

Questo documento è la versione post-print del contributo di Gabriele Baldassari, *Riflessioni sull'intertestualità (a partire da Boiardo)*, apparso in *Nuove prospettive su intertestualità e studi della ricezione. Il Rinascimento italiano*, a cura di Amelia Juri, Pisa, ETS, 2023, pp. 77-98. Il documento integra i risultati del processo di referaggio e della revisione finale dell'autore; il testo, pertanto, è in tutto conforme a quello della versione digitale definitiva dell'editore.

Gabriele Baldassari, *Riflessioni sull'intertestualità (a partire da Boiardo)*

L'opera di Matteo Maria Boiardo può rappresentare un oggetto di rilevante interesse per il tema di questo seminario perché ha conosciuto un autentico revival in anni in cui l'intertestualità, grazie anche all'affermarsi di strumenti di indagine come quelli informatici, si è imposta negli studi e nei commenti ai classici della letteratura italiana. Oggi siamo abituati a incontrare note che, pur in maniera diversa e con gradi differenti di finezza e di sensibilità, allineano serie di riscontri per minime porzioni testuali. Se a suo tempo destò un certo scalpore l'edizione delle *Rime* di Antonio Tebaldeo condotta da Jean-Jacques Marchand e Tania Basile (1989-1992), in cui si potevano toccare con mano gli effetti di un impiego sistematico delle concordanze, è stato soprattutto il commento al Canzoniere curato da Marco Santagata (1996, poi 2004) a segnare un passaggio decisivo per gli studi sulla lirica. Grazie non solo agli strumenti a disposizione, ma a una secolare opera di esegesi e analisi critica, di cui lo stesso Santagata è stato uno dei protagonisti (basti pensare ai saggi raccolti in *Per moderne carte* [1990]), il *liber* petrarchesco veniva per così dire sottoposto a una nuova scomposizione in *fragmenta*, in tessere lessicali, frastiche, versali e intersversali, così da mostrare come la lirica del Canzoniere nascesse da un'opera di capillare assimilazione e rielaborazione dell'intera tradizione poetica (e non solo) che potesse essere nota a Petrarca: dalla *Bibbia* agli autori della latinità ai trovatori provenzali alla poesia volgare italiana, per limitarsi ai filoni principali. Solo due anni più tardi nella «Nuova raccolta di classici italiani annotati» veniva pubblicato il commento agli *Amorum libri tres* curato da Tiziano Zanato (1998a): finalmente quello che già da tempo era visto come il più importante canzoniere del nostro Quattrocento riceveva le cure che meritava, con un apparato di note che si valeva certo degli studi pregressi sul Boiardo lirico, ma che arricchiva in maniera notevole la messe dei contatti intertestuali, muovendosi su una latitudine di autori e opere quanto mai ampia.

Non si trattava di una fioritura estemporanea, anzi. Come dicevo, erano quelli gli anni di una *Boiardo's Renaissance*, come ebbe a chiamarla Marco Praloran,¹ il quale contribuì non poco a quella rinascita, a partire dal volume [78] firmato con Marco Tizi (1988). In meno di un lustro, prima e dopo gli *Amorum libri*, vennero editi i latini *Pastoralia*, per le cure di Stefano Carrai (1996), e *Inamoramento de Orlando*, a opera di Antonia Tissoni Benvenuti e Cristina Montagnani (1999), a cui fece seguito peraltro l'edizione critica degli stessi *Amores*, da parte ancora di Zanato (2002). L'occasione del centenario del 1994 favorì inoltre una produzione copiosa di studi, come quelli raccolti negli atti del grande convegno su *Il Boiardo e il mondo estense*, pubblicati a cura di Giuseppe Anceschi e Tina Matarrese (1998). Nacque da questo fervore il Centro Studi di Scandiano, che sta per festeggiare i vent'anni di vita (con qualche ritardo a causa della pandemia) e che tra tante attività e pubblicazioni sta portando a termine l'edizione completa delle opere di Boiardo, nella quale è apparso un nuovo, ampliato commento agli *Amorum libri*, sempre firmato da Zanato (2012), e dovrà comparire infine *Inamoramento de Orlando*, affidato a Andrea Canova, che ha già procurato un meritorio commento del poema (2011).

Possiamo affermare dunque che il nostro autore è stato pienamente riscattato da quella secolare sfortuna su cui aveva puntato l'attenzione Carlo Dionisotti, scrivendo che «sarebbe difficile trovare altro poeta nostro, così genuino, secondo che oggi a noi sembra, così sano, semplice e vigoroso, ai danni del quale si siano più lungamente e apertamente dispiegate l'ignoranza e la noncuranza, la prepotenza e l'insolenza dei lettori e studiosi e critici».² Tuttavia uno degli esiti più

¹ Praloran 1999, p. 449.

[78] ² Dionisotti 1970, p. 143.

notevoli della rivalutazione dell'opera boiardesca è la difficoltà nel continuare a usare termini come "genuino" o "semplice e vigoroso". Boiardo infatti ci appare ormai da tempo un autore estremamente raffinato, che, come scriveva Carrai, è animato «da un impellente bisogno di sottrarsi alla norma» e quindi dal «desiderio di segnalarsi e di elevarsi al di sopra della pletera» degli autori coevi nei più diversi generi.³ Capace di comporre *carmina* di squisita fattura metrica, tra recupero di strutture oraziane e nuove sperimentazioni, e così ambizioso da prodursi due volte in tentativi di emulazione del *liber* bucolico virgiliano (*Pastoralia e Pastorale*), il conte di Scandiano seppe inserirsi nel nuovo rigoglio della lirica in volgare, assumendo la lezione di Giusto de' Conti per costruire un canzoniere che superasse il modello petrarchesco in rigore geometrico e tenuta narrativa, e giocò un ruolo significativo agli albori del teatro moderno, impegnandosi in volgarizzamenti plautini, in un adattamento da Luciano (il *Timone*) e, probabilmente, nella rielaborazione tragica della *Fabula* poliziana; intanto per almeno venticinque anni (stando alle ipotesi più accreditate) lavorò a un poema che, al di là della vulgata scolastica della fusione tra ciclo bretone e ciclo carolingio, può essere visto ora come una sorta di enciclopedia dei generi e l'esito del [79] confluire di tante tradizioni letterarie diverse: dall'epica classica a quella medievale alla narrativa romanza alla lirica amorosa alla novellistica al teatro.⁴ È chiaro quindi come l'intertestualità sia stata fondamentale per favorire un nuovo apprezzamento della figura di Boiardo, la cui biblioteca oggi risulta materialmente dispersa,⁵ ma le cui fitte letture sono state poste in evidenza attraverso l'analisi dei suoi testi. Si prenda quanto scriveva lo stesso Carrai, delineando un sostrato classico che è stato portato alla ribalta e indagato anche da altri contributi.⁶

La quantità e la qualità dei libri che dovettero passare per le mani di Boiardo in quegli anni si misura [...] sulla base dei numerosi riferimenti impliciti ad *auctoritates* classiche, umanistiche e volgari. Tessere più o meno nascoste, ma di inconfondibile derivazione, [...] dimostrano che il giovane Boiardo doveva conoscere a memoria tutto Virgilio (*Appendix* compresa) e assai bene anche l'Ovidio maggiore e quello di *Amores*, *Ars amandi*, *Fasti*, *Tristia* ed *Ex Ponto*, e poi Tibullo, Propertio, Orazio lirico, Catullo, Lucano, Seneca tragico, Stazio epico e Silio Italico, le egloghe di Calpurnio e Nemesiano, gran parte dell'opera di Claudiano.⁷

Dallo stesso saggio di Carrai provenivano sollecitazioni importanti per lo studio dell'intertestualità boiardesca, ad esempio l'invito a «tenere sempre sott'occhio i due versanti linguistici della produzione di un umanista come Boiardo, senza stancarsi di comparare con i risultati dell'un campo d'indagine quelli dell'altro» o l'interesse per la ricostruzione dell'ambiente in cui il conte di Scandiano si formò, per muovere i suoi primi passi sulla scena letteraria.⁸ Allo stesso modo i saggi preparatori alle rispettive edizioni commentate di Tisconi Benvenuti (1992) e Zanato (1998b) offrivano indicazioni preziose sui percorsi da seguire per ricostruire un'intertestualità che non fosse basata sulla mera escussione di testi in edizione critica e sul ricorso alle concordanze elettroniche: penso all'attenzione della prima studiosa per le opere di commento o di divulgazione della cultura antica maturate in seno all'ambiente estense già nella prima metà del Quattrocento (il commento al *Dittamondo* di Guglielmo Capello e quello al *Teseida* di Pier Andrea de' Bassi, così come le [80] *Fatiche d'Ercole* di quest'ultimo

³ Carrai 1998, p. 372.

