

Risvegli di primavera Metamorfosi del ‘topos’ primaverile nell’«Inamoramento de Orlando»

Angelo Pietro Caccamo

Pubblicato: 30 dicembre 2024

Abstract

In the *Inamoramento* of Orlando, spring assumes a complex set of rhetorical and ideological functions. The *locus amoenus* is depicted as a spring landscape, following a codified tradition, as seen in the *Riviera d'Amore* (1, III 37) and in the disturbing gardens of Dragontina (1, VI 48) and Falerina (2, IV 22). This contribution aims to highlight the exploitation of this theme in the *Inamoramento*, pointing out the different functions and meanings for which it is reused over time. Through the enchanted gardens, Boiardo develops a complex erotic theory, where the *verger* becomes, at times, a manifestation of a civilizing tension called Love, and at other times, a deceptive trap that reveals the possible consequences of an overwhelming passion. Finally, by assuming the form of the *topos* of the *Golden Age*, spring also conveys an ideological operation, as Boiardo announces a civil, ethical, and political renaissance under the new era of Ercole d'Este.

Nel poema di Boiardo, la primavera appare sovente caricata di complesse funzioni retoriche e ideologiche. Il *locus amoenus* è rappresentato, in ossequio a una codificata tradizione, come paesaggio primaverile: dalla Riviera d'Amore (1, III 37) agli inquietanti giardini di Dragontina (1, VI 48) e Falerina (2, IV 22). L'articolo intende rilevare lo sviluppo e le diversificazioni formali della topica, segnalando come corrispondano alle differenti funzioni per cui il motivo è di volta in volta reimpiegato. Nei giardini incantati, Boiardo costruisce una complessa teoria erotica, in cui il *verger* diviene volta per volta manifestazione naturale di una tensione erotica ispiratrice d'impresе e civilizzatrice, o ancora ingannevole trappola che testimonia le possibili derive di una passione soverchiante. Ma l'immagine della primavera veicola altrove anche un'operazione ideologica: traducendo in termini cortesi il *topos* umanistico del ritorno dell'età dell'oro, Boiardo annuncia una rinascenza civile e intellettuale, etica e politica, messa in scena dai «cavalieri antichi et honorati» (2, XIII 2) del poema, ma che ha come referente storico il nuovo corso della dinastia estense.

Parole chiave: Matteo Maria Boiardo; Este; «Inamoramento de Orlando»; poema cavalleresco; Quattrocento.

Angelo Pietro Caccamo: Università di Pisa
✉ angelo.caccamo@phd.unipi.it

Copyright © 2024 Angelo Pietro Caccamo
The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Il *locus amoenus* primaverile è un *topos* che Boiardo adopera in tutto l'arco della sua produzione letteraria, dalle prime prove latine fino alle bucoliche volgari: non stupisce quindi che la topica abbia vasto impiego anche nell'*Inamoramento de Orlando*; piuttosto, è la varietà dei riusi cui Boiardo la sottopone a meritare qualche puntualizzazione, perché al reimpiego del medesimo codice corrisponde una sostanziale differenza di intenzioni e significato.

I.

Il primo caso in cui possiamo notare un uso esplicito e articolato del *topos* è il doppio episodio della Selva d'Ardenna, nella quale sono situate il Fonte di Merlino, cioè la fontana del disamore, e la Riviera de Amore, che al contrario costringe ad amare chi ne beve l'acqua.

Il paragone tra le due fonti è obbligato, per il lettore, a partire dalla vicinanza con la quale appaiono i due luoghi, separati da una sola ottava; ma i due episodi sono chiaramente sovrapponibili, attraverso un gioco degli opposti destini che coinvolge i personaggi di Angelica e Rinaldo, i quali sono destinati a non potersi contraccambiare prima perché Rinaldo ama e Angelica non ama, poi perché Angelica beve alla Riviera de Amore quando Rinaldo ha già bevuto al Fonte di Merlino, in un evidente contrappasso erotico.

Dentro ala selva il Barone amoroso
Guardando intorno se mette a cercare:
Vede un boschetto d'arborscieli ombroso
Che in cierco ha un fiumicel con unde chiare.
Préssu ala vista de il *loco zoglioso*,
In quel subitamente ebe ad intrare,
Dove nel meglio vide una fontana,
Non fabricata mai per arte humana.

Questa fontana tutta è lavorata
De un alabastro candido e polito
E d'or sì ricamente era adornata
Che rendea lume nel *prato fiorito*.
Merlin fu quel che l'ebe edificata
[...]

[I, III 34-35, 1-5]

Il Fonte di Merlino non è indicato come un luogo primaverile, ma la sua presenza è genericamente letificante: è un «loco zoglioso» (34), una radura con un «prato fiorito». La descrizione della Riviera de Amore, nella sua similarità di codici, presenta caratteristiche sensibilmente diverse:

Fuor dela selva con la mente altiera
 ritorna quel guirer sancia paura;
 cossi pensoso gionse a una riviera
 de una aqua viva, cristallina e pura:
tutti li fior che mostra primavera
 avea quivi dipinto *la Natura*
 e faceano ombra sopra a quella riva
un fagio, un pino et una verda oliva.

Questa era la Rivera delo Amore;
 Già non avea Merlin questa incantata,
 Ma per la sua natura quel liquore
 Torna la mente incesa e innamorata;
 Più cavalieri antiqui per errore
 Quella unda maledetta avean gustata.
 Non la gustò Ranaldo (come odete)
 Però che al Fonte s'ha tratto la sete.

[I, III 37-38]

Abbiamo qui la prima esplicita rappresentazione di una primavera letificante. Se nel primo caso ci ritroviamo un generico e tipico «prato fiorito», qui la rappresentazione di una flora primaverile è al suo culmine: «tutti li fior che mostra primavera» sono qui rappresentati a opera dell'azione della natura. Ciò non è privo di significato: come notato da Tissoni Benvenuti nel suo commento, il confronto fra la Fonte di Merlino e la Riviera si presenta come l'opposizione fra un luogo realizzato da una forza eccezionale e magica, quella di Merlino, e un corso d'acqua del tutto naturale («tutti li fior... | avea quivi dipinto la Natura»; «già non avea Merlin questa incantata | ma per la sua natura quel liquore | torna la mente incesa e innamorata»). Questa distinzione esprime un tratto cardinale della visione del mondo di matrice ovidiana e lucreziana espressa nel poema, per il quale l'amore è non solo un evento del tutto naturale, ma una forza cosmologica e biologica ineluttabile, che trasforma il mondo e incatena tutte le creature viventi (così come recita il proemio dell'opera: «Non vi par già, signor, meraviglioso | Odir cantar de Orlando innamorato, | Ché qualunque nel mondo è più orgoglioso, | È da Amor vinto, al tutto subiugato» I, 1 2). La primavera rappresenta qui la forza rinnovatrice dell'eros, nella sua veste letterale e biologica (il ritorno della primavera, il rinnovarsi del ciclo naturale della flora, il riprodursi degli animali). Il contraltare di questo rinnovamento cosmico è un rinnovamento individuale e sociale: l'amore, nella prospettiva boiardesca, è civilizzatore, pacificatore dei popoli e degli uomini, ispiratore di poesia e soprattutto di grandi imprese, in quanto tensione verso il perfezionamento di sé e la ricerca di riconoscimento sociale.¹ Si veda ad esempio l'esordio programmatico di 2, IV:

Amor primo trovò le rime, e versi,
 E soni, e canti et ogni melodia;
 Le gente istrane e' populi dispersi

¹ Al di là del proemio che riporto *infra*, sul tema si veda l'ottima sintesi di A. Tissoni Benvenuti in M.M. Boiardo, *L'inamoramento de Orlando*, a cura di A. Tissoni Benvenuti, C. Montagnani, Milano-Napoli, Ricciardi, 1999, p. 4 (più in dettaglio anche 2, IV 2 n., pp. 896-897). Da quest'edizione traggio i brani citati.

Congionse Amor in dolce compagnia.
 Il diletto e 'l piacer sarian sumersi
 Dove Amor non avesse signoria;
 Odio crudel e dispietata guera,
 S'Amor non fosse, avrian tuta la tera.

Lui pone l'avaricia e l'ira in bando
 E 'l core acresce al'animose imprese:
 Né tante prove più mai fece Orlando
 Quante nel tempo che d'Amor s'acese.
 Di lui vi ragionava, alhor quando
 Con quella dama nel prato discese:
 Hor questa cosa vi voglio seguire
 Per dar diletto a cui piace d'odire.

[2-3]

La scaturigine di un'etica individuale e di un paradigma comunitario sono il correlato della rinascita del mondo sotto il segno dell'eros: Amore catalizza il processo di *civilizzazione* che conduce l'uomo boiardo ad acquisire i canoni valoriali della *cortesía*, da intendersi nell'orizzonte neofeudale, e innervato di cultura umanistica, allora dominante alla corte estense.²

Nulla di strano, quindi, che la Riviera d'Amore sia rappresentata sotto il profilo del *locus amoenus* e del rinnovamento della natura, se tale rappresentazione è il correlato metaforico di una condizione di realizzazione, di pienezza esistenziale e sociale di cui è responsabile l'amore. La sua funzione vitale, vivificante e salvifica, ribadita a Ranaldo più tardi da Pasithea, servitrice del dio Amore, è già qui testimoniata dalla scelta significativa di rappresentare nella riviera una pianta d'olivo, che richiama la pianta simbolo della *fontaine de vie*, fonte di salvezza per l'amante nel *Roman de la Rose* (v. 20613), come ricordato già da Tissoni Benvenuti.³

2.

Se la presenza del topos primaverile appare dunque in concomitanza con la rappresentazione dell'azione tellurica dell'eros, non dovrebbe sorprenderci notare che esso ricorra soprattutto in presenza dei giardini incantati che popolano il poema, i quali sono in preminenza connotati come luoghi erotici. Prendiamo il giardino di Dragontina:

Davanti dela loggia un giardino era,
 Di verdi cedri e di palme adombrato,
 E di arbori gentil de ogni manera;
 Di sotto a questi verdigiava un prato
 Nel qual *sempre fioriva primavera*;

² Sulla teoria d'amore espressa nell'opera di Boiardo non esistono studi dedicati. Una buona panoramica possono offrire i commenti all'IO, e quelli agli AL. Oltre ai già citati, si veda in particolare M. Boiardo, *Canzoniere*, a cura di C. Micocci, Milano, Garzanti, 1990. Per le monografie, cfr. D. Alexandre-Gras, *Le «Canzoniere» de Boiardo, du pétrarquisme à l'inspiration personnelle*, Saint Etienne, Publications de l'Université, 1980; F. Cossutta, *Itinerarium mundi ac salutis: gli «Amorum libri» di Matteo Maria Boiardo*, Roma, Bulzoni, 1999.

³ IO I, III 37 n. p. 104.

Di marmoro era tutto circondato,
E da ciascuna pianta e ciascun fiore
Ussiva un fiato di suave odore.

[I, VI 48]

Fondamentale è la presenza di una *primavera eterna*, che ben si accorda con le prerogative del giardino. L'eternità di questa primavera, debordante rispetto ai limiti consoni a ogni evento naturale, fa però intendere l'origine magica e di conseguenza la funzione ingannevole di questo idillio. Quello di Dragontina è un «falso giardino» (IX 72), cioè un giardino costruito con arte magica, e allo scopo di ingannare; Dragontina è una «falsa dama» (73), vale a dire una dama ingannatrice; la stessa fonte da cui Dragontina trae la sua bevanda, il fiume de la oblivione, è «fatta ad arte» (X 5). Dragontina è una fata che cattura i cavalieri che passano nei pressi del suo giardino facendogli bere l'acqua del fiume *oblivione*, attraverso la quale essi perdono memoria e carattere per diventare amanti e servitori della fata. «Ogni altra cosa ha de il pecto bandita, | Sol la nova dongiela gli è nel core: | Non che di lei se sperì aver piacere, | Ma sta sugieto ad ogni suo volere» (46).

È plausibile allora notare una sottile, ma coerente, divisione fra un universo naturale dell'innamoramento, quello che pertiene alla Riviera d'Amore, e una serie di sue derive deformanti, identiche per fenomenologia, codificate come *eden* primaverili, ma perniciose e autodistruttive, che sono tutte caratterizzate da artificialità (così come per arte, d'altro canto, era realizzato il fonte di Merlino, altro luogo antagonista delle pulsioni erotiche naturali) e sono antagoniste dell'amore che muove Orlando, cioè quello per Angelica (Dragontina fa dimenticare l'amore per Angelica, e sarà Angelica a distruggerne il giardino, così come l'ordine di distruggere il giardino di Falerina viene da Angelica). Il *fiume de la oblivione*, attraverso la perdita della memoria, produce una perdita dei connotati psicoemotivi, degli orizzonti valoriali e delle coordinate biografiche, materiali e immateriali, che determinano l'appartenenza di Orlando a una sfera sociale funzionale che lo identifica come individuo (i doveri di paladino, il nome e l'onore del casato: «Né scìa perché qui venne o comme o quando, | Né si egli è un altro o si egli è pur Orlando»; «Non se ricorda Carlo Imperatore», 46), e che ne permette il perfezionamento umano e la realizzazione personale («l'infenito amore» per Angelica, che è il motore delle sue imprese, *ibidem*).

