

IL PURGATORIO DI FALERINA. INTERTESTUALITÀ DANTESCA IN UN EPISODIO ALLEGORICO DELL'*INAMORAMENTO DE ORLANDO*

Angelo Pietro Caccamo
Università di Genova

RIASSUNTO: L'episodio della distruzione del Giardino di Orcagna (II iv-v) rappresenta una delle avventure più lunghe, complesse e ambigue dell'*Inamoramento de Orlando*: oltre all'ampiezza dell'episodio, è notevole anche la lunga preparazione della prova (attraverso diversi riferimenti al Giardino che partono da I XIII), e l'esordio programmatico che ne fa un esempio delle «prove» di Orlando per amore (II iv 1-3); alla luce di tali caratteristiche, diventa importante provare a rintracciare una lettura organica dell'episodio, come è stato fatto in passato da alcuni studi critici. Il saggio si occupa di definire un percorso intertestuale di marca dantesca all'interno dell'episodio, con l'obiettivo di dimostrare che il viatico di Orlando nel Giardino di Falerina corrisponda a un *itinerarium mentis* purgatoriole, che educa il cavaliere al superamento dei suoi vizi pubblici e privati grazie all'ispirazione d'amore, sul modello del viaggio del *Purgatorio*. Attraverso la chiave metodologica dell'intertestualità, sarebbe così possibile dare un senso nuovo a un episodio che rappresenta un pilastro dell'architettura concettuale dell'*Inamoramento de Orlando*.

PAROLE CHIAVE: Matteo Maria Boiardo, Dante, allegoria, Quattrocento, intertestualità

ABSTRACT: The destruction of Orcagna's Garden (II iv-v) constitutes one of the most extensive and interpretatively problematic adventures in *Inamoramento de Orlando*. The episode is distinguished by its long and staged preparation, marked by multiple anticipatory references since I XIII, and nonetheless by its programmatic opening, which frames it as one of Orlando's amorous "trials" (II iv 1-3). Given these features, it's essential to try to articulate a consistent interpretation of the episode, something that is already attempted by critics. This essay proposes an intertextual reading, suggesting a wide connection between this episode and Dante's *Commedia*, through which Orlando's journey into the Garden could be read as an *itinerarium mentis*. In a symbolic journey, Orlando faces both public and private vices and overcomes them under



the guidance of amorous inspiration, in a pattern that closely recalls the moral and spiritual trajectory of Dante's *Purgatorio*.

KEY-WORDS: Matteo Maria Boiardo, Dante, allegory, Quattrocento, intertextuality

Il Giardino di Orcagna, il *verger perilleux* abitato dalla fata Falerina, è il *set* di una delle più memorabili inchieste dell'Orlando di Boiardo. Annunciato più volte nel corso del primo libro come un'impresa impossibile, il Giardino incomberà a lungo sulle sorti di dame e i cavalieri innamorati che rischiano di incapparvi e di morirvi, finché Orlando non sarà inviato da Angelica a distruggerlo.

Nonostante l'ampiezza dell'episodio, la sua lunga e laboriosa preparazione (i primi tasselli della vicenda vengono posti a I XIII; la distruzione del Giardino avviene a II v) l'esordio programmatico che ne fa un esempio delle «prove» di Orlando per amore (II IV 1-3), nonché la presenza di creature straordinarie chiaramente esemplificate su modelli della letteratura didascalica, le letture di approccio allegorico sono state relativamente poche. Non è sorprendente, d'altro canto, per chi conosce l'ipoteca che da sempre grava sulle analisi allegoriche dell'*Innamoramento*, forse un effetto collaterale di lunga durata della (pur meritaria) operazione di disancoraggio del poema dal suo *rifacimento* moraleggianti a opera di Berni.¹ Non è un caso se le prime analisi allegoriche di questo episodio sono arrivate da oltreoceano: una da Michael Murrin, per *Allegorical epic: essays in its rise and decline* del 1980, l'altra da Jo Ann Cavallo in *An ethic of desire* del 1993. In un'epoca di profondo rinnovamento della boiardistica, Antonia Tissoni Benvenuti ha offerto un'ana-

¹ Si pensi, per limitarsi a un solo caso, a quanto scriveva Franceschetti: «Quasi tutti gli episodi dell'*Innamorato* vengono raccontati dal Boiardo soltanto per il bisogno di raccontare, e nulla sembra tanto alieno dalla sua natura e dalla sua poetica quanto l'implicazione di significati simbolici nelle sue belle storie. [...]», cfr. FRANCESCHETTI 1975: 167-168. Ormai una simile posizione è stata superata: si veda almeno la ricca interpretazione allegorica data da Tissoni Benvenuti nel suo commento a *L'innamoramento de Orlando* (da qui in poi: *IO*), che in parte sarà utile anche in questo contributo (dalla medesima edizione sono tratte tutte le citazioni del testo: cfr. BOIARDO, *L'innamoramento de Orlando*, [Tissoni Benvenuti - Montagnani] 1999). Non sempre, naturalmente, l'impostazione allegorica ha prodotto risultati condivisibili (cosa che si può dire, però, di ogni metodo critico). Al di là di approcci a singoli episodi (a mio avviso da preferire, vista la natura episodica dell'allegoresi nel poema, nel senso già rilevato da Murrin) letture sistematiche del poema sono state quelle di CAVALLO 1993; RINALDI 1994; GALBIATI 2018.

lisi ad ampio raggio dell'episodio nel suo commento al poema, ripresa più di recente da Roberto Galbiati, che vi ha dedicato spazio nel suo capitolo sulle avventure formative di Orlando.² Personalmente, mi sono imbattuto nella problematica interpretazione di questa vicenda quando mi sono occupato di un raffronto intertestuale con la *Commedia* di Dante: proprio l'intertestualità dantesca – in particolare, la presenza del *Purgatorio*, non rilevata dalle precedenti analisi – rappresenta, a mio avviso, una chiave decisiva per proporre un'interpretazione esaustiva di questa avventura di Orlando.³

Riporto, di seguito, una sinossi dei passaggi di trama in cui si pongono le premesse e si sviluppa l'avventura di Orcagna.

I XIII. Fiordelisa e Rinaldo sono attaccati da un centauro, che rapisce Fiordelisa (51-58).
xiv. Braccato da Rinaldo, il centauro getta Fiordelisa in un fiume (5). Angelica è rapita da un vecchio che cattura donne da dare in pasto al drago del regno di Orcagna. Tra le prigioniere, vi è Fiordelisa, che il vecchio ha ritrovato priva di sensi, trasportata dal fiume (26-37). xvii. Rinaldo incontra Iroldo, il quale gli racconta la sua storia: è stato imprigionato a Orcagna da Falerina e sarebbe stato dato in pasto al drago che sorveglia il Giardino dell'incantatrice se Prasildo, venuto a sapere della sua situazione, non avesse ottenuto di potersi scambiare con lui. Iroldo, libero, attende allora che Prasildo sia portato a morte dai carcerieri, per tentare un assalto suicida. Rinaldo interviene, semina il terrore tra la soldaggia e libera i condannati. Vorrebbe poi proseguire per liberare Orcagna, ma Fiordelisa lo dissuade dall'intraprendere l'impresa, descrivendola come impossibile. Rinaldo si persuade solo perché ha promesso di liberare quanto prima Orlando, ma si ripromette di tornarci (1-49). xxviii. Orlando e Rinaldo combattono e Orlando ha la meglio, ma Angelica salva la vita di Rinaldo spedendo Orlando (in virtù di un *don contraignant* chiestogli in precedenza) a distruggere il Giardino di Falerina (1-33). II II. Aquilante e Grifone, in cerca di Orlando, giungono presso il Ponte delle Rose, ove sono ospitati per la notte nel palazzo di Poliferno re di Orcagna: è una trappola che raccoglie vittime per il drago di Falerina, e i due sono imprigionati. Il giorno fatale, mentre sono scortati al Giardino, intravedono sul loro cammino un cavaliere in lontananza (36-51). III. Il cavaliere è Orlando, che fa strage dei soldati di Poliferno, liberando i due e Origille, la quale resta controvoglia con lui. Orlando

² Oltre agli studi già citati, si veda MURRIN 1980. Ulteriori saggi che hanno trattato alcuni passaggi puntuali dell'episodio verranno citati più avanti ove necessario.

³ Per quanto riguarda gli studi delle presenze dantesche nell'*Inamoramento de Orlando*, mi sono occupato di un censimento e di una valutazione in CACCAMO 2022.

e Origille incontrano una messaggera, che cerca di dissuaderli dall'entrare nel Giardino (48-70). iv. La messaggera illustra le prove del Giardino di Falerina, e consegna a Orlando un libretto che riporta le istruzioni per affrontarle. Racconta che Falerina sta lavorando a una spada che possa tagliare ogni cosa fatata, per sconfiggere l'invulnerabile Orlando che è destinato a distruggere il suo Giardino (4-10). Orlando potrà affrontare il drago solo all'alba; durante la notte Origille, cogliendo la prima occasione utile, lo deruba di cavallo e spada e scappa (10-13). Orlando, nonostante tutto, decide di entrare nel Giardino, si procura un bastone e con quello ammazza il drago (13-19). Morto il drago, la porta d'ingresso sparisce e Orlando è prigioniero; lavatosi a una fonte, Orlando giunge nel palazzo di Falerina, le sottrae la spada fatata e la interroga per avere notizie sulle prove, ma non ottenendo risposta la lega a un albero per affrontare le prove che gli suggerisce il libretto (20-31). Da questo istruito, riempie l'elmo di rose per insonorizzarlo e affronta vittorioso la prima prova, una sirena che cerca di irretirlo con il canto (32-39). Orlando si cosparge del sangue della sirena per affrontare la nuova prova, il toro con un corno di ferro e l'altro di fuoco, che difende la porta di Mezzogiorno. Orlando lo sconfigge con la spada, ma sconfitto il toro sparisce anche la seconda porta (40-45). Il paladino affronta poi un uccello dal volto antropomorfo e coronato, che acceca chi lo guarda: Orlando lo uccide gettandosi a terra, coprendosi con lo scudo e affondando il colpo quando questi si avvicina (46-54). Riesce così a giungere alla porta Ovest, difesa da un asino con una corazza di scaglie d'oro e la coda di serpente: ancora una volta, morta la bestia, scompare la porta che essa custodiva (55-61). Per giungere all'ultima porta, quella di Tramontana, Orlando passa per una valle fiorita, ove si trova una fontana con una mensa imbandita di vivande calde: è una trappola della Fauna, una donna-serpente. Orlando, ancora una volta messo in guardia dal libro, ammazza la Fauna e si dirige alla porta Nord (62-70). L'ultima porta è difesa da un gigante armato di spada. Orlando lo uccide, ma dal suo sangue nascono due giganti, e così via ognuno dei giganti, una volta ucciso, si duplicherà. Orlando, capendo di non poter prevalere, recupera la catena della Fauna e lega insieme i due giganti, rendendoli inoffensivi. La porta non scompare, e Orlando finalmente può uscire (71-85). v. Orlando vuole però prima distruggere il Giardino, per impedire che nuoccia ad altri. Consultato il libretto, tronca un albero capovolto che è piantato nel mezzo del verziere, e così il luogo incantato sparisce. Falerina resta prigioniera di Orlando, gli racconta di aver costruito il luogo per una vendetta d'amore contro Ariante e Origille, i quali però non sono mai incappati nella trappola; gli promette infine di aiutarlo a liberare gli ultimi prigionieri (2-24).

1. Non è qui il caso di riprendere integralmente il quadro di riferimenti che la critica è riuscita negli anni a scorgere nell'avventura di Boiardo, la cui stratificazione è (come spesso accade per l'autore) impressionante; limiterò quindi l'oggetto dell'indagine intertestuale al solo fattore di novità che ritengo di riscontrare, quello dantesco, recuperando singoli riferimenti ad altre tradizioni e opere quando necessario per completare il quadro dell'analisi e per offrire un'interpretazione complessiva. Può essere allora utile ripercorrere brevemente la tradizione degli studi, così da offrire un quadro di riferimenti il più possibile completo.

In quella che è la prima analisi dedicata all'episodio del Giardino, Murrin ha ritenuto di potere individuare un sistema allegorico stratificato su vari livelli di lettura, da quello più strettamente morale a quelli cosmologico, storico e politico, talora però con qualche forzatura rispetto ai dati desumibili dal testo.⁴ Lo studioso ha avuto in ogni caso il merito di indicare alcuni punti di riferimento per l'interpretazione di questo episodio: mi riferisco all'identificazione dell'intertestualità d'autore fra le prove del Giardino di Falerina e i personaggi apparsi nelle canzoni allegoriche II 22 e III 59 degli *Amorum libri*, poi confermata dal confronto sistematico operato da Marco Tizi;⁵ ma anche la constatazione che le prove di Orlando sono riconducibili a due ambiti pulsionali distinti, quello *inascibile* e quello *concupiscibile*: l'ispirazione potrebbe venire (secondo lo studioso) dalle Case di Marte e Venere del *Teseida*, dal quale sono desunte anche altre immagini (in particolare dal libro VII).⁶

Jo Ann Cavallo, nel 1993, segue lo stesso approccio di Murrin per tentare un'analisi globale dell'episodio, come snodo di una più generale indagine che vuole rintracciare nell'*Inamoramento* la costruzione di una «etica del desiderio» per i personaggi boiardeschi, attraverso lo sviluppo delle singole prove a cui i paladini vengono sottoposti. La studiosa riprende la lettura della messaggera come allegoria della prudenza (data da Berni nel suo *Rifacimento* e già indicata da Murrin come possibile chiave interpretativa), per segnalare come Orlando affronti questa prova armato solamente con il libro magico, «the book of

⁴ Alcune ipotesi interpretative non sembrano infatti supportate da prove sufficienti. Qualche rapido esempio: non mi pare verosimile che alcune casualità avvenute nel corso della vicenda possano bastare a segnalarla come «the familiar drama of fate and fortune» (MURRIN 1980: 59), così come indimostrabile mi sembra l'associazione dei quattro portali alle quattro età dell'uomo (ivi: 60).

