

«A VOSTRO ONOR DI QUESTO LIBRO È IL FINE»\*  
LE DONNE NEGLI APPELLI AL PUBBLICO  
DELL'INAMORAMENTO DE ORLANDO

Giacomo Stanga  
Université de Lausanne

RIASSUNTO: Il saggio percorre i tre libri dell'*Inamoramento de Orlando* mostrando come gli appelli del narratore al suo uditorio cambino e, in particolare a partire dalla metà del secondo libro, inizino a includere in modo esplicito una componente di pubblico femminile. Questa novità viene messa in relazione con gli effettivi cambiamenti interni alla corte ferrarese nella seconda metà del Quattrocento (in particolare con l'arrivo di Eleonora d'Aragona nel 1473) e con l'intento boiardesco di proporre l'ambiente estense come modello morale e politico. Grazie a un paragone con i riferimenti al pubblico nel *Furioso*, poi, viene confermata l'unicità della postura del narratore dell'*Inamoramento*.

PAROLE CHIAVE: pubblico femminile, narratore, *Inamoramento de Orlando*, corte estense

ABSTRACT: The narrator of the *Inamoramento de Orlando* often represents himself speaking to his audience, and the descriptions of the audience that we can extract from those representations change throughout the *poema*. This contribution shows how women get included in the audience pictured by the speaker starting from the second half of the second book: this innovation is related to an actual change in the social composition of the Ferrara's court (notably with the arrival of Eleonora d'Aragona in 1473) and it affects the moral and political message of Boiardo's work. A comparison with Ariosto's *Orlando furioso* allows a better understanding of the uniqueness of the *Inamoramento's* approach to female audience representation.

KEY-WORDS: Female audience, narrator, *Inamoramento de Orlando*, Ferrara's court

\*\*\*

\* Boiardo, *Orlando Innamorato* [Canova], II xxxi 50: 1924. Da questa edizione sono tratte tutte le citazioni del poema.

Nella lettura dell'*Inamoramento de Orlando* si nota un'evoluzione che riguarda gli spazi liminari dei canti, in particolare gli esordi. La presenza di interventi del narratore, appelli all'uditorio e commenti metanarrativi, infatti, aumenta con il progredire del racconto, e diventa sistematica a partire dal secondo libro. All'interno di questa tendenza, una seconda e forse meno evidente novità inizia a dare segnali di sé a partire dalla metà del primo libro per poi diventare una costante a partire dal canto XVIII del secondo, ed è la presenza delle donne all'interno degli appelli del narratore. Osservando sistematicamente la rappresentazione del pubblico femminile nel poema e confrontandola con la tradizione precedente, emerge chiaramente il carattere eccezionale dell'operazione boiardesca. Dopo aver trattato nei dettagli il dato testuale, è mia intenzione proporre un collegamento tra questa novità rappresentativa e il contesto politico e sociale in cui essa si manifesta, cercando di spiegare perché questo tipo di discorso (e di uditorio ideale) non può essere scisso dalla situazione della corte estense in quel giro d'anni, rimanendo perciò in una certa misura un *unicum* dell'*Inamoramento*.

1. «Signori e cavalieri innamorati, / cortese damigelle e gratiose, / venitenne davanti e ascoltati / l'alte aventure e le guere amorose / che fêr gli antiqui cavalier pregiati». L'*incipit* del canto XIX del primo libro dell'*Inamoramento* è il primo a richiamare nei dettagli e su più versi l'uditorio che il narratore aveva menzionato all'inizio dell'opera («Signori e cavalier che ve adunati / per oldir cose diletose e nove»), e, come notava già Tisisoni Benvenuti nel suo commento, il primo in cui si nominano in modo esplicito le «damigelle» come parte integrante dello stesso.<sup>1</sup> La particolare cura dell'attacco è certo giustificata dal momento a cui stiamo per assistere – sospeso nel canto precedente, sta infatti per riprendere e concludersi il duello mortale fra Orlando e Agricane – ma l'aggiunta della categoria femminile

<sup>1</sup> BOIARDO, *L'inamoramento de Orlando* [Tisisoni Benvenuti - Montagnani]: 537, *ad loc.* Nei canti precedenti Boiardo impiega minime formule proemiali con poche variazioni («Io vi cantai, signor, comme...», II; «Signor, ne l'altro canto io ve lassai/ sì comme...», III; «Voi vi doviti, signor, racordare / comme...», V; «Stati ad oldir, signor, la gran bataglia», VI; «di sopra odisti», XI; «io ve ho contato», XII; «Io vi disse di sopra», XIII; «nel canto qua di sopra aviti odito», XVIII) oppure inizi *in medias res* («Gionse Rinaldo al Palazzo Zolioso», VIII; «Orlando segue Astolfo a tuta briglia», X). Un primo caso di spazio metanarrativo è l'ottava d'esordio del canto XVI, dedicata a una riflessione sull'instabilità della fortuna, ottava nella quale sono tuttavia assenti riferimenti al pubblico (a proposito cfr. almeno VILLORESI 2000: 164).

non è tanto legata alla materia trattata quanto piuttosto a un primo segnale del cambio di paradigma nella rappresentazione del pubblico che si concretizzerà nel secondo libro. Se alcune forme collettive non escludono infatti la presenza delle donne – o, per lo meno, la contemplan maggiormente dei fin qui topici ‘signor’/‘signori’ – già al termine del canto XXII del primo libro («per Dio, tornate a me, bella brigata») e poi fin dai primi canti del secondo (ancora «bella brigata» nel finale dei canti III e VIII) e se troviamo una seconda occorrenza esplicita nell’esordio del canto VIII («Dame legiadre e cavalier pregiati / che onorati la corte e gentileza»), sarà a partire dal canto XVIII<sup>2</sup> che le invocazioni proemiali e conclusive si riferiranno con sistematicità a un uditorio misto, precisato nelle sue componenti maschili e femminili.

Ecco il catalogo dei luoghi interessati:<sup>3</sup>

- II XVII 63: «signori e dame che l’avete inteso»
- II XIX 60: «Signori e done, a voi me ricomando»
- II XXII 61: «Signori e gratiosa compagnia»
- II XXVI 3: «Traggase avanti adonque ogni dongella, / ogni baron chi vòl portar onore»
- II XXVI 61: «signor e bela compagnia»
- II XXVIII 1: «Signor e dame»
- II XXX 1: «Baron e dame»
- II XXXI 50: «A voi, ligiadri amanti e damegele» e «Adio, amanti e damme peregrine»
- III I 2: «Venite ad ascoltare in cortesia, / signori e dame, e bella baronia!»
- III III 2: «baroni e dame»
- III VII 60: «bella gente»
- III IX 2: «tal questa corte luce in tanto onore / di cavalieri e dame peregrine»

L’elenco prova la sistematicità con cui i sintagmi ‘baroni e dame’, ‘signori e dame’ e simili, assenti nel primo libro, si affiancano al già presente ‘signor’ nell’ultima parte del poema,

<sup>2</sup> Il canto della celebre dichiarazione di Boiardo sulla superiorità della corte arturiana rispetto a quella di Carlo Magno proprio sulla base della predisposizione all’amore e alla cortesia: «però ch’Amor è quel che dà la gloria / e che fa l’uomo degno e onorato» (II XVIII 3).

