

Cahiers
d'études italiennes

Cahiers d'études italiennes

12 | 2011

FILIGRANA

Texte et image dans la culture italienne

Narrare per immagini: caratteristiche e funzioni della descrizione nell'*Inamoramento de Orlando*

Patrizia De Capitani



Edizione digitale

URL: <http://journals.openedition.org/cei/593>

DOI: 10.4000/cei.593

ISSN: 2260-779X

Editore

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Edizione cartacea

Data di pubblicazione: 15 marzo 2011

Paginazione: 53-94

ISBN: 978-2-84310-190-8

ISSN: 1770-9571

Notizia bibliografica digitale

Patrizia De Capitani, « Narrare per immagini: caratteristiche e funzioni della descrizione nell'*Inamoramento de Orlando* », *Cahiers d'études italiennes* [Online], 12 | 2011, Messo online il 15 settembre 2012, consultato il 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/cei/593> ; DOI : 10.4000/cei.593

NARRARE PER IMMAGINI:
CARATTERISTICHE E FUNZIONI DELLA DESCRIZIONE
NELL'INAMORAMENTO DE ORLANDO

Patrizia De Capitani
Université Stendhal - Grenoble 3

L'Inamoramento de Orlando viene composto da Matteo Maria Boiardo nell'arco dell'ultimo trentennio del Quattrocento, cioè proprio nel momento in cui le arti figurative e la pittura in modo particolare acquistano una nuova dignità, nella misura in cui non sono più considerate come attività puramente manuali e artigianali, ma viene sottolineato il loro aspetto intellettuale e spirituale¹. Il secondo Quattrocento è anche il periodo della massima fortuna della teoria dell'analogia fra la poesia e la pittura ben riassunta dalla formula oraziana «ut pictura poesis» e dalle sue estensioni moderne². La realizzazione forse più emblematica della collaborazione fra scrittura e arti figurative si trova nella descrizione delle porte del Palazzo di Venere nel primo libro delle *Stanze* di Angelo Poliziano, descrizione che, per taluni critici, avrebbe ispirato Botticelli per la «nascita

1. Si veda l'opera classica di J. Schlosser Magnino, *La Letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, Firenze, La Nuova Italia - Vienna, Anton Schroll & Co, 1996 (ed. orig., *Die Kunstliteratur*, 1924), pp. 155-159; in realtà il processo riabilitativo delle arti figurative è ben anteriore al Quattrocento come mostra il contributo di P. D. Stewart, «L'arte e la natura nel gusto figurativo del Petrarca e del Boccaccio», in A. Franceschetti (ed.), *Letteratura italiana e arti figurative*, Firenze, Olschki, 1988, 3 vol., vol. I, pp. 41-60, in particolare pp. 55-60 e, nello stesso volume, quello di Vittore Branca e Northrop Frye, «Introduzioni generali», pp. 3-28. Interessanti osservazioni sull'evoluzione dello statuto della pittura fra Quattro e Cinquecento si trovano in O. Rosenthal, *Donner à voir: écritures de l'image dans l'art de poésie au XVI^e siècle*, Parigi, Honoré Champion, 1998, pp. 65-67.

2. Ci riferiamo alla dottrina mimetica dell'arte, basata sulla competizione fra poesia e pittura, ben tradotta dalla formula oraziana «ut pictura poesis» (*Ars poetica*, v. 361) e da formulazioni derivate come «la poesia è una pittura parlante, la pittura è una poesia muta», che nulla dicono tuttavia delle esigenze formali cui soggiacciono le due forme espressive; a questo riguardo, si veda Ph. Hamon, *La description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes: une anthologie*, Parigi, Macula, 1991, pp. 7-8 e *Id.*, *Du descriptif*, Parigi, Hachette Supérieur, 1993 (prima ed. *Introduction à l'analyse du descriptif*, 1981), P. Aron, D. Saint-Jacques, A. Viala (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*, Parigi, Presses universitaires de France, 2002, *ad vocem*, E. Faral, *Les Arts poétiques du XI^e et du XIII^e siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Parigi, Honoré Champion, 1962.

di Venere»³. In questo contesto, è quindi legittimo interrogarsi più che sulla relazione fra le arti figurative coeve e l'*Inamoramento de Orlando* di Boiardo, sul carattere visivo della sua poesia. Prima di iniziare questa analisi è però opportuno richiamare alcuni concetti di carattere generale.

Tutta la letteratura fino al XVI secolo almeno, ma anche oltre, è particolarmente influenzata dalla teoria dell'*enargeia* o *evidentia* secondo la terminologia ciceroniana. Si tratta di una dottrina di derivazione retorica, in particolare dal genere epidittico dell'elogio o del biasimo il quale si sottrae allo scopo utilitaristico del persuadere e persegue invece una finalità estetico-emotiva. L'*enargeia* è da ricollegarsi all'idea dell'emozione che, stando a Quintiliano, il quale riprende il concetto agli Stoici, l'oratore deve provare per primo per essere convincente e suscitarsela così nell'uditorio. Per provocare l'emozione, l'oratore deve far rivivere sotto gli occhi del pubblico tutta una serie di immagini; insomma, deve far leva sul potere illusionistico della parola⁴. Come si concretizza la nozione di *enargeia* nell'opera cavalleresca di Boiardo che è soggetta alle esigenze di un'oralità, sia pur fittizia, ma apertamente rivendicata dal narratore come mostrano, fra l'altro, i proemi ed i congedi dei vari canti, caratterizzati da un dialogo costante col pubblico, di volta in volta invitato ad ascoltare o a zittirsi? Insomma, per captare e mantenere viva l'attenzione di questo pubblico, il narratore di quel genere particolare che è il romanzo cavalleresco deve fare leva più degli autori di altri generi, o comunque in un modo che gli è proprio, sulla facoltà visiva ed illusionistica del linguaggio, atta a stimolare l'immaginazione visiva del pubblico? Per potere rispondere a questi interrogativi è opportuno partire dall'esame di alcune descrizioni dell'*Inamoramento de Orlando* che rientrano essenzialmente in tre categorie: di luoghi, di personaggi e di opere d'arte in generale. Relativamente a quest'ultima parte, bisognerà soprattutto soffermarsi sulla descrizione di pitture a carattere narrativo che va sotto il nome di *ekphrasis*. Solo dopo aver analizzato la funzione ed il significato di questi tre tipi di descrizioni all'interno dell'opera cavalleresca di Boiardo, potremo interrogarci sull'esistenza di un'influenza eventuale della rappresentazione artistica coeva su questo tipo di letteratura, sapendo che proprio nella prima metà del Quattrocento, la scuola

3. La composizione delle *Stanze de messer Angelo Poliziano cominciate per la giostra del Magnifico Giuliano di Piero de' Medici* si situa fra il 29 gennaio 1475, ossia fra la vittoria di Giuliano de' Medici nella giostra disputata in piazza Santa Croce, la cui celebrazione è argomento delle *Stanze*, e il 26 aprile 1478, anno della morte di Giuliano, che mise un brusco termine al poemetto di Poliziano. Per la descrizione dei battenti della porta del palazzo di Venere da cui si sarebbe ispirato Botticelli per la *Nascita di Venere*, si vedano le strofe 99-101 del I libro delle *Stanze*.

4. Per una sintesi della nozione d'*enargeia*, si veda P. Galand-Hallyn, *Les Yeux de l'éloquence. Poétiques humanistes de l'évidence*, Orléans, Paradigme, 1995, pp. 99-100, 106-108.

pittorica ferrarese rappresentata da artisti come Cosmè Tura, Francesco del Cossa ed Ercole de'Roberti, conosceva la sua stagione più alta.

Descrizioni di luoghi

Nell'*Inamoramento* si possono individuare svariate tipologie di luoghi. Ricordiamo almeno la selva e l'onnipresente *locus amoenus* sul quale ci soffermiamo in questa prima parte del nostro contributo. Dal punto di vista del loro impatto visivo, possiamo subito evacuare la selva. Luogo di passaggio da un'avventura all'altra, ancor più che di trasferimento spaziale, e ad alto contenuto simbolico, essa interessa solo marginalmente il nostro assunto poiché non è generalmente oggetto di descrizioni. La selva è perlopiù seguita da un aggettivo che dà il tono dell'avventura successiva. Tra i qualificativi più frequentemente associati a questo sostantivo, troviamo «oscura», di dantesca memoria, «strana» ed altri più specificamente allusivi alle sue caratteristiche fisiche, come «ombrosa», «fronzuta», «piana». L'attraversamento di «selve oscure» o «strane» introduce, com'è facile intuire, ad avventure terribili o drammatiche; il passaggio per selve «ombrose» e «fronzute», invece, precede in genere momenti piacevoli di tipo galante o cortese⁵. Semplificando, potremmo dire che le selve, con le loro svariate connotazioni, svolgono nell'*Inamoramento* una funzione analoga a quella della colonna sonora in certi films in cui la musica dà il tono predisponendo lo spirito del pubblico a ciò che segue. La selva fa quindi leva sulla sensibilità emotiva del lettore-spettatore boiardesco piuttosto che sulla sua immaginazione visiva.

Maggior interesse per il nostro punto di vista sembra avere il *locus amoenus*, motivo descrittivo già ampiamente presente nell'epica antica e nei romanzi cavallereschi del Medioevo⁶. Nell'*Inamoramento de Orlando*,

5. Qualche esempio di selve: «Selva strana» (I x, 2, v. 3); «A ciò che men te increzca il caminare/ Per questa selva horribil e diserta» (I xii, 4, v. 1-2, detto a Ranaldo da Fiordelisa che si accinge a narrargli una novella per ingannare il tedio e la fatica del viaggio); «E cavalcando per la selva scura» (I xvii, 51, v. 1); «E fuggendo nel bosco folto e scuro» (I xvii, 56, v. 5); «E già son gionti ad una selva scura. Aponto in megio a quella selva piana/ Era un bel prato intorno a una fontana» (I xviii, 31, v. 6-8, si tratta del luogo in cui si svolgerà il duello fra Orlando e il pagano Agricane, duello mortale per quest'ultimo); «De gir con essa ad una selva umbrosa» (I xix, 58, v. 5, allusione al boschetto in cui si svolge l'incontro erotico fra Fiordelisa e Brandimarte); «Quando fo gionto ala selva fronzuta» (II xv, 43, v. 1, è in questa selva che avviene l'incontro fatale fra Ranaldo e Cupido che lo punisce per la sua insensibilità amorosa verso Angelica). Tutte le citazioni sono tratte da: Matteo Maria Boiardo, *L'Inamoramento de Orlando*. Edizione critica a cura di Antonia Tissoni Benvenuti e Cristina Montagnani, Milano-Napoli, Ricciardi, 2 vol., 1999.

6. Sulla tradizione del *locus amoenus*, si veda E. R. Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin* (traduit de l'allemand par J. Bréjoux), Parigi, Presses universitaires de France, 1956, con i correttivi proposti,

ve ne sono parecchi, almeno in apparenza piuttosto rapidamente abbozzati. Possiamo ricordare il *locus* classico in cui scorre la riviera dell'amore:

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. (I iii, 37, v. 3-7.)

Da un punto di vista puramente descrittivo, si tratta di una rappresentazione convenzionale, senza la benché minima preoccupazione di realismo⁷, come si vede dal verso in chiusura di ottava, dove sono avvicinate varietà di piante che, in natura, crescono in zone completamente diverse. Si deve far risalire questa irrealistica ed antinaturalistica associazione di essenze del *locus* boiardesco all'abitudine, invalsa nel romanzo e nella poesia oitanici del XII e XIII secolo, di costruire questi luoghi non in base all'osservazione, ma sulla ripetizione di *topoi* retorici insegnati nelle scuole sin dalla fine dell'antichità?⁸ Vedremo in seguito quale significato possa avere questa pratica nel poema di Boiardo. Per il momento, notiamo solo che riprendendo questa abitudine antinaturalistica, il conte di Scandiano si ricollega esplicitamente a questa tradizione retorica, familiare al suo pubblico di lettori di romanzi francesi medioevali⁹.

L'impatto visivo della descrizione riposa sull'associazione di verdi, sulla presenza di fiori variopinti e sulla trasparenza dell'acqua cui si riallaccia anche un elemento di suggestione uditiva, ma nell'insieme, dal punto di vista descrittivo, il quadro non presenta particolare originalità. Osserviamo tuttavia che la triplice sostantivazione dell'ultimo verso della strofa fa eco alla triplice aggettivazione del secondo verso, ove il poeta insiste sulle qualità dell'acqua che scorre nel *locus amoenus*. Si tratta certamente del verso più suggestivo dell'ottava in cui si combinano sensazioni visive e uditive. Ed in effetti l'acqua, oltre ad essere un elemento imprescindibile del luogo

per quanto attiene il romanzo arturiano francese del Medioevo, da M.-L. Chênerie, *Le Chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XII^e et XIII^e siècles*, Ginevra, Droz, 1986, pp. 183-187.

7. Anche se una citazione isolata non fa testo, notiamo tuttavia che Nel *Mambriano* (1509) del Cieco, le descrizioni di luoghi di delizia sono poco frequenti; la descrizione dell'ameno paesaggio in cui sorge il castello di Carandina è peraltro piuttosto schematica: «Ultimamente giunsero al castello,/ Nel qual entrando Mambriano stupiva,/ [...] Presso a la porta fuor d'un sasso usciva/ Un'acqua che girava intorno a quello,/ Da la qual poscia un laghetto deriva/ Giuso nel piano verso mezzo giorno,/ D'ebani e di cipressi cinto intorno.» (F. Cieco da Ferrara, *Libro d'arme e d'amore nomato Mambriano*, G. Rua ed, Torino, UTET, 1926, 3 vol., I, 41.)

8. E. R. Curtius, *La Littérature européenne, op. cit.*, p. 227.

9. Sul grande interesse del pubblico ferrarese, e non solo di origine cortese, per i romanzi cavallereschi francesi del medioevo, si veda G. Bertoni, «Lettori di romanzi francesi nel Quattrocento alla corte estense», *Romania*, 45, 1918-1919, pp. 117-122.

di piacere, ha qui un particolare valore simbolico, avendo il potere di accendere d'amore chi ne beva. Il luogo di delizie in cui scorre la riviera dell'amore è da vedere in parallelo a quello corrispettivo in cui si trova il fonte di Merlino le cui acque, come è noto, hanno il potere inverso di liberare dall'amore chiunque se ne abbeverì:

Dentro ala selva il Barone amoroso
Guardando *intorno* se mette a cercare:
Vede un boschetto d'arbosceli ombroso
Che *in ciervo* ha un fiumicel con unde chiare.
Presso ala vista de il loco zoglioso,
In quel subitamente ebe ad intrare,
Dove *nel meglio* vide una fontana,
Non fabricata mai per arte humana. (I iii, 32.)

Ci sono almeno tre elementi interessanti per il nostro proposito in questa descrizione. Colpisce in primo luogo, come indicano i corsivi, la precisione delle indicazioni spaziali, l'insistenza sull'azione di vedere, osservare, frutto dell'assunzione da parte del narratore del punto di vista del personaggio. Il terzo dettaglio interessante è dato dal verso quattro in cui si accenna rapidamente alla riviera dell'Amore che sarà descritta più tardi. L'attenzione del narratore è invece captata dalla fontana, la cui descrizione precisa è rinviata alle ottave successive ed è qui solo evocata attraverso il ricorso al *topos* dell'indicibilità molto caro al Boiardo ed agli autori cavallereschi. Senza tornare sul valore simbolico racchiuso nelle acque vive del fiume in opposizione a quelle controllate della fonte¹⁰, è interessante sottolineare il procedimento visivo seguito dal narratore boiardesco. In un primo tempo egli dà una visione globale del luogo – un fiume che scorre intorno ad un boschetto nel mezzo del quale c'è una fontana –, in seguito assumendo lo sguardo del personaggio, invita implicitamente gli spettatori a fare altrettanto, ossia ad osservare, sia pure idealmente, infine localizzando molto precisamente gli oggetti nello spazio, offre al proprio pubblico una rappresentazione concreta del luogo che ha immaginato.

