
LA BIBLIOTECA DI ARIOSTO
Testi e studi

«Sicuro in su le carte»

libreriauniversitaria.it
edizioni

Collana diretta da

Davide Colussi

Luca Degl'Innocenti

Valentina Gritti

Giovanna Rizzarelli

Fabio Romanini

«Sicuro in su le carte»

Schede sulla biblioteca di Ariosto

a cura di Nicole Botti e Luca Degl'Innocenti

libreriauniversitaria.it
edizioni

Proprietà letteraria riservata
© libreriauniversitaria.it Edizioni
Webster, divisione di TXT SpA

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale o parziale con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm e le copie fotostatiche) sono riservati per tutti i Paesi. Nessuna parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, distribuita o trasmessa in qualsivoglia forma senza l'autorizzazione scritta dell'Editore, a eccezione di brevi citazioni incorporate in recensioni o per altri usi non commerciali permessi dalla legge sul copyright. Per richieste di permessi contattare in forma scritta l'Editore al seguente indirizzo: redazione@libreriauniversitaria.it

ISBN: 978-88-3359-823-9
Prima edizione: febbraio 2026

Il nostro indirizzo internet è:
www.edizioni.libreriauniversitaria.it

Per segnalazioni di errori o suggerimenti relativi a questo volume potete contattare:

Webster, divisione di TXT SpA
Via V.S. Breda, 26
35010 - Limena PD

Tel.: +39 049 76651
Fax: +39 049 7665200

redazione@libreriauniversitaria.it

Per proporre eventuali pubblicazioni, inviare la propria richiesta a
redazione@libreriauniversitaria.it

«Inamoramento de Orlando» e «Guiron»: primi scandagli	I
<i>Cristina Montagnani</i>	
Rodomonte e Angelica tra orciuoli e boschetti: appunti su Ariosto e la poesia di Pulci e Lorenzo	II
<i>Luca Degl'Innocenti</i>	
“Ch’a tutto il mondo è l’istoria palese”. I poemi quattrocenteschi nel «Furioso»: tracce di un immaginario collettivo	31
<i>Nicole Botti</i>	
Il padrino del «Furioso». L’immagine della corte nel «Mambriano»	45
<i>Jane E. Everson</i>	
“A me par oro, poi che sì risplende”: regni magici e incanto dei sensi tra «Mambriano» e «Furioso»	61
<i>Anna Carocci</i>	
Canterino, autore, personaggio: la figura del narratore tra «Mambriano» e «Furioso»	79
<i>Annalisa Perrotta</i>	
La rielaborazione della letteratura encomiastica nell’«Orlando furioso»: Ariosto e il modello di Cornazzano	97
<i>Valentina Gritti</i>	
Oltre i proverbi: l’«Orlando furioso», gli «Adagia» erasmiani e una <i>liaison dangereuse</i>	115
<i>Tancredi Artico</i>	

La forma del commento cinquecentesco al «Furioso». Prime osservazioni su alcuni elementi paratestuali	131
<i>Marika Incandela</i>	
“In gaggio con l’Ariosto”. Motivi ariosteschi nel Tasso pastorale	153
<i>Davide Colussi</i>	
“Gionte” dipinte. Affreschi cavallereschi intorno all’«Orlando furioso» . . .	169
<i>Federica Caneparo</i>	

«Inamoramento de Orlando» e «Guiron»: primi scandagli*

Cristina Montagnani

Il problema delle fonti medievali francesi che agiscono sui poemi cavallereschi ferraresi non è certo nuovo:¹ se lo poneva già Dionisotti in rapporto a Rajna per il *Furioso*, nei termini piuttosto *tranchant* che tutti ricordiamo;² e per qualche anno, come spesso è accaduto dopo un intervento di Dionisotti, il tema non è stato più toccato. Si deve a Daniela Branca la ripresa di questo ambito di ricerca sul versante ariostesco e a Marco Praloran su quello boiardesco (in seguito anche ariostesco).³ Io credo che il ragionamento su Boiardo debba comunque precedere quello su Ariosto: non solo per via del boiardismo ariostesco in generale, ma perché non si danno riprese importanti dai romanzi bretoni prima di Boiardo (intendo in testi che fanno parte della nostra letteratura alta), ed è quindi ragionevole ipotizzare che molto Ariosto lo erediti da Boiardo e che in Boiardo sia forse più facile interpretare lo schema generale del rapporto. Ambedue le cose, in realtà, sono vere solo in parte, ma assumiamole come un comodo dato di partenza.

* Ringrazio Daniela Delcorno Branca e Nicola Morato, che mi hanno spesso offerto il conforto delle loro vaste competenze arturiane.

1 Rimando all'ottimo consuntivo e alle ricche proposte innovative di Morato 2023.

2 «È spiegabile e bello che Rajna immaginasse Ariosto tenacemente intento nella biblioteca estense di Ferrara alla lettura di interminabili prose di romanzi francesi: proprio come lui Rajna, con la sua tenacia di montanaro lombardo e con il suo furore di romanista, nella Biblioteca Estense di Modena o nell'Universitaria di Torino. Ma storicamente il dittico non convince: certo le letture e il modo di leggere di Ariosto erano diversi, nonché da quelli di Rajna, da quelli del Boiardo, tanto quanto era diverso il suo modo di scrivere» (Dionisotti 2003, p. 90).

3 Quella di Daniela Branca è davvero una lunga fedeltà: da Branca 1973 al recentissimo Branca 2022, passando per numerosi interventi intermedi. Anche la (purtroppo breve) vita di studi di Marco Praloran è stata in larga misura governata da questo tema, che tanto lo appassionava: dalla sua tesi di dottorato da cui nasce (oltre al volume suo e di Marco Tizi del 1988) il fondamentale Praloran 1990 al postumo Praloran 2019.

Come funziona il sistema della intertestualità nel poema boiardesco, oramai, lo abbiamo abbastanza chiaro: ci muoviamo su piani diversi, a partire da fatti che definirei di *langue* (che sia lirica, canterina o latina, fra Ovidio, Virgilio, Lucano ecc., insomma tutto quello che ancora oggi si ricava dal libro di Cristina Zampese),⁴ alla riscrittura di interi episodi, spesso classici travestiti (qui l'esempio più semplice da citare è quello delle *Metamorfosi* ovidiane, ma anche Plauto funziona piuttosto bene), talvolta romanzi (e qui l'esempio più notevole mi pare quello del *Roman de la rose*, sia nel III canto del I libro, sia nell'episodio di Narciso nel II libro). Le fonti più importanti a livello narrativo (quelle puntuali, tutto sommato, contano meno) sono frammentate, travestite, disseminate. Però ci sono, e si fanno vedere. «Bertagna la grande», invece, fa storia a sé: tutto pare bretone nell'*Inamoramento*, e la dichiarazione di superiorità della corte di Artù su quella di Carlo è da intendersi alla lettera, ma al momento di stringere, poco di concreto resta nelle mani.

Faccio un breve catalogo del già noto relativo al ciclo del *Guiron*,⁵ cui aggiungerò qualcosa di nuovo, e chiuderò con alcune riflessioni di carattere più generale.

Alcune coincidenze tematiche, secondo me, sono di scarso rilievo, potrebbero essere poligenetiche o anche casuali. Fra quelle già conosciute:

Un cavaliere si vuole uccidere perché ha perso la dama (*IO I ix 54* e *Guiron I 687-97*).

Una fanciulla o più fanciulle sono destinate al sacrificio (*OI I xiv 29* e *Suite Guiron 242* e *541*).

A livello appena più articolato, ricordiamo che (come già rilevato da Rajna e più di recente da Nicola Morato), il Buon cavaliere impazzisce anche lui, nella valle del Servaggio, non per amore ma per il digiuno mentre è prigioniero (*Guiron II 1283-1293*). Alcuni dettagli sono interessanti, sia per Boiardo che poi per Ariosto: il cavaliere si strappa la corazza, corre fuori dal palazzo come un folle, sbatte contro un palo un ragazzo che lo schernisce e lo uccide. Incontra poi la donna che lo ha tradito, la ferisce in testa e obbliga il cavaliere che è con lei a legarla per i capelli (come Origille all'albero?) alla coda del cavallo. Forse non è il modello per Ariosto, che magari si ricorda più della pazzia amorosa di Lancillotto, o di quella

4 Zampese 1994.

5 La "nuova" storia filologica del *Roman* si lega all'imponente progetto di edizione critica coordinato da Lino Leonardi e Richard Träschler per la Fondazione Ezio Franceschini, con sette volumi finora pubblicati (seguo lo sviluppo dei testi, indicando fra parentesi il titolo che userò in seguito per indicare il relativo testo): Cadioli-Lecomte 2021 (*Meliadus I*), Lecomte 2021 (*Meliadus II*), Winand 2022 (*Testi di raccordo*), Lagomarsini 2020 (*Guiron I*), Stefanelli 2020 (*Guiron II*), Veneziale 2020 (*Continuazione Guiron*), Dal Bianco 2023 (*Suite Guiron*). Di poco precedente il fondamentale Morato 2010. Per l'ampia presenza di testi cavallereschi alla corte estense si veda ora Tissoni Benvenuti 2023, pp. 452-460.

di Yvain, o di quella di Tristan, ma è un episodio interessante. Un altro che impazzisce per amore è Daguinet nella *Suite Guiron* (pp. 491-495), ma impazzisce per la morte della donna amata, quindi è senza dubbio un sottocaso diverso.

Fra le corrispondenze nuove (diciamo fra quelle che nessuno mi pare abbia segnalato), segnalo i motivi che mi hanno più colpito.

In apertura del *Roman de Guiron* (non della *Compilazione* di Rustichello),⁶ al torneo delle due sorelle, assistiamo all'inizio della grande storia d'amore di Lac per la dama di Malohaut (che invece ama Guiron), un amore «smisurato», che induce il protagonista a progettare il rapimento della dama (lo stesso pensiero che viene a Feraguto riguardo ad Angelica nel primo canto dell'*Inamoramento*).

È attestato più di una volta (per es. *Meliadus* I 285) il cambio delle armi, che ben ricordiamo nell'episodio di Origille dell'*Inamoramento*.

Sempre nel *Meliadus* (I 196) leggiamo della crudele condanna di una donna e del suo cavaliere: legati allo stesso masso per tre giorni e poi bruciati vivi (diciamo che pare di vivere nel clima di Rocca Crudele).

Ancora nel *Meliadus* (I 419-424) assistiamo al comportamento scherzoso del protagonista, che finisce con l'essere preso per pazzo (come Astolfo, ma qui i rimandi potrebbero essere molti, a partire dall'*Entrée d'Espagne*).

Sempre nel *Meliadus* (I 740-748) il protagonista tiene prigioniera la sua regina in un castello per essere il solo a goderne le bellezze (come fa il vecchio marito con Leodilla).

Aggiungerei, a un livello forse più interessante, la decisa connotazione invernale della *Suite Guiron*; le intemperie e i tormenti cui vengono sottoposti i cavalieri in balia del clima mi pare ricordino un po' le disavventure di Orlando mentre insegue Morgana / Occasio nella landa gelata, ma forse è solo una suggestione.

In conclusione, come si diceva, si tratta di motivi che sarebbe certo importante raccogliere in un repertorio, ma che poco ci dicono di possibili contatti diretti.

Due, a mio avviso, sono invece i punti davvero importanti a livello di trama.

L'inizio del poema, con la sfida lanciata durante la Pentecoste dal Vieil chevalier, Branor li Brun, alla corte di Carlo e la relativa offerta della dama come premio al vincitore;⁷ molti i dettagli di spicco che accomunano i due episodi: i partecipanti alla scena, il corteo che entra nella sala, le condizioni della sfida, il confronto fra la bellezza della dama e delle altre presenti. A ciò si aggiunge l'offerta del proprio corpo direttamente da parte della

6 Cigni 1994.

7 Si veda Montagnani 2023.

donna, e non del cavaliere che la accompagna, elemento presente nella tradizione narrativa della bella saracina senza troppi scrupoli, ma che mai si era visto attestato in contesto epico.⁸ Oggi leggiamo l'episodio del Vecchio cavaliere in apertura della *Compilazione arturiana* di Rustichello (e spesso viene anche considerato una sua innovazione singolare),⁹ ma, al momento della ciclizzazione del *Guiron*, faceva parte del *Roman*, in posizione di apertura (lì l'avrà letto il Rajna nel famoso manoscritto torinese, che comunque non sarà stato l'unico a tramandarlo, e non sarà stato – in linea di massima – neppure quello noto a Boiardo). Da ricordare, sempre a proposito di questo episodio, le preziose indicazioni di Daniela Branca¹⁰ sul cavaliere dalla lancia incantata, Lasancis, un addentellato della vicenda di tradizione tutta italiana.

Mi fermo più a lungo, visto che sull'esordio del poema ho già scritto, su un secondo snodo, non ignoto alla letteratura critica, ma forse non ancora studiato come sarebbe opportuno. Si è spesso sottolineata la stretta affinità di Origille con le malvagie» donzelle che popolano il *Guiron*, ma soprattutto con la malvagissima (e innominata?)¹¹ fanciulla di cui cominciamo a seguire le avventure nel *Roman de Guiron* (II 1016-1044). Leroe la incontra in una condizione di estrema difficoltà, cui è obbligata da un cavaliere:

La damoisele estoit toute nu piez et en gonele autresint, mes ele avoit les mains liees mout vilainement darrieres le dos. Li chevalier venoit après, montez sor un bon destrier, le hauberc el dos et les chaucies de fer chaucies, l'espee au costé, le hyaume en la teste. Et q'en diroie? Il venoit bien come chevalier qi volenté eust de defendre son cors se l'en le vouxist asaillir (*Guiron* II, 1016 5-7).

La donna è prigioniera assieme a un uomo, nel quale Guiron riconosce Serse; lo libera combattendo contro chi li tiene prigionieri e decide di liberare anche la sua compagna. Il cavaliere risponde che faccia quello che vuole, ma che se ascolterà la storia della damigella si renderà conto che merita la sua punizione. Racconta una complicatissima vicenda, molto lunga, che non è quella di Origille, ma è comunque una storia di tradimenti e di omicidi multipli, tutti riconducibili a lei. Alla fine della narrazione, Guiron conclude che la damigella avrebbe ben meritato la sua punizione, ma non può ritornare sulla sua decisione e la lascia andare, augurandole però di incontrare Brehus senza pietà, che sa come trattare le donne:

8 Combarieu 1979.

9 Cigni 1994.

10 Delcorno Branca 2022, p. 7; ma si veda anche, della stessa studiosa, il capitolo dedicato al cavaliere dalle armi incantate in Delcorno Branca 1998, pp. 201-223, con particolare riferimento alle pagine conclusive.

11 La stessa *damnatio memoriae* che nell'*Inamoramento* colpisce la terribile (e molto guironiana) moglie di Marchino.

Damoisele, oremais vos en poez aler quel part qe vos voudroiz, qar a ceste foiz estes vos bien delivree de la prison ou vos estiez; et se vos de ci en avant ne devez estre plus cortoise qe vos n'avez esté dusq'a ci, Dex voille qe vos chaez tost entre les mains de Breuz sanz Pitié, qi set doner as feleuses dames lor reison. (*Guiron II*, 1041 6-7).

Stacco nella vicenda: il narratore abbandona Guiron (1044) e segue la ragazza. Lei in effetti incontra Brehus (che resta subito fulminato dalla sua bellezza), e gli racconta un mare di bugie, fra cui la storia di un malvagio cavaliere che le aveva fatto credere di amarla, ma, una volta incontrata la ragazza che realmente possedeva il suo cuore, l'aveva fatta spogliare, picchiare e legare a un albero, così come richiesto dalla sua amata: «La damoisele comanda maintenant qe ge fusse despollee et batue et liee a un arbre, et il fu fet tout errament ensint com ele le comandoit» (1047 17).

Brehus, pur misogino, viene preso da un folle amore (1048), esattamente come Orlando, che per Origille si dimentica di Angelica. Dopo un mesetto di avventure insieme, durante il quale Brehus ricopre la ragazza di gentilezze, mentre sono «alla ventura», la fanciulla trova una caverna e convince il cavaliere a scendere, dicendo che ha visto entrare nella caverna «la plus belle damoisele qe ge veisse encore en mona age, et estoit vestue d'un vermeil samit» (1061 8); il tutto è piuttosto strano, perché Brehus non dovrebbe essere interessato ad altre donne, ma evidentemente questo episodio fa storia a sé. Lei con un inganno lo fa sprofondare nella caverna e scappa col suo cavallo (1062).

Lors s'en vient a une grant branche d'arbre et la trenche et puis l'acrouche a une part a l'eur de la cave et oste son hauberc et les chaucés de fer por estre plus legier, et maintenant se prent a la branche et entre dedenz. Et tantost com il est dedenz, la damoisele, qi mout vouxist q'il se ronpist le col au cheoir lajus, leisse aler la branche de l'arbre après lui et cil chiet errament la aval (1062 1-2).

In maniera molto simile Origille inganna Orlando prospettandogli la visione dell'Inferno e del Paradiso, lo fa salire in cima a un monte e gli sottrae Briegliadoro (I xxix 50-3); in seguito Orlando scopre che là dove è salito c'è il sepolcro di Nino. Potrebbe essere l'inizio di una storia simile a quella di Brehus nella grotta dei Bruns, ma la storia in Boiardo devia e quando ritroviamo Orlando a II III siamo alla vigilia del Giardino di Falerina.

Però Boiardo non è rimasto indifferente di fronte alla grande avventura nella caverna dei Bruns, se, come mi pare probabile, qualcosa di quelle vicende riemerge quando Ranaldo, alla ricerca di Rabicano, scopre il sepolcro di Albarosa a I XIII 24-29, con il seguito della «novella scura» scritta col sangue e narrata alle ottave 30-45.¹² Brehus, infatti, entrato nella caverna,

12 Sui «paladini lettori» il riferimento più recente è a Rizzarelli 2022.

trova una serie di stanze riccamente adornate, e i cadaveri di un cavaliere (Febus) e poi di una dama; ciascuno ha in mano una lettera che racconta la sua storia, una storia di amore e di morte, come quella di Albarosa, ma senza colpevoli e senza vendetta: «Il morut por amor de moi et ge por soe amor fui morte» (1067 10).

Dalla storia di Febus (narrata a Brehus da un vecchio cavaliere figlio dell'eroe e diventato eremita) emerge un altro elemento interessante (1092): la figlia del re di Norgalles, per vendicarsi di Febus che ha ucciso i suoi parenti, gli chiede di compiere un'impresa impossibile (uccidere quattro giganti che abitavano in una caverna e terrorizzavano l'intera regione, 1115), sperando che lui muoia (analogamente Tisbina manda Prasildo all'Orto di Medusa – però lei non lo vuole uccidere –, ma soprattutto Angelica spinge Orlando verso il Giardino di Falerina con intenzioni certo peggiori). Alla fine del lungo racconto appuriamo che la figlia del re di Norgalles è la donna morta che giace nella caverna. Come spesso accadrà in Boiardo, la storia è raccontata senza che all'inizio si sappia chi sono i protagonisti, poi il cerchio narrativo si chiude e i personaggi trovano il loro posto nella narrazione principale.

In conclusione, l'avventura di Brehus viene trattata (ed è un caso piuttosto raro nell'*Inamoramento* per quanto attiene a vicende romanze) alla stregua di un grande episodio classico: viene smontata e disseminata qua e là nel romanzo. È senz'altro notevole che nell'economia del *Guiron* l'episodio sia fondamentale, costituendo il punto il cui il confronto fra l'antica e la nuova cavalleria si concretizza in una serie di eventi, assume forma di narrazione. E forse anche questa spiccata valenza ideologica può giustificare il successo dell'episodio che, al pari quello del Vecchio cavaliere, conosce una vasta diffusione fuori dalla compagine del *Roman*.¹³

Tornando a Origille, è da notare che il motivo della ragazza legata all'albero torna più volte, per esempio anche nel *Guiron* (II 1296). Il cavaliere che si fa sottrarre le armi perché incantato da una fanciulla (come Orlando) ricorda Galehout a 1190 del *Guiron* II; ma lì lui è tanto incantato dalla bellezza di una dama che «li vallet» gli sottraggono le armi, senza colpa della dama. Concludendo: le vicende di Origille sono tramate da elementi che vengono dal *Guiron*, anche da punti diversi, e simmetricamente l'avventura di Brehus nel Regno sotterraneo fornisce all'*Inamoramento* varie suggestioni, che troviamo disseminate in più luoghi.

13 Cigni 2004 e Morato 2005.

Un recente intervento di Elena Stefanelli¹⁴ ha richiamato l'attenzione sullo stesso luogo del *Guiron*, questa volta in rapporto al *Furioso* e all'episodio di Bradamante che sprofonda nella grotta di Merlino, ingannata da Pinabello (*OF* II 69-III 6). Evito di riassumere i dati forniti dalla Stefanelli nel suo importante contributo, ma sottolineo che la ripresa da parte di Ariosto appare per parecchi dettagli più puntuale, anche a livello lessicale, di quella boiardesca (e quindi indipendente da questa). Inoltre, a differenza di Boiardo, Ariosto recupera appieno la valenza ideologica dell'episodio, che nel *Guiron* celebra il trionfo della «vecchia» cavalleria in confronto alle sue declinazioni moderne, e nel *Furioso* esalta la casata estense, presentata come erede di quel modello di cavalleria e di quei valori. C'è argomento, è evidente, per riflessioni e ricerche ulteriori.

A questi dati puntuali aggiungerei qualche considerazione di carattere più complessivo, che mi pare possa essere utile, in parte, anche per il *Furioso*.

Nel *Roman de Guiron* mancano i grandi fatti d'arme collettivi, e questo lascia grande spazio alla costruzione del modello dell'eroe e alle sue esperienze amorose; la stessa cosa succede nel primo libro dell'*Inamoramento* e all'inizio del *Furioso*.

Simmetricamente (l'osservazione è di Morato), alla fine del *Roman de Guiron* i personaggi sono lontanissimi uno dall'altro, e una conclusione del racconto non è neppure ipotizzabile. Così è anche alla fine del II libro dell'*Inamoramento*, mentre il III, più che chiudere la storia, sembra aprire di nuovo il racconto: un nuovo re, una nuova vendetta, una nuova formazione dell'eroe.

Chiudo con una riflessione di carattere strutturale: nel caso dei romanzi bretoni, e in specie del *Roman de Guiron*, quelle che contano non mi sembrano tanto le fonti puntuali, che erano poche e restano poche anche dopo avere letto i sette tomi finora pubblicati della nuova edizione. Contano molto di più altri elementi.

Primo e principale, credo, sono le storie intercalate, caratteristiche del *Guiron* (non del *Lancelot* e non del *Tristan*) e straordinariamente vicine alle cosiddette novelle dell'*Inamoramento* (non a quelle del *Furioso*, che sono di tutt'altro genere), che come novelle non mi hanno mai convinto. Nel *Guiron* (soprattutto nel *Roman de Guiron*, meno nel *Meliadus*) i racconti di secondo livello sono tantissimi (più di quaranta) e l'azione è più spesso narrata che agita; questo non succede nel romanzo di Boiardo, ma alcuni meccanismi di base sono identici: si raccontano fatti accaduti a personaggi che poi entrano nella storia principale, e ci entrano con il loro vissuto. A esporre le vicende sono i personaggi e non il narratore, come

14 Stefanelli 2025.

accadrà in Boiardo e come non succedeva negli altri romanzi bretoni. Aggiungo, e anche questo mi pare significativo, che tutte le storie sono presentate come vere, e spesso giustificano gli avvenimenti che seguono. Ma vale anche il viceversa, ovvero che i racconti ci ragguagliano sul passato di un personaggio altrimenti ignoto, o ancora che ci troviamo di fronte a racconti forniti di evidenti intenti morali: per esempio la vicenda di Leodilla nell'*Inamoramento* aggiunge un tassello alla svalutazione della ricchezza materiale che caratterizza questa *tranche* del romanzo boiardesco.

Una struttura modellizzante così forte, secondo me, può spiegare anche apparenti anomalie del romanzo boiardesco, per esempio perché Iroldo e Prasildo, che sembrano vivere nello spazio chiuso di quella che pare l'unica vera novella (per di più narrata a cavallo, come quella di madonna Oretta nel *Decameron*), vengano richiamati ad agire come personaggi, senza alcuna necessità e, infatti, senza più alcun rapporto con Tisbina. È la forza traente di un *pattern* che agisce in maniera quasi involontaria.

Se li leggiamo in questo modo, anche i testi cavallereschi o canterini precedenti a Boiardo risultano un repertorio di storie pregresse, che si sono svolte altrove, ma che vanno a costituire il vissuto dei personaggi (mi rendo conto che questa affermazione è un po' azzardata, ma secondo me può essere utile). Riprendendo una felice osservazione di Morato, e estendendola ulteriormente, i testi precedenti contribuiscono alla verticalizzazione del romanzo boiardesco, fanno da contropinta alla sua innata tendenza alla orizzontalità.

Secondo punto: il confronto fra i cavalieri, grande tema del *Guiron*, che vive in ampia misura proprio sul continuo paragone fra la generazione dei padri e quella dei figli, alla ricerca perpetua del modello migliore (accade anche nel *Lancelot* e nel *Tristan*, seppure in forma diversa). A prima vista, Boiardo pare indifferente all'argomento; ma non è così, perché il poeta raggiunge gli stessi obiettivi in maniera diversa: i vari personaggi che si imbattono in momenti diversi nella stessa avventura lo fanno proprio perché l'autore vuole implicitamente farci vedere chi fra loro vale di più e quale di meno. Lo fa *in rebus*, e non a parole, esattamente come farà Ariosto, ma lo fa comunque.

Ancora, la misoginia: è rara in Boiardo (molto meno in Ariosto), ma è lì che si concentrano i segmenti testuali più confrontabili; penso in particolare a Origille e all'episodio di Rocca Crudele, che è un intarsio di fonti diverse, tutte note, ma, alla fin fine, sembra davvero una scheggia del *Guiron* dislocata in un altro testo. Quasi che il *Guiron* serva da repertorio o da campionario per la cattiveria femminile (oggi la misoginia del *Roman* è un po' meno sottolineata dalle letture critiche, ma a me pare comunque notevole, specie in alcune zone).

Chiudo su un elemento estremamente interessante, e cioè l'inamovibilità del destino dei protagonisti principali, che è già tratteggiato in storie

scritte precedentemente, ma che raccontano avvenimenti successivi ai nostri testi. Un mondo solo all'apparenza libero ma in cui molti destini sono bloccati; questo accade sia a Boiardo che all'autore, o agli autori, del *Guiron*. Può sembrare un limite, ma è invece uno straordinario stimolo a lavorare sul destino di uno o più personaggi (quelli che hanno un vissuto letterario alle spalle) nello spazio, cronologico o concettuale, in cui l'autore può davvero fare quello che vuole. E l'esperienza di Ariosto continuatore di Boiardo porterà questo gioco sino alle estreme conseguenze, sviluppando, modificando, intagliando i *characters* ereditati dall'*Inamoramento*.

Bibliografia

Fonti primarie e secondarie

- Cadioli-Lecomte 2021 = *Il ciclo di Guiron le Courtois. Romanzi in prosa del secolo XIII: Roman de Meliadus. Parte prima*, a cura di Luca Cadioli e Sophie Lecomte, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2021.
- Cigni 1994 = *Compilation arthurienne. Il romanzo arturiano di Rustichello da Pisa*, a cura di Francesco Cigni, Pisa, Pacini, 1994.
- Dal Bianco 2023 = *Suite Guiron*, a cura di Massimo Dal Bianco, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2023.
- Lagomarsini 2020 = *Roman de Guiron. Parte prima*, a cura di Claudio Lagomarsini, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2020.
- Lecomte 2021 = *Roman de Meliadus. Parte seconda*, a cura di Sophie Lecomte, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2021.
- Stefanelli 2020 = *Roman de Guiron. Parte seconda*, a cura di Elena Stefanelli, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2020.
- Veneziale 2020 = *Continuazione del Roman de Guiron*, a cura di Marco Veneziale, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2020.
- Winand 2022 = *I testi di raccordo*, a cura di Véronique Winand, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2022.