⁵ Ivi: 66.

⁶ Ivi, 56. Opera ben nota a corte, il *Teseida* era stato glossato da Pier Andrea de' Bassi su esplicita richiesta di Niccolò III d'Este, e sia il testo che le glosse sono ben presenti a Boiardo, come rilevano MONTAGNANI 1983 e Tissoni Benvenuti nel suo commento.

reason».⁷ Trovo poco plausibile che in questa avventura si ritrovino, come sostiene la studiosa, dei riferimenti diretti al testo della *Genesi*, benché naturalmente certe associazioni simboliche, presenti anche in questo episodio entrino nella letteratura allegorica a partire dal modello biblico (una su tutte, il serpente come simbolo degli inganni del desiderio). Corretta, invece, la segnalazione dei molteplici debiti intertestuali col *Roman de la Rose*, che più tardi verranno approfonditi anche da Tissoni Benvenuti: a partire dalla presenza della fonte presso cui Orlando si deterge dopo lo scontro col drago, passando per la presenza di un giardino con quattro porte, e in generale considerando il rapporto fra una prova d'amore fatta in un giardino incantato e un altro giardino, quello del *Roman*, che è l'allegoria stessa dell'esperienza erotica.⁸ Interessante, infine, la considerazione che il verziere rappresenti «the *in malo* version of both anger and love»:⁹ su questa mi soffermerò a tempo debito.

Senza dubbio innovativo, seppure diretto ad altri scopi, è stato lo studio di Montagnani del 1990,¹⁰ nel quale si sottolinea un aspetto nuovo e certamente significativo per la comprensione del significato allegorico del *verger*, cioè la presenza del mito di Ercole nelle sue declinazioni ferraresi, ideologicamente connotate.¹¹ Se il mito classico, anche in questo caso, segue la naturale parabola che gli tocca nell'opera cavalleresca di Boiardo, cioè il camuffamento (per seguire il *cronotopo carolingio* senza smagliature),¹² è altresì vero che questa metamorfosi del classico non lo rende invisibile, ma lo fa riemergere frammentato, ricombinato e rifunzionalizzato in un caleidoscopio di avventure cavalleresche che si articolano e si intrecciano nel poema. Nel Giardino di Falerina, in particolare, emergerebbe il classico furto dei pomi nell'Orto delle Esperidi.¹³

⁷ CAVALLO 1993: 91.

⁸ Cfr. ivi: 93. L'uso intertestuale del RdR nell'opera di Boiardo, non limitata peraltro al solo poema, meriterebbe un'analisi dedicata, che al momento non esiste. Si vedano però almeno le puntualizzazioni e i sondaggi di CAZZATO 2024

⁹ Cfr. *ibidem*. Questa considerazione parte da uno degli assi portanti del saggio di Cavallo, per la quale nell'opera di Boiardo è presente una Venere doppia, *in bono* e *in malo*, ripresa dall'esempio di Boccaccio.

¹⁰ MONTAGNANI 1990.

¹¹ Per il tema della glorificazione della corte estense per tramite dell'Ercole mitologico cfr. anche MATARRESE 1998.

¹² Cfr. TISSONI BENVENUTI 1998.

¹³ Peraltro, ma non è questa la sede per approfondire, rielaborato più volte nel corso del poema, a partire dall'orto di Medusa di I XII; cfr. MONTAGNANI 1990: 281 ss.

Sorprende, nel complesso, la quantità di riferimenti al mito di Ercole che lo studio di Montagnani raccoglie in merito all'episodio di Falerina, segnalando l'importanza di un'attenta valutazione del modello nelle avventure che costellano tutto il poema (a partire dall'avventura di Prasildo di I XII, fino all'avventura di Mandricardo di III II); tuttavia, stando alla ricostruzione di Montagnani, non sembra emergere un'intenzione programmatica nel riuso del mito, che appare piuttosto un vasto serbatoio di occorrenze narrative per molteplici episodi di combattimenti con esseri soprannaturali, spesso costruiti con elementi classici di varia provenienza (le imprese di Cadmo e di Giasone ricorrono, ad esempio, con frequenza paragonabile¹⁴).

Indispensabile, come sovente accade in ambito boiardesco, partire dall'analisi svolta da Antonia Tissoni Benvenuti nel suo commento. Poiché «Il Giardino di Falerina, appunto per il significato che assume come massima prova compiuta per Amore da Orlando, può ammettere anche una lettura allegorica», la studiosa approfitta della forma-commento per un'analisi puntuale del testo, che intende trovare la sua chiave simbolica nel *Roman de la Rose*, a suo avviso opera di riferimento per «gli episodi dell'In[amoramento] che richiedono anche una lettura seconda (come per es. la punizione di Ranaldo, II xv, o il Fonte di Narciso, II xvii)». In particolare:

Si tenga presente che Orlando è un campione di Amore, inteso nel modo illustrato nelle prime ottave; e che i nemici di Amore là indicati, antifrasticamente o direttamente, sembrano essere: un amore per la donna smodato e che non accresca spiritualmente (prima prova); l'odio tra i popoli, la guerra (la violenza, seconda prova); la perdita della misura per avidità (l'avarizia, terza prova); la mancanza di dominio di sé (l'ira, quarta prova). Murrin 1980, 53-85, nella prima e unica esaustiva analisi che sia stata fatta dell'episodio, indica una corrispondenza delle quattro porte che si trovano ai quattro punti cardinali con le età dell'uomo; riconduce poi la lotta di Orlando ai due ambiti, concupiscibile ed irascibile (il modello sarebbe costituito - ma non sembra così dominante - dalle Case di Venere e di Marte nel Teseida). [...] Si vedrebbe meglio, in filigrana, un'esaltazione delle virtù necessarie al principe: temperanza e fortezza contro le proprie passioni; giustizia e prudenza nei confronti degli averi e delle persone stesse dei sudditi.

¹⁴ Cfr. ZAMPESE 1994: 53-63.

Ricordiamo infine che la struttura del Giardino ci riporta ancora una volta al RdR: oltre al *vergier* iniziale, la torre rotonda con quattro porte ai quattro punti cardinali, all'interno di un giardino cinto da un fossato e da un muro dove Jalouzie chiude Bel Acueil (3868-910); ma i due luoghi non hanno nessun rapporto con il significato del nostro Giardino, le cui valenze morali possono essere eventualmente leggibili alla luce della canzone AL 179, *Moralis alegoria cantu tetrametro*, come suggerisce Tizi 269. Si aggiunga che andranno ricordati i tre testi allegorico-cavallereschi degli AL (oltre al citato AL 179, AL 82 e 130), ma tenendo presente che il loro significato è certo ascetico, mentre qui si tratta di un'etica mondana. E le virtù proposte non sono molto dissimili da quelle necessarie per il conseguimento della *volutas* secondo Valla (*De vero bono I xxxiii*): *Prudentia, Continentia, Iustitia, Modestia*.¹⁵

E ancora:

[...] mentre le due prime prove erano basate sul dominio di sé nell'ambito dei propri appetiti, concupiscibile e irascibile, le due ultime prove sembrano rappresentare la conquista di un dominio di sé nei rapporti con il mondo esterno: qui la lotta contro il desiderio di possedere beni terreni, ricchezze, e alla fine la lotta, ben più dura per Orlando, contro il desiderio di potere, di dominare gli altri con la violenza, la guerra.¹⁶

Di recente, Galbiati è tornato brevemente sull'episodio per la rassegna di *Avventure di Orlando* presenti nel suo *Il romanzo e la corte*. Senza allontanarsi da quanto ricostruito nel commento di Tissoni Benvenuti, lo studioso reinterpreta la vicenda sotto il tema unitario dell'inganno, che può essere vinto solo attraverso l'esercizio della ragione. Galbiati preferisce evitare di analizzare allegoricamente le singole prove fatte da Orlando, intendendo piuttosto vedere nell'avventura un riferimento all'importanza della prudenza nella galassia dei valori necessari a Orlando, declinandola come capacità di riconoscere la simulazione e porvi rimedio, simulando a propria volta.¹⁷ Se l'analisi coglie indubbiamente nel vero, facendo leva sull'analisi etimologica del nome di Falerina,¹⁸ considerare l'avventura di Orlando solo come un susseguirsi di eventi che rappresentano il trionfo della ragione

¹⁵ IO II IV 5 n.

¹⁶ Ivi, II IV 56 n.

¹⁷ GALBIATI 2018: 63-69.

¹⁸ Il nome di Falerina, tolto il suffisso consueto delle fate di Boiardo (*Dragont-ina, Alc-ina*), deriva con buona probabilità dal latino *fallere* (ingannare, far cadere in errore). Se ne sono accorti Charles Ross e Michael Mur-

sull'inganno può apparire riduttivo, anche solo a partire dall'esplicita connessione fra questo episodio e l'esordio programmatico sul tema dell'amore cui già Tissoni Benvenuti ha fatto riferimento, e che ridimensiona semmai il tema dell'inganno, come vedremo, al più specifico campo dell'inganno d'amore.

Da questi assunti partiamo per tornare ancora all'analisi dell'episodio. Questa volta, però, la messa in luce di un nuovo debito intertestuale può essere a mio avviso dirimente per riuscire a ricostruire nell'insieme il valore semantico di questa *amorosa inchiesta* orlandiana.¹⁹

2. Risulta a mio avviso particolarmente interessante la difficoltà, evidenziata da Tissoni Benvenuti, di ricondurre i significati allegorici del testo alla presenza (d'altro canto evidente) di immagini del *Roman de la Rose*, che pure viene usato come serbatoio tematico e narrativo, sottponendo immagini e situazioni a radicale rifunzionalizzazione. Necessario allora rivolgersi, sostiene già la studiosa, a un altro diretto riferimento per la costruzione dell'episodio, cioè le canzoni allegoriche dello stesso Boiardo. Marco Tizi²⁰ si sofferma, in poche ma dense pagine, sul rapporto di intertestualità d'autore fra questo episodio e i componimenti II 22 e III 59 degli *Amorum Libri*. Per riprendere le parole di Tizi, le due canzoni compongono una «presenza in filigrana» all'interno dell'episodio del poema, ritornando con i medesimi luoghi, oggetti e personaggi che Orlando incontrerà nelle sue prove: il drago, il laccio d'oro, la fonte, il serpente per *AL* II 22, (vv. 11, 16, 19, 33-40, 68-70); la sirena, e di nuovo la fonte e il serpente per *AL* III 59 (40, 49; 29). Ed è sempre Tizi il primo a rilevare come ambedue le canzoni siano fittamente intessute di una trama dantesca.²¹

rin (1980: 84 e nota). Ma del resto l'autore ce la presenta inequivocabilmente: «La dama che quel regno aveva in mano/ sapea de ingani e frode ogni mistero», I XVII 7.

¹⁹ Ho qui evitato di riportare gli studi che non si occupano di una visione globale dei significati dell'episodio. Tra coloro che si sono occupati di singoli aspetti di interesse, si veda almeno: DELCORN
O BRANCA 2012; CONFALONIERI 2021; CURTI 2024.

²⁰ Raccolto in TIZI - PRALORAN 1988: 215-288.

²¹ Ivi: 268-269.

Amorum libri tres è un canzoniere composto di insistiti simbolismi e attraversato da un sottotesto allegorico:²² allegoriche sono molte delle coordinate della vicenda,²³ sin dalla primavera che apre (nel '69) e chiude (nel '71) la storia d'amore; così come la numerologia che sottende all'architettura del canzoniere, e che ha uno dei suoi riferimenti letterari nella *Commedia*.²⁴ E il poema di Dante è un modello stilistico, tematico e contenutistico anche e soprattutto per i due componimenti allegorici della raccolta, cioè per l'appunto II 22 e III 59. Siamo di fronte alla naturale conseguenza di una scelta metodologica (l'uso dell'allegoria, per la quale Dante non può non essere un modello) ma altresì contenutistica, in quanto le due canzoni – e particolarmente l'ultima – hanno una linea argomentativa che richiama da vicino alcuni temi della *Commedia*. La prima canzone, indicata come *Alegoria cantu monorithmicho ad gentiles Marietam et Genevram Strottias*, narra l'innamoramento del poeta, caduto nei «lacci d'oro» dell'amata e da essa imprigionato; nel suo commento, Zanato rileva il ricorso plurimo all'autorità dantesca, che sovviene quale modello lirico (la presenza delle «donne gentili» e delle «donne ch'avete intelletto d'amore» dalla *Vita Nova*), ma anche nei suoi moduli allegorici, ad esempio il «dolce color d'oriental zaffiro» dell'alba o l'eterna primavera dal *Purgatorio*, a simboleggiare il valore trasformativo dell'esperienza erotica.²⁵ Ma è nel penultimo componimento del canzoniere, *Moralis alegoria cantu tetrametro*, che si fa stringente la convergenza fra immagini allusive e intento morale del modello dantesco. La canzone rappresenta una retrospettiva sulla vicenda ormai conclusa, un insegnamento utile per coloro che sono ancora invischiati nell'«amorosa pania». Come già Tizi aveva notato, la volontà di istituire un discorso focalizzato sul pentimento e la rinascita spirituale richiama, *ipso facto*, l'autorità della *Commedia*.²⁶ Aggiungerei che il riferimento più precisamente è la cantica del *Purgatorio*, comeemergerà nei prossimi paragrafi. La rilevanza di questa intertestualità d'autore sta appunto nel modo in cui essa

²² Si veda l'introduzione a BOIARDO, *Amorum libri* [Zanato]: 9-22.