Lo stesso procedimento narrativo-descrittivo, fondato sull'assunzione del punto di vista dell'eroe da parte del narratore e sulla precisione del dettaglio spaziale, si riscontra anche nella rappresentazione di altri luoghi di delizia deputati allo svolgimento dell'avventura arturiana. Così

10. L'immagine della riviera, le cui acque scorrono libere e senza costrizioni, allude alla naturalità dell'innamoramento, mentre quella del fonte di Merlino, le cui acque sono costrette entro i limiti di una fontana, indica come sia innaturale e forzato perdere l'amore, al punto che la fonte creata da Merlino per far disamorare Tristano non ebbe su di lui alcun effetto; per il punto sul significato e sulla tradizione del fonte di Merlino e della riviera dell'Amore, si veda *Innamoramento*, ed. crit. cit., vol. I, nota all'ottava 33 (I iii), pp. 100-102.

avviene nel caso del giardino di Falerina, dove si sviluppa una tra le più significative avventure che hanno Orlando come protagonista, benché le modalità di presentazione subiscano un'ovvia variazione in funzione delle esigenze narrative. Orlando è condotto al *locus amoenus*, ossia al giardino dell'incantatrice Falerina che tiene qui prigionieri dame e cavalieri (II v, 18, v. 6-8), grazie all'indicazione fornitagli da un cartiglio che porta intorno al capo la statua che decora una fontana:

Era alla sua man dextra una fontana
 Spargendo intorno a sé molta aqua viva;
 Una figura di pietra soprana,
 A cui del peto fuor quell'acqua ussiva,
 «Drito» avia in fonte «per questa fiumana
 Al bel palagio dil Giardin s'arriva». (II iv, 20, v. 1-6.)

Si tratta di un'interpretazione originale e nello stesso tempo di forte impatto artistico e visivo del motivo della fonte di pietra che si trova immancabilmente e con funzioni molto diverse nel *locus amoenus*. A nostra conoscenza, nell'*Inamoramento* non ci sono altre fonti di questo tipo, perché generalmente esse sono decorate di materiali preziosi, ma mai sovrastate da figure umane, dettaglio quest'ultimo che rafforza l'alone di mistero che caratterizza i *loci* in cui si manifesta il meraviglioso arturiano¹¹. La fonte, come si è detto, conduce Orlando nel *locus amoenus* che si rivela in tutta la sua grazia animata:

Dolcie pianure e lieti monticelli
 Con bei boscheti de pin e d'abeti,
 E sopra a' verdi rami erano occeci
 Cantando in voce viva e versi quieti;
 Conigli e caprioli e cervi isnelli,
 Piacevole a guardar e mansueti,
 Lepore e daini correndo d'intorno
 Pien avian tuto quel giardin adorno. (II iv, 23.)

La novità, rispetto ad altre analoghe descrizioni, è data dalla presenza degli animali che ravvivano la scena. Questo tipo di ambiente richiama alla memoria i paesaggi astratti che fanno da sfondo a certe opere d'arte, come ad esempio i celeberrimi arazzi della *Dame à la licorne* conservati al Museo di Cluny, o il fondale di Pinturicchio nel suo dipinto «Susanna e i Vecchioni», realizzato per gli appartamenti dei Borgia in Vaticano. Di

11. Invece i cartigli con scritte indicatrici sono frequenti, si veda ad esempio la «scrittura» sulla sepoltura di Narciso (*Inamoramento*, II xvii, 49), mito evocato anche nella penultima canzone (179), altamente allegorica, degli *Amorum Libri* (v. 53-56).

fatto, la presenza di questi animali ha un significato preciso come l'ha mostrato Murrin¹². La fonte di questo *locus* boiardesco è il giardino del Palazzo di Venere del *Teseida* di Boccaccio, opera che fu stampata proprio a Ferrara nel 1475 con un commento di Pietro Andrea dei Bassi¹³. La descrizione del giardino di Venere è uno dei punti più fittamente annotati da Boccaccio che insiste particolarmente sul valore allegorico delle piante e degli animali che vi compaiono. I conigli, ad esempio, fanno riferimento all'amore sensuale, motivo che è ampiamente ribadito nell'episodio del giardino di Falerina. Siamo quindi di fronte ad un'ulteriore conferma dell'uso «significativo» della descrizione da parte di Boiardo¹⁴.

Sul piano descrittivo, il narratore procede in modo opposto rispetto all'esempio precedente. Se là cominciava con una visione d'insieme dell'amenissimo paesaggio per poi concentrarsi su di un elemento preciso, qui parte dal dettaglio, la fonte, per poi rivelare il bel paesaggio che sorprende piacevolmente il lettore-spettatore. Questi due esempi illustrano bene, a nostro parere, l'arte di Boiardo nel coniugare esigenze narrative con altre più schiettamente decorative. Il fatto che in entrambi i casi sia introdotto per ultimo l'elemento più significativo sia sul piano narrativo che su quello simbolico, nulla toglie alla grazia del quadro naturale rappresentato che colpisce piacevolmente il lettore.

12. L'interessante interpretazione allegorica dell'episodio del «Giardino di Falerina» è opera di M. Murrin, *The Allegorical Epic. Essays in Its Rise and Decline*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1980, pp. 53-85, al quale dobbiamo anche il richiamo al dipinto di Pinturicchio, nota 27, p. 64. Contro un approccio troppo allegorico dell'epica quattrocentesca italiana mette tuttavia giustamente in guardia J. Everson, in *The Italian Romance Epic in the Age of Humanism. The Matter of Italy and the World of Rome*, Oxford, Oxford University Press, 2001, pp. 11-14.

13. «[...] vide quello/ ad ogni vista soave e ameno,/ in guisa d'un giardin fronzuto e bello/ e di piante verdissime ripieno,/ d'erbette fresche e d'ogni fior novello,/ e fonti vide chiare vi surgeno,/ e intra l'altre piante onde abondava,/ mortine più che altro le sembiava.// Quivi senti' pe' rami dolcemente/ quasi d'ogni maniera uccelli cantare,/ e sovra quelli ancor simimente/ li vide con diletto i nidi fare;/ poscia fra l'erbe fresche prestamente/ vide conigli in qua e 'n là andare,/ e timidetti cervi e cavriuoli/ e altri molti varii bestiuoli». (G. Boccaccio, *Teseida delle nozze d'Emilia*, a cura di Alberto Limentani, Milano, Mondadori, 1992, VII, 51-52); così il commento di Boccaccio ai versi appena citati: «Appresso pone che il luogo era a vedere bellissimo, e che quivi si vedeano conigli, cervi, passere, colombi [...] Le quali cose, alcune per li loro effetti, si' como i conigli e le passere e' colombi, incitano molto, veduti da' libidinosi [...] Oltre a questo, dice [il soggetto è l'autore] v'erano bellissimoi fiori e mortine: questi hanno a confortare l'odorato, e massimamente la mortine, la quale scrivono i poeti essere albero di Venere, perciò' che il suo odore è incitativo molto.» (*Teseida*, ed. cit., p. 463.)

14. Segnaliamo tuttavia che il giardino descritto da Boiardo presenta affinità anche con un altro *locus* del *Teseida* che non è affatto connotato allegoricamente, bensì liricamente, il boschetto in cui Penteo-Arcita va a piangere il proprio amore infelice per Emilia: «Egli era bello, e d'alberi novelli/ tutto fronzuto e di nova verdura;/ e era lieto di canti d'uccelli,/ di chiare fonti fresche a dismisura,/ che sopra l'erbe facevan ruscelli/ freddi e nemici d'ogni gran calura;/ conigli, lepri, cervi e cavriuoli/ vi si prendean con cani e con laccioli.» (*Teseida*, IV, 65.) A quanto pare, Boiardo immagazzina le immagini e le ridistribuisce poi conferendo loro un nuovo significato secondo i bisogni. Esempio che peraltro gli viene da Boccaccio che ha seguito lo stesso procedimento proprio nel *Teseida* come mostrano i nostri esempi.

Il *locus amoenus* teatro dell'avventura arturiana è certamente quello descritto con più dovizia di particolari e di maggiore effetto visivo, ma non è il solo che rientri in questa tipologia. Anche la radura in cui avviene il duello mortale fra Orlando e Agricane possiede i connotati generici del luogo ameno, se non altro fino a che non si scatena lo scontro fatale:

Lega il destrier ciascun come li piace,
Poi sopra al'herba verde si distese
Come fosse tra lor antica pace;
[...]
Orlando presso al fonte istesso iace,
Et Agricane al bosco più vicino
Stassi colcato al'umbra de un gran pino (I xviii, 40, v. 2-8.)

Ci sono per l'appunto solo i tratti essenziali del *locus*, senza gli elementi spaziali e coloristici che caratterizzano i luoghi dell'avventura arturiana. La fonte, in particolare, su cui Orlando deporrà Agricane morente e dalla quale attingerà l'acqua per battezzarlo, non dà luogo ad alcuna fioritura descrittiva. L'attenzione del narratore si concentra infatti sul significato religioso e morale della fontana: l'artificio descrittivo-pittorico si addice allo spazio del meraviglioso arturiano, ma non a quello del meraviglioso cristiano, poiché davvero miracolosa è la conversione in extremis del pagano Agricane e certo più convincente e meglio preparata di quella di altri personaggi dell'*Inamoramento*¹⁵.

Per concludere questo excursus sulla tipologia del *locus amoenus* nel poema del conte di Scandiano prendiamo in considerazione il luogo di delizie, è il caso di dirlo, in cui avvengono gli assalti amorosi fra Brandimarte e Fiordelisa che si ritrovano dopo essersi lungamente persi di vista. Questo episodio costituisce, come è noto, uno dei più vivi momenti di erotismo della letteratura quattrocentesca:

E forte caminando forno agionti
Dentro a un boschetto, a un bel prato fiorito
Che de ogni lato è chiuso da dui monti,
De fior diversi pinto e colorito,
Fresco de ombre vicine e de bei fonti.
Lo ardito cavalier e la dongiella
Presto smontarno in sul'herba novella. (I xix, 59, v. 2-8.)

Accanto agli elementi floreali, vegetali ed acquatici di rigore, il dettaglio che colpisce è costituito dai «dui monti», che catturano immediatamente

15. Si veda ad esempio quella di Brandimarte e dei suoi familiari in II xiii, 45. Sui diversi significati delle fontane nei romanzi arturiani, vedere M.-L. Chênerie, *Le Chevalier, op. cit.*, pp. 187-190.

l'attenzione dello spettatore. In effetti, i «dui monti», che in un primo tempo servono a proteggere l'intimità degli innamorati, si trasformano poi in una trappola terribile perché offrono ricetto ad un lubrico palmiero che rapisce Fiordelisa allontanandola di nuovo dal suo innamorato¹⁶. Quest'ultimo esempio offre un'ulteriore conferma di come Boiardo riesca a far confluire nel *locus amoenus* esigenze narrative ed estetico-descrittive, o meglio drammatiche. L'apparizione del malefico palmiero da dietro il fondale montuoso costituisce un inatteso *coup de théâtre* che rilancia l'azione in una nuova direzione. Siamo quindi più che mai lontani da un'utilizzazione meramente decorativa del *locus* quale poteva trovarsi in Ovidio e nei suoi imitatori, fautori di una poesia dominata dalla retorica, e più che mai sotto l'influsso dell'uso da esso fatto nell'epopea e nel romanzo medioevali, a cui si richiama, sia pur alla lontana, *l'Inamoramento*. Qui il *locus amoenus*, sul modello della pastorale antica, dove svolge un ruolo eminentemente drammatico, perde parte della sua ricchezza descrittiva per trasformarsi in un indispensabile accessorio narrativo¹⁷. Su di un piano simbolico, tuttavia, quest'ultimo esempio è rivelatore dell'evoluzione del luogo ameno boiardesco, almeno nella sua accezione amorosa, rispetto ai prestigiosi modelli francesi. Esso non è più il luogo di raccoglimento dal quale il cavaliere usciva rinnovato e rigenerato sul piano amoroso, spirituale ed umano¹⁸, ma è diventato, nel migliore dei casi, un luogo di godimento sensuale, oppure, più prosaicamente, un luogo di riposo, di incompienza e di pianti, se si considerano i boschetti in cui i cavalieri e qualche dama (pensiamo al boschetto in cui Angelica piange l'indifferenza di Rinaldo) si lamentano delle loro sfortune amorose¹⁹. Per questa evoluzione del *locus* è stata capitale, si sa, l'esperienza del Boccaccio elegiaco²⁰. Integrandola, Boiardo ha trasformato il *locus amoenus* nel luogo di espressione di una visione realistica ed umana dell'amore dove spiccano debolezze degli eroi, incompienze (Rinaldo ed Orlando che «sornacchiano» in boschetti ameni lasciandosi sfuggire l'occasione, con scorno delle donzelle trascurate), insomma tutto ciò che fa il tormento, ma anche l'attrattiva dell'amore che, senza ostacoli, è privo di interesse. Alla luce di questa prospettiva di umanizzazione ed abbassamento di un modello

16. Un episodio analogo di una donzella rapita da un «uom selvaggio» accanto all'innamorato dormiente si trova nel *Gismirante* di Antonio Pucci: I, 44-45.

17. E. R. Curtius, *La Littérature européenne, op. cit.*, pp. 238-242. Sui rapporti tra narrazione e descrizione, si veda, G. Genette, «Frontières du récit», in *Figures II*, Parigi, Seuil, 1969, pp. 57-58.

18. M.-L. Chénierie, *Le Chevalier, op. cit.*, p. 186.

19. «E cossi' lamentando, ebe voltata/ Verso il fagio la vista lachrymosa»,/ «Beati fior,» dicendo «herba beata,/ Che tocasti la faccia graciosa» (*Inamoramento*, I, iii, 49, v. 1-4).

20. Si veda più sopra, la nota 14.

prestigioso si può meglio capire la tonalità di rimpianto per un perduto universo di valori nobili che anima un famoso quanto enigmatico proemio dell'*Inamoramento*²¹.

Si potrebbero fare numerosi altri esempi che tuttavia non aggiungerebbero molto a quanto osservato e cioè che Boiardo mette molta cura nella rappresentazione dei *loci* che, lungi dall'essere pause narrative meramente decorative, sono funzionali alla progressione ed al significato del racconto. I *loci* in cui si svolgono le avventure arturiane sono quelli più ampiamente descritti e di maggior impatto visivo, aspetti questi destinati a segnalare al pubblico il prodursi di un evento fuori dal comune oltre che a gratificare il suo senso estetico, due elementi che il conte di Scandiano ha sempre ben presenti e che costituiscono il nucleo della sua arte narrativa²².

Personaggi

In generale, il narratore, preso dall'urgenza di raccontare, non concede troppo spazio alla descrizione fisica dei personaggi, perciò quando vi indugia è tanto più interessante soffermarsi. In un poema dell'ampiezza e della complessità dell'*Inamoramento*, le modalità di presentazione dei personaggi sono naturalmente molteplici e variate. Si va dal ritratto statico, a quello dinamico, passando attraverso le sfumature della caricatura comica fino al ritratto a carattere psicologico; è su questa base tipologica che procediamo all'esame di alcuni ritratti di personaggi. Le descrizioni di personaggi, in sé poco estese, sono però disseminate nel poema; prenderle tutte in considerazione sarebbe fatica inutile oltre che vana, ci soffermeremo quindi solo su alcune atte a chiarire il nostro approccio.

Tecniche del ritratto

Per la descrizione dei personaggi, Boiardo ha a propria disposizione diversi modelli letterari. Per quanto attiene i personaggi femminili, gli esempi di riferimento si trovano essenzialmente nella poesia lirica e nella tradizione

21. «Fama, sequace degl'imperatori,/ [...] Ove sei giunta? a dir gli antichi amori/ Et a narar battaglie di giganti» (*Inamoramento*, II xxii, 2, v. 1-6). Le curatrici dell'edizione critica dell'*Inamoramento* parlano di un momento di scoraggiamento inquadrato fra due proemi (*Inamoramento*, II xviii, 1-3; II xxvii, 1) in cui emerge una visione ben altrimenti positiva della materia romanzesca (*Inamoramento*, vol. II, nota all'ottava 2, p. 1347).

22. Può essere a questo punto interessante evocare che se il paesaggio è essenzialmente descrittivo nell'*Inamoramento*, negli *Amorum Libri* esso è analogico perché riflette lo stato d'animo del poeta: «Datime e' fiori e candidi e vermigli,/ confano a questo giorno e' bei colori;/ spargeti intorno d'amorosi odori,/ ché il loco a la mia voglia se assumigli;/ Perdon m'ha dato ed hamo dato pace/ la dolce mia nemica» (*Amorum Libri Tres*, sonetto 60.)

narrativa in ottava rima. Si tratta di vedere se e come Boiardo riesce a ridare nuova vita a questi materiali della tradizione e se si riscontra nella presentazione dei personaggi, un'evoluzione nel senso di una certa concretezza ed originalità.

La prima apparizione di Angelica, sin dall'avvio della narrazione, rientra negli schemi della letteratura canterina che implicano il ricorso a metafore e similitudini convenzionali quali «matutina stella», «ziglio d'orto e rosa di verzieri», nonché il richiamo conclusivo al *topos* dell'indicibilità («In soma, a dir di lei la veritate,/ Non fu veduta mai tanta beltade», I i, 21, v. 4-8.) L'adozione di questa presentazione formulare sottolinea la volontà del poeta di riallacciarsi alla tradizione della narrativa in ottava rima. Gli elementi di concretezza e di originalità, assenti dal ritratto, sono allora piuttosto da ricercare nel confronto con le altre donne presenti nella sala, tutte eclissate da Angelica, e dalla minuta registrazione del turbamento che la sua apparizione ha provocato negli astanti. Né più precisione si trova nella seconda rivelazione della donzella che appare dormiente agli occhi dell'incredulo Orlando (I iii, 69). Anche qui essa non è descritta, ma sono semplicemente evocati gli effetti lenificanti della sua bellezza sulla natura circostante, secondo uno schema invalso nella tradizione stilnovistica e petrarchesca. Il solo motivo vagamente originale di questa descrizione sta semmai nella nota nostalgica allusiva ad una bellezza di una mitica età cavalleresca ormai trascorsa di cui Angelica sarebbe l'ultimo quanto insperato frutto («Nel tempo che belecia più fioriva»).

La situazione si modifica con la terza apparizione di Angelica, e questo già a partire dal contesto. Angelica non è più vista come una bellezza assoluta, ma è messa a confronto con un'altra dama, la guerriera Marfisa, che, lo vedremo, regge perfettamente il paragone con la figlia di Galafrone (I xxvii, 59-60). Il confronto già di per sé obbliga l'autore ad un po' più di realismo e di varietà, se non di originalità. Attento lettore di Boccaccio, Boiardo trova nei ritratti opposti di Palemone e Arcita del *Teseida* un comodo modello cui ispirarsi per le sue due donne. Anzi, come fanno giustamente rilevare le curatrici dell'edizione critica, Boiardo recupera gli elementi linguistici dei due ritratti boccacciani per farne qualcosa di personale²³. A parte le immancabili chiome bionde, che ambedue le donne portano qui raccolte, gli altri elementi indicano precise opposizioni che rinviano alle diverse tipologie da loro incarnate, quella della seduttrice e quella della guerriera. La prima è di costituzione «più gentile delicata», dove la seconda è «Brunetta alquanto e grande di persona»; lo sguardo di

23. Si veda il commento all'ottava 60, p. 753 della nostra edizione di riferimento.

Angelica seduce e confonde, dove quello di Marfisa brilla di intelligenza; franca negli atti e nelle parole la guerriera, quanto l'altra è ammaliatrice subdola²⁴. Ci troviamo quindi di fronte a due veri ritratti, ciascuno con le proprie caratteristiche, cioè con dettagli concreti e ben individuabili (lo sguardo, la costituzione, il colorito, l'atteggiamento, il modo di parlare) che permettono di distinguere un personaggio dall'altro sulla base di precisi riferimenti fisici e suggerimenti psicologici, aspetto quest'ultimo, più sviluppato in Boiardo che non nel suo modello Boccaccio.

Parco di dettagli sull'aspetto delle sue donzelle, Boiardo lo è meno su quello dei suoi eroi principali, generalmente belli e prestanti. Questa loro bellezza è raramente descritta direttamente dal narratore, più frequentemente è presentata dal punto di vista di una dama che ne osserva compiaciuta le grazie. Gli esempi sono abbastanza numerosi, a partire da Angelica che guarda, commossa, il leggiadro Astolfo (I i, 66), continuando con Fiordelisa, che ammira, speranzosa, il dormiente Rinaldo (I xiii, 50), Origille, incantata dalla bellezza di Grifone (II iii, 63), o ancora le maghe Alcina e Morgana attratte dall'avvenenza, rispettivamente, di Astolfo (II xiii, 60) e Ziliante (II ix, 22, 28), per finire con Bradamante, sedotta dalla prestanta fisica del bel Ruggiero che ha appena conosciuto (III v, 38).

Uno dei personaggi maschili più minutamente descritti è Astolfo che peraltro si discosta dalla tipologia del virile guerriero ed ha piuttosto i tratti del raffinato cortigiano, più incline alla seduzione amorosa ed al motto di spirito che alla battaglia, come conferma la sua tradizionale tendenza a farsi disarcionare al primo scontro con l'avversario²⁵. Notiamo che Boiardo indulge particolarmente sulla ricchezza delle armi e del cavallo del figlio di Ottone d'Inghilterra:

[...] egli [Astolfo] era armato;
Ben valeano quelle arme un gran thesoro:
Di grosse perle il scudo è circondato,
La maglia che se vede è tutta d'oro;
Ma l'elmo è di valore ismesurato
Per una zogia posta in quel lavoro,
Che (se non mente il libro de Turpino)
Era quanto una noce; e fu un rubino (I i, 61.)

24. La descrizione che viene fatta di Marfisa nel *Furioso* risulta più convenzionale: «Al trar degli elmi, tutti vider come/ avea lor dato aiuto una donzella:/ fu conosciuta all'auree crespe chiome/ et alla faccia delicata e bella.» (xxvi, 28, v. 1-4)

25. «Signor, sapiate che Astolpho lo Inglese/ Non ebe di belece il similiante;/ Molto fu rico, ma più fu corese,/ Legiadro e nel vestire e nel sembante./ La forza sua non vedo assai palese,/ Ché molte fiata cadde del ferrante.» (*Inamoramento*, I i, 60, v. 1-6.) Questa incresciosa tendenza a farsi rapidamente disarcionare caratterizza, come è noto, anche l'Astolfo di Luigi Pulci; si veda *Morgante*, IX iv, XXI lviii, lxiii-lxiv.

Il suo destrier è copertato a pardi,
 Che sopraposti son tutti d'or fino. (*Ibid.*, 62, v. 1-2.)

Questa minuta descrizione dei segni guerreschi e cavallereschi non segue soltanto una logica narrativa riconducibile da un lato al fatto che, trattandosi della prima apparizione di questo personaggio, è necessario caratterizzarlo minutamente, e dall'altro all'ironia dovuta allo scarto esistente fra la ricchezza dell'apparato e il poco valore del cavaliere. Emerge da questa descrizione anche la ricchezza e la raffinatezza dell'universo cortese cui appartiene Astolfo, riflesso letterario della «moderna Camelot», ossia la corte di Ferrara secondo la felice espressione di un critico, di cui e per cui scrive Boiardo. Astolfo, uno dei personaggi più profondamente rimaneggiati dalla tradizione cavalleresca italiana, ha nell'*Inamoramento* i tratti dell'eroe giovane ed intrepido cui arride la sorte in ragione proprio dell'incoscienza, tipica della giovinezza, con cui ricerca ed affronta le situazioni più difficili. La giovinezza è in effetti componente essenziale della ritrattistica degli eroi dell'*Inamoramento* ed è spesso resa con l'allusione all'assenza di peli, come emerge fra l'altro dalla descrizione di Cupido, appositamente sceso dall'Olimpo per punire lo scortese Ranaldo: «Negli ochi bruno e biondo nela testa,/ Le piume dela barba a ponto ha messe,/ Chi sì chi no direbbe che l'avesse» (II xv, 44, v. 6-8)²⁶. L'insistenza sulla giovinezza degli eroi, quasi appena usciti dall'infanzia, è da ricollegare al mito della rinascita e della rigenerazione che permea di sé tutto il poema di Boiardo e che è programmaticamente celebrato in alcuni famosi proemi del romanzo.

Al biancore ed alla levigatezza della pelle, sinonimi di beltà e di nobiltà per Boiardo, si contrappongono il colorito scuro e la villosità. Questi due elementi potrebbero essere inizialmente presi come indizi di scortesia, di esclusione dall'universo della raffinata civiltà di corte celebrata dal conte di Scandiano. Si pensi ai numerosi selvaggi irsuti, che vivono addirittura al di fuori dell'universo umano, e che si mettono sul cammino dei baroni di Carlomagno, fra i quali spiccano gli antropofagi Lestrigoni di omerica memoria (*Inamoramento*, II xviii, 34), ma anche al ladruncolo Brunello, discendente, stando a Rajna, della stirpe dei nani germanici. Quest'ultimo, basso di statura, «curti ha i capilli, et è negro e rizuto» (II iii, 40, v. 8)²⁷. Tuttavia, l'equazione fra villosità, colore scuro di pelle,

26. L'elemento dell'assenza di peli figura anche in altre descrizioni maschili: «Egli [Ranaldo] era bello, et alhor gioveneto, / [...] Pur mo' la barba nel viso scopriva» (I xiii, v. 1, 4); «Griphon la faccia avia bianca e vermilia, / Né pel di barba, o poco ne mostrava» (II iii, 63, v. 5-6).

27. Per informazioni complementari su Brunello, rinviamo a *Inamoramento*, II iii, pp. 882-883, oltre che al saggio di L. Serra, «La sublimazione del grottesco: Brunello» in G. Anceschi (dir.), *Il Boiardo e la critica contemporanea*, Firenze, Leo Olschki, 1970. L'Ariosto riprende puntualmente gli spunti boiardeschi per la

manca di cortesia ed esclusione dall'universo civile risulta troppo semplicistica. Se è vero che in Boiardo questi due elementi possono rinviare a questi concetti, non va dimenticato che anche un eroe fiero e rispettabile come Ferrau ne è affetto ed è per questo rifiutato da Angelica²⁸, e che lo stesso Orlando, il cui coraggio ed il cui valore non si possono mettere in dubbio, è, secondo la tradizione, lungi dall'essere avvenente, tratto che Boiardo riprende puntualmente: «Però che Orlando avia folte le ciglia/ E d'un degli ochi alquanto stralunava» (II iii, 63, v. 3-4.) Dietro al gusto palese di Boiardo per il ritratto realistico sconfinante nella caricatura, che certo è alla base di tali descrizioni, si cela l'ammonimento implicito a non fermarsi alle apparenze, perché sotto un aspetto poco piacevole possono nascondersi enormi qualità e viceversa²⁹. Orlando, ed in qualche misura anche Ferrau, illustrano perfettamente questa idea, così come, al contrario, sotto il bel sembiante di Origille si annida un temperamento subdolo e malvagio. Ci troviamo al solito confrontati con la complessità del testo boiardo, complessità che si traduce anche nei ritratti dei suoi personaggi, mai monolitici, ma multiformi e molteplici, come la realtà di cui l'immaginario dell'*Inamoramento* ci offre la sua interpretazione.

Si può affermare che, procedendo dal primo al terzo libro dell'*Inamoramento de Orlando*, la tecnica ritrattistica del narratore si fa via via più complessa? Diciamo piuttosto che in questo tipo di opera vasta dalla struttura paratattica coesistono vari approcci al personaggio che vanno dalla descrizione puramente fisica, a quella vestimentaria dalla coloritura sociologica, fino al rilievo del dettaglio più squisitamente psicologico, accenno di un approfondimento interiore del personaggio, aspetto su cui torneremo più oltre.

Dopo queste considerazioni su qualche ritratto statico di personaggio è opportuno esaminare alcune descrizioni di personaggi in azione. Per personaggio in azione intendiamo essenzialmente quello del guerriero che si batte individualmente contro un avversario o nel gruppo al momento di una battaglia cruciale. Il romanzo di Boiardo, che accorda largo spazio all'avventura individuale, in linea con la tradizione arturiana romanzesca,

descrizione di Brunello: «La sua statura [...] Non è sei palmi, et ha il capo riciuto;/ Le chiome ha nere, et ha la pelle fosca;/ Pallido il viso, oltre il dover barbuto;/ Gli occhi gonfiati e guardatura losca;/ Schiacciato il naso, e ne le ciglia irsuto» (*Orlando furioso*, a cura di R. Ceserani e S. Zatti, Torino, UTET, 2006, iii, 72.)

28. «Aben che Feragù sia gioveneto,/ Bruno era molto e de orgoliosa voce,/ Terribile a guardarlo nelo aspetto;/ Li ochi avea rossi con bater veloce./ Mai di lavarsi non ebe diletto./ Ma polverosa ha la faccia feroce./ Il capo acuto avèa quel Barone,/ Tutto riciuto e ner comme un carbone.» (I ii, 10.)

29. Questo ritratto poco lusinghiero del figlio di Milone è da mettere in relazione con la perfida Origille di cui si è invaghito Orlando e che gli preferisce il più avvenente Grifone che, per l'appunto, «la faccia avia bianca e vermilia,/ Né pel di barba, o poco ne mostrava» (II iii, 63, v. 5-6).

nucleo della sua narrazione, non ne concede peraltro meno alla dimensione propriamente epica dello scontro collettivo nell'ambito del quale si distinguono alcuni confronti individuali. Tralascieremo invece di evocare le descrizioni altamente drammatiche, già viste in altra sede³⁰, dei personaggi del canto iniziale del libro II, che fa eco al I del libro I, poiché si svolge ora in campo pagano una scena in cui sono presentati secondo una raffinata tecnica teatrale i principali eroi pagani ed in particolare il temibile Rodamonte, personaggio che Boiardo reinventa liberamente a partire, fra l'altro, dal Capaneo di Stazio.

Personaggi in azione

Per venire alle scene di battaglia, osserviamo che, prima di ogni combattimento, sia esso nell'ambito di un torneo o in campo aperto, viene dato molto rilievo alla descrizione delle insegne dei cavalieri declinate in una lunga lista di ottave. La presentazione delle insegne, come osservano le curatrici dell'edizione critica, è strettamente collegata ai personaggi avendo l'importante funzione narrativa di permettere al lettore-spettatore l'individuazione dei singoli eroi al momento della mischia. Gli esempi più numerosi e significativi di quest'arte boiardesca si trovano senz'altro nelle prime sedici ottave del canto xxix (libro II) dedicate alla descrizione degli stendardi e delle bandiere dei cavalieri africani di Agramante mentre sbarcano dalle loro navi sulle coste spagnole per poi dirigersi verso Montalbano che stringeranno d'assedio.

Nela sua nave [di Argosto di Marmonda, il primo saraceno a sbarcare] è la real bandiera
 Che tuta è verde e dentro ha una serena;
 El re Gualcioto apresso di questo era,
 Qual era ardito e bela gente mena
 Et era la sua insegna tuta nera,
 Di bianche columbine
 Al campo piena;
 E Mirabaldo vien apresso a loro
 Che porta il monton negro a corne d'oro (II xxix, 4.)

30. Ci permettiamo a questo proposito di rinviare al nostro articolo, «*L'Inamoramento de Orlando* de Matteo Maria Boiardo: un roman chevaleresque entre théâtre et peinture», in V. Lochert, C. Thouret (dir.), *Jeux d'influences. Théâtre et roman de la Renaissance aux Lumières*, Parigi, PUPS, 2010, pp. 91-109, E. Hénin, «*Mimesis et diegesis dans les poétiques italiennes et françaises: de l'opposition à l'assimilation*», in *Jeux d'influences*, pp. 25-48, nonché le pp. 255-270 del suddetto volume per la ricca bibliografia che contiene titoli attinenti al nostro assunto.

[...]

Sobrin ch'è re di Garbo, il vechio franco,
Il qual portava in campo bruno il foco;
Il re d'Harzila seguitava il gioco:
Il nome di costui fo Bambirago,
Ch'avìa nel campo rosso un verde drago. (II xxix, 5, v. 3-7.)

Il re Grifaldo apresso a lui ne viene,
Che porta una dongiela scapigliata
E quella un drago per l'orechie tiene (II xxix, 8, v. 1-3.)

Il caloroso estro espressivo del conte di Scandiano sottrae la descrizione delle insegne alla monotonia riuscendo a creare immagini di sicuro effetto coloristico e dal forte impatto visivo. Per produrre movimento e varietà, il narratore ricorre volentieri ad una punta di maliziosa ironia, come traspare dalla presentazione delle insegne del re di Tingitana, alias Brunello, assunto agli onori cavallereschi per furbizia e prestezza di mano più che per coraggio, come emerge dai versi che seguono:

Cossì Brunel, la cui fama era poca
(Come intendesti, ch'era Re di novo)
Nel campo rosso avea depinta un'oca
Ch'avea la coda e l'ale sopra al'ovo (II xxix, 7, v. 1-4.)

Non si conosce esattamente il significato dell'oca, ma l'ironia scaturisce dal contrasto fra i simboli truci (draghi, mostri) o di antica nobiltà (colonne, gigli, aquile) che campeggiano sulle insegne degli altri cavalieri e l'oca in atto di covare dello stendardo di Brunello. L'ironia non risparmia nemmeno, con palese ammiccamento al pubblico, il narratore stesso, che ammette implicitamente di essere a corto di idee presentando l'insegna bianca e senza immagini del re della Amonia:

Né 'l Re dela Amonia ponto vi manca,
Ben che sua gente sia pedochiosa:
Dico Agricalte dal'insegna bianca,
Né dentro vi ha depinta alcuna cosa (II xxix, 11, v. 1-4.)

O introducendo un commento inatteso o comunque non in linea con la tonalità precedente che denota una legittima stanchezza creativa dopo il lungo sforzo descrittivo:

Dila Noritia è Re quel Manilardo;
Quest'altro d'Alvarachie, ch'io vi conto;
Saper volete qual sia più galiardo?
Né l'un né l'altro, a dirvelo ad un ponto! (II xxix, 12, v. 1-4.)

In entrambi i casi l'effetto voluto è quello di spezzare la ripetitività dell'elenco giocando sulla sorpresa – con la presentazione di un'insegna inattesa senza colori né disegni – o interrompendo senza preavviso il flusso narrativo-descrittivo³¹.

Attento al dettaglio individualizzante ed al colore nel descrivere le insegne dei cavalieri, l'occhio del narratore adotta un punto di vista panoramico d'insieme per presentare l'arrivo degli eserciti e lo scontro collettivo. L'esercito amico giunge sempre dall'alto apparendo da dietro un monte allo sguardo del combattente che si trova in fondo alla valle assediato dai nemici secondo uno schema visivo simbolicamente provvidenziale:

Eco una schiera sopra al pogio appare
Che scende con gran cridi ala pianura (II xv, II, v. 5-6.)

Vi fò palese che 'l re Carlo Mano
È quel che vien, il magno Imperatore,
Et ha con sieco de' Christian il fiore³² (II xv, 12, v. 7-8.)

E di fatto questo tipo di arrivo è riservato prevalentemente alle schiere cristiane, mentre i saraceni sono generalmente presentati nella postura di assediati che attaccano proditoriamente la cittadella cristiana. Dell'esercito salvatore ci viene data una visione d'insieme dove spiccano il luccichio delle armi e l'agitarsi di piume e bandiere:

Li Ungari, dico, armati a bele schiere,
Con targhe et archi e lanze con bandiere (II xiv, 52, v. 7-8.)

Quando li vide il Re sì ben guarniti
D'arme lucente e con le penne in testa,
Comme gli avesse già presi e gremiti,
Saltava ad alto e faccia gran festa (II xiv, 53, v. 3-6.)

Mai non se vide la più bela gente
Di questa nova che discende al piano,
Di sopraveste et arme relucente
Con cimieri alti e con le lanze in mano (II xv, 12, v. 1-4.)

Questa presentazione degli eserciti, caratterizzata da un'elegante armonia di colori e di proporzioni, viene ovviamente distrutta al momento dello scontro. Accade allora che il narratore deplori la forza negativa della guerra facendo leva proprio sul contrasto fra la bellezza degli eserciti

31. Per la descrizione di altre insegne, si veda I ii, dove sono presentati i vari partecipanti al grande torneo di Pentecoste indetto da Carlomagno. Anche l'Ariosto si sofferma sulla descrizione delle insegne; si veda ad es. x, 77-89 dove sono presentati i gonfalonieri degli eserciti scozzesi e irlandesi levati da Rinaldo per soccorrere Carlomagno.

32. Si veda anche l'arrivo delle schiere degli Ungari: II xiv, 52 che intervengono in aiuto di Rinaldo.

prima dello scontro ed il loro pietoso stato dopo che questo è avvenuto. Le ottave seguenti, fitte di rimandi intertestuali, in particolare alla *Tebaide* di Stazio³³, illustrano con grande forza visiva la rotta dei pagani assaliti dai cristiani:

Era al principio questo un bel riguardo,
Per l'arme relucente e per cimeri;
Ciascun destrier ancor era gagliardo,
Coperte e paramenti eran intieri;
Ma poi che Salamon e 'l bon Ricardo,
E Iacheto con Guido, e Baron fieri,
Intrarno foriosi ala gran folta,
La bela vista in bruta fo rivolta.

Ronzoni e cavalier morti e tagliati
Tuto infiamarno il campo sanguinoso,
E l'arme rote e l'elmi spenachiat
Facean riguardo tristo e doloroso;
E paramenti en squarzi dissipati,
E ciascun pien di sangue e polveroso;
E 'l roinar a tera, e 'l gran fracasso
Avrian smariti gli ochi a un satanasso. (II xxiii, 22-23.)

La desolazione del narratore emerge dalla ripetizione anaforica della congiunzione «E» che elenca singolarmente gli effetti andati distrutti con notevole risultato drammatico. Ed è proprio al livello delle battaglie, degli assedi e della guerra degli eserciti che l'emozione si fa più intensa, perché in queste circostanze il narratore registra non solo la disperazione del guerriero cristiano, perduto di fronte alla massa dei nemici, ma anche la sofferenza delle popolazioni inerme³⁴. Nella rappresentazione della guerra, la leggerezza del poeta si lascia contagiare dall'inquietudine del conte di Scandiano, della quale resta testimonianza nel III libro dell'*Inamoramento* che inizia con un'allusione alla guerra di Ferrara contro Venezia e si interrompe bruscamente con un accorato riferimento all'arrivo delle truppe di Carlo VIII in Italia (III ix, 26)³⁵.

L'aspetto forse più caratteristico di queste scene di guerra è l'attenzione che il poeta accorda al frastuono della battaglia prodotto dalle armi, dagli scontri e dagli strumenti musicali propri della guerra, trombe, tamburi e corni:

33. Vedere *Inamoramento*, II xxiii, note all'ottava 22, p. 1380.

34. «O re del Cielo, o Vergine serena,/ Che era a veder la misera citate!/ Già non mi credo che il demonio apena/ Se ralegrasse a tanta crudeltate./ De strida e pianti è quella tera piena:/ Picoli infanti e dame scapiliate/ E vecchi infermi e gente de tal sorte/ Battonsi el viso, a Dio chiedendo morte.» (III viii, 8.)

35. La guerra di Ferrara con Venezia si concluse con la pace di Bagnolo il 7 agosto 1484.

Eco una schiera [...]
 Con tanti corni e tamburin e trombe
 Che par che 'l mar e 'l ciel tuto ribombe. (II xv, II, v. 6-8.)

Del fracasso de scudi e lance grosse
 Non fo giamai cotal romor odito (II xiv, 55, v. 5-6.)

E corni e trombe e tamburi e gran voce
 Facean la tera e 'l ciel tuto stremire (II xiv, 56, v. 1-2.)

Questi riferimenti uditivi, associati a quelli visivi sopra elencati, contribuiscono in modo determinante all'animazione della scena risvegliando l'attenzione del pubblico e quindi sono strettamente connessi alla teoria dell'*enargeia*.

La circostanza migliore per cogliere le caratteristiche del personaggio in azione è lo scontro individuale. Bisogna però distinguere fra lo scontro sportivo, per così dire, nell'ambito di un torneo, come quello di Pentecoste su cui si apre l'*Inamoramento*, e il duello vero e proprio. Il primo si conclude con il semplice disarcionamento dell'avversario che il codice cavalleresco impone di risparmiare; il secondo, invece, è senza esclusione di colpi e termina con l'annientamento del nemico, qualora questo sia una creatura mostruosa o un pagano, oppure è interrotto da una circostanza imprevista se è uno dei paladini a rischiare la vita. Nella descrizione dei tornei, ma anche di qualche duello, il motivo più ricorrente è quello del disarcionamento dell'avversario che permette al poeta di creare alcune immagini di sicuro effetto le quali rendono conto della sua abilità ad introdurre variazioni su di un tema più volte reiterato: «il fè mostrar al ciel ambe le piante» (I ii, 38, v. 6), «il capo gli fè batter sul'harena» (39, v. 8), «Sì che disteso il pose sul'harena» (44, v. 8), «Perché il Danese per tera il distende» (45, v. 6), «Il pro' Danese lo mandò sul piano» (46, v. 5), «E' càde sopra al campo riversato» (49, v. 3); «Tuto lo specia e per terra il distese» (53, v. 3), «Fu da Grandonio messo in su il sabione» (55, v. 8), «E cum tanto furor di sella il caccia/ Che andò longi al distrer ben seti bracia» (61, v. 7-8), «A gambe aperte il trasse delo arcione» (I iii, 21, v. 2), «E roverso il mandò per tera al prato» (II xiv, 43, v. 4), «E' càde dello arcione alla foresta» (III iv, 22, v. 4). Gli esempi si potrebbero moltiplicare ancora e ancora, tanto questo tema è sfruttato; basti osservare che, come al solito, in Boiardo, un dettaglio concreto («le piante», «il capo gli fè batter», «messo in sul sabione») sottrae la formula canterina alla propria fissità trasformandola in una scenetta dinamica e vivace.

Danno rilievo visivo ai duelli alcune formule iperboliche. Quelle che più ci concernono insistono sull'eccezionale agilità dei contendenti nello schivare o nell'asestare i colpi, nonché sulla forza distruttiva di questi colpi

quando essi vanno a segno. L'agilità si traduce essenzialmente nella capacità del guerriero, o del suo cavallo, di compiere balzi straordinari. Per dare l'idea di questa straordinarietà il poeta ricorre in generale ad iperboli quantitative del tipo: «Fiè Feraguto un salto smisurato:/ Ben vinti piedi è verso il ciel salito!» (I i, 78, v. 1-2), «Subitamente smonta di Baiardo,/ E nela cropa se gitta d'un salto/ A quel gigante» (I iv, 64, v. 4-6). In quest'ultimo caso l'eccezionalità del salto compiuto sta nel fatto che Ranaldo, da terra, balza sulla schiena dell'avversario, il gigante Grandonio montato su di un elefante. Non è raro che il balzo sia compiuto dal cavallo su cui si trova il cavaliere. Anche se non è il solo, in questo tipo di prodezza si distingue soprattutto Baiardo, lo straordinario cavallo di Ranaldo, la cui agilità è proverbiale: «Sedesi piedi [Baiardo] salì suso ad alto:/ Non fo mai visto il più mirabil salto!» (I iv, 73, v. 7-8.) Più spesso, però, il narratore preferisce ricorrere alla similitudine, ed il singolare è di rigore perché gli autori di questi *exploits*, siano essi cavalieri o cavalli, sono sistematicamente paragonati ad uccelli: «Con un gran salto via se fu levato;/ [...] / Sempre Baiardo par che meta l'ale» (I iv, 86, v. 1 e 8), «Egli era tanto presto, quel guirero,/ Ch'a lei girava intorno come occhio» (II ii, 68, v. 1-2), «Ecco il Re ne vien come un falcone/ [...] / Ché via passa d'un salto quel ronzone/ Dal'altro lato, comme avesse l'ale» (II iii, 2, v. 1), più raramente a fulmini, quando l'idea di rapidità ha la meglio su quella di leggerezza: «Lei sembrava dal ciel una saeta» (II iii, 5, v. 1), «Il re Agricane alla corona d'oro/ [...] / Lui davanto se pone a tutti loro/ Sopra a Baiardo che sembra saetta» (I xvi, 45, v. 1-4).

Gli esempi sono numerosi, almeno quanto quelli che si riferiscono ai colpi, com'è ovvio trattandosi di un romanzo cavalleresco. La figura retorica di riferimento è naturalmente ancora l'iperbole, piuttosto scontata quando si tratta di colpi andati a segno, in quanto l'immagine ricorrente è quella delle membra variamente tagliate³⁶. Ogni tanto però il narratore riesce ad uscire dallo stereotipo canterino grazie ad una immagine particolarmente concreta come la seguente similitudine tratta dalla vita quotidiana: «Gionse al gigante in su il destro gallone/ Che tutto lo tagliò come una pasta» (I i, 77, v. 1-2)³⁷. Il narratore non rifugge peraltro da rappresentazioni tanto raccapriccianti quanto surrealistiche:

36. «Quella gran testa in doe parte dissera» (I iv, 65, v. 2); «Ecco Ranaldo che gionge ala piana,/ [...] / Oh quanto ben d'intorno il camin spaza,/ Troncando busti e spale e teste e braza!» (72, v. 5-8); «Tra lor durò la bataglia niente,/ Ché il marchese Oliver mose Altachiarà/ Tra ochio e ochio e l'uno e l'altro dente,/ Partendo in mezo quella faccia nera» (I vi, 7, v. 1-4); «Davanti ali altri stava un gigantone/ [...] / Sotto il ginocchio un colpo [Ranaldo] li disera,/ E sancia gambe il fiè cadere in tera.» (I ix, 30, v. 7-8.)

37. La stessa similitudine è ripresa dall'Ariosto per descrivere la strage che Orlando fa degli uomini di Cimisco: «Il cavallier d'Anglante, ove più spesse/ Vide le genti e l'arme, abbassò l'asta;/ Et uno in quella poscia un altro messe,/ E un altro e un altro, che sembrâr di pasta» (*Orlando furioso*, ix, 68, v. 1-4.)

Il primo che trovò fu il re Lurcone,
 Che avanti a tutti venìa per lo piano:
 Il Conte [Orlando] il gionse in capo di piatone,
 Però che il brando si rivolse in mano,
 Ma pur lo getò morto delo arcione
 Tanto fo il colpo dispietato e strano;
 L'elmo andò fracassato in sul terreno
 Tuto di sangue e di cervelo pieno.

Hora ascoltati cosa istrana e nova,
 Che il capo a quel Re manca tuto quanto,
 Né dentro al'elmo o altrove se ritrova:
 Così l'aveva Durindana sfranto. (I xv, 34 e 35, v. 1-4.)

Si noterà la precisione tecnica con cui è descritto il colpo, precisione tanto più necessaria che prefigura un evento assolutamente incredibile (la scomparsa della testa) per il quale il narratore fa appello al buon volere e soprattutto alla complicità del suo pubblico.

Se le immagini che si riferiscono ai colpi andati a segno sono piuttosto scontate, la fantasia del poeta, sia pur all'interno della formula canterina, ha più agio di sbizzarrirsi quando si sofferma sull'abilità dei guerrieri. Si va dalla semplice registrazione della violenza del colpo inferto, a quella delle scintille prodotte dall'incrocio delle spade – «Le spade ad ogni colpo getan foco,/ Rotti hanno i scudi e l'arme despezate» (I iv, 30, v. 3-4) –, fino alla prodezza del gigante Balorza che si batte con profitto portando Ricciardetto sotto il braccio: «Il re Balorza con la faccia scura/ Ne porta sotto il bracio Rizardetto;/ Combate tutta fiata e non ha cura/ De aver nel bracio manco il gioveneto» (I iv, 55, v. 1-4). Tuttavia, solo i colpi che si scambiano i «fratelli rivali» Orlando e Ranaldo in uno dei loro numerosi duelli provocati dalla gelosia amorosa – con rovesciamento romanzesco del motivo epico staziano della rivalità fratricida per il potere – producono effetti anche sulla natura circostante:

Renaldo lasciò un colpo in abbandono
 E gionse a meglio 'l scudo con Fusberta:
 [...]
 Tutti gli occeci a quell'horribil sòno
 Caderno a tera (e ciò Turpin acerta).
 E le fiere del bosco (com'io sento)
 Fugian gridando e pien di spavento.

Orlando toca lui con Durindana,
 Speciando usbergo e piastre tute quante;
 E la selva vicina e la lontana
 Per quel furor crolò tute le piante,

E tremò il marmo intorno ala fontana,
 E l'acqua che sì chiara era davante
 Se fece a quel ferir torbida e scura:
 Né a sì gran colpi alcun di lor ha cura (II xxi, 4-5.)

Pur essendo in ambedue i casi nell'ambito dell'iperbole cavalleresca, non sfugge la volontà poetica di variare la formula: nel primo caso facendo appello, per conferma della veridicità dell'assunto, all'autorità di Turpino – procedura ricorrente nell'*Inamoramento* – nel secondo all'accumulazione di fenomeni straordinari sottolineati dalla iterazione della coordinazione «E» in posizione anaforica. Altri elementi per noi interessanti da segnalare, in quanto rendono più vivace la scena rappresentata, sono le reazioni di meraviglia degli spettatori del duello. Tra le meglio descritte ci sono quelle di chi assiste al duello fra Astolfo e il gigante Grandonio, inaspettatamente disarcionato dal primo. Alla caduta inattesa del gigante:

Levossi un crido tanto smisurato
 Che par che 'l mondo avampi e 'l ciel roini.
 Ciascun ch'è sopra a' palchi è in piè levato
 E cridan tutti, grandi e picolini.
 Ognon quanto più pò s'è là pressato.
 Stano smariti molto i Saracini;
 L'Imperator, che in terra il pagan vede,
 Videndo istesso, agli ochi soi non crede. (I iii, 5.)

Attraverso questa rappresentazione così viva e concreta si stabilisce una relazione speculare fra le reazioni del pubblico che assiste al torneo e quelle del pubblico virtuale che segue la narrazione.

Di particolare interesse per il nostro assunto, in quanto rafforzano il *suspense*, sono gli interventi estemporanei, veri e propri *coups de théâtre*, di personaggi o eventi inattesi, per mettere termine ad un combattimento che stenta a concludersi o che rischia di mettere in gioco la vita degli eroi. A questo proposito, l'impossibile duello fra Orlando e Ranaldo, impossibile non solo perché coinvolge i due cugini, ma anche e soprattutto due guerrieri di pari valore, è sistematicamente differito³⁸. Come si può constatare, le tecniche messe in atto dal narratore non sono particolarmente originali,

38. Gli esempi sono piuttosto numerosi. A titolo esemplificativo, ricordiamo almeno due interventi di Angelica per porre fine al duello di Ranaldo e Orlando rispettivamente in I xxvi, 28 ed in II xxi, 11 e seguenti, quando, nell'impossibilità di separare i due cugini, Angelica va in cerca di aiuto e s'imbatte proprio nell'esercito di Carlomagno. Una circostanza analoga si trova anche nel *Teseida* di Boccaccio, di cui vi sono varie reminiscenze nel romanzo di Boiardo, allorché Emilia interviene a separare Palemone e Arcita, entrambi innamorati di lei (*Teseida*, V, 81 e seg.). Altri esempi di duelli interrotti nell'*Inamoramento* in I iv, 4, quando Fiordispina, figlia del re Marsilio, interrompe il duello fra Ferraguto e Orlando o ancora in I iv, 38, dove il demone Draghinazzo allontana Ranaldo dal luogo in cui quest'ultimo deve battersi con Gradasso.

ma riescono a conquistare il pubblico grazie al ricorso ad immagini ben strutturate visivamente e capaci di suscitare il sorriso attraverso una bonaria esagerazione; insomma, una tecnica semplice almeno all'apparenza che fa appello agli affetti dell'infanzia più che alla dimensione razionale, che imita, insomma, l'arte ingenua dei canterini di cui Boiardo ha colto le componenti visiva ed emotiva e che ha arricchito e approfondito con raffinati riferimenti culturali³⁹.

Ritrarre emozioni e sentimenti

In un genere tutto teso all'azione come il romanzo cavalleresco, dominato dall'urgenza di fare avanzare il racconto, non si può parlare di introspezione psicologica come nel caso del romanzo moderno e contemporaneo. In questo tipo di opera in cui gli eroi sono costantemente in scena, gli stati d'animo dei personaggi sono resi da dettagli fisiognomici, smorfie, tremori, sospiri, lacrime, ecc., a seconda del sentimento da esprimere⁴⁰. Considereremo alcuni esempi di resa del turbamento amoroso, del dolore, della collera, della dissimulazione e della nobiltà d'animo di alcuni personaggi. Premesso che è difficile generalizzare trattandosi di un'opera tanto vasta, costruita in un ampio lasso di tempo e rimasta incompiuta, ci possiamo chiedere se il dettaglio fisiognomico attraverso cui traspaiono i sentimenti è diversamente trattato a seconda che si tratti di eroi cristiani o pagani. Ci sembra ugualmente lecito domandarci se, fra il primo ed il terzo libro, si osserva un'evoluzione verso una resa più astratta, insomma più psicologica, e meno concreta dell'interiorità dei personaggi.

Prendiamo il caso del turbamento, che nell'*Inamoramento* è quasi esclusivamente di natura amorosa. All'apparire di Angelica, nel canto iniziale del poema, la focalizzazione va dal generale al particolare. Sono dapprima registrate le reazioni dei guerrieri nel loro insieme e poi lo sguardo del narratore si sofferma su alcuni campioni. È stato inoltre rilevato come le reazioni dei due campi all'ingresso della fanciulla siano rese diversamente. Lo stupore dei cristiani si traduce in una semplice convergenza degli sguardi verso l'inatteso spettacolo, invece i pagani, evidentemente più disinibiti, si alzano da terra e si avvicinano alla donna:

39. Sul virtuosismo boiardo a far leva sull'affettività del pubblico, si veda M. Praloran, «Maraviglioso artificio». *Tecniche narrative e rappresentative nell'Orlando innamorato*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 1990.

40. «Nell'epica italiana non c'è psicologia, tutto si trasferisce sul piano visivo dell'azione e del gesto», M. Praloran, *Il poema in ottava. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci, 2003, p. 49. Si vedano anche le osservazioni sui personaggi in azione dell'*Inamoramento* in M. Praloran, *Tempo e azione nell'Orlando furioso*, Firenze, Olschki, 1999, pp. 96-104.

Ogni Barone e Principe cristiano
 In quella parte ha rivoltato il viso,
 Né rimase a giacere alcun Pagano,
 Ma ciascun de essi, di stupor conquiso,
 Si fece alla dongiella proximano (I i, 23, v. 1-5.)

Si nota la stessa tendenza anche quando l'occhio del narratore si sofferma sui singoli individui. Rinaldo, persino il vecchio duca Namò, impallidiscono, tremano, arrossiscono («Rinaldo, che ancor lui l'ebe veduta,/ Divéne in faccia rosso comne un foco», I i, 34, v. 3-4), ma si sforzano in generale di nascondere il loro turbamento. L'unica eccezione è a questo riguardo Orlando che, diversamente dai suoi correligionari, in un primo tempo si avvicina alla donna. Per un attimo, ma solo per un attimo, il campione di Carlo Magno perde di vista la propria dignità ed agisce come un pagano («Ma sopra a tutti Orlando a lei s'acosta/ Col cor tremante e con vista cangiata», I i, 29, v. 4-5). Ma si riprende subito, perché subito dopo si sforza come può di nascondere il proprio turbamento che traspare unicamente attraverso reazioni somatiche incontrollabili quali rossori, sospiri, sudori. Il gesto di avvicinarsi alla donna che assimila il comportamento di Orlando a quello dei pagani è un dettaglio minimo, ma che rende conto meglio di lunghe analisi introspettive del profondo mutamento che la vista di Angelica ha indotto nel temperamento del campione della cristianità. All'opposto di Orlando e dei principali eroi cristiani, il giovane Feraguto non sa trattenere alcuni movimenti poco consoni alla sua dignità cavalleresca, indizi di un temperamento troppo ardente dovuto alla giovinezza e magari anche ad un'educazione poco portata sul controllo delle emozioni ([Feraguto] «Sembrava vampa viva nelo aspeto/ [...] Hor sul'un pede or sul'altro se muta,/ Gràttassi il capo e non ritrova loco», I i, 33-34). Va comunque rilevato che in altre circostanze, Orlando si dimostrerà altrettanto incapace di controllare il proprio turbamento, al punto da rodersi rabbiosamente le unghie come un adolescente nervoso («Ma rodendo si va l'ongie col dente», I xxv, 61, v. 4), alla vigilia del primo confronto con il rivale Rinaldo per motivi di gelosia. Anche se ad attenuante del figlio di Milone va detto che è solo e può così dare libero corso alla propria angoscia.

A questi esempi si possono aggiungere il turbamento di Ruggiero alla vista di Bradamante («Rugier rimase vinto e sbigotito/ E sentisse tremare el core in petto,/ [...] Non scia più che si fare el giovenetto:/ Non era apena di parlare ardito», III v, 42, v. 2-6) e la disperazione del pagano Brandimarte all'idea che Astolfo, che l'ha vinto in duello grazie alla lancia fatata di Argalia, voglia sottrargli l'amata Fiordelisa («Ma di perder la dama

delicata/ Al tuto se dispera nela mente/ [...] / Trasse la spada per darse nel petto.», I ix, 54, v. 4-8). Già da questi pochi esempi si può concludere che pagani e cristiani reagiscono in modo sensibilmente analogo davanti all'amore. L'impressione che, per mostrare il turbamento dei primi, il narratore faccia maggiormente leva su modalità espressionistiche e caricaturali corrisponde più al principio della varietà che non ad una volontà di rivendicare una superiorità dei cristiani sui pagani, poiché l'ideale cui si ispirano i personaggi di entrambi i campi è l'eroismo cavalleresco⁴¹.

Nel caso del turbamento amoroso, l'elemento fisiognomico è maneggiato con finezza e soprattutto varietà, invece la resa di stati d'animo quali il dolore, la collera o di temperamento quali l'ipocrisia, è molto più codificata. Il dolore può avere varie cause, ma la più ricorrente, come è logico in un'opera dal fondamento epico quale l'*Inamoramento*, è quella per la morte dell'avversario, dato non poco significativo, o alla vista della strage compiuta dalla guerra. Questo tipo di dolore si esprime invariabilmente attraverso il pianto, modalità espressiva comune tanto ai pagani che ai cristiani:

Ah, Dio del ciel, che gran compassione! (I iii, 61, v. 8.)

Piangea con tal pietate Feraguto
Che pareo un giacio posto al caldo sole (I iii, 64, v. 1-2.)

O quanto al Conte ne renrescie e dole! (I xix, 15, v. 8.)

Egli avea pien di lachryme la faccia
[...]
Ricolse il re ferito nela braccia
[...]
E' di pianger con seco non si scia (I xix, 16, v. 1-5.)

O chi vedesse in faccia il re Carlone
[...]
A sassi mossa avria compassione
Vegendol lachrimar sì rottamente. (III iv, 34, v. 1-4.)

Si noterà che le lacrime sono precedute da un commento del narratore, sorta di invito al pubblico a commuoversi all'unisono con il personaggio in cui gli astanti si specchiano. La morte, inevitabilmente presente nel romanzo cavalleresco, risparmia, lo si è già detto, solo i protagonisti, ma non gli avversari mostruosi o i *villains* come Trufaldino⁴². È questa la

41. Si veda D. Alexandre-Gras, *L'Héroïsme chevaleresque dans le Roland amoureux de Boiardo*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1988.

42. Il corrispettivo di Trufaldino nell'*Orlando furioso* è Pinabello di Maganza che viene ucciso da Bradamante nel canto xxii, dopo che nel canto ii quest'ultimo aveva cercato di ucciderla a tradimento facendola precipitare in una caverna.

condizione perché essa entri a far parte dell'universo boiardesco, dove le morti dei «giusti» sono assai rare per non dire assenti (con l'eccezione forse di Agricane), anche se il narratore non esita a piangere sulla sorte delle popolazioni inermi o dei soldati che sopportano le conseguenze più severe della guerra. Sul piano ideologico, l'espressione del dolore attraverso le lacrime trasmette l'impressione di un mondo guerriero non scevro di umanità. Lungi dall'essere una debolezza, le lacrime sono indizio di un animo cortese e più in generale di una società che coltiva alti ideali umani per la quale la vita ha un valore assoluto⁴³.

All'espressione del dolore attraverso il pianto sfugge tuttavia Rodamonte. Addolorato nel veder calpestato il suo stendardo con l'effigie di Doralice di Granata, la sua innamorata, il figlio di Ulieno «De la gran doglia non trovava loco,/ Et arruffarsi e crini alla sua fronte/ Mostrando gli ochi rosi come 'l foco.» (II xvi, 21, v. 2-4.) Il sentimento che prova Rodamonte è tra la rabbia e il dolore, di qui l'insistenza sull'elemento espressionistico della fisionomia. Inoltre, sarebbe stato poco credibile fare piangere il re di Sarza che con Mandricardo, Gradasso e la guerriera Marfisa – la ritroveremo ammansita nel *Furioso* anche se al servizio della causa dell'infame Gabrina (*Orlando furioso*, xx, 113 e seg.) – fa parte di quei personaggi tutti di un pezzo che non conoscono sfumature né incrinature.

Le lacrime, oltre che essere espressione della sofferenza e indizi di un animo cortese, lo sono anche talvolta di una temprà falsa e dissimulatrice. La malvagia Origille, ad esempio, ricorre al pianto per sedurre e danneggiare seriamente i propri innamorati, fra i quali vi è anche Orlando:

Era la damma di estrema beltate,
Maliciosa e di losinghe piena:
Le lachryme tenèa apparecchiate
Sempre a sua posta com' acqua di vena (I xxix, 45, v. 1-4.)

