IRIS AperTO

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

La narrazione, l’azione e la morale delle donne nell’Inamoramento de Orlando di Boiardo

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available http://hdl.handle.net/2318/1577189 since 2016-06-30T07:22:49Z

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

27 April 2024

This is the author's final version of the contribution published as:

Dalmas, Davide. La narrazione, l'azione e la morale delle donne nell'Inamoramento de Orlando di Boiardo. LEVIA GRAVIA. XV-XVI pp: 239-253.

When citing, please refer to the published version.

Link to this full text:
http://hdl.handle.net/None

This full text was downloaded from iris - AperTO: https://iris.unito.it/

iris - AperTO

University of Turin's Institutional Research Information System and Open Access Institutional Repository

Davide Dalmas

La narrazione, l'azione e la morale delle donne nell''Inamoramento de Orlando' di Boiardo

Il manoscritto *Italien 482* della Bibliothèque nationale de France[1] offre all'occhio del lettore, inscritta nella prima lettera della prima parola del *Proemio* del *Decameron* – proprio la H di quel «humana cosa» da cui nascono le nostre riflessioni sul «refrigerio» dei «piacevoli ragionamenti» e sui diversi ruoli giocati dalle «vaghe donne» nella narrazione – l'immagine di un uomo che legge ad un pubblico esclusivamente femminile. Se fosse possibile immaginare un'analoga illustrazione che funga da emblema per la narrazione interna dell'*Inamoramento de Orlando* di Boiardo, passando quindi rapidamente all'ambiente cavalleresco come consiglia lo stesso sottotitolo del *Decameron*,[2] parrebbe opportuno pensare ad una vignetta speculare, con una donna alla cattedra e un pubblico di uomini, anzi di cavalieri, all'ascolto.

Non ha mancato di attrarre l'attenzione il fatto che il raccontare interno al poema di Boiardo sia affidato in primo luogo a voci femminili, mentre naturalmente la narrazione principale è svolta da una voce maschile, che si rivolge, nella prima ottava del primo canto, a un uditorio altrettanto maschile («signori e cavalier»),[3] ponendosi come nuovo interprete e divulgatore di una «novella […] nota a poca gente», finora tenuta nascosta dal fittizio autore e testimone degli eventi narrati, a sua volta maschile: Turpino. Siamo dunque di fronte ad una storia portante saldamente maschile (lo sono il narratore, il pubblico, l'autore interno, nonché il protagonista eponimo), all'interno della quale si ritagliano degli spazi diegetici relativamente autonomi dove al contrario la voce narrante è spesso femminile e le vicende narrate hanno per protagoniste le donne. E questa potrebbe già essere, in estrema sintesi, anche la conclusione del discorso, a patto però di soppesare adeguatamente alcune complicazioni.

Innanzi tutto, quando ci si approssima a quelle porzioni di diegesi di secondo grado relativamente autonoma (autonomia enfatizzata sia dalla scelta tradizionale di considerarle delle novelle sia dall'uso di un termine come «diversioni»: Dalla Palma 1984) e inscritta nelle pieghe – a volte straordinariamente ampie – delle varie fila dell'*entrelacement* romanzesco dei poemi cavallereschi, si entra in una questione più volte affrontata dalla critica e mai chiusa definitivamente, tanto più se si sostiene che «non esiste oggi una soddisfacente e univoca

[1] Un «magnifico codice che domanda ancora molti sforzi di studio e di indagine» lo definisce Mazzetti 2012, p. 24, la quale propende non per l'autografia boccacciana dei disegni "parigini", ma propone «il Certaldese come *auctor intellectualis* del magnifico ciclo di scene […]: stilato e messo a punto il programma illustrativo, probabilmente Boccaccio dovette affidarlo a qualche disegnatore professionista – stante, crediamo, la non immediata sovrapponibilità dei disegni del Parigino con lo stile delle immagini che fanno mostra di sé all'interno dei manoscritti autografi boccacciani.» (p. 29)

[2] Nel medesimo manoscritto illustrato eloquentemente con l'immagine di Tristano: cfr. Delcorno Branca 1995.

[3] Tutte le citazioni dell'opera sono tratte da Boiardo 2011.

definizione della novella come genere narrativo» e che «la situazione si complica ancora di più se si tiene conto delle opinioni e definizioni cinquecentesche» (Salwa 2011, p. 29). In secondo luogo, il fatto che questo raccontare interno assuma di preferenza una voce femminile non significa di per sé l'adozione di un punto di vista valoriale diverso da quello che vige altrove nel poema. Sia nel registro tragico-orribile sia nel registro cortese che sconfina nel lieto fine comico, sia quando la voce narrante femminile è del tutto extradiegetica sia quando l'ascoltatore scopre il suo legame con le vicende narrate, in tutte le molte varianti che può assumere la narrazione di secondo grado la morale del raccontare, implicita e spesso anche esplicita, non è automaticamente favorevole alle donne.[4] Che "il personaggio che narra" sia nella gran maggioranza dei casi una donna era già stato rilevato, ad esempio, da Marina Beer, in quello che rimane il più stimolante punto di partenza sull'argomento, che allo stesso tempo metteva in luce la «fragilità», l'«inaffidabilità» delle narratrici: «quelle stesse donne che nel mondo novellistico del *Decameron* enunciano dentro e fuori la cornice con autorevolezza e persuasività, dispongono nell'*Innamorato* di una parola debole e incerta, che non si completa, non persuade e non seduce.» (Beer 1992, p. 151)

Anche dopo Boiardo, nel mobile panorama della "novella nel poema" la questione delle donne avrà un ruolo di primo piano. Basti accennare al racconto dell'oste a Rodomonte nel canto XXVIII dell'*Orlando furioso*, preceduto dallo scherzoso invito alla donne e a chi le ama a saltare a piè pari questa storia, che «ruota intorno al tradizionale motivo misogino dell'incontrollabile libidine e infedeltà femminile» (Ferroni 2008, p. 339). Dopo Ariosto, poi, il legame fra il novellare e la "questione femminile" sarà tanto ben affermato, che Bernardo Tasso arriverà ad introdurre così un canto del suo *Amadigi*, occupato appunto da una novella:

> Dirà per avventura alcun, ch'ha il naso
> più che rinoceronte acuto e lungo,
> ch'io ritrovo e dispongo e detto a caso,
> e dal ben poetar forte m'allungo,
> poi ch'un eroico, grande ed alto caso
> là, dove appena col pensier aggiungo,
> induco a raccontare una fanciulla
> usa all'aco ad ogn'or fin dalla culla. (XXXV, 1)

[4] Anzi, si è potuto sostenere che la «polemica antimuliebre entra nel poema dalla novella e solo di qui trapassa alla diegesi: appunto perché la novella è depositaria della misoginia a partire dalla tradizione dell'*exemplum*, e per il successo che Ferrara tributa alla novella misogina, dalle *Facezie* di Ludovico Carbone ai *Proverbi* di Antonio Cornazano.» (Donnarumma 1996, pp. 79-80)

La narrazione posta in bocca ad una donna in un contesto alto ed eroico richiederà, a questo punto, una impegnativa *excusatio* teorica, poiché potrà essere accusata di essere un «errore in termini di poetica classicistica (*inventio*, *dispositio*, *elocutio*, adombrate nei tre verbi del verso 3), in sostanza perché viene meno alla centralità delle imprese eroiche che dovrebbero occupare il poema.» (Sacchi 2006, p. 270).

Ma tornando subito a Boiardo, la situazione appare ben diversa: è «il primo autore a far uso in maniera estensiva di questa componente nella struttura narrativa del poema cavalleresco» (Franceschetti 1989, p. 817), probabilmente reinventando l'esempio dell'amato Apuleio che traduce «proprio mentre lavora al poema» (Carapezza 2011, p. 296, che rinvia a Zampese 1994, p. 40) e forse per influsso anche di modi della tradizione arturiana, come i racconti interni del ciclo di *Guiron le courtois*, «come ha frequentemente ribadito Praloran» (Izzo 2013, p. 131). Anzi, l'«inserzione di segmenti narrativi conclusi (novelle) nell'intreccio principale, chiaramente distinguibili rispetto a quest'ultimo pur senza essere confinati in un'apposita sezione (come nel *Filocolo*), rappresenta la vera, grande novità dell'*Orlando innamorato* nei confronti dei romanzi (cavallereschi e non) anteriori, per la quale non esiste alcun precedente nella letteratura italiana» (Masi 2001, p. 87); e può anche essere letta come una prima risposta alla tendenza quattrocentesca alla «dispersione del materiale novellistico» (Guglielminetti 1984, p. 5).

Di certo non è per nulla boiardesco il disagio nel ritrovarsi ad usare la novella nel poema come una sorta di valvola di sfogo per una varietà non più raggiungibile per via di *entrelacement*, come avverrà a causa del progressivo rafforzamento delle esigenze dell'unità di azione (esemplare in questo senso sarà il *Girone* di Luigi Alamanni, che, probabilmente proprio in quanto bandisce completamente l'*entrelacement*, è intessuto di racconti di secondo grado). Boiardo invece sfrutta e reinventa tutte le risorse dell'intreccio e giostra le più diverse variazioni del racconto incastonato come uno degli aspetti di questa vivacità narrativa.

Ha notato Annalisa Izzo che se da «molti anni la critica si è concentrata sulle così dette novelle» dei poemi di Boiardo e di Ariosto, lo ha fatto principalmente «per evidenziare […] gli effetti di *glissement générique* che il loro uso "mascherato" imprime alla forma del romanzo cavalleresco (e forse, in prospettiva, del romanzo moderno *tout court*)», distogliendo però l'attenzione «da un altro tipo di riflessione, quella volta a sondare il ruolo esercitato da tali "digressioni" sul piano sintagmatico, sul piano cioè dell'intreccio, dell'*entrelacement* vero e proprio.» Nei due *Orlandi* insomma (anche se con intensità e sviluppi differenti), le «novelle» sono «parte integrante di una strategia che sfrutta il discorso del personaggio (soprattutto diretto, ma anche indiretto) in quanto strumento funzionale alla ramificazione della trama, che si opera anche attraverso la moltiplicazione dei piani narrativi.» (Izzo 2012, pp. 49-51)

Effettivamente già la tradizione paratestuale, che arricchisce il poema di Boiardo a partire dal 1545 (cfr. Franceschetti 1989, p. 813) in analogia a quanto fatto per Ariosto da edizioni «che corredavano l'opera con tavole delle "Historie e Novelle contenute in tutta l'Opera"» (Izzo 2013, p. 113), aveva individuato nel romanzo di Boiardo alcune novelle: tre nel primo libro e una sola nel secondo. Gli studi più recenti hanno fissato il *corpus* a sette novelle,[5] «varie per ampiezza e per pertinenza rispetto alla trama principale» (Carapezza 2011, p. 297), aggiungendo alle quattro isolate nel Cinquecento altre due nel primo libro e una nel secondo.

Proprio Izzo ha proposto però di integrare questi sette spezzoni narrativi relativamente autonomi con almeno[6] altri quattordici «segmenti di testo accomunati da alcune caratteristiche: (1) istanza narrativa intradiegetica; (2) discorso diretto; (3) rapporto analettico tra tempo del discorso (il racconto) e tempo della storia (i fatti avvenuti); (4) presenza riconoscibile di un intreccio; (5) lunghezza superiore ad una ottava» (Izzo 2013, pp. 117-118; l'elenco dei brani è alle pp. 126-128). Sembra in effetti importante non dimenticare che le forme del racconto metadiegetico (Genette 1976, pp. 279-281) non sono esclusivo appannaggio di quelle vicende che nella tradizione critica si sono imposte come novelle incastonate nel romanzo; e pertanto registrare non tanto uno scarto netto tra questi episodi e altri momenti dell'opera in cui ai personaggi è affidato il ruolo di narratori, ma un trapasso progressivo di gradi, empiricamente misurabili. In particolare si deve prendere in considerazione il diverso grado di (relativa) autonomia del racconto interno rispetto a quello portante, la maggiore o minore vicinanza testuale tra la narrazione interna e le eventuali conseguenze nell'azione di primo grado. Accanto alle considerazioni di tipo narratologico ben messe in evidenza da Izzo, occorre però dare un certo peso anche alle questioni di ordine "contenutistico" e di "registro" (cfr. Beer 1992), che coinvolgono anche la complessa strategia intertestuale di Boiardo.