²³ A partire dalle stesse date: per quanto non inverosimili, va considerato come la storia d'amore si chiuda la primavera del 1471, con un cenno inequivocabile ai trent'anni compiuti dal poeta: data che determina, a detta dello stesso Boiardo, la fine della giovinezza, cioè la fine dell'età adeguata per l'amore, che non si addice invece ad altri periodi della vita. Le coordinate della vicenda biografica rientrano insomma in quella rete semantica che trasforma l'itinerario erotico del poeta in un *exemplum* morale e spirituale per il lettore.

²⁴ Cfr. ivi: 12

²⁵ Cfr. ivi, l'introduzione a II 22 e le note ai vv. 31-32 e 35-37.

²⁶ TIZI - PRALORAN 1988: 268.

riesce a illuminare il rapporto fra i tre testi boiardeschi e la *Commedia*, che ne è il comune modello allegorico.

3. Orlando, al culmine del duello con Rinaldo, era stato spedito da Angelica ad assolvere il suo *don contraignant*: la distruzione del Giardino della fata Falerina. La missione è un pretesto per salvare Rinaldo, ma è anche una missione suicida («Orlando più non tornerà giamai, / che non gioverà forza né sapere / Al'estremo periglio ove el mandai», I xxviii 40); Orlando però la prende assolutamente sul serio, proprio perché è guidato da amore: «Amor, ch'ivi mi manda, m'asicura / di trar al fin tanta alta ventura». E d'altro canto, scopriremo, Orlando è l'unico predestinato a quella prova, l'unico che potrà distruggere il giardino (II iv 7). Dovremo quindi superare l'imbarazzo, tipicamente moderno, per i connotati ironici sotto la cui egida prende l'avvio questa vicenda, e prendere anche noi seriamente quanto Orlando fa nel Giardino di Falerina. Lo sostiene con chiarezza l'esordio del canto IV, in cui si avvia la vicenda:

Amor primo trovò le rime, e versi,
E soni, e canti et ogni melodia;
Le gente istrane e ' populi dispersi
Congionse Amor in dolcie compagnia.
Il dileto e 'l piacer sariān sumersi
Dove Amor non avesse signoria;
Odio crudel e dispietata guera,
S'Amor non fosse, avriān tutta la tera.

Lui pone l'avaricia e l'ira in bando
E 'l core acrezie al' animose imprese:
Né tante prove più mai fece Orlando
Quante nel tempo che d'Amor s'aceste.
Di lui vi ragionava, alhor quando
Con quella dama nel prato discese:
Hor questa cosa vi voglio seguire
Per dar dileto a cui piace d'odire.
(IO II iv 2-3)

Questo impegnativo esordio, posto sotto l'egida dell'Antonia Caprara che è la protagonista degli *Amorum Libri*, offre di per sé l'orizzonte interpretativo della vicenda. L'amore è visto nella sua verità universale, quale forza cosmologica, lucreziana; e di conseguenza nell'influsso, ineludibile e *all-pervading*, che esso esercita sull'uomo e la sua società, divenendo tensione promotrice di imprese singolari e costruttrice di consorzi sociali. Questo esordio – lo si vede anche dal calibrato aggancio alla diegesi in 3, 5-6 – non è una digressione, ma dà alla storia presente una serie di chiavi di lettura difficili da ignorare.

Orlando incontra una messaggera poco prima di entrare nel Giardino: sarà lei a dargli un libretto con le opportune indicazioni per sopravvivere alla prova. Tra queste, la prescrizione di poter entrare nel Giardino solo dopo tre giorni di castità e solo all'alba (IV 5).

L'ingresso in un verziere all'alba è presente, con finalità allegoriche, anche nelle canzoni II 22 e III 59:

Splendeami al viso il ciel tanto sereno
che nul zafiro a quel termino ariva
[...]
(*AL* II 22, 31-32)

Ecco l'aria *roseggia* al *sol levante*:
driciamo il viso a la chiara *lumera*
che la anima non pera
per volger li ochi al loco de le piante!
(*AL* III 59, 9-12)

Dolce color d'oriental *zaffiro*,
che s'accoglieva nel *sereno* aspetto
del mezzo, puro infino al primo giro
(*Purg.* I 13-15)

Ed ecco, qual, sorpreso dal mattino,
per li grossi vapor Marte *roseggia*
grù nel ponente sovra 'l suol marino,
cotal m'apparve, s'io ancor lo veggia,
un lume per lo mar venir sì ratto,
che 'l muover suo nessun volar pareggia.
(*Purg.* II 13-18)

Le facce tutte avean di fiamma viva
e l'ali d'oro, e l'altro tanto bianco
che nulla neve a quel termine arriva.
(*Par.* XXXI 15)

La presenza dantesca in queste albe è, direi, programmatica; Boiardo non si limita alla semplice ripresa topica, ma mette in atto un esplicito contatto con l'orizzonte morale della *Commedia*. Funzionale a una sintesi della *soteriologia* dantesca è il caso della sostituzione

di «lume» con «lumera», che richiama il lessico teologico del *Paradiso*, in cui «lumera» indica un’emanazione divina.

Questa dell’alba però non è la prima consonanza con la canzone III 59: già la messaggera, vedendo Orlando, l’aveva accolto con: «*Fugie presto, per Dio, fogie, mischino!* / *che tu sei tanto presso dala morte*», che ci porta a: «*Fugeti via, fugeti, ché nascosa / è la loncia crudiel ne’ verdi spini.*» (*AL* III 59, 15-16). L’allusione è alla *lonza* dantesca, che negli *AL* mantiene il consolidato senso allegorico, la lussuria.²⁷ Interessante ciò che si dice poco dopo: la *loncia* di Boiardo, che si nasconde fra i rovi verdi delle rose, esce fuori al tramonto, divorando gli amanti:

Non aspettati che la luce inchini
verso lo occaso, ché la fera alora
esce sicura ne’ campi vicini
e li dormenti ne l’ombra divora.
(*AL* III 59, 17-20)

L’etimologia di questo comportamento sembra che sia tratta, in negativo, dalle informazioni che Dante dà sulla lonza in *Inf.* I 37-43:

Temp’era dal principio del mattino,
e ’l sol montava ’n sù con quelle stelle
ch’eran con lui quando l’amor divino
mosse di prima quelle cose belle;
sì ch’*a bene sperar* m’era cagione
di quella fiera a la gaetta pelle
l’ora del tempo e la dolce stagione.

Insomma, se Dante spera di poter aver ragione della belva in virtù dell’ora (il mattino) e della stagione (la primavera), allora la lonza è letale nel tempo opposto, la notte e l’inverno.²⁸ Anche il drago di Falerina è connesso all’alternarsi del giorno e della notte, non solo

²⁷ *Bestiario toscano*: 86, «Loncia è animale crudele e fiera, e [...] sempre sta in calura d’amore et in desiderio carnale».

²⁸ Del resto, tale rilievo sul valore allegorico della notte è un’acquisizione tradizionale dei commentatori danteschi. Si veda l’imolese (e ferrarese d’adozione) Benvenuto Rambaldi, in chiosa a *Inf.* V 28: «Et nota quod

per il fatto che sia impossibile affrontarlo se non di giorno, ma anche perché le vittime che gli vengono procurate, cioè i viandanti che passano dal Ponte delle Rose, vengono imprigionati se accettano di trascorrere la notte dormendo nel palazzo attiguo (II 11 38 ss.). Abbiamo quindi, nella canzone, una lonza dantesca che divora gli amanti presso le rose, quando sovviene la notte ed essi dormono; e per converso, nel poema, un drago che divora le vittime che vengono per lui rapite, nel sonno, presso il Ponte delle Rose, e che va affrontato solo di giorno e dopo tre giorni di castità. Per giunta, le vittime sono date in pasto al drago due alla volta: un cavaliere e una dama.²⁹ Viene spontaneo allora ipotizzare che nel drago di Falerina sopravvivano, attraverso una ripresa di secondo grado (cioè mediata dalla canzone), le funzioni dell'animale dantesco.

Le consonanze con la *Commedia*, e soprattutto con la cantica del *Purgatorio*, paiono aumentare all'arrivo di Orlando alla porta del Giardino.

Fermassi alquanto, il cavalier sicuro,
Guardando intorno del giardin al muro.

Quel' era un *sasso* d'una *pietra viva*
Che tutta intégra atorno l'agirava:
Da mile braza verso il ciel saliva
E trenta miglia quel cerchio voltava.
Ecco una porta a *Levante* s'apriba:
Il drago smisurato zuffelava
Batendo l'ale e menando la coda;
Altro che lui non par ch'al mondo s'oda.
(OI II IV 15-16)

Noi divenimmo intanto a piè del monte;
quivi trovammo la roccia sì erta,
che 'ndarno vi sarien le gambe pronte.

(*Purg.* III 46-48)

Noi salavam per entro 'l *sasso* rotto
(*Purg.* IV 31)

A seder ci ponemmo ivi ambedui
volti a *levante* ond'eravam saliti,
ché suole a riguardar giovare altri.
(*Purg.* IV 52-53)

hic locus merito fingitur sine luce omnimoda, quia istud vicium luxuria maxime extinguit lumen rationis, et etiam quia quaeritur fieri in occulto et in obscuro ex naturali verecundia»; il commento si può leggere in Benvenuto, *Comentum* [Lacaita]. Naturalmente il discorso è sempre il medesimo: la mancanza della grazia divina (sul fronte spirituale) e della ragione (su quello intellettuale) determinano l'incontinenza degli istinti. Va da sé che ciò che maggiormente interessa qui non è tanto l'autorevolezza nel Quattrocento di Benvenuto e del suo commento, quanto il fatto che Benvenuto operasse alla corte di Ferrara, che il suo commento sia una committenza (o almeno un'opera a indirizzo) estense, e che essa fosse facilmente reperibile nella biblioteca ducale. Per quest'ultimo aspetto, si veda adesso TISSONI BENVENUTI 2023: 197-203.

²⁹ Cfr. IO XVII 10-11.

Tu se' omai al purgatorio giunto:
vedi là il balzo *che l'chiude dintorno*;
vedi l'entrata là 've par digiunto.
(*Purg.* IX 49-51)

Il lessico che descrive i confini rocciosi di questi giardini boiardeschi è ricorrente ed è di marca dantesca, in particolare proviene da ricordi purgatoriali: il «sasso» di «pietra viva», ricorda la roccia naturale che circonda il monte del Purgatorio.³⁰ Ulteriore vicinanza linguistica con sparsi luoghi della *Commedia* si può ritrovare se ricorriamo alle precedenti descrizioni del Giardino: quella di Iroldo a I xvii 8: «Ma un *saxo vivo intorno* fa pendice / e sì lo chiude de una centa solla / che entro passar *non pote chi non volla.*»; e quella fatta da Fiordelisa in I xvii 39: «Però che quello è *de ogni parte cinto / de una alta pietra*, tanto *forte e dura*»³¹ < *Inf.* IV 107: «sette volte *cerchiato d'alte mura*»; *Purg.* II 65: «per altra via, che fu sì *aspra e forte*»; III 54: «sì che possa *salir* chi va *sanz'ala?*»;³² XII 108: «ma quinci e quindi *l'alta pietra rade*».

4. La successiva prova, quella con la sirena, presenta altre immagini allegoriche del canzoniere: così in *AL* II 53, ove di fronte alla donna amata bisogna che si chiudano gli occhi «come Ulysse le orecchie a la sirena, / che se fiè sordo per fugir più male!» (10-11).³³ Naturalmente però è la sirena di III 59 a rappresentare un legame più diretto con la creatura dell'*Inamoramento*:

³⁰ Cfr. CACCAMO 2022: 54.

³¹ L'iterazione determina il progressivo oscuramento della fonte, ma il percorso è ricostruibile tornando sui passi già visti in altra sede: *Inf.* IV, 107: «sette volte *cerchiato d'alte mura* > 1, XVII 15: «Ha sette cinte e sempre nova intrata»; «Vedeasi un loco *cento volte cinto/ de una muraglia smisurata e forte*» ecc.

³² Attraverso la tappa intermedia di I xxii 14, 1-2: «Non vi potrà sallir persona viva / Che *non avesse l'ale da volare*»).

³³ Noto per inciso che in ambedue i casi Boiardo attribuisce a Ulisse una strategia che invece hanno adottato i suoi compagni, cioè quella di tapparsi le orecchie. Verosimile qui la presenza di una fonte alternativa del mito.

Forsì il mio dir torreti a maraviglia,
ma salir vi convien quel *col fronzuto*;
né si trova altro aiuto:
chi provato ha ogni scerno vi consiglia.

Quel dolce mormorar de le chiare onde,
ove Amor nudo a la ripa se posa,
là giuso ad immo tien la morte ascosa,
ché una sirena dentro vi nasconde.

Con li ochi arguti e con le *chiome bionde*,
co il bianco petto e con l'adorno volto,
canta sì dolce che il spirto confonde,
e poi lo occide che a *dormir* l'ha colto.
(AL III 59, 33-44)

Non gionse il Conte in sula ripa apena
Che comenció quell'aqua a gorgogliare:
Cantando venne a somo la Serena.
Una dongiela è quel che sopra appare,
ma quel che sotto l'aqua se dimena
Tuta è di pesso, e non si può mirare,
Che sta nel *lago* dala forca in gioso
E mostra il *vago*, e 'l bruto tien ascoso.

