

**Fellowship Marco Praloran**  
***La narrativa cavalleresca in Europa.***

Il *Mambriano* di Francesco Cieco da Ferrara tra oralità e scrittura.  
Questioni metrico-stilistiche e forme della narrazione.

Andrea Lazzarini

Il *Mambriano* di Francesco Cieco da Ferrara è oggi riconosciuto come il più pregevole esempio di poema cavalleresco tra l'*Inamoramento de Orlando* e l'*Orlando Furioso*. L'opera si presenta del resto come il frutto stilisticamente maturo di un poeta di abilità non comune, capace di gestire la pesante eredità di Boiardo in modo originale, e di lasciare un segno nella storia letteraria della propria epoca.<sup>1</sup> Nonostante il crescente interesse critico per l'opera del Cieco negli ultimi trent'anni – complice, forse, l'assenza di un'edizione affidabile del testo – il *Mambriano* offre ancora un campo di ricerca vasto e solo parzialmente esplorato. Marco Praloran, pur non essendosi mai direttamente dedicato al suo studio, ha dimostrato per il *Mambriano* curiosità e interesse pressoché continui.

Il presente progetto di ricerca si propone di fornire: a) un'analisi metrico-stilistica completa del poema; b) una riflessione sulla complessa questione dell'oralità (l'autore del *Mambriano* era cieco, e fu verosimilmente obbligato a dettarlo); c) un'analisi della gestione narrativa di tempo e azione.

Nei paragrafi seguenti (§§1-6) intendo proporre una rassegna critica degli studi, utile alla più compiuta formulazione, nel paragrafo conclusivo (§7), della mia proposta di ricerca.

## 1. *Il testo*

In assenza di dati positivi esterni all'opera stessa, la cronologia compositiva dei 45 canti del *Mambriano* è alquanto difficile da ricostruire: se un *terminus ante quem* può forse essere fissato al 1502, l'avvio dell'elaborazione scritta del poema potrebbe risalire a più di sei anni prima, e cioè al periodo della permanenza del Cieco presso la corte di Bozzolo, ospite di Gianfrancesco Gonzaga e della consorte Antonia del Balzo. Indizi interni al testo – legati soprattutto alla reattività del Cieco ai contemporanei eventi delle due prime Guerre d'Italia (1494-1504) – lascerebbero intendere che il poema sia cresciuto per progressiva aggregazione di canti, stesi soprattutto durante i mesi estivi.<sup>2</sup>

La *princeps* del poema fu edita a Ferrara da Giovanni Mazzocchi di Bondeno, nell'ottobre del 1509.<sup>3</sup> La stampa è introdotta da una lettera dedicatoria del ferrarese Eliseo Conosciuti («Eliseus Cognitus»), parente del Cieco, che dà peraltro conto dell'avvenuta morte del poeta (il decesso è solitamente fissato dagli studiosi tra la fine del 1505 e il 1506) e del desiderio espresso da questi di una riscrittura dell'esordio dell'opera, oltre che di una nuova sua dedicazione a Ippolito d'Este.<sup>4</sup> Il

---

<sup>1</sup> Basti pensare all'attenzione dimostrata verso il poema dallo stesso Ariosto: cfr. RAJNA 1900, *passim*. Per la storia della fortuna del *Mambriano*, vedi EVERSON 1995, pp. 39-49.

<sup>2</sup> EVERSON 1997 e EVERSON 1983a. Vedi anche BERTONI 1929.

<sup>3</sup> *Libro d'arme e d'amore nomato Mambriano composto per Francisco Cieco da Ferrara*, [nel *colophon*: Impressum Ferrariae per Ioannem Macciochium Bondenum, die XX Octob. MDIX]. Sul Mazzocchi vedi ora AZZINI 2008.

<sup>4</sup> *Libro d'arme*, cit., c. Aiv: «Per questo al torto s'appigliarà qualonque vorà il fidelissimo servitore di Vostra S[ignoria] Illust[rissima] e mio parente Francesco Cieco nel suo *Mambriano* riprendere, se in alcuno errore o per smeticatione o per inadvertentia accaduto, lo trovarà consperso però che de giorno in giorno per longa exercitatione e studio e per consuetudine de' dotti omini molte cose ge avrebbe acconce e a miglior termine ridocete, se l'importuna morte non l'avesse così presto de mezo tolto; ed io che de' molti suoi segreti ero partecipe, posso con verità affimar che avea

*Mambriano*, dunque, non solo compare a stampa per i torchi dello stesso editore che di lì a sette anni avrebbe impresso la prima edizione del *Furioso*, ma ne condivide anche il dedicatario ufficiale.<sup>5</sup>

La prima sezione del poema fu indubitabilmente stesa dal Cieco in omaggio al «gonzaghesco sole» Francesco II (cultore della poesia cavalleresca e apprezzatore del poema boiardo); il Cieco era entrato al suo servizio già prima del 1489. Jane Everson ha messo in relazione la seconda parte del *Mambriano* (quella che inizia verso il canto XXVIII del poema) con il ritorno a Ferrara del Cieco, che la studiosa – a partire da alcune allusioni contenute nella lettera dedicatoria, firmata da Eliseo Conosciuti, dell'*editio princeps* – desume essere rientrato a servizio di Ercole I.<sup>6</sup> circostanza possibile ma tutt'altro che garantita da dati positivi, e che meriterebbe ulteriori supplementi di indagine. L'opera, com'era prevedibile, incontrò il favore dei lettori, e di essa si conoscono ben 13 edizioni nel periodo 1509-1554.<sup>7</sup>

L'edizione moderna proposta dal Rua nel 1926, meritoria perché ha nuovamente offerto il testo del poema a un pubblico di studiosi e curiosi, ha il vistoso limite di una tendenza ammodernante che del *Mambriano* investe soprattutto, ma non esclusivamente, la *facies* linguistica. L'edizione Rua è, infatti, caratterizzata anche da significativi e arbitrari interventi sulla sostanza del testo, che l'editore – al fine di avvicinare l'opera ai gusti dei suoi nuovi lettori – per lo più riprese dalla stampa Antonelli del 1839.<sup>8</sup> Basti, come esempio significativo, osservare il trattamento riservato all'ottava d'esordio:

*Princeps* 1509

RUA 1926

O Clio, se mai benigna ti mostrasti  
in alcun tempo, dimostrati adesso;  
fortifica il mio stil *tanto* che basti  
e fa che Euterpe tua mi *sedà* appresso  
l'una *me* *insignarà* trovare i tasti  
da l'altra *il verso* mi sarà concesso,  
Polymnia poi me arrecherà a memoria,  
come è suo officio, qualche degna istoria.

quanto  
sieda  
m'insegnerà  
parte

Rua, alquanto sorprendentemente, segnala a piè di pagina le lezioni della prima stampa divergenti per sostanza da quelle messe a testo, e anche laddove un'innovazione dell'Antonelli rende incomprensibile il dettato (è il caso del v. 6), l'editore si limita a intervenire sull'errore in nota («I v. 6-7 si correggano così: *Da l'altra il verso mi sarà concesso; Polimnia poi*»)<sup>9</sup> È dunque più che evidente come – in attesa dell'edizione annunciata da Jane Everson – per lo studio sul poema qui proposto ci si debba attenere alla lezione della *princeps*.

---

disposto ed era già in procinto de mutare tutto il principio, maxime dicare il libro suo a vostra S[ignoria] Illust[rissima], e poi che l'avesse exactamente coreto sotto il nome di quella publicarlo».