Per il presente discorso risulta subito rilevante osservare che se ci limitiamo alle sette novelle "canoniche" abbiamo un netto predominio della narrazione di secondo grado nel primo libro: cinque racconti contro due nel secondo e nessuno nel pur ridotto e inconcluso terzo libro; mentre le aggiunte proposte da Izzo tendono a ripianare questa asimmetria: sono infatti tre nel primo libro, sei nel secondo e ben cinque nell'incompiuto terzo libro. Tra i motivi della rarefazione delle "novelle" nel secondo libro conta sicuramente la maggiore caratterizzazione in chiave epica che il poema assume all'inizio del secondo libro; un innalzamento adatto a cantare quella «cosa assai magiore» annunciata da Boiardo alla fine del primo libro e che porta con sé la ripresa di *topoi*

[5] Numero dato per scontato anche di recente; cfr., oltre a Carapezza 2011, Villoresi 2006, p. 86 e Micocci 2008, p. 143.
[6] Dico almeno, perché a quelli elencati da Izzo si potrebbe forse aggiungere altri casi, come ad esempio II, i, 68-77, dove il re di Garamanta racconta la storia di Ruggero a Agramante; oppure II, v, 16-23, racconto di Falerina a Orlando, che richiamerò brevemente in seguito.

epici come il concilio di guerra, l'apparizione di un nemico con genealogia adeguata (Agramante, che discende da Alessandro Magno) e così via (Donnarumma 1996, p. 77). Anche le aggiunte possono confermare il ragionamento, in quanto agevolmente ascrivibili al *coté* arturiano del romanzo; non a caso le diverse forme di narrazione di secondo grado tacciono all'interno del lungo settore di prevalenza epico-carolingia (dal XIV al XXVII canto del II libro). Ben più marcata è invece la contrapposizione tra le due liste dal punto di vista del narratore: nella prima prevale la voce femminile, nella seconda quella maschile. Insomma, è soltanto negli spezzoni di diegesi tradizionalmente letti come novelle che trionfa il controcanto della narrazione femminile – anche se si tratta di un trionfo molto labile e fessurato, come si è anticipato citando Beer 1992.

Per comprendere la natura della narrazione femminile nell'opera di Boiardo è dunque essenziale tornare sulle sette novelle canoniche, che richiamo qui schematicamente, indicandole con il nome della protagonista della narrazione interna (la N si riferisce a quelle già segnalate nel Cinquecento):

1) Stella I, viii, 27-52

2) Tisbina I, xii, 4-89 N

3) Albarosa I, xiii, 30-45

4) Leodilla I, xxi, 49-69 e xxii, 10-55 (possono anche essere considerate due novelle con la stessa protagonista) N

5) Origille I, xxix, 4-37 N

6) Calidora II, xvii, 50-62

7) Doristella II, xxvi, 20-52 N;

ma è altrettanto importante mettere a confronto questi brani con altri discorsi diretti, tratti dall'elenco proposto da Izzo 2013, che sono ulteriori espressioni di voci femminili. Li riassumo brevemente:

8) II, ii, 9-12: una «dongella», che piange e si lamenta disperata, chiede aiuto contro «un ribaldo, falso traditore» (si scoprirà in seguito che ha nome Aridano) che, sceso da un ponte, ha rapito, spogliato e legato nuda ad un cipresso la sorella; ascoltano le sue parole quattro cavalieri: Orlando, Astolfo, Iroldo e Prasildo (entrati nella diegesi principale dopo esser stati introdotti grazie alla principale delle "novelle", la n. 2);

9) II, vii, 40-47; episodio legato al precedente: ora è Orlando che arriva, con Falerina, al lago di Aridano; la donna racconta l'origine del luogo e del personaggio: è la fata Morgana che ha costituito il luogo della prova (il lago, il ponte e il fiume) e ha dato al «malandrino» Aridano dei poteri magici in grado di sconfiggere il cavaliere che ha superato tutte le prove del corno magico (Falerina non sa che si tratta proprio del cavaliere a cui sta raccontando la vicenda);

10) II, xiii, 8-15: Fiordelisa racconta a Orlando la storia di Brandimarte, che è il figlio di Manodante rapito da bambino e venduto al conte di Rocca Silvana, che lo ha nominato erede; ora la Rocca è assalita da Rupardo, mentre Brandimarte è prigioniero nel lago;

11) III, i, 23-32: una «dama» (una fata) racconta a Mandricardo la storia del Fonte della Fata: sono qui prigionieri Gradasso, Aquilante, Grifone e molti altri, mentre in un castello vicino sono conservate le armi di Ettore, tranne la spada, Durindana, ora in mano a Orlando; racconta poi la storia di Ettore: dopo la caduta di Troia le sue armi sono prese da Enea e poi dalla fata che ha edificato questo luogo;

12) III, ii, 45-48: Aquilante e Grifone incontrano due dame (di nuovo: due fate) con due nani, le quali, per evitare che i fratelli cavalieri vadano a morire in Francia, chiedono loro aiuto contro Orilo e il suo coccodrillo; è la «bruna» delle due che racconta;

13) III, iii, 27-34: Lucina, vittima dell'Orco, racconta la sua vicenda a Mandricardo e Gradasso.

Il semplice riassunto dovrebbe già aver evidenziato alcuni dei motivi che hanno impedito storicamente di considerare novelle questi esempi di narrazione di secondo grado: la brevità della narrazione, il basso grado di autonomia, quando il racconto appare come immediato innesco dell'azione successiva e soprattutto ha in sé poco sviluppo. Tipico, in questo senso, il n. 8: la voce narrante, non nominata, racconta un unico rapido evento, senza localizzazione, senza nomi e caratteristiche dei personaggi e con una forte prossimità temporale (analessi ravvicinata) e spaziale con la vicenda in corso nella storia portante. Ma l'insieme dei tredici brani, saggiato con diversi strumenti, mostra nel complesso un intrecciarsi di gradazioni e non di salti netti da un genere ad un altro. Per cercare di approfondire il variare delle voci femminili boiardesche ho infatti ripercorso ognuno di questi passaggi con attenzione a una decina di parametri, che elenco schematicamente: A) il narratore e il narratario; B) i personaggi; C) la motivazione, soprattutto se esplicitata, del raccontare; D) l'ampiezza del racconto; E) la presenza di indicazioni sul tempo narrativo; F) le forme del collegamento con la diegesi principale; G) l'intertestualità; H) la denominazione esplicita del racconto e dell'atto del narrare; I) la morale della storia (a volte strettamente congiunta, quasi fusa, nel punto C).

A) Il corpus è stato identificato a partire dall'esistenza di un narratore interno, ma un paio di casi, significativamente non individuati come novelle nelle tavole cinquecentesche, complicano la situazione. Nel n. 3 la storia non è narrata oralmente, ma letta da Rinaldo su un libro. Ancora più complesso il n. 6, dove inizialmente pare di essere in un punto qualsiasi della narrazione principale, ma poi, con un colpo di scena narratologico, Boiardo, che sembra divertirsi nell'esplorare tutti i

modi in cui può essere esposta una vicenda,[7] rivela che la storia di Narciso che ha appena riferito ai lettori è in realtà stata raccontata da Calidora, versione particolare di narratrice intradiegetica, a Orlando («E questa istoria (qual io v'ho contata) | Del bel Narciso e di sua morte strana, | Lei tuta la narrò come era stata | Al conte Orlando, prèso ala fontana», II, xvii, 63, 1-4).

Tenuto debito conto di queste anomalie, se si esclude il caso n. 5, il flusso narrativo va sempre dal femminile al maschile (in modo indiretto anche nell'appena citato n. 3, visto che il lettore del libro è un uomo e la protagonista della vicenda è una donna). Ma questa modalità principale è esperita con forte tensione alla variazione: nei primi due casi il narratario è lo stesso (Rinaldo), ma la narratrice è molto diversa: nel n. 1 una vecchia terribile, ben diversa dalle vecchie che raccontano ai bambini in culla secondo lunghissima tradizione, la vedova di Marchino, protagonista efferata della vicenda; nel n. 2 una donna giovane (Fiordelisa), destinata a avventure, agnizioni e un amore importante nel prosieguo del racconto principale. Nel n. 4 è una donna (Leodilla) che si rivolge a due uomini (Orlando e Brandimarte), ma il secondo – in uno dei non pochi casi di racconto inefficace – non riesce a comprendere nulla del racconto, preso dalle proprie preoccupazioni. Nel n. 7 di nuovo una donna (Doristella) si rivolge a due ascoltatori, ma stavolta sono un uomo e una donna (Brandimarte è affiancato ora da Fiordelisa, prima incontrata come narratrice). Anche l'unico caso di narrazione da uomo a uomo tra le novelle tradizionalmente individuate (il n. 5), avviene alla viva presenza della donna oggetto del racconto; ed è seguito da una contro-narrazione femminile, riportata in modo indiretto e assai breve, ma molto più efficace della precedente: subito dopo il narratore (Uldarno) sarà sconfitto dall'ascoltatore del racconto (Orlando). Il n. 2, che è il brano più lungo e riempie praticamente un intero canto, presenta ulteriore complessità: sono inseriti discorsi diretti dei personaggi (terzo livello) dentro la narrazione di secondo grado di Fiordelisa. In particolare si segnala un soliloquio, usato come figura della sincerità (cfr. Maeder 2013, in partic. pp. 78-79); e addirittura un racconto nel racconto, quando il «palmier canuto», che ha la funzione dell'aiutante delle fiabe, narra a Prasildo la storia di Medusa, mentre gli spiega come salvarsi (ottave 33-36).

I successivi casi, da 8 a 13 sono stati scelti proprio per la presenza della voce femminile, minoritaria nel complesso dell'elenco proposto da Izzo 2013 (ma si può notare che diversi altri episodi prevedono narratori "deboli": un vecchio palmero, un vecchio frate, un «bel vechione», un romito…., quindi in linea di massima esclusi dall'azione eroica). In questi sei casi si può notare la ripresa del motivo della donna sola che narra a più uomini (nel n. 8, dove una donzella si rivolge a

[7] Boiardo è impegnato «nel suo laboratorio sperimentale a ideare nuove forme di inserimento e di configurazione delle novelle nel poema, sempre diverse in effetti quanto alle modalità di presentazione del materiale narrato. Ogni novella è introdotta con una motivazione distinta e condotta mettendo in opera dispositivi tecnici differenti.» (Micocci 2008, p. 144).

Rinaldo, Astolfo, Iroldo e Prasildo, ossia i protagonisti del n. 2, diventati ora ascoltatori; oltre ai n. 12 e 13), la sostituzione di Orlando al posto di Rinaldo come ascoltatore privilegiato (9 e 10), e la collocazione della narrazione di secondo grado nei momenti più arturiani, enfatizzata dal ritorno di narrazione da parte di "fate" (11 e 12).

B) La ricerca della variazione è evidente anche nella scelta dei personaggi dei racconti interni, che possono essere solo oggetto di racconto oppure comparire, in modi e con ruoli ben diversi, nella diegesi principale. Naturalmente l'autonomia della novella aumenta nei casi in cui nessun personaggio ricompare nell'opera. Questo avviene senza sbavature forse soltanto nel n. 7; infatti nel n. 6 il nome almeno di Larbino tornerà, in un contesto guerresco dal tono completamente diverso, nel xxiii canto del II libro, lasciando però il dubbio dell'omonimia. Sono consegnati dalla sorte infausta al passato anche i protagonisti del n. 1: Grifone (ci sono due altri personaggi con questo nome, ma di questo Grifone non si parlerà più in seguito), la sua amata Stella, il mostruoso Marchino, signore di Aronda, e la stessa moglie di Marchino (la narratrice); ma un personaggio secondario della vicenda, il re di Orgagna, tornerà più volte, ammesso che quello del racconto (mai nominato) sia Poliferno. Più chiara la situazione dei cavalieri Iroldo e Prasildo, rivali in amore nella n. 2, e poi consegnati, come coppia eroica di amici, alle avventure delle storie principali, mentre la protagonista femminile, Tisbina, sarà nominata un'unica volta dalla voce di Iroldo, senza comparire più sulla scena. In modo opposto, Leodilla, la narratrice del n. 4, tornerà, sia pure brevemente, nel secondo libro (xiii, 46-49), dove si scopre che è la sorella di Brandimarte e Boiardo fa qui riferimento al racconto passato: «istoria non fo mai cotanto bela», ma senza riassumerla perché i lettori la conoscono già: «Voi la sapeti e più non la vuò dire»; gli opposti spasimanti, invece, «Ordauro il biondo e il vecchio Folderico», presentati così dal punto di vista della narratrice intradiegetica, non torneranno più. Altri protagonisti dei racconti interni (che fungono così da introduzione al loro reale carattere) sono invece tra i principali personaggi negativi dell'intera opera, come Trufaldino, re di Baldacco, almeno fino al canto XXVI del I libro, dove viene orribilmente ucciso da Rinaldo, che compie così anche la vendetta di Albarosa, richiesta dal libro letto nel n. 3; e come Origille, che avrà modo di tessere i suoi inganni persino oltre la presente opera, nell'*Orlando furioso*. Dei suoi spasimanti (Uldarno, il narratore intradiegetico; Locrino, Oringo e Ariante), soltanto quest'ultimo avrà un ruolo in seguito, e sarà ancora un racconto di secondo grado (Falerina racconta a Orlando: II, v, 16-23). Nei casi da 8 a 11 i protagonisti della narrazione di secondo grado non hanno autonomia o caratteristiche diverse rispetto alla vicenda principale: sono Aridano (8 e 9), Morgana (9), Brandimarte (10), suo padre Manodante (10), Gradasso (11). Un po' diversi i protagonisti del n. 12 (Orilo) e del n. 13 (Lucina), che non tornano in seguito, ma con ogni probabilità soltanto perché ci si avvicina all'interruzione dell'opera; e infatti