Lei comencia a cantar sì dolcemente
Che occegli e fiere venero ad odire;
Ma come eran gionti, incontinente
Per la dolceza *convenian dormire*.
(IO II iv 36-37)

Non ripeto qui gli opportuni richiami intertestuali che sono stati svolti per entrambi i testi dai loro commentatori. È chiaro che il modello per la descrizione di queste sirene non è il Dante di *Purg.* XIX, ma testi enciclopedici, classici e medievali,³⁴ e soprattutto Cecco d'Ascoli.³⁵ Nella canzone III 59, però, la presenza della sirena si colloca in continuità con un percorso allegorico dantesco, essendo collocata sotto il «col fronzuto» del Purgatorio, «là giuso ad immo», citando ovviamente la *Commedia*, in cui l'avverbio è riferito alle pendici del monte purgatoriale in *Purg.* I 100-101: «Questa isoletta intorno *ad imo ad imo*, là giù colà dove la batte l'onda».³⁶ Nella canzone si profila insomma un bivio tra la salvezza esistenziale e spirituale, determinata dall'ascesa al monte, e la dolcezza maliarda della sirena, manifestazione allegorica di un amore fallace che cattura attraverso l'inganno dei sensi. Siamo quindi in linea con quanto Dante illustra in *Purg.* XIX, la sire-

³⁴ Plinio, *Nat. Hist.* X 49, 136: «Nec Sirenes impetraverint fidem, adfirmet licet Dinon [...], in India esse mulcerique earum cantu quos gravatos somno lacerent». Altre similarità di trascurabile rilevanza sono state noteate con le sirene tratteggiate dai bestiari, per cui cfr. IO II iv 36 n.

³⁵ CECCO D'ASCOLI, *Acerba* [Crespi], 3 XI 9-16: «*Canta sì dolcemente la sirena*, / Che chi la intende dolce fa *dormire*, / Sin che l'uom prende e con seco lo mena, / Forte il costringe di giacer con lei;/ Languendo, per amor par che sospire, / Poi lo divora con li denti rei».

³⁶ Cfr. pure *Par.* I 138: «se d'alto monte scende *giuso ad imo*».

na come prefigurazione degli ammalianti inganni della «vita bugiarda».³⁷ La continuità dei tre testi (canzoniere, poema, *Commedia*) sembra avvalorata anche da qualche flebile richiamo testuale: *AL* III 59, 43: «*canta sì dolce* che il spirto *confonde*» > *IO* II IV 37, 1: «Lei *comencia a cantar sì dolcemente*» < *Purg.* XIX 17: «*cominciava a cantar sì*, che con pena» e 26-27: «una donna apparve santa e presta / lunghesso me per far colei *confusa*» (*scil.* la sirena); ma anche *Par.* XXIII 128, «*cantando sì dolce*».³⁸

5. La nuova sfida è uccidere un toro dalle corna di ferro e di fuoco, identificato da più commentatori come un'allegoria dell'ira.³⁹ Anche questo animale si trova a guardia di una porta nella roccia, la porta «di Mezogiorno», cioè situata in direzione sud (IV 41), altra porta che sparisce non appena Orlando vince il confronto. L'episodio ci permette di acquisire un altro tassello dantesco. Il narratore ci informa: «Porta non vi è, né segno ove sia stata» (IV 45) verso che Cremante ha giustamente segnalato quale calco di «Ombra non lì è né segno che si paia» di *Purg.* XIII 7.⁴⁰ Qui però, a mio avviso, Boiardo non si limita al recupero di un tassello formale. Chiusa l'uscita, Orlando:

D'intorno al *cerchio* va ponendo mente:
Vede il viagio che debbe pigliare
Dietro ad un rivo che corre a *Ponente*
(*IO* II IV 46, 4-6)

Si tratta di una situazione sovrappponibile a quella di Dante e Virgilio all'inizio di *Purg.* XIII: passata l'ora *sesta*, cioè *mezzogiorno*, i due poeti arrivano alla *seconda cornice* del Purgatorio; diversamente dalla prima, dotata di bassorilievi, la seconda cornice non dà alcuna

³⁷ *Purg.* XIX 108.

³⁸ Tisconi Benvenuti ha poi notato la presenza di una plausibile rima interna, «lago: vago», che richiamerebbe le rime «dismago: vago: appago» di *Purg.* XIX 20-24. Per la presenza di «cantando sì dolce» negli *Amorum Libri* cfr. T. Zanato, *op. cit.*, nota a III 59, 43.

³⁹ MURRIN 1980: 68; ZAMPESE: 78 n.; *IO* 40, 2 n.

⁴⁰ CREMANTE 1970: 193.

indicazione. Virgilio, non volendo attendere altri pellegrini che li possano guidare, suggerisce di orientarsi in direzione del sole, voltandosi verso destra (1-18).⁴¹

Abbiamo qui diverse similarità con la situazione di Orlando: l'analogia a senso di *mezzogiorno* (in un testo quale tempo cronologico, nell'altro come direzione geografica); Orlando è come Dante e Virgilio, per la seconda volta, di fronte a un *cerchio* di roccia che ne ostacola il cammino; in entrambe le situazioni mancano delle indicazioni per procedere oltre; sia Orlando che Virgilio sono quindi costretti a riflettere su come orientarsi. Anche le direzioni di Virgilio e di Orlando possono concordare, se si legge il passo del *Purgatorio* intendendo il sole come già calante, e quindi indicante il ponente. Le presenze lessicali possono anche qui lasciare intendere un rapporto (il «rivo» e poi ancora «la riva del fiume il camin piglia», rispetto alla «ripa [...] schietta» e al «novo cammin» di *Purg.* XIII 9, 17).

Orlando, concluso lo scontro col toro, dovrà cercare l'uscita attraverso la porta difesa dall'asino d'oro; ma prima di poterlo affrontare, gli si para davanti un altro animale fantastico e inquietante. A introdurlo troviamo un'inequivocabile ripresa dantesca: «Cossì pensando, a mezzo del cammino / Un arbor ritrovò fuor di misura» (48), calco fonico-metrico e linguistico abbastanza chiaro dall'*incipit* della *Commedia*, così come ritroviamo in generale in queste ottave altra sparsa segnaletica dantesca («e sieco nela mente s'assottiglia», 47 < «Certo a colui che meco s'assottiglia», *Par.* XIX 82). Il nuovo avversario è una donna-uccello:

Un grande ocello ai rami fo levato
Ch'avia testa e facia di Regina,
Coi capei biondi e 'l capo incoronato;
La piuma al col ha d'or e purpurina,
Ma el peto, el busto e le péne magiore
Vaghe e depente son d'ogni colore.

⁴¹ Il passo è controverso, perché non è chiaro se Dante e Virgilio si dirigano in direzione del sole calante (cfr. ad es. in DANTE, *Purgatorio*, [Bellomo, Carrai] XIII, 14-15 n.) oppure se regolino a seconda della posizione del sole.

La coda ha verda e dor e di vermiglio
Et ambe l'ale ad ochi di pavone;
Grande ha le branche e smisurato artiglio:
Proprio asembra di fero il forte ungione.
Tristo quel'homo a cui dona di piglio,
Che lo divora con destrucion!
Smaltisse questo ocel una aqua mole
Qual come toca gli ochi, il veder tole.
(*IO* II iv 50-51)

Tissoni Benvenuti ha proposto di identificare l'animale con un'arpia, nella sua tradizionale veste di allegoria dell'avarizia.⁴² Al di là dell'ibridismo umano-volatile, la creatura boiar-desca rispecchia poco l'immagine dell'arpia: lo segnalava già Zampese, la quale riconduce l'ipertesto piuttosto al modello pliniano della fenice (*Nat. Hist.* X 2, 3) e al *Dittamondo* (II v 70-78), ma senza trovare in essi alcun legame di contenuto.⁴³

Altre considerazioni mi portano a ipotizzare che questo animale non sia una rappresentazione dell'avarizia. In primo luogo, naturalmente, la ridondanza: c'è già una prova che rappresenta il superamento dell'avarizia, quella dell'asino d'oro.⁴⁴ Va poi detto che la sequenza della lotta con l'uccello-regina non sembra avere riferimenti chiari al tema dell'avarizia; mi sembra insufficiente il dettaglio del collo dorato («d'oro e purpurina») a testimoniarlo, soprattutto nel contesto della livrea multicolore dell'uccello; sarebbe poi incomprensibile in questo quadro il dettaglio, evidentemente rilevante (perché più volte messo in rilievo nell'ottava) della regalità dell'animale, che non ha attinenze con le raffigurazioni consuete dell'avarizia, ma semmai appunto con l'immagine della fenice di Fazio.

⁴² *IO* II iv 51 n.

⁴³ «*Il collo* ha che par d'oro, e la sua testa, / si bel, ch'abbaglia altri col suo splendore / e, *per corona*, una leggiadra cresta. / Il petto paoneggia d'un colore / *di porpora* e il dosso suo par foco / e com'aguglia è grande e non minore. / *Tutti i nobil colori a loco a loco* / fra le sue penne ha si ben ritratto, / che *'l pavon* vi parrebbe men che poco». Cfr. anche ZAMPESE 1994: 71.

⁴⁴ È vero che l'asino rappresenta, più precisamente, la cupidigia, e che per questa ragione un'allegoria dell'avarizia potrebbe con essa coesistere; tuttavia mi sembra realmente complicato ipotizzare che Boiardo sdoppi un vizio nelle sue due caratterizzazioni psicologiche, quella della scarsa liberalità e quella dell'accumulo smisurato: una divisione a malapena concepibile secondo i canoni della morale medioevale, e sicuramente assente sia nella dottrina tomista che nell'esempio allegorico-didascalico della *Commedia* (per la quale cfr. PALUMBO 2021).

Vista la presenza sparsa di riferimenti danteschi in introduzione all'episodio, ho provato allora anche in questo caso a estendere la ricerca di riferimenti alla *Commedia*. Non esiste, nel poema di Dante, un uccello coronato che fa il nido su un albero «fuor di misura» (48), eppure esiste qualcosa di molto simile:

Qui vi le brutte Arpie lor nidi fanno,
che cacciar de le Strofade i Troiani
con tristo annunzio di futuro danno.

Ali hanno late, e colli e visi umani,
piè con artigli, e pennuto l'gran ventre;
fanno lamenti in su li alberi strani.

(*Inf. XIII 9-15*)

Si tratta delle arpìe presenti nella selva dei suicidi, che nidificano sugli alberi «nodosi e 'nvolti» (5). In *Inf. XIII*, un tema che può risultare compatibile con quello dell'episodio orlandiano c'è:

La meretrice che mai da l'ospizio
di Cesare non torse *li occhi putti*,
morte comune e de le corti vizio,
infiammò contra me li animi tutti;
e li 'nfiammati infiammar sì Augusto,
che' lieti onor tornaro in tristi lutti.

(*Inf. XIII 63-69*)

La «meretrice» a cui si riferisce Pier delle Vigne è l'invidia, vizio che funesta le corti producendo maledicenza e macchinazioni, una delle quali fu per lui fatale.⁴⁵ Se ipotizziamo che qui Boiardo possa costruire, secondo un metodo eclettico e privo di qualunque rispetto filologico dei testi, un'allegoria dell'invidia, toccherà allora ritornare alla sede nella quale Dante affronta un'analisi teologico-morale del vizio dell'invidia, cioè proprio quel *Purg. XIII* che Boiardo aveva citato alla fine dello scontro precedente di Orlando col toro, nel

⁴⁵ Dante, *Inferno* [Mattalia], v. 40 n.

momento in cui il cavaliere si incammina col suo libretto verso l'albero dell'uccello-regina. L'episodio boiardesco è tutto concentrato, com'è stato notato da Tissoni Benvenuti, sul tema della vista:⁴⁶ Orlando, prima di affrontare l'uccello, è istruito dal libretto a coprirsi gli occhi con lo scudo, verso cui arriveranno gli attacchi della creatura (49 e 52-53). Il rapporto tra avarizia e vista non mi pare attestato; proverbiale è invece quello fra vista e invidia, a partire dal legame etimologico. In *Inf.* XIII, l'invidia è personificata e rappresentata attraverso la metafora dello sguardo insistito e malevolo, gli «occhi putti»; allo stesso modo, in *Purg.* XIII l'invidia è strettamente legata alla vista, sia in una serie di rappresentazioni allegoriche che nel contrappasso degli invidiosi puniti.⁴⁷

E come a li orbi non approda il sole,
così a l'ombre quivi, ond'io parlo ora,
luce del ciel di sé largir non vole;
ché a tutti un fil di ferro i cigli fóra
e cusce sì, come a sparvier selvaggio
si fa però che queto non dimora.

(*Purg.* XIII 67-72)

L'idea che gli invidiosi guardino al bene altrui desiderandone il male ispira un contrappasso nel quale gli invidiosi non possono vedere il bene divino, almeno finché non si sono purificati. Sebbene non siano, va detto, prove decisive, sembra difficile non notare che la ripresa di materiali di *Purg.* XIII venga realizzata in concomitanza dell'invenzione di un animale che punisce accecando, così come l'invidia acceca i dannati danteschi; che i dannati danteschi camminino come Orlando, cioè «come cieco brancolando» (53); e che gli stessi abbiano gli occhi cuciti col fil di ferro, «come a sparvier selvaggio», cioè come si faceva con gli uccelli rapaci: categoria a cui il nostro uccello-regina è senza dubbio assimilabile.

Non sono, però, finite le similarità. È stato notato, da Murrin e poi da Tissoni Benvenuti, come vari comportamenti di Orlando in questo episodio sembrino riportare

⁴⁶ *IO* II IV 49 n.

⁴⁷ Il canto è tutto incentrato sulla perdita di un senso adoperato per desiderare il male. Per il tema cfr. MOCAN 2015.

al rispetto di un criterio di *humilitas*,⁴⁸ Orlando, infatti, si leva il cimiero dall'elmo per potervi montare sopra lo scudo (49), e tiene sempre il viso basso e lo sguardo «dinanci ai piedi» (*ibid.*). Se, anche qui, non sembra trovarsi alcuna attinenza sulla necessità dell'*humilitas* per contrastare l'avarizia, dobbiamo invece notare come il tema sia attinente ancora una volta al cammino purgatoriole della *Commedia*. All'inizio di *Purg.* XIII, infatti, Dante viene fuori dalla cornice dedicata ai superbi, che sono costretti a portare un sasso sulla nuca, e a tenere di conseguenza lo sguardo basso in segno d'umiltà. Invidia e superbia, nella teologia cristiana e nella visione dantesca, sono strettamente correlate: è proprio l'invidia di ciò che non spetta di diritto a essere, in sé, un atto di *hybris*; un concetto ben presente alla filosofia agostiniana: «Porro autem invidia sequitur superbiam, non praecedit: non enim causa superbiendi est invidia, sed causa invidendi superbia.»⁴⁹ E del resto, in un'altra cantica (*Par.* VI) in cui si affronta il tema, all'invidia dei suoi concittadini Romeo di Villanova opporrà proprio un'esemplare umiltà.⁵⁰ L'invidia è amore male indirizzato e con l'amore, nella *Commedia*, viene estinta:

E 'l buon maestro: «Questo cinghio sferza
la colpa de la invidia, e però sono
tratte d'amor le corde de la ferza.»
(*Purg.* XIII 36-39)

Se l'invidia è amore del male altrui,⁵¹ la soluzione è recuperare la disposizione ad amare correttamente, cioè – nella prospettiva cristiana – secondo *caritas*. Il discorso viene a convergere singolarmente con il tema dell'episodio boiardesco, là dove l'odio è una delle quattro disposizioni che amore allontana dal mondo, secondo l'*incipit* già citato:

lui pone l'*avaricia* e l'*ira* in bando
[...]
odio crudel e *dispietata guera*,
se amor non fosse, avria tuta la tera.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Agostino, *De Genesi ad litteram*, XI 14, 18.

⁵⁰ Cfr. sempre MOCAN 2015.

⁵¹ Cfr. ancora ivi, p. 85.

Se, come proposto dalla critica, il toro è allegoria dell'ira, l'asino della cupidigia, e il gigante della violenza militare,⁵² resta vacante solo la rappresentazione dell'odio.

Ricostruito, sebbene non senza dubbi, questo intricato percorso intertestuale, mi sembra di poter vedere appunto in questo episodio orlandiano l'allegoresi dell'invidia, vizio eminente di corte e quindi «coronato», nell'immagine dell'uccello-regina contro il quale Orlando dispiega le sue armi cortesi. Si tratta di un comportamento d'altro canto in linea con la visione del mondo, possiamo dire, *neo-cortese* e *neo-feudale* di Boiardo, come emerge dal «consiglio» ai cortigiani del proemio a II ix:

Odeti et ascoltati il mio consiglio,
Voi che di corte seguite la tracia:
Se ala Ventura non dati de piglio,
Ela si turba e voltavi la facia.
Alhor convien tenir alciato il ciglio,
Né se smarir per fronte che minacia
E chiudersi le orecchie al dir d'altrui,
Servendo sempre, e non guardar a cui.

Resta da capire il senso della sovrapposizione intertestuale fra l'immagine dell'arpia e quella della fenice, nelle sue rappresentazioni date da Plinio e Fazio. Non ho risposte esaustive, ma noto che l'immagine della fenice ha almeno una connessione con il tema dell'invidia: è quella presente nella *Serenide* di Paolo Regio (1541-1607):

S'assomiglia ancor l'invidia alla fenice; perché come quella se stessa abbruggia et rinova,
che così l'invidia s'infiamma per l'odio, et se bruggia, ma la sua fiamma sempre rinasce, et
rinova, finché rinovato nel fuoco eterno muore.⁵³

Non sono riuscito a stabilire se questa lettura allegorica sia o meno invenzione di Regio, non mi sembra però inverosimile immaginare che altrove vi sia una fonte comune che possa giustificare questa coincidenza, direi abbastanza singolare.

⁵² Cfr. *infra*.

⁵³ REGIO, *Serenide* [Cerbo], p. 240. Cfr. anche CERBO 2015: 405.

6. Lampante è invece la presenza della *Commedia* nel successivo episodio, quello della Fauna, per la quale ritorna ancora il modello delle canzoni allegoriche.

Guardando quel libreto il paladino
Vidde la cosa sì pericolosa:
Di là dal fonte è un *boscheto di spino*
Tuto fiorito de vermiglia rosa,
Verde e fronzuto, e dentro al suo confino
Una *Fauna crudel vi sta nascosa*;
Viso di damma e peto e braze avia,
Ma tutto il resto d'una *serpe ria*.

Questa teneva una cathena al bracio
Che nascosa venia tra l'herba e' fiori,
E facea intorno a quella fonte un *lacio*
Aciò s'alcun, *tirato dali odori*,
intrasse ala fontana dentro al spacio,
Fosse pigliato con *grave dolori*:
Essa tirando poi quella cathena
A suo mal grato nel boscheto il mena.

Orlando dala fonte si guardava,
E verso il verde bosco prese a gire.
Come la Fauna di questo si addava,
Ussì cridando e posesse a fugire:
Per l'herba come bissa sdruciellava,
Ma presto il Conte la fece morire
D'un colpo sol e senza altra contesa,
Ché quella bestia non facia diffesa.
(*IO II IV* 68-70)

Se ve colcati ne' *suavi odori*
che surgon quinci a la terra fiorita,
in brieva giorno avreti dolce vita,
in lunga notte morte *con dolori*.
Uno angue ascoso sta tra l'erbe e' fiori,
che il verde dosso al prato rassumiglia;
nulla se vede, sì poco par fori,
né pria si sente, se non morde o piglia.
(*AL III* 59, 26-32)

Splendeami al viso il ciel tanto sereno
che nul zafiro a quel termino ariva,
quando io pervenni a una *fontana viva*
che asembrava cristal dentro al suo seno.
Verdegiava de intorno un prato pieno
di bianche rose e zigli
e d'altri fior' vermigli
[...].
(*AL II* 22, 31-37)

A primavera eterna era venuto,
al chiaro *fonte* che ridendo occide,
quando *tra l'erba e' fior'* venir me vide
a lo incontro un destrier fremente e arguto.
(*AL II* 22, 40-44)

Così dicea, e sì me apparechiava
possar per sempre ne li *eterni odori*
che da *l'erbe gentile* e dai *bie' fiori*
suavemente il loco fuor *spirava*;
ma mentre che a *le rose* me apresava

(ancor tutto *me agielo*
ne la memoria, e *il pelo*
ancor se ariza, e il viso se dilava)
scorsi *una serpe* de *sì crudel* vista
che sua sembianza *ancor nel cor me atrista*.
(AL II 22, 81-90)

La prima ottava viaggia su motivi già emersi nella descrizione del drago, cioè quelli della lonza di III 59, uniti a quelli dell'*angue* («boschetto di spino [...] de vermiglia rosa» < «verdi spini», «Fauna crudel» < «loncia crudel», le rime «fiori: odori: dolori» con presoché immutato contenuto, ecc.). Su questo modello si sovrappone la canzone II 22, a offrire lo scenario della «fontana viva», in una compresenza di elementi comuni.

Fermandoci a questi contatti, sembrerebbe di ritrovare una nuova allegoria dell'innamoramento e dei suoi effetti nefasti; allargando lo spettro, però, subentrano molti elementi dissonanti. Un primo aspetto da considerare è che la Fauna ha la sua trappola presso la fonte, ove si trova una tavola imbandita di vivande calde:

Cossi fra sé parlando il camin prese
Giù per la costa, verso Tramontana,
E vide, comme al campo giù discese,
Una valle fiorita e tutta piana
Ove tavole bianche eran distese
Tute appparate intorno ala fontana,
Con riche coppe d'or, in ogni banda
Piatti coperti de optima vivanda.

Né quanto intorno si puote mirare,
Di sotto al piano, e di sopra nel monte,
Non vi è persona che possi guardare
Quella richeza ch'è 'ntorno ala fonte.
E le vivande se vedean fumare:
Gran voglia di manzar avia il Conte,

Ma prima il librìciol trasse dil peto,
E quel legiendo prese alto sospeto.
(*IO* II iv 66-67)

L'espansione della descrizione su due ottave, con un procedimento di *stacco* dell'*inquadratura* su base di quartina (allargata sull'ambiente e poi ristretta sul dettaglio, due volte), sembra denotare una centralità semantica dell'oggetto focalizzato. Parto ancora dai rilievi di Tisconi Benvenuti, che considera le tavole apparecchiate un'allegoria dei «piaceri connessi con il potere regale, come nell'apologo di Dionigi di Siracusa rappresentato a II VIII 24-25, nel regno di Morgana».⁵⁴ L'analogia coglie nel segno con maggiore incisività se analizziamo ancora una volta il testo alla luce del portato intertestuale dantesco, diretto e indiretto. Il verso chiave è «che nascosa venia tra l'herba e' fiori», verso riferito al laccio della Fauna, ma che si ritrova pressoché identico anche nelle due canzoni, in riferimento al destriero ma soprattutto al serpente: *AL* II 22, «quando *tra l'erba e' fior' venir me vide*»; III 59, 30, «*Uno angue ascoso sta tra l'erbe e 'fiori*». Entrambi provengono da *Purgatorio* VIII 100: «*tra l'erba e 'fior venia la mala striscia*»:⁵⁵ è il canto in cui prosegue il racconto della «Valletta dei principi», nella quale Dante incontra i regnanti che sono stati negligenti nella cura dello stato. Rivediamo la descrizione all'ingresso della valle:

«Colà», disse quell'ombra, «n'anderemo
dove la costa face di sé grembo;
e là il novo giorno attenderemo».

Tra erto e piano era un sentiero schembo,
che ne condusse in fianco de la lacca,
là dove più ch'a mezzo muore il lembo.

Oro e argento fine, cocco e biacca,
indaco, legno lucido e sereno,
fresco smeraldo in l'ora che si fiacca,
da l'erba e da li fior, dentr'a quel seno

⁵⁴ «Parrìa quel Re da tuti riverito: /Avanti avea la mensa aparechiata /Con più vivanda a mostra di convito, / Ma ciascuna di smalto è fabricata; /Sopra al suo capo avea un brando forbito /Che morte li minacia tutta fiata» cfr. *IO*, ivi e II iv 69 n.

⁵⁵ Mediato da: «che è occulto come in erba *l'angue*», *Inf.* VII 84.

posti, *ciascun saria di color vinto*,
come dal suo maggiore è vinto il meno.

Non avea pur natura ivi dipinto,
ma di soavità di mille odori
vi facea uno incognito e indistinto.
(*Purg.* VII 68-81)

Ricordando l'ingresso nella valle della Fauna, diversi dettagli altrimenti incomprensibili trovano una collocazione coerente. Orlando arriva alla «costa» e scende verso il campo, entrando in una valle: fatto che difficilmente il lettore può spiegarsi, visto che non si era accennato a una sua ascesa.⁵⁶ Ben spiegabile invece se qui ritroviamo l'influsso dell'episodio purgatoriale, in cui Dante e Virgilio, accompagnati da Sordello, devono discendere a valle, nel punto «dove la *costa* face di sé grembo» (68). La valletta, nella sua descrizione *amoena*, è richiamata nelle canzoni allegoriche e nell'episodio della Fauna, con dei segnali precisi. Abbiamo qui la dittologia dantesca «erbe e fiori», variamente rifatta (*AL* II 22, 83; III 59, 30; *IO* II 4v 69); ma soprattutto è la presenza degli odori dei fiori a essere un segnale difficilmente equivocabile grazie alla ricorrenza lessicale: II 22, 82-84, «eterni *odori* / [...] *suavemente* il loco fuor spirava»; III 59, «*suavi odori* / che surgon quinci a la terra fiorita» <*Purg.* VII, 80: «ma di *soavità* di mille *odori*»>. Dantesca è tutta l'argomentazione sulla paura generata dal solo ricordo, che ovviamente rifa in modo insistito le note situazioni della *Commedia*: «tutto me agiolo / ne la memoria, e il pelo / ancor se ariza», «ancor nel cor me atrista» <*Inf.* I 5-6: «esta selva selvaggia e aspra e forte / che nel pensier rinova la paura!»; I 57: «che 'n tutt'i suoi pensier piange e s'attrista»; XXIII 19-20: «Già mi sentia tutti arricciar li peli / de la paura», *Purg.* IX 42: «come fa l'uom che, spaventato, *agghiaccia*». Tuttavia, queste *vischiosità* formali⁵⁷ sono innescate da un preciso contatto con la medesima scena della «mala striscia», nella quale Dante «agghiaccia» alla vista del serpente («Ond'io, che non sapeva per qual calle, / mi volsi intorno, e stretto m'accostai, / tutto gelato, a le fidate spalle» (*Purg.* VIII 103-105).

⁵⁶ *IO* II 4v 66 n.

⁵⁷ Adopero il termine nel senso che gli diede Segre nella sua analisi dei prestiti danteschi nel *Furioso*, per cui cfr. SEGRE 1966.

Viene in mente allora che vi sia una contiguità tematica che tutti e tre i testi conservano con l'episodio della Valletta, in particolare per l'interesse che Boiardo manifesta verso la visione allegorica del serpente edenico e della sua cacciata:

Da quella parte onde non ha riparo
la picciola vallea, era una *biscia*,
forse qual diede ad Eva il cibo amaro.

Tra l'erba e 'fior venia la mala striscia,
volgendo ad ora ad or la testa, e 'l dossò
leccando come bestia che si liscia.

Io non vidi, e però dicer non posso,
come mosser li astor celestiali;
ma vidi bene e l'uno e l'altro mosso.

Sentendo fender l'aere a le verdi ali,
fuggì 'l serpente, e li angeli dier volta,
suso a le poste rivolando iguali.

(*Purg.* VIII 97-108)

Parallelà corre anche la trama dell'episodio del poema rispetto al modello dantesco: così come il serpente diabolico è messo in fuga dagli angeli con le spade infuocate, anche Orlando affronta la Fauna con la spada: «Come la Fauna di questo si addava, / Ussì cridando e posesse a fugire: / per l'herba come bissa sdruciellava [...]», 70 < «Sentendo fender l'aere a le verdi ali, / fuggì 'l serpente, e li angeli dier volta, / suso a le poste rivolando iguali» (con la Fauna che si muove «come bissa», recuperando il «biscia» dantesco). Infine, è lo stesso Boiardo, a episodio concluso e piuttosto involontariamente, a denunciare la sua elaborata operazione di metamorfosi dantesca quando Orlando, mentre combatte coi giganti, deve tornare a recuperare la catena della Fauna, e allora «ala *valeta* se ne va disteso» (83).

La riproposizione di questo episodio coinvolge l'ipotesto mettendone in luce differenti sfumature di significato, a seconda che il contesto sia quello del canzoniere o quello del poema. Nel primo caso, interessa soprattutto la rappresentazione dell'ingannevole idillio dei sensi che si accompagna all'esperienza erotica. La storia stessa dell'innamoramento di Boiardo è la storia della duplicità insanabile fra l'allegoria di una donna quale

manifestazione di una realtà ultima, soteriologica e civilizzatrice, e la dolorosa percezione di una persona amata nella sua concretezza umana, delle incomprensioni e negli inganni in cui si realizza l'esperienza erotica, non solo del poeta ma, nella prospettiva poetica, di tutti gli amanti. Il viaggio dantesco, e soprattutto l'ascesa evolutiva e perfezionatrice del *Purgatorio*, più che la contemplazione estatica del *Paradiso*, forniscono le immagini e la struttura narrativa per raccontare il viaggio di Matteo Maria. Diversamente, l'esperienza di Orlando nel Giardino di Falerina è ancora quella di un individuo che segue la tensione conoscitiva e costruttiva dell'amore verso un ideale regolativo, veritiero e benefico (produttore di «animose imprese», per dirla nei codici della metafora boiardesca) nonostante il suo referente concreto, Angelica, sia in realtà un personaggio ingannevole. Non che i pericoli dell'esperienza erotica – come abbiamo visto, il drago e la sirena – non siano contemplati, ma essi sono ricondotti ancora una più generale visione *poietica* dell'amore, in cui tali manifestazioni sono errori di misura e non di metodo (quella *dismisura* che si impossessa delle facoltà razionali, e che è l'origine di tutti i guai dei cavalieri boiardeschi). La Fauna va allora a inserirsi piuttosto nel discorso ricordato da Tissoni Benvenuti, quella riflessione sul potere e sul desiderio di «onore e stato» che costella l'*Inamoramento* e torna ad esempio, per l'appunto, in uno degli episodi più rilevanti per l'ermeneutica del poema, la catabasi nel regno di Morgana. Nel farlo, Boiardo riprende più specificamente il significato dell'immagine della valletta dantesca, destinata ai principi negligenti verso il proprio dovere, che «non hanno messo in atto gli strumenti del potere che Dio aveva loro concesso e sono pigramente vissuti attaccati ai soli beni terreni, compiacendosi quasi di essi e dimenticando i popoli che avrebbero dovuto governare.»⁵⁸ Una connessione fin troppo evidente con le allettanti vivande sorvegliate dalla Fauna tentatrice boiardesca.

7. Il viaggio di Orlando ha ancora due tappe: prima, dovrà affrontare un gigante armato di spada che vigila sulla porta di Tramontana, l'unica che non sparirà e permetterà di uscire; poi, per evitare che altri cavalieri possano cadere nella trappola di Falerina, dovrà tagliare il ramo di un albero che si trova al centro del Giardino, causandone la distruzione.

⁵⁸ SANTELLI 2000: 92.

La scena del gigante è alquanto singolare: difficilmente, nel genere cavalleresco, il gigante è armato di spada, essendo piuttosto un emblema del vivere precivile. Anche qui rilevo alcune spie lessicali dantesche:

Perché un gigante smisurato e forte
Guarda la ussita *con la spata in mano*;
(*IO II iv 64, 1-2*)

Poi che la Fauna fo nel prato morta,
Ver Tramontana via camina il Conte
E poco longi *vidde la gran porta*
Ch'avia davanti sopra un fiume un ponte.
Su vi sta quel ch'a tanta gente morta:
Col scudo in braccio e con l'elmo alla fronte
Par che minaci con sembianza cruda;
Armato è tuto et *ha la spada nuda*.
(*IO II iv 71*)

Noi ci appressammo, ed eravamo in parte,
che là dove pareami prima rotto,
pur come un fesso che muro diparte,
vidi una porta, e tre gradi di sotto
per gire ad essa, di color diversi,
e un portier ch'ancor non facea motto.
E come l'occhio più e più v'apersi,
vidil seder sovra 'l grado sovrano,
tal ne la faccia ch'io non lo soffersi;
e una spada nuda avēa in mano,
che reflettēa i raggi sì ver' noi,
ch'io dirizzava spesso il viso in vano.
(*Purg. IX 73-84*)

Per quanto strano possa apparire, è difficilmente eludibile il legame fra la rappresentazione del gigante e quella dell'angelo che in *Purg.* IX sorveglia la porta d'ingresso del Purgatorio vero e proprio. Bisogna ricordare che siamo appena al canto successivo rispetto a quello della valletta dei principi, che Boiardo ha appena sfruttato per l'episodio della Fauna che precede questo del gigante, altro indizio di un interesse preciso al recupero dell'*itinerarium mentis* dantesco in una dimensione paradigmatica, non limitata a singoli lacerti allegorici. Vediamo una ripresa per contrario, un guardiano della soglia che impedisce di entrare per uno che impedisce di uscire: eppure tornano le medesime rappresentazioni della «gran porta», dell'aspetto terribile del guardiano, della «spada nuda» in mano.

Vi è poi una consonanza singolare: la porta del gigante è argentea (65), così come argentea è la chiave che apre la porta del Purgatorio:

e di sotto da quel trasse due chiavi.
L'una era d'oro e l'altra era d'argento;
pria con la bianca e poscia con la gialla

fece a la porta sì, ch'i' fu' contento.

«Quandunque l'una d'este chiavi falla,
che non si volga dritta per la toppa»,
diss'elli a noi, «non s'apre questa calla.

Più cara è l'una; ma l'altra vuol troppa
d'arte e d'ingegno avanti che diserri,
perch'ella è quella che 'l nodo digroppe».

(*Purg.* IX 117-126)

Nella critica, quasi concordemente, le due chiavi purgatoriali – d'oro e d'argento – rappresentano i due gradi dell'esercizio del potere temporale e spirituale della chiesa: quella d'oro rappresenta l'autorità, quella argentea la capacità di giudicare adoperando la sapienza dottrinale.⁵⁹ Se la prima è la più ambita, la seconda è da adoperare con «trop... arte e ingegno». Quest'ultima associazione, fra l'argento e la capacità di discernimento, è plausibilmente la stessa che ritroviamo nell'episodio dell'*Inamoramento*: visto che Orlando, per aprire la porta argentea, dovrà affrontare avventure che metteranno alla prova il suo ingegno:

Ma prima ancor che si possa arivare
A quella porta ch'è tuta d'argento,
Per quella strata vi è molto che fare,
E bisognavi astucia e sentimento.

(*IO* II IV 65, 1-4)

Se è vero, come propone sempre Tissoni Benvenuti, che questa prova rappresenti: «la lotta contro l'avidità di potere, di dominio sugli altri», e di conseguenza contro la violenza militare determinata dalla sfrenata ambizione dei potenti, allora ha certamente senso che Boiardo riprenda l'immagine simbolica della porta argentea, a richiamare la chiave argentea della sapienza che, sola, può permettere all'autorità di governare con giustizia.⁶⁰

⁵⁹ Cfr. DANTE, *Inferno* [Mattalia], v. 118 n.

⁶⁰ Secondarie, ma utili a completare il quadro, alcune considerazioni. La prima, che questo canto e il successivo rappresentano due dei più saccheggiati da Boiardo: per una rassegna, cfr. SANGIRARDI 1998 e CACCAMO 2022. Seconda questione: anche il gigante che risorge dalle fiamme è un'invenzione che possiamo riportare al medesimo episodio. Non sono infatti convinto della glossa intertestuale proposta da Tissoni Benvenuti in nota al passo, ancorché si tratti di un riferimento dantesco (*Inf.* XII 47-8). Più che il «bollor vermiglio» nel quale sono puniti i tiranni, un passo più vicino credo sia quello che descrive lo scalino di porfido rosso su

Possiamo, a mio avviso, spingerci ancora oltre, considerando il finale dell'episodio e valutandolo nel suo contesto. Qualunque sia il bilancio complessivo di questo itinerario che Orlando sta compiendo (vedremo meglio presto tirando le somme) mi pare si possa arguire senza troppe difficoltà che la prova finale rappresenti la necessità della sapienza per il superamento delle cattive disposizioni che Orlando deve combattere; una sapienza inquadrabile nei caratteri della prudenza, se consideriamo che la vittoria finale contro i giganti non si ottiene tramite la spada, ma imprigionandoli attraverso la catena sottratta alla Fauna, una scena interpretabile nel senso di un contenimento razionale delle pulsioni. Solo un cenno sull'ultimo raffronto intertestuale, perché palese e già ben noto alla critica. Si tratta, in questo caso, di un albero sottosopra, che pur rappresentando un riferimento diretto all'avventura erculea nell'orto delle Esperidi,⁶¹ è esemplato secondo le immagini desunte dall'albero di *Purg.* XXII:

De gionger ala pianta avìa gran freta:

Et ecco *in megio di quella pianura*

Ebbe veduta quella rama eleta,

Bella da riguardar oltra misura.

D'arco de Turco non escie saeta

Salendo e rami, ad alto e' fa gran spacio,

Né volta il tronco ala radice un bracio.

(*IO II* v 5, 6-8 e 6, 1-5)

Ma tosto ruppe le dolci ragioni
un alber che trovammo *in mezza strada*,
con pomi a odorar soavi e buoni;
e come abete in alto si digrada
di ramo in ramo, così quello in giuso,
cred'io, perché persona sù non vada.
(*Purg.* XXII 130-135)

cui si staglia l'angelo guardiano: «Lo terzo, che di sopra s'ammassiccia, / porfido mi parea, *sì fiammeggiante / come sangue che fuor di vena spiccia.* // Sovra questo tenèa ambo le piante / l'angel di Dio sedendo in su la soglia / che mi sembiava pietra di diamante.» (100-105) > «Quel'era morto, e *l sangue fuor ussiva* / Tanto che n'era pien tutto quel luoco: / Ma come *fuor* del ponte in tera arriva, / Intorno ad esso s'acendeva un foco. / Crescendo ad alto, *quella fiamma viva* / Formava un gran gigante a poco a poco» (74); notando peraltro che la sostituzione dell'originario «fiammeggiante» (101) viene operato attraverso un dantismo più volte adoperato da Boiardo, «fiamma viva», *Purg.* XXXIII 3, creando quel solito clima di *iperdantismo* che caratterizza sovente la ripresa intertestuale dantesca nell'*Inamoramento*. Nella descrizione dei giganti, pare essere infine dantesca anche la rima «porta: torta» («Et animoso se dricia ala porta. / Quei doi giganti avean presa la sbara: / Ciascun aveva una gran spada torta / Perché eran nati con la simitara» 76), e in particolare da *Purg.* X 1-3: «Poi fummo dentro *al soglio de la porta* / che 'l mal amor de l'anime disusa, / perché fa parer dritta la *via torta*», proprio il momento in cui Dante e Virgilio attraversano la soglia del Purgatorio, difesa dall'angelo-guardiano. Sembra qui agire quella vischiosità dantesca di cui si è parlato, come memoria poetica priva di intenzionalità allusiva.

⁶¹ Cfr. MONTAGNANI 1990: 283.

L'adattamento di questa immagine seguirà però un processo inverso rispetto a quella del serpente: stavolta è la generalizzazione di un uso specifico, dato che l'albero in origine è l'allegoria della gola, e adesso, a conclusione dell'avventura allucinatoria di Falerina, sta a rappresentare la generalità delle tentazioni attraversate nel verziere, eliminate le quali il *verger perilleux* sparisce in una vampa di fuoco. È sintomatico che un'avventura posta, sin dal principio, sotto il segno della falsificazione, si rivelì un viaggio in un reame illusorio, distrutto non appena si estingue il suo correlato concreto.