<sup>3</sup> Sei di queste occorrenze sono già segnalate da Tissoni Benvenuti, cfr. BOIARDO, *L’inamoramento de Orlando* [Tissoni Benvenuti - Montagnani]: 1010, *ad loc.*

diventandone un perfetto equivalente da impiegare in versi nei quali l'appellativo si trovi a occupare più di due sillabe.

2. Il narratore dell'*Innamoramento*, dunque, si rivolge al pubblico femminile in quanto parte integrante del suo uditorio di riferimento, ovvero la corte; questo è un primo dato che differenzia Boiardo dalla tradizione precedente.

Nei cantari, infatti, sono onnipresenti formule collettive sul modello 'buona gente' e 'signori',<sup>4</sup> e anche in precedenti quali *L'entrée d'Espagne*,<sup>5</sup> *La struzione della Tavola Rotonda*,<sup>6</sup> *I cantari di Rinaldo*<sup>7</sup> o la *Spagna ferrarese*<sup>8</sup> non si trovano descrizioni più precise.<sup>9</sup> Eccezioni a questa assenza di precisazioni sulla composizione dell'uditorio si trovano per la verità già in alcuni cantari, in cui l'appello a volte «si può presentare in forma più particolareggiata e mirata alle varie categorie di pubblico in relazione all'argomento che si va a trattare»:<sup>10</sup> ov-

<sup>4</sup> Ad esempio, limitandomi alle raccolte *Cantari del Trecento* [Balduino] e *Cantari novellistici* [Benucci - Manetti - Zabagli]: *Fiorio e Bianciflore*: «O buona gente»; *Il bel Gherardino*: «questa gente», «costor, che mi stanno a 'scoltare» e «signori e buona gente»; *Pi[r]ramo e Tisbe*: «Signori»; *Bruto di Bretagna*: «signori e bona gente» (formula identica in altri cantari del Pucci); *Canzone dello indovinello*: «signor'»; *Ponzella Gaia*: «bona zente»; *San Giovanni Boccadoro*: «gente»; *Trattato del prete colle monache*: «Signori e buona gente». Sul tema rimane imprescindibile il capitolo *Formule iniziali di appello all'uditorio* in CABANI 1988: 50-64.

<sup>5</sup> «Signori, chiunque voglia migliorare l'anima sua / è giusto che ascolti la verità di questa canzone». *L'entrée d'Espagne* [Gresti - Infurna] II 20-21:16.

<sup>6</sup> *La struzione* [Bendinelli Predelli]: vi si legge sempre la formula «signor» / «signori» tranne nel cantare VII: «signori e gente» nell'*incipit* e «cortese gente» nel finale (evidentemente inteso al maschile, visto l'invito «che ne le donne altrui non vi impacciate»).

<sup>7</sup> *I cantari di Rinaldo da Monte Albano* [Melli]: «signor» nell'esordio dei cantari I, XIII, XIV, XXIX e L, «signori» in quello del XI e del XVIII.

<sup>8</sup> *Spagna ferrarese* [Gritti - Montagnani], I 3: «Signore e buona gente»; II 2: «signori»; III 1: «bei signor»; IV 2: «Signior»; V 2: «signori et buona gente»; etc. La formula si ripete con minime variazioni negli *incipit* dei primi ventisei canti, e inizia a essere sottintesa o abbreviata in un generico 'voi' a partire dal XXVII. L'uso si ritroverà invariato anche nelle rare occorrenze leggibili nell'*Innamoramento di Carlo Magno* (due casi, entrambi «signor») e nel successivo *Mambriano* (per gli *incipit* si vedano i canti III e IV: «belli signori»; IX: «signori e cavalier»; XV: «fanciulli e vecchi»; per i finali i canti XX: «signori» e XLV: «vostra signoria») (CIECO DA FERRARA, *Mambriano* [Rua], sulla postura adottata dal narratore del Cieco cfr. CAROCCI 2021: 87-111).

<sup>9</sup> Né se ne trovano nella *Chanson de Roland* o nei romanzi arturiani, fatta eccezione per il prologo alla *Storia del Santo Graal*: «tutti gli uomini e tutte le donne che credono nella santa, gloriosa Trinità» (*Artù, Lancillotto e il Graal* [Leonardi], I, 33). Per un approfondimento sui proemi nei cantari e nella tradizione cavalleresca si vedano, oltre al capitolo dedicato in CABANI 1988; VISANI 1987 e DELCORNO BRANCA 2011.

<sup>10</sup> MATARRESE 2008: 231.

vero, nel caso che ci interessa, il canterino si può rivolgere nello specifico alle donne quando la sua narrazione le riguarda direttamente, svolgendo quindi una funzione pedagogica.

Questo uso, tuttavia, proprio per la sua precisa funzione esemplare e per il suo diretto collegamento con la materia trattata, non coincide con quello di Boiardo, e deriva spesso direttamente dal *Decameron*; esso è infatti presente soprattutto nei cantari che si rifanno al capolavoro boccacciano, come quelli di *Guiscardo e Gismonda* («done ligiadre e gioveni amanti»), di *Griselda* («chi vi porrà l'orecchio / tal che qualunque sia d'almo eccellente / o uomo o donna, sì giovene o vecchio») o del successivo *Innamoramento di Callisto e Giulia* («quei che regna nei lor petti amore»): l'archetipo decameroniano, evidente ed esibito dagli stessi canterini, si riflette nella dedica delle narrazioni a un pubblico di giovani amanti e di animi *eccellenti*, in cui sono comprese anche le donne proprio perché i modelli offerti possono essere loro utili (come dice il narratore del *Miracolo di un castellano micidiale*: «per buono assempro vi dirò una storia»).

In generale, quindi, nei cantari le formule di appello all'uditorio servono semplicemente «ad apostrofare il pubblico invitandolo ad essere partecipe alla narrazione con l'ascolto e l'attenzione necessari»,<sup>11</sup> limitandosi in alcuni casi a indirizzare un *exemplum* alla categoria di persone direttamente interessata dal tema del racconto; prima di Boiardo, anche la tradizione dei romanzi e dei libri di battaglia non esula sostanzialmente mai da queste due tipologie di appello, con netta prevalenza della prima. La modalità narrativa dell'*Innamoramento de Orlando*, per contro, prevede «una rappresentazione di corte, rivolta a un pubblico di dame e cavalieri, con il quale il narratore entra immediatamente in contatto [...] e stabilisce un rapporto confidenziale che, nel valorizzare la finzione dell'oralità, gli dà la libertà di far transitare con naturalezza il racconto da un canto all'altro».<sup>12</sup>

Le marche di oralità, che nei cantari e nelle *chansons de geste* erano segnali della modalità di fruizione del testo, vengono integrate nell'artificio letterario: in Boiardo, infatti, esse contribuiscono attivamente alla costruzione del racconto, ad esempio dando adito a commenti della voce narrante, e più in generale permettono al narratore di definire un desti-

<sup>11</sup> SPIAZZI 2016: 147.

