Schede bibliografiche boiardesche

Antonio Franceschetti

Come confermano le rassegne di Caterina Badini, Paolo Luparia ed Emilio Bigi e le recenti informazioni bibliografiche fornite da Neil Harris ("Devant nous", "Supplemento", "La calma"), in questi ultimi anni il panorama della critica boiardesca si è arricchito di una quantità considerevole di contributi in diverse direzioni — anche se siamo ancora in attesa della da lungo auspicata nuova edizione critica del poema, alla quale stanno attendendo Antonia Tissoni Benvenuti e Cristina Montagnani, e anche se resta ancora molto da fare per le opere minori, soprattutto per i volgarizzamenti, dei quali non esiste nessuna stampa moderna completa, mentre l'ottimo lavoro di Edoardo Fumagalli, che ha presentato in parte quello dell'*Asino d'oro*, ne fa avvertire tanto più vivacemente la mancanza. Sono ora in corso i preparativi per celebrare nel 1994 il quinto centenario della morte del poeta, e molto possiamo aspettarci da quanto emergerà nel corso dei convegni che si stanno organizzando in Italia, negli Stati Uniti, in Francia e in Inghilterra. In questa occasione vorremmo soffermarci su quattro recenti lavori che testimoniano diversamente il rinnovato interesse per il poema dello Scandinese: si tratta della bibliografia delle edizioni allestita in due volumi da Neil Harris, delle due traduzioni in lingua inglese, una antologica e l'altra completa, compiute da Mark Staebler e da Charles Ross, e della nuova ampia monografia nella stessa lingua firmata da Jo Ann Cavallo.

Per quanto riguarda la bibliografia, bisogna dire innanzi tutto che poche opere della letteratura italiana ne possono oggi vantare una altrettanto completa e altrettanto accurata. Allo Harris eravamo già debitori, oltre che di molti altri contributi più brevi, della ristampa anastatica dell'unica copia esistente della più antica edizione del poema che ci sia pervenuta, quella veneziana del 1487, ora alla Biblioteca Nazionale Marciana, e di un ampio saggio in cui, "usando il poema boiardesco come 'filo conduttore'", vengono raccolte utili e precise informazioni "sulle città dove se ne stampavano edizioni e sugli editori e tipografi che le producevano" (*L'avventura* 35). Nel primo volume della *Bibliografia* lo Harris presenta una fitta serie di schede illustrative su "tutte le edizioni del testo (escluse le traduzioni), complete o parziali, che contengano sia il testo originale, sia un rifacimento, sia una continuazione o 'giunta' alla storia lasciata interrotta dal Boiardo" (9), dalla prima stampa di cui si ha notizia, del 1482-83 (ma della quale non ci è pervenuto nessun esemplare), a quelle che contengono canti aggiunti da Nicolò degli Agostini, da Raffaele Valcieco da Verona e da Pierfrancesco de' Conti da Camerino (mentre resta esclusa, naturalmente, la più celebre fra le continuazioni

dell'*Innamorato*, il *Furioso*, per la quale si rimanda alla bibliografia di Agnelli e Ravegnani), ai rifacimenti di Francesco Berni e di Lodovico Domenichi, al "raffazzonamento" eseguito dall'editore Michele Bonelli nel 1576, il quale rifonde edizioni e rifacimenti precedenti in una stampa che conobbe una certa fortuna fino al 1676, all'edizione di Antonio Panizzi del 1830-31; molto più brevemente vengono infine elencate le successive edizioni, integrali o antologiche, sia del rifacimento del Berni che del testo originale del Boiardo apparse nel corso dell'Ottocento e del Novecento. Le schede sono particolarmente ricche di informazioni;¹ per le edizioni di cui non ci rimangono esemplari, lo Harris pubblica tutti i documenti che le riguardano e che ne confermano l'esistenza; per le altre, le descrizioni dei volumi sono estremamente dettagliate, e comprendono anche le illustrazioni e l'indicazione della o delle biblioteche in cui il volume stesso si trova, oltre che la trascrizione delle lettere, dei documenti e di altri testi (sonetti, epigrammi, etc.) che, occasionalmente, sono stampati insieme al poema.

Nel secondo volume (uscito più di due anni e mezzo dopo il primo, il che ha consentito all'autore di inserirvi anche delle utili "Aggiunte e correzioni al volume I" [239-50]) lo Harris discute più dettagliatamente la situazione e i problemi pertinenti alle varie edizioni, offrendo un panorama vasto e particolareggiato che costituisce un contributo fondamentale non solo per la conoscenza dell'*Innamorato*, ma anche per la storia del libro e dell'editoria dalla fine del Quattrocento al primo Ottocento. Il lavoro è ulteriormente arricchito da una serie di appendici (riguardanti il titolo originale dell'opera, dove lo Harris dimostra che tanto *Innamoramento di Orlando* quanto *Orlando Innamorato* risalgono alle primissime edizioni, e sono quindi precedenti e indipendenti al successo del *Furioso*; lo stemma in cui si collocano le varie edizioni del poema del Quattrocento e del Cinquecento; il riassunto delle continuazioni dell'Agostini, del Valcieco e del Conti; etc.), dalla presenza di ben 335 riproduzioni² di pagine e di illustrazioni prese dalle edizioni più antiche fino a quelle dell'Ottocento, da una bibliografia critica e da numerosi indici (di "Autori, curatori e titoli", di "Luoghi di stampa, tipografi ed editori", etc.). La vastità della documentazione e la completezza dei riferimenti fanno di questa bibliografia uno strumento di lavoro insostituibile per chiunque si occupi del poema del Boiardo, e non si può che essere profondamente grati all'autore per la pazienza e l'accuratezza con cui ha saputo raccogliere e ordinare tale preziosa mole di dati e di informazioni.

L'antologia dello Staebler è preceduta da una breve prefazione di Paolo Valesio, che riconosce la "characteristic voice" del Boiardo (xiii) nel fatto che "the hand writing these pages belongs to a man who is conscious of his noble status" (xv); una condizione di nobile che si rivela ad esempio nella facilità con cui il poeta si muove attraverso la materia popolare dei cantari "without any complex of superiority or inferiority" (xv), e nella nostalgia per un passato epico che più non esiste, ma che potrebbe comunque riemergere in ogni momento "as a pure possibility of a mode of being" (xvi). Segue quindi un'ampia introduzione disegnata per un pubblico generale, molto utile per il lettore che non ha familiarità

con l'*Innamorato* e con il suo autore; dopo una rapida presentazione delle linee principali del poema e delle sue caratteristiche fondamentali dal punto di vista strutturale, lo Staebler si sofferma sulla tradizione dei canterini e sui poemi cavallereschi precedenti,³ sulla vita del Boiardo e sulla successiva sfortuna dell'*Innamorato* fino al rinascere dell'interesse per l'opera in tempi moderni, rivolgendo a questo proposito particolare attenzione alla sua diffusione presso il pubblico di lingua inglese.⁴

Nella traduzione sono conservate le ottave, giacché, come osserva giustamente lo Staebler, "the function of the octave is determined by its form, and this form must be duplicated, re-created, if the text is to communicate in the same mode in which it was written" (58); e da questo punto di vista si può certo essere d'accordo con il Valesio, che giudica il lavoro "a significant and courageous effort to render this Renaissance masterpiece in such a way as to give the reader a sense of its original poetic rhythm" (xvii). Tuttavia è il caso anche di non dimenticare almeno due fattori importanti: in primo luogo, il pubblico di lingua inglese non è abituato all'ottava come forma metrica particolare della letteratura cavalleresca, e di conseguenza quello che per il lettore del tempo del Boiardo poteva avere uno specifico effetto e che il pubblico riconosceva allora immediatamente come una caratteristica specifica del genere nel quale l'autore intendeva muoversi (un effetto che non manca, anche se è diventato naturalmente assai diverso, per il pubblico italiano di oggi, che la scuola ha abituato a riconoscere e a identificare l'ottava come il metro dei poemi cavallereschi del Rinascimento) può diventare per il lettore anglofono cosa del tutto inconsueta e fuori del normale; in secondo luogo, che la costrizione del verso e della rima forza a volte il traduttore ad allontanarsi dall'originale (molto più di quanto egli stesso non riconosca nel primo paragrafo di p. 61).⁵ La cosa non è poi tanto grave quando, ad esempio, i "ventiduo millia e trenta" signori e baroni invitati da Carlo Magno a Parigi nel primo canto del poema vengono decurtati a "twenty thousand thirty" (75: 1.1.12) (anche se forse, per amore dell'approssimazione, si potevano lasciar perdere quei trenta e salvare piuttosto i duemila!); meno opportuna ci sembra invece la sostituzione di immagini e di espressioni del Boiardo con altre immagini ed altre espressioni, che non sono, si badi bene, necessariamente inefficaci o poco convincenti, ma solo, in ultima analisi, diverse. Così ad esempio, quando Orlando si cruccia per essere estratto a sorte dopo trenta altri cavalieri, ognuno dei quali prima di lui affronterà in duello Argalia per conquistarne, se vincitore, la sorella, nell'originale il narratore osserva: "non vi vo' dir se lui se ne tormenta", mettendo in evidenza l'intima pena segreta del personaggio; la Staebler traduce invece: "I won't describe the shock that lined his face" (107: 1.1.58), con una manifestazione esterna che altera il volto dell'eroe e mal si addice a chi, in precedenza, aveva fatto di tutto per celare il nuovo sentimento provato per Angelica (cfr. 1.1.29 e 32).⁶

Il testo, con l'originale a fronte, comprende 485 ottave, poco più di un decimo dell'*Innamorato*; 271 del primo libro, il cui primo canto è l'unico del poema ad

essere offerto integralmente, 182 del secondo e 32 del terzo. La scelta (i criteri sono esposti a pp. 62-63), come ogni altra, riflette i gusti personali del traduttore — a parte il celebre duello di Orlando e Agricane, con la conversione e il battesimo di quest'ultimo, momento pressoché costante in tutte le antologizzazioni dell'opera — e in quanto tale può certo essere discutibile e non condivisa; ma è doveroso riconoscere che nel suo lavoro lo Staebler ha cercato per lo meno di dare al pubblico anglofono che non è in grado di leggere l'italiano le linee generali e il senso complessivo del poema del Boiardo, riunendo i vari brani in episodi collegati fra loro da concisi riassunti che permettono di seguire la trama globale e le vicende fondamentali. Succinte note, a volte riprese dall'edizione dello Scaglione, assistono il lettore a muoversi più facilmente nella selva di personaggi e di situazioni che popolano il mondo creato dalla fantasia del Boiardo. Il volume è completato infine da una bibliografia, dove naturalmente larga parte è data ai titoli di lavori in inglese, e da due appendici, la prima con le traduzioni dei riassunti che si leggono canto per canto sempre nell'edizione dello Scaglione, la seconda con l'inizio dell'interessante versione dei primi tre canti del poema di Robert Tofte, pubblicata a Londra nel 1598 (più che di una traduzione, si tratta di un adattamento in cui l'originale viene ampiamente rimaneggiato). In conclusione si tratta di un lavoro certo utile per chi non può accedere altrimenti al testo del Boiardo, e lo Staebler merita tutto il credito che deriva a chi non teme di apparire nel ruolo così modesto (ma così utile, e così importante) di semplice diffusore dei capolavori della civiltà occidentale a chi non ha la possibilità di conoscerli nella loro lingua originale.

Assai più impegnativo, anche nella veste editoriale, si presenta il lavoro del Ross, che si è assunto il faticoso lavoro di tradurre per la prima volta in inglese tutto il poema. Può far sorridere il fatto che la prima frase della premessa di Allen Mandelbaum al volume paia quasi scritta con l'intenzione di negare qualsiasi validità al lavoro dello Staebler: "Even in an age of cunning anthologies, Boiardo can't be known in brief" (ix). In realtà, più che ripetere una convinzione variamente espressa in molte occasioni dai critici dell'*Innamorato*, il Mandelbaum prende lo spunto da queste parole per elogiare l'erculeo fatica cui il traduttore si è sottoposto nell'intraprendere e portare a termine un simile lavoro, sia per la lunghezza del poema, sia per la complessità, brillantemente risolta dal Ross, di rendere in un'altra lingua i differenti registri linguistici dell'originale (su questa e su altre difficoltà inerenti alla traduzione del testo ritorna poi più diffusamente lo stesso Ross alla fine della sua introduzione [27-29]).

In quest'ultima lo studioso ricostruisce accuratamente il profilo biografico del poeta, puntando soprattutto sull'ambiente storico e culturale nel quale il Boiardo operò (e così, contrariamente a quanto avviene di solito, il Ross dà più rilievo fra le opere minori ai volgarizzamenti che a qualsiasi altra), sulla situazione politica e sociale di Ferrara, sulla personalità e sul ruolo degli Estensi, e del duca Ercole I in particolare, nello sviluppo artistico e letterario della città e della corte, e sottolineando giustamente che "the *Innamorato* is a work of the imagination, a glorious

