

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

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



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: ‘Spogliami 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'eplanadiplosi 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 praevertimus 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
naufra 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).

Copyright © 2021

*Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione /
Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies*