



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea
magistrale
in Filologia, linguistica e letteratura italiana

Tesi di Laurea

«Perché parlando s'ascorta il camino»

Le novelle in Boiardo e in Ariosto

Relatrice

Prof.ssa Elisa Curti

Correlatore

Prof. Alessio Cotugno

Laureanda

Chiara Pravato

Matricola 885262

Anno Accademico

2024/2025

Indice

Introduzione p.5

1. Introduzione al genere novellistico p.8

1.1 Che cosa si intende per “novella”? p.8

1.2 Origini della novella p.9

1.3 Teoria retorica della *narratio brevis* e nascita della novella p.11

1.4 La novella in rapporto agli altri generi medioevali p.15

1.5 La codificazione della novella: il *Decameron* p.17

1.6 La novella secondo i teorici del Cinquecento p.22

1.7 Conclusioni p.24

2. La novella ‘inglobata’: modalità di inserimento p.26

2.1 Le raccolte di racconti: florilegi e cornici novellistiche p.26

2.1.1 Il *Novellino* p.27

2.1.2 Il *Decameron* e la struttura a cornice p.28

2.1.3 Origini della cornice novellistica p.30

2.2 Piani di enunciazione e rapporti con la storia portante p.39

2.3 La novella nel romanzo cavalleresco: il contesto prima di Boiardo p.42

2.3.1 Il problema dell’identificazione p.43

2.3.2 Il contesto della novella (in prosa e in versi) del XV secolo p.45

2.3.3 La novella nel romanzo cavalleresco: i possibili spunti del Boiardo p.48

3. Le novelle dell’*Inamoramento de Orlando* p.57

3.1 Le novelle dell’*Inamoramento* secondo la tradizione critica p.58

3.1.1 Le difficoltà nel riconoscimento delle novelle boiardesche p.58

3.1.2 Le novelle dell’*Inamoramento* nelle cinquecentine p.59

3.1.3 Le novelle dell’*Inamoramento* nella critica moderna p.60

3.2 Racconti metadiegetici e inserti novellistici p.66

3.2.1 La novella come «diversione» autonoma p.66

3.2.2 La novella: un caso particolare di racconto metadiegetico p.68

3.2.3	Schedatura dei racconti metadiegetici dell' <i>Inamoramento</i>	p.72
3.2.4	Considerazioni generali ricavabili dalla tavola	p.79
3.3	Le novelle boiardesche in rapporto ai parametri narratologici	p.80
3.3.1	Segnali di riconoscimento delle novelle	p.80
3.3.2	L'istanza narrativa: personaggi-narratori, libri e immagini dipinte	p.87
3.3.3	Forma diretta e forma indiretta del discorso	p.90
3.3.4	Narratori e (soprattutto) narratrici	p.91
3.3.5	All'altro capo della metadiegesi: i narratori	p.95
3.3.6	Le intenzioni del narrare	p.98
3.3.7	Il criterio dell'estensione	p.101
3.3.8	Relazione tra novelle dell' <i>Inamoramento</i> e intreccio principale	p.102
4.	Le novelle dell' <i>Orlando furioso</i>	p.112
4.1	Le novelle del <i>Furioso</i> secondo la tradizione critica	p.114
4.1.1	Le novelle nella terminologia del poema	p.114
4.1.2	Le novelle del <i>Furioso</i> nelle cinquecentine	p.116
4.1.3	Le novelle del <i>Furioso</i> secondo la critica moderna	p.117
4.2	Schedatura dei racconti metadiegetici del <i>Furioso</i>	p.135
4.3	Considerazioni generali ricavabili dalla tavola	p.143
4.4	Le novelle del <i>Furioso</i> in rapporto ai parametri narratologici	p.145
4.4.1	Narratori e narratori delle novelle del <i>Furioso</i>	p.145
4.4.2	Le novelle (e la metadiegesi in genere) nella trama del <i>Furioso</i>	p.148
4.4.3	Novelle e «travestimento romanzesco»	p.156
	Conclusioni	p.160
	Bibliografia	p.163

Introduzione

«Perché parlando s'ascorta il camino» (II, XXVI 20, 8):¹ il titolo che si è scelto di utilizzare per la presente Tesi di Laurea magistrale cita un verso dell'*Inamoramento de Orlando* che ha la virtù di riassumere in pochissime parole il senso di tanta tradizione novellistica – delle origini e non solo –, ossia quello di regalare all'animo un momento di dilettevole evasione, di intrattenimento piacevole e leggero; e il viaggio – come si vedrà a breve – è il contesto ideale perché questo particolare scopo della novella si realizzi, tanto da dare forma ad un vero e proprio *tòpos* letterario.

La proposizione causale qui isolata e posta come titolo scaturisce dalla voce di una fanciulla di nome Doristella, una delle tante narratrici intradiegetiche del poema boiardo. La giovane è appena stata soccorsa da Brandimarte, che l'ha liberata dal palazzo incantato dove era rinchiusa, e si sta ora dirigendo insieme a lui e a Fiordelisa verso la Siria. Poiché il cavaliere, che procede in mezzo alle due dame, «via tacito cavalca e non favela» (II, XXVI 20, 2), Doristella non può fare a meno di sorridere, divertita o forse lievemente imbarazzata dalla situazione: subito si assume quindi il compito di narrare «qualche novela» (II, XXVI 20, 6) che abbia l'effetto di accorciare il cammino, ossia precisamente di dilettere gli ascoltatori – e forse anche lei stessa, che «tanto volontier» si mette a raccontare (II, XXVI 21, 1) – e di alterare, in questo modo, la loro percezione mentale della durata del viaggio, facendolo apparire più breve di quello che in realtà è – ovvero, di come sarebbe se non fosse allietato dall'arte del racconto. Ecco che, grazie alla capacità affabulatrice di Doristella, sarà dunque possibile, magicamente, «trovar l'albergo più vicino» (II, XXVI 20, 7).

Con questo verso denso di significati si è pensato di introdurre lo studio che segue, che si pone come obiettivo, in termini generali, quello di studiare le novelle intercalate dell'*Inamoramento de Orlando* di Matteo Maria Boiardo e dell'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto, i due capolavori della letteratura cavalleresca italiana, che tra le altre cose sono indubbiamente scrigni ricchissimi di racconti novellistici più o meno estesi, talora gioiosi e talora lugubri, ma sempre fonti di spunti critici interessanti.

¹ Si cita da M.M. BOIARDO, *Orlando innamorato (L'Inamoramento de Orlando)*, a cura di A. Canova, Milano, Rizzoli, 2011.

Più in particolare, le novelle incastonate nei due poemi verranno analizzate non tanto in una prospettiva contenutistica, ma piuttosto mediante un taglio narratologico che ne evidenzia la modalità di inserimento nella *fabula* romanzesca principale e, soprattutto, la relazione che con la *fabula* esse instaurano: come si vedrà, raramente le novelle di Boiardo e di Ariosto sono veri e propri momenti digressivi irrelati rispetto al testo che li incornicia, ma nella grande maggioranza dei casi intrattengono invece con la trama principale rapporti più o meno vistosi – che verranno di volta in volta indagati.

Per restituire un quadro più completo dell'aspetto preso in esame, si è pensato anche di porre le novelle in relazione e a confronto con i molti altri 'racconti nel racconto' contenuti in ciascuno dei due poemi: racconti che hanno svariati punti di tangenza con le novelle propriamente dette, e che tuttavia non godono di questa etichetta di genere, per varie ragioni che si proverà ad approfondire.

Nel dettaglio, questa tesi prenderà le mosse da un primo capitolo in cui si tenterà di evidenziare, in modo sintetico, le difficoltà legate alla definizione della novella come genere letterario, dopo averne delineate brevemente le prime fasi di storia: dalla sua complicata genesi fino alla trattazione teorica di cui è oggetto nel Cinquecento, passando, naturalmente, per Boccaccio, responsabile con il *Decameron* della codificazione di questa forma narrativa breve, nonché della straordinaria fortuna che di cui essa godette in Italia e non solo.

In secondo luogo, ci si avvicinerà all'oggetto principale dell'analisi – i poemi di Boiardo e di Ariosto – mediante una trattazione, nel secondo capitolo, della novella in quanto genere breve particolarmente propenso ad essere inglobato in strutture narrative più ampie. Si fornirà dunque un quadro delle raccolte novellistiche, in particolare di quelle 'a cornice', e delle varie modalità con cui i racconti possono essere inseriti all'interno di queste raccolte – ma anche in opere diverse, specie nei romanzi cavallereschi. In quest'ambito, si cercherà anche di individuare i possibili modelli letterari che ispirarono Boiardo (e, sulla sua scia, Ariosto) all'inclusione di numerosi inserti metadiegetici nel suo poema.

Nel terzo e nel quarto capitolo ci si occuperà infine, rispettivamente, delle novelle di Boiardo e di quelle di Ariosto, con particolare riferimento, come si è accennato, alle loro caratteristiche narratologiche e alla rete di rapporti che esse intessono con la struttura *entrelacée* nella quale vanno ad inserirsi (con attenzione sempre ai punti di analogia e di differenza con gli altri racconti di secondo grado – tradizionalmente non novellistici –, di cui pullulano i due poemi).

L'obiettivo finale che ci si ripropone è quello di tentare di individuare – se possibile – quali caratteristiche 'guadagnino' alle novelle canoniche dei due romanzi cavallereschi questa loro

definizione, che le distingue dagli altri racconti metadiegetici e le pone su un piano diverso dal punto di vista del genere letterario. Si cercherà dunque di studiare quali criteri abbiano guidato – e continuino a guidare – la critica nell’elaborazione degli inventari delle novelle dell’*Inamoramento de Orlando* e dell’*Orlando furioso*; quali criteri, in sintesi, facciano di un ‘racconto nel racconto’ una novella, all’interno di questi due poemi.

1. Introduzione al genere novellistico

1.1 Che cosa si intende per “novella”?

Dinnanzi alla complessità della morfologia della novella, persino Viktor Šklovskij, uno dei padri del formalismo russo, si era arreso, dovendo ammettere – non senza una certa dose di provocazione – di non avere definizioni da offrire ai lettori per questo genere letterario.²

Nello stesso arco temporale (anni '20 del '900), il critico olandese André Jolles studia la forma-novella in una prospettiva diacronica, e in suo saggio dichiara che «per novella intendiamo la rappresentazione di un fatto o di un avvenimento di significato chiaro e intenso, che suscita nel lettore un'impressione di verità. [...] Ciò che importa è il fatto in sé».³

Ciò che è necessario ricordare preliminarmente, in qualsiasi tentativo di definizione della novella italiana, è il processo di trasformazione storica cui questa forma va incontro: la sua struttura elastica e poliforme la rende infatti particolarmente disponibile a modificarsi a seconda delle influenze ambientali e storiche. «La storia del “genere novella” è una storia di forme, cioè una storia di metamorfosi della forma-novella delle origini entro una geografia letteraria e linguistica frastagliata e composita».⁴

Se, dunque, è di per sé fondamentale avere coscienza della relatività storica dei generi letterari, ossia del fatto che la codificazione di un genere deve necessariamente misurarsi con la sua mutevolezza, questo è valido in modo particolare per la novella, che è stata a lungo un genere non canonizzato.⁵

Uno degli aspetti fondamentali che essa conserva sin dal Duecento e fino ai novellieri di epoca rinascimentale è però l'unità dei fatti narrati, che hanno un carattere di *novitas*, come suggerisce il nome stesso della forma. Fin dalle origini della lingua italiana, il termine

² V. ŠKLOVSKIJ, *La struttura della novella e del romanzo*, in *Teoria della prosa* (traduzione italiana a cura di C.G. De Michelis e R. Oliva), Torino, Einaudi, 1981, pp. 73-99: p. 73.

³ A. JOLLES, *Il «Decameron» di Boccaccio*, in ID., *I travestimenti della letteratura. Saggi critici e teorici (1897-1932)*, a cura di S. Contarini, Milano, Mondadori, 2003: pp. 57-116: p. 103.

⁴ E. MENETTI, *Le forme della novella*, in EAD., *Le forme brevi della narrativa*, Roma, Carocci editore, 2019, pp. 35-62: p. 38.

⁵ H.J. NEUSCHÄFER, *Boccace et l'origine de la nouvelle: le problème de la codification d'un genre médiéval*, in *La nouvelle. Genèse, codification et rayonnement d'un genre médiéval*, Actes du Colloque International de Montréal (McGill University, 14-16 octobre 1982), publiés par M. Picone, G. Di Stefano et P.D. Stewart, Montréal, Plato Academic Press, 1983, pp. 103-110: p. 103.

“novella” individua proprio il ‘fatto nuovo’, in diretta continuità con il latino *novitas*, che vale ‘notizia’. Tra il *Novellino* e il *Decameron*, la parola viene ad acquisire stabilmente anche il significato del genere letterario particolare che «racconta *quella* notizia». ⁶ Il *Novellino*, da questo punto di vista, attesta ancora, in realtà, una coesistenza dei due significati (“novella” in quanto ‘notizia’ e in quanto ‘genere’); «è il *Decameron* a tenere a battesimo la novella come genere della letteratura italiana, accanto ad altre forme concorrenti della narrativa breve mediolatina e romanza». ⁷

1.2 Origini della novella

Storicamente, la novella italiana si pone alla confluenza di una tradizione narrativa assai vasta: la codificazione del racconto medioevale (nelle sue varie forme) nella novella si configura, infatti, come il punto di arrivo di un lungo processo letterario di tipo poligenetico. ⁸ Se il genere novellistico si presenta, tanto sul piano della forma quanto del contenuto, con un ampio ventaglio di possibilità, «la diversité des formes de la nouvelle s’explique historiquement par la multiplicité des genres narratifs, notamment du Moyen Âge romain, mais aussi de l’Orient et de l’Antiquité, dans lesquels Boccace puisa, directement ou en passant par des intermédiaires». ⁹ In ragione di questa stessa poligenesi, dunque, la varietà e la ricchezza di forme caratterizzano la novella sin dalle origini; già questo solo fatto rende complesso condensarne l’essenza in una formula, o imporle un’etichetta definitoria. ¹⁰ Con le parole di Menetti, «l’elasticità della forma novellistica [...] è la prima causa della debole codificazione della novella come genere letterario». ¹¹

All’origine della novella, pertanto, non vi è una specifica forma di narrazione breve, bensì una pluralità di forme e di fonti. In questo senso, la novella viene ad includere in sé tutte le possibilità semiotiche della narrativa breve classica e medioevale (senza dimenticare l’influsso dei racconti orientali) ¹² – dall’*exemplum* al *fabliau*, dalla *legenda* alla *vida* trobadorica, dal *lai*

⁶ E. MENETTI, *Le forme della novella*, cit., p. 37.

⁷ *Ivi*, p. 41.

⁸ M. PICONE, *Introduzione*, in ID., *Boccaccio e la codificazione della novella. Letture del «Decameron»*, a cura di N. Coderey, C. Genswein e R. Pittorino, Ravenna, Longo Editore, 2008, pp. 11-26: p. 11.

⁹ H.J. NEUSCHÄFER, *Boccace et l’origine de la nouvelle*, cit., p. 103.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ E. MENETTI, *Le forme della novella*, cit., p. 47.

¹² Vedi §2.1.3.

al racconto folklorico, dall'agiografia alla *fabula milesia*, dalla *razo* alla *nova*, etc. –, e anche della narrativa lunga (come il *roman cortese*), una volta che questa sia segmentata in una serie di episodi indipendenti.

Sembra necessario, a questo punto, soffermarsi un momento sulla qualificazione di queste forme narrative. La definizione di “forma narrativa breve” è solo in apparenza scontata ed evidente: semplificando, essa può essere descritta come «un componimento narrativo, generalmente in prosa, il cui intreccio è essenziale e concentrato sulla singolarità di una certa esperienza, raccontata senza lunghe digressioni».¹³

In realtà, già il concetto di “forma” meriterebbe un approfondimento a sé. In greco, la “forma” (*εἶδος*) può corrispondere alla nostra concezione di “genere letterario”. In particolare, quello di “forma” è un concetto filosofico che, a partire da Aristotele, ha acquisito significati diversi, ma è sempre stato posto in relazione con il contenuto. «Nell’accezione comune “forma” indica un contorno, dunque un limite che circonda e racchiude: questo limite (una linea, una superficie) separa un dentro e un fuori: ciò che sta dentro è il “contenuto”, e il contenuto esiste in quanto è ospitato da una forma».¹⁴

Nella prima metà del Novecento, la scuola dei formalisti russi inserì il termine in un nuovo vocabolario critico, considerando la “forma” come un vero e proprio principio di organizzazione dei contenuti – elemento che a sua volta avrebbe dato vari spunti al movimento strutturalista.

Negli anni '60 e '70 del secolo scorso, in particolare, la semiotica e la narratologia hanno proposto varie interpretazioni della teoria delle forme e dei generi, a partire da un fondamentale studio intitolato *Forme semplici* (1930) di André Jolles, che si interroga innanzitutto sulle forme linguistiche e che distingue tra forme semplici – strutture linguistiche primarie riconoscibili e accostabili tra loro, che non appartengono alla dimensione letteraria e che sono caratterizzate da un forte gradiente di oralità – e forme artistiche, che condividono una certa ripetibilità con le forme base, ma che hanno un fine scientemente letterario. Le forme semplici, a differenza di quelle artistiche, «pur scaturendo anch’esse dal linguaggio [...], non vengono colte dalla stilistica, dalla retorica o dalla poetica e forse nemmeno dalla ‘scrittura’, e [...], pur appartenendo all’arte, non divengono mai davvero opera d’arte».¹⁵ Jolles individua nove forme

¹³ E. MENETTI, *Generi e forme della narrativa breve italiana*, in EAD., *Le forme brevi della narrativa*, Roma, Carocci editore, 2019, pp. 13-33: p. 13.

¹⁴ G. BOTTIROLI, *Che cos’è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, Torino, Einaudi, 2006, p. 37.

¹⁵ A. JOLLES, *Forme semplici*, in ID., *I travestimenti della letteratura. Saggi critici e teorici (1897-1932)*, a cura di S. Contarini, Milano, Mondadori, 2003, pp. 253-451: p. 263.

semplici: “leggenda”, “saga”, “mito”, “enigma”, “massima”, “caso”, “memorabile”, “fiaba” e “scherzo”.

La novella, nella classificazione del critico, fa parte invece delle forme complesse o artistiche, ed è una forma breve che «cerca di raccontare un fatto o un episodio significativo in modo da suscitare l'impressione di un avvenimento reale, più importante dei personaggi che lo vivono».¹⁶

A partire da questo studio, per esempio, Hans Robert Jauss, nell'analizzare le forme narrative brevi della letteratura romanza tra XII e XIII secolo, mette al centro della propria indagine le attese del lettore, studiando le forme stesse in una prospettiva diacronica. In questo senso, la novella rappresenta per lui l'esempio più lampante che si possa recare a proposito della nascita di un nuovo genere da mutamenti strutturali per cui un insieme di generi semplici preesistenti confluisce «in un principio organizzatore superiore».¹⁷ Dal punto di vista della ricezione, la novella risponde invece alla richiesta di intrattenimento o divertimento del lettore; per Jauss, è, infatti, la lettura stessa ad attivare l'interpretazione di una forma artistica.¹⁸

Il sintagma “forme brevi della narrativa” da un lato richiama, dunque, il dibattito critico novecentesco, mentre dall'altro ricalca chiaramente il latino *narratio brevis*, che indica per l'appunto le ‘narrazioni brevi’ romanze e mediolatine che precedono e costituiscono le fonti di riferimento della novella italiana.¹⁹

1.3 Teoria retorica della *narratio brevis* e nascita della novella

1.3.1 Sin dalle origini della nostra letteratura, l'arte del racconto si fonda su forme eterogenee, accomunate dalla *brevitas* quale parametro di organizzazione dei contenuti:²⁰ nella prassi classificatoria propria dei copisti medioevali, domina in effetti il criterio retorico-letterario dell'opposizione tra narrativa breve e narrativa lunga. Per questo motivo, si trovano spesso riuniti insieme in grandi collettori componimenti brevi di vario tipo, come *exempla*, *fabliaux*, vite dei santi, *lais*, etc. In numerosi manoscritti – che prendono la forma, in qualche

¹⁶ *Ivi*, p. 420.

¹⁷ H.R. JAUSS, *Alterità e modernità della letteratura medievale*, presentazione di C. Segre, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, p. 237.

¹⁸ *Ivi*, pp. 306-323.

¹⁹ E. MENETTI, *Generi e forme della narrativa breve italiana*, cit., p. 14.

²⁰ *Ivi*, p. 17.

modo, di antologie del *narratif bref* – i componimenti non sono, quindi, raggruppati in base ad affinità contenutistiche o formali, ma secondo l'unico denominatore comune della *brevitas*.²¹

D'altra parte, per la determinazione dei tratti distintivi del racconto medioevale rispetto agli altri generi letterari, è necessario rifarsi in maniera preliminare alla definizione che se ne può trarre dalla celebre teoria retorica dei *genera narrationum*. I trattati retorici medioevali, che guardano a Cicerone (in particolare al *De inventione* e alla *Rhetorica ad Herennium*, a lui attribuita – seppur non concordemente), distinguono tra *narratio in negotiis* – il racconto letterario focalizzato sulle cose e sul mondo – e *narratio in personis* – psicologica e incentrata sull'uomo. Nell'ambito della prima (quella che interessa qui), si differenzia ulteriormente fra tre categorie narrative, ossia *historia*, *argumentum* e *fabula*. Esse si distinguono l'una dall'altra in base al loro grado di verità: la prima riporta eventi storicamente accaduti e ha come finalità quella di *docere* (motivo per il quale fa un uso contenuto dell'*ornatus* retorico); il secondo riferisce (con la maggiore credibilità possibile) eventi verosimili ma di invenzione, ed è finalizzato a *movere*, a persuadere i lettori circa la verità estrapolabile dal racconto, agendo emotivamente sui destinatari (e a tal scopo fa ampio uso dell'*ornatus* retorico); la *fabula*, infine, riporta eventi inverosimili – «la verità che la *fabula* e la *narratio brevis*²² ricreano non è [...] quella del *factum*, dell'evento reale, ma quella del *fictum*, dell'evento inventato»²³ – e ha come obiettivo quello di intrattenere i lettori, il *delectare*, ovvero il semplice piacere del racconto (di qui l'uso sistematico dell'*ornatus* retorico). Boccaccio stesso, tra l'altro, discute ampiamente del tema dell'*inventio* letteraria, in particolare nella *Genealogia deorum gentilium*, in cui si sofferma sul concetto di *fictio* e sulla prerogativa dei poeti di «raccontare al di fuori dei recinti tradizionali vero/falso».²⁴

Per i narratori del Medioevo, queste tre categorie erano un punto di partenza imprescindibile per ogni riflessione a proposito dell'arte del racconto. La tripartizione dei *genera narrationum* viene anche ad incontrarsi – e in qualche modo a sovrapporsi – con la tripartizione retorica del testo narrativo (risalente alla *Rhetorica ad Herennium*, I, 9, 14) nelle tre modalità fondamentali di *narratio aperta*, *narratio probabilis* e *narratio brevis*. La *narratio brevis* si differenzia dalla *narratio aperta* per il fatto di essere sintetica anziché analitica, cioè di mirare all'estrema concisione e di avere un'autosufficienza interna che ne rende immediata la comprensione (oltre che per il fatto che non punta ad essere vera, né a *docere*); e si differenzia

²¹ M. PICONE, *Introduzione*, in ID., *Il racconto*, Bologna, Il Mulino, 1985, pp. 7-52: p. 7.

²² Vedi infra.

²³ M. PICONE, *Introduzione*, in ID., *Boccaccio e la codificazione della novella*, cit., p. 12.

²⁴ E. MENETTI, *Le forme della novella*, cit., p. 51.

dalla *narratio probabilis* perché raramente è verosimile e perché il suo scopo non è tanto il *movere*, quanto soprattutto il *delectare*.

Da questo punto di vista, la *fabula* viene a collimare con lo spazio della *narratio brevis*, l'*historia* rinvia alla *narratio aperta* e l'*argumentum* alla *narratio probabilis*. A fondamento della denominazione del *fabliau*, ad esempio, genere cardine della *narratio brevis* romanza, vi è proprio l'«imposizione di una modalità del discorso narrativo (la *brevitas*) a un tipo particolare di narrazione (la *fabula*): il *fabliau* è infatti etimologicamente una “favola breve”».²⁵

Il racconto medioevale si pone, a livello di contenuto, all'incrocio di tutti e tre questi generi: simile all'antico *argumentum*, deriva cioè dalla mediazione tra finzione e verità, ossia tra *fabula* e *historia*. Ma dal punto di vista formale e della finalità dichiarata si identifica perlopiù con la *fabula*. Questa formula è, comunque, molto variabile, poiché può modificarsi a seconda dei vari contesti culturali in cui i racconti prendono forma.²⁶

1.3.2 Da questa analisi è possibile desumere i tratti definatori della *narratio brevis* romanza, che sono, sommariamente, i seguenti:²⁷

1. La già menzionata *brevitas*, che non è tanto un fatto puramente quantitativo,²⁸ ma piuttosto un fatto di ritmo narrativo, che è qui improntato alla rapidità: si tratta di una «velocità mentale» di difficile obiettivazione, che corrisponde al tempo dell'ascolto o al tempo della lettura interiore e che «non può essere misurata e [...] vale per sé, per il piacere che provoca in chi è sensibile a questo piacere».²⁹

Il legame tra brevità e narrazione, in realtà, è assai antico e figura tra i precetti della retorica classica: nell'antichità, la *brevitas* si contrappone all'*amplificatio* e viene suggerita al retore che voglia raggiungere una maggiore chiarezza espositiva e una più spiccata capacità di persuasione. Il *De inventione* di Cicerone e l'*Institutio oratoria* di Quintiliano (due esempi celebri tra varie altre opere retoriche) indicavano come virtù fondamentali del buon oratore la verosimiglianza (*narratio veri similis*), la chiarezza

²⁵ M. PICONE, *Introduzione*, in ID., *Il racconto*, cit., p. 8.

²⁶ E. MENETTI, *Le forme della novella*, cit., p. 51.

²⁷ P. ZUMTHOR, *Semiotica e poetica medioevale*, trad. it., Milano, Feltrinelli, 1973, pp. 384-408.

²⁸ In effetti, da questo punto di vista, c'è molta varietà: riflettendo sulla storia del genere novellistico, si può individuare una pluralità di possibilità narrative che vanno da brevissime 'novelle di motto' (molto brevi sono spesso i racconti dell'anonimo *Novellino*), fino a novelle piuttosto lunghe, articolate in una sequenza notevole di peripezie, come accade non di rado nel *Decameron*. Ecco perché la brevità non si misura 'matematicamente', come un dato quantitativo (Cfr. E. MENETTI, *Le forme della novella*, cit., p. 42.).

²⁹ I. CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988, p. 45.

(*narratio lucida*) e, per l'appunto, la brevità (*narratio brevis*), la quale, nelle parole di Quintiliano, consiste nel «non dire di più di quanto occorra» (*Inst. Or.* IV, 2, 43).³⁰

La logica compositiva è, dunque, improntata ad una concatenazione serrata degli avvenimenti, narrati secondo un principio di economia espressiva, con una evidente limitazione degli apparati descrittivi: tutto questo contribuisce a mettere in evidenza il nucleo narrativo fondamentale, dando luogo ad un ritmo certamente più rapido di quello romanzesco (di qui la spiegazione della definizione data da Jolles).

Il tempo del racconto tende, inoltre, a condensarsi a mano a mano che ci si avvicina alla conclusione, e a culminare in una *pointe* finale: «l'aboutissement de l'action constitue une 'pointe': je veux dire une cause finale par laquelle est produit et en vertu de laquelle s'organise ce qui la précède et l'amène».³¹

2. La *delectatio*, in quanto il racconto ha, come si è accennato, il fine principale di intrattenere il pubblico, dilettrandolo con la narrazione (il che implica la presenza «di una distanziamento estetico e di un disimpegno etico nei confronti della materia narrata»)³².
3. La *linearità*, principio per cui il racconto ha per oggetto un'azione narrativa che ha un inizio, un mezzo e una fine e che viene svolta in progressione, senza interruzioni e senza che si torni mai più volte sullo stesso punto. La narrazione presenta una *descriptio* iniziale che fornisce le informazioni preliminari per comprendere il fatto raccontato ed una *conclusio* dove questo fatto viene portato a pieno compimento, dove quindi vengono esaurite «tutte le potenzialità narrative annunciate dal principio e affabulate dal mezzo».³³ Per questo motivo, si è spesso paragonato la novella all'immagine di una sfera, di un anello o di un nodo.³⁴
4. La *vanitas*, nella misura in cui il senso dichiarato della narrazione non è storico né allegorico-morale né religioso, ma superficiale, e si esaurisce nelle stesse parole che la realizzano e nella loro *veritas* estetica: «la *veritas* della narrazione si identifica [...] con l'atto stesso di raccontare».³⁵

³⁰ QUINTILIANO, *Institutio oratoria. Liber quartus*, a cura di D. Vottero, in ID., *Institutio oratoria*, a cura di A. Pennacini, Torino, Einaudi, 2001, p. 455.

³¹ P. ZUMTHOR, *La brièveté comme forme*, in *La nouvelle. Genèse, codification et rayonnement d'un genre médiéval*, Actes du Colloque International de Montréal (McGill University, 14-16 octobre 1982), publiés par M. Picone, G. Di Stefano et P.D. Stewart, Montréal, Plato Academic Press, 1983, pp. 3-8: p. 8.

³² M. PICONE, *Introduzione*, in ID., *Boccaccio e la codificazione della novella*, cit., p. 13.

³³ M. PICONE, *Introduzione*, in ID., *Il racconto*, cit., p. 8.

³⁴ E. MENETTI, *Le forme della novella*, cit., p. 40.

³⁵ M. PICONE, *Introduzione*, in ID., *Il racconto*, cit., p. 9.

Questi elementi compaiono nella *narratio brevis* come tendenze, e sono talvolta realizzati in modo imperfetto o anche ambivalente; ma proprio le diverse modalità di impiego di questi tratti consentono di opporre tra loro i vari generi narrativi brevi medioevali (*exemplum, lai, legenda, fabliau, etc.*). La loro confluenza nel genere della novella italiana, che tutti li ingloba, coincide con il perfezionamento e la stabilizzazione di questi elementi caratterizzanti, finalmente compresenti in un'attualizzazione piena e cosciente. «La novella potrebbe [...] essere definita, in un modo minimo, come il genere narrativo che porta alla loro piena espressione artistica le tendenze retoriche e stilistiche messe in evidenza dal caleidoscopio dei generi del *sermo brevis*, non solo mediolatino e volgare, ma anche classico e orientale».³⁶ Laddove, ad esempio, la linearità comporta, in relazione al *sermo brevis* tradizionale, una disgregazione dei racconti, che vengono uniti in raccolte mediante criteri di ordinamento tassonomici o enciclopedici, per quanto riguarda la novella la linearità troverà posto nella circolarità di una cornice (già nel *Novellino*, in qualche misura, e a maggior ragione nel *Decameron*), che li organizza in un'opera organica.³⁷

Un'altra fondamentale caratteristica formale che si potrebbe aggiungere a queste, che emerge distintamente nella novella, è la rappresentazione dell'azione affabulatrice orale del narratore o – più spesso – della narratrice, che di frequente occupa lo spazio proemiale delle novelle: questo elemento si intravede già nel *Novellino*³⁸ ed è evidente nel *Decameron* di Boccaccio, da cui sarà poi ereditato anche dai novellieri successivi. Un'oralità, dunque, che precede il racconto, cui si accompagna però anche l'oralità che è spesso alla base dei meccanismi di diffusione del racconto stesso:³⁹ questo fa sì che una delle qualità più rilevanti di tutta questa letteratura resti per noi difficile da afferrare.⁴⁰

Da un punto di vista genetico, la novella si configura, in definitiva, come il punto di approdo finale del processo di elaborazione della *narratio brevis* mediolatina e romanza.

1.4 La novella in rapporto agli altri generi medioevali

³⁶ M. PICONE, *Introduzione*, in ID., *Boccaccio e la codificazione della novella*, cit., pp. 13-14.

³⁷ Vedi §2.1.

³⁸ Cfr. L. BATTAGLIA RICCI, *Scrivere un libro di novelle. Giovanni Boccaccio autore, lettore, editore*, Ravenna, Longo, 2013, p. 44.

³⁹ S. CARAPEZZA, *Novelle e novellieri. Forme della narrazione breve nel Cinquecento*, Milano, LED, 2011, p. 74.

⁴⁰ M. PICONE, *Introduzione*, in ID., *Il racconto*, cit., p. 9.

Le condizioni storico-culturali nelle quali si sviluppano i generi della *narratio brevis* medioevale (dai quali origina appunto la novella) sono quelle della marginalità; essi recano con sé, cioè, il senso di una condizione di inferiorità rispetto ai generi nobili ed elevati dell'epica, della lirica e del romanzo, nell'ambito del panorama delle letterature romanze medioevali. Per questo motivo, «nel canone dei generi letterari “maggiori” le più irregolari narrazioni brevi sono spesso catalogate come generi “minori” o “sottogeneri”». ⁴¹

Questa condizione di marginalità della *narratio brevis* si manifesta in vari modi: innanzitutto, la scarsa (o nulla) attenzione di cui gode il racconto all'interno dei trattati di retorica e poetica medioevali; in secondo luogo, il carattere perlopiù modesto e dimesso (miscellaneo, frammentario, poco curato e privo di miniature) dei manoscritti che tramandano questo patrimonio, a confronto di quelli atti a diffondere materiale lirico o romanzesco; in terzo luogo, l'anonimato con cui si presenta la quasi totalità dei componimenti della *narratio brevis*, chiaro segnale della esigua considerazione in cui erano tenuti i suoi cultori, e dunque del scarso senso di proprietà dei racconti che circolavano nel mondo medioevale; ancora, la modalità di diffusione prevalente (quella orale) di questo genere minore, dal momento che la *performance* irripetibile ed estemporanea del menestrello o del giullare – che recita il suo testo dinnanzi a un pubblico – ostacola la trascrizione fedele di queste forme narrative, che deve invece fare spazio alla registrazione di numerose oscillazioni (ponendo così un freno alle possibilità di una conservazione duratura); infine, l'oscenità cui alcuni generi brevi (quali il *fabliau*) fanno ricorso sistematico – nel rovesciamento comico della letteratura cortese –, che intralcia la circolazione del racconto mediante i canonici canali di diffusione, costringendolo ad una divulgazione più limitata.

L'avvento della novella italiana porta perlopiù ad un superamento di questi ostacoli all'affermazione dei generi della *narratio brevis* nelle letterature romanze (fa eccezione la tradizione manoscritta, che, salvo il caso del *Decameron*, rimane sempre piuttosto precaria). Per fare solo un esempio, con la novella (in particolare con la novella decameroniana) il tradizionale ricorso all'osceno viene sublimato dalla teoria dell'*honestum*, e cioè della ricerca di una sorveglianza retorica che sottoponga l'utilizzo, in certi frangenti, di un linguaggio volgare ad un progetto estetico di descrizione realistica del mondo. ⁴²

⁴¹ E. MENETTI, *Generi e forme della narrativa breve italiana*, cit., p. 15.

⁴² M. PICONE, *Introduzione*, in ID., *Boccaccio e la codificazione della novella*, cit., pp. 14-17.

Ciononostante, la novellistica resta confinata – a causa della prevalenza del carattere comico,⁴³ oltre che per la natura del prodotto letterario, concepito per una fruizione immediata e destinato ad essere sottoposto a rimaneggiamenti e ad alterazioni –, «in un'area più sfuggente alla codificazione perché meno alta nella scala dei generi».⁴⁴

Insomma, si potrebbe dire che, fin tanto che la poetica aristotelica rimane dominante, l'interesse critico si concentra su quei generi che ereditano il ruolo occupato dalla tragedia (dei quali la novella non fa certamente parte).

1.5 La codificazione della novella: il *Decameron*

1.5.1 Vengono solitamente individuati tre momenti fondamentali della tradizione novellistica italiana: l'origine, la codificazione e le successive trasformazioni:⁴⁵ se l'origine coincide, tra fine '200 e inizio '300, con il *Novellino*, la codificazione di una forma-novella più complessa e articolata si ha con il con il *Decameron* di Boccaccio (1348-1353 circa), e il passaggio successivo sarà, naturalmente, quello delle trasformazioni di ambiente umanistico e accademico, tra Quattrocento e Cinquecento.

La formalizzazione della novella nel *Decameron* boccacciano corrisponde alla nuova coscienza della dignità artistica del genere, e quindi all'abbattimento delle condizioni che, fino ad allora, lo avevano tenuto relegato ad uno stato di marginalità culturale.⁴⁶ Questo passa, chiaramente, dell'auto-definizione della novella, che, se ancora non trova posto nei trattati di retorica (lo troverà nel Cinquecento), ha però un suo 'spazio' di codificazione all'interno del testo stesso di Boccaccio.

È divenuta celeberrima la formula del *Proemio* del *Decameron* con la quale Boccaccio dichiara di avere intenzione di raccontare «cento novelle, o favole o parabole o istorie che dire le vogliamo» (*Dec., Proemio*, 13).⁴⁷ Su questo passaggio programmatico si sono scritti fiumi di inchiostro. Uno dei problemi principali che i critici si sono posti è quello di capire se l'autore utilizzi questi termini come sinonimi, o li intenda in altro modo.

⁴³ Vedi §1.6.

⁴⁴ S. CARAPEZZA, *Novelle e novellieri*, cit., p. 73.

⁴⁵ E. MENETTI, *Le forme della novella*, cit., p. 37.

⁴⁶ Vedi §2.1.2.

⁴⁷ Si cita da G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di V. Branca, Torino, Einaudi, 1980, p. 9.

Secondo l'interpretazione che ne ha dato Vittore Branca nella sua edizione, «questa serie di sostantivi sta a indicare che la materia sarà mista, e i racconti di varia specie»: ⁴⁸ “novella” indica, genericamente, narrazioni di vario argomento; “favola” rimanda alla tradizione di tipo favolistico latina e mediolatina, che è alla base anche del *fabliau* oitanico; “parabola” richiama l'*exemplum* antico, proseguito dalla predicazione medioevale; “istoria” si riferisce invece alla produzione narrativa di materia antica, a sfondo storico.

Altri studiosi si sono posti su una linea ancora più generalizzante, come Letterio Di Francia ⁴⁹ e Carlo Muscetta, ⁵⁰ che ritengono che i quattro termini si equivalgano, o siano persino da intendersi come veri e propri sinonimi (specie mettendo in evidenza la clausola boccacciana «che dire le vogliamo»).

C'è poi chi insiste sul fatto che “favola”, “parabola” e “istoria” sono termini tecnici che definiscono in maniera precisa le tipologie principali di racconto breve medioevale, che si porrebbero come sottogeneri della novella stessa. È di questa opinione Renzo Bragantini, che ritiene che “novella” stia ad indicare «un ambito narrativo generale che Boccaccio ulteriormente squaderna nei sottogeneri di favole, parabole, storie [...], una scala che tende progressivamente dalla frequentazione dei generi popolari al vero storico (o verosimile storicamente garantito)». ⁵¹

Non si pone invece nella stessa prospettiva Enrico Malato, il quale nota che «alla serie apparentemente omogenea, aperta a un possibile uso alternativo dei quattro termini nell'esordio proemiale, segue poi un uso [...] puntigliosamente differenziato degli stessi termini all'interno dell'opera, ogni volta che capiti di usarne con riferimento specifico all'oggetto che si vuol definire». ⁵² Poiché, dal censimento del critico, “novella” risulta essere sostanzialmente l'unico termine effettivamente impiegato da Boccaccio all'interno del testo per designare i segmenti narrativi della propria opera, la formula esordiale sarebbe da intendersi come un semplice artificio retorico per dare al lettore del tempo una serie di referenti più familiari e noti («favole», «parabole» e «istorie», appunto), superati dalla novella decameroniana. Boccaccio, insomma, gioca sull'articolazione della *narratio brevis* medioevale e allude alla nascita di un'opera

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Cfr. L. DI FRANCIA, *Novellistica*, in *Storia dei Generi Letterari Italiani*, Vol. I, *Dalle Origini al Bandello*, Milano, Vallardi, 1924, p. 22.

⁵⁰ C. MUSCETTA, *Giovanni Boccaccio*, in ID., *Letteratura italiana. Storia e testi*, Bari, Laterza, Vol. II To. II, 1972, pp. 1-365: p. 305.

⁵¹ R. BRAGANTINI, *Il «Decameron» e il Medioevo rivoluzionario di Boccaccio*, Roma, Carocci editore, 2022, p. 44.

⁵² E. MALATO, *Introduzione*, in *Favole parabole istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*, Atti del Convegno (Pisa, 26-28 ottobre 1998), a cura di G. Albanese, L. Battaglia Ricci e R. Bessi, Roma, Salerno Editrice, 2000, pp. 17-29: p. 19.

letteraria innovativa rispetto ai generi narrativi brevi tradizionali: se, infatti, “favola”, “parabola” e “istoria” sono termini che non fanno che riproporre la già menzionata tripartizione dei *genera narrationis* (*fabula*, *argumentum* e *historia*),⁵³ “novella”, come si è visto, non trova alcun riscontro nei trattati di poetica e di retorica (né classici né coevi), e d’altra parte è il termine che, grazie al *Decameron*, si affermerà poi in modo definitivo per indicare la narrazione breve nella sua nuova elaborazione boccacciana, non più riferibile e assimilabile ai vecchi modelli. È chiaro che l’uso terminologico che fa l’autore nel *Proemio* ha un valore definitorio e di codificazione del genere novellistico.⁵⁴

In maniera analoga interpreta questo passaggio Michelangelo Picone, che ribadisce il carattere tecnico-retorico dei vocaboli “favola”, “parabola” e “istoria” – ereditati dal mondo classico e superati, appunto, dalla novella – e legge la formula boccacciana in termini ancora più esplicitamente oppositivi, ossia vedendo la novella come la forma nuova contrapposta alle tre forme tradizionali del racconto.⁵⁵

Lucia Battaglia Ricci sottolinea infine come la “favola”, la “parabola” e l’“istoria” – concetti più specifici e circoscritti di quello di “novella” – siano ravvisabili non soltanto, alternativamente, nell’una o nell’altra narrazione del *Decameron*, ma possano anche emergere all’interno di una singola novella. I tre termini, cioè, possono essere interpretati non tanto come definizioni di generi letterari presenti in vario modo nei racconti del *Decameron*, ma come potenziali matrici interne ad una stessa novella, che può dunque realizzarsi – in varie combinazioni – sotto forma di “favola”, di “parabola” o di “istoria”, da intendersi come apposizioni esegetiche non alternative ma, possibilmente, compresenti. «I tre termini che Boccaccio usa nel proemio per indicare queste sue novelle, “favole”, “parabole”, “istorie”, alludono forse proprio alla natura ‘proteiforme’ del genere letterario utilizzato, privilegiando ciascuno di questi termini uno degli aspetti che caratterizzano la novella, e dunque i vari livelli di lettura possibile».⁵⁶ Una novella, in particolare, può essere letta come “favola” se si presenta come esito di *inventio* letteraria, con elementi innaturali e vicini al fiabesco; come “parabola”

⁵³ Cfr. W. HAUG, *La problematica dei generi nelle novelle di Boccaccio: la prospettiva di un medievista*, in *Autori e lettori di Boccaccio*, Atti del Convegno (Certaldo, 20-22 settembre 2001), a cura di M. Picone, Firenze, Franco Cesati editore, 2002, pp. 127-40: pp. 129-31.

⁵⁴ E. MALATO, *Introduzione*, cit., p. 28.

⁵⁵ M. PICONE, *Il romanzo di Alatiel (II.7)*, in ID., *Boccaccio e la codificazione della novella. Letture del «Decameron»*, a cura di N. Coderey, C. Genswein e R. Pittorino, Ravenna, Longo Editore, 2008, pp. 137-153: pp. 137-8.

⁵⁶ L. BATTAGLIA RICCI, “Una novella per esempio”. *Novellistica, omiletica e trattatistica nel primo Trecento*, in *Favole parabole istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*, Atti del Convegno (Pisa, 26-28 ottobre 1998), a cura di G. Albanese, L. Battaglia Ricci e R. Bessi, Roma, Salerno Editrice, 2000, pp. 31-53: p. 49.

nella misura in cui si fa portatrice di un'utilità etica; come "istoria" quando sia collocata in un luogo e in un tempo ben definiti.

Ciò che si può dire, in linea generale, è che «Boccaccio [...] non nascondeva la molteplice natura del suo narrare, tra il meraviglioso della favola e il vero della istoria».⁵⁷ un'oscillazione, tra l'altro, che riflette la difficoltà di individuare il grado di verità storica dei suoi racconti.

1.5.2 Anche l'*Introduzione alla quarta giornata del Decameron* assume una funzione assai importante dal punto di vista del processo di codificazione ideologica e letteraria del genere novellistico: con una ripresa autoironica della tecnica dell'*accessus* medioevale, questo segmento paratestuale dipinge un'autobiografia letteraria dell'autore, il quale, fingendo di difendersi dalle critiche mosse al suo libro, elabora una «teoria della novella»,⁵⁸ e contestualmente propone una figura di letterato nuova, tesa a nobilitare una materia non elevata da un punto di vista retorico.

Lo «'mpetuoso vento e ardente della 'nvidia» (§2), ovvero la malevolenza dei critici, anziché colpire «l'alte torri o le più levate cime degli alberi» (ossia gli autori che si dedicano alla letteratura alta), si è abbattuto in questo caso anche sui «piani» e sulle «profondissime valli» (§3), ossia su quegli autori che (come l'artefice del *Decameron*, appunto) si dedicano a una letteratura bassa. La contrapposizione tra la tradizione dei generi alti, come l'epica, e quella dei generi bassi, come le forme della *narratio brevis* – contrapposizione che si richiama al *tòpos* proemiale della modestia –, non ha lo scopo di evidenziare la superiorità della prima rispetto alla seconda, bensì di far risaltare i tratti propri dell'una e dell'altra e di «accertare il posto che compete alla novella nel panorama dei generi letterari medievali».⁵⁹

Boccaccio offre inoltre delle coordinate retoriche che permettono ai lettori di collocare il *Decameron* in un preciso codice letterario, attraverso l'esplicitazione dei caratteri distintivi della novella rispetto ai generi tradizionali: il primo elemento è quello linguistico («in fiorentin volgare», §3), dettato dall'obiettivo del genere novellistico di rendere accessibile un'eredità narrativa prevalentemente in latino ad un pubblico di illetterati; in secondo luogo, la scelta della prosa («in prosa scritte per me sono», §3), che apre ad una questione problematica, dal momento che le *performances* brevi di tipo narrativo di giullari e canterini si servivano di metri

⁵⁷ E. MENETTI, *Le forme della novella*, cit., p. 50.

⁵⁸ M. PICONE, *Autore/narratori*, in ID., *Boccaccio e la codificazione della novella. Letture del «Decameron»*, a cura di N. Coderey, C. Genswein e R. Pittorino, Ravenna, Longo Editore, 2008, pp. 27-50: p. 35.

⁵⁹ *Ivi*, p. 36.

poetici,⁶⁰ e d'altra parte la grande tradizione francese del *narratif bref* era affidata per la gran parte al distico di *octosyllabes* (ma la prosa si trova nel modello del *Novellino*, come pure nelle raccolte di *exempla*, nelle *vidas*, nella *Legenda aurea* e nel *Conde Lucanor*⁶¹); il terzo elemento distintivo del genere novella per come viene spiegato dalla voce di Boccaccio, ossia «senza titolo» (§3), appare più criptico, e si riferisce al carattere miscellaneo delle raccolte di racconti all'apparenza privi di coesione (cosa che non si può applicare al *Decameron*, vero e proprio 'libro' di novelle, bensì alle collezioni eterogenee che sono l'obiettivo polemico dell'autore),⁶² infine, Boccaccio fa riferimento ad un «istilo umilissimo e rimesso» (§3), che ricalca l'espressione impiegata da Dante nell'*Epistola a Cangrande* (ove dichiara che la *Commedia* è composta *remisse et humiliter*), e dunque veicola, in realtà, l'idea dell'alta considerazione che Boccaccio aveva della propria opera (la quale, pure scritta in uno stile prevalentemente limpido e accessibile, ambisce ad un elevatissimo valore artistico).⁶³

È interessante notare poi che, dinnanzi all'accusa di falsità che gli viene mossa («E certi altri in altra guisa essere state le cose da me raccontatevi che come io le vi porgo s'ingegnano in detrimento della mia fatica di dimostrare», §7), l'autore invita in modo ironico i propri detrattori a recare gli «originali» (§39), chiamando così in causa la questione delle fonti: «è solo attraverso il sistematico confronto con gli "originali", con le forme tradizionali della narrazione breve, che risalterà la *novitas* della riscrittura di tali forme nella novella decameroniana». ⁶⁴ I detrattori fittizi di Boccaccio lo hanno accusato di falsità perché hanno esteso la *novitas* ideologica e linguistica dei racconti anche ai contenuti, pensando ad una rottura completa del *Decameron* nei confronti della tradizione; l'autore, riferendosi alla necessità di attuare un confronto con l'originale, riconosce in realtà la propria imitazione dei modelli, e dimostra al contempo un superamento degli stessi. Boccaccio esorta, in qualche modo, il lettore a cimentarsi nel gioco dell'intertestualità e a scoprire che la verità delle novelle decameroniane non è *in factis* (una verità storica, morale o religiosa), bensì una verità puramente artistica, da ricercarsi *in verbis*;⁶⁵

Come conseguenza della codificazione che la forma novella trova nel *Decameron*, a seguito di quest'opera «il rifacimento non ha più ragione di essere, la variazione è

⁶⁰ Vedi §2.3.2.

⁶¹ Vedi §2.1.3.3.

⁶² M. PICONE, *Autore/narratori*, cit., p. 37.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ivi*, p. 40.

⁶⁵ *Ivi*, p. 41.

definitivamente bandita; la *narratio brevis* ha raggiunto la sua fissazione scritta e la sua misura per così dire classica». ⁶⁶

1.6 La novella secondo i teorici del Cinquecento

Come si è accennato, la novella conosce una successiva codificazione teorica e normativa all'interno dei trattati retorici del Cinquecento.

Sul finire del secolo, uno dei (pochi) teorici antichi della novella, Girolamo Bargagli, si focalizza, per la sua analisi di questa forma, su *Decameron*, *Orlando furioso* e *Cortegiano*. Si nota già come, al di là del paradigma indiscusso del genere, si assumano a modelli due opere che non rientrano nella novellistica (si tornerà su questo aspetto nei prossimi capitoli): «la novella si incrocia con la narrazione, in un rapporto che non è solo di iponimia, se proprio parlando di novella Bargagli può citare il poema e il trattato». ⁶⁷

Bargagli espone il principio secondo il quale «un'azione, e uno avvenimento solo, e non molti la novella dee contenere, perciocché in tal modo più tosto historia, che novella chiamar si potrebbe». ⁶⁸ I commentatori cinquecenteschi, in genere, sembrano concordare sul fatto che la novella, per poter essere definita tale, deve contenere un solo avvenimento, «secondo una logica compositiva lineare, che dal 'principio' doveva condurre al 'mezzo' e alla 'fine'». ⁶⁹ un'organizzazione del racconto che appariva assai diversa da quella delle narrazioni più lunghe, costituite da più avvenimenti e da digressioni (cui si dava il nome di "istorie").

Bargagli rigetta inoltre, da un punto di vista tematico, le novelle di argomento malinconico e doloroso, nella misura in cui il novellare deve essere teso ad arrecare letizia; ⁷⁰ ma si potrebbe ribattere citando le pagine buie di numerose novelle del *Decameron* (in primis quelle della IV giornata), e anche di vari racconti inseriti nei romanzi di Boiardo e di Ariosto.

Un altro punto interessante toccato dal critico si lega alle discussioni teoriche che prendono piede nel Cinquecento sulla *Poetica* di Aristotele, e in particolare al già menzionato problema del rapporto verità-finzione, che «viene affrontato secondo una griglia interpretativa più rigida

⁶⁶ M. PICONE, *Introduzione*, in ID., *Il racconto*, cit., p. 51.

⁶⁷ S. CARAPEZZA, *Novelle e novellieri*, cit., p. 72.

⁶⁸ G. BARGAGLI, *Dialogo de' giuochi che nelle vegghie sanesi si usano di fare*, Siena, Luca Bonetti, 1572, p. 208.

⁶⁹ E. MENETTI, *Le forme della novella*, cit., p. 41.

⁷⁰ G. BARGAGLI, *Dialogo de' giuochi*, cit., p. 213.

che oppone il vero (storico) al falso (fiabesco)». ⁷¹ In un passaggio della sua opera, Bargagli afferma infatti che «questa azione [quella narrata dalla novella], a voler che diletto apporti a gli ascoltanti, vuole haver del nuovo, e del notabile, e contenere un certo verisimil raro, cioè che virisimilmente possa accadere, ma che però dirado addivenga». ⁷² Il principio della verisimiglianza della novella conosce, in realtà, varie eccezioni, tra cui – per recare solo qualche esempio particolarmente lampante – quella del racconto boccacciano di messer Torello e il Saladino (X, 9), oppure di Nastagio degli Onesti (V, 8). Riguardo a quest'ultimo caso, afferma Bargagli che «ancor che cotal novella trapassi alla favola, non può fare per la sua stravaganza di non diletare. Egli è ben vero che risedrebbe meglio mescolata fra' romanzi, dove [...] le cose soprannaturali sono molto graziose, e dilettevoli». ⁷³ Il critico sembra dunque distinguere tra due tipi di novelle, l'uno verisimile e più aderente alla tradizione narrativa in prosa, l'altro invece più aperto ad accogliere elementi fantastici, come avviene spesso (ma non necessariamente) nella tradizione canterina e nei poemi cavallereschi: al secondo tipo meglio si addirebbe la definizione di «favola», più che quella di «novella». ⁷⁴

Un altro teorico cinquecentesco, Francesco Bonciani, in una sua *Lezione* dal titolo *Sopra il comporre delle novelle* (1574), pone la novella a confronto con la commedia (il terzo genere della *Poetica* aristotelica), nella misura in cui in questa trattazione egli adopera la nozione di “basso” per riferirsi tanto alla materia quanto allo stile della novella: cosa che di per sé porta alla «constatazione che la novella risulta non subito omologabile alla maggiore produzione letteraria codificata fra Cinque e Seicento». ⁷⁵

Bonciani insiste ancora, poi, sul principio della linearità, affermando che la novella deve incentrarsi su un solo avvenimento sviluppato dall'inizio alla fine e articolato in tre momenti tra loro interdipendenti: esordio (che introduce i personaggi e li colloca in un tempo e in uno spazio), *novitas* (ossia il ‘fatto nuovo’, spesso con un carattere memorabile) e conclusione. Si passa quindi, nella disposizione dei fatti, dall'introduzione generale al fatto particolare, secondo un rapporto di causa/effetto tra le due fasi ed una scansione temporale, appunto, lineare e rigorosamente cronologica.

⁷¹ E. MENETTI, *Le forme della novella*, cit., p. 51.

⁷² G. BARGAGLI, *Dialogo de' giuochi*, cit., pp. 209-10.

⁷³ *Ivi*, p. 211.

⁷⁴ A. FRANCESCHETTI, *La novella nei poemi del Boiardo e dell'Ariosto*, in *La novella italiana*, Atti del Convegno (Caprarola, 19-24 settembre 1988), a cura di E. Malato, 2 Voll., Roma, Salerno Editrice, 1989, Vol. II, pp. 805-840: p. 809.

⁷⁵ M. GUGLIELMINETTI, *'La cornice e il furto'*. *Studi sulla novella del '500*, Bologna, Zanichelli, 1984, cit., p. 131.

Boncianni non allude mai a Boiardo né ad Ariosto, né ad altri casi di tradizione novellistica in ottava rima, cosa che farebbe pensare che per il critico la prosa sia un elemento imprescindibile della novella; lo studioso dichiara di intendere con questo termine «quell’orazione che l’altrui sciocchezze racconta acciò che noi le scherniamo e festa ne prendiamo»⁷⁶ – benché riconosca anche l’esistenza di novelle di tenore grave –, e tuttavia non ricorda le novelle boiardesche e ariostesche, che pure, in una certa misura, aderiscono a tale caratterizzazione.⁷⁷

Come si vede, la teorizzazione cinquecentesca, lungi dal gettare luce sul genere novellistico, si presenta piuttosto vaga e conosce diverse oscillazioni: la materia narrativa in esame appariva infatti eterogenea e in qualche modo sfuggente ai tentativi di classificazione.

1.7 Conclusioni

In assenza del supporto di una teorizzazione antica – e data l’instabilità delle definizioni date nel Cinquecento –, la novella rimane ad oggi, come si è accennato, un genere difficile da descrivere in modo compiuto ed univoco. Cesare Segre ne ha tentato, comunque, una formulazione, divenuta celebre: «la novella è una narrazione breve generalmente in prosa (a differenza del *fabliau*, del *lai* e della *nova*), con personaggi umani (a differenza della favola esopica) e contenuti verosimili (a differenza della fiaba) ma generalmente non storici (a differenza dell’aneddoto), per lo più senza finalità morali a conclusione moraleggiante (a differenza dell’*exemplum*)».⁷⁸

Come si vede, il critico ha proposto una definizione del genere a partire da ciò che esso non è, ossia dagli elementi che lo differenziano rispetto alle altre forme della narrativa breve, classica e romanza.

Degli aspetti dell’uso prevalente della prosa e della *brevitas* chiamati in causa da Segre si è già discusso; per quanto concerne l’elemento di verosimiglianza proprio della novella, sul quale insiste la definizione del critico, si può aggiungere ancora qualche dettaglio. La centralità dei

⁷⁶ F. BONCIANNI, in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di B. Weinberg, Bari, Laterza, 1972, III, pp. 135-73: p. 141.

⁷⁷ A. FRANCESCHETTI, *La novella*, cit., pp. 809-10.

⁷⁸ C. SEGRE, *La novella e i generi letterari*, in *La novella italiana*, Atti del Convegno (Caprarola, 19-24 settembre 1988), a cura di E. Malato, 2 Voll., Roma, Salerno Editrice, 1989, Vol. I, pp. 47-57: p. 48.

personaggi umani la distingue dalle favole di animali con caratteristiche antropomorfe; analogamente, le sue trame (spesso) realistiche riflettono aspetti conflittuali dell'esistenza, a differenza delle fiabe, in cui la magia consente una rapida soluzione dei problemi. Inoltre, generalmente non si trovano, nelle novelle, eroi ed eroine con aspetti sovraumani, collocati in un indeterminato "tempo lontano", ma personaggi del mondo urbano o nobile, iscritti in un contesto storico delimitato, antico o (più spesso) risalente ad un passato recente:⁷⁹ «[...] piacevoli e aspri casi d'amore e altri fortunati avvenimenti si vederanno così ne' moderni tempi avvenuti come negli antichi» (*Dec., Proemio*, §14).

Ciò che differenzia, invece, la novella dall'*exemplum* è il fatto che questa si presenta come una letteratura principalmente finalizzata al diletto dei lettori/ascoltatori. Ciò non esclude che essa possa poi farsi portatrice anche di un qualche ammaestramento, ma la morale proposta non avrà, comunque, la pretesa di absolutezza tipica dei racconti esemplari dei predicatori: «le sens de l'événement [...] n'est plus préetabli et incontestable mais [...] bien souvent reste contesté. Les normes n'ont plus de validité absolue, au contraire, elles entrent en concurrence et se relativisent mutuellement».⁸⁰

Il duplice aspetto "utile" e "dilettevole" che spesso assume la novella risale già ad un principio classico della letteratura, ovvero il celeberrimo *miscere utile dulci* dell'*Ars poetica* di Orazio (il mescolare nella narrazione la finalità pedagogica e il piacere del racconto). Questa doppia funzione è, del resto, legittimata, per quanto concerne il genere novellistico, ancora una volta dal *Proemio* decameroniano («[...] le già dette donne, che queste [le novelle] leggeranno, parimente diletto delle sollazzevoli cose in quelle mostrate e utile consiglio potranno pigliare», §14).

⁷⁹ E. MENETTI, *Le forme della novella*, cit., p. 36.

⁸⁰ H.J. NEUSCHÄFER, *Boccace et l'origine de la nouvelle*, cit., p. 109.

2. La novella ‘inglobata’: modalità di inserimento

«Avviene come nell’espansione di una colonia di spugne»:⁸¹ così Giancarlo Mazzacurati descrive la capacità metamorfica della novella italiana, che, come una colonia di spugne in ampliamento, presenta «morfologie superficiali» simili a quelle della colonia di origine, ma può via via modificarsi profondamente a seconda dei vari ambienti in cui è immersa. La novella italiana è infatti, come si è visto, un genere che nel corso della sua storia assume molteplici dimensioni diverse, affiancando al nucleo originario – quello della *novitas* che si vuol raccontare – contesti storici sempre nuovi.

L’immagine metaforica di una vasta colonia richiama però anche, intuitivamente, l’idea che la novella nella sua singolarità sia spesso una struttura troppo ‘fragile’ per circolare in forma ‘solitaria’ (benché possa accadere), e tenda di conseguenza all’inglobamento all’interno di strutture più ampie, sia che si aggregi ad altre novelle all’interno di raccolte (a loro volta anche molto diversificate tra loro), sia che venga inserita in altri generi letterari di dimensioni maggiori.

Il seguente capitolo si focalizzerà dapprima sulle modalità in cui la novella viene incorporata nelle raccolte di narrazioni brevi (florilegi e raccolte a cornice) e sulle origini delle modalità stesse: ciò permetterà di collocare in un preciso contesto culturale alcuni aspetti della novella intercalata che si evidenzieranno nei prossimi capitoli in riferimento a Boiardo e ad Ariosto.

In secondo luogo, ci si occuperà, più specificamente, delle caratteristiche del racconto *embedded* nel romanzo cavalleresco, per passare infine, con un discorso meno teorico e più legato ai testi, ai possibili modelli di riferimento di Boiardo (e, conseguentemente, di Ariosto, che a lui principalmente si rifà, pur con qualche differenza) per quanto concerne l’inserimento nel suo romanzo di racconti dotati di una certa autonomia.

Si percorreranno, insomma, sia pure brevemente, le tappe che hanno condotto all’enorme fortuna di questo meccanismo in Boiardo e in Ariosto.

2.1 Le raccolte di racconti: florilegi e cornici novellistiche

⁸¹ G. MAZZACURATI, *All’ombra di Dioneo. Tipologie e percorsi della novella da Boccaccio a Bandello*, a cura di M. Palumbo, Firenze, La Nuova Italia, 1996, cit., pp. 88.

Le novelle, come si è detto, si presentano spesso incluse in più vaste raccolte, che possono essere caratterizzate da un grado di coesione variabile. Vi sono in Italia due archetipi fondamentali, l'uno cronologicamente posteriore all'altro: la raccolta miscellanea o florilegio, dunque il raggruppamento eterogeneo di narrazioni brevi in assenza di una struttura ad accoglierle e ordinarle, come accade nel caso del *Novellino* duecentesco, e la raccolta a "cornice", organizzata con una novella più ampia (e generalmente poco sviluppata dal punto di vista dell'intreccio) che ha funzione strutturante, in quanto unisce e governa la molteplicità dei racconti in essa contenuti, come accade nel *Decameron* di Boccaccio, definibile a tutti gli effetti quale "libro" di novelle. Mentre, quindi, il *Novellino* viene presentato dal suo compilatore come un bouquet di «fiori di parlare»,⁸² il *Decameron* si offre allo sguardo come un ordinato giardino, organizzato in una struttura di cornice geometrica e ben congegnata.⁸³ Si analizzeranno di seguito le due tipologie di raccolte di racconti.

2.1.1 Il *Novellino*

Il *Novellino* rappresenta l'origine, tra fine Duecento e inizio Trecento, della forma novella nel panorama letterario italiano. Si tratta, infatti, della prima raccolta di novelle in volgare italiano. È conservata dall'antico manoscritto Panciatichiano Palatino 32, nel quale si trova una prima sezione, comprendente 85 narrazioni brevi, del cui confezionamento è responsabile un anonimo toscano dell'ultimo ventennio del Duecento. Il *Novellino* (fortunato titolo cinquecentesco, laddove il detto manoscritto reca la dicitura di *Libro di novelle e di bel parlar gentile*), in realtà, per come lo si legge oggi, è formato da un *Prologo* e da 99 racconti brevi, esito di una rielaborazione e di un ampliamento del nucleo originario compiuti verosimilmente in data posteriore al 1300. Ripresi da forme narrative brevi appartenenti alla tradizione latina, mediolatina e romanza, i racconti del *Novellino* traggono origine da una pluralità di modelli – il racconto agiografico, l'*exemplum*, la *fabula milesia*, la favola esopica, la *legenda*, il *lai*, il *fabliau*, la *vida* e la *razo*, la *nova*, la novella cortese e l'aneddoto –, il che caratterizza la raccolta

⁸² *Il Novellino*, a cura di V. Mouchet, Milano, Rizzoli, 2008, cit., Prologo.

⁸³ E. MENETTI, *Le forme della novella*, cit., p. 53.

come un ricco contenitore in cui si fondono intrecci, temi e personaggi piuttosto eterogenei. Con le parole di Elisabetta Menetti, «l'accumulazione di novelle differenti fra loro non può restituire un quadro d'insieme unitario ma si regge sull'idea di una molteplicità dei temi, che è anche ricchezza di fonti [...]. Allo stesso modo, anche i nuclei narrativi delle singole novelle sono autonomi fra loro come in un mosaico multicolore».⁸⁴

2.1.2 Il *Decameron* e la struttura a cornice

La codificazione della novella nel panorama italiano coincide con la formalizzazione del genere operata da Boccaccio all'interno del *Decameron*.⁸⁵ Una delle maggiori novità della raccolta boccacciana rispetto al *Novellino* consiste nella scelta del certaldese di inserire le sue cento novelle all'interno di una "cornice", che ha tra le sue principali funzioni quella di costituire uno spazio in cui viene spiegato al lettore quale sia il contesto storico-ideologico in cui, nella finzione letteraria, i racconti vengono pronunciati; nella fattispecie, la cornice decameroniana presenta la storia di sette giovani donne e tre giovani uomini che, per sfuggire alla peste nera che attanaglia Firenze nel 1348, si rifugiano in una pacifica villa del contado, dove trascorrono piacevolmente il tempo tra attività ludiche varie, la principale delle quali sarà proprio quella di raccontarsi a turno delle novelle, dieci al giorno per dieci giorni.

La cornice novellistica è stata efficacemente definita da René Wellek e Austin Warren come il ponte che collega aneddoto e romanzo:⁸⁶ si tratta, infatti, del tramite per mezzo del quale «si passa dal frammento all'unità, dalla narrazione casuale a quella motivata, dalla semplice collezione alla complessità del "libro" di racconti».⁸⁷ La metafora della cornice, molto intuitiva oltre che fortunata, non è stata, in realtà, accolta unanimemente dalla critica, in quanto sembra evocare l'idea di un elemento estrinseco e ornamentale in opposizione a ciò che veramente conta, ossia il "quadro", ciò che sta all'interno di essa. In alternativa, sono state proposte varie altre definizioni, tra le quali ha riscosso particolare favore quella di "storia

⁸⁴ *Ivi*, p. 36.

⁸⁵ Vedi §1.5.

⁸⁶ A. WARREN e R. WELLEK, *Teoria della Letteratura*, a cura di G. Moretti, Bologna, il Mulino, 1956, p. 307.

⁸⁷ M. PICONE, *Tre tipi di cornice novellistica: modelli orientali e tradizione narrativa medievale*, in «Filologia e critica», XIII, 1988, 1, cit., p. 3.

portante”, che meglio sembra suggerire la presenza di un legame profondo e articolato con le novelle racchiuse.

La cornice boccacciana indica pertanto la volontà di superamento di una produzione narrativa frammentaria come quella del *Novellino*, attraverso la costruzione di un’impalcatura che tenga insieme i racconti e che organizzi la successione dei temi e argomenti che essi toccano, innanzitutto per mezzo della suddivisione in giornate, ciascuna deputata ad una precisa tematica, ma anche per mezzo di altri criteri (ad esempio, attribuendo al medesimo narratore novelle con certe caratteristiche comuni). Da questo punto di vista, si nota come l’inserimento di una cornice narrativa sia un’operazione che mette in risalto, innanzitutto, il ruolo dell’autore.

Ciò si comprende meglio se si distingue l’apparato della cornice nelle sue varie parti, che a ben vedere ricoprono funzioni diverse.⁸⁸ Alcune di esse, infatti, ritagliano nella comunicazione novellistica lo spazio dell’autore (inteso come l’immagine di sé che l’autore reale ha lasciato nell’opera): le rubriche, ossia i segmenti paratestuali che delimitano i confini dell’opera, delle dieci giornate e delle singole novelle; il *Proemio*, in cui il libro viene presentato ai suoi lettori, o meglio, lettrici; l’*Introduzione alla quarta giornata*, in cui l’autore difende l’opera dalle critiche dei suoi detrattori;⁸⁹ la *Conclusione*, con un’ultima rivendicazione del valore dell’opera stessa. Tutte queste parti, che Picone propone di chiamare “cornice” in senso stretto, dimostrano l’*auctoritas* raggiunta dal compilatore della raccolta.

Altre parti della cornice (intesa nel senso ampio) appartengono invece allo spazio della vera e propria diegesi,⁹⁰ ossia al livello della brigata dei dieci novellatori che si rifugiano in campagna per sfuggire al morbo. Questo livello viene definito da Picone come “storia portante”, per distinguerlo da quello precedente dell’autore (la “cornice”). In realtà, le due espressioni continuano ad essere trattate per lo più come sinonimiche dalla critica, per cui le si utilizzerà indifferentemente anche nel prosieguo di questo studio. La storia dei dieci membri della brigata si differenzia dalle novelle che essi raccontano non soltanto per il piano narrativo sul quale si colloca (quello diegetico, e non metadiegetico come i racconti), ma anche per il fatto che non ha un vero e proprio intreccio in sé concluso, e in cui si possa registrare un cambiamento tra la situazione di avvio e quella finale; di fatti, la sua finalità è fondamentalmente quella di costituire l’occasione e la giustificazione per l’inserimento dei cento racconti. Fanno parte di

⁸⁸ Cfr. F. PALMA, *Novelle, paratesti e cornici. Novellieri italiani e inglesi tra Medioevo e Rinascimento*, Firenze, Franco Cesati editore, 2019, pp. 13-24.

⁸⁹ Vedi §1.5.2.

⁹⁰ Vedi §2.2.2.

questo piano testuale: l'*Introduzione alla prima giornata*, in cui si racconta la peste del 1348; le *Introduzioni* e le *Conclusioni* alle singole giornate, in cui si descrivono le attività dei novellatori (comprese dieci ballate); i brevi collegamenti tra novella e novella, ossia quei preamboli in cui si annuncia la novella successiva o si commenta quella precedente.

In queste parti della cornice, vengono quindi presentate le coordinate socio-culturali e ideologiche in cui i novellatori danno forma ai loro racconti.⁹¹

Da un lato, la storia portante diventa quindi uno spazio di riflessione teso a trasmettere un ideale di vita comunitaria virtuosa per mezzo delle figure dei narratori e delle narratrici, fondamentali mediatori tra l'autore e i suoi lettori;⁹² ma dall'altro, più ancora che voler rappresentare il racconto della vita dei dieci novellatori, essa si presenta come «il racconto della vita della narrazione, il racconto del racconto»,⁹³ ossia del contesto fittizio di creazione delle novelle decameroniane.

Risulta quindi chiaro come l'inserimento di una cornice o storia portante a fondamento e a giustificazione delle novelle sia un'operazione autoriale molto significativa, lontana da un semplice intervento di raccolta come quello del *compiler* del *Novellino*. Per tutti questi motivi, il *Decameron* si viene a configurare come una vera e propria forma-libro accuratamente strutturata, la cui coesione è garantita anche dalle relazioni fra i singoli racconti, nonché dai richiami tra le novelle stesse e il macrotesto in cui sono posizionate.⁹⁴

2.1.3 Origini della cornice novellistica

La cornice novellistica non è una novità di Boccaccio, ma affonda le radici nell'apertura della narrativa occidentale di XIII secolo al patrimonio della letteratura indiana, persiana, araba, turca e iranica, dal quale vengono assimilati non solo temi e intrecci dei racconti brevi, ma nuovi sistemi di inserimento degli stessi. Con le parole di Gaston Paris, «les conteurs de l'Inde n'ont jamais été égalés dans l'art d'enchâsser indissolublement les récits dans l'histoire qui leur sert de cadre et de leur donner de l'importance pour la marche de cette histoire

⁹¹ M. PICONE, *Autore/narratori*, cit., pp. 29-34.

⁹² E. MENETTI, *Le forme della novella*, cit., pp. 48-9.

⁹³ M. PICONE, *Tre tipi di cornice novellistica*, cit., p. 4.

⁹⁴ A. JOLLES, *Il «Decameron» di Boccaccio*, in ID., *I travestimenti della letteratura. Saggi critici e teorici (1897-1932)*, a cura di S. Contarini, Milano, Bruno Mondadori, 2003, pp. 57-116.

même».⁹⁵ Questa struttura a cornice che racchiude e organizza i racconti orientali avrebbe fortemente contribuito al loro successo, tanto in Asia quanto in Europa.

Si assiste dunque, nel secolo XIII, ad una vera e propria *translatio* di contenuti e di forme narrative dall'Oriente islamico all'Occidente cristiano tramite tali raccolte di racconti brevi, che incontrarono e si affiancarono ai loro 'simili' indigeni.

2.1.3.1 Si è spesso messa in rilievo la caratterizzazione originariamente buddista delle raccolte orientali in questione, che tuttavia non ne ostacolò la diffusione in Europa: i racconti e le parabole impiegati dai religiosi buddisti per predicare gli insegnamenti della loro fede (grossomodo assimilabili agli *exempla*, termine coniato più tardi in riferimento alla predicazione cristiana), sono aneddoti e storie multiformi, che hanno come scopo quello di trasmettere un messaggio morale in maniera piacevole, per mezzo di intrecci ricchi di interesse anche di per se stessi, a differenza delle prime parabole della tradizione cristiana, racconti allegorici il cui valore artistico è decisamente subordinato alla necessità di veicolare un dato insegnamento religioso o morale. La qualità estetica dei racconti orientali finì per prendere il sopravvento sul valore didascalico delle narrazioni, e questo facilitò, naturalmente, la loro diffusione anche in altre culture. Persino quelli a marca più spiccatamente religiosa tra i racconti orientali poterono prendere piede in Occidente, attraverso la modificazione della morale buddista originaria in morale cristiana, cosa che in realtà, spesso, non era nemmeno necessaria, dal momento che il credo buddista e quello cristiano condividono diversi valori morali e spirituali quali il celibato religioso, l'ascetismo, la povertà, la carità, la resistenza alle tentazioni, la convinzione della vanità del reale, e così via. Le narrazioni a base propriamente religiosa costituiscono, comunque, una piccola parte di quelle che, dalla letteratura orientale, penetrarono nel panorama europeo: la maggioranza di esse ha infatti un intento puramente morale e tratta argomenti desunti da vicende della quotidianità.

Le ragioni della fortuna delle raccolte di racconti orientali vanno ricercate in un calo di interesse, nell'Europa del XIII secolo, per la letteratura a funzione celebrativa, tesa all'esaltazione del passato (ed espressa dalle relative forme, quali le *chansons de geste*, ma anche i romanzi cortesi e i *lais*), a favore della descrizione dell'eventuale, della vita quotidiana. Proprio per questo motivo i racconti orientali, fondati sull'osservazione ingegnosa

⁹⁵ G. PARIS, *Les contes orientaux dans la littérature française du Moyen Âge*, in ID., *La poésie du Moyen Âge. Leçons et lectures*, II^e série, Paris, Hachette, 1895, pp. 75-108: p. 86.

e particolareggiata della realtà in tutte le sue sfaccettature – e con uno sguardo a tutti gli strati sociali – divengono un modello particolarmente apprezzato. La quotidianità comincia, così, ad essere descritta in Occidente da forme letterarie nuove, che anche da quelle orientali prendono spunto. L'avvento, nella Francia del XIII secolo, di un genere poetico fortemente innovativo (e presto assai popolare) come il *fabliau* si spiega proprio se si tiene in considerazione la nuova necessità di una forma che fosse adatta a dipingere con vivacità e acume – similmente a quanto avveniva nei racconti orientali – sentimenti, accadimenti e, nel complesso, squarci sulle più varie sfumature della società contemporanea. Il *fabliau* è anche, come si è ricordato, una delle più significative matrici di quella che sarà poi in Italia, con un'arte portata sempre più a perfezionamento, la novella.⁹⁶ L'*exemplum*, poi (altro fondamentale bacino cui attinge la novella), genere preesistente nello scenario letterario dell'Occidente, e anzi, una delle sue forme principali nel XII secolo, subisce nel secolo successivo un'importante evoluzione, tanto che si parlerà di *exemplum novum*.⁹⁷ Il genere esemplare e agiografico, infatti, condizionato dal suo 'concorrente' di origine orientale, viene meno progressivamente alla sua funzione edificatoria e finisce per rappresentare «l'aneddotico al livello del contenuto e il dimesso al livello della forma, non inseribile nel programma cristiano della salvezza umana».⁹⁸ Le raccolte orientali non solo costituiscono fonti inesauribili del 'non-esemplare' per la narrativa occidentale, ma soprattutto conferiscono legittimità letteraria a questo tipo di materiale narrativo. In questo modo, la *narratio brevis* viene ad essere, almeno in parte, riscattata dal suo secolare relegamento ad uno status di inferiorità rispetto ai generi alti della letteratura.

L'influenza esercitata in Europa dalle raccolte orientali è rilevante, però – ed è questo l'aspetto che più interessa agli scopi di questa ricerca –, anche dal punto di vista dei sistemi di incorniciamento dei racconti: questa è infatti alla base di un passaggio fondamentale nelle raccolte dell'Occidente, da quelle che si possono definire come semplici *collectiones* a veri e propri libri. La principale caratteristica delle raccolte orientali consiste per l'appunto nella presenza di un criterio di ordinamento dei racconti «interno ai racconti stessi»,⁹⁹ ossia teso a fornire una giustificazione del materiale narrativo selezionato descrivendone il processo di genesi intellettuale, esibito nella storia portante – laddove il modello occidentale, di provenienza mediolatina e romanza, delle raccolte (ad esempio le collezioni di *exempla*, di

⁹⁶ *Ivi*, p. 103.

⁹⁷ A. CIZEK, *Considerations sur la poétique de l'exemplum et de l'anedocte*, in *Le recit bref*, a cura di D. Buschinger, Paris, 1979, pp. 341-68.

⁹⁸ M. PICONE, *Tre tipi di cornice novellistica*, cit., p. 9.

⁹⁹ *Ivi*, p. 10.

vitae sanctorum, di *legendae*, etc.) è un modello in cui l'ordinamento dei racconti avviene in funzione di una marca esteriore, di tipo tassonomico, che mette insieme narrazioni assimilabili da un punto di vista stilistico e retorico.

Mentre nel modello occidentale il ruolo del *compiler* è limitato quindi al conferimento di una certa omogeneità letteraria e ideologica alla raccolta (si vedano ad esempio i *Lais* di Maria di Francia),¹⁰⁰ in quello orientale la struttura a cornice coinvolge direttamente il *compiler* in quanto figura culturale e spirituale: coerentemente con il mutamento da *collectio* di racconti a *liber*, si apre quindi uno squarcio sulla figura dell'*auctor* nascosto dietro all'immagine evanescente del compilatore. Gli esiti di questa trasformazione si sono già visti in rapporto, ad esempio, alla cornice del *Decameron*.

2.1.3.2 La *translatio* culturale di cui si è parlato avviene specialmente attraverso il tramite delle aree più periferiche della Romania, quali la Spagna e la Sicilia, luoghi in cui le grandi raccolte di racconti semitiche (provenienti da originali sanscriti con la mediazione, spesso, di traduzioni e manipolazioni antico-persiane e siriane) furono tradotte in latino o in lingua romanza, non di rado per il tramite di intellettuali ebrei poliglotti.

Si ricorda, tra gli esempi più significativi, la traduzione in castigliano, verso la metà del XIII secolo, della raccolta araba di favole *Kalīla wa-Dimna*, su commissione del futuro re Alfonso X. Il *Kalīla wa-Dimna* derivava, attraverso un'intermediazione persiana, da un perduto originale sanscrito cui fa capo il celebre *Panchatantra* – raccolta indiana composta forse tra il II e il VI secolo d.C. –, ed era provvisto di una cornice narrativa di sapore pedagogico, incentrata sulla conversazione di argomento morale tra il saggio Baidaba e l'imperatore Dabshalim. Quest'ultimo ascolta, per tramite del vecchio filosofo, una serie di favole didattiche con protagonisti animali che hanno la finalità di fornirgli degli ammaestramenti morali.¹⁰¹ Il vettore fondamentale della fortuna dell'opera in Europa fu in realtà una sua traduzione in latino intitolata *Directorium humanae vitae* (1270 ca.), realizzata nell'Italia meridionale da Giovanni di Capua, ebreo convertito, a partire da una redazione in lingua ebraica a sua volta discendente dal testo arabo.

¹⁰⁰ Cfr. M.L. OLLIER, *Les «Lais» de Marie de France ou le recueil comme forme*, in *La nouvelle. Genèse, codification et rayonnement d'un genre médiéval*, Actes du Colloque International de Montréal (McGill University, 14-16 octobre 1982), publiés par M. Picone, G. Di Stefano et P.D. Stewart, Montréal, Plato Academic Press, 1983, pp. 64-79.

¹⁰¹ B. TOMAŠEVSKIJ, *Teoria della letteratura* (traduzione italiana a cura di M. Di Salvo), Milano, Feltrinelli, 1978, p. 249.

In maniera analoga, fu eseguita nel 1253 la traduzione castigliana, dal titolo *Libro de los engaños e los asayamientos de las mugeres* (o *Sendeban*), del *Libro di Sindibad* o *dei Sette Savi*, per volontà dal fratello di Alfonso X, il principe don Fadrique. Si tratta, ancora una volta, di una raccolta di racconti di origine probabilmente indiana la cui storia portante mette in scena un giovane principe accusato di aver usato violenza alla matrigna e che, in attesa di ricevere l'esecuzione capitale cui è stato condannato, si raccoglie in solitudine, mentre sette uomini sapienti si sforzano di far rimandare la sentenza di morte raccontando al re una serie di racconti esemplari, subito seguiti da altrettanti narrati invece dalla matrigna allo scopo di screditare il principe agli occhi del re; si arriva alla fine al racconto del principe, che rivela al padre la verità dei fatti, ossia che era stata proprio la matrigna a tentare di sedurre lui, e persino di persuaderlo ad uccidere il re, il quale naturalmente, compreso l'accaduto, si ricrede sulla sentenza.

2.1.3.3 È possibile distinguere, secondo Michelangelo Picone (che a sua volta si rifà all'analisi di Viktor Šklovskij),¹⁰² tre tipologie fondamentali di inserimento dei racconti caratteristiche degli schemi delle raccolte orientali. La sua tesi si fonda essenzialmente sul fatto che queste modalità sarebbero i modelli ispiratori alla base (di volta in volta o una delle tre, o più d'una, in varie combinazioni), dei grandi capolavori della novellistica europea del XIV secolo: il *Decameron* di Boccaccio, ma anche, per quanto concerne la narrativa spagnola, il *Conde Lucanor* di don Juan Manuel e il *Libro de buen amor* di Juan Ruiz, così come, in antico inglese, i *Canterbury Tales* di Geoffrey Chaucer. Nessuna di queste opere sarebbe quindi analizzabile nella sua struttura tenendo conto soltanto dei moduli occidentali di raggruppamento dei racconti, ma esse andrebbero invece fatte risalire ai modelli esogeni di origine orientale, i quali, per l'appunto, avevano attecchito saldamente nell'Europa del XIII secolo.

La prima tipologia di inserimento, che è anche la più diffusa, è quella in cui i racconti rivestono la funzione di ritardare un pericolo imminente, solitamente un'esecuzione capitale. La motivazione superficiale della narrazione è, pertanto, quella di far trascorrere un tempo che potrebbe salvare la vita al condannato, allontanando così dal proprio proposito il mandante della sentenza (o chi deve eseguirla). Talvolta, però, i racconti che rientrano in questa tipologia possono anche intrattenere una relazione «tematica», secondo la terminologia genettiana,¹⁰³ con la trama principale, ossia avere lo scopo di far emergere degli aspetti che si rispecchiano

¹⁰² V. ŠKLOVSKIJ, *La struttura della novella e del romanzo*, cit., pp. 73-99.

¹⁰³ Vedi §2.2.3.

sul piano della cornice, fornendo delle chiavi di interpretazione della situazione diegetica con il fine di persuadere implicitamente il giudice circa una certa visione dei fatti e di esortarlo indirettamente ad applicare in maniera deduttiva al suo caso l'insegnamento generale ricavabile dal racconto.

Questo primo tipo di cornice è esemplificato *in primis* dal già citato *Libro di Sindibad*, intertesto fondamentale del *Decameron*, che, come il modello orientale, ha una storia portante incentrata sulla volontà di raccontare delle storie per respingere un pericolo, nella fattispecie quello della peste che imperversa su Firenze – e che tra l'altro vede la presenza dello stesso numero di protagonisti che si trovano nel modello, dieci. Il *Libro di Sindibad* ha, però, alla base della sua cornice un pregiudizio misogino che, almeno nel caso specifico, non viene accolto dal *Decameron*. I racconti indiani, in effetti, spesso scritti da religiosi intenzionati a ispirare l'amore per il celibato di contro ai pericoli del matrimonio, dipingono frequentemente le donne in modo profondamente denigratorio, coerentemente con l'idea, portata avanti dalla dottrina buddista, della necessità del distacco dalle passioni terrene e dai turbamenti dell'animo, a favore del pieno possesso di se stessi. I racconti orientali ingiuriosi nei confronti delle donne furono spesso accolti con favore dai chierici europei, analogamente propensi a tentare di dissuadere i giovani dalla vita coniugale, e incontrarono notevole successo presso i lettori occidentali del tempo. Elementi che vanno in direzione chiaramente misogina si ritrovano, naturalmente, anche in Boccaccio, il quale però, nella storia portante del *Decameron*, come si diceva, sovverte le aspettative: mentre nel *Libro di Sindibad* si ha una proporzione di nove uomini (i sette savi, il principe e il re, che non narra direttamente, ma che ascolta e alla fine pronuncia la sentenza di assoluzione) e una sola donna, la matrigna, nel *Decameron* vi sono tre novellatori e ben sette novellatrici. E soprattutto, oltre a capovolgere il dato quantitativo, Boccaccio rovescia la concezione del testo orientale per cui i narratori maschili raccontano storie vere e la matrigna storie false, creando invece una brigata in cui tutti indistintamente si fanno carico di una verità che non è né fattuale né morale, ma fondata su un semplice principio estetico.¹⁰⁴

Anche le *Mille e una notte* rientrano in questa prima tipologia di inserimento. Opera dal titolo celeberrimo per la suggestione di infinità che comunica, consiste in una raccolta di racconti a cornice che ha profondamente plasmato l'idea occidentale dell'Oriente.¹⁰⁵ Fu originariamente assemblata in India, poi tradotta e rimaneggiata in Persia, dunque in Asia Minore e infine in

¹⁰⁴ M. PICONE, *Tre tipi di cornice novellistica*, cit., pp. 12-16.

¹⁰⁵ J.L. BORGES, *Siete noches*, México, Editorial Meló, 1980, pp. 21-27.

Egitto, da dove avrebbe raggiunto l'Occidente europeo. Nella storia portante delle *Mille e una notte*, si racconta del sultano di Persia Shahriyar che, tradito dalla moglie, risolve di fare uccidere sistematicamente le sue novelle spose la mattina successiva alla prima notte di nozze, fino a quando Shahrazad, la figlia del gran visir, gli si offre volontariamente come consorte e con grande astuzia, per salvare la vita delle altre e sua propria dall'ira del sultano nei confronti del genere femminile, ogni sera gli racconta una storia che interrompe sempre nel punto più interessante, rinviandone il finale al giorno successivo per rimandare, così, la propria esecuzione. Trascorse *mille e una notte* di racconti, il sultano, innamoratosi di Shahrazad, rinuncia finalmente al suo intento omicida e placa il suo astio contro le donne.

La seconda tipologia di racconto inserito è quella che consiste nella giustificazione della narrazione breve come tramite per esemplificare una certa idea o un certo comportamento, e nella fattispecie, molto frequentemente, per provvedere con ciò all'educazione di un allievo, spesso di estrazione regale, che da tali esempi potrà ricavare un utile ammaestramento. Lo scopo della narrazione è dunque quello di plasmare la vita morale e spirituale del giovane di turno, fornendo delle esemplificazioni pratiche di modelli di condotta da emulare o, al contrario, da evitare.

Questa tipologia dà forma, chiaramente, ad una cornice di tipo didascalico, il che facilita anche l'inclusione, spesso, di versi e proverbi;¹⁰⁶ è una modalità di storia portante in cui la conversazione assume un ruolo cruciale, essendo essa fondata sul principio dialettico che oppone un saggio maestro e un giovane allievo, oppure un padre e un figlio.

Prototipo di questo tipo di cornice è la *Disciplina clericalis*, che, composta già agli inizi del XII secolo da Pietro Alfonso, ebreo convertito e medico presso la corte alfonsina, funge da antesignana della tendenza più propriamente duecentesca della narrativa europea ad assimilare temi e strutture della cultura orientale. La *Disciplina clericalis* mette in scena proprio un dialogo fra un vecchio padre ed il figlio che questi si propone di istruire, sia in senso sia morale che pratico, per mezzo di una trentina di racconti – tradotti o adattati da Pietro Alfonso dal patrimonio della narrativa semitica –, ma anche attraverso versi, proverbi e aforismi.

Questo tipo di cornice è proprio anche, come si è visto, del *Panchatantra*, e trova poi un'illustre realizzazione, nel secolo XIV, nel *Conde Lucanor* di don Juan Manuel, in cui cinquanta *enxiemplos* sono tenuti insieme da una cornice dialogica nella quale un nobile, il conte Lucanor, consulta il suo saggio consigliere Patronio per risolvere i problemi che quotidianamente deve affrontare nell'amministrazione del potere. Patronio gli offre il suo consiglio, naturalmente, in

¹⁰⁶ V. ŠKLOVSKIJ, *La struttura della novella e del romanzo*, cit., p. 92.

forma di racconti esemplari, dai quali il conte potrà trarre le dritte di cui ha bisogno. Le due figure del conte e di Patronio sono individuate solo superficialmente, e non è creato alcun ambiente attorno a loro: è chiaro che la loro esistenza è confinata alla semplice funzione di presentatori degli esempi.¹⁰⁷

Infine, la terza tipologia di incorniciamento individuata da Picone è quella dei racconti *in itinere*, ossia narrati per allontanare la noia durante un viaggio, sia esso a piedi o a cavallo, e alleviarne il peso.¹⁰⁸ Questa tipologia è esemplificata, nel panorama narrativo europeo, dai *Canterbury Tales* (1387-1400), la cui cornice, che ha come protagonisti dei pellegrini in viaggio verso Canterbury, è costruita interamente attorno a questo meccanismo. Ma si potrebbe citare a questo proposito, almeno, anche la novella VI, 1 del *Decameron*, una vera e propria ‘metanovella’ (ossia una novella sull’arte del raccontare novelle) che mette in scena una protagonista femminile, Madonna Oretta, la quale viene raggiunta da un cavaliere che si propone di raccontarle una novella al fine di alleviare la noia del viaggio che stanno compiendo, salvo poi essere da lei esortato ad interrompersi, in quanto pessimo narratore («Messer, questo vostro cavallo ha troppo duro trotto, per che io vi priego che vi piaccia di pormi a piè», §11). L’occasione descritta nella novella VI, 1, chiaramente, è una proiezione della situazione in cui si trovano i dieci novellatori, che, dalla prima villa fiesolana in cui si erano ritirati, si sarebbero in seguito trasferiti di sede per raggiungerne un’altra ancora più bella. È stato individuato, in effetti, come fonte di questa novella, un modello semitico, ossia il racconto centrale (il settimo su quindici, proprio come la novella V, 1 è la cinquantunesima del *Decameron*) del *Libro delle delizie*, uno degli esempi più importanti in ambito medioevale del terzo tipo di cornice.¹⁰⁹ Si può dire, dunque, che il *Decameron* risenta anche di questo terzo modello archetipico di inserimento dei racconti individuato da Picone. A chiosa, Boccaccio utilizza in un certo senso, oltre alla prima e alla terza tipologia, anche la seconda – quella dell’inserimento a fine didattico – se si tiene conto anche della ‘centunesima’ novella decameroniana, ossia quella narrata dall’autore nell’*Introduzione alla quarta giornata* proprio allo scopo di esemplificare l’idea della naturalità dell’*eros* di contro alle accuse dei suoi detrattori.¹¹⁰

¹⁰⁷ Cfr. A. VÀRVARO, *La cornice del «Conde Lucanor»*, in *Il racconto*, a cura di M. Picone, Bologna, Il Mulino, 1985, pp. 231-241.

¹⁰⁸ Cfr. R. BRAGANTINI, *Stazioni di un topos narrativo: il racconto durante il viaggio*, in *La novella in viaggio*, a cura di L. Sacchi, C. Zampese, Milano, Ledizioni, 2022, pp. 69-88.

¹⁰⁹ Vedi infra.

¹¹⁰ M. PICONE, *La novella-cornice di Madonna Oretta (VI.1)*, in ID., *Boccaccio e la codificazione della novella. Letture del «Decameron»*, a cura di N. Coderey, C. Genswein e R. Pittorino, Ravenna, Longo Editore, 2008, pp. 257-268.

Quest'ultima categoria di incorniciamento descritta da Picone comprende in realtà una casistica ben più ampia, vale a dire tutti quei testi la cui storia portante sia costruita attorno all'itinerario del personaggio principale, il quale, durante le tappe del proprio cammino, diventa protagonista di avventure e di incontri che costituiscono spesso l'occasione per l'inserimento di racconti. In questo sistema di composizione, le novelle vengono quindi accostate le une alle altre tramite il protagonista comune, che diviene così il 'filo' sul quale vengono inanellate le varie narrazioni di secondo grado che hanno qui come fine ultimo quello di portarlo gradualmente, in una specie di percorso iniziatico, alla conquista della verità. Questo procedimento di tessitura dell'intreccio viene definito evocativamente da Šklovskij come «infilzamento».¹¹¹ Secondo il critico, questo meccanismo, più dei precedenti, costituirebbe una delle possibili basi per lo sviluppo del romanzo moderno, dal momento che si va verso un inserimento di materiali narrativi sempre più uniti e strettamente interdipendenti tra loro e rispetto alla storia portante. Narrare le novelle saldandole a un protagonista comune e presentandole secondo la loro successione cronologica è, infatti, un tipico procedimento di raccordo che permette (unitamente ad altre condizioni) di fare di una raccolta di novelle una forma di romanzo. Va da sé che i romanzi creati in questa maniera (che Tomaševski definisce «a gradini» o «a catena»)¹¹² avranno una struttura, per l'appunto, viatorica, o anche più latamente biografica; diviene in tal caso necessario, per la progressione del racconto, che le novelle si scioglano con un finale non conclusivo, ma aperto, e che ognuna di esse costituisca in qualche modo un ampliamento del materiale narrato nella precedente, per esempio con l'aggiunta di nuovi personaggi nell'orizzonte d'azione del protagonista o con la proposta di sfide e prove sempre più complesse.

A ben vedere, quest'ultima modalità di inserzione del racconto breve (l'«infilzamento» di Šklovskij) è una tecnica diversa da quella adoperata da Geoffrey Chaucer nei *Canterbury Tales*, o da quella che Boccaccio mette in scena nella *mise en abyme* della novella di Madonna Oretta, entrambi casi in cui la narrazione seconda (o, per la novella VI, 1, terza, seppure il racconto del cavaliere non sia riportato direttamente) non ha lo scopo di contribuire al percorso di

¹¹¹ La classificazione in tre tipi di Picone si propone in qualche modo di razionalizzare quanto precedentemente affermato da Šklovskij, che aveva individuato due tipologie di cornice (le prime due descritte da Picone) e due modalità di strutturazione narrativa: quella dell'incorniciamento in senso proprio e quella dell'«infilzamento», nella quale più novelle vengono affiancate le une alle altre per mezzo di un protagonista comune. Picone considera però quest'ultima tecnica come un terzo metodo di inserimento dei racconti in una storia portante – sebbene non si possa più, in questo caso, parlare propriamente di “cornice”.

¹¹² B. TOMAŠEVSKIJ, *Teoria della letteratura*, cit., pp. 251-252.

formazione individuale del protagonista in viaggio, ed è finalizzata al puro intrattenimento, risultando quindi, di fatto, irrelata rispetto alla storia portante.¹¹³

Tutti questi casi vengono, ciononostante, considerati sotto la medesima tipologia, dal momento che sono accomunati dal fatto che i racconti inseriti sono sempre legati al motivo del compimento di un itinerario.

La modalità narrativa della cornice-viaggio esisteva già nella tradizione indigena di matrice classica (basti pensare all'*Odissea* di Omero e alle *Metamorfosi* apuleiane)¹¹⁴ e di tipo allegorico (la *Commedia* dantesca è un esempio lampante in questo senso), ma risente fortemente anche della tradizione narrativa di origine orientale. A titolo di esempio, nel capitolo III del *Kalīla wa-Dimna*, raccolta per il resto esemplificativa, come si è detto, del secondo tipo di cornice, è presente una micro-sezione caratterizzata dalla cornice-viaggio, dal momento che vari racconti sono tenuti insieme dal filo di un personaggio che, nel corso di un viaggio da lui intrapreso per riacquisire dei vestiti che gli sono stati rubati, apprende varie storie che gli vengono narrate e che si riveleranno molto importanti per il suo percorso di crescita.¹¹⁵

Ma è soprattutto nella cultura semitica che la cornice-viaggio aveva conosciuto una codificazione, in particolar modo nel genere letterario delle *maqâmat* ('scenette', 'bozzetti') che, originarie della Persia, si erano rapidamente diffuse nella penisola iberica, dove nel XIII secolo avevano goduto di grande fortuna, trasmesse alla cultura occidentale grazie ad intellettuali arabi ed ebrei.

Negli esempi paradigmatici del genere, l'autore-narratore racconta in prima persona un suo viaggio avvenuto in compagnia di un personaggio picaresco, maestro di furberie e astuzie e abilissimo oratore. Tale viaggio costituisce per i due protagonisti l'occasione di scambiarsi storie e aneddoti, e si conclude con lo smascheramento della vera natura del misterioso accompagnatore.

Il massimo esemplare di *maqâma* ispano-semitica consiste nel *Sefer Shaashuim*, o *Libro delle delizie*, del medico ebreo Yosef ibn Zabara, vissuto a Barcellona nella seconda metà del XII secolo. Il *Libro delle delizie*, il cui protagonista è l'autore stesso che racconta il proprio viaggio, ebbe una grandissima diffusione, non soltanto all'interno degli ambienti bilingui e trilingui della Spagna, ma in gran parte d'Europa.

¹¹³ Vedi §2.2.3.

¹¹⁴ Nell'*Odissea* le avventure e gli incontri di cui Odisseo diventa protagonista hanno come motivazione superficiale principalmente l'ira degli dèi, mentre nell'*Asino d'oro* l' 'infilzamento' si realizza grazie alla curiosità di Lucio. Vedi §2.3.3.2.

¹¹⁵ M. PICONE, *Tre tipi di cornice novellistica*, cit., pp. 20-26.

Proprio questa tipologia testuale pare aver influenzato anche il *Libro de buen amor* di Juan Ruiz, uno dei maggiori capolavori della letteratura spagnola medioevale, nel quale il filo autobiografico tiene insieme la molteplicità delle narrazioni interne.¹¹⁶

2.2 Piani di enunciazione e rapporti con la storia portante

Si ritiene necessario, prima di procedere con l'analisi della novella nel romanzo cavalleresco, presentare la questione del racconto inserito dal punto di vista dei piani dell'enunciazione, e dalla prospettiva, strettamente interconnessa, dei possibili valori e funzioni che l'atto narrativo può assumere. Le brevi informazioni che seguiranno a questo proposito consentiranno di affrontare le parti successive con maggiore consapevolezza delle dinamiche narratologiche coinvolte.

2.2.1 Un elemento importante sul quale finora non si è qui riflettuto consiste nel fatto che la cornice novellistica costituisce anche un espediente narrativo che permette al narratore di primo grado di 'mettere in bocca' i vari racconti *embedded* ai personaggi della diegesi, i quali, spesso, trovano la loro funzione principale proprio nel fatto di essere a loro volta dei narratori. I racconti vengono quindi presentati per mezzo di un'istanza narrativa che fa parte del piano diegetico, e che nel caso più comune coincide con un narratore 'fisico' che prende la parola e racconta oralmente una storia, che sarà quindi di 'secondo grado'. È, questa, una tecnica che rimonta alle origini stesse della letteratura occidentale, se si pensa al fatto che nell'*Odissea* i canti IX-XII sono dedicati al racconto analettico delle proprie vicende passate che pronuncia Odisseo dinnanzi all'assemblea dei Feaci; e in questo è già possibile, secondo Genette, individuare, soprattutto se si pensa alle differenze rispetto all'*Iliade*, un principio di transizione formale dall'epopea al romanzo.¹¹⁷

L'intervento del narratore di secondo grado è spesso accompagnato dall'introduzione nella storia portante di motivi topici, tra i quali figura sicuramente quello della narrazione stessa, segnalato da specifici verbi e sostantivi riconducibili al relativo campo semantico; vi può essere poi una descrizione delle circostanze grazie alle quali il narratore interno è venuto a conoscenza

¹¹⁶ M. PICONE, *La novella-cornice di Madonna Oretta (VI.1)*, cit., pp. 259-260.

¹¹⁷ G. GENETTE, *Nouveau discours du récit*, Paris, Editions du Seuil, 1983, cit., p. 63.

della storia che sta per raccontare, o l'esplicitazione dei motivi che lo spingono a volerla narrare. L'intervento del personaggio-narratore sarà talvolta caratterizzato anche dall'elaborazione di un linguaggio particolare e di una determinata coloritura stilistica, che in qualche modo lo qualifica.¹¹⁸

2.2.2 La teoria dei livelli di enunciazione è stata sistematizzata da Gérard Genette a partire dalla preesistente nozione narratologica di “incassamento”, che aveva però il limite di non spiegare sufficientemente la concatenazione dei rapporti di dipendenza tra i vari piani narrativi. L'assunto di base di questa teoria è che «ogni avvenimento raccontato da un racconto si trova a un livello diegetico immediatamente superiore a quello dove si situa l'atto narrativo produttore di tale racconto».¹¹⁹

Il primo livello, quello dell'atto letterario compiuto da un autore che mette mano alla propria opera, prende il nome di “extradiegetico”; gli avvenimenti e i personaggi descritti all'interno del primo piano della narrazione sono qualificati come “diegetici” o “intradiegetici”; quando, infine, qualcuno dei personaggi intradiegetici prende la parola e narra a sua volta una storia, il suo discorso costituirà un racconto di secondo grado, o racconto “metadiegetico”, o “metaracconto”. Il metaracconto è dunque un racconto nel racconto, e la metadiegesi è il piano sul quale esso si sviluppa, così come la diegesi rappresenta il piano del racconto primo. È possibile, naturalmente, avere anche gradi superiori al secondo, in un meccanismo a scatole cinesi sempre più complicato: il terzo grado sarà quello del “metametaracconto”, e il relativo livello quello della “metametadiegesi”, e così via.¹²⁰

2.2.3 Nel suo saggio *Nouveau discours du récit*, sempre Genette propone anche un'importantissima classificazione dei racconti metadiegetici basata sulle principali tipologie di relazione funzionale che questi intrattengono con la trama principale. La categorizzazione che segue, e che è ripresa dal detto saggio, nasce in realtà dalla rielaborazione in forma più articolata ed esaustiva di una suddivisione precedentemente proposta dal critico in *Figure III*,¹²¹ che però non teneva conto di alcune possibili casistiche. Le funzioni del racconto metadiegetico si possono, in definitiva, schematizzare in questo modo:

¹¹⁸ Cfr. B. TOMAŠEVSKIJ, *Teoria della letteratura*, cit., p. 246.

¹¹⁹ G. GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto*, a cura di L. Zecchi, Torino, Einaudi, 2006, cit., p. 275.

¹²⁰ *Ivi*, pp. 275-9.

¹²¹ *Ivi*, pp. 280-1.

1. La prima possibile funzione è quella definita come «esplicativa», che implica una causalità diretta e una continuità spazio-temporale tra le vicende del racconto metadiegetico e quelle della diegesi. Questa funzione si riscontra tipicamente quando, mediante un'analepsi, il personaggio-narratore rievoca un antefatto che spiega e chiarifica la situazione diegetica in cui ci si trova nel momento dell'atto narrativo (è, per esempio, il caso di Odisseo che parla alla corte dei Feaci).
2. La seconda funzione è quella «predittiva», propria quindi dei racconti metadiegetici prolettici, che indicano non più le cause, bensì le conseguenze future della situazione diegetica in cui si colloca l'atto narrativo.
3. La terza funzione è quella «puramente tematica», ossia quella che si ha quando il racconto secondo ha come argomento una storia legata a quella della trama principale non da una relazione di continuità spazio-temporale, ma di tipo logico-argomentativo, di contrasto o di analogia (il genere della favola, ad esempio, si fonda proprio sulla portata 'monitiva' dell'analogia).
4. La quarta funzione viene definita «persuasiva» da Genette, ed è un caso particolare della tipologia precedente: quando la relazione logica tra il racconto metadiegetico e la trama portante viene percepita dagli uditori, essa può avere delle ricadute sulla situazione diegetica stessa ed influenzarne dunque lo sviluppo.
5. La quinta funzione è quella «distrattiva», in cui la narrazione metadiegetica non ha alcuna relazione di pertinenza tematica con la storia portante ma ha come fine semplicemente quello di far passare il tempo intrattenendo piacevolmente gli uditori (si veda il caso dei *Canterbury Tales*).
6. La sesta funzione è infine quella «ostruttiva», in cui il racconto metadiegetico, come nel caso precedente, è sempre irrelato da un punto di vista tematico rispetto alla trama principale e finalizzato all'intrattenimento dei narratori, ma per il fatto stesso di essere narrato riveste in realtà un ruolo fondamentale nella diegesi, modificandone gli sviluppi. È ad esempio il caso delle *Mille e una notte*: «non seulement tuer le temps (ce qui n'est déjà pas rien), mais (comme Schéhérazade) gagner du temps et par là sauver sa tête».¹²²

¹²² G. GENETTE, *Nouveau discours du récit*, cit., p. 62.

È possibile notare che, nelle tipologie 5 e 6, la funzione non dipende da un legame di tipo contenutistico tra il piano diegetico e quello metadiegetico, ma dal ruolo ricoperto nella situazione della storia portante dall'atto narrativo stesso.

2.3 La novella nel romanzo cavalleresco: il contesto prima di Boiardo

2.3.1 Il problema dell'identificazione

L'identificazione delle novelle inserite nel romanzo cavalleresco è questione complessa e dibattuta:¹²³ prendere in considerazione quelle porzioni di metadiegesi relativamente autonome – autonomia accentuata dalla tradizionale abitudine a considerarle come novelle, nonché dall'impiego di un termine quale «diversioni» per definirle¹²⁴ – e incastonate nei meandri dell'*entrelacement* dei poemi cavallereschi significa addentrarsi in un problema mai risolto definitivamente, a maggior ragione per il fatto che non vi è consenso sulla definizione del genere novella, né su quali siano i criteri che permettano di riconoscerlo a colpo sicuro quando questo sia inserito all'interno di una struttura più ampia, sia essa romanzesca o di altro tipo.

A proposito della novella nel romanzo cavalleresco, caso che riguarda da vicino questa ricerca, essa «sembra sempre in qualche modo voler sfuggire a diverse delle caratterizzazioni che ne sono state date [del genere novellistico] o perlomeno tentate» dalla critica;¹²⁵ se da un lato, ad esempio, De Meijer classifica la novella come un genere letterario che vede nella prosa il suo mezzo espressivo e un importante criterio di riconoscimento, dall'altro si trova poi costretto a riconoscere che esistono delle «varianti» che permettono di individuare anche novelle in versi, le quali possono essere «trasferite» in modo agevole in unità più ampie, sulla base del principio generale per cui «le forme brevi tendono ad inserirsi in unità più grandi che a loro volta formano generi».¹²⁶

¹²³ D. DALMAS, *La narrazione, l'azione e la morale delle donne nell'«Innamoramento de Orlando»* di Boiardo, in «Levia Gravia», XV-XVI, 2013-2014, pp. 239-240.

¹²⁴ Cfr. G. DALLA PALMA, *Le strutture narrative dell'«Orlando Furioso»*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1984.

¹²⁵ A. FRANCESCHETTI, *La novella*, cit., p. 806.

¹²⁶ P. DE MEIJER, *La questione dei generi*, in *Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, IV, *L'interpretazione*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 245-282; p. 271.

Secondo Franceschetti, nella fattispecie, per quanto attiene alla narrativa cavalleresca, possono essere definiti come novelle quei segmenti dei poemi che presentano le due seguenti condizioni fondamentali:¹²⁷

1. La prima è che si configurino come narrazioni pronunciate da un personaggio davanti a uno o più uditori (e dunque la condizione della metadiegesi: la vicenda deve essere narrata da un personaggio che appartiene al piano intradiegetico, e non dall'istanza extradiegetica o autoriale); questa casistica include anche i racconti riportati in forma di discorso indiretto.¹²⁸
2. La seconda è che le narrazioni si dipanino in un insieme di ottave più o meno vasto e sviluppato consecutivamente, ossia senza interruzioni; esse devono inoltre riguardare delle vicende che prendono le mosse da una situazione di inizio e si concludono con una fine (il già menzionato principio della linearità),¹²⁹ dunque in qualche misura delle vicende in sé autonome e non indispensabili allo sviluppo logico della trama.

Per quanto concerne il primo punto, Annalisa Izzo ha messo in rilievo che, in realtà, «non ogni narrazione metadiegetica consta di un racconto orale da parte di un personaggio».¹³⁰ Il racconto di secondo grado non è, cioè, pronunciato per forza in forma orale da un personaggio; talvolta esso può consistere in un testo scritto, che quindi scaturisce da un'istanza narrativa inanimata come un libro. Genette mette in rilievo anche altri casi, propri del romanzo moderno, come quello del racconto secondo che si offre come un racconto interiore, come può essere un sogno oppure un ricordo che riaffiora alla memoria del personaggio (lampante da questo punto di vista l'impiego che ne fa Proust). Inoltre – con un procedimento che si trova anche in Boiardo e in Ariosto –, il racconto inserito può consistere in una rappresentazione non verbale ma perlopiù iconografica, che, nel momento in cui viene osservata da qualche personaggio, viene descritta verbalmente, e quindi tramutata in racconto, dal narratore primo (o, meno frequentemente, viene fatta descrivere da un personaggio della diegesi). A ben vedere, quest'ultimo caso non è altro che l'antico meccanismo retorico dell'*èkphrasis*.¹³¹

¹²⁷ A. FRANCESCHETTI, *La novella*, cit., pp. 819-820.

¹²⁸ Vedi §3.3.3.

¹²⁹ Vedi §1.3.2.

¹³⁰ A. IZZO, *Discorso diretto e «entrelacement» nel romanzo cavalleresco: Boiardo e Ariosto*, in EAD., «D'un parlar ne l'altro». *Aspetti dell'enunciazione dal romanzo arturiano alla «Gerusalemme liberata»*, Contributi presentati al convegno della Renaissance Society of America Montreal (24-26 marzo 2011), Pisa, Edizioni ETS, 2013, pp. 113-140: p. 117.

¹³¹ G. GENETTE, *Figure III*, cit., pp. 278-9.

Passando invece al secondo punto di Franceschetti, bisogna innanzitutto segnalare che non sempre il criterio della continuità delle ottave viene osservato come condizione necessaria per l'identificazione di una novella. Ne è esempio la novella di Leodilla dell'*Inamoramento de Orlando* (I, XXI 48-69 e I, XXII 10-56), discontinua nella sua affabulazione, eppure concordemente ascritta al corpus delle novelle del poema.¹³²

È discutibile anche l'affermazione secondo la quale le novelle, per essere definite tali, non devono risultare indispensabili allo sviluppo della trama principale: se è vero che la presenza di un intreccio dotato di un inizio e di una fine è condizione normalmente considerata necessaria per poter parlare di novella, Izzo (con particolare riferimento a Boiardo e ad Ariosto) ha messo in luce come le novelle siano invece utilizzate spesso come spazi fondamentali per la ramificazione della trama, arricchendo la tela dell'*entrelacement* con nuovi 'fili'¹³³ – aspetto, questo, sul quale si tornerà nei prossimi capitoli. Lo stesso Franceschetti ammette poi, in verità, che i fatti descritti nelle narrazioni seconde spesso non sono limitati a quelle sole ottave, ma possono conoscere, specie nell'*Inamoramento* e nel *Furioso*, delle continuazioni nel prosieguo della trama portante, così come è possibile che i personaggi delle novelle vengano introdotti dal poeta direttamente nella diegesi principale, anche nei casi in cui la vicenda potrebbe concludersi senza problemi nell'ambito della sola novella.

2.3.2 Il contesto della novella (in prosa e in versi) del XV secolo

Boiardo è «il primo autore a far uso in maniera estensiva di questa componente [quella novellistica] nella struttura narrativa del poema cavalleresco».¹³⁴ L'innovazione che Boiardo imprime alla novella romanzesca è assai significativa, sia sul versante della forma del romanzo sia su quello della novella: nel caso del romanzo perché l'inserimento di novelle, come si vedrà, non è affatto usuale nel romanzo cavalleresco italiano di fine XV secolo; nel caso della novella perché questo genere, nella sua forma canonizzata (ossia la formula decameroniana), versava, a quel tempo, in una fase di declino che rimontava già al *Trecentonovelle* di Franco Sacchetti (ultimo decennio del XIV secolo) e che nei decenni successivi si era ancor più accentuata.

¹³² Vedi §3.3.1.3.

¹³³ A. IZZO, *Appunti su novelle e discorso diretto nel «Mambriano»*, in «Versants», LIX, 2012, 2, pp. 49-51.

¹³⁴ A. FRANCESCHETTI, *La novella*, cit., p. 817.

Le raccolte di racconti successive al *Decameron* si presentano assai diverse dal loro inevitabile modello, sia nell'intenzione che le muove sia nella loro effettiva realizzazione: ciò è dovuto innanzitutto al fatto che, dopo Boccaccio, la cornice narrativa a sfondo storico-sociale era andata incontro ad un'atrofizzazione e ad un progressivo calo della propria popolarità.¹³⁵ «La novella boccacciana, racchiusa e protetta dalla cornice, si dissolve in un pulviscolo di microforme narrative [...]».¹³⁶ Sacchetti, nella sua raccolta, aveva rinunciato del tutto alla cornice, limitandosi a premettere alle sue novelle un proemio in cui affermava di scrivere per la consolazione dei compatrioti in quei tempi difficili. In generale, quell'ambizione alla rappresentazione del mondo che Boccaccio aveva affidato al *Decameron* per mezzo della distinzione tra cornice e novelle (e dunque tra «mondo commentato» che spiega le occasioni del raccontare e «mondo narrato» che contiene i racconti), era andata perduta nei novellieri che lo avevano seguito.¹³⁷ Nel XV secolo, la produzione novellistica in prosa volgare si interrompe con il *Novellino* di Masuccio Salernitano e le *Porretane* di Sabadino degli Arienti (rispettivamente del 1476 e del 1483), e consisterà solamente di ristampe fino alle *Prose* di Agnolo Firenzuola (1548) e a *Le Piacevoli Notti* di Straparola (1550).

Mentre, quindi, perdura la fortuna editoriale del *Decameron* e prospera il filone della facezia (caratterizzata, oltre che dalla concisione, da personaggi evanescenti che vivono appena per la battuta esemplare o per il gesto memorabile),¹³⁸ la produzione contemporanea di novelle in prosa rimane per lo più latente fino ai suoi esiti di metà Cinquecento, i cui esempi più significativi sono *Le piacevoli notti* e le *Novelle* del Bandello;¹³⁹ la raccolta di Straparola, in particolare, con la scelta di impiegare la fiaba, costituisce un'evidente deviazione dal paradigma convenzionale della novellistica, nonché un segnale dell'interesse comune del pubblico per l'innovazione del repertorio consolidato, anche attraverso il recupero di elementi 'folclorici'.

Nel XV secolo, del resto, si diffonde anche la forma cosiddetta 'spicciolata', ossia della novella che si presenta e circola in forma non aggregata, ma singola. La più celebre è sicuramente la *Novella del grasso legnaiuolo*; si può citare anche, però, su un versante letterario più alto,

¹³⁵ E. AUERBACH, *La tecnica di composizione della novella* (traduzione italiana a cura di R. Precht), Roma-Napoli, Theoria, 1984.

¹³⁶ E. MENETTI, *Le forme della novella*, cit., p. 54.

¹³⁷ M. PICONE, *Autore/narratori*, cit., p. 29.

¹³⁸ A. BALDUINO, *Fortune e sfortune della novella italiana fra tardo Trecento e primo Cinquecento*, in *La nouvelle. Genèse, codification et rayonnement d'un genre médiéval*, Actes du Colloque International de Montréal (McGill University, 14-16 octobre 1982), publiés par M. Picone, G. Di Stefano et P.D. Stewart, Montréal, Plato Academic Press, 1983, pp. 155-173.

¹³⁹ M. BEER, *Sulla novella nell'«Orlando Innamorato»*, in EAD., *L'ozio onorato. Saggi sulla cultura letteraria italiana del Rinascimento*, Roma, Bulzoni Editore, 1996, pp. 74-101.

l'ampia circolazione europea che conosce il *De insigni obedientia et fide uxoria*, traduzione in latino (rielaborata) della novella decameroniana di Griselda (X, 10), realizzata da Francesco Petrarca nelle *Seniles*. La forma della novella spicciolata può anche essere provvista, talvolta, di una sua 'cornice', come nel caso della *Historia de duobus amantibus* di Piccolomini, in cui la narrazione si innesta all'interno di una epistola che ne fa da corredo interpretativo.¹⁴⁰

Proprio nel periodo a cavallo tra Quattro e Cinquecento si collocherebbe «il punto più basso raggiunto dalla dispersione del materiale novellistico»,¹⁴¹ che diviene ben presto patrimonio degli autori di poemi cavallereschi, primo tra tutti, per l'appunto, Boiardo con il suo *Inamoramento de Orlando*, seguito dal *Mambriano* di Cieco da Ferrara e dal *Furioso* di Ludovico Ariosto.

Questo meccanismo di 'trasferimento' passa anche dalla popolarità raggiunta, nell'arco del XV secolo, dalla novella in versi, ossia dai cantari di argomento novellistico.

I più antichi cantari popolari si erano iscritti in una tradizione di racconto cortese-cavalleresco che li avvicinava ad un'atmosfera da romanzo. Nel corso del Quattrocento, però, di fronte alla fortuna della novella boccacciana, si iniziò a calare all'interno dei cantari in ottava rima anche il contenuto di novelle e *fabliaux*. Si parla, in questo caso, di "cantari novellistici"; ne sono esempi emblematici il cantare su *Tancredi principe di Salerno* e quello sul *Marchese di Saluzzo e la Griselda*. Mediante l'ottava rima, i cantari di argomento novellistico trasformano le originali novelle in prosa o i modelli francesi già in versi dei *fabliaux* e dei *lais* in prodotti piuttosto differenti: nel confine chiuso dell'ottava, si crea una dimensione a metà strada tra prosa e poesia, che si realizza attraverso la corrispondenza tra verso e sintagma-frase, la predominanza della paratassi e, al tempo stesso, l'uso di sintagmi formulari e dittologie condivise con il codice altamente convenzionale della lirica popolare.

Soprattutto, però, nel trasferimento all'ottava rima, l'intreccio novellistico finisce tipicamente per perdere la propria costruzione "a punta" – ossia, con una maggiore concisione del racconto in corrispondenza delle fasi conclusive –, a favore di una narrazione con uno svolgimento più disteso, regolare e uniforme, che evita ogni improvvisa accelerazione, e che dunque va nella direzione dell'elaborazione piana propria del romanzo. Della novella, il cantare rifiuta, pertanto, la tendenza all'impiego di conclusioni fulminanti o sentenziose, a favore invece di uno sviluppo consequenziale e lineare delle vicende. Dal punto di vista del ritmo narrativo, i cambi di passo nel rapporto tra tempo del racconto e tempo della storia, tipici della prosa

¹⁴⁰ S. CARAPEZZA, *Novelle e novellieri*, cit., pp. 21-49.

¹⁴¹ M. GUGLIELMINETTI, *La cornice e il furto*, cit., p. 5.

novellistica, lasciano spazio al susseguirsi naturale degli avvenimenti nel corso delle strofe, così come accadrà nella novella boiardesca.¹⁴²

Inoltre, sebbene si apra a temi borghesi e a trame novellistiche, il cantare sembra non accogliere mai del tutto quel gusto per il ‘realismo’, per la ricerca della verosimiglianza, che era proprio della novella.

Insomma, i cantari – anche novellistici – appaiono comunque più vicini al linguaggio e agli stilemi del poema cavalleresco.¹⁴³ Sono proprio questi il tramite attraverso il quale motivi tipici delle novelle vengono trasposti nel registro anti-realistico, «in bilico tra il fiabesco e il sentimentale-cortese»¹⁴⁴ che sarà proprio anche delle novelle del poema di Boiardo. La tradizione canterina rappresenta quindi un passaggio fondamentale per lo sviluppo della novella in versi.

Si ricorda infine, a margine, che vengono assorbite dall’ambiente canterino anche delle novelle cortesi precedentemente incastonate nei romanzi d’amore e di avventura francesi, rese in questo modo popolari anche in Italia – ulteriore elemento che fa capire il ruolo cruciale del patrimonio dei cantari in rapporto a Boiardo (e non solo). Si può citare, ad esempio, la storia (presa dal *Guiron le Courtois*) di Brehus nella caverna, dalla quale è stato tratto, nel Quattrocento, un volgarizzamento italiano in ottava rima, ossia la serie de *I cantari di Febus el forte*,¹⁴⁵ che anche lo scandinavo utilizza nel proprio poema.¹⁴⁶

2.3.3 La novella nel romanzo cavalleresco: i possibili spunti del Boiardo

L’inserzione della novella all’interno della struttura del romanzo cavalleresco è, come si è detto, un’operazione fortemente innovativa compiuta da Boiardo (e, sulla sua scia, da Ariosto), che non ha precedenti nella letteratura italiana. L’autore potrebbe, tuttavia, aver preso ispirazione, in questo suo gusto per l’inglobamento delle novelle, da certe esperienze letterarie

¹⁴² M. BEER, *Alcune osservazioni su oralità e novella italiana in versi (XIV-XV secolo)*, in EAD., *‘L’ozio onorato’*. *Saggi sulla cultura letteraria italiana del Rinascimento*, Roma, Bulzoni Editore, 1996, pp. 102-134.

¹⁴³ M. BENDINELLI PREDELLI, *Dal cantare romanzesco al cantare novellistico: vicissitudini di una forma*, in *La nouvelle. Genèse, codification et rayonnement d’un genre médiéval*, Actes du Colloque International de Montréal (McGill University, 14-16 octobre 1982), publiés par M. Picone, G. Di Stefano et P.D. Stewart, Montréal, Plato Academic Press, 1983, pp. 174-188.

¹⁴⁴ M. BEER, *Sulla novella nell’«Orlando Innamorato»*, cit., p. 76.

¹⁴⁵ Cfr. A. LIMENTANI, *Dal Roman de Palamedés ai Cantari di Febus-el-Forte. Testi francesi e italiani del Due e Trecento*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1962.

¹⁴⁶ Vedi §3.3.2.1.

molto varie tra loro, sia antiche che a lui contemporanee. Rintracciare i possibili modelli che il Boiardo poteva avere in mente dal punto di vista dell'inserimento di racconti secondi in una struttura di romanzo non è un'operazione semplice né sicura da compiere; la critica ha, comunque, suggerito alcuni possibili ambienti e opere ai quali lo scandinavo potrebbe aver attinto.

2.3.3.1 All'interno del panorama letterario italiano, Boiardo, per quanto riguarda le sue novelle, ricava senza dubbio l'influenza più significativa dal *Decameron*, che con la sua struttura a cornice si offre come esempio di diverse possibili modalità di inserimento della novella in una forma più ampia.

È stato anche suggerito che Boiardo potesse aver preso spunto dal *Filocolo*, opera giovanile di Boccaccio (1336-1339), nonché primo romanzo in prosa della letteratura italiana volgare.¹⁴⁷ Nel *Filocolo*, infatti, oltre a svariati racconti di secondo grado, di tipo narrativo, in qualche misura inseriti nella trama principale (vedi ad es. IV, 3), sono presenti delle “questioni d'amore” (due delle quali costituiranno anche la base per le novelle X, 4 e X, 5 del *Decameron*): si tratta di quesiti di argomento amoroso, assai frequenti nella tradizione romanza, posti come una sorta di gioco cortese e atti a generare una discussione intellettuale attorno al tema dato. Nella finzione del *Filocolo*, tali quesiti vengono presentati da una compagnia di giovani uomini e di nobili dame – evidente preludio alla brigata decameroniana – che, per passare il tempo, si riunisce in un giardino presso Napoli (dove il protagonista, Florio, si è venuto a trovare in una delle sue peregrinazioni alla ricerca di Biancifiore) e si diletta a discutere di tali questioni, cui alla fine viene sempre data risposta e risoluzione. Ciò che è interessante è che, per porre tali questioni d'amore, si rende necessario premettervi delle novelle: proprio dal loro racconto intercalato scaturisce la domanda e la conseguente discussione tra i membri della corte d'amore napoletana. Non solo: in ben cinque occorrenze, nel *Filocolo*, si trova impiegato il termine “novella” (limitatamente all'accezione che si riferisce alla forma narrativa), e queste si trovano tutte nel quarto libro, quello che comprende la sezione dei quesiti amorosi (IV, 31; IV, 32; IV, 35; IV, 64; IV, 67; sempre in IV, 67, poi, si trova una sesta occorrenza, questa volta nella variante «novelletta»¹⁴⁸).

¹⁴⁷ D. DALMAS, *La narrazione, l'azione e la morale delle donne*, cit., p. 241.

¹⁴⁸ G. BOCCACCIO, *Il Filocolo*, a cura di A.E. Quaglio, in *Tutte le opere*, a cura di V. Branca, I, Milano, Mondadori, 1967.

Marina Beer ha invece messo in rilievo il possibile precedente del *Morgante* di Luigi Pulci (1478), poema in ventotto cantari in ottave che si caratterizza in effetti anche per l'inserimento di apologhi, facezie e favolette popolari riconducibili alla vena di certa comicità borghese fiorentina (vedi ad es. XXII, 134, 7-8: «Fuggitevi, ranocchi, ecco la biscia, / che fischia forte quando il brando striscia»¹⁴⁹ Boiardo va decisamente oltre queste inserzioni di tipo occasionale, a favore di una prassi ben più consolidata e vasta; ciononostante, vale la pena di ricordare che Pulci attinse alla tradizione novellistica toscana, preferendo alle ampie campiture cavalleresche la creazione della scenetta, del bozzetto o dell'aneddoto teso a provocare effetti realistici e umoristici, come l'episodio dell'inganno teso all'oste Dormi (XVIII, 150-179), derubato e lasciato privo della propria locanda, in una pagina di letteratura che riporta proprio a un certo gusto novellistico.¹⁵⁰

2.3.3.2 Un altro retroterra culturale interessante per studiare l'utilizzo del racconto inserito nell'*Inamoramento* è quello della letteratura classica, che, insieme a quella romanza, è l'altro indubbio versante da tenere a mente quando si valutano i possibili ipotesti di Boiardo. In particolare, nell'ambito dell'impiego della metadiegesi nel romanzo, sembra degna di attenzione la considerazione che, proprio mentre lavorava al suo poema, Boiardo traduceva le *Metamorfosi* di Lucio Apuleio (II secolo d.C.), in cui sono effettivamente presenti svariati racconti inseriti demandati a narratori di secondo grado e avvicinabili a tutti gli effetti a delle novelle.¹⁵¹ Šklovskij, con riferimento alla propria categorizzazione delle modalità narrative per «incorniciamento» o per «infilzamento», afferma che nell'*Asino d'oro* è presente una combinazione di entrambi i procedimenti: Lucio, mosso dalla sua *curiositas*, intraprende un viaggio che si sviluppa in diversi episodi e prevede molteplici incontri, come è proprio della tipologia dell'infilzamento (o della cornice-viaggio, secondo la terminologia usata da Picone); ma al tempo stesso vengono introdotti dei racconti anche mediante la tipica modalità dell'incorniciamento.¹⁵² Il più celebre è senza dubbio la fiaba di Amore e Psiche, narrata da una vecchia serva ad una fanciulla che, come Lucio, si trova prigioniera di una banda di briganti, con il fine di distrarla e consolarla dai suoi mali. La fiaba si dipana su ben tre degli undici libri che compongono l'opera (IV, XXVIII-VI, XXIV), proprio quelli centrali: una posizione decisamente marcata, che ne mette in evidenza un ruolo di grande importanza nella

¹⁴⁹ M. BEER, *Sulla novella nell'«Orlando Innamorato»*, cit., p. 76.

¹⁵⁰ G. DI PINO, *Saggio sul «Morgante»*, Bologna, Zanichelli, 1934.

¹⁵¹ S. CARAPEZZA, *Novelle e novellieri*, cit., pp. 296-301.

¹⁵² V. ŠKLOVSKIJ, *La struttura della novella e del romanzo*, cit., p. 96.

struttura complessiva. La fiaba viene interpretata comunemente in chiave allegorica: l'infrazione di Psiche, che, spinta dalla curiosità, decide di voler scoprire l'identità del suo amante notturno, mostra quali sono le dure conseguenze di un simile comportamento, dal quale sarà comunque possibile redimersi, dopo aver superato una serie di prove e grazie all'aiuto divino. Questo racconto nel racconto si presenta, quindi, come una *mise en abyme* della trama in cui è inserito, dove ugualmente si ha la parabola di un protagonista, Lucio, che deve scontare la pena per la propria eccessiva curiosità, ma che alla fine raggiunge la salvezza.

A titolo di esempio, altre occorrenze di narrazioni brevi inserite nelle *Metamorfosi* sono I, VII (il racconto autobiografico del vecchio Socrate) e III, 3 (il resoconto del comandante delle guardie notturne sugli avvenimenti della notte appena trascorsa). Si nota, in generale, un cospicuo utilizzo di questo meccanismo da parte di Apuleio, che era certamente noto a Boiardo e che potrebbe quindi aver costituito uno spunto anche da questo punto di vista, oltre che per i propri temi e contenuti.

2.3.3.3 Il terzo e ultimo fronte dei possibili modelli di Boiardo è anche quello più importante e sul quale la critica ha insistito maggiormente, specie nel tentativo di rintracciare l'antecedente letterario della costruzione dell'intreccio dell'*Innamoramento*: si tratta della letteratura arturiana in prosa del XIII secolo, e in particolare di quei due capolavori romanzi dai quali il Boiardo avrebbe principalmente mutuato la tecnica dell'*entrelacement*, vale a dire il *Lancelot* e il *Guiron le Courtois*. Nessun poema cavalleresco del Quattrocento italiano può infatti richiamare il modello boiardesco, e del resto anche lo stesso *Tristan* francese utilizza l'*entrelacement* in modo assai limitato, essendo per lo più costituito da segmenti dedicati al solo protagonista. È proprio Boiardo, in effetti, nella cultura cavalleresca, a ridare vita a questo vecchio modello compositivo francese ormai in disuso, mettendo in atto per questa via una vera e propria «rifondazione» del genere, appunto, cavalleresco.¹⁵³ Boiardo, più precisamente, mantiene il nucleo fondamentale dell'*entrelacement* francese, ossia il principio della plurivocità, ma altera, come si vedrà a breve, quella tessitura di rimandi cronologici che ne costituiva l'architettura profonda.¹⁵⁴

L'esempio più compiuto di *entrelacement* si riscontra nel *Lancelot*, il terzo romanzo del ciclo in prosa del *Lancelot-Graal* (1215-1235); questa tecnica narrativa consiste nella

¹⁵³ M. VILLORESI, *La letteratura cavalleresca. Dai cicli medievali all'Ariosto*, Roma, Carocci editore, 2000, p. 147.

¹⁵⁴ M. PRALORAN, "Maraviglioso artificio". *Tecniche narrative e rappresentative nell'«Orlando Innamorato»*, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 1990, p. 43.

narrazione alternata di molteplici storie che si sviluppano contemporaneamente l'una all'altra, in modo da portare avanti simultaneamente più filoni narrativi autonomi che di volta in volta si incrociano o si separano tra loro. Vinaver, brillantemente, paragonava l'*entrelacement* con le miniature a girali gotiche e romaniche, per il fatto che chi le guarda si muove in orizzontale e in verticale abbracciando tutti i fili contemporaneamente.¹⁵⁵ Ognuno dei filoni del racconto viene interrotto nel momento in cui il personaggio che ne è protagonista entra in una situazione di quiete, ad esempio quando viene preso prigioniero ed è tenuto bloccato da qualche parte, o è costretto all'immobilità da un guaio fisico. Poiché, almeno per il momento, quel filo narrativo si è dunque esaurito, esso viene abbandonato dal racconto fino a quando il personaggio in questione non sarà guarito o sarà stato liberato, e vengono narrate nel frattempo altre storie accadute nello stesso lasso temporale coperto da quel primo filone. Nell'impossibilità, insomma, di seguire più storie parallele tutte insieme, una di esse viene narrata 'in contemporanea', le altre invece implicitamente – quei periodi di 'stallo', senza avventure, come appunto la prigionia, la malattia, o ancora, la permanenza a corte intesa come spazio privo di trasformazioni – oppure in un momento successivo, in analepsi. La sfida che l'autore del *Lancelot* deve superare è dunque quella del narrare alternativamente le vicende contemporanee di due o più attori in un modo tale che, quando esse si ricongiungono, risulti rispettato un principio di verosimiglianza cronologica; questo è reso possibile da segnali di durata temporale molto espliciti e precisi, che consentirebbero di mappare idealmente gli eventi su un calendario, vedendoli allineati con una certa coerenza.

Boiardo recupera dunque questa prestigiosa tradizione, che era ancora viva nell'Italia del Nord¹⁵⁶ non solo attraverso anonimi intermediari di tipo canterino, ma anche direttamente, grazie alla continua richiesta dei maggiori romanzi in prosa francese del Duecento.¹⁵⁷ È stato anche messo in luce come, però, l'organizzazione discorsivo-enunciativa per mezzo della quale

¹⁵⁵ Cfr. E. VINAVER, *Il tessuto del racconto. Il "romance" nella cultura medievale (The Rise of Romance, Oxford, 1971)*, trad. it., Bologna, il Mulino, 1984.

¹⁵⁶ A. TISSONI BENVENUTI, *Il mondo cavalleresco e la corte estense*, in *I libri di «Orlando Innamorato»*, a cura di R. Bruscaagli, Modena, Panini, 1987, pp. 22-26.

¹⁵⁷ Villoresi ricorda che il genere cavalleresco si diffonde in Italia fondamentalmente attraverso tre fasi: la prima è quella dell'importazione e della trascrizione dei testi d'oltralpe, che vengono dunque letti nella lingua originaria da un pubblico ristretto; la seconda è quella della traduzione dei testi in volgare italiano, ma anche delle prime compilazioni miscelate (come il *Meliadus* di Rustichello e la *Tavola Ritonda*) e di riscritture indipendenti dai modelli francesi (come la *Geste Francor*); la terza, infine, è quella dell'affrancamento dai testi d'oltralpe, da un punto di vista sia formale che contenutistico, e dell'affioramento di nuovi modelli indigeni. Il poema in ottava rima fa decisamente parte di questo apporto di novità della produzione italiana di tipo cavalleresco (senza per questo dimenticare l'influsso del modello francese, che, come si vede, resta imprescindibile). Cfr. M. VILLORESI, *La fabbrica dei cavalieri. Cantari, poemi, romanzi in prosa fra Medioevo e Rinascimento*, Roma, Salerno Editrice, 2005, pp. 11-37.

Boiardo recupera quei modelli sia molto differente: si passa da una narrazione in prosa, lenta e sorretta da un congegnato progetto intellettuale (il *Lancelot*), a una narrazione ‘a scatti’, strutturata sulla falsariga della successione delle ottave (l’*Inamoramento*). In particolare, poi, «Boiardo si serve dell’*entrelacement*, che nei romanzi arturiani è soprattutto una meravigliosa e insuperabile tecnica conoscitiva, con finalità molto più moderne di *suspense* e di tensione»:¹⁵⁸ laddove, come si diceva, nel *Lancelot* il passaggio da un filone all’altro della trama avviene in situazioni di assenza di tensione, Boiardo spesso abbandona un filo della narrazione subito dopo aver annunciato il sopraggiungere di una nuova congiunzione, e senza mai fornire indicazioni che permettano di riconoscere il caso appena intervenuto. In questo modo, si crea una «dinamizzazione dell’attesa»¹⁵⁹ che incrementa la curiosità del pubblico, e che doveva essere anche legata alla situazione enunciativa della lettura a corte dei canti dell’*Inamoramento*. Inoltre, la verosimiglianza dell’impalcatura cronologica viene meno, dal momento che Boiardo preferisce rinunciare a tessere una trama perfetta di rapporti temporali, lasciati quindi indeterminati: ogni segmento della trama raccontato ‘in diretta’ viene abbandonato per passare a un altro che inizia subito dopo. Ecco che, quindi, le storie dell’*Inamoramento* sembrano dipanarsi ciascuna nella propria temporalità acronica, autonoma dalle altre, fino a quando due o più fili si congiungono tra loro e allora emerge la sostanziale assenza di un allineamento temporale plausibile e oggettivo, una grave aporia.

L’equilibrio della tessitura del racconto viene dunque piegato, come si diceva, a delle esigenze di drammatizzazione. Alle stesse motivazioni può ricondursi la tendenza boiardesca a interrompere i singoli canti nel mezzo di una sequenza narrativa, e spesso in momenti di forte tensione, creando quindi attesa, a differenza di quanto si verifica nei romanzi in prosa arturiani del Duecento, in cui l’andamento della narrazione coincide con la segmentazione dei capitoli e le avventure dei personaggi vengono interrotte solo in situazioni di quiete.

Anche in questo aspetto, secondo Marco Praloran, consiste il meraviglioso boiardesco, che non è quindi solamente quello delle avventure dei cavalieri, ma, insieme, anche quello relativo al piano della *distributio* del materiale, della strategia formale attraverso la quale le avventure stesse vengono narrate.¹⁶⁰

¹⁵⁸ M. PRALORAN, *Il modello formale dell’entrelacement nell’«Orlando innamorato»*, in *Tipografie e romanzi in Val Padana fra Quattro e Cinquecento*, Atti del Convegno di studi (Ferrara, 11-13 febbraio 1988), a cura di R. Brusciagli e A. Quondam, Modena, Franco Cosimo Panini Ed., 1992, cit., p. 120.

¹⁵⁹ *Ivi*, p. 124.

¹⁶⁰ *Ivi*, p. 125.

Oltre al *Lancelot*, costituisce un ipotesto molto importante per Boiardo il *Guiron le Courtois*, particolarmente interessante per quanto riguarda l'inserimento di novelle nella trama romanzesca.

Il *Guiron le Courtois* (o *Palamedés*) è un grande ciclo di romanzi arturiani in prosa in lingua francese, risalente alla prima metà del Duecento (probabilmente tra il 1235 e il 1240). Il romanzo, che si innesta sulla tradizione del *Lancelot* e del *Tristan* in prosa e ne costituisce una sorta di *prequel*, raccontando le storie della generazione dei padri degli eroi arturiani, è stato indicato come uno dei modelli principali di Boiardo per l'inserimento dei racconti metadiegetici, nonché in generale uno spunto assai significativo tanto per l'*Inamoramento* quanto per il *Furioso*.¹⁶¹ Ciò è del tutto plausibile, dal momento che il *Guiron* aveva riscosso in Italia un notevole successo, venendo richiesto dallo stesso Federico II di Svevia e conoscendo numerose copie e traduzioni nella penisola già a partire dal XIII secolo; lo stesso Rustichello da Pisa ne adoperò alcune parti per il suo *Meliadus*, e Luigi Alamanni ne compose un adattamento italiano in ottave. Un episodio del *Guiron* fu perfino estrapolato dal romanzo e proposto in traduzione italiana nel *Novellino*.

Il *Guiron* si presenta con un intreccio modellato sul tipo dell'*entrelacement* proprio anche del *Lancelot*, dal quale tuttavia si differenzia per vari aspetti: innanzitutto per la rinuncia al canovaccio di tipo biografico-storiografico, ma anche per il fatto che, mentre nella struttura del *Lancelot* non sarebbe possibile omettere una sequenza narrativa senza vedersi sgretolare l'impalcatura del romanzo, nel *Guiron* spesso l'avventura non presuppone una lettura paradigmatica, ossia di confronto, con altre vicende parallele, ma si può leggere tenendo conto semplicemente del suo contenuto evenemenziale, con la conseguenza che, in molti casi, potrebbe anche essere estrapolata dall'opera senza modificarne eccessivamente il senso complessivo. Il disegno del *Guiron*, quindi, a differenza di quello chiuso del *Lancelot*, si presenta frequentemente come aperto e divagante.¹⁶²

In definitiva, sebbene la struttura superficiale dell'*entrelacement* del *Guiron* sia analoga a quella del *Lancelot*, con marche temporali molto precise e oggettive, tuttavia vi sono delle differenze fondamentali tra i due romanzi. Oltre a quelle già citate, si può menzionare anche la presenza nel *Guiron* di episodi che a lungo dominano sugli altri e occupano la maggioranza dello spazio della narrazione (si veda ad esempio la sezione di Meliadus – padre di Tristano –, che occupa la prima parte del *Guiron* con il racconto della guerra che lo contrappone ad Artù).

¹⁶¹ Cfr. P. RAJNA, *Le fonti dell'«Orlando furioso»: ricerche e studii*, Firenze, G.C. Sansoni, 1876.

¹⁶² M. PRALORAN, "Maraviglioso artificio", cit., pp. 18-20.

Inoltre, il *Guiron* si presenta, rispetto al *Lancelot* – e questo è un fatto assai innovativo –, molto più ricco di racconti metadiegetici ‘messi in bocca’ ai personaggi della storia; non solo, ma questi, che nel *Lancelot* detenevano, secondo la terminologia genettiana, una funzione per lo più esplicativa (e quindi una relazione diretta con la trama principale),¹⁶³ possiedono nel *Guiron* una maggiore autonomia, essendo per la maggior parte legati alla storia portante solo tematicamente, e presentandosi quindi come fioriture di «puro romanzesco».¹⁶⁴

Le storie inserite sono molto numerose in particolare nella seconda sezione del romanzo – quella incentrata su *Guiron* –, ossia dal momento in cui la trama forte della prima parte, quella incentrata su Meliadus, cessa di essere dominante. Come è tipico della gran parte dei cavalieri arturiani, i personaggi del *Guiron*, specie dopo essersi affrontati in battaglia, si scambiano delle battute; ma nel caso di questo romanzo, non si limitano a dare poche informazioni essenziali su se stessi, bensì iniziano spesso a rievocare le loro avventure passate.¹⁶⁵ Così, i cavalieri si raccontano storie mentre viaggiano, durante i pasti, prima di addormentarsi, etc.: storie di carattere ‘privato’, laddove nella tradizione arturiana precedente i racconti inseriti erano per lo più collegati alla corte di re Artù, dove i personaggi venivano esortati a rendere conto delle loro avventure. Questo rito di corte, che portava ad una versione ‘ufficiale’ degli eventi (trascritti da chierici a formare delle cronache che, nella finzione del *Lancelot*, stanno alla base del romanzo stesso), viene pertanto sostituito nel *Guiron* dalla conversazione informale e libera.

Trachsler mette in evidenza a questo proposito alcune caratteristiche comuni di tali storie brevi: c’è un personaggio-narratore che spesso viene invitato a parlare da qualcun altro e inizia a raccontare di malavoglia, perché la sua storia è strana o lo mette a disagio; talvolta, accetta di narrarla solo a patto che l’altro poi racconti la sua; il più delle volte la storia è autobiografica, o coinvolge qualcuno che è vicino al narratore; la storia viene presentata come vera e commentata dagli ascoltatori. Altro aspetto molto interessante messo in evidenza dal critico è il fatto che spesso lo spazio del racconto è la foresta, dove raramente capita qualcosa di significativo, per cui i cavalieri, attraversandola, iniziano a raccontarsi delle storie per scacciare la noia. Proprio la stessa foresta che, nella tradizione dei romanzi arturiani, era per eccellenza il luogo dell’ignoto, dell’avventura e del possibile pericolo, nel *Guiron* rappresenta invece «uno spazio vuoto che attende di essere riempito, non dalle avventure ma dal racconto delle

¹⁶³ Vedi §2.2.3.

¹⁶⁴ M. PRALORAN, “*Maraviglioso artificio*”, cit., p. 75.

¹⁶⁵ R. TRACHSLER, *Il racconto del racconto. La parola del cavaliere nel «Guiron le Courtois»*, in «*D’un parler ne l’autre*». *Aspetti dell’enunciazione dal romanzo arturiano alla «Gerusalemme liberata»*, Contributi presentati al convegno della Renaissance Society of America Montreal (24-26 marzo 2011), a cura di A. Izzo, Pisa, Edizioni ETS, 2013, pp. 11- 22.

avventure. L’Azione è stata sostituita dalla Parola». ¹⁶⁶ In una misura mai raggiunta prima dal romanzo in prosa francese, è quindi il racconto dell’avventura a fare il romanzo, più ancora dell’avventura stessa.

Conseguenza di queste frequenti inserzioni metadiegetiche è il fatto che il romanzo si organizza in una struttura che risulta piuttosto centrifuga, poiché, a differenza del *Lancelot-Graal* e anche del *Tristan* in prosa, il *Guiron* non è più guidato da un vettore preciso che dà ordine agli avvenimenti. La trama del *Guiron* «consists mainly of ambushes, imprisonments, abductions, unrelated to any larger scheme. [...]. The lack of guiding principle and controlling pattern made it easy for scribes to omit, rewrite, or add episodes». ¹⁶⁷ Questo aspetto, dunque, contribuisce decisamente ad una tradizione assai complessa e variegata del romanzo, che si presenta in almeno dieci versioni anche molto divergenti tra loro, e spiega poi il fatto che alcuni episodi del *Guiron*, autonomi rispetto alla storia portante, abbiano riscosso fortuna e siano circolati in forma separata, come è già stato notato in relazione a *I cantari di Febus el forte*.

L’impianto narrativo aperto del *Guiron le Courtois*, in cui conta soprattutto il valore superficiale, evenemenziale delle avventure e in cui il racconto metadiegetico trova posto così abbondantemente, può dunque aver esercitato un influsso notevole sull’*Inamoramento* boiardo, in cui l’*entrelacement*, oltre a rendere possibile la narrazione di più storie simultanee, diventa un meccanismo con delle fortissime potenzialità di dinamismo e varietà.

¹⁶⁶ *Ivi*, p. 17.

¹⁶⁷ C.E. PICKFORD, *Palamedes*, in *Arthurian Literature in the Middle Ages. A collaborative History*, edited by R. S. Loomis, Oxford, Clarendon Press, 1959, cit., p. 349.

3. Le novelle dell'*Inamoramento de Orlando*

«Signor e cavalier che ve adunati / Per oldir cose diletose e nove, / State attenti e quieti e ascoltati / La bela istoria che il mio canto move» (I, I 1, 1-4): sin dall'avvio dell'*Inamoramento*, emerge in modo inequivocabile la finzione di oralità che il narratore extradiegetico imprime al suo poema, vestendo i panni di cantastorie e immaginando di narrare una vicenda trovata tra gli scritti del vescovo Turpino, che viene presentata direttamente, come in una pubblica recitazione, ad un pubblico invitato ad ascoltare. In maniera del tutto speculare, all'interno del mondo cavalleresco oggetto del poema, si levano le voci di molteplici personaggi che si fanno a loro volta narratori, per raccontare una storia a chi si trova nella situazione – o espressamente chiede – di ascoltarla: storie raccontate per chiedere aiuto, per spiegare il costume di un luogo a chi non lo conosce, per mettere in guardia da un pericolo, ma anche, semplicemente, «perché parlando s'ascorta il camino» (II, XXVI 20).

Entro il vasto orizzonte della metadiegesi dell'*Inamoramento*, l'attenzione della critica si è perlopiù focalizzata su quei segmenti testuali, relativamente autonomi rispetto ai meandri delle fila dell'*entrelacement*, tradizionalmente considerati come ascrivibili al genere codificato della novella. Questa è già di per sé, naturalmente, un'operazione conflittuale: se il genere novella non è mai stato definito in modo univoco e preciso, a maggior ragione sarà soggetta ad un certo grado di arbitrio la delimitazione di questa forma entro un genere più ampio quale il romanzo cavalleresco. Ne consegue una certa oscillazione, nella critica, in merito alla considerazione delle novelle dell'*Inamoramento*.

Per prima cosa, si ritiene possa essere utile passare in rassegna quelle che nell'*Inamoramento* sono tradizionalmente riconosciute come novelle, facendo riferimento anche alle informazioni ricavabili dalle cinquecentine e dal testo del poema stesso. In secondo luogo, si proverà a problematizzare la questione, prendendo spunto dalla proposta di Annalisa Izzo di svincolare lo studio dei racconti di secondo grado dal tema della loro riconoscibilità o meno entro il genere codificato della novella, per ampliare invece l'analisi a tutti i racconti metadiegetici nei quali si possa rintracciare un intreccio narrativo. Questa classe più ampia include al suo interno, naturalmente, gli inserti novellistici, ma comprende anche una serie di casi di 'racconto nel racconto' morfologicamente omologhi alle novelle, per natura e funzione, e che pure non vengono abitualmente classificati come tali. Laddove la critica precedente aveva sempre considerato come prioritaria la questione del genere letterario, insomma, secondo Izzo

solo un'indagine critica di questo tipo, rigorosamente narratologica e fondata sul piano dell'enunciazione, può fornire un principio valido per il discrimine dei materiali pertinenti.¹⁶⁸

Sulla scia di queste osservazioni, si proporrà in questo studio una considerazione delle novelle dell'*Inamoramento* come casi specifici del più ampio insieme dei racconti metadiegetici; il fine ultimo sarà quello di valutare quali siano, in definitiva, i criteri che portano alla definizione di un racconto di secondo grado come "novella".

3.1 Le novelle dell'*Inamoramento* secondo la tradizione critica

3.1.1 Le difficoltà nel riconoscimento delle novelle boiardesche

Nella storia della critica boiardesca, dalle tavole delle cinquecentine per arrivare agli studiosi moderni, non risulta esserci un quadro univoco delle novelle presenti nel poema. Alla base di questo problema, come è evidente, c'è la mancanza di una definizione assoluta della novella in quanto tale, e anche in quanto genere minore inserito nella più ampia struttura del romanzo cavalleresco.¹⁶⁹ Si è già ricordato, a questo proposito,¹⁷⁰ che il teorico cinquecentesco Francesco Bonciani, per esempio, non allude mai nei suoi scritti ad alcun tipo di tradizione novellistica in ottave (compresi Boiardo e Ariosto), ritenendo evidentemente che solo la prosa potesse addirsi alle novelle.¹⁷¹

Boiardo stesso (e così, come si vedrà, anche Ariosto) non usa una terminologia specifica e distintiva per identificare le novelle presenti nel suo poema e marcarle in modo chiaro rispetto agli altri episodi della *fabula*. Per quelle che oggi sono considerate, tradizionalmente, come le novelle dell'*Inamoramento*, Boiardo utilizza a più riprese la definizione di «novella», variamente alternata all'uso del vocabolo «istoria» (o «storia»), o anche ad esso affiancata.¹⁷² Non impiega alcuna definizione però, ad esempio, per una sua novella divenuta celeberrima, quella di Stella e Marchino (I, VIII 27-52). E soprattutto, «novella» è anche, già nelle

¹⁶⁸ A. IZZO, *Discorso diretto e «entrelacement» nel romanzo cavalleresco*, cit., pp. 113-140.

¹⁶⁹ Vedi §2.3.1.

¹⁷⁰ Vedi §1.6.

¹⁷¹ A. FRANCESCHETTI, *La novella*, cit., pp. 809-10.

¹⁷² Vedi §3.3.1.1.

primissime ottave del poema, il termine con il quale l'autore indica la *fabula* principale dell'*Inamoramento* («Questa novella è nota a poca gente, / perché Turpino istesso la nascose»: I, I 3, 1-2); lo stesso vale anche per «istoria», termine che troviamo utilizzato in questo senso fin dalla protasi del poema («La bela istoria che il mio canto move»: I, I 1, 4). Per questa ragione, non si può dire con certezza che Boiardo intendesse utilizzare scientemente questi due termini per indicare segmenti precisi del suo poema, distinti dal resto della struttura *entrelacée* in cui i vari fili del racconto si aggrovigliano o si dispiegano.

3.1.2 Le novelle dell'*Inamoramento* nelle cinquecentine

Alcune edizioni cinquecentesche dell'*Inamoramento* (così come del *Furioso*) «corredavano l'opera con tavole delle “Historie e Novelle contenute in tutta l'Opera”». ¹⁷³ Neanche le indicazioni ricavabili da queste tavole, tuttavia, permettono di giungere ad una soluzione pacifica del problema.

Non tutte le cinquecentine dell'*Inamoramento de Orlando*, tra l'altro, le presentano: la consuetudine di aggiungerle, infatti, per quanto riguarda Boiardo, si consolidò solo nel Cinquecento inoltrato, specie dal momento in cui tale pratica divenne usuale per il *Furioso*.

In genere, negli apparati paratestuali delle edizioni cinquecentesche dell'*Inamoramento*, sono pochi gli episodi ad essere contraddistinti come novelle.

La più antica tavola che si è potuti rintracciare è quella di Venezia, Girolamo Scotto, 1545, contenente il rifacimento (una riforma essenzialmente linguistica) di Lodovico Domenichi del testo di Boiardo, e la continuazione di Nicolò degli Agostini. Nella tavola di questa edizione, vengono individuate per l'*Inamoramento* sole quattro novelle, di cui tre nel primo libro ed una nel secondo: si tratta del racconto di Prasildo, Iroldo e Tisbina (I, XII 4-89), quello di Leodilla, Folderico e Ordauro (I, XXI 48-69 e I, XXII 10-56), quello di Origille (I, XXVIII 53-54 e I, XXIX 4-37) e, infine, quello di Doristella (II, XXVI 20-52). Le stesse indicazioni si trovano anche nell'altra cinquecentina veneziana, data alle stampe dalla tipografia di Comin da Trino (1553), e recante, ancora una volta, il rifacimento di Domenichi.

Altre edizioni posteriori dello stesso presentano una tavola disposta non in sequenza alfabetica, ma ordinata, in forma schematica, canto per canto: si trovano segnalati sempre quattro casi,

¹⁷³ A. IZZO, *Discorso diretto e «entrelacement» nel romanzo cavalleresco*, cit., pp. 113-140: p. 113.

ma, rispetto all'elenco precedente, l'episodio di Origille non figura, mentre la novella di Leodilla viene in realtà sdoppiata in due segmenti, coincidenti con i due diversi canti (I, XXI e I, XXII) tra cui è divisa. È significativo il fatto che questi episodi siano indicati come «novelle» o «favole» e siano introdotti da verbi del tipo “raccontare” e “narrare”, laddove per gli altri racconti, non considerati come novellistici, il riassunto delle vicende non è preceduto da alcuna formula specifica, o tutt'al più figurano espressioni come “si tratta” e “si describe”.¹⁷⁴

Poiché non compaiono riferimenti, ad esempio, alla novella di Stella e Marchino (I, VIII 27-52) e a quella di Trufaldino e Albarosa (I, XIII 30-45), se ne potrebbe ricavare che per il compilatore della tavola i loro casi non dovessero essere annoverati tra le «materie importanti»¹⁷⁵ del poema, quelle che si dice di voler raccogliere nel paratesto.

Nella tavola riassuntiva allegata alla traduzione francese dell'*Inamoramento* di Jacques Vincent, si trova l'indicazione di *nouvelle* addirittura in un solo caso, quello dell'episodio di Prasildo, Iroldo e Tisbina, mentre in tutti gli altri si fa riferimento soltanto al personaggio coinvolto che racconta.

Al di là delle discrepanze, è necessario ricordare che le tavole delle cinquecentine non sempre sono redatte alla luce di criteri di selezione ben definiti, e che il grado di accuratezza con cui vengono allestite può variare. Esse possono anche, tuttavia, offrire spunti per considerazioni illuminanti.¹⁷⁶

3.1.3 Le novelle dell'*Inamoramento* nella critica moderna

Le novelle presenti nel poema di Boiardo sono state ampiamente affrontate dalla critica moderna in rapporto a questioni di contenuto, stile e modelli, ma molto meno ci si è occupati del problema di giungere ad una loro definizione univoca, sebbene sia stato proprio Boiardo il primo autore a fare un uso diffuso e ben ponderato di questa componente narrativa in un poema cavalleresco. Dal momento che l'estrapolazione degli episodi pertinenti è una materia dai confini assai incerti, vi è una certa oscillazione nella critica boiardesca per quanto attiene alla

¹⁷⁴ A. FRANCESCHETTI, *La novella*, cit., pp. 813-4.

¹⁷⁵ *Ivi*, p. 814.

¹⁷⁶ Vedi §3.3.1.2.

classificazione delle novelle intercalate (sebbene negli ultimi tempi sembri essersi stabilizzato un canone).

Si proporrà di seguito una breve rassegna degli studi pubblicati in merito.

Letterio Di Francia si è soffermato su due sole novelle, quella di Prasildo, Iroldo e Tisbina e quella di Leodilla, pur riconoscendo l'emergere di motivi novellistici sparsi anche altrove nel poema, fusi con quelli cavallereschi.¹⁷⁷

Virgilio Procacci, in modo più puntuale, individua sei novelle inserite nel poema: ai quattro casi identificati nella più antica tavola a noi pervenuta (Venezia, Girolamo Scotto, 1545) lo studioso aggiunge la novella di Stella e Marchino e quella di Trufaldino e Albarosa, che tutt'oggi rientrano nel canone.¹⁷⁸

Francesco Foffano offre un quadro più vasto, anche se non precisamente definito, delle novelle, integrando a quelle individuate da Procacci anche le vicende di Lucina (III, III 27-34), di Bardino (II, XIII 8-15) e di Narciso (II, XVII 50-62); solo l'ultimo dei tre casi è ad oggi considerato una novella.¹⁷⁹

De Robertis, invece, riduce l'elenco a sole quattro novelle, che distingue dalle «favole classiche» sulla base dell'argomento: mitologico per queste ultime, mentre le novelle costituirebbero dei «nuclei di condensazione del tema generale del poema».¹⁸⁰

Antonio Franceschetti, nel suo saggio *La novella nei poemi del Boiardo e dell'Ariosto*, tenendo conto dei criteri da lui selezionati per delimitare le novelle nei poemi cavallereschi – la presenza di un personaggio-narratore che dà forma a un racconto metadiegetico, il quale deve essere più o meno autonomo e svilupparsi per un certo numero di ottave consecutive¹⁸¹ – ha individuato sette novelle nell'*Inamoramento*:¹⁸²

1. **I, VIII 27-52: novella di Stella e Marchino**, narrata dalla vecchia castellana di Rocca Crudele (che si scoprirà essere la vedova di Marchino) a Rinaldo, mentre questi attende di essere divorato da un mostro antropofago. Questa novella dal tenore orrorifico, che rinnova il mito classico di Medea e quello di Progne, Filomena e Tereo¹⁸³, spiega

¹⁷⁷ L. DI FRANCIA, *Novellistica*, cit., p. 559.

¹⁷⁸ V. PROCACCI, *La vita e l'opera di Matteo Maria Boiardo*, Firenze, Le Monnier, 1931, p. 56.

¹⁷⁹ F. FOFFANO, *Il poema cavalleresco*, Vol. II, Milano, Vallardi, 1904, pp. 14-15.

¹⁸⁰ D. DE ROBERTIS, *L'esperienza poetica del Quattrocento*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Cecchi e N. Sapegno, Vol. III, *Il Quattrocento e l'Ariosto*, Milano, Garzanti, 1966, pp. 599-600.

¹⁸¹ Vedi §2.3.1.

¹⁸² A. FRANCESCHETTI, *La novella*, cit., p. 822.

¹⁸³ C. ZAMPESE, "Or si fa rossa or pallida la luna". *La cultura classica nell'«Orlando innamorato»*, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 1994, pp. 136-7.

l'origine della «crudel usanza» della rocca e i particolari della nascita del mostro cui vengono dati in pasto gli avventori.

La trama, in breve, è la seguente: Marchino, principe di Aronda, si innamora perduto della bella Stella, moglie di Grifone, l'antico signore di quel castello (che a quel tempo si chiamava Altaripa). Per averla, Marchino uccide Grifone tendendogli un'imboscata, ma suscita la gelosia incontenibile della moglie (appunto la narratrice), che si vendica di Marchino uccidendo i figli avuti da lui e offrendogli in pasto le loro carni. Dopodiché, la donna chiede aiuto al re di Orgagna, che muove guerra a Marchino e lo uccide, ma non prima che questi abbia a sua volta ucciso Stella, divenuta complice della moglie, e abusato del suo cadavere. Nove mesi dopo, da quell'unione innaturale nasce un mostro spaventoso, quello cui sta per essere dato in pasto Rinaldo.

2. **I, XII 4-89: novella di Prasildo, Iroldo e Tisbina**, raccontata da Fiordelisa a Rinaldo per alleggerire la noia del viaggio. È probabilmente una delle novelle più note dell'*Inamoramento de Orlando*, nonché la più estesa (coincide con la quasi totalità del canto I, XII). La storia racconta di un 'triangolo amoroso' ispirato al Boccaccio cortese (in particolare alla novella X, 5 del *Decameron*, ma anche al *Filocolo*, I 5, *Quistione* IV, e per certi tratti al *Teseida*)¹⁸⁴. Alcuni studiosi ne hanno sottolineato anche – per la modalità di inserimento – il probabile richiamo al *Guiron le Courtois*.¹⁸⁵

Iroldo e Tisbina sono una coppia di amanti di Babilonia, il cui equilibrio viene spezzato da un cavaliere, Prasildo, che si innamora di Tisbina e, non essendo corrisposto, cade nella disperazione. Iroldo e Tisbina un giorno odono per caso i suoi lamenti e, commossi, decidono di alleviare il suo dolore: Tisbina gli chiede di compiere un'impresa apparentemente impossibile in cambio del suo amore, ossia di portarle un ramo d'oro da un giardino meraviglioso dell'Africa occidentale custodito da Medusa, che provoca l'oblio a chiunque la guardi (un aspetto che rimanda al mito di Perseo ma anche all'Orto delle Esperidi delle fatiche di Ercole, insieme alla memoria virgiliana del ramo d'oro di Enea).¹⁸⁶ Prasildo riesce a portare a termine l'impresa, grazie all'aiuto di un pellegrino che gli rivela i segreti del giardino (con meta-metadiegesi: I, XII 33-36). Per conseguenza, Tisbina e Iroldo si disperano e decidono di suicidarsi con un

¹⁸⁴ R. DONNARUMMA, *Storia dell'«Orlando innamorato». Poetiche e modelli letterari in Boiardo*, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 1997, pp. 80-81.

¹⁸⁵ G. RAZZOLI, *Per le fonti dell'«Orlando Innamorato» di Matteo Maria Boiardo. Parte I (I primi trenta canti del poema)*, Milano, Albrighi e Segati, 1901, p. 59.

¹⁸⁶ D. DELCORNO BRANCA, *L'inchiesta di Orlando. Il «Furioso» e la tradizione romanza*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2022, pp. 165-166.

veleno che lasci però a Tisbina il tempo per tenere fede alla promessa fatta a Prasildo. Ottenuta la pozione da un anziano medico, Tisbina si reca da Prasildo e gli racconta il gesto compiuto con Iroldo. Prasildo, profondamente toccato, lascia libera Tisbina, chiedendole solo un bacio. La storia si conclude positivamente: Prasildo viene raggiunto dal medico, che gli racconta di aver dato alla fanciulla solo un sonnifero, temendo stesse tramando qualche delitto. Iroldo, appresa la notizia, per ricompensare la magnanimità di Prasildo gli cede Tisbina e lascia Babilonia. Tisbina e Prasildo finiscono, così, per sposarsi.

3. **I, XIII 30-45: novella di Albarosa, Polindo e Trufaldino**, letta da Rinaldo in un libro scritto con il sangue che egli trova all'interno di una spelonca, «uno dei molteplici luoghi del soprannaturale boiardesco»;¹⁸⁷ il libro è legato con una catena d'oro a Rabicano, il destriero «fatto per incantamento» (I, XIII 4, 1) precedentemente appartenuto ad Argalia, e la lettura è la condizione perché Rinaldo possa impadronirsene.¹⁸⁸

La storia – il cui carattere cruento è preannunciato dall'elemento del sangue con cui è stata scritta – racconta di Trufaldino, re di Baldaca, che decide di provare ad espugnare la rocca di Orrisello – signore di Montefalcone – con un crudele inganno. La sorella di Orrisello, Albarosa, era innamorata di Polindo, che ricambiava il sentimento. Trufaldino si finge amico di Polindo e gli dona un castello dove egli possa incontrare Albarosa. Non appena i due amanti si incontrano nella rocca, Trufaldino li fa catturare e cerca di costringere Albarosa a scrivere una lettera ad Orrisello per attirarlo in un'imboscata. Nonostante le torture, Albarosa si rifiuta di tradire il fratello e agonizza sotto gli occhi di Polindo.

Rinaldo, visto il cadavere di Albarosa e letta la sua terribile storia, giura di farsi carico della vendetta della fanciulla.

4. **I, XXI 48-69 e I, XXII 10-56: novella di Leodilla e Ordauro**, narrata dalla protagonista stessa a Brandimarte e Orlando, dai quali è stata soccorsa e liberata dalle mani dei giganti (quello della fanciulla minacciata da creature soprannaturali e messa in salvo da cavalieri ai quali narra poi la propria storia è uno schema narrativo già presente nel *Guiron*).¹⁸⁹

¹⁸⁷ G. RIZZARELLI, *I lettori-paladini. Libri e avventure dello sguardo di Orlando e Rinaldo*, in EAD., *Per figuras. Strategie narrative e rappresentative nei poemi di Boiardo e Ariosto*, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 2022, pp. 135-159: p. 150.

¹⁸⁸ Per un approfondimento di questa strategia narrativa, vedi §3.3.2.1.

¹⁸⁹ G. RAZZOLI, *Per le fonti dell'«Orlando innamorato»*, cit., pp. 81-2.

Leodilla inizia a raccontare la novella, al canto XXI, con il pretesto di consolare Brandimarte – affranto per la scomparsa di Fiordelisa – per mezzo di un esempio delle «cose istrane» date dalla Fortuna (I, XXI 49); ma, data la distrazione dei suoi ascoltatori, la narratrice si interrompe, per riprendere poi, su sollecitazione di Orlando, nel canto successivo.

La novella si articola attorno a due nuclei tematici. Il primo (corrispondente alla parte che si sviluppa nel canto XXI) è incentrato sul matrimonio di Leodilla, con la fanciulla che ottiene dal padre di organizzare una gara di corsa in cui solo chi fosse riuscito a superarla avrebbe ottenuto la sua mano; in questo modo, Leodilla sperava di poter sposare il giovane Ordauro, ma il vecchio Folderico, altro suo pretendente, durante la gara getta a terra delle mele d'oro che Leodilla, come una novella Atalanta (chiara l'influenza qui della versione ovidiana del mito, contenuta nelle *Metamorfosi* X, 560-704)¹⁹⁰, non può fare a meno di raccogliere, distraendosi così dalla corsa e vedendosi costretta a sposare lui. Il secondo nucleo, coincidente con la parte del canto XXII (dove emerge chiaramente l'intertesto del *Libro dei Sette Savi* e del *Decameron*), vede invece il racconto dell'adulterio tra Leodilla e Ordauro, della beffa a Folderico e, infine, della fuga dei due amanti e della morte del marito per mano di tre giganti (gli stessi che tenevano Leodilla prigioniera prima che intervenissero i due paladini a salvarla).

5. **I, XXVIII 53-54 e I, XXIX 4-37: novella di Origille e Uldarno**, raccontata dal cavaliere ad Orlando per spiegargli il motivo per cui Origille, lì presente, è condannata a rimanere appesa per i capelli ad un pino, in una sorta di contrappasso per la volubilità delle sue promesse agli spasimanti. Lo spunto per questo episodio viene a Boiardo, ancora una volta, dal *Guiron le Coutois* (LXXII 1), che presenta una situazione narrativa del tutto simile,¹⁹¹ rivelando così appieno come di quest'opera Boiardo sia appassionato imitatore.¹⁹²

Origille, nata a Batria, ha tre pretendenti, Uldarno, Locrino e Ariante, ai danni dei quali ordisce un crudele inganno. Qualche tempo addietro, un cavaliere chiamato Oringo aveva ucciso il fratello di Origille, Corbino, e il loro padre era alla ricerca di un campione che vendicasse il figlio. Origille chiede a Uldarno di indossare le insegne di Oringo e farsi catturare dal campione, cosa che lui fa. Dopodiché la fanciulla chiede a

¹⁹⁰ R. DONNARUMMA, *Storia dell'«Orlando innamorato»*, cit., p. 89.

¹⁹¹ G. RAZZOLI, *Per le fonti dell'«Orlando innamorato»*, cit., pp. 90-1.

¹⁹² G. RIZZARELLI, "La novella è un cavallo". *Novelle in ottave nell'«Innamoramento de Orlando»*, in *Il Rinascimento della novella. Autori, forme e lingue della tradizione novellistica tra Quattro e Cinquecento*, a cura di S. Carapezza, E. Curti, M. Marchi, Milano, FrancoAngeli, 2025, pp. 273-88; p. 286.

Locrino di sconfiggere Oringo (conducendolo in questo modo da Uldarno sotto mentite spoglie). Locrino indossa le insegne di Ariante e si avvia all'impresa. Mentre, però, il vero Ariante cattura Uldarno, Locrino si imbatte per caso nel vero Oringo e riesce a catturarlo. Il padre di Origille promette a Locrino la mano di sua figlia, ma quando si presenta Ariante con il finto Oringo (Uldarno) l'inganno della fanciulla viene smascherato e i quattro cavalieri sono condannati a morte. Frattanto, Origille sta appesa all'albero per i capelli, mentre i suoi pretendenti, in attesa dell'esecuzione, le fanno a turno la guardia.

Orlando non si cura del racconto di Uldarno, libera Origille e riparte insieme a lei.

6. **II, XVII 50-62: storia di Narciso**, raccontata da Calidora a Orlando perché faccia cessare il duello tra Sacripante (vestito da pellegrino) e Isolieri (che fa la guardia al ponte lì vicino), e per spiegargli la circostanza in cui si è imbattuto, ossia l'esistenza di un'acqua incantata che mostra agli avventori bellissimi volti di fanciulle, in modo che ne vengano sedotti e ne rimangano irretiti fino a morire di consunzione. Oltre alla fonte ovidiana (*Metamorfosi* III, 339-510), la novella fa ricorso al fondamentale modello, di tradizione romanza, del *Roman de la Rose* (vv. 1432-1510), con il consueto 'bifrontismo' boiardesco dal punto di vista intertestuale.¹⁹³

La storia che Calidora narra è dunque quella di Narciso, un giovane bellissimo e indifferente alle sofferenze delle sue spasimanti. La regina d'Oriente, che muore consumata dalla passione per Narciso, prima di spirare riesce ad ottenere la vendetta degli dèi: Narciso, un giorno, vede la propria immagine riflessa sull'acqua di una fontana e inizia a struggersi nel desiderio di se stesso, che lo porta alla morte. Il suo cadavere viene trovato dalla fata Silvanella, che se ne innamora e costruisce la sua tomba. Anche Silvanella muore a causa della passione per Narciso, ma lancia, prima, un incantesimo sull'acqua di quella fonte, che per l'appunto mostra a chi la osserva delle bellissime donne, che irretiscono gli uomini fino a portarli alla morte. Il re Larbino era rimasto vittima di questo sortilegio, passando per quel luogo con la sua dama, che non è altri che Calidora, la narratrice. Isolieri sorveglia l'accesso al ponte che conduce alla fontana proprio su richiesta della regina, per evitare che l'acqua fatata uccida altre persone.

7. **II, XXVI 20-52: novella di Doristella e Teodoro**, narrata dalla protagonista stessa a Brandimarte e a Fiordelisa per intrattenere con piacevolezza («solacio», ott. 21) i suoi

¹⁹³ M.M. BOIARDO, *Orlando innamorato*, cit., p. 1512 (nota a II, XVII 49).

compagni di viaggio durante il cammino verso la Siria. La storia raccontata dalla fanciulla ha come ipotesto principale la vicenda di Arete e Filesitero delle *Metamorfosi* di Apuleio (IX, 16-21).¹⁹⁴

In particolare, la dama narra loro come sia giunta nel castello incantato di Febosilla, dal quale Brandimarte l'ha liberata. Doristella narra di essere figlia di Dolistone da Laleze, e che una sua sorella, rapita in tenera età e poi non più ritrovata, era stata promessa in sposa a Teodoro, il figlio del re d'Armenia. Doristella si era poi innamorata di Teodoro, ma era già stata promessa ad Osbergo, che aveva dovuto dunque sposare trasferendosi in Anatolia. Approfittando di una spedizione militare compiuta dal gelosissimo marito, Doristella si fa raggiungere da Teodoro, che riesce a corrompere il servo Gambone, incaricato da Osbergo di sorvegliare la fanciulla. Quando Osbergo torna all'improvviso, proprio mentre gli amanti sono insieme, Teodoro riesce a fuggire, ma dimentica il suo mantello nella camera di Doristella. Osbergo lo trova e, pur non riuscendo ad ottenere alcuna confessione da parte della moglie, condanna a morte Gambone. Teodoro trova però il modo di salvarlo, aggredendolo mentre questi viene condotto al patibolo con l'accusa di avergli sottratto il mantello all'osteria. Osbergo si lascia convincere da questa versione dei fatti e risparmia il servo; tuttavia, per meglio custodire la moglie, la rinchiude in un palazzo incantato presso il quale fa porre anche, grazie ad un mago, un gigante ed un serpente.

Doristella sarà poi liberata da Brandimarte.

Questo *corpus* di novelle, che amplia il canone proposto dalle cinquecentine dell'*Inamoramento* con pochi altri casi, è stato accolto e confermato anche da buona parte della critica più recente.¹⁹⁵ Come si vedrà nel paragrafo seguente, però, la questione del riconoscimento delle novelle boiardesche è un tema ancora aperto e dibattuto.

3.2 Racconti metadiegetici e inserti novellistici

3.2.1 La novella come «diversione» autonoma

¹⁹⁴ C. ZAMPESE, "Or si fa rossa or pallida la luna", cit., p. 159.

¹⁹⁵ Cfr. D. DALMAS, *La narrazione, l'azione e la morale delle donne*, p. 242.

La critica moderna è stata spesso orientata ad analizzare le novelle intercalate nei poemi cavallereschi (l'*Inamoramento* e non solo) a partire dalla loro funzione affabulativa e dal loro carattere di relativa autonomia rispetto alla trama principale in cui sono inserite. Già nella prima metà del Novecento, era ben consolidata l'idea che gli inserti novellistici avessero una natura puramente esornativa. Hauvette ne parlava (a proposito del *Furioso*, in realtà; ma il discorso può valere anche per l'*Innamorato*) come di «épisodes isolés» che costituiscono «éléments strictement décoratifs» della trama del romanzo, potenzialmente omissibili, che si sviluppano e si concludono in un singolo segmento narrativo ininterrotto e che sono tenuti attaccati al resto delle fila dell'*entrelacement* da un legame assai fragile.¹⁹⁶

Sulla stessa linea si pongono sostanzialmente anche le riflessioni narratologiche di Giuseppe Dalla Palma (anch'esse, più propriamente, sul *Furioso*). Il critico parla delle novelle come di «diversioni», ossia sequenze narrative autonome, intercalate alle *fabulae* degli eroi principali e con una funzione di deviazione rispetto ad esse. Dalla Palma sottolinea l'autonomia di questo materiale novellistico dal resto del poema notandone in primo luogo il carattere autoconclusivo: «le storie contenute nelle diversioni risultano sempre narrate tutte di seguito: si presentano, cioè, come delle *entità narrative concluse* (o *prossime alla conclusione* per intervento di qualche “grande” eroe cristiano), senza mai venire spezzate e alternate come succede per le sequenze funzionali di quelle *fabulae* che mostrano invece un evidente carattere distributivo (presenza di più segmenti distanziati fra loro)». ¹⁹⁷ L'altro elemento indice della loro autonomia è, secondo il critico, il fatto che le novelle sembrano configurarsi, nello spazio del romanzo, come «il luogo di un *narrato* in opposizione, nel modo di presentazione della materia, a un *agito*», ¹⁹⁸ con la conseguenza che il piano delle novelle viene a caratterizzarsi come piano dei valori esemplari che gli eroi possiedono al di là delle azioni che compiono, e quindi anche come piano della pausa di riflessione rispetto alle sequenze intrecciate della trama principale; delle sospensioni, insomma, che in svariati casi offrono una chiave per interpretare i filoni della *fabula* portante sui quali poggiano.

Dalla Palma riconosce tuttavia che, al di là della loro peculiare autonomia, le novelle stabiliscono comunque un qualche legame con i segmenti della trama principale: questo legame

¹⁹⁶ H. HAUVETTE, *L'Arioste et la poésie chevaleresque à Ferrare au début du XVI^e siècle*, Paris, Champion, 1927, cit., p. 196.

¹⁹⁷ G. DALLA PALMA, *Le strutture narrative dell'«Orlando Furioso»*, cit., p. 140.

¹⁹⁸ *Ibid.*

o innesto delle diversioni nella *fabula* può essere di due tipologie: di tipo «sintagmatico» (chiamato anche «diversione mista») o di tipo «paradigmatico» («diversione pura»). Nel caso dell'innesto sintagmatico, la narrazione breve della diversione o novella termina in una situazione aperta, cui solo l'intervento risolutivo dell'eroe della trama principale può dare conclusione. Si parla di diversione mista proprio perché questo tipo di racconto non può essere considerato in sé concluso – e quindi veramente autonomo –, e perché questi materiali narrativi partecipano in modo decisivo alla caratterizzazione del filone narrativo di un certo personaggio della *fabula*. È quindi chiaro che, specie in questo tipo di novelle, è necessario trattare la questione dell'autonomia narrativa con una certa cautela. Il legame di tipo paradigmatico tra diversione e *plot* principale consiste invece in un legame logico, di opposizione o di analogia, tra i due piani. Si parla anche, a questo proposito, di diversione pura, perché la novella presenta già un intreccio finito, in sé concluso, e il legame che intrattiene con la trama principale è semplicemente di tipo logico-argomentativo.¹⁹⁹ A ben vedere, questa schematizzazione di Dalla Palma riflette quella stessa distinzione proposta da Genette tra funzione «esplicativa» e «tematica» del racconto metadiegetico.²⁰⁰

Sottolinea, però, Dalla Palma come in realtà alcune delle diversioni miste assorbano su di sé entrambi i tipi di legame: in altre parole, una novella può essere in relazione di continuità spazio-temporale con la storia portante e trovare una propria conclusione solo grazie al rapporto con questa, ma anche, contemporaneamente, costituire uno 'specchio' – in dimensioni ridotte – di qualche avvenimento della trama principale, rispetto al quale può essere letto in chiave analogica o antitetica.²⁰¹

3.2.2 La novella: un caso particolare di racconto metadiegetico

Come evidenzia Annalisa Izzo nel suo fondamentale contributo,²⁰² per molti anni la critica boiardesca e ariostesca si è focalizzata sulle novelle dell'*Innamorato* e del *Furioso* soprattutto per mettere in luce gli «effetti di *glissement générique*»²⁰³ che il loro utilizzo imprime alla trama del poema cavalleresco. Contestualmente, l'interesse critico si è orientato di preferenza

¹⁹⁹ *Ivi*, pp. 141-2.

²⁰⁰ Vedi §2.2.3.

²⁰¹ G. DALLA PALMA, *Le strutture narrative dell'«Orlando Furioso»*, cit., p. 142.

²⁰² A. IZZO, *Discorso diretto e «entrelacement» nel romanzo cavalleresco*, cit., pp. 113-140..

²⁰³ A. IZZO, *Appunti su novelle e discorso diretto nel «Mambriano»*, cit., p. 49.

all'analisi della complessa intelaiatura di relazioni tematiche che sussistono tra i vari filoni dell'intreccio dei poemi, di cui fanno naturalmente parte anche le novelle. Non è stata dedicata, invece, pari attenzione al problema della funzione che questi segmenti svolgono sul piano sintagmatico, nella complessità della struttura *entrelacée*. Secondo Izzo, questo aspetto è in realtà particolarmente degno di nota, specie se si considera che, tanto nel poema boiardo quanto in quello dell'Ariosto, le novelle sono difficilmente qualificabili come autonome: il discorso del personaggio spesso risulta essere un elemento di propulsione per la trama principale, che proprio per mezzo di questo meccanismo – oltre alle possibilità che di per sé l'*entrelacement* offre – si ramifica e si arricchisce ulteriormente.²⁰⁴ «L'insieme dei racconti metadiegetici (insieme di cui le “novelle” fanno “semplicemente” parte) da un lato accresce la tela della storia con nuovi fili, dall'altro moltiplica i livelli diegetici, di enunciazione e cronologici».²⁰⁵

Insomma, laddove la critica precedente era stata tesa soprattutto ad investigare i rapporti paradigmatici (o tematici) tra novelle e storia portante, nonché il problema dell'appartenenza o meno dei racconti metadiegetici al genere letterario 'codificato' della novella, Izzo propone una prospettiva che ne consideri innanzitutto il ruolo svolto nella sintassi narrativa del poema: prospettiva che consente, da un lato, di comprendere meglio in che modo Boiardo e Ariosto abbiano rivitalizzato una tecnica – quella dell'*entrelacement* – ormai praticamente caduta in disuso, e dall'altro di evidenziare il *continuum*, la dimensione di gradualità in cui si collocano gli inserti considerati come novelle dalla tradizione critica rispetto ai vari altri racconti metadiegetici presenti nei poemi, per certi versi simili alle novelle (in quanto anch'essi manifestazioni della diegesi di secondo grado), ma che non vengono normalmente ascritti al genere della novella per una serie di motivi di cui si tratterà in seguito.

Sulla scorta della proposta di Izzo di intraprendere un'indagine narratologica di questo tipo, che valuti le novelle tradizionali mettendole in dialogo con la più ampia categoria del racconto metadiegetico (cui esse appartengono), si è pensato di proporre, di seguito, una tabella che raccolga i racconti metadiegetici dell'*Innamorato* che soddisfano una serie di criteri stabiliti in modo preliminare.

La selezione dei racconti metadiegetici è avvenuta sulla base del rispetto di alcune condizioni fondamentali, allo scopo di trasegliere, tra i numerosissimi presenti nel poema boiardo, quelli pertinenti all'analisi che si intende condurre qui.

²⁰⁴ Vedi §3.3.8.

²⁰⁵ A. IZZO, *Appunti su novelle e discorso diretto nel «Mambriano»*, cit., p. 50.

La prima di queste condizioni – imprescindibile – è, chiaramente, la presenza di un’istanza intradiegetica, appartenente cioè alla *fabula* principale, cui la narrazione viene demandata: narrazione che sarà, per l’appunto, *metadiegetica*. Le novelle vanno dunque ricercate sempre all’interno del campo della diegesi di secondo grado²⁰⁶: se si allargasse il discorso, infatti, anche a quelle digressioni di tipo narrativo, per certi versi simili a delle novelle, introdotte nel racconto direttamente dall’istanza del narratore extradiegetico (e quindi parte della diegesi), allora si potrebbe arguire che qualsiasi episodio di un romanzo, purché dotato di un intreccio relativamente autonomo dal resto della storia, dovrebbe entrare a far parte della discussione. Cosa che, naturalmente, non avrebbe senso, perché a quel punto «diventerebbero “novelle” la maggioranza degli episodi di tutti i poemi».²⁰⁷ Con le parole di Marina Beer, «nessuna delle novelle dell’*Innamorato* è interamente distinguibile dagli episodi e dalle digressioni che si dipanano nella *fabula* principale per *entrelacement* o spezzatura, se non per una funzione che le omologa tutte: si tratta sempre di narrazioni enunciate per voce di un personaggio o di un’istanza di narrazione diversa da quel narratore extradiegetico il quale chiude e apre i canti, ragiona sull’andamento del racconto e regge le fila delle frammentazioni di questo».²⁰⁸

Come si è già accennato trattando dell’inserzione della novella nel romanzo cavalleresco in genere,²⁰⁹ anche in Boiardo si nota che l’istanza intradiegetica da cui origina la narrazione *enchâssée* è il più delle volte un personaggio che racconta oralmente e in forma diretta una storia; ma essa può configurarsi anche come un libro nel quale la storia sta scritta, o, ancora, come una rappresentazione iconografica che, con procedimento efrastico, viene tradotta in parole dall’intervento del narratore extradiegetico.

Inoltre, il racconto secondo può presentarsi anche nella forma del discorso indiretto di un personaggio, una forma che «non dà alcuna garanzia di “fedeltà letterale” alle parole

²⁰⁶ A. IZZO, *Discorso diretto e «entrelacement» nel romanzo cavalleresco*, cit., pp. 116-17.

²⁰⁷ A. FRANCESCHETTI, *La novella*, cit., p. 819.

La questione, a ben vedere, è un po’ più articolata. Innanzitutto, per completezza, si rimarcherà che, quando il narratore è intradiegetico, ossia parte della diegesi, della storia narrata, può ‘generare’ racconti metadiegetici al pari di qualsiasi altro personaggio (vedi il caso delle *maqâmat*, già citate al §2.1.3.3).

È interessante poi notare, a questo proposito, il valore che assume, da un punto di vista enunciativo, la novella di Filippo Balducci o “apologo delle papere”, raccontata in prima persona da una voce che si presenta come quella dell’autore Boccaccio. Questi si ricava infatti il “cantuccio” dell’*Introduzione alla quarta giornata del Decameron* per difendersi dalle calunnie mosse contro di lui e, proprio per avvalorare la sua posizione, si fa narratore di una novella, la ‘centunesima’, che scaturisce quindi dall’istanza autoriale (per come Boccaccio presenta se stesso), e non da quella del narratore extradiegetico, responsabile di quei segmenti del testo che raccontano la vita della brigata (vedi §2.1.2). È vero anche, però, che Boccaccio si premura di non mescolare questa sua novella con quelle della brigata dei novellatori (quelle, cioè, che prendono forma dal piano della diegesi), e proprio per questo la lascia volutamente inconclusa.

²⁰⁸ M. BEER, *Sulla novella nell’«Orlando Innamorato»*, cit., p. 81.

²⁰⁹ Vedi §2.3.1.

pronunciate»,²¹⁰ a differenza di quella diretta, più mimetica, in cui il narratore di primo grado cede fittiziamente la parola al personaggio; ma ciò che le due modalità del discorso riportato hanno in comune è il fatto di introdurre un piano di enunciazione distinto rispetto a quello primario.²¹¹ Entrambe rientrano, quindi, nella casistica del racconto metadiegetico. motivo per cui le si è prese entrambe in considerazione.

Un secondo criterio di selezione che si è adottato, sulla scorta di Izzo, è quello della presenza di un intreccio narrativo, sia pure essenziale, in qualche caso, ma riconoscibile. I discorsi metadiegetici che hanno una semplice funzione informativa a proposito di eventi accaduti altrove nella *fabula* principale, gli scambi di battute privi di qualsiasi *plot* narrativo non verranno considerati come pertinenti a questa analisi, in quanto la presenza di una funzione narrativa – che può anche non essere esplicitata o essere combinata con altre funzioni, ma che deve pur essere presente – è una condizione fondamentale per poter parlare di ‘novella’ in un romanzo cavalleresco. Dal momento che lo scopo di questo studio è di valutare i criteri di riconoscimento delle novelle all’interno della più ampia categoria del racconto metadiegetico, si escluderanno a priori quelle manifestazioni di metadiegesi che, non avendo un intreccio, certamente sono lontane dall’essere novelle.

Per ragioni analoghe, non si includeranno i casi di racconto metadiegetico di tipo prolettico. Il racconto metadiegetico può, in effetti, distinguersi anche in base al suo rapporto con il tempo: di ‘analessi’ se narra vicende avvenute nel passato, di ‘prolessi’ se racconta fatti che non sono ancora avvenuti ma che occorreranno in futuro.

Nell’*Inamoramento de Orlando*, ci sono vari casi di racconto metadiegetico prolettico, che rientrano pertanto nella funzione cosiddetta «predittiva» di Gérard Genette²¹². Ad esempio, Brandimarte e Fiordelisa, prigionieri nel palazzo di Febosilla, cominciano a osservarne la «loggia istoriata» e vi vedono dipinte le gesta degli Estensi, in una vera e propria ‘profezia visiva’ (II, XXV 42-56). Analogamente, Brandimarte, Fiordelisa e i loro compagni, giunti vicino a Biserta, vedono il meraviglioso padiglione, opera della Sibilla Cumana, ove sono raffigurate le future imprese di dodici re aragonesi chiamati Alfonso (II, XXVII 52-61); il significato della profezia dipinta, naturalmente, rimane oscuro agli spettatori: «Quivi erano ritracte, a non mentire, / Ma a qual fine, alcun non sapria dire» (II, XXVII 61, 7-8). Casi simili sono presenti anche nel *Furioso* (ad esempio, XXVI, 30-53: la fonte di Merlino, con una

²¹⁰ B. MORTARA GARAVELLI, *La parola d'altri. Prospettive di analisi del discorso riportato*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2009, cit., p. 19.

²¹¹ *Ivi*, p. 9.

²¹² Vedi §2.2.3.

raffigurazione semi-allegorica dei personaggi principali della politica contemporanea, lodati per la loro liberalità; XXXIII, 6-57: affreschi, descritti dal signore della Rocca di Tristano, che decorano la sala del banchetto, recando le raffigurazioni delle guerre dei re francesi in Italia; XLII, 79-95: la fontana del palazzo del nappo, circondata da otto statue che rappresentano figure femminili degli Estensi e dei Gonzaga).

I racconti metadiegetici prolettici di questo tipo, che di fatto sono perlopiù profezie post-eventum, non rientrano nella casistica qui presa in esame, perché tra questi non sarebbe possibile ricercare delle novelle: innanzitutto, la novella come forma narrativa è abitualmente ambientata in un passato più o meno recente, e non si sostanzia di previsioni future; in secondo luogo, i segmenti citati sopra non hanno un intreccio riconoscibile, ma sono strutturati semplicemente come rassegne di gesta e di personaggi illustri.

Per questi motivi, ci si focalizzerà unicamente sui racconti metadiegetici di tipo analettico.

3.2.3 Schedatura dei racconti metadiegetici dell'*Inamoramento*²¹³

Per interpretare la tavola sinottica, è necessario tenere conto di alcune scelte grafiche che sono state adottate per rendere la visualizzazione la più immediata possibile:

- ❖ Con + o - si marcherà rispettivamente la presenza o l'assenza del parametro di volta in volta indicato nelle celle delle colonne verticali.
- ❖ In merito alle relazioni funzionali dei racconti metadiegetici con la *fabula* principale (terzultima colonna), ci si rifà alla terminologia di Gérard Genette.²¹⁴
- ❖ Il corsivo è utilizzato per mettere in evidenza i racconti metadiegetici in forma di discorso indiretto.
- ❖ Il grassetto è utilizzato per marcare, tra i racconti metadiegetici, quelli che normalmente vengono classificati come novelle dalla critica.

²¹³ La schedatura è stata realizzata tenendo conto dei contributi di Izzo e Dalmas sul tema (Cfr. D. DALMAS, *La narrazione, l'azione e la morale delle donne*, pp. 239-253 e A. IZZO, *Discorso diretto e «entrelacement» nel romanzo cavalleresco*, pp. 113-140). Molti degli elementi dell'elenco si trovano anche nell'analisi di Izzo, ma il n. 12 e il n. 14 sono stati successivamente suggeriti da Dalmas. I nn. 3, 10, 11, 16, 18, 21 e 26 della tabella non risultano, invece, nella letteratura critica; si è voluto, con essi, ampliare il discorso alle storie dipinte che i personaggi del poema osservano, nonché ad alcuni casi di discorso indiretto (che Izzo non segnala).

²¹⁴ Vedi §2.2.3.

- ❖ Si usano le virgolette alte doppie per citare i termini impiegati testualmente dal Boiardo per definire i vari racconti di secondo grado introdotti nella trama dell'*Inamoramento de Orlando*.

LIBRO I	ISTANZA NARRATIVA INTRADIEGETICA RAPPRESENTATA DA UN PERSONAGGIO NARRANTE	DISCORSO IN FORMA DIRETTA	NARRATRICE FEMMINILE	NARRATARIO	RELAZIONE CON LA TRAMA PRINCIPALE	INTENZIONE CON CUI VIENE PRONUNCIATO IL DISCORSO	N. OTT.
1. I, V 59-61 [«Facto» di un pellegrino cui un gigante ha rapito il figlio]	+ [Pellegrino]	+	-	Orlando	Esplicativa: provoca l'intervento di Orlando	Discorso autobiografico (su sollecitazione di Orlando) con fine di mettere in guardia da un pericolo	3
2. I, VI 21-27 [«Fortuna» di un frate scampato a un gigante monocolo]	+ [Frate]	+	-	Orlando	Esplicativa: segue l'arrivo del gigante, affrontato da Orlando	Discorso autobiografico con fine consolatorio e didattico (c'è una morale: necessità di sperare nella Provvidenza); esplicita funzione di intrattenimento	7
3. I, VI 50-53 [«Istoria nobile e distinta» di Ulisse e Circella, affrescata sulla loggia del giardino di Dragontina]	- [«Istoria» dipinta]	-		Orlando	Tematica: l'ecfrasi funziona come <i>mise en abyme</i> della situazione in cui si trova Orlando	Raffigurazione pittorica a fine didattico: dimostra gli effetti straordinari della forza d'Amore; esplicito ruolo di intrattenimento	4
4. I, VIII 27-52 [Novella di Stella e Marchino (o di Rocca Crudele)]	+ [Castellana, moglie di Marchino]	+	+	Rinaldo	Esplicativa: Rinaldo deve affrontare il mostro; tematica: la novella rispecchia dei	Discorso parzialmente autobiografico (la donna è comprimaria della storia), di carattere eziologico	26

					temi della <i>fabula</i> principale di Rinaldo (in particolare il rischio legato agli eccessi)	(spiega la «crudel usanza») e con valore didattico (c'è una morale); esplicita funzione di intrattenimento	
5. I, XII 4-89 [« Longa novella »/ « istoria » di Iroldo, Prasildo e Tisbina]	+ [Fiordelisa]	+	+	Rinaldo	Apparentemente distrattiva; in realtà, <i>ex post</i> , esplicativa: i personaggi della novella entreranno nella <i>fabula</i> principale (I, XVI-XVII); relazione anche tematica	Discorso non autobiografico con valore didattico (c'è una morale); esplicita funzione di intrattenimento	86
6. I, XIII 30-45 [« Istoria dura »/« novella scura » di Trufaldino e Albarosa]	- [«Novella» scritta in un libro]	-		Rinaldo	Esplicativa: Rinaldo si assume l'impresa di vendicare la fanciulla	Racconto con finalità narrativa-informativa e di implicita sollecitazione ad intervenire	16
7. I, XVI 62-63 e I, XVII 2-16 [«Fatto» di Iroldo, preoccupato per l'amico Prasildo sostituitosi a lui per essere dato in pasto al drago di Falerina]	+ [Iroldo]	+	-	Rinaldo	Esplicativa: Rinaldo interviene a liberare Prasildo e gli altri prigionieri (tra cui Fiordelisa)	Discorso autobiografico (su sollecitazione di Rinaldo), con fine di implicita richiesta di aiuto	17
8. I, XXI 48-69 e I, XXII 10-56 [« Novella » di Leodilla, Folderico e Ordauro]	+ [Leodilla]	+ (I, XXI 48-69 e I, XXII 10- 55) - (I, XXII 56)	+	Brandimarte e Orlando	Esplicativa: giustifica l'azione di salvataggio da parte di Brandimarte e Orlando (e funge da base per una successiva agnizione); tematica: il tema dell'avidità toccato nella novella trova rispecchiamento nelle	Discorso autobiografico con fine consolatorio verso Brandimarte e con valore didattico (c'è una morale); esplicita funzione di intrattenimento	69

					vicende successive		
9. I, XXVIII 53-54 e I, XXIX 4-37 [«Storia»/ «longa diceria» di Origille]	+ [Uldarno]	+	-	Orlando	Esplicativa: la novella spiega perché Origille è sottoposta al suo supplizio e provoca l'intervento di Orlando	Discorso parzialmente autobiografico (Uldarno è comprimario della storia), con valore didattico (c'è una morale misogina) e detto al fine di dissuadere Orlando dal soccorrere Origille	34
10. I, XXIX 38-39 [Perorazione di Origille]	+ [Origille]	-	+	Orlando	Esplicativa: provoca l'intervento di Orlando, che libera la fanciulla	Discorso autobiografico con finalità di richiesta di aiuto	2
LIBRO II							
11. II, I 21-30 [«Istoria» di Alessandro Magno, intagliata sulle pareti di una sala del palazzo di Agramante]	- [«istoria» dipinta]	-		Agramante e il concilio dei re	Esplicativa: l'ecfrasi di Alessandro Magno chiarisce la genealogia del suo discendente Agramante	Raffigurazione pittorica a fine didattico: mostra le origini della stirpe cui appartiene Agramante	10
12. II, I 68-75 [«Sermone» su origini e condizione attuale di Ruggero]	+ [Re di Garamanta]	+	-	Agramante e il concilio dei re	Esplicativa: Agramante e i suoi decidono di cercare Ruggero	Discorso non autobiografico detto al fine di persuadere Agramante	8
13. II, II 10-12 [Racconto del rapimento della sorella della narratrice per mano di un gigante (Aridano)]	+ [Donzella]	+	+	Rinaldo, Astolfo, Iroldo e Prasildo	Esplicativa: i cavalieri affrontano il gigante	Discorso autobiografico con finalità di richiesta di aiuto	3
14. II, V 16-23 [Racconto di origini e caratteristiche del giardino di Falerina]	+ [Falerina]	+	+	Orlando	Esplicativa: il racconto giustifica la creazione del giardino	Discorso autobiografico di carattere eziologico e con il fine di impietosire Orlando per	8

						avere salva la vita	
15. II, VII 40-47 [«Istoria» delle origini del lago di Morgana]	+ [Falerina]	+	+	Orlando	Esplicativa: Orlando accetta la sfida ma sprofonda nel lago	Discorso non autobiografico di carattere eziologico e con il fine di mettere in guardia da un pericolo	8
16. II, VIII 15-17 [«Istoria»/ «novela» del Minotauro, intagliata su una porta nel fondo del lago di Morgana]	- [«istoria» dipinta]	-		Orlando	Tematica: l'ecfrasi del Minotauro funge da specchio dell'avventura 'labirintica' che attende il paladino	Raffigurazione pittorica a fine didattico: mostra al paladino come poter uscire dal cammino inestricabile che lo aspetta	3
17. II, IX 56-58 [Racconto della prova che spetta ai cavalieri contro il gigante Balisardo]	+ [Castellano]	+	-	Rinaldo, (in compagnia di Dudone, Iroldo e Prasildo)	Esplicativa: Rinaldo e i suoi si imbarcano nell'impresa	Discorso non autobiografico con finalità di richiesta di aiuto e invito all'avventura	3
18. II, XI 20 [Racconto dell'usanza che riguarda il gigante Balisardo]	+ [Castellano]	-	-	Orlando, Brandimarte e Orrigille	Esplicativa: Orlando e Brandimarte affrontano il gigante	Discorso non autobiografico con finalità di richiesta di aiuto e invito all'avventura	1
19. II, XI 45-52 [«Fato» del re Manodante e del gigante Balisardo]	+ [Capitano dell'imbarcazione]	+	-	Orlando e Brandimarte	Esplicativa: spiega l'origine del gigante ucciso da Brandimarte e provoca l'intervento di Orlando per liberare i compagni presi prigionieri	Discorso non autobiografico di carattere eziologico; esplicita funzione di intrattenimento	8
20. II, XIII 8-15 [Racconto della storia di Brandimarte, a sua volta appresa da Fiordelisa per bocca di Bardino (che era stato servo	+ [Fiordelisa]	+	+	Orlando	Esplicativa: il racconto chiarisce l'identità di Brandimarte	Discorso non autobiografico con finalità di richiesta di aiuto (in favore di Brandimarte)	8

di Manodante)] ²¹⁵							
21. II, XIII 36-38 [«Istoria» di Brandimarte, confessata dal servo rapitore]	+ [Bardino]	-	-	Manodante	Esplicativa: il racconto chiarisce l'identità di Brandimarte	Discorso parzialmente autobiografico (Bardino è comprimario della vicenda), su sollecitazione di Manodante, con fine narrativo-informativo	3
22. II, XVII 50-62 [«Istoria» di Narciso]	+ [Calidora]	-	+	Orlando	Esplicativa: chiarisce la circostanza in cui si imbattono i personaggi e Orlando interviene a interrompere il duello	Discorso parzialmente autobiografico (Calidora è comprimaria della storia), di carattere eziologico, con valore didattico (c'è una morale) e con finalità di richiesta di aiuto (per far cessare la zuffa tra Sacripante e Isolieri)	13
23. II, XXVI 20-52 [«Novela» di Doristella]	+ [Doristella]	+	+	Brandimarte e Fiordelisa	Pur presentandosi con funzione puramente «distrattiva», la novella ha valore esplicativo: spiega perché Doristella si trovasse al castello di Febosilla e, <i>ex post</i> , prepara il terreno per l'agnizione di Fiordelisa	Discorso autobiografico con esplicita funzione di intrattenimento	33
24. II, XXVII 4-7 e 26-27 [Confessione di Fugiforca, rapitore della	+ [Fugiforca]	+ (4-7, 27)	-	Brandimarte e re di Laze	Esplicativa: chiarisce	Discorso autobiografico, detto con la finalità	6

²¹⁵ Si tratta di un caso di meta-metadiegesi (Cfr. A. IZZO, *Discorso diretto e «entrelacement» nel romanzo cavalleresco*, p. 128).

sorella di Doristella]		(26)			l'identità del personaggio	di avere salva la vita	
LIBRO III							
25. III, I 23-32 [«Facto»/ «ventura» che spetta a Mandricardo, prigioniero al Fonte della Fata, per conquistare le armi di Ettore]	+ [Fata]	+	+	Mandricardo	Esplicativa: Mandricardo affronta la prova	Discorso non autobiografico, di carattere eziologico (vicende delle armi di Ettore) e con il fine di preparare il cavaliere ad un'impresa	10
26. III, II 5-7 [«Storia» di Ganimede, dipinta sul loggiato del palazzo delle armi di Ettore]	- [«Storia» dipinta]	-		Mandricardo e fata	Esplicativa: spiega l'origine dell'insegna della stirpe troiana, legata alla morte di Ettore	Raffigurazione pittorica a fine eziologico-didattico	3
27. III, II 45-48 [«Fatto» di Orillo e del coccodrillo antropofago]	+ [Fata «bruna»]	+	+	Aquilante e Grifone	Esplicativa: Aquilante e Grifone affrontano l'impresa	Discorso non autobiografico di carattere eziologico, con finalità di richiesta di aiuto e invito all'avventura (fine più ampio di evitare il coinvolgimento dei narratori nella guerra)	4
28. III, III 27-34 [«Caso» di Lucina, incatenata ad un masso in attesa di essere uccisa da un orco]	+ [Lucina]	+	+	Mandricardo e Gradasso	Esplicativa: i cavalieri affrontano l'orco e la liberano	Discorso autobiografico con finalità di richiesta di aiuto	8
29. III, V 18-37 [«Istoria» di Ruggero e della sua genealogia]	+ [Ruggero]	- (18-31) + (32-37)	-	Bradamante	Esplicativa: chiarisce l'identità del personaggio	Discorso autobiografico (su sollecitazione di Bradamante) di carattere genealogico; esplicita funzione di	20

						intratteni- mento	
30. III, VIII 55-58 [«Parole» a proposito di una barchetta di spiriti, che comunica l'allontanamento di Ruggero dalla Francia]	+ [Eremita]	+	-	Bradamante	Non chiara: la relazione di questo segmento con la storia portante non può essere stabilita a causa dell'interruzione del poema	Discorso autobiografico di carattere narrativo-informativo	4

3.2.4 Considerazioni generali ricavabili dalla tavola

Una delle osservazioni più immediate che è possibile fare osservando la tabella è che non vi è alcuna regolarità né alcun principio di corrispondenza o di ordine interno che governi la collocazione delle sette novelle tradizionalmente intese all'interno della struttura del poema: ben cinque di esse si collocano tra i ventinove canti del primo libro, solo due tra i trentuno canti del secondo e nessuna tra i nove del terzo. Le prime tre, peraltro, sono concentrate nell'arco di sei soli canti. Se si considera, invece, la totalità dei racconti metadiegetici, questa asimmetria tende ad essere in parte ripianata.

Tra le ragioni del diradamento delle novelle nel secondo libro, si adduce solitamente la maggiore presenza della forma epica che viene a caratterizzare il poema da questo momento in avanti. Le novelle si vanno, dunque, rarefacendo proprio perché sono «agevolmente ascrivibili al *coté* arturiano del romanzo».²¹⁶

Si può notare infatti, sempre a livello generale, che, rispetto agli altri racconti metadiegetici (che toccano argomenti più vari), le novelle boiardesche sono tutte di tema amoroso. Se, quindi, l'*Inamoramento* è costruito attorno ai due nuclei fondamentali dell'amore (tema di ascendenza bretona o arturiana) e delle battaglie (la cosiddetta "materia carolingia"), le novelle sono tutte dedicate al primo dei due, ovvero alle manifestazioni del sentimento amoroso, peraltro in forme assai diverse tra loro: alcune novelle sono tragiche, altre a lieto fine; alcune hanno un impianto spiccatamente cortese, altre sono improntate al registro comico della beffa al marito. Peraltro, novelle a lieto fine e novelle di amore tragico sembrano essere disposte lungo il romanzo

²¹⁶ D. DALMAS, *La narrazione, l'azione e la morale delle donne*, cit., p. 243.

secondo un'alternanza piuttosto regolare: sono del primo tipo, infatti, la seconda (Prasildo, Iroldo e Tisbina), la quarta (Leodilla) e la settima (Doristella), mentre nelle altre quattro prevale il registro tragico. In particolare, si passa dal momento orrorifico della prima novella, quella di Stella e Marchino, all'ambiente cortese-cavalleresco della seconda, i cui protagonisti, Iroldo, Prasildo e Tisbina, riportano sulla scena letteraria alcune delle circostanze più nobili della decima giornata del *Decameron*; dall'ingenuità, fatale, della novella di Trufalfino e Albarosa, al registro comico della novella di Leodilla, per poi passare alla perfida spregiudicatezza di Orrigille, fino al tenore malinconico della novella di Narciso, e, in conclusione, al momento giocoso della novella di Doristella.

Vale la pena sottolineare, a margine, l'importanza dell'influsso del modello decameroniano, che contiene spunti ricchissimi per ciascuno dei temi amorosi e dei tenori novellistici appena menzionati. Anche il modello delle *Metamorfosi* di Apuleio dovette poi incidere, in particolare sulle due novelle di beffa (la quarta e la settima), le cui protagoniste, rispettivamente Leodilla e Doristella, ordiscono ingegnosi inganni per raggirare i vecchi mariti gelosi e incontrare i giovani amanti.²¹⁷

3.3 Le novelle boiardesche in rapporto ai parametri narratologici

Per analizzare le informazioni derivabili dalla tabella, si è pensato di procedere seguendo le varie colonne della schematizzazione, e valutando dunque i singoli parametri in rapporto tanto alle novelle quanto agli altri racconti metadiegetici, così da osservare come i vari criteri si adattino alle une e agli altri. Lo scopo sarà quello di tentare di ricavare da questa operazione delle considerazioni su ciò che fa di un racconto di secondo grado una novella.

3.3.1 Segnali di riconoscimento delle novelle

3.3.1.1 Spesso, nell'*Inamoramento de Orlando*, sono presenti espliciti segnali di inserzione delle novelle in quanto segmenti peculiari e riconoscibili all'interno della struttura romanzesca.

²¹⁷ S. CARAPEZZA, *Novelle e novellieri*, cit., pp. 296-7.

Si è già accennato al fatto che Boiardo fa ripetutamente uso del vocabolo “novella” nell’accezione che interessa qui; in effetti, si registra per questo termine un significato non univoco (oltre a quello di ‘fatto, storia’, spicca quello di ‘notizia’, assieme a diversi altri).²¹⁸ In particolare, Boiardo impiega la definizione di «novella» in quattro delle sette novelle oggi normalmente riconosciute (nn. 5, 6, 8 e 23), e quattro volte (nn. 5, 6, 9 e 22) impiega invece «istoria» o «storia». Come si vede, nei casi 5 e 6 (rispettivamente novella di Prasildo, Iroldo e Tisbina e novella di Trufaldino e Albarosa), figurano entrambi i termini. Nel n. 6, sono addirittura accostati nello stesso verso: «Quel libro a chi lo lege dichiarava / Tutta la istoria e la novella scura / Di quella dama occisa in sula porta, / E in che forma e chi l’avesse morta» (I, XIII 29, 5-8). Con le parole di Marina Beer, cioè, in questa occorrenza «vengono enunciati partitamente e non senza ironia, la suddivisione tra *res (istoria)* e *verba (novella)*, e insieme anche il registro, o stile, tragico (*oscura*)». ²¹⁹

È vero che sia il termine «novella» che «istoria» vengono utilizzati da Boiardo anche in relazione alla trama principale del suo poema,²²⁰ eppure è significativo il fatto che «novella» (contrariamente a «istoria»/«storia») non sia, normalmente, impiegato dall’autore per qualsiasi tipo di racconto metadiegetico: con l’unica eccezione del n. 16 (in cui è una raffigurazione dipinta ad essere definita «novela»), le altre quattro occorrenze del termine nella valenza semantica qui presa in esame (tra i casi considerati nella tabella) si riferiscono sempre a racconti di secondo grado che poi sono entrati effettivamente nel canone delle novelle.

3.3.1.2 Vi sono anche altri possibili segnali di riconoscimento delle novelle messi in opera dal Boiardo. I più evidenti sono quelli – non presenti in tutte e sette – che contraddistinguono l’atto narrativo con un rimando esplicito ad una funzione di intrattenimento sociale, ossia a quella tradizionale funzione di indugio e di piacevolezza della novella che deriva particolarmente, come si è già avuto modo di notare, dalla narrativa orientale.

Questo dato permette anche di riconoscere nelle novelle, *en abyme*, l’urgenza narrativa – del tutto simile – che muove il narratore principale dell’*Inamoramento* nelle sue vesti di cantastorie.

Osservando la penultima colonna dalla tavola, emerge che in ben quattro novelle sembra possibile rintracciare l’esplicita dichiarazione di una volontà di intrattenimento legata alla

²¹⁸ D. TROLLI, *Il lessico dell’«Inamoramento de Orlando» di Matteo Maria Boiardo: studio e glossario*, Milano, Unicopli, 2003, p. 203.

²¹⁹ M. BEER, *Sulla novella nell’«Orlando Innamorato»*, cit., p. 84.

²²⁰ Vedi §3.1.1.

parola (n. 4, 5, 8 e 23): nella novella di Stella e Marchino (n. 4), non si tratta di un intrattenimento piacevole, ma di una parola che intende ‘riempire’ il tempo che separa Rinaldo dalla sua condanna preparando in qualche modo il paladino, attraverso i suoi toni macabri, all’orrore del destino che lo attende, ossia quello di essere divorato dal mostro;²²¹ nella novella di Leodilla (n. 8), la funzione di intrattenimento si accompagna alla volontà della narratrice di intraprendere il proprio racconto per un fine consolatorio nei confronti di Brandimarte, cui intende offrire un esempio di come la sorte non sia stata beffarda soltanto nei suoi confronti («E vuò che intendi se le cose istrane / Son date ad altri ancor dela Fortuna!»: I, XXI 49, 1-2); nella novella di Iroldo, Prasildo e Tisbina (n. 5), la dimensione diversiva e di diletto legata alla parola è ancora più limpida («Acìò che men te incresca il caminare / Per questa selva orribil e diserta, / Una novella te voglio contare»: I, XII 4, 1-3) e accentuata dal fatto che la novella tratta di argomenti del tutto svincolati dalla situazione da cui origina l’atto narrativo;²²² infine, nella novella di Doristella (n. 23), la protagonista stessa narra i propri casi a Brandimarte e Fiordelisa per adempiere ad una precisa volontà di intrattenerli piacevolmente con l’arte del narrare («Onde, ridendo alquanto, Doristela / Disse: “Io me avedo ben ch’egli è mistiero / Ch’io sia colei che con qualche novela / Faccia trovar l’albergo più vicino, / Perché parlando s’ascorta il camino”»: II, XXVI 20).

In sostanza, la novella di Stella e Marchino sembra rientrare nel modulo tradizionale – già orientale – della novella raccontata mentre si attende l’esecuzione di una sentenza capitale (come nel caso del *Libro dei Sette Savi* e delle *Mille e una notte*), sebbene qui non sia Rinaldo a ‘prendere tempo’ raccontando una novella, ma sia al contrario la vecchia castellana a narrargliela per terrorizzarlo, calcando la mano sull’orrore del pericolo che incombe su di lui. Anche questa narratrice ha un carattere tipico, in quanto ha le caratteristiche della tipica custode che si ritrova nei racconti dilettevoli e mirabili: la vecchia, del resto, era stata promossa a voce narrante non soltanto nella tradizione popolare, ma anche nel modello latino apuleiano (ricorda molto, in effetti, ma con un rovesciamento in negativo, la vecchia che nelle *Metamorfosi* IV, XXVII prende la parola per narrare la fiaba di Amore e Psiche ad una giovane spaventata, allo scopo di consolarla).

La novella di Leodilla rientra (più esattamente per quanto riguarda la prima parte, al canto I, XXI) nel modulo, anch’esso di lunga data, dell’intrattenimento legato ad un fine di consolazione degli afflitti (che ricorda, per l’appunto, il tipo di Amore e Psiche, ma che si rifà

²²¹ S. CARAPEZZA, *Novelle e novellieri*, cit., pp. 298-9.

²²² Il modulo della storia narrata mentre si attraversa una selva sembra rimandare direttamente all’ipotesto del *Guiron*. Vedi §2.3.3.3.

anche ad una più vasta tradizione di narrazione intesa come *pharmakon*: è lo stesso principio che sta alla base del *Proemio* del *Decameron*).

Infine, la novella di Prasildo, Iroldo e Tisbina e quella di Doristella si collocano sulla linea, anch'essa assai praticata, delle novelle con cornice *in itinere* raccontate al fine di vincere la noia durante un viaggio (nella fattispecie, qui, a cavallo);²²³ e di questa categoria entra a fare parte anche la seconda sezione della novella di Leodilla (quella che si trova al canto I, XXII), raccontata mentre la fanciulla-narratrice procede con Orlando, che la tiene in groppa al proprio destriero e ascolta, «cossì caminando» (I, XXII 10, 3), il seguito della storia (in presenza sempre anche di Brandimarte).

Giovanna Rizzarelli ha definito più precisamente queste tre novelle dell'*Inamoramento*, non a caso, come «novelle a cavallo» – intese come una variante specifica dei ‘racconti *in itinere*’ della classificazione di Picone – notando tra l'altro come esse coincidano con quelle narrazioni intercalate già contrassegnate con l'etichetta di genere “novella” da parte degli editori cinquecenteschi (assieme a quella di Origille, anch'essa riconducibile in una certa misura all'idea della cavalcata – e talvolta pure illustrata con questa immagine – perché Orlando, dopo aver liberato la fanciulla, la porta con sé a cavallo, oppure perché ascolta il racconto pronunciato da Uldarno mentre siede sulla sella).²²⁴ Secondo la studiosa, questo *fil rouge* nelle scelte di editori e curatori editoriali evidenzia che essi «riconoscono con precisione non soltanto un modulo narrativo ben chiaro e attestato, ma disgiungono con acume questi inserti narrativi, più propriamente novellistici, dalle semplici analessi»;²²⁵ la strategia narrativa del racconto durante il viaggio a cavallo troverà posto, come si vedrà, anche in Ariosto.²²⁶

Ciò che interessa notare è che la tradizione all'interno della quale queste novelle possono essere decodificate e interpretate, nella loro dimensione di intrattenimento, viene indicata espressamente in apertura delle novelle stesse, come si è visto. Ma troviamo anche la segnalazione del registro che le caratterizza: rispettivamente, per la n. 4 quello terribile e orrorifico della «crudel usanza» (I, VIII 27, 2); per la n. 5 quello piacevole e rasserenante di una storia avvenuta a Babilonia, con l'intento di rendere meno duro l'attraversamento di una selva «orribil e diserta» (I, XII 4, 2); per la n. 8, quello ‘curioso’ delle «cose istrane» date dalla Fortuna; per la n. 23, infine, quello della sconfitta di un marito geloso («E a voi credo che sarà

²²³ Vedi §2.1.3.3.

²²⁴ G. RIZZARELLI, “La novella è un cavallo”, cit., pp. 273-4.

²²⁵ *Ivi*, p. 275.

²²⁶ Vedi §4.4.2.3.

solacio / E odireti molto volontiera / Come a un geloso mai scimir non vale, / E ben gli sta, che degno è d'ogni male»: II, XXVI 21, 5-8).

Anche nelle altre tre novelle, ove non vi sono riferimenti espliciti a un'intenzione di intrattenimento, non manca però la dichiarazione del registro al quale è possibile ascrivere le stesse: il fatto che la novella di Trufaldino e Albarosa (n. 6) sia «dura» e «scura», assieme al messaggio di morte sull'epigrafe di Albarosa, preparatorio alla novella stessa (I, XIII 25-26), introduce il lettore ad un preciso tenore del racconto;²²⁷ la novella di Origille (n. 9) si apre con l'insistenza da parte di Uldarno sulla crudeltà della donna condannata ad essere appesa per i capelli; infine, la novella di Narciso (n. 22), similmente a quella di Albarosa, è introdotta dalla citazione testuale dell'iscrizione sull'epigrafe del giovane (II, XVII 49), la quale, anticipando la conclusione tragica del racconto, orienta in qualche modo il lettore ad un preciso tono del discorso novellistico.

L'elemento del diletto, dell'intrattenimento legato alla narrazione, pur essendo una caratteristica tipica della novella, non è, quindi, sempre presente: non tutte le novelle lo esibiscono, sebbene tutte abbiano un più o meno scoperto fine narrativo. Guardando alla questione da un altro punto di vista, si potrebbe dire anche, però, che su sette volte complessive in cui la narrazione di secondo grado assume nel poema un preciso valore di intrattenimento (n. 2, 4, 5, 8, 19, 23 e 29) ben quattro occorrono in riferimento a qualcuna delle sette novelle tradizionali; si tratta, dunque, di un criterio di un certo rilievo tra quelli che contraddistinguono le novelle rispetto agli altri racconti metadiegetici.

3.3.1.3 I segnali di riconoscimento delle novelle possono manifestarsi non solo nelle fasi di apertura delle stesse, ma anche nei loro momenti conclusivi.

Si diceva poco sopra che l'atto narrativo che dà origine alle novelle dell'*Inamoramento* non è dissimile da quello dell'istanza extradiegetica cui si deve l'intreccio principale del poema, con le avventure di Orlando innamorato della bella Angelica e le vicende di tutti gli altri cavalieri, divisi tra amori e guerre.

Questa similarità è messa in evidenza dal fatto che l'atto del raccontare storie, nel poema, sembra essere un'azione come tante altre, che in quanto tale può andare incontro a interruzioni, di volta in volta per mano dei narratori oppure di altri elementi esterni.

²²⁷ Tali aggettivi, tra l'altro, ricollegano questo episodio all'altra avventura sanguinaria di cui Rinaldo è narratore, quella di Rocca Crudele (n. 4). Cfr. G. RIZZARELLI, *I lettori-paladini*, cit., p. 153.

La novella di Trufaldino e Albarosa è l'unica a presentarsi «interrotta dall'interno»,²²⁸ nel senso che è l'unico caso nell'*Innamoramento* in cui una novella rimane inconclusa da sé, e non per l'intrusione di qualche fattore esterno. La novella, infatti, non racconta né che ne è di Polindo, l'amante della fanciulla, né in che modo Albarosa venga uccisa – particolari irrilevanti, se l'obiettivo del racconto, in fin dei conti, è quello di innescare l'intervento di Rinaldo, che si attiva per vendicare la dama.²²⁹ La conclusione della novella è, comunque, evincibile nella sua essenza dalla scritta «in letre d'oro» che reca l'epigrafe della giovane (I, XIII 25-26), antefatto alla lettura di Rinaldo, o meglio, «raffinato frontespizio istoriato»²³⁰ che la preannuncia.

Si tratta, però, di un'eccezione: negli altri casi in cui le novelle si presentano interrotte, in primo luogo il troncamento dell'atto del narrare è dovuto a fattori 'esterni', ossia al sopraggiungere di qualche evento sul piano diegetico che storna l'attenzione degli uditori e obbliga il narratore a fermarsi; in secondo luogo, non si può dire che la loro interruzione significhi veramente che le novelle vengano lasciate 'zoppe', nella misura in cui esse vengono troncate solo quando la vicenda narrata è, di fatto, ormai giunta a un momento di chiusura. Si direbbe quindi che l'interruzione forzata dell'atto narrativo per mezzo di circostanze che appartengono alla diègesi si configuri come un artificio formale di cui il poeta si serve per dimostrare come, appunto, la narrazione sia un'azione come le altre²³¹ (oltre che, forse, per ragioni stilistiche, ossia per l'effetto di meraviglia che si crea nel momento in cui, alla 'distensione' della digressione novellistica, subentra il sopraggiungere subitaneo di qualche novità sul piano della diègesi romanzesca).

In particolare, le novelle interrotte in questa maniera sono quella di Prasildo, Iroldo e Tisbina (n. 5), quella di Leodilla (n. 8) e quella di Doristella (n. 23).

Nella prima delle tre, la narratrice Fiordelisa viene interrotta da un grido che la atterrisce e che poi si rivelerà provenire da un gigante (I, XII 90).

Il secondo caso è più articolato: come si è già sottolineato, la novella di Leodilla è divisa tra due canti (I, XXI e I, XXII) e di conseguenza si sviluppa in due parti, concentrate ciascuna su un diverso nucleo tematico, il matrimonio nella prima e la beffa al marito e la fuga degli amanti nella seconda. Alla fine del canto I, XXI, Leodilla si interrompe perché vede distratti i suoi ascoltatori: «Ma vui aveti forse altro che fare, / Perché io vedo entrambi nelo aspeto / Esser sospesi e de intorno guardare» (I, XXI 69, 2-4). Si tratta di una chiara mossa di regia del

²²⁸ M. BEER, *Sulla novella nell'«Orlando Innamorato»*, cit., p. 85.

²²⁹ Vedi §3.3.8.

²³⁰ G. RIZZARELLI, *I lettori-paladini*, cit., p. 152.

²³¹ M. BEER, *Sulla novella nell'«Orlando Innamorato»*, cit., p. 82.

Boiardo al fine di chiudere il canto prima che esso si allunghi troppo, e in ciò si riflette chiaramente la psicologia del narratore-cantastorie di primo grado, preoccupato di non annoiare il suo pubblico, sia esso di uditori o di lettori, e di mantenere sempre vivo l'interesse, demandando in questo caso il finale della novella al canto successivo. Questo espediente di interruzione facilita anche, naturalmente, la suddivisione interna del racconto nei suoi due nodi principali.

Leodilla sarà interrotta una seconda volta (e definitiva), prima ancora di essere riuscita a raccontare a Orlando e a Brandimarte gli ultimi dettagli della sua vicenda, relativi alla cattura da parte dei giganti e alla morte di Foderico. Un cervo bianco dalle corna d'oro (simbolo già di lunga tradizione arturiana) appare infatti sulla scena, e Brandimarte si dà al suo inseguimento (I, XXII 57-59).

Questa interruzione, da un punto di vista simbolico, sottolinea «la fragilità che, per il Boiardo, sembra essere propria dell'atto del novellare»,²³² ma al contempo la scarsa attenzione di Brandimarte ha una funzione diegetica precisa, ossia ritardare l'agnizione che lo porterà al riconoscimento della stessa Leodilla come sua sorella (II, XIII 46-49).

Anche la novella di Doristella, infine, è soggetta ad una duplice interruzione. Poco dopo aver cominciato il suo racconto, la narratrice viene interrotta da Fiordelisa, che vorrebbe conoscere il nome di sua madre; ma Brandimarte impone alla compagna di lasciar proseguire la narrazione: «Or Fiordalisa, interrompendo il dire, / Il nome dela matre adimandava; / Ma Brandimarte, ch'ha voglia d'odire, / Un poco sorridendo se voltava, / “Per Dio!” dicendo “Lassala seguire, / Che voglia ho d'ascoltar, se non ti grava!”» (II, XXVI 23, 1-6). Anche qui, l'interruzione (dovuta in questo caso ad un 'eccesso di attenzione') è legata alla necessità diegetica di ritardare un'agnizione, ossia quella che farà scoprire Fiordelisa sorella della narratrice Doristella. Al contempo, ne emerge la condizione subalterna della parola di Fiordelisa, costretta a rinunciare alla soddisfazione della propria curiosità.²³³

Doristella poi viene interrotta nuovamente (in questo caso dal sopraggiungere di una banda di ladroni), quando non ha ancora terminato il racconto degli ultimi risvolti della sua storia: la sua novella è dichiaratamente inconclusa («E altre cose asai volea seguire, / Ché non era compita sua novella»: II, XXVI 53, 2-3), ma lo è più nelle intenzioni della narratrice che nei fatti, in quanto il racconto, nel suo svolgimento, è ormai giunto al momento conclusivo della prigionia della fanciulla, prima che Brandimarte intervenisse a liberarla.

²³² *Ivi*, p. 87.

²³³ Vedi *infra*, §3.3.4.

Tutti questi elementi narrativi, in avvio e in conclusione delle novelle (e talvolta anche nel mezzo), possono, in conclusione, essere interpretati come segnali espliciti che il narratore principale introduce a mo' di spia dell'inserzione di segmenti relativamente autonomi all'interno del tessuto romanzesco.

3.3.2 L'istanza narrativa: personaggi-narratori, libri e immagini dipinte

Il primo parametro preso in considerazione nella tabella ha a che fare con la presenza di un'istanza narrativa intradiegetica coincidente o meno con un personaggio che 'prende la parola' e che racconta oralmente una storia, configurandosi così come narratore di secondo livello; la tipologia del personaggio-narratore come 'sorgente' del racconto è, naturalmente, la più classica e ovvia per l'inserimento di un racconto metadiegetico, la stessa in auge nel *Decameron* e in numerosissime altre raccolte della letteratura occidentale medioevale, così come nelle raccolte orientali che a queste fecero da fondamentale modello di riferimento. Eppure, come si vedrà a breve, non è l'unica.

3.3.2.1 Delle sette novelle dell'*Inamoramento de Orlando*, ben sei rientrano nella tipologia del discorso pronunciato da un personaggio.

L'unica a costituire eccezione, vero e proprio *hapax* tra i 'racconti nel racconto' del poema, nonché sperimentazione di una strategia narrativa differente, è la novella di Trufaldino e Albarosa (n. 6, I, XIII 30-45), che Rinaldo apprende da un libro. In realtà, come si è anticipato poco sopra, quando egli apre il libro ne ha già compreso, suo malgrado, la conclusione: la vista del cadavere di Albarosa, che subito si era presentato ai suoi occhi, e la scritta sulla sua epigrafe erano state una chiara anticipazione dell'epilogo tragico della vicenda della fanciulla, vicenda che solo in un secondo momento Rinaldo avrebbe conosciuto nel dettaglio leggendola nel libro scritto con il sangue.

In questo caso, l'istanza narrativa consiste, quindi, in un oggetto inanimato: un libro. Non c'è narratore, e l'ascoltatore diviene lettore: nella fattispecie, si tratta di Rinaldo, che, nella finzione del mondo della diegesi, legge il libro sanguinolento. Affinché, però, il contenuto del libro possa raggiungere anche il lettore reale del poema, interviene in questo caso il narratore di primo grado che, in forma indiretta, riporta le parole scritte su quelle pagine, le quali vengono

riprodotte però solo con un certo grado di approssimazione. È interessante il fatto che questo meccanismo sia in qualche maniera reso esplicito dal narratore: «Narava il libro tutte queste cose, / Ma più distinto e con altre parole; / Ché vi erano atti con voce pietose, / E quel dolce parlar che usar se sòle / Tra l'anime congiunte e amorse» (I, XIII 45, 1-5).²³⁴

La situazione in esame non è nuova nella tradizione arturiana. È stato indicato, infatti, come possibile fonte di Boiardo, un episodio del *Guiron le Courtois* (ripreso anche dalla tradizione canterina) ove si narra che Brehus, giunto in un antro sotterraneo, vede una donzella che giace morta (come Albarosa nell'*Inamoramento*), e da alcune carte apprende la storia della dama.²³⁵ La differenza sostanziale consiste tuttavia nel fatto che, laddove Brehus apprende da queste pagine solo un racconto novellistico 'in potenza', ossia le informazioni relative all'identità della dama e alle cause della sua morte, senza che queste siano effettivamente trasposte in una novella con un suo proprio svolgimento, Rinaldo invece legge il racconto dettagliato della vicenda, con la descrizione particolareggiata dell'inganno di Trufaldino ai danni di Albarosa e Polindo e della morte crudele cui la donna va incontro, rifiutandosi di tradire il fratello Orrisello, come Trufaldino le aveva intimato di fare.

Secondo Franceschetti, peraltro, il fatto che qui Rinaldo legga una novella, anziché esserne ascoltatore, può essere inteso come specchio dei meccanismi di ricezione contemporanei: «Sembrirebbe in altre parole di trovarsi di fronte a un riferimento preciso a una tradizione novellistica scritta: Rinaldo non è più assimilabile al personaggio della cornice, ma ai gentiluomini e alle gentildonne della corte estense dei tempi del Boiardo che come lui leggevano in opere scritte tanto le leggende cavalleresche quanto le novelle del passato».²³⁶ La rappresentazione della lettura assume dunque una precisa funzione metariflessiva, offrendo implicitamente al lettore l'occasione per ragionare sulle varie possibili modalità di fruizione del poema.²³⁷ Del resto, lo stesso narratore extradiegetico del poema boiardesco, in chiusura del canto I, II, aveva promesso al proprio pubblico di raccontare «gran meraviglia e più strana ventura / che odisti mai per voce o per scrittura» (I, II 68, 7-8), palesando così la duplice modalità con cui si trasmette la materia cavalleresca: «anche l'*Inamoramento de Orlando*, al pari dei testi della tradizione che lo hanno preceduto, può essere letto sfogliando le pagine di

²³⁴ R. DONNARUMMA, *Storia dell'«Orlando innamorato»*, cit., p. 77.

²³⁵ G. RAZZOLI, *Per le fonti dell'«Orlando innamorato»*, cit., p. 69. Cfr. anche N. MORATO, *La discesa di Brehus nella grotta dei Bruns. Fortuna di un episodio del «Guiron le Courtois»*, in *Il Cantare italiano tra folklore e letteratura*, Atti del convegno internazionale (Universität Zürich, 23-5 giugno 2005), a cura di M. Picone e L. Rubini, Firenze, Olschki, 2007, pp. 277-99.

²³⁶ A. FRANCESCHETTI, *La novella*, cit., p. 824.

²³⁷ G. RIZZARELLI, *I lettori-paladini*, cit., pp. 135-7.

un volume, manoscritto o a stampa che sia, e può essere ascoltato dalla viva voce, se non dello stesso autore [...], di un Narratore-Canterino, professionista o meno che sia».²³⁸

3.3.2.2 Nell'*Inamoramento de Orlando*, sono presenti anche diversi casi in cui l'istanza narrativa intradiegetica coincide con forme di rappresentazione iconografica che costituiscono a tutti gli effetti delle narrazioni di storie per via visiva, storie che vengono osservate da uno o più personaggi della diegesi e che entrano nelle pagine del poema nella misura in cui vengono tradotte dal *medium* visivo a quello verbale per tramite del narratore di primo grado. Appartiene a questa tipologia il caso n. 3, ossia la storia di Ulisse e Circe che Orlando osserva nel loggiato del giardino di Dragontina – o, per usare le parole di Rizzarelli, che il paladino «legge *per figuras*»²³⁹, traendone diletto (I, IX 74, 8), ma senza riuscire a coglierne il significato di monito sulle passioni amorose – e analogamente ne fanno parte l'episodio n. 11, il n. 16 e il n. 26, che mettono in scena delle raffigurazioni rispettivamente delle imprese di Alessandro Magno, del mito del Minotauro²⁴⁰ e della storia di Ganimede. Sono assimilabili a questa casistica anche i racconti metadiegetici prolettici citati sopra,²⁴¹ che si servono sempre del *medium* visivo, e che però, oltre a fare riferimento a dei fatti futuri, sono privi di un vero e proprio intreccio.

È tuttavia da notare che nessun racconto secondo originato per questa via – la storia di Alessandro Magno riprodotta sulle pareti del palazzo di Biserta, e gli altri casi simili –, entra negli elenchi delle novelle dell'*Inamoramento*, il che induce a pensare che verosimilmente la presenza di un personaggio-narratore, o quantomeno di un'istanza narrativa inanimata di tipo 'verbale' come un libro o una scritta, sia una condizione imprescindibile per avallare l'appartenenza di un racconto metadiegetico al genere codificato della novella.

Ma, in questa prospettiva, già il caso di un racconto originato da un libro scritto deve aver suscitato qualche perplessità: forse, se l'episodio di Trufaldino e Albarosa non era mai citato dalle tavole delle cinquecentine e solo la critica moderna lo ha incluso nel canone, la motivazione è da ricercarsi anche in questo suo carattere eccentrico rispetto alle altre novelle.

²³⁸ M. VILLORESI, *La voce e le parole. Studi sulla letteratura del Medioevo e del Rinascimento*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2016, p. 222.

²³⁹ G. RIZZARELLI, *I lettori-paladini*, cit., p. 157.

²⁴⁰ È interessante che anche in questo esempio (n. 16), come già nel n. 3, lo spettatore Orlando appaia incapace di prestare attenzione a quanto potrebbe ricavare come insegnamento dalla «istoria» dipinta, in questo caso in vista della sua avventura nel lago di Morgana (*Ivi*, p. 159). Il paladino, infatti, « [...] ch'a tal cosa non ha el core, / Ale sue spale quela porta lassa / E per la tomba caminando passa» (II, VIII 17, 6-8).

²⁴¹ Vedi §3.2.2.

3.3.3 Forma diretta e forma indiretta del discorso

Un altro fondamentale parametro considerato nella schedatura è quello che attiene alla distinzione tra forma diretta e forma indiretta del discorso.

Si è già detto che, nel caso del libro letto da Rinaldo a proposito della storia di Albarosa, le parole del libro stesso vengono riprodotte dal narratore di primo grado in forma indiretta. Ma anche i discorsi dei personaggi-narratori possono presentarsi in forma indiretta: sebbene il discorso diretto sia la modalità di enunciazione privilegiata nei poemi del Boiardo e dell'Ariosto, talvolta i discorsi dei personaggi vengono infatti mediati dalla voce del narratore di primo grado e riprodotti per via indiretta, e dunque in un modo meno mimetico.

L'altra novella, insieme a quella di Albarosa e Trufaldino, narrata in forma indiretta nell'*Inamoramento de Orlando* è quella di Narciso (n. 22). Questa storia rappresenta un caso molto interessante e particolare, perché dapprima il poeta cita testualmente l'iscrizione che si trova incisa sulla lapide della sepoltura di Narciso (II, XVII 49), per poi iniziare a raccontare la sua vicenda, che di fatto sembrerebbe da attribuirsi all'istanza del narratore extradiegetico. Con una improvvisa virata, però, il narratore fa poi intendere di aver semplicemente riprodotto in modo indiretto un discorso pronunciato da Calidora a Orlando: «E questa istoria (qual io v'ho contata) / Del bel Narciso e di sua morte strana, / Lei tuta la narrò come era stata / Al conte Orlando, prèso ala fontana» (II, XVII 63, 1-4).

Anche se nel caso della «istoria» di Narciso il narratore si rivela poi essere intradiegetico (il personaggio di Calidora), questa novella ha in comune con quella di Trufaldino e Albarosa, oltre alla forma indiretta, anche il fatto di essere introdotta da una scritta su un'epigrafe. Se però, nel caso di Albarosa, essa funziona solo da antefatto, e la vera storia si trova in un libro che il narratore extradiegetico riproduce in forma indiretta, nella novella di Narciso la scritta sulla lapide funziona da vero e proprio innesco di una narrazione condotta apparentemente dal narratore principale, ma poi, con un gioco illusionistico, dirottata sul personaggio di Calidora.

Poiché anche la «istoria» di Narciso, come quella di Albarosa, è entrata nel canone delle novelle boiardesche solo in tempi recenti (mentre, significativamente, non viene individuata come novella nelle tavole cinquecentesche), se ne potrebbe arguire che probabilmente la forma diretta del discorso, più diffusa e praticata (in Boiardo e non soltanto), tende ad essere più immediatamente e agevolmente riconosciuta come spia di una possibile novella inserita; quando un intreccio di tipo novellistico è presentato invece in forma indiretta, per ovvie ragioni,

a causa dell'intervento mediatore del narratore principale, è più soggetta a confondersi con il resto della *fabula* del romanzo, ragion per cui richiede uno 'sforzo' maggiore per essere individuata come novella, o meglio, un'idea leggermente più elastica di ciò che si può identificare come novella *enchâssée*.

Si noterà che anche tra gli altri racconti metadiegetici (quelli che non rientrano tra le novelle) prevale il discorso diretto, a tutti gli effetti modalità privilegiata di espressione della parola con finalità narrativa nell'*Inamoramento*.

Non sono infrequenti, inoltre, i casi in cui le due forme, diretta e indiretta, coabitano all'interno di uno stesso racconto (n. 8, n. 24 e n. 29). In un caso (n. 8), ciò si verifica in una novella, ossia in quella di Leodilla, che si presenta interamente in forma diretta, eccezion fatta per l'ultima ottava (I, XXII 56), in cui in un certo senso il narratore extradiegetico si reimpadronisce della parola e sopperisce all'interruzione forzata di Leodilla (a causa dell'apparizione del cervo) integrando egli stesso quegli ultimi aspetti della vicenda che lei non era riuscita a narrare.

3.3.4 Narratori e (soprattutto) narratrici

A proposito delle figure dei narratori e, ancor più, delle narratrici dell'*Inamoramento de Orlando*, si è scritto parecchio.

Guardando alle novelle, è possibile notare che a narrarle sono personaggi del mondo pagano, a fronte di ascoltatori appartenenti pressoché interamente all'ambiente cristiano: le prime tre sono rivolte a Rinaldo (nn. 4, 5 e 6), la quarta alla coppia di amici Orlando e Brandimarte (n. 8), la quinta e la sesta al solo Orlando (nn. 9 e 22) e l'ultima alla coppia di innamorati Brandimarte e Fiordelisa (n. 23).²⁴²

Inoltre, escludendo l'unico caso in cui la novella è letta anziché essere ascoltata, ossia la novella di Trufaldino e Albarosa (n. 6), la narrazione avviene sempre per tramite di figure femminili,

²⁴² Nel momento in cui ascoltano la settima novella dell'*Inamoramento*, quella di Doristella (II, XXVI 20-52), Brandimarte e Fiordelisa sono ormai convertiti al cristianesimo. Invece, al momento dell'enunciazione della quarta novella, quella di Leodilla (I, XXI 48-69 e I, XXII 10-56), Brandimarte, che la ascolta insieme a Orlando, è, in realtà, ancora pagano (la sua conversione al cristianesimo, per opera dello stesso Orlando, avviene infatti nel canto II, XII). Questa costituisce, dunque, l'unica eccezione in un uditorio per il resto tutto cristiano. Per quanto riguarda i narratori delle novelle, vedi infra, §3.3.5.

con l'unica eccezione della novella di Origille (n. 9), il cui narratore è il cavaliere Uldarno, che però racconta una storia che ha come protagonista una fanciulla che, nel momento dell'enunciazione, se ne sta lì presente, appesa per i capelli ad un albero accanto a lui.

Vi è, quindi, una netta preponderanza di narratrici femminili nelle novelle dell'*Inamoramento*, che hanno come controparte un pubblico di ascoltatori costituito per la quasi totalità da uomini: solo nell'ultima novella, quella di Doristella (n. 23), è presente all'ascolto anche una donna, Fiordelisa.

Sembra pertanto che Boiardo, in maniera piuttosto sistematica, demandi la narrazione a donne pagane e l'ascolto a uomini cristiani.

In questa sezione, ci si concentrerà sui narratori delle novelle dell'*Innamorato*, e poi, *a latere*, sui narratori in genere del poema boiardesco, considerando quindi anche gli altri racconti di secondo grado.

Secondo Marina Beer, le novelle dell'*Inamoramento* «sempre si inseriscono nella cornice romanzesca per caratterizzare un personaggio (il narratore), oppure una situazione tra narratore e narratori. La matrice novellistica viene così trascesa e conservata solo in parte, a favore di una più ampia utilizzazione romanzesca, nella quale la novella serve a connotare con elementi di maggiore complessità il carattere di un personaggio».²⁴³ Insomma, le novelle non hanno valore solo in quanto tali, quando inserite in un intreccio romanzesco; anzi, proprio in rapporto a questo vanno osservate, e un primo punto di osservazione è sicuramente quello che tiene conto del legame tra la novella e il personaggio della diegesi che la narra.

L'immagine utilizzata, a questo proposito, da Davide Dalmas è molto pregnante: lo studioso afferma che, se volessimo ideare una «illustrazione che funga da emblema per la narrazione interna dell'*Inamoramento de Orlando* di Boiardo [...] parrebbe opportuno pensare ad una vignetta [...] con una donna alla cattedra e un pubblico di uomini, anzi di cavalieri, all'ascolto».²⁴⁴ Se, in effetti, la narrazione principale dell'*Inamoramento* è condotta da una voce maschile, quella del narratore extradiegetico-cantastorie (che si rivolge ad un pubblico anch'esso maschile, i «signori e cavalieri» dell'incipit, come maschile è l'autore fittizio degli scritti cui il poeta attinge, Turpino), gli spazi delle novelle incastonati nella trama principale sono appannaggio di voci femminili, così come le storie narrate vedono per lo più le donne come protagoniste.

²⁴³ M. BEER, *Sulla novella nell'«Orlando Innamorato»*, cit., p. 79.

²⁴⁴ D. DALMAS, *La narrazione, l'azione e la morale delle donne*, cit., p. 239.

E il motivo per cui l'azione del raccontare è così spesso associata alle donne consiste forse nel fatto che si tratta di un'operazione «troppo intellettuale per gli uomini»,²⁴⁵ insomma, proprio per lo stesso motivo per cui Agricane rifiuta di discutere di religione con Orlando,²⁴⁶ dichiarando apertamente la sua scarsa propensione per tali argomenti («Io de nulla scïentia sono esperto»: I, XVIII 42, 3).²⁴⁷

Eppure, la rilevanza data alla voce femminile all'interno degli inserti novellistici non implica la proposta di un universo valoriale diverso da quello in auge nel resto del poema.

Si è già detto che l'atto del narrare appare fragile e precario nell'*Innamoramento*, se si considerano le interruzioni con cui di frequente viene bruscamente troncato; ma è chiaro che questo aspetto assume ulteriori sfumature se si tiene a mente come, nel poema, la narrazione sia così spesso prerogativa del femminile. Marina Beer parla di «fragilità, inaffidabilità delle narratrici», per poi aggiungere che «quelle stesse donne che nel mondo novellistico del *Decameron* enunciano dentro e fuori la cornice con autorevolezza e persuasività, dispongono nell'*Innamorato* di una parola debole e incerta, che non riesce a concludersi, non persuade e non seduce».²⁴⁸ Le narrazioni femminili, oltre ad essere interrotte da circostanze esterne (ossia da eventi del mondo della diegesi) oppure essere condannate alla disattenzione da parte degli ascoltatori (è il caso della novella di Leodilla),²⁴⁹ risultano, in ogni caso, destinate al «fallimento retorico»²⁵⁰, come è reso evidente dagli eventi che seguono sul piano diegetico: quando all'atto del narrare corrisponde un tentativo di seduzione, esso è sempre destinato all'insuccesso. È il caso di Fiordelisa, che narra la novella di Prasildo, Iroldo e Tisbina a Rinaldo, tra le altre cose, per tentare di sedurlo, ma è anche il caso di Leodilla, che tenta di sedurre Orlando e che si vede però da lui malamente rifiutata e restituita con irritazione a Ordauro (I, XXV 20). «Come Fiordelisa, dopo il mancato contatto erotico con Ranaldo [...], ritrova l'amato Brandimarte, così Leodilla, dopo il mancato contatto, da lei tanto più smaniosamente desiderato, col troppo casto Orlando, ritroverà l'amato Ordauro».²⁵¹

Vi è un solo caso in cui la parola femminile sembra riscattarsi: la novella di Origille, raccontata dal cavaliere Uldarno, non risulta persuasiva presso Orlando, tant'è che il paladino

²⁴⁵ *Ivi*, p. 248.

²⁴⁶ M. PRALORAN, *Le lingue del racconto. Studi su Boiardo e Ariosto*, Roma, Bulzoni Editore, 2009, pp. 84-98.

²⁴⁷ Cfr. D. DELCORNO BRANCA, *Tristano e Lancillotto in Italia. Studi di letteratura arturiana*, Ravenna, Longo editore, 1998, pp. 165-73.

²⁴⁸ M. BEER, *Sulla novella nell'«Orlando Innamorato»*, cit., p. 89.

²⁴⁹ Vedi supra, §3.3.1.3.

²⁵⁰ M. BEER, *Sulla novella nell'«Orlando Innamorato»*, cit., p. 88.

²⁵¹ G. FERRONI, *Donzelle narratrici nell'«Orlando innamorato»*, in *Cum fide amicitia*, a cura di S. Benedetti, F. Lucio, P. Petteruti Pellegrino, Roma, Bulzoni Editore, 2015, pp. 237-248: p. 246.

non gli dà retta, non crede alla crudeltà della fanciulla e si lascia invece commuovere dalla perorazione di Origille (riportata brevemente e in forma indiretta a seguito della novella: I, XXIX 38-39).

«La caratterizzazione della novellatrice corrisponde anche al tono sentimentale della novella boiardesca, insieme patetica e giocosa».²⁵² Anche dal punto di vista contenutistico e tematico, le novelle risultano essere in effetti i luoghi dell'*Inamoramento de Orlando* in cui maggiormente affiora una prospettiva misogina, il che si può spiegare se si tiene a mente la matrice esemplaristica della novella – e dunque l'ascendenza di alcuni suoi temi da stereotipi maschilisti di lunga data, legati agli ambienti clericali – ma anche, d'altro canto, la misoginia che Boiardo deriva dall'ambiente e dalle concezioni umanistiche; quest'ultima si trova espressa in maniera cristallina nel discorso del medico, all'interno della novella di Iroldo e Tisbina (I, XII 82-84). Sottolinea Marina Beer come, nelle novelle, gli unici modelli di donne virtuose, Stella e Albarosa, siano condannate a morire in modi terribili, con dei veri e propri martiri che rimandano alla tradizione agiografica e a quella esemplare di matrice classica. Le altre protagoniste delle novelle dipingono, invece, una condizione femminile contraddistinta da una dimensione strutturalmente frivola e fragile: dalla impotenza di Tisbina, si passa a Leodilla e al suo trucco malizioso per scegliersi il marito (che però le si ritorce contro, perché non sa resistere alla tentazione della ricchezza), ma anche alla beffa da lei ordita ai danni del geloso Folderico; e infine a Doristella, l'altra 'malmaritata' insieme a Leodilla, cui si deve l'unica denuncia, nell'*Innamorato*, della subalternità della condizione femminile (II, XXVI 27-28). Altre donne delle novelle boiardesche sono ancora più evidentemente caratterizzate sotto il segno della negatività: la moglie di Marchino, che è anche la narratrice, uccide i propri figli a mani nude perché accecata dalla gelosia e li dà in pasto al marito; Origille, perfida e infida, sembra essere capace soltanto di menzogne e raggiri, tant'è che, dopo essere stata salvata da Orlando, gli ruba il cavallo Brigliadoro con un inganno e lo lascia appiedato.

Sebbene Boiardo attribuisca, dunque, al femminile quella capacità di affabulazione che necessariamente è richiesta dal racconto novellistico, la parola delle novellatrici dell'*Inamoramento de Orlando* sembra apparire tutt'altro che forte, persuasiva ed efficace.

Peraltro, è interessante notare che, se si guarda alla totalità dei racconti metadiegetici anziché alle sole sette novelle tradizionalmente intese, il rapporto tra narratori e narratrici muta radicalmente a favore dei primi. Notava già Dalmas che «è soltanto negli spezzoni di diegesi

²⁵² M. BEER, *Sulla novella nell'«Orlando Innamorato»*, cit., p. 92.

tradizionalmente letti come novelle che trionfa il controcanto della narrazione femminile – anche se si tratta di un trionfo molto labile e fessurato»²⁵³. Ciò è molto indicativo del legame strettissimo che sussiste tra dimensione femminile e novella come genere letterario: un legame che, da Shahrazad delle *Mille e una notte*, passa, tra gli altri, per Boccaccio, e arriva a Boiardo, ad Ariosto e ad altri dopo di loro.

3.3.5 All'altro capo della metadiegesi: i narratori

Una possibile prospettiva di analisi delle novelle dell'*Innamoramento* è quella che guarda ai narratori delle stesse. Si è già anticipato che i destinatari delle novelle, nell'universo della diegesi, sono per la grandissima parte uomini di fede cristiana, a fronte di narratrici per lo più femminili e pagane.

Le prime tre novelle sono rivolte a Rinaldo (che nei primi due casi ascolta, mentre nel terzo legge); la quarta ha come ascoltatori Orlando e Brandimarte (quest'ultimo ancora pagano, in realtà, a questo punto del racconto), la quinta e la sesta sono narrate al solo Orlando, mentre l'ultima, la novella di Doristella, ha come uditori Brandimarte e Fiordelisa, ormai convertitisi al cristianesimo. Fiordelisa è quindi l'unica donna ad ascoltare una novella nell'*Innamoramento*, in mezzo ad una schiera di soli paladini cristiani.

Il fatto che le prime tre novelle del poema vedano tutte Rinaldo come destinatario, secondo Beer, servirebbe ad evidenziare una condizione psicologica particolare del personaggio, ossia il fatto che, dopo aver bevuto alla fontana del disamore (I, III 32-36), egli si presenta «completamente disponibile all'avventura»²⁵⁴ (sua qualità tradizionale, peraltro), e al contempo assolutamente indifferente all'amore.²⁵⁵

Nel caso della prima novella, il contesto in cui si trova Rinaldo-ascoltatore è quello macabro e orrifico di Rocca Crudele, dove è giunto, in una sorta di contrappasso, dopo essere fuggito da Palazzo Zolioso, un luogo edenico e ameno in cui Angelica lo aveva imprigionato. Proprio il rifiuto incondizionato e assoluto dell'amore di Angelica sembrerebbe quindi il motivo per cui Rinaldo viene a trovarsi in luogo dominato dall'odio e dalla mostruosità. La novella di Stella e

²⁵³ D. DALMAS, *La narrazione, l'azione e la morale delle donne*, cit., p. 243.

²⁵⁴ M. BEER, *Sulla novella nell'«Orlando Innamorato»*, cit., p. 95.

²⁵⁵ Cfr. R. GALBIATI, *Le novelle per Rinaldo*, cap. III, in ID., *Il romanzo e la corte. «L'Innamoramento de Orlando»*, Roma, Carocci editore, 2018.

Marchino che gli viene narrata dalla vecchia castellana mentre egli attende di essere divorato dalla bestia antropofaga può essere interpretata come un'ammonizione a Rinaldo sui potenziali effetti nefasti che il prevalere degli istinti e delle passioni può provocare nell'uomo; eppure, Rinaldo non sembra recepire questo messaggio, tant'è che, quando Angelica giunge a salvarlo volando in groppa a un demone, il paladino rifiuta aspramente il suo aiuto e le dice di preferire la morte (I, IX 18).²⁵⁶ Nonostante l'ingratitude di Rinaldo, Angelica, con l'ausilio di alcuni oggetti magici, neutralizza il mostro e libera il cavaliere: così, il motivo della moglie gelosa e vendicativa che domina nella novella fa da controcanto all'altruismo e alla generosità di Angelica, laddove Rocca Crudele sembra essere una sorta di allegoria dell'universo senza amore nel quale si muove Rinaldo, che quella generosità disdegna e rifiuta. Con le parole di Bigazzi, i personaggi principali che sono destinatari delle novelle, tra i quali naturalmente Rinaldo, «non si limitano ad ascoltare e commentare, ma portano implicitamente nell'ascolto i problemi che stanno vivendo e tornano poi nell'azione arricchiti o identificati da ciò che hanno udito – e non importa se non lo mettono in pratica».²⁵⁷

La seconda novella che viene raccontata a Rinaldo è quella di Iroldo, Prasildo e Tisbina, narratagli da Fiordelisa mentre i due stanno viaggiando insieme a cavallo. La novella viene narrata in una situazione diegetica in cui Fiordelisa appare timidamente disponibile all'amore, laddove Rinaldo non se ne dà minimamente cura. Se in un primo momento Fiordelisa teme che Rinaldo voglia assalirla, l'indifferenza del paladino la induce a rassicurarsi in merito e, entrando nella selva, comincia a raccontare la sua novella (I, XII 3-4). «Il raccontare di Tisbina si frapponesse come una pausa tra l'atto amoroso temuto e quello desiderato».²⁵⁸ il suo racconto si fa anche atto di seduzione, e la morale finale che la fanciulla adduce alla sua novella sembra piuttosto il riflesso di un sentimento da lei stessa covato e che culmina in un invito non troppo velato al cavaliere: «Ciascuna dama è molle e tenerina, / Cossì de il corpo comme dela mente, / E simigliante dela fresca brina, / Che non aspeta il caldo, al sol lucente. / Tutte siàn fatte comme fu Tisbina, / Che non volse bataglia per niente, / Ma al primo assalto subito se rese, / E per marito il bel Praseldo prese» (I, XII 89). Da questo punto di vista, il fatto che, nella novella,

²⁵⁶ Si ricordi che anche Orlando, nei racconti metadiegetici nn. 3 e 16, non recepisce il messaggio delle narrazioni dipinte che osserva. Secondo Rizzarelli, i cugini Orlando e Rinaldo percorrono binari paralleli, da questo punto di vista, essendo «il primo bisognoso di imparare a ricorrere alla forza solo dopo aver impiegato l'ingegno, il secondo, invece, pronto a giungere alle armi dopo aver sperimentato la commozione derivante da forti passioni» (G. RIZZARELLI, *I lettori-paladini*, cit., p. 159), come dimostra anche il caso della novella che Rinaldo legge, quella di Trufaldino e Albarosa (Vedi supra, §3.3.2).

²⁵⁷ R. BIGAZZI, *Le novelle del «Furioso»*, in *Riscrittura Intertestualità Transcodificazione. Personaggi e scenari*, Seminario di studi (Pisa, febbraio-maggio 1993), a cura di E. Scarano e D. Diamanti, Pisa, Tipografia Editrice Pisana, 1994, p. 57.

²⁵⁸ M. BEER, *Sulla novella nell'«Orlando Innamorato»*, cit., p. 97.

Tisbina appaia divisa tra Iroldo e Prasildo sembra rispecchiare l'oscillazione di Fiordelisa tra Brandimarte e Rinaldo.

Dopo l'episodio di Albarosa – novella che fa semplicemente da snodo per un'avventura che Rinaldo giura di portare a compimento, ovvero la vendetta su Trufaldino –,²⁵⁹ con il calare della notte, i due si coricano, e Fiordelisa rimane molto delusa dal fatto che Rinaldo, ancora vittima dell'incanto della fonte di Merlino, non si curi affatto di lei: «Or li dorme vicina e non glien cale: / A lei, credo io, ne parve molto male!» (I, XIII 48, 7-8).

Il tratto distintivo di Rinaldo in quanto ascoltatore sembra dunque essere il suo atteggiamento assolutamente refrattario all'amore, la cui controparte è invece la completa apertura del paladino alle avventure in cui gli capita di imbattersi.

Anche la novella di Leodilla può essere interessante da osservare in rapporto alle figure dei narratori, in questo caso Orlando e Brandimarte.

Come si è visto, il primo nucleo della novella è incentrato sull'avidità, vizio assolutamente condannato dall'ideologia umanistica e neofeudale di Boiardo e che, non a caso, nella narrazione interna provoca la sconfitta di Leodilla e l'infrangersi di ogni suo piano, con la conseguenza di dover sposare Foderico. Il tema dell'avidità toccato dalla novella si riverbera sulle azioni dei due narratori, che prendono però, in merito a questo, due strade assai divergenti tra loro. Brandimarte, proprio come Leodilla, si lascia distrarre dalla ricchezza, e nella fattispecie dalla vista del cervo con le corna d'oro che appare sulla scena quando la novellatrice non ha ancora terminato il suo racconto. Brandimarte, quindi, si lancia subito al suo inseguimento, mentre Orlando non è affatto interessato al cervo, in quanto disprezza profondamente la venalità, facendosi così portavoce dei valori promossi dal poeta (I, XXII 59). Allo stesso modo, Orlando, dopo aver superato una serie di prove assai ardue (I, XXIV-XXV), rifiuta la ricompensa che gli viene offerta dalla Fata del Tesoro (Morgana), ossia il cervo dalle corna dorate, e si fa enunciatore della morale dell'intera sequenza (compresa la novella), ossia il disprezzo della ricchezza e la tensione tutta cavalleresca verso l'avventura in quanto tale, l'onore e la cortesia (I, XXV 13-16). Orlando si erge così a modello dei più sinceri ideali cavallereschi, in contrasto con Leodilla e Brandimarte, che cadono entrambi vittime dell'avidità.

A proposito di Brandimarte, in particolare, Beer fa notare come si tratti di un personaggio-narratore ancora «in formazione»,²⁶⁰ cosa che emerge bene se si tiene conto della sua

²⁵⁹ Vedi §3.3.8.

²⁶⁰ M. BEER, *Sulla novella nell'«Orlando Innamorato»*, cit., p. 87.

sostanziale disattenzione nei confronti del racconto di Leodilla. La fanciulla aveva infatti dovuto interrompersi una prima volta, come si è detto, perché aveva visto i suoi narratori distratti (I, XXI 69), ma è soprattutto Brandimarte che, preoccupato per la scomparsa di Fiordelisa, non dà retta alle parole di Leodilla (e lo ammette apertamente): «E sento per la indugia tal dolore / E tanta pena e tanta angoscia e guai / Che io non ho inteso ciò che dito m'hai» (I, XXI 70, 6-8). Confessa cioè di non aver inteso proprio quella sezione della novella che avrebbe dovuto servirgli da *exemplum*, per metterlo in guardia dai pericoli che derivano dall'avidità. Il fatto che Brandimarte non abbia compreso il significato della novella si nota immediatamente dal comportamento che assume non appena Leodilla ha raccontato anche la seconda parte della sua storia, nella misura in cui, vedendo apparire il meraviglioso cervo, all'istante si dà all'inseguimento per provare a catturarlo.

Alla carenza di attenzione che Brandimarte manifesta ascoltando la novella di Leodilla fa da contrappeso invece un suo eccesso di coinvolgimento mentre ascolta la storia di Doristella, che lo porta a zittire Fiordelisa, impedendole di ricevere la risposta ad una domanda che la avrebbe portata in tempi rapidi ad una scoperta molto importante per lei, ossia il fatto di essere la sorella della narratrice – un'agnizione che viene, in questo modo, posposta.²⁶¹

Tutti questi elementi contribuiscono, dunque, a qualificare Brandimarte come un ascoltatore imperfetto, ancora immaturo.

Se si estende il discorso ai racconti metadiegetici nella loro totalità, si nota che, nel primo libro dell'*Inamoramento*, essi hanno come destinatari due soli personaggi che si vanno alternando: Orlando e Rinaldo (con l'eccezione di Brandimarte nella novella di Leodilla); nel secondo libro, prevalgono ancora i due celeberrimi cugini della tradizione carolingia, ma non sono più gli ascoltatori esclusivi, anzi, spesso compaiono in compagnia di altri personaggi con cui formano dei piccoli stuoli all'ascolto; nel terzo libro, poi, Orlando e Rinaldo vengono completamente esclusi dal loro ruolo di uditori, sostituiti da varie altre figure, tra cui spiccano Mandricardo e Bradamante. In generale, da una situazione piuttosto rigida nel primo libro, in cui soltanto i due più grandi paladini della cristianità beneficiano del discorso narrativo di qualche altro personaggio, sembra che il poeta estenda gradualmente, e in modo sempre più deciso, la funzione di ascoltatori a personaggi diversi della diegesi.

3.3.6 Le intenzioni del narrare

²⁶¹ Vedi infra, §3.3.8.

Ciascun intervento metadiegetico è contraddistinto da specifiche intenzioni narrative, dichiarate o meno, che si è cercato qui di distinguere.

Innanzitutto, è possibile discriminare i racconti a seconda che il narratore di secondo livello sia omodiegetico o eterodiegetico: si è dunque proposta una distinzione, più specificamente, tra discorsi autobiografici in senso stretto e discorsi parzialmente autobiografici (quelli, cioè, in cui il narratore è comprimario della storia che racconta). Vi sono anche dei racconti (ben pochi) che non hanno nulla di autobiografico.

Per quanto concerne le sette novelle canoniche, se ne possono individuare tre tipologie principali nel poema, a seconda del rapporto che intercorre tra il loro narratore e la vicenda narrata.

1. Il primo tipo è quello in cui il personaggio-narratore racconta una storia del tutto irrelata rispetto alla propria vicenda personale, secondo quella che è la forma più classica della novella intercalata (già propria del modello decameroniano e di innumerevoli altre raccolte novellistiche). L'unico caso in cui ciò si verifica nell'*Inamoramento de Orlando* è la novella di Prasildo, Iroldo, e Tisbina, narrata da Fiordelisa (n. 5). La narrazione avviene in terza persona.
2. Il secondo tipo è quello in cui il personaggio-narratore racconta una storia della quale è protagonista, rievocando, fondamentale, la propria vicenda passata. È il caso della novella di Leodilla (n. 8) e della novella di Doristella (n. 23), narrate in prima persona.
3. Il terzo tipo è quello in cui il personaggio-narratore racconta una storia di cui è comprimario. Ne sono esempi la novella di Stella e Marchino (n. 4), la novella di Origille (n. 9) e la novella di Narciso (n. 22). Le prime due sono narrate anch'esse in prima persona, mentre la novella di Narciso è in forma indiretta (e quindi in terza persona).

A questi casi si deve aggiungere l'eccezione costituita dalla novella di Trufaldino e Albarosa (n. 6), in cui a narrare non è, appunto, un personaggio, ma si riconosce invece un'istanza narrativa inanimata (un libro) e l'enunciazione è dunque affidata al narratore extradiegetico (sempre, naturalmente, in terza persona).

Si può facilmente notare come la maggior parte delle novelle veda un coinvolgimento, più o meno accentuato, di chi le narra: ciò si può facilmente interpretare come un sintomo dell'assorbimento del genere novellistico entro la struttura romanzesca che lo contiene.

In effetti, vi è una sola novella in cui la narratrice, Fiordelisa, racconta i casi di altri personaggi, con i quali lei non intrattiene alcun legame: questo modello, che è quello proprio della tradizionale cornice della raccolta di novelle, viene dunque impiegato dal Boiardo una sola volta nel primo libro dell'*Inamoramento*, e poi abbandonato. Si può notare anche che, per le prime tre novelle del poema, Boiardo cerca modalità sempre diverse per introdurre i racconti intercalati, mentre nelle successive opererà costantemente per la soluzione del racconto (più o meno interamente) autobiografico del personaggio narrante.²⁶²

Per quanto concerne invece l'intenzione narrativa, si è già osservato come alcune delle novelle siano contraddistinte da una chiara ed esplicita funzione di intrattenimento: sono la novella di Stella e Marchino (n. 4), quella di Iroldo, Prasildo e Tisbina (n. 5), quella di Leodilla (n. 8) e quella di Doristella (n. 23).²⁶³

Questa intenzione può accompagnarsi ad altri valori: la novella di Stella e Marchino, in particolare, presenta un preciso carattere eziologico, in quanto spiega la «crudel usanza» in auge a Rocca Crudele. Il «carattere eziologico e introduttivo alla prova arturiana che Ranaldo si accinge a sostenere»²⁶⁴ è forse proprio il motivo per il quale i curatori delle edizioni cinquecentesche dell'*Inamoramento* non segnalavano questo racconto come una novella a tutti gli effetti.²⁶⁵

Una simile funzione eziologica si riscontra anche nella «istoria» di Narciso (n. 22), che chiarisce i dettagli dell'origine e delle proprietà della fonte incantata.

È interessante notare che le novelle hanno anche una più spiccata tendenza, rispetto agli altri racconti metadiegetici, ad esplicitare delle morali, per quanto non assolute (n. 4, n. 5, n. 8, n. 9 e n. 22) o ad essere legate a delle dichiarazioni proverbiali. Esemplare, in questo senso, l'espressione utilizzata dalla castellana vedova di Marchino del caso n. 4, che paragona la moglie gelosa ad un animale inferocito: «Lo animal che è più crudo e spaventevole / Ed è più ardente che foco sia, / È la molie che a un tempo fu amorevole, / Che, disprezata, cade in

²⁶² A. FRANCESCHETTI, *La novella*, cit., pp. 823-4.

²⁶³ Vedi §3.3.1.2.

²⁶⁴ R. DONNARUMMA, *Storia dell'«Orlando innamorato»*, cit., p. 78.

²⁶⁵ D. DALMAS, *La narrazione, l'azione e la morale delle donne*, cit., p. 250.

zelosia. / Non è il leon ferito più spiacevole, / Né la serpe calcata è tanto ria / Quanto è la moglia
fiera in quella fiata / Che per altrui se vede abandonata» (I, VIII 37).²⁶⁶

Altre novelle sono più scopertamente legate alle vicende della diegesi principale, e si presentano dunque, nell'intenzione dichiarata del loro narratore, come funzionali a provocare qualche tipo di azione o di comportamento nei narratori, che per conseguenza del racconto interverranno in vario modo sul piano della *fabula* principale. È il caso della novella di Trufaldino e Albarosa (n. 6), che vuole suscitare l'indignazione di Rinaldo e il suo impegno nell'ottenere vendetta su Trufaldino, e anche della novella di Origille (n. 9), che Uldarno racconta allo scopo di dissuadere Orlando dal suo proposito di liberare la fanciulla. Anche la novella di Narciso (n. 22), che pure assomma in sé un chiaro carattere eziologico, rientra in questa tipologia, in quanto viene pronunciata da Calidora con il preciso scopo di ottenere l'intervento di Orlando a separare Isolieri e Sacripante, che stanno duellando tra loro.

Questa tipologia narrativa, che si caratterizza per la motivazione palesemente pragmatica che la muove, è anche quella che domina, ovviamente, nei racconti metadiegetici non novellistici: abbondano, ad esempio, quelli narrati per chiedere aiuto, per mettere in guardia da qualche pericolo o per spiegare un'impresa che il narratore dovrà affrontare. Sono, evidentemente, tutti casi in cui l'autonomia narrativa si assottiglia, a favore di una maggiore interdipendenza tra racconto intercalato (anche novellistico) e *fabula* principale.²⁶⁷ E può darsi che proprio l'assenza di riferimenti al diletto legato alla narrazione sia tra i motivi del mancato riconoscimento di queste sequenze come novelle.

3.3.7 Il criterio dell'estensione

Si può notare, osservando l'ultima colonna dello schema, che le novelle, pur essendo tendenzialmente più lunghe del resto dei racconti metadiegetici, non sono regolate da un principio che ne determini la lunghezza in modo chiaro e definito: si passa dalle sole 13 della novella di Narciso (n. 22) alle 86 della (non a caso) «longa novella» di Iroldo e Tisbina (n. 5). Il dato puramente quantitativo del numero di ottave non sembra, quindi, costituire da solo un criterio veramente decisivo per l'identificazione delle novelle inserite. Basterà notare che il

²⁶⁶ *Ivi*, p. 252.

²⁶⁷ Vedi *infra*, §3.3.8.

caso n. 7 della tabella, racconto metadiegetico che non appartiene alle novelle canoniche del poema, comprende un numero di ottave superiore sia a quelle della novella di Narciso che a quelle della novella di Trufaldino e Albarosa (n. 6). Eppure, anche il numero maggiore o minore di ottave consecutive è tra gli elementi che hanno contribuito all'identificazione delle sette novelle dell'*Inamoramento* rispetto agli altri casi di narrazione metadiegetica, in genere, comunque, decisamente più brevi.²⁶⁸

Boiardo sembra forse avere in mente un'estensione 'base' per le novelle che si aggira tra le 25 e le 35 ottave di media, tant'è vero che le interruzioni introdotte dal poeta sembrano calibrate proprio per mantenersi su questa misura, probabilmente considerata come la più adatta al racconto novellistico in versi: nel caso della novella di Tisbina, Iroldo e Prasildo (n. 5), così lunga da coprire quasi l'intero canto (I, XII), l'autore stesso (per bocca del narratore extradiegetico) interviene ad invitare il suo pubblico a smezzarne la lettura («Or questo canto è stato longo molto, / Ma a cui spiace la sua quantitate, / Lassi una parte e lege la mitate!»: I, XII 90); la novella di Leodilla, poi (n. 8), viene volutamente spezzata in due segmenti (rispettivamente di 22 e di 47 ottave), a cavallo tra due canti (I, XXI e I, XXII). Ciò sembra suggerire l'interesse dell'autore ad evitare, ove possibile, novelle eccessivamente lunghe. Secondo Beer, questo equivarrebbe a dire che Boiardo si sforza di applicare anche agli inserti novellistici le misure degli spezzoni narrativi dell'*entrelacement*, per i quali la dimensione che si presenta più regolarmente nell'*Inamoramento* è proprio quella che va dalle 25 alle 30 ottave.²⁶⁹

3.3.8 Relazione tra novelle dell'*Inamoramento* e intreccio principale

Una delle prospettive più interessanti dalle quali affrontare le novelle dell'*Inamoramento de Orlando*, che si è scelto per questo di lasciare per ultima, è quella che studia il rapporto che esse intrattengono con la *fabula* principale del poema.

Come si è già anticipato, una tradizione critica di lunga data, per la quale si sono citati come rappresentanti Hauvette e Dalla Palma, ha visto nelle novelle inserite (tanto in Boiardo quanto nell'Ariosto) dei momenti di «diversione» dalla narrazione principale, sufficientemente

²⁶⁸ D. DALMAS, *La narrazione, l'azione e la morale delle donne*, cit., p. 248.

²⁶⁹ M. BEER, *Sulla novella nell'«Orlando Innamorato»*, cit., pp. 87-88.

autonomi da poter essere estromessi senza causare danni alla stabilità e alla coesione della struttura del poema nel suo complesso.

Annalisa Izzo ha però messo in discussione questa prospettiva, sottolineando come molte delle storie intercalate nell'*Inamoramento* abbiano solo in apparenza una funzione digressiva, disimpegnata e a scopo di puro intrattenimento, sulla stessa linea di quanto avviene nel fondamentale intertesto del *Guiron le Courtois*,²⁷⁰ quando in realtà, ad uno sguardo più attento, quel modello viene profondamente rimaneggiato in una maniera tale che gli inserti novellistici interagiscano intimamente con la trama principale, plasmandone spesso gli sviluppi.²⁷¹ La novella, quindi, nel poema di Boiardo (come anche nell'*Ariosto*), svolge un ruolo di cruciale importanza per l'articolazione dell'intreccio: se da un lato rappresenta un momento di distensione narrativa, una 'pausa di riflessione', dall'altro è strettamente legata agli eventi della diegesi, e costituisce quindi, a tutti gli effetti, un 'ingrediente' dell'*entrelacement*. «Boiardo [...] sfrutta e reinventa tutte le risorse dell'intreccio e giostra le più diverse variazioni del racconto incastonato come uno degli aspetti di questa vivacità narrativa».²⁷²

Proprio allo scopo di valutare meglio questo aspetto dell'inserito novellistico, Izzo ha proposto di considerare (come si fa anche qui su suo esempio), nei due capolavori della letteratura rinascimentale italiana, un *corpus* allargato che includesse anche quegli episodi di metadiegesi che, sebbene non si possano definire novelle, condividono con queste esattamente il fatto di rivestire un ruolo fondamentale nel racconto *entrelacé*.

Essendo, questa, un'analisi che si vuole chiaramente focalizzare sul piano della sintassi narrativa, il parametro della relazione tra racconto di secondo grado e trama principale risulta particolarmente degno di attenzione.

Sulla scorta di Annalisa Izzo, ci si servirà della terminologia proposta da Gérard Genette per definire i possibili tipi di rapporto tra *fabula* e discorso metadiegetico: si parlerà, quindi, di relazione «esplicativa» (coincidente con il tipo dell'innesto «sintagmatico» di Dalla Palma) e di relazione «tematica» (l'innesto «paradigmatico»);²⁷³ Izzo vi aggiunge anche la possibilità che non vi sia alcuna relazione a legare i due piani narrativi, e che semplicemente «un atto narrativo si collochi dentro l'altro».²⁷⁴

²⁷⁰ Vedi §2.3.3.3.

²⁷¹ A. IZZO, *Appunti su novelle e discorso diretto nel «Mambriano»*, cit., pp. 50-51.

²⁷² D. DALMAS, *La narrazione, l'azione e la morale delle donne*, cit., p. 242.

²⁷³ Vedi §3.2.1.

²⁷⁴ A. IZZO, *Discorso diretto e «entrelacement» nel romanzo cavalleresco*, cit., p. 119.

Nella schedatura proposta sopra (§3.2.3), si è adottato questo stesso tipo di categorizzazione per valutare i rapporti tra racconti interni e trama principale, ma riservandosi la possibilità di intendere le due tipologie di relazione, esplicativa e tematica, non come rigorosamente alternative l'una all'altra, bensì anche accostabili all'interno di un singolo caso. Questo seguendo l'indicazione di Dalla Palma, che aveva rimarcato come alcune «diversioni miste», ossia legate alla *fabula* principale da una relazione sintagmatica (o esplicativa), potessero in realtà farsi portatrici anche di un legame paradigmatico (o tematico) con la storia portante, ovvero collocarsi in continuità spazio-temporale con il piano diegetico e al contempo intrattenere con esso un rapporto di contrasto o di analogia.

Si partirà, dunque, dalla considerazione delle sette novelle canoniche dell'*Inamoramento de Orlando* dal punto di vista del loro rapporto con la trama principale del poema, per poi metterle in relazione anche con gli altri racconti metadiegetici.

3.3.8.1 Tutte le novelle dell'*Inamoramento* intrattengono una relazione esplicativa con la *fabula* principale: già questa considerazione preliminare rende molto bene l'idea della stretta interdipendenza tra i piani narrativi del poema. Al tempo stesso, come si è anticipato, alcuni inserti novellistici assommano su di sé anche rapporti analogici o contrastivi con varie sequenze della trama, ossia rapporti tematici.

Questa compresenza si riscontra già nella prima novella del romanzo boiardo, quella di Stella e Marchino (n. 4). La storia è innanzitutto legata alla *fabula* principale da un evidente rapporto esplicativo, in quanto si sviluppa in continuità spazio-temporale con la situazione della diegesi (Rinaldo che aspetta di essere divorato dal mostro). Più precisamente, la novella intreccia con la storia portante una relazione 'conseguenziale' (che si può definire come un sottotipo di quella esplicativa: si ha quando la novella, o il racconto metadiegetico in genere, ha delle ripercussioni immediate sugli sviluppi successivi dell'intreccio).²⁷⁵ La novella di Stella e Marchino influisce, infatti, sullo sviluppo dell'avventura di Rinaldo, che al termine del racconto deve affrontare il mostro di cui ha appena appreso l'origine.

Al contempo, la relazione tematica tra i due piani narrativi si registra per il fatto che la novella costituisce, come si è visto, un *exemplum* con valore monitivo per Rinaldo, mosso dalle medesime passioni esagerate (nella fattispecie l'odio per Angelica) che contraddistinguono i

²⁷⁵ Ivi, pp. 119-20.

protagonisti del racconto intercalato, in particolare Marchino e la moglie.²⁷⁶ La novella riveste dunque anche un doppio valore didattico, sia per il lettore, con la condanna della gelosia e degli eccessi in genere (in favore di una sana *medietas* nel gestire le proprie passioni, secondo l'etica umanistica boiardesca), che per Rinaldo, sia pure in modo velato e non come parte delle esplicite intenzioni della castellana.²⁷⁷ La novella, cioè, non viene espressamente narrata dalla vecchia per ammaestrare moralmente Rinaldo; eppure, se la si legge in filigrana alla vicenda del paladino, essa sembra assumere un significato che va al di là del suo senso letterale. E nella fattispecie, acquisisce un valore monitivo in rapporto ad un atteggiamento – la mancanza di moderazione nelle proprie passioni – che caratterizza, effettivamente, l'eroe boiardesco. Rinaldo, tuttavia, non coglie alcuna morale dalla novella che gli viene narrata, e anzi, poco dopo tratta con grande asprezza Angelica giunta in suo soccorso.

Una simile duplicità di relazioni con la trama (sintagmatica e paradigmatica) si ravvisa nella novella di Leodilla (n. 8). Il valore esplicativo risiede innanzitutto nel fatto che essa chiarisce, in maniera retroattiva, il motivo per cui la fanciulla sia stata catturata dai giganti, e perciò il motivo dell'intervento in sua difesa da parte di Brandimarte e Orlando; a posteriori, un valore esplicativo emerge invece anche alla luce dell'agnizione che farà scoprire la narratrice sorella di Brandimarte.

La funzione tematica rispetto alla diegesi romanzesca, d'altra parte, si ritrova innanzitutto, a livello superficiale, nel motivo delle «cose istrane» della Fortuna (I, XXI 49), che accomunano la vicenda della fanciulla nel racconto di secondo grado e quella di Brandimarte sul piano principale; vi è, tuttavia, anche una relazione paradigmatica più profonda tra i due livelli narrativi, dal momento che il tema dell'avidità toccato dalla novella ha valore esemplare rispetto alle vicende che coinvolgeranno, nelle ottave e nei canti successivi, Brandimarte e Orlando, chiamati entrambi a misurarsi con l'aspetto della venalità (con esiti molto diversi, come si è già avuto modo di vedere).²⁷⁸ Curiosamente, il tema dell'avidità viene posto, in queste loro vicende, in contrasto con quello dell'amore (anch'esso, naturalmente, centrale nella novella), che è la prerogativa fondamentale del cavaliere boiardesco: come Leodilla, a causa della sua cupidigia, finisce per perdere la possibilità di sposare l'uomo che ama, Ordauro, così anche nelle sequenze di Brandimarte e Orlando la ricchezza sembra configurarsi come una distrazione da ciò che veramente conta, ossia l'amore dei due cavalieri rispettivamente per Fiordelisa e Angelica. Brandimarte, in particolare, fallito il suo tentativo di raggiungere il

²⁷⁶ R. DONNARUMMA, *Storia dell'«Orlando innamorato»*, cit., p. 79.

²⁷⁷ S. CARAPEZZA, *Novelle e novellieri*, cit., pp. 298-9.

²⁷⁸ Vedi §3.3.5.

cervo, si addormenta nella foresta e il mattino seguente trova Fiordelisa (I, XXIII 1-3); Orlando, invece, dopo aver rifiutato la ricchezza offertagli da Morgana, sembra ricordarsi del fatto che l'oggetto del suo desiderio, prima ancora che l'avventura in quanto tale, deve essere Angelica, fine del tutto superiore (I, XXV 16). La novella funziona, così, come una *mise en abyme* di determinati temi trattati nella *fabula* principale.

La novella di Tisbina, Iroldo e Prasildo (n. 5) rappresenta un caso ancora più particolare e interessante dal punto di vista del rapporto con la storia portante.

Si presenta infatti, apparentemente, con una funzione distrattiva, ossia come una narrazione priva di qualunque pertinenza tematica con la trama principale, e che viene raccontata al solo scopo di far passare il tempo. Questa è, in effetti, la caratterizzazione che Fiordelisa dà al proprio racconto, che si dice essere espressamente finalizzato a fare trascorrere piacevolmente a Rinaldo la durata della cavalcata attraverso la selva (I, XII 3-4).

Eppure, la novella si rivela poi avere, in realtà, delle relazioni importanti con la *fabula* del poema. A posteriori, risulta avere una funzione esplicativa, in quanto, per suo tramite, il poeta introduce dei personaggi, Iroldo e Prasildo, che dalla metadiegesi entreranno poi nel piano della diegesi romanzesca principale. Curiosamente, Iroldo diverrà a sua volta narratore intradiegetico (n. 7), raccontando a Rinaldo la continuazione della novella narrata da Fiordelisa e inducendo il paladino a mettersi in soccorso suo e di Prasildo (I, XVI-XVII). Sul piano diegetico come anche nella novella, Iroldo e Prasildo si contraddistinguono per un'exasperazione del codice di comportamento cortese, presentato «più come fonte di complicazioni narrative che come espressione di un'etica nobiliare»,²⁷⁹ eppure, dal momento in cui vengono inglobati nella storia portante, non sembrano più recare con sé molte tracce del loro passato per come lo conosciamo dalla novella narrata da Fiordelisa.²⁸⁰ Con le parole di Franceschetti, «nulla distingue i personaggi delle novelle in quanto tali dai personaggi, tradizionali o nuovi, che si incontrano nel complesso delle vicende dell'*Innamorato*; e possiamo anche aggiungere che, in linea di massima, le loro azioni e il loro comportamento al di fuori della novella nella quale sembrano essere stati originariamente concepiti non contribuiscono in nessun modo a un maggiore approfondimento psicologico della loro personalità e della loro caratterizzazione, che anzi tende ad affievolirsi riducendoli dal ruolo di protagonisti a quello di comparse».²⁸¹

²⁷⁹ M. BEER, *Sulla novella nell'«Orlando Innamorato»*, cit., p. 98.

²⁸⁰ D. DALMAS, *La narrazione, l'azione e la morale delle donne*, cit., p. 250.

²⁸¹ A. FRANCESCHETTI, *La novella*, cit., p. 827.

Quando i personaggi delle novelle fuoriescono dai confini del racconto inserito e si ripresentano nella trama principale, è chiaro anche che l'autonomia della novella ne risulta compromessa. Il grado di autonomia sarà, cioè, evidentemente maggiore in quei casi in cui nessun personaggio novellistico ricompaia nell'intreccio principale dell'*Inamoramento*, ma ciò si verifica in maniera compiuta soltanto per la novella di Doristella (n. 23). Accade di frequente, infatti, che personaggi anche minori degli inserti novellistici entrino nella storia portante, in contesti spesso del tutto diversi da quelli delle storie che li avevano presentati, e lasciando non di rado il dubbio che si tratti solo di omonimie (così accade per esempio al personaggio di Larbino – già nella novella di Origille (n. 9) – che torna, in una sequenza guerresca, nel canto XXIII del II libro; oppure al re di Orgagna – già personaggio secondario della novella di Stella e Marchino (n. 4) – che torna più volte nella diegesi principale, ammesso che si tratti della stessa persona; ancora, ad esempio, la figura di Trufaldino – eroe negativo della novella di Albarosa (n. 6) – sarà anche tra i principali personaggi negativi della storia portante, almeno nel primo libro del poema; infine, le stesse Leodilla e Origille avranno un raggio d'azione ben più ampio rispetto ai confini delle novelle di cui sono protagoniste, divenendo a tutti gli effetti personaggi della diegesi – cosa che accade spesso anche ai protagonisti delle narrazioni di secondo grado non novellistiche).²⁸²

Tornando però alla novella di Tisbina e al suo rapporto con la *fabula* principale, va anche aggiunto che essa intrattiene una relazione di tipo tematico con la storia portante, in quanto caratterizza la microsequenza dell'incontro tra Rinaldo e Fiordelisa: il personaggio novellistico di Tisbina sembra, in effetti, assumere un valore esemplare in rapporto a Fiordelisa, nella misura in cui, come si è già notato, le due donne appaiono contraddistinte dallo stesso tipo di volubilità in ambito amoroso. Fiordelisa conferisce, così, alla sua novella una morale tutta personale, che si lega a doppio filo con il suo tentativo di seduzione nei confronti di Rinaldo (I, XII 89).²⁸³

Dal punto di vista dei meccanismi di inserimento, la novella di Fiordelisa può essere letta in dittico con la settima, quella di Doristella (n. 23 dell'elenco), che, in modo analogo, sembra avere una funzione puramente distrattiva ed essere narrata senz'altro scopo che quello di dilettere e alleggerire il peso di un viaggio, ma che in realtà ha anch'essa funzione esplicativa, in quanto getta luce sul motivo per cui Doristella fosse rinchiusa nel castello della fata Febosilla (prima di essere liberata da Brandimarte), e al contempo svolge un ruolo decisivo nella sintassi

²⁸² D. DALMAS, *La narrazione, l'azione e la morale delle donne*, cit., p. 247.

²⁸³ Vedi supra, §3.3.4.

narrativa nella misura in cui, grazie ad essa, si pongono le basi per il riconoscimento di Fiordelisa come sorella della narratrice.

A differenza della novella di Prasildo, Iroldo e Tisbina, quella di Doristella non sembra però intrattenere significative relazioni tematiche con la trama.

Le tre novelle rimanenti – quella di Trufaldino e Albarosa (n. 6), quella di Origille (n. 9) e quella di Narciso (n. 22) – rappresentano casi più semplici dal punto di vista del loro ruolo nella *fabula* boiardesca, cui risultano legate (al di là di ricorrenze molto generiche di temi, inevitabili se si considera che si tratta di novelle d'amore, e che l'amore è uno dei fuochi principali della trama romanzesca) da semplici relazioni esplicative.

Evidente la funzione sintagmatica della novella di Trufaldino e Albarosa (n. 6), più esattamente di tipo consequenziale: dopo la lettura del libro in cui è contenuta la novella, Rinaldo si assume infatti l'onere di vendicare la fanciulla. Come nota Beer, in realtà, la novella non ha alcuno scopo persuasivo all'interno della trama, dal momento che, quando Rinaldo la legge, ha già deciso di vendicare Albarosa: aveva giurato, infatti, di assumersi l'impresa sin dal momento in cui aveva visto il cadavere della fanciulla e ne aveva letto l'epigrafe. La novella, pertanto, serve semplicemente a rafforzare e confermare in Rinaldo la decisione di intraprendere l'avventura, che peraltro ha un valore fortemente strutturante nel poema: sarà il motore delle vicende di Rinaldo per tutto il resto del primo libro, in quanto spingerà il cavaliere ad unirsi a Marfisa (I, XX 48 sgg.) proprio al fine di stanare Trufaldino (che si trova assediato ad Albracà), e lo guiderà nelle sue azioni fino a quando non avrà giustiziato il traditore (I, XXVI 49).²⁸⁴ La novella di Trufaldino e Albarosa riveste quindi una funzione fondamentale dal punto di vista della macchina complessiva del romanzo, e in particolar modo dello sviluppo del filone narrativo che riguarda Rinaldo.

La novella di Origille (n. 9), in modo altrettanto evidente, intesse una relazione esplicativa con la *fabula* per il fatto che giustifica il supplizio cui è condannata la fanciulla e, d'altra parte, in senso consequenziale, provoca l'intervento di Orlando, che abbatte Uldarno e gli altri cavalieri (Oringo, Locrino e Ariante) e libera Origille, per poi ripartire con lei.

Infine, una relazione analoga presenta con la trama la novella di Narciso (n. 22), che da un lato serve a chiarire la situazione in cui si imbatte Orlando – la presenza di una fanciulla piangente (Calidora) presso una fonte, e di un cavaliere che sta a guardia del ponte lì accanto – e dall'altro, oltre a questa funzione 'esplicativa in senso stretto', è in relazione consequenziale con quanto segue nella diegesi poiché, dopo aver ascoltato la storia – anzi, proprio per il fatto di averla

²⁸⁴ M. BEER, *Sulla novella nell'«Orlando Innamorato»*, cit., p. 94.

ascoltata – Orlando agisce sul piano della *fabula* principale fermando il duello tra Sacripante (nelle vesti di pellegrino) e Isolieri, che sorveglia il ponte affinché altre persone non restino vittime del maleficio della fontana di Narciso.

3.3.8.2 A margine, vale la pena di notare anche che le novelle non si legano solo alle fila della diegesi principale, ma possono dialogare anche tra di loro.

Per citare pochi esempi lampanti, si vede come, con un'interessante simmetria, Leodilla e Doristella, le due 'malmaritate', entrambe sposate con uomini gelosi e costrette ad orchestrare delle beffe ai loro danni per poter incontrare gli amanti, siano anche protagoniste delle due successive agnizioni che le faranno scoprire imparentate con personaggi della trama principale (Leodilla si scoprirà essere sorella di Brandimarte e Doristella sorella di Fiordelisa).

In generale, le tre «novelle a cavallo», per citare Rizzarelli (quella di Fiordelisa, quella di Leodilla e quella di Doristella), le cui narratrici sono «tutte legate alla fine da rapporti familiari [...], toccano intrecci triangolari, vicende di desideri deviati e contraddittori»,²⁸⁵ dunque in qualche misura formano un gruppo coeso nell'ambito delle novelle dell'*Inamoramento*.

È possibile inoltre riconoscere un gioco oppositivo tra la novella di Stella e Marchino, quella di Tisbina e quella di Leodilla per quanto concerne le possibili soluzioni prospettate dai racconti al tema della gelosia.²⁸⁶

3.3.8.3 In conclusione, si nota come la relazione esplicativa tra inserti novellistici e trama principale sia decisamente dominante, essendo sempre presente, accompagnata poi talora (in tre casi) da relazioni paradigmatiche, e (in quattro casi) dal riferimento esplicito ad un certo grado di piacere del racconto in quanto tale.²⁸⁷

Questo è dimostrativo della tesi principale di Izzo, ossia del fatto che le novelle non siano semplici momenti di diversione narrativa, ma al contrario svolgano un ruolo di primaria importanza nell'*entrelacement* del poema, contribuendo a ramificare la trama, e in particolare a sviluppare quei filoni dell'intreccio che hanno come protagonisti i paladini che ascoltano le storie inserite (lampante, in questo senso, il caso di Rinaldo 'ascoltatore').

L'affabulazione, cioè, si presenta, nella struttura del poema, in stretta connessione con l'agire del paladino, a sua giustificazione o a sua motivazione, a seconda dei casi; ad ogni

²⁸⁵ G. FERRONI, *Donzelle narratrici nell'«Orlando innamorato»*, cit., p. 248.

²⁸⁶ F. BATTERA, *Per una lettura di «Orlando Innamorato» I xx-xxii*, in «Studi e problemi di critica testuale», 34, 1987, pp. 85-103: p. 100.

²⁸⁷ Vedi supra, §3.3.1.2.

modo, con le parole di Annalisa Izzo, «il paladino agisce quando c'è un personaggio che racconta».²⁸⁸

Le novelle che entrano più significativamente a plasmare l'*entrelacement* con la loro forza propulsiva sono proprio quelle che sembrano all'apparenza – per come sono presentate dalle rispettive narratrici – meno determinanti sul piano diegetico, vale a dire la novella di Prasildo, Iroldo e Tisbina (n. 5), quella di Leodilla (n. 8) e quella di Doristella (n. 23). Esse si presentano infatti come irrelate all'azione principale o ad essa successive, ma poi si rivelano avere un'importanza ben maggiore nello sviluppo del poema: come si è visto, Leodilla e Doristella si scopriranno imparentate con personaggi della diegesi, mentre Iroldo e Prasildo, dapprima personaggi novellistici, divengono titolari di un proprio filo nell'*entrelacement*. Mediante questi meccanismi narrativi messi in moto dal poeta, ciò che fino a prima era sembrato un puro racconto di intrattenimento diviene un segmento dell'intreccio romanzesco: il *tòpos* del racconto a semplice fine di diletto viene evocato e poi eluso da Boiardo, che riconduce sempre le narrazioni interne al piano della diegesi.

Insomma, la vera portata di questi tre racconti novellistici sul piano dell'intreccio emerge solo tardivamente, a dimostrazione della facoltà dei racconti di secondo grado di legarsi non soltanto a ciò che immediatamente segue nella trama principale (come nel caso più ovvio di relazione esplicativa, di tipo consequenziale, con il paladino che agisce per effetto diretto di ciò che ha ascoltato), ma anche a dei punti della *fabula* più distanti dal momento dell'atto narrativo.²⁸⁹

È anche, ad esempio, il caso di Trufaldino, punito da Rinaldo tredici canti dopo rispetto al punto in cui il paladino aveva giurato vendetta.²⁹⁰

In definitiva, «il sospetto è che non ci sia affabulazione che non venga prima o poi, rocambolescamente, assoggettata all'intreccio»,²⁹¹ con un gioco illusionistico che provoca evidenti effetti di sorpresa nel lettore, e che è sintomatico della tendenza boiardesca ad amalgamare i due piani narrativi, diegesi e metadiegesi, in un *unicum* coeso.

Le sette novelle canoniche dell'*Inamoramento de Orlando*, dal punto di vista del rapporto con la trama principale, sono dunque assimilabili morfologicamente agli altri racconti metadiegetici, quasi tutti in relazione esplicativa con la storia portante (eccetto il n. 3, il n. 16 e il n. 30) e che molto spesso fungono da snodi di partenza per nuovi filoni della trama (si veda

²⁸⁸ A. IZZO, *Discorso diretto e «entrelacement» nel romanzo cavalleresco*, cit., p. 120.

²⁸⁹ *Ivi*, pp. 129-30.

²⁹⁰ D. DALMAS, *La narrazione, l'azione e la morale delle donne*, cit., p. 250.

²⁹¹ A. IZZO, *Discorso diretto e «entrelacement» nel romanzo cavalleresco*, cit., p. 132.

ad esempio il n. 20): come gli inserti novellistici tradizionali, essi sono cioè in dialogo diretto con la diegesi romanzesca del poema.

Questo fa capire come Boiardo non rinunci praticamente mai alla relazione stretta tra narrazione interna e azione della *fabula* principale, ed evidenzia anche molto bene come i racconti secondi, novellistici e non, non possano di fatto essere considerati come sezioni autonome: «il racconto di secondo grado analettico non viene sfruttato tanto per aprire parentesi digressive [...] quanto precisamente per attivare nuove linee narrative, complicando la trama a livello globale, articolando in modo sempre più intricato la rete diegetica e, soprattutto, moltiplicandone i livelli».²⁹² Il poema, dunque, non si costruisce tanto sulla contrapposizione tra spazi diversivi e spazi in cui la *fabula* avanza, ma su un principio di interdipendenza tra i piani narrativi.

Da questo punto di vista, si può anche comprendere la portata innovativa dell'opera di Boiardo, che (come Ariosto dopo di lui) si allontana dal *Guiron le Courtois* – che pure rimane un modello di riferimento fondamentale per l'inserimento delle novelle (oltre che per molti altri aspetti): se nel *Guiron* «l'Azione è stata sostituita dalla Parola»,²⁹³ nell'*Inamoramento de Orlando*, e poi nell'*Orlando furioso*, le due componenti, racconto e avventura, vivono in simbiosi.²⁹⁴

²⁹² *Ivi*, pp. 120-21.

²⁹³ R. TRACHSLER, *Il racconto del racconto*, cit., p. 17.

²⁹⁴ A. IZZO, *Discorso diretto e «entrelacement» nel romanzo cavalleresco*, cit., p. 132.

4. Le novelle dell'*Orlando furioso*

«Tutto il Cinquecento tende alla creazione del nuovo *Decamerone* [...]. Ma il nuovo *Decamerone* come poema, come opera di poesia non venne sotto forma di raccolta di novelle. Il *Decamerone* del Cinquecento è un poema cavalleresco, l'*Orlando Furioso*».²⁹⁵ Il *Furioso*, se osservato dal punto di vista dei racconti intercalati, può apparire, infatti, una grande raccolta di novelle: il ruolo che esse vi occupano (con circa 620 strofe totali nell'edizione del 1532 – quasi un ottavo del volume del poema) è infatti notevole e, pur non essendo tale da permettere di considerare la trama romanzesca del *Furioso* come una cornice novellistica, tuttavia è abbastanza rilevante da richiedere una riflessione sul senso di questa dinamica di interrelazione novella-romanzo.²⁹⁶

La profusione degli inserti novellistici si lega a doppio filo con il fondamentale aspetto dell'enunciazione e della moltiplicazione delle voci narranti: se, in generale, il patrimonio della poesia cavalleresca ha sempre avuto una certa predisposizione all'esecuzione fonica, offrendosi «come un *ensemble* di voci: quella del poeta-canterino e quelle dei personaggi»,²⁹⁷ questo vale a maggior ragione «per quel poema a vocazione corale, concertante, che è il *Furioso*».²⁹⁸

Come si è visto nei capitoli precedenti, Ariosto non è, naturalmente, l'inventore del racconto intercalato, né è il primo a inserirlo in un romanzo cavalleresco: il poeta segue l'esempio delle grandi compilazioni in prosa d'oïl del XIII secolo (in particolare il già citato *Guiron le Courtois*, dai cui racconti metadiegetici traggono ispirazione ben cinque delle novelle del *Furioso*),²⁹⁹ nonché, naturalmente, del suo immediato predecessore Boiardo. Con le parole, ancora una volta, di Marco Villoresi, «ancor prima dell'interminata storia, con tutti i suoi fili narrativi, con tutti i suoi personaggi, la più importante eredità del Boiardo [...] è proprio un'eredità di voci».³⁰⁰

Una citazione a parte in questo processo merita, però, anche il *Mambriano* del Cieco da Ferrara (1509), che, a cavallo tra i due grandi capolavori della letteratura rinascimentale italiana, propone però un modello di inserzione dei racconti intercalati che «non è poi così

²⁹⁵ G. SALINARI, *Introduzione*, in *Novelle del Cinquecento*, Torino, Utet, 1976, p. 13.

²⁹⁶ G. SANGIRARDI, *Les nouvelles du «Roland furieux»*, in «Cahiers d'études italiennes», X, 2009, pp. 115-128: pp. 120-121.

²⁹⁷ M. VILLORESI, *La voce e le parole*, cit., p. 245.

²⁹⁸ *Ibid.*

²⁹⁹ G. SANGIRARDI, *Les nouvelles du «Roland furieux»*, cit., p. 117.

³⁰⁰ M. VILLORESI, *La voce e le parole*, cit., p. 252.

“improvvisato” e, sicuramente, più che subordinato al modello boiardesco a quello si vuole alternativo». ³⁰¹ Rispetto all’*Inamoramento de Orlando*, caratterizzato, come si è visto, da un evidente «travestissement romanesque» ³⁰² del genere novellistico, nel *Mambriano* del Cieco «l’effet de friction entre genres est, en revanche, nettement plus sensible». ³⁰³ In senso opposto rispetto a Boiardo, insomma, il Cieco avrebbe optato per una maggiore separatezza degli inserti novellistici rispetto alla *fabula* principale, che farebbe di essi delle narrazioni propriamente digressive ed estrapolabili dal resto del poema. Le novelle del *Mambriano* ³⁰⁴ sono, in effetti, iscritte spesso in cornici tradizionalmente tipiche delle raccolte di novelle, quali ad esempio il viaggio, e raccontate con l’intento esplicito di fornire un ammaestramento morale, secondo l’antico modello dell’*exemplum*, in relazione tematica con la trama principale. Il risultato è, dunque, quello di creare per tramite delle novelle «un effet de ‘variatio’ par rapport à l’ensemble d’une oeuvre essentiellement axée sur le thème de la guerre, et une dissonance par rapport au style de l’ensemble du poème». ³⁰⁵

L’innesto della novella nel corpo del romanzo è quindi chiaramente esibito nel *Mambriano*, allo scopo di rendere questo codice narrativo ben manifesto al pubblico; il che testimonia della crescente importanza rivestita dalla novella quale genere letterario di agevole riconoscimento per i lettori e, al contempo, dell’imposizione della novella come genere suscettibile di essere “fagocitato” dal romanzo cavalleresco, la cui fisionomia risulta a sua volta modificata da questo inserimento. ³⁰⁶ Annalisa Izzo evidenzia come le ultime due novelle del *corpus* del *Mambriano* (così come, in generale, i racconti secondi dello scorcio finale del poema, dal canto XXXVI al XLV) abbiano caratteristiche differenziali, presentandosi come strettamente interconnesse alla trama principale (cui sono legate da una relazione di tipo esplicativo o, più precisamente, consequenziale); ma guardando, complessivamente, alla totalità degli interventi metadiegetici del poema (novelle comprese), la studiosa nota una generale «resistenza del Cieco a inserire narrazioni parallele che non siano: 1) complete della narrazione principale; 2) pure digressioni, estrapolabili dalla narrazione principale», il che significa un atteggiamento di

³⁰¹ A. IZZO, *Appunti su novelle e discorso diretto nel «Mambriano»*, cit., p. 51.

³⁰² G. SANGIRARDI, *Les nouvelles du «Roland furieux»*, cit., p. 119.

³⁰³ *Ivi*, p. 120.

³⁰⁴ G. RUA, *Novelle del «Mambriano» del Cieco da Ferrara*, esposte ed illustrate da G. Rua, Torino, Ermanno Loescher, 1888.

Cfr. anche N. SCHILEO, *Le novelle del «Mambriano»*, prefazione e note di N. Schileo, Lanciano, Carabba editore, 1917.

³⁰⁵ D. FRATANI, *L’erotisme dans les nouvelles du «Mambriano»*, in *Au pays d’Éros: Littérature et érotisme en Italie de la Renaissance à l’âge Baroque* (2^e série), Paris, Université de la Sorbonne nouvelle, 1989, cit., p. 51.

³⁰⁶ G. SANGIRARDI, *Les nouvelles du «Roland furieux»*, cit., p. 120.

resistenza dell'autore «all'esplosione della trama».³⁰⁷ Il Cieco, in sostanza, manifesterebbe una predilezione per lo sviluppo “orizzontale” delle vicende, con racconti di secondo grado che vanno a coprire analetticamente, in momenti diversi, segmenti narrativi della *fabula* non ancora toccati, e con novelle perlopiù isolate e autonome nei confronti della trama principale: un evidente scarto rispetto al – pure fondamentale – modello boiardesco, che invece si serviva abbondantemente della metadiegesi per ramificare l'azione in senso ‘centrifugo’, ossia verso filoni narrativi eterodiegetici, che introducano elementi narrativi nuovi rispetto alla linea principale della narrazione.

Se già l'*Inamoramento de Orlando* di Boiardo e il *Mambriano* del Cieco da Ferrara riservano uno spazio considerevole alle novelle, Ariosto, con le parole di Sangirardi, «double la mise et gagne une place légitime dans l'histoire de la nouvelle».³⁰⁸

4.1 Le novelle del *Furioso* secondo la tradizione critica

4.1.1 Le novelle nella terminologia del poema

Anche nel caso del *Furioso*, come già nell'*Inamoramento*, le novelle intercalate nella trama *entrelacée* del romanzo non sono di immediata identificazione, né l'Ariosto sembra fornire indicazioni utili da questo punto di vista. A differenza di Boiardo, che utilizza il vocabolo “novella” in diverse circostanze, Ariosto non lo impiega mai nell'accezione semantica che interessa al nostro scopo, ossia per indicare un segmento narrativo isolato del suo poema. Solo in una circostanza «novella» si trova riferito nel poema ad un racconto metadiegetico (n. 15 dello schema sottostante: XXII, 38-41), peraltro molto breve, e che non viene considerato come una novella dalla critica moderna, ossia la narrazione che una anonima fanciulla rivolge a Ruggero e Bradamante in merito al pericolo in cui si trova Ricciardetto. Sorge però il dubbio che «novella» indichi qui, più propriamente, ‘notizia’, che non il racconto breve in quanto tale:

³⁰⁷ A. IZZO, *Appunti su novelle e discorso diretto nel «Mambriano»*, cit., p. 64.

³⁰⁸ G. SANGIRARDI, *Les nouvelles du «Roland furieux»*, cit., p. 120.

«Bradamante ode, e par ch'assai le prema / questa novella, e molto il cor l'anno»³⁰⁹ (XXII, 42, 1-2).

Benché sia piuttosto comune incontrare il verbo “narrare” riferito al personaggio che enuncia una novella, scarseggiano (specie rispetto al Boiardo) i sostantivi che forniscano una caratterizzazione chiara dell’oggetto della narrazione stessa: in tre casi si trova «conto» (n. 13, n. 21 e n. 30); in ben otto racconti occorre invece il vocabolo «istoria» (nn. 4, 17, 18,³¹⁰ 19, 20, 21, 32, 33). A proposito della sola novella di Astolfo e Iocondo (n. 20), che l’oste narratore afferma di aver appreso da un tale Gian Francesco Valerio, esperto nel campo degli inganni femminili volti a tradire mariti e amanti (XXVII, 137), il termine «istoria» ricorre ben sei volte (XXVII, 139, 3; XXVII, 140, 3; XXVIII, 1, 2; XXVIII, 3, 8; XXVIII, 75, 1; XXVIII, 76, 5). Ariosto, però, alla stregua di Boiardo, utilizza «istoria» anche per indicare la *fabula* principale del suo poema. All’inizio dello stesso canto XXVIII che contiene la novella dell’oste, curiosamente, il poeta impiega il vocabolo per due volte e nei due diversi significati, quello più ristretto (il singolo segmento narrativo più o meno autonomo del poema) e quella più ampio (la trama principale del poema): nell’incipit, egli si rivolge alle donne e a coloro che le hanno care per invitare a non leggere la «istoria» (XXVIII, 1, 2) che immediatamente segue, ovvero il racconto dell’oste, così denigratorio nei loro confronti; subito sotto, afferma che il canto che sta prendendo avvio, in effetti, non è indispensabile all’«istoria» (XXVIII 2, 2) – intesa ora, quindi, come la *fabula* del poema – che anche senza di esso «non sarà men chiara».

Secondo Franceschetti, il fatto che Ariosto sembri rifiutare l’utilizzo del vocabolo “novella” nel senso di ‘racconto nel racconto’ (cosa ancora più significativa se si considera la facilità della rima e la ricorrenza con cui il termine si trova usato nelle altre sue valenze semantiche) può essere spiegato come conseguenza della contrapposizione tra «favola» e «istoria», che si riscontra in almeno due casi nel poema.³¹¹ Nel racconto che Ricciardetto fa a proposito delle proprie vicissitudini con Fiordispina (n. 19), ad un certo punto egli contrappone le narrazioni inventate alla bellezza della sua «istoria» («Io non credo che *fabula* si conte, / che più di questa *istoria* bella fosse»: XXV, 27, 5-6). Ariosto sembrerebbe quindi suggerire un

³⁰⁹ Si cita da L. ARIOSTO, *Orlando furioso*, a cura di C. Zampese, commento di E. Bigi, Milano, Rizzoli, 2013.

³¹⁰ In questo caso, in realtà, «istoria» viene riferito, più propriamente, alle vicende di Isabella che il personaggio-narratore, Almonio, suppone che Zerbino abbia già appreso dalla diretta interessata – e che, del resto, il lettore ha già avuto modo di conoscere alle ottave 3-31 del canto XIII (n. 9). Il vocabolo non si riferisce, quindi, propriamente al racconto metadiegetico di Almonio, di cui si parla piuttosto come «sermone» (XXIV, 29, 1); si è comunque incluso nell’elenco anche questo caso perché Almonio inserisce il proprio discorso sulla scia di quella «istoria» che afferma di voler completare ed integrare con una «parte» nuova (XXIV, 20-21).

³¹¹ A. FRANCESCHETTI, *La novella*, cit., pp. 812-13.

contrasto tra racconti di invenzione (per l'appunto la «fabula») e narrazioni di fatti realmente accaduti (l'«istoria»)³¹² La medesima contrapposizione si ritrova, ancora nel canto XXVIII, dapprima all'ottava terza («Passi, chi vuol, tre carte o quattro, senza / leggerne verso, e chi pur legger vuole, / gli dia quella medesima credenza / che si suol dare a finzioni e a fole. / Ma tornando al dir nostro, poi ch'udienza / apparecchiata vide a sue parole, / e darsi luogo incontra al cavalliero, / così l'istoria incominciò l'ostiero»: XXVIII, 3), e poi, più oltre, quando un vecchio signore tra gli astanti, udito il racconto dell'oste, si fa carico della difesa delle donne, squalificando «l'istoria detta» come una «favola», ossia come racconti «che veritade in sé non hanno alcuna» (XXVIII, 76, 5-8). All'interno di questo dualismo tra «favola» non vera e «istoria» che riguarda fatti realmente accaduti, fatica quindi a trovare una collocazione il termine «novella», cui Ariosto sembra voler evitare di fare ricorso nell'accezione che interessa da vicino questa analisi.

4.1.2 Le novelle del *Furioso* nelle cinquecentine

Come avviene di consueto nella storia della critica ariostesca rispetto a quella del Boiardo, a proposito delle novelle si registra, nelle tavole delle edizioni cinquecentesche dell'*Orlando Furioso*, maggior precisione di quanto non accada per l'*Inamoramento*. Il corpus delle novelle del *Furioso* – più vasto, peraltro, di quello boiardesco – è stato infatti identificato in maniera abbastanza esaustiva nei paratesti critici delle cinquecentine.³¹³

Come riporta Franceschetti,³¹⁴ nell'edizione veneziana del 1535 (Maffeo Pasini e Francesco Bindoni), compare l'indicazione di «novella» dopo i nomi di Argia (racconto n. 33 della lista sottostante), Ginevra (n. 4), Gabrina (n. 14), Isabella (n. 9), Iocondo (n. 20), Lucina (n. 11), Lidia (n. 25), Melissa (n. 32) e Olimpia (n. 7) – lista che si ripete nell'edizione torinese del 1536 (Martino Cravoto e Francesco Bobi), segnalata come ristampa della precedente.³¹⁵ A questo insieme di nove se ne aggiungono altre cinque nell'inventario delle novelle della prima edizione del *Furioso* di Gabriele Giolito de Ferrari (Venezia, 1542), curata da Lodovico

³¹² L. ARIOSTO, *Orlando furioso*, cit., p. 833 (nota 3 a XXV, 27).

³¹³ G. SANGIRARDI, *Les nouvelles du «Roland furieux»*, cit., p. 116.

³¹⁴ A. FRANCESCHETTI, *La novella*, cit., pp. 814-15.

³¹⁵ G. AGNELLI e G. RAVEGNANI, *Annali delle edizioni ariostee*, con cxiv tavole fuori testo, voll. 2, Bologna, Zanichelli, 1933, p. 44.

Dolce: quella di Caligorante (n. 10), quella di Falanto e delle «femine omicide» (n. 13), quella di Ricciardetto e Fiordispina (n. 19), quella di Clodione e Tristano (n. 24) e quella di Drusilla e Marganorre (n. 30). Questo elenco di quattordici novelle totali fu molto fortunato, tant'è che lo si ritrova, nel Cinquecento, non soltanto nelle tavole delle altre edizioni di Giolito, ma anche di diverse altre.

Franceschetti ricorda anche un altro elenco – più breve e probabilmente meno accurato –, che trova nell'edizione del *Furioso* di Vincenzo Valgrisi (Venezia, 1556) e che fu riproposto poi in numerose altre, dove figurano come novelle soltanto quella di Anselmo, Adonio e Argia (n. 33), quella di Iocondo (n. 20), quella di Lidia (n. 25) e quella di Lucina (n. 11).³¹⁶

Prevedibilmente, il quadro fornito dalle cinquecentine lascia spazio ad una certa ambiguità, ma è pur sempre piuttosto dettagliato e completo (specie se si guarda all'elenco delle quattordici novelle registrate nella tavola del *Furioso* di Gabriele Giolito de Ferrari). Anche da qui prenderanno le mosse le disamine della critica moderna sulle novelle ariostesche.

4.1.3 Le novelle del *Furioso* secondo la critica moderna

La critica moderna che si è occupata dell'individuazione delle novelle presenti nel *Furioso* non sembra essere giunta a risultati inequivocabili, e gli elenchi forniti dalle tavole delle cinquecentine tendono occasionalmente ad ampliarsi o a restringersi a seconda delle diverse proposte.

Si riscontra dunque una certa oscillazione su quale sia, in definitiva, il *corpus* di riferimento: non sempre i criteri di selezione delle novelle sono stati esplicitati, e, anche quando sono stati espressamente enunciati dai critici, non sono sempre stati i medesimi, e hanno perciò condotto a risultati differenti.³¹⁷ Il totale delle novelle intercalate identificate nel romanzo varia perlopiù da un minimo di dodici fino ad un massimo quindici.

Si ripercorrerà qui, sommariamente, l'itinerario delle prese di posizione più significative sull'argomento.

Roberto Battaglia, che definisce le novelle ariostesche come segmenti testuali di carattere gratuito e disinteressato («il divertimento entro il divertimento, l'Ariosto 'fabuloso' che si

³¹⁶ A. FRANCESCHETTI, *La novella*, cit., pp. 815-16.

³¹⁷ G. SANGIRARDI, *Les nouvelles du «Roland furieux»*, cit., p. 116.

guarda allo specchio e di riposa dell'impegno più serio, della grande guerra fra i Cristiani e i Mori e della pazzia d'Orlando innamorato di Angelica»³¹⁸ include nella sua antologia – senza esplicitare precisi criteri di selezione – soltanto cinque racconti: la novella di Ginevra (n. 4), quella di Norandino e l'Orco (n. 11), quella di Fiammetta (n. 20), quella di Drusilla e Marganorre (n. 30) e quella del giudice Anselmo (n. 33).³¹⁹

Giuseppe Dalla Palma individua invece nel poema quattordici novelle (o «diversioni»): quella di Ginevra (n. 4), quella di Olimpia (nn. 7 e 8),³²⁰ quella di Isabella (n. 9), quella di Norandino e Lucina (n. 11), quella delle «femine omicide» (n. 13), quella di Gabrina, Argeo e Filandro (n. 14), quella di Ricciardetto e Fiordispina (n. 19), quella di Astolfo, Iocondo e Fiammetta (n. 20), quella dell'usanza della rocca di Tristano (n. 24), quella di Lidia (n. 25), quella di Fiordiligi e Bradamante (n. 27), quella di Marganorre (n. 30), quella del nappo d'oro (n. 32) e quella di Anselmo, Adonio e Argia (n. 33).³²¹ Come si può notare, le novelle identificate dal critico sono grossomodo le stesse indicate nella tavola dell'edizione cinquecentesca del *Furioso* di Gabriele Giolito de Ferrari: l'unica differenza consiste nell'inclusione da parte di Dalla Palma del frammento n. 27 (che lo studioso definisce però, per la sua brevità, una «diversione contratta»), mentre viene lasciato fuori, rispetto all'elenco della cinquecentina, il racconto metadiegetico n. 10, ovvero quello dell'eremita che – senza essere, naturalmente, ascoltato – mette in guardia Astolfo dall'affrontare il gigante Caligorante. Per il resto, c'è totale coincidenza.

Per Antonio Franceschetti (che, come si è già visto, esplicita dei criteri per la definizione delle novelle: racconti metadiegetici di un personaggio ad un altro, che abbiano un intreccio in sé compiuto e secondario rispetto alla trama principale), le novelle del *Furioso* sono tredici: le stesse indicate da Dalla Palma, ad esclusione del racconto metadiegetico n. 27, che per Franceschetti reca informazioni troppo esigue e generiche per poter essere ascritto al novero delle novelle.³²² Per la stessa ragione, lo studioso scarta anche il racconto n. 10 (presente, come si è visto, nell'edizione veneziana del Giolito). Di qui il totale di tredici novelle.³²³

³¹⁸ L. ARIOSTO, *Novelle del «Furioso»*, a cura di R. Battaglia, Milano, Universale Economica, 1950, *Prefazione*, pp. 9-18: p. 11.

³¹⁹ *Ivi*, pp. 16-18.

³²⁰ Dalla Palma considera come parte di un'unica novella il segmento che si trova al canto IX (n. 7), con il racconto autobiografico di Olimpia ad Orlando, e quanto segue poi al canto XI (nel quale Orlando incontra nuovamente Olimpia e la salva dall'orca dell'isola di Ebuda, pensando che si tratti di Angelica), ove l'unico racconto metadiegetico di tipo narrativo che i due personaggi si scambiano è quello presente, in forma indiretta, all'ottava 58, che si può dunque considerare come una sorta di piccola appendice finale alla novella vera e propria del canto IX (un'appendice che riassume per bocca di Olimpia quanto già raccontato più estesamente dal poeta al canto X). Vedi nota 324.

³²¹ G. DALLA PALMA, *Le strutture narrative dell'«Orlando Furioso»*, cit., p. 139.

³²² Si noti anche che Franceschetti, rispetto a Dalla Palma, limita la novella di Olimpia al solo canto IX (n. 7).

³²³ A. FRANCESCHETTI, *La novella*, cit., pp. 828-29.

Roberto Bigazzi ammette invece, nel suo computo, un'oscillazione tra le dodici e le quattordici novelle; pur indicando, nella sostanza, gli stessi segmenti narrativi già individuati da Franceschetti, accoglie una possibilità di variazione che dipende da un lato dalla scelta se considerare come doppia o come singola la storia di Olimpia³²⁴, e dall'altro dalla scelta se ridurre ad una o lasciare invece distinte le ultime due novelle (nn. 32 e 33), che, eccezionalmente, appartengono allo stesso canto e sono entrambe narrate a Rinaldo, formando, secondo il critico, una sorta di unico testo bipartito.³²⁵ Questa proposta rimane, però, isolata: normalmente si conta una sola novella di Olimpia, e le due novelle finali del *Furioso* vengono considerate distintamente, poiché distinti sono gli intrecci.

Più recentemente Giuseppe Sangirardi, studiando le novelle del *Furioso*, ha eletto a criterio fondamentale della sua selezione «la présence d'un récit métadiégétique, dont la longueur soit suffisante pour y reconnaître les lignes d'une intrigue, mais aussi la taille moyenne de la nouvelle en tant que genre codifié»,³²⁶ arrivando ad identificare un *corpus* di quindici novelle: alle tredici individuate da Franceschetti, aggiunge la storia raccontata da Pinabello a Bradamante (n. 2) e quella di Astolfo tramutato in mirto, narrata dallo stesso a Ruggero (n. 5).³²⁷

Come per l'*Inamoramento de Orlando*, anche per il *Furioso* non è ancora stato proposto, dunque, un criterio univoco per l'identificazione delle novelle, per cui si tratta di un problema che rimane ad oggi irrisolto: oltre alla diversità dei punti di vista dei critici sul tema, le fluttuazioni nell'interpretazione si spiegano anche considerando che i materiali narrativi pertinenti all'indagine sono intrinsecamente assai variegati, specie per quanto riguarda l'intenzione con cui di volta in volta il narratore prende la parola, la funzione che il racconto assume in relazione alla *fabula* principale, la dimensione della narrazione, il contenuto, etc.

L'elenco delle tredici novelle indicate da Franceschetti rimane, comunque, quello più scevro di 'varianti individuali' e quello cui si fa oggi perlopiù riferimento, tanto nella critica quanto nella prassi scolastica del *Furioso*. Di tali novelle si fornisce qui di seguito una rassegna.

³²⁴ Secondo Bigazzi, la storia di Olimpia consiste infatti, in via eccezionale, di due novelle distinte, ed è pertanto raccontata in due canti diversi (IX e X). La continuazione della storia di Olimpia che si trova al canto X (1-34), e che narra del tradimento di Bireno, viene però raccontata, in realtà, direttamente dal narratore extradiegético, motivo per cui la critica ariostesca non la reputa normalmente una novella e, nel riferirsi alla 'novella di Olimpia' intende solamente la parte (in metadiegesi) che si trova al canto IX (n. 7 della tabella). La maggior parte della critica moderna, infatti, considera il criterio della metadiegesi come indispensabile per l'identificazione di una novella (Cfr. §3.2.2).

³²⁵ R. BIGAZZI, *Romanzo e novella*, in *Le risorse del romanzo. Componenti di genere nella narrativa moderna*, Pisa, Nistri-Lischi, 1996, pp. 17-46: p. 20.

³²⁶ G. SANGIRARDI, *Les nouvelles du «Roland furieux»*, cit., p. 116.

³²⁷ G. SANGIRARDI, *Ludovico Ariosto*, Firenze, Le Monnier, 2006, p. 126.

1. **V, 5-74: novella di Ginevra e Ariodante**, narrata a Rinaldo da Dalinda (damigella di Ginevra, la figlia del re di Scozia), che il paladino ha appena salvato dalle mani di due sicari; questo racconto, che determinerà gli sviluppi successivi del filone narrativo di Rinaldo, è anche uno dei più complessi ed intricati dal punto di vista intertestuale, presentandosi come un vero e proprio «rompicapo»³²⁸ densissimo di riferimenti letterari non sempre semplici da decodificare.³²⁹

Dalinda comincia il suo racconto dalla relazione amorosa che la aveva vista legata al duca di Albania, Polinesso, «per molti giorni e mesi» (V, 11, 1), fino a quando egli non le aveva confessato apertamente il suo amore per Ginevra e chiesto aiuto per riuscire a sposarla. Dalinda, per compiacere Polinesso, cerca di metterlo in buona luce agli occhi di Ginevra, la quale però è innamorata di Ariodante, «gentil cavallier» (V, 16, 7) giunto in Scozia dall'Italia. Polinesso, ferito nell'orgoglio, architetta allora un piano per seminare discordia tra Ginevra e Ariodante: chiede a Dalinda (ignara di tutto) di abbigliarsi come Ginevra e di farsi trovare sul verone esterno, dove lui la avrebbe raggiunta e avrebbe avuto un rapporto con lei³³⁰ (giustificando la richiesta alla damigella con il pretesto di voler immaginare di stare con la principessa, così da soddisfare, almeno in parte, la propria passione). Dopodiché, fa credere ad Ariodante di avere una relazione con Ginevra, e lo esorta a controllare che cosa accada di notte sul balcone esterno. Ariodante assiste ad una scena d'amore e, confondendo Dalinda per Ginevra, si convince che l'amata lo stia tradendo con Polinesso. Dunque si allontana e, qualche giorno dopo, giunge a corte un viandante che ne annuncia il suicidio per

³²⁸ G. RIZZARELLI, *Visione e conoscenza nell'episodio di Ginevra e Ariodante del «Furioso»*, in EAD., *Per figuras. Strategie narrative e rappresentative nei poemi di Boiardo e Ariosto*, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 2022, pp. 233-264: p. 234.

³²⁹ Cfr. M.C. CABANI, *Esibire o nascondere? Osservazioni sulla citazione nel «Furioso»*, in «Parole Rubate», VII, 2013, pp. 13-25.

³³⁰ Si noti l'eco della novella V, 4 del *Decameron* per l'elemento concreto del balcone esterno sul quale si consuma il rapporto amoroso (anche se va sottolineato che la novella boccacciana dell'usignolo ha tutt'altro tono rispetto a quella di Ginevra qui presa in esame). I possibili riferimenti decameroniani della storia narrata da Dalinda sono, in effetti, molteplici. Potrebbe esserci un richiamo all'amore tragico di Guiscardo e Ghismonda (IV, 1), che non a caso insiste sulla visione degli amori dei due giovani come elemento scatenante della crudeltà di Tancredi – proprio come la visione dell'amplesso tra Polinesso e la 'falsa' Ginevra scatena la reazione di Ariodante e, soprattutto, di Lurcanio; si può ricordare, ancora, la novella di Madonna Filippa (*Dec.* VI, 7), per il legame che sembra sussistere tra lo statuto di Prato e l'«aspra legge di Scozia» (IV, 59, 1), e infine la novella di Bernabò da Genova (*Dec.* II, 9), in cui la castità della protagonista femminile Zinevra è pari a quella della Ginevra ariostesca. Come si nota, la moglie di Bernabò condivide con la principessa scozzese il nome di battesimo; le due Ginevre sono anche accomunate da un'accusa a loro rivolta, la quale, sulla base di un inganno, mette ingiustamente in dubbio la loro fedeltà. Entrambe le novelle, inoltre, si risolvono con esito felice (G. RIZZARELLI, *Visione e conoscenza*, cit., pp. 238-47). A questi probabili ipotesti boccacciani – cui si può aggiungere anche il possibile riferimento al secondo libro del *Filocolo* (*Ivi*, pp. 247-54) –, si affiancano le fonti romanze del *Tirant lo blanc* e, in riferimento alla legge che punisce le donne adultere, del *Tristan en prose*, del *romanzo di Merlino* e dell'*Amadis de Gaula*, per citare solo le più accreditate (Cfr. P. RAJNA, *Le fonti dell'«Orlando furioso»*, cit., pp. 128-40).

annegamento. Lurcanio, fratello di Ariodante (che aveva assistito anch'egli alla scena del finto tradimento), decide di vendicarsi e di condannare a morte Ginevra (in conformità con la legge del luogo, che prevede la pena capitale per le donne colpevoli di adulterio, a meno che entro un mese qualcuno non si faccia carico della loro difesa). Dalinda, per evitare di essere interrogata, mettendo così a rischio se stessa e Polinesso, fugge dalla corte, ma il duca, temendo che finisca per rivelare la verità, la induce a rifugiarsi in una delle proprie fortezze e poi comanda ai propri uomini di ucciderla. Solo l'intervento di Rinaldo salva Dalinda dalla morte.

È interessante notare, come sottolinea Giovanna Rizzarelli, che questa novella ruota intorno al motivo dell'«inganno per gli occhi», che si ritrova nell'insistenza sull'incredulità che deriva dalla visione del presunto tradimento di Ginevra, ma anche nelle parole fuorvianti del testimone che riferisce la notizia del suicidio di Ariodante (che in realtà è ancora vivo, come verrà rivelato in VI, 3). Sono molto significative, da questo punto di vista, le parole pronunciate dall'amante deluso secondo il resoconto del viandante: parole che proprio alla sfera della visione fanno riferimento, dal momento che egli lamenta di aver «troppo veduto», e si rammarica di non essere stato cieco (V, 58, 7-8). L'enigma che questa espressione di Ariodante rappresenta per Ginevra fa sì che la principessa se la ripeta più volte nella mente, amplificando ulteriormente la centralità di questo elemento (V, 60, 5-8).³³¹

2. **IX, 22-56: novella di Olimpia**, narrata dalla fanciulla stessa a Orlando, finito ad Anversa a causa di una tempesta. Al momento dello sbarco, un vecchio aveva invitato Orlando a raggiungere Olimpia nel suo palazzo, poiché la fanciulla aveva bisogno di consigliarsi con gli avventori in merito al proprio «caso atroce».

Olimpia si presenta come la figlia del conte di Olanda, e racconta a Orlando del proprio amore per il duca di Danimarca, Bireno, con cui in principio era stato concordato il matrimonio. Bireno era stato però costretto a partire per la guerra, e in quel mentre il re di Frisia, Cimosco, aveva domandato al conte di Olanda la mano di Olimpia per il proprio figlio Arbante. In seguito al rifiuto di Olimpia di sposare Arbante, era scoppiata una guerra che aveva condotto alla morte dei fratelli e del padre di Olimpia. Cimosco aveva invaso l'Olanda e, quando Bireno vi era giunto con un'armata in soccorso di Olimpia, il re di Frisia era riuscito a catturarlo. Si celebrano intanto le nozze tra Olimpia e Arbante, ma la fanciulla, d'accordo con un servitore, uccide il novello sposo prima

³³¹ G. RIZZARELLI, *Visione e conoscenza*, cit., pp. 237-8.

che il matrimonio sia stato consumato; dopodiché, salpa e abbandona l'Olanda. Cimosco, di ritorno dalla vittoria su Bireno, viene a sapere dell'accaduto e architetta dunque un piano crudele: fa sapere ad Olimpia che, se non si renderà a lui nell'arco di un anno, allora lui ucciderà Bireno.

Olimpia si trova, quindi, a dover prendere una decisione, e per di più teme che, una volta resasi a Cimosco, questi non rispetti il patto e uccida anche Bireno. Orlando, ascoltata la storia di Olimpia, non le promette semplicemente di farsi garante del rispetto dell'accordo, ma anzi di salvare sia lei che Bireno – cosa che puntualmente fa, sconfiggendo Cimosco e lasciando i promessi sposi in partenza per la Danimarca.

Nel canto X, il poeta racconterà poi del tradimento di Bireno che, invaghitosi di una giovane figlia del re di Frisia, abbandona Olimpia in un'isola deserta.³³²

Evidente, da questo punto di vista, il modello classico del mito di Teseo e Arianna (ma forse anche di quello di Medea), dove compare il medesimo paradigma della donna amante devota e generosa, ripagata con la più totale ingratitudine.³³³

3. **XIII, 3-31: novella di Isabella e Zerbino**, narrata da Isabella stessa a Orlando all'interno di una spelonca nella quale il paladino è entrato nella speranza di trovare Angelica. Isabella è tenuta prigioniera nella caverna, sotto la sorveglianza di una vecchia. Si ravvisa, in questo scenario, il modello delle *Metamorfosi* di Apuleio (con riferimento alla fiaba di Amore e Psiche), cui si accompagna poi, nella narrazione di Isabella, quello della novella di Alatiel (*Dec.*, II, 7),³³⁴ unitamente al grande *tòpos* letterario della fanciulla perseguitata.³³⁵

La fanciulla, che parla «con dolce e suavissima favella» (XIII, 2, 6), si presenta come la figlia del re di Galizia e racconta ad Orlando del proprio amore per Zerbino, figlio del re di Scozia³³⁶, da lei conosciuto in occasione di una giostra indetta dal padre a Baiona. Dal momento che Isabella è saracena e Zerbino cristiano, i due non possono sposarsi: Zerbino pianifica allora un rapimento, da attuarsi – poiché si trova altrove, a combattere per il re di Francia – con l'aiuto di un amico, Odorico di Biscaglia, che sarebbe giunto segretamente in Galizia con una galea e avrebbe prelevato Isabella. Tutto procede come previsto e Isabella lascia la Galizia, ma, durante la navigazione,

³³² Sull'unilateralità e lo scarso afflato sentimentale che caratterizza il rapporto amoroso tra Olimpia e Bireno, cfr. A. BONADEO, *Olimpia*, in «Italice», XLV, 1968, 1, pp. 47-58.

³³³ P. RAJNA, *Le fonti dell'«Orlando furioso»*, cit., pp. 175-6.

³³⁴ *Ivi*, pp. 193-99.

³³⁵ M. VILLORESI, *La voce e le parole*, cit., p. 260.

³³⁶ È il fratello di Ginevra, come si era appreso in V, 69.

sopraggiunge una tempesta che fa naufragare la compagnia presso La Rochelle, in Francia. Giunti sul lido, Odorico si accende di desiderio per Isabella e, dopo aver fatto allontanare con un inganno Almonio, uomo fedele a Zerbino, rivela invece le proprie intenzioni scellerate ad un compagno, Corebo di Bilbao, che gli si oppone e finisce per essere abbattuto da Odorico. Questi prova, dunque, a violentare Isabella, la quale però fa resistenza, finché non compare poco lontano una turba di persone che si dirige verso di loro e che induce Odorico a fuggire. Si tratta di una banda di ladroni, che cattura Isabella e la conduce nella spelonca, dove la giovane attende di essere venduta a un mercante. Grazie all'intervento di Orlando, Isabella riuscirà ad evadere (ma solo per andare incontro ad una sorte ancora più triste).³³⁷

4. **XVII, 25-68: novella di Norandino e Lucina**, narrata a Grifone (che si trova a Damasco, in compagnia di Origille e Martano) da un anonimo cavaliere che lo invita alla giostra che si terrà il mattino seguente nella piazza della città. Grifone esprime la sua curiosità in merito alla festa, e il cavaliere si dispone a raccontarne l'origine.

La celebrazione avviene ogni quattro mesi, ed è stata istituita dal re di Damasco, Norandino, in memoria di come sia riuscito a salvarsi da un gran pericolo durato per l'appunto quel lasso di tempo.

Norandino aveva sposato la figlia del re di Cipro, Lucina,³³⁸ ma, mentre i due erano in viaggio per tornare in Siria, erano stati colpiti da una tempesta nel mare Carpazio. Una volta sbarcati in un lido sconosciuto, Lucina e gli altri cavalieri della compagnia erano stati catturati da un orco e condotti nella sua tana. Norandino, che in quel mentre era andato a caccia, una volta appreso l'accaduto giunge alla tana dell'orco, dove la moglie del mostro lo conforta del fatto che il marito non mangia mai le donne, e poi lo aiuta a raggiungere Lucina ricoprendolo di grasso e vestendolo con una pelliccia animale. Venendo scambiato dall'orco per una pecora, Norandino riesce ad entrare nella caverna e a ricongiungersi con Lucina. Tutti i prigionieri si camuffano allora alla stessa maniera di Norandino e la mattina seguente riescono ad evadere, con l'eccezione di Lucina, che

³³⁷ Vedi §4.4.2.1.

³³⁸ Ariosto riprende qui due spunti rimasti in sospeso nel poema boiardo, ossia *In. II, XIX-XX*, dove si narra come il re di Cipro Tibiano bandisca una giostra il cui vincitore otterrà la mano della figlia Lucina (e Norandino, re di Damasco, figura tra i pretendenti), e *In. III, III 24 ss.*, in cui si racconta come Lucina sia stata presa prigioniera da un orco e dunque liberata da Gradasso e Mandricardo (si ricordi, a questo proposito, il racconto metadiegetico n. 28 dell'*Inamoramento*). Su questi segmenti boiardeschi si innesta il racconto di Ariosto, che vi inserisce però il motivo della perfetta fedeltà amorosa del re di Damasco, ma anche di Lucina. L'esito felice della vicenda narrata è coerente con il clima fiabesco che avvolge la novella, un clima che l'autore riprende dai citati episodi dell'*Inamoramento*, ma che accentua con evidenti reminiscenze omeriche (e virgiliane) del celeberrimo mito di Polifemo, qui chiaramente richiamato. Cfr. L. ARIOSTO, *Orlando furioso*, cit., pp. 547-8 (nota 1 a XVII, 23).

viene riconosciuta dall'orco e ricacciata nella caverna, dunque incatenata nuda alla cima del masso. Norandino, non volendo abbandonare l'amata, rimane nascosto in mezzo al gregge dell'orco per giorni, finché giungono sul lido Mandricardo e Gradasso, che liberano Lucina e la riportano dal padre. Norandino, che non assiste alla scena, apprende dalla moglie dell'orco che la fanciulla è stata salvata da due cavalieri. Dunque, fa ritorno in Siria, dove gli giunge la notizia che la moglie è al sicuro presso il padre. Norandino stabilisce allora la festività a Damasco, in onore della fortuna avuta dopo quattro mesi di terrore.

5. **XX, 5-8; 9-64: novella delle «femine omicide»**, narrata da Guidon Selvaggio a Marfisa, Astolfo, Aquilante, Grifone e Sansonetto. Nel canto precedente, la compagnia dei cinque eroi era stata condotta da una tempesta nella città di Alessandretta, che aveva appreso essere abitata da donne crudeli che uccidono ogni uomo che non sia in grado di superare una prova: riuscire vincitore in un combattimento su dieci uomini e soddisfare a letto altrettante donne (che, in caso di successo, diverranno sue mogli) in una sola notte. Solo chi riesce nell'impresa può salvarsi la vita e liberare il proprio seguito, altrimenti verrà ucciso e i suoi saranno fatti prigionieri.³³⁹ Chiara, qui, la reminiscenza letteraria del mito classico delle Amazzoni.³⁴⁰

Marfisa viene scelta per affrontare la prova, e deve dunque sconfiggere dieci cavalieri. Ne uccide nove facilmente, mentre lotta alla pari con l'ultimo rimasto, fino a quando il combattimento viene interrotto per oscurità. Il cavaliere misterioso invita Marfisa e i suoi compagni a prendere alloggio nella propria dimora, e comincia dunque a raccontare di sé.

Il guerriero si presenta come Guidon Selvaggio, e racconta di essere della stessa stirpe cui appartiene Orlando. Narra ai suoi ascoltatori come sia giunto in quella città spinto da una tempesta, e come sia riuscito a superare la prova, venendo quindi nominato re. Incalzato dal suo pubblico, Guidone racconta dunque l'eziologia dell'usanza di Alessandretta, che si scopre assai antica. Di ritorno dalla guerra di Troia, i greci avevano trovato nelle proprie case i figli che le loro donne avevano avuto dagli amanti, e li avevano cacciati. Uno di loro, Falanto, figlio di Clitemnestra, era stato assoldato dai cretesi, assieme al proprio seguito, per presidiare la città di Dictea. Le donne del luogo

³³⁹ Vedi n. 12 dell'elenco.

³⁴⁰ Ad esso si aggiunge, nella narrazione di Guidon Selvaggio, la leggenda di Falanto, fondatore di Taranto (che si ritrova in Strabone (*Geographica* 278-9), che Ariosto però modifica e fonde con il mito delle donne di Lemno, abbandonate dagli Argonauti. Il motivo del duello di un solo guerriero contro dieci trova invece riscontri in episodi del *Lancelot*, del *Tristan* e del *Palamedés*. Cfr. L. ARIOSTO, *Orlando furioso*, cit., p. 652 (nota 1 a XIX, 57).

erano presto divenute amanti dei giovani greci, ma, al termine del loro incarico militare, non erano riuscite a trattenerli con sé a Dictea, dunque erano partite con loro e avevano raggiunto la spiaggia dove poi sarebbe sorta Alessandretta. I greci però, ad un certo punto, decidono di derubare le donne delle loro ricchezze e di abbandonarle lì, salpando per la Puglia. Le donne di Dictea, impossibilitate a spostarsi, fondano Alessandretta e, per vendicarsi dell'oltraggio subito, iniziano a depredare ogni nave che raggiunga il loro porto e a ucciderne gli equipaggi. Per non cadere nell'estinzione, modificano poi, progressivamente, la loro usanza, fino ad arrivare a stabilire la legge con cui anche Marfisa e i suoi compagni sono costretti a confrontarsi.

Guidone confessa loro di essere afflitto per la sua condizione di prigioniero, che non gli permette di dare prova del proprio valore; con l'aiuto dei nuovi arrivati, riuscirà a fuggire da Alessandretta.

La storia narrata dal personaggio viene a configurarsi come una variazione sul motivo, assai caro al poeta, dei complicati rapporti tra i due sessi.³⁴¹

6. **XXI, 11-67: novella di Gabrina, Argeo e Filandro**, narrata da Ermonide d'Olanda a Zerbino. Alla fine del canto precedente, Zerbino era stato costretto ad accompagnarsi ad una vecchia di nome Gabrina, la stessa che era stata incaricata dai ladroni di sorvegliare Isabella nella spelonca e che, a seguito dell'intervento di Orlando, si era data alla fuga, per poi presa unirsi a Marfisa (canto XX). Quando le due donne si erano imbattute in Zerbino, Marfisa, avendolo sconfitto in combattimento, gli aveva ceduto la vecchia, facendogli promettere che la avrebbe protetta.³⁴²

Nel canto XXI, Zerbino e Gabrina incontrano un cavaliere che Gabrina riconosce come suo nemico, tanto da implorare Zerbino di difenderla. Si tratta di Ermonide d'Olanda, che, spinto dalla volontà di vendicarsi della vecchia (la quale, come poi si apprenderà, ha ucciso suo fratello), sfida Zerbino e viene da lui ferito gravemente.

Ermonide, moribondo, racconta a Zerbino la propria storia e il motivo dell'odio per Gabrina. Il fratello del narratore, Filandro, da giovane si era fatto cavaliere dell'imperatore bizantino ed era divenuto amico di un barone della corte, Argeo, che lo

³⁴¹ *Ibid.*

³⁴² Gabrina, che ricorda da vicino la vecchia che narra a Rinaldo la novella di Stella e Marchino nell'*Inamoramento de Orlando*, è un personaggio che sintetizza, nella propria vicenda, vari modelli di tradizione arturiana (in particolare il *Palamedés*). Per quanto riguarda il suo comportamento nei confronti di Filandro, è possibile, però, pensare ad un influsso della novella decameroniana del conte di Anguersa (*Dec. II, 8*). Cfr. *ivi*, p. 695 (nota 4 a XX, 106). È vero anche che il motivo delle calunnie mosse da una donna rifiutata è molto antico (basti ricordare il *Libro dei Sette Savi*). La sezione della novella che riguarda il medico avvelenatore trova riscontro, invece, nelle *Metamorfosi* di Apuleio (X 25-28). Cfr. P. RAJNA, *Le fonti dell'«Orlando furioso»*, cit., pp. 286-307.

aveva accolto nel proprio palazzo al confine della Serbia. Argeo era sposato con Gabrina, che iniziò a desiderare Filandro, venendo però rigettata. I continui tentativi amorosi della donna spingono Filandro ad allontanarsi per sempre dal palazzo; Gabrina decide allora di mentire al marito, raccontandogli di essere stata violentata da Filandro, fuggito per paura delle conseguenze. Argeo le crede e trova rapidamente il presunto violentatore, che, essendo infermo, non riesce a difendersi e viene preso prigioniero. Un giorno Argeo, d'accordo con la moglie, finge di partire per Gerusalemme per attirare al proprio castello un vecchio nemico, il barone Morando, che soleva farvi delle scorrerie quando Argeo era assente. Gabrina coglie l'occasione per ingannare Filandro, pregandolo di intervenire per proteggerla da Morando e dimostrare la sua fedeltà ad Argeo. Così, Filandro si nasconde nella camera di Gabrina in attesa dell'arrivo del barone, ma la donna vi conduce invece Argeo, che Filandro uccide confondendolo per Morando. Gabrina allora ricatta Filandro, chiedendogli di soddisfare il suo desiderio, se non vuole che lei racconti a tutti quanto accaduto. Il giovane, a quel punto, cede. Fa poi ritorno in Olanda insieme a Gabrina, ma si ammala per il troppo dolore. Allora la perfida donna, stancatasi di lui, lo avvelena con l'aiuto di un medico, il quale a sua volta viene da lei costretto a bere la pozione. Prima di morire, il medico riesce a raccontare ai presenti l'inganno di Gabrina, che viene incarcerata e condannata ad essere arsa viva. Ermonide non riesce a raccontare come Gabrina sia evasa di prigione a causa del dolore procuratogli dalla ferita.

7. **XXV, 22-25; 26-70: novella di Ricciardetto e Fiordispina**, raccontata da Ricciardetto stesso a Ruggero, che lo ha appena salvato da una condanna a morte. Ruggero è inizialmente dubbioso circa la vera identità della persona che ha soccorso, che gli ricorda profondamente Bradamante. Quando Ricciardetto si presenta, ogni dubbio viene fugato; tuttavia, egli racconta all'eroe di avere una sorella gemella con la quale viene spesso scambiato: proprio Bradamante.³⁴³ Il giovane si accinge dunque a raccontare a Ruggero una vicenda che gli è capitata a causa di questa straordinaria somiglianza con la gemella.

Un giorno Bradamante, passando per un bosco, viene ferita alla testa da uno stuolo di soldati saraceni, ed è costretta a tagliarsi i capelli per far guarire la ferita. Fiordispina, figlia del re di Spagna Marsilio, vede la donna addormentata presso una fonte e, credendola un cavaliere, se ne innamora. Bradamante, avvedutasene, rivela alla

³⁴³ Ricciardetto e Bradamante sono anche, a loro volta, fratello e sorella di Rinaldo.

spasimante di essere una donna, ma non per questo la passione amorosa della fanciulla si assopisce – con un rimando al mito di Ifi, narrato da Ovidio (*Met.*, IX).³⁴⁴ Quella sera Bradamante viene invitata nel castello di Fiordispina, ma il mattino seguente abbandona la principessa per non farla soffrire inutilmente. Tornata a Montalbano, Bradamante racconta la vicenda ai fratelli e alla madre; Ricciardetto, un tempo già infatuatosi di Fiordispina, sentendo questo racconto si riaccende per lei. Indossando le armi della gemella, fa visita alla figlia di re Marsilio, la quale, piena di gioia, gli offre abiti femminili (credendolo Bradamante) e lo invita a dormire con sé.³⁴⁵ Ricciardetto si inventa una storia per giustificare a Fiordispina il fatto di essere un uomo: fingendosi sempre la sorella, racconta alla principessa di aver incontrato una ninfa, che, come ricompensa per essere stata da lui salvata, gli ha offerto di esaudire un suo desiderio. Dinnanzi alla richiesta di sanare la ferita amorosa di Fiordispina, la ninfa lo avrebbe trasformato in un uomo.

I due innamorati danno sfogo alla loro passione, e così per più di un mese – tenendo la cosa segreta grazie all'inganno della femminilità di Ricciardetto –, fino a quando il re lo viene a sapere e condanna a morte il giovane. Grazie all'intervento di Ruggero, Ricciardetto si salva dalle fiamme.

8. **XXVIII, 4-74: novella di Astolfo, Iocondo e Fiammetta**, narrata da un oste a Rodomonte (e agli altri avventori dell'albergo). Nel canto precedente, era scoppiata, nell'accampamento saraceno, una contesa tra Rodomonte e Mandricardo per la bella Doralice; il re Agramante aveva deciso che fosse proprio lei a scegliersi l'amante, e la donna aveva scelto Mandricardo (con gran sdegno di Rodomonte, che aveva sostenuto in onore di Doralice svariate prove). Il cavaliere saraceno aveva dunque abbandonato lo schieramento per dirigersi verso l'Africa, e, giunta la sera, aveva preso alloggio in un ostello. Qui Rodomonte decide di chiedere ai presenti un'opinione sulla fedeltà delle donne. L'oste si offre di raccontargli una «istoria» a suo parere rivelatoria, riferitagli a sua volta dal veneziano Gian Francesco Valerio, esperto di inganni femminili.

Nel canto XXVIII inizia dunque la novella – senza dubbio una delle più celebri del *Furioso*.

³⁴⁴ Cfr. P. RAJNA, *Le fonti dell'«Orlando furioso»*, cit., pp. 321-2.

³⁴⁵ In questa situazione narrativa, si rileva un contatto con le vicende di Tristano e Isotta, anche se «il travestimento, che era tutto nel caso di Tristano, diventa un incidente secondario in quello di Ricciardetto» (*Ibid.*). A questo ipotesto si affianca anche, tra gli altri – per il successivo racconto del presunto mutamento di sesso – il modello di un racconto orientale del *Libro dei Sette Savi* (*Ivi*, p. 323).

Astolfo, re dei Longobardi, in gioventù era un uomo molto bello. Fausto Latini, cavaliere romano della sua corte, interrogato dal re sull'esistenza di uomini più avvenenti di lui, gli dice che il suo solo concorrente è un proprio fratello, chiamato Iocondo. Astolfo desidera incontrare il suo rivale in bellezza, e riesce a fare in modo che Fausto convinca Iocondo a recarsi a Pavia, presso la corte. La cosa non è semplice a causa del profondo amore che lega Iocondo alla moglie, tanto da renderli inseparabili, ma alla fine Iocondo risolve di partire. La moglie, il giorno prima della partenza dell'amato, gli regala una preziosa collanina, affinché egli la porti con sé. Iocondo, però, la scorda sotto il cuscino; se ne rende conto quando ormai è in viaggio, tuttavia decide di tornare a Roma per recuperarla. Entrato in casa, Iocondo trova la moglie addormentata con un garzone.³⁴⁶ Essendo molto innamorato di lei, si limita però a prendere la collana e a ripartire. Da allora, Iocondo inizia ad ammalarsi e la sua bellezza a sfiorire. Astolfo, ricevutolo, si prodiga per rimetterlo in sesto, ma invano, finché un giorno Iocondo vede attraverso una fessura nel muro la moglie del re avere un rapporto fisico con un nano – cosa che si ripete per tutti i giorni a seguire. Iocondo entra, così, nell'ottica che l'infedeltà sia connaturata alle donne, e comincia a rasserenarsi e a riacquisire la propria bellezza. Astolfo vuole conoscere le ragioni della sua subitanea guarigione, e Iocondo gli mostra ciò che accade nella stanza di sua moglie.

I due decidono dunque di mettersi in viaggio e di sottoporre a prova la fedeltà di innumerevoli donne sposate, finché, stancatisi, deliberano di trovarne una sola che piaccia ad entrambi, e la loro scelta cade su Fiammetta, figlia di un ostiero di Valenza. Poco dopo aver lasciato la città, i tre compagni giungono in un albergo presso Iativa, dove Fiammetta incontra un garzone (detto il Greco) che era stato ai servigi del padre di lei e che la aveva amata fin dalla tenera età. La fanciulla lo invita, quella notte, sul letto che condivide con Astolfo e Iocondo; la mattina seguente, gli amici si motteggiano a vicenda, essendo ciascuno dei due convinto che sia stato l'altro ad avere un rapporto con Fiammetta per tutta la notte. Cominciano poi a litigare, finché viene chiesto alla giovane di rivelare la verità: quando lei confessa di aver passato la notte con il garzone, Astolfo e Iocondo scoppiano in una risata incontenibile. Dunque tornano dalle rispettive

³⁴⁶ La centralità della visione come motore del congegno narrativo è un elemento che questa novella condivide con quella di Ginevra, insieme anche alla riflessione sul rapporto tra i generi (G. RIZZARELLI, *Vista e inganni dello sguardo nelle novelle del «Furioso» (canti V e XXVIII)*, in EAD., *Per figuras. Strategie narrative e rappresentative nei poemi di Boiardo e Ariosto*, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 2022, pp. 265-289: pp. 281-9).

mogli con il cuore più leggero, ora consapevoli dell'universalità dell'infedeltà femminile.³⁴⁷

La novella dell'oste riceve subito l'approvazione di Rodomonte, che vi trova un conforto al proprio dolore e una conferma delle proprie idee.

In questa novella, il tema centrale della volubilità femminile, così caro ad Ariosto, viene toccato dall'autore con un atteggiamento complesso e ambiguo, alternando ad un tono di condanna dei momenti di sorridente comprensione, unita al riconoscimento della debolezza maschile nei confronti della passione.³⁴⁸

9. **XXXII, 83-94: novella della Rocca di Tristano**, narrata dall'anonimo castellano a Bradamante. La guerriera, in viaggio verso il campo saraceno, giunge alla rocca per passarvi la notte. L'alloggio le è stato indicato da un pastore, che l'ha anche avvertita del fatto che essere ospitati nel castello non è automatico: se la stanza è già occupata da qualche cavaliere, sarà necessario sconfiggerlo per prendere il suo posto; nel caso delle donne, invece, il soggiorno spetta soltanto alla più bella.³⁴⁹ Bradamante, tenendo celata la propria femminilità, combatte con i tre cavalieri che sono giunti alla rocca prima di lei (si tratta di tre re venuti dall'Islanda assieme alla messaggera Ullania),³⁵⁰ e riesce a sconfiggerli. Dunque rivela la sua vera identità e domanda al castellano quale sia l'origine dell'usanza del luogo.

Il signore della rocca le racconta che un tempo il castello era appartenuto al figlio del re Fieramonte, chiamato Clodione, che vi abitava con la sua bellissima compagna. Giunse alle porte della rocca, un giorno, Tristano (in compagnia di una giovane), e chiese a Clodione di essere ospitato. Questi, essendo molto geloso della sua donna, si rifiutò però di farlo entrare, scatenando la reazione sdegnata di Tristano, che decise di sfidare Clodione e i suoi dieci cavalieri,³⁵¹ ponendo una condizione: in caso di vittoria, avrebbe alloggiato lui solo nella rocca, e gli altri sarebbero dovuti stare tutta la notte

³⁴⁷ La storia trova riscontro per alcuni dettagli, evidentemente, nella cornice delle *Mille e una notte*, ma anche nella novella CXVIII di Giovanni Sercambi. Sembra poi possibile individuare qualche spunto boccacciano, a partire dallo stesso nome di Fiammetta, ma anche per quanto concerne l'ambientazione della corte longobarda, che si potrebbe leggere come un richiamo alla novella di Agilulf (*Dec.* III, 2), vicina a quella ariostesca dell'oste anche per alcuni aspetti della trama. Per il tema della fedeltà delle mogli, si potrebbe forse citare anche la novella di Bernabò da Genova (*Dec.* II, 9). Cfr. L. ARIOSTO, *Orlando furioso*, cit., p. 932 (nota 2 a XXVIII, 3).

³⁴⁸ Cfr. A. IZZO, *Canto XXVIII*, in *Lettura dell'«Orlando furioso»*, diretta da G. Baldassarri e M. Praloran, Vol. II, a cura di A. Izzo e F. Tomasi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2018, pp. 137-60.

³⁴⁹ Vedi n. 23 dell'elenco.

³⁵⁰ Vedi n. 22 dell'elenco.

³⁵¹ Quello della sfida contro dieci cavalieri è un motivo ben preciso – di tradizione romanza, come si è accennato –, che la novella della Rocca di Tristano condivide con quella delle «femine omicide» (vedi nota 340). Del resto, la novella qui presa in esame rivela in modo lampante il proprio retroterra arturiano, e in particolare il debito nei confronti del *Tristan* e del *Palamedés*. Cfr. L. ARIOSTO, *Orlando furioso*, cit., pp. 1054-5 (nota 1 a XXXII, 50).

all'aperto. Puntualmente, Tristano sconfigge tutti i suoi rivali, prende possesso del castello, e tiene inoltre con sé all'interno l'amata di Clodione, nonostante il principe lo preghi di restituirla: Tristano si giustifica dicendo che una donna tanto bella non merita di stare di fuori, e che piuttosto Clodione potrà godere della compagnia della giovane – di minor bellezza – che era giunta al castello insieme a lui. La mattina seguente, Tristano lascia il castello, senza aver toccato la dama. Anche Clodione decide poi di andarsene e consegna la rocca ad un suo cavaliere, imponendogli di osservare (come i suoi discendenti dopo di lui) l'usanza con cui deve confrontarsi Bradamante.

10. **XXXIV, 10-43: novella di Lidia**, narrata da Lidia stessa ad Astolfo nell'Inferno, in mezzo ad un'aria densa di fumo nero. L'ombra della donna, che spera di rinnovare così la propria fama presso il mondo dei vivi, racconta la propria storia, presentandosi come la figlia del re di Lidia, condannata a stare in mezzo a quel fumo a causa dell'ingratitude dimostrata nei confronti dell'amante.³⁵²

Lidia era stata, in vita, una donna bellissima e superba, amata dal valoroso cavaliere Alceste, che si era messo al servizio del padre di lei e si era reso protagonista di grandi gesta. Alceste chiede al re di Lidia la mano della figlia, ma, in quanto semplice cavaliere, privo di ricchezze, viene respinto. Alceste allora, adirato, si pone al servizio del re di Armenia e lo persuade a fare guerra alla Lidia. In meno di un anno, il re di Lidia perde quasi tutti i suoi possedimenti; vedendosi a malpartito, decide di inviare la figlia presso Alceste per trattare la resa. Lidia, però, resasi conto del potere che esercita sul cavaliere innamorato, decide di rimproverarlo per il male arrecato a lei e al padre, e gli fa credere che, se lui avesse perseverato nei suoi buoni servigi, anziché infuriarsi, prima o poi la avrebbe ottenuta in sposa. Alceste è pentito, e Lidia approfitta appieno dell'occasione infondendo in lui la speranza di poterla un giorno avere, se restituirà a suo padre il regno perduto. Alceste prega il re di Armenia di rinunciare al regno di Lidia; non essendo accontentato nella propria richiesta, lo uccide, e in poco tempo restituisce il regno perduto al padre dell'amata. Tuttavia, sia la donna che il re lo vogliono morto. Lidia, inizialmente, finge di amarlo e lo manda a compiere pericolosissime imprese. Poiché, però, Alceste riesce sempre vincitore, decide di seminare la discordia tra lui e i suoi amici, inducendolo ad allontanarli da sé; dunque

³⁵² La novella unisce richiami romanzeschi (in particolare, ancora una volta, al *Palamedés*) e classici, con particolare riferimento alla favola di Anassarete narrata nelle *Metamorfosi* di Ovidio (XIV 698-758). Al contempo, l'idea che sia un peccato degno di tormenti infernali il non ricambiare l'amore ricevuto ha un precedente nella novella boccacciana di Nastagio degli Onesti (*Dec.* V, 8). Cfr. P. RAJNA, *Le fonti dell'«Orlando furioso»*, cit., pp. 467-72.

gli rivela apertamente il proprio odio nei suoi confronti e lo caccia dalla corte, rinunciando a ucciderlo solo per l'ignominia pubblica che gliene verrebbe. Poco dopo Alceste, ammalatosi per la sofferenza patita, muore.

11. **XXXVII, 38-43; 44-85: novella di Marganorre**, narrata dall'anonima abitante di una «villetta» (XXXVII, 35, 1) a Ruggero, Bradamante, Marfisa e Ullania (con le sue damigelle). Ullania e le due donne al suo seguito sono state trovate, poche ottave prima, da Bradamante, Ruggero e Marfisa con le gonne scorciate ad esporre le loro nudità; la spiegazione addotta da Ullania per questo trattamento loro riservato si lega all'usanza terribile di un castello poco lontano,³⁵³ dove subito i tre cavalieri decidono di dirigersi per vendicarle. Quella sera, la compagnia prende alloggio in un villaggio abitato interamente da donne. Ruggero chiede ad una di loro dove siano gli uomini, ed inizia così la novella, indubbiamente tra le più perturbanti del *Furioso*, dominata da un «orrore per certi versi distopico»³⁵⁴ e non stemperato da note ironiche.³⁵⁵

Il signore del luogo è il tiranno Marganorre, un uomo simile a un gigante che è ormai da due anni nemico del sesso femminile, tanto da aver esiliato tutte le donne della sua terra in una «villetta» e impedito loro di vedere padri, mariti e figli. Inizia dunque il «conto intero» (XXXVII, 44, 4) dei motivi di tale folle atteggiamento. Marganorre aveva un tempo due figli, chiamati Cilandro e Tanacro. Cilandro si era incapricciato di una bellissima donna giunta, un giorno, al suo castello assieme ad un cavaliere;³⁵⁶ per averla, aveva provato a tendere un'imboscata al compagno, ma ne era rimasto ucciso. Quello stesso anno, era sopraggiunto poi un barone di nome Olindro, accompagnato dalla moglie Drusilla. Tanacro (come già il fratello) si era innamorato della bella ospite e aveva teso un agguato a Olindro, riuscendo a ucciderlo e a prendere Drusilla prigioniera. Tanacro fa il possibile per sanare l'offesa arrecata alla dama, ma lei è decisa ad ucciderlo e a vendicare il marito. Architetta, così, un inganno: essendo prossima a sposare Tanacro, gli chiede che le nozze si svolgano secondo il costume che la propria patria prevede per le vedove, ossia l'uso di officiare la cerimonia sul sepolcro del marito defunto e di bere da una stessa coppa del vino benedetto (ma sono solo invenzioni). Drusilla fa preparare un veleno ad una vecchia, e il giorno del matrimonio lo fa versare

³⁵³ Vedi n. 29 dell'elenco.

³⁵⁴ O. BRANCHINA, "Sia Marganorre esempio di chi regna". *Catastrofe, tirannia e misoginia nel XXXVII canto dell'«Orlando furioso»*, in «Griseldaonline», XX, 2021, 1, pp. 1-16: p. 4.

³⁵⁵ Sulla generale rarità dell'ironia ariostesca all'interno del mondo delle novelle, cfr. G. SANGIRARDI, *Ludovico Ariosto*, cit., p. 127.

³⁵⁶ Si tratta di un *tòpos* assai comune nei romanzi arturiani, con un precedente specifico in un episodio del *Tristan*. Cfr. L. ARIOSTO, *Orlando furioso*, cit., p. 1193 (nota 3 a XXXVII, 25).

a se stessa e a Tanacro, uccidendo entrambi. Marganorre, perduto anche il secondo figlio, non contiene più la propria crudeltà e si accanisce sul cadavere di Drusilla, per poi fare un massacro delle donne presenti alle nozze. Persuaso dagli amici a non uccidere tutte le donne della sua terra, decide però di emarginarle in un villaggio di confine; stabilisce anche la legge secondo la quale ogni donna che capiti nella sua valle debba essere picchiata e le sue vesti scorciate. Le donne che si presentino con una scorta armata saranno invece uccise, e i loro uomini fatti prigionieri.

12. **XLIII, 9-46: novella del «nappo d'oro»**, narrata a Rinaldo da un anonimo signore di un palazzo in Padania. Alla fine del canto precedente Rinaldo, presso le rive del Po, aveva incontrato un cavaliere che lo aveva condotto nel proprio palazzo e gli aveva proposto di bere da una coppa d'oro dotata della proprietà magica di rivelare se le mogli sono fedeli o meno.³⁵⁷

Nel canto XLIII, Rinaldo è sul punto di bere, ma poi, riflettendo sul pericolo del conoscere la verità, declina l'offerta del signore del palazzo, che scoppia a piangere e maledice chi lo ha convinto a sottoporsi alla prova. Comincia dunque a raccontare la propria storia.

Da giovane, l'anonimo cavaliere – proveniente da Mantova – era stato un uomo straordinariamente bello; a quel tempo, viveva nella sua città un saggio che, nei suoi ultimi anni, aveva sedotto con il denaro una donna e aveva avuto da lei una figlia. Per evitare che la bambina, crescendo, divenisse simile alla madre, il saggio aveva fatto edificare per incantesimo quel ricco palazzo, dove si era trasferito con lei. Quando la giovane aveva raggiunto l'età da marito, il cavaliere-narratore era stato reputato l'unico degno di lei e la aveva sposata. Dopo cinque anni di matrimonio, la maga Melissa si accende di passione per il signore del palazzo, che però rifiuta ogni sua proposta. La maga tenta allora di far crollare la fiducia dell'amato nella moglie: lo persuade a lasciarla sola nel castello, e gli consegna il nappo dorato, con il quale potrà conoscere l'esito della prova. Dal momento che, però, il signore non vuole allontanarsi dalla moglie, Melissa decide di fargli prendere le sembianze del governatore di Ferrara, che in passato si era innamorato della castellana, venendo respinto. Il cavaliere finge dunque di partire, e poi torna al castello con sembianza mutata. Con la promessa di

³⁵⁷ La prova del «nappo» ha come precedenti diversi episodi di tradizione bretone (in particolare nel *Tristan* e nel *Perceval* di Gautier de Daulens), ed è qui combinata con il mito classico di Cefalo e Procri, narrato da Ovidio (*Met.* VII 690 ss.) e noto ad Ariosto anche attraverso la resa in forma drammatica che di esso realizzò Niccolò da Correggio nel *Cefalo*, messo in scena a Ferrara nel 1487. Cfr. P. RAJNA, *Le fonti dell'«Orlando furioso»*, cit., pp. 496-504.

grandi ricchezze, il finto governatore persuade la donna a concedersi a lui. A quel punto, il signore del palazzo riprende il proprio aspetto; la moglie si adira per quel gesto subdolo e lascia il marito, per andare a vivere con il cavaliere di Ferrara. Anche Melissa, odiata dal signore del castello per essere stata la causa della sua disgrazia, si allontana. Rinaldo riflette sul racconto e si convince sempre di più di aver preso la giusta decisione, rifiutando di testare la fedeltà amorosa di Clarice.

13. **XLIII, 69-71; 72-143: novella di Anselmo, Argia e Adonio**, narrata a Rinaldo da un nocchiero. Il paladino, in viaggio lungo il fiume Po, riporta alla mente la vicenda narratagli la sera prima dal signore del palazzo; cercando di carpire i suoi pensieri, un nocchiero inizia a conversare con lui, e afferma che il signore del nappo avrebbe fatto bene a far tesoro di una vicenda accaduta in precedenza proprio a Mantova: comincia così il racconto di una storia «tutta aperta attraverso squarci luminosi sul paesaggio della pianura padana».³⁵⁸

Un tempo vi abitava un giudice di nome Anselmo, gelosissimo della bella moglie Argia, amata anche un cavaliere di nobile stirpe chiamato Adonio. Per conquistarla, Adonio dilapida il proprio patrimonio; non riuscendo nell'intento, lascia la città. Durante il cammino, incontra un contadino intento a dare la caccia ad un serpente: trattandosi dell'animale simbolo della propria stirpe, Adonio si adopera per salvarlo. Trascorrono sette anni; Anselmo viene scelto per andare a Roma in qualità di ambasciatore del papa, ma, prima di partire, interroga un amico indovino per sapere se la moglie gli sarà fedele in sua assenza. Il responso è che Argia, poco dopo la sua partenza, lo tradirà perché sedotta dalla prospettiva del guadagno. Per provare a invertire la profezia, Anselmo consegna alla moglie tutto il proprio patrimonio, a patto che lei gli rimanga leale. Intanto Adonio si è rimesso in viaggio per tornare in patria. Passando per il luogo dove era avvenuto l'incontro con il contadino, egli trova la fata Manto, che gli racconta di essere condannata a trasformarsi, ogni sette giorni, in serpente. Sette anni prima, Adonio la aveva salvata dalle mani del contadino: viene dunque ricompensato con grandi ricchezze e con un'offerta di aiuto per conquistare Argia. Adonio si traveste da pellegrino e Manto si trasforma in un cagnolino capace fare qualunque cosa gli venga comandata dal padrone. I due arrivano nelle proprietà di Argia, che subito desidera avere la straordinaria creatura: il prezzo posto da Adonio per il cane è che lei giaccia insieme lui (e così accade). I due trascorrono un anno insieme, finché Anselmo fa

³⁵⁸ L. ARIOSTO, *Novelle del «Furioso»*, cit., p. 17.

ritorno; il tradimento di Argia gli viene notificato dall'amico veggente e confermato anche da una balia. Il giudice incarica un servo di assassinare Argia, ma questi non ci riesce perché la donna scompare improvvisamente grazie ad una magia della fata. Anselmo torna con il servo nel luogo dove Argia si è dissolta nel nulla, e vi trova un bellissimo palazzo (creato da Manto per incantesimo). Appena fuori sta un uomo molto brutto, che dice ad Anselmo di essere il padrone del luogo e che gli offre il palazzo a patto di trascorrere una notte con lui. Anselmo accetta, e a quel punto compare Argia, che gli rinfaccia un errore grave almeno quanto il suo.³⁵⁹ I due si ripropongono infine di dimenticare l'accaduto e di tornare a vivere insieme e in concordia. Il racconto rappresenta dunque, in qualche modo, «un risarcimento offerto al sesso femminile per lo sfregio del nappo incantato»,³⁶⁰ che rinnova e integra i casi narrati dal cavaliere padano, ma aggiungendovi la dimostrazione del fatto che anche gli uomini possono cadere vittime dell'avidità – pensiero, questo, già esposto in precedenza da Rinaldo all'ospite: «Se te altrettanto avesse ella tentato, / non so se tu più saldo fossi stato» (XLIII, 49, 7-8).³⁶¹

Già da questa rapida ricognizione, è possibile notare che «negli inserti novellistici, come in ulteriori zone del poema che emulano e si confrontano con altri generi letterari, il palinsesto delle fonti e delle allusioni si complica»,³⁶² in un'intertestualità che intreccia una molteplicità di tessere, sia classiche che romanze.

Ma, per restituire un affresco più completo della metadiegesi ariostesca, si è pensato (come si è fatto per l'*Inamoramento de Orlando*) di studiare anche le novelle 'canoniche' del *Furioso* collocandole nel più vasto campo di cui fanno parte, quello della diegesi di secondo grado in genere (e questo, ancora una volta, sulla scia della proposta di Annalisa Izzo, che per entrambi i capolavori della letteratura cavalleresca italiana suggerisce un'analisi ad ampio raggio di questo tipo). Tale prospettiva, svincolata dal criterio dell'appartenenza al genere codificato della novella, consiste quindi nell'ampliare l'indagine a tutti i racconti di secondo grado analettici del poema che siano dotati di un intreccio narrativo, così da avviare una disamina

³⁵⁹ La fonte principale della novella è, ancora una volta, il mito di Cefalo e Procri, qui ripreso non soltanto nella sua versione ovidiana (e in quella teatrale del *Cefalo*), ma anche in quella data da Igino nelle *Fabulae* (*Fab.* 189), dove compare il tema della vendetta di Procri nei confronti del marito e anche il motivo del cane dalle virtù straordinarie. Cfr. L. ARIOSTO, *Orlando furioso*, cit., pp. 1370-1 (nota 1 a XLIII, 71).

³⁶⁰ P. RAJNA, *Le fonti dell'«Orlando furioso»*, cit., p. 504.

³⁶¹ *Ivi*, p. 505.

³⁶² G. RIZZARELLI, *Visione e conoscenza*, cit., p. 233.

narratologica che porti ad un discrimine più accurato dei materiali pertinenti, specie attraverso la considerazione del ruolo che il discorso narrativo di volta in volta assume nella struttura *entrelacée* del romanzo.

4.2 Schedatura dei racconti metadiegetici del *Furioso*³⁶³

Si propone di seguito una tavola dei racconti metadiegetici del *Furioso*, trascelti fra i tanti del poema sulla base di una serie di criteri, i medesimi adottati per l'analisi condotta sull'opera boiardesca.³⁶⁴ I parametri di valutazione dei racconti metadiegetici selezionati, così come le convenzioni grafiche adottate nella schematizzazione, sono i medesimi già utilizzati per l'*Inamoramento de Orlando*.³⁶⁵

	ISTANZA NARRATIVA INTRADIEGETICA RAPPRESENTATA DA UN PERSONAGGIO NARRANTE	DISCORSO IN FORMA DIRETTA	NARRATRICE FEMMINILE	NARRATARIO	RELAZIONE CON LA TRAMA PRINCIPALE	INTENZIONE CON CUI VIENE PRONUNCIATO IL DISCORSO	N. OTT.
1. I, 26-28 [Racconto della riconquista dell'elmo da parte dell'ombra di Argalia]	+ [Argalia]	+	-	Ferraù	Esplicativa: chiarisce che ne è stato dell'elmo di Ferraù, e determina il giuramento del cavaliere di cercarne un altro, ossia l'elmo di Orlando	Discorso autobiografico, con valore didattico (c'è una morale: necessità di rispettare i giuramenti) e detto come rimprovero a Ferraù	3
2. II, 37-57 [Racconto di Pinabello sulla «cagion» del suo dolore (la sua amata è	+				Esplicativa: chiarisce il motivo del dolore di Pinabello e provoca	Discorso autobiografico (su	

³⁶³ La presente schedatura si avvale del fondamentale contributo di Annalisa Izzo (Cfr. A. IZZO, *Discorso diretto e «entrelacement» nel romanzo cavalleresco*, pp. 113-140). Gli unici elementi dell'elenco assenti nell'inventario della studiosa sono il n. 12 e il n. 27 (presente quest'ultimo in Dalla Palma [Cfr. G. DALLA PALMA, *Le strutture narrative dell'«Orlando Furioso»*, pp. 139-148], che lo legge persino allo statuto di novella, come si è già ricordato).

³⁶⁴ Vedi §3.2.2.

³⁶⁵ Vedi §3.2.3.

stata rapita dal mago Atlante giunto in groppa ad un «gran destriero alato», ossia l'ippogrifo]	[Pinabello]	+	-	Bradamante	l'intervento di Bradamante che, per trovare Ruggero, si avvia con il cavaliere verso il castello	sollecitazione di Bradamante) con finalità narrativa-informativa	21
3. IV, 56-62 [Introduzione alla storia di Ginevra, figlia del re di Scozia]	+ [Fрати]	+	-	Rinaldo	Esplicativa: Rinaldo si incarica della difesa di Ginevra	Discorso non autobiografico (su sollecitazione di Rinaldo) con finalità di richiesta di aiuto contro un'ingiustizia e invito all'avventura	7
4. V, 5-74 [«Istoria» di Ginevra, accusata ingiustamente di adulterio]	+ [Dalinda]	+	+	Rinaldo (in presenza di uno scudiero)	Esplicativa: Rinaldo, avendo saputo di più della sua storia, rafforza la propria intenzione di difendere Ginevra	Discorso parzialmente autobiografico (Dalinda è comprimaria della storia), su sollecitazione di Rinaldo, con finalità narrativa-informativa e di implicita richiesta di aiuto; esplicita funzione di intrattenimento	70
5. VI, 32-53, 55-56 [Racconto di Astolfo, tramutato in mirto dalla maga Alcina]	+ [Astolfo]	+ (32-53) - (55-56)	-	Ruggero	Esplicativa: chiarisce la metamorfosi di Astolfo in mirto e prepara Ruggero ai pericoli che lo attendono nel suo viaggio	Discorso autobiografico (su sollecitazione di Ruggero) con finalità narrativa-informativa	24
6. IX, 10-13 [Racconto dell'usanza dell'isola di Ebuda]	+ [Fanciulla a bordo di una barca]	+	+	Orlando	Esplicativa: Orlando si incarica dell'impresa	Discorso non autobiografico con finalità di richiesta di aiuto contro un'ingiustizia e invito all'avventura	4

7. IX, 22-56 [Storia («parlar») di Olimpia, figlia del conte di Olanda]	+ [Olimpia]	+	+	Orlando	Esplicativa: Orlando giura a Olimpia di aiutarla, salvando sia lei che Bireno; tematica: la lealtà di Olimpia può essere letta in contrasto con l'inaffidabilità di Angelica	Discorso autobiografico con finalità di richiesta di aiuto	35
8. XI, 58 [Racconto del tradimento da parte di Bireno]	+ [Olimpia]	-	+	Orlando	Esplicativa: chiarisce il motivo per cui Olimpia è finita prigioniera a Ebuda	Discorso autobiografico (su sollecitazione di Orlando) con finalità narrativa-informativa	1
9. XIII, 3-31 [Storia («parlar») di Isabella, figlia del re di Galizia]	+ [Isabella]	+	+	Orlando	Esplicativa: chiarisce le circostanze della prigionia di Isabella e 'prepara' Orlando alla lotta contro i pirati; tematica: il triangolo Odorico-Zerbino-Isabella è speculare a quello di Mandricardo-Rodomonte-Doralice; oppure, Isabella si può leggere in contrasto con Angelica	Discorso autobiografico (su sollecitazione di Orlando) con finalità narrativa-informativa e di implicita richiesta di aiuto	29
10. XV, 42-46 [Informazioni sul gigante Caligorante]	+ [Eremita a bordo di una barca]	+	-	Astolfo	Esplicativa: Astolfo va ad affrontare il gigante	Discorso non autobiografico con fine di mettere in guardia da un pericolo	5
11. XVII, 25-68 [Racconto della «cagione» della giostra del re Norandino]	+			Grifone (in presenza di	Esplicativa: chiarisce l'origine della giostra, e prepara agli eventi successivi	Discorso parzialmente autobiografico (il cavaliere ha preso parte ai fatti narrati), su	

	[Cavaliere]	+	-	Origille e Martano)	(Grifone vi prende parte); tematica: la storia di Norandino e Lucina è speculare (e opposta) alla storia di Grifone e Origille	sollecitazione di Grifone, di carattere eziologico (spiega la «cagione» di un'usanza), con finalità narrativa-informativa e di invito all'avventura	44
12. XIX, 57-58 [Presentazione della «legge» delle «femine omicide»]	+ [Capitano della nave]	-	-	Astolfo	Esplicativa: chiarisce lo stato d'animo del capitano e prepara il terreno per gli eventi successivi (sbarco nel porto delle «femine omicide»)	Discorso non autobiografico (su sollecitazione di Astolfo) con finalità narrativa-informativa e di messa in guardia da un pericolo	2
13. XX, 5-8; 9-64 [«Conto» della storia delle «femine omicide»]	+ [Guidon Selvaggio]	+	-	Marfisa (in presenza di Astolfo, Aquilante, Sansonetto e Grifone)	Esplicativa: chiarisce il costume del luogo e provoca la successiva fuga di Guidone e degli altri cavalieri	Discorso marginalmente autobiografico (Guidone subisce le conseguenze dell'usanza), su sollecitazione di Marfisa, di carattere eziologico, con finalità narrativa-informativa e di richiesta di aiuto	60
14. XXI, 11-67 [Storia di Gabrina, Argeo e Filandro]	+ [Ermonide d'Olanda]	+ (11-66) - (67)	-	Zerbino (in presenza di Gabrina)	Esplicativa: chiarisce la storia e la vera natura di Gabrina	Discorso marginalmente autobiografico (Ermonide è 'vittima' del fatto narrato), con finalità narrativa-informativa e di messa in guardia da	57

						un pericolo (Gabrina)	
15. XXII, 38-41 [«Novella» di Ricciardetto e Fiordispina]	+ [Fanciulla]	+	+	Ruggero e Bradamante	Esplicativa: Ruggero e Bradamante si incaricano di salvare Ricciardetto	Discorso non autobiografico (su sollecitazione di Ruggero) con finalità narrativa-informativa e di implicita richiesta di aiuto	4
16. XXII, 47-56 [Racconto dell'usanza del castello di Pinabello]	+ [Fanciulla]	+	+	Ruggero e Bradamante	Esplicativa: Ruggero e Bradamante si avviano con la donzella verso il castello di Pinabello	Discorso non autobiografico (su sollecitazione di Ruggero), di carattere eziologico (spiega il «costume [...] iniquo e fiero»), con finalità narrativa-informativa	10
17. XXIII, 118-120 [«Istoria» della relazione tra Angelica e Medoro]	+ [Pastore]	-	-	Orlando	Esplicativa: Orlando si deve rassegnare alla notizia, e questo lo porta all'impazzimento	Discorso non autobiografico, con fine consolatorio verso Orlando; esplicita funzione di intrattenimento	3
18. XXIV, 20-28 [«Sermone» di continuazione della «istoria» di Isabella]	+ [Almonio]	+	-	Zerbino	Esplicativa: chiarisce che ne è stato di Almonio, Corebo e Odorico, e determina la decisione di Zerbino di far accompagnare Odorico a Gabrina	Discorso parzialmente autobiografico (Almonio è comprimario della storia) con finalità narrativa-informativa	9
19. XXV, 22-25; 26-70 [«Carmi»/«istoria» di Ricciardetto e Fiordispina]	+ [Ricciardetto]	+	-	Ruggero	Esplicativa: chiarisce i dettagli della vicenda di Ricciardetto, e dunque il motivo dell'intervento di salvataggio	Discorso autobiografico (su sollecitazione di Ruggero)	49

					di Ruggero; tematica: ascoltare la novella fa ricordare a Ruggero la sua Bradamante (ricorre anche il tema dell'equivoco)	con finalità narrativa-informativa; esplicita funzione di intrattenimento	
20. XXVIII, 4-74 [«Istoria»/ «favola» di Astolfo, Iocondo e Fiammetta]	+ [Oste]	+	-	Rodomonte (e gli altri astanti)	Tematica: il tema trattato dalla novella rispecchia le vicende che coinvolgono Rodomonte nella <i>fabula</i> principale	Discorso non autobiografico con fine consolatorio e didattico (c'è una morale: l'universalità dell'infedeltà femminile); esplicita funzione di intrattenimento	71
21. XXXII, 29-34 [«Conto»/ «istoria» delle future nozze tra Ruggero e Marfisa]	+ [Cavaliere guascone]	-	-	Bradamante	Esplicativa: Bradamante si avvia verso Parigi	Discorso non autobiografico (su sollecitazione di Bradamante) con finalità narrativa-informativa	6
22. XXXII, 51-59 [Storia della regina d'Islanda e del suo scudo d'oro]	+ [Scudiero]	+	-	Bradamante	Non chiara	Discorso non autobiografico (su sollecitazione di Bradamante) con finalità narrativa-informativa	9
23. XXXII, 65-68 [Presentazione dell'usanza della Rocca di Tristano]	+ [Pastore]	+	-	Bradamante	Esplicativa: Bradamante si dirige verso la rocca	Discorso non autobiografico (su sollecitazione di Bradamante) con finalità narrativa-informativa	4
24. XXXII, 83-94 [Origini dell'usanza della Rocca di Tristano]	+	+	-		Esplicativa: chiarisce l'origine dell'usanza del luogo e induce Bradamante a intervenire per impedire che essa sia	Discorso marginalmente autobiografico (il signore della rocca è toccato solo indiretta-	

	[Signore della rocca]			Bradamante	applicata ad Ullania; tematica: la gelosia di Clodione rispecchia la <i>fabula</i> di Bradamante gelosa di Ruggero	mente dalla vicenda), su sollecitazione di Bradamante, di carattere eziologico, con finalità narrativa-informativa	12
25. XXXIV, 10-43 [Storia di Lidia]	+ [Lidia]	+	+	Astolfo	Esplicativa: chiarisce l'identità del personaggio; tematica: il tema dell'ingratitudine verso la persona amata è sviluppato altrove nel poema	Discorso autobiografico (su sollecitazione di Astolfo), detto al fine di rinnovare la propria fama	34
26. XXXIV, 62-67 [Informazioni («parlar de l'apostolo») su Orlando]	+ [San Giovanni]	+	-	Astolfo	Esplicativa: chiarisce le circostanze della follia di Orlando	Discorso non autobiografico con finalità narrativa-informativa	6
27. XXXV, 35-37 [Racconto della prigionia di Brandimarte, catturato da Rodomonte]	+ [Fiordiligi]	- (35) + (36-37)	+	Bradamante	Esplicativa: Bradamante si impegna ad andare a liberare Brandimarte	Discorso autobiografico (su sollecitazione di Bradamante) con finalità di richiesta di aiuto	3
28. XXXVI, 59-66 [Rivelazione del rapporto di parentela tra Ruggero e Marfisa]	+ [Spirito di Atlante]	+	-	Ruggero, Bradamante e Marfisa	Esplicativa: chiarisce l'identità e le origini dei due personaggi	Discorso non autobiografico, di carattere genealogico, detto al fine di fermare la lite tra Ruggero e Marfisa	8
29. XXXVII, 30-31 [Racconto dell'umiliazione patita nel villaggio di Marganorre]	+ [Ullania]	-	+	Bradamante, Ruggero e Marfisa	Esplicativa: chiarisce la condizione in cui si trovano Ullania e le due donne al suo seguito e determina l'intervento dei narratori a vendicarle	Discorso autobiografico (su sollecitazione di Bradamante) con finalità narrativa-informativa e di implicita richiesta di aiuto	2

30. XXXVII, 38-43; 44-85 [Presentazione di Marganorre e «conto» della sua usanza misogina]	+ [Anonima abitante della «villetta»]	+	+	Ruggero, Bradamante, Marfisa e Ullania	Esplicativa: la compagnia si avvia verso il castello di Marganorre	Discorso marginalmente autobiografico (la donna è toccata indirettamente dalla vicenda), su sollecitazione di Ruggero, di carattere eziologico, con finalità narrativa-informativa	48
31. XXXVIII, 12-18 [Storia di Marfisa]	+ [Marfisa]	+ (12-17) - (18)	+	Carlo Magno	Esplicativa: chiarisce l'identità e il passato del personaggio	Discorso autobiografico con finalità narrativa-informativa	7
32. XLIII, 9-46 [«Istoria» dell'usanza del «nappo d'oro»]	+ [Cavaliere signore del palazzo]	+	-	Rinaldo	Esplicativa: chiarisce l'origine dell'usanza; tematica: il tema dell'infedeltà trattato dalla novella si lega alla <i>fabula</i> principale di Rinaldo	Discorso autobiografico, di carattere eziologico, con fine didattico (c'è una morale: è meglio non sondare a fondo l'animo femminile) e di sfogo del proprio dolore	38
33. XLIII, 69-71; 72-143 [«Istoria» del giudice Anselmo, Argia e Adonio]	+ [Nocchiero]	+	-	Rinaldo	Tematica: il tema dell'infedeltà trattato dalla novella (specie in rapporto all'avidità) si lega alla <i>fabula</i> principale di Rinaldo	Discorso non autobiografico (su sollecitazione di Rinaldo), con fine didattico (c'è una morale: la stessa del n.32); esplicita funzione di intrattenimento	75

4.3 Considerazioni generali ricavabili dalla tavola

Una prima osservazione, benché scontata, riguarda il numero delle novelle, che nel *Furioso* sono quasi il doppio di quelle dell'*Inamoramento*, a riprova del maggiore peso che assume, rispetto all'immediato precedente boiardesco, il genere narrativo breve della novella all'interno della struttura del romanzo cavalleresco.

In maniera anche più significativa che nel Boiardo, sembra poi esserci nel poema di Ariosto un'evidente disegualianza nella lunghezza delle novelle stesse, che paiono non adeguarsi ad una misura preferenziale, ma si presentano estremamente disponibili a variazioni. Ai due estremi, si collocano da un lato le 12 ottave della novella sull'usanza della rocca di Tristano (n. 24), e dall'altro le 75 della «istoria» del giudice Anselmo (n. 33).

Le novelle del *Furioso*, con un'estensione media di circa 48 ottave, sono anche generalmente più lunghe (e di conseguenza più articolate e dettagliate) di quelle dell'*Inamoramento*. Con le parole di Annalisa Izzo, «si ha l'impressione che nell'*Inamoramento* spesso non ci sia bisogno di un racconto particolarmente lungo, articolato o intrecciato per attivare l'agire del paladino [...]. Ariosto si serve di tale meccanismo, ma imponendogli implicazioni forti a livello di sviluppo narrativo».³⁶⁶

La loro collocazione nel poema risulta, inoltre, maggiormente equilibrata di quanto non accada nell'opera boiardesca. Ad eccezione della novella delle «femine omicide» (n. 13) e di quella di Gabrina, Argeo e Filandro (n. 14), che compaiono in due canti successivi, e delle ultime due (nn. 32 e 33), che fanno parte dello stesso canto, le altre sono poste a distanze abbastanza regolari l'una dall'altra.³⁶⁷ Se si considera, poi, che il canto XXIII, con la pazzia di Orlando, coincide con il centro dell'opera e la suddivide in due metà, le novelle appaiono distribuite piuttosto simmetricamente rispetto a questo punto ideale (risultato che si ottiene, peraltro, soltanto con la riscrittura del 1532, che vede l'introduzione di tre novelle rispetto alle edizioni precedenti).³⁶⁸ In questo aspetto, Ariosto devia rispetto alla tradizione del genere, e in particolare rispetto al modello boiardesco, nel quale le novelle sono meno frequenti e sembrano non occupare posizioni ben calcolate. Con le parole di Bigazzi, «è come se Boiardo

³⁶⁶ A. IZZO, *Discorso diretto e «entrelacement» nel romanzo cavalleresco*, cit., p. 133.

³⁶⁷ A. FRANCESCHETTI, *La novella*, cit., p. 830.

³⁶⁸ Tre delle quattro maggiori aggiunte che Ariosto fa all'edizione del 1532 sono occasione per inserire nuovi 'racconti nel racconto': le vicende di Olimpia, l'usanza della Rocca di Tristano e la storia di Marganorre.

considerasse le novelle secondo uno dei parametri quattrocenteschi del loro genere, cioè come ‘spicciolate’, e quindi non passibili di inserimento bilanciato in una cornice, mentre invece la loro accurata distribuzione nell’*Orlando furioso* induce a pensare che il loro pieno significato stia proprio nel disegno che compongono tutte insieme, nel ‘libro’ che costruiscono all’interno del poema e, credo, nel rapporto di questo ‘libro’ con il poema, nell’interazione tra due generi letterari diversi». ³⁶⁹ Secondo il critico, Ariosto avrebbe ricavato lo stimolo alla distribuzione sapiente e attenta delle novelle nella sua opera direttamente dalle *Metamorfosi* di Apuleio, che già per Boiardo avevano costituito un modello fondamentale, ma dalle quali lo scandinese non aveva tratto lo spunto per un’inserzione ben calcolata dal punto di vista del posizionamento dei racconti stessi. ³⁷⁰

Come nell’*Inamoramento*, invece, anche nel *Furioso* le novelle hanno sempre al centro, da un punto di vista tematico, le più varie manifestazioni dell’amore, pur accogliendo al loro interno anche altri motivi, quali la lealtà, la generosità, ma anche l’avarizia, l’irriconoscenza, la crudeltà, etc. È d’altro canto assente nel poema dell’Ariosto un tema assai tipico della novella tradizionale, quello della settima giornata del *Decameron*: la beffa al marito. Laddove esso si ritrova in ben due delle sette novelle di Boiardo, ³⁷¹ nell’Ariosto, benché non manchino i casi di mogli infedeli – lampante in questo senso l’esempio della novella di Astolfo e Iocondo (n. 20) – non si creano mai situazioni nelle quali la prontezza di spirito e l’astuzia della donna le permettano di ingannare il marito nascondendogli un tradimento (e mettendone anche in luce l’ingenuità, in modo tale da indurre il lettore al riso). Insomma, è assente in Ariosto la figura del marito schernito per opera della moglie e dell’amante di lei, che dal loro inganno escono vincitori e impuniti. Secondo Franceschetti, questo può, almeno in parte, essere spiegato come una «manifestazione del senso di giustizia e di equità che sembra spesso condizionare quel mondo, in cui i ‘malvagi’ trovano quasi sempre una punizione e un castigo – non solo i malvagi creati dalla fantasia dell’Ariosto [...], ma anche quelli che il Boiardo aveva lasciato circondati da un alone più o meno chiaro di simpatia e di ammirazione, come la perfida Origille o il ladro Brunello». ³⁷² Del resto, gli accenni di beffa che si trovano nelle novelle di Ricciardetto e di Astolfo e Iocondo fanno pensare che Ariosto rifiuti, di Boccaccio, proprio l’idea della beffa intesa «come riequilibrio dei valori offesi». ³⁷³

³⁶⁹ R. BIGAZZI, *Romanzo e novella*, cit., pp. 21-22.

³⁷⁰ *Ivi*, pp. 24-25.

³⁷¹ Vedi §3.3.8.8.

³⁷² A. FRANCESCHETTI, *La novella*, cit., p. 836.

³⁷³ R. BIGAZZI, *Romanzo e novella*, cit., p. 41.

Il tono e lo spirito delle novelle del *Furioso* resta comunque, come nell'*Inamoramento de Orlando*, di tipo cavalleresco, sia nelle vicende narrate che nei personaggi – ad eccezione della novella di Astolfo e Iocondo (n. 20) e di quella del giudice Anselmo (n. 33)³⁷⁴ – come ci si può attendere, data la loro interrelazione con il tessuto narrativo del poema. Il caso della novella di Lidia (n. 25) è indicativo in questo senso: essendo essa narrata ad Astolfo nell'Inferno, e trattando di personaggi che, in quanto morti, non possono facilmente ripalesarsi nella trama romanzesca, avrebbe offerto ad Ariosto la possibilità di caratterizzare in qualsiasi modo avvenimenti e protagonisti, attingendo alle fonti più disperate; anche in questo caso, invece, l'autore si attiene ad un gusto prettamente cavalleresco, riconducendo ad esso anche gli spunti boccacciani e ovidiani.³⁷⁵

4.4 Le novelle del *Furioso* in rapporto ai parametri narratologici

4.4.1 Narratori e narratori delle novelle del *Furioso*

L'*Inamoramento de Orlando* prevedeva, per le novelle inserite, una distinzione piuttosto precisa tra narratori prevalentemente pagani e di sesso femminile e ascoltatori perlopiù cristiani e di sesso maschile. Nel *Furioso*, la situazione si presenta parzialmente diversa: i novellatori sono indifferentemente cristiani e pagani, mentre gli ascoltatori rimangono nella grandissima maggioranza dei casi cristiani (significativa l'eccezione della novella di Astolfo e Iocondo, raccontata ad un eroe pagano); ma ciò che è più significativo, viene rovesciato il ruolo di primo piano che le donne avevano nel Boiardo come tessitrici dei 'racconti nel racconto'. Ariosto mette in scena, infatti, ben otto narratori contro sole cinque narratrici, sembrando rinunciare, in parte, a quel legame privilegiato tra donna e narrazione che vigeva già nel *Decameron* e in molte altre raccolte novellistiche ad esso precedenti (e anche successive). I personaggi maschili prevalgono nettamente, poi, nel *Furioso* come ascoltatori delle novelle (e questo in conformità con il modello boiardesco).

³⁷⁴ Vedi infra, §4.4.1.

³⁷⁵ A. FRANCESCHETTI, *La novella*, cit., pp. 836-37.

In aggiunta, si può notare che i narratori delle novelle dell’Ariosto sono spesso personaggi marginali rispetto alle sequenze delle *fabulae* del poema (come Dalinda, Olimpia, Ermonide d’Olanda e Lidia), non di rado persino anonimi (l’oste della novella di Astolfo e Iocondo, tra gli altri), mentre «un minor numero di volte [le novelle] sono raccontate da personaggi che sono sia soggetti della diversione, sia eroi immersi nella trama (Isabella, Fiordiligi, Guidone, Ricciardetto)». ³⁷⁶ Questo a fronte di ascoltatori coincidenti nella maggior parte dei casi con i personaggi più importanti del romanzo – tratto che le novelle condividono appieno con il resto dei racconti metadiegetici del poema. È altrettanto vero che Ariosto sembra cercare una certa varietà nelle figure degli ascoltatori, che raramente si ripetono; fa eccezione Rinaldo, che figura come uditore quattro volte (in tre delle quali ascolta una vera e propria novella), ossia ai nn. 3, 4, 32 e 33. Significativamente, Rinaldo è l’ascoltatore della prima (n. 4) e delle ultime due novelle del *Furioso* (nn. 32 e 33), vedendo quindi conservato – e anzi rafforzato – il ruolo fondamentale che già esercitava in questo senso nell’*Inamoramento de Orlando*. ³⁷⁷ La novella di Ginevra e Ariodante, in particolare, prepara il terreno per l’intervento risolutore di Rinaldo a contrastare una legge iniqua (quella per cui Ginevra è stata condannata a morte), mentre le ultime due, quella del «nappo d’oro» e quella del giudice Anselmo, esaltano per via di contrasto la saggezza del paladino, che lo ha indotto, giudiziosamente, a rifiutarsi di bere alla coppa magica. ³⁷⁸

Si moltiplicano inoltre, rispetto all’*Inamoramento*, i casi in cui le novelle (e, seppur meno frequentemente, gli altri ‘racconti nel racconto’) sono narrate a più di un ascoltatore contemporaneamente. ³⁷⁹

Per quanto riguarda le modalità della narrazione, invece, Ariosto restringe il ventaglio delle possibilità rispetto al Boiardo: in nessun caso l’istanza narrativa è un testo scritto destinato ad essere letto da qualche personaggio, né vi sono novelle raccontate in forma indiretta (che è propria, nel *Furioso*, solo di racconti metadiegetici molto brevi e mai classificati come novelle). Si assiste dunque ad un appiattimento, almeno per quanto concerne le novelle, sulla forma del discorso diretto di un personaggio narrante.

Entrambi i poemi cavallereschi sono invece accomunati dalla prevalenza del discorso autobiografico del personaggio. Nel *Furioso*, in ben sette novelle il narratore è stato anche

³⁷⁶ G. DALLA PALMA, *Le strutture narrative dell’«Orlando Furioso»*, cit., pp. 140-41.

³⁷⁷ Vedi §3.3.5.

³⁷⁸ G. DALLA PALMA, *Le strutture narrative dell’«Orlando Furioso»*, cit., p. 146.

³⁷⁹ A. FRANCESCHETTI, *La novella*, cit., pp. 830-31.

protagonista della vicenda narrata, o almeno vi ha preso parte in modo laterale (è il caso del n. 11). In altre quattro, non è stato coinvolto direttamente nei fatti narrati, me ne subisce in qualche misura le conseguenze (nn. 13, 14, 24 e 30). Solo in due novelle, quella di Astolfo e Iocondo e quella del giudice Anselmo (n. 20 e n. 33) il narratore non è legato in alcun modo alla storia oggetto del suo racconto. Quest'ultima tipologia – che risulta dunque minoritaria nel poema di Ariosto – è, come si è visto, quella tradizionale delle novelle inserite in raccolte a cornice. La novella di Astolfo, in particolare, viene introdotta già alla fine del canto precedente «con una premessa che configura una situazione tipica del racconto orale, codificata nel genere novellistico»,³⁸⁰ ovvero quella di Rodomonte in collera contro il genere femminile e che si dispone ad ascoltare da un oste un *exemplum* che confermerebbe le sue idee. Alla fine della «istoria» dell'oste, per di più, si origina una conversazione a più voci simile a quelle che si trovano nei libri di novelle, non ultimo il *Decameron*: lo stesso meccanismo dialettico proprio di questi modelli viene quindi trasferito al genere del poema cavalleresco. Si nota qui come il catalogo di donne illustri fornito dall' «uom d'età» (XXVIII, 76, 1) a difesa del genere femminile non ha «alcun effetto sull'animo di uomini pronti a condannare il comportamento muliebre sulla base di modelli esemplari (negativi) di tradizione novellistica. Perché un cambiamento si realizzi, è necessario che l'*exemplum* non rimanga accantonato nello spazio, retorico e teorico, dell'elenco di nomi ma si faccia reale e concreto, come nella novella dell'oste».³⁸¹

Il ruolo, comunque, marginale che rivestono nel poema di Ariosto le novelle irrelate rispetto al loro narratore sembra in qualche modo proporzionale a quello visto nell'*Inamoramento* (dove, su sette novelle, soltanto una era concepita in questo modo: quella di Prasildo, Iroldo e Tisbina).³⁸² Fa notare, però, Franceschetti come, nel caso del Boiardo, il tono della novella di Tisbina, narrata da Fiordelisa per allietare la cavalcata, sia quello cavalleresco consueto nel romanzo, mentre nel caso dell'Ariosto le due novelle irrelate rispetto al narratore siano fatte pronunciare a personaggi affatto distanti dalle tradizionali figure cavalleresche, vale a dire ad un oste e ad un nocchiero, così come non sono cavalleresche sono le vicende che le due storie trattano.³⁸³

³⁸⁰ S. CARAPEZZA, *Novelle e novellieri*, cit., p. 300.

³⁸¹ F. LUCIOLI, «Il «Furioso» si ritrova per tutto». *Un secolo di letture e riscritture (1515-1645)*, Roma, Carocci editore, 2024, p. 113.

³⁸² Vedi §3.3.6.

³⁸³ A. FRANCESCHETTI, *La novella*, cit., pp. 830-31.

4.4.2 Le novelle (e la metadiegesi in genere) nella trama del *Furioso*

4.4.2.1 Se già nell'*Inamoramento de Orlando*, come si è visto, le novelle intercalate intrattengono stretti legami con la trama romanzesca principale, ciò è vero a maggior ragione per l'*Orlando furioso*, dove «più ramificata è la rete che connette la novella alla vicenda principale e finanche alle altre novelle».³⁸⁴

Nel poema, la relazione esplicativa tra inserti metadiegetici (novellistici e non) e *fabula* principale è decisamente dominante, a dimostrazione del fatto che la maggiore o minore autonomia dei segmenti narrativi in questione deve misurarsi con il loro (solitamente ben visibile) aggancio alla storia portante.

L'unico caso in cui un racconto metadiegetico risulti del tutto irrelato è quello della regina d'Islanda (n. 22), ma non doveva esserlo, verosimilmente, nelle intenzioni di Ariosto: studiando i frammenti autografi dell'autore, Debenedetti³⁸⁵ ha formulato l'ipotesi che le ottave dello «scudo della regina Elisa» siano state pensate per essere collocate nella chiusa del poema, che avrebbe visto lo scoppio di una contesa tra Orlando e Rinaldo per l'ottenimento dello scudo stesso, destinato al miglior cavaliere del mondo. Sembra possibile intravedere questo progetto nei pensieri di Bradamante:³⁸⁶ «[...] e in somma pensa / che questo scudo in Francia sia per porre / discordia e rissa e nimicizia immensa / fra paladini et altri, se vuol Carlo / chiarir chi sia il miglior, e a colui darlo» (XXXII, 60, 4-8).

Le due uniche novelle (e anche racconti di secondo grado in genere), poi, ad intrattenere con la trama principale del *Furioso* una relazione unicamente di tipo tematico, cioè una relazione logica di contrasto/analogia, sono la novella di Astolfo e Iocondo (n. 20) e quella di Anselmo, Argia e Adonio (n. 33), che, come si è visto, sono anche le uniche due i cui narratori non abbiano alcun rapporto con le vicende narrate. Queste due novelle hanno il ruolo di *exempla*, sono cioè raccontate ad illustrazione di un'idea che i narratori intendono dimostrare, secondo un antico modello di inserimento delle narrazioni brevi in strutture più complesse.³⁸⁷ Esse assolvono, pertanto, ad una funzione didascalica, e sono portatrici di una morale.

³⁸⁴ S. CARAPEZZA, *Novelle e novellieri*, cit., p. 299.

³⁸⁵ S. DEBENEDETTI, *I frammenti autografi dell'«Orlando furioso»*, Torino, Chiantore, 1937, cit., p. XXI.

³⁸⁶ A. IZZO, *Discorso diretto e «entrelacement» nel romanzo cavalleresco*, cit., p. 119, nota 19.

³⁸⁷ Vedi §2.1.3.3.

La novella dell'oste appare, in qualche modo, la più autosufficiente di tutte,³⁸⁸ tanto più se si ricorda che l'autore stesso, nel proemio del canto XXVIII, ne afferma la non indispensabilità alla comprensione della trama romanzesca.³⁸⁹

La storia di Astolfo e Iocondo si pone in rapporto di complementarità con la vicenda di Rodomonte, e la morale (consolatoria per il narratario) di cui è portatrice è quella dell'universalità dell'infedeltà delle donne, che si lega a doppio filo, come si è accennato, con la *fabula* dell'ascoltatore, toccato poco tempo addietro da una delusione amorosa (il tradimento di Doralice, che lo abbandona per Madricardo). Da questo punto di vista, è interessante notare che, se da un lato il poeta segnala al lettore la superfluità del canto stesso rispetto alla «istoria», dall'altro la novella che lo occupa non risulta poi avere un carattere davvero accessorio, se si considera lo stretto rapporto che la lega allo stato d'animo di Rodomonte, ma anche la discussione che la incornicia fra gli avventori dell'osteria e il contrappunto che si viene a creare poi con il sacrificio di Isabella (per mano dello stesso Rodomonte), di cui si narra successivamente (XXIX, 1-30) e che in qualche modo mette in crisi il preteso valore assoluto della novella stessa.³⁹⁰ Isabella viene a costituire infatti, nel poema, il più illustre «modello di fedeltà e castità femminile, [...] presto inclusa in cataloghi *de claris mulieribus* accanto a figure tratte dalla storia, dal mito e dalle Scritture»;³⁹¹ per questo personaggio, Ariosto disegna una vera e propria parabola celeste, già preannunciata dalla sua «angelica favella» (XIII, 32, 3).³⁹² Nel caso della «istoria» del giudice Anselmo, narrata da un anonimo nocchiere a Rinaldo, la morale è invece quella della difficoltà – per le donne come per gli uomini – di anteporre la propria pudicizia alla tentazione della ricchezza, che si connette con la vicenda principale dell'ascoltatore Rinaldo nella misura in cui, poco prima, è stato proposto al paladino di bere da una coppa dorata che gli avrebbe permesso di conoscere la verità sulla fedeltà della consorte. Questa novella, con l'insegnamento da essa propugnato – al pari di quella che Rinaldo ha ascoltato appena prima dalla voce del signore del palazzo del nappo (n. 32) –, convince sempre di più il paladino di aver preso la giusta decisione, rifiutando di accostare il «nappo d'oro» alla bocca: «Pensò, e poi disse: – Ben sarebbe folle / chi quel che non vorria trovar, cercasse» (XLIII, 6, 3-4).

³⁸⁸ A. IZZO, *Misoginia e filoginia nell'«Orlando furioso»*, in «Chroniques italiennes», I, 2012, pp. 1-25: p. 1.

³⁸⁹ Vedi §4.1.1.

³⁹⁰ A. FRANCESCHETTI, *La novella*, cit., pp. 832-33.

³⁹¹ F. LUCIOLI, «Il «Furioso» si ritrova per tutto», cit., p. 112.

³⁹² M. VILLORESI, *La voce e le parole*, cit., p. 260.

Tutti gli altri racconti metadiegetici, novelle comprese, sono legati alla trama del poema da una relazione esplicativa; in diversi casi, sono introdotti come spiegazioni di usanze (e assumono quindi un carattere eziologico, come ad esempio la n. 24, sulle origini della legge della rocca di Tristano), o di circostanze in cui i cavalieri si imbattono (ad esempio il racconto n. 5, in cui Astolfo tramutato in mirto spiega a Ruggero le cause della sua metamorfosi). In altri casi, la continuità spazio-temporale tra racconto e *fabula* prende la forma di una relazione, più precisamente, consequenziale, nella misura in cui spesso «sono proprio queste storie che determinano gli sviluppi della trama a livello complessivo».³⁹³ In modo ancora più marcato che nell'*Inamoramento*, cioè, nel *Furioso* l'azione dei cavalieri, la direzione delle loro imprese dipende dai racconti che ascoltano, che li indirizzano di volta in volta su binari diversi. Esemplare in questo senso il racconto n. 2, in cui l'incontro tra Pinabello e Bradamante mostra chiaramente una dinamica che si ripeterà svariate volte nel poema, ossia quella per cui l'azione del paladino scaturisce dal racconto di un altro personaggio che gli narra qualcosa, solitamente i propri casi. Questo racconto metadiegetico, tra l'altro, è interessante anche per il fatto che crea una *mise en abyme* della prassi affabulatoria sulla quale si regge il poema: «Questo disir, ch'a tutti sta nel core, / de' fatti altrui sempre cercar novella, / fece a quel cavallier del suo dolore / la cagion domandar da la donzella» (II, 36, 1-4). In ogni caso, la sua funzione principale da un punto di vista narrativo è quella di consentire lo sviluppo di quel filo dell'*entrelacement* che segue le vicende dell'ascoltatrice di turno, Bradamante. La guerriera infatti, dopo aver ascoltato la storia di Pinabello, si avvia con lui verso il castello di cui le ha appena narrato. Allo stesso modo, le vicissitudini di Rinaldo in Scozia per salvare Ginevra si verificano perché egli è stato informato sul suo caso dal racconto prima dei frati (n. 3) e poi di Dalinda (n. 4); l'intervento di Orlando in Olanda ha luogo come conseguenza della novella narratagli da Olimpia (n. 7), e similmente le sue gesta sull'isola di Ebuda non sarebbero state possibili se egli non avesse ascoltato il racconto di un'anonima fanciulla riguardo ai pericoli di quel luogo (n. 6), e così via. Si capisce, allora, in quale misura nel *Furioso* il 'racconto nel racconto' agisca come 'attivatore' di nuove linee narrative; e da questo punto di vista, non vi è differenza tra le novelle canoniche e gli altri racconti metadiegetici, accomunati dalla medesima funzione di ramificazione della trama.³⁹⁴

Una modalità tipica con cui si realizza il legame consequenziale racconto-*fabula* è ad esempio quella per la quale l'ascoltatore si fa *deus ex machina* che risolve la situazione problematica

³⁹³ A. IZZO, *Discorso diretto e «entrelacement» nel romanzo cavalleresco*, cit., p. 120.

³⁹⁴ *Ivi*, p. 121.

presentata dal narratore di turno. In ben sei tra le sole novelle del poema il narratario, come conseguenza dell'ascolto, si fa carico di liberare un oppresso o di punire un malvagio (nn. 4, 7, 9, 13, 19 e 30).³⁹⁵

Per mezzo dell'interrelazione tra racconti di secondo grado e trama principale, peraltro, si realizza un'osmosi tra i personaggi dell'uno e dell'altro piano narrativo. Come era già avvenuto nell'*Inamoramento de Orlando*, anche nel *Furioso* i personaggi delle novelle (e, come è naturale, degli altri racconti) possono spesso 'sconfinare' nella *fabula* romanzesca, al punto tale da acquisire anche ruoli di rilievo (come nel caso di Isabella e di Zerbino, protagonisti del n. 9, ma anche ad esempio di Fiordiligi, di Guidone, di Gabrina e di Ricciardetto), laddove i ruoli assegnati da Boiardo a queste figure erano sempre stati di importanza piuttosto circoscritta.

4.4.2.2 Dal momento che la relazione esplicativa tra narrazioni metadiegetiche e trama romanzesca, mediante le modalità di cui si è detto, è la 'norma' nell'*Orlando furioso*, sembra interessante soffermarsi piuttosto sui casi atipici da questo punto di vista. Laddove per i racconti di secondo grado non novellistici la relazione esplicativa è esclusiva (al di là dell'eccezione del n. 22, cui si è già fatto riferimento), le novelle possono presentare situazioni più complesse. Si è già sottolineato che due di esse (n. 20 e n. 33) costituiscono delle eccezioni, essendo legate alla storia portante da relazioni esclusivamente tematiche. In tutte le altre, vi è sempre una relazione esplicativa con la trama, ma in alcuni casi ad essa può affiancarsi, al contempo, una relazione tematica.

Va detto innanzitutto che le novelle del *Furioso*, nella concezione più tradizionale della critica, si configurano come «luoghi privilegiati in cui si distilla il significato degli episodi contigui o della sequenza di cui fanno parte», rielaborandone le tematiche «in una storia conclusa, raccontata di solito ai personaggi più importanti, in modo da mostrare loro (e ai lettori) ciò che davvero dà un senso unitario alle avventure altrimenti divaganti dei cavalieri». ³⁹⁶ In questa prospettiva, si potrebbe dire che, in senso lato, tutte le novelle del *Furioso* hanno in sé la possibilità di essere lette in rapporto tematico con la trama principale, con la quale condivideranno sempre, in modo più o meno perspicuo, motivi e argomenti.

³⁹⁵ A. FRANCESCHETTI, *La novella*, cit., p. 834.

³⁹⁶ R. BIGAZZI, *Romanzo e novella*, cit., p. 22.

Ci si limiterà ad accennare a quei casi in cui le relazioni tematiche sono più trasparenti e facilmente individuabili.

La novella di Olimpia (n. 7) e quella successiva di Isabella (n. 9) mettono in scena esempi encomiabili di fedeltà amorosa femminile; non è un caso che siano raccontate ad Orlando, che non è affatto sicuro che Angelica gli sia altrettanto leale. Esse sembrano quindi suggerire un contrasto tra la virtù delle eroine protagoniste delle storie e dall'altro lato la volubilità e l'opportunismo del personaggio romanzesco di Angelica.³⁹⁷ Secondo Dalla Palma, la novella di Isabella intrattiene anche un legame di tipo paradigmatico, in particolare oppositivo, con un segmento narrativo che segue al canto successivo, nella misura in cui «il triangolo Odorico-Zerbino-Isabella si rivela specularmente opposto a quello Mandricardo-Rodomonte-Doralice»:³⁹⁸ sia Isabella che Doralice sono in viaggio per raggiungere l'amato, ma Doralice si dimostra infedele a Rodomonte dinnanzi alle profferte di Mandricardo, al contrario di Isabella che rimane fedele a Zerbino non cedendo all'amore di Odorico. Questo legame antitetico servirebbe inoltre, secondo il critico, a creare un'evidente opposizione tra mondo cristiano e mondo pagano.

Per quanto concerne invece la novella di Norandino e Lucina (n. 11), introdotta come spiegazione della «cagione» della giostra che si svolge a Damasco, la relazione tematica che si riscontra con la trama principale ha a che fare con il rapporto oppositivo tra la storia di amore fedele di Norandino e Lucina e quella di Grifone e Origille (ascoltatori della novella, insieme a Martano), in cui invece domina l'inganno e il tradimento, tant'è che nel medesimo canto Grifone si renderà conto che Origille e Martano sono amanti (XVII, 116).³⁹⁹

Più sottile la relazione tematica che lega la novella di Ricciardetto e Fiordispina (n. 19) alla trama principale. Oltre al rapporto esplicativo (in quanto chiarisce le circostanze per cui Ruggero è intervenuto a salvare Ricciardetto), la novella è connessa alla *fabula* anche in una prospettiva paradigmatica perché si lega allo stato d'animo di Ruggero in quel punto della diegesi: Ruggero desidera ascoltare la storia di Ricciardetto – che ha al centro la sua somiglianza straordinaria con la gemella Bradamante – per ravvivare nella memoria il ricordo dell'amata, che in quel momento è lontana:⁴⁰⁰ «Ruggiero il qual più graziosi carmi, / più dolce istoria non potrebbe udire, / che dove alcun ricordo intervenisse / de la sua donna, il pregò sì,

³⁹⁷ *Ivi*, p. 33.

³⁹⁸ G. DALLA PALMA, *Le strutture narrative dell'«Orlando Furioso»*, cit., p. 142.

³⁹⁹ S. CARAPEZZA, *Novelle e novellieri*, cit., p. 299.

⁴⁰⁰ G. DALLA PALMA, *Le strutture narrative dell'«Orlando Furioso»*, cit., p. 148.

che disse» (XXV, 25, 5-8). Oltre a ciò, si potrebbe aggiungere che il meccanismo dell'equivoco fa parte tanto della trama romanzesca che incornicia la novella, quanto dello spazio metadiegetico della novella stessa: Ruggero salva Ricciardetto credendo si tratti di Bradamante, proprio come Fiordispina si innamora di Bradamante confondendola per un uomo (e in seguito accoglie Ricciardetto pensando che sia Bradamante).

Ruggero e Bradamante sono la coppia di riferimento anche nello studio dei rapporti tematici che legano alla trama principale la novella sulle origini dell'usanza della Rocca di Tristano (n. 24). La relazione paradigmatica della narrazione con la *fabula* del poema consiste nel fatto che Bradamante, gelosa di Ruggero – poco prima ha infatti appreso da un cavaliere la notizia falsa delle imminenti nozze dell'amato con Marfisa (n. 21) –, diviene ascoltatrice di una novella incentrata sulla gelosia di Clodione. La differenza tra Clodione e Bradamante consiste però nel fatto che il primo diviene «discortese» a causa della gelosia, e per questo viene punito da Tristano, la seconda invece no, sebbene abbia un «sospetto ingiusto» (XXXII, 109, 7).⁴⁰¹

La novella di Lidia e Alceste (n. 25), in senso più ampio, ha al centro un tema (quello dell'ingratitude nei confronti dell'amante) che fa sistema con altre narrazioni intercalate che recano lo stesso motivo (quale la n. 4, con l'irricoscenza di Polinesso verso Dalinda) e con diversi segmenti del poema appartenenti alla storia portante, come il racconto del tradimento di Bireno verso Olimpia, che tanto aveva fatto per lui (canto X), e, similmente, il passaggio che riguarda la slealtà di Doralice verso Rodomonte, nonostante quest'ultimo avesse sostenuto per lei molte prove d'amore (canto XXVII).

In qualche modo affine a questo è poi il tema che connette alla trama principale l'«istoria» dell'usanza del «nappo» (n. 32), narrata a Rinaldo dall'anonimo cavaliere signore del palazzo dove la coppa dalle proprietà magiche è custodita e offerta agli avventori. Come si è già accennato, questa novella si lega strettamente a quella immediatamente successiva del giudice Anselmo (n. 33). Esse non soltanto sono narrate nello stesso canto e condividono il medesimo ascoltatore, ma sono ambedue incentrate sul tema dell'infedeltà femminile, specie in connessione con il vizio dell'avidità;⁴⁰² entrambe si legano alla *fabula* principale di Rinaldo nella misura in cui il paladino si rifiuta di sostenere la prova del nappo e di conoscere la verità circa la lealtà della moglie.

⁴⁰¹ *Ivi*, p. 147.

⁴⁰² Benché, a dire il vero, nella n. 33 rimanga vittima del desiderio di ricchezza anche l'uomo. Vedi *supra*, §4.1.3.

In una prospettiva generale, nelle novelle della seconda parte del poema (rispetto a quelle della prima) «non è ora più questione di amore cortese, di nobili cavalieri e di diabolici avversari: mentre la trama principale illustra la costanza in mezzo ai pericoli del mondo, le novelle esibiscono l'instabilità»;⁴⁰³ le novelle della seconda metà del romanzo mettono cioè in crisi quei valori cortesi che, parallelamente, i protagonisti della trama principale stanno ritrovando. Tra l'ingratitudine di Lidia, la gelosia scortese di Clodione, la violenza di Marganorre e il tema dell'infedeltà e della ricchezza corruttrice delle ultime due novelle, si fa spazio nei racconti intercalati una serie di disvalori, «dando vita ad alcune tra le pagine più nere del poema», con «tonalità [...] talora più aspre di quelle di Boccaccio».⁴⁰⁴

4.4.2.3 A proposito della funzione di intrattenimento svolta dalla parola narrativa, che, come si è visto, è tra i più importanti segnali di riconoscimento delle novelle intercalate, nel *Furioso* si nota che essa viene di rado esplicitata e, anche quando lo è, vi si fa riferimento in modo molto superficiale. Se un intento dilettevole è sempre sotteso al racconto novellistico, anche quando non venga dichiarato, si può dire, però, che di certo nessuna delle novelle del *Furioso* venga narrata con il fine primario di intrattenere l'ascoltatore (a differenza di Boiardo, che aveva adottato più volte questa modalità);⁴⁰⁵ quando una funzione di diletto viene pure attribuita alle novelle del *Furioso*, essa è comunque secondaria a qualche altra funzione ben più determinante nell'innescare il racconto stesso. E frequentemente si tratta di motivazioni pragmatiche, come richieste di soccorso mosse da narratori in situazioni di sofferenza agli eroi romanzeschi (anche se sono proprio questi ultimi, a dire il vero, a creare spesso l'occasione per l'innescare della narrazione: quando capiti loro di imbattersi in qualche personaggio addolorato, non mancano, infatti, di interessarsi alle motivazioni del suo tormento, esortando dunque al racconto).

Nel *Guiron*, «i cavalieri si raccontano delle storie per rendere meno noioso il cammino e proprio questa motivazione giustifica e garantisce l'autonomia sintagmatica dei racconti. Boiardo sfrutta ancora questo *tòpos*, o meglio, ci gioca [...] per poi schivarlo, di solito a mezzo di una agnizione [...]. In Ariosto, di fatto, di quella legittimazione non v'è più traccia».⁴⁰⁶

⁴⁰³ R. BIGAZZI, *Romanzo e novella*, cit., p. 39.

⁴⁰⁴ *Ivi*, p. 40.

⁴⁰⁵ Vedi §3.3.1.2.

⁴⁰⁶ A. IZZO, *Discorso diretto e «entrelacement» nel romanzo cavalleresco*, cit., p. 137.

Benché non abbia più valore legittimante, il motivo del diletto è ancora rintracciabile, qualche volta, in relazione alla metadiegesi del poema. Si vedranno di seguito i casi in cui sembra di poterlo rilevare.

Al termine della novella di Ginevra (n. 4), pare esserci un vaghissimo rimando alla tradizionale cornice novellistica di tipo viatorio (strettamente legata all'idea della narrazione come 'svago'):⁴⁰⁷ «Così narrò Dalinda al paladino, / seguendo tuttavolta il lor cammino» (V, 74, 8). In effetti, la narrazione avviene mentre Dalinda, Rinaldo e lo scudiero si spostano a cavallo in direzione di St. Andrews, e riprende, dunque, uno schema narrativo riconoscibile.⁴⁰⁸

Un po' più esplicito (e del tutto simmetrico) il richiamo a questo modello che si ha alla fine della novella di Ricciardetto e Fiordispina (n. 19): «Così a Ruggier narrava Ricciardetto, / e la notturna via facea men grave» (XXV, 71, 1-2). In questo secondo esempio vi è un più marcato riferimento al diletto e al 'sollievo' procurato dal novellare mentre si è in viaggio.

Anche nella novella di Astolfo e Iocondo (n. 20) c'è un sottile rimando alla dimensione di intrattenimento del racconto, nelle parole questa volta del narratario, Rodomonte, che si sta accingendo all'ascolto: «Rispose il Saracin: – Che puoi tu farmi, / che più al presente mi diletta e piaccia, / che dirmi istoria e qualche esempio darmi / che con l'opinion mia si confaccia?» (XXVII, 140, 1-4).

Labile, infine, quello che si può intravedere nelle parole di Rinaldo, narratario dell'ultima novella del poema (n. 33): «Sì che di' pur, se non t'incresce il dire; / che volentieri io mi t'acconcio a udire →» (XLIII, 71, 7-8).

L'unico caso in cui un'esplicita funzione di intrattenimento si lega ad un racconto metadiegetico non novellistico è quello della breve narrazione (riportata in forma indiretta) che un pastore fa ad Orlando a proposito della relazione amorosa tra Angelica e Medoro (punto chiave del poema). Ironicamente, il pastore si rivolge al paladino nel tentativo di alleviare la sua tristezza con una «istoria» piacevole, non avendo idea che sia proprio quella vicenda a far così soffrire il suo ascoltatore: «Il pastor che lo vede così oppresso / da sua tristizia, e che voria levarla, / l'istoria nota a sé, che dicea spesso / di quei duo amanti a chi volea ascoltarla, / ch'a molti dilettevole fu a udire, / gl'incominciò senza rispetto a dire» (XXIII, 118, 3-8). Da notare

⁴⁰⁷ Vedi §2.1.3.3.

⁴⁰⁸ Rizzarelli nota come la strategia narrativa adottata qui da Ariosto abbia come antecedente diretto le «novelle a cavallo» boiadesche, sebbene si tratti di un modulo di lunga tradizione, attestato ampiamente anche nel *Guiron*. Impossibile non pensare, poi, alla novella boccacciana di Madonna Oretta (*Dec.* VI, 1), dove l'atto del narrare è reso, metaforicamente, con l'immagine del viaggio a cavallo (G. RIZZARELLI, "La novella è un cavallo", cit., pp. 275-7).

che questo è anche l'unico caso in cui il ruolo di intrattenimento svolto dalla parola (unito ad una 'vena' consolatoria) è la motivazione esclusiva del narrare.

4.4.3 Novelle e «travestimento romanzesco»

4.4.3.1 Ciò che emerge dall'analisi della diegesi di secondo grado nel *Furioso* è che i discorsi dei personaggi, lungi dall'essere autonomi e superflui rispetto alla trama romanzesca, costituiscono essi stessi, in realtà, dei frammenti dell'intreccio.

Vi sono diverse modalità con cui i 'fili narrativi' dei racconti metadiegetici vanno ad alternarsi ai fili della *fabula* complessiva, divenendo spezzoni della trama essi stessi (con un reticolo di rapporti ben più articolato e complesso di quello individuabile nell'*Inamoramento*, che così spesso si serve dell'artificio – di carattere 'ludico', più che strutturale – dell'agnizione).⁴⁰⁹

La prima di queste modalità è l'iterazione della narrazione di una storia:⁴¹⁰ ne è esempio la storia di Ginevra, dapprima accennata a Rinaldo dai frati (n. 3) e poi raccontatagli in forma più estesa (e non a caso 'novellistica') da Dalinda (n. 4); oppure l'usanza della Rocca di Tristano, esposta brevemente a Bradamante da un pastore (n. 23), e in seguito spiegata più dettagliatamente (in forma di novella) dal castellano (n. 24); ancora, l'usanza dell'isola di Ebuda, prima introdotta dal narratore extradiegetico (VIII, 51-60), dunque narrata a Orlando da una fanciulla su una barca (n. 6);⁴¹¹ si potrebbe citare anche la narrazione del pastore a Orlando (n. 17), che ripete in forma di discorso indiretto la vicenda amorosa di Angelica e Medoro, già raccontata dal narratore principale (XIX, 17-40); e così via. Ciò evidenzerebbe una strategia compositiva tesa a creare «un effetto di moltiplicazione della narrazione».⁴¹² Si nota, di solito, uno sviluppo per espansione, per cui ad un racconto più contenuto e parziale ne segue un altro più approfondito e completo. Questo si lega alla tendenza ariostesca a creare sviluppi narrativi ben articolati, più di quanto non accada nell'*Inamoramento*; al contempo, è funzionale ad una messa in evidenza del ruolo del racconto secondo come motore della trama,

⁴⁰⁹ A. IZZO, *Discorso diretto e «entrelacement» nel romanzo cavalleresco*, cit., p. 133.

⁴¹⁰ S. CARAPEZZA, *Novelle e novellieri*, cit., p. 299.

⁴¹¹ Con uno slittamento, quindi, tra diversi piani della narrazione in rapporto al racconto di una medesima storia. Cfr. A. IZZO, *Discorso diretto e «entrelacement» nel romanzo cavalleresco*, p. 124.

⁴¹² *Ivi*, pp. 122-23.

e anche dell'espansione del nucleo narrativo centrale in direzione di una maggiore complicazione (al di là degli evidenti effetti di *suspence* che l'organizzazione bipartita garantisce).⁴¹³

La struttura bipartita della narrazione può esprimersi anche nella forma del racconto scomposto in due parti, come nel caso della storia di Olimpia, raccontata dalla stessa in due volte (n. 7 e n. 8; oltre allo sviluppo della vicenda della fanciulla nel canto X, ad opera del narratore principale), oppure di quella di Isabella, narrata dapprima dalla voce di lei (n. 9) e poi continuata da Almonio (n. 18).

Si capisce, a questo punto, perché si possa dire che i racconti metadiegetici facciano a tutti gli effetti parte dell'intreccio del poema: ne è prova il gioco di scambio, per alcuni episodi, tra la voce del narratore extradiegetico e quella dei personaggi-narratori, ma anche il nesso consequenziale racconto-*fabula* che si è detto essere alla base di molte imprese dei paladini sul livello della diegesi. Ancora, conferme di ciò vengono dalla mobilità di vari personaggi che fuoriescono dai confini dei racconti di secondo grado e divengono titolari di una loro *fabula* sul piano principale (per esempio Olimpia, che Orlando ritroverà sull'isola di Ebuda), e anche, infine, dalle modalità con cui vennero inserite le aggiunte all'edizione del '32.

Come si è accennato, sono ben tre le novelle che vengono introdotte nel *Furioso* del 1532, ovvero l'episodio di Olimpia, la novella sulle origini dell'usanza della Rocca di Tristano e la vicenda del tiranno Marganorre. Ciò che è interessante notare è che in ognuno di questi tre casi Ariosto non si limita ad inserire il materiale nuovo aggiungendolo 'localmente' al testo, ma lo 'dissemina' anche in sezioni più lontane della trama,⁴¹⁴ innestando così il segmento nuovo in maniera più capillare nel tessuto della narrazione, e attivando anche una serie di parallelismi e rimandi tematici con altri punti del poema:⁴¹⁵ ciò testimonia del tentativo di integrazione delle

⁴¹³ *Ivi*, p. 134.

⁴¹⁴ A. FRANCESCHETTI, *La novella*, cit., pp. 837-38.

⁴¹⁵ Interessante da questo punto di vista, per fare solo un esempio, l'aggiunta di Marganorre, che assume una funzione di "riequilibrio" del sistema narrativo per come si presentava prima, se lo si legge in controluce all'episodio delle «femine omicide» (n. 13), già presente nelle due edizioni precedenti e rispetto al quale risulta perfettamente simmetrico. La novella delle «femine omicide» presentava infatti una legge crudele contro il sesso maschile, al contrario di quella di Marganorre, diretta contro le donne. Le due storie sono peraltro accomunate dallo stesso ascoltatore, Marfisa (benché sempre accompagnata anche da altri), che in entrambi i casi interviene a vanificare la legge irrazionale.

La presenza isolata dell'episodio delle «femine omicide» «sarebbe apparsa troppo forte e forse troppo carica di significato», mentre l'inserzione del segmento di Marganorre avrebbe consentito di correggere, o almeno di controbilanciare l'elemento misogino veicolato dall'altra novella (G. DALLA PALMA, *Le strutture narrative dell'«Orlando Furioso»*, cit., p. 145).

sezioni narrative nuove non come semplici parentesi digressive, ma sul livello dell'*entrelacement* complessivo dell'opera.

Da un punto di vista artistico, questo meccanismo del *Furioso* da un lato crea un effetto di frammentazione del racconto, attraverso la moltiplicazione dei narratori (ciascuno portatore di un proprio punto di vista sui fatti); dall'altro, l'osmosi tra i racconti metadiegetici e l'enunciazione del narratore extradiegetico – che si integrano a vicenda, in alcuni casi, a narrare le stesse storie –, insieme con il sistema dell'iterazione, garantisce una coerenza interna, «una spinta centripeta che controbilancia e contrasta la tendenza (per buona parte) *acentric* del racconto». ⁴¹⁶

4.4.3.2 Secondo Izzo, ciò che ancora trattiene i critici dal considerare gli spazi metadiegetici del *Furioso*, e in particolare le novelle, come veri e propri segmenti della trama è il fatto che i fili narrativi lì sviluppati sembrano, a differenza degli altri, essere giunti a conclusione (è il consueto criterio della compiutezza, sin dal Cinquecento portato avanti come elemento fondamentale per individuare le novelle). ⁴¹⁷

Se è vero che, a livello di 'sintassi' romanzesca, i racconti di secondo grado di tipo narrativo sono, in ogni caso, del tutto avvicinabili ai fili dell'*entrelacement* del *Furioso*, al tempo stesso alcuni di questi racconti si distinguono dagli altri e danno luogo a delle implicazioni che riguardano una questione di genere letterario: alcuni studiosi, come Sangirardi, hanno sottolineato che nel poema di Ariosto è possibile individuare una precisa 'citazione', ossia una precisa volontà di alludere al genere novellistico da parte dell'autore.

Si è visto come già Boiardo avesse reso palesi «gli slittamenti, all'interno del modello cavalleresco, verso generi distinti riconoscibili dai lettori contemporanei, come la poesia lirica, la novella, la commedia e, naturalmente, l'epica antica». ⁴¹⁸ Per quanto concerne, in particolare, la novella – oggetto di questa analisi –, Ariosto riprende sicuramente l'uso boiardesco, e (seppure forse in modo più velato, dal momento che evita di usare il vocabolo "novella" e raramente si rifà ai metodi di inserimento tradizionali) mantiene viva l'allusione a questo codice, diverso e riconoscibile rispetto al resto del romanzo. Questo non soltanto perché il

⁴¹⁶ A. IZZO, *Discorso diretto e «entrelacement» nel romanzo cavalleresco*, cit., pp. 123-26.

⁴¹⁷ Sebbene il meccanismo iterativo moltiplichi i racconti, in qualche caso, in più segmenti che punteggiano qua e là il poema, e sebbene il più delle volte tali racconti abbiano ripercussioni sulla diegesi romanzesca, essi presentano pur sempre degli intrecci in sé conclusi. Il fatto che i cavalieri possano, dopo averli ascoltati, intervenire a creare un seguito per le avventure oggetto della narrazione non significa che i racconti non abbiano già un proprio senso compiuto.

⁴¹⁸ G. SANGIRARDI, *Quanti sono i generi del «Furioso»?*, in «Allegoria», LIX, 2009, cit., p. 53.

riferimento al modello boccacciano all'interno di molte novelle del *Furioso* è indiscutibile, ma più esattamente perché l'impatto avuto dal *Decameron* nella storia letteraria (e conseguentemente nella storia della ricezione del genere novella presso i lettori) impone che la considerazione di determinati racconti metadiegetici del poema – distinti dagli altri per varie caratteristiche che si è tentato di mettere in luce – non possa prescindere da quell'antecedente fondamentale. «Un récit métadiégétique intercalé dans un roman, après Boccace, demande à être reconnu – du moins par hypothèse préliminaire et quitte à ce que la lecture suggère d'autres interprétations – comme une nouvelle». ⁴¹⁹ Da questo punto di vista, il «travestimento romanzesco» delle novelle – le quali, come si è notato, si innestano su un tono cavalleresco e sono profondamente interconnesse con il resto della trama – funge da efficace contraltare al meccanismo di citazione della novella in quanto genere distinto.

⁴¹⁹ G. SANGIRARDI, *Les nouvelles du «Roland furieux»*, cit., p. 118.

Conclusioni

Volendo tirare le somme dell'analisi proposta in queste pagine, il primo aspetto che sembra emergere in maniera limpida è la portata innovativa dell'operazione compiuta da Boiardo e da Ariosto in rapporto all'utilizzo della diegesi di secondo grado: la strada battuta dai due autori – che, come si è visto, ne fanno un motore di propulsione per i filoni delle loro trame romanzesche – appare ancora più significativa se ci si volge indietro a guardare ai loro predecessori e modelli, che non ne avevano sfruttato in egual modo la potenzialità di elemento dinamico in grado di contribuire in maniera decisiva alla ramificazione dell'intreccio, ma ne avevano valorizzato principalmente l'aspetto diversivo e digressivo rispetto alle storie principali.

Da questo punto di vista, è evidente che Boiardo e Ariosto abbiano saputo esaltare l'inserzione dei racconti metadiegetici – novelle comprese, naturalmente – come snodi per lo sviluppo della *fabula* principale, e anche (soprattutto Ariosto) come parti essi stessi della *fabula*. In effetti, Ariosto sembra essere estremamente interessato, più di quanto non lo sia Boiardo, al potenziale narrativo offerto da ciascun micro-racconto. Non solo, quindi, punti di giuntura in cui si innestano nuove avventure: i racconti di secondo grado di Ariosto, e soprattutto le novelle, assurgono – per complessità interna e relazione osmotica con i filoni principali dell'*entrelacement* – allo status di segmenti della trama veri e propri, dove si raccontano, pure su un piano narrativo diverso (appunto, la metadiegesi), avventure che finiscono quasi sempre per riversarsi sull'azione diegetica primaria (determinando le nuove avventure dei cavalieri, anche ad ampio raggio, o almeno lasciando qualche breve strascico sulle loro azioni appena successive, oppure sui loro animi).

Se Boiardo pone le fondamenta per l'inglobamento (benché, in diversi casi, realizzato in modo estemporaneo e a posteriori), delle novelle all'interno della trama del suo poema, Ariosto porta alle estreme conseguenze la lezione del predecessore (nonché gli spunti forniti, ad esempio, dal *Guiron le Courtois*, per citare solo un ipotesto illustre), e riesce a coniugare da un lato la massima integrazione possibile delle novelle con l'intreccio romanzesco, dall'altro la chiara citazione di questo genere letterario minore, che pure permane, ben riconoscibile dai lettori e inevitabilmente sottolineato anche dalla critica. D'altra parte, che questi inserti siano qualcosa d'altro rispetto al resto della trama del poema è suggerito anche dalla loro caratteristica compiutezza, che si scontra con quella definizione dell'*entrelacement* come di

una tecnica compositiva che dà luogo ad una narrazione alternata di più storie contemporanee in maniera tale che, in qualsiasi momento si interrompa il racconto, ci si trovi di fronte ad una serie di fili in corso di svolgimento;⁴²⁰ il fatto che i fili narrativi delle novelle intercalate abbiano di per sé un senso compiuto non può che contribuire all'idea che sia necessario porre questi spazi del poema su un piano differente.

Ciò che è certo è che, per l'*Inamoramento* come per il *Furioso*, si continua a parlare di novelle inserite, selezionandole tra l'insieme dei racconti di secondo grado e separandole da questi per mezzo di un'inequivocabile etichetta di genere.

Sebbene si abbia a che fare con uno spettro graduale, e non sia dunque possibile tracciare un confine netto tra le due tipologie di metadiegesi (ovvero tra le novelle e il campo più vasto del racconto di secondo livello di cui esse fanno parte), individuando dei criteri di sicuro valore distintivo, sembrano fare la differenza, come si è accennato, per la definizione degli inserti novellistici veri e propri: la maggiore lunghezza e articolazione interna dei discorsi; la presenza di preamboli iniziali in cui il personaggio-narratore di turno dichiara la propria intenzione di ritagliarsi uno spazio per raccontare qualche cosa (a maggior ragione se, nel fare ciò, allude esplicitamente ad una volontà di intrattenere il proprio ascoltatore); la presenza di legami di tipo paradigmatico (oltre alle consuete relazioni esplicative) con le fila dell'intreccio principale, o anche con altre novelle; il ricorso a fonti parzialmente diverse rispetto a quelle utilizzate per la *fabula* della diegesi (oltre agli ovvi riferimenti alla tradizione novellistica, ed in particolare a Boccaccio, trovano notevole spazio Apuleio e Ovidio – oltre ai consueti romanzi bretoni –, mentre tendono ad essere esclusi i modelli epici); infine, la presenza di una morale conclusiva, che, pur non essendo affatto una costante nelle novelle dei due poemi, si trova molto più frequentemente in queste che non negli altri racconti metadiegetici.

Ciò su cui sembra che si possa concordare, in generale, è che gli spazi della diegesi di secondo grado dell'*Inamoramento* e del *Furioso* – che prendano la forma di richieste di aiuto, di antefatti delle situazioni in cui i paladini vengono ad imbattersi, di ammonimenti riguardo a pericoli imminenti, di sorprendenti spiegazioni eziologiche, di introduzioni ad incontri che stanno per accadere, o ancora, di pure narrazioni di intrattenimento – concorrono in maniera sensibile al fascino dei due poemi, grazie al gioco polifonico di voci che fanno risuonare al loro interno.

⁴²⁰ A. IZZO, *Discorso diretto e «entrelacement» nel romanzo cavalleresco*, cit., p. 137.

La molteplicità dei livelli del racconto, che consente di creare lo spazio per l'affabulazione interna, rispecchia anche la consapevolezza metaletteraria dei due autori, che proiettano sulle *performances* dei loro personaggi-narratori intradiegetici quella stessa istanza performativa che sta alla base dei meccanismi di diffusione dei poemi cavallereschi.

L'arte del racconto dispiegata dai narratori di secondo grado a beneficio degli ascoltatori interni non è altro che una *mise en abyme* del modo in cui Boiardo e Ariosto si pongono nei confronti del loro pubblico, un pubblico che si immaginano in ascolto.

Bibliografia

TESTI

L. ARIOSTO, *Novelle del «Furioso»*, a cura di R. Battaglia, Milano, Universale Economica, 1950, *Prefazione*, pp. 9-18.

L. ARIOSTO, *Orlando furioso*, a cura di C. Zampese, commento di E. Bigi, Milano, Rizzoli, 2013.

G. BOCCACCIO, *Il Filocolo*, a cura di A.E. Quaglio, in *Tutte le opere*, a cura di V. Branca, I, Milano, Mondadori, 1967.

G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di V. Branca, Torino, Einaudi, 1980.

M.M. BOIARDO, *Orlando innamorato (L'Innamoramento de Orlando)*, a cura di A. Canova, Milano, Rizzoli, 2011.

QUINTILIANO, *Institutio oratoria. Liber quartus*, a cura di D. Vottero, in ID., *Institutio oratoria*, a cura di A. Pennacini, Torino, Einaudi, 2001, pp. 401-509.

Il Novellino, a cura di V. Mouchet, Milano, Rizzoli, 2008.

Roman de Guiron (parte prima), a cura di C. Lagomarsini, in *Il ciclo di Guiron le Courtois. Romanzi in prosa del secolo XIII*, a cura di L. Leonardi, R. Trachsler, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2020.

Roman de Guiron (parte seconda), a cura di E. Stefanelli, in *Il ciclo di Guiron le Courtois. Romanzi in prosa del secolo XIII*, a cura di L. Leonardi, R. Trachsler, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2020.

SAGGI

G. AGNELLI e G. RAVEGNANI, *Annali delle edizioni ariostee*, con cxiv tavole fuori testo, voll. 2, Bologna, Zanichelli, 1933.

E. AUERBACH, *La tecnica di composizione della novella* (traduzione italiana a cura di R. Precht), Roma-Napoli, Theoria, 1984.

A. BALDUINO, *Fortune e sfortune della novella italiana fra tardo Trecento e primo Cinquecento*, in *La nouvelle. Genèse, codification et rayonnement d'un genre médiéval*, Actes du Colloque International de Montréal (McGill University, 14-16 octobre 1982), publiés par M. Picone, G. Di Stefano et P.D. Stewart, Montréal, Plato Academic Press, 1983, pp. 155-173.

G. BARGAGLI, *Dialogo de' giuochi che nelle vegghie sanesi si usano di fare*, Siena, Luca Bonetti, 1572.

R. BATTAGLIA, *Novelle del «Furioso»*, Milano, Universale Economica, 1950.

L. BATTAGLIA RICCI, "Una novella per esempio". *Novellistica, omiletica e trattatistica nel primo Trecento*, in *Favole parabole istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*, Atti del Convegno (Pisa, 26-28 ottobre 1998), a cura di G. Albanese, L. Battaglia Ricci e R. Bessi, Roma, Salerno Editrice, 2000, pp. 31-53.

EAD., *Scrivere un libro di novelle. Giovanni Boccaccio autore, lettore, editore*, Ravenna, Longo, 2013.

F. BATTERA, *Per una lettura di «Orlando Innamorato» I xx-xxii*, in «Studi e problemi di critica testuale», 34, 1987, pp. 85-103.

M. BEER, *Sulla novella nell'«Orlando Innamorato»*, in EAD., 'L'ozio onorato'. *Saggi sulla cultura letteraria italiana del Rinascimento*, Roma, Bulzoni Editore, 1996, pp. 74-101.

EAD., *Alcune osservazioni su oralità e novella italiana in versi (XIV-XV secolo)*, in EAD., 'L'ozio onorato'. *Saggi sulla cultura letteraria italiana del Rinascimento*, Roma, Bulzoni Editore, 1996, pp. 102-134.

M. BENDINELLI PREDELLI, *Dal cantare romanzesco al cantare novellistico: vicissitudini di una forma*, in *La nouvelle. Genèse, codification et rayonnement d'un genre médiéval*, Actes du Colloque International de Montréal (McGill University, 14-16 octobre 1982), publiés par M. Picone, G. Di Stefano et P.D. Stewart, Montréal, Plato Academic Press, 1983, pp. 174-188.

R. BIGAZZI, *Le novelle del «Furioso»*, in *Riscrittura Intertestualità Transcodificazione. Personaggi e scenari*, Seminario di studi (Pisa, febbraio-maggio 1993), a cura di E. Scarano e D. Diamanti, Pisa, Tipografia Editrice Pisana, 1994.

ID., *Romanzo e novella*, in *Le risorse del romanzo. Componenti di genere nella narrativa moderna*, Pisa, Nistri-Lischi, 1996, pp. 17-46.

A. BONADEO, *Olimpia*, in «Italice», XLV, 1968, 1, pp. 47-58.

F. BONCIANI, in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di B. Weinberg, Bari, Laterza, 1972, III, pp. 135-73.

J.L. BORGES, *Siete noches*, México, Editorial Meló, 1980, pp. 21-27.

G. BOTTIROLI, *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, Torino, Einaudi, 2006.

R. BRAGANTINI, *Il «Decameron» e il Medioevo rivoluzionario di Boccaccio*, Roma, Carocci editore, 2022.

ID., *Stazioni di un topos narrativo: il racconto durante il viaggio*, in *La novella in viaggio*, a cura di L. Sacchi, C. Zampese, Milano, Ledizioni, 2022, pp. 69-88.

O. BRANCHINA, “*Sia Marganorre esempio di chi regna*”. *Catastrofe, tirannia e misoginia nel XXXVII canto dell’«Orlando furioso»*, in «Griseldaonline», XX, 2021, 1, pp. 1-16.

M.C. CABANI, *Esibire o nascondere? Osservazioni sulla citazione nel «Furioso»*, in «Parole Rubate», VII, 2013, pp. 13-25.

I. CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988.

S. CARAPEZZA, *Novelle e novellieri. Forme della narrazione breve nel Cinquecento*, Milano, LED, 2011.

A. CIZEK, *Considerations sur la poétique de l'exemplum et de l'anecdote*, in *Le recit bref*, a cura di D. Buschinger, Paris, 1979, pp. 341-68.

G. DALLA PALMA, *Le strutture narrative dell’«Orlando Furioso»*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1984.

D. DALMAS, *La narrazione, l'azione e la morale delle donne nell’«Inamoramento de Orlando» di Boiardo*, in «Levia Gravia», XV-XVI, 2013-2014, pp. 239-253.

S. DEBENEDETTI, *I frammenti autografi dell’«Orlando furioso»*, Torino, Chiantore, 1937.

D. DELCORNO BRANCA, *Tristano e Lancillotto in Italia. Studi di letteratura arturiana*, Ravenna, Longo editore, 1998.

EAD., *L’inchiesta di Orlando. Il «Furioso» e la tradizione romanza*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2022.

P. DE MEIJER, *La questione dei generi*, in *Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, IV, *L’interpretazione*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 245-282.

D. DE ROBERTIS, *L’esperienza poetica del Quattrocento*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Cecchi e N. Sapegno, Vol. III, *Il Quattrocento e l’Ariosto*, Milano, Garzanti, 1966.

L. DI FRANCIA, *Novellistica*, in *Storia dei Generi Letterari Italiani*, Vol. I, *Dalle Origini al Bandello*, Milano, Vallardi, 1924.

G. DI PINO, *Saggio sul «Morgante»*, Bologna, Zanichelli, 1934.

R. DONNARUMMA, *Storia dell’«Orlando innamorato». Poetiche e modelli letterari in Boiardo*, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 1997.

G. FERRONI, *Donzelle narratrici nell'«Orlando innamorato»*, in *Cum fide amicitia*, a cura di S. Benedetti, F. Luciola, P. Petteruti Pellegrino, Roma, Bulzoni Editore, 2015, pp. 237-248.

F. FOFFANO, *Il poema cavalleresco*, Vol. II, Milano, Vallardi, 1904.

A. FRANCESCHETTI, *La novella nei poemi del Boiardo e dell'Ariosto*, in *La novella italiana*, Atti del Convegno (Caprarola, 19-24 settembre 1988), a cura di E. Malato, 2 Voll., Roma, Salerno Editrice, 1989, Vol. II, pp. 805-40.

D. FRATANI, *L'érotisme dans les nouvelles du «Mambriano»*, in *Au pays d'Éros: Littérature et érotisme en Italie de la Renaissance à l'âge Baroque* (2^e série), Paris, Université de la Sorbonne nouvelle, 1989.

R. GALBIATI, *Le novelle per Rinaldo*, cap. III, in ID., *Il romanzo e la corte. «L'Innamoramento de Orlando»*, Roma, Carocci editore, 2018.

G. GENETTE, *Nouveau discours du récit*, Paris, Editions du Seuil, 1983, pp. 55-64.

ID., *Figure III. Discorso del racconto*, a cura di L. Zecchi, Torino, Einaudi, 2006, pp. 275-281.

M. GUGLIELMINETTI, *'La cornice e il furto'. Studi sulla novella del '500*, Bologna, Zanichelli, 1984.

W. HAUG, *La problematica dei generi nelle novelle di Boccaccio: la prospettiva di un medievista*, in *Autori e lettori di Boccaccio*, Atti del Convegno internazionale (Certaldo, 20-22 settembre 2001), a cura di M. Picone, Firenze, Franco Cesati editore, 2002, pp. 127-40.

H. HAUVETTE, *L'Arioste et la poésie chevaleresque à Ferrare au début du XVI^e siècle*, Paris, Champion, 1927.

A. IZZO, *Appunti su novelle e discorso diretto nel «Mambriano»*, in «Versants», LIX, 2012, 2, pp. 49-66.

EAD., *Misoginia e filoginia nell'«Orlando furioso»*, in «Chroniques italiennes», I, 2012, pp. 1-25.

EAD., *Discorso diretto e «entrelacement» nel romanzo cavalleresco: Boiardo e Ariosto*, in EAD., *«D'un parler ne l'altro». Aspetti dell'enunciazione dal romanzo arturiano alla «Gerusalemme liberata»*, Contributi presentati al convegno della Renaissance Society of America Montreal (24-26 marzo 2011), Pisa, Edizioni ETS, 2013, pp. 113-140.

EAD., *Canto XXVIII*, in *Lettura dell'«Orlando furioso»*, diretta da G. Baldassarri e M. Praloran, Vol. II, a cura di A. Izzo e F. Tomasi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2018, pp. 137-60.

H.R. JAUSS, *Alterità e modernità della letteratura medievale*, presentazione di C. Segre, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.

A. JOLLES, *Il «Decameron» di Boccaccio*, in ID., *I travestimenti della letteratura. Saggi critici e teorici (1897-1932)*, a cura di S. Contarini, Milano, Mondadori, 2003, pp. 57-116.

ID., *Forme semplici*, in ID., *I travestimenti della letteratura. Saggi critici e teorici (1897-1932)*, a cura di S. Contarini, Milano, Mondadori, 2003, pp. 253-451.

A. LIMENTANI, *Dal Roman de Palamedés ai Cantari di Febus-el-Forte. Testi francesi e italiani del Due e Trecento*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1962.

F. LUCIOLI, *“Il «Furioso» si ritrova per tutto”*. *Un secolo di letture e riscritture (1515-1645)*, Roma, Carocci editore, 2024.

E. MALATO, *Introduzione*, in *Favole parabole istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*, Atti del Convegno (Pisa, 26-28 ottobre 1998), a cura di G. Albanese, L. Battaglia Ricci e R. Bessi, Roma, Salerno Editrice, 2000, pp. 17-29.

G. MAZZACURATI, *All’ombra di Dioneo. Tipologie e percorsi della novella da Boccaccio a Bandello*, a cura di M. Palumbo, Firenze, La Nuova Italia, 1996.

E. MENETTI, *Generi e forme della narrativa breve italiana*, in EAD., *Le forme brevi della narrativa*, Roma, Carocci editore, 2019, pp. 13-33.

EAD., *Le forme della novella*, in EAD., *Le forme brevi della narrativa*, Roma, Carocci editore, 2019, pp. 35-62.

N. MORATO, *La discesa di Brehus nella grotta dei Bruns. Fortuna di un episodio del «Guiron le Courtois»*, in *Il Cantare italiano tra folklore e letteratura*, Atti del convegno internazionale (Universität Zürich, 23-25 giugno 2005), a cura di M. Picone e L. Rubini, Firenze, Olschki, 2007, pp. 277- 99.

B. MORTARA GARAVELLI, *La parola d’altri. Prospettive di analisi del discorso riportato*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2009, pp. 1-86.

C. MUSCETTA, *Giovanni Boccaccio*, in ID., *Letteratura italiana. Storia e testi*, Bari, Laterza, Vol. II To. II, 1972, pp. 1-365.

H.J. NEUSCHÄFER, *Boccace et l’origine de la nouvelle: le problème de la codification d’un genre médiéval*, in *La nouvelle. Genèse, codification et rayonnement d’un genre médiéval*, Actes du Colloque International de Montréal (McGill University, 14-16 octobre 1982), publiés par M. Picone, G. Di Stefano et P.D. Stewart, Montréal, Plato Academic Press, 1983, pp. 103-110.

M.L. OLLIER, *Les «Lais» de Marie de France ou le recueil comme forme*, in *La nouvelle. Genèse, codification et rayonnement d’un genre médiéval*, Actes du Colloque International de Montréal (McGill University, 14-16 octobre 1982), publiés par M. Picone, G. Di Stefano et P.D. Stewart, Montréal, Plato Academic Press, 1983, pp. 64-79.

F. PALMA, *Novelle, paratesti e cornici. Novellieri italiani e inglesi tra Medioevo e Rinascimento*, Firenze, Franco Cesati editore, 2019.

G. PARIS, *Les contes orientaux dans la littérature française du Moyen Âge*, in ID., *La poésie du Moyen Âge. Leçons et lectures*, II^e série, Paris, Hachette, 1895, pp. 75-108.

C.E. PICKFORD, *Palamedes*, in *Arthurian Literature in the Middle Ages. A collaborative History*, edited by R. S. Loomis, Oxford, Clarendon Press, 1959.

M. PICONE, *Introduzione*, in ID., *Il racconto*, Bologna, Il Mulino, 1985, pp. 7-52.

ID., *Tre tipi di cornice novellistica: modelli orientali e tradizione narrativa medievale*, in «Filologia e critica», XIII, 1988, 1, pp. 3-26.

ID., *Introduzione*, in ID., *Boccaccio e la codificazione della novella. Letture del «Decameron»*, a cura di N. Coderey, C. Genswein e R. Pittorino, Ravenna, Longo Editore, 2008, pp. 11-26.

ID., *Autore/narratori*, in ID., *Boccaccio e la codificazione della novella. Letture del «Decameron»*, a cura di N. Coderey, C. Genswein e R. Pittorino, Ravenna, Longo Editore, 2008, pp. 27-50.

ID., *Il romanzo di Alatiel (II.7)*, in ID., *Boccaccio e la codificazione della novella. Letture del «Decameron»*, a cura di N. Coderey, C. Genswein e R. Pittorino, Ravenna, Longo Editore, 2008, pp. 137-153.

ID., *La novella-cornice di Madonna Oretta (VI.1)*, in ID., *Boccaccio e la codificazione della novella. Letture del «Decameron»*, a cura di N. Coderey, C. Genswein e R. Pittorino, Ravenna, Longo Editore, 2008, pp. 257-268.

M. PRALORAN, “*Maraviglioso artificio*”. *Tecniche narrative e rappresentative nell'«Orlando innamorato»*, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 1990.

ID., *Il modello formale dell'entrelacement nell'«Orlando innamorato»*, in *Tipografie e romanzi in Val Padana fra Quattro e Cinquecento*, Atti del Convegno di studi (Ferrara, 11-13 febbraio 1988), a cura di R. Bruscaagli e A. Quondam, Modena, Franco Cosimo Panini Ed., 1992.

ID., *Le lingue del racconto. Studi su Boiardo e Ariosto*, Roma, Bulzoni Editore, 2009.

V. PROCACCI, *La vita e l'opera di Matteo Maria Boiardo*, Firenze, Le Monnier, 1931.

P. RAJNA, *Le fonti dell'«Orlando furioso»: ricerche e studii*, Firenze, G.C. Sansoni, 1876.

G. RAZZOLI, *Per le fonti dell'«Orlando Innamorato» di Matteo Maria Boiardo. Parte I (I primi trenta canti del poema)*, Milano, Albrighi e Segati, 1901.

G. RIZZARELLI, *I lettori-paladini. Libri e avventure dello sguardo di Orlando e Rinaldo*, in EAD., *Per figuras. Strategie narrative e rappresentative nei poemi di Boiardo e Ariosto*, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 2022, pp. 135-159.

EAD., *Visione e conoscenza nell'episodio di Ginevra e Ariodante del «Furioso»*, in EAD., *Per figuras. Strategie narrative e rappresentative nei poemi di Boiardo e Ariosto*, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 2022, pp. 233-264.

EAD., *Vista e inganni dello sguardo nelle novelle del «Furioso» (canti V e XXVIII)*, in EAD., *Per figuras. Strategie narrative e rappresentative nei poemi di Boiardo e Ariosto*, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 2022, pp. 265-289.

EAD., *“La novella è un cavallo”. Novelle in ottave nell'«Inamoramento de Orlando»*, in *Il Rinascimento della novella. Autori, forme e lingue della tradizione novellistica tra Quattro e Cinquecento*, a cura di S. Carapezza, E. Curti, M. Marchi, Milano, FrancoAngeli, 2025, pp. 273-88.

G. RUA, *Novelle del «Mambriano» del Cieco da Ferrara*, esposte ed illustrate da G. Rua, Torino, Ermanno Loescher, 1888.

G. SALINARI, *Introduzione*, in *Novelle del Cinquecento*, Torino, Utet, 1976.

G. SANGIRARDI, *Ludovico Ariosto*, Firenze, Le Monnier, 2006.

ID., *Les nouvelles du «Roland furieux»*, in «Cahiers d'études italiennes», X, 2009, pp. 115-128.

ID., *Quanti sono i generi del «Furioso»?*, in «Allegoria», LIX, 2009, pp. 42-55.

N. SCHILEO, *Le novelle del «Mambriano»*, prefazione e note di N. Schileo, Lanciano, Carabba editore, 1917.

C. SEGRE, *La novella e i generi letterari*, in *La novella italiana*, Atti del Convegno (Caprarola, 19-24 settembre 1988), a cura di E. Malato, 2 Voll., Roma, Salerno Editrice, 1989, Vol. I, pp. 47-57.

V. ŠKLOVSKIJ, *La struttura della novella e del romanzo*, in *Teoria della prosa* (traduzione italiana a cura di C.G. De Michelis e R. Oliva), Torino, Einaudi, 1981, pp. 73-99.

A. TISSONI BENVENUTI, *Il mondo cavalleresco e la corte estense*, in *I libri di «Orlando Innamorato»*, a cura di R. Bruscaagli, Modena, Panini, 1987.

B. TOMAŠEVSKIJ, *Teoria della letteratura* (traduzione italiana a cura di M. Di Salvo), Milano, Feltrinelli, 1978, pp. 245-261.

R. TRACHSLER, *Il racconto del racconto. La parola del cavaliere nel «Guiron le Courtois»*, in «D'un parler ne l'autre». *Aspetti dell'enunciazione dal romanzo arturiano alla «Gerusalemme liberata»*, Contributi presentati al convegno della Renaissance Society of America Montreal (24-26 marzo 2011), a cura di A. Izzo, Pisa, Edizioni ETS, 2013, pp. 11-22.

D. TROLLI, *Il lessico dell'«Inamoramento de Orlando» di Matteo Maria Boiardo: studio e glossario*, Milano, Unicopli, 2003.

A. VÀRVARO, *La cornice del «Conde Lucanor»*, in *Il racconto*, a cura di M. Picone, Bologna, Il Mulino, 1985, pp. 231-241.

M. VILLORESI, *La letteratura cavalleresca. Dai cicli medievali all'Ariosto*, Roma, Carocci editore, 2000.

ID., *La fabbrica dei cavalieri. Cantari, poemi, romanzi in prosa fra Medioevo e Rinascimento*, Roma, Salerno Editrice, 2005.

ID., *La voce e le parole. Studi sulla letteratura del Medioevo e del Rinascimento*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2016.

E. VINAVER, *Il tessuto del racconto. Il "romance" nella cultura medievale (The Rise of Romance, Oxford, 1971)*, trad. it., Bologna, il Mulino, 1984.

A. WARREN e R. WELLEK, *Teoria della Letteratura*, a cura di G. Moretti, Bologna, il Mulino, 1956.

C. ZAMPESE, *“Or si fa rossa or pallida la luna”. La cultura classica nell'«Orlando innamorato»*, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 1994.

P. ZUMTHOR, *Semiotica e poetica medievale*, trad. it., Milano, Feltrinelli, 1973, pp. 384-408.

ID., *La brièveté comme forme*, in *La nouvelle. Genèse, codification et rayonnement d'un genre médiéval*, Actes du Colloque International de Montréal (McGill University, 14-16 octobre 1982), publiés par M. Picone, G. Di Stefano et P.D. Stewart, Montréal, Plato Academic Press, 1983, pp. 3-8.

