

Alcuni riusi classici ne *L'inamoramento de Orlando**

ABSTRACT: *This paper discusses some classical echoes in Boiardo's L'inamoramento de Orlando.*

Negli ultimi tre decenni lo studio delle fonti classiche de *L'inamoramento de Orlando* è enormemente progredito: basterà citare Zampese (1994), Carrai (1998), Tisconi Benvenuti (1999), Montagnani (2004), Canova (2011). L'arte allusiva del Conte di Scandiano si è rivelata essere labirintica e prismatica. La sua esplorazione richiede ancora molto lavoro: queste pagine intendono dare un piccolo contributo.

I 155,8

Orlando è impaziente di giostrare e di ottenere in premio la bella Angelica, che, come tutti, ama:

Orlando grandemente avea temuto
Che altrui non abia la donna acquistata,
Perché, come il fratello era abatuto,
Doveva al vincitore esser donata.
Lui de victoria sta sicuro tutto,
E già li pare averla guadagnata;
Ma troppo gli renresce lo aspetare,
Che **ad uno amante un'hora uno anno pare.**

Tisconi Benvenuti (1999, *ad l.*) trova giustamente un precedente nel *Filocolo* di Boccaccio (IV 81):

* Ringrazio la prof.ssa Cristina Montagnani e i lettori anonimi incaricati della lettura di queste pagine per alcuni suggerimenti che mi hanno permesso di migliorarle. Ogni errore deve, naturalmente, imputarsi a me solo.

Filocolo, il cui cuore da **amorse sollecitudini** era stimolato, **ogni ora un anno gli si faceva**.

È ben possibile che nello scrivere il suo verso Boiardo avesse in mente solo Boccaccio (i riscontri verbali sono irrefutabili), ma non è altrettanto possibile escludere che con quello boccaccesco convivesse un ricordo virgiliano (*Buc.* VII 43; si trascrivono 37-44):

Corydon
Nerine Galatea, thymo mihi dulcior Hyblae,
candidior cynnis, hedera formosior alba,
cum primum pasti repetent praesepia tauri,
si qua tui Corydonis habet te cura, venito.

Thyrsis
Immo ego Sardoniis videar tibi amarior herbis,
horridior rusco, proiecta vilior alga,
si mihi non haec lux toto iam longior anno est.
Ite domum pasti, si quis pudor, ite iuveni.

Il verso in grassetto esprime la frustrazione di Tirsi, al quale la giornata è parsa più lunga di un anno. Benché ciò non sia espressamente detto, la livida frustrazione di Coridone è una frustrazione amorosa. Deve, infatti, avere lo stesso oggetto dell'invito di Coridone a Galatea (le due quartine, secondo la norma dell'agone bucolico¹, devono essere opposte, ma tematicamente coincidenti). Nulla impedisce di credere, mi pare, che Boiardo si rammentasse e di Boccaccio e di Virgilio. Né può escludersi che Tirsi abbia suggerito al Certaldese stesso le parole con le quali questi ha descritto le ambasce del suo protagonista.

TRUFALDINO E LA SUA MORTE (I XXVI 46-50)

Vorrei partire da una considerazione banale: il nome di Trufaldino è un nome parlante². Vi risuona la parola "truffa" e Boiardo, sin dalla prima menzione del personaggio (I x 40,8), ci fa

¹ Così è anche in *Buc.* III e, naturalmente, nell'archetipo della tradizione, Theoc. V. La regola era ben nota a Boiardo: cf. *Pastorale* III.

² È senz'altro per la sua banalità che questo fatto non trova menzione in TISSONI BENVENUTI (1999, *ad* I x 40,8, prima apparizione del personaggio; lo segnala, invece, CANOVA 2011, *ad l.*). "Trufaldino" non è l'unico nome parlante nel poema. Lo è, ad esempio, anche "Ziliante": di una bellezza delicata è il giovinetto così chiamato (cf. TISSONI BENVENUTI 1999, *ad* II ix 28,8). Sui nomi parlanti in Pulci, Boiardo ed Ariosto, cf. RUGGIERI (1962).

capire che truffa ed ogni altro misfatto del genere gli sono congeniali:

Re Trufaldino, il falso traditore.

Ciò è ribadito a I xxvi 50,1-4, alla conclusione delle sue vicende (e della sua vita):

Morìte quel malvagio a cotal guisa,
E ben lo meritava, in veritate,
Come la istoria sopra vi divisa,
Ch'era d'inganni pien, e falsitate.

La «istoria» che questa cornice racchiude è davvero la storia di un personaggio degno del suo nome. La prima parte è raccontata in analessi a I xiii 31-45: Trufaldino, re di Baldaca, aiuta Polindo, innamorato di Albarosa, che è sorella di Orrisello, conte di Montefalcone, ad incontrare la fanciulla, che rapisce e tortura sotto gli occhi di Polindo onde indurla a scrivere una lettera a suo fratello, il quale sarebbe così caduto nella trappola che Trufaldino, bramoso di acquisirne i possedimenti, ma incapace di farlo lealmente, gli apprestava. Albarosa non cede e muore per le sevizie. Renaldo, profondamente scosso, giura di vendicarla (ottava 46) e ciò potrà fare ad Albracà, dove Trufaldino si è recato in difesa di Angelica al seguito di Sacripante (I x 40), che ben presto tradirà facendolo prigioniero e vendendolo al nemico (I xiv 50-55). L'eccezionalità dell'abiezione di questo personaggio è commisurata alla morte eccezionalmente crudele che Renaldo gli decreta, il trascinamento (I xxvi 46-50):

46. Renaldo il gionse a la roca vicino:
E non crediati che 'l voglia prigione,
Benché vivo pigliò quel malandrino,
E' legòl streto con bona ragione,
Indi con le gambe alto e il capo chino
Ala coda il tacca del ronzone;
Poi per il campo corre a gran furore,
Cridando: «Or chi diffende il traditore?».

47. Era il franco Grifon già risentito,
E Chiarion montato e il re Adriano,
Quando Renaldo fu da loro odito,
E possensi a seguirlo per quel piano;
Ma sì presto ne andava, ed espedito,
Ch'era seguito da costoro in vano;
Cossì ne andava Rabicano isteso,
Come ala coda non avessi 'l peso.

48. Sempre Renaldo a gran voce gridava:
 «Ove son quei che avean cotanto ardire,
 Che de un sol cavalier non li bastava,
 Ma volian tutto il mondo sostenere?
 Or vedon Trufaldino, e non li grava
 Che in sua presenza lo fazio morire!
 Se alcun vi è ancor a cui piaccia l'impresa,
 Venga a stacarlo e prenda sua difesa!».
49. Così diceva il barone animoso,
 Via strasinando Trufaldino al basso,
 Ch'era già meglio morto il doloroso,
 Percotendo la testa ad ogni sasso;
 Ed era tuto il campo sanguinoso,
 Dove corria Renaldo a gran fraccasso;
 E ogni pietra acuta e ciascun spino
 Un pezzo ritenìa de Trufaldino.

Zampese (1994, 140) cita i seguenti tre passi classici quali modelli per Boiardo:

Hom. *Il.* XXII 395-398.

ἦ ῥα, καὶ Ἴκτορα δῖον ἀεικέα μῆδετο ἔργα.
 ἀμφοτέρων μετόπισθε ποδῶν τέτρηνε τένοντε
 ἐς σφυρὸν ἐκ πτέρνης, βοέους δ' ἐξήπτεν ἰμάντας,
 ἐκ δίφροιο δ' ἔδησε, κάρη δ' ἔλκεσθαι ἔασεν.

Verg. *Aen.* VIII 642-645.

*Haud procul inde citae Mettum in diversa quadrigae
 distulerant (at tu dictis, Albane, maneres),
 raptabatque viri mendacis viscera Tullus
 per silvam, et sparsi rorabant sanguine vepres.*

Ov. *Met.* XI 18-19

[...] *tum denique saxa
 non exauditi rubuerunt sanguine vatis.*

I versi omerici si rifletterebbero nel supplizio inflitto a Trufaldino, quelli dei poeti latini nella descrizione della sua attuazione. Tissoni Benvenuti (1999, *ad* 7-8) rimanda al solo Virgilio, implicitamente rifiutando ogni altro parallelo. Credo che abbia avuto ragione. C'è, infatti, un'affinità tematica – a mia scienza non rilevata da alcuno – tra il luogo virgiliano e quello

boiardesco: in entrambi si narra la morte di un traditore. In Virgilio questi è Metto³ Fufezio (sul quale, cf. Maddoli 1987), che non serbò fede ai patti stipulati con i Romani (cf. *dictis, Albane, maneres e viri mendacis*). Nell'atto di progettare l'*exitus* di un traditore la mente di Boiardo non può non essersi indirizzata immediatamente al precedente virgiliano. In Ovidio, invece, a morire così cruentemente è Orfeo, la cui colpa era quella di essere *contemptor* del genere femminile. Orfeo, inoltre, non muore per trascinamento, ma lapidato. I *saxa* arrossati del poeta sulmonese non sono dunque rocce contro le quali il corpo di Orfeo si è sfracellato insanguinandole, ma le pietre con le quali le Menadi lo colpiscono. Insomma, sembra difficile accettare l'influenza ovidiana anche solo per «pietra acuta» di 49,7, che non trova riscontro in Virgilio; bisognerà pensare ad un'autonoma variazione boiardesca.

Un elemento separa l'episodio di Boiardo da quello di Virgilio: Trufaldino muore per trascinamento legato alla coda del cavallo Rabicano, montato da Renaldo, mentre Metto Fufezio muore squartato. Influenza del modello omerico segnalato da Zampese? Sono molto scettico al riguardo, perché

1. sarebbe strano – ancorché non impossibile – che per la morte di un personaggio turpe come Trufaldino Boiardo si rammentasse di Ettore;
2. Ettore non è attaccato alla coda del cavallo, ma è attaccato al carro tramite una correggia passante in un foro praticato tra caviglia e tallone;
3. Ettore subisce un oltraggio *post mortem* (l'eroe muore a 361-363).

Non penso, dunque, che nel rapporto intertestuale con Verg. *Aen.* VIII 642-645 (senza dubbio l'ipotesi principale) vi sia stata un'interferenza omerica, ma un'interferenza v'è stata. Si legga Dante, *Purg.* XXIV 82-87:

«Or va», diss' el; «che quei che più n'ha colpa,
vegg' io a coda d'una bestia tratto
inver' la valle ove mai non si scolpa.
La bestia ad ogni passo va più ratto,
crescendo sempre, fin ch' ella il percuote,
e lascia il corpo vilmente disfatto».

È questa la morte di Corso Donati, profetizzata dal fratello Forese. Secondo le cronache, come annotano i commentatori (cf., *ex multis*, Pasquini 1982, *ad* 83-84), egli morì nel modo in cui muore Trufaldino, non si sa se accidentalmente o no, durante tumulti contro la sua persona; Dante immagina che, attaccato alla coda del cavallo, venga trascinato direttamente all'Inferno. Non è tanto la «devota assidua consuetudine con la *Commedia*» (Cremante 1970, 193), che

³ *Mettus* è la forma virgiliana, probabilmente creata per comodità metrica, ma il nome corretto di questo personaggio è *Mettius*.

Boiardo sicuramente ebbe, ad indurre a vedere in questo passo dantesco il tassello mancante, ma l'affinità tematica che ha già portato a valorizzare il parallelo virgiliano. Corso, infatti, era invisibile alla cittadinanza proprio perché traditore e, in generale, era noto per la sua immoralità (sulla sua figura, cf. Sestan 1984²). Anche in Dante si ha lo smembramento (cf. «corpo vilmente disfatto»), ma senza quei tratti macabri della rappresentazione virgiliana che hanno lasciato il segno nella memoria di Boiardo. In Dante, inoltre, la cornice della morte è taciuta (pena inflitta dagli uomini, castigo mandato da Dio o le due cose assieme?), mentre in Virgilio, come in Boiardo, è una vendetta esclusivamente umana. Dante, dunque, sembrerebbe aver fornito solamente un dettaglio, peraltro utilissimo, perché grazie ad esso il poeta di Scandiano ha fatto sì che Renaldo compiesse una vendetta immediata e solitaria (lo squartamento, invece, richiede preparazione e, verisimilmente, anche collaborazione), quale si addice ad un eroe.

In conclusione, si può affermare che nella morte di Trufaldino confluiscono le morti di Metto Fufezio e di Corso Donati; nulla v'è dell'Orfeo ovidiano né dell'Ettore omerico.

I XIX 61,7s. E II XXIV 10,1s.

Nel diciannovesimo canto del primo libro, Brandimarte e Fiordelisa, dopo molto tempo e molte peripezie, si incontrano (ottave 55-56) e subito un incontenibile desiderio amoroso prende il guerriero, che non si perita di abbracciare la fanciulla in un luogo aperto (ottava 57). La fanciulla frena allora l'impeto del cavaliere e lo conduce in un «bel prato fiorito», posto «dentro a un boschetto», dove potranno con più libertà concedersi l'una all'altro (ottave 58-60). Ed ecco il culmine delle loro effusioni (ottava 61):

Stavan sì stretti quei duo amanti insieme,
 Che l'aria non potrebe tra lor gire
 E l'uno e l'altro sì forte se preme,
 Che non vi serìa forza al dipartire.
 Come ciascun sospira e ciascun geme
 De alta dolcezza, non saprebbi io dire;
Lor lo dican per me, poi che a lor tocca,
Che ciascaduno avea due lingue in bocca.

La pericope in grassetto è un salace riuso di un *topos* dell'epica classica⁴, sul quale cf. Barchiesi (1984). Omero per primo se ne servì (*Il.* II 484-493):

⁴ TISSONI BENVENUTI (1999, *ad l.*) vede qui una declinazione del *topos* dell'indicibilità, che è contiguo, ma differente da quello che qui si è invece richiamato.

ἔσπετε νῦν μοι Μοῦσαι Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι –
 ὑμεῖς γὰρ θεαὶ ἐστε πάρεστε τε ἴστε τε πάντα,
 ἡμεῖς δὲ κλέος οἶον ἀκούομεν οὐδέ τι ἴδμεν –
 οἳ τινες ἡγεμόνες Δαναῶν καὶ κοίρανοι ἦσαν·
 πληθὺν δ' οὐκ ἂν ἐγὼ μυθήσομαι οὐδ' ὀνομήνω,
οὐδ' εἴ μοι δέκα μὲν γλῶσσαι, δέκα δὲ στόματ' εἴεν,
φωνή δ' ἄρρηκτος, χάλκεον δὲ μοι ἦτορ ἐνείη,
 εἰ μὴ Ὀλυμπιάδες Μοῦσαι Διὸς αἰγιόχοιο
 θυγατέρες μνησαίαθ' ὅσοι ὑπὸ Ἴλιον ἦλθον·
 ἀρχοὺς αὖ νηῶν ἐρέω νηῆς τε προπάσας.

L'aedo dichiara che senza l'ausilio delle Muse non potrebbe raccontare compiutamente di quanti vennero sotto le mura di Troia, nemmeno se, invece di una sola lingua, ne avesse dieci e la sua voce fosse eccezionalmente poderosa. Virgilio, l'Omero romano, rinverdirà il *topos* in ben due occasioni:

Georg. II 42-44
non ego cuncta meis amplecti versibus opto,
*non, mihi si **linguae centum** sint oraque centum,*
ferrea vox.

Aen. VI 625-627
*Non, mihi si **linguae centum** sint oraque centum,*
***ferrea vox,** omnis scelerum comprehendere formas,*
omnia poenarum percurrere nomina possim.

Le lingue da dieci sono diventate cento.

Anche Boiardo non si sente in grado di riferire alla perfezione «come ciascun sospira e ciascun geme / de alta dolcezza», ma sa indicare chi potrebbe farlo («lor lo dicano per me»): sono Brandimarte e Fiordelisa, perché «ciascaduno avea due lingue in bocca», così realizzando quella condizione la cui impossibilità esprimeva nei poeti antichi l'inattinibilità della completezza.

L'allusione al *topos* epico classico mi sembra chiara: ineffabilità e moltiplicazione delle lingue sono due tessere che, combinandosi, non possono non far scattare immediatamente l'agnizione del rapporto intertestuale. Per intenderlo ed apprezzarlo in tutto il suo spessore, sarà, però, necessario riconoscere non solamente le convergenze con l'ipotesto, ma anche le divergenze. La prima, che condiziona le successive, è costituita dalla materia alla quale il *topos* è applicato: se nei modelli è seria, non lo è nei versi de *L'inamoramento de Orlando*, che con questo calcolato scollamento acquistano il loro peculiare *humour*. La seconda consiste nel

fatto che le lingue vagheggiate da Omero e Virgilio non ci sono, perché sono un'ipotesi irreali, e, se anche ci fossero, non riuscirebbero comunque a realizzare una esposizione completa, mentre quelle cui Boiardo vorrebbe affidare la descrizione ci sono perché appartengono all'*hic et nunc* della scena erotica né Boiardo sospetta che possano essere inferiori al compito. Il distacco dall'ipotesto è dunque segnato dall'irruzione della sessualità (cioè di quanto v'è di più tabuizzato e, pertanto, universalmente comico), la quale porta con sé una corporeità reale e sensuale, tutta opposta a quella eventuale e virtuale che sostanziava il modello, e ciò contribuisce non poco al carattere ludico dell'ottava. Infine, la terza divergenza è di natura narratologica. La valenza originaria del *topos* è tutta nell'enfasi sulla vastità della materia della quale l'autore si sta facendo (gloriosamente) carico⁵. Boiardo, invece, la "scarica", ovvero accenna a "scaricarla", su Brandimarte e Fiordelisa, cioè sui personaggi stessi, perché sarebbero più informati di lui. Per un narratore onnisciente (e Boiardo, come ogni poeta epico, lo è), indicare fonti del racconto più autorevoli e qualificate della voce autoriale, a meno che esse non siano sue palesi ipostasi (le Muse, ad esempio), è irrituale. La trasgressione, però, è pienamente funzionalizzata. Essa è, in effetti, uno stratagemma con il quale il poeta si sottrae alla prosecuzione della descrizione dell'amplesso: un'operazione non certo dettata da *pruderie*, ma piuttosto mirata a preservare uno spazio di non detto, la cui forza evocativa aumenta proporzionalmente alla licenziosità della materia ed è efficace alimento di quel sorriso malizioso alle spalle dei personaggi nel quale, qui come altrove nel poema, sembra realizzarsi l'ammiccante complicità del poeta con il suo pubblico.

La *degradatio* del *topos* non era inedita. La si rinviene già in Cecco Angiolieri (*Rime* XCIII 1-6):

Sed i' avesse mille lingue in bocca
e fosser tutte d'andànic' o acciaio
e 'l predicar del buon frate Pagliaio,
non potre' fare sì, ch'un fil di rocca
potesse aver da que' che viver locca,
più che non fa l'osorrieri 'l danaio.

Qui l'Angiolieri si lamenta del suo avaro (e vitale) padre, dal quale non potrebbe ottenere denari nemmeno se avesse un'eloquenza straordinaria. Il riuso è palese, ma c'è una deviazione dall'impiego classico. Da Omero in poi (e Boiardo non fa eccezione) il *topos* ha la funzione

⁵ Nell'*Enaide* il *topos* è posto in bocca alla Sibilla, la quale dice ad Enea di non essere in grado di enumerare tutti i delitti che si puniscono nei *durissima regna* governati da Radamanto. Il personaggio sembra qui essere un *alter ego* del poeta. Conforta questa impressione proprio l'impiego del *topos*, che in Omero (archetipo del genere al quale l'*Enaide* appartiene) e in Virgilio stesso, nelle *Georgiche*, materia un intervento della voce autoriale.

(intrinsecamente celebrativa) di prospettare la difficoltà di esporre compiutamente la materia. L'eloquenza cui esso si riferisce non è, dunque, volta a persuadere, come invece nel poeta senese. Più aderente al modello classico appare invece il riuso attuato da un poeta giocoso posteriore a Boiardo, Francesco Berni (*Rime* VIII 1-9):

S'io avessi le lingue a mille a mille
 e fussi tutto bocca, labra e denti,
 io non direi le laudi dell'anguille;
 non le direbbon tutti i miei parenti,
 che son, che sono stati e che saranno,
 dico i futuri, i passati e' presenti;
 quei che son oggi vivi non le sanno,
 quei che son morti non l'hanno sapute,
 quei c'hanno a esser non le saperanno.

Berni fu, notoriamente, un lettore di Boiardo (ne toscanizzò il poema). Come dunque non chiedersi se prima di noi già il poeta fiorentino non abbia decrittato il gioco allusivo del Conte di Scandiano (certo meno scoperto del suo) e se questi non gli abbia addirittura ispirato, forse unitamente all'Angiolieri⁶, questo *incipit* tanto vivace quanto dotto?

Boiardo sa utilizzare il *topos* antico anche senza ironia (II xxiv 10,1-2):

Lingua di ferro e voce di bombardarda
 Bisognarebbe a questo racontare.

Notevole è qui la modernizzazione (cf. «bombardarda»), ma, soprattutto, la selezione operata sul materiale classico (l'uno e l'altro aspetto non sono stati finora osservati, a quel che mi risulta)⁷: ora l'iperbole non è più nel numero delle lingue, ma nella forza della voce (φωνή ἄρρηκτος – χάλκεον ἦτορ / *ferrea vox*); la lingua, che non subisce alcuna moltiplicazione, prende su di sé l'attributo che in Virgilio era della voce. C'è da chiedersi come mai Boiardo operi questa scissione in un *topos* che fino ad allora aveva sempre tenuto assieme i due elementi. Una prima spiegazione può senz'altro essere fondata su un'importante osservazione di Praloran (2009, 16-17):

La recitazione è iscritta [...] nel patto che presiede alla composizione dell'*Inamoramento de*

⁶ Il numero delle lingue farebbe pensare ad una derivazione dall'Angiolieri, ma "a mille a mille" è sintagma rintracciabile anche in Dante e Petrarca (cf. LONGHI, 2001, *ad* 1). Pertanto è l'impiego di questa espressione fissa, accolta da autori illustri, che potrebbe aver portato a mille il numero delle lingue in Berni e non la memoria del sonetto dell'Angiolieri. Le due cose possono, naturalmente, combinarsi.

⁷ TISSONI BENVENUTI (1999, *ad l.*) si limita a richiamare i passi virgiliani sopra trascritti.

Orlando ma anche questo elemento tradizionale viene ripensato da Boiardo, e viene sintonizzato con il gusto del pubblico aristocratico a cui viene idealmente affidato: le virtualità di questo tipo di esecuzione vengono sperimentate interamente legando strettamente produzione a *performance*, agendo insomma sulla sostanza fonica dell'enunciato in vista dell'enunciazione. [...] Egli [Boiardo] ravviva la forza evocativa di un messaggio debole e solamente allusivo, esalta il piacere della voce come segno di comunione di una *societas* eletta, dedita al piacere della letteratura come gioco aristocratico.

E ancora, a proposito del nostro verso (41):

[...] in modo molto netto la prodigiosa metafora boiardesca [...] esprime questo irradiarsi di forze sul palcoscenico eroico della battaglia che solo la coppia *lingua e voce* può cogliere davvero in modo compiuto, produzione e esecuzione come atti idealmente uniti, fulcri di queste sonorità percussive, aspre, metalliche.

Si ha, dunque, in Boiardo un sofisticato lavoro sulla dimensione tradizionalmente aurale della materia cavalleresca in chiave mimetico-espressiva e, pertanto, il poeta ha bisogno di una «lingua di ferro» perché è il cozzo del ferro ad essere il *Leitmotiv* del segmento narrativo dove il verso si inserisce. Vorrei però tentare un'ulteriore spiegazione, che a questa non intende essere alternativa, ma affiancarvisi. È opportuno notare che la selezione degli elementi del *topos* antico aveva già avuto luogo in I XIX 61, dove il poeta per il suo gioco necessitava esclusivamente delle lingue. Io credo che questa prima selezione possa aver causato la successiva. Infatti, nel momento in cui Boiardo ha inteso sfruttare nuovamente il *topos* deve averlo sentito, relativamente alla parte delle numerose *γλώσσαι/linguae*, come compromesso, nel suo poema, con un registro comico incompatibile con la serietà di II XXIV 10. A questa ottava, dunque, ha destinato “quello che restava”: la voce ultrapotente.

Virgilio Irmici

virgilio.irmici@gmail.com

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

BARCHIESI 1984

A. Barchiesi, *Centum ora*, in *Enciclopedia Virgiliana*, vol. I, Roma, 737-738.

CANOVA 2011

A. Canova (a cura di), *M. M. Boiardo. L'Orlando innamorato*, Milano.

CARRAI 1998

S. Carrai, *La formazione di Boiardo. Modelli e letture di un giovane umanista*, «Rinascimento» XXXVIII 345-404.

CREMANTE 1970

R. Cremante, *La memoria della «Commedia» nell'«Innamorato»*, in G. Anceschi (a cura di), *Il Boiardo e la critica contemporanea*, Firenze, 171-195.

LONGHI 2001

S. Longhi (a cura di), *Francesco Berni*, in G. Gorni et al., *Poeti del Cinquecento*, I, Milano – Napoli.

MADDOLI 1987

G. Maddoli, *Metto Fufezio*, in *Enciclopedia Virgiliana*, vol. III, Roma, 508-509.

MONTAGNANI 2004

C. Montagnani, *Fra mito e magia: le ambages dei cavalieri boiardeschi*, in Ead., «Andando con lor dame in avventura». *Percorsi estensi*, Galatina, 67-85.

PASQUINI 1982

E. Pasquini, commento ai canti XVIII-XXXIII, in E. Pasquini – A. Quaglio (a cura di), *Dante Alighieri. Commedia. Purgatorio*, Milano.

PRALORAN 2009

M. Praloran, «Lingua di ferro e voce di bombardarda». *La rima nell'Inamoramento de Orlando*, in Id., *Le lingue del racconto. Studi su Boiardo e Ariosto*, Roma, 15-52.

RUGGIERI 1962

R. M. Ruggieri, *I nomi parlanti nel Morgante, nell'Innamorato e nel Furioso*, in Id., *Saggi di linguistica italiana e italo-romanza*, Firenze, 169-181.

SESTAN 1984²

E. Sestan, *Donati, Corso*, in *Enciclopedia Dantesca*, vol. II (1970), Roma, 558-560.

TISSONI BENVENUTI 1999

A. Tissoni Benvenuti, commento in A. Tissoni Benvenuti e C. Montagnani (a cura di), *M.M. Boiardo. L'inamoramento de Orlando*, Milano – Napoli.

ZAMPESE 1994

C. Zampese, *Or si fa rossa or pallida la luna. La cultura classica nell'Orlando Innamorato*, Lucca.