<sup>12</sup> MATARRESE 2008: 225-226. Sul nuovo rapporto tra narratore e pubblico e sulle sue implicazioni si vedano anche FRANCESCHETTI 1998; GRITTI 1998; MATARRESE 2010.

natario ideale della sua opera. Quest'ultima è forse la rifunzionalizzazione più radicale del *topos* dell'appello al pubblico.<sup>13</sup>

3. Mentre «il pubblico potenziale del cantare [...] non conosce selezioni preliminari, perché il canterino si rivolge a tutti coloro che vogliono udire»,<sup>14</sup> Boiardo è molto solerte nel precisare a più riprese quale tipo di pubblico immagina per la sua opera: un pubblico che «di corte segu[e] la tracia» (II IX 1), ricettivo nei confronti dei consigli del poeta, educato e nobile. Particolarmente esemplare è l'avvio del canto XIII del secondo libro, nel quale il riferimento alle qualità dell'uditorio si innesta sul *topos* classico della dicotomia tra attività poetica e altre faccende umane:

El voler de ciascun molto è diverso:  
cui piace eser soldato e cui pastore,  
chi detro a roba, all'acquistar è perso,  
chi ha diletto di caccia e chi d'amore,  
chi navica per mar e dà ' traverso,  
e qual è prete, e qual pescatore;  
questo in palazo vende ogni sua zanza,  
quel è zoglioso, e canta e sona e danza;

A voi piace de odir l'alta prodeza  
de' cavalier antiqui e onorati:  
el piacer vostro vien da gentileza,  
però ch'a quel valor ve assumiliati.  
Chi vertute non ha, quella non preza;  
ma voi che qua d'intorno m'ascoltati  
seti d'onor e de virtù la gloria:  
però vi piace odir la bella istoria.  
(II XIII 1-2)

<sup>13</sup> La ripresa, anche non filtrata, di *topoi* e modalità narrative della tradizione, effetto di una sorta di sintonizzazione al genere d'appartenenza, è un elemento fondamentale dell'*inventio* dell'*Inamoramento*; come riassume Praloran, tuttavia, «la pressione [del] linguaggio codificato e in parte formulare» del genere canterino costituisce lo «sfondo su cui poi agisce la forza innovativa boiardesca» (PRALORAN 2019: 264).

<sup>14</sup> CABANI 1988: 50.

Coloro che apprezzano lo sforzo del narratore fanno parte di una precisa categoria di persone nobili e virtuose («gentilezza» e «vertute», appunto); dietro la *captatio benevolentiae* scorgiamo quell'«atto di fede sulla *vertù* della corte» che accompagna Boiardo «fino all'ultimo respiro del poema». <sup>15</sup>

Come molti studi e commenti hanno evidenziato, infatti, l'*Inamoramento* è leggibile (anche) come un'operazione di politica culturale: «il recupero della materia di Bretagna, attraverso personaggi carolingi, è profondamente legato a un processo di idealizzazione della corte estense e a un pari meccanismo di nobilitazione ed esaltazione della “monarchia” dominante, l'una e l'altra destinate [...] a un ruolo di esemplarità, sul piano culturale e più latamente politico, all'interno della Penisola». <sup>16</sup>

Se il poema registra e insieme prescrive le qualità del gruppo sociale che lo riceve, ecco allora che l'esplicitazione della presenza femminile non si limita a fornire un'indicazione realistica dell'effettiva fruizione del poema, ma precisa anche quell'orizzonte ideale cortigiano come un ambiente alla cui nobiltà e alla cui virtù contribuiscono attivamente anche le donne. Su questi due aspetti – la reale presenza femminile nel pubblico del poema e il ruolo sociale e culturale che le donne ebbero nell'ideale della corte rinascimentale – mi concentrerò nei prossimi paragrafi.

4. Dal confronto tra l'evoluzione del potere estense a Ferrara e le vicende redazionali dell'*Inamoramento* così come le riassume Zanato <sup>17</sup> emerge una coincidenza molto interessante. Se infatti il primo libro del poema fu presumibilmente scritto già durante il governo di Borso, è certo che la stesura del secondo accompagnò per oltre un decennio l'inizio dell'epoca erculea, un periodo «ricchissim[o] di eventi, di fermenti culturali, di nuove mode, di potenti trasformazioni nel gusto del pubblico e delle *élites* dominanti, nella ideazione e diffusione dei libri a stampa»: <sup>18</sup> Boiardo scrisse probabilmente i primi canti tra 1471

<sup>15</sup> ZANATO 2015: 177 (lo stesso Zanato parla anche di visione «volitivamente ottimista»: 176).

<sup>16</sup> Ivi: 169. Ma già in BRUSCAGLI 1980: 521 la favola del poema era «metafora esultante della nascita di un nuovo stato, e di una nuova identità culturale».

<sup>17</sup> ZANATO 2015: 161. Le osservazioni che seguono sarebbero a maggior ragione valide anche accettando la tesi della datazione più bassa (di per sé, però, meno convincente).

<sup>18</sup> PRALORAN 2007: 15.

e 1473, e i canti dopo il ventesimo tra il 1475 e il 1482 (la *princeps* perduta del primo *Inamoramento*, com'è noto, va fatta risalire al 1483). Il 1471, data che separerebbe la composizione dei primi due libri, è appunto anche la data di un cambiamento al vertice della corte (Borso morì il 20 agosto) e di un'importante tappa nel processo di legittimazione del potere della famiglia estense, proprio in quell'anno investita del Ducato di Ferrara da parte di Paolo II. Appena salito al potere, Ercole, al contrario del fratellastro, si sposò, e nel 1473 giunse a Ferrara la nuova duchessa: Eleonora d'Aragona, figlia del re di Napoli Ferrante d'Aragona.<sup>19</sup> Allora ventitreenne e al suo secondo matrimonio, Eleonora d'Aragona era già abituata a posizioni di potere ed ebbe da subito un forte impatto sulla sua nuova corte, tanto che «la sua capacità di integrarsi nell'ambiente ferrarese, contribuendo in maniera determinante alla saldezza del potere estense, è un dato ampiamente sottolineato [...] anche dai cronisti coevi, non necessariamente benevoli nei suoi confronti, ma concordi nel rilevarne il ruolo di primo piano sulla scena politica cittadina».<sup>20</sup> D'altronde, la discendenza regale di Eleonora la rendeva di rango superiore al marito e le aveva consegnato un'educazione più raffinata rispetto a quella di molte consorti di signori dell'epoca: sappiamo di per certo che disponeva di autonomia economica,<sup>21</sup> che commissionava opere d'arte, che gestiva la città nei momenti di assenza o d'indisposizione di Ercole<sup>22</sup> e che fu principalmente su sua iniziativa che la corte estense si trasferì dall'antica *domus* situata nella piazza del duomo al Castelvechio, interamente ristrutturato e adibito a residenza ducale a partire dal 1477.

Com'era usanza, la nuova duchessa arrivò a Ferrara con un seguito, una corte personale in gran parte femminile che la accompagnò da Napoli; inizialmente contenuto, il suo *entourage* – come quello degli altri membri della famiglia estense – crebbe note-

<sup>19</sup> Al seguito di Sigismondo d'Este, che guida la spedizione ferrarese a Napoli, si muovono 550 cavalieri; tra questi, c'è anche lo stesso Boiardo (MONDUCCI - BADINI 1997: 43). Sulla figura di Eleonora d'Aragona si veda PRISCO 2022.

<sup>20</sup> FOLIN 2008: 489-490.

<sup>21</sup> E il dato rimarrà vero anche per la successiva duchessa di Ferrara, Lucrezia Borgia. A proposito si veda GHIRARDO 2008.

<sup>22</sup> Capì diverse volte tra il 1477 e la fine della guerra con Venezia; ma, d'altronde, in tutta la Penisola, tra fine Quattrocento e prima parte del Cinquecento, «in un contesto segnato dalle guerre, dalle occupazioni, dal continuo passaggio di eserciti, toccò spesso alle donne, mogli o madri dei principi, assicurare, in assenza dei mariti e dei figli, il governo dello stato» (SPAGNOLETTI 2008: 314).

volmente nell'ultimo quarto del XV secolo,<sup>23</sup> periodo nel quale alla corte della madre si aggiunsero quelle delle due figlie Isabella (1474) e Beatrice (1475). Dopo i ventun anni di governo del celibe Borso, la presenza femminile negli ambienti più prestigiosi della città divenne quindi una realtà a partire dal 1473 e continuò ad aumentare nei decenni successivi.

Non si trattò però soltanto di un aumento numerico: anche a seguito del radicale cambiamento nei paradigmi di educazione portato dall'Umanesimo,<sup>24</sup> già a partire dall'inizio del XV secolo le donne delle famiglie più importanti iniziarono a partecipare attivamente alla vita culturale delle corti,<sup>25</sup> e l'impronta di questa novità arrivò a Ferrara proprio mentre Boiardo iniziava a lavorare al secondo libro del suo poema. Ancora lontane dal ruolo che potranno assegnare loro Castiglione nel 1528<sup>26</sup> o Ariosto nel 1516 (ma poi, soprattutto, nel 1532), nella Ferrara degli ultimi decenni del Quattrocento le figure femminili sono tuttavia ormai stabilmente presenti a corte, e la loro partecipazione alla vita culturale è tanto attiva che Boiardo, nel descrivere un pubblico ideale basandosi, almeno da un certo momento in poi, su quello che realmente leggeva o ascoltava il suo

<sup>23</sup> Alla fine del Quattrocento, la corte della duchessa arrivò a contare 110 membri (FOLIN 2010: 12).

<sup>24</sup> L'arrivo a Ferrara di Guarino Veronese, che si può far coincidere con l'inizio di un'educazione umanistica per i giovani nobili cittadini (della quale approfitta per primo Leonello d'Este, e sulla quale cfr. TISSONI BENVENUTI 1987), è del 1429. Allen, nel suo fondamentale trattato, parla per questo momento storico di un «radical shift in purpose and content of education of boys and girls. Instead of the education being oriented towards a religious or clerical state, or even towards the practice of medicine and law, these fifteenth-century humanists sought to educate their students towards general participation in civic life» (ALLEN 2002: 672). In effetti, le donne di corte iniziano a essere valutate anche sulla base del loro gusto e della loro educazione in ambito artistico e culturale: esse animeranno circoli di intellettuali e di artisti, commissioneranno opere di varia natura e non servirà molto tempo perché inizino in prima persona a scrivere (non a caso Marie-Françoise Piéjus, studiando le antologie di rime femminili del Primo Cinquecento, nota che le autrici, ancora ignote sulla scena letteraria, formano però un vero e proprio «Gotha de l'aristocratie italienne contemporaine». PIÉJUS 2009: 271).

<sup>25</sup> Se infatti è lecito dubitare dell'esistenza di un vero e proprio «rinascimento femminile», anche gli studi più scettici sono concordi nel rilevare il ruolo attivo che molte nobildonne assunsero nelle scene culturali e artistiche dei principali centri urbani tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento (anzi: secondo KELLY 1984: 34-36 proprio l'emergenza di questo nuovo ruolo coincide con la diminuzione di molte altre libertà).

<sup>26</sup> In effetti, proprio il *Cortegiano* è un esempio di discorso culturale nel quale è possibile registrare una «insistenza ripetuta e più volte ribadita sull'erudizione della donna, sulla sua educazione letteraria e artistica, sulle sue frequentazioni intellettuali e librarie, sulle sue capacità di apprezzare e stimare le prove più difficili e complesse della cultura rinascimentale» (SBERLATI 1997: 122).

poema,<sup>27</sup> non può fare a meno di registrarne la presenza e, quindi, di declinare al femminile molti dei suoi appelli.<sup>28</sup>

5. Come accennato, questo cambiamento nella composizione della scena culturale della corte ferrarese non è l'unica ragione a cui si possono ricondurre le nuove abitudini del narratore boiardesco: esso si combina – ed è difficile scindere l'uno dall'altra – con una spinta che possiamo definire più ideologica.

L'anelito quasi utopico di Boiardo nei confronti del modello cortigiano, infatti, è prima di tutto un atto di fede verso i valori ad esso associati: l'amore e la nobiltà d'animo sono inscindibili, e devono essere prerogativa di ogni vero eroismo. Ad esempio, è proprio su questa base che il noto *incipit* del canto XVIII del secondo libro sancisce la superiorità della corte arturiana rispetto a quella di Carlo Magno:

Perché tiéne ad Amor chiuse le porte  
e sol se dete ale bataglie sante,  
non fo di quel valor o quella estima  
qual fo quel'altra ch'io contava in prima;

Però ch'Amor è quel che dà la gloria  
e che fa l'omo degno e onorato;  
Amor è quel che dona la vitoria,  
e dona ardir al cavalier armato:  
onde mi piace di seguir la istoria,  
(II XVIII 2, 5-3, 5)

Il fatto che i cavalieri bretoni andassero «con lor dame in aventura» (II XVIII 1, 7) è *conditio sine qua non* del loro eroismo, e l'amore – che nell'attacco del poema era stato presenta-

<sup>27</sup> In tal senso è facile rimandare al celebre scambio epistolare tra l'autore e Isabella d'Este nell'agosto del 1491, da cui si deduce lo statuto di lettrice privilegiata della figlia di Eleonora ed Ercole, mantenuto anche dopo il matrimonio e il trasferimento a Mantova (MONDUCCI - BADINI 1997: 254-257).

<sup>28</sup> Valgono le riserve di Dalmas, ma è interessante osservare come «il raccontare interno al poema di Boiardo sia affidato in primo luogo a voci femminili» (DALMAS 2013-2014: 239): oltre che ascoltatrici, nell'*Inamoroamento* le donne vengono rappresentate anche in quanto narratrici.

to semplicemente come forza inarrestabile che tutto vince – è qui come altrove<sup>29</sup> elemento ineludibile del sistema di valori a cui aderiscono i cavalieri. Nel discorso che mira a definire la corte come società ideale, quindi, le donne sono per Boiardo un elemento indispensabile, e la loro presenza diviene, da mero dato di realismo, componente attiva del sistema valoriale proposto dall'opera. Come nota Galbiati, infatti, l'*Innamoramento* non si limita a paragonare l'aristocrazia ferrarese alla cavalleria antica, ma evidenzia continuamente la necessità di un aggiornamento di quel sistema di valori per far fronte a «un mondo più complesso e ambiguo di quello del passato»;<sup>30</sup> il ruolo del tutto inedito delle donne è senz'altro uno di questi aggiornamenti, ispirato dall'effettivo aumento della loro importanza negli ambienti di ricezione del poema.

Il pubblico estense, continuamente evocato a partire dal secondo libro, è invitato a raccogliere e ad adattare al presente l'eredità delle mitiche corti del passato, alle quali viene associato innanzitutto sul piano morale, grazie alla grande nobiltà d'animo dei suoi (e delle sue, appunto) componenti:

[...]

Or vien, Amor, e qua meco te asseta:  
e se io ben son di tal richiesta indigno  
perché e mirti al mio capo non se avoltano,  
degni ne son costor che intorno ascoltano.

Come nanti l'aurora al primo albore  
splendono stelle chiare e matutine,  
tal questa corte luce in tanto onore  
di cavalieri e dame peregrine  
che tu pòi ben dal ciel scendere, Amore,  
tra queste gente angelice e divine:  
se tu vien tra costoro, io te sciò dire  
che starai nosco e non vorai partire.

<sup>29</sup> Si pensi, ad esempio, al celebre dialogo tra Agricane e Orlando (I xviii 46), durante il quale il primo chiede conferma dell'identità del suo avversario «e perché qua sei gionto, e comme, e quando, / e se mai fosti ancora innamorato; / perché ogni cavalier ch'è senza amore / se in vista è vivo, vivo è senza core!».

<sup>30</sup> GALBIATI 2018: 133.

Qua troverai uno altro Paradiso:  
or vien adonque, e [...]  
(III IX 1-3)

«Costor che intorno ascoltano» sono «genti angelice e divine», splendenti come le più luminose tra le stelle, e illuminano la corte proprio in virtù del «tanto onore» che li contraddistingue: ciò li rende «degni» della discesa di Amore a fianco del poeta, abitanti di «uno altro Paradiso»,<sup>31</sup> di una corte ideale evidentemente «vagheggiata dal pubblico come dal poeta».<sup>32</sup>

Oltre a farsi modello etico (e proprio in quanto tale), l'ambiente della corte viene proposto dal narratore boiardo anche come modello politico e sociale:

A voi, ligiadri amanti e damegele,  
che dentro a' cor gentil aveti Amore,  
son scrite queste istorie tanto bele  
di cortesia fiorite e di valore;  
ciò non ascolten quest'anime fele  
che fan guera per sdegno e per furore.  
Adio, amanti e damme peregrine,  
a vostro onor di questo libro è il fine.  
(II XXXI 50)

Nella conclusione del secondo libro, il pubblico del poema viene opposto esplicitamente alle «anime fele che fan guera per sdegno e per furore»; *alla corte gentil rempaira sempre virtù*, potremmo dire, e le realtà come quella ferrarese, dipinta «al pari di una moderna Camelot»,<sup>33</sup> sono le uniche alternative a «questi Galli», al fuoco e alle fiamme che interromperanno il racconto dopo poche ottave del IX canto del terzo libro.<sup>34</sup> Come giustamente

<sup>31</sup> Non è impossibile che si trattasse proprio del palazzo Paradiso, probabile sede delle letture dell'*Inamoroamento*. Cfr. ZANATO 2015: 177.

<sup>32</sup> FRANCESCHETTI 1975: 52.

<sup>33</sup> VILLORESI 2000: 160.

<sup>34</sup> Il che, come giustamente osserva Montagnani, ci dice anche qualcosa del ruolo che secondo Boiardo poteva avere la letteratura in momenti di profonda crisi come quelli in cui decide (a due riprese) di pubblicare la sua opera (MONTAGNANI 2019).

mente osserva De Capitani, «à la base de cette opération il y a la conviction, que le compte de Scandiano et ses lecteurs partages, que la cour, malgré les défauts des individus qui la composent et que l'*Inamoramento* a enregistré, est encore le lieu le plus apte à la renaissance des idéaux de grandeur, de générosité, de dignité, qui sont à la base de l'héroïsme»,<sup>35</sup> valori quanto mai necessari in un contesto di crisi sempre più acuta.

Giuseppe Papagno e Amedeo Quondam, in chiusura dei volumi sulla Ferrara estense curati nel 1982, scrivevano:

Se la corte è in grado di produrre un sistema integrato di rappresentazione e di enunciazione del proprio spazio, come spazio totale, al singolare, come spazio della sua identità, attraverso il dispiegamento di forme e di tecniche anche settoriali di comunicazione, queste a loro volta non possono non riferirsi ai rispettivi, e propri, statuti linguistici e di genere, con le relative tradizioni di rappresentazione dello spazio.<sup>36</sup>

Nell'*Inamoramento*, l'entità 'corte' emerge e si precisa progressivamente in quanto pubblico dell'opera, e questo cambiamento avviene entro i codici concessi dal genere, ovvero nei luoghi testuali tradizionalmente adibiti al dialogo con l'uditorio. Il graduale affermarsi della rappresentazione di un pubblico misto – rappresentazione che, come detto, rispetta un dato storicamente ricostruibile e, al contempo, è sintomo di una volontà rappresentativa e ideologica inedita – non può che avvenire nei proemi e nei congedi, innestandosi sulle forme ormai vuote ereditate dalla tradizione canterina.

6. Come noto, molte delle novità introdotte da Boiardo saranno riprese e messe a frutto da Ariosto. L'autore dell'*Orlando furioso* sfrutterà la possibilità aperta dal suo predecessore per costruire un tipo di narratore diverso e, quindi, un diverso discorso sul mondo, sulla corte, sul suo pubblico; in particolare, Ariosto riconoscerà il potenziale delle aperture metapoetiche, impiegandole non solo in limine dei suoi canti ma anche in corrispondenza con gli stacchi narrativi e con quell'uso esibito dell'*entrelacement* che così fortemente

<sup>35</sup> DE CAPITANI 2012: 134.

<sup>36</sup> PAPAGNO - QUONDAM 1982: 837.

caratterizza la sua opera. Tuttavia, come già notava Durling, nel *Furioso* sono rari i riferimenti al contesto concreto della lettura del poema, e di pari passo diminuiscono i luoghi in cui il narratore identifica il suo pubblico in quanto soggetto storicamente reale.<sup>37</sup> Certo, Ariosto nomina più volte Ippolito, svolge il tema encomiastico con grande costanza e sfrutta come nessun altro il paragone tra racconto e realtà che lo circonda,<sup>38</sup> ma il suo narratore rinuncia alla definizione di un 'noi' storicamente coincidente con la corte che lo ospita.

Anche nel rivolgersi al pubblico femminile, Ariosto esce dall'orizzonte della corte per rivolgersi alle donne in generale, a quest'altezza cronologica ormai considerate a pieno titolo soggetti con cui stabilire un dialogo. Dialogo che, spesso, è esclusivo, nel senso che si rivolge solamente a loro: così ad esempio in apertura dei canti X («donne, alcuna di voi più non sia, / ch' a parole d'amante abbia a dar fede», 5, e «donne mie care», 6),<sup>39</sup> XXII («cortesi donne e grate al vostro amante»), XXIX («Donne gentil»), XXX («Ben spero, donne, in vostra cortesia / aver da voi perdon») e XXXVIII («Cortesi donne, che benigna udienza / date a' miei versi»), e così nel lunghissimo *excursus* che apre il canto XXXVII («Non restate però, donne, a cui giova / il bene oprar, di seguir vostra via», 7, e poi «Donne, io conchiudo in somma», 23).<sup>40</sup> Dal breve catalogo si noterà che le occorrenze degli appelli corrispondono a canti in cui il tema femminile è già ben presente nella narrazione.<sup>41</sup> Ormai del tutto sparite le formulazioni standard, nel poema di Ariosto resta traccia di una definizione del pubblico soltanto nei momenti in cui l'argomento trattato interessa naturalmente una certa parte dello stesso, e più che a un modello sociale sembra di trovarsi di fronte a una semplice (e non sempre positiva) registrazione della realtà.

<sup>37</sup> DURLING 2017: 46-48.

<sup>38</sup> Sul tema si veda ad esempio il riassunto in CASADEI 2016: 90: «in nessun altro poema cavalleresco [...] si può cogliere una così costante tendenza al confronto fra episodi storicamente avvenuti e letteratura».

<sup>39</sup> Qui e in seguito da ARIOSTO, *Orlando furioso* [Bigi].

<sup>40</sup> Non è un caso che il canto, peraltro aggiunto nel '32, contenga uno dei pochi riferimenti alla situazione concreta della lettura rimasti nel *Furioso*: «Ora essendo voi qui per ascoltarmi», 22.

<sup>41</sup> La storia della malvagia Gabrina nel canto XXI, la novella dell'oste e il conseguente sfogo misogino di Rodomonte nel XXVIII (il canto si apriva già con un avviso rivolto a «donne e voi che le donne avete in pregio»), l'invettiva del narratore nei confronti di Angelica e delle donne ingrato alla fine del XXIX, l'avventura nel regno di Marganorre, tiranno misogino, nel XXXVII.

Per il continuatore di Boiardo il sistema-corte ha evidentemente perso il suo fascino, e nel poema esso cede il passo a modelli individuali (politici come Alfonso nell'*incipit* del XIV, oppure artistici e culturali come Vittoria Colonna in quello del XXXVII) e a trattazioni più precise di singoli eventi storici<sup>42</sup> (ad esempio la battaglia di Ravenna nell'*incipit* del canto XIV, quella della Polesella in apertura del XV, del XXXVI e del XL, oppure la perdita e il recupero della fortezza della Bastia nel XLII), modelli e trattazioni spesso problematizzati da uno sguardo che non rinuncia mai a sottolineare l'ambiguità morale delle vicende umane.<sup>43</sup>

Non che Ariosto non si riconosca nei valori tramandati dalla tradizione del romanzo cavalleresco, in quella combinazione di nobiltà, cortesia e virtù che Boiardo credeva di poter adattare alle corti italiane; è invece vero che quei valori il narratore del *Furioso* piuttosto che affermarli li rimpiange proprio in quanto ormai lontani, confinati per sempre alla «gran bontà dei cavalieri antiqui» e non più direttamente traducibili nella realtà che lo circonda.

Possiamo insomma affermare che già per Ariosto – e a maggior ragione per l'Ariosto del 1532 – «l'utopia della corte come cosmo autosufficiente, produttore di senso, di valori, di una moralità specifica, è spazzata via ormai dall'usura e dalla storica sconfitta di quei modelli»,<sup>44</sup> e proprio intorno a questo scacco si organizzano molti degli interventi della voce narrante del poema: un esempio lampante è l'immagine disincantata dell'ambiente cortigiano che emerge dall'*incipit* del canto XIX: «Se, come il viso, si mostrasse il core, / tal ne la corte è grande e gli altri preme, / e tal è in poca grazia al suo signore, / che la lor sorte muteriano insieme. / Questo umil diverria tosto il maggiore: / staria quel grande infra le turbe estreme» (XIX 2). L'osservazione della realtà contemporanea non permette più ad Ariosto di riporre una sincera fiducia nelle «piene d'insidie e di sospetti / corti regali e splendidi palagi, / ove la caritade è in tutto estinta, / né si vede amicizia, se non

<sup>42</sup> Su cui si veda MALDINA 2016.

<sup>43</sup> «L'ironia del narratore attesta la dipendenza di Ariosto da Boiardo», ma «l'ironia sul narratore, come personaggio attivo e giudicante [...], si costituisce come come uno dei tratti più qualificanti della novità storica del *Furioso*» (SANGIRADI 1993: 326). Sul ruolo dell'ironia nel rapporto tra realtà e finzione letteraria cfr. RIVOLETTI 2014.

<sup>44</sup> BRUSCAGLI 1980: 529, che nell'occasione parla del Tasso del *Rinaldo* (1562).

finta» (XLIV 1) e il suo disincanto, al quale daranno libero sfogo le *Satire*, non manca di manifestarsi già nel poema.

Nell'ambito di una «assai più oscura che serena / vita mortal, tutta d'invidia piena» (IV 1), al narratore del *Furioso* non resta che costruire uno spazio ideale che pertiene più all'utopico che al concreto novero delle possibilità; nel cominciare l'ultimo canto, egli vede un gruppo di persone pronte ad accoglierlo in porto: non si tratta però della corte estense né della folla riunita per un'eventuale lettura pubblica, bensì di una selezione di intellettuali, nobili, artisti e artiste che hanno idealmente accompagnato il poeta durante la scrittura. «Questi che empion del porto ambe le sponde» (XLVI 2), riassunti nel collettivo «amici» (3), appartengono a generazioni diverse, diverse sono le parti d'Italia da cui provengono e l'assemblea che creano – composta ovviamente tanto da «belle e sagge donne» quanto da «cavallieri» (3) – non corrisponde a nessuna corte storicamente individuabile. Ariosto, congedandosi dal poema, «delinea un suo proprio spazio (al di fuori di quello della corte)»,<sup>45</sup> un mondo che non trova (più) equivalenti nella realtà che lo circonda e che non è una proposta di un modello sociale, quanto piuttosto il vagheggiamento di un'utopia individuale.

7. In conclusione, nell'*Inamoramento de Orlando* l'uditorio evocato dal narratore smette di essere «la folla anonima che assiste alla *séance* canterina, per divenire il “noi” dei cortigiani estensi»<sup>46</sup> e, in quanto tale, viene descritto in termini più dettagliati: esso comprende, com'è ormai normale a quell'altezza cronologica, una componente femminile, non solo lettrice ma anche politicamente e socialmente attiva. Al dato di realtà si aggiunge il fatto che, proprio nell'ambiente della corte ferrarese, dalla metà del Quattrocento in poi aumenta «l'urgenza di concepire ed esprimere nuove ideologie e la necessità di organizzare il consenso su tutta una gamma di simboli funzionali, che investe i più disparati settori: da quello politico a quello culturale, [...]».<sup>47</sup> Questi simboli (auto)rappresentano la corte, e la letteratura è parte del sistema che permette al potere di produrre un'immagine di sé

<sup>45</sup> CASADEI 2016: 90.

<sup>46</sup> DONNARUMMA 1996: 143.

<sup>47</sup> CATTINI - ROMANI 1982: 75.

tramite canali e tradizioni già esistenti: sul palinsesto del romanzo cavalleresco Boiardo innesta dunque una mitologia cortese proiettata sul presente, che comprende *signori e dame* in modo fino ad allora inedito.

Nell'attraversamento dei tre libri dell'*Inamoramento* possiamo seguire, in filigrana, dapprima l'emergere della nuova realtà sociale della corte, e poi l'evoluzione del rapporto tra l'*entourage* dell'autore e la storia fino allo scacco conclusivo. Per Ariosto, che ne raccoglierà il testimone appena due decenni dopo, quell'interruzione rappresenterà un ostacolo insormontabile; la voce narrante del *Furioso* non potrà che essere disincantata e, di conseguenza, meno aderente all'ormai disforica realtà anche nella rappresentazione dei lettori e delle lettrici.

Alla luce di questa discontinuità, quella adottata da Boiardo rimane una postura unica nelle modalità di rappresentazione del pubblico femminile dell'epoca: presenti, nominate e non più soltanto apostrofate in occasione di episodi o novelle che le riguardano direttamente, negli appelli all'uditorio dell'*Inamoramento* le nobildonne sono poste a fianco degli uomini in quanto appartenenti a un'élite politica e culturale, a un *noi* che, anche tramite la fruizione letteraria, acquisisce il lustro necessario a proporsi all'esterno come esempio virtuoso e come modello da seguire.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- ARIOSTO, *Orlando furioso* [Bigi] = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, introduzione e commento di Emilio Bigi, a cura di Cristina Zampese, Milano, BUR, 2012.
- Artù, *Lancillotto e il Graal* [Leonardi] = Artù, *Lancillotto e il Graal. Ciclo di romanzi francesi del XIII secolo*, a cura di Lino Leonardi, 4 voll., Torino, Einaudi, 2020.
- BOIARDO, *L'inamoramento de Orlando* [Tissoni Benvenuti - Montagnani] = Matteo Maria Boiardo, *L'inamoramento de Orlando*, a cura di Antonia Tissoni Benvenuti - Cristina Montagnani, introduzione e commento di Antonia Tissoni Benvenuti, 2 voll., Milano, Ricciardi, 1999.
- BOIARDO, *Orlando Innamorato* [Canova] = Matteo Maria Boiardo, *Orlando innamorato, L'inamoramento de Orlando*, a cura di Andra Canova, 2 voll., Milano, BUR, 2011.
- Cantari del Trecento* [Balduino] = *Cantari del Trecento*, a cura di Armando Balduino, Milano, Marzorati, 1970.
- Cantari novellistici* [Benucci - Manetti - Zabagli] = *Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento*, a cura di Elisabetta Benucci - Roberta Manetti - Franco Zabagli, introduzione di Domenico De Robertis, 2 voll., Roma, Salerno editrice, 2002.
- CIECO DA FERRARA, *Mambriano* [Rua] = Francesco Cieco da Ferrara, *Libro d'arme e d'amore nomato Mambriano*, introduzione e note di Giuseppe Rua, 3 voll., Torino, UTET, 1926.
- I cantari di Rinaldo da Monte Albano* [Melli] = *I cantari di Rinaldo da Monte Albano*, a cura di Elio Melli, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1973.
- L'entrée d'Espagne* [Gresti - Infurna] = Anonimo padovano, *L'entrée d'Espagne*, traduzione integrale e note a cura di Paolo Gresti - Marco Infurna, Novara, Interlinea, 2021.
- La struzione* [Bendinelli Predelli] = *La struzione della Tavola Rotonda (I Cantari di Lancillotto)*, a cura di Maria Bendinelli Predelli, Firenze, Società editrice fiorentina, 2015.

*Spagna ferrarese* [Gritti - Montagnani] = *Spagna ferrarese*, a cura di Valentina Gritti - Cristina Montagnani, Novara, Interlinea, 2009.

#### BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

ALLEN 2002 = Prudence Allen, *The Concept of Woman*, Vol. II. *The Early Humanist Reformation. 1250-1500*, Cambridge, Eerdmans, 2002.

BRUSCAGLI 1980 = Riccardo Bruscoli, *Le stagioni della civiltà estense*, in «Belfagor», XXXV, 5 (1980), 517-531.

CABANI 1988 = Maria Cristina Cabani, *Le forme del cantare epico-cavalleresco*, Lucca, Pacini Fazzi, 1988.

CAROCCI 2021 = Anna Carocci, *Stile d'autore. Forme e funzioni del "Mambriano"*, Roma, Viella, 2021.

CASADEI 2016 = Alberto Casadei, *Potenzialità e modulazioni narrative nell'ultimo canto del "Furioso"*, in Id., *Ariosto: i metodi e i mondi possibili*, Venezia, Marsilio, 2016, 85-109.

CATTINI - ROMANI 1982 = Marco Cattini - Marzio A. Romani, *Le corti parallele: per una tipologia delle corti padane dal XIII al XVI secolo*, in *La corte e lo spazio: Ferrara estense*, a cura di Giuseppe Papagno - Amedeo Quondam, 2 voll., Roma, Bulzoni, 1982, vol. I, 47-82.

DALMAS 2013-2014 = Davide Dalmas, *La narrazione, l'azione e la morale delle donne nell'"Inamoramento de Orlando" di Boiardo*, in «Levia Gravia», XV-XVI (2013-2014), 239-253.

DE CAPITANI 2012 = Patrizia De Capitani, *Le paradigme narratif mythologique dans l'"Inamoramento de Orlando" de Boiardo: de l'idéal héroïque au modèle de l'homme de cour*, in «Cahiers d'études italiennes», 15 (2012), 111-134.

DELCORNO BRANCA 2011 = Daniela Delcorno Branca, *Ariosto e la tradizione del poema epico-cavalleresco*, in «Rassegna europea di letteratura italiana» 38 (2011), 117-146 (ora anche in Ead., *L'inchiesta di Orlando. Il "Furioso" e la tradizione romanza*, Firenze, Sismel, 2022, 93-135).

- DONNARUMMA 1996 = Raffaele Donnarumma, *Storia dell'“Orlando Innamorato”. Poetiche e modelli letterari in Boiardo*, Lucca, Pacini Fazzi, 1996.
- DURLING 2017 = Robert Durling, *Ariosto. La figura del poeta nell'epica rinascimentale*, introduzione, traduzione e cura di Ida Campeggiani, Pisa, Pacini, 2017.
- FOLIN 2008 = Marco Folin, *La corte della duchessa: Eleonora d'Aragona a Ferrara*, in *Donne di potere nel Rinascimento*, a cura di Letizia Arcangeli - Susanna Peyronel, Roma, Viella, 2008, 481-512.
- FOLIN 2010 = Marco Folin, *Corti e arte di corte nell'Italia del Rinascimento*, in *Corti italiane del Rinascimento. Arti, cultura, politica, 1395-1530*, a cura di Marco Folin, Milano, Officina Libraria, 2010, 7-31.
- FRANCESCHETTI 1975 = Antonio Franceschetti, *L'“Orlando innamorato” e le sue componenti tematiche e strutturali*, Firenze, Olschki, 1975.
- FRANCESCHETTI 1998 = Antonio Franceschetti, *L'io-narrante e il suo pubblico nell'“Orlando Innamorato”*, in *Il Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento*. Atti del convegno internazionale di studi Scandiano (Modena, Reggio Emilia e Ferrara, 13-17 settembre 1994), a cura di Giuseppe Anceschi - Tina Matarrese, 2 voll., Padova, Antenore, 1998, vol. I, 337-370.
- GALBIATI 2018 = Roberto Galbiati, *Il romanzo e la corte. L'“Innamoramento de Orlando” di Boiardo*, Roma, Carocci, 2018.
- GHIRARDO 2008 = Diane Ghirardo, *Lucrezia Borgia, imprenditrice nella Ferrara rinascimentale*, in *Donne di potere nel Rinascimento*, a cura di Letizia Arcangeli - Susanna Peyronel, Roma, Viella, 2008, 129-143.
- GRITTI 1998 = Valentina Gritti, *Per una lettura teatrale dell'“Innamorato”*, in *Il Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento*. Atti del convegno internazionale di studi (Scandiano, Modena, Reggio Emilia e Ferrara, 13-17 settembre 1994), a cura di Giuseppe Anceschi - Tina Matarrese, 2 voll., Padova, Antenore, 1998, vol. I, 371-385.
- KELLY 1984 = Joan Kelly, *Did Women Have a Renaissance?*, in Ead., *Women, History and Theory. The Essays of Joan Kelly*, Chicago, Chicago University Press, 1984, 19-50.
- MALDINA 2016 = Nicolò Maldina, *Ariosto e la battaglia della Polesella. Guerra e poesia nella Ferrara di inizio Cinquecento*, Bologna, il Mulino, 2016.

- MATARRESE 2008 = Tina Matarrese, *Il racconto cavalleresco dal cantare ai canti: l'“Inamoramento de Orlando” di M. M. Boiardo*, in *La letteratura cavalleresca dalle Chansons de geste alla “Gerusalemme liberata”*. Atti del II convegno internazionale di studi (Certaldo Alto, 21-23 giugno 2007), a cura di Michelangelo Picone, Pisa, Pacini, 2008, 225-238.
- MATARRESE 2010 = Tina Matarrese, *Lo spettacolo del cantastorie*, in *Boiardo, il teatro, i cavalieri in scena*. Atti del convegno di Scandiano (15-16 maggio 2009), a cura di Giuseppe Anceschi - William Spaggiari, Novara, Interlinea, 145-156.
- MONDUCCI - BADINI 1997 = Elio Monducci - Gino Badini, *Matteo Maria Boiardo: la vita nei documenti del suo tempo*, Modena, Aedes muratoriana, 1997.
- MONTAGNANI 2019 = Cristina Montagnani, *La magia del potere. Boiardo e le politiche estensi*, in «Griseldaonline», 18, 1 (2019), 84-88.
- PAPAGNO - QUONDAM 1982 = Giuseppe Papagno - Amedeo Quondam, *La corte e lo spazio. Appunti problematici per il Seminario*, in *La corte e lo spazio: Ferrara estense*, a cura di Giuseppe Papagno - Amedeo Quondam, 2 voll., Roma, Bulzoni, 1982, vol. II, 823-838.
- PIÉJUS 2009 = Marie-Françoise Piéjus, *Visages et paroles de femmes dans la littérature italienne de la Renaissance*, Paris, Université Paris III Sorbonne nouvelle, 2009.
- PRALORAN 2007 = Marco Praloran, *L'utopia del poema cavalleresco alla fine del Quattrocento*, in *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia*. Atti del convegno di Scandiano-Reggio Emilia-Bologna (3-6 ottobre 2005), a cura di Andrea Canova - Paola Vecchi Galli, Novara, Interlinea, 2007, 15-39.
- PRALORAN 2019 = Marco Praloran, *Il mondo naturale nell'“Inamoramento de Orlando”*, in Id., *L'orchestrazione del racconto. Altri scritti cavallereschi*, a cura di Nicola Morato, Firenze, Galluzzo, 2019, 263-275.
- PRISCO 2022 = Valentina Prisco, *Eleonora d'Aragona. Pratiche di potere e modelli culturali nell'Italia del Rinascimento*, Roma, Viella, 2022.
- RIVOLETTI 2014 = Christian Rivoletti, *Ariosto e l'ironia della finzione. La ricezione letteraria e figurativa dell'“Orlando furioso” in Francia, Germania e Italia*, Venezia, Marsilio, 2014.

- SANGIRARDI 1993 = Giuseppe Sangirardi, *Boiardismo ariostesco. Presenza e trattamento dell'“Orlando Innamorato” nel “Furioso”*, Lucca, Pacini Fazzi, 1993.
- SBERLATI 1997 = Francesco Sberlati, *Dalla donna di palazzo alla donna di famiglia: pedagogia e cultura femminile tra Rinascimento e Controriforma*, in «I Tatti Studies in the Italian Renaissance», VII (1997), 119-174.
- SPAGNOLETTI 2008 = Angelantonio Spagnoletti, *Donne di governo tra sventura, fermezza e rassegnazione nell'Italia della prima metà del '500*, in *Donne di potere nel Rinascimento*, a cura di Letizia Arcangeli - Susanna Peyronel, Roma, Viella, 2008, 313-332.
- SPIAZZI 2016 = Anna Spiazzi, *Per l'analisi dell'oralità nei cantari*, in «Carte romanze», 4, 2 (2016), 145-174.
- TISSONI BENVENUTI 1987 = Antonia Tisconi Benvenuti, *Le armi e le lettere nell'educazione del signore nelle corti padane del Quattrocento*, in «Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes», XCIX, 1 (1987), 435-446.
- VILLORESI 2000 = Marco Villoresi, *La letteratura cavalleresca. Dai cicli medievali all'Ariosto*, Roma, Carocci, 2000.
- VISANI 1987 = Oriana Visani, *La tecnica dell'esordio nel poema cavalleresco dai cantari all'Ariosto*, in «Schifanoia», III (1987), 45-84.
- ZANATO 2015 = Tiziano Zanato, *Boiardo*, Roma, Salerno editrice, 2015.