<sup>5</sup> Per un confronto sul piano merceologico/tipografico delle *princeps* dei due poemi, vedi EVERSON 2018.

<sup>6</sup> Vedi – oltre al già citato EVERSON 1997 – EVERSON 2011, pp. 167-173.

<sup>7</sup> Per una bibliografia completa delle edizioni del poema si veda EVERSON 1994.

<sup>8</sup> RUA 1926, I, p. XXVIII: «Nel curare l'edizione presente, uniformandomi ai criteri e ai fini della collezione di cui fa parte, non ho potuto non giovarmi del lavoro d'interpretazione e di rimodernatura del testo già compiuto per l'Antonelli, ma l'ho riscontrato costantemente, verso per verso, parola per parola, su le prime stampe qui sopra indicate e soprattutto sull'edizione principe».

<sup>9</sup> Sui limiti – avvertiti anche dai contemporanei – dell'edizione Rua si veda la recensione di Letterio Di Francia subito apparsa sul «Giornale Storico» (DI FRANCIA 1927).

## 2. Struttura del poema e ibridazione dei generi

La struttura narrativa del *Mambriano* si presenta come bipartita: la prima sezione, che riguarda le vicende di Mambriano – nipote di Mambrino e personaggio d'invenzione del Cieco –, comprende i primi 26 canti del poema: al termine di questa prima sezione, il protagonista, fattosi vassallo di Carlo Magno, esce completamente di scena. Gli ultimi 19 canti (XXVII-XLV) trattano – con uno stile narrativo più umile e frammentario, maggiormente teso alla 'ventura' che alla *quête* – le vicende di diversi paladini.<sup>10</sup>

L'intreccio del *Mambriano* si fonda su due filoni narrativi principali: legato, il primo, alle vicende di Mambriano e Rinaldo, e, il secondo, a quelle di Orlando e Astolfo. Come già accennato parlando del rapporto tra *Mambriano* e *Inamoramento*, le tecniche narrative boiardesche sono riprese dal Cieco ancorché in forma semplificata: gli stacchi tra le due inchieste si presentano in numero molto ridotto (nei complessivi 45 canti del poema, i passaggi tra le due vicende principali sono solo 14).<sup>11</sup>

A variare la composizione del poema contribuiscono le sette novelle che il Cieco vi inserisce, esuberanti dai filoni principali del racconto: se nel *Mambriano* è manifestata una concezione negativa dell'amore, queste narrazioni indulgono spesso a uno spensierato erotismo.<sup>12</sup> Esse hanno attratto l'attenzione degli studiosi sin dal tardo Ottocento – il primo a illustrarne il contenuto e verificarne le fonti e la fortuna seriore fu del resto lo stesso Giuseppe Rua.<sup>13</sup>

Particolarmente rilevante – e peculiare – nel *Mambriano* è il ruolo assunto dal discorso diretto. Nell'opera del Cieco la «scena dialogata e il discorso diretto» costituiscono «una polarità forte, complementare e sullo stesso piano rispetto alla sintesi per voce del narratore»:<sup>14</sup> questione che, come vedremo, potrebbe essere messa in relazione con le tracce di oralità nel poema.

Forse anche per via dell'importanza strutturale che il dialogo assume nel *Mambriano*, Martini ha rilevato la 'teatralità' di certe sue sezioni, e ha intravisto nel poema l'applicazione di ruoli caratterizzanti della commedia antica – in particolar modo quello del *miles gloriosus*, che la studiosa indica come modello per gli atteggiamenti di personaggi quali Mambriano e Astolfo.<sup>15</sup> Che il Cieco non fosse estraneo al mondo delle rappresentazioni sceniche lo testimonia, del resto, la stessa *Comedia di Malpratico*, che ha il sapore piccante e la trama eroticamente connotata di molte delle novelle del *Mambriano*.<sup>16</sup> Il poema si presta, ad ogni modo, a contaminazioni e ibridazioni con vari generi letterari, spesso letti in chiave parodica: valga l'esempio del bizzarro episodio dell'incontro dei paladini cortesi col rozzo e avaro villano nel canto XII, letto da Sangirardi come parodia della poesia pastorale.<sup>17</sup> Quello dell'ibridazione fra generi letterari era un lascito della sperimentazione boiardesca, e con esso tutti gli epigoni del Conte di Scandiano dovettero fare i conti.<sup>18</sup>

Manca ad oggi uno studio che, sulla scorta di PRALORAN 1999, si sia occupato della gestione narrativa di tempo e azione nel poema, con particolare riguardo all'impiego dei tempi verbali: prospettiva di ricerca, questa, che potrebbe rivelarsi fruttuosa anche per comprendere il legame tra narrazione e oralità.

---

<sup>10</sup> Elisa Martini ha recentemente tentato di dimostrare l'unitarietà strutturale del poema (MARTINI 2006; MARTINI 2016, pp. 17-47). Critica rispetto a questa impostazione pare CAROCCI 2018, pp. 275-276.

<sup>11</sup> MARTINI 2016, pp. 49. Sulle forme dell'intreccio si veda anche IZZO 2016 e CAROCCI 2018, pp. 272-279.

<sup>12</sup> Vedi FRATANI 1988.

<sup>13</sup> RUA 1988.

<sup>14</sup> IZZO 2012, p. 59

<sup>15</sup> MARTINI 2016, pp. 259-380.

<sup>16</sup> La commedia è edita in STUSSI 1982.

<sup>17</sup> SANGIRARDI 1993, pp. 295-297; MARTINI 2016, pp. 407-408.

<sup>18</sup> VILLORESI 2005, pp. 346, 249.

### 3. *Il Mambriano e l'Inamoramento de Orlando*

Uno dei temi sui quali la critica recente si è più intensamente concentrata è quello del rapporto tra il *Mambriano* e l'*Inamoramento de Orlando*: a differenza di poemi come quello dell'Agostini o del Fossa, il Cieco ha infatti optato per una ripresa di materiale legato ai cicli carolingi precedenti alle innovazioni boiardesche, e non stese una continuazione dell'*Inamoramento*. D'altra parte, è stato Marco Praloran il primo ad osservare le profonde tangenze che legano la struttura narrativa del *Mambriano* a quella dell'*Inamoramento*; la ripresa di tecniche del racconto impiegate da Boiardo avviene però nel poema del Cieco attraverso una selezione delle strategie narrative più semplici.<sup>19</sup>

L'influsso del Boiardo può anche essere misurato a partire dai proemi, non più costituiti da invocazioni religiose ma, per citarne solo alcune tipologie, da descrizioni delle stagioni, da tirate morali, da invocazioni rivolte a divinità pagane quali Venere e Marte.<sup>20</sup>

Annalisa Izzo ha persuasivamente letto il *Mambriano* come il tentativo «di disegnare un'autonoma proposta narrativa, affatto alternativa al modello boiardesco», adducendo elementi che comprovano la coerenza e l'originalità delle tecniche di diegesi.<sup>21</sup>

Riguardo al dialogo ideologico sotteso ai due poemi, Villoresi e Carocci hanno sostenuto la sostanziale opposizione del Cieco alla *Weltanschauung* dell'*Inamoramento*.<sup>22</sup> In particolar modo, nel *Mambriano* è rifiutata la visione edonistica e neo-epicurea delle passioni – e specialmente dell'amore – proposta dal Conte di Scandiano nella sua produzione cavalleresca e lirica.<sup>23</sup> Allo stesso tempo, però, il Cieco può essere considerato il «più maturo – e per certi aspetti il più critico –