Angelica, pure lei falsa e ingannevole, le lacrime preferisce invece reprimere nascondendo il proprio disappunto sotto un'espressione di apparente calma e serenità che dissimula ben altri sentimenti: «La damma se commosse nelo aspetto,/ Ma come quella ch'è saza e trista/ Coperse il suo pensier con falsa vista» (I xxvii, 39, v. 6-8.)

Le lacrime o la loro repressione si rivelano modalità espressive particolarmente adatte per la resa dell'ipocrisia al femminile. Esse lasciano il

43. Sugli ideali del romanzo cavalleresco, rinviamo a D. Alexandre (dir.), *Héroïsme et démesure dans la littérature de la Renaissance. Les avatars de l'épopée*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1998, ed in particolare ai contributi di M. Lorch, «Folie et plaisir à la Renaissance» (pp. 14-25) e di G. Masi, «Dismisura e follia in alcune novelle dei poemi cavallereschi italiani» (pp. 47-56).

posto ad altre formule nel caso di personaggi maschili. Un esempio interessante a questo riguardo si trova nel iii canto del I libro dove Astolfo, tradizionalmente noto come «zanzatore», ossia troppo chiacchierone, ma fondamentalmente onesto e leale, deve battersi contro gli sleali maganzesi. Per rendere questa opposizione di caratteri, l'autore ricorre ad artifici tipici del teatro. L'impulsivo Astolfo lancia una serie d'insulti, anche molto coloriti («Traditor falso, heretico e villano,/ Venga a sua posta, ch'io il stimo assai meno/ Ch'un sacconacio di letame pieno!», I iii, 13, v. 6-8), all'indirizzo dei suoi avversari, la cui natura infida è sottolineata da una serie di a parte dai quali emerge la loro vera opinione su Astolfo nei cui confronti non provano il benché minimo rispetto («E fra si stesso [Gano] diceva: Giottone,/ Io te farò di ciancie aver penuria!», I iii, 14, v. 4-5; «- Potrebbe far Idio che questo matto -/ Diceva Pinabello - a cotal via/ Vergogna tutta casa di Maganza? -», *ibid.*, 15, v. 6-8 e *ibid.*, 17, v. 1-4)⁴⁴

Per esprimere la collera e lo sdegno, il poeta ricorre essenzialmente alla mimica facciale rifuggendo dalla gestualità o dallo scambio verbale come negli esempi appena riportati. Nel caso dell'ira, la focalizzazione si concentra in primo luogo sullo sguardo del guerriero incollerito, tanto minaccioso da spaventare chi gli sta intorno:

E' si facean l'un l'altro horribil guardi,
Parlando con voce aspra e minaciante (I xxvii, 3, v. 1-2.)

Il fio d'Amone [...] con terribil guardo
Verso de Orlando gli ochi ebe a voltare. (I xxvi, 62, v. 2-3.)

Hor guarda intorno con la vista scura,
Ma ciascun tace, et ha di lui paura. (II i, 56, v. 7-8.)

E la luce degli ochi, in fiamma volta,
Gli sfavilava in vista horrenda e scura.
La gente ch'era in prima intorno folta
De lor se discostava per paura;
Christian e Saracin fugian smariti
Come fosser quei due de Inferno ussiti. (II xv, 2, v. 3-8.)

Altri dettagli fisiognomici tipici dell'ira sono il rossore del viso e l'ansimare. Questi due aspetti sono ovviamente esagerati attraverso metafore e similitudini che assimilano il rossore al fuoco e l'ansimare alla tempesta e, più raramente, al sibilar del serpente:

44. Anche nel *Mambriano* del Cieco, Astolfo è oggetto di sarcasmi; si veda quanto gli dice Orlando: «Rispose Orlando: Io so che molto vali,/ Cugin, là dove non sei conosciuto;/ Ma se l'uom si mettesse i buoni occhiali,/ Non ti sarebbe sempre mai creduto;/ E con queste tue ciancie tanto sali,/ Che sopra Marte più volte hai seduto» (xi, 48, v. 1-6).

Una ira sì rovente el cor li cuoce
Che se convenne subito partire,
E nela ciambra se serrò soletto,
Di sdegno ardendo tutto e de dispeto. (III i, 11, v. 5-8.)

Uscia rovente fuor degli elmi il fiato
E nel suo ragionar l'aria tremava;
E chiunque stava di lontano un poco
Giurava ch'è lor volti eran di foco. (I xxvii, 2, v. 5-8.)

Per la grande ira tanto fo gonfiato
Quanto non gonfia il tempestoso mare
[...]
Tanto Grandonio se turba e tempesta
Battendo e denti e crollando la testa. (I iii, 2, v. 2-8.)

Soffia de sticia che par un serpente (I iii, 3, v. 1.)

Più originalmente, la collera si può esprimere anche attraverso un sorriso sarcastico che non promette nulla di buono:

– La prova vederemo incontente –
Rispose Orlando soridendo un poco;
Et non avia già faccia de ridente
Ma batea labre e gli ochi come foco. (I xxvi, 64, v. 1-4.)

La nobiltà, la cortesia, la lealtà, il valore, insomma tutte le principali qualità cavalleresche emanano dall'aspetto globale del personaggio descritto con attributi a forte connotazione lirico-cortese quali «perfetto, umano, cortese, leggiadro», ecc. Ecco, ad esempio, come appaiono Brandimarte e Ruggiero, rispettivamente ad Astolfo e a Brunello:

Et ecco [Astolfo] scontra, a meglio dela strata,
Un Saracin, che un altro sì perfeto
Non ha la tera chi è dal mar voltata (I ix, 49, v. 4-6.)

Ma soprattutto la persona humana
Era cortese: il suo leggiadro core
Fu sempre aceso di gentil amore. (I ix, 50, v. 6-8.)

E come [Brunello] vede il gioveneto in ciera,
Che sia Rugier subito comprese.
Mirando il suo bel viso e la manera,
L'apta persona e l'habito cortese (II xvi, 39, v. 3-6.)

La perfetta cortesia di Ruggiero, personaggio molto presente a partire dalla seconda metà del II libro dopo che Brunello lo sottrae con un tranello al controllo del mago Atlante, si manifesta attraverso l'umanità verso i nemici, in particolare Turpino e Olivieri. L'arcivescovo di Reims, che Ruggiero aiuta

a rialzarsi da un pantano in cui è precipitato cadendo da cavallo, esclama addirittura che tanta cortesia è inverosimile in un pagano («[...] – Tu non nascesti mai di Saracino!» «– Né credo mai che tanta cortesia/ Potesse dar Natura ad un Pagano –», III iv, 44, v. 8; 45, v. 1-2.) Ruggiero versa lacrime sul ferito Olivieri e non esita a soccorrerlo prendendolo fra le braccia, segno di pietà e di affetto verso la vittima, ricorrente fra i cavalieri boiardeschi ed ennesima conferma della loro umanità: «Ricolse nele braze quel Barone/ Per ordinar che fusse medicato,/ Sempre piangendo a gran compassione.» (III iv, 23, v. 2-4.) Quest'ultima qualità risulta particolarmente accentuata in Ruggiero, il capostipite estense, destinato a convertirsi al cristianesimo secondo la profezia di Atlante. Anche se sarebbe forse più esatto dire che è cristiano senza saperlo perché nato dall'unione fra Galaciella, figlia del saraceno Agolante discendente da Alessandro Magno, convertita al cristianesimo per amore di Ruggero II di Risa (Reggio Calabria). Il personaggio di Ruggiero, con le sue origini classiche, fa da tramite fra l'Antichità greco-romana e l'universo romanzo del poema cavalleresco.

Il solo personaggio femminile che possa reggere il confronto con le doti dei cavalieri è naturalmente Bradamante, la cui fisionomia viene rivelata solo nel v canto del III libro, ossia poco prima dell'interruzione del poema, quando l'eroina si mostra a Ruggero il cui nobile aspetto l'ha profondamente colpita. Il disvelamento tardivo del volto di Bradamante al momento del decisivo incontro con Ruggiero illustra in modo esemplare l'arte di Boiardo nel maneggiare il *suspense* come pure l'architettura della sua vasta opera che la morte gli ha impedito di portare a termine.

[...]

«Mostreroti la faccia manifestal!»

dice l'eroina al cavaliere

E così' lo elmo a sé trasse di testa

Nel trar de l'elmo si sciolse la trecia
 Che era di color de oro alo splendore;
 Avea el suo viso una delicatecia
 Mescolata di ardire e de vigore:
 E labri, el naso, e cigli e ogni fatecia
 Parean depinti per le man de Amore;
 Ma li occhi aveano un dolce tanto vivo
 Che dir non puòse et io non lo descrivo (III v, 40, v. 7-8; 41.)

Questa descrizione comporta due parti. La prima, caratterizzata dal gesto di togliersi l'elmo, è di grande efficacia visiva nella misura in cui la femminilità dell'eroina appare inattesa nella sua preziosa bellezza annunciata

dall'onda dei capelli assimilati all'oro. Nella seconda, la delicatezza delle fattezze non si traduce in tratti precisi e concreti, ma è lasciata all'immaginazione dello spettatore («Parean depinti»; «Che dir non puòe et io non lo descrivo»). Siamo qui lontani dall'insistito colorismo che accompagna la descrizione della bellezza femminile di alcuni componimenti del canzoniere del conte di Scandiano⁴⁵. A parte l'allusione all'oro della treccia, il resto della descrizione presenta una coloritura più astratta che concreta (ardire, vigore, dolcezza): il narratore boiardo, osservando Bradamante attraverso gli occhi dell'innamorato Ruggiero rivela al suo pubblico la propria simpatia per questa eroina onesta e generosa, vera e unica incarnazione nel romanzo di una femminilità positiva. In questo caso almeno, la descrizione è essenzialmente un rivelatore psicologico che posiziona il personaggio all'interno dell'azione romanzesca offrendo al pubblico la chiave di lettura per una corretta interpretazione del suo ruolo nel racconto⁴⁶.

Dagli esempi fin qui discussi relativi all'uso di procedimenti fisiognomici per la traduzione degli stati d'animo dei personaggi si confermano le inclinazioni espressionistiche ed alla caricatura già osservate. Il dato emergente in questa sezione è il valore assoluto che il poeta attribuisce, attraverso il motivo delle lacrime ed il ricorso ad una gestualità affettiva, alle qualità di umanità dei suoi eroi, siano essi cristiani o pagani. Relativamente all'eroe dinastico Ruggiero va sottolineato il legame forte che viene istituito fra le sue doti di umanità e di cortesia e quindi fra la sua nobiltà di cuore e la sua facoltà ad accendersi d'amore (dato poi ampiamente ripreso da Ariosto sia pur con altre sfumature di significato), residuo, se non rivisitazione, dell'ideale stilnovistico. Questa relazione emerge ad esempio allorché Ruggiero, imbatutosi in due cavalieri, compie la grave scortesia di non rispondere al loro saluto. Ma è subito da questi ultimi perdonato non appena sanno che la sua distrazione è provocata dal mal d'amore: «[...] – O cavaliere,/ Se innamorato sei, non far più scusa!/ Tua gentileza provi de ligiero,/ Perché in petto villano amor non usa.» (III vi, 36, v. 1-4). Gli esempi citati relativi a Ruggiero e soprattutto a Bradamante lasciano intravedere, almeno per questi due eroi, il ricorso ad un tipo di caratterizzazione maggiormente basata su elementi astratti ed intimistici che su dettagli mimici e gestuali.

45. Pensiamo ad esempio ad alcuni sonetti degli *Amorum Libri Tres* dove la bellezza dell'amata è richiamata attraverso immagini evocanti il candore e la rosa vermiglia, che entrambi simboleggiano la nobiltà oltre che la bellezza della donna: «Pura mia neve che è dal ciel discesa,/ candida perla dal lito vermiglio,/ bianco ligustro, bianchissimo ziglio,/ pura bianchezza che hai mia vita presa» (sonetto n° 10); «Rosa gentil, che sopra a' verdi dumi/ dai tanto onor al tuo fiorito chiostrò,/ suffusa da Natura di tal ostro/ che nel tuo lampeggiar il mondo alumi» (sonetto n° 11).

46. A proposito della psicologia nel romanzo cavalleresco, si veda almeno S. Zatti, «La psicologia nel *Furioso*», in *Id., Il Furioso fra epos e romanzo*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1990, pp. 113-125.

Questo excursus sui personaggi dell'*Inamoramento* mostra tutta la precisione, la complessità e la varietà dell'arte del conte di Scandiano. La perizia di cui egli dà prova nel caratterizzare gli eroi e le eroine del suo romanzo rivela il suo essere in piena sintonia con la cultura non solo letteraria, ma anche figurativa del suo tempo. I valori del movimento, della forza, dell'espressività e dell'affettività che contraddistinguono i suoi personaggi coincidono con le raccomandazioni rivolte da teorici e pittori agli artisti coevi⁴⁷. Nel *De Pictura* (1435), Leon Battista Alberti, che soggiornò a Ferrara fra la fine degli anni 1430 e l'inizio del decennio successivo, sottolinea che per dare forza ed animazione ai personaggi, le loro passioni ed i loro stati d'animo devono trovare espressione corporale. Leonardo, più specificamente, insiste sulla necessità di conferire espressività ai visi osservando che essi devono portare traccia delle passioni che travagliano l'anima o contraddistinguono un temperamento. Così una ruga orizzontale che attraversa la fronte è sintomo di malinconia, mentre due solchi profondi ai lati delle narici indicano al contrario un carattere gaio e portato al riso, e così via⁴⁸. Prima che apparissero questi importanti scritti, gli artisti quattrocenteschi cercavano idee per la resa della figura e dell'espressione umane nei consigli per i predicatori dove potevano reperire un ampio campionario di gesti da associare al discorso per essere più convincenti. Ma le fonti di ispirazione più correnti in cui il pittore pescava suggerimenti per animare volti e corpi, a parte il *De arte saltandi et choreas ducendi* di Domenico da Piacenza (1440 circa) dedicato alla descrizione dei principali movimenti della danza, erano soprattutto le rappresentazioni teatrali, in particolare le sacre rappresentazioni⁴⁹.

Se la sensibilità pittorica di Boiardo è particolarmente evidente nella resa del movimento e dell'espressività, si è potuto constatare che egli è ugualmente abile nel costruire ritratti preziosi per la ricercatezza coloristica e la delicatezza precisa del tratteggio. La maniera boiardesca di ritrarre corpi in movimento o torturati dal dolore o dal turbamento ha spinto qualche critico ad associare la sua arte a quella di un Pollaiuolo. Le descrizioni di certi visi femminili colti nella loro serena impassibilità (si pensi al «viso sereno» di Angelica), il suo gusto per la decorazione preziosa degli abiti e per il dettaglio naturalistico evocato con precisione, ma senza prolissità per non rallentare la narrazione (pensiamo alle descrizioni dei *loci amoeni*,

47. M. Praloran, «Maraviglioso artificio», *op. cit.*, p. 75.

48. M. Baxandall, *L'Œil du Quattrocento. L'Usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Parigi, Gallimard, 1989, p. 93 (ed. orig. *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford, Oxford University Press, 1972).