Studi

- Cigni 2004 = Francesco Cigni *Per la storia del «Guiron le Courtois» in Italia*, «Critica del testo», 7/1 (2004), pp. 295-316.
- Combarieu 1979 = Michelin De Combarieu, *Un personnage épique: la jeune musulmane*, in *Mélanges de langue et littérature françaises du Moyen Âge offerts à Pierre Jonin*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1979, pp. 181-196.
- Delcorno Branca 1973 = Daniela Delcorno Branca, *L'«Orlando furioso» e il romanzo cavalleresco medievale*, Firenze, Olschki, 1973.
- Delcorno Branca 1998 = Daniela Delcorno Branca, *Tristano e Lancillotto in Italia. Studi di letteratura arturiana*, Ravenna, Longo Editore, 1998.
- Delcorno Branca 2022 = Daniela Delcorno Branca, *L'inchiesta di Orlando. Il «Furioso» e la tradizione romanza*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2022.

- Dionisotti 1961 (2003) = Carlo Dionisotti, *Appunti sui «Cinque canti» e sugli studi ariosteschi* (1961), in Carlo Dionisotti, *Boiardo e altri studi cavallereschi*, a cura di Giuseppe Anceschi e Antonia Tissoni Benvenuti, Novara, Interlinea, 2003, pp. 81-93.
- Montagnani 2023 = Cristina Montagnani, *Lettura di «Inamoramento de Orlando» I, i*, «Per leggere», XXIII, 44 (2023), pp. 27-40.
- Morato 2005 = Nicola 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*, a cura di Michelangelo Picone e Luisa Rubini, Atti del convegno internazionale di Zurigo, 23-25 giugno 2005, Firenze, Olschki, 2007, pp. 277- 299.
- Morato 2010 = Nicola Morato, *Il ciclo di «Guiron le Courtois». Strutture e testi nella tradizione manoscritta*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2010.
- Morato 2023 = Nicola Morato, *Le fonti francesi dell'«Orlando furioso»: questione aperta*, «Giornale storico della letteratura italiana», 100 (2023), pp. 601-621.
- Praloran-Tizi 1988 = Marco Praloran e 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»*, Pisa, Pacini Fazi, 1990.
- Praloran 2019 = Marco Praloran, *L'orchestrazione del racconto. Altri scritti cavallereschi*, a cura di Nicola Morato, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2019.
- Rizzarelli 2022 = Giovanna Rizzarelli, *Per figuras. Strategie narrative e rappresentative nei poemi di Boiardo e Ariosto*, Pisa, Pacini Fazi, 2022.
- Stefanelli 2025 = Elena Stefanelli, *Lecteurs de la Renaissance: le Cycle de «Guiron», source du «Roland furieux»*, in *Premières lectures du Cycle de «Guiron le Courtois»*, sous la direction de Massimo Dal Bianco, Marco Veneziale e Véronique Winand, Paris, Classiques Garnier, 2025, pp. 345-368.
- Tissoni Benvenuti 2023 = Antonia Tissoni Benvenuti, *Curiosando tra i libri degli Este. Le biblioteche di corte a Ferrara da Nicolò II (1361-1388) a Ercole I (1471-15059)*, Novara, Interlinea – Centro Studi Matteo Maria Boiardo, 2023.
- Zampese 1994 = Cristina Zampese, *«Or si fa rossa or pallida la luna». La cultura classica nell'«Orlando Innamorato»*, Lucca, Pacini Fazi, 1994.

Rodomonte e Angelica tra orciuoli e boschetti: appunti su Ariosto e la poesia di Pulci e Lorenzo

Luca Degl'Innocenti

Nelle indagini sulla biblioteca di Ariosto – ossia sulle opere letterarie che l'autore dell'*Orlando furioso* ha conosciuto (lette, ascoltate, viste o anche solo intraviste, orecchiate, scorse) e con le quali nel suo poema dialoga – una delle linee di ricerca che credo possano dar frutti nuovi e significativi è la rinnovata indagine dei rapporti di Ariosto col *Morgante*, con la produzione letteraria di Luigi Pulci e dei fratelli e con la poesia e cultura laurenziana in generale.

Non è questa l'occasione di esaminare sistematicamente i contatti tra *Morgante* e *Furioso*, sui quali tuttavia ad oggi gli studi mi risultano per molti aspetti fermi ai traguardi raggiunti dall'aureo saggio di Luigi Blasucci sulle *Riprese linguistico-stilistiche del «Morgante» nell'«Orlando furioso»* uscito sul «Giornale storico» nel 1975.¹ Blasucci, peraltro, escludeva programmaticamente dal suo campo d'indagine sia il «metodo narrativo dei due poeti» sia le «eventuali coincidenze di episodi e personaggi» fra i loro poemi, per le quali ultime rinviava alle «ricognizioni del Rajna» purtuttavia avvertendo che l'esiguo elenco prospettato nelle *Fonti del «Furioso»* si sarebbe potuto significativamente ampliare passando dal piano delle invenzioni organiche a quello «meno vistoso» di singole situazioni, spunti, atteggiamenti.² Né sul piano linguistico-stilistico analizzato da Blasucci né su quello narrativo mi pare però che i progressi nell'ultimo mezzo secolo siano stati cospicui. Si segnalano, ad esempio, un saggio di Michel Olsen del 2005 sulla «voce dell'autore» in Pulci e Ariosto (che però riguarda Pulci solo marginalmente), i più recenti e penetranti *Appunti* di Sangirardi sul narratore nei due poemi, e un affondo di Perrotta su luoghi testuali che costruiscono la voce autoriale e riflettono su finzione e verità.³

1 Blasucci 1975.

2 Ivi, pp. 199-200.

3 Olsen 2005; Perrotta 2019; Sangirardi 2020.

È proprio nel commento di Zatti ai *Cinque canti*, peraltro, e con messe ancor più vasta e complessa in quello di Valentina Gritti,⁴ che Pulci emerge come *autor* di primaria importanza per Ariosto, che attraverso una probabile rilettura del *Morgante* negli anni '20 assorbe dai cantari finali della dolorosa rotta (ma non solo da quelli) nuovi e diversi ingredienti strutturali, tematici ed espressivi, a cominciare dalla caratterizzazione di Gano e delle sue trame fraudolente (col formulario ad esse abbinato) e dal timbro cupo stesso di quel progetto di giunta – progetto poi accantonato, ma che attesta, io credo, la fine sensibilità dell'Ariosto lettore del *Morgante*, capace di cogliervi quegli aspetti più seri e anche tragici che la critica sta riscoprendo solo negli ultimi tempi nel poetare di Pulci. La recentissima *Lettura del Morgante*, d'altro canto, è stata l'occasione non soltanto di valorizzare meglio, oltre alla sua allegra fantasia, la pensosa serietà di Pulci, ma anche di rintracciare nel suo poema, riattraversandolo cantare per cantare, punti di contatto piccoli e grandi col *Furioso*.⁵ Ma di questo non mi occupo qui.

Qui infatti mi vorrei invece occupare di due casi in cui, all'interno del *Furioso* e delle sue diverse redazioni, ma anche fuori dal *Furioso*, in altre opere ariostesche, Ariosto riprende e reinterpreta alcuni dei brani più giocosi di Pulci e del suo «compagnuzzo» Lorenzo, vale a dire due delle prove più riuscite del Pulci comico-realistico e del Lorenzo anfibologico.

Ariosto e l'«orciuolo» di Margutte

Benché le note comico-giocose non siano fra le più tipiche della tastiera ariostesca, sono state già da tempo segnalate tracce non troppo rade e non sempre esigue di una notevole ricettività del poeta ferrarese verso alcuni esperimenti espressivi del fiorentino. I tecnicismi della tempesta di *OF* XVIII-XIX derivati da *Morgante* XX sono il caso più esteso e famoso, anche se quello che in Pulci era collezionismo e acrobatismo lessicografico diventa in Ariosto uno strumento – per citare di nuovo Blasucci – di «puntualità e determinatezza».⁶

Altre voci e formule pulciane tra le più espressive (ed espressionistiche) sono accolte nello spartito del *Furioso*, come ad esempio *arrandella* (*OF* XVIII 6, 5) o il bisticcio delle *lasche all'esca* – proveniente dall'ottava tutta tramata di paronimi de «La casa cosa pareva bretta e brutta» di *Morgante* XXIII 47 – che Ariosto ripesca sia nel *Furioso* (*OF* XXXIII 14, 8: «corre, e riman come la lasca all'esca»), sia nelle ottave sulla Storia d'Italia (II 13, 8: «presa riman, come la lasca all'esca»), sia anche (come ha mostrato

4 Zatti 1997 e Gritti 2018.

5 Degl'Innocenti-Strologo-Zipoli 2026.

6 Blasucci 1975, p. 202.

Valentina Gritti) nel IV dei *Cinque canti*,⁷ in una stanza 32 che combina con questa altre reminiscenze pulciane, da *Morgante* XIV 68 (a cominciare dalla rima *lasca* : *pasca*):

Qual suol vedersi in lucid'onda e fresca
di tranquillo vivai' correr la *lasca*
al pan che getti *il piscator* o a l'*ësca*
ch'in ramo alcun de le sue rive nasca;
tal la balena, che per longa tresca
segue Ruggier perché di lui *si pasca*,
visto il salto, v'accorre e senza noia
con un gran sorso d'acqua se l'ingoia.

(Ludovico Ariosto, *Cinque canti* IV 32)

poscia per pesci *lasche* prese all'*esca*
ma il letto allotta alla frasca fu *fresca*.

(Luigi Pulci, *Morgante* XXIII 47, 7-8);

e che vi fussi boncio, e barbino, e *lasca*.
Alefe finalmente v'era scorto,
e come sol dell'acqua quel *si pasca* [...]
e come *il pescator* molto s'affanni
con rete ed *esca*, e con mille altri inganni.

(ivi, XIV 68, 1-3 e 7-8)

Per citare un solo altro caso, si ricorderà la comparsa nell'episodio di Alcina, fra gli accessori del suo seguito allegorico di servitori-peccati, di una varia attrezzistica per ladri («chi porta uncino e chi scala di corda, / chi pal di ferro e chi una lima sorda» *OF* VI 62, 7-8) che già a una svelta perquisizione si rivela proveniente dal catalogo di ritrovati furfanteschi autoprodotti da Margutte («e trapani e paletti e lime sorde [...] / e scale o vuoi di legno o vuoi di corde» *Morgante* XVIII 133, 1 e 3). A dispetto delle altre tracce comico-realistiche, l'esito di quest'ultimo accertamento è apparso imprevedibile allo stesso Blasucci, che enfatizzava un vivo moto di sorpresa intercalando alla sua analisi un eloquente «chi lo crederebbe?».⁸

Trovare il Pulci più comico, giocoso e carnevalesco, quello dei cantari di Margutte, il XVIII e il XIX, metabolizzato e integrato in episodi all'apparenza ben diversi dell'*Orlando furioso* sembra dover lasciare increduli anche i lettori più fini. Eppure il caso, a guardar bene, non è isolato.

Un altro mi pare infatti di averlo individuato nell'episodio – per tanti aspetti così tragico, e serio, e patetico – della morte di Isabella nel canto XXIX. Chi eredita e ricombina stavolta sequenze distintive del genoma di

7 Cito il testo da Gritti 2018.

8 Blasucci 1975, p. 203.

Margutte è nientemeno che Rodomonte. Ciò non sorprende, a mio modo di vedere, solo perché l'ambientazione tabernaria lo renda sregolato e gaudente, ma anche perché, credo, il fattore Margutte è funzionale per Ariosto alla costruzione di un episodio che drammatizza una riflessione sui limiti dell'edonismo (oltreché dell'etilismo) e sulla dialettica tra piacere e misura, desiderio e abuso, impulsività e responsabilità.

Intanto, i dati testuali. La prima ottava che ci interessa è la 22, tutta giocata sugli effetti che la rivelazione dei poteri del vino produce nel gigantesco giovane africano. Poiché la sua religione «vieta e dann» gli alcolici, Rodomonte non ne ha mai fatto esperienza; dopo averlo gustato, però, non può che proclamarlo «divino» e biasimare *e converso* il «rito saracino» che lo proibisce:

Non era Rodomonte usato al vino,
perché la legge sua lo vieta e dann
e poi che lo gustò, liquor divino
gli par, miglior che 'l nettare o la manna;
e riprendendo il rito saracino,
gran tazze e pieni fiaschi ne *tracanna*.
Fece il *buon vino*, ch'andò spesso intorno,
girare il capo a tutti come un torno.

(OF XXIX 22)

Fin dalla sua prima entrata in scena all'inizio del libro secondo dell'*I-namoramento de Orlando*, conosciamo il re di Sarza come uno scettico empirista, incline al materialismo epicureo e lucreziano e risoluto a mettere alla prova, con ostentata ostinazione, le credenze ricevute dai saggi anziani esperti, dimostrandole false. A chi gli dice che non si può passare il Mediterraneo in tempesta e se anche mai ci si riuscisse si perirebbe contro gli eserciti cristiani, lo smisurato guerriero non crede sulla parola, e sfida gli altrui moniti coi propri fatti, passando il mare e facendo strage di nemici (IO II v1). Sfida gli uomini e sfida il Cielo, sia le forze degli elementi e della Natura sia quelle di Dio – se ci fosse e mai volesse intervenire. A norma del memorabile “credo” di IO II III 22, il superbo Rodomonte di Boiardo è l'unico vero dio di sé stesso, e la sua *hybris* non trova ostacoli che la trattengano, la moderino e puniscano. Di quella *hybris* qui Ariosto sembra prendersi gioco, con apparente leggerezza, ricodificando in chiave edonistica l'apostasia del personaggio, che alla prova dei fatti divinizza l'ebbrezza e rinnega l'Islam.

La tradizione cavalleresca consegnava all'autore del *Furioso* un grandioso prototipo di personaggio paragigantesco in odore di eresia materialistica e pronto a scandalose professioni di fede enogastronomiche: il Margutte di Pulci. Non stupisce perciò trovare nell'ottava ariostesca citata

chiare tracce del suo celebre Credo di *Morgante* XVIII (stupisce semmai che siano sfuggite ai commenti):

ma sopra tutto nel *buon vino* ho fede,
e credo che sia salvo chi gli crede;

e credo nella torta e nel tortello:
l'uno è la madre e l'altro è il suo figliuolo;
e 'l vero paternostro è il fegatello,
e posson esser tre, due ed un solo,
e deriva dal fegato almen quello.

E perch'io vorrei ber con un ghiacciuolo,
se Macometto il mosto vieta e biasima,
credo che sia il sogno o la fantasma.

(Pulci, *Morgante* XVIII 115, 7-8 e 116)⁹

Che il contatto testuale sia tanto conscio quanto esibito Ariosto lo mostra riecheggiando espressamente, insieme ai concetti, la loro forma verbale: quello in cui Margutte «crede» e che Rodomonte reputa «divino» non è il vino in generale, bensì per entrambi il «buon vino»; è ben vero che il secondo lo beve in «gran tazze» e «fiaschi» mentre il primo, sempre pronto alle iperboli (e a realizzarle), vorrebbe usare addirittura un secchio per il ghiaccio, ma quel che soprattutto coincide è il modo in cui si evoca il divieto musulmano con un medesimo giro sintattico e, in mezzo ai sostituti sinonimici, un identico *vieta* al primo membro della dittologia (e nella stessa sede prosodica) «se Macometto il mosto vieta e biasima» corrisponde a «poiché la legge sua lo vieta e dann».

A guardare più a fondo, questo Rodomonte cui comincia a «girare il capo» si rivela poi in contatto con Margutte anche ben oltre questo punto. Lo dico non tanto perché il «tracanna» in rima di *OF* XXIX 22, 6 figuri in punta di verso anche in *Morgante* XIX 62, 2 quando il compagno gigante si scola tutto il vino della cena: «Morgante, tu non bei, anzi *tracanni*», ma soprattutto perché una nuova spia intertestuale segnala la permanenza del precedente marguttiano anche nel prosieguo dell'episodio, quando Rodomonte farà lugubre esperienza dei pericoli nascosti nel piacevole ottundimento cognitivo che gli procura il suo nuovo eccesso. Alludo ovviamente all'ottava 25, in cui Isabella, per sottrarsi alle mire sessuali dell'intemperante sequestratore e farsene suicidare, lo convince a testare sul collo di lei l'efficacia dell'«acqua» dell'invulnerabilità che ha finto di preparare poco prima di fronte a lui. La spia pulciana, tuttavia, si cercherebbe invano nella redazione del 1532, il cui testo suona come segue:

Bagnossi, come disse, e lieta porse
all'incauto pagano il collo ignudo,

⁹ Cito sempre il testo da Ageno 1955.

incauto, e vinto anco dal vino forse,
incontra a cui non vale elmo né scudo.
Quel uom bestial le prestò fede, e scorse
sì con la mano e sì col ferro crudo,
che del bel capo, già d'Amore albergo,
fe' tronco rimanere il petto e il tergo.

(OF XXIX 25)

Che la mancanza di cautela, cioè l'incapacità di prevedere e prevenire le conseguenze infauste delle proprie azioni, sia la causa principale del femminicidio colposo perpetrato da Rodomonte è detto chiaramente dall'anadiplosi di «incauto» ai vv. 2-3. L'attenuante dello stato di ebbrezza è sì invocata, ma depotenziata dal «forse» in rima e dal fatto che la metafora bellica del v. 4 torna di fatto a insistere sull'inadeguatezza etica e cognitiva di un uomo che fonda ogni propria certezza sull'audacia guerriera e si rivela pertanto animalesco e stupido («bestial») nel sottovalutare non soltanto le conseguenze dell'alcool sulla propria mente, ma anche quelle della propria violenza sul corpo di Isabella, decapitata in chiusura d'ottava.

Il macabro torso mutilato di lei sprofonda in un accordo finale tetro e cupo le parvenze di sonorità leggere e spensierate fin qui diffuse nell'episodio, riverberando timbri patetici anche sul «lieta» del v. 2, del quale soltanto adesso si percepisce netta la sostanza di tragica simulazione. La verità terribile del piano di Isabella appare chiara soltanto postuma al lettore ignaro e all'ignaro Rodomonte, tanto più traumatizzati quanto meno i versi precedenti lasciavano presagire lo shock.

A questa strategia cooperava una variante del 1516 in cui compare anche la spia pulciana che ho preannunciato, giacché la prima quartina dell'ottava 25 in origine funzionava così:

Bagnossi come disse, et lieta porse
all'incauto Pagano il collo ignudo,
il qual pel vin che tutta notte sorse,
si ritrovava *più cotto che crudo*.

(OF A XXVII 25)¹⁰

L'espressione «più cotto che crudo» appartiene a un registro comico, colloquiale e gergale, che contribuiva a generare l'apparente leggerezza utile a potenziare per contrasto l'effetto di rottura della morte inattesa, ma anche contribuiva a prospettare tratti riconoscibili della filigrana di Margutte sulla figura di Rodomonte. Nell'episodio del cantare XIX del *Morgante* in cui l'impenitente mezzo gigante è messo a capo delle cucine del palazzo di Belfiore

¹⁰ Come di consueto, si cita il testo del 1516 dall'edizione Dorigatti 2006.

in ricompensa del salvataggio della principessa Florinetta, Pulci si diverte a fargli mettere in pratica alla lettera gran parte dei vizi vantati nel suo iperbolico monologo del cantare XVIII, che si dimostra non esser poi tanto iperbolico, giacché i fatti corrispondono alle parole.¹¹ In quel carnevalesco tripudio di intemperanze alimentari, alcoliche e sessuali (e di furti, e indecorose giullarate), Margutte si profonde con mirabile oltranza in una discesa negli abissi dell'edonismo più sfrenato, fino al punto di tramutarsi in una maschera grottesca del martedì grasso, o in una sua frittella, «unto e bisunto come un berlingaccio» (*Morgante* XIX 132, 8). Il vino è un ingrediente fondamentale del suo processo di abbruttimento, oltreché un potente catalizzatore del suo ciarliero cicalare:

E sapeva di vin come un arlotto,
ché de' pensar che n'appiatta Margutte;
e quando egli era *ubriaco e ben cotto*,
e' cicalava per dodici putte;

(*Morgante* XIX 133, 1-4)

È qui che si registra la prima occorrenza di «cotto» in relazione all'ubriachezza di Margutte (che è anche la prima attestazione di *cotto* nel senso di «ubriaco fradicio» registrata dal GDLI); il punto che però più ci interessa arriva poche ottave dopo, al momento di congedarsi da Florinetta, quando Morgante si accommiata dalla cara fanciulla col *pathos* cortese condecante a un cavaliere errante, o almeno al «gentil gigante» che ha saputo diventare, e invece Margutte, intorpidito dal vino, riesce a stento a pronunciare uno spavaldo saluto bisillabico:

Margutte disse solamente – Addio –,
però ch'egli era *più cotto che crudo*.

(*Morgante* XIX 141, 1-2)

L'identico emistichio «più cotto che crudo» Ariosto poteva dunque trovarlo nel *Morgante*, giusto in chiusura dell'episodio in cui il personaggio pulciano portava alle estreme conseguenze la sua amorale voluttà di godere. Si può ben credere che il contatto voglia essere allusivo e perciò significativo.

Certo, si potrebbe dubitare che l'espressione fosse idiomatica (benché non registrata), e che la coincidenza sia fortuita. A dimostrare però quanto le imprese di Margutte nelle cucine di Belfiore fossero ben note ad Ariosto, e prontamente disponibili alla sua memoria poetica, soccorre una scena corale della *Cassaria* in prosa (III 4), in cui il servo Corbacchio, magnificando coi compari Negro, Morione e Gianda la liberalità del giovane Filostrato, munifico di merende e di ottimo vino, si augura:

11 Ho approfondito le questioni qui accennate in Degl'Innocenti 2025 e 2026.

CORBACCHIO: N'avess'io *questa notte uno orciuolo al piumaccio!*

(Stefani 2014, vol. I, p. 135)

La frase risulta infatti essere un intarsio di tessere tutte provenienti dalle ottave del *Morgante* subito precedenti il primo «cotto», e in particolare dai versi 131, 3 e 132, 7:

*La notte al capezzal sempre ha l'orciuolo
e pane e carne, in gozziviglia e 'n tresca
[...]*

*Ma finalmente, quand'egli era stracco
e che pel naso la schiuma trabocca,
e' conficcava il capo in sul piumaccio
unto e bisunto come un berlingaccio.*

(*Morgante* XIX 131, 3-4 e 132, 5-8)

Tanto è scoperto il calco che mi par lecito chiedersi se anche la successiva battuta di Corbacchio in quella scena non voglia strizzar l'occhio agli estimatori di Margutte, modello di ruolo di questi servi parassiti, il quale poche ottave dopo morirà letteralmente dalle risa, scoppiando per aver riso a crepelle, come ognuno sa:

CORBACCHIO: Io non so come per la parte vostra vi state voi: io per la mia così mi sento allegro, che mi par ch'io *non possa capere ne la pelle.*

(Stefani 2014, vol. I, p. 135)

Non è insomma del tutto vero che l'Ariosto commediografo non conoscesse i «motti [...] fiorentini» come vuole il caustico giudizio di Machiavelli nel *Discorso intorno alla nostra lingua*, ché almeno alcuni sembra averli ricavati dal *Morgante* (testo amatissimo, del resto, dallo stesso Machiavelli).

Tornando all'episodio di Rodomonte e Isabella, se è chiara la carica allusiva del «più cotto che crudo» del 1516, non è però facile dire perché Ariosto abbia deciso di riscrivere i versi 3-4 dell'ottava 25 in cui compariva. Può ben darsi che abbia voluto smussare una punta comica che col passar del tempo gli è parsa eccessiva, benché strategica per l'effetto sorpresa della morte di Isabella, come detto sopra. Può darsi bene altrettanto, del resto, che l'intervento di revisione sia stato indotto dall'esigenza di eliminare l'anomalo «sorse» in rima al v. 3 (per “sorseggiò”, “sorbi”), e che il mutamento di registro sia un effetto collaterale e non la causa dell'intervento. Resta vero che la variante conferma, da un lato, la deliberata costruzione da parte di Ariosto di nessi fra il suo Rodomonte e il Margutte di Pulci; dall'altro, la volontà di riflettere sulle conseguenze di azioni avventate e di condotte sconsiderate. La redazione del 1532, da questo punto di vista, riduce l'evidenza (benché non l'esistenza) di quei

nessi e aumenta la responsabilità del personaggio: la connessione tra il vino bevuto e la mancanza di cautela, che risultava più immediata nella sintassi relativa del 1516, diventa ora, come si è visto, accessoria e dubitativa. Rodomonte è sicuramente «incauto» e *forse anche* «vinto» dal vino. La nuova declinazione della sua tracotanza, dell'immoderata volontà di potenza che alimentava il suo agonismo contro la *prudencia* dei cauti saggi nel suo passato boiardesco, provoca qui una sottovalutazione dei pericoli del vino, degli effetti letali della propria forza, e degli estremi cui la disperazione può condurre una donna esposta alla violenta coercizione maschile.

Ariosto riusa elementi pulciani, ma li riplasma verso diversi significati, secondo una diversa sensibilità, e forse anche con qualche spirito di polemica. Se gli eccessi di Margutte lo portano all'autodistruzione, l'esplosione di risa con cui esce di scena, pur congedando un personaggio che ha ormai esaurito la sua funzione, non condanna espressamente la sua sfrontata amoralità: Pulci simpatizza espressamente per il suo antieroe, campione di una funzione eudemonistica del comico che ha risanato Florinetta dai traumi di sette anni di prigionia e può donare lo stesso benessere al suo pubblico; il suo istantaneo annullamento ne conserva la coerenza fino alla fine, celebrandone di fatto l'incorreggibilità. Al contrario, gli eccessi e le intemperanze di Rodomonte, con l'ingenua sfrenatezza del terrificante guerriero, tanto più spaventosa quanto gioiosa e infantile, nel *Furioso* provocano la morte invece del benessere di Isabella, da lui fatta prigioniera invece che liberata, e investono l'involontario uccisore con un trauma che innesca un processo autodistruttivo tutt'altro che repentino: un lento processo regressivo con cui Ariosto lo accompagna lungo le tappe di ritorno a uno stadio di gigantismo brutale e ferino (che del resto era inscritto nel suo codice genetico letterario). Rapitore di Isabella (e uccisore dell'eremita) al pari dei giganti carcerieri di Florinetta e dei tanti altri simili ricorrenti nel *Morgante*, Rodomonte (non) reagisce alla morte di lei mediante un *copying* disfunzionale che lo riconfigura come un gigante arturiano, uno dei tanti giganti boiardeschi messi a guardia di un ponte, poco più che automi catturatori seriali di cavalieri condotti al passo obbligato; da quel ruolo lo respinge Bradamante, che rovescia le sue persistenti pretese di sottomissione fisica, sessuale e morale del femminile e lo spoglia delle armi e della parola ricacciandolo in una «grotta scura» (*OF XXXV 52, 2*), tana degna dei giganti più primitivi, dalla quale uscirà soltanto per compiere il suo destino di ultimo avversario dei buoni, la cui morte apotropaica certifica la fine della guerra e della paura.

I luoghi ameni di Angelica

Per osservare il secondo caso di ricodifica di brani giocosi laurenziani nell'*Orlando furioso* si deve spostare lo sguardo da Isabella a un'altra fanciulla desiderata e perciò in pericolo, benché con fine ben più lieto: Angelica liberata dall'orca. Evidenti analogie con Pulci, già segnalate dal commento di Ceserani, occhieggiano nella seconda parte dell'episodio, dopo che Ruggiero ha stordito l'orca, indegna di divorare un pasto tanto prelibato come la principessa del Catai:

Così privò la fera de la cena
per lei soave e delicata troppa.
Ruggier si va volgendo, e mille baci
figge nel petto e negli occhi vivaci.