3.

Verger clos, giardino fatato, idillio ingannevole e inganni d'amore procedono sempre in rapporto costante nell'*Inamoramento*, ma anche negli *Amorum libri* notiamo interessanti parallelismi fra primavera e inganno d'amore. Prenderò, come unico esempio, il componimento II 22 degli *Amorum Libri*, che narra (attraverso una veste allegorica) l'innamoramento del poeta e la sua successiva delusione:

Splendeami al viso il ciel tanto sereno
che nul zafiro a quel termino ariva,
quando io pervenni a una fontana viva
che asebrava cristal dentro al suo seno.

Verdegiava de intorno un prato pieno
 di bianche rose e zigli
 e d'altri fior' vermigli,
 tal' che ne la memoria mia rendéno
 queste Isole Beate, là dove era,
dove se infiora eterna primavera.
 A *primavera eterna* era venuto,
 al chiaro fonte che *ridendo occide*
 [II 22, 31-42]

L'amante è conquistato da Amore, e si appresta a godere i frutti del suo asservimento all'amata; ma improvvisamente il quadro cambia, e l'idillio si rivela una trappola:

ma mentre che a le rose me apresava
 (ancor tutto me agielo
 ne la memoria, e il pelo
 ancor se ariza, e il viso se dilava)
 scorsi una serpe de sì crudel vista
 che sua sembianza ancor nel cor me atrista.
 Questa superba, con la testa alciata,
 disperse in tutto quel piacer che io avea,
 tal che l'alma, che lieta se tenea,
 de esser più mai contenta è disperata.
 [85-94]

Il tema dell'*eterna primavera* è ancora il *topos* privilegiato per esprimere l'argomento erotico, associato com'è al regno di Venere (si veda ad esempio l'episodio di *Teseida* VII 51-52). Se però questa eterna primavera è un fatto di per sé assolutamente positivo, in quanto rappresenta le virtù benefiche e costruttive dell'innamoramento in quanto tale (così ad es. in AL I 6, 7; 30, 14; 36, 7), ben diversa è la realizzazione concreta e individuata di una specifica situazione erotica, che può di per sé presentarsi come pericolosa, per la tendenza da parte dell'amata a negare in qualche misura la reciprocità del sentimento.

4.

Consonante alle atmosfere di AL II 22 è l'ambiente che fa da sfondo all'episodio del regno di Morgana.

Il Conte le parole non intese,
 Ma passa dentro, quella anima ardit;
 E come a ponto nel prato discese,
 Voltando gli ochi per l'herba fiorita
 Alto dileto riguardando prese,
 Perché mai non se intese per odita
 Né per veduta in tuto quanto il mondo
 Più vago loco, nobile e iocondo.

Splendeva quivi il ciel tanto sereno
 Che nul zaffiro a quel termino arriva,
 Et era d'arborsciel il prato pieno
 Che ciascun avia fruti e ancor fioriva;
 Longi ala porta un miglio o poco meno
 Un alto muro il campo dipartiva
 De pietre trasparente e tanto chiare
 Che oltre di quel il bel giardin appare.
 [IO 2, VIII 40-41]

Sottolineo innanzi tutto il patente calco di materiale del canzoniere, procedura abituale per il metodo compositivo *a collage* di Boiardo.⁴ Una prassi per la poetica di Boiardo è tuttavia quella del riuso rifunzionalizzato: se quindi si procede a un calco *verbatim*, è piuttosto il dato contestuale a riscrivere il portato semantico di una topica. In questo caso il regno di Morgana rappresenta una piana allegoria del rapporto dell'uomo di corte con la fortuna, rappresentata con le fattezze tradizionali dell'*Occasio*, una fata con un lungo ciuffo in fronte e la nuca rasata.⁵ In questo contesto, allora, la rappresentazione di un eden caratterizzato dalla compresenza di fiori e frutti allegorizza gli effetti della buona Ventura sulla vita dell'uomo: il pieno sviluppo e la piena realizzazione delle possibilità umane, la ricchezza materiale che viene dal successo sociale e dall'aver colto le buone occasioni. Il giardino che fiorisce e fruttifica in ogni momento dell'anno è d'altro canto, tradizionalmente, quello di Alcinoò, epitome di una condizione di idillica terra fortunata quale appunto è nell'*Odissea* il regno dei Feaci.⁶ Questa condizione di fortunata felicità, però, in quanto donata e incontrollabile, può essere tolta in qualsiasi momento, soprattutto se non si è capaci di cogliere le occasioni che la sorte pone di fronte:⁷ e infatti Orlando, incapace di catturare Morgana, è costretto a uscire dal giardino per inseguirla in un arido deserto, mentre il tempo clemente si trasforma in una furiosa tempesta, che allegorizza i repentini e impietosi rivolgimenti della fortuna:

Del rio viaggio Orlando non se cura,
 Ché la fatica è pasto al'animoso.
 Hor ecco ale sue spale el ciel s'oscura
 E levasi il gran vento forioso;
 Pioggia mischiata di grandine dura
 Bate per tuta el campo doloroso;
 Perito è 'l sol e non si vede il giorno
 Se 'l ciel non s'apre folgorando intorno.

Tuoni e saete e folgori e baleni

⁴ Cfr. l'analisi di M. Tizi sui rapporti fra canzoniere e poema, in M. Tizi, M. Praloran, *Narrare in Ottave. Metrica e stile dell'Innamorato*, Pisa, Nistri-Lischi, 1988, pp. 263-281.

⁵ «Odeti et ascoltati il mio consiglio, | Voi che di corte seguite la tracia: | Se ala Ventura non dati de piglio, | Ela si turba e vòltavi la faccia». (2, v 1). Per un'analisi dell'episodio, cfr. R. Galbiati, *Il romanzo e la corte. «L'Innamoramento de Orlando» di Boiardo*, Roma, Carocci, 2018.

⁶ E d'altro canto è lo Zefiro che fa crescere i frutti perenni nel giardino di Alcinoò: cfr. *Odissea* VII, 114-121.

⁷ «A che da voi Fortuna è biastemata? | Ché la colpa è di lei, ma il danno è vostro. | Il tempo avien a noi sol una fiata, | Come al presente nel mio dir vi mostro: | Perché essendo Morgana adormentata | Presso ala fonte nel fiorito chiostro, | Non sepe Orlando al zuffo dar di mano; | Et hor la siegue nel deserto in vano...». (2, v 2)

E nebia e pioggia e vento con tempesta
 Avean il ciel e i piani e i monti pieni:
 Sempre cresce il furor e mai non resta.
 Quivi la serpe e tuti e soi veleni
 Son dal mal tempo occisi ala foresta,
 Volpe e columbi et ogni altro animale:
 Contra a Fortuna alcun schermo non vale
 [IO 2, VIII 61-62]

Ad accrescere l'evidenza del capovolgimento dell'idillio in un incubo è la stratificazione delle riprese intertestuali. Come già segnalato,⁸ la canzone allegorica II 22 è debitoria di diversi luoghi della *Commedia*; in particolare, per quanto qui ci serve notare, è nota la presenza di due luoghi – cardinali per la lettura allegorica del componimento: l'alba di color zaffiro, una ripresa dal primo canto del purgatorio («Splendeami al viso il ciel tanto sereno | che nul zaffiro a quel termino ariva», II 22, 31-32; ← «Dolce color d'oriental zaffiro, | che s'accoglieva nel sereno aspetto | del mezzo, puro infino al primo giro», *Purg.* I, 13-15), e la rappresentazione della trappola posta da amore, che invece è debitoria del serpente incontrato da Virgilio e Dante nella Valletta dei principi negligenti («quando *tra l'erba e' fior' venir* me vide | a lo incontro un destrier fremente e arguto», II 22, 43-44; «scorsi una *serpe* de sì crudel vista | che sua sembianza ancor nel cor me atrista», 89-90 ← «*Tra l'erba e' fior venìa* la mala *striscia*», *Purg.* VIII, 100).

Similmente, l'episodio di Morgana, oltre a condividere la rappresentazione dell'alba di matrice dantesca, rappresenta il fortunale con immagini riprese dalle note bufere infernali: «*Pioggia mischiata di grandine dura* | Bate per tuta el campo doloroso | ... Sempre cresce il furor e *mai non resta*» ← «La bufera infernal, *che mai non resta*» *Inf.* V, 31; «*Grandine grossa, acqua tinta* e neve | per l'aere tenebroso si riversa; | pute la terra che questo riceve» VI 10-12.

Il rapporto con la *Commedia* illumina la presenza dell'ipotesto d'autore, la canzone allegorica, che serve a tracciare un efficace capovolgimento di una situazione idillica in un doloroso percorso di errore ed espiazione, per il quale sovengono le efficaci immagini dantesche a rappresentare vividamente gli estremi di una situazione prima ideale, poi penitenziale. Se però nel caso della canzone questo tracciato rappresentativo comunica allegoricamente un'esperienza d'amore, in questo caso la medesima rappresentazione, mutata di contesto, minimamente variata (e sempre attraverso il riferimento dantesco) può essere utile a chiarire la natura instabile e rovinosa della fortuna, che tutto dona e che è pronta immediatamente a togliere tutto, con la capricciosità della «serpe crudele» del canzoniere.

5.

Una primavera tutt'altro che ingannevole è invece quella che segna l'avvento di un idillio politico, nel proemio al secondo libro:

Nel gratioso tempo onde natura
 Fa più lucente la stella d'amore,
 Quando la terra copre di verdura

⁸ Cfr. M. Boiardo, *Amorum libri tres*, a cura di T. Zanato, Novara, Interlinea, 2012, commento alla canzone.

E li arboseli adorna di bel fiore,
 Gioveni e dame et ogni creatura
 Fano alegrezza con zoglioso core;
 Ma poi ch'il verno viene e 'l tempo passa,
 Fugie el diletto e quel piacer si lassa.

Cossì nel tempo che virtù fioriva
 Neli antiqui signor e cavalieri,
 Con nui stava Alegrezza e Cortesia;
 E poi fogirno per strani sentieri,
 Sì che un gran tempo smarirno la via,
 Né dil più ritornar fèno pensieri.
 Hor è il mal vento e quel verno compito
 E torna il mondo di virtù fiorito.

[2, 11-2]

Un ampio paragone, esteso sulla misura dell'ottava, introduce il ciclo stagionale come termine di riferimento per un ciclo che caratterizza la storia umana, quello del ritorno del mondo idealizzato dalle virtù cortesi.

Il primo ciclo implica il passaggio da una stagione feconda che invoglia all'allegrezza, la primavera, a una stagione invernale, in cui la forza generativa della natura viene eclissandosi e con essa la possibilità di realizzare il «diletto». Il motivo dell'esplosione di vitalità primaverile è associato alla lucentezza della «stella d'Amore», Venere, grazie alla quale sono possibili «allegrezza» e «zogia» (che negli AL rappresenta l'obiettivo stesso dell'esperienza erotica).

A questo schema si affianca un ciclo della storia umana perfettamente sovrapponibile: la presenza della virtù nei «signori e cavalieri», vale a dire negli elementi che rappresentano una gerarchia sociale di tipo feudale, permette la presenza nel mondo di Allegrezza e Cortesia.

Lo stesso *topos* ritorna ancora nell'*Inamoramento*, (penso all'*ekphrasis* estense di 2, XXV 50 in cui Niccolò III viene presentato tra «zigli e rose e fioreti d'aprile»), così come ritorna in altri contesti encomiastici (la *Pastorale* I, in Alfonso di Calabria è colui grazie al quale «l'arme dolente fieno ascose | e sotto il suo pacifico vexillo | la terra fiorirà viole e rose», 154-156).⁹

Vorrei qui però rilevare la ragione che questa cornice primaverile può rappresentare, avvicinando questi esempi a operazioni ideologico-encomiastiche già ampiamente vagliate da Boiardo in altre opere e in altri periodi della sua attività letteraria: mi riferisco in particolare allo sfruttamento del *topos* umanistico del ritorno dell'età dell'oro, usato già in opere politicamente impegnate come i *Pastoralia* e i *Carmina*, con le quali Boiardo sosteneva attivamente Ercole d'Este, in un periodo nel quale la successione a Borso era ancora un problema aperto.

Non posso qui purtroppo addentrarmi nell'approfondimento dei parallelismi fra le due operazioni encomiastiche, e dei coerenti nessi ideologici che le sorreggono: rilevo però due esempi (tratti da *Pastoralia* IV) in cui prima le virtù di governo di Borso e poi quelle di Ercole determinano sulla terra il ritorno dell'età dell'oro, caratterizzata dalla salvaguardia della giustizia e della pace, e rappresentata come un'eterna primavera:

⁹ Disponiamo ormai di due ottime edizioni delle Pastoralia: cfr. M.M. Boiardo, *Le Pastoralia*, a cura di M. Riccucci, S. Carrai, Milano, Guanda, 2005; Id., *Pastorale, Carte de' Triomphi*, a cura di C. Montagnani, A. Tissoni Benvenuti, Novara, Interlinea 2015.

florida *perpetui* consurgunt gramina *veris*

[IV II]

Tunc iterum mores terrenaque corpora menti
 Astrorum regis suberunt: tunc Borsia virtus
 immortale decus caelo mittetur ab alto.
 Tunc lappae et tribuli et nigri mala grana githonis
 Et lolium et sterilis semen morietur avenae.
 Non nimbus laedet segetes, non horrida vitem
 Vastabit glacies, non turgida flumina campum;
 Desuescet mortale genus sentire feroces
 Pugnantum strepitus et tristia signa tubarum:
 Desuescet tristes ferrato in vertice cristas
 Cernere et erectum cuneis fulgentibus agmen.

[22-32]

Ver dabit et flores, te praeside, frugibus aestas
 dives erit multis, tunc poma autumnus et uvas
 conferet ac pleni vix stabunt pondere rami,
 brumaeque iam tepido mitescet dura sereno...¹⁰

[76-79]

Il ritorno dell'età dell'oro, nella codificazione boiardesca, è sempre associato all'esercizio delle virtù di Borso e poi di Ercole, esperti pastori capaci di tutelare il proprio gregge dagli insulti esterni. La topica acquisisce una codificazione articolata e stratificata, in perfetta sintonia con la propaganda di corte. Borso è infatti «Princeps *iustissime* [...] qui dux a sanguine primus excipis imperium et placida regis omnia pace», secondo quanto recita l'epigrafe, verosimilmente a opera di Tito Vespasiano Strozzi (umanista e zio di Boiardo, solidale di primo piano della famiglia estense), posta sul basamento della statua realizzata in suo onore a Palazzo della Ragione; la sua rappresentazione, in uno degli affreschi di Schifanoia, appare sotto l'arco dedicato alla «Iusticia».¹¹ Borso è d'altro canto il continuatore di un processo, iniziato dal padre Niccolò, di ammodernamento del Marchesato di Ferrara, nell'ottica di mantenere un più solido controllo interno del territorio e di tenere il passo delle novità burocratico-amministrative europee, ma anche con l'obiettivo di una legittimazione stabile come il titolo di Duca (che infatti Borso otterrà fra il 1452 e il 1471). In quest'ottica va inquadrato il lavoro di razionalizzazione e

¹⁰ «lussureggiante spunta l'erba della perpetua primavera [...] Allora leggi e popoli della terra staranno nuovamente a cuore al re dei cieli, allora la virtù di Borso, gloria immortale, verrà a noi dall'alto. Allora moriranno lappole e triboli e il cattivo seme del nero gitonio e il loglio e il seme della sterile avena. La pioggia non danneggerà il raccolto, il pungente gelo non devasterà le vigne, il fiume rigonfio non allagherà il campo; l'umana generazione dimenticherà i feroci rumori della guerra e i lugubri squilli di tromba, non vedrà più le lugubri punte dell'elmo di ferro e l'esercito che marcia a schiere scintillanti. [...] E la primavera fiorirà sotto il tuo regno, l'estate avrà dovizia di varie messi, allora mele e uva ci darà l'autunno e appena potranno reggersi per il peso, carichi di frutti, i rami degli alberi, e i freddi giorni d'inverno si riscaldano al tepore del tempo sereno», cfr. M.M. Boiardo, *Pastoralia, Carmina, Epigrammata*, a cura di S. Carrai, F. Tissoni, Novara, Interlinea 2010, pp. 94 ss.

¹¹ Per un'analisi della rappresentazione ideologica di Borso d'Este, e per la trascrizione dell'epigrafe qui riportata, cfr. W. Gundersheimer, *Ferrara estense. Lo stile del potere*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2005, p. 94 e nota 19.

burocratizzazione dell'attività di governo e di amministrazione pubblica, che passava – oltre che dalla formazione di una classe di burocrati specializzati – prima di tutto dalla revisione degli statuti e delle leggi.¹² Parimenti, era per Borso fondamentale il perseguimento di una logica di pacificazione fra le signorie italiane: ovviamente, si badi, non per scrupoli moralistici, quanto piuttosto per consolidare la tradizione degli Este come *artisti della diplomazia*, anch'essa aperta dall'azione politica del padre, che permetteva allo stato Estense di contare in una logica geopolitica nazionale e internazionale nonostante esso fosse militarmente ed economicamente debole.¹³ Boiardo, piccolo signore feudale di una fazione vicinissima agli Este, è consapevole di questa codificazione ideologica, che segue attentamente la strutturazione di una linea di condotta politica organica, e la persegue per manifestare la sua solidarietà politica al potere estense, di Borso innanzi tutto, ma soprattutto di Ercole, suo successore ancora non designato, per manifestargli il suo appoggio partitico come unico legittimo prosecutore del potere estense.¹⁴

6.