---

<sup>19</sup> PRALORAN 1990, pp. 78-79: «Se è difficile cogliere il segno di una lezione boiardesca nei poemi cavallereschi del tardo quattrocento, almeno nella disposizione della materia e nella conformazione dell'intreccio, il *Mambriano* del Cieco appare come il primo testo in cui l'organizzazione del racconto sia ricca di temi e soprattutto di novità formali che richiamano esplicitamente l'*Innamorato* [...] La manipolazione dei meccanismi di ricezione e del ritmo della comunicazione appare nel *Mambriano* di impronta boiardesca: ma più nelle chiuse di canto che negli stacchi interni dell'*entrelacement*. Ora, naturalmente, a differenza dei poemi cavallereschi quattrocenteschi, l'impiego di questa tecnica narrativa appare molto efficace nel poema del Cieco; tuttavia vengono accolte le soluzioni più semplici, come la presenza di più voci indipendenti una dall'altra, ognuna col suo percorso spaziale. Così, per quanto si può vedere da una lettura pur superficiale, non c'è quel trattenimento illusionistico della temporalità che è forse la caratteristica essenziale dell'*Innamorato*. I passaggi tra le varie voci avvengono sempre secondo una certa coerenza e isocronia. La conferma di questo trattamento 'prudente' del racconto *interlaced* si può ricavare anche dall'impiego molto tradizionale dei 'luoghi centro', dove si interrompe per un tempo indeterminato il movimento dei cavalieri. Ad esempio Orlando nel V canto finisce rinchiuso dentro una montagna e ci rimane per molto tempo [...]. Insomma l'adesione del Cieco alla tecnica narrativa del Boiardo è molto evidente, ma sembra rifuggire dai rischi centrifughi non facilmente padroneggiabili di quel racconto. Un moderato impiego dell'*entrelacement* consente una maggior varietà delle avventure e anche qualche effetto riuscito di *suspense*, ma i ritmi tradizionali del racconto sono conservati».

<sup>20</sup> VILLORESI 2005, p. 350; CAROCCI 2018, pp. 308-311.

<sup>21</sup> IZZO 2012, p. 65: «la pervasività del discorso diretto e della scena dialogata come elementi strutturali (in senso soprattutto mimetico) e non meramente decorativi della trama; il contenimento delle svolte digressive determinate dai racconti metadiegetici, sostanzialmente limitate nel numero ma strategicamente finalizzate all'attivazione di lunghe parabole diegetiche sull'asse principale della fabula; la sistematica restrizione delle aperture eterodiegetiche *tout court*; la distinzione nel trattamento del racconto metadiegetico finalizzato all'intrattenimento (più esteso e complesso diegeticamente) e quello funzionale all'intreccio (più sintetico); la definizione di una funzione fissa per le così dette novelle»

<sup>22</sup> VILLORESI 2005; CAROCCI 2015; CAROCCI 2018, pp. 386-393.

<sup>23</sup> VILLORESI 2005, pp. 354-360: 354: «Nondimeno, pur ribadendo che è molto difficile opporsi alla passione, si intuisce che il Cieco non accetta la sconfitta della ragione con la stessa felice e complice serenità del Boiardo – il fatto che amore vinca “il senno e lo intelletto” rappresenta, lo sappiamo bene, l'essenza dell'arte del conte di Scandiano –; e ancora più chiaro appare il disaccordo tra i due autori confrontando altri passi incentrati sulla riflessione sull'amore contenuti nel *Mambriano* e nell'*Inamoramento de Orlando*. Per esempio, al noto problema del Boiardo secondo il quale “amore è quel che dà la gloria / e che fa l'uomo degno et onorato” (II XVIII 3), il Cieco sembra brutalmente rispondere nel proemio del XV canto del *Mambriano*: “E non sperate che amor vi apparecchi / gloria, benché vi mostri aperto il templo, / perché da lui altro non si raccoglie / che frutti acerbi e venenose foglie” (XV 2). E nell'apertura del canto XIII si assiste addirittura ad un attacco contro le divinità tutelari della sua operazione romanzesca, Marte e Cupido, una polemica contro le armi e gli amori che sembra palesemente ribaltare l'attacco del XII canto del secondo libro dell'*Inamoramento de Orlando* (XIII 1-2) [...]».

discepolo del Boiardo» prima dell'Ariosto. Il *Mambriano*, riprendendone caratteristiche strutturali importantissime (come, ad esempio, la presenza di novelle e l'assenza di invocazioni religiose negli esordi dei canti), ma rifiutandone gli aspetti ideologici più caratterizzanti, rivela rispetto al suo antecedente più diretto un atteggiamento di sostanziale ambivalenza.<sup>24</sup> Villoresi ha parlato del *Mambriano* anche nei termini di una «sollecita e un po' velleitaria risposta targata Gonzaga al successo tutto estense dell'*Inamoramento de Orlando*».<sup>25</sup>

#### 4. Ottava, versificazione e ritmo nel *Mambriano*

La questione della strutturazione stilistica e metrica dell'ottava nel *Mambriano* è stata oggetto degli studi di Jane Everson e Anna Carocci.<sup>26</sup> I primi risultati di queste ricerche – che si sono per ora soprattutto concentrate sulla sintassi e sulla strutturazione interna dell'ottava – sembrerebbero situare il *Mambriano* in una dimensione lontana sia dai poemi canterini sia dall'*Inamoramento*.

Secondo Everson, la distribuzione di unità sintattiche per ottava nel poema del Cieco avviene, di fatto, attraverso dinamiche molto più simili a quelle del *Furioso* che a quelle dell'*Inamoramento*.<sup>27</sup> Laddove nel poema di Boiardo risulta preponderante l'ottava costituita da 4 unità sintattiche (per una media del 55%), nel Cieco e nell'Ariosto questo tipo di soluzione riguarda il 23.5 e il 22.5% dei casi rispettivamente. Nel *Mambriano* (45%), così come nel *Furioso* (37%), hanno un maggior spazio le ottave costruite da due periodi. Everson nota inoltre una tendenza all'ipotassi, piuttosto che alla paratassi tipica della tradizione dei cantari.

Carocci, partendo da uno studio di «poco più di 350 ottave», ha dimostrato come la scansione 4+4 (20% dei casi) sia la più comune nel poema, e come vi si preferiscano in genere i moduli pari (2+2+4 – 11%; 6+2 – 7%; 2+6 – 7%).<sup>28</sup>

Mancano, ad oggi, studi dedicati in modo specifico alla struttura versificatoria e ritmica dell'endecasillabo del Cieco. Qualche osservazione preliminare, svolta sul primo canto del poema, porta a notare, invece, una situazione molto vicina a quella dell'*Inamoramento*; a cominciare dalla frequenza «pre-rinascimentale, non meno che anti-petrarchesca» degli endecasillabi di 7<sup>a</sup>:<sup>29</sup> circa 190 su 808 versi (23,5%), con percentuali del tutto paragonabili a quelle misurate da Mengaldo nel primo canto dell'*Inamoramento* (circa 180 su 728 versi – 24,7%). Così come nel testo di Boiardo, i versi di 7<sup>a</sup> possono collocarsi in serie isoritmiche e in qualche caso comparire, inaspettatamente, anche nella chiusa del verso, laddove ci si aspetterebbe l'impiego di un ritmo più vario e vivace.

Anche nel *Mambriano*, così come nell'*Inamoramento*, sono molto frequenti i tipi di 6<sup>a</sup> e 10<sup>a</sup> (202 – 20%), in moltissimi casi entro serie da tre soli *ictus*;<sup>30</sup> gli endecasillabi giambici, che Mengaldo dice rari nel primo canto del poema di Boiardo, non sembrano particolarmente frequenti neppure nel campione da me schedato (circa 80 – 10%).

Come anche nell'ultimo degli esempi qui proposti, sono gli *ictus* ribattuti di 6<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup> (ben 70 casi) e di 9<sup>a</sup> e 10<sup>a</sup> (13). Per la prima tipologia, bastino i seguenti esempi: 1, v. 3 «fortifica il mio stil tanto che basti»; 5, v. 7 «nel'interno mental d'arme e d'amore»; 8, v. 6 «al qual non mancò mai forza né audacia»; 11, v. 7 «Poi, trovato il caval, l'arme e la lancia». Si noti anche la seguente serie isoritmica nell'ottava 13 (vv. 3-5):

<sup>24</sup> Ivi, p. 376 («Così, la contiguità del *Mambriano* con il poema dello Scandianese non può imputarsi soltanto ad un semplice fenomeno di ispirazione indotta, un'ovvia sudditanza compositiva verso il *best seller* del momento: alla base degli evidenti rapporti testuali c'è, lo abbiamo visto, un serrato lavoro di assunzione e di scarto delle proposte e delle correzioni al genere cavalleresco dettate dal Boiardo»)

<sup>25</sup> Ivi, pp. 382-383.

<sup>26</sup> EVERSON 1988; CAROCCI 2018.

<sup>27</sup> EVERSON 1988, p. 194.

<sup>28</sup> CAROCCI 2018, pp. 294-305.

<sup>29</sup> MENGALDO 2017, pp. 65-67.

<sup>30</sup> Vedi anche PRALORAN 1988, pp. 47-54.

la trista sorte tua questo commanda	2 6 7 10
la qual forse per te mai non se intese.	2 6 7 10
Non gir, che tu farai morte nefanda	2 6 7 10

Per il tipo con *ictus* ribattuto di 9<sup>a</sup> e 10<sup>a</sup> si cfr. invece: 5, v. 1: «Se bagnar mi lasciati una sol volta»; 9, v. 8: «ed a condur color che li dan fede»; 28, v. 3: «ricevendo ogni volta maggior botte»; 36, 4: «ch' in ciò non t'hai però da doler molto».

Non pare lontano dalle statistiche offerte da Praloran per l'intero *Inamoramento* (13%) neppure il numero di endecasillabi 'dattilici' di 4<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup> (circa 120 –15%). Questo modulo ritmico, tipico della poesia canterina ma molto raro in Petrarca, doveva sembrare a Boiardo «troppo connotato in modo popolareggiante» anche grazie all'esperienza degli *Amorum Libri*; in Ariosto il suo impiego è limitato a circa il 4% dei casi.<sup>31</sup>

Vale forse la pena di osservare che, nel primo canto del *Mambriano* si incontrano almeno tre endecasillabi di 5<sup>a</sup> (Mengaldo ne rileva uno nel primo canto dell'*Inamoramento*). In tutti questi casi, si noti, l'*ictus* è ribattuto sulla 4<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup> sillaba:

Via se ne va sempre inalziando el ciglio	1 4 5 8 10
in mio favor, quel non me impedirebbe	2 4 5 10
e alcun dei tuoi, anzi la maggior parte	2 4 5 9 10

Gli aspetti della versificazione qui cursoriamente evidenziati corrispondono al passo incalzante della narrazione del Cieco, e sono indicativi del suo rapporto privilegiato con la poesia di Boiardo. Questo tipo di indagine andrebbe esteso all'intero poema e messo in relazione coi risultati delle ricerche svolte, in particolar modo sull'*Inamoramento*, da Marco Praloran.<sup>32</sup>

##### 5. Presenze dell'oralità nel *Mambriano*.

Nel *Mambriano* sono presenti numerose allusioni alla cecità dell'autore.<sup>33</sup> Nel canto XXVI, ad esempio, Francesco dichiara di non sapere di che colore fosse vestito il personaggio dell'Industria «per aver persa la virtù visiva».<sup>34</sup> Ancora più esplicito è il passaggio del canto XVII, ott. 92-93:

Affidandosi Orlando ne le mani  
d'un secondo Sinon, d'un nuovo Iuda  
s'andò a possar con gli altri capitani  
e non pensa che in quel s'asconda e chiuda  
inganni alcun, ma pensier iusti e sani  
e che da sé tutte le fraude escluda.

*Ma spesso adviene a chi troppo se fida  
come a quel cieco che va senza guida*

*che'l si crede talora andar ben dritto  
per una strada, e intendere il paese  
e non s'accorge che in un fosso è fitto  
ed io l'ho già provato alle mie spese  
tanto ch'io el porto ne la fronte scritto.*

[...]

<sup>31</sup> PRALORAN 1988, pp. 40 e 44.

<sup>32</sup> Vedi specialmente PRALORAN 1988.

<sup>33</sup> Cfr., per la tradizionale associazione della cecità alla poesia orale, ZUMTHOR 1984, pp. 272-274; per il caso del quasi omonimo canterino Francesco Cieco da Firenze vedi FRASSO 1977.

<sup>34</sup> XXVII, 46, 1-4: «Voltossi Orlando, e vide uscir del bosco / una donna di tempo molto attiva / vestita d'un color che nol conosco / per aver persa la virtù visiva».

In altri casi Francesco si dimostra capace di una sottilmente amara autoironia, come laddove – denunciando la lontananza forzata dai piaceri di Venere alla quale la sua condizione lo costringeva – descrive la reazione di Rinaldo che accoglie Floria sulla sella del suo cavallo (XXXIV, 33: «Quanto a Renaldo fosse grata e lieta / tal compagnia a vui lasso pensarne / che un cieco absente dal terzo pianeta / non ben licitamente pò parlarne»).

I primi ad aver riportato con forza all'attenzione degli studiosi la questione dell'oralità come dimensione fondamentale per comprendere le modalità compositive del *Mambriano* sono stati, negli ultimi anni, Marco Villoresi e Luca Degli Innocenti.<sup>35</sup> Villoresi ha descritto il *Mambriano* come il poema «che davvero sancisce l'influsso reciproco tra voce e scrittura» e che non può consentire «rigide separazioni tra esecuzione orale e testo scritto»; il Cieco non poteva del resto servirsi di altro che della propria voce per dettare o cantare, e dell'altrui per memorizzare i testi.<sup>36</sup> Villoresi auspica inoltre che una nuova edizione del testo possa permettere di godere dell'«intima cantabilità» del testo, e delle «persistenze della voce»; la forte presenza del poema di Boiardo nel *Mambriano* inducono lo studioso a riflettere sul peso dell'oralità anche nella diffusione dell'*Inamoramento de Orlando* nelle corti padane.<sup>37</sup>

Degli Innocenti, parlando del caso dei *Reali* dell'Altissimo, ha descritto l'improvvisazione non come «l'istantanea creazione *ex nihilo* di un intero cantare» ma come «il suo allestimento estemporaneo mediante l'assemblaggio paratattico di ottave formulari».<sup>38</sup> Di questa tecnica doveva servirsi anche il Cieco durante le sue *performances* orali presso la corte dei Gonzaga. Pur non potendo essere stato composto che oralmente, e trascritto dalla viva voce del Cieco, il *Mambriano* è però stato evidentemente concepito per la lettura.<sup>39</sup>

Sarà utile, in questo senso, tentare di valutare in che modo l'intertestualità operi nel *Mambriano* e quale sia la sua relazione con la dimensione dell'oralità: frammenti intertestuali possono effettivamente divenire pezze d'appoggio per la costruzione del poema, ed agire facilitando l'*inventio* ancor prima che l'*elocutio*. Qualche indicazione sui metodi di ripresa intertestuale impiegati dal Cieco può essere offerta da una tangenza con le *Stanze* di Poliziano recentemente studiata da Martini. Poliziano è infatti, assieme a Boiardo, una delle fonti usate dal Cieco per la

---

<sup>35</sup> VILLORESI 2016; DEGLI INNOCENTI 2016.

<sup>36</sup> VILLORESI 2016, pp. 233-234.

<sup>37</sup> Ivi, p. 236: «Tra i *performers* dell'ultimo scorcio del XV secolo andrà anche annoverato il ben noto e già citato Francesco Cieco da Ferrara. Il Cieco, già, come tanti aedi provvisto di una straordinaria memoria, agevolmente in grado di compensare l'*handicap*, il buio degli occhi: la sua voce deliziò a lungo i cortigiani padani, una voce che compose e certo cantò le ottave non meschine del *Mambriano*, poema andato a stampa nel 1509, dopo la morte dell'autore. Si tratta certo del prodotto cavalleresco di miglior fattura, il più godibile nell'interregno tra l'*Inamoramento de Orlando* e il *Furioso*, che meriterebbe di essere riprodotto con maggior cura filologica, per goderne, magari, l'intima cantabilità, le persistenze della voce. Ebbene, concediamoci questa piccola ma forse non marginale riflessione, almeno per il nostro discorso: la profonda e facilmente percepibile impronta – spesso un'impronta “letterale” – dell'*Inamoramento de Orlando* nel poema di questo sottovalutato poeta del nostro Rinascimento, non è forse anch'essa una prova del fatto che il capolavoro boiardesco circolava e si diffondeva per via orale, dunque era anche repertorio per voce, insomma veniva letto, cantato, recitato nelle corti padane, quantomeno nel territorio ferrarese e mantovano, laddove, per allietare gli Este e i Gonzaga, pellegrinò per molti anni la musa canterina del Cieco?». Ancora più avanti (p. 237), Villoresi si domanda provocatoriamente: «Ritorniamo di nuovo a sottolineare il più clamoroso esempio padano di quell'età di cui ci stiamo prevalentemente occupando: per quali ragioni dovrebbero essere inconciliabili la scrittura e la voce del Cieco, quali devastanti scissioni dovremmo mai immaginarci tra il compositore del *Mambriano*, inteso come poema a stampa, e il cantore di quegli stessi versi che delizia la buona società estense e gonzaghesca?».

<sup>38</sup> DEGLI INNOCENTI 2008, p. 197

<sup>39</sup> DEGLI INNOCENTI, 2016, p. 92: «I poeti ciechi, si sa, hanno sempre avuto molto a che fare con l'epica orale (e con la memoria, e col canto e la musica), ma ben poco possono avere a che fare con la scrittura e la lettura. Lo stesso paradosso si ripropone pochi anni dopo, tra Mantova e Ferrara, con un più famoso omonimo a lungo scambiato col precedente: quel Francesco Cieco da Ferrara autore del *Mambriano*, cioè, che siamo abituati a percepire come scrittore e non come canterino, e che pure era anch'egli conteso dai suoi protettori, Isabella d'Este e i Gonzaga di Bòzzolo, proprio in virtù del suo canto, che dava tanto “piacere” ad “audirlo”. Il *Mambriano* è chiaramente un poema scritto e stampato per essere letto, ma il suo autore non può averlo composto se non a mente e a voce, e chiunque abbia trasformato la sua oralità in scrittura l'ha fatto trascrivendola dalla viva voce del poeta-cantore».

composizione della virtuosistica ecfrasi del palazzo di Carandina nel primo canto del poema. Se la sequenza polizianesca fornisce un sicuro modello per la stesura dell'intera descrizione, le riprese letterali dalle *Stanze* sembrano limitarsi a un solo caso: Martini illustra infatti il prelievo diretto di materia verbale in I, 33, vv. 3-4 («Al qual sudan Vulcan, *Sterope e Bronte*, / e quanti fabri stanno in *Mongibello*») dalle ottave I, 93-95 del poema di Poliziano («[...] *sudato* già nei cicilian camini»; «[...] in cui già fuoro / aneli e stanchi, drento a *Mongibello*, / *Sterope e Bronte* e ogni lor martello»).<sup>40</sup> Lo studio dell'intertestualità nel poema andrebbe senz'altro approfondito anche rispetto all'opera senz'altro tenuta in maggior considerazione dal Cieco: l'*Inamoramento*.

Una conferma del probabile impiego nel *Mambriano* di un linguaggio teso alla formularità proviene da sondaggi svolti con altri fini; Alfredo Stussi ha infatti confermato l'assegnazione al Cieco della *Comedia di Malpratico* partendo dal riscontro (pur in un testo di meno di 300 versi) di un gran numero di tangenze stilistiche col poema maggiore.<sup>41</sup> Vale la pena di trascrivere qui parte dei riscontri offerti da Stussi – con qualche aggiunta di occorrenze ulteriori registrabili nel *Mambriano*:

- v. 2 L'è gito in piazza *quasi pur adesso* (:appresso:concesso)  
 XLI 52 Io l'ho veduto *quasi pur adesso* (:presso:concesso)
- v. 3 .....M. *Io non ne so ragione*.  
 XXV 68 Colui rispose: *Io non ne so ragione*.
- v. 6 Io tel dirò, poi che 'l dir m'è concesso  
 I, 9 Io la dirò, poi che 'l dir m'è concesso
- v. 11 Facendo or questa, or quell'altra facenda  
 XI 74 Facendo or questo or quell'altro perire  
 XIX 88 Mirando or questa or quell'altra fenestra  
 VI 63 Gettando or questa or quell'altra al terreno  
 VIII, 85 Tenendo questo ed or quell'altro a bada  
 XII 12 Stendendo questo ed or quell'altro al sole  
 XXIII, 67 Facendo or questo or quell'altro cadere  
 XXI 48 Spogliando or questo or quell'altro rampollo  
 XXX, 1 Agitar questa ed or quell'altra nave  
 XXXIV 51 Guastando or questa ed or quell'altra stanza
- v. 22 *Ben possi star* questa maestra vera!  
 II 35 *Ben possa star* il campion mio gentile  
 XXXI 28 *Ben possa star* colei che in mar racqueta  
 (e ancora VI 63, XII 12, XIII 67, XXI 48, XXXIII 67)
- v. 67 Che avete voi? B. *Io non sarò mail lieto* (:secreto)  
 XXXIV 71 Spesso dicendo: *Io non sarò mai lieto* (:secreto)  
 XLII 84 Dicendo a quella: *Io non sarò mai lieto*
- v. 191 *Non far, marito* mio, sta' un poco saldo!  
 XXIV 58 *Non far, Rinaldo mio*; per Dio, non fare
- v. 218 Mi è intervenuto a me come fa al toppo (:troppo:intoppo)  
 XVII 24 E proprio m'è accaduto come al toppo (:troppo:zoppo)

<sup>40</sup> MARTINI 2011, p. 93. Dell'intertestualità nel *Mambriano* si occupa anche GESIOT 2015, che ipotizza la conoscenza da parte del Cieco del *Tirant lo Blanch*. Anche in questo caso le riprese puntuali si limiterebbero a una sola occorrenza (anche se meno certa del caso proposto da Martini).

<sup>41</sup> STUSSI 1982.

- v. 250 *Per radricciar la sua caduta insegna (:vegna)*  
 III 85 *Rilevata hai la tua caduta insegna*  
 XLII 97 *A radizzar la sua caduta insegna (:vegna)*

- v. 261 *Ma s'egli fusse inganno o tradimento*  
 XI 55 *E non pensar che inganno o tradimento*

È stato a più riprese osservato dalla critica che il *Mambriano* è tutto fuorché un poema stilisticamente sciatto; per quanto sia spesso difficile distinguere le marche dell'oralità dalla semplice trascuratezza compositiva, è legittimo domandarsi se simili reiterazioni non possano avere a che fare con i metodi della composizione orale. In questo senso potrebbero essere letti anche gli esempi offerti da Stussi, che dimostrano la reiterazione di interi versi o emistichi, l'uso di identiche soluzioni ritmiche e rimiche, il reimpiego dei medesimi concetti. Forse particolarmente significativo è il quarto tra i casi sopraelencati, che rivela un vero e proprio tic stilistico del Cieco: «or questo/a [ed] or quello/a» a separare un sintagma gerundiale, modulo ignoto a Boiardo, e che certo costituisce un solido indizio a favore dell'assegnazione della *Comedia* all'autore del *Mambriano*.

Citabile a riprova della validità di questa pista di indagine è un altro esempio di reiterazione nel *Mambriano*, quello relativo alla serie *rose/a – spine (: fine)*:

- VI, 54 *Mambrian che pensava coglier rose*  
*fu tra le spine involto, lacerando*  
*l'animo e il corpo [...]*
- VII, 43 *Piglia le rose e lascia star le spine*  
*che il tuo tristo principio abbia buon fine.*
- VII, 74 *Io t'ho narrato dal principio al fine*  
*tutta la mia ventura, e dimostrato*  
*che rose non si colgon senza spine*
- XII, 3 *Tacciano adesso quelle serpentine*  
*lingue, che soglion biasimar Cupido*  
*e dir che ogni suo inizio ha tristo fine,*  
*Tisbe allegando e il giovine d'Abido.*  
*E' non si colgon rose senza spine*
- XII, 52 *Il re non pò per supercchia allegrezza*  
*ben che se sforzi una parola dire*  
*Nisbal vinto da simel tenerezza*  
*non si sa da le lagrime partire*  
*da un canto mette la passata asprezza*  
*da l'altro il gaudio e il piangere e il gioire.*  
*Stette gran pezzo ma pur alla fine*  
*offerse al padre più rose che spine.*
- XVI, 1 *Di rose adorna le viventi spine (:pruine, erbicine)*
- XXIII, 11 *Mediante della qual dopo le spine*  
*carca di rose giunse al lieto fine*
- XXIX, 46 *Dicendo: Non curar, che giunto al fine*  
*Rose trarrai di queste acute spine*
- XXXII, 61 *Anzi se un di gli dà rose e viole*  
*l'altro el trabocca ignudo fra le spine*

XLI, 82   Necessario saria ch'el si mutasse  
          subito in aspre *spine* ogni tua *rosa*

XLV, 28   Bel tel diss'io che la venuta nostra  
          era ordinata a qualche tristo *fine*  
          dal Taffetano, e che vinta la giostra  
          tutte le *rose* torneriano in *spine*

Questo *topos* (proprio anche della tradizione lirica) è in molti casi impiegato dal Cieco per produrre zeppe:<sup>42</sup> si vedano i casi, peraltro quasi identici, di VII, 74 e XII, 3. Solo nel contesto di un proemio di canto (XVI, 1) *spine* è fatto rimare con i letterari *pruine* ed *erbicine*. Una simile serie può essere spiegata attraverso la categoria della 'vischiosità' della memoria poetica (secondo la quale «una parola per rima ne porta con sé un'altra»);<sup>43</sup> allo stesso tempo, però, essa potrebbe dire qualcosa sulla presenza di *pattern* ripetitivi tipici dell'oralità.

## 6. Aspetti linguistici

Per ciò che attiene alla lingua del Cieco, una prima ricognizione è stata offerta negli anni Ottanta da Carmelo Scavuzzo. Lo studioso rilevava il grado relativamente alto di toscanizzazione del testo, nel quale i «singoli tratti dialettali sono quasi sempre controbilanciati da forti spinte normalizzatrici, oppure rientrano in quella generica patina non toscana che caratterizza gran parte dei testi anche letterari scritti in area settentrionale fino a tutto il Cinquecento».<sup>44</sup> Ma lo studio delle componenti formali dell'opera non può prescindere da una giusta valutazione dei problemi imposti dalla cecità dell'autore: tra il testo prodotto da Francesco Cieco e la stampa non devono infatti essersi frapposti i soli compositori in tipografia, ma anche uno o più trascrittori che contribuirono alla produzione del testo affidato alle stampe. Tra la lingua del *Mambriano* e quella del Cieco potrebbero dunque sussistere delle significative divergenze: diventa a questo punto più che mai necessario tornare a riflettere sulle forme 'garantite' dalla rima.<sup>45</sup> Utile potrebbe essere in questo caso una riflessione sul *Contrasto tra Tonin e Bighignol*, testo dialettale edito in COTRONEI 1900 e attribuito al Cieco dal ms. Modena, Biblioteca Estense Universitaria, α.H.6.1.

## 7. Strutturazione della ricerca

Presento qui sinteticamente le linee di sviluppo (in parte già enunciate) attraverso le quali intendo strutturare la mia ricerca:

a) In primo luogo, il mio progetto intende fornire un'analisi metrico-stilistica completa dei 45 canti del *Mambriano*, svolta attraverso gli strumenti offerti dalla produzione scientifica di Marco Praloran: preliminare allo studio dell'ottava sarà la scansione ritmica dei singoli versi del poema, i risultati della quale saranno costantemente da confrontare con PRALORAN 1988.<sup>46</sup> Inoltre sarà necessario tornare sui tipi di scansione logica e sintattica dell'ottava. Per l'analisi delle rime, punto di partenza imprescindibile sarà invece PRALORAN 2009. Lo studio delle caratteristiche formali sarà condotto anche in una prospettiva diacronica, tenendo presente il lungo processo di elaborazione del poema, per valutare se sia possibile definire per il *Mambriano* un preciso arco di sviluppo stilistico.

<sup>42</sup> Mengaldo 1963, p. 318.

<sup>43</sup> SEGRE 1966, pp. 57, 65-67.

<sup>44</sup> SCAVUZZO 1983, p. 88.

<sup>45</sup> Così opera, ad esempio, STUSSI 1979, p. 209-210.

<sup>46</sup> Utile anche, per quanto riferito all'ottava di Boccaccio e trecentesca, SOLDANI 2015.

b) Bisognerà, poi, affrontare la questione dell'oralità nel poema del Cieco: imprescindibile punto di partenza saranno in questo caso gli studi sulle forme dei cantari di Marco Praloran e Maria Cristina Cabani (CABANI 1988; PRALORAN 2007). I sondaggi saranno tesi a verificare in che modo formule e *pattern* compositivi ripetuti si presentino nel poema, e in che modo possano essere rilevate quelle che Villoresi ha chiamato le «persistenze della voce».<sup>47</sup> Al problema dell'oralità si collega anche quello dell'intertestualità nel poema, da sondare per cercare di comprendere in che modo la memoria del Cieco agisse sui testi ripresi (potrà forse, in questo caso, tornare utile anche il concetto di 'intervocalità' introdotto da Paul Zumthor).<sup>48</sup> Il *Mambriano* si presenta, in questo senso, come un caso di studio singolare, giacché il poema, per quanto concepito oralmente, fu senz'altro inteso per essere fruito attraverso la lettura.

c) Un'ulteriore linea di ricerca è quella legata alla gestione narrativa di tempo e azione nel *Mambriano* (ispirata a PRALORAN 1999) che potrà essere messa a confronto con gli esiti delle analisi di tipo formale sopra proposte. Lo studio del sistema dei tempi della narrazione, soprattutto nel suo confronto con l'antecedente boiardesco, potrebbe rivelarsi interessante anche per l'importanza che l'oralità ebbe verosimilmente nella composizione del *Mambriano*.

## Bibliografia

AZZINI 2008 = ELEONORA AZZINI, voce *Mazzocchi, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXII, 2008, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 623-626.

BERTONI 1929 = GIULIO BERTONI, *Il Cieco da Ferrara e altri improvvisatori alla corte d'Este*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», XCIV, 1929, pp. 271-278.

CABANI 1988 = MARIA CRISTINA CABANI, *Le forme del cantare epico-cavalleresco*, Lucca, Pacini Fazzi, 1988.

CAROCCI 2015 = ANNA CAROCCI, *Il Cieco da Ferrara e Matteo Maria Boiardo: una ripresa per opposizione*, «Giornale storico della letteratura italiana», DCXL, 2015, pp. 549-570.

CAROCCI 2018 = ANNA CAROCCI, *La lezione del Boiardo. Il poema cavalleresco dopo l'Inamoramento de Orlando (1483-1521)*, Roma, Bulzoni, 2018.

CAVALLO 2004 = JOE ANN CAVALLO, *The Romance Epics of Boiardo, Ariosto and Tasso. From public duty to private pleasure*, Toronto, University of Toronto Press, 2004, pp. 74-81.

---

<sup>47</sup> VILLORESI 2016, p. 236.

<sup>48</sup> ZUMTHOR 1990, pp. 194-195: «Ogni testo registrato dalla scrittura, così come noi lo leggiamo, occupò nondimeno un luogo preciso in un insieme delle relazioni mobili e in una serie di produzioni multiple, in seno a un concerto di echi reciproci: di una *intervocalità*, come l'«intertestualità» di cui si parla tanto da qualche anno, e che considero qui nel suo aspetto di scambio di parole e di connivenza sonora; polifonia percepita dai destinatari di una poesia che viene loro comunicata – qualunque ne siano le modalità e lo stile di esecuzione – esclusivamente dalla voce».

COTRONEI 1900 = BRUNO COTRONEI, *Il “contrasto di Tonin e Bighignol” e due egliche maccheronee di Teofilo Folengo*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», XXXVI, 1900, 281-324

DEGLI INNOCENTI 2008 = LUCA DEGLI INNOCENTI, *I “Reali dell’Altissimo”. Un ciclo di cantari fra oralità e scrittura*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2008.

DEGLI INNOCENTI 2016 = LUCA DEGLI INNOCENTI, *«Al suon di questa cetra». Ricerche sulla poesia orale del Rinascimento*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2016.

DI FRANCIA 1927 = LETTERIO DI FRANCIA, recensione a RUA 1926 in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», LXXXIX, 1927, pp. 329-336.

EVERSON 1983a = JANE E. EVERSON, *Sulla composizione e la datazione del «Mambriano»*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLX, 1983, pp. 249-271.

EVERSON 1983b = JANE E. EVERSON, *The identity of Francesco Cieco da Ferrara*, in «Bibliothèque d’Humanisme et Renaissance», XLV, 1983, pp. 487-502.

EVERSON 1987 = JANE E. EVERSON, *Per una bibliografia delle edizioni del «Mambriano» di Francesco Cieco da Ferrara*, in «Schifanoia», III, 1987, pp. 115-123.

EVERSON 1988 = JANE E. EVERSON, *Syntax and Style in «Il Mambriano» di Francesco Cieco da Ferrara*, in *The languages of Literature in Renaissance Italy*, ed. by Peter Hainsworth, Valerio Lucchesi, Christina Roaf, David Robey, John R. Woodhouse, Oxford, Clarendon Press, 1988, pp. 191-213.

EVERSON 1988 = JANE E. EVERSON, *Un’edizione sconosciuta del «Mambriano» di Francesco Cieco da Ferrara*. L’edizione del 1510 della Biblioteca di Treviso, in «Accademie e Biblioteche d’Italia», LVI, 1988, pp. 61-65.

EVERSON 1995 = JANE E. EVERSON, *Bibliografia del «Mambriano» di Francesco Cieco da Ferrara*, Alessandria, Dell’Orso, 1995.

EVERSON 1997 = JANE E. EVERSON, *Francesco Cieco da Ferrara*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLVII, Roma, Istituto dell’Enciclopedia Italiana, 1997.

EVERSON 2002 = JANE E. EVERSON, *Le pèlerinage à Compostelle: histoire et littérature à la cour de Ferrare à la fin du quinzième siècle*, in *L’épopée romane: Actes du 15eme Congrès de la Société Rencesvals, Poitiers*, CEMS University of Poitiers, 2002, pp. 145-155.

EVERSON 2005 = JANE E. EVERSON, *Tradizione burlesca nei proemi ai canti del «Mambriano»*, in *Studi sul Rinascimento italiano. In memoria di Giovanni Aquilecchia*, a cura di Angelo Romano e Paolo Procaccioli, Roma, Vecchiarelli, 2005, pp. 127-142.

EVERSON 2006 = JANE E. EVERSON, *Sconvolgere gli stereotipi: la caratterizzazione del traditore e della donna guerriera nel Mambriano*, in *Diffusion et Réception du genre chevaleresque*, Actes du colloque (Bordeaux, 17-18 octobre 2003), éd. par J.-L. Nardone, Toulouse 2006, pp. 165-82.

EVERSON 2006 = JANE E. EVERSON, *Sconvolgere gli stereotipi: la caratterizzazione del traditore e della donna guerriera nel Mambriano*, in *Diffusion et Réception du genre chevaleresque*. Actes

du colloque international des 17 et 18 octobre 2003 organisé à Bordeaux par Dominique Fratani et présentés par Jean-Luc Nardone, Toulouse, CIRILLS, 2006, pp. 165-182.

EVERSON 2011 = JANE E. EVERSON, *Il Mambriano di Francesco Cieco da Ferrara fra tradizione cavalleresca e mondo estense*, in *L'uno e l'altro Ariosto. In corte e nelle delizie*, a cura di Gianni Venturi, Firenze, Olschki, 2011, pp. 153-173 .

EVERSON 2013 = JANE E. EVERSON, *Il linguaggio di Venere ed il linguaggio del vero amore: la disputa per l'anima di Sinodoro («Mambriano» XXIX, 22-69)*, in «D'un parlar ne l'altro». *Aspetti dell'enunciazione dal romanzo arturiano alla Gerusalemme liberata*, a cura di Annalisa Izzo, Pisa, ETS, 2013, pp. 91-112.

EVERSON 2018 = JANE E. EVERSON, *Orlando Furioso 2016: Something Old and Something New*, «MLN», CXXXIII, 2018, pp. 64-82.

FRASSO 1977 = GIUSEPPE FRASSO, *Un poeta improvvisatore nella 'familia' del cardinale Francesco Gonzaga: Francesco Cieco da Firenze*, «Italia medioevale e umanistica», XX, 1977, pp. 395-400.

FRATANI 1988 = DOMINIQUE FRATANI, *L'érotisme dans le nouvelles du 'Mambriano'*, in *Au pays d'Eros. Littérature et érotisme en Italie de la Renaissance à l'Âge baroque*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1988, pp. 11-52.

FRATANI 2002 = DOMINIQUE FRATANI, *L'influence des guerres d'Italie sur la production chevaleresque mineure: le Mambrien du Cieco de Ferrare*, in *Les guerres d'Italie: histoire, pratiques, représentations*, Actes du colloque (Paris, 9-11 décembre 1999), éd. par D. Boillet et M.-F. Piéjus, Paris 2002, pp. 301-318;

GESIOT 2015 = JACOPO GESIOT, *Il 'Tirant lo Blanch' tra i versi del 'Mambriano' di Francesco Cieco da Ferrara*, «Historias fingidas», III, 2015, pp. 189-210.

IZZO 2012 = ANNALISA IZZO, *Appunti sulle novelle e discorso diretto nel Mambriano*, «Versants», LIX, 2012, pp. 49-66.

IZZO 2016 = ANNALISA IZZO, *Forme dell'intreccio nel Mambriano di Francesco Cieco*, in *Chivalry, Academy, and Cultural Dialogues: The Italian Contribution to European Culture. Essays in Honour of Jane E. Everson*, ed. by Stefano Jossa and Giuliana Pieri, Cambridge, 2016, pp. 54-63.

MARTINI 2006 = ELISA MARTINI, *Una struttura unitaria e circolare: il "Mambriano" del Cieco da Ferrara*, «Studi italiani», II, 2006, pp. 5-38.

MARTINI 2008 = ELISA MARTINI, *"All'apparir del vero": il proemio come sguardo 'effettuale' e satirico sul reale*, «Schifanoia», 34-35, 2008, pp. 225-232

MARTINI 2009 = ELISA MARTINI, *Cavalleria gemella: il poema cavalleresco alla corte dei Gonzaga*, in *Gli Dèi a corte. Letteratura e immagini nella Ferrara estense*. Atti della IX Settimana di Alti Studi, 21-24 Novembre 2006, a cura di G. Venturi e F. Cappelletti, Firenze, Olschki, 2009, pp. 287-324

MARTINI 2011 = ELISA MARTINI, *Il giardino di Carandina. Il Cieco da Ferrara rilegge poliziano*, «Schifanoia», XXXVI-XXXVII, 2009 (2011), pp. 91-101.

MENGALDO 1963 = PIER VINCENZO MENGALDO, *La lingua del Boiardo lirico*, Firenze, Olschki, 1963.

MENGALDO 2017 = PIER VINCENZO MENGALDO, *Il primo canto dell'Innamoramento de Orlando: rilievi formali*, «Stilistica e metrica italiana», XVII, pp. 59-71.

PASQUINI 1996 = EMILIO PASQUINI, *Letteratura popolareggiante, comica e giocosa, lirica minore e narrativa in volgare del Quattrocento*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, III, *Il Quattrocento*, Roma, Salerno, 1996, pp. 893-911: 862-864.

PENSENSTADLER 1987 = FRANZ PENZENSTADLER, *Der Mambriano von Francesco Cieco da Ferrara als Beispiel für Subjektivierungstendenzen im Romanzo vor Ariost*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1987.

PERROTTA 2017 = ANNALISA PERROTTA, *“Matti” e traditori a corte: uso della parola e potere politico tra Spagna, Orlando innamorato e Mambriano*, «Critica del testo», XX, 2017, pp. 301-332.

PRALORAN 1988 = MARCO PRALORAN, *Forme dell'endecasillabo e dell'ottava nell'“Orlando Innamorato”*, in MARCO PRALORAN – MARCO TIZI, *Narrare in ottave. Metrica e stile dell'Innamorato*, Pisa, Nistri-Lischi, 1988.

PRALORAN 1990 = MARCO PRALORAN, *«Maraviglioso artificio». Tecniche narrative e rappresentative nell'«Orlando innamorato»*, Lucca, Pacini Fazzi, 1990.

PRALORAN 1999 = MARCO PRALORAN, *Tempo e azione nell'«Orlando furioso»*, Firenze, Olschki, 1999.

PRALORAN 2007 = MARCO PRALORAN, *Alcune osservazioni sullo studio delle strutture formali nei cantari*, in *Il cantare italiano fra folklore e letteratura*, Firenze, Olschki, 2007, pp. 3-17.

PRALORAN 2009 = MARCO PRALORAN, *«Lingua di ferro e voce di bombarda». La rima nell'Innamoramento de Orlando*, in ID., *Le lingue del racconto. Studi su Boiardo e Ariosto*, Roma 2009, pp. 15-52

PRALORAN 2011 = MARCO PRALORAN, *Metro e ritmo nella poesia italiana. Guida anomala ai fondamenti della versificazione*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2011.

RAJNA 1900 = PIO RAJNA, *Le fonti dell'Orlando furioso*, seconda edizione corretta e accresciuta, Firenze, Sansoni, 1900.

RUA 1888 = GIUSEPPE RUA, *Novelle del Mambriano del Cieco da Ferrara esposte e illustrate*, Torino, Loescher, 1888.

RUA 1926 = FRANCESCO CIECO DA FERRARA, *Libro d'arme e d'amore nomato Mambriano*, introduzione e note di Giuseppe Rua, 3 voll., Torino, UTET, 1926.

SCAVUZZO 1983 = CARMELO SCAVUZZO, *Sulla lingua del "Mambriano"*, «Studi Linguistici Italiani», IX, 1983, pp. 56-88,

SEGRE 1966 = CESARE SEGRE, *Esperienze ariostesche*, Pisa, Nistri-Lischi, 1966.

SOLDANI 2015 = ARNALDO SOLDANI, *L'ottava di Boccaccio e di alcuni cantari trecenteschi. Uno studio tipologico*, «Stilistica e metrica italiane», pp. XV, 1-50.

STUSSI 1982 = ALFREDO STUSSI, Una «commedia» di Francesco Cieco da Ferrara [1979], in *Studi e documenti di storia della lingua e dei dialetti italiani*, Bologna, Il Mulino, 1982, pp. 183-191.

VILLORESI 2005 = Niccolò degli Agostini, *Evangelista Fossa, Francesco Cieco da Ferrara. Il romanzo cavalleresco fra innovazione e conservazione* [1996], in *La fabbrica dei cavalieri: cantari, poemi, romanzi in prosa fra Medioevo e Rinascimento*, Roma, Salerno, 2005.

VILLORESI 2016 = MARCO VILLORESI, *La voce e le parole. Studi sulla letteratura del Medioevo e del Rinascimento*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2016.

ZUMTHOR 1984 = PAUL ZUMTHOR, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Bologna, Il Mulino, 1984.

ZUMTHOR 1990 = PAUL ZUMTHOR, *La lettera e la voce. Sulla letteratura Medievale*, Bologna, Il Mulino, 1990.