49. *Ibid.*, pp. 122-123.

ma anche all'ondeggiare delle chiome d'oro di certe eroine), lo ricollegano invece al filone del gotico internazionale. Questo stile, di cui l'esponente maggiore fu Pisanello, a lungo presente a Ferrara ed a Mantova dove realizzò un ciclo di affreschi di soggetto arturiano, durò a Ferrara e nelle corti del Nord più a lungo che altrove, certamente più a lungo che a Firenze⁵⁰. La Ferrara quattrocentesca è, in campo culturale e soprattutto figurativo, un crogiuolo di esperienze contrastanti che vanno dal gotico internazionale del Pisanello, passando per il classicismo dell'Alberti⁵¹, fino agli influssi della pittura nordica recepiti in particolare da Cosmé Tura (verso il 1430-1495) le cui figure colpiscono per il loro carattere dinamico, per le linee spezzate e contorte e per l'espressività mimica dei volti⁵². Se, come ha dimostrato Baxandall, l'elemento caratterizzante della cultura quattrocentesca è la predominanza dell'«occhio», ossia del senso della vista nel filtraggio e nell'organizzazione dell'esperienza, si può facilmente intuire il ruolo che la cultura figurativa coeva ha potuto esercitare su Boiardo⁵³. Questa influenza, che si è colta a livello della caratterizzazione dei personaggi, tocca anche gli aspetti più squisitamente strutturali dell'*Inamoramento*. In effetti, l'organizzazione acentrica, a più voci del romanzo del conte di Scandiano è quella propria di una struttura rappresentativa non ancora soggetta al principio unificante della prospettiva. Vale quindi per l'*Inamoramento*, diversamente da quanto è stato asserito, la fine osservazione di Joanna Woods-Marsden secondo la quale questo tipo di narrazione, sia nella sua veste scritta, come la mostra Boiardo, che figurativa – gli affreschi arturiani di Pisanello per il palazzo Ducale di Mantova – si presenta come qualcosa che non si può abbracciare in un sol colpo d'occhio («something which cannot be taken in a glance»)⁵⁴.

50. Sul gotico internazionale, si vedano, di R. Longhi, «Il tramonto della pittura medioevale nell'Italia del Nord» (1935-1936), in *Id.*, *Lavori in Valpadana*, Firenze, Sansoni, 1973, p. 91-153 e *L'Atelier de Ferrare*. Tradotto dall'italiano da C. Lauriol, Brionne, Gérard Montfort Éditeur, 1991 (ed. orig., Firenze, Sansoni, 1980).

51. Sulla passione di Leonello d'Este, che governò a Ferrara fra il 1441 e il 1450, per l'antichità, vedere M. Baxandall, «A Dialogue on Art from the Court of Leonello d'Este. Angelo Decembrio's *De Politia Litteraria Pars LXVII*», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXVI, 1963, pp. 304-326 ed anche N. Forti Grazzini, «Les tapisseries de Ferrare au xv^e et au xvi^e siècles», in *Une Renaissance singulière. La cour des Este à Ferrare*, Bruxelles, Snoeck, 2003, pp. 327-331.

52. Per un panorama della pittura quattrocentesca nelle corti italiane del Nord, rinviamo a S. Roettgen, *Fresques italiennes de la Renaissance 1400-1470*, Paris, Citadelles et Mazenod, 1996, vol. I, nonché a M. Natale (ed.), *Cosmé Tura e Francesco del Cossa. L'arte a Ferrara nell'età di Borso d'Este*, Ferrara, Ferrara Arte, 2007.

53. «L'œil est appelé la première de toutes les portes/ Par où l'Esprit peut apprendre et goûter.», affermazione contenuta all'inizio della sacra rappresentazione *Abramo e Isacco* del fiorentino Feo Belcari, rappresentata nel 1449, cit. in M. Baxandall, *L'Œil du Quattrocento*, op. cit., p. 233.

54. J. Woods-Marsden, *The Gonzaga of Mantua and Pisanello's Arthurian Frescoes*, Princeton, Princeton University Press, 1988, pp. 96 e *passim*.

Oggetti artistici

La descrizione di oggetti artistici, architetture, sculture, bassorilievi e pitture, occupa un posto di un certo rilievo nell'*Inamoramento de Orlando*. Le architetture sono esclusivamente costituite da palazzi che presentano praticamente tutti le stesse caratteristiche architettonico-decorative: loggiati, colonne e decorazioni ricchissime di marmi lucenti, smalti, ori, argenti e pietre preziose dai colori sgargianti. Ecco ad esempio come appare il Palazzo di Dragontina:

Sopra a colone de ambro e base d'oro
Una ampla e rica logia se possava;
Di marmi bianchi e verdi ha il suol distinto,
Il ciel de azuro et or tutto è dipinto. (I vi, 47, v. 5-8.)

Come si vede, il dato emergente, accanto alla ricchezza, è la lucentezza: due elementi che lasciano incantato l'osservatore, generalmente uno degli eroi del romanzo. Queste descrizioni architettoniche si ripetono invariate, o quasi, da un luogo all'altro del poema boiardo. Esse non hanno nulla di particolarmente originale perché nella maggior parte dei casi si rifanno a note fonti letterarie, fra le quali spiccano alcuni estratti descrittivi del *Filocolo* boccacciano⁵⁵. Il solo elemento innovativo in questo tipo di *descriptio* è dato dalla maniera, più o meno originale, in cui il manufatto entra nel campo visivo dell'osservatore. Così, il narratore fa sorgere in modo molto scenografico, da dietro una cortina di alberi, il Palazzo di Falerina davanti agli occhi dell'incantato Orlando:

A' piè d'un monticel, ala costiera,
Vidde un palagio, a marmo intagliato:
Ma non potea veder ben quel che gli era,
Perché d'arbori intorno è circondato;
Ma poi, quando li fo gionto da presso,
Per meraviglia ussì for di sé stesso. (II iv, 24, v. 3-8.)

Queste architetture, così cariche e francamente kitch, in quanto espressioni di un'oreficeria su scala gigantesca, non valgono di per se stesse, per il loro impatto visivo, ma in quanto segnali di ingresso nell'universo meraviglioso in cui si sta per svolgere l'avventura arturiana. Col loro luccichio, questi palazzi e manufatti, veri e propri segni di orientamento, servono quindi a risvegliare l'attenzione del pubblico segnalandogli un cambiamento

55. Vedere *Inamoramento*, ed. cit., nota all'ottava 47, p. 216 e A. E. Quaglio, «Una tradizione architettonica dell'epica italiana», in *Studi in onore di Alberto Chiari*, Brescia, Paideia Editrice, 1973, 2 vol., vol. II, pp. 1025-1056.

di registro o meglio di emozione. Di qui la loro giustificata ripetitività. Inserite nell'universo del meraviglioso boiardesco, queste architetture, prese a prestito da una consolidata tradizione letteraria, assumono tuttavia una valenza inquietante e misteriosa che è alla base dello straniamento che prova il lettore dell'*Inamoramento*.

Rara è la presenza di sculture nell'universo del romanzo del conte di Scandiano. Segnaliamo almeno il gruppo scultoreo rappresentato da un re minacciato da tutte le parti («Sopra al suo capo avea un brando forbito/ [...] Et al sinistro fianco, a men d'un vargo,/ Un ch'avea posto la saeta al' arco.», II viii, 25, v. 5-8): palese allegoria della dura condizione di chi esercita il potere. Anche in questo caso, la dimensione estetico visiva conta meno del significato che la scultura intende veicolare.

Altra importante categoria è quella della descrizione di storie che, anziché essere narrate, prendono forma sotto gli occhi dell'osservatore *sub specie* di quadretti o cicli pittorici più o meno sviluppati. Si tratta di episodi istoriati su vari supporti e con varie tecniche – pittura, intarsio, arazzo, – che costituiscono vere e proprie prolessi o analessi rispetto alla narrazione principale. Va rilevato che il narratore intrattiene una voluta ambiguità circa la tecnica rappresentativa adottata – non è chiaro, ad esempio, se la storia di Alessandro Magno del palazzo di Agramante (II i, 22-30) sia un affresco, un bassorilievo o un intarsio, e non è chiaro nemmeno se i dodici Alfonsi celebrati in II xxvii siano dipinti su tela oppure ricamati secondo la tecnica dell'arazzo⁵⁶. Termini ricorrenti quali «dipinto», «dipintura» vanno perciò intesi nel senso lato di rappresentazione e non quali riferimenti alla sola tecnica pittorica⁵⁷.

Nell'ambito delle storie rappresentate è opportuno distinguere fra quelle che hanno carattere encomiastico, e sono inserite nella trama allo scopo di celebrare la dinastia estense, e quelle che hanno un altro valore. Queste ultime sono meno numerose delle prime: se ne segnalano due, praticamente simmetriche – in quanto hanno entrambe Orlando quale spettatore-destinatario –, l'una nel primo e l'altra nel secondo libro. La prima (I vi, 49-53) è una libera raffigurazione della storia di Circe, anzi Circella, secondo l'opzione onomastica di Boiardo⁵⁸; la seconda rappresenta la storia di Teseo e Arianna. I personaggi o non sono presentati col loro nome, come nel caso

56. *Inamoramento*, ed. cit., nota all'ottava 51, v. 6, p. 1493.

57. «Dipinto: 1) participio passato di dipingere. Rappresentato, raffigurato per mezzo di sostanze colorate (con intenti artistici o senza); 2) che è presente in effigie, che è ritratto: Francesco da Barberino, III – 337: «Gratitudine ha nome/ la donna che voi depinta vedete,/ e viene a voi che sete/ finiti ne lo stato d'innocenza», S. Battaglia, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, Torino, UTET, 1966, vol. IV (DAH-DUU).

58. Si pensi a tale proposito alla Tisbina, protagonista della celeberrima novella di I xii narrata da Fiordelisa a Ranaldo.

appena evocato, oppure, prima di essere designati, sono indicati come una «dongiella», «*un cavalier*», «*quel baron*», il che lascia intendere che il narratore adotti il punto di vista dell'osservatore, Orlando, che ignora l'identità dei personaggi ritratti⁵⁹. In entrambi i casi si tratta di storie della mitologia classica rilette secondo un'ottica cortese-cavalleresca e soprattutto alla luce dei volgarizzamenti quattrocenteschi delle *Metamorfosi* ovidiane⁶⁰. La raffigurazione boiardesca della storia di Circe comporta tuttavia una variante di stampo cortese cavalleresco, più precisamente tristaniano, ascrivibile allo stesso conte di Scandiano, particolarmente abile nell'arte di contaminare fra loro le fonti più disparate. Nella interpretazione boiardesca, Circella, soggiogata dall'amore per Ulisse, si trasforma da carnefice in vittima assorbendo lei stessa un filtro destinato alle sue vittime e venendo così, per una sorta di contrappasso, trasformata in bianca cerva:

Poi se vedeva lei tanto acercata
 De il grande amor che portava al Barone
 Che dala sua stessa arte era inganata,
 Bevendo al napo dela incantasone;
 Et era in bianca cerva tramutata,
 E dapoi presa in una caciasone. (I vi, 52, v. 1-6.)

Non c'è invece questo tipo di libertà con la fonte nella raffigurazione della storia di Teseo e Arianna.

Queste storie dipinte introducono entrambe a due importanti avventure arturiane dalla forte valenza allegorica il cui protagonista è Orlando: rispettivamente quella di Dragontina e di Morgana. Purtroppo, però, in entrambi i casi, Orlando non può trarre partito dalla storia raffigurata. La vicenda di Circella, preludio alle insidie del giardino di Dragontina, è osservata da un Orlando assolutamente incosciente dopo aver assorbito un'acqua d'oblio fornitagli da una donzella («Il Conte, che ha la mente sbigotita,/ Fuor de ogni altro pensier quela mirava;/ Mentre che di sé stesso è tutto fore», I vi, v. 5-7). Nel secondo caso, Orlando osserva la storia di Arianna, Teseo, del labirinto e del mostro, preludio alle difficoltà delle avventure che incontrerà nel regno di Morgana, ma non gli dà importanza: «Ma il Conte ch'a tal cosa non ha el core/ Ale sue spale quela porta lassa/ E per la tomba caminando passa.» (II viii, 17, v. 6-8.) Tutto teso verso l'azione, il figlio di Milone non tiene in alcuna considerazione questi ammonimenti dettati dalla prudenza e dalla paura: un modo

59. *Inamoramento*, ed. cit., nota all'ottava 17, p. 1018.

60. Si veda ad esempio G. Bonsignori da Città di Castello, *Ovidio Metamorphoseos Vulgare*, ed. crit. a cura di E. Ardisino, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 2001.

sottile per scoraggiare il lettore da alambiccate interpretazioni allegoriche o, più probabilmente, un invito implicito a non sopravvalutare il valore di moniti simbolici, predizioni e quant'altro poiché è solo attraverso l'azione che l'uomo può forgiare il proprio destino. Questa almeno è la filosofia di Orlando e degli altri principali baroni dell'*Inamoramento*. Si tratta comunque di una messa in guardia assai significativa da parte di un suddito degli Este che, come è noto, accordavano grande attenzione ad ammonimenti, predizioni, indicazioni astrologiche e quant'altro, come d'altronde tutti i potenti di quel tempo⁶¹.

Quanto al valore visuale di queste due raffigurazioni mitologico-cavalleresche, notiamo che esso riposa essenzialmente sull'iterazione frequente e regolare dell'azione di guardare – invito implicitamente rivolto al pubblico a soffermarsi sull'immagine – più che sulla precisione dei dettagli figurativi («E poi si vedea», «là si vedea», ecc.)⁶². I personaggi, in effetti, sono riprodotti in modo assai generico ed allusivo, semmai l'occhio si sofferma sulla preziosità di cornici e decorazioni, dure, lucenti e preziose come quelle dei palazzi sopra visti. Ritroviamo quindi il gusto boiardesco per i gioielli e i metalli preziosi, gusto comune al suo ambiente ed alla sua epoca.

Le raffigurazioni di storie a sfondo encomiastico sono tutte collocate nel secondo libro in coincidenza con l'avvento di Ruggero, il capostipite estense evocato sin dal primo canto di questo libro (II i, 70-73). Altre *ekphrasis* celebrative degli Este si succedono ravvicinate subito dopo il canto xxi (53-61), ove è collocata la profezia di Atlante, all'origine del filone celebrativo degli Este nel romanzo di Boiardo, poiché vi sono preannunciate la conversione di Ruggero al cristianesimo, le sue nozze con l'eroina cristiana Bradamante e la sua morte per tradimento da parte della casa di Maganza. Nelle successive descrizioni encomiastiche vengono in parte corretti gli errori contenuti nella profezia che, ricordiamolo, non è una narrazione *sub specie* figurativa, ma una visione, e soprattutto viene realizzato il raccordo fra gli estensi più antichi ed i contemporanei del conte di Scandiano: in effetti l'ultimo personaggio rappresentato e celebrato su uno dei lati del padiglione della Sibilla Cumana è il giovanissimo Alfonso d'Este, nato il 21 luglio 1576 e che non aveva più di tre anni al momento della redazione

61. Leonello d'Este, ad esempio, si basava su di un codice astrologico dei colori per la scelta dei suoi abiti (M. Baxandall, *L'CEil du Quattrocento*, op. cit., p. 130); pensiamo inoltre alla critica dell'eccessiva credulità delle pratiche magiche nel *Negromante* di Ludovico Ariosto, commedia la cui prima versione è del 1520.

62. La ripetizione di indicazioni relative all'atto del vedere dipende, oltre che da necessità estetico-narrative, dai modelli di queste descrizioni che si trovano, oltre che nel già citato passo del *Filocolo* boccacciano, in opere medioevali quali il *Dittamondo* di Fazio degli Uberti e l'*Intelligenza*, poemetto anonimo del XIII secolo.

di questo passo encomiastico. Nonostante alcune inevitabili correzioni e ripensamenti, dovuti all'acquisizione di nuove informazioni nonché a probabili richieste della committenza, il percorso celebrativo degli Este tracciato da Boiardo, inventore della propaganda dinastica nel romanzo cavalleresco⁶³, è coerente e storicamente accettabile. Il conte di Scandiano ha infatti avuto la prudenza di sorvolare sui discendenti estensi più lontani ed oscuri per concentrarsi su quelli più prossimi a lui le cui gesta erano più facilmente verificabili, senza parlare dei vantaggi personali che poteva procurare una simile scelta. Va comunque precisato che la rappresentazione encomiastica è sinteticamente risolta da Boiardo non estendendosi mai oltre la decina di strofe in ragione anche di un'interessante ed originale opzione iconografica sulla quale torneremo.