(OFX 112, 5-8)

Se è lecito vedere nel mostro l'incarnazione iperbolica degli appetiti dei tanti maschi che nei primi dieci canti del poema hanno desiderato di gustare i piaceri della carne promessi dal bellissimo corpo di Angelica, la metafora della «cena [...] soave e delicata» ben si addice al punto di vista di Ruggiero, che nel primo avvistamento della fanciulla legata nuda sul mare aveva già ammirato le sue forme e i suoi colori in un'ottica che Ariosto veicola con metafore botaniche non soltanto floreali, evocando cromatismi bianchi e vermigli con delicate immagini «di fresche rose e candidi ligustri» (OF X 96, 6), ma anche frutticole, trasformando il seno acerbo della giovane nelle saporose rotondità di «crudette pome» (ivi, v. 7; lo stesso traslato nella precedente avventura erotica di Ruggiero: come «due pome acerbe, e pur d'avorio fatte» gli erano apparse anche le mammelle di Alcina).¹² Perfettamente consequenziale è dunque l'azione del distico finale dell'ottava 112, in cui il giovane canalizza i suoi appetiti attraverso la bocca, assaporando con «mille baci» la soave cena che ha sottratto all'orca per pascersene lui.

Il gioco non è nuovo: lo stesso erotismo gastronomico e la stessa identità e competizione tra la voracità dei mostri e quella dei cavalieri innervano l'episodio di *Morgante* IV in cui Rinaldo e Ulivieri e Dodone liberano Forisena, figlia di Corbante re di Carrara, dalla «vipera crudel» cui sta per essere offerta in pasto.¹³ Qui sono i personaggi stessi che oggettificano la donna come «carne» da «divorare», «pasto» degno solo di uomini e non di bestie:

¹² Larivaille 1999; Bucchi 2022; Perrotta 2024.

¹³ È intervenuta di recente sull'episodio Perrotta in s.

«Questa non è» dicea [Ulivieri] carne da darla
a *divorare* alla fera crudele,
ma a qualche amante gentile e fedele.»

(Pulci, *Morgante* IV 51, 6-8)

Ma Ulivier nella mente borbotta:
«*Non mangerà sì bianco pan* per certo
questo animal, ch'egli è pasto d'amanti,
se noi dovessin morir tutti quanti.»

(ivi, 53, 5-8)

Sconfitta la «fera crudele», l'agonismo competitivo per accaparrarsi il «bianco pan» di Forisena si trasferisce all'interno del gruppo dei salvatori, come ammette francamente Rinaldo quando equipara sé e Ulivieri a due ghiotti sfacciati che si contendono lo stesso «tagliere» di pietanze:

disse: – Il falcone ha cavato il cappello:
non so se starna ha veduta o acceggia;
ma parmi questo chiaro assai vedere,
che *noi saremo due impronti a un tagliere.* –

(ivi, 55, 5-8)

A rinsaldare il contatto tematico e retorico tra questi due episodi di Pulci e Ariosto contribuisce anche la comparsa, negli ultimi versi citati, di una probabile anfibologia ornitologica che deforma giocosamente la citazione dantesca del «falcone ch' esce del cappello» (Dante, *Par* XIX, 34) in una allusione oscena all'esuberanza di un diverso uccello rapace, in dotazione a Ulivieri. L'ammicco non è necessariamente evidente a qualunque lettore, ma data la ricorrenza di simili strategie ludiche nei testi della brigata laurenziana, è facile credere che il doppio senso sia noto e riconoscibile nel codice ristretto condiviso dalla cerchia più prossima di destinatari del *Morgante*.¹⁴

Ariosto non è altrettanto facile all'utilizzo di simili anfibologie, ma non sorprende constatare che gli episodi di maggior carica erotica siano anche fra i più aperti ai giochi equivoci, incluso quello sul volatile cui Ruggiero non riesce a far chiudere le penne alla fine del canto X.¹⁵ A contatto col corpo nudo di Angelica posta in groppa all'ippogrifo e tempestate di baci, il ragazzo perde infatti qualunque freno inibitorio e decide al più presto un atterraggio d'emergenza per ottenerne una ricompensa, a suo avviso lecita e anzi debita. Se l'ippogrifo plana, però, qualcos'altro decolla:

14 Villoresi 2023 e Degl'Innocenti 2025; sull'*Uccellazione di starne* laurenziana e la condivisione in brigata non solo della fruizione ma anche della composizione dei testi, si veda anche Meugé-Monville 2023.

15 Sugli equivoci fallici dell'episodio, ancora Larivaille 1999.

Quivi il bramoso cavallier ritenne
l'audace corso, e nel pratel discese;
e fe' raccorre al suo destrier le penne,
ma non a tal che più le avea distese.
Del destrier sceso, a pena si ritenne
di salir altri; ma tennel l'arnese:
l'arnese il tenne, che bisognò trarre,
e contra il suo disir messe le sbarre.

(OF XI 114)

Qui lo scherzo sulle ali «distese» del pennuto di Ruggiero, analogo al falcone di Ulivieri, si combina con quello sul «salir» sopra Angelica per cavalcarla, dopo essere «sceso» dal proprio «destrier». Quest'ultimo termine trapunta le ultime ottave del canto (112-114) al punto di profilarsi come parola-tema di questa scena, anche perché il canto successivo si apre col paragone tra la «libidinosa furia» del giovane guerriero, che nessuna «ragione» può frenare, e il «corso» di un «animoso destrier» (OF XI 1, 1-4), all'apparenza inarrestabile eppure facilmente trattenuto (il verbo è *raccogliere*, come in X 114, 3) da un «debil freno». Qui la riflessione si è ormai fatta seria, ma la carica giocosa delle allusioni precedenti, ormai trasferite sul corpo maschile, ancora stinge sul nuovo canto. Del resto, la metafora continuata del fallo-cavallo aveva già vivacizzato, giusto un paio di canti addietro, la poco meno che giullaresca descrizione congegnata da Ariosto della *débauché* del penultimo predatore di Angelica, l'eremita rivelatosi negromante (e somministratore di *rape drugs*) – ma per fortuna di lei anche impotente:

Egli l'abbraccia et a piacer la tocca,
et ella dorme e non può fare ischermo.
Or le bacia il bel petto, ora la bocca;
non è chi 'l veggia in quel loco aspro et ermo.
Ma ne l'incontro il suo destrier trabocca;
ch'al disio non risponde il corpo infermo:
era mal atto, perché avea troppi anni;
e potrà peggio, quanto più l'affanni.

Tutte le vie, tutti li modi tenta,
ma quel pigro rozzon non però salta.
Indarno il fren gli scuote, e lo tormenta;
e non può far che tenga la testa alta.
Al fin presso alla donna s'addormenta;

(OF VIII 49 e 50, 1-5)

Se dunque l'episodio di Ruggiero e Angelica è ricco di erotismo malizioso e di allusioni scoperte, attinte a un repertorio giocoso che ha stretti nessi interdiscorsivi con quello toscano del Quattrocento, non sarà troppo azzardato chiedersi se non si debba cogliere un ammicco a certe altre an-

fibologie molto care a Lorenzo (ma risalenti già al Boccaccio “minore” e oltre)¹⁶ anche nella descrizione del *locus amoenus* prescelto da Ruggiero per l’atterraggio dopo il salvataggio:

Sul lito *un bosco* era di querce ombrose,
dove ognor par che Filomena piagna;
ch’in mezzo avea un pratel con una *fonte*,
e quinci e quindi *un solitario monte*.

(OFX 113, 5-8)¹⁷

Disabitato e appartato com’è, il luogo pare propizio ai suoi piani, cioè «commodo» a riscuotere da Angelica la pregustata ricompensa per l’impresa del non disinteressato eroe, che sembra ottenere empatica comprensione e persino complice incitamento dal narratore:

Qual ragion fia che ’l buon Ruggier raffrene,
sì che non voglia ora pigliar *diletto*
d’Angelica gentil che nuda tiene
nel *solitario* e commodo *boschetto*?
Di Bradamante più non gli soviene,
che tanto aver solea fissa nel petto:
e se gli ne sovien pur come prima,
pazzo è se questa ancor non prezza e stima.

(OFXI 2)

I versi sono arcinoti, e il paesaggio ariostesco pare assemblato con innocue componenti topiche. Tuttavia, chi abbia presente una delle ballate più audaci del Magnifico, *In mezzo d’una valle è un boschetto*, non potrà non restare colpito dai molti contatti puntuali, intertestuali oltreché interdiscorsivi, tra il boschetto del *Furioso* e quello di Lorenzo – che non è un vero boschetto; o per meglio dire: non è solo un boschetto. Quella è infatti una ballata a chiave, vincolata alla costruzione parallela di un primo senso letterale socialmente accettabile e di un provocatorio senso secondo sessuale, entrambi coerenti e coestesi all’intera lunghezza del testo. È la stessa formula di produzione dei canti carnascialeschi di arti e mestieri, forse inventati dallo stesso Magnifico (che per certo ne scrisse molti), nei quali il gioco di prestigio non è tanto l’allusione oscena, quanto l’escogitazione di una superficie verbale che sviluppi un senso primo articolato ed esatto, spesso denso di lessico tecnico, eppure capace di avvalorare al tempo stesso la decodifica sessuale di ogni dettaglio. Qui in superficie si descrive un paesaggio ameno, ma i lettori meno ingenui non impieghano molto ad

¹⁶ Villoresi 2020.

¹⁷ La descrizione ha notevoli punti di contatto con l’ottava IV 60 del *Mambriano*, sulle eventuali anfibologie della quale però non mi pronuncio.

accorgersi che si tratta in verità di un'anatomia femminile. Riporto per brevità solamente il ritornello e la terza stanza, che più ci interessano per il *Furioso*:

*In mezzo d'una valle è un boschetto
con una fonte piena di diletto.*

[...]

Vassi di sopra per un gentil monte,
che quasi par di bianca neve pieno;
truovasi andando dritto verso il fonte
da ogni parte un monticello ameno,
e in mezzo d'essi un vago e dolce seno
che adombra l'uno e l'altro bel poggetto.

(Lorenzo de' Medici, *In mezzo d'una valle*, 1-2 e 15-20)¹⁸

In Ariosto manca la «valle», ma rispondono all'appello sia la «fonte» sia il «monte» sia l'indicazione «in mezzo», nonché il «bosco» o «boschetto»; e, quel che più conta, si rispondono le parole in rima «boschetto» e «diletto», programmatiche dell'edonismo dei due testi.¹⁹

Che Ariosto conoscesse le ballate di Lorenzo lo indicano anche altri riscontri, come quello, anch'esso comico, di *Cinque canti* II 29, 7, dove l'espressione «nascere come un fungo» potrebbe provenire, come segnala il commento di Gritti, dal v. 8 della ballata *Io non so qual maggior dispetto sia del Magnifico*.²⁰

Che potesse avere in mente proprio *In mezzo d'una valle* e i suoi equilibristi di *aequivocatio* per evocare un corpo femminile nei termini illusionistici di un idillio naturalistico lo confermano le scoperte anatomie paesaggistiche nelle descrizioni di altri nudi dell'*Orlando furioso*. Non tanto quello, già visto, di Angelica, quanto soprattutto quello di Olimpia,²¹ in cui lo sguardo maschile – ormai all'altezza dell'ultima redazione – si fa per altro verso più corporale e intrusivo, e più referenziale il linguaggio. Le parti solitamente più nascoste del corpo della ragazza

Vinceano di candor le nevi intatte,
ed eran più ch'avorio a toccar molli:
le poppe ritondette parean latte
che fuor dei giunchi allora allora tolli.

18 Orvieto 1992, vol. 2, pp. 734-735.

19 L'accoppiata *boschetto* : *diletto* rimonta a Boccaccio (*Amorosa visione* XXVIII 28:30; *Ninfale fiesolano* 23, 1:3 e 344, 3:5; *Teseida* V 78, 1:3 e VIII 108, 2:4) ma per il resto è tipica dell'ambiente laurenziano: non solo la usa Poliziano nelle *Stanze* (I 90, 7-8), ma anche Bernardo Bellincioni nella sua *Egloga*, in una stanza (la 7) in cui si abbina peraltro ad equivoci ornitologici su un «rusignuol» e un altro «uselletto», come avverrà sistematicamente nella carnascialesca *Canzona degli uccellatori* di Guglielmo detto il Giuggiola (dove «diletto» rima con «boschetto» ai vv. 27 e 29).

20 Gritti 2018, p. 189. Indaga notevoli tangenze tra il *Furioso* e la lirica di Lorenzo anche Guassardo 2023.

21 Anche sul nudo di Olimpia si vedano Larivaille 1999, Bucchi 2022 e Perrotta 2024.

Spazio fra lor tal discendea, qual fatte
esser veggian fra picciolini colli
l'ombrose valli, in sua stagione amene,
che 'l verno abbia di nieve allora piene.

(OF XI 68)

Qui il paesaggio è introdotto non per via metaforica ma di comparazione, e tuttavia le tessere coincidenti con la «valle» laurenziana sono fitte ed esatte, soprattutto fra il distico finale e i versi 15-20 della ballata, con la rima *piene* : *amene*, il sintagma «di nieve [...] piene» e le ombre proiettate dai «colli» del seno. Peraltro, «picciolini» come sono, questi ultimi sembrano suggerire una maliziosa risemantizzazione dei «piccioli colli» descritti al v. 17 della sestina di Dante, *Al poco giorno ed al gran cerchio d'ombra*, che si apre giustappunto con un paesaggio di colli imbiancati, e nella cui seconda stanza la parola rima incipitaria genera l'immagine della «neve all'ombra» (v. 2).

Il gioco allusivo sui paesaggi anatomici torna anche nella seconda ottava dell'impudente proemio del canto XXXV («Chi salirà per me, madonna, in cielo»), quando il narratore ariostesco propone alla propria amata – e al proprio pubblico – un'inattesa soluzione alla malattia d'amore: non quella di guarirne al più presto e fuggirne il contagio (come ammoniva al centro del poema, appena impazzito Orlando, nel proemio del XXIV), bensì quella di cronicizzarla e mantenersi così in bilico tra ragione e follia, ormai conscio, dopo la luna, che nella vita terrena tutto è intriso di pazzia ed è illusorio ripromettersi di mantenere una perfetta sanità mentale. L'anamnesi comporta anche la giocosa e pragmatica richiesta, per mantenere al giusto «segno» la propria follia controllata, di assumere per via orale le dosi necessarie del «perduto ingegno», nel corso di un terapeutico amplesso amoroso con la propria donna, finalmente compiacente, che non può non ricordare i «mille baci» che Ruggiero imprime sugli «occhi» e sul «petto» di Angelica nella citata ottava X 112. L'ingegno del poeta, infatti,

Ne' bei vostri occhi e nel sereno viso,
nel sen d'avorio e *alabastrini poggi*
se ne va errando; ed io con queste labbia
lo corrò, se vi par ch'io lo riabbia.

(OF XXXV 2, 5-8)

In grazia di un solo emistichio orografico, l'anatomia della donna si fa ancora una volta paesaggio, un paesaggio ben altrimenti fisico di quello metafisico della luna, per proporre una soluzione tutta immanente, e forse più seria di quel che vuole apparire, al problema amoroso che attraversa il poema. Non la prese però sul serio il Giraldi, che nelle sue *Note* cri-

tiche al *Furioso* bollò questo «principio di canto» come «sconvenevolissimo» e «indegno di grave compositione»; e anche se il *Furioso* non vuol essere necessariamente una composizione «grave», non si può dargli tutti i torti quando giudica questi versi semmai appropriati «a una elegia, o ad uno epigramma» – o anche, diremmo noi, a una ballata come quelle del Magnifico.²² Sopra l'importanza teorica del proemio del XXXV e la presenza nell'*Orlando furioso* del Dante petroso, sia sul piano espressivo che su quello tematico, mi soffermo però in altra sede.²³

In questa, appurata la probabile diffrazione della ballata laurenziana nei salvataggi di Olimpia e Angelica del canto X (ottave 68 e 113, oltre a XI 2), mette conto ritornare in conclusione sull'episodio di Ruggiero e Angelica e sulla luce che i riverberi di *In mezzo d'una valle è un boschetto* vi proiettano. Col suo «boschetto» potenzialmente anfibologico, evocativo di un paesaggio anatomizzato e femminilizzato, e di un femminile oggettificato, Ariosto gioca con un pubblico moralmente smaliziato e letterariamente scaltrito che sappia riconoscere in quel *locus amoenus* una cifra poetica e culturale laurenziana, e con essa un rinvio a una visione edonistica dell'amore e della vita, un'adesione a un'etica erotica che autorizza la ricerca del piacere. Trasfigurando il luogo naturale in corpo femminile, Ariosto sembra autorizzare le attese di appagamento sensuale di Ruggiero e dei suoi lettori, cui prospetta una Natura ubertosa e accondiscendente, che sembra offrirsi disponibile a soddisfare i loro desideri e la loro sovraccitata *libido*. Perlustrata da uno sguardo maschile desiderante, quasi violata da un voyeurismo predatorio, la donna-natura pare promettere piaceri che aspettano soltanto di essere presi e goduti.

Si tratta però soltanto di un'illusione, ottica e morale, almeno fintantoché il desiderio e il piacere non sono reciproci. L'«arnese», ossia l'armatura, che alla fine dell'ottava X 114 mette «le sbarre» contro il «disir» di Ruggiero (ingabbiando il suo volatile) è quasi un correlativo oggettivo dell'*ethos* cavalleresco del cui ingombro il giovane sta qui tentando di sbarazzarsi, e che lo trattiene dalla violenza carnale verso una donna non consenziente. È solo il primo dei due oggetti con cui Ariosto boicotta l'euforia del giovane guerriero. L'altro oggetto, ovviamente, è l'anello di Angelica, che le permette di sottrarre la propria bellezza al *male gaze* che ha causato fin qui le sue persecuzioni.²⁴ Se da un lato la voce narrante del *Furioso*, come visto, sembra incitare il giovane all'aggressione, dicendolo «pazzo» se non volesse «*pigliar diletto*» dell'indifesa donzella in un luogo così «solitario», dove nessuno potrà in-

22 Dorigatti-Molinari 2018, p. 84.

23 Rinvio al contributo *Ariosto petroso. Presenza e funzioni del Dante lirico nell'«Orlando furioso»* presentato al convegno *La biblioteca di Ariosto. Indagini e prospettive di ricerca per un nuovo commento all'«Orlando furioso»*, Ferrara, 20-22 novembre 2025, in corso di pubblicazione.

24 Sulle vicende di Angelica nei primi canti del *Furioso*, è indispensabile ora Catelli 2024.

terferire (XI 2), dall'altro lato la mente pensante di Ariosto congegna un epilogo in cui Ruggiero si ritrova a brancolare ridicolmente giustappunto «come un matto» (7, 2), anzi meglio: «come *cieco*» (9, 2).

Sarà forse un contatto casuale, ma mette conto notare le analogie di situazione, di linguaggio e di soluzione condivise con quello ariostesco da un episodio di un altro testo composto nella Firenze laurenziana e ampiamente diffuso anche a stampa, il *Driadeo* di Luca Pulci, in cui il protagonista Severe, imbattutosi nell'amata e inafferrabile ninfa Lora dormiente, e perciò eccezionalmente afferrabile, si sente incitare allo stupro («*piglia* costei per forza») da Amore in persona, secondo il quale se il pastore non carpisce questa *occasio* sarebbe proprio «del tutto *cieco*» (non sfuggirà il paradossale che a dirlo sia un dio notoriamente ipovedente):

Amore a lui: «Perché la ninfa dorma,
non aspettare il suo veloce corso:
piglia costei per forza e tiella teco:
se tu nol fai, tu sei del tutto *cieco*».

(Luca Pulci, *Driadeo* I 63, 5-9)²⁵

Sulle prime quasi persuaso, il buon Severe sceglierà però invece di trattenersi dal «conturbar» la fanciulla, e di percorrere la strada d'un amore «onesto» (ottave 65-67). Ruggiero non saprebbe frenarsi da solo, ma ci pensa l'autore a fargli svanire l'occasione davanti agli occhi, lasciandola fuggire ancora una volta. Benché l'uno volontario, l'altro preterintenzionale, i due esiti coincidono nel temperare e limitare l'edonismo panerotico con istanze di consenso e di reciprocità, e confermano che Ariosto poteva trovare nella poesia fiorentina del secondo Quattrocento modelli e interlocutori congeniali non solo per dire, in chiave seria o giocosa, la potenza del desiderio amoroso, ma anche per riflettere – tanto nel caso tragico di Rodomonte e Isabella quanto in quello comico di Ruggiero e Angelica – sulle implicazioni morali della sua frequente asimmetria.

Bibliografia

Fonti primarie e secondarie

Agno 1955 = Luigi Pulci, *Morgante*, a cura di Franca Agno, Milano-Napoli, Ricciardi, 1955.
Dorigatti 2006 = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso* secondo la princeps del 1516, edizione critica a cura di Marco Dorigatti, con la collaborazione di Gerarda Stimato, Firenze, Olschki, 2006.

²⁵ Cito il testo da Bardi 2023-2024, p. 106, che lo confronta anche col modello (rovesciato) del *Ninfale* di Boccaccio.

- Dorigatti-Molinari 2018 = Giovan Battista Giraldo Cinthio, *Note critiche all'«Orlando furioso» (Classe I 377 e Classe I 406 della BCAFè)*, edizione critica a cura di Marco Dorigatti e Carla Molinari, Ferrara, Edisai, 2018.
- Gritti 2018 = Lodovico Ariosto, *Cinque canti*, edizione critica, introduzione e commento a cura di Valentina Gritti, Padova, libreriauniversitaria.it edizioni, 2018.
- Matarrese-Praloran 2016 = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso, secondo l'editio princeps del 1516*, a cura di Tina Matarrese e Marco Praloran, Torino, Einaudi, 2016, 2 voll.
- Orvieto 1992 = Lorenzo de' Medici, *Tutte le opere*, a cura di Paolo Orvieto, Roma, Salerno, 1992, 2 voll.
- Stefani 2014 = Ludovico Ariosto, *Commedie*, a cura di Luigina Stefani, Perugia, Morlacchi, 2014, 3 voll.
- Zatti 1997 = Ludovico Ariosto, *Cinque canti*, in Id. *Orlando furioso e Cinque canti*, a cura di Remo Ceserani e Sergio Zatti, Torino, UTET, 1997, 2 voll., vol. II, pp. ??-??

Studi

- Bardi 2023-2024 = Rebecca Bardi, *Tra le «diletissime ombre» del Lauro. Analisi storico-critica del «Driadeo» di Luca Pulci e studio biografico*, tesi di dottorato, Dottorato in Filologia, Letteratura italiana, Linguistica, curriculum Italianistica (XXXVI ciclo), Università degli studi di Firenze – Université de Lausanne, a.a. 2023-2024, relatori Luca Degl'Innocenti, Matteo Pedroni e Gabriele Bucchi.
- Blasucci 1975 = Luigi Blasucci, *Riprese linguistico-stilistiche del «Morgante» nell'«Orlando furioso»*, «Giornale storico della letteratura italiana», 152 (1975), pp. 199-221.
- Bucchi 2022 = *Nude e crude. Le nu féminin dans le «Roland furieux»*, in *Le nu dans la littérature de la Renaissance*, sous la direction de Emilie Seris, Tours, Presses Universitaires Françaises Rabelais, 2022, pp. 235-246.
- Catelli 2024 = Nicola Catelli, *Oltre l'involucro del racconto: Angelica in fuga e Angelica in cammino nell'«Orlando furioso»*, «AOQU», 5/2 (2024), pp. 99-134.
- Degl'Innocenti-Strologo-Zipoli 2026 = *Lettura del «Morgante»*, a cura di Luca Degl'Innocenti, Franca Strologo e Luca Zipoli, con introduzione di Maria Cristina Cabani, Firenze, Olschki, 2026, 2 voll.
- Degl'Innocenti 2025 = Luca Degl'Innocenti, *Il «Morgante» dalle parole ai fatti*, in *Leggere e commentare i classici, antichi e moderni*, a cura di Riccardo de Rosa, Valentina Gritti, Alfredo Mario Morelli, Giovanna Rizzarelli e Fabio Romanini, «Schede umanistiche», 39/2 (2025), pp. 81-113.
- Degl'Innocenti 2026 = *Cantare XIX*, in Degl'Innocenti-Strologo-Zipoli 2026, vol. 2, pp. 491-521.
- Guassardo 2023 = Giada Guassardo, *Il «Furioso» e la lirica del suo tempo: echi, intertesti, omaggi*, in «La gran tela di Ariosto». Per un nuovo commento dell'«Orlando furioso», a cura di Jacopo Gesiot, Valentina Gritti e Giovanna Rizzarelli, «Storie e linguaggi», 9/2 (2023), pp. 215-246.
- Jossa 2004 = Stefano Jossa, *Guidetti, Francesco*, in DBI 61, 2004, pp. 189-192 (anche online: [https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-guidetti_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-guidetti_(Dizionario-Biografico)/)).
- Larivaille 1999 = Paul Larivaille, *De l'équivoque érotique dans la poésie italienne de la Renaissance, et de l'érotisme discret de l'Arioste en particulier*, «Italique», 2 (1999), pp. 33-53.
- Meugé-Monville 2023 = Raphaëlle Meugé-Monville, *La «brigata laurenziana» comme laboratoire littéraire collectif: amitié et création poétique collective aux marges du concept*

- d'autorialité, in *Questioni di autorialità fra Medioevo ed Età Moderna / Questions d'autorialité du Moyen Âge à l'époque moderne*, a cura di E.M. Grandoni e E. Moretti, Lecce, Pensa MultiMedia, 2023, pp. 93-107.
- Olsen 2005 = Michel Olsen, *La voce dell'autore in Pulci ed Ariosto*, «Esperienze letterarie», 30/3-4 (2005) pp. 27-50.
- Perrotta 2019 = Annalisa Perrotta, *Menzogne, verità e Cassandre tra "Morgante" e "Furioso"*, in *'Dreaming again on things already dreamed'. 500 years of "Orlando furioso" (1516-2016)*, ed. by M. Dorigatti and M. Pavlova, Oxford-New York, Peter Lang, 2019, pp. 31-57.
- Perrotta 2024 = Annalisa Perrotta, *Perdere la testa. Le figure esemplari di Isabella e Bradamante e il loro pubblico*, «AOQU», 5/2 (2024), pp. 61-98.
- Perrotta in s. = Annalisa Perrotta, *La luce di Meridiana: funzione politica e morale delle donne nel «Morgante» di Luigi Pulci*, in *Raccontare le donne. I. Rappresentazioni, modelli, stereotipi del femminile nella narrativa europea tra Medioevo e prima Modernità*, «Spolia. Journal of Medieval Studies», 2025, in corso di stampa.
- Sangirardi 2020 = *Appunti sul narratore tra Pulci e Ariosto*, in *L'amorosa inchiesta. Studi di letteratura per Sergio Zatti*, a cura di Stefano Brugnolo, Ida Campeggiani e Luca Danti, Firenze, Cesati, 2020, pp. 433-448.
- Villoresi 2020 = Marco Villoresi, *Corpo, eros e territorio. Note e divagazioni boccaccesche*, «Paragone. Letteratura», 71 (febbraio-giugno 2020), pp. 63-84.
- Villoresi 2023 = Marco Villoresi, *Pulci, Lorenzo e l'estetica dell'osceno*, in *Luigi Pulci e la cultura popolare*, a cura di Luca Degl'Innocenti, «Studi italiani», 35/1 (2023), pp. 57-75.

“Ch’a tutto il mondo è l’istoria palese”. I poemi quattrocenteschi nel «Furioso»: tracce di un immaginario collettivo

Nicole Botti

All’interno del progetto PRIN *La biblioteca di Ariosto*, il mio contributo si propone di ragionare su uno scaffale piuttosto difficile da mettere in ordine e in parte anche complesso da classificare.¹ L’obiettivo della mia ricerca è infatti ragionare sui rapporti tra l’*Orlando furioso* e la letteratura cavalleresca che lo ha preceduto, guardando oltre i grandi modelli di Pulci e Boiardo. Concretamente, si tratta di focalizzarsi sul materiale che forma la costellazione della letteratura definita “minore” e capire se e in che misura questi testi hanno lasciato tracce nella costruzione del capolavoro ariostesco. In questa sede, si vuole proporre una riflessione su alcune questioni generali e metodologiche oltre a presentare una primissima rassegna di casi, rinviando gli approfondimenti ad altri contesti; questi esempi verranno impiegati come strumento per riflettere sulle piste da percorrere.