entrambi (e anche l'Orco che tormenta Lucina) godranno di una continuazione-riscrittura da parte di Ariosto.

C) Le motivazioni dichiarate del racconto di secondo grado prevedono sia l'utile (spiegazioni delle situazioni in cui si trovano i personaggi principali, richieste di aiuto) sia la distrazione e il divertimento; mentre si può dire che in modo esplicito l'istanza boccacciana di consolazione degli affanni o di compassione verso gli afflitti non è presente. Anche perché, come si è visto, le donne non sono quasi mai destinatarie della narrazione (soltanto, parzialmente, Fiordelisa nella 7), ma piuttosto produttrici di racconto. Evidentemente nel libro "di amori e di battaglie", già il raccontare è qualcosa di troppo intellettuale per gli uomini (emblematico in questo senso il rifiuto da parte di Agricane di discutere di argomenti religiosi con Orlando nel canto XVIII del primo libro: ottave 42 e 45) e viene quindi preso in carico dalle donne. A questo proposito il testo più interessante e ricco è il n. 7, dove è esplicitato sia un più generale approccio edonistico al narrare: «perché parlando s'ascorta il camino» (ott. 20), sia l'intento specifico di spiegare la propria situazione: «vi dimostrarò per qual manera | fosse conduta dentro a quel palacio» (ott. 21). Il piacere dell'ascoltare storie è richiamato espressamente ancora soltanto in un caso (il n. 2): «Aciò che men te incresca il caminare | per questa selva orribil e diserta» (I, xii, 4, 1-2); negli altri casi prevalgono invece l'eziologia o la richiesta di aiuto: raccontare «qual cagion fece la usanza ordinare» (n. 1), mostrare che Origille è giustamente punita per la sua crudeltà e invitare Orlando a non intervenire (n. 5), chiedere «soccorso» (n. 8). Le motivazioni palesemente pragmatiche (richiesta di aiuto: 8, 10; o spiegazione delle origini del luogo o del personaggio: 9, 11, 13) ovviamente prevalgono in particolare nei brani non riconosciuti tradizionalmente come novelle. E proprio l'assenza di riferimenti al raccontare per piacere, per scacciare la noia e simili, può essere un altro dei motivi del mancato riconoscimento. Un po' a sé sta il caso n. 12, che può persino parere una variazione del motivo del racconto che salva la vita: il racconto pragmatico, che invita i cavalieri, Grifone e Aquilante, all'azione locale, contro Orilo e il coccodrillo, è infatti un sotterfugio per evitare il loro coinvolgimento nella guerra generale, considerata più mortifera dalla narratrice.

D) Franceschetti 1989 suggeriva di considerare novelle solo racconti racchiusi in un gruppo consecutivo di ottave, non immediatamente presi nella trama complessa dell'*entrelacement* (lascia cadere questo criterio De Capitani 2010). Di sicuro anche il numero più ampio di ottave consecutive è un altro degli elementi che hanno giocato a favore dell'identificazione delle sette novelle canoniche (che ne prevedono rispettivamente: 26; 86, praticamente un intero canto; 16; 21 e 46; 34; 13; 33) rispetto agli altri esempi di narrazione di secondo grado, che raramente si avvicinano anche solo alla più breve di esse (3, 7, 8, 10, 4, 8).

E) Un altro argomento che va nella stessa direzione potrebbe essere il cambio di passo «dal ritmo disteso, dagli sconfinati orizzonti percorsi dalle dame e dai cavalieri all'impennata della novella che concentra e intensifica spazi, tempi e intrecci» (Micocci 2008, p. 144). Tuttavia, la collocazione nel tempo del racconto di secondo grado è sempre riferita a un passato non meglio precisato («un tempo fu», come si dice nel caso n. 1); predominano dunque gli imperfetti narrativi («era…», «aveva…») e in questo non si notano differenze sostanziali tra i tredici casi presi in esame. Soltanto indirettamente, dal contesto, il lettore può immaginare un passato molto prossimo (n. 8), oppure meno ravvicinato ma successivo a vicende già note (n. 9), oppure legato alle origini (infanzia, prima giovinezza) di un personaggio o del narratore intradiegetico (5 e 10). Il caso più significativo è ancora una volta il più lungo (n. 2), che proprio per la sua estensione può strutturare indicazioni temporali interne, come i trenta giorni dall'incontro di Prasildo col «palmero» all'arrivo nel «verziero»; e soprattutto può mettere in scena una tempistica con effetti di *suspense* riguardo il momento dell'attivarsi del supposto veleno, dalle cinque ore dell'ottava 56 alle quattro ore dell'ottava 65. Però anche uno dei racconti non considerati tradizionalmente come novella riesce a giocare sui diversi momenti del passato: quello recente dell'imprigionamento di Gradasso ed altri cavalieri e quello assai remoto, ma in successione, di Ettore, Pentesilea ed Enea.