vision, not a mirror of Ferrara's ruling classes" (16). Nella presentazione del poema, dopo aver tracciato la storia della fortuna del Boiardo nel passato soprattutto nella letteratura inglese, il Ross ne esamina in primo luogo la struttura basata sull'uso dell'*entrelacement*, che costituisce il modo narrativo caratteristico del romanzo arturiano e del poema cavalleresco rinascimentale, del Boiardo e dell'Ariosto in primo luogo. Meno convincono le pagine in cui, seguendo una tendenza diffusa nella critica nordamericana sulla quale dovremo ritornare fra breve a proposito del volume della Cavallo, lo studioso si sofferma a indicare reconditi significati allusivi e simbolici dietro alle situazioni così semplici, così lineari e spontanee dell'*Innamorato*;⁷ perché si può certo condividere con lui il principio secondo il quale "Boiardo projects the perennial anxieties of human beings into a fictional world of lyrical images" (3), ma diventa assai difficile accettare, per chi ricordi le ottave del testo, che, ad esempio, la foresta di Ardena costituisca "a psychological landscape of desire" (20). Si può se non altro osservare che l'introduzione, la quale dovrebbe essere destinata ad un pubblico generale, sembra qui orientarsi invece verso un pubblico di specialisti, con una dettagliata discussione di alcuni aspetti del poema, mentre verisimilmente a quel pubblico sarebbe stato più opportuno offrire piuttosto le caratteristiche e le dimensioni più globali e convincenti dell'opera. Nuoce poi particolarmente a queste pagine il fatto che tali significati allusivi siano sempre ricercati sullo sfondo di opere remote dal tempo e dall'ambiente in cui si muoveva il Boiardo, quali il *Tristan* in prosa, *La Morte Darthur* di Malory, l'*Huon de Bordeaux*, l'*Entrée d'Espagne*⁸ o addirittura l'*Historia Karoli Magni et Rotholandi*; il Boiardo stesso viene discusso in rapporto a Chrétien de Troyes, a Lodovico Dolce, a Bernardo e Torquato Tasso, mentre assai poco si dice dei tanti poemi carolingi, a volte affini fin nel titolo a quello con cui venne stampato l'*Innamorato*, in circolazione al suo tempo,⁹ a episodi dei quali sono presenti nel poema riferimenti specifici di nomi e di situazioni (riferimenti che più avanti il Ross stesso ricorda occasionalmente nelle note al testo).

Ma a parte tale aspetto, questa introduzione è per altro stimolante, suggestiva e intelligente, ricca di spunti felici e di pagine persuasive che illuminano puntualmente il poema del Boiardo. Segnaliamo fra queste in particolare il paragrafo dedicato a "Boiardo's Language" (24-25), dove il Ross, invece di soffermarsi sulle presenze dialettali nel testo del poema, croce di tanta critica boiardesca del passato, cerca più intelligentemente di caratterizzare l'"inexhaustible narrative rhythm" dell'*Innamorato*, la posizione del poeta come "spectator of what is happening" e la sua "normal posture . . . of a storyteller seeking words and phrases grand enough to describe the titanic struggles that are his subject"; e quello intitolato "A Poetics of Oppositional Modes" (25-27), nel quale il Ross si sofferma sull'eredità del *Decameron* nel poema, mette in rilievo affinità fantastiche fra alcuni personaggi e i re del Vecchio Testamento, e sottolinea come "Boiardo's *Orlando Innamorato* deranges the values of good and evil, elevates them to fantasy, and then reimposes an ethos of valor, creating a poem for the politically

conservative but culturally innovative Renaissance court of Ferrara”.

La traduzione è accompagnata dal testo italiano a fronte, secondo l'edizione fornitane dallo Scaglione (che è appunto quella utilizzata dal Ross); il traduttore ha scelto di seguire in tetrametri inglesi ottava per ottava l'originale rinunciando alla rima. Dal testo italiano egli si allontana, occasionalmente, per correggere qualche errore nella punteggiatura: così ad esempio in 2.4.4-9 il discorso diretto della dama che dà ad Orlando il libro da cui apprenderà come superare gli incantesimi del giardino di Falerina continua senza interrompersi alla fine dell'ottava 5 e senza riprendere al terzo verso della 7 — una svista che appariva nell'edizione dello Zottoli e da lì è passata in tutte le successive.¹⁰ In linea di massima la traduzione segue fedelmente lo spirito, se non la lettera, dell'originale; alcune poche volte se ne allontana, e francamente non se ne vede il motivo.¹¹

Chi scrive non è la persona più qualificata per una valutazione estetica della traduzione stessa — per quanto il giudizio positivo datone nella sua premessa dal Mandelbaum sia una garanzia più che sufficiente per chiunque. Certo, a chi conosce e a chi ama le fiabesche e fantasiose espressioni del Boiardo può spiacere non ritrovare nella versione inglese la sonorità magnifica e infantile, da cartone animato, di versi come “il dragone che gli omini divora” (2.4.6), dove gli accenti ritmici dell'endecasillabo cadono tutti sulla vocale “o” a sottolinearne il tono stupefacente e meraviglioso (mentre l'inglese “it shows the dragon that devours / men”, se da un lato rende onestamente il significato dell'originale, dall'altro ne perde irreparabilmente il tono spezzandolo con l'*enjambement*); può spiacere non ritrovare la sfumatura realistica e familiare di certe affermazioni proverbiali, come ad esempio, nella novella di Doristella, quella del verso: “Trista la musa che scusa non trova!” (2.26.38) (che l'inglese rende in maniera molto più forte con “Death to the wench who can't dissemble!”); può spiacere che, pur con la scomparsa della rima, non ci sia nessun tentativo di rendere in qualche modo certi *tours-de-force* del Boiardo, come quando incontriamo sei ottave consecutive (2.23.5-9) tutte giocate sulle stesse rime senza che nessuna parola venga mai ripetuta (mentre all'ottava 5 l'inglese ripete per ben tre volte la parola “king” in fine di verso). Ma se per lo studioso italiano può sembrare strano sentire le idee, le immagini, le descrizioni, le fantasie, in una parola tutta la narrativa del Boiardo trasportata in un inglese moderno, se ne possono tuttavia riacquistare più da vicino in tal modo le inflessioni comiche, i crescendo grandiosi, i decrescendo patetici e delicati. Si può sentire l'autore più immediatamente vicino a noi di quanto normalmente non si pensi, e rigustarne i livelli più meditativi e profondi come quelli più mobili e leggeri. Giustamente il Ross sottolinea alla fine della sua introduzione che “any translation, especially of poetry, obscures much of what it tries to reproduce, but it may occasionally illuminate the original” (29). Perché se è vero che una traduzione è sempre anche una “lettura”, un'intuizione in cui si finisce col rendere dell'originale quello che si avverte e si coglie prima di tutto in un determinato testo e in uno specifico autore, bisogna riconoscere che il Ross in questa sua fatica ha saputo abbandonarsi al fascino narrativo del Boiardo e a ri-

crearlo nell'altra lingua. Da questo punto di vista dobbiamo essergli grati non solo per aver reso accessibile al pubblico non familiare con l'italiano uno dei testi più importanti della tradizione letteraria del Quattrocento, la cui conoscenza è indispensabile per comprendere quel *Furioso* su cui tanto si è lavorato e si continua a lavorare nel mondo angloamericano, ma anche per averci permesso di riavvicinarci, in qualche modo, al Boiardo più vero.

Il volume della Cavallo si impone all'attenzione innanzi tutto perché è la prima ampia monografia dedicata esclusivamente al poema del Boiardo in lingua inglese, dopo il più breve studio di Andrea Di Tommaso (al quale siamo ora debitori anche della traduzione integrale degli *Amorum Libri*). Partendo dal presupposto che "allegory is a much more integral part of the *Innamorato* than has generally been acknowledged" (6), la Cavallo si propone di dimostrare l'unità del poema "by paying close attention to two recurring themes that establish a pattern and a progression in the course of the poem: love and education" (7). Per quanto riguarda il primo di questi temi, la studiosa riconosce nel poema un contrasto fra *amore insano* e *amore umano* secondo "the double Venus tradition" (8); per quanto riguarda l'altro, vale a dire "the possibilities of a moral education through literature", il poema presenterebbe "a number of episodes which illustrate the perils of reading texts on a superficial level without searching for their underlying allegories" (9). La Cavallo cerca dunque "to show that the various episodes of the *Innamorato* form a coherent moral vision of love as well as a program for a humanist use of literature", esplorando "the poem's reworking of several classical and medieval intertexts" (10), quali l'*Odissea*, l'*Eneide*, le *Metamorfosi*, l'*Asino d'oro*, il *De consolatione philosophiae*, le *Queste del Saint Graal*, il *Roman de la Rose*, la *Tavola ritonda*, e le opere di Dante, Petrarca e Boccaccio — una lista che può sembrare alquanto lunga, ma in realtà per molti di questi testi non si tratta di rapporti con tutta l'opera, bensì soltanto di richiami che riguardano qualche frammento o qualche situazione; come del resto anche l'analisi successiva non prende in esame tutto il poema del Boiardo (e momenti come la guerra di Agramante, ad esempio, o personaggi come Rodamonte sono praticamente ignorati), ma solo un'ampia scelta degli stessi.

Sulla presenza dell'allegoria nell'*Innamorato* chi scrive ha avuto occasione di esprimersi altrove,¹² e non è il caso di ripetere in questa sede quanto già detto. Solo si potrebbero ricordare alcuni dati di fatto centrali al problema stesso, sui quali è il caso di riflettere prima di affrontare analoghe ricerche nei poemi cavallereschi del Quattro-Cinquecento. Scrivendo a Scipione Gonzaga il 15 giugno 1576 (vale a dire, un anno dopo aver completato quello che allora era ancora solo il poema di Goffredo, e proprio accompagnando quell'*Allegoria* che egli si era preoccupato di stendere per parare eventuali censure, e che i critici hanno unanimemente giudicato affatto estranea all'opera), Torquato Tasso cominciava la sua lettera con queste parole: "Io, per confessare a Vostra Signoria ingenuamente il vero, quando cominciai il mio poema non ebbi pensiero alcuno d'allegoria, parendomi soverchia e vana fatica; e perché ciascuno de gli interpreti suole dar

l'allegoria a suo capriccio; né mancò mai a i buoni poeti chi desse a i lor poemi varie allegorie; e perché Aristotele non fa più menzione de l'allegoria ne la poetica e ne l'altre sue opere, che s'ella non fosse *in rerum natura*". Solo in un secondo tempo, egli prosegue, e giunto ormai "oltre al mezzo del . . . poema", egli avrebbe cominciato a pensarvi, "come a cosa" che gli avrebbe potuto "assai agevolvar ogni difficoltà" (1.186). E il Tasso, non si trascuri, scriveva il suo capolavoro dopo l'esperienza di un altro poema cavalleresco, il *Rinaldo*, e in un momento in cui pullulavano intorno a lui le interpretazioni allegoriche del *Furioso*, illustrate nelle sue molte edizioni in circolazione in quegli anni, e di innumerevoli altri testi della letteratura classica e volgare.

Un secolo prima di lui invece, a quanto pensano coloro che si sono preoccupati di rintracciare l'allegoria nell'*Innamorato*, Matteo Maria Boiardo sarebbe partito dall'idea di rivoluzionare tutta la tradizione del romanzo e del poema cavalleresco dei suoi tempi e di scriverne uno affatto staccato da quella tradizione; e non solo avrebbe apportato una novità così sostanziale nel genere, ma avrebbe agito in modo di nasconderla (operazione che gli sarebbe riuscita molto bene, se per cinque secoli nessuno ha mai scoperto la presenza di quei valori allegorici; e gli sforzi del Berni e del Domenichi, condizionati in quella direzione da quanto stava succedendo ai loro tempi nei confronti del poema dell'Ariosto, non hanno approdato a molto, dal momento che, come sottolinea anche la Cavallo, il primo "does not always keep to the spirit of the original" [3], e le "brief allegorical explanations of each canto" allestite dal secondo "are generally either obvious and mechanical or forced and unconvincing" [4]), affermando ripetutamente che scriveva per divertire, non per insegnare, e certo comunque che i suoi lettori più acuti avrebbero capito subito non solo che l'allegoria c'era, ma anche che le affermazioni in contrario non dovevano essere prese in considerazione. Perché poi avrebbe dovuto nasconderla e scrivere quelle affermazioni, mentre allo stesso tempo non esitava a renderla del tutto trasparente e a sottolinearla in alcuni casi particolari (come nell'episodio del regno subacqueo di Morgana, esplicitamente riconosciuta come la Fortuna), è una questione che almeno per ora nessuno ha cercato di risolvere.

Il problema fondamentale riguarda in ultima analisi le numerosissime asserzioni del narratore che esibisce al suo pubblico l'intento di dilettere e mai quello di giovare. Questo problema non sfugge certo all'attenzione della Cavallo, che vi dedica il primo capitolo del suo volume e pensa di poterlo risolvere facendo ricorso all'ironia: dato però che non è facile dimostrarne la presenza in quelle asserzioni, la studiosa supera tale difficoltà affermando di volersi occupare "principally with the irony of the narrator's statements regarding love", e dimostrata questa "the analysis will at the same time put into doubt his affirmation of the poem's purely pleasure-giving intent", in quanto "the narrator's two claims are inextricably related" (13). Ma bisogna subito precisare che neanche l'ironia del narratore del poema nei confronti dell'esaltazione di amore è in realtà così facile da dimostrare: per farlo la Cavallo da un lato è costretta a presupporre che

quel narratore coincida necessariamente con il protagonista degli *Amorum Libri*; ad accettare, contro l'opinione della maggioranza dei critici, che l'esperienza cantata nel canzoniere sia strettamente autobiografica; a considerare il mondo fantastico accentrato sull'elemento amore nel poema come il riflesso della realtà che circonda il narratore, piuttosto che una sua creazione (quanto lo è quel pubblico di "segnori e cavalieri innamorati, / cortese damiselle e graziose" [1.19.1], ben diversi dai personaggi della corte estense quali conosciamo dalla storia). Dall'altro lato, se le risulta assai facile mettere insieme dagli *Amorum Libri* un elenco di versi e di circostanze che confermano un atteggiamento negativo da parte dell'innamorato e l'infelicità che gli deriva dal suo sentimento per la Capra-ra, deve di necessità trascurare e non commentare tutte le altre affermazioni dalle quali risulta esattamente il contrario, per le quali egli dichiara, ad esempio, che senza la signoria di amore sarebbe rimasto "inculto rozo misero e stordito" (27.48) (e ancora altrove: "fatto è beato e nobile il tuo stile / nel cantar di colei" [43.58-59]; la donna "è il monstro ch'io canto sì giolivo, / dal qual lo inzegno e la alta voce piglio" [49.9-10]; "Non sei tu per Amor quel che tu sei, / se in te vien Legiadria, / se Onor e Cortesia?" [151.33-35; e via dicendo). Una dicotomia sottolineata dal protagonista fin dal primo sonetto della raccolta, quando allude alla "voce or leta or sbigotita" (7) con cui ha composto i suoi versi, dove vengono contrapposti due momenti e due condizioni che gli sono derivati dallo stesso sentimento, non due forme diverse di "amore insano" e di "amore umano" (8) che la Cavallo in quei versi cerca di rintracciare; mentre sempre nello stesso sonetto, modellato sul primo del canzoniere petrarchesco come denuncia del "giovanile errore", non può non risaltare il totale capovolgimento del discorso del cantore di Laura nella terzina finale: "Ma certo chi nel fior de' soi primi anni / senza caldo de amore il tempo passa, / se in vista è vivo, vivo è senza core". Dove è chiaro che, imitazione letteraria a parte, il poeta sottolinea apertamente la centralità fondamentale dell'esperienza amorosa nella vita di ogni individuo, tanto da farla coincidere con l'essenza di quella vita stessa.

Anche nel poema del resto è facile rintracciare varie situazioni e vari commenti del narratore che indicano la componente ineliminabile di infelicità derivante dal sentimento amoroso in chi lo prova, indipendentemente dal fatto che quel sentimento sia o non sia ricambiato. Se soffrono senza dubbio Orlando per Angelica e Angelica stessa per Rinaldo, altrettanto leggiamo per Brandimarte a proposito della sua esperienza con Fiordelisa quando l'acqua magica che Dragontina gli fa bere cancella in lui qualsiasi ricordo di quel sentimento: "Dolce bevanda e felice liquore, / che puote alcun della sua mente trare! / Or sciolto è Brandimarte dello amore / che in tanta doglia lo facea penare" (1.19.6).¹³ Se questo è vero per lui, ancor più lo è certamente per i molti innamorati che non ricavano nessuna gioia dal loro sentimento; ma dalla lettura del poema ogni lettore deriva facilmente l'idea che "ogni cavallier che è senza amore, / se in vista è vivo, vivo è senza core" (1.18.46), come afferma Agricane nel corso del colloquio notturno con Orlando, ripetendo l'ultimo verso del primo sonetto degli *Amorum*

Libri.

Non è dunque impresa tanto semplice rintracciare dell'ironia nelle affermazioni che riguardano gli effetti positivi di amore nei personaggi del poema; e tanto meno lo sarà a proposito di quelle che sottolineano l'intento del narratore di dilettere il suo pubblico. Quando pensiamo al celebre inizio dell'ultimo canto del secondo libro ("Il sol girando in su quel celo adorno / passa volando e nostra vita lassa, / la qual non sembra pur durar un giorno / a cui senza diletto la trapassa; / ond'io pur chieggio a voi che sete intorno, / che ciascun ponga ogni sua noia in cassa / et ogni affanno et ogni pensier grave / dentro ve chiuda, e poi perda la chiave. // Et io, quivi a voi tuttavia cantando, / perso ho ogni noia et ogni mal pensiero", (2.31.1-2), non possiamo non riconoscervi lo stesso spirito che ha dettato l'altrettanto celebre sonetto 44 degli *Amorum Libri* ("Ocio amoroso e cura giovanile"). Qui ci troviamo di fronte a dichiarazioni esplicite, non a rapporti più o meno possibili con una serie di intertesti; dichiarazioni nelle quali non è in nessun modo rintracciabile una qualsiasi sfumatura ironica.

In realtà, il discorso della Cavallo risulterebbe subito più convincente se la così difficilmente riconoscibile allegoria inserita nel poema allo scopo di insegnare fosse considerata non come il fine ultimo cui mira l'autore, ma soltanto come una delle componenti che egli usa per giungere al suo scopo fondamentale di intrattenere i lettori; e se invece di forzare apertamente il testo in varie circostanze per rintracciarla in ogni modo, ne fosse riconosciuta la presenza solo saltuaria e occasionale quando davvero è possibile vederla o, per lo meno, quando ci sono delle valide ragioni per sospettare che essa ci sia. Da questo punto di vista la studiosa ha compiuto un lavoro senza dubbio molto penetrante in diversi momenti, sottolineando legami di episodi fra loro e del poema in generale con testi della tradizione letteraria che la critica boiardesca precedente non aveva sufficientemente messo in luce o aveva trascurato affatto. Assai stimolante è ad esempio l'accostamento fra la celebrazione di amore nell'introduzione del quarto canto del secondo libro con un brano di Boezio (16-18); o quello fra l'apparizione di Angelica al banchetto di Carlomagno nel primo canto del poema con la *Queste del Saint Graal* (28-29); o la fine analisi del rapporto fra ira e lussuria nella novella di Rocca Crudele (55-59); o quella delle manifestazioni di "cortesía" nella novella di Prasildo, Iroldo e Tisbina, in relazione alle sue fonti immediate (due novelle del *Decameron* e un episodio del *Filocolo*), dove fra l'altro la Cavallo mette bene in risalto alcuni contrasti interni con la diversa vicenda di Stella e Marchino, per cui in quest'ultima è presentata "the downward spiral of increasingly hideous acts of revenge", mentre nell'altra si crea una "chain of benevolent actions" (68); o quella della diversità dei comportamenti di Orlando e Rinaldo sotto Albraca (79-84); stimolanti sono i richiami e gli accostamenti con il *Roman de la Rose* a proposito della novella di Narciso (116-17); o l'esame comparativo-contrastivo fra le due novelle di Leodilla e di Doristella, per le quali la Cavallo richiama in maniera precisa anche la situazione della novella di Ricciardo da Chinzica nel *Decameron*; o alcune

intuizioni felici a proposito dei casi di Brandimarte e Fiordelisa, per i quali vengono ricordati Florio e Biancifiore del *Filocolo* (143-44); o lo studio dei caratteri di Rugiero e Bradamante (150-55); e via dicendo. In generale si può dire di questo volume che molto spesso le osservazioni e le messe a punto di momenti, di situazioni, di atteggiamenti e di rapporti interni che riguardano il narratore o i vari episodi e personaggi del poema fra loro o con testi che ne sono (o potrebbero essere) all'origine risultano puntuali e illuminanti. Molto meno convincenti sono invece spesso le implicazioni e le conclusioni che la studiosa vorrebbe ricavare dalle sue premesse; implicazioni e conclusioni delle quali la Cavallo stessa del resto non sembra sempre molto sicura e molto convinta, e preferisce presentarle in forma ipotetica e dubitativa come delle possibilità, attenuandone la portata con espressioni quali "it is reasonable to think [. . .]" (83), "this leads us to suspect [. . .]" (85), "the *salute* [. . .] could be interpreted [. . .]" (106); o rivolgendosi direttamente al lettore con domande come questa: "Could this be a safety valve that we need to apply to our reading of the poem as a whole?" (72).

Un punto particolarmente importante su cui è il caso di soffermarsi (date le conseguenze che può avere sia per una lettura globale del poema, sia per i suoi rapporti con il *Furioso*) riguarda la liberazione di Orlando dalla Fonte del Riso, dalla quale il personaggio emergerebbe, secondo la Cavallo, libero anche dall'amore per Angelica. Senza dubbio, è vero che della donna non si parla più negli ultimi canti del poema, né da sola, né, quel che più conta, in rapporto a Orlando, il quale compare ancora poche volte senza mai nominarla. Ma quello che lascia più incerti circa le vere intenzioni e le vere idee del Boiardo in proposito è che tale cambiamento sarebbe per lo meno assai strano senza che il narratore lo mettesse in evidenza in maniera molto più cospicua. Orlando si innamora clamorosamente di Angelica all'inizio del poema; la sua trasformazione in eroe innamorato è sottolineata ripetutamente dal narratore, che annuncia come materia del suo canto le imprese compiute dall'eroe sotto l'influsso di quel sentimento all'inizio del primo libro, e lo ripete non solo dando l'avvio al secondo ("odireti [. . .] / [. . .] le contese / che fece Orlando alor che amore il prese", 2.1.3), ma anche al terzo ("vi contarò [. . .] / [. . .] le prodezze fatte per amore / dal conte Orlando", 3.1.3), dove, si osservi, Orlando non fa assolutamente nulla e non compare affatto prima dell'episodio in cui viene ripresa la sua prigionia appunto nella Fonte del Riso. Perché dunque dovrebbe il Boiardo presentarcelo disinnamorato di Angelica senza dirne nulla in maniera esplicita? Osserva la Cavallo che Orlando, una volta liberato dalla Fonte, va a Parigi invece di preoccuparsi della donna; ma in realtà una cosa non esclude l'altra: alla fine del secondo libro l'ha lasciata con Carlomagno e con Namo, ed è del tutto logico che vada a cercarla dove pensa che si debba trovare, assicurando allo stesso tempo la difesa della Cristianità, dato che proprio quello è il modo in cui può sperare, secondo la promessa fattagli in precedenza dall'imperatore (2.23.16), che lei non verrà mai consegnata nelle mani di Ranaldo. E quando, giunto in vista di Parigi assediata e assalita

dall'esercito di Agramante, lamenta la caducità della vita umana e compiangere Carlomagno sconfitto e forse ucciso, senza ricordare in nessun modo Angelica (3.7.59 e 8.16-17), il fatto non è certo determinante; a tali apparenti dimenticanze da parte dei personaggi del poema (che sconvolgevano non poco i critici di un tempo) il lettore è certo più che abituato da molto.

D'altro canto nulla conferma che il Boiardo preannunci un recupero del "senno" da parte dell'eroe quando afferma che Orlando distruggerà Biserta (2.1.19), come pensa la Cavallo (128); è del tutto possibile che egli compia anche quell'impresa sotto il segno dell'amore per Angelica, analogamente alla distruzione del giardino di Falerina e alla liberazione dei prigionieri di Morgana, e che anche questa sia una delle "contese" fatte per quella passione che il narratore gli attribuisce poche ottave prima. In conclusione aveva probabilmente ragione l'Ariosto (e dopo di lui la stessa opinione hanno avuto tutti i lettori dell'*Innamorato*)¹⁴ a non vedere nessun cambiamento nel protagonista fino al punto in cui il Boiardo ha lasciato interrotto il poema, e a ripresentarcelo, all'inizio del *Furioso*, proprio la notte successiva alla battaglia intorno alla città (e si sottolinei che egli esplicitamente afferma di Orlando: "era per ritrovarla ito a Parigi", 8.68) quando sogna di Angelica e, tormentato dall'idea di quello che può esserle successo (ora che verisimilmente sa che non è più con Carlomagno e con Namo), si allontana per andarne in cerca (8.71 sgg.). Se i contemporanei avessero visto in maniera così trasparente che l'eroe non era più innamorato, certo l'Ariosto non avrebbe mancato di giustificare e spiegare in qualche modo come mai la passione l'aveva nuovamente assalito — dato che, come regola generale, egli riprende il poema del predecessore trasformandone sì lo spirito, ma non le situazioni e i nuclei centrali, o per lo meno non lo fa senza fornire qualche chiarimento.

In conclusione, le quattro opere su cui ci siamo soffermati ci sembrano davvero segnare diversamente una tappa assai significativa nel percorso degli studi boiardeschi e della fortuna dell'*Innamorato*. La *Bibliografia* di Harris, se da un lato costituisce un modello esemplare e può servire di base per altri lavori di questo tipo, dall'altro permette allo studioso dello Scandianese di avere disponibili per la consultazione una serie di informazioni altrimenti non facilmente reperibili, e questo non può mancare di rivelarsi molto utile a chi intenda vedere più da vicino la storia del poema e della sua ricezione, come anche i suoi rapporti, non ancora sufficientemente messi a fuoco e chiariti, con la continuazione dell'Ariosto. Le traduzioni dello Staebler e del Ross, di quest'ultimo in particolare, consentono una conoscenza più immediata di un capolavoro del Rinascimento italiano da parte del pubblico anglofono, un pubblico che per secoli è stato sempre attratto dalla letteratura cavalleresca (sia per la forte tradizione arturiana che vive presso quel pubblico, sia per la presenza nella sua cultura di un poeta come Edmund Spenser), ma che finora poteva avvicinarsi sostanzialmente solo al *Furioso* e alla *Liberata* — ed è da augurarsi che presto anche il *Morgante* del Pulci sia disponibile in inglese. Il fervido lavoro critico del mondo angloamericano su

quei due poemi (e l'Ariosto in particolare è uno degli autori italiani più studiati in tale mondo) induce a credere che anche il Boiardo rientrerà in futuro nei suoi interessi e nella sua attenzione più diretta, più di quanto non abbia fatto finora — e in questo campo è doveroso ricordare il ruolo sostanziale del compianto Peter Marinelli. Un buon avvio in questa direzione è costituito dal volume della Cavallo; anche se non sembra accettabile la sua tesi centrale, non c'è dubbio che esso offra degli spunti molto importanti e rappresenti un valido inizio per ulteriori approfondimenti. Grazie a questi contributi, e all'operazione lenta ma costante della critica italiana nei confronti dell'opera dello Scandianese, forse non è lontano il giorno in cui le parole con cui il Dionisotti apriva il suo intervento alle celebrazioni boiardesche del 1969 lamentando "la breve e squallida storia della fortuna e sfortuna del Boiardo, dal Quattrocento all'età nostra" (*Fortuna* 220) — parole che sono divenute un luogo comune presso gli studiosi dell'*Innamorato* da allora in poi — non avranno più motivo di essere ripetute e potranno definitivamente, inequivocabilmente essere considerate obsolete.

University of Toronto, Scarborough College

NOTE

- 1 I criteri con cui tali schede sono state allestite vengono esposti dallo Harris in 1.9-12.
- 2 La numerazione delle riproduzioni indica come ultima la 334; in realtà esse sono 335, perché per il numero 282 ne compaiono due, 282a e 282b.
- 3 Certo, considerata la natura di questa introduzione e il pubblico cui essa si rivolge, è naturale che il discorso rimanga sempre in termini molto generali e sia semplificato al massimo. Ciononostante, anche in tale situazione, si sarebbero potute, e dovute, evitare delle generalizzazioni e delle inesattezze che finiscono necessariamente col fuorviare il lettore; così ad esempio, parlando dei canterini, si legge che le loro storie potevano appartenere alla materia di Roma, di Francia o di Bretagna (9), trascurando tutti gli altri campi del loro vastissimo repertorio. Ma più di tali approssimazioni spiace la superficialità che informa un po' tutte queste pagine (e che si avverte anche in affermazioni come la seguente: "Each canto contains an average of sixty to sixty-five octaves" [4], mentre l'unico riprodotto integralmente nella traduzione, il primo del primo libro, ne conta novantuno): dalla descrizione dei poemi cavallereschi noti al Boiardo, dove della *Spagna in rima*, dopo tutto il discorso fatto dal Dionisotti per assegnare la data di composizione al Quattrocento e per negare l'esistenza del poema cavalleresco in ottave di materia carolingia prima di quel secolo ("*Entrée*"), vien detto *tout court* che essa fu "first recited in 1380 by a *cantastorie* named Zanobi" (11); i due più celebri poemi francoveneti in lasse, l'*Entrée d'Espagne* e la *Prise de Pampelune*, vengono discussi insieme ai poemi italiani in ottave, e del primo (verisimilmente precedente al 1340) si dice che è contemporaneo alla *Spagna in rima* e che in esso si vede "the figure of Charlemagne becoming less stern" (11), cosa assolutamente falsa; il *Morgante* sarebbe "the next great Italian epic" dopo la *Teseida* del Boccaccio (13); e via dicendo.
- 4 Probabilmente proprio per enfatizzare il ruolo svolto dai lettori inglesi nella rinascita dell'interesse per il testo originale a confronto del rifacimento del Berni, nel suo profilo della critica lo Staebler salta dal Tasso al Panizzi, dimenticando il rilievo dato al poema e al suo autore nell'Italia del Settecento da studiosi come Gianvincenzo Gravina, che ammirava il Boiardo per aver "prodotto a pubblica scena in figure ed opere di personaggi mara-

vigliosi tutta la moral filosofia" (*Della ragion poetica* 307), e Giuseppe Baretta, che ne parlava fianco a fianco con Dante, Petrarca, Ariosto e Tasso (*La frusta letteraria* 306-07). Si veda in proposito anche quanto scrive lo Harris nella sua "Storia della critica all'*Innamorato* del Boiardo prima del recupero parizziano" (*Bibliografia*, 2.165-69). Non mancano in queste pagine anche altre affermazioni, a dir poco, curiose; lo Zottoli ad esempio viene ricordato come colui che "attacks the *Innamorato* as useless entertainment written to amuse a jaded aristocracy" (33), in accordo con le ideologie fasciste del periodo in cui egli scriveva!

- 5 Questo distacco dal testo originale si rivela a volte nella tendenza dello Staebler di far sorridere il lettore anche quando il Boiardo non sembra aver affatto una tale intenzione; così ad esempio, quando i giganti portano Astolfo nel "pavaglione" e gli tolgono l'armatura, Angelica, commenta il narratore, alla vista del suo bel viso "quasi ne pigliò compassione; / unde per questo lo fece onorare, / per quanto onore a pregion si può fare", versi che hanno un tono assai diverso nella traduzione: "She almost regretted his imprisonment, / so she bade them honor their unwilling guest — / as much honor as possible when under arrest" (111: 1.1.66, e si veda anche quanto lo Staebler scrive a proposito di questa ottava a pp. 58-59).
- 6 In alcuni casi poi il traduttore fraintende, o non intende affatto, l'originale: così, mentre il Boiardo scrive che "Astolfo lo Inglese / non ebbe di bellezze il simigliante", lo Staebler afferma il contrario; "our Astolfo didn't bear beauty's seal" (107: 1.1.60; e cfr. anche p. 25); o anche, quando Angelica, dopo aver bevuto alla fontana dell'amore, si lamenta che Rinaldo, il quale ha bevuto invece a quella dell'odio, fugga alla sua vista, ella afferma fra l'altro: "Già non me ha il cor amor fatto sì stolto / ch'io non cognosca che mia qualitate / non se convene a Rinaldo pregiato; / pur non die' sdegnar lui de essere amato", mentre lo Staebler le fa dire cosa assai diversa: "Yet Love hasn't laid me so low with this game / that I can't recall what's owing to my station. / I need not stoop to win Rinaldo's good will, / and he shouldn't dare to treat me so ill" (141: 1.3.47).
- 7 Emblematica di questa direzione è una frase che si legge all'inizio dell'introduzione: "A major purpose of the present translation is to allow the reader appreciative or apprehensive of Spenser's celebration of Elisabeth I and her England to experience the beginnings of an allegorical mode known in Italy a century before" (2). In ultima analisi è proprio l'aspetto allegorico quello cui viene dato maggior risalto fra le "essential qualities" (3) della poesia del Boiardo.
- 8 Non chiara risulta in ogni modo un'affermazione riguardante questo poema: "Boiardo could observe Roland chasing a princess through the East as Orlando would do in the *Innamorato*" (23). Se con queste parole si allude a quanto avviene fra Roland e Dionés, è il caso di precisare che qui l'eroe si limita a difendere la fanciulla, senza esserne affatto innamorato, e senza essere comunque coinvolto in un "chasing" di qualsiasi genere.
- 9 Se ne veda un elenco nell'Appendice II del volume di Marina Beer (327-92). Già in questi poemi è normale, ad esempio, un particolare che il Ross osserva per quelli del Boiardo e del Pulci: "Rinaldo . . . replaces Oliver as Charlemagne's second greatest knight in the *Innamorato* (and in the nearly contemporary *Morgante* of Pulci)" (24).
- 10 Meno convince un altro cambiamento: quando Rugiero narra a Bradamante la storia della sua "gente" (3.5.18-31), il narratore espone il suo racconto in forma indiretta; non si vede perché il Ross ritenga necessario segnare un inizio di discorso diretto, che si protrarrebbe per tutto il resto del brano, al terzo verso dell'ottava 19.
- 11 Così in 3.5.39, quando Rugiero chiede a Bradamante il "nome" e la "nazione", la donna inizia la sua risposta con queste parole: "Così vedestù il cor, che tu non vedi, / come io ti mostrerò quel che mi chiedi"; cosa ben diversa risulta nell'inglese: "You'll see my heart — which you don't see — / when I reveal what you've asked me". Il lettore ha ragione di

chiedersi come mai Rugiero possa vedere il "cor" di Bradamante (e, verisimilmente, il fatto che la donna è innamorata di lui) nell'apprendere il nome e la stirpe.

12 Cfr. Franceschetti.

13 La Cavallo non tiene affatto conto di questi versi, che non cita mai, nella sua per altro molto acuta e molto abile interpretazione allegorica dell'episodio del palazzo di Dragontina (42-49), certo una delle meglio costruite di tutto il volume, nel rapporto che la studiosa viene a stabilire con la situazione di Circe (la cui storia è raffigurata nella loggia che si trova appunto nel giardino di quel palazzo) e la trasformazione in bestie degli uomini che ne cadono vittime. Eppure ci sembra che questi versi, volutamente inseriti come commento del narratore alla situazione di Brandimarte senza che nessuna esigenza particolare lo costringa a farlo, siano per sé sufficienti a rendere per lo meno esitante il lettore nell'accogliere tutte le conclusioni che la Cavallo crede di poter ricavare dalla sua lettura di quell'episodio.

14 Osserva a questo proposito la Cavallo che nel primo libro della sua continuazione Nicolò degli Agostini non parla mai di Orlando, e nei successivi lo presenta "in the role of a Geste knight and not a courtly lover" (128). Ma a parte il fatto che anche lui, alla fine di quel libro, scrive: "Finisse el quarto libro de l'amore / de Orlando conte" (4.11.74), accettando passivamente la consueta indicazione generale dell'argomento più caratteristico del poema, va rilevato comunque che il Valcienco nell'ottavo canto del suo quinto libro avverte la necessità di riportare il protagonista alla fontana dell'odio per liberarlo da quel sentimento. Si ricordi che il Valcienco pubblica il *Quinto libro e fine de tutti li libri de lo innamoramento de Orlando* nel 1514, in un tempo cioè in cui la composizione del *Furioso* era vicina ad essere completata, ma la sua prima edizione non era ancora stampata (per tutti i riferimenti cfr. Harris, *Bibliografia* 2.66, 71 e 208).

OPERE CITATE

Agnelli, Giuseppe, e Giuseppe Ravegnani. *Annali delle edizioni ariostee*, con CXIV tavole fuori testo. 2 voll. Bologna: Zanichelli, 1933.

Badini, Caterina. "Rassegna boiadesca (1976-1987)". *Lettere italiane* 40 (1988): 281-96.

Baretti, Giuseppe. *Opere*. Ed. Franco Fido. Milano: Rizzoli, 1967.

Beer, Marina. *Romanzi di cavalleria. Il "Furioso" e il romanzo italiano del primo Cinquecento*. Roma: Bulzoni, 1987.

Bigi, Emilio. "Gli studi boiadeschi dell'ultimo ventennio". *Cultura e scuola* 30 (1991): 32-40.

Boiardo, Matteo Maria. *Amorum Libri. The Lyric Poems of Matteo Maria Boiardo*. Translated with Introduction and Notes by Andrea Di Tommaso. Binghamton: Medieval and Renaissance Texts and Studies; Ottawa: Dovehouse Editions Inc., 1993.

_____. *Opere*. Ed. Ferruccio Ulivi. Milano: Mursia, 1986.

_____. *Orlando innamorato; the first three bookes*. Done into English heroically verse, by R[obert] T[offe] gentleman. London: Valentine Sims, 1598.

_____. *Orlando Innamorato. Amorum Libri*. 1951. Ed. Aldo Scaglione. 2 voll. Torino: UTET, 1963.

_____. *Orlando Innamorato*. Ed. Luigi Garbato. 4 voll. Milano: Marzorati, 1970.

_____. *Orlando Innamorato*. Ed. Giuseppe Anceschi. 2 voll. Milano: Garzanti, 1978.

_____. *Orlando Innamorato (Ristampa anastatica dell'ed. Piero di Piasi, 1487)*. Ed. Neil Harris. Sala Bolognese: Arnaldo Forni, 1987.

_____. *Orlando Innamorato*. Translated with an Introduction and Notes by Charles Stanley Ross. Foreword by Allen Mandelbaum. English Verse Edited by Anne Finnigan. Berkeley, Los Angeles, Oxford: U of California P, 1989.

_____. *Tutte le opere*. Ed. Angelandrea Zottoli. 2 voll. Milano: Mondadori, 1936-37.

Cavallo, Jo Ann. *Boiardo's Orlando Innamorato: An Ethics of Desire*. Rutheford, Madison, Teaneck: Farleigh Dickinson UP; London and Toronto: Associated UPresses, 1993.

- Dionisotti, Carlo. "Entrée d'Espagne, Spagna, Rotta di Roncisvalle". *Studi in onore di Angelo Monteverdi*. 2 voll. Modena: Società Tipografica Editrice Modenese, 1959. 207-41.
- _____. "Fortuna e sfortuna del Boiardo nel Cinquecento". *Il Boiardo e la critica contemporanea*. Atti del convegno di studi su Matteo Maria Boiardo, Scandiano - Reggio Emilia 25-27 aprile 1969. Ed. Giuseppe Anceschi. Firenze: Olschki, 1970. 221-41.
- Di Tommaso, Andrea. *Structure and Ideology in Boiardo's Orlando Innamorato*. Chapel Hill: The U of North Carolina P, 1972.
- Franceschetti, Antonio. "L'allegoria nell'*Orlando Innamorato* del Boiardo e del Berni". *La corte di Ferrara e il suo mecenatismo 1441-1598 / The Court of Ferrara and its Patronage*. Atti del convegno internazionale Copenhagen maggio 1987. Eds. Marianne Pade, Lene Waage Petersen e Daniela Quarta. København: Museum Tusculanum Forlag / Ferrara: Istituto di Studi Rinascimentali / Modena: Panini, 1990. 177-88.
- Fumagalli, Edoardo. *Matteo Maria Boiardo volgarizzatore dell' <<Asino d'Oro>>. Contributo allo studio della fortuna di Apuleio nell' Umanesimo*. Padova: Antenore, 1988.
- Gravina, Gianvincenzo. *Scritti critici e teorici*. Ed. Amedeo Quondam. Bari: Laterza, 1973.
- Harris, Neil. "L'avventura editoriale dell'*Orlando Innamorato*". *I libri di <<Orlando Innamorato>>*. Modena: Panini, 1987. 35-100.
- _____. *Bibliografia dell' <<Orlando Innamorato>>*. 2 voll. Modena: Panini, 1988-1991.
- _____. "Devant nous le déluge! Per una bibliografia boiardesca degli anni 90". *Il Boiardo. Notiziario di informazione e di bibliografia boiardesca* 1 (giugno 1993): 9-11.
- _____. "Supplemento alla Bibliografia boiardesca degli anni 90". *Il Boiardo. Notiziario di informazione e di bibliografia boiardesca* 2 (novembre 1993): 20.
- _____. "La calma prima della tempesta. Secondo supplemento alla Bibliografia boiardesca degli anni '90". *Il Boiardo. Notiziario di informazione e di bibliografia boiardesca* 4 (giugno 1994): 27.
- Luparia, Paolo. "Rassegna boiardesca". *Giornale storico della letteratura italiana* 167 (1990): 82-135.
- Marinelli, Peter V. *Ariosto and Boiardo. The Origins of Orlando Furioso*. Columbia: U of Missouri P, 1987.
- Staebler, Mark. *Selections from Boiardo's Orlando Innamorato*. Preface by Paolo Valesio. New York: Peter Lang, 1989.
- Tasso, Torquato. *Le lettere*, disposte per ordine di tempo ed illustrate da Cesare Guasti. 5 voll. Napoli: Roinella, 1857.