I testi su cui lavoriamo sono poemi in ottava rima degli ultimi decenni del Quattrocento, che beneficiano della diffusione a stampa e che, ad eccezione del *Persiano* di Francesco Cieco da Firenze, sono tutte opere anonime. Di seguito l’elenco, in ordine cronologico in base alla *princeps* a noi nota.

- *Altobello e Re Troiano* (Venezia, Antonio Pasqualini, 1476)
- *Reina Ancroia* (Venezia, Filippo di Pietro, 1479)

¹ Questo contributo rielabora l’intervento da me presentato al convegno «Sicuro in su le carte» nel dicembre 2024, in una fase in cui la ricerca era ancora agli inizi. Le integrazioni sono state possibili anche grazie al vivace e costruttivo dialogo che si è creato nelle due giornate fiorentine, per cui ringrazio tutti i presenti, in particolare Maria Cristina Cabani, Anna Carocci, Valentina Gritti, Annalisa Perrotta, Giovanna Rizzarelli, Franca Strologo, Marco Villorosi. Un ringraziamento a parte va al mio referente Luca Degl’Innocenti per i consigli e il tempo dedicatomi, sia nella preparazione dell’intervento che nella sua realizzazione scritta.

- *Ugieri il Danese* (Venezia, Luca di Domenico, 1480)
- *L'innamoramento di Carlo* (Venezia, Georg Walch, 1481)
- *Dama Rovenza dal Martello* (Venezia, Luca di Domenico, 1482)
- *Trabisonda* (Bologna, Ugo Ruggieri, 1483)
- *Bradamonte sorella di Rinaldo* (Firenze, Francesco di Dino, 1489)
- Francesco Cieco da Firenze, *Persiano figliuolo di Altobello* (Venezia, Cristoforo de' Pensi, 1493).²

Il *corpus*, che vuole essere solo un insieme di partenza e non ha affatto la pretesa di essere esaustivo, è tuttavia denso e complesso da gestire. Gli studi cavallereschi degli ultimi decenni ci hanno mostrato che abbiamo a che fare con una produzione caratterizzata dalla quantità di versioni e riscritture e dall'eterogeneità; eterogeneità relativa ai supporti, che migrano dal manoscritto, alla stampa, passando anche per l'oralità, ed eterogeneità di pubblico. Si tratta infatti di una letteratura che interessava strati diversi di popolazione e che si prestava ai contesti più disparati: recitata nelle piazze, letta nei palazzi dei signori, e da tempo anche oggetto d'interesse tra le classi medie.³

Sono testi che beneficiano, come già detto, dell'ampia diffusione permessa dalla riproduzione della stampa, ma che in parte si basano su un repertorio di storie proveniente da lontano, come nel caso per esempio delle *Storie di Rinaldo* (tramandate da differenti codici manoscritti laurenziani e edite in parte da Paolo Orvieto),⁴ da cui molto materiale è ripreso in questi poemi. Sono trame che spesso si sovrappongono sia perché c'è una forte tendenza alla serialità e alla ripetizione di soluzioni che funzionano, sia perché come ci ha mostrato Villoresi ci sono spesso prestiti, furti e commistioni tra testi al momento della pubblicazione, oltre che per varie dinamiche dovute alla circolazione orale.⁵

Di certo tra le motivazioni di quest'indagine c'è l'esigenza di colmare una lacuna, in una fase in cui gli studi cavallereschi rivolgono sempre di più la loro attenzione ai poemi del ciclo carolingio italiano,⁶ la cui produzione

2 Per informazioni bibliografiche sulla produzione cavalleresca, rinvio a Melzi-Tosi 1865, Harris 1993 e Montanari-Stoppino 2022. Alcune di queste edizioni si trovano anche nel recente catalogo della mostra *La biblioteca di Ariosto*, (Degl'Innocenti-Gritti-Rizzarelli 2025), anch'essa legata al PRIN e accolta dalla Biblioteca nazionale centrale di Firenze: Botti 2025a, Botti 2025b, Botti 2025c, Botti 2025d, Botti 2025e, Botti 2025f, Botti 2025g, Botti 2025h, Botti 2025i, Botti 2025l, Botti 2025m, Botti 2025n, e Botti-Degl'Innocenti 2025. Per la *princeps* della *Trabisonda* si veda anche la scheda nel catalogo *Paladini di carta. La cavalleria figurata*, a cura di Giovanna Lazzi (Degl'Innocenti 2003).

3 Tra i testi indispensabili per una panoramica sulla letteratura cavalleresca dalle origini al *Furioso*, rinvio almeno a Villoresi 2000. Riguardo gli studi sull'oralità e il cavalleresco si ricorda Degl'Innocenti 2019.

4 Orvieto 2020. Meno recente è invece l'edizione critica dei *Cantari di Rinaldo* (Melli 1973).

5 Villoresi 2005.

6 Ne è un esempio il progetto Prin 2022 *Chivalric Spaces. A digital landscape of texts, stories and*

finora è stata più spesso indagata nei rapporti con Boiardo. A eccezione di pochissimi contributi, invece,⁷ i legami con Ariosto sono stati raramente approfonditi, quando non considerati trascurabili. Emblematico in questo senso è un testo classico e imprescindibile della storia dell'intertestualità ariostesca, *Le fonti dell'«Orlando furioso»* di Pio Rajna, che esprimeva in proposito il seguente giudizio:

Il poema ariostesco è dunque un tutto sommamente complesso. Nato dall'opera di Boiardo, si è arricchito da una moltitudine di elementi, raccolti da ogni dove [...] Invece, somministra ben poco, relativamente, la nostra letteratura cavalleresca anteriore. [Ariosto] Non ignorò la *Spagna*, il *Danese*, l'*Aspramonte*, l'*Ancroia*, il *Guerrin Meschino*, l'*Historia di Bradamonte*, l'*Ugone d'Alvernia*, credo, ed altro ancora; ma non se ne dette gran pensiero. A che fine perdere tempo dattorno a casi monotoni, espressi in una forma rozza per sé, e orribilmente deturpata dalle stampe? Dopo la nuova legge predicata dal Boiardo, l'antica non aveva più allettamenti per gli uomini di gusto.⁸

Rileggendo Rajna, due pensieri si fanno rapidamente strada, uno di seguito all'altro: prima di tutto, si ha l'immediata percezione che nulla ci sia più da dire circa la questione delle fonti ariostesche, perché gli studiosi eruditi dell'Ottocento hanno già osservato tutto l'osservabile; il secondo aspetto che balza agli occhi, tuttavia, è che i poemi della tradizione italiana del Quattrocento, per quanto citati in diversi punti, finiscono per "fare volume" nella pila della cosiddetta letteratura minore: schiacciati tra i più nobili modelli classici, polverizzati in mezzo al *mare magnum* del ciclo arturiano, messi in ombra dai debiti con i grandi autori. Per tornare alla metafora dell'inizio, lo scaffale di questi poemi sembra essere pieno di polvere; perciò, prima di capire se questo sia appartenuto o meno alla biblioteca di Ariosto (concreta o mentale che fosse), è necessario definire cosa rappresentano i titoli indicati nel contesto culturale dell'autore del *Furioso*. A tale scopo, sarà molto utile cercare di prendere le distanze dalla nostra visione di lettori postariosteschi: per noi che abbiamo costruito la nostra idea di poema cavalleresco a partire da Ariosto, Boiardo, Pulci, cioè da coloro che hanno segnato dei punti di svolta in questo genere letterario, è indubbiamente più facile riconoscere la distanza tra questa produzione e

narrative motifs of printed popular chivalric literature in Italy and Spain, guidato da Annalisa Perrotta presso Sapienza Università di Roma insieme ad Anna Carocci con l'unità di Roma 3 e mirato a realizzare edizioni digitali di alcuni poemi cavallereschi diffusi tra Quattro e Cinquecento. Negli ultimi decenni, diversi studi realizzati da Annalisa Perrotta hanno mostrato l'interesse di questi poemi popolari quattrocenteschi, in particolare si ricordano Perrotta 2007 e Perrotta 2017. Di recente sono inoltre stati realizzati dei volumi che trattano alcuni dei poemi quattrocenteschi anonimi, offrendone dei riassunti accompagnati da commenti e osservazioni critiche: si vedano Montanari 2022 e Orvieto 2022.

7 Si ricordano Stoppino 2007 per il legame tra la Bradamonte dei cantari e la Bradamante ariostesca; Pavlova 2020, sulla presenza della *Vendetta di Falconetto* nel poema ariostesco; Montanari 2022, pp. 1-9, dove si vedono possibili contatti tra un episodio dell'*Altobello* e gli ultimi canti del *Furioso*.

8 Rajna 1900 (1975), p. 606.

i loro grandi capolavori. Ma non doveva essere lo stesso per i consumatori del cavalleresco del tempo, perché ogni volta che ci avviciniamo allo studio dei testi dal punto di vista della storia editoriale o della storia materiale del libro, ci rendiamo conto della dimensione orizzontale del genere, un sistema in cui i grandi capolavori, pur percepiti come tali, non soppiantano mai le opere più vecchie e di minor pregio; queste ultime continuano infatti a circolare, ad avere successo, a essere lette, conosciute e amate da diversi strati di pubblico. I grandi autori, dunque, non sono bolle isolate, ma vivono piuttosto immersi in questo sistema fluido, caratterizzato dalla stratificazione e dall'intertestualità. Certo, il modo in cui un testo è consumato dal lettore medio o dal pubblico della piazza non avrà gli stessi livelli di complessità con cui quello stesso testo è fruito dai lettori della corte, a cui Ariosto principalmente si rivolge; ma i piani per molti aspetti si sovrappongono. In questa prospettiva, i poemi "minori" formerebbero un bagaglio imprescindibile, perché tassello costitutivo del gioco che si stava giocando; un materiale con cui diventava inevitabile misurarsi anche solo per prenderne le distanze, forse in certi casi persino un rifugio sicuro, in quanto parte di un linguaggio condiviso.

L'obiettivo non è dunque parlare di fonti, ma piuttosto ricostruire i rapporti di Ariosto con quell'universo e domandarsi: in quell'enciclopedia dell'intertestualità che è il *Furioso*, l'universo dei poemi cavallereschi minori può essere considerato un sistema di riferimento a sé, presente nel poema al pari degli altri mondi che lo nutrono? E, stante che a oggi non abbiamo documenti a supporto di una risposta affermativa a questa domanda, la sfida è provare a far parlare i testi e ragionare su alcuni punti concreti del poema, per comprendere se e in quali termini Ariosto si sia servito di questo materiale pregresso. Un primo elemento fuorviante nella nostra indagine è la forma: credo sia improbabile trovare connessioni intertestuali strettamente intese come riprese formali o linguistiche, dato che su questo aspetto Ariosto è mosso da altre ambizioni e altri intenti, per cui guarda piuttosto ai grandi nomi del cavalleresco o alla letteratura alta. Un altro ostacolo in questa ricerca è la dimensione sfuggente del *corpus*: come già ricordato, questi poemi si muovono su supporti diversi, sono fatti di trame che si sovrappongono e si scompongono, presentano storie e personaggi nuovi intrecciati a sequenze narrative più antiche. Le loro caratteristiche rendono arduo l'intento di stabilire i confini di questi titoli, e ancor di più farli dialogare con l'*Orlando furioso*. Anche per questa ragione, non avendo la ricerca obiettivi filologici o di ricostruzione delle varianti, si è deciso di lavorare principalmente sulle edizioni a stampa dei poemi, in uno stadio del loro percorso in cui hanno già circolato e sono stati rimaneggiati e fissati nel formato libro dell'età moderna.

Un'ultima considerazione. Lo scopo dell'operazione non è appiattare tutto allo stesso livello, né trascurare l'unicità dell'*Orlando furioso*, il quale resta il fulcro dell'analisi. È stato ed è necessario quindi rivedere il poema ariostesco tenendo conto della lunga tradizione di studi sull'intertestualità ariostesca e allo stesso tempo rileggerlo con un occhio diverso, per porsi nuove domande.

Tasselli narrativi e personaggi, tra rielaborazioni e volti noti

Per muoverci concretamente e iniziare a fare ordine tra i testi, un primo passo, apparentemente scontato ma in realtà utilissimo, è stato mosso a partire da alcuni punti di contatto già menzionati da critici e studiosi, per scavare in profondità e, dove necessario, ampliare. Un esempio di questo *modus operandi* ci è stato offerto dal già citato lavoro di Eleonora Stoppino: partendo da un'intuizione di Rajna, la studiosa ha analizzato la Bradamante degli ultimi canti del *Furioso*, mettendola in relazione con il cantare quattrocentesco di Bradiamonte e un episodio di Ovidio. Oltre alla bella ricostruzione che ne è derivata, la lettura non mirava tanto a individuare la singola ripresa di un verso o di un'ottava, quanto piuttosto a mostrare le corrispondenze tra alcune sequenze narrative e nelle caratterizzazioni specifiche del personaggio protagonista. Nel saggio emergeva un approccio che superava la ricerca di singoli micro-tasselli linguistici o formali, senza però limitarsi a una generica sovrapposizione di trame, operazione pericolosa in un genere seriale e ricco di topiche come quello cavalleresco. Sempre partendo da connessioni contenutistiche, anche Anna Maria Montanari aveva mostrato dei punti di contatto tra gli ultimi canti del *Furioso* (le peripezie di Bradamante e Ruggiero prima delle nozze) e il canto XXXI dell'*Altobello*: qui Montanari si soffermava in particolare sulla somiglianza narrativa del duello sotto mentite spoglie, che nel poema anonimo ha luogo nel canto XXXI, quando Brandovino chiede al protagonista eponimo di combattere al suo posto nel torneo, per ottenere la mano di Anzilella.⁹ Ritengo che le giuste intuizioni di Montanari possano essere ulteriormente esplorate, approfondendo alcuni aspetti e ampliando l'analisi all'intero blocco narrativo, per cercare corrispondenze non solo nella trama ma anche nella struttura narrativa dei due episodi.

È stato più volte sottolineato che le sequenze narrative a volte si confondono con i *topoi* e in generale con delle scene ricorrenti nel genere, aggrovigliando ulteriormente la matassa. È il caso per esempio di un tassello

9 Montanari 2020 e Stoppino 2007, cit.

narrativo da approfondire, presente nel *Persiano* di Francesco Cieco da Firenze (cantare III), in cui assistiamo a un duello tra Bradiamonte e il temibile re pagano Lusbecco, mentre quest'ultimo assedia Parigi. Lo scontro tra i due, in cui il pagano si invaghisce della donna guerriera e non le risparmia allusioni sessuali, presenta una situazione non del tutto nuova, ma che meriterebbe un confronto con il noto scontro tra Bradamante e Rodomonte nel canto XXXV del *Furioso*. Per quanto riguarda i *topoi*, finora ho avuto modo di esplorare parzialmente quello della tempesta, in particolare in un confronto tra due tempeste corali, quella del I canto dell'*Altobello* e quella del canto XIX del *Furioso*, in cui sono coinvolti Marfisa, Aquilante, Grifone, Sansonetto e Astolfo prima di approdare nel regno delle femmine omicide. Oltre a delle affinità nei contenuti, l'accostamento dei due episodi mostra anche dei parallelismi nell'utilizzo di alcuni strumenti narrativi, come le dinamiche di gruppo, lo scontro tra due blocchi di personaggi, l'uso del discorso diretto per caratterizzare i temperamenti, ma anche per scandire gli eventi.¹⁰ Questo esempio mi porta a pensare che i *topoi* non sono solo un ostacolo all'indagine, ma anche un terreno da esplorare; potrebbe risultare proficuo fare dei sondaggi più ravvicinati per capire se nel confronto con i paradigmi del cavalleresco, Ariosto guarda più da vicino alcuni casi rispetto ad altri.

Un altro approfondimento che ha portato interessanti spunti di riflessione è lo studio del personaggio di Guidone, tradizionalmente noto come figlio illegittimo di Rinaldo, ma nel *Furioso* fratellastro del paladino, perché figlio segreto di Amone. Ancora una volta si tratta di un contatto più volte menzionato ma mai approfondito dalla critica: già Rajna e più recentemente Marina Beer¹¹ avevano osservato che il duello del canto XXXI del *Furioso*, in cui Guidone si scontra con Rinaldo e i suoi fratelli, è ripreso dall'*Ancroia*. A partire da questo dato ho lavorato non solo sul duello in sé, che meritava un'analisi più dettagliata, ma in generale sulla presenza del personaggio nell'intero poema ariostesco, in tre punti diversi del quale questi ritorna, in un fitto incastro di rimandi interni e rinvii al Guidone del poema quattrocentesco. È emersa l'idea di un vero e proprio percorso compiuto dal personaggio all'interno del *Furioso*: la provenienza di Guidone dall'*Ancroia* e in generale la sua appartenenza a un universo più arcaico appaiono esibite ogni volta che questi entra in scena nel poema ariostesco; le ottave del canto XXXI in cui Ariosto ripropone il duello del poema

10 Ho condotto un'analisi più dettagliata dei due episodi in un intervento dal titolo *Voci nella tempesta. Evoluzioni di un topos dal Quattrocento ad Ariosto* presentato al XXVII congresso Nazionale dell'ADI - Associazione degli Italianisti, *Rotte Mediterranee. Migrazioni e ibridazioni nella letteratura italiana*, Palermo, 12-14 settembre 2024.

11 Rajna 1900 (1975), p. 307 e Beer 2018.

quattrocentesco si potrebbero quindi leggere come un punto d'arrivo di un gioco iniziato molto prima, in cui il lettore sembra chiamato in causa, a tratti sfidato a riconoscerne i riferimenti.¹²

In questo caso ci confrontiamo con una ripresa dell'*Ancroia* che sembra volutamente esibita da Ariosto, il che conduce ad altre domande, da estendere all'intera ricerca: quanto sono nascosti gli eventuali riutilizzi di tasselli narrativi di questi poemi? La scomposizione e riappropriazione di determinati episodi interessa Ariosto ai fini del loro utilizzo o anche in funzione della loro riconoscibilità? La domanda mi sembra necessaria, anche perché ne porta con sé un'altra: cos'era evidente per il pubblico che aveva in mente Ariosto, o almeno per una parte del pubblico cui era indirizzato il *Furioso*?

Del resto, quando Ariosto sottolinea di conoscere quella produzione, sembra divertirsi a mescolare le carte. Ne è un esempio il segmento del canto XV dell'*Orlando furioso* in cui, nel presentare Aquilante e Grifone, l'autore riepiloga la loro storia.

Queste eran quelle due benigne fate
ch'avean nutriti i figli d'Oliviero
poi che li trasson teneri citelli
dai curvi artigli di due grandi augelli,

che rapiti gli aveano a Gismonda,
e portati lontan dal suo paese.
Ma non bisogna in ciò ch'io mi diffonda,
ch'a tutto il mondo è l'istoria palese;
ben che l'autor nel padre si confonda,
ch'un per un altro (io non so come) prese.

(OF XV 72, 5 - 73, 6)

Ariosto dichiara di accettare come corretta la versione di Boiardo circa il nome del padre di Aquilante e Grifone e indica come sbagliata quella del poema *Uggieri il Danese*, che però così mostra di conoscere, evocandone tra l'altro Gismonda, che nell'*Inamoramento de Orlando* non è invece menzionata. Il fatto che non indichi nessun titolo per la propria fonte fa parte delle strategie che Ariosto usa anche con Boiardo, come ci hanno mostrato gli studi di Sangirardi,¹³ ma così facendo si sottintende anche l'idea di un bagaglio di storie condiviso, che consente all'autore del *Furioso* di sorvolare rapidamente sui riferimenti, ma altrettanto rapidamente scendere nei dettagli.

12 Ho presentato una prima riflessione sulla figura di Guidone ai seminari del Cirri (Centre International de Recherche de Renaissance Italienne) diretti da Matteo Residori e Jean Louis Fournel (Sorbonne Nouvelle, Parigi, 8 novembre 2024). Molte delle considerazioni emerse in quella sede, sono poi confluite nel mio articolo «Di poca pruova ancora e molto noto». Guidon Selvaggio dall'*Ancroia* al *Furioso*, attualmente in corso di stampa per «Esperienze letterarie».

13 Sangirardi 1993.

Queste ottave, e ancor di più la presenza di Guidone, assente nell'*I-namoramento de Orlando*, sono esempi che mostrano come il filtro boiardo non sia l'unico a essere presente nel *Furioso*. Tale filtro andrà tuttavia tenuto a mente nello svolgimento dell'indagine, proprio per tentare di comprendere quando all'eredità di Boiardo si sovrappone quella più ampia della letteratura cavalleresca coeva e precedente.

Inoltre, il caso prima esposto di Guidone mostra un'altra ricca linea di ricerca, ovvero l'analisi dei personaggi.

Dal momento che l'indagine prevede di attraversare più testi, può rivelarsi utile uno studio trasversale dell'evoluzione dei personaggi ricorrenti nella tradizione quattrocentesca, in un confronto con il loro approdo nel *Furioso*. Delle analisi a lunga gittata permetterebbero in prima battuta di fare il punto sull'andamento dei personaggi nei testi del *corpus*: in linea di massima, questi hanno infatti caratteristiche ricorrenti legate anche alle attese del pubblico, ma sarebbe utile indagare eventuali variazioni interne di alcuni personaggi tra un poema e l'altro. In secondo luogo, la comparazione con il poema ariostesco permetterebbe di vedere in che misura Ariosto dialoga con le figure quattrocentesche, se resta coerente alle caratterizzazioni più diffuse o se se ne distanzia, magari ribaltandole, come per esempio nel caso del Rinaldo ariostesco, molto distante dal paladino attaccabrighe e generatore di conflitti della tradizione. Del resto, lo stesso distacco da un modello non implica necessariamente mancanza di dialogo con esso, anzi a volte testimonia ulteriormente un utilizzo consapevole della tradizione precedente.

Oltre ai protagonisti, ritengo ci sia da ragionare anche sui personaggi secondari; se spesso la loro funzione è di popolare di volti e nomi noti gli episodi più corali del *Furioso*, forse possono anche diventare un territorio percorribile con una libertà diversa rispetto ai personaggi principali. In questa prospettiva, può avere senso interrogarsi sui personaggi che nel *Furioso* sembrano avere minor rilievo rispetto alla tradizione ma che in alcuni punti del poema guadagnano improvvisamente spazio, come Malagigi e Carlo Magno.

Una parte di questo lavoro implica anche valutare eventuali utilizzi impliciti del materiale quattrocentesco, chiedendosi se alcune caratteristiche o funzioni di determinate figure migrino in altri personaggi ariosteschi. A questo riguardo, si dovrà senz'altro proseguire la riflessione sull'evoluzione della donna guerriera, sul passaggio dalle feroci figure quasi disumane del Quattrocento ai punti di arrivo ariosteschi più complessi, ma anche normalizzati, di Marfisa e Bradamante, di cui hanno scritto in passato Rossana Pettinelli, e più recentemente Eleonora Stoppino e Annalisa Per-

rotta.¹⁴ In parallelo, andrebbe indagato anche quell'universo femminile che si trova a metà strada tra la guerriera e la donna "oggetto del desiderio": Doralice, Fiordiligi, Isabella, solo per citarne alcune, sono esempi di donne che agiscono attivamente nel poema, attraverso azioni che innescano altri accadimenti e tramite la presa di parola nello spazio pubblico. Ancora una volta va considerato qui il filtro boiardesco, ma la riflessione andrà ampliata: tenendo conto anche dell'Antea del *Morgante* e delle altre figure femminili pulciane, sarà opportuno ragionare sulla presenza, nei poemi quattrocenteschi minori, di figure femminili che si ritagliano uno spazio importante nel testo, attraverso l'azione e soprattutto mediante la parola: penso a Aldabella, che nell'*Altobello* parla davanti alla corte e al popolo o nell'*Ancroia* è chiamata da Carlo perché convinca Orlando a combattere; penso alla Ponzella Gaia che quando viene presentata nell'*Ancroia* è elogiata per la sua «loquente e ligiadra favella» (*Ancroia*, VII, 42) o ad Argentina nel *Persiano*, ennesima fanciulla assediata, che tuttavia negozia con il padre e con Rinaldo la sua difesa (*Persiano*, II).

A proposito di migrazioni di caratteristiche da un personaggio all'altro, credo ci sia da riflettere sul personaggio ariostesco di Erifilla, contro cui deve combattere Ruggiero nel canto VII del *Furioso*, prima di accedere al regno di Alcina. Senza mettere in discussione il significato allegorico attribuito al personaggio, alcuni dettagli nella sua descrizione e alcune modalità nella narrazione del duello contro Ruggiero sembrano rinviare alle donne guerriere dei poemi del Quattrocento, come Ancroia e soprattutto Dama Rovenza dell'*Innamoramento di Carlo*; figure femminili, queste, presentate come disumane, caratterizzate come guerriere, regine, superbe e dotate di una forza e fisicità smisurate. Il caso di Erifilla sarebbe un ulteriore esempio di una ricodificazione e riorganizzazione dei codici della tradizione, e presuppone ancora una volta un dialogo con il pubblico sulla base di un immaginario condiviso.

Immagini e idee, tessere di un nuovo mosaico?

Se è giusto dire, come scriveva uno storico del teatro, che l'*Orlando furioso* in certi punti del testo è di fatto visione mentale¹⁵ e se guardiamo al *Furioso* come un mosaico, è forse più realistico immaginare Ariosto come un lettore onnivoro che conserva nella mente segmenti sparsi delle sue letture, piuttosto che un instancabile studioso che legge da cima a fondo

14 Sul tema si rinvia a Alhaique Pettinelli 1992, Perrotta 2021, Perrotta 2023 e Stoppino 2012.

15 «L'*Orlando furioso* è uno straordinario romanzo generativo di teatro. E lo è non in virtù del suo essere teatrale, che è la sciocchezza di chi presuppone che la teatralità sia dappertutto. Anzi, per essere sostanzialmente visione mentale è antiteatro. Ma genera teatro». Mariti 2004, p. 51.

un singolo testo. E da questa prospettiva possiamo pensare che a migrare da un testo all'altro non siano solo tasselli narrativi o caratterizzazioni dei personaggi, ma anche idee, che a partire da un'immagine vengono sviluppate e rielaborate da Ariosto generando nuove idee, nuove immagini e nuovi mondi.

A tal proposito, nel canto III dell'*Ancroia* c'è una sequenza narrativa interessante: sulla strada per Montalbano, Rinaldo trova le tracce di uno scontro e temendo la morte dei fratelli, vuole trafiggersi con una spada, ma viene fermato da Malagigi, che glielo impedisce. Il tassello è legato alla storia già citata di Guidon Selvaggio, che nella parte iniziale del poema dopo aver duellato a Montalbano contro i fratelli di Rinaldo si sposta a Parigi per attendere e sfidare Rinaldo stesso. La scena, con Rinaldo pronto a darsi la morte e l'immediata reazione riparatrice di Malagigi che lo ferma rimproverandolo duramente, sembra molto simile a un segmento narrativo del V canto del *Furioso* (all'interno della storia di Ginevra di Scozia): qui Lurcanio ferma il fratello Ariodante mentre sta per colpirsi con la spada, perché convinto dell'infedeltà dell'amata Ginevra. Si tratta di un contesto narrativo completamente diverso che di per sé non suggerisce la possibilità di un contatto, ma appurato che Ariosto aveva già utilizzato altrove parti cospicue di quel blocco narrativo dell'*Ancroia* per la presenza nel *Furioso* di Guidone, non diventa impossibile ipotizzarlo. Si potrebbe pensare a un caso di riposizionamento di alcune micro-sequenze narrative nella fitta tessitura ariostesca, in cui delle brevi scene possono essersi fissate nella memoria dell'autore e riapparire altrove, incastrandosi in un intreccio più complesso e diventando altro.

Infine, in alcuni poemi quattrocenteschi troviamo già il tema della pazzia, presente nell'*Altobello*, in cui Rinaldo impazzisce e si rifugia nel proprio castello, isolandosi dagli altri cavalieri, e nella *Trabisonda*, dove a uscire di senno è proprio Orlando.¹⁶ Da un primo raffronto, troviamo echi notevoli tra la follia del paladino ariostesco e quella del suo antecedente quattrocentesco: nella *Trabisonda* Orlando si spoglia dell'armatura, pronuncia un discorso in cui emerge l'idea della negazione di sé, dell'uscita dalla corte e quindi dell'abbandono di uno stato di civiltà, immagini e idee che possiamo rintracciare nel delirio del paladino nel *Furioso*. Senza voler commettere l'ingenuità di cercare l'orizzonte ideologico ariostesco in dei testi profondamente distanti, ha senso interrogarsi sulla circolazione di alcune idee, seppure in una forma embrionale, in parte diversa, ma che ci fanno vedere da un'altra prospettiva proprio quello che invece contraddistingue Ariosto nel trattare quei temi e quelle idee.

¹⁶ La presenza di questa follia è già evocata da Annalisa Perrotta in suo articolo in cui propone una lettura politica della *Trabisonda*: Perrotta 2019.

Interrompo questa rassegna iniziale in cui ogni esempio, come accennato all'inizio, serviva a mostrare alcuni risultati, ma principalmente a formulare delle ipotesi e a porsi delle domande. Quella che emerge finora è una relazione vivace tra Ariosto e il mondo dei poemi quattrocenteschi, un universo che appare come un repertorio da saccheggiare con disinvoltura, forse perché libero dal peso della competizione, ma anche con consapevolezza perché sono queste le regole previste dal genere cavalleresco, anche per un grande autore come Ariosto, che sapientemente si appropria di quel materiale e lo riplasma, mettendovi il proprio unico tocco personale. Come abbiamo visto, non sono solo i punti di contatto, ma anche le assenze, lo spazio che un autore sceglie di mettere tra la sua opera e la produzione precedente a raccontarci le forme di questo dialogo. In questo percorso, l'interesse sta proprio nel ricostruire l'equilibrio tra recupero e riformulazione, cercando – per dirla con le parole di Jossa – di «superare la lettura della memoria poetica come piacere dell'agnizione».¹⁷In altre parole, usare l'intertestualità non come punto di arrivo, ma come punto di partenza, per ragionare sul *Furioso*, sul sistema culturale che lo genera e sull'eredità che si porta dietro.

Bibliografia

Fonti primarie e secondarie

Altobello = Venezia, Gabriele Grassi, 1481, ISTC ia005444400.

Ancroia = *Libro della Regina Ancroia*, Venezia, Michele Manzolo, 1482, ISTC ia00572400.

Bigi 2012 = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, introduzione e commento di Emilio Bigi, a cura di Cristina Zampese, Milano, Rizzoli, 2012.

Bradamonte = *Bradamonte sorella di Rinaldo*, Firenze, Francesco Di Dino, 1489, ISTC ib0169500.

Innamoramento di Carlo = *Innamoramento di Carlo Magno e dei suoi paladini*, Bologna Bazaliero Bazalieri, 1491, ISTC ic00204600.

Francesco Da Firenze, *Persiano* = Francesco Da Firenze, *Persiano figliuolo di Altobello*, Venezia, Cristoforo de' Pensi 1493, ISTC if00279400.

Melli 1973 = *Cantari di Rinaldo da Monte Albano*, edizione critica con introduzione e glossario a cura di Elio Melli, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1973.

Orvieto 2020 = Andrea da Barberino, *Storie di Rinaldo da Montalbano*, a cura di Paolo Orvieto, Roma, Aracne, 2020.

Trabisonda = *Trabisonda*, Bologna, Ugo Ruggeri, 1483, ISTC it00410500

Ugieri il Danese = *Ugieri il Danese*, Venezia, Luca De Domenico, 1480, ISTC io00062300.

¹⁷ Jossa 1996, p. 10.

Studi

- Alhaique Pettinelli 1992 = Rosanna Alhaique Pettinelli, *Figure femminili nella tradizione cavalleresca tra Quattro e Cinquecento*, «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», vol. 21, n.2/3 (1992), pp. 727-738.
- Beer 2018 = Marina Beer *Lettura del canto XXXI*, in *Lettura dell'«Orlando furioso»*, diretta da Guido Baldassarri e Marco Praloran, vol. II a cura di Annalsia Izzo e Franco Tomasi, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la fondazione Ezio Franceschini, 2018, pp. 205-231.
- Botti 2025a = Nicole Botti, *I libri cavallereschi*, in Degl'Innocenti-Gritti-Rizzarelli 2025, pp. 94-95.
- Botti 2025b = Nicole Botti, *Ugieri il Danese - 1480*, in Degl'Innocenti-Gritti-Rizzarelli 2025, pp. 96-97.
- Botti 2025c = Nicole Botti, *Andrea da Barberino, Guerrin Meschino - 1477*, in Degl'Innocenti-Gritti-Rizzarelli, pp. 98-99.
- Botti 2025d = Nicole Botti, *Andrea da Barberino, Reali di Francia - 1537*, in Degl'Innocenti-Gritti-Rizzarelli 2025, pp. 100-101.
- Botti 2025e = Nicole Botti, *Trabisonda - 1554*, in Degl'Innocenti-Gritti-Rizzarelli 2025, pp. 102-103.
- Botti 2025f = Nicole Botti, *Cassio da Narni, Morte del Danese - 1521*, in Degl'Innocenti-Gritti-Rizzarelli 2025, pp. 120-121.
- Botti 2025g = Nicole Botti, *Altobello - 1481*, in Degl'Innocenti-Gritti-Rizzarelli 2025, pp. 124-125.
- Botti 2025h = Nicole Botti, *Altobello - 1547*, in Degl'Innocenti-Gritti-Rizzarelli 2025, pp. 126-127.
- Botti 2025i = Nicole Botti, *Bradamonte - 1551*, in Degl'Innocenti-Gritti-Rizzarelli 2025, p. 135.
- Botti 2025l = Nicole Botti, *Bradamonte - [15?]*, in Degl'Innocenti-Gritti-Rizzarelli 2025, pp. 136-138.
- Botti 2025m = Nicole Botti, *Regina Ancroia - 1510*, in Degl'Innocenti-Gritti-Rizzarelli 2025, pp. 138-139.
- Botti 2025n = Nicole Botti, *Rovenza dal Martello - 1671*, in Degl'Innocenti-Gritti-Rizzarelli 2025, pp. 140-141.
- Botti - Degl'Innocenti 2025 = Nicole Botti, Luca Degl'Innocenti, *Bradamonte - [1545?]*, in Degl'Innocenti-Gritti-Rizzarelli 2025, pp. 133-134.
- Cabani 1988 = Maria Cristina Cabani, *Le forme del cantare epico-cavalleresco*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1988.
- Degl'Innocenti 2003 = Luca Degl'Innocenti, *Trabisonda*, in *Paladini di carta. La cavalleria figurata*, a cura di Giovanna Lazzi, Firenze, Polistampa, 2003, pp. 93-94, scheda n. 35.
- Degl'Innocenti 2019 = Luca Degl'Innocenti, «*Cantar di gesta in rima*». *L'Ariosto, i cantimpanca e la diffusione a Ferrara della materia di Francia*, «Schifanoia», 56-57 (2019), pp. 47-54.
- Degl'Innocenti-Gritti-Rizzarelli 2025 = Luca Degl'Innocenti, Valentina Gritti e Giovanna Rizzarelli, *La biblioteca di Ariosto. Catalogo della mostra*, Biblioteca nazionale centrale di Firenze, 25 settembre 2025 - 10 gennaio 2026, Libreriauniversitaria.it Edizioni, 2025.
- Harris 1993 = Neil Harris, *Marin Sanudo, forerunner of Melzi*, «La Bibliofilia», 95 (1993), pp. 1-37, 101-145, 96 (1994) pp. 15-42.
- Jossa 1996 = Stefano Jossa, *La fantasia e la memoria. Intertestualità ariostesche*, Napoli, Liguori, 1996.

- Mariti 2004 = Luciano Mariti, *Teatri di follia amorosa: l'Orlando furioso negli scenari della commedia dell'arte*, in *Eroi della poesia epica nel teatro del Cinque - seicento*, a cura di Myriam Chiabò e Federico Doglio, Atti del XXVII convegno Internazionale del CSTMR, Roma, 18-21 settembre 2003, Roma, Edizioni torre d'Orfeo, 2004, pp. 51-70.
- Melzi - Tosi 1865 = Gaetano Melzi e Paolo Antonio Tosi, *Bibliografia dei romanzi di cavalleria in versi e in prosa italiani*, Milano, Daelli e C. Editori, 1865.
- Montanari 1997 = Anna Maria Montanari, *Aquilante e Grifone*, «Studi italiani», 18 (1997), pp. 5-25.
- Montanari 2022 = Anna Maria Montanari, *Tre libri di battaglia: Altobello, Ancoiroa, Danese*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2022.
- Montanari-Stoppino 2022 = Annamaria Montanari e Eleonora Stoppino, *Libri cavallereschi in prosa e in versi. Repertorio degli incunaboli*, Novara, Interlinea Edizioni, 2022.
- Orvieto 2022 = Paolo Orvieto, *Poemi minori del Quattrocento. Altobello, Reina Ancoiroa, Trabisonda, Inamoramento de Carlo*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2022.
- Pavlova 2020 = Maria Pavlova, *La vendetta di Falconetto e l'Orlando furioso*, «AOQU (Achilles Orlando Quixote Ulysses) Rivista di epica», 1/1 (2020), pp. 135-177.
- Perrotta 2007 = Annalisa Perrotta, *Serialità e reinterpretazione: il caso dell'«Altobello» e del «Persiano»*, in *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia*, atti del convegno Scandiano-Reggio Emilia, Bologna, 3-6 ottobre 2005, a cura di Andrea Canova e Paola Vecchi Galli, Novara, Interlinea Edizioni, 2007, pp.107-126.
- Perrotta 2017 = Annalisa Perrotta, *I cristiani e gli altri. Guerre di religione, politica e propaganda nel poema cavalleresco di fine Quattrocento*, Roma, Bagatto, 2017.
- Perrotta 2019 = Annalisa Perrotta, *Rinaldo conquista l'Oriente: figure antiche e storia contemporanea nella «Trabisonda»*, «Critica del testo», 13/3 (2019), pp. 235-267.
- Perrotta 2021 = *Rovenza e Ancoiroa: donne guerriere, regine nel poema cavalleresco popolare di fine Quattrocento*, «Polygraphia», 2 (2021), pp. 113-120.
- Perrotta 2023 = *Marfisa in battaglia. Strategie retoriche e rapporto coi modelli*, «Letteratura cavalleresca italiana», 5 (2023), pp. 55-76.
- Rajna 1900 (1975) = Pio Rajna, *Le fonti dell'«Orlando furioso»*, Firenze, Sansoni, 1975 (rist. anast. della seconda edizione corretta e accresciuta, Firenze, Sansoni, 1900).
- Sangirardi 1993 = Giuseppe Sangirardi, *Boiardismo ariostesco. Presenza e trattamento dell'«Orlando innamorato» nel «Furioso»*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 1993.
- Stoppino 2007 = Eleonora Stoppino, *Bradamante fra i cantari e l'«Orlando furioso». Prime osservazioni*, in *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia*, atti del convegno Scandiano-Reggio Emilia, Bologna, 3-6 ottobre 2005, a cura di Andrea Canova e Paola Vecchi Galli, Novara, Interlinea Edizioni, 2007, pp. 325-339.
- Stoppino 2012 = Eleonora Stoppino, *Genealogies of fiction: Women Warriors and the Dinastic Imagination in the «Orlando furioso»*, New York, Fordham University Press, 2012.
- Villoresi 2000 = Marco Villoresi, *Letteratura cavalleresca. Dai cicli medievali all'Ariosto*, Roma, Carocci, 2000.
- Villoresi 2005 = Marco Villoresi, *La fabbrica dei cavalieri. Cantari poemi, romanzi in prosa fra Medioevo e Rinascimento*, Roma, Salerno Editrice, 2005.

Il padrino del «Furioso». L'immagine della corte nel «Mambriano»

Jane E. Everson

1. Introduzione

Nell'introduzione al suo volume dedicato al *Mambriano*, Elisa Martini sottolinea come il periodo della composizione del poema di Francesco Cieco – l'ultimo decennio del Quattrocento – costituiva «un periodo estremamente critico per il mondo cortigiano», una crisi creata dalle guerre d'Italia e le invasioni ripetute di regnanti e eserciti stranieri.¹ Tale crisi, segnalata già da Carlo Dionisotti in vari studi, pose fine all'idea della corte trasmessa dall'*Inamoramento de Orlando*, quella visione di «un mondo aureo e cortese» celebrato nei proemi del poema boiardo. La corte degli anni '90, il contesto in cui il *Mambriano* viene composto, è invece «un ambiente turbato» in cui «si percepisce [...] l'esigenza di un ritorno alla moralità, ai valori etici, alla saggezza e alla prudenza di stampo umanistico».² In quella ricerca di un nuovo ordine, una «rifondazione» secondo Martini, il *Mambriano* mette in primo piano un messaggio morale e didattico dedicato a ispirare nella realtà storica della corte comportamenti e maniere in grado di garantire «stabilità, sicurezza, resistenza» alle minacce incombenti sulle corti.³ Il Cieco porta a termine la stesura del suo poema intorno al 1502, continuando però a rifinirlo fino alla morte nei primi mesi del 1506, proprio il periodo in cui Ariosto, conscio come il Cieco del radicale cambiamento nell'ambiente della corte causato dalle invasioni, comincia a pensare alla composizione di una possibile continuazione del poema boiardo.⁴

1 Martini 2016, pp. 11-14 (cit. p. 11). Per l'immagine della corte nel *Mambriano* come ideale da offrire sia ai suoi signori sia al pubblico più in genere, si veda Perrotta 2024.

2 Martini 2016, p. 12.

3 Ivi, p. 13.

4 Carocci 2024, nel tracciare l'immagine della corte nel passaggio dall'*Inamoramento de Orlando* al *Mambriano*, parla di un processo di «ripresa e ribaltamento» legato alla realtà contingente, per cui nel *Mambriano* le scene alla corte di Carlo Mano mirano a trasmettere una funzione educativa e morale.

In ciò che segue non è questione, ovviamente, di sostenere che Ariosto basi le scene a corte esclusivamente o unicamente sul poema del Cieco. È chiaro che tali scene fanno parte della tradizione cavalleresca, e che se ne trovano in particolare nell'*Inamoramento de Orlando*.⁵ Il punto cruciale, tuttavia, è questo: il *Mambriano* è il testo cronologicamente più vicino al *Furioso*, e, a *fortiori*, rispecchia molto più dell'*Inamoramento* il contesto della corte contemporaneo, come veniva sperimentato dal Cieco e poi da Ariosto, dalla generazione che è vissuta lungo tutto l'ultimo decennio del Quattrocento, subendo le ripetute invasioni, e costretta a contemplare le alleanze mutevoli e le rivalità tra stati e signori. Tale il contesto in cui il Cieco nel *Mambriano*, tra la metà degli anni Novanta e i primi anni del nuovo secolo, invoca la necessità di un recupero morale, serio e capace di affrontare il mondo reale. Tale la visione della corte su cui Ariosto riflette lungo gli anni in cui lavora al *Furioso*, ma che sempre più col passar del tempo e alla luce degli eventi dei primi decenni del Cinquecento, lo portano alla disillusione.

Partendo da quelle qualità identificate da Martini, farò un confronto tra le immagini rispettive della corte cristiana di Carlo Mano e quelle dei regnanti pagani, nel *Mambriano* e nel *Furioso*, per mettere a fuoco in particolare quanto l'Ariosto abbia riflettuto sul messaggio trasmesso dal poema del Cieco su come il dissenso e le tensioni tra personaggi possano e debbano essere controllati e gestiti in modo da evitare disaccordi che mettono in pericolo l'unità e la coerenza della corte.⁶ Il mio *focus* non sarà tanto su precise citazioni quanto su come Ariosto testimoni di avere riflettuto sulle scene a corte del *Mambriano*, scomponendone i singoli elementi per poi ricombinarli, modificando anche a volte il tono o l'enfasi, come viene imposto non solo dalla sua narrazione ma anche dal contesto storico.

Comincio col dare uno sguardo alla fine di questo processo, all'immagine della realtà della corte trasmessa nell'*Orlando furioso* per ricordare la disillusione ariostesca circa la corte nella propria esperienza.⁷

Da notare inoltre che l'unica vera scena della corte di Carlo nell'*Inamoramento* è quella narrata in apertura del poema (I 1) e in quel caso l'unità e la pace vengono presto rotte per non ricomporsi nel resto del poema. Per la corte nell'*Orlando furioso*, si vedano i commenti di Refini 2018, pp. 529-544 e quelli di Caretti (ivi citati, p. 530) sulle "illusioni perdute" e la progressiva disillusione di Ariosto evidente nel passaggio dal primo al terzo *Furioso*.

5 In effetti nell'*Inamoramento de Orlando*, a parte brevi momenti di unità necessitata da una battaglia ed episodi di festa spesso in corti secondarie, le scene a corte finiscono quasi sempre con dissenso interno e rottura dell'unità, che sia la corte di Carlo Mano (I 1 - I 111) o quella di Agramante (II 1, II 111, II 221), e le perenni ed intense rivalità tra paladini-cortigiani sono evidenti in quasi ogni canto del poema. Non c'è nessun senso nel poema di Boiardo che tale comportamento, tradotto nel mondo contemporaneo, potrebbe costituire una vera minaccia.

6 Dopo una prima disamina delle corti pagane nei due poemi, che evidenziano quasi naturalmente uno scarso senso di unità, concentrerò lo sguardo in questa discussione sulla corte di Carlo Magno che costituisce il naturale modello e raffronto per la corte contemporanea ai due poeti.

7 Per l'edizione del 1516 (=A) si cita Dorigatti 2016; per quella del 1532 (=C) Debenedetti - Segre 1960.

Così lagiù ruffiani, adulatori,
buffon, cinedi, accusatori, e quelli
che vivono alle corti, e che vi sono
più grati assai ch'el virtuoso e il buono,

e son chiamati cortigian gentili,
perché sanno imitar l'asino e 'l ciacco;
de' lor signor, tratto che n'ha li fili
la giusta Parca, anzi Venere e Baccho,
questi di ch'io ti dico, inerti e vili,
nati solo ad impir de cibo il sacco,
portano in bocca qualche giorno il nome;
poi ne l'oblio lascian cader le some.

(OF (A) XXXII 20-21; OF (C) XXXV 20-21)

Le parole sono messe in bocca a San Giovanni, e senz'altro esagerate dal poeta per creare più effetto ed esprimere la propria delusione.⁸ Questo è un mondo in cui vige solo egoismo, in cui ciascuno insegue i propri interessi del momento, in cui perciò di necessità mancano coerenza, stabilità e unità. Se si esclude il preciso contesto allegorico, il sentimento non è molto lontano dal messaggio che si trova proprio all'inizio del *Mambriano*, in bocca a un vecchio consigliere:

Rispose il vecchio: «Non mi maraviglio
Che hoggi exaltati sian gli assentatori,
Perché lor sanno schiffar il periglio
E secondar le voglie de' signori;
Questi non danno aiuto né consiglio,
Ma sol son pronti a confirmar gli errori
Et a condur color che li dàn fede
Là dove il falso più che 'l ver si crede».

(*Mambriano* I, 18)⁹

In entrambi i casi, la vera corte e quella fittizia, il messaggio è chiaro: al signore occorrono prudenza e saggezza nel valutare consigli e strategie; deve poter dominare le emozioni e non lasciarsi influenzare da chi è motivato dalle proprie ambizioni. Nel *Mambriano* è una lezione che Mambriano impara duramente attraverso la sua guerra con Rinaldo. Il Cieco offre quindi una prima immagine, negativa, della corte di Mambriano, che poi viene confrontata con la corte presieduta da Carlo Mano: da un lato

⁸ Le ottave sono già presenti nell'edizione del 1516, e indicano che tale delusione risale a prima della rottura con Ippolito e le esperienze negative del poeta in anni successivi.

⁹ Si veda anche il commento a questi versi nell'edizione critica, Everson-Carocci- Perrotta in s.: «L'intervento del vecchio [...] mette in risalto la figura di Mambriano come giovane sovrano iniquo, che non è capace di distinguere una storia falsa da una vera e non accetta i buoni consigli disinteressati, anzi si rivolge contro i buoni consiglieri quando gli danno torto; è solo una delle cattive doti che Mambriano assumerà nel corso del poema, e che ne faranno una sorta di anti-*speculum principis*».

una corte dominata da emozioni, instabilità e da un signore imprudente, e dall'altro una corte (quella cristiana) in cui il dissenso e le emozioni sono controllati e gestiti da un signore prudente e saggio.¹⁰ In modo simile, Ariosto offre scene di corti in cui vigono instabilità e rivalità, cattiva gestione e imprudenza da parte del regnante: da una parte la corte di Agramante (o meglio l'accampamento, nel *Furioso*) offre esempi paralleli alla corte di Mambriano, dall'altra la corte di Carlo Magno, beneficia del prevalere di un senso di controllo seppur, come si vedrà, meno forte che nel *Mambriano*.

2. La corte pagana – sede di imprudenza

Quando viene presentato nel primo canto del *Mambriano*, il protagonista pagano è detto «pover di consiglio» (I 9). Quest'imprudenza viene subito dimostrata dal suo rifiuto di accettare i saggi consigli sui pericoli della campagna militare contro Rinaldo nonché gli avvisi di cattivo tempo, che si verificano poi (I 13-16 e 20-21). Quella povertà di consiglio si vede confermata dalla scelta di Polindo, il suo luogotenente (II 19) che subito usurpa il potere, diventando emblema della disunità della corte di Mambriano in apertura del poema, e in senso largo viene sottolineata dal rifiuto da parte dei suoi alleati di venire in suo soccorso per paura di subire simili tradimenti e usurpazioni – segno che nelle corti pagane prevale certamente l'instabilità (III 7-12). La disunità provocata intorno a Mambriano torna in seguito alla fine della prima battaglia a Montalbano, nelle trattative per lo scambio di prigionieri (VI 85-91). L'episodio mette in evidenza una serie di contrasti, o meglio conflitti: tra la cortesia e il senso di onore del buon pagano Sinodoro che vuole rispettare i patti (liberazione di prigionieri cristiani o ritorno in prigione per sé e il fratello), Mambriano che prende una posizione apparentemente pragmatica e assennata¹¹ e i capitani che protestano contro la sua imprudenza, con il risultato che Mambriano è costretto a cambiare idea.¹² Subito dopo, l'arrivo dell'ambasciata del Danese con Dudone rivela di nuovo il comportamento imprudente e disonesto di Mambriano. La rissa che segue (VI 93-VII 2-4) conferma la disunità di valori che vige intorno a Mambriano, contrapponendo Sinodoro a Nubiano e Crollamonte:

10 Per Carocci 2024 (pp. 41-44) si tratta di un'evoluzione graduale ma costante nella rappresentazione di occasioni festive verso «una dimensione via via più ufficiale, politica e collettiva», da feste per singoli paladini e piccoli gruppi alla festa finale alla corte di Carlo.

11 «Se gli nimici sono stati stolti, / Habbiansi el danno, ché quel gli sta bene; / [...] Poi si vuol dir che licito è ogni inganno / Là dove risse e battaglie se fanno.» (*Mambriano* VI 87, 3-4 e 7-8).

12 «Levòssi ne le tende un gran tumulto / Da' capitani intorno a Mambriano, [...]»; «Per questo Mambrian lasciò i pregioni» (*Mambriano* VI 90, 1-2; 91, 1).

Rispose Crollamonte: «A che fin movi
 Queste parole, traditor bastardo?
 Che stai tu a far che meco non ti provi
 Se tanto sei animoso e gagliardo?».
 Sinodor disse: «Fa' pur ch'io ti trovi
 Fuor de le tende, ch'io non serò tardo
 In cosa alchuna, e tu te n'avedrai».
 Non più per hoggi ch'i' ho cantato assai.

(*Mambriano*, VI 100)¹³

Volgendo lo sguardo al *Furioso*, l'accampamento di Agramante nel canto XXVII¹⁴ fornisce similmente quasi un paradigma di imprudenza, egoismo e dissenso, contribuendo a creare un'instabilità interna e una mancanza di mutua fedeltà che portano alla sconfitta.¹⁵ E le cause sono quelle già viste nel *Mambriano*: onore, *amour propre*, precedenza. Così Agramante si trova a dover domare i contrasti tra Marfisa e Mandricardo (per l'offesa rivoltale); tra Rodomonte e Mandricardo (per Doralice); tra Ruggiero e Rodomonte (per il cavallo Frontino); e tra Ruggiero e Mandricardo (per le armi).¹⁶

Dopo le prime discussioni tra i vari guerrieri nel canto XXVI le dispute vengono riprese nel canto successivo, ironicamente dopo un attacco feroce contro l'esercito cristiano, in cui i pagani hanno la meglio (XXVII 18-33). Ora spetta ad Agramante mettere in atto le virtù della prudenza e della saggezza per calmare e domare definitivamente le rivalità.

Con prieghi il re Agramante e buon ricordi
 fa quanto può, perché la pace segua:
 e quando al fin tutti li vede sordi
 non volere assentire a pace o triegua,
 va discorrendo come almen gli accordi
 sì, che l'un dopo l'altro il campo assegua:
 e pel miglior partito al fin gli occorre
 ch'ognuno a sorte il campo abbia a torre.

(OF (C) XXVII 44)

13 In seguito, oscillando tra imprudenza e prudenza, Mambriano impara gradualmente la saggezza necessaria ad un regnante, così che alla conclusione delle battaglie contro Rinaldo, dimostra di avere capito ciò che spetta ad un signore prudente, buon governatore del suo regno: si veda *Mambriano* XXIV 75 e XXVI 82.

14 *Orlando furioso* (A) canto XXV.

15 È vero che Ariosto crea tale situazione attraverso la figura allegorica della Discordia, ma ciò non elimina la realtà effettiva delle cause del dissenso e delle rivalità personali tra personaggi.

16 Strada facendo verso il campo di Agramante, Ruggiero insegue Rodomonte per riprendere il suo cavallo Frontino (XXVI, 65-67); Rodomonte contende con Mandricardo per la mano di Doralice, che Mandricardo gli ha già rubato (XXVI 68). Quando incontrano Marfisa insolitamente vestita da donna, Mandricardo propone di darla a Rodomonte in compenso, dono violentemente contrastato dalla guerriera, in seguito a duelli tra Mandricardo e vari paladini cristiani (XXVI 70-83). L'incontro poi di Ruggiero con Rodomonte e Mandricardo provoca nuovi contrasti (XXVI 92-106) e il canto finisce con tutti in disputa tra di loro: «Moltiplicavan l'ire e le parole / quando da questo e quando da quel lato» (XXVI 110) e seguono una serie di duelli inconclusi (nell'edizione del 1516: canto XXIV 62-107).

Più saggio di Mambriano, perché riconosce i pericoli del dissenso, non dimeno Agramante fallisce. Lasciare decidere alla fortuna, alle sorti, non è prudenza, come viene subito dimostrato.¹⁷ Anzi è abdicare le responsabilità e dar prova di scarso controllo. Non solo non sono contenti quelli già coinvolti (46), ma anche Gradasso si aggiunge alla disputa quando scopre che Mandricardo ha in possesso la spada di Orlando, Durindana (53, 57); domanda perciò che egli combatta con lui prima di confrontarsi con Rodomonte (59). Così si riaccendono le proteste e il dissenso con gli altri contendenti.¹⁸

Di nuovo «mentre studia placarli il re Agramante / et or con questo et or con quel ragiona / da l'altro padiglion tra Sacripante / e Rodomonte un'altra lite suona.» (69). Ancora una volta Agramante cerca di riconciliare le parti, ma si rivela ora «confuso di discordie tante» (81) e non riesce più a dominare il campo in disputa.

Resta Agramante in tal confusione
di questi intrichi, che non vede come
poterli sciorre; e gli par via più greve
che Marfisa Brunel così gli leve

(OF XXVII 94).

Come indica l'ultimo verso, Agramante non comanda più, non è stato capace di imporre comportamenti prudenti e leali, di far rispettare il giudizio del signore, perde proprio l'autocontrollo e in fine si trova a dipendere dei consigli di Sobrino «discreto e saggio» che ricorda Carmignano nel *Mambriano*, similmente il consigliere della prudenza nel caso di Mambriano.¹⁹

3. La corte cristiana di Carlo – un'incerta stabilità

Se si escludono consigli di guerra e preparazioni di battaglia dall'una o dall'altra parte, nel *Furioso*, come nel *Mambriano*, le scene alla corte di Carlo Magno non sono numerose o frequenti. Nel *Mambriano* le scene alla corte di Carlo si trovano in un punto avanzato della narrazione, sostanzialmente dopo la conclusione delle guerre contro Mambriano e in Africa. Un

17 «Indi all'arbitrio de l'instabil dea / li fece trarre». (OF (C) XXVII 45 / OF (A) XXV 45).

18 «Non vo' che si disciolga / Il patto, o più la sorte si confonda / Se, turbarete voi l'ordine in parte / Io totalmente turbarollo ancora.» (OF (C) XXVII 60, 5-6; 62, 1-2).

19 Agramante si trova sfidato da Marfisa che giustizia finalmente Brunello: «Ma questo patto gli par contra il suo onore, / si che n'avampa di vergogna in volto. / Vuole in persona egli seguirla in fretta / e a tutto suo poter farne vendetta. / [...] Ma il re Sobrino, il quale era presente / da questa impresa molto il dissuade / dicendogli che mal conveniente / era all'altezza di sua maiestade». OF (C) XXVII/ (A) XXV 95-96, 99.

primo festeggiamento per le vittorie è raccontato nel canto XXXIV e fa parte delle celebrazioni a Piraga presso la corte della regina Fulvia da poco sposata con il pagano convertito Sinodoro. La seconda scena a corte segue poco dopo (canto XXXV), quando i paladini tornano presso Carlo in Francia e si distribuiscono le ricompense varie per le vittorie. Nel *Furioso*, in modo simile, la corte di Carlo figura effettivamente solo molto avanti nel poema, nel canto XL e ultimo dell'edizione del 1516, ossia nel canto XLIV dell'edizione del 1532.²⁰ Mancano in entrambi i poemi quelle scene tipiche della tradizione cavalleresca, che aprono con la corte di Carlo riunita per qualche celebrazione ma che subito si vede disturbata da rivalità, accuse, risse e spesso dalla rottura totale di qualsiasi elemento di consenso e unità necessario per affrontare il nemico pagano.²¹

Mettendo a confronto le rispettive sezioni dei due poemi, emergono parecchi punti di contatto, nella struttura, negli episodi narrati e nella scelta dei personaggi coinvolti. Nel *Furioso* si cambiano l'ordine, l'enfasi e il tono: sembra così di assistere alla rappresentazione di un Ariosto-musicista, che sta suonando delle varianti su un'aria precedente, quella narrata nel *Mambriano*.

Partiamo dagli elementi di struttura che si potrebbero rappresentare così:

<i>Mambriano</i>	<i>OF (A)</i>	<i>OF (C)</i>
Festa per le nozze (corte di Fulvia)	Ritorno in Francia	Ritorno in Francia
Ritorno in Francia	Trionfo e celebrazioni	Trionfo e celebrazioni
Trionfo e celebrazioni per le vittorie	Nozze	Dissenso e minaccia a corte
Dissenso e minaccia a corte		Nozze

Presentato così, si può apprezzare come Ariosto stia giocando con l'ordine dei singoli elementi, sia nella prima sia nella terza edizione. Nel *Mambriano* le nozze hanno la funzione di un prologo, mentre nel *Furioso* costituiscono il finale. Dopo il prologo nel *Mambriano*, le feste alla corte di Carlo nel *Mambriano* come nel *Furioso* cominciano con il ritorno dei paladini e l'accoglienza festiva da parte dell'Imperatore e del popolo. Il contesto geografico è quasi identico, e identiche anche le emozioni esibite da Carlo.²²

²⁰ Vd. Refini 2018.

²¹ Tra gli immediati predecessori del Cieco, si pensi all'apertura sia del *Morgante* sia dell'*Innamoramento de Orlando*.

²² Le citazioni dell'*Orlando furioso* in questa sezione sono prese da Dorigatti 2006, essendo l'edizione del 1516 quella più vicina per data e per tipografo al *Mambriano* (stampato nel 1509 dallo stesso Giovanni Mazzocchi che stamperà la *princeps* ariostesca). Corsivi miei nelle citazioni.

In questo mezo Carlo hebbe novelle
Che *al porto di Valenza erano gionte*
Le gente sue, e che insieme con quelle
Se ritrovava Orlando gentil conte;
La cui nova il levò sopra le stelle,
Più che non è l'alteza d'un gran monte,
Anzi il suspinse pien d'ardente zelo
Come già Paulo insino al terzo cielo.

Exprimer non potrei *lo immenso e grande*
Gaudio che Carlo sente di tal nova

(*Mambriano* XXXIV 93- 94)

Venne *Astolfo a Marsiglia, e venne a punto*
il dì che v'era Orlando et Oliviero
e il cavallier da Montalbano giunto
col buon Sobrino e col miglior Ruggiero [...].

Carlo havea di Sicilia avuto avviso [...]
e ne stava *col cor lieto e col viso*
parendogli d'haver gettato un peso
che si senti su li homeri sì grievè,
che gli par ch'anchor ben non si rilievè.

(*OF* (A) XL 34, 1-4; 35, 1 e 5-8)

Come nel *Mambriano*, così nel *Furioso*, la processione verso il palazzo passa attraverso strade decorate con ghirlande di fiori e archi trionfali, in mezzo al popolo in festa, che danza, canta e suona strumenti:

[...] per Parigi il grido spande
Publicamente a fin che ognun si mova
A venerar *con palchi e con ghirlande*
L'exercito che ha fatto sì gran prova

Allhora tutto il popol parigino
Cominciò a *ornar le strade e i casamenti,*
[...]

E a metter fuora *razi e paramenti*
D'oro e di seta, ricchi oltra misura,
E a compor cerchi e loggie di verdura.

Le qual loggie tenean da san Dionigi
Fino al palazzo de lo imperatore,

(*Mambriano* XXXIV 94, 3-6; 95, 1-2
e 6-8; 96, 1-2)

Con pompa triumphal, con festa grande
tornano insieme *dentro alla cittade,*
che di fronde verdeggia e di ghirlande:
coperte a panni son tutte le strade;
nembo de lieti fior d'alto si spande
e sopra e intorno a' vincitori cade,
che da veroni e da finestre amene
donne e donzelle gettano a man piene.

Al voltar de li canti in varii luochi
truovan *archi e trophei subito fatti*

(*OF* (A) XL 40-41, 1-2)

E i paladini vittoriosi sono accolti con grida dal popolo:

Quivi concorsen tutti i paesani
A venerar le sopragiunte schiere
Gridando: *«Viva Carlo e suoi christiani!*
Viva Renaldo e 'l signor dal quartiere,
Salamon, Namo e gli altri capitani!
E mora chi ha in dispetto il lor piacere!».

(*Mambriano* XXXIV 98, 1-6)

Gridar s'ode Mongrana e Chiaramonte.
Li abbracciamenti non finir sì presto,
Rinaldo, Orlando insieme et Oliviero
al Signor loro appresentar Ruggiero.

(*OF* (A) XL 37, 5-8)

Inoltre, c'è un particolare del ritorno nei due poemi che colpisce e che rafforza l'idea che Ariosto abbia in mente i dettagli del ritorno a Parigi narrati nel *Mambriano*: la velocità fantastica con cui si compie il viaggio. Nel *Mambriano* si tratta del viaggio dell'intera armata:

[...] Malagigi,
Magico a tutti gli altri superiore,

Che *in una notte*, se Turpin non ciancia,
Guidò l'armata da Pyraga in Francia.

Il qual loco a Valenza era distante
Copiosamente settecento miglia
E in una notte sola il nigromante
Quelle transorse con la sua famiglia,
Ch'el non si trovò mai augel volante
Che facesse di sé tal maraviglia,
E pervenuto al porto di Valenza
Raccolto fu con gran benivolenza.

(*Mambriano* XXXIV 96, 5-8 e 97)

Non solo il Cieco insiste ripetendo «una notte [sola]» ma comprende anche una metafora che parla di un «augel volante» – particolari che non saranno sfuggiti all'occhio di un lettore attento quale Ariosto, che poi applica la velocità al solo Astolfo a cavallo sull'ippogrifo:

Ma tempo è homai ch'Astolfo in Francia passi;
e così, poi che del paese Moro
hebbe provisto a i luochi principali,
a l'Hippogrypho suo fe' *spiegar l'ali*.

Vola in Sardegna in un batter di penne,
e di Sardigna andò nel lito Corso;
e quindi sopra 'l mar la strada tenne,
torcendo alquanto a man sinistra il morso.
Ne le maremme a l'ultimo ritenne
de la Greca Marsiglia el leggier corso

(*OF* (A) XL 31, 5-8; 32, 1-6).

Un raffronto forse ancor più forte si trova nelle ottave immediatamente precedenti. Qui Ariosto ricorda che l'armata miracolosamente fornita ai cristiani riprende la forma originale, diventando foglie sparse al vento.

L'armata ch'Agramante ruppe in l'onde
Dudone havea già rimandata a drieto;
e con miracol grande prore e sponde,
tosto ch'uscito ne fu il popul lieto,
furon vedute riformarsi in fronde
quali ne' rami lor fur per adrieto:
poi venne il vento, e come cosa lieve
le levò in aria, e fe' sparire in breve.

(*OF* (A) XL 28)

Nel *Mambriano* l'armata fornita dalle arti magiche di Malagigi si scioglie in fumo una volta sbarcati i cristiani nel territorio di Mambriano, quando le sorti della guerra sono in bilico: altro ricordo da parte di Ariosto

che riprende dettagli per un momento diverso della narrazione – la conclusione delle battaglie²³

Come el figliuol d'Amon fu sceso in terra
Malagisi mandò l'armata in fumo
E disse a' suoi: «Qua siamo per far guerra
Venuti con Renaldo, ond'io consumo
L'armata e ciò che dentro vi si serra;
E con tal arte sempre mai costume
E miei soldati ne l'altrui paesi,
Acìo che sian più in combatter accesi.

(*Mambriano* XIII 4)

4. Le nozze – fonte di dissenso

Attiro l'attenzione sulla presenza in entrambi i poemi della celebrazione di nozze, e non solo di nozze qualsiasi, ma delle nozze del personaggio dell'eroe pagano convertito – Sinodoro nel *Mambriano* e Ruggiero nel *Furioso* – e il legame che unisce questi due personaggi: Bradamante. Nel *Mambriano*, nei primi canti sembra che il narratore stia preparando un racconto che finirà con le nozze di Bradamante con Sinodoro. Nel corso della narrazione tale unione viene abbandonata, in parte per la resistenza della guerriera all'idea del matrimonio.²⁴ Ma ciò non impedisce che altri personaggi, in particolare Astolfo, se ne ricordino, e se ne servano per cercare di seminare dissenso tra Sinodoro e Fulvia, la sposa.²⁵ Le provocazioni di Astolfo alla corte di Fulvia non sono di buon gusto, e sarebbero capaci di seminare dissenso e disturbare la festa, anzi sembrano mirare proprio a questo scopo. Astolfo attacca dicendo:

[...] non te avedi
Che 'l sposo tuo motteggiando soggiorna
Con Bradamante sopra il campo a piedi;
La quale ha voglia di farti le corna,
Anzi te l'ha già fatte e tu nol credi:
Io l'ho veduta, volgendomi a caso,

23 Per la formazione dell'armata, si veda *Mambriano* IX 40-42. Da notare però il contrasto tra la prospettiva dei due eserciti verso la sparizione della flotta. Nel *Mambriano* le navi vengono bruciate prima dell'inizio della campagna bellica, quando la vittoria non è ancora assicurata. Nel *Furioso* invece la flotta svanisce alla conclusione della campagna vittoriosa.

24 Il personaggio di Bradamante nel *Mambriano* avrà anche influito sulla rappresentazione della guerriera nel *Furioso*, ma laddove nel *Mambriano* Bradamante si comporta sempre da guerriera, anche quando confessa in mezzo alla battaglia di essere donna, nel *Furioso* diventa progressivamente meno bellica e più femminile nel passaggio tra il primo e il terzo, per finire, come è spesso stato notato, trasformandosi in una brava signorina borghese almeno in parte ubbidiente alla famiglia.

25 Per l'analisi dettagliata di questo episodio e in particolare il significato delle parole messe in bocca ad Astolfo, si veda di nuovo Perrotta 2024.

Abbracciar Sinodoro e dargli un baso».

(*Mambriano* XXXIV 15, 2-8)

Quando Astolfo ripete la stessa accusa, Fulvia gli presenta, scherzando, «un magnanimo cappello» (ottava 28) e attraverso tale scherzo riesce a ristorare la pace e sviare la minaccia.

Solo il senso di buon umore, la pazienza e la tolleranza dell'irrefrenabile Inglese da parte degli altri paladini, fanno sì che il tutto si risolva provvisoriamente in riso e scherzi. Le provocazioni di Astolfo e la minaccia di serio dissenso, perfino di una rissa tradizionale tra i paladini, tornano tuttavia nelle lamentele di Astolfo per non aver ricevuto il compenso che gli spetta, secondo lui, per la sua partecipazione alla guerra, lamentele dirette sia contro Rinaldo sia contro Orlando. Comincia alla corte di Fulvia ma poi rincara la dose una volta in presenza di Carlo. Nelle feste per la vittoria, nel canto XXXV, il principale festeggiato è Rinaldo a cui si dedica un vero e proprio trionfo romano per la sconfitta di Mambriano e i suoi alleati (ottave 7-46).²⁶ La vittoria di Orlando su Utica e i re africani, in contrasto, è onorata in modo decisamente modesto - cosa che Orlando accetta per garantire la stabilità e la pace a corte.²⁷ Tale contegno non soddisfa Astolfo, che si mette a disturbare di nuovo l'atmosfera allegra delle celebrazioni. Il suo atteggiamento e le sue parole mirano a rompere l'unità a corte e a provocare una rissa. Attacca di nuovo Rinaldo, dandogli del ladro e accusandolo di voler togliere la corona a Carlo (42-44).

«Carlo, ecco il latro, fa' venir il boia
E non privar le forche del lor frutto,
Poiché da te sul car l'habbian condotto!».

(*Mambriano* XXXV 42, 6-8)

Critica Carlo perché non si protegge contro tale minaccia, accusandolo proprio del comportamento che la tradizione italiana spesso gli attribuiva, dell'imperatore ingenuo e cieco verso tradimenti e rivalità interni alla corte (Astolfo si indirizza a Rinaldo ma con parole rivolte a Carlo):

E lui te exalta al più sublime scanno
Che hoggi si trova e paura nol sprona
Del suo futuro anzi presente danno,

26 Il trionfo di Rinaldo e i paralleli con i Trionfi di Mantegna sono trattati in Martini 2016, pp. 381-394 (382-385, 389-391). Carocci 2024 studia queste scene alla corte di Carlo dal punto di vista dell'organizzazione di festeggiamenti e di quanto esse rispecchiano simili celebrazioni contemporanee.

27 «[Orlando] Il qual meritamente haria potuto / Triomphar d'Alifarne e di Meonte / E d'altri assai con chi havea combattuto; / Ma far nol volse, anzi abassò la fronte, / Perché il cugino fosse ricevuto / Dal popol di Parigi con più honore / E sublimato da lo imperatore.» (*Mambriano* XXXV 41).

Come hom che vanamente spera e crede
Trovar leanza ove non fu mai fede».

(*Mambriano* XXXV 44)

Si vanta di essere responsabile del fatto che Orlando torni vittorioso dall'Africa, anzi di essere lui stesso il principale vincitore (46-48):

Il qual sarebbe in Africa perito
Non una volta già ma più de mille,
S'io non l'havesse da compagno ardito
Infiammato a scoprir le sue faville; [...]

E s'el si trovò mai cavallier degno
D'alcun triompho, io dovrei esser desso,
Per quel che in Spagna o in l'africano regno
Ho adoperato con Orlando apresso.

(*Mambriano*, XXXV 47, 1-4; 48, 1-4)

Il dibattito diventa sempre più aspro da parte di Astolfo, che accusa Carlo di essersi associato alle rapine di Rinaldo e di favorirlo ingiustamente – un'accusa forte nel contesto della corte. Sembra che si rischi di finire nel disordine e nella violenza che così spesso avevano infettato la corte di Carlo nei poemi cavallereschi.²⁸ Qui tuttavia non accade. Carlo, come prima Rinaldo e Orlando, cerca di calmare la situazione ed evitare il pericolo, attraverso un uso astuto di riso, scherzi e commenti più severi, e in particolare:

Dopo il supplicò ch'el non volesse
Tanto villanamente stender l'ale
Contra di lui e *che rispetto havesse*,
Se non al sangue, al nome imperiale,
E che trattar dovesse il suo cugino
Da triomphante e non da malandrino.

(*Mambriano* XXXV 51)

È quest'ultima minaccia, che egli rischia di perdere il favore dell'imperatore, che riconduce Astolfo ad un comportamento più consono al suo stato di paladino cortegiano. Egli tuttavia continua ad insistere sul trionfo che gli spetterebbe e attribuisce a sé stesso il merito di voler conservare proprio quella stabilità a corte che ha appena minacciata (52-53). Il comportamento e le parole di Astolfo in questi versi rivelano spiccatamente la fragilità del consenso a corte di Carlo e analogamente nel mondo esterno dell'autore.²⁹

28 Su questo episodio si veda anche Everson 2016, pp. 396 e segg. e Perrotta 2017. Per scene di questo tipo nella tradizione cavalleresca, si veda Everson 2023.

29 Qui si potrebbe anche considerare l'intervento di Carlo come una performance che allude a e

Le risposte di Carlo passano così da un tono leggero a risposte sempre più severe per finire in un netto rimprovero ad Astolfo. Carlo si impone come arbitro della morale della corte, che capisce quanto le rivalità per guadagnarsi il favore del principe possano minacciare lo stato. Il Cieco dimostra così di capire quanto sia intrinsecamente instabile l'ambiente della corte a causa della necessità dei cortigiani di assicurarsi il primo posto agli occhi del signore e quanto sia necessario al principe poter dominare tramite la propria saggezza e prudenza.

Nel *Furioso* del 1516 si passa immediatamente (XL 46-47) alla celebrazione delle nozze di Bradamante e Ruggiero, a cui segue poi l'irruzione di Rodomonte e il duello finale.

Non ci sono scherzi e battibecchi, né lamentele o giochi per guadagnarsi il favore del principe, non c'è un senso del fragile equilibrio della corte con le varie rivalità tra cortegiani. Carlo controlla e organizza tutto; nessuno si oppone alle nozze né disturba le feste. L'atmosfera è sobria, pacifica; la lezione del Cieco sulla prudenza, sul valore dell'unità sembra prevalere.

Nell'edizione del 1532 la situazione è ovviamente diversa. Dopo XLIV 34, segue invece la giunta dell'episodio di Leone: l'opposizione dei genitori di Bradamante alle nozze, i lamenti e la disperazione della guerriera, e poi di Ruggiero: l'unità, la coerenza a corte è rotta. La disunità comincia in effetti dalla parola 'sdegno' («Ode Amone il figliuol con qualche sdegno» XLIV 36), in un'ottava in cui *l'amour propre* e il senso dello status personale sono in primo piano. Segue poi l'accusa di 'arrogante' da parte di Beatrice, che poi fa sì che Rinaldo rimanga 'ostinato' nel suo parere.³⁰ Come nel caso delle accuse di Astolfo nel *Mambriano*, il dissenso qui è affare di famiglia. È questione del valore accordato a ricchezze e status sociale in contrasto con eroismo, azioni valorose e virtù. Tale questione dei rapporti tra ricchezza, onore e merito è già stata sollevata nel *Mambriano*. Lì per l'inglese la ripartizione del bottino, la ricompensa per il servizio sono questione di status sociale, non di azioni effettivamente compiute.³¹ Da principe inglese

così esorcizza le possibili rivalità di corte. Si veda Perrotta 2024. Già nell'*Innamoramento de Orlando*, I VII, Astolfo si comporta da buffone davanti a Carlo e la corte per aprire gli occhi dell'Imperatore all'errore di seguire sempre i consigli dei maganzesi. Dato che il canto risale almeno agli anni '70 del Quattrocento, si potrebbe proporre che l'idea di usare la letteratura per riflettere sulla fragilità del consenso a corte e così dare utili consigli ai propri signori facesse già parte del discorso sul potere ben prima delle Guerre di Italia alla fine del secolo. Ma è ovvio che la situazione politica di fine secolo dia una particolare enfasi all'argomento.

30 «la moglie Beatrice / biasma il figliuolo, e chiamalo arrogante / [...] / Sta Rinaldo ostinato, che non vuole / Che manchi un iota de le sue parole.» (OF (C) XLIV 37); si veda anche Refini 2018, pp. 534-536. Sebbene la discordia di questi episodi del *Furioso* sia piuttosto interna alla famiglia di Bradamante, in vista della posizione che occupano i personaggi coinvolti presso Carlo e delle conseguenze politiche del dissenso per la corte, sembra utile proporre un parallelo tra i due episodi.

31 Per le preoccupazioni di Astolfo sullo status sociale, si veda *Mambriano* XXXIV 64, XXXV 46-48, 79-80.

legittimo, egli pretende di precedere a Rinaldo, semplice vassallo e povero, e a Orlando, bastardo e povero. Qui nel *Furioso* importano più ad Amone e Beatrice non solo lo status sociale che hanno, ma ancor più la promozione ad un rango elevato tramite il matrimonio con il figlio dell'imperatore, e le ricchezze che accompagnerebbero tale unione. Come osserva Refini, il mondo della corte si è imborghesito.³²

L'imperatore viene manipolato da Bradamante, che richiede il duello contro il pretendente (68-71), e Carlo, col concedere a Bradamante la prova richiesta, adotta una posizione non proprio neutra, a giudicare dalla reazione furibonda di Amone e Beatrice (XLVI 71). Il suo consenso manca di prudenza, come viene confermato quando alla fine del duello si vede costretto a dare la mano di Bradamante al presunto Leone (XLV 81-82), ed equivale a un rimettersi alla sorte come già Agramante nel canto XXVII.³³ Nuovo dissenso sembra venir sollevato con le proteste di Marfisa (XLV 103-105), che hanno lo scopo di impedire le nozze con Leone anche a costo di sostenere una posizione falsa e mostrare scarsa onestà (Marfisa: «o 'l vero o 'l falso che dicesse / pur lo dicea ben credo con pensiero / perché Leon più tosto interrompesse / a dritto e a torto». XLV 105). Come Astolfo nel *Mambriano* Marfisa parla contro il matrimonio, ma a differenza del paladino inglese, non sta scherzando.

Il dissenso a corte e tra membri di una famiglia («piace a Rinaldo, e piace a quel d'Anglante» perché contrario a «l'ostinato Amone» (XLV 107)) e la reazione di Amone³⁴ minacciano un ritorno alle solite risse della tradizione cavalleresca, quasi come se Ariosto alla luce del contesto a lui contemporaneo abbia voluto o meglio dovuto abbandonare la lezione del *Mambriano* a favore di quella più vecchia, quattrocentesca. Carlo si trova preso in mezzo alle due parti (111, 113). Marfisa poi pone la sua sfida (114) e il canto si conclude con la situazione irrisolta e una corte divisa e in dissenso.

Da notare che a parte le parole affidate qui ad Amone, e le lamentele in privato dei due amanti, Ariosto non narra le scene a corte attraverso il dialogo e tanto meno attraverso il riso. Avrà apprezzato i battibecchi e gli scherzi del *Mambriano* e il modo in cui sono adoperati per mantenere pace e unità, ma scherzi come quelli messi in bocca ad Astolfo non si potevano comprendere in un poema scritto dopo la congiura di Ferrante e Don Giulio, una congiura in famiglia stimolata inizialmente da scherzi mal re-

32 Si veda Refini 2018, pp. 535 e 539.

33 È vero che Carlo fonda la sua decisione sulla richiesta di Bradamante di determinare la questione nel suo modo tradizionale (combattendo contro il pretendente), ma l'Imperatore non controlla l'esito, e in questo senso si rimette alla sorte.

34 «Dice Amone: questo è un inganno / contra me ordito» (XLV 108); e afferma le sue ragioni per tale reazione (108-111).

cepiti a proposito di una donna.³⁵ Meglio passare sotto silenzio, anche a costo di una narrazione inizialmente (nel 1516) più piatta e in seguito (nel 1532) più tradizionale.

Nondimeno l'opposizione tra Amone e Rinaldo che nel *Furioso* del 1532 provoca poi tutto l'episodio di Ruggiero e Leone ha qualche raffronto con il *Mambriano*. Dopo le feste per le vittorie nel *Mambriano*, Carlo crea cavalieri quaranta giovani compreso Ivonetto, il figlio di Rinaldo, e si bandisce una giostra per celebrare l'evento. Ivonetto vorrebbe partecipare, anche per brillare agli occhi dell'innamorata, ma Rinaldo-padre glielo vieta fermamente (XXXV 94 e segg.) e Carlo appoggia la decisione del padre. Desperato, Ivonetto lascia Parigi. Si trova poi coinvolto nell'episodio del nuovo Meleagro e di Uriella, ma ha la possibilità di combattere sconosciuto alla giostra, e riporta la vittoria su tutti prima di allontanarsi per portare a termine l'avventura iniziata contro Uriella.³⁶ Un padre in dissenso con il figlio; un giovane che vede le sue aspirazioni apparentemente cancellate; che parte solo, poi torna in incognito per combattere e vincere. Saranno anche questi elementi su cui Ariosto ha riflettuto quando ha pensato di rivedere l'ultima parte del *Furioso*, e rendere meno piatta la narrazione delle nozze non attraverso scherzi come nel *Mambriano* ma attraverso la ben più reale politica dei matrimoni tra cortigiani e tra principi?

Il numero limitato delle scene alla corte di Carlo Mano nel *Mambriano* e nel *Furioso*, la posizione nella struttura e il contrasto con l'immagine tradizionale della corte segnano una netta separazione tra i due poemi e i loro predecessori. La corte storica del periodo di composizione del *Mambriano* e del *Furioso* diventa progressivamente sempre più un ambiente turbato a causa delle invasioni straniere. Entrambi i poemi sembrano sostenere un dialogo con il contesto storico, che si potrebbe caratterizzare come il passaggio dagli ideali espressi nel *Mambriano*, come anche nel *Cortegiano*, ancora auspicabili nei primi anni del Cinquecento, alla disillusione ariostesca dell'*Orlando furioso* canto XXXV, confermata nel 1532. Il Cieco, come nota Martini, propone una rifondazione della corte basata sulla saggezza e la prudenza, ma come si vede dalla nostra discussione, per lui la corte rimane anche un ambiente in cui c'è spazio per divertirsi, e dove le ambizioni personali e i vizi cortigiani dell'invidia e della gelosia sono sempre contenuti.³⁷

35 Nel 1506 Ippolito, rivale in amore del fratello naturale Don Giulio, l'aveva attaccato e fatto accicare. Per vendicarsi don Giulio assieme al fratello Ferrante cospirò contro il Duca Alfonso e il cardinale per usurpare lo stato. Smascherata la congiura, dopo una prima condanna a morte i due cospiratori erano imprigionati a vita. La congiura sconvolse la corte e rivelò la fragilità dei rapporti perfino tra membri della stessa famiglia.

36 *Mambriano*, XXXVII.

37 Come osserva Perrotta 2024 (p. 6), a proposito dell'organizzazione della corte di Carlo nel *Mambriano*: «[questa] crea schermi anche rispetto ai nemici interni: l'invidia, il tradimento, la maldicenza,

Nel *Furioso* del 1516 manca già il vero senso di divertimento a corte, ma solo nell'edizione del 1532 prevalgono alla corte di Carlo quegli amari sentimenti espressi da Ariosto attraverso la bocca di San Giovanni – l'immagine di una corte in cui l'imperatore non domina più le vicende né esige rispetto; un «universo cortese [...] perduto»,³⁸ in cui prevalgono invidia e avarizia, e gli interessi personali di ciascuno.