8. A questo punto, riprendo le sparse fila del mio discorso per avviarmi a un'interpretazione conclusiva dell'avventura del Giardino di Orcagna. È nel giusto Murrin, quando segnala che il Giardino ha delle prove afferenti ai due domini della concupiscenza e dell'irascibilità, a ciò che si desidera avere e a ciò che si desidera non avere; si tratta, per lo studioso, dello specchio deformato dei due modelli strutturali dell'opera: cavalleria e amore, Marte e Venere.⁶² Aggiungerei: dei tre giardini fatati presenti nel poema (Dragontina, Falerina, Morgana) solo questo è esplicitamente descritto come una trappola per dame e cavalieri,⁶³ mentre gli altri due sono descritti come trappole per soli cavalieri (Dragontina, Morgana).⁶⁴ Il fatto è comprensibile con maggiore chiarezza grazie al discorso finale di Falerina, che spiega di aver ideato il luogo allo scopo di vendicarsi di Ariante e Origille, proprio l'esperta ingannatrice che aveva causato la condanna a morte dei suoi pretendenti e che, salvata due volte da Orlando, l'aveva beffato altrettante volte, lasciandolo infine senza armi né cavallo ad affrontare la prova di Falerina.⁶⁵ Per la stessa ammissione di Falerina, però, il Giardino non ha fatto vendetta dei due amanti, ma anzi aveva mietuto innumerevoli altre vittime, replicando lo stesso *pattern* di inganni che voleva punire.

Il Giardino di Falerina rappresenta una prova che allegorizza il percorso di liberazione dell'amante Orlando, tradito due volte – da Angelica (che lo spedisce alla morte) e

⁶² Con un preciso referente letterario, quello di *Teseida* VII, cfr. MURRIN 1980: 62-65. La questione meriterebbe ulteriore approfondimento, impossibile in questa sede.

⁶³ *IO* I xvii 10: «pregione / che era de cavallieri e dame piena».

⁶⁴ Morgana, *IO* II vii 44. Di Dragontina, Fiordelisa dice che «ciascun che ariva a ber al fiume invita» (I ix 66), però i prigionieri citati dal narratore sono tutti sovrani e cavalieri (I ix 72-73).

⁶⁵ La novella di Ariante e Origille, e le due beffe di Origille a Orlando, sono narrate ai canti I xxix e II iii-iv.

poi da Origille. Siamo in un gioco a incastri, nel quale la vicenda principale dell'amore di Orlando e Angelica si riecheggia nell'*exemplum* del rapporto fra Origille e Orlando (che per lei, dimentica addirittura Angelica: I xxix 46). A sua volta, l'avventura del verziere diventa reinterpretazione allegorica dello stesso schema e del viatico necessario per superarlo. Questo stato esistenziale in cui si trova Orlando, però, non riguarda solo l'autoinganno degli amori non corrisposti, ma più in generale coinvolge le sfere dell'irascibilità e della concupiscenza, le dame e i cavalieri, e – come ha notato ancora Tissoni Benvenuti – i vizi privati e quelli pubblici, perseguiti cioè quando si esercita un ruolo di potere: dagli appetiti simboleggiati nella mensa, al gigante che si moltiplica grazie alla violenza, e che si può sconfiggere solo rinunciando a essa. Il percorso formativo di Orlando è quindi più ampio di quello strettamente erotico, è piuttosto un percorso all'interno delle proprie pulsioni, un *itinerarium mentis* che gli permetta di conoscere le tentazioni pericolose e avere gli strumenti intellettuali ed emotivi per sopravvivergli.

Nella prima apparizione, ancora indiretta, del Regno di Orcagna, al centro della storia vi è l'ennesima gara di cortesia fra Iroldo e Prasildo, già protagonisti di vicendevoli prove cortesi nella novella di *IO* I xii. Prasildo, conoscendo il destino di Iroldo, decide di corrompere il guardiano per liberare l'amico, e non riuscendo ottiene infine di prendere il suo posto. Possiamo immaginare che qui il Giardino abbia ancora il valore di una trappola erotica per eccellenza: un luogo in cui la lietezza dell'ambiente cela una bestia divoratrice di cavalieri e dame, così come avviene in *AL* III 59, ad allegorizzare gli inganni possibili nell'esperienza erotica. Il verziere conduce alla morte Iroldo e poi Prasildo, due uomini che già avevano rischiato la vita per amore; colui che libera i due è Rinaldo, il quale sta procedendo nel suo percorso di cavaliere «disamorato», iniziato dopo aver bevuto dalla fontana di Merlino: è dunque il più titolato a liberare dame e cavalieri dagli inganni d'amore. Non è però senza significato che Fiordelisa illustri le prove del Giardino con lo scopo di dissuadere Rinaldo dall'intraprenderle: proprio il fatto di essere disamorato impedisce a Rinaldo di intraprendere le prove di un orto incantato che è pensato per provare gli innamorati. Il giardino di Falerina è costruito per uccidere gli amanti (Iroldo, Prasildo, Fiordelisa, Ariante e Origille sono le sue vittime designate, tutti al centro di storie d'amore centrali nel poema), ed è in sé una prova d'amore (II iv 3 e 51). Ma, ed è questo il particolare cruciale per la comprensione del significato del giardino, l'amore è pure ciò che protegge

colui che attraversa il Giardino e gli permette di superare le prove (secondo le parole di Orlando, per altro composte nello stile della concettosità dantesca: «*Amor, ch'ivi mi manda, m'asicura / di trar al fin tanta alta ventura*» II III 68). Per tale ragione, se Rinaldo era più che titolato a togliere d'impiccio degli innamorati da una prova d'amore, non può essere l'eroe che distruggerà il Giardino di Falerina: quel compito toccherà all'innamorato Orlando.

Le prove, comunque, non sono semplicemente prove per amore: sono prove che si vincono grazie all'amore. Il discorso diventa quindi particolarmente intricato, perché mette in gioco non solo un'esaltazione dell'amore, ma soprattutto una dimostrazione delle virtù private, civili, sociali, politiche sviluppate dall'amore. Una prospettiva che si dispiega per tutta l'opera, e che possiamo qui esemplificare (e semplificare) nel modo seguente: l'amore è un atto conoscitivo e civilizzatore, amare significa procedere in un itinerario esistenziale che conduce al perfezionamento di sé e a una vita felice in una comunità pacificata, esemplando sé stessi sul modello della persona amata. Il perfezionamento di sé passa attraverso il controllo del proprio idiotismo e della propria bestialità, e l'amore permette quindi di aprirsi all'altro e di temperare sé stessi, superando vizi come l'ira, l'avarizia, l'odio, la smisurata ambizione di potere: vizi che rappresentano deviazioni dal corretto percorso dell'innamorato, e sono anzi esempi del «malo amore» (*Purg.* X 2) che si cura solo tramite l'amore *in bono*, così come già attestato dall'esempio del *Purgatorio* dantesco.⁶⁶

La prova della sirena permette di mettere in luce un alleato fondamentale per la vittoria: la donna amata. Tissoni Benvenuti nota come sia impossibile valutare diversamente l'immagine dei petali della rosa che permettono a Orlando di tapparsi le orecchie, per potere così sopravvivere al canto della sirena: è l'allegoria della rosa, al centro del *Roman* da cui notevole ispirazione traggono gli episodi allegorici del poema di Boiardo.⁶⁷ Ciò significa, come sostiene ancora la studiosa, che «sarebbe quindi l'interposizione dell'immagine della donna amata [Angelica] a difendere Orlando dalle tentazioni» della sirena. E, aggiungerei, queste tentazioni non riguardano tanto la donna amata quanto piuttosto le altre donne, da cui Orlando si preserva, perché ha nelle orecchie e nella mente solo l'amata Angelica.

⁶⁶ Solo in questo senso mi sento di concordare con la considerazione fatta da Cavallo, per la quale cfr. *supra*.

⁶⁷ Cfr., oltre alle sue pagine citate *supra*, l'introduzione a BOIARDO, *L'inamoramento* [Tissoni Benvenuti - Montagnani].

È sempre l'amore che continua a proteggere Orlando nell'avventura successiva, quella contro il toro: il sangue della sirena, di cui Orlando si è cosparso, lo preserva dal fuoco lanciato dal toro, che l'avrebbe altrimenti incenerito (40). Stando a Tissoni Benvenuti, in questo caso sarebbe la moderazione conseguita in ambito erotico a permettere una moderazione anche degli istinti irascibili; tuttavia, questa spiegazione mi convince poco. È proprio qualcosa di costitutivo del mostro precedente a rappresentare qui la salvezza dell'eroe: e se il mostro precedente rappresenta la tensione erotica, per quanto in una delle sue declinazioni perniciose, è più economico immaginare che qui sia proprio l'amore, in sé, a rappresentare un argine contro la furia autodistruttrice dell'ira contro cui non vale «piastra né maglia» e che tutto divora. Si tratta, insomma, della concretazione narrativa del concetto espresso nel proemio: amore che pone «l'ira in bando». L'aiuto di Eros, che in questi casi è palese, diventa indiretto nelle prove successive.

L'amore è qui il mezzo che permette al cavaliere boiardesco di superare tutte le proprie pulsioni distruttive e autodistruttive, anche quelle che fanno parte della sfera stessa dell'amore,⁶⁸ in una logica di perfezionamento umano. Non si tratta di vedere in ciò un ripensamento rispetto al canzoniere, ma anzi di leggere nella sua complessità l'idea dell'esperienza erotica di Boiardo, che anche nel canzoniere affronta un percorso euforico e disforico, concluso dal pentimento: probabilmente il medesimo percorso (ma siamo nell'ambito delle supposizioni indimostrabili) che avrebbe affrontato Orlando se l'opera fosse stata compiuta. È sin dall'esordio del canzoniere, infatti, che Boiardo ribadisce due cose solo in apparente contraddizione: la pericolosa fallacia dell'amore, che porta all'autodistruzione, e la necessità di attraversare l'amore come esperienza fondamentale della propria realizzazione esistenziale.

*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
sanza caldo de amore il tempo passa,
se in vista è vivo, vivo è sanza core.
(AL I 1, 9-14)*

⁶⁸ Si pensi anche a come Orlando supera la prova della sirena, cioè riempendosi l'elmo di petali di rose, che gli permettono di insonorizzarlo. Cfr. *IO* II rv 34-35.

Questa è senza dubbio la posizione ribadita dal narratore e dai personaggi dell'*Inamoramento*, ove amore è dichiarato «esercizio giovenile» (II XII 2) e la sua furia può portare all'autodistruzione (si veda quanto si dice a proposito del duello all'ultimo sangue fra Orlando e Rinaldo per amore, I xxviii 1-3), ma viverlo in giovinezza è indispensabile: «perché ogni cavalier ch'è sanza amore, / se in vista è vivo, vivo è sanza core», dice Agricane a I xviii 46, in un distico in cui Boiardo cita scopertamente sé stesso.

Tornando al rapporto col modello dantesco, mi sembra allora verosimile vedere il motivo di questa ripresa strutturale – il viaggio penitenziale – proprio nella comune visione dell'amore quale *invito al viaggio*, guida di un processo trasformativo di tipo coscienziale e morale. I peccati espiati nel Purgatorio di Dante, com'è noto, nascono da un amore male indirizzato: perché troppo vigoroso, perché poco intenso, perché diretto al male.⁶⁹ L'amore è l'origine di ogni azione, buona o cattiva che sia:⁷⁰

Però ti prego, dolce padre caro,
che mi dimostri *amore*, a cui reduci
ogne buono operare e 'l suo contraro.
(*Purg.* XVIII 13-15)

Se infatti è sempre buona cosa l'amore, non necessariamente buona è l'azione che ne deriva: fondamentale è per Dante l'esercizio del libero arbitrio e della ragione, che permettono di orientarsi nell'agire.⁷¹ Ciò non significa, naturalmente, che Boiardo sposi un'idea dell'amore razionalizzato e cristianamente inteso⁷² come quella esposta dalla *Commedia*; dovremo anzi sottolineare con chiarezza la direzione puramente umana, e non divina, di questa dottrina. Piuttosto, Boiardo è interessato a sottolineare l'esigenza di un percorso, quello della cortesia, che permette la maturazione dell'individuo nell'ottica di una conoscenza e di un più equilibrato rapporto con le sue pulsioni, non solo quelle strettamente erotiche.

⁶⁹ *Purg.* XVII 90 ss.

⁷⁰ Cfr. SALSANO 2003.

⁷¹ AZZETTA 2006: 248-250.

⁷² Ivi: 256.

Rintracciata questa filigrana nell'avventura dell'Orto di Falerina, diventa a mio avviso facile leggere le imprese di Orlando nella loro coerenza allegorica: la costruzione di tutto il «buono operar / e il suo contraro» di cui è capace l'amore, nel quale il protagonista Orlando dovrà squadernare tutta la sua abilità nel discernere l'uno dall'altro. Le prove del Giardino rappresentano una serie di pericolose trappole insite nei desideri umani: il giardino stesso, costruito per una vendetta contro un amore tradito, è l'allegoria del «malo obietto», della pericolosa deviazione dell'impulso d'amore verso fini dannosi. Orlando si muoverà con l'aiuto del «libro» della ragione, ma soprattutto attraverso lo stesso esempio della donna amata. La sovrapponibilità dei due percorsi diventa evidente se riflettiamo sul ruolo che occupa, in ambedue i casi, la figura della donna amata come invito al viaggio e ragione di salvezza del viaggiatore.

Il motivo dominante della *Commedia* fino a tutto il *Purgatorio* è percorso verso Beatrice. La donna cantata nella *Vita Nova* diventa nella *Commedia* la grazia operante, colei che fa beati, presenza *assente* che motiva il viaggio infernale, apparsa a Dante solo quando l'anima è tornata al suo retto orientamento, si è purificata attraverso il percorso purgatoriale. È quella Beatrice, che soccorre e invita al viaggio, a interessare Boiardo. È merito di Singleton aver messo in luce il percorso dantesco come *journey to Beatrice*, per citare il titolo del suo saggio. Lo studioso, partendo dall'identificazione delle tre luci necessarie alla visione di dio (ragione, grazia, gloria) nella dottrina tomista, identifica nelle tre guide di Dante la personificazione di queste luci mediatici, e in particolare in Beatrice la luce mediana, il *lumen gratiae*, che accende l'amore per dio e consente il viaggio, che è fatto dallo sviluppo simultaneo di intelletto e amore:⁷³

E dentro a l'un senti' cominciar: «Quando
lo raggio de la grazia, onde s'accende
verace amore e che poi cresce amando,
multiplicato in te tanto resplende,
che ti conduce su per quella scala
u' sanza risalir nessun discende».
(*Par. X* 82-87)

⁷³ SINGLETON 2019.

Il rapporto fra Angelica e Beatrice è ancora più stringente se consideriamo il rapporto che lega *Inamoramento de Orlando* e *Amorum libri*. La ricostruzione di una relazione fra l'Angelica protagonista del poema e l'Antonia Caprara cantata nel poema è direi evidente, per quanto ancora mai messa sufficientemente e sistematicamente a rilievo dalla critica.⁷⁴ Non posso qui soffermarmi su un'analisi; basterà però porre in rilievo la perfetta sovrapponibilità fra il rapporto canzoniere-poema posto nell'esordio di II iv 1 e il rapporto *Vita Nova – Commedia*. L'invocazione di Antonia è qui messa in parallelo al ruolo svolto da Angelica per Orlando: così come Antonia è «luce degli occhi» che «spira aiuto» a terminare la composizione della «storia presente», la cui importanza è fondamentale per il portato semantico del poema, così Angelica con la sua presenza permette di illuminare il viaggio di Orlando, di sostenerlo e ispirarlo a trovare le forze necessarie per vincere le prove. Impossibile allora non venga in mente la funzione del *lumen gratiae* Beatrice:

Disse: – Beatrice, loda di Dio vera,
ché non soccorri quei che t'amò tanto,
ch'uscì per te de la volgare schiera?
(*Inf.* II 103-105)

Beatrice transita dalla *Vita nova* alla *Commedia* con la funzione di soccorritrice in un *itinerarium mentis* orientato e ispirato dall'amore; allo stesso modo, ma sdoppiandone le funzioni in donna reale e personaggio immaginario, Boiardo chiama Antonia come ispirazione per cantare la storia, e parallelamente pone Angelica a ispirare Orlando per il suo *itinerarium* erotico. Se Angelica è una novella Beatrice, essa lo è senza intento parodico, se non in termini strettamente etimologici: la sua figura riscrive la donna-guida dantesca per farla testimone di una visione affatto diversa dell'eros, senza dubbio tutta immanente

⁷⁴ «quella dolce angelica sembianza / che sempre fu scolpita nel mio core», I 54, 5-6; e in generale l'aggettivo «angelica», prelievo petrarchesco, ricorre sovente negli *AL*. Si veda l'introduzione di T. Zanato a III 36: Si conferma la fresca (cfr. «adesso», v. 12) metamorfosi di Antonia, donna dalle due facce, l'una «suave» (v. 2), «angelica» (v. 2), «umana» (v. 4) e «dolce» (vv. 9-10), l'altra «dispietata» (v. 3), «edura» (v. 3) e «altera» (vv. 4 e 13): quest'ultima non rispondente al suo vero animo, «se ben già dimostrò quel che non era» (v. 11). Sta proprio in questa duplicità dell'amata, negata eppur evidente, la chiave per ripercorrere, in modo schematico ma efficace, l'intera curvatura del macrotesto [...]. Per quanto riguarda il v. 11 nominato da Zanato, si veda la perfetta corrispondenza del giudizio di Marfisa su Angelica in *IO* I xx 44, citato *infra*.

e certamente non cristiana;⁷⁵ tuttavia non c'è volontà di diminuzione della fonte, quanto piuttosto di ripresa di un modello efficace di allegorizzazione. Dico efficace e non prestigioso, poiché mi pare evidente che la scoperta allusività sia, semmai ricercata, sicuramente poco interessante nella prospettiva autoriale (il percorso purgatoriale qui ricomposto è così decostruito e ristrutturato da diventare direi davvero poco leggibile in filigrana): è soprattutto invece l'efficacia del modello principe della poesia allegorico-didascalica italiana a divenire il fulcro di una riscrittura, funzionalizzata alla rappresentazione della dottrina d'amore che forma Orlando nel Giardino di Falerina.

Diventa infine molto interessante, in questa riscrittura, il ruolo ambiguo di Angelica. Che il ruolo di Angelica sia complesso e non riducibile a nessuno dei poli estremi della sua personalità esibita, è evidente a chi legga il poema nella sua interezza: Angelica è la rappresentazione di una scaltrita e pericolosa manipolatrice, «che ha ben contrario il nome a sua natura/ perché è di fede e di pietà ribella» (I xx 44); eppure, Angelica è forse il personaggio femminile che salva più volte Rinaldo (nell'avventura di Rocca Crudele a I ix 14-22; nel duello con Orlando a I xxviii 28-32) e Orlando stesso (dal Giardino di Dragontina a I xiv 39-44). La sua ambiguità, specchio dell'ambiguità della donna cantata nel canzoniere, serve a testimoniare il profondo dualismo di ogni esperienza erotica, scissa fra la verità biografica (sempre esposta alla caducità esperienziale e all'inganno dei sensi) e il valore formativo e conoscitivo dell'esperienza erotica in sé, attraverso il quale i cavalieri e le dame dell'universo boiardesco trovano definizione di sé e del proprio posto nel mondo.

⁷⁵ Non ci sono opere che affrontino sistematicamente il tema: in ogni modo, una buona panoramica possono offrire i commenti all'*IO*, e quelli agli *AL*. Si veda in particolare BOIARDO, *Canzoniere*, [Micocci], e il commento citato di Zanato. Per delle monografie che affrontino distesamente la visione erotica di Boiardo: ALEXANDRE-GRAS 1980; COSSUTTA 1999.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

BENVENUTO, *Comentum* [Lacaita]= Benvenuto da Imola, *Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam nunc primum integre in lucem editum*, a cura di Giacomo Filippo Lacaita, 5 voll., Barbèra, Firenze 1887.

BOIARDO, *L'inamoramento de Orlando* [Tissoni Benvenuti – Montagnani] = Matteo Maria Boiardo, *L'inamoramento de Orlando*, a cura di Antonia Tissoni Benvenuti - Cristina Montagnani, Milano - Napoli, Ricciardi, 1999.

BOIARDO, *Amorum libri* [Zanato] = Matteo Maria Boiardo, *Amorum libri tres*, a cura di Tiziano Zanato, Novara, Interlinea, 2012.

BOIARDO, *Canzoniere* [Micocci] = Matteo Maria Boiardo, *Canzoniere*, a cura di Claudia Micocci, Milano, Garzanti 1990.

Bestiario Toscano = *Bestiario Toscano*, edito da Milton Stahl Garver - Kenneth McKenzie, in «*Studi Romanzi*», VIII (1912), 1-100.

CECCO, *Acerba* [Crespi] = Cecco d'Ascoli, *L'Acerba*, a cura di Achille Crespi, Ascoli Piceno, Cesari, 1927.

DANTE, *Purgatorio* [Bellomo - Carrai] = Dante Alighieri, *Purgatorio*, a cura di Saverio Bellomo - Stefano Carrai, Torino, Einaudi, 2019.

DANTE, *Inferno* [Mattalia] = Dante Alighieri, *La divina commedia. Inferno*, a cura di Daniele Mattalia, Milano, Rizzoli, 1960.

REGIO, *Sirenide* [Cerbo] = Paolo Regio, *Sirenide*, a cura di Anna Cerbo, Napoli, University Press, 2014.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

ALEXANDRE-GRAS 1980 = Denise Alexandre-Gras, *Le «Canzoniere» de Boiardo, du pétrarquisme à l'inspiration personnelle*, Saint-Etienne, Publications de l'Université, 1980.

CAVALLO 1993 = Jo Ann Cavallo, *Boiardo's Orlando innamorato. An Ethics of Desire*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 1993.

CACCAMO 2022 = Angelo Pietro Caccamo, *La "Commedia" come repertorio e modello tematico per "L'Inamoramento de Orlando"*, in «Letteratura Cavalleresca Italiana», 4 (2022), 41-79.

CAZZATO 2024 = Matteo Cazzato, *Boiardo lettore di Dante. Comunicazione letteraria e intertestualità a Ferrara nella loro dimensione storica*, Università di Trento, Tesi di dottorato, a.a. 2023-2024.

CERBO 2015 = Anna Cerbo, *Il mondo degli animali nella "Sirenide" di Paolo Regio: allegoria e scienza della natura*, in «Bruniana & Campanelliana», 21, 2 (2015), 395-409.

CONFALONIERI 2021 = Corrado Confalonieri, *Arte, magia e disincantamento del mondo tra Boiardo e Ariosto*, in «Letteratura cavalleresca italiana» 3 (2021), 93-102.

COSSETTA 1999 = Francesco Cossutta, *Itinerarium mundi ac salutis: gli "Amorum libri" di Matteo Maria Boiardo*, Roma, Bulzoni, 1999.

CREMANTE 1970 = Renzo Cremante, *La memoria della "Commedia" nell'"Innamorato"*, in *Boiardo e la critica contemporanea*, a cura di Giuseppe Anceschi, Olschki, Firenze, 1970, p. 193.

CURTI 2024 = Elisa Curti, «*Ché crudeltà combatte con Amore*»: *Falerina, Origille and Female Malevolence in "Inamoramento de Orlando"*, in «Women language literature in Italy. Donne lingua letteratura in Italia», 6 (2024), 109-119.

DEL CORSO BRANCA 2012 = Daniela Delcorno Branca, *Lo spazio delle fate nell'"Inamoramento de Orlando"*, in *Boiardo a Scandiano. Dieci anni di studi*, a cura di Andrea Canova - Gino Ruozzi, Novara, Interlinea, 2012, 137-155.

FRANCESCHETTI 1975 = Antonio Franceschetti, *L'"Orlando innamorato" e le sue componenti tematiche e strutturali*, Firenze, Olschki, 1975.

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

MATARRESE 1998 = Tina Matarrese, *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, Olschki, Firenze, 1998, 191-202.

- MOCAN 2015 = Mira Mocan, *Il livore dell'invidia e la luce della sapienza: lettura di "Purgatorio" XIII*, in «L'Alighieri. Rassegna dantesca», 46 2 (2015), 61-85.
- MONTAGNANI 1983 = Cristina Montagnani, *Il commento al "Teseida" di Pier Andrea de' Bassi*, in *Studi di Letteratura italiana offerti a Dante Isella*, Napoli, Bibliopolis, 1983, 9-31.
- MONTAGNANI 1990 = Cristina Montagnani, *Fra mito e magia: le ambages dei cavalieri boiardeschi*, in «Rivista di letteratura italiana» 8 (1990), 261-285.
- MURRIN 1980 = Michael Murrin, *The Allegorical Epic: Essays in Its Rise and Decline*, Chicago, University Press, 1980.
- PALUMBO 2021 = Matteo Palumbo, *Dante e la cupidigia: il mondo corrotto e la monarchia universale*, in «Esperienze letterarie» XLVI, 1 (2021), 9-25.
- RINALDI 1994 = Rinaldo Rinaldi, «*Sono ora in terra, on sono al ciel levato?*: il programma dell'«Orlando innamorato»», in «Lettere italiane», 46, 4 (1994), 529-564.
- SANGIRARDI 1998 = Giuseppe Sangirardi, *La "Commedia" di Orlando. Dantismo, enfasi e pluritonalità nello stile dell'"Orlando Innamorato"*, in *Il Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento*, a cura di Giuseppe Anceschi, Padova, Antenore, 1998, 807-859.
- SANTELLI 2000 = Tullio Santelli, *Purgatorio canto VII*, in «Alighieri» (luglio-dicembre 2000), 73-98.
- SALSANO 2003 = Fernando Salsano, *Purgatorio canto XVII*, in Id., *Lecturae Dantis*, Ravenna, Longo, 2003, 152-162.
- SEGRE 1966 = Cesare Segre, *Esperienze ariostesche*, Pisa, Nistri-Lischi, 1966.
- SINGLETON 2019 = Charles Singleton, *Journey to Beatrice*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2019.
- TISSONI BENVENUTI 1998 = Antonia Tissoni Benvenuti, *La varia presenza dell'antico nell'"Innamoramento de Orlando"*, in *Intertestualità e smontaggi*, a cura di Roberto Cardini - Mariangela Regoliosi, Roma, Bulzoni, Roma, 1998, 77-110.
- TISSONI BENVENUTI 2023 = Antonia Tissoni Benvenuti, *Curiosando tra i libri degli Este. Le biblioteche di corte a Ferrara da Nicolò II (1361-1388) a Ercole I*, Novara, Interlinea, 2023, 197-203.

TIZI - PRALORAN 1988 = Marco Tizi - Marco Praloran, *Narrare in Ottave. Metrica e stile dell'Innamorato*, Pisa, Nistri-Lischi, 1988.

ZAMPESE 1994 = Cristina Zampese, «*Or si fa rossa or pallida la luna».* *La cultura classica nell'Orlando Innamorato*, Maria Pacini Fazzi Editore, Lucca 1994.