F) Anche senza voler ribaltare l'opinione di Bigazzi, che riteneva le novelle boiardesche «come 'spicciolate', e quindi non passibili di inserimento in una cornice ricca di significato» (Bigazzi 1994, p. 48), fino a voler vedere già nelle varie fila della narrazione boiardesca una sorta di «cornice ipertrofica» per racconti di secondo grado, credo che anche per Boiardo, come sarà per Ariosto, si possa sostenere che le novelle interne sono spesso «raccontate ai personaggi principali», che «non si limitano ad ascoltare e commentare, ma portano implicitamente nell'ascolto i problemi che stanno vivendo e tornano poi nell'azione arricchiti o identificati da ciò che hanno udito – e non importa se non lo mettono in pratica» (Bigazzi 1994, p. 57). Dalla Palma 1984, relativamente al *Furioso*, sosteneva che le «diversioni» possono avere nei confronti della *fabula* nel suo complesso legami di tipo sintagmatico o paradigmatico: nel primo caso la narrazione termina «con una situazione aperta, densa di aspettativa: allora ha luogo l'intervento risolutore dell'eroe cristiano» (pp. 141-142); nel secondo il legame si istituisce «attraverso un rapporto di tipo associativo – di equivalenza e/o di opposizione – con il momento a cui è giunta la sequenza funzionale.» (p. 145) Come mostrato anche al punto C), una qualche forma di funzione esplicativa (cfr. Genette 1976, p. 280) è sempre presente, il che non esclude che nella stessa vicenda sia individuabile anche una funzione tematica e un certo grado di piacere in sé del racconto, anche quando questo non è dichiarato: non si tratta di assoluti, ma di gradazioni. Inoltre, i racconti di secondo grado non si legano soltanto, in diversi modi, con le fila principali della diegesi, ma istituiscono anche un dialogo

tra loro: c'è, ad esempio, una «strana analogia fra la storia di Leodilla e quella di Fiordelisa, che si intrecciano nel poema come rincorrendosi» (Battera 1987, p. 98), oppure un legame di opposizione tra la storia di Leodilla e quella di Tisbina: «le due novelle vogliono evidentemente prospettare le possibili soluzioni, positiva e negativa, al problema sociale della gelosia» (ivi, p. 100). Anche da questo punto di vista, Boiardo si conferma un cultore della variazione narrativa, un ricercatore delle più diverse forme di legame. Può fare ricorso al collegamento più stretto ed immediato, come nel n. 1: il giorno successivo al racconto, Rinaldo deve affrontare il mostro di cui si è appena narrata l'orrenda origine.[8] Anzi, forse proprio l'evidente «carattere eziologico e introduttivo alla prova arturiana che Ranaldo si accinge a sostenere» (Donnarumma 1996, p. 78) portava i curatori delle edizioni cinquecentesche a non segnare questo racconto con la N, così come nei casi 9-13. Ad esempio, il n. 9 è una narrazione che svolge la doppia funzione di illuminare meglio il passato di uno dei fili principali dell'*entrelacement*, mostrando chi è Aridano (nello spezzone precedente nemmeno nominato), come ha avuto il suo potere, ma anche rivelando la presenza di Morgana dietro le prove superate tempo prima da Orlando; e di preparare quello che sta per succedere. Altre volte il collegamento è molto più distante: Trufaldino, il colpevole del n. 3 sarà effettivamente punito, si è detto, da chi ha letto la storia (Rinaldo), ma soltanto tredici canti più avanti. Anche la novella che da molti punti di vista appare come la più ampia e complessa, potenzialmente più autonoma (la n. 2), abbiamo visto come introduce personaggi (Prasildo e Iroldo), che in seguito entreranno nella diegesi principale; ma senza portare con sé molte tracce del loro passato "novellistico".[9]

G) Le novelle che compaiono nell'*Inamoramento de Orlando* «non sono fatte della stessa sostanza della storia cavalleresca di cui Turpino sarebbe autore, l'innamoramento del paladino. Sembrano piuttosto gestite con altri criteri proprio da un narratore extradiegetico che guarda costantemente a Boccaccio, che volgarizza Apuleio e ha continuamente presente la tradizione poetica latina (in particolare, per le novelle, Ovidio).» (Micocci 2008, p. 143) In effetti i riferimenti

[8] Come appena detto, questo non significa negare la possibilità di un'interpretazione ulteriore: «L'orrida vicenda non è fine a se stessa, ma svolge un ruolo preciso connesso all'evoluzione del personaggio Ranaldo nelle mani di Boiardo e anche agli avvenimenti immediatamente seguenti nel romanzo. Essa è il momento iniziale dell'energica azione pedagogica a cui è sottoposto il riottoso paladino» che non si assoggetta alla legge dell'amore. (Masi 2001, p. 89)

[9] «il Boiardo, mentre da un lato accoglie la novella come componente narrativa nella struttura del romanzo cavalleresco, dall'altro allo stesso tempo la rifiuta per quello che essa costituisce e che la caratterizza più propriamente in quanto novella come genere letterario indipendente, e la trasforma facendola divenire uno dei vari segmenti del suo racconto e allineandola, come i momenti lirici, i momenti comici, i momenti tragici, i momenti satirici e via dicendo, al tono più comune e al ritmo più diffuso di tutte le situazioni e di tutti gli episodi che costituiscono il tessuto del poema. Nulla distingue i personaggi delle novelle in quanto tali dai personaggi, tradizionali o nuovi, che si incontrano nel complesso delle vicende dell'*Innamorato*; e possiamo anche aggiungere che, in linea di massima, le loro azioni e il loro comportamento al di fuori della novella nella quale sembrano essere stati originariamente concepiti non contribuiscono in nessun modo a un maggiore approfondimento psicologico della loro personalità e della loro caratterizzazione, che anzi tende ad affievolirsi riducendoli dal ruolo di protagonisti a quello di comparse.» (Franceschetti 1989, p. 827).

intertestuali classici[10] sono molti in queste narrazioni: Valerio Flacco, Apuleio, Ovidio, Seneca e Virgilio nel n. 1; ancora Ovidio nel n. 6; Omero e Valerio Flacco nel n. 13. Ma non mancano naturalmente le fonti romanze, come i *Cantari di Febus-el-forte* per il n. 5 (Donnarumma 1996, pp. 94-100). In diversi casi (in particolare 7 e 8) pare più opportuno richiamare la nozione di interdiscorsività (cfr. Segre 1982): non riferimento a testi precisi, ma a situazioni e frammenti testuali assai diffusi. La caratteristica principale di Boiardo, dal punto di vista intertestuale, sembra comunque la continua contaminazione tra il bacino antico e quello romanzo, che può andare dalla semplice somma (il n. 4 fa i conti soprattutto con Ovidio nella prima parte e con il *Libro dei sette savi*, più il *Decameron*, nella seconda) a forme più complesse: nel n. 2 dentro la situazione boccacciana impostata grazie a *Decameron* X, 5 e X, 8 (oltre a *Filocolo* e *Teseida*), si rielaborano il mito di Ercole, la vicenda di Perseo e Medusa, e il giardino delle Esperidi (cfr. Donnarumma 1996, pp. 80-88).