[79] ⁴ Per un quadro dettagliato dell'opera di Boiardo, qui appena sorvolata, si veda Zanato 2015.

⁵ «Com'è noto, non ci è pervenuta nessuna notizia dei libri del Boiardo: né un inventario né volumi con sue note di possesso o stemmi. Di casa Boiardo – ma non del poeta – conosciamo soltanto un Lucano, ora alla British Library, datato 1388 e scritto per Matteo e gli altri figli di un Feltrino trisavolo del poeta; e forse anche un Seneca, *Tragedie*, entrambi segnalati da G. Billanovich in "Italia medioevale e umanistica", 17 (1974), 30-31. Per questa ragione è legittimo [...] il riferimento alle raccolte librerie degli Estensi [...]. Guardare con attenzione ai libri presenti e circolanti a corte in quegli anni è tanto più necessario quando si voglia anche individuare l'influenza sul poema dell'orizzonte d'attesa cortigiano» (Tisconi Benvenuti 1992, p. 296 nota 24).

⁶ Segnale in particolare Zampese 1994 e Tisconi Benvenuti 1998.

⁷ Carrai 1998, p. 361.

⁸ *Ibid.*

autore)⁹ o al fatto che Zanato segnalasse la necessità di tenere conto delle concrete forme di trasmissione e ricezione dei *Rerum vulgariū fragmenta*, mettendo in rilievo alcuni riscontri tra gli *Amores* e la congerie delle cosiddette disperse petrarchesche, spesso frammiste al Canzoniere, una pista, sia detto per inciso, che ora meriterebbe di essere perseguita facendo tesoro delle indagini del gruppo di ricerca guidato da Roberto Leporatti, nella speranza di arrivare magari a individuare la raccolta petrarchesca che Boiardo può avere avuto tra le mani.¹⁰ Questi stimoli hanno trovato terreno fertile: non è un caso se il Centro Studi di Scandiano ha incluso negli *opera omnia* di Boiardo i volgarizzamenti, visti come parte integrante della sua produzione, e se una collana collaterale ospita la “Biblioteca del Boiardo”, cioè le opere che hanno esercitato un’influenza su di lui, come la *Spagna ferrarese* e il cosiddetto *Canzoniere Costabili*. A questo proposito poi non si può non citare il ponderoso lavoro di Italo Pantani (2002), che concentrandosi, giusta il sottotitolo, sulla fortuna del *canzoniere petrarchesco nella cultura poetica del Quattrocento ferrarese*, ha fornito una ricostruzione dell’ambiente estense lungo tutto il secolo, inserendo gli *Amorum libri* nella parte terminale, in quella che lo studioso ha denominato *L’età dei canzonieri*.

Quanto ho detto non tocca che una parte degli studi e dei risultati a cui sono pervenuti, né qui mi è possibile affrontare le numerose questioni che ci si pongono dinnanzi quando si parla di “intertestualità”, un termine che a me sembra ancora utile usare, nonostante i suoi limiti e nonostante il fatto, palmare, che sotto di esso ricadano fenomeni molto diversi, per estensione e livello del testo toccato (nonché per intenzionalità): da un sintagma o solo una parola carica di densità memoriale a uno scheletro narrativo che sorregge la scrittura di un testo o un brano all’impianto strutturale di un’intera opera, senza contare che spesso i piani e le dimensioni sono tra loro legati, e il riconoscimento di un contatto circoscritto ci permette di far scattare l’agnizione di un rapporto più ampio, con possibili ulteriori implicazioni. Per fare un esempio, in uno dei miei primi interventi sugli *Amores* (2007a) mi ero soffermato sulla canzone I 43, che chiaramente ricalca, come aveva notato Giuseppe Albini (1895), un’elegia del *corpus tibullanum*, la III 4, *Di meliora ferant*, oggi attribuita a Ligdamo. Nel mio contributo avevo rilevato che l’imitazione del testo classico si mescola a quella di canzoni di Giusto de’ Conti e Petrarca e soprattutto che la chiara ripresa di *Rvf* 325, collocata in modo tale da creare [81] una coincidenza di posizione (tra il v. 61 di Boiardo e quello di Petrarca), aveva un valore che possiamo definire strategico, perché valeva a sottolineare analogie e differenze interne al macrotesto: la canzone dei *Fragmenta* infatti rievoca una profezia della morte di Laura, quella degli *Amores* contiene la profezia dell’infelicità amorosa a cui l’io lirico sarà destinato di lì a breve a causa del tradimento da parte dell’amata. Insomma, la tradizione classica, e in particolare elegiaca, inserisce un elemento, quello dell’infedeltà, che al modello dei *Fragmenta* è estraneo; eppure, al tempo stesso, Boiardo dichiara la necessità che il lettore percorra il suo canzoniere tenendo sempre presente quello di Petrarca.

Questo caso risulta ulteriormente interessante se si considera che l’elegia di Tibullo era già stata imitata, ma in maniera meno stringente, da Tito Strozzi, zio di Boiardo. È probabile quindi che la relazione con il poeta vicino, moderno, abbia svolto un ruolo decisivo nel recupero di una trafia memoriale, in un gioco di specchi tra presente, passato prossimo, passato remoto. Credo che qui vi sia uno degli aspetti più interessanti, e su cui più mi è capitato di riflettere, quando si parla di intertestualità. A tutti coloro che siano andati a caccia di riscontri è accaduto (o dovrebbe essere accaduto) di fare esperienza dell’importanza che, nella relazione tra un testo A e un testo B, può assumere la presenza di altri testi, C, D..., che fungono da mediatori, da stimoli o da reagenti o che si pongono essi stessi come modelli. Questa esperienza è pressoché all’ordine del giorno quando si

[80] ⁹ Per quanto riguarda il commento del Bassi al *Teseida*, Tissoni Benvenuti poteva già fare riferimento a Montagnani 1983 e 1983-1984, poi seguiti da Montagnani 1990, che si occupa de *Le fatiche d’Hercole*, per le quali si veda almeno Tissoni Benvenuti 1993, Matarrese 1993 e Matarrese 1998 (quest’ultimo tocca anche il commento al *Dittamondo*, su cui si veda Milanese 1994).

¹⁰ Si veda Leporatti, Salvatore 2020. Ho indicato una serie di riscontri tra *Amorum libri* e “disperse” petrarchesche in Baldassari 2007b, diversi dei quali sono stati recepiti in Zanato 2012.

penetra nell'opera di Boiardo, un poeta notoriamente rappresentativo della tendenza alla contaminazione caratteristica della pratica quattrocentesca e che, come si ricordava prima con le parole di Carrai, assume un atteggiamento costantemente agonistico nei confronti della produzione del suo tempo. Non a caso le indagini prima ricordate mostrano una piena consapevolezza della necessità di proiettare la sua opera su un orizzonte definito nella maniera più accurata e ampia possibile: in effetti si può dire che solo attraverso il contesto l'intertestualità acquista il suo reale significato.

Un altro esempio che possiamo estrarre, ben noto almeno agli studiosi del Quattrocento settentrionale,¹¹ consiste nella triangolazione tra un sonetto di Giusto de' Conti e le sue imitazioni da parte di Boiardo e dell'anonimo autore del *Canzoniere Costabili*: questi ultimi colgono l'operazione compiuta da Giusto e nella loro rielaborazione recuperano nuove tessere dei modelli petrarcheschi su cui egli aveva intessuto il suo sonetto (*Rvf* 50 e 16), risalendo anche, nel caso di Boiardo, al modello immanente allo stesso ipotesto della canz. 50 dei *Fragments*, vale a dire il finale della prima bucolica virgiliana. Allo stesso tempo, a partire dall'apertura su *pastorel/pastorela*, è evidente che [82] i due sonetti di *Canzoniere Costabili* e *Amorum libri* sono tra loro in dialogo (è probabile, ma non certo che l'influsso proceda dal primo al secondo):¹²

Giusto de' Conti, 120

Rimena il villanel fiaccato e stanco
le schiere sue donde 'l matin partille,
vedendo di lontan fumar le ville
e 'l giorno a poco a poco venir manco.
E poi si posa; et io pur non mi stanco
al tardo sospirar come alle squille
(io mi ne ingegno ch'ognor più sfaville
il foco e l'esca nel mio acceso fianco),
e sogni tristi infin che l'alba nasce
e 'l giorno disiar sempre il mio male,
col fiero rimembrar de mille offese.
Così dì e notte piango, e così pasce
la fragil vita questa, a cui non cale
vedermi dentro al fuoco che ella accese.

Canzoniere Costabili, 303

Mòvesse el stanco pastorel, vedendo
fumar le ville e già parer le stelle,
e là ritorna unde sue pecorelle
tolse, per tuto chiaro el giorno essendo.
Qui de vivande povre poi sé havendo
riconfortato, spoglia sue gonelle
e còrcasse a dormire, altrui novelle
disconzo al riposar non gli facendo.
Ma, miser me, né sira né matino
de sospirar me aqueto, anzi me inzegno
che ognihor più cresca el mal per ch'io sospiro.
O tristi insogni e crudo mio destino!
Così dì e nocte stento, e tal devegno
per fera che non cura el mio martyro.

[81] ¹¹ Rinvio infine a Baldassari 2015, pp. 58-61, con le indicazioni della bibliografia pregressa.

[82] ¹² Per il testo di Giusto mi rifaccio a quello provvisorio messo a disposizione da Pantani (secondo la numerazione di Pantani 2006), per quello del *Canzoniere Costabili* a Baldassari 2012, per gli *Amorum libri* a Zanato 2012.

Boiardo, *Amorum libri* III 32

Ecco la pastorela mena al piano
la bianca torma che è sotto sua guarda,
vegendo il sol calare e l'ora tarda
e fumar l'alte vile di luntano.
Erto se leva lo arratore insano
[83] e il giorno fugitivo intorno guarda,
e soglie il iugo a' bovi, che non tarda
per gire al suo riposo a mano a mano.
Et io, soletto, senza alcun soggiorno,
de' miei pensier' co il sol sosta non have
e con le stelle a sospirar ritorno.
Dolce affanno d'amor, quanto è suave!
Ché io non posso alla notte e non al giorno,
e la fatica eterna non me è grave.

Cito una volta ancora questo esempio anche perché, a riprova di quanto siano spesso complesse le relazioni intertestuali e difficili da definire nei loro esatti confini e nella loro genesi, il dossier merita di essere integrato con il richiamo a un altro testo, che potrebbe essere all'origine dell'intera rete intertestuale. Si tratta del sonetto che apre tutti i testimoni della tradizione organica dei *Vulgaria fragmenta* del poeta padovano Domizio Brocardo, sulle cui relazioni con Giusto nulla sappiamo, ma che probabilmente è a lui precedente: in effetti l'antiorità di questo testo pare confermata dal concentrarsi in attacco di riprese da *Rvf* 50 (di cui si vedano perlomeno i vv. 29-30 «*Quando vede 'l pastor calare i raggi | del gran pianeta al nido ov'egli alberga*» e 18-20 «*l'avarò zappador l'arme riprende, | et con parole et con alpestri note | ogni graveza del suo petto sgombra*»); altresì è evidente la possibilità di qualche contatto tra quello di Brocardo e ciascuno dei tre sonetti sopra citati:¹³

Quando vede inchinar dal nostro polo
del gran pianeta i raggi ov'el s'anida,
l'avarò zapadore alor s'afida
sgombrarsi riposato il diurno duolo.
Non dirò lieto, ma posato un solo
giorno non ebbi mai. Chi a zìo mi guida
le mie notte fa triste, e più mi sfida
quanto più per scampar mi lievo a volo.
I miei pensieri alor perché non spenti
sono da me, per aquetar il male
del passato dolore? E perché pregni
de lacrime stan gli occhi ai miei tormenti?
Misero me, ché 'l lamentar non vale,
ma par che a pianger ognor più m'ingegni.

Quanto è stato detto fin qui può essere ribadito prendendo anche un esempio come il sonetto proemiale degli *Amorum libri*, paradigmatico di una [84] relazione intertestuale privilegiata, che è imperniata sulla ripresa e sullo scarto dal modello fin nelle microstrutture stilistiche: perché da endecasillabi bipartiti di gusto tipicamente petrarchesco come i vv. 4, 7, 9, da imitazioni pressoché fedeli come il v. 8 («formava sospirando le parole» è vicinissimo a *Rvf* 352, 3 «et formavi i sospiri et le parole»), da riprese sottili come il *non che* del v. 10 (che richiama quello del v. 8 proprio di *Rvf* 1), si

[83] ¹³ Sulle relazioni con Giusto de' Conti, si veda Pantani 2006, p. 90 nota 16; cito il testo secondo la scheda di Davide Esposito in Comboni, Zanato 2017, pp. 164-171, utile per un inquadramento della raccolta (lo stesso Esposito ne sta curando l'edizione per la collana «Poesia del Quattrocento», diretta da Italo Pantani).

passa a un verso che presenta una delle cifre personali del Boiardo lirico: «se in vista è vivo, vivo è senza core», con un'anadiplosi in chiasmo¹⁴ che esalta l'acme centrale dell'endecasillabo, producendo un forte effetto ritmico-sintattico:

Amor, che me scaldava al suo bel sole
 nel dolce tempo de mia età fiorita,
 a ripensar ancor oggi me invita
 quel che alora mi piacque, ora mi dole.
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.
Ora de amara fede e dolci inganni
 l'alma mia consumata, non che lassa,
 fuge sdegnosa il puerile errore.
Ma certo chi nel fior de' soi primi anni
 senza caldo de amore il tempo passa,
 se in vista è vivo, vivo è senza core.

Un contributo del 2008 di Tiziano Zanato ha permesso di accostare questo testo a cinquanta altri sonetti del secondo Quattrocento posti (o da porre congetturalmente) in apertura di altrettante raccolte; l'*Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento* (Comboni, Zanato 2017) ha offerto poi l'opportunità di un confronto ancora più ampio, esteso sull'arco dell'intero secolo. Si può avere qualche dubbio forse sulla possibilità di misurare oggettivamente il grado di prossimità dei vari testi al proemio petrarchesco,¹⁵ ma non si può certo negare che sia proficuo considerare l'operazione boiardesca di riscrittura di *Voi ch'ascoltate* alla luce di esempi altrui: penso in particolare, per citare autori che si trovano ai piani alti della graduatoria stilata da Zanato e che sono vicini a Boiardo, a lirici veneti sicuramente antecedenti come lo stesso Domizio Brocardo (sempre che si prenda come proemiale il sonetto che nella sua raccolta ha il numero XXVIII), Giovanni Antonio Romanello (in questo caso valorizzando il sonetto che ricopre il numero II nell'edizione recentemente procurata da Francesca Florimbii [2019] ma che in importanti testimoni è al [85] primo posto)¹⁶ o Marco Businello, o ad alcuni poeti che rientrano nell'orbita estense nello stesso periodo in cui si producono gli *Amorum libri*, come Antonio Cornazano, Filippo Nuvoloni (di cui si considera ancora il sonetto II, che segue la canzone di dedica a Alberto d'Este) o Ludovico Sandeo (la cui *princeps* postuma contiene al numero 46 un sonetto di dedica a Ercole d'Este che aveva con ogni probabilità funzione proemiale).¹⁷ Si coglie infatti così il senso autentico della riscrittura boiardesca, e cioè come essa abbia il suo presupposto nell'orizzonte di attesa dei lettori, evidentemente preparati, nell'aprire un libro di rime in volgare, a imbattersi in un testo che presentasse la raccolta sulla falsariga di *Voi ch'ascoltate*.

Anche in questo caso è possibile individuare poi rapporti tra i testi accomunati dalla condivisione del modello. Si prenda la trafila che lega i tre veneti citati: dall'incipit di Brocardo, *Rime dolze, ligiadre, quando altre arme | d'amor non ebbi quando pria ve usai* a quello di Romanello, *Voi che legete gli amorosi versi*, con l'invocazione alle rime nell'ultima terzina («Ite adonque, mie rime»), a quello di Businello, *Ligiadri gioveneti, che le rime | mie legereti e gli amorosi versi*, con il terzo testo evidentemente legato al secondo anche in virtù del sintagma giustiano *amorosi versi*.¹⁸ Oppure si veda

[84] ¹⁴ Si veda Mengaldo 1963, pp. 204-205.

¹⁵ Mi riferisco alle graduatorie leggibili in Zanato 2008, p. 82 e in Comboni, Zanato 2017, p. XXII.

[85] ¹⁶ Su questa edizione mi permetto di rinviare a una mia recensione comparsa in «Ecdotica» 18, 2021, pp. 264-273.

¹⁷ Per tutti questi autori e testi rinvio a quanto si legge in Comboni, Zanato 2017 e prima in Zanato 2008 per quanto riguarda la scelta del componimento a volte da indicare come effettivamente proemiale.

¹⁸ Il legame tra i due sonetti è sottolineato da Zanato 2008, p. 82, su cui si leggano anche le successive considerazioni su Businello proprio sul piano intertestuale (con richiamo a Marziale). Per il motivo della lettura, cfr. la nota di Florimbii 2019, p. 7.

il ricorrere di una parola-chiave come *errore* nei tre autori estensi: in Nuvoloni (vv. 1-4), in cui ancora troviamo il motivo della lettura e il sostantivo è separato dall'agg. *giovenil*, diversamente adibito:¹⁹

Qual poeta, philosopho o oratore
lega mie rime e il *giovenil* mio dire,
non gli encesca né il leger né lo udire,
se ben legendo vi si truova *errore*

in Cornazano (sempre vv. 1-4), che è l'unico tra quelli esaminati da Zanato a riproporre l'intera serie rimica in *-ore* di *Voi ch'ascoltate*:²⁰

Animo peregrin, servo d'Amore,
che in rocte rime i miei lamenti ascolti,
de gli anni consumati in pensier stolti
iscusa me per *giovenile errore*

[86] in Boiardo (vv. 9-11):

Ora de amara fede e dolci inganni
l'alma mia consumata, non che lassa,
fuge sdegnosa il puerile errore.

Anche se non siamo in grado di stabilire una volta per tutte i rapporti cronologici reciproci,²¹ merita una sottolineatura il fatto che il *puerile* usato da Boiardo (di cui Zanato a partire dal commento del 2012 ha sottolineato le implicazioni agostiniane)²² comporti una variazione del *giovenile* impiegato non solo da Petrarca, ma anche dagli autori a lui vicini, così come la mancanza, nel sonetto degli *Amores*, della parola *rime*, invece sempre presente negli altri proemi qui citati: l'attenzione al contesto è utile per cogliere infatti il senso di sottili differenziazioni nel rapporto con l'archetipo.

All'insegna di possibili triangolazioni può essere letto pure il secondo verso dello stesso sonetto proemiale di Boiardo, «nel dolce tempo de mia età fiorita». Si tratta di un chiarissimo rimando all'incipit della canzone 23 di Petrarca, *Nel dolce tempo de la prima etade*, a sua volta rielaborato con l'innesto del sintagma, sempre petrarchesco, *età fiorita*: viene così convocato un altro testo carico di significati, una sorta di secondo proemio dei *Rerum vulgarium fragmenta*, con un'operazione allusiva che si riscontra, con ogni probabilità indipendentemente (ma in maniera non meno significativa), nelle *Stanze per la giostra* di Poliziano, dove il racconto delle vicende di Iulio prende le mosse dal verso «Nel vago tempo di sua verde etate». Al di là di questa analogia, come ho già segnalato anni fa, questa operazione potrebbe avere una ragione anche nel primo sonetto della *Bella mano* di Giusto de' Conti, nel quale troviamo proprio una serie di tessere della canzone petrarchesca.²³ Giusto in ogni caso sembra affermare la propria presenza attraverso la parola *Amor*, che aveva posto in apertura dell'intero suo canzoniere, come era stato notato già da Gorni.²⁴

Mi soffermo ancora sul primo sonetto degli *Amores* perché ci consente di mettere in luce altri due fenomeni familiari a chi si sia cimentato in indagini di carattere intertestuale: la difficoltà, di fronte a un tessuto poetico così ricco e composito, di indicare sicure paternità e di valutare quindi la pertinenza

¹⁹ Cito il sonetto di Nuvoloni e quello di Cornazano da Comboni, Zanato 2017.

²⁰ Cfr. Zanato 2008, p. 79.

[86] ²¹ È comunque più probabile che i testi di Nuvoloni e Cornazano precedano quello di Boiardo: in proposito mi limito a rimandare a quanto si può leggere sul periodo di composizione in Comboni, Zanato 2017 a p. 148 (Zanato su Boiardo), p. 242 (Comboni su Cornazano), pp. 424-425 (Agostini, Pantani su Nuvoloni).

²² Si veda ora Zanato 2021, pp. 28-29.

²³ Cfr. Baldassari 2007a, pp. 173-174.

²⁴ Gorni 1993, p. 197.

e il significato dei riscontri, e l'apertura della dimensione intertestuale a sempre nuove acquisizioni, che possono complicare il quadro interpretativo.

[87] Sia il commento di Zanato (2012) sia diversi contributi hanno ampiamente sottolineato il rilievo che nel canzoniere boiardesco ricopre la memoria della poesia di Dante, in particolare quella della *Commedia*, che soprattutto con *Purgatorio* e *Paradiso* fornisce molti colori alla tavolozza cromatica e luminosa della poesia degli *Amores*.²⁵ Il primo sonetto sembra dare immediatamente conto dell'importanza di questa presenza: il v. 1, *Amor, che me scaldava al suo bel sole* risulta prossimo infatti, come segnalato da Raffaele Donnarumma, all'incipit di *Par. III*, «Quel sol che pria d'amor mi scaldò 'l petto» (dove il *sol* è Beatrice),²⁶ un contatto che suona come una conferma di quanto Zanato ha suggerito rilevando una corrispondenza tra i tre libri degli *Amores* boiardeschi e le tre cantiche dantesche, anche se con uno slittamento nell'ordine: il primo di Boiardo, quello dell'amore corrisposto, sarebbe dedicato infatti alla rappresentazione di uno stato paradisiaco.²⁷

Tuttavia, a ben guardare per il nostro incipit è possibile allegare un concorrente riscontro con Petrarca, *Rvf* 175, 9-10 «Quel sol, che solo agli occhi mei resplende, | coi vaghi raggi anchor indi mi scalda», che rampolla certamente proprio da Dante; del resto – lo nota Zanato – il sintagma *bel sole* in clausola in Boiardo è già presente anch'esso in Petrarca, a *Rvf* 326, 10. In effetti il tono da amaro consuntivo del sonetto petrarchesco non rende così peregrina l'ipotesi che la sua memoria abbia agito in Boiardo. Si prendano le due quartine (dove si può rilevare soprattutto al v. 4 l'antitesi *amar-dolce*, presente al v. 9 del sonetto quattrocentesco):

Quando mi vène inanzi il tempo e 'l loco
ov'i' perdei me stesso, e 'l caro nodo
ond'Amor di sua man m'avinse in modo
che l'amar mi fe' dolce, e 'l pianger gioco,
solfo et éscia son tutto, e 'l cor un foco
da quei soavi spirti, i quai sempre odo,
acceso dentro sì ch'ardendo godo,
et di ciò vivo, et d'altro mi cal poco.

Come si vede, nella seconda quartina, e come accadrà ancora nella seconda terzina («et così di lontan m'allume e 'ncende, | che la memoria ad ognor fresca et salda | pur quel nodo mi mostra e 'l loco e 'l tempo»), il sonetto petrarchesco è fittamente tramato da immagini legate alla metafora dell'ardere, così [88] forte lungo gli *Amores* fino appunto dal proemio; e infatti non sono poche le menzioni di *Rvf* 175 nell'indice finale del commento di Zanato (2012).²⁸

Quello appena visto è un caso minimo, solo uno tra gli infiniti possibili, di ciò che succede spesso quando si sonda la dimensione intertestuale nella poesia lirica, uno spazio dove tutto sembra essere eco, memoria, allusione e dove di frequente risulta problematico indicare precisamente la derivazione di un'espressione o di un'immagine. Non c'è dubbio che il riscontro con Dante sia molto significativo, anche per la posizione incipitaria, e in effetti esso potrebbe essere corroborato dalla presenza del sintagma *caldo de amore*, che compare al v. 13 del sonetto di Boiardo, con evidente richiamo circolare: anch'esso infatti si trova nella *Commedia* e sempre nell'attacco di un canto del *Paradiso*, il V; tuttavia a proposito si legga la nota di Zanato (2012):

[87] ²⁵ Mi fa piacere segnalare che a *La memoria dantesca negli «Amorum libri tres» di Boiardo* è dedicata la tesi di una mia allieva, Manuela Miele, risultata vincitrice del premio indetto dal Centro Studi Matteo Maria Boiardo nel 2021, e che è in corso di stampa su "L'Alighieri" un suo articolo dedicato a *Paesaggi e atmosfere del "Purgatorio" negli "Amores*.

²⁶ Donnarumma 1992, p. 529 nota 50.

²⁷ Si veda già Zanato 1998, p. XI.

[88] ²⁸ Mi limito qui a integrare il riscontro di Zanato 2012, p. 458 tra *AL II* 22, 21 e *Rvf* 175, 1, per notare come il contatto riguardi più ampiamente il passo boiardesco: «Dolce m'è a rimembrar il tempo e il loco, | e raccontarli a voi, come io fu' preso, | abenché il mio diletto in foco acceso, | e in giazio sia tornato ogni mio gioco».

Caldo de amore è metafora, collegata a quella del v. 1, d'omaggio al testo che contribuisce a dare il nome al canzoniere, poiché è Ovidio, negli *Amores* III 5, 63, che parla di "aestus amoris". Fra i volgari, Mengaldo indica Dante (*Par.* V 1 "S'io ti fiammeggio nel caldo d'amore"), e, forse meglio, dato il valore mistico che il sintagma assume nell'Alighieri, Giusto de' Conti (50, 13 "fugendo il caldo de altro amore"); e si vedano *Inamoramento de Orlando* I ix 1 ("de una dama lo amoroso caldo") e xxvii 45 ("Quando la dama, mossa di quel caldo | che agiaza l'intelletto et arde il core"), nonché *Pastorale* III 112-3 "Cantando e' doi pastori in tal disire | de amor sì caldi".

È evidente che ci troviamo di fronte a una valutazione che non può poggiare su argomenti incontrovertibili: si potrebbe individuare nel primo sonetto degli *Amorum libri* una forte impronta dantesca, all'inizio e alla fine (tenendo conto anche che il citato agg. *puerile* al posto di *giovenile* è attestato in Dante), che serra quasi un sonetto a dominante petrarchesca, ma che si chiude nella seconda terzina con un forte scarto da Petrarca; si potrebbe leggere invece nella chiusa del sonetto un omaggio a Ovidio, come tende a fare Zanato, un omaggio significativo proprio nella zona del distacco da *Voi ch'ascoltate*; si potrebbe invece ritenere che la metafora del sole che scalda sia un altro segno della memoria di Petrarca, in un testo che ne è intriso, e che a un capo e all'altro, l'*Amor* in apertura e il *caldo de amore* al v. 13, siano omaggi a Giusto, vale a dire l'altro grande modello lirico; ma si potrebbe assumere anche un atteggiamento scettico nei confronti della necessità e della possibilità di individuare precisi rapporti intertestuali: la frequenza con cui la metafora dell'amore come calore compare nell'opera di Boiardo potrebbe essere segnale infatti di una tale assimilazione da attenuare il valore di rimandi ad altri autori. Insomma, c'è spazio per interpretazioni molto diverse: cosicché si capisce come [89] l'intertestualità sia, necessariamente, l'esito di una ricostruzione critica, che parte da dati i quali, a loro volta, possono essere raccolti in vario modo o possono facilmente sfuggire alle nostre reti; pensiamo ad esempio all'esito di una ricerca di *scaldare* + *Amore*, che non darebbe il luogo petrarchesco.

Oltretutto, come si diceva, gli stessi dati possono cambiare, arricchirsi e complicarsi. Prendiamo il v. 14, «se in vista è vivo, vivo è senza core»: nell'edizione del 1998 Zanato dava il riscontro con Bernart de Ventadorn 31, 9-10 «Ben es mortz qui d'amor no sen | al cor cal que dousa sabor», già caldeggiato da Tissoni Benvenuti.²⁹ Nell'edizione del 2012 i riscontri si ampliano e comprendono (in ordine di apparizione degli studi che hanno segnalato i rimandi) le anonime *Rime per Zucarina*, indicate da Massimo Danzi, 9, 1-2 «Amor, chi senza te suo tempo mena | pò dir che vivo già non fusse mai»;³⁰ due versi della canzone d'apertura della raccolta del mantovano Nuvoloni, I 147-148 «ché gli è cosa nefaria | un giovane da Amore allontanarsi» (riscontro dovuto a Pantani);³¹ il finale di un sonetto attribuibile a Niccolò Beccari e leggibile fra le *Disperse* di Petrarca, indicato da chi scrive: «che amore è vita, e ognun senz'esso è morto!».³² Sono abbastanza evidenti le conseguenze dello spostamento. Potremmo dire che si passa dall'intertestuale all'interdiscorsivo: da un'importante marca trobadorica, che collegherebbe il sonetto di Boiardo al vitalismo di Bernart de Ventadorn, a testi certo di minore importanza, ma vicini al conte di Scandiano, che configurano la presenza di un motivo e di una sua tradizione, che d'altra parte, come scrive Zanato nel cappello introduttivo citando Pantani, risale probabilmente a Boccaccio, «sostenitore primo [...] della sospensione in età giovanile dei principi etici in materia amorosa». Per di più non mancano altri testi lirici, e proprio di carattere proemiale, che muovono nella stessa direzione. Allude in fondo al motivo della minore colpevolezza giovanile la prima terzina del sonetto di Nuvoloni che segue la canzone di dedica: «Sì che s'io in tale età vado ripreso | da più docto di me, grato mi fia, | sendo io lascivo giovanetto e sciolto»; ma si veda soprattutto il sonetto di Brocardo dalla probabile funzione esordiale, che ora converrà citare per intero:³⁴

[89] ²⁹ Benvenuti 1960, p. 567.

³⁰ Danzi 2000, p. 290.

³¹ Pantani 2002, p. 367.

³² Baldassari 2007b, p. pp. 446-447. Per la presenza di questo sonetto (*Disperse* CXIX) nella tradizione cosiddetta "veneta" delle *Disperse*, entro testimoni dei *Rerum vulgarium fragmenta*, cfr. Salvatore 2020, pp. 94 e 97.

³³ Pantani 2002, p. 367 nota 36.

³⁴ Per entrambi faccio ancora ricorso a Comboni, Zanato 2017, p. 425 e p. 166.

Rime dolze, ligiadre, quando altre arme
d'amor non ebbi quando pria ve usai,
chi squadre sto mio cor chi vedrà mai,
che almen come io vorei possa sfoccarne?

[90] Che aver dentro da lui madonna parme
un che sempre depinga, o de suo rai
parle o de sue bellezze, per mie guai:
così mi struge e più non posso aitarne.

Che la colpa è pur mia, ché più per tempo
gli occhi torzer dovea dal troppo lume,
e fugir di sirena il dolce suono.

Ma non mi pento, ancora che gran tempo
fatto abia de duoi fonti un largo fiume,
ma le mie colpe a me stesso perdono.

Questo sonetto è molto interessante in rapporto a quello boiardesco, non tanto per un'effettiva coincidenza tematica (mancano qui il motivo della giovinezza e dell'amore come segno di vitalità), quanto per il suo impianto strutturale: perché anche in questo caso è la seconda terzina, introdotta sempre da un *Ma*, a correggere, se non addirittura a smentire il rimorso per l'errore passato. Ci potremmo trovare quindi di fronte a un'intertestualità che riguarda l'articolazione argomentativa del testo, senza poggiare su contatti diretti.

In virtù di testi simili, lo scarto finale da Petrarca del sonetto di Boiardo sarebbe potuto risultare meno forte a un lettore dell'epoca di quanto siamo portati a pensare, in maniera non dissimile forse da quello che succede nell'*Inamoramento de Orlando*. Se Antonia Tissoni Benvenuti ha mostrato brillantemente come specie il primo libro del poema sia segnato dalla tendenza a rovesciare stereotipi narrativi,³⁵ di recente Roberto Galbiati ha opinato che «il ribaltamento dei cliché cavallereschi non è un'innovazione boiardesca; la si ritrova anche nei primi canti dell'*Innamoramento di Carlo Magno*».³⁶ È chiaro che a segnare una differenza rispetto agli antecedenti è soprattutto l'abilità con cui Boiardo sa attuare quest'arte del ribaltamento e sfruttarne le implicazioni.³⁷

Comunque la terzina finale doveva risultare non poco spiazzante e sollecitare i lettori a interrogarsi sul suo significato anche per un altro motivo, vale a dire il suo legame intertestuale proprio con l'*Inamoramento de Orlando*. In un precedente contributo (Baldassari 2018) mi sono soffermato sul fatto, ben noto, che come il secondo verso del testo viene citato nell'*Inamoramento*, a l xvii 3, la sentenza conclusiva compare sempre nel poema, in bocca al tartaro Agricane, il quale nel suo duello con Orlando stesso del xviii canto del I libro proclama: «Perché ogni cavalier ch'è senza amore, | Se in vista è vivo, vivo è senza core!» (l xviii 46, 7-8).

[91] Il duello segue un noto canovaccio: quello dello scontro ideologico-religioso tra un cristiano e un infedele, che si ritrova ad esempio nelle versioni della *Spagna*, compresa quella detta ferrarese; l'infedele rifiuta di convertirsi, accettando però di farlo in punto di morte. Oltre al fatto che un duello per la fede si tramuta in un duello per amore (come accade quando i due rivelano la loro comune passione per Angelica),³⁸ è interessante rilevare che Boiardo rielabora lo schema narrativo in una chiave che potremmo definire umanistica: mentre contempla il firmamento nella pausa notturna del duello, Orlando parla sì di fede ad Agricane («Questo che hora vediamo è un bel lavoro | Che fece la divina monarchia: | E la luna de argento e ' stele d'oro | E la luce de il giorno e il sol lucente; | Dio tuto ha fato per la humana gente», l xviii 41, 4-8), ma essa risulta legata all'acquisizione di una *dottrina*, di un sapere, che è visto come arricchimento del cavaliere, aggiungendosi alle armi e all'amore («Né

[90] ³⁵ Tissoni Benvenuti 1992, p. 286. Le stesse considerazioni sono poi state riproposte in Tissoni Benvenuti 1999, pp. XXIII-XXIV.

³⁶ Roberto Galbiati 2018, p. 16.

³⁷ Si veda al riguardo Zanato 2015, p. 164.

[91] ³⁸ Interessanti considerazioni al riguardo, e sulla particolare identità di Agricane come infedele, si leggono in Cavallo 2017, pp. 33-54.

ben si può pensar senza doctrina | La somma magestate alta e divina», l xviii 44, 7-8). Agricane invece racconta di avere rotto la testa al precettore da bambino e di aver rifiutato poi qualunque maestro: «E cossì spesi la mia fanciuleza | In cacie, in giochi de arme e in cavalcare, | Né mi par che convenga a gentileza | Star tuto il giorno ne' libri a pensare; | Ma la forza de il corpo e la destreza | Conviense al cavaliere exercitare: | Doctrina al prete et al doctor sta bene, | Io tanto sacio quanto mi conviene!» (l xviii 43). A fronteggiarsi, attraverso i due personaggi, sono dunque due visioni diverse della cavalleria, cosa che fa pensare che l'episodio rifletta un dibattito interno alla corte stessa a cui Boiardo si rivolgeva o che gli serva per esprimere un concetto che gli stava a cuore. Ha scritto di recente Tiziano Zanato:

Agricane incarna un esemplare di *cavaliere* molto simile a quello che anche i due figli di Niccolò III erano stati educati a perseguire, se non che mentre Borso rimase ancorato a tale impostazione militare, Ercole seppe evolversi verso una posizione molto vicina a quella di Orlando. Ad aiutarlo, talvolta a spingerlo decisamente su questa strada sarà la mano di Matteo Maria, che – come scrive Antonia Benvenuti – al di lui ritorno da Napoli «pensa di farne se non un principe letterato, un principe passabilmente colto».³⁹

Ora, queste considerazioni guadagnano interesse se si ammette, seguendo ipotesi cronologiche che sono state avanzate dalla stessa Tissoni Benvenuti e [92] sono ritenute oggi verosimili,⁴⁰ che il I libro dell'*Inamoramento*, con il racconto del duello, preceda la composizione degli *Amorum libri*. Se così fosse, aprendo il suo canzoniere, Boiardo avrebbe volutamente richiamato quel luogo del poema. L'autocitazione può essere vista come una strizzatina d'occhio al lettore, intesa a imprimere un sigillo autoriale al nuovo testo. Al tempo stesso occorre cogliere però la portata spiazzante che essa doveva avere per un pubblico che vi riconoscesse la voce di Agricane: l'effetto di "eresia" rispetto al modello petrarchesco ne risultava potenziato. Ma vi è un'ulteriore implicazione possibile. I lettori dovevano essere consci che il personaggio che aveva pronunciato quel motto nel poema si era poi convertito in punto di morte: perciò era come se le parole finali del sonetto richiedessero lo stesso sviluppo e completamento. In questa chiave l'anelito verso il cielo che si ha alla fine sia del II sia soprattutto del III libro degli *Amores* (l'ultimo sonetto si rivolge al «Re de le stelle eterno et immortale», naturalmente ricalcando il «Re del cielo invisibile immortale» del penultimo testo dei *Fragmenta*) si porrebbe come una conclusione già contenuta nelle premesse dell'opera, con il risultato che il pentimento finale degli *Amores* apparirebbe assai meno posticcio di quanto spesso si è detto.

Il problema dei tempi di composizione dell'*Inamoramento de Orlando* e in particolare del suo rapporto con gli *Amorum libri* rappresenta a mio avviso una questione centrale per gli studi boiardeschi a venire. Qui, sul filo di un discorso che si è soffermato a lungo sul testo proemiale del canzoniere, desidererei aggiungere solo qualche minima osservazione sul ruolo che potrebbe giocare l'intertestualità invece nelle prime ottave del poema, ottave naturalmente assai celebri, e certamente rilevanti anche perché fanno leva esplicitamente sulle aspettative del lettore e sulla sorpresa che è destinato a sperimentare:

Signori e cavalier che ve adunati
Per oldir cose diletose e nove,
Stati attenti e quieti et ascoltati
La bela historia che 'l mio canto move:
Et odereti i gesti smisurati,
L'alta fatica e le mirabil prove
Che fece il franco Orlando per amore
Nel tempo de il re Carlo imperatore.

Non vi para, signor, maraviglioso

³⁹ Zanato 2020, p. 84.

[92] ⁴⁰ Si veda l'*Introduzione* a Tissoni Benvenuti, Montagnani 1999, le ipotesi formulate in Zanato 2015, pp. 145-161 e quelle, leggermente diverse, di Galbiati 2018, pp. 107-129.

Odir contar de Orlando innamorato,
Ché qualunque nel mondo è più orgolioso
È da Amor vinto al tutto e suiugato:
Né forte bracio, né ardire animoso,
[93] Né scudo o maglia, né brando afilato,
Né altra possanza può mai far difesa
Che al fin non sia da Amor batuta e presa.

Questa novella è nota a poca gente,
Perché Turpino istesso la nascose,
Credendo forsi a quel conte valente
Esser le sue scritture dispetose,
Poiché contra ad Amor pur fu perdente
Colui che vinse tutte l'altre cose:
Dico de Orlando, il cavalier adato.
Non più parole hormai: veniamo al fato.

Il commento di Antonia Tissoni Benvenuti (1999) per i vv. 5-6 della terza ottava scrive:

Detto solitamente di Ercole: «Quem non mille ferae, quem non Stheleneius hostis, | Non potuit luno vincere, vincit Amor» (Ov. *Her.* IX 25-6); «Ercule con sue fatiche vittorioso, poi ch'ebbe superato infiniti terribilissimi mostri, solo da uno inumanissimo fu vinto» (volgarizzamento dell'Alberti della *Dissuasio Valerii*, II 378).

Non so se la nota della commentatrice lo sottintenda; ma il successivo «Dico de Orlando» di Boiardo potrebbe essere dovuto alla volontà di rimarcare che non si sta parlando di Ercole, come farebbero pensare i versi precedenti o i vv. 3-4 della seconda ottava, «Ché qualunque nel mondo è più orgolioso | È da Amor vinto al tutto e suiugato», dove si risente il famoso *topos* di Ercole che dopo aver domato il mondo intero («orbis domitor» lo definisce Seneca, *Hercules furens* 619 e poi Boccaccio, *De mulieribus claris* XXIII) viene sopraffatto da Onfale (o Iole): si veda a puro titolo di esempio «qui meruit caelum quod prior ipse tulit, | inter Ioniacas calathum tenuisse puellas | creditur et lanas excoluisse rudes; | paruit imperio dominae Tirynthius heros» (Ovidio, *Ars amandi* II 218-221) o «qui orbis pestes et monstra virtute inclita subegisset omnia, et Euristei regis iussa operibus superasset, unica tantum superatus a peste: a cupidine scilicet» (Boccaccio, *De casibus* I xii) o ancora il sonetto che apre il canzoniere del poeta urbinato Angelo Galli, dove – si noti – nel finale si afferma l'impossibilità a resistere ad Amore e si nega quella *vergogna* che, sia pure alla prima persona singolare, è parola rima nel sonetto petrarchesco:⁴¹

Dite: que cosa è che non possa Amore,
c'ha el vincere in natura et proprio uso?
Que valse a Dido havere el pecto octuso
per amor de Sicheo, et spinsel fore?
[94] Que valse a Cato el suo desio de honore,
et Martia sua el senno puse giuso?
Et Hercul non pigliò la rocca e 'l fuso,
et fo de tucto 'l mondo domatore?
Et si chi el dice in terra non agogna,
non vins'el Giove et più degli altri dei
che furon *subiugati* dal suo telo?
Costui è vincitor de boni et rei;
dunqua, si ha vinto 'l mondo et vinto 'l celo,
a vincer poscia me non è vergogna.

[93] ⁴¹ Si cita da Nonni 1987.

La presenza del participio *subiugati* esercita qualche suggestione: forse si può ipotizzare un rapporto diretto tra il sonetto di Angelo Galli e il verso boiardesco («È da Amor vinto al tutto e suiugato»), ma più importa notare quanto per i lettori (o ascoltatori) dell'*Inamoramento* dovesse essere percepibile l'allusione alla figura di Ercole, che del resto è stata spesso accostata dagli studiosi a quella di Orlando.⁴² Forse ci si può chiedere se l'intertestualità qui non abbia un valore allusivamente encomiastico, se cioè Boiardo facendo del protagonista del suo poema una sorta di controfigura dell'Ercole mitologico non volesse farne anche un alter ego di Ercole d'Este, a cui si era votato, come è ben noto, non appena questi era tornato da Napoli, ben prima cioè che fosse certa la sua successione a Borso.⁴³ Ne potrebbe risultare corroborata l'ipotesi di vedere nelle parole di Orlando durante la pausa del duello con Agricane l'affermazione di un modello di cavaliere identificabile con quello incarnato dal futuro duca Ercole.

Dal discorso condotto qui, pur per forza di cose limitato, emergono a sufficienza, credo, le difficoltà che si incontrano nel circoscrivere, definire, valutare, interpretare il rapporto tra testi: si è visto come questo rapporto acquisisca spesso il suo pieno significato solo se trsguardato attraverso altri testi, quindi attraverso un allargamento della visuale al contesto; si è visto come sia spesso difficile indicare un riscontro con un singolo autore e come si debba fare i conti invece con più possibilità concorrenti; si è visto come i riscontri possano ampliarsi nel tempo, sfumando e complicando una relazione che in precedenza poteva sembrare diretta; si è visto come la nostra percezione dei contatti possa acquisire nuove implicazioni in relazione con altri aspetti, come il rapporto tra le opere di uno stesso autore. L'intertestualità è insomma in continuo movimento, un territorio in costante espansione ma anche soggetto, altrettanto costantemente, a una ridefinizione dei suoi confini e della sua fisionomia. Questo può apparire certamente scontato, dal momento che tale è il [95] destino della nostra visione di qualunque testo e di qualunque opera: cambia nel tempo. Nel caso dell'intertestualità, e in particolare di quella che riguarda la poesia lirica, questo fatto però desta forse qualche sorpresa in più, perché ci siamo abituati all'idea di una repertoriazione dei riscontri, alla segmentazione del testo in porzioni sintattiche e lessicali o in motivi tematici, con il rischio di coltivare facilmente l'illusione dell'oggettività. Non voglio affatto dire che non sia bene servirsi di questa segmentazione per ricostruire in quale modo un testo o più largamente un'opera o un autore si ponga nei confronti della tradizione, di opere singole, di altri autori. Tuttavia è sufficiente riflettere sulle questioni poste spesso da un singolo riscontro, sulle diverse motivazioni e sul diverso grado di possibile intenzionalità del contatto, per capire come il passaggio dall'atto singolo al discorso generale sia insidioso. Quando parliamo di intertestualità, come dicevo all'inizio, poniamo sotto un'unica etichetta o dentro un unico contenitore relazioni testuali molto diverse e che peraltro si svolgono a livelli diversi, anzi, a tutti i livelli possibili del testo. Spesso, per di più, un singolo contatto è in grado di attivare vari livelli contemporaneamente o acquisire pertinenza solo grazie alla loro compresenza: basti pensare al peso che acquisisce una rima banale come *-ore* in dipendenza dalla posizione del testo nella raccolta; è infatti la collocazione proemiale ad attribuirle un potenziale significante. Ora, tutto ciò non vuole invitare a screditare l'intertestualità negli studi sulla poesia rinascimentale, ma solo spingere a esercitare cautela, nella consapevolezza, al tempo stesso, che l'atto che si compie accostando tra loro dei testi è raramente asettico ed essenzialmente interpretativo. Credo che solo nella franca accettazione che l'oggettività sia quasi sempre presunta sia possibile continuare a ricercare e accumulare dati. Ma credo anche che a nulla serva il dato se non si accetta la sfida dell'interpretazione. Specie in edizioni commentate destinate a un pubblico più ampio della cerchia degli specialisti è opportuno limitare la tendenza ad allineare i riscontri e a sezionare il testo per costruire un discorso che renda percepibile come l'intertestualità cooperi a conferire spessore semantico al testo o a creare

[94] ⁴² Cfr. per esempio Tissoni Benvenuti 1992, p. 301. Da notare anche come nel primo canto del II libro, evidentemente scritto a specchio di quello del I, si predichino riguardo ad Alessandro Magno le stesse cose dette di Ercole: vd. in particolare II i 29, 1-2 «Dapoi che vinto egli ha ben ogni cosa, | Védese lui che è vinto dall'amore», con la nota relativa di Tissoni Benvenuti.

⁴³ Cfr. Zanato 2020, p. 78, sulla scorta di Santagata 2016, p. 18.

la sua particolare fisionomia stilistica. Questa strada comporta certamente dei rischi, ma solo così è possibile rendere leggibili e pienamente apprezzabili le opere antiche: che sarebbe l'ufficio primo del nostro lavoro.

Abbreviazioni bibliografiche

Albini 1895 = Giuseppe Albini, *Matteo Maria Boiardo*, «Nuova Antologia di Scienze, Lettere ed Arti», s. III, CXLIII (1895), pp. 39-59.

Anceschi, Matarrese 1998 = *Il Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento*, Atti del convegno internazionale di studi. Scandiano - Modena - Reggio Emilia - Ferrara, 13-17 settembre 1994, a cura di Giuseppe A. e Tina M., 2 voll., Padova, Antenore.

[96] Baldassari 2007a = Gabriele B., *Corrispondenze petrarchesche nel I libro degli «Amores» di Boiardo*, in *Studi dedicati a Gennaro Barbarisi*, a cura di Claudia Berra e Michele Mari, Milano, Cuem, pp. 171-206.

Baldassari 2007b = Gabriele B., *Presenze delle Disperse petrarchesche negli «Amores» di Boiardo, in Estravaganti, disperse, apocrifi petrarcheschi*, Gargnano del Garda, 25-27 settembre 2006, a cura di Claudia Berra e Paola Vecchi Galli, Milano, Cisalpino, pp. 421-452.

Baldassari 2012 = «Amico del Boiardo», *Canzoniere Costabili*, edizione critica a cura di Gabriele B., Scandiano - Novara, Centro Studi Matteo Maria Boiardo - Interlinea.

Baldassari 2015 = Gabriele B., *Un laboratorio del petrarchismo. Metrica e macrotesto nel Canzoniere Costabili*, Firenze, Edizioni del Galluzzo.

Baldassari 2018 = Gabriele B., *Autocitazioni boiardesche: dall'«Inamoramento de Orlando» al sonetto proemiale degli «Amorum libri»*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXCIV (2018), pp. 542-559.

Benvenuti 1960 = Antonia B., *Tradizioni letterarie e gusto tardogotico nel canzoniere di M.M. Boiardo*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXXXVII (1960), pp. 533-592.

Canova 2011 = Matteo Maria Boiardo, *Orlando innamorato. L'inamoramento de Orlando*, a cura di Andrea C., 2 voll., Milano, Rizzoli.

Carrai 1996 = Matteo Maria Boiardo, *Pastoralia*, testo critico, commento e traduzione di Stefano C., Padova, Antenore.

Carrai 1998 = Stefano C., *La formazione di Boiardo. Modelli e letture di un giovane umanista*, «Rinascimento», II s., XXXVIII (1998), pp. 345-404.

Cavallo 2017 = Jo Ann C., *Il mondo oltre l'Europa nei poemi di Boiardo e Ariosto*, traduzione di Corrado Confalonieri, Milano, Bruno Mondadori.

Comboni, Zanato 2017 = *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, a cura di Andrea C. e Tiziano Z., Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2017.

Danzi 2000 = Matteo Maria Boiardo, a cura di Massimo D., in *Antologia della poesia italiana*, diretta da Cesare Segre e Carlo Ossola, Torino, Einaudi [I ed. Torino, Einaudi - Gallimard, 1997].

Dionisotti 1970 = Carlo D., *Fortuna e sfortuna del Boiardo nel Cinquecento* [1970], ora, con il titolo *Fortuna del Boiardo nel Cinquecento* nel volume *Boiardo e altri studi cavallereschi*, Novara, Interlinea, 2003, pp. 143-161.

Donnarumma 1992 = Raffaele D., *Presenze boccacciane nell'«Orlando innamorato»*, «Rivista di letteratura italiana», X (1992), pp. 513-597.

Florimbii 2019 = Giovanni Antonio Romanello, *Amorosi versi (Rhythmi vulgares)*, edizione critica e commento a cura di Francesca F., Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.

Galbiati 2018 = Roberto G., *Il romanzo e la corte. L'«Inamoramento de Orlando» di Boiardo*, Roma, Carocci.

Gorni 1993 = Guglielmo G., *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, il Mulino.

Leporatti, Salvatore 2020 = *Le rime disperse di Petrarca. Problemi di definizione del «corpus»*, edizione e commento, a cura di Roberto L. e Tommaso S., Roma, Carocci.

Marchand-Basile 1989-1992 = Antonio Tebaldeo, *Rime*, a cura di Jean-Jacques M. e Tania B., 5 tt., Modena, Panini.

Matarrese 1993 = Tina M., *Il «materno eloquio» del ferrarese Pier Andrea de' Bassi*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, 3 voll., Padova, Editoriale Programma, 1993, vol. I, pp. 793-812.

[97] Matarrese 1998 = Tina M., *Il mito di Ercole a Ferrara nel Quattrocento tra letteratura e arti figurative*, in *L'ideale classico a Ferrara e in Italia nel Rinascimento*, a cura di Patrizia Castelli, Firenze, Olschki, pp. 191-203.

Mengaldo 1963 = Pier Vincenzo M., *La lingua del Boiardo lirico*, Firenze, Olschki.

Milanesi 1994 = Marica M., *Il commento al «Dittamondo» di Guglielmo Capello (1435-1437)*, in *Alla corte degli Estensi. Filosofia, arte e cultura a Ferrara nei secoli XV e XVI*, a cura di Marco Bertozzi, Ferrara, Università degli Studi di Ferrara, pp. 365-388.

Montagnani 1983 = Cristina M., *Il commento al «Teseida» di Pier Andrea de' Bassi* [1983], ora in Montagnani 2004, pp. 3-25.

Montagnani 1983-1984 = Cristina M., *Il commento al «Teseida» di Pier Andrea de' Bassi e la tradizione di Ovidio nel primo Quattrocento* [1983-1984]; poi, con il titolo *La tradizione quattrocentesca di Ovidio nel commento al «Teseida» di Pier Andrea de' Bassi*, in Montagnani 2004, pp. 29-49.

Montagnani 1990 = Cristina M., *Fra mito e magia: le ambages dei cavalieri boiardeschi* [1990], ora in Montagnani 2004, pp. 67-85.

Montagnani 2004 = Cristina M., *«Andando con lor dame in avventura». Percorsi estensi*, Galatina, Congedo.

Nonni 1987 = Angelo Galli, *Canzoniere*, edizione critica a cura di Giorgio N, presentazione di Enzo Cecchini, Urbino, Accademia Raffaello.

Pantani 2002 = Italo P., «*La fonte d'ogni eloquenzia*». *Il canzoniere petrarchesco nella cultura del Quattrocento ferrarese*, Roma, Bulzoni.

Pantani 2006 = Italo P., *L'amoroso messer Giusto da Valmontone. Un protagonista della lirica italiana del Quattrocento*, Roma, Salerno, 2006.

Praloran 1999 = Marco P., *Gli studi boiardeschi degli anni Novanta. Rassegna*, «Lettere Italiane», LI (1999), pp. 449-483.

Praloran, Tizi 1988 = Marco P., Marco T., *Narrare in ottave. Metrica e stile dell'«Innamorato»*, premessa di Pier Vincenzo Mengaldo, Pisa, Nistri-Lischi.

Salvatore 2020 = Tommaso S., *Le rime disperse nella tradizione manoscritta dei «Rvf»*, in Leporatti, Salvatore 2020, pp. 83-116.

Santagata 1990 = Marco S., *Per moderne carte. La biblioteca volgare di Petrarca*, Bologna, il Mulino.

Santagata 2004 = Francesco Petrarca, *Canzoniere* [1996], edizione commentata a cura di Marco S., nuova edizione aggiornata, Milano, Mondadori.

Santagata 2016 = Marco S., *Pastorale modenese. Boiardo, i poeti e la lotta politica*, Bologna, il Mulino.

Tisconi Benvenuti 1992 = Antonia T.B., *Note preliminari al commento dell'«Inamoramento de Orlando»*, in *Il commento ai testi*, Atti del Seminario di Ascona, 2-9 ottobre 1989, a cura di Ottavio Besomi e Carlo Caruso, Basel - Boston - Berlin, Birkhäuser, pp. 277-307.

Tisconi Benvenuti 1993 = Antonia T.B., *Il mito di Ercole. Aspetti della ricezione dell'antico alla corte Estense nel primo Quattrocento*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, 3 voll., Padova, Editoriale Programma, 1993, vol. I, pp. 773-792.

Tisconi Benvenuti 1998 = Antonia T.B., *La varia presenza dell'antico nell'«Inamoramento de Orlando»*, in *Intertestualità e smontaggi*, a cura di Roberto Cardini e Mariangela Regoliosi, Roma, Bulzoni, pp. 77-110.

Tisconi Benvenuti, Montagnani 1999 = Matteo Maria Boiardo, *Opere. Tomo I. L'inamoramento de Orlando*, edizione critica a cura di Antonia T.B. e Cristina M., introduzione e commento di Antonia T.B., Milano-Napoli, Ricciardi.

[98] Zampese 1994 = Cristina Z., «*Or si fa rossa or pallida la luna*». *La cultura classica nell'«Orlando innamorato»*, Lucca, Pacini Fazzi.

Zanato 1998a = Matteo Maria Boiardo, *Amorum libri tres*, a cura di Tiziano Z., Torino, Einaudi.

Zanato 1998b = Tiziano Z., *Esperienze di un commentatore degli «Amorum libri»*, in Anceschi, Matarrese 1998, pp. 677-693.

Zanato 2002 = Matteo Maria Boiardo, *Amorum libri tres*, edizione critica a cura di Tiziano Z., Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.

Zanato 2008 = Tiziano Z., *Il «Canzoniere» di Petrarca nel secondo Quattrocento: analisi dei sonetti incipitari*, in *Francesco Petrarca. Umanesimo e modernità*, a cura di Alfonso De Petris e Giuseppe De Matteis, Ravenna, Longo, pp. 53-111.

Zanato 2012 = Matteo Maria Boiardo, *Amorum libri tres*, a cura di Tiziano Z., Scandiano - Novara, Centro Studi Matteo Maria Boiardo - Interlinea.

Zanato 2015 = Tiziano Z., *Boiardo*, Roma, Salerno.

Zanato 2020 = Tiziano Z., *Semper amicus, semper socius: Boiardo ed Ercole d'Este*, in *Tutto ti serve di libro. Studi di letteratura italiana per Pasquale Guaragnella*, 2 voll., a cura di Johannes Waardenburg, Lecce, Argo, vol. I, pp. 77-98.

Zanato 2021 = Tiziano Z., «*Forsi il mio dir torreti a meraviglia*»: modalità citazionali negli «*Amorum libri*», «*Parole rubate*», 23, giugno 2021, pp. 27-53.