Due elementi meritano però ancora di essere sottolineati prima di passare all'impianto figurativo delle descrizioni. Il primo riguarda l'esclusione dalle raffigurazioni dinastiche dei canti xxv e xxvii di Leonello e Borso, entrambi figli illegittimi di Nicolò III, padre del duca Ercole I. E si tratta di un'esclusione non di poco conto essendo stato Leonello, discepolo di Guarino da Verona, il modello stesso del principe umanista, mentre Borso (1450-1471) è il signore sotto il cui regno Boiardo inizia l'*Inamoramento*, stando alla critica più recente, e colui che acquisisce il titolo ducale ai marchesi d'Este. Ma questo si spiega ricordando che durante i cinque primi anni del suo regno, Ercole I (1471-1505) dovette far fronte ai tentativi di spodestamento dal potere di Nicolò, figlio di Leonello; si comprende quindi la sua ostilità nei confronti della discendenza estense illegittima, tenendo peraltro presente, come provano i casi testé citati di Leonello e Borso, che la condizione di illegittimità non era limitativa per la successione fra gli Este⁶⁴. Il secondo aspetto riguarda il ruolo della prima *ekphrasis* dinastica, ossia quella mitologica che vede in Alessandro Magno l'ascendente di Ruggiero. Questa ascendenza, celebrata nella più ampia ed impegnativa delle descrizioni dinastiche dell'*Inamoramento*, tra le più lunghe con le sue dieci ottave e che funge un po' da cornice alle seguenti, viene successivamente lasciata cadere per innescare un'altra, quella da Ettore troiano, attestata dall'aquila bianca che campeggia sulle insegne di Ruggiero. Questa deviazione dall'origine del percorso encomiastico è probabilmente da ascrivere a un mutamento di moda

63. R. Bruscastelli, «L'ecfrasi dinastica nel poema coevo del Rinascimento», in G. Venturi, M. Farnetti (dir.), *Ecfrasi. Modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 2004, 2 vol., vol. I, pp. 269-292, pp. 269-270.

64. Su questa vicenda si veda ad esempio, M. Dorigatti, «La favola e la corte: intrecci narrativi e genealogie estensi dal Boiardo all'Ariosto», in G. Venturi, F. Cappelletti (dir.), *Gli Dei a Corte. Letteratura e immagini nella Ferrara estense*, Firenze, Olschki, 2009, pp. 31-54, pp. 44-45.

nelle consuetudini genealogiche: l'ascendenza alessandrina, molto in voga nella cultura medioevale, cede il passo alla più moderna ascendenza troiana e più particolarmente al rinnovato prestigio di Virgilio fra gli umanisti della seconda metà del Quattrocento, prestigio che raggiunge l'apice nel *Furioso*, ma già largamente attestato nell'*Inamoramento*⁶⁵. Questo è quindi un altro tassello che testimonia dell'abilità del conte di Scandiano a captare e ad integrare le principali innovazioni culturali e letterarie del suo tempo all'interno di quel grande laboratorio di esperienze espressive, stilistiche ed immaginative che è il suo romanzo cavalleresco.

Sul piano strettamente visivo, va rilevata l'originalità iconografica dei due ultimi brani encomiastici del II libro. Per evitare lungaggini, l'attenzione si focalizza, come si è detto, solo sui personaggi estensi coevi all'autore o di poco anteriori. La vicinanza storica si traduce in una rappresentazione a figura intera dove il personaggio occupa il primo piano dello spazio che gli è destinato, sia esso la porzione di una parete dei quattro muri di un cortile o un lato di un padiglione. Questo tipo di impianto iconografico fa pensare a quello adottato per gli affreschi, risalenti al primo decennio del Quattrocento, dei nove prodi e delle nove eroine nella sala baronale del castello della Manta presso Saluzzo. I dipinti della Manta costituiscono, con le sinopie di Pisanello del Palazzo ducale di Mantova, una delle rare testimonianze, sopravvissute alle ingiurie del tempo, di un ciclo di affreschi cavallereschi che decoravano le sale dei castelli delle corti del Nord Italia. Se consideriamo l'insieme delle *ekphrasis* encomiastiche dell'*Inamoramento* notiamo, sia sul piano narrativo che su quello iconografico, la presenza di un impianto prospettico: le storie più lontane, in particolare quelle di carattere mitologico, costituiscono la tela di fondo istoriata sulla quale si muovono numerosi personaggi appena delineati in quanto lontani dallo spettatore, mentre i personaggi storicamente più vicini si stagliano nettamente ed a grandezza naturale, per così dire, in primo piano della rappresentazione. Ecco dunque un ulteriore dettaglio a riprova del carattere di grande sperimentatore di Boiardo, capace di cogliere al volo e di riempire con profitto nella sua opera le principali novità artistico-letterarie del suo tempo.

Da questo nostro studio è emerso che nel romanzo cavalleresco di Boiardo la descrizione ha un ruolo importante, ma occupa uno spazio relativamente ridotto. Le descrizioni nell'*Inamoramento* sono sintetiche; l'eccezione a questa regola è costituita dalle sole descrizioni di opere d'arte,

65. E. Paratore, «L'*Orlando innamorato* e l'*Eneide*», in G. Anceschi (dir.), *Boiardo e la critica*, op. cit., pp. 347-375.

riproducenti eventi o personaggi storici, dall'intento genealogico e celebrativo, ma anche in questo caso particolare le pause che esse introducono nello sviluppo narrativo sono comunque brevi. Le descrizioni nell'*Inamoramento* hanno un impatto visivo? E su che cosa si fonda questo impatto? I luoghi naturali corrispondono essenzialmente a due modelli, quello della selva e del *locus amoenus*. Il primo, lo si è visto, è appena evocato più che realmente descritto; il modello seguito per la rappresentazione del secondo sembra doversi cercare nei fondali naturali con verdi erbetto, fiori ed animali a carattere allegorico che costituiscono lo sfondo di certe pitture o anche miniature tre-quattrocentesche. Quanto ai personaggi, se i ritratti statici non mancano, si è riscontrata una predilezione per il personaggio in movimento in senso lato, sia esso movimento del corpo nello spazio del guerriero che si batte contro un avversario, sia moto dell'animo che si traduce in smorfie fisiognomiche accentuate fino alla caricatura, ma anche in tratti espressivi più delicati e sottili che sono un primo abbozzo di indagine psicologica. Anche in questo caso si è potuta rilevare qualche analogia tra l'arte descrittiva boiardesca ed i precetti e la pratica pittorica coeva propria del xv secolo, epoca in cui il senso della vista è più che mai valorizzato.

Un caso a parte è da considerarsi la descrizione di oggetti artistici, palazzi, sculture o pitture⁶⁶. Questo tipo di *descriptio* ha un valore più simbolico che visivo, poiché questi oggetti, preziosi quanto misteriosi, sono i segnali d'inizio dell'avventura arturiana e rinviano anche un'immagine di ricchezza e di eleganza cortese alla quale non erano certo insensibili i nobili lettori-spettatori dell'opera boiardesca. In senso più lato, il gusto per i materiali durevoli e preziosi traduce l'aspirazione poetica a produrre un'opera duratura che sfidi il tempo.

La serie di descrizioni storiche finalizzate a glorificare gli estensi sembra organizzata secondo una concezione prospettica dello spazio in base alla quale eventi e personaggi più lontani nel tempo hanno dimensioni più ridotte di quelli più vicini. Nell'insieme, però, come si è visto, la narrazione boiardesca, aperta, a più voci e acentrica, non sembra corrispondere ad un'organizzazione gerarchica ed organizzata dello spazio come quella che soggiace alla regola prospettica. Le analogie fra tecnica descrittiva boiardesca e pittura coeva esistono, ma sembrano più che altro dovute all'esistenza di una cultura visiva comune alla quale appartenevano sia gli artisti che i poeti. Quel che è certo è che un poeta come Poliziano,

66. Sulle descrizioni di oggetti artistici nei poemi cavallereschi italiani, vedere G. Baldassarri, «*Ut poesis pictura*. Cicli figurativi nei poemi epici e cavallereschi», in G. Papagno, A. Quondam (dir.), *La Corte e lo spazio. Ferrara estense*, Roma, Bulzoni, 1982, 3 vol., vol. I, pp. 605-635 e G. Savarese, «Il *Furioso* e le arti visive», *La Rassegna della Letteratura Italiana*, gennaio-dicembre 1979, anno 83, pp. 28-39.

che pure aveva praticato la *descriptio* con abilità e convinzione, era ben cosciente del fatto che gli artifici della parola non equivalgono all'atto creativo del pittore e dello scultore e che quindi nell'opera letteraria, e più precisamente in un romanzo cavalleresco come quello di Boiardo, la descrizione aveva sì uno spazio, ma in subordine⁶⁷.

Il carattere artistico-visivo implicito nella descrizione è essenziale per un narratore che, come quello dell'*Inamoramento*, si basa su di una oralità virtuale ed ha quindi costantemente necessità di giocare sulle emozioni del suo pubblico. Nel caso delle descrizioni di monumenti, sculture, affreschi a carattere storico, questo dato è sottolineato dall'iterazione quasi ossessiva di espressioni come «e si vedea», «la si vedea», ecc, artifici narrativi per sottolineare il carattere visivo e non solo narrativo del racconto. Quanto al senso delle descrizioni, questo va visto in relazione alla poetica di Boiardo. Si è già avuto modo di osservare che egli ama ricorrere alla metafora della pittura per definire la sua arte, come rivelano versi quali quelli già citati: «Tutti li fior che mostra primavera avea quivi depinto la natura», per riassumere la bellezza del locus in cui si trova la riviera dell'amore; il boschetto in cui si isolano Brandimarte e Fiordelisa è «De fior diversi pinto e colorito» (I xix, 59), ecc. Questo dato ci pare particolarmente significativo se pensiamo che l'Ariosto utilizza la metafora della tela da tessere per definire la propria tecnica narrativa⁶⁸. Ma il poema di Boiardo, pur appartenendo allo stesso filone tematico del Furioso, è ovviamente molto diverso. Opera chiusa, compiuta, unitaria il Furioso, aperto, incompiuto, e non unitario l'*Inamoramento*. Per il nostro assunto sarà utile soffermarci proprio su quest'ultimo aspetto. E ci soccorrerà nell'analisi proprio una delle rare riflessioni programmatiche dell'autore sotto forma di metafora compositiva. Dice il poeta, parlando della propria opera, in uno dei suoi ultimi proemi, dato questo assai significativo perché quei pochi versi assumono il sapore di un bilancio:

Colto ho diversi fiori ala verdura,
Azuri e gialli e candidi e vermigli;
Facta ho di vaghe herbe una mistura,
Garofili e viole e rose e zigli:
Trågassi avanti chi de odore ha cura,
E cio' che più gli piace, quel se pigli:
A cui dilecta el ziglio, a cui la rosa
Et a cui questa, a cui quel'altra cosa.

67. M. Pastore Stocchi, «*Kairos, occasio*: appunti su una celebre ecfraasi», in G. Venturi, M. Farnetti (dir.), *Ecfraasi, op. cit.*, pp. 139-164, pp. 152-153 ed anche M. Ciccuto, «*Spirantia signa*. Cultura ecfraistica in Agnolo Poliziano», in G. Venturi, M. Farnetti (dir.), *Ecfraasi, op. cit.*, pp. 123-138.

68. «Ma perché varie fila a varie tele/ uopo mi son, che tutte ordire intendo,/ lascio Rinaldo e l'agitata prua,/ e torno a dir di Bradamante sua.» (*Orlando furioso*, II, 30, v. 5-8 e anche XIII, 81, v. 1-2, XXII, 3, v. 5.)

Pero' diversamente il mio verziero
 De amore e de battaglia ho già piantato;
 Piace la guerra alo animo più fiero,
 Lo amore al cuor gentile e delicato (III v, 1-2.)

Quest'immagine del giardino con fiori di vari colori e specie, va oltre l'idea della fusione o giustapposizione, come preferiscono certi critici, fra armi ed amori realizzata nell'*Inamoramento*. Con l'immagine del giardino dai fiori, dai colori e dai profumi diversi ed armoniosi, Boiardo allude alla poetica della *docta varietas* propria della poesia del Quattrocento. Si tratta dell'espressione di una poesia libera di contaminare le fonti di ispirazione più diverse, pratica che Boiardo coltiva' in modo gioioso, spregiudicato ed ironico. È proprio questa libertà di contaminare le fonti più diverse che fa la peculiarità dell'*Inamoramento* conferendogli quel carattere un po' misterioso di opera fondamentalmente inafferrabile. Ma questa libertà di mescolare, che non riguarda solo le fonti, ma anche la letteratura più colta e raffinata con elementi di provenienza popolare; il dettaglio realistico con il *décor* più idealizzante, come accade in certa pittura coeva o anteriore al Boiardo, è propria della letteratura del Quattrocento e si perde nella prima metà del Cinquecento con l'idea che la buona letteratura debba soggiacere al canone dell'unità tanto relativamente all'*inventio* che alla *dispositio*. La dimensione visivo – descrittiva rende propriamente conto del mistero dell'*Inamoramento*. Quando chiudiamo le pagine del libro restiamo impregnati dallo spessore dalle sue immagini; ma di fatto, quando si guarda di più nel dettaglio, ci si rende conto di essere di fronte ad una potente macchina narrativa dove tutto è organizzato in funzione del racconto e dell'azione. Le pause, anche quelle descrittive, non possono essere che brevi essendo il tutto finalizzato alla progressione del racconto che non si esaurisce ma prolifera senza riuscire a concludersi. Anche le descrizioni, le immagini sono dunque prese in questo vortice di azione e di racconto e sono ad esso funzionali, nella misura in cui lo esplicitano e lo fanno avanzare. Quanto al possibile rapporto esistente fra le arti visive quattrocentesche e le parti descrittive del poema di Boiardo è molto difficile pronunciarsi. Si può osservare tuttavia una coincidenza espressiva fra la serenità e la piacevolezza di certi visi femminili boiardeschi (il viso di Angelica è sovente associato agli aggettivi sereno, gaio, gioioso) e la maschera di serenità impassibile di certi personaggi cortesi e cavallereschi delle pitture di Pisanello, l'interprete più alto della tendenza pittorica cortese o gotica internazionale molto apprezzato nelle corti del Nord nella prima metà del Quattrocento. Ma in altri casi, la descrizione di luoghi e personaggi nell'*Inamoramento*, più che al codice pittorico coevo sembra

soggiacere a quello di un'altra arte visiva, quella teatrale. Queste influenze di varia provenienza artistica sono tanto più plausibili in un'epoca ed in un ambiente aperto alle esperienze più diverse come la Ferrara della seconda metà del xv secolo.

È certo che nel romanzo di Boiardo le descrizioni non limitano né bloccano la narrazione, anzi la rafforzano rendendo l'universo narrativo più vivo e concreto agli occhi degli spettatori. Per il suo uso parsimonioso e giustificato della descrizione, Boiardo avrebbe certo sottoscritto la critica emessa da Boileau, in nome della verosimiglianza e del piacere del lettore, nei confronti di quegli autori che abusavano della pratica descrittiva:

Un auteur quelquefois trop plein de son objet/ Jamais sans l'épuiser n'abandonne un sujet. / S'il rencontre un palais, il m'en dépeint la face: / Il me promène après de terrasse en terrasse; / Ici s'offre un perron; là règne un corridor / Là ce balcon s'enferme en un balustre d'or. / [...] / Je saute vingt feuillets pour en trouver la fin, / Et je me sauve à peine au travers du jardin. / Fuyez de ces auteurs l'abondance stérile, / Et ne vous chargez point d'un détail inutile. (Boileau, *Art poétique*, I, v. 49-60.)