H) La parola «novella», notava già Franceschetti 1989 (p. 811), è usata spesso da Boiardo, a differenza di Ariosto. Trolli 2003 (p. 203) però registra per "novella" un significato non univoco: può valere "notizia", "diceria", "fatto, storia, vicenda, fatto accaduto", ma anche "duello" oppure "trama, macchinazione", oltre a "il raccontare, racconto, storia raccontata o raffigurata". Negli spezzoni qui analizzati ricorrono alcuni verbi e alcuni sostantivi significativi per l'atto di narrare: «contare» (1, 2, 4: due volte); «dichiarare» (3); «narrare» (3: due volte, 6, 10); «ragionare» (4: due volte, 7, 13), «ricontare» (4); «dire» (13); «novella/novela» (2, 3, 4, 7: due volte); «istoria/storia» (3: due volte, 4; 6); «diceria» (4); «tal parole» (9). Si può notare che se "narrare" e "ragionare" possono valere sia per le novelle tradizionalmente intese sia per altri brani di secondo grado, i sostantivi boccacciani "novella" e "istoria" compaiono soltanto nelle prime.

I) Allo stesso modo, è più forte, nelle prime, la tendenza ad esplicitare morali o dichiarazioni proverbiali: l'animale «più crudo e spaventevole» è la moglie disprezzata e gelosa (1); l'amore è una strana cosa: «Teme ciascuno e crede ad ogni gente!» (3). La narratrice più "sentenziosa", in questo senso, è quella del n. 4 (se è lecito abbozzare un carattere stilistico diverso tra le narratrici individuate, forse le più sentenziose sono appunto Leodilla e la vecchia del n. 2, proprio perché più attaccabili dal punto di vista morale), che si schiera contro la gelosia maschile: la beffa al marito vecchio è considerata non solo giusta, visto che il maggior peccato, nell'ideologia boiardesca, è opporsi alla naturalità invincibile dell'amore, inteso primariamente in senso fisico, ma anche ovvia, scontata (e vale anche esplicitamente nel n. 7: «un geloso» è degno «d'ogni male»); usa espressioni proverbiali: non c'è malizia che vinca quella delle donne (ma subito lo ribalta nella narrazione: ott. 54), l'amore non è mai senza speranza (ott. 18) e dà «inzegno e sottiglieza al cor» (ott. 29), il senno

[10] Per il rapporto di Boiardo coi classici, il punto di riferimento è Zampese 1994.

senza l'oro non val nulla (ott. 19); e propone una morale "edonistica" (ott. 27). Ma ancora una volta l'esempio più ricco è il più ampio, il n. 2, che arriva a forme di dialogismo, con l'apertura a diverse morali interne, oltre alle solite espressioni proverbiali (sempre «la altereza è gionta con beltate», che ritornerà nell'esempio di Narciso, il n. 6): l'Amore può compiere ogni cosa (ott. 45); l'Amore unito a Gelosia è la più forte passione del mondo (ott. 49: versione meno tragica della morale della novella precedente); non si posso amare due persone allo stesso tempo (66). La conclusione tratta dalla narratrice, che generalizza a tutte le donne, è allegramente misogina: «Ciascuna dama è molle e tenerina, | Cossì de il corpo comme dela mente, | E simigliante dela fresca brina, | Che non aspeta il caldo, al sol lucente. | Tutte siàn fatte comme fu Tisbina, | Che non volse bataglia per nïente, | Ma al primo assalto subito se rese, | E per marito il bel Praseldo prese.» (89) La leggerezza della donna era già stata presentata prima, all'interno del racconto, in termini "scientifici" dal punto di vista di un uomo, un medico (ott. 82), e subito dopo confermata dai fatti narrati, ma senza l'aggravante di malignità esternata dal punto di vista maschile. Si può allora notare che l'unico uomo narratore tra le novelle tradizionali (n. 5) è quello che allarga al massimo la morale misogina, contro la presunta universale crudeltà e falsità delle donne («Lei [Origille] che femina è ben (in veritate | Che tute son pegior che non se dice!), | Fece risposta con gran falsitade | per farme più dolente e infelice», I, xxix, 13, 3-6).

In conclusione, secondo Franceschetti si potrebbe fare facilmente un'antologia delle novelle dell'*Innamorato*, senza grandi perdite di significato per le storie, mentre per il *Furioso* «perderebbero molto nel loro significato» se estratte dal tutto. «Allo stesso modo se non ci fossero l'*Innamorato* non perderebbe molto del suo significato e valore», mentre l'assenza di novelle «comporterebbe necessariamente deformare in maniera cospicua il discorso intessuto con tanta ricchezza e varietà di termini dall'Ariosto» (Franceschetti 1989, p. 839). Izzo non è d'accordo: «alcune delle storie intercalate ne *L'Inamoramento de Orlando* hanno apparentemente una funzione digressiva e d'intrattenimento», ma «in realtà lo manipolano radicalmente facendo in modo che la storia *enchassée* agisca direttamente e profondamente sull'evoluzione della trama principale.» Anche al di là del piano narratologico, credo che senza le novelle l'*Inamoramento* perderebbe alcune delle più notevoli escursioni sullo stesso tema, che lo rendono affascinante. Penso ad esempio al forte rapporto contrastivo tra la prima e la seconda "novella", con il passaggio dall'esplorazione inorridita delle forme di amore (desiderio illecito e gelosia), che conducono allo sprofondamento nell'orrore più nero, alla contemplazione ammirata della sfida di cortesia che vince ogni desiderio anche legittimo di possesso (e alla fine trascina la stessa Tisbina, sì esempio di leggerezza femminile ma anche di accettazione di una possibilità di vivere la passione opposto a quello devastante della vedova di Marchino). Ma soprattutto, senza le novelle, il romanzo di

Boiardo perderebbe una buona quota di polifonia, perderebbe la possibilità di sentire risuonare queste così diverse tonalità di voce femminile, che difficilmente possono trovare modo di insinuarsi altrove, e che non sono l'ultimo dei motivi di interesse dell'opera.

Bibliografia

Battera 1987

Francesca Battera, *Per una lettura di 'Orlando Innamorato' I, XX, XXII*, «Studi e problemi di critica testuale», a. XXXIV, 1987, pp. 85-103.

Battera 1995

Francesca Battera, *A proposito di Marchino e Stella: 'Orlando innamorato' I* VIII, «Studi e problemi di critica testuale», n. 50, aprile 1995, pp. 95-134.

Beer 1992

Marina Beer, *Alcune osservazioni sulla novella nell''Orlando innamorato'*, in *Tipografie e romanzi in Val Padana fra Quattro e Cinquecento*, a cura di Riccardo Bruscagli e Amedeo Quondam, Ferrara, Giornate di studio, 11-13 febbraio 1988, Modena, Franco Cosimo Panini, 1992, pp. 143-160.

Bigazzi 1994

Roberto Bigazzi, *Le novelle del 'Furioso'*, in *Riscrittura intertestualità transcodificazione* 1994, pp. 47-57.

Boiardo 2011

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

Bruscagli 2003

Riccardo Bruscagli, *Studi cavallereschi*, Firenze, Società editrice fiorentina.

Carapezza 2011

Sandra Carapezza, *Novelle e novellieri. Forme della narrazione breve nel Cinquecento*, Milano, LED.

Dalla Palma 1984

Giuseppe Dalla Palma, *Il sistema del racconto nel racconto*, in Id., *Le strutture narrative dell''Orlando furioso'*, Firenze, Olschki, 1984, pp. 139-148.

De Capitani 2010

Patrizia De Capitani, *Le rôle de la nouvelle dans la refondation du roman chevaleresque: le cas de l''Inamoramento de Orlando' de Matteo Maria Boiardo*, «Cahiers d'études italiennes», 10, pp. 81-114.

Delcorno Branca 1995

Daniela Delcorno Branca, *«Cognominato prencipe Galeotto». Il sotto-titolo illustrato del Parigino It. 482*, «Studi sul Boccaccio», vol. XXIII, 1995, pp. 79-88.

Donnarumma 1996

Raffaele Donnarumma, *Storia dell''Orlando innamorato'. Poetiche e modelli letterari in Boiardo*, Lucca, Pacini Fazzi.

«D'un parlar ne l'altro» 2013

«D'un parlar ne l'altro». Aspetti dell'enunciazione dal romanzo arturiano alla 'Gerusalemme liberata', Contributi presentati al convegno della Renaissance Society of America, Montreal, 24-26 marzo 2011, a cura di Annalisa Izzo, Pisa, ETS.

Ferroni 2008

Giulio Ferroni, *Ariosto*, Roma, Salerno Editrice.

Franceschetti 1989

Antonio Franceschetti, *La novella nei poemi del Boiardo e dell'Ariosto*, in *La novella italiana*, Atti del Convegno di Caprarola (19-24 settembre 1988), Roma, Salerno Editrice, pp. 805-840.

Genette 1976

Gérard Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, traduzione di Lina Zecchi, Torino, Einaudi.

Guglielminetti 1984

Marziano Guglielminetti, *La cornice e il furto. Studi sulla novella del '500*, Bologna, Zanichelli.

Izzo 2012

Annalisa Izzo, *Appunti su novelle e discorso diretto nel 'Mambriano'*, in *L''Orlando furioso' e la tradizione cavalleresca*, a cura di Annalisa Izzo, «Versants», 59, 2, pp. 49-66.

Izzo 2013

Annalisa Izzo, *Discorso diretto e "entrelacement" nel romanzo cavalleresco: Boiardo e Ariosto*, in *«D'un parlar ne l'altro»* 2013, pp. 113-140.

Maeder 2013

Costantino Maeder, *I soliloqui e il loro uso nell''Inamoramento de Orlando'. Prime ricognizioni*, in *«D'un parlar ne l'altro»* 2013, pp. 71-90.

Masi 2001

Giorgio Masi, *Cronaca (nera) e letteratura: Apuleio, Sigismondo Pandolfo Malatesta e la novella boiardesca di Stella e Marchino*, «Studi italiani», a. XIII, n. 1 (25), gennaio-giugno 2001, pp. 87-102.

Mazzetti 2012

Martina Mazzetti, *Boccaccio disegnatore. Per un'idea di "arte mobile"*, «Letteratura & Arte», a. X, 2012, pp. 9-37.

Micocci 2008

Claudia Micocci, *Novella e parodia nel poema cavalleresco rinascimentale*, «Linguistica e letteratura», a. XXXIII, n. 1-2, pp. 141-196.

Moretti 1970

Walter Moretti, *Una novella boccaccesca dell''Orlando innamorato'*, in *Il Boiardo e la critica contemporanea*, Atti del convegno di studi su Matteo Maria Boiardo, Scandiano-Reggio Emilia, 25-27 aprile 1969, a cura di Giuseppe Anceschi, Firenze, Olschki, 1970, pp. 329-337.

Riscrittura intertestualità transcodificazione 1994

Riscrittura intertestualità transcodificazione. Personaggi e scenari, Seminario di studi, Pisa, febbraio-maggio 1993, Facoltà di Lingue e Letterature straniere, a cura di Emanuella Scarano e Donatella Diamanti, Pisa, Tipografia editrice pisana, 1994.

Sacchi 2006

Guido Sacchi, *Fra Ariosto e Tasso: vicende del poema narrativo. Con un'appendice di studi cinque-secenteschi*, Pisa, Edizioni della Normale.

Salwa 2011

Piotr Salwa, *Appunti sulle novelle dell''Orlando furioso'*, cit., 2011.

Segre 1982

Cesare Segre, *Intertestualità e interdiscorsività nel romanzo e nella poesia* (1982), in Id., *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, pp. 103-118.

Trolli 2003

Domizia Trolli, *Il lessico dell''Inamoramento de Orlando' di Matteo Maria Boiardo. Studio e glossario*, Milano, Edizioni Unicopli.

Villoresi 2006

Marco Villoresi, *Romanzo e novella, commedia e tragedia nell''Inamoramento de Orlando' di Matteo Maria Boiardo*, «Revue des Études Italiennes», t. LII, n. 1-2, pp. 85-90.

Zampese 1994

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