Bibliografia

Fonti primarie e secondarie

- Debenedetti-Segre 1960 = Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso secondo l'edizione del 1532 con le varianti delle edizioni del 1516 e del 1521*, a cura di Santorre Debenedetti e Cesare Segre, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1960.
- Dorigatti 2006 = Ludovico Ariosto, «*Orlando furioso*» secondo la *princeps* del 1516, a cura di Marco Dorigatti con la collaborazione di Gerarda Stimato, Firenze, Olschki, 2006.
- Everson-Carocci-Perotta in s. = Francesco Cieco da Ferrara, *Il Mambriano*, a cura di Jane E. Everson, Anna Carocci e Annalisa Perrotta, Roma, BITEs, in corso di stampa.

Studi

- Carocci 2024 = Anna Carocci, *La festa di Orlando: intrattenimenti privati e riti pubblici nel «Mambriano» del Cieco da Ferrara*, «*Historias Fingidas*» 12 (2024), pp. 29-55.
- Martini 2016 = Elisa Martini, *Un romanzo di crisi: Il «Mambriano» del Cieco da Ferrara*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2016.
- Everson 2016 = Jane E. Everson, «*E più e men che re*»: *Carlo Magno nel «Mambriano»*, in *Carlo Magno in Italia e la Fortuna dei Libri di Cavalleria*, a cura di Johannes Bartuschat e Franca Strologo, Ravenna, Longo, 2016, pp. 385-402.
- Everson 2023 = *Charlemagne in Italy*, a cura di Jane E. Everson, Cambridge, D. S. Brewer, 2023.
- Perrotta 2017 = Annalisa Perrotta, «*Matti*» e *traditori a corte: uso della parola e potere politico tra «Spagna», «Orlando innamorato» e «Mambriano»*, «*Critica del Testo*» 20.1 (2017), pp. 301-332.
- Perrotta 2024. = Annalisa Perrotta, *La festa della parola: Astolfo paladino parolaio nel «Mambriano»*, «*Historias Fingidas*» 12 (2024), pp. 3-27.
- Refini 2018 = Eugenio Refini, *Canto XLIV*, in *Lettura dell'«Orlando furioso»*, II, a cura di Annalisa Izzo e Franco Tomasi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2018, pp. 529-544.

la sete di potere e la difficoltà di accettare il limite. La ricerca dell'equilibrio all'interno delle corti, la necessità di sventare i pericoli causati dai rapporti tra pari e con il signore fanno parte delle riflessioni teoriche, storiche e politiche dell'epoca».

38 Refini 2018, p. 530.

“A me par oro, poi che sì risplende”: regni magici e incanto dei sensi tra «Mambriano» e «Furioso»*

Anna Carocci

Può sembrare paradossale che, tanto nel *Mambriano* quanto nel *Furioso*, la prima dettagliata rappresentazione della vita di corte e dei suoi rituali sia un caso di corte magica: il regno dell'isola di Carandina, dove già sul finire del canto I del *Mambriano* viene attirato Rinaldo; e il regno dell'isola di Alcina, dove sul finire del canto VI del *Furioso* giunge Ruggiero.¹ In entrambi i casi, non si tratta dunque soltanto di un regno fantastico e di un radicale “altrove” rispetto alla corte parigina, centro di irradiazione delle vicende belliche, ma di un luogo di pericolo e segregazione dal quale i protagonisti devono fuggire.

La convergenza tra le caratteristiche dei due regni e le vicende che vi sono ambientate non era sfuggita all'occhio attento di Pio Rajna, che però, nel sottolineare la quantità di «idee» di cui Ariosto è «debitore» al Cieco, nega l'importanza complessiva, strutturale, del regno di Carandina (anche perché, secondo una visione tipica della sua epoca, nega qualsiasi originalità a un poema come il *Mambriano*):

Le linee fondamentali del racconto che ha laggiù la sua scena, trovano riscontro perfetto nel poema del Cieco. [...] Immaginando la sua isola, il Cieco non fece del resto che rifoggiare elementi fornitigli da altri autori. Nell'invenzione sua è facile vedere come si

* Questo lavoro (che nella versione orale era parte di un intervento a tre voci sul rapporto tra *Mambriano* e *Furioso*) nasce dal continuo dialogo con Jane E. Everson e Annalisa Perrotta: a loro, a Nicole Botti, Nicola Catelli, Luca Degl'Innocenti e Luca Ferraro va tutta la mia gratitudine non solo per i molti consigli ma per la costante generosità con cui hanno condiviso riflessioni e suggestioni.

1 In entrambi i poemi, il regno magico costituisce poi uno dei luoghi centrali dell'azione dei canti successivi: si vedano in particolare i canti II, VI-VII per il *Mambriano* e VII-VIII per il *Furioso*. Nel poema ariostesco il nucleo narrativo che ruota intorno ad Alcina è in realtà preceduto da un'altra storia ambientata a corte, quella di Ginevra; ma, pur essendo una vicenda in cui l'ambientazione riveste una primaria importanza, non comporta una descrizione effettiva né dello spazio di corte né dei suoi rituali.

riflettano Omero, Virgilio, il Boiardo. Però, quasi non si può fare alcun confronto col *Mambriano*, in cui subito non rivendichino una parte opere più insigni, notissime ancor esse all'Ariosto. Il quale si fa innanzi, non già come imitatore, ma come emulo del Cieco. Ciò non impedisce che non gli sia debitore di parecchie idee, e più che tutto del pensiero di comporre insieme certi elementi. Chi entra in gara, soverchî pure quanto si vuole il rivale, gli deve più che egli stesso non creda. Ma è indubitato che per spiegar bene l'isola d'Alcina ci vuole assai più che un semplice confronto coll'isola di Carandina.²

È di certo giusto – interpretando forse con eccessiva libertà le parole di Rajna – sottolineare che non è dall'elenco della provenienza delle singole tessere narrative che si può ricavare la cifra costitutiva di un episodio ariostesco, men che mai di un episodio centrale come quello dell'isola di Alcina: perché Ariosto riprende elementi classici, tradizionali e originali e li fonde in un impasto del tutto nuovo. È un principio compositivo che nel *Furioso* raggiunge vette di complessità fino a quel momento impensabili, ma che, nei suoi tratti essenziali, è valido per tutti i “poemi d'autore” di un genere codificato come la narrativa cavalleresca, a maggior ragione nel caso dello spazio magico, fortemente caratterizzato (e quindi immediatamente riconoscibile) in un'accezione che nel primo Cinquecento, in area estense, non poteva che essere boiardesca. Se, come già nota Rajna, l'isola di Alcina ha uno stretto rapporto con quella di Carandina, l'isola di Carandina è a sua volta costruita in stretto dialogo con l'isola di Palazzo Zolioso, il primo dei regni magici dell'*Inamoramento*.

Quello che mi interessa in questa sede ai fini di un confronto tra isola di Alcina e di Carandina, e più in generale di una riflessione sul ruolo del *Mambriano* nella “biblioteca” ariostesca, non è tanto (o soltanto) la presenza di tessere analoghe e, come dice Rajna, composte insieme in modo analogo, ma una affinità strutturale e funzionale tra i due luoghi e i due episodi, determinata, mi sembra, da una visione comune degli autori. È una visione che implica uno spostamento d'asse rispetto a quella boiardesca, e che investe per molti aspetti il trattamento generale della magia nei due poemi: in primo luogo, come cercherò di dimostrare in queste pagine, il valore simbolico di cui si caricano i regni magici e il destino che attende i loro creatori e, ancor di più, le loro creatrici.³

2 Rajna 1900 (1975), p. 127.

3 Sulla magia nel *Furioso* il rimando obbligato è almeno a Residori 2016, Verardi 2019, Urbaniak 2020; l'indagine della magia nella letteratura cavalleresca è parte di un mio più ampio progetto *in fieri*: ho affrontato da una prospettiva diversa la comune visione di Ariosto e del Cieco da Ferrara in Carocci 2024.

1. L'appello al cavaliere

Seguendo quelle che Rajna chiama «le linee fondamentali del racconto», mi concentrerò su tre momenti narrativi dell'episodio dell'isola di Carandina nel *Mambriano* e dell'isola di Alcina nel *Furioso*: l'arrivo del cavaliere nel regno magico; la descrizione del regno in termini cortigiani; la fuga del cavaliere e l'abbandono della fata regina del regno. Sono le tappe centrali del percorso di evoluzione dei protagonisti delle vicende, che permettono di mettere bene in luce la nuova accezione che acquista il regno magico all'interno dei due poemi.

Tanto nel *Mambriano* quanto nel *Furioso*, l'arrivo del cavaliere si articola in due passaggi successivi, perché il regno magico – questa una prima peculiarità che accomuna i due luoghi – sorge su un'isola, ma i suoi confini non coincidono con quelli dell'isola stessa. Rinaldo e Ruggiero raggiungono quindi le isole per volontà magica e con un mezzo magico (la barca incantata di Carandina, su cui la donna stessa conduce il cavaliere, e l'ippogrifo, che obbedisce alla volontà di Atlante di far cadere il suo pupillo nell'incanto di Alcina),⁴ ma l'ingresso effettivo nel regno avviene in un secondo momento, dopo che il cavaliere ha affrontato una prova. Per entrambi, si tratta di una prova che chiama in causa il senso cavalleresco dell'uomo e la sua competenza bellica, ma che è anche frutto di un inganno: una menzognera richiesta di aiuto da parte femminile. Carandina appare a Rinaldo e invoca il suo intervento raccontandogli, mentendo, che Mambriano è sul punto di invadere il suo regno;⁵ le due damigelle di Alcina raggiungono Ruggiero e gli chiedono soccorso contro Erifilla, fattore di pericolo e turbamento per la tranquillità del loro regno.

In entrambi i casi, l'intervento del guerriero viene invocato in primo luogo in difesa del territorio, e serve dunque ad attirarlo all'interno dei confini del regno; in entrambi i casi, soprattutto, si tratta di una richiesta che fa leva non solo sul codice cavalleresco dell'uomo, ma anche (e forse soprattutto) sulla sua vanità: perché, esordendo con un titolo onorifico (rispettivamente «Cavaller» e «Signor»), le postulanti dicono di rivolgersi al guerriero per via della sua grande potenza, di cui hanno «già» sentito parlare o visto gli effetti:⁶

4 Sulla somiglianza tra la descrizione del “volo” dell'imbarcazione magica sui flutti e quello dell'ippogrifo si rimanda all'intervento di Jane E. Everson in questo stesso volume, pp. 45-60.

5 Viceversa, Mambriano era stato soccorso da Carandina dopo un naufragio e ne era diventato l'amante.

6 Cito rispettivamente da Everson-Carocci-Perrotta in s. e Bigi 2012; qui e altrove, i corsivi sono miei.

In questo Carandina si scoperse
E sé medesma al pro' Renaldo offerse,

Dicendo: «*Cavaller, l'alta tua fama
Già sonante per tutto l'universo
Me riconduce a te dolente e grama
Per conservar quel che anchor non ho perso
E per punir colui che altro non brama
Se non la morte mia, tanto è perverso.
Veni, Renaldo, e non far più dimoro
Ch'io te offerisco tutto il mio tesoro*».

(*Mambriano* I 76, 7-8, 77)

Quelle due belle giovani amorse
ch'avean Ruggier da l'empio stuol difeso,
da l'empio stuol che dianzi se gli oppose
su quel camin ch'avea a man destra preso,
gli dissero: – *Signor, le virtuose
opere vostre che già abbiamo inteso,
ne fan sì ardite, che l'aiuto vostro
vi chiederemo a beneficio nostro.*

Noi troverem tra via tosto una lama,
che fa due parti di questa pianura.
Una crudel, che Erifilla si chiama,
difende il ponte, e sforza e inganna e fura
chiunque andar ne l'altra ripa brama [...]

(*OF VI* 77-78, 1-4)

In base al codice che regola l'universo cavalleresco, e boiardesco in particolare, l'impresa proposta dalla o dalle donne costituisce una «ventura» (questo il termine cui ricorre Carandina, che però nel *Mambriano* non è mai privo di un'accezione polemica) che non può che essere accolta.⁷ E il dato è ironicamente sottolineato dalla reazione del guerriero, che non si limita ad acconsentire all'impresa ma vi aderisce con entusiasmo:

Per Carandina accettò la battaglia
Dicendo che a combatter con un solo
Stimava poco, anzi vòl per suo amore
Metter la vita, la robba e l'honore.

(*Mambriano* I 78, 5-8)

Ruggier rispose: - Non ch'una battaglia,
ma per voi sarò pronto a fame cento:
di mia persona, in tutto quel che vaglia,
fatene voi secondo il vostro intento [...]

(*OF VI* 80, 1-4)

Se la prova è falsa, dettata unicamente dalla volontà di attirare il guerriero nel regno magico, il combattimento che segue è però reale:⁸ una combinazione resa possibile dal fatto che, in tutti e due i casi, siamo in presenza di un grande eroe sul piano della forza bellica, ma non certo di un cavaliere «d'ogni virtù il più perfeto»,⁹ destinato infatti a cadere con estrema facilità nella trappola che gli viene tesa e che culmina, di lì a poco, nella seduzione e nel rapporto amoroso con la fata. Non a caso, i due episodi costituiranno

7 Basti pensare alle parole dello stesso Ruggiero alla fine dell'*Inamoramento*, quando afferma che «il bon cavalier [...] / ogni strana ventura / provar se deve e non aver paura» (Tisconi Benvenuti-Montagnani 1999, III VII 40, 5, 7-8): parole che sono anche un rimprovero a Orlando, il quale si era appena dimostrato piuttosto restio ad affrontare l'ennesima *ventura*. Sul termine tecnico il rimando obbligato è naturalmente a Brusciagli 1976; per il suo uso polemico nel *Mambriano* mi permetto di rimandare a Carocci 2017 e soprattutto al commento ai passi I 75, XXXVI 14 e XLI 30 nella citata edizione del poema.

8 La prova da superare è «un tratto caratteristico di uno schema romanzesco [...]: l'eroe per essere perfettamente assimilato al “nuovo mondo” in cui entra deve superare un combattimento preliminare». Ma nel *Furioso* – e anche nel *Mambriano* – «questa prova preparatoria conduce ovviamente verso una realizzazione negativa», Matarrese-Praloran 2016, p. 178.

9 Ricorro all'espressione usata da Boiardo nel presentare proprio Ruggiero in chiusura del I libro (*OII* xxix 56, 4).

il momento culminante nel percorso di apprendistato morale ed evoluzione migliorativa del protagonista (a discapito della donna, condannata alle sofferenze dell'abbandono), la cui necessità è resa immediatamente evidente dal fatto che in tutti e due i poemi il cavaliere ha (almeno) un predecessore nell'amore della fata: Rinaldo si è visto precedere da Mambriano, Ruggiero da Astolfo – ed entrambi sanno che i rispettivi predecessori sono stati abbandonati all'insorgere di una nuova passione. L'esempio dovrebbe fungere loro da monito, e invece non sortisce alcun effetto.

Si potrebbe aggiungere che, in entrambi i poemi, la scelta di questi protagonisti per un percorso di formazione era tutt'altro che scontata. La riscrittura del capostipite estense Ruggiero rispetto al personaggio boiardo costituisce, come è ben noto, un esempio notevole della tendenza di Ariosto a operare cesure imperfette o vere e proprie infrazioni all'ordito dell'*Innamoramento*: attraverso l'inversione dei rapporti di forza con la controparte femminile Bradamante (sottolineata già da Tasso), e nella sua stessa caratterizzazione di giovane tendente al differimento e anche all'incostanza, che si dichiara «dotto et instrutto» per poi ricadere nell'errore, Ruggiero si mostra lontano da quel modello di perfetta cortesia cavalleresca che era sembrato nel terzo libro dell'*Innamoramento*, e che tutti gli altri continuatori di Boiardo avevano ereditato. Una constatazione valida per tutta la prima parte del *Furioso*, ma soprattutto proprio per il gruppo di canti che ruota intorno alle vicende dell'isola di Alcina (dal VI all'XI), quando il comportamento del cavaliere è fonte di una costante e divertita sorpresa per il lettore.¹⁰ Sia pure per motivi diversi, anche la scelta del *Mambriano* di sottoporre Rinaldo a un percorso di formazione è sorprendente: siamo qui davanti a un eroe adulto, perfettamente riconoscibile nella sua caratterizzazione di cavaliere ribelle, donnaiolo e proprio per questo amatissimo dal pubblico; eppure, fin dall'*incipit* del suo poema, il Cieco da Ferrara punta a mettere in scena un'evoluzione di questa caratterizzazione – non attraverso l'artificio di un'acqua magica o di qualche altro incantesimo, ma per un processo di crescita interiore.

10 Ariosto invita la partecipazione divertita del suo pubblico soprattutto in due luoghi: quando Ruggiero si mette in viaggio «dotto et instrutto» dopo il colloquio con Astolfo (*OF* VI 56, 8) e quando prende il volo con l'ippogrifo, «d'ogni cosa in punto» grazie a Logistilla (XI 68, 1). In entrambi i casi, poco prima o poco dopo viene evocata la sua amata Bradamante; e, in entrambi i casi, Ruggiero si dimostrerà infedele. Si ricordino, più in generale, le celeberrime parole di Tasso: «Ruggiero è amato più che amante, e Bradamante ama più che non è amata, e segue Ruggiero, e cerca di trarlo di prigione, e fa tutti quegli uffici e quelle operazioni che parrebbero più tosto convenevoli a cavaliere» (Mazzalli 1959, p. 75); e infatti, come notano Matarrese e Praloran, nei primi canti del *Furioso* è proprio Bradamante a incarnare al meglio «l'ideale del cavaliere arturiano» (Matarrese-Praloran 2016, p. 63). Su questa (e altre) «infrazione baldanzosa rispetto ai suggerimenti dell'*Innamorato*» si vedano la splendida analisi di Brusciagli 2003, pp. 70-73 (cit. 71) e ora anche Ferraro 2025, pp. 38-41.

Entrambi i personaggi, insomma, sono oggetto di una riscrittura che richiede e al tempo stesso giustifica un loro percorso di formazione: Ruggiero perché è “retrocesso” alla parte di eroe giovane e inesperto, Rinaldo perché deve superare la sua connotazione tradizionale. In entrambi i casi, però, la maggior giustificazione dei due protagonisti è qualcosa che esula dalla loro individualità, e che riguarda la natura stessa dell’essere umano: l’inevitabile debolezza davanti al richiamo dei sensi, su cui insistono tutti e due gli autori. È proprio questo a determinare un altro elemento di convergenza fondamentale tra i due episodi, ovvero il fatto che il percorso di conoscenza e conquista della ragione da parte del cavaliere non è un cammino senza scosse né conduce a una acquisizione definitiva e assoluta. In Ariosto lo si vedrà in modo clamoroso con il tentativo di violenza di Ruggiero ai danni di Angelica subito dopo l’apprendistato presso Logistilla;¹¹ ma anche nel *Mambriano* la partenza dal regno di Carandina non coinciderà, per Rinaldo, con un definitivo superamento della sua caratterizzazione di inveterato dongiovanni: questa, semplicemente, non lo porterà più ad abbandonare del tutto il suo mondo e quindi i suoi doveri di cavaliere.¹²

2. Il trionfo dei sensi

Accettata cavallerescamente l’impresa, il guerriero è accolto all’interno del regno magico una prima volta per essere armato¹³ e poi di nuovo dopo la vittoria, quando la signora del luogo gli viene incontro con tutta la corte – e il cavaliere dimentica la propria donna per arrendersi completamente all’amore della fata: «Io non mi curo più di Malagisi, / manco di Carlo e poco di Clarice», dice Rinaldo (*Mambriano* II 33, 1-2); e a Ruggiero «La bella donna che cotanto amava, / novellamente gli è dal cor partita» (*OF* VII 18, 1-2).

In questo contesto, e anche nel meccanismo di seduzione del cavaliere, un ruolo di primo piano è svolto dalla conformazione del luogo magico – una conformazione complessa, che si dispiega poco alla volta, in descrizioni e scene successive, rivelandosi non semplicemente uno splendido edificio circondato dall’acqua (come da prassi boiardesca) ma uno spazio

11 Sulla mancanza di apprendimento di Ruggiero presso Logistilla e quindi sulla relativizzazione del «principio di ragione» che dovrebbe soggiacere all’intero episodio di Alcina si rimanda agli studi di Klaus W. Hempfer, in particolare Hempfer 1998, pp. 136-140 e Hempfer 2016, p. 253.

12 Per un esempio della continuità di questo tratto caratterizzante di Rinaldo si veda la scena di *Mambriano* XXXIV 33 e seg., quando il paladino viene bonariamente deriso dagli altri cavalieri per la sua propensione a cedere al fascino femminile.

13 Rinaldo viene armato da Carandina (*Mambriano* I 89), a Ruggiero viene donato un cavallo dalle due damigelle (*Furioso* VI 76). Nel *Mambriano*, a differenza che nel *Furioso*, l’amplesso con la fata si consuma immediatamente; ma è soltanto dopo aver superato la prova ed essere stato accolto nuovamente nel regno magico che il cavaliere cede completamente alla passione amorosa.

articolato, composto di zone abitate e zone selvagge;¹⁴ al suo interno, sorge il regno vero e proprio, racchiuso e protetto da una cerchia di mura eccezionali: le «alte mura» del *Mambriano*, costruite con materia infernale portata da Caronte sulla sua barca, e la «muraglia» che «par d'oro» del *Furioso*, edificata per magia.¹⁵ Anche il paesaggio interno a queste mura è vario e diversificato, più una cittadella che una singola costruzione; in entrambi i casi, però, lo scenario è dominato – come da regola nei regni magici – dal meraviglioso palazzo e dall'altrettanto meraviglioso giardino, descritto da tutti e due gli autori come «paradiso» (*Mambriano* I 46,8; *OF* VI 72, 8) e regno dell'amore: giardino in cui «Vener regnava in forma propia» (I 55, 6) e più avanti esplicitamente «giardin d'Amore» nel *Mambriano* (I 58 e II 118, 8), «loco / ove mi credo che nascesse Amore» nel *Furioso* (VI 73, 2).

Può essere forse utile, a questo punto del confronto, una rapida riflessione su quelli che Rajna definiva gli «elementi forniti da altri autori» della «invenzione» del Cieco e, in pari misura, di Ariosto. Per la costruzione dell'isola di Alcina è stato giustamente indicato più di un precedente: il boiardo Palazzo Zolioso per l'edificio e il banchetto, il regno di Falerina per le mura alte fino al cielo; ma anche, per il giardino e altri elementi interni, il regno di Venere delle *Stanze* di Poliziano. Gli stessi precedenti valgono (e sono stati individuati) anche per l'isola di Carandina nel *Mambriano*.¹⁶ In effetti, se si guarda ai singoli elementi narrativi, ma anche talvolta a tessere più consistenti, questo gioco di specchi può continuare pressoché all'infinito, perché non c'è quasi tassello della letteratura cavalleresca che non si possa far dialogare – in rapporto di ripresa o di scarto – con un tassello precedente. A questa considerazione, però, ne va affiancata una di diversa natura: la convergenza tra isola di Carandina e isola di Alcina si spinge molto oltre i singoli punti di contatto ascrivibili a fonti precedenti, da almeno due diversi punti di vista. In primo luogo, a essere costruita in modo analogo è l'intera struttura dei regni magici e delle sequenze narrative che vi sono ambientate, mentre i precedenti appena citati presentano elementi convergenti ma anche macroscopiche differenze: non si dimentichi, ad

14 L'isola di Carandina è divisa tra zone con laghi e giardini, terre da pascolo e terre boschive; l'isola su cui sorge il regno di Alcina, com'è noto, ospita anche il regno della sorella Logistilla, oltre a lunghi tratti selvaggi e alla spiaggia su cui è approdato Ruggiero.

15 «Quindi costei sopra un picciolo monte / s'ha edificato per arte un castello / al qual sudon Vulcan, Sterope e Bronte / e quanti fabri stanno in Mongibello; / più volte gl'interven ancho Caronte, / conducendoli sopra il suo burchiello / materia da componer soda e dura / de la qual poi fur fatte l'alte mura» (*Mambriano* I 33); «Lontan si vide una muraglia lunga / che gira intorno, e gran paese serra; / e par che la sua altezza al ciel s'aggiunga, / e d'oro sia da l'alta cima a terra. / Alcun dal mio parer qui si dilunga, / e dice ch'ell'è alchimia: e forse ch'erra; / et anco forse meglio di me intende: / a me par oro, poi che si risplende» (*OF* VI 59).

16 Si veda Matarrese-Praloran 2016 per il *Furioso*, Martini 2009 per il rapporto del *Mambriano* con Poliziano e Carocci in s. per il confronto con l'*Inamoramento*; in generale sui luoghi incantati si rimanda ai contributi in Residori 2008.

esempio, che, a fronte della complessa architettura paesaggistica delle isole di Carandina e di Alcina, Palazzo Zolioso è composto da un solo edificio, o che il giardino di Falerina non è pensato come trappola dorata per il cavaliere bensì come scenario di una successione di prove da superare. Tanto nel *Mambriano* quanto nel *Furioso*, inoltre, il regno è dominato dalla rappresentazione della corte in festa; e, se anche nell'*Inamoramento* i luoghi magici possono presentare tratti tipici dell'intrattenimento cortigiano, in nessuno l'immagine di corte ideale è così dettagliata e prolungata come nelle isole di Carandina e di Alcina, dove i banchetti scenografici, gli accompagnamenti musicali, gli intrattenimenti collettivi fanno da cornice ed esaltano il momento privato dell'amplesso amoroso con la maga. È questo rapporto – che Boiardo, come è ben noto, sceglie di eliminare dai suoi regni magici – a costituire il fulcro delle due sequenze narrative. Gli autori dedicano alla scena una descrizione quanto mai esplicita, che, a dispetto della maggior raffinatezza di Ariosto, si chiude in entrambi i casi con un'immagine vivida e colloquiale e un conseguente abbassamento di tono: nel poema del Cieco «Più fiato l'orbo si tuffò nel fiume, / ché 'l non veder l'havea fatto animoso, / poi si ritrasse tutto lagrimoso» (II 38, 6-8); nel *Furioso* «Del gran piacer ch'avean, lor dicer tocca; / che spesso avean più d'una lingua in bocca» (VII 29, 7-8).¹⁷

Questi regni incantati e le storie d'amore che vi sono ambientate si differenziano, di fatto, soltanto per due elementi: il primo è che il seguito di Carandina è esclusivamente femminile, mentre Alcina, con maggior affinità con il reale mondo cortigiano, ha una corte mista; il secondo è che, se il regno di Alcina è il regno del puro intrattenimento, in cui non c'è spazio per alcuna attività lavorativa, lo spazio del regno di Carandina sembra regolato in un'ottica produttiva e le sue ancelle si occupano anche di attività pratiche, come raccogliere il bottino di guerra e bruciare i cadaveri dopo una battaglia.¹⁸ Proprio in questa differenza tra spazio lavorativo e spazio puramente edonistico risiede, mi sembra, il diverso destino che si prepara alle due maghe, su cui tornerò più avanti: la possibilità di riscatto di Carandina e la condanna senza appello di Alcina.

17 La scena occupa le ottave II 37-38 del *Mambriano* e VII 27-29 del *Furioso*. L'immagine ariostesca è un'altra ripresa da Boiardo (con inserti classici): Bigi 2012, p. 257. Sulla peculiare caratterizzazione non amorosa delle fate boiardesche cfr. Alexandre-Gras 1998, Galbiati 2015 e 2016, Conselvan 2017, Delcorno Branca 2022.

18 «Non vi si sta se non in danza e in giuoco», dice con chiarezza Ariosto (VI 73; e anche VI 74 e VII 19 e seg.); viceversa, *Mambriano* I 41 indica la divisione del territorio in zone produttive e II 36 le attività delle damigelle. Da questo punto di vista non è del tutto vero, come sostiene invece Martini 2016, che il tempo dell'isola di Carandina è esclusivamente dedito al piacere. Per una descrizione in parallelo e in particolare per le peculiarità del regno di Carandina, mi permetto di rimandare a Carocci in s.

