Lady Novelists*, cit., p. 306.

³⁸ Si veda J. Uglow, *George Eliot*, London, Virago Press, 1987, p. 99.

³⁹ Eliot pubblicò poesie in “Blackwood’s Magazine”, “Macmillan’s Magazine” e “The Atlantic Monthly”. Nel 1878 raccolse i suoi versi in *The Legend of Jubal and Other Poems, Old and New*. Si veda W. S. Williams, *George Eliot, Poetess*, Farnham – Burlington (VT), Ashgate, 2014, p. 3.

capitolo di *Daniel Deronda* (1876), che evoca ancora *The Excursion* e insieme anticipa puntualmente gli eventi narrati:

“Within the soul a faculty abides,
that with interpositions, which would hide
and darken, so can deal that they become
contingencies of pomp.”⁴⁰

Pensiamo all'epigrafe che apre uno dei romanzi eliotiani più amati, *Silas Marner* (1861), dove i lettori vittoriani ritrovavano “those pictures of humble life which have constituted the great merit's of George Eliot's works”.⁴¹ I versi sono tratti da *Michael*, un poemetto pastorale incentrato sulla “sympathy” e sull'amore che offrì alla scrittrice ben più di una semplice citazione:

“a child, more than all other gifts
that earth can offer to declining man,
brings hope with it, and forward-looking thoughts.”⁴²

Domina nel *Silas Marner* una sorta di ruralismo positivo, rappresentato dalla comunità di un villaggio animato dal mutuo sostegno della gente più semplice e da una solidarietà più nei fatti che nelle parole. Le tre fasi della vita del tessitore Silas Marner, nel loro andamento leggendario e intensamente poetico, delineano un movimento di crescita spirituale (grazie all'arrivo della piccola Eppie) che va dalla crisi iniziale alla riconquista di valori che sembravano perduti per sempre, dalla frattura

⁴⁰ W. Wordsworth, *The Excursion*, in *The Poems*, cit., vol. II, p. 149-150 (IV, 1058-1061).

⁴¹ Cfr. [Unsigned review], in *George Eliot: The Critical Heritages*, edited by D. Carroll, London, Routledge and Kegan, 1971 p. 174. La recensione era apparsa nell'aprile 1861.

⁴² W. Wordsworth, *Michael, A Pastoral Poem*, in Id., *The Poems*, cit., vol. I, p. 459 (146-148).

psicologica al recupero della memoria: “As the child’s mind was growing into knowledge, his mind was growing into memory”.⁴³ E in questo quadro la suggestione del poemetto wordsworthiano agisce con forte evidenza nella strutturazione dei temi, mentre il taglio segretamente autobiografico del romanzo sembra ispirarsi anche al grande esempio del *Prelude*.⁴⁴

Come si vede, per Eliot il poeta romantico non è stato solo un modello intertestuale (del resto ampiamente studiato), ma soprattutto una figura di immedesimazione. Al di là della complessa rete di saperi (scientifici, filosofici, storici, sociologici, teologici) che hanno alimentato nel tempo la sua immaginazione letteraria, la voce di Wordsworth spicca per l’intrinseca matrice poetica, per il profondo impatto morale e per le risonanze biografiche, capaci di definire il rapporto della scrittrice con se stessa e con una società (quella inglese di metà Ottocento) in radicale trasformazione.

⁴³ G. Eliot, *Silas Marner*, edited by T. Cave, Oxford and New York, Oxford University Press, 1996, p. 124.

⁴⁴ Si veda P. Simpson, *Crisis and Recovery: William Wordsworth, George Eliot, and “Silas Marner”*, in “University of Toronto Quarterly”, XLVIII, 1979, pp. 95-114.

Publicato *online*, Giugno 2021 / Published online, June 2021

Copyright © 2021

Gli autori dei manoscritti accettati per la pubblicazione in “Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione” concedono agli editori il diritto di pubblicare il loro testo elettronicamente e archiviarlo rendendolo consultabile in permanenza. Il copyright rimane dell’autore.

Questa è una pubblicazione elettronica ad accesso aperto e gli utenti hanno diritto di leggere, scaricare, copiare, distribuire, stampare, esplorare o collegare il testo integrale degli articoli.

I materiali pubblicati in “Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione” possono essere ripubblicati dall'autore in qualsiasi forma purché sia indicata “Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione” come sede originaria di pubblicazione.

Authors of manuscripts accepted for publication in “Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies” assign to the editors the right to publish their text electronically and to archive and make it permanently retrievable. Copyright remains with the author.

This is an open access electronic publication, and users have the right to read, download, copy, distribute, print, search, or link the full texts of articles.

Material that has appeared in “Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies” may be republished by the author in any form provided that “Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies” is acknowledged as the original place of publication.