Chiudo rilevando come, anche in un fenomeno di portata testuale minima come quello della topica primaverile, possiamo rilevare un esempio di quella tendenza di Boiardo a trasformare le fonti classiche per adattare al cronotopo cavalleresco, già messa ampiamente in luce dagli studi di Antonia Tissoni Benvenuti e Cristina Zampese. L'operazione, come è noto, ignora deliberatamente il rispetto dell'integrità filologica della citazione, arrivando sovente al punto di impedire la stessa riconoscibilità della citazione (Bruscagli ha parlato di «azzeramento» della memoria intertestuale, Cristina Montagnani addirittura di meccanismi di depistaggio).¹⁵

Ciò che abbiamo qui è la sovrapposizione di due *topoi*, che permette l'omogeneizzazione di procedimenti retorici canonizzati dalla letteratura umanistica, attraverso il recupero di una tradizione volgare compatibile col genere cavalleresco di riferimento e opportunamente rifunzionalizzata per lo scopo. Un *topos* codificato per il genere lirico, quello del ritorno della primavera, può allora diventare – opportunamente rifunzionalizzato – elemento distintivo di un'operazione tutt'affatto diversa, di una *primavera politica* che ha la cogente implicazione ideologica di

¹² *Ibidem*.

¹³ L'epigrafe (voluta dal Marchese Leonello) della statua equestre di Nicolò, eretta nel 1451, recitava: «Nicolao Marchioni Estensi, Alberti filio, ter pacis Italiae auctori»; sulla questione (e per la trascrizione) cfr. L. Chiappini, *Gli Estensi*, Milano, Dall'Oglio, 1967, pp. 93-94 e 99.

¹⁴ Per la questione dei rapporti fra il giovane Boiardo ed Ercole d'Este, per come emergono nell'opera encomiastica dei *Pastoralia*, si vedano J. Butcher, *La silloge bucolica come panegirico del principe: la celebrazione di Ercole d'Este nei «Pastoralia» di Matteo Maria Boiardo*, «Rivista di letteratura italiana», XXXI, 2, 2013, ora in «*Dum faciles versus oblectant*». *Sulle egloghe latine di Boiardo*, Napoli, Loffredo, 2016, pp. 19-40; e M. Santagata, *Pastorale modenese. Boiardo, i poeti e la lotta politica*, Bologna, il Mulino, 2016.

¹⁵ Le due definizioni, volutamente estreme e da non prendere alla lettera, hanno comunque il merito di segnalare le caratteristiche più originali e affascinanti (e disturbanti per il lavoro critico) dell'intertestualità boiardesca. Cfr. R. Brusca, *Stagioni della civiltà estense*, Pisa, Nistri Lischi, 1983, p. 52; C. Montagnani, *Fra mito e magia: le ambages dei cavalieri boiardeschi*, «Rivista di letteratura italiana», VIII, 1990, 2, pp. 261-285, p. 262. Sulla questione cfr. inoltre: R. Brusca, *Primavera arturiana*, in *Studi cavallereschi*, Firenze, Sef, 2003; R. Alhaique Pettinelli, *L'immaginario cavalleresco nel rinascimento ferrarese*, Roma, Bonacci, 1983; C. Zampese, «*Or si fa rossa, or pallida la luna*». *La cultura classica nell'«Innamorato»*, Lucca, Pacini Fazzi, 1994; A. Tissoni Benvenuti, *La varia presenza dell'antico nell'«Innamoramento de Orlando*, in M. Regoliosi, R. Cardini (a cura di) *Intertestualità e smontaggi*, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 77-110.

rappresentare un paradigma valoriale nuovo, ma al contempo autorizzato come eredità di un passato mitico, in un quadro organico e gerarchizzato di società (il rapporto fra signori e cavalieri del mondo passato), per diventare l'autorizzazione all'insediamento di una nuova classe dirigente e di un nuovo signore.