Accanto alla coincidenza della struttura del regno e della vicenda amorosa nei due poemi, c'è un altro, e a mio parere ancora più importante, macro-tema comune da considerare. Se i singoli ingredienti (la presenza dell'acqua, i materiali preziosi e lucenti, i colori variegati, l'accoglienza femminile, il banchetto sontuoso, lo sbalordimento del cavaliere) sono in parte o del tutto tradizionali nella rappresentazione dei luoghi magici, sia il Cieco sia, dopo di lui, Ariosto li riplasmano per conferire alle loro isole uno specifico valore simbolico: il simbolo dell'incanto dei sensi, e più precisamente dell'amore sensuale, incarnato quindi non solo dalla fata ma anche dal mondo magico che essa ha saputo creare. Il potere seduttivo esercitato da questa ambientazione è tale non lasciare indifferente nemmeno il narratore: tanto che, come sottolinea Hempfer, fin dalla prima visione del giardino «non è soltanto – l'accecato – Ruggiero a equivocare, interpretando il regno di Alcina come il Paradiso, bensì è il narratore stesso a giustificare, con il suo commento, una tale interpretazione».¹⁹ Il narratore ariostesco scuserà il proprio eroe imputando il tradimento di Bradamante alla magia:

La bella donna che cotanto amava,
novellamente gli è dal cor partita;
che per incanto Alcina gli lo lava
d'ogni antica amorosa sua ferita;
e di sé sola e del suo amor lo grava,
e in quello essa riman sola sculpita:
*si che scusar il buon Ruggier si deve,
se si mostrò quivi incostante e lieve.*

(OF VII 18)

In realtà, però, la magia è soltanto una delle cause, e non la più importante, della “incostanza” di Ruggiero. Si ricordi che di lì a poco, davanti al corpo nudo di Angelica, il cavaliere sarà pronto a tradire di nuovo la sua amata – senza alcun bisogno di magia, e con una donna non consenziente; e ancora il narratore lo scuserà facendo dell'impossibilità di resistere alla «libidinosa furia» (XI 1, 4) una condizione universale, che accomuna tutti gli esseri umani e che, come dice in più di un'occasione, ha provato lui stesso.²⁰ A più riprese, insomma, ci si trova davanti a una certa affinità tra

¹⁹ Hempfer 2016, p. 250; e per il *Mambriano*, Martini 2016.

²⁰ In OF XI 1-2 l'irrefrenabile desiderio di Ruggiero viene infatti indicato come comune a tutti gli uomini nella stessa situazione: «Quantunque debil freno a mezzo il corso / animoso destrier spesso raccolga, / raro è però che di ragione il morso / libidinosa furia a dietro volga [...]. // Qual raggion fia che 'l buon Ruggier raffrene, / si che non voglia ora pigliar diletto / d'Angelica gentil che nuda tiene / nel solitario e comodo boschetto? / Di Bradamante più non gli soviene, / che tanto aver soleva fissa nel petto: / e se gli ne sovien pur come prima, / pazzo è se questa ancor non prezza e stima»; ma si vedano anche, più in generale, tutte le occasioni in cui il narratore paragona la propria condizione e quella dell'innamorato e poi furioso Orlando, come I 2 e XXIV 3. Sul tentato stupro di Angelica come episodio di svolta del personaggio della donna si rimanda a Catelli 2024.

lo “sbandamento” del personaggio e quello del narratore, soggiogati – sia pure in forme diverse – dall’incanto dei sensi.

Piuttosto inaspettatamente, lo stesso processo – dal parallelo tra la situazione del narratore e quella di un suo personaggio al riconoscimento dell’impossibilità di resistere completamente al potere della seduzione – è anticipato da un poema moraleggiante e moralistico come il *Mambriano*. Anche qui il narratore si dichiara sedotto al pari di Rinaldo dal piacere sensuale incarnato dal regno di Carandina e in particolare simboleggiato – in modo quanto mai appropriato per un canterino come il Cieco – dal fascino ammaliante del canto di una delle sue damigelle, che aveva allietato il banchetto raccontando, sulle note di una cetra, una novella di argomento amoroso:

Belli signori, alquanto m’ha impedito
Questa fanciulla col suo dolce canto,
Tal che son quasi de la strata uscito
Errando dreto a lei sotto quel manto
Nel qual la ragion cede allo appetito;
Il perché qualche volta importa tanto
Che se dal ciel per gratia non ci è mòstro,
Tardi se accorgian noi de *l’error* nostro.

Ma se Renaldo, un tanto cavaliere,
I cui fatti nel mondo furno immensi
Non poté rafrenar col divo impero
De la ragion questi sfermati sensi,
Che farò io, vilissimo gueriero,
Se a un hom sì forte mancoro i compensi?
Colui che mai non crede errare in terra
Sé stesso inganna e poi più che gli altri *erra*.

Ma poi che *son tornato in me medemo*,
Lasciarò star Renaldo e Carandina
E torneròmi a quel pagan supremo
Che verso Creta quanto pò declina [...]

(*Mambriano* II 1-3, 1-4)

Giocando, come farà lungo tutto il poema, sul duplice significato di *errare*, verbo fondativo dello statuto cavalleresco, il Cieco indica esplicitamente l’erranza – soprattutto l’erranza amorosa – come un «errore» che porta alla perdita di sé. Un errore, però, in cui è impossibile non cadere: e infatti, giustificando il proprio sbandamento con quello di Rinaldo (e, implicitamente, quello di Rinaldo con il suo), il narratore si affretta a sottrarsi alla tentazione con un cambio di argomento, passando cioè a occuparsi di un filo narrativo eminentemente bellico.²¹

21 Sulla voce del narratore nel *Mambriano* si rimanda a Carocci 2021, pp. 87-112, e al contributo di Annalisa Perrotta in questo stesso volume, pp. 79-95.

Qualcosa di molto simile avverrà anche ai personaggi “erranti” nei regni dell’amore: perché sia Rinaldo che Ruggiero non tornano in sé spontaneamente, ma hanno bisogno di un soccorso esterno e di uno spostamento fisico che li strappino all’incanto dei sensi.

3. La donna abbandonata

Ho così anticipato il terzo punto del mio confronto, la fuga del cavaliere dal regno magico, che avviene – né potrebbe essere altrimenti – grazie all’intervento di un aiutante magico di parte cristiana: Malagigi nel *Mambriano*, Melissa nel *Furioso*. In entrambi i poemi questo aiutante assume un travestimento per entrare nel regno magico, ritrova il cavaliere smarrito tra i piaceri sensuali e, appena se ne presenta l’occasione, lo redarguisce severamente facendo appello alla sposa abbandonata. I due rimproveri – è già stato evidenziato dagli studi – culminano in un’ottava giocata sulle stesse parole-chiave nella stessa posizione: i rimanti *meretrice* : *felice* (vv. 2-4), che evidenziano la distanza tra l’illusione dell’uomo (aver raggiunto la felicità) e la vera natura della donna da lui idolatrata (una comunissima *meretrice*):²²

«E tu meschino, uscito de te stesso,
A complacencia d’una *meretrice*
Sopra questa isoletta ti sei messo
E pàrti in tal miseria esser *felice*,
Come se quivi ti fosse concesso
Poter del tutto abbandonar Clarice;
Vergognati del tuo gran mancamento!».
Rispose allhor Renaldo: «Io me ne pento».

(*Mambriano* VII 84)

Che ha costei che t’hai fatto regina,
che non abbian mill’altre *meretrici*?
costei che di tant’altri è concubina,
ch’al fin sai ben s’ella suol far *felici*.
Ma perché tu conosca chi sia Alcina,
levatone le fraudi e gli artifici,
tien questo anello in dito, e toma ad ella;
ch’aveder ti potrai come sia bella. –

Ruggier si stava vergognoso e muto
mirando in terra, e mal sapea che dire [...]

(*OF* VII 64-65, 1-2)

L’aiutante non lascia nulla al caso: fornisce al cavaliere le indicazioni e lo strumento magico necessari per ingannare la fata con tutto il suo seguito e mettere a punto la fuga. Il primo passo in questo percorso ha anche un alto valore simbolico: attraverso uno stratagemma (in entrambi i poemi si ricorre al verbo *finse*),²³ il protagonista torna a indossare le armi, riappro-

22 Matarrese-Praloran 2016. Alla coppia di rimanti si aggiunge una terza parola in rima del *Furioso*, *concubina*, che nel poema del Cieco era già stata usata nel rimprovero rivolto in sogno a Mambriano quando era amante di Carandina: «Mancavan forse a te le *concubine* / Nel regno tuo che qua reduto sei?» (I 62, 5-6).

23 «*Finse* Renaldo che quel gioiglieri / volesse che gl’andasse sieco a caccia. / Quelle dame l’armorno voluntieri, / non conoscendo quel che lui procaccia» (*Mambriano* VII 96, 1-4); «de l’arme sue, più di neglette, / si fu vestito dal capo alle piante; / e per non farle ad Alcina suspette, / *finse* provar s’in esse era aiutante» (*OF* VII 75, 3-6).

priandosi così dell'identità guerriera che aveva abbandonato per inseguire il piacere dei sensi.

Altrettanto carica di valore simbolico è l'azione compiuta nel frattempo dall'aiutante magico che, prima di partire, penetra nella parte più segreta del regno e inferisce sulla rivale con un gesto che la va a colpire nella sua autorità e nei suoi poteri di maga: Malagigi, entrato nello studio, si impossessa degli strumenti magici di Carandina (il *libro* e il *cornio*), Melissa, aggirandosi liberamente nel palazzo, elimina a sua volta gli strumenti di Alcina (*imagini, sugelli, nodi e rombi e turbini*) e soprattutto ne libera le precedenti vittime:

Mentre che qua Renaldo le ritiene
Mostrando quelle gioie a ciascheduna,
Malagisi, che havea le tasche piene
De più instrumenti, al studio si raduna
E quivi cogl'ingegni oprò sì bene
Che quelle serrature ad una ad una
Aperse tutte e d'un studio sì adorno
Altro non ne cavò che 'l libro e il cornio.

(*Mambriano* VII 93)

Non lascia alcuno a guardia del palagio:
il che a Melissa, che stava alla posta
per liberar di quel regno malvagio
la gente ch'in miseria v'era posta,
diede commodità, diede grande agio
di gir cercando ogni cosa a sua posta,
imagini abbruciar, suggelli tòrre,
e nodi e rombi e turbini disciorre.

(*OF* VIII 14)

È la vittoria della magia cristiana su quella pagana, un modo per rimarcare la superiorità della "vera" fede; ma, accanto a questo, c'è un altro tipo di vittoria: la vittoria della ragione e più ancora della consapevolezza di sé, della propria identità e dell'importanza del proprio ruolo, sul dominio assoluto dell'appetito sensuale, che significa anche dell'amore in ottica matrimoniale e famigliare rispetto all'amore carnale, «l'amore-*furor*».²⁴ Come ho già sottolineato, in nessuno dei due autori c'è l'idea che sia possibile una completa eliminazione della fascinazione dei sensi, del richiamo delle passioni; c'è l'idea, però, che abbandonarsi completamente a questo tipo di incanto porti alla perdita di sé – con tutte le conseguenze di ordine morale, ma anche sociale e famigliare, che questo comporta.

In entrambi i poemi, questa visione implica una nuova declinazione del ruolo della fata e del suo destino: se per Boiardo, complice anche l'eliminazione della componente amorosa, le fate non sono diverse dalle tante altre prove che i cavalieri devono superare e ciò che conta è la neutralizzazione del loro regno magico, insieme al quale perdono qualsiasi parte attiva nel racconto, sia per il Cieco sia per Ariosto la fata rappresenta una figura doppiamente minacciosa, nel suo ruolo di depositaria della magia pagana ma

24 L'assai pertinente definizione di «amore-*furor*» è di Martini 2016, pp. 155-170. Come sottolinea la studiosa, se in Boiardo i regni magici che trattengono i cavalieri lontano dall'azione «possono essere distrutti, dissolti, ma mai condannati in quanto tali» (p. 159), nel *Mambriano* (e nel *Furioso*) le cose stanno assai diversamente e i regni, le loro creatrici e i cavalieri che cedono al loro incanto sono oggetto di una più o meno severa condanna morale.

anche di incarnazione del fascino sensuale. E come tale va sottoposta a un doppio processo di sconfitta – sul piano della magia da un lato, su quello dell'amore dall'altro. Infatti, per quanto il regno e, nel caso di Alcina, la bellezza della fata possano essere frutto della magia, il suo amore è un vero e reale amore di donna – e altrettanto reale è la sua sofferenza quando si scopre abbandonata. Il suo è il lamento di Didone prima del suicidio: un lamento fatto di invettive ma anche di rimpianto per l'uomo che l'ha tradita e di pensieri di morte, in una scena che tornerà a varie riprese nella letteratura cavalleresca del Cinquecento, fino a culminare nell'episodio di Armida nella *Gerusalemme liberata*. E particolarmente crudele risulta la scelta narrativa di Ariosto, che, condannando le fate all'immortalità, sottrae ad Alcina anche la via di fuga della morte:

Dopo il molto dormir fu resentita
Gridando forte: «Ohimé, ch'io son tradita!».

Poi disse verso le sue damigelle:
«Dov'è il mio car signor? chi me l'ha tolto?».
Allhor gran pianto cominciaro quelle,
Battendosi per doglia il petto e il volto;
Biasmavan Policrato e le sue anelle
E 'l giovenil desio semplice e stolto.
Ma quel che più tormento a costei porse
Fu il studio aperto quando se n'accorse. [...]

«Ahi Malagisi, perfido ribaldo,
Non ti bastava tormi il libro e il corno,
Ch'anchor m'hai tolto il mio signor Renaldo!
Doppia ingiuria ricevo e doppio scorno
E in un medesimo punto freddo e caldo
Mi sento al miser cor girar dintorno!».
E incontente finito tal detto
Con un coltel se volse dar nel petto.

(*Mambriano* VIII 4, 1-2; 5; 7)

Tanto nel *Mambriano* quanto nel *Furioso*, la fata non è abbandonata solo dal cavaliere, ma, con una nuova analogia, anche dal narratore: il quale, nel momento di massimo dolore, dichiara la propria indifferenza volgendo le spalle con un esplicito cambio di argomento e concentrando l'attenzione sul cavaliere, fuggito via acqua dal regno magico e ormai pronto per una nuova avventura:

Lasciàn costei che si lamenta e duole
E ritorniamo un poco ai duo cugini
Che giunsono a Valenza pria che 'l sole
Manifestasse i suoi aurati crini [...]

(*Mambriano* VIII 11, 1-4)

Alcina, ch'avea intanto avuto avviso
di Ruggier, che sforzato avea la porta,
e de la guardia buon numero ucciso,
fu, vinta dal dolor, per restar morta.
Squarciossi i panni e si percosse il viso,
e sciocca nominossi e malaccorta;
e fece dar all'arme immantimente,
e intorno a sé raccor tutta sua gente. [...]

Fuggesi Alcina, e sua misera gente
arsa e presa riman, rotta e sommersa.
D'aver Ruggier perduto ella si sente
via più doler che d'altra cosa avversa:
notte e dì per lui geme amaramente,
e lacrime per lui dagli occhi versa;
e per dar fine a tanto aspro martire,
spesso si duol di non poter morire.

(*OF* VIII 12, X 55)

Torniamo a quel di eterna gloria degno
Ruggiero; e Alcina stia ne la sua pena.
Dico di lui, che poi che fuor del legno
si fu condotto in più sicura arena [...]

(*Furioso* VIII 57, vv. 1-4)

4. Una visione concorde

Ben più della comune presenza di tessere narrative del tutto sovrapponibili, è il valore simbolico di cui si carica il regno della fata a rendere davvero possibile parlare di una visione simile e per molti versi concorde della magia tra Ariosto e il Cieco: in entrambi i casi, non siamo davanti allo scenario fantastico per una nuova, particolarmente avvincente avventura ma a un'immagine dell'incanto dei sensi, impossibile da eliminare (né il regno di Carandina né quello di Alcina vengono fisicamente distrutti) ma che bisogna arginare e contenere perché non porti alla perdita di sé. Ariosto è perfino più severo del Cieco nel destino che riserva alle fate (e ai maghi) di parte pagana. Nel *Mambriano*, redenzione ed espiazione possono portare a un lieto fine: dopo un intervallo di molti canti, avendo riconosciuto i propri errori, rinunciato all'amore per Rinaldo e abbandonato la sua posizione di regina dell'isola magica, Carandina rientra in scena per convolare a legittime nozze con Mambriano, e la narrazione la lascia, se non felice, almeno non disperata. È un esito che rientra nella tendenza del Cieco ad assorbire le componenti nemiche o estranee all'interno di un sistema organico e ordinato, simbolo della corte ideale che vorrebbe e verso cui spera di indirizzare il pubblico con il suo poema. Viceversa, la condanna senza appello di Alcina è frutto anche di una più complessa, amara e disincantata visione della realtà, che fa sì che nel *Furioso* lo svelamento dell'illusorietà della magia determini sempre non solo la sconfitta ma la distruzione – mentale prima che fisica – del suo artefice, attraverso la sofferenza per amore.²⁵

L'esistenza di una visione simile sulla magia, una visione più complessa e anche più critica rispetto alla tradizione precedente, e quindi la possibilità di una lettura in parallelo tra *Mambriano* e *Furioso*, non si esaurisce però con le isole delle due fate. La concordanza si estende anche a un altro luogo chiave edificato per magia: il palazzo di Atlante, che ha un significato precedente nel palazzo della strega Uriella del Cieco da Ferrara. In tutti e due i poemi, in questo caso non siamo davanti al regno collocato in un altrove remoto e non ben identificato, ma a una tipologia meno diffusa di luogo magico: il palazzo incantato interno al territorio cristiano, e per questo ancora più pericoloso. Ancora una volta, l'inganno che si cela nel luogo magico fa leva sulle passioni dei personaggi, sulla loro inevitabile

25 È ovviamente il caso di Alcina, condannata all'eterna sofferenza per amore, ma anche di Atlante, che muore di dolore in seguito al fallimento dei suoi tentativi di imprigionare e proteggere Ruggiero (si veda in merito Benedetti 2000); viceversa, nel *Mambriano* non solo Carandina arriva a una sorta di lieto fine (canti XXV-XXVI), ma un percorso simile tocca anche a Fulvia, fanciulla pagana versata nella magia che abbandona la sua arte, si converte al cristianesimo e diventa la regina consorte di Sinodoro, un altro buon pagano convertito da Orlando.

tendenza a cedere ai desideri materiali e, soprattutto, agli istinti sensuali: il palazzo di Uriella, anticipando *in nuce* il meccanismo psicologico su cui si fonda il palazzo di Atlante, attira i cavalieri attraverso una visione illusoria che assume forme diverse a seconda del cavaliere che ha davanti. Ad Astolfo *parve* (verbo chiave ariostesco) di sentire una musica celestiale, Rinaldo è attratto dalla speranza di ritrovare Baiardo, di cui è in cerca, Ivo-netto è sedotto dalla vista di un gruppo di fanciulle; per tutti i personaggi, l'entrata è facile, ma l'uscita si rivela impossibile, perché il palazzo assume i connotati di una prigione dall'aspetto labirintico e apparentemente invalicabile – fino a che non sopraggiunge un aiuto esterno.²⁶ Comune ai due poemi, infatti, è anche l'esito della vicenda: in entrambi, il pericolo rappresentato da questa seconda tipologia di luogo magico non si annulla soltanto attraverso la fuga del cavaliere; il regno va distrutto, e il suo creatore eliminato.²⁷

Al parallelismo tra i due luoghi magici più importanti di ciascun poema (isola di Carandina e di Alcina, palazzo di Uriella e di Atlante), *Mambriano* e *Furioso* aggiungono un trattamento simile anche delle forme di magia – in senso lato – “quotidiane”, in altre parole le forme più vicine alla realtà (cortigiana innanzitutto) dell'epoca dei due autori. In entrambi, infatti, gli *exploit* di astrologi, indovini e incantatori di corte, e perfino del buon mago cristiano Malagigi, non solo non hanno sempre esito favorevole ma sono derisi e anche criticati dai narratori.²⁸

Il trattamento della magia nel *Mambriano* e nel *Furioso* – con il valore simbolico attribuito ai regni magici, ma più in generale con l'atteggiamento scettico e anche critico con cui viene affrontato il tema in tutte le sue declinazioni – rientra, a mio parere, in una questione più generale: il modo in cui entrambi gli autori si confrontano con la materia cavalleresca, facendone – anche – uno strumento di indagine del reale. È un'indagine che arriva a esiti profondamente diversi, addirittura opposti: per il Cieco, le linee-guida narrative del suo poema (compreso il trattamento della magia) sono un mezzo per opporre al caos del reale un ordine più solido e duraturo, un ideale di armonia che possa assumere funzione di *exemplum*; per

26 A riprova del meccanismo di ripresa variata alla base di tanta narrazione cavalleresca, a monte dei due palazzi c'è il poema di Boiardo, e in particolare l'episodio della foresta che circonda la Fonte del Riso narrato in III vii: anche in quel caso l'entrata è facile e l'uscita difficile; anche lì, soprattutto, i cavalieri si trovano ad affrontare un incantesimo capace di modificarsi a seconda del cavaliere che ha davanti (figure diverse che escono dagli alberi man mano che questi vengono tagliati).

27 Per l'incantesimo cangiante che attira i cavalieri si veda *Mambriano* XXXVI 91, 99, XXXVII 29; per la descrizione del palazzo come un labirinto in cui tutti i cavalieri si aggirano «di sotto e di sopra» ma da cui è impossibile uscire, XXXVII 9. Per un più approfondito raffronto tra i due luoghi si rimanda a Martini 2016, pp. 181-184 e Carocci in s.

28 Si vedano Biondi 1977, ancora in gran parte valido, e soprattutto Verardi 2019; per un confronto con il *Mambriano*, rimando a Carocci 2024.

Ariosto, viceversa, sono un mezzo per riflettere ed esibire la complessa e inevitabilmente contraddittoria natura della mente e della realtà umane. In entrambi i casi, tuttavia, questa riflessione poggia su uno stesso processo: un ripensamento o per meglio dire una rifunzionalizzazione di tessere tradizionali e, soprattutto dopo Boiardo, essenziali della letteratura cavalleresca, come la presenza di regni magici e l'attiva partecipazione di fate e maghe alleventure dei cavalieri. E lo stesso processo è ravvisabile in altri aspetti centrali e comuni dei due poemi, tutti ricollegabili all'indagine del reale: il rapporto con la storia contemporanea – nella presenza di espliciti riferimenti alle guerre d'Italia, ma più in generale nell'uso della guerra fantastica che caratterizza la letteratura cavalleresca come strumento di riflessione sulla guerra reale; la diversa e più ricca declinazione del personaggio del narratore e la riflessione via via più complessa sulle dinamiche di gestione della materia narrativa; l'analisi della vita di corte, che appare non solo nel suo aspetto ideale (di specchio idealizzato e idealizzante) ma nei suoi aspetti problematici e potenzialmente pericolosi. Tutti ambiti per i quali naturalmente esistevano già grandi modelli, interni ed esterni alla letteratura cavalleresca, ma in cui questi due autori si spingono oltre, in direzioni nuove. Riconoscere dunque il peso del *Mambriano* nella biblioteca di Ariosto non significa affatto – sarà utile ribadire l'ovvio – negare il lascito della tradizione precedente o l'azione concomitante di una pluralità di modelli. Significa però riconoscere l'esistenza di un cambiamento di sguardo che è per molti versi comune nei due autori, determinato da motivi contingenti da un lato (la traumatica stagione delle guerre d'Italia) ed intrinseci dall'altro (la concezione, ad esempio, del romanzo cavalleresco come una narrazione il cui obiettivo primario va oltre il piacere dell'intrattenimento e dell'appagamento del pubblico); e che investe in particolare i punti di intersezione tra la letteratura «d'armi» e «d'amori» e l'impietosa realtà.

Bibliografia

Fonti primarie e secondarie

Bigi 2012 = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, introduzione e commento di Emilio Bigi, a cura di Cristina Zampese, Milano, Rizzoli, 2012.

Everson-Carocci-Perrotta in s. = Francesco Cieco da Ferrara, *Mambriano*, edizione critica e commentata a cura di Jane E. Everson, Anna Carocci e Annalisa Perrotta, Roma, BITeS, in corso di stampa.

Matarrese-Praloran 2016 = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso* secondo l'editio princeps del 1516, a cura di Tina Matarrese e Marco Praloran, Torino, Einaudi, 2016.

Mazzalli 1959 = Torquato Tasso, *Apologia della Gerusalemme*, in Id., *Scritti sull'arte poetica*, a cura di Ettore Mazzalli, Milano-Napoli, Ricciardi, 1959, pp. 410-485.

Tissoni Benvenuti-Montagnani 1999 = Matteo Maria Boiardo, *Innamoramento de Orlando*, edizione critica a cura di Antonia Tissoni Benvenuti e Cristina Montagnani, introduzione e commenti di Antonia Tissoni Benvenuti, Milano-Napoli, Ricciardi, 1999.

Studi

Alexandre-Gras 1998 = Denise Alexandre-Gras, *L'«Innamorato» tra meraviglioso e magico*, in *Il Boiardo e il mondo estense del Quattrocento*, a cura di Giuseppe Anceschi e Tina Matarrese, Atti del convegno internazionale di studi, Scandiano-Reggio Emilia-Ferrara, 13-17 settembre 1994, Padova, Antenore, 1998, pp. 271-295.

Biondi 1977 = Albano Biondi, *Streghe ed eretici nei domini estensi all'epoca dell'Ariosto*, in *Il Rinascimento nelle corti padane. Società e cultura*, introduzione di Paolo Rossi, Bari, De Donato, 1977, pp. 165-200.

Bruscagli 1976 = Riccardo Bruscagli, «Ventura» e «Inchiesta» fra Boiardo e Ariosto, in Id., *Stagioni della civiltà estense*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983, pp. 87-126.

Bruscagli 2003 = Riccardo Bruscagli, *Invenzione e ricominciamento nel I canto dell'«Orlando furioso»*, in Id., *Studi cavallereschi*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003, pp. 55-74.

Carocci 2017 = Anna Carocci, *Omaggio e distanziamento: l'importanza del modello boiardo attraverso le citazioni*, in *L'Italianistica oggi: ricerca e didattica*, a cura di Beatrice Alfonzetti, Teresa Cancro, Valeria Di Iasio e Ester Pietrobon, Atti del XIX congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015), Roma, Adi editore, 2017.

Carocci 2021 = Anna Carocci, *Stile d'autore. Forme e funzioni del Mambriano*, Roma, Viella, 2021.

Carocci 2024 = Anna Carocci, «Col demonio impacciarsi: il problema della magia tra «Mambriano» e «Furioso»», *«Esperienze letterarie»* 44/4 (2024), pp. 9-36.

Carocci in s. = Anna Carocci, *I luoghi dell'erranza: ordine e disordine nei regni magici tra Boiardo e Ariosto*, «Quaderni di AOQU» 2, in corso di stampa.

Catelli 2024 = Nicola Catelli, *Oltre l'involucro del racconto: Angelica in fuga e Angelica in cammino nell'«Orlando furioso»*, «AOQU» 5/2 (2024), pp. 12-31.

Conselvan 2017 = Federica Conselvan, *Paladini smemorati, giardini infernali e prigionie di vetro. Il ruolo delle fate nell'«Innamoramento de Orlando»*, in *L'Italianistica oggi: ricerca e didattica*, a cura di Beatrice Alfonzetti, Teresa Cancro, Valeria Di Iasio e Ester Pietrobon, Atti del XIX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015), Roma, Adi editore, 2017.

Degl'Innocenti 2017 = Luca Degl'Innocenti, «Cantar di gesta in rima». *L'Ariosto, i cantimpanca e la diffusione a Ferrara della materia di Francia*, «Schifanoia», 56-57 (2019), pp. 47-55.

Delcorno Branca 2022 = Daniela Delcorno Branca, *L'inchiesta di Orlando: il «Furioso» e la tradizione romanza*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2022.

Ferraro 2025 = Luca Ferraro, *In labirintiche selve. L'«Orlando furioso» letto per gruppi di canti*, Firenze, Cesati, 2025.

Galbiati 2015 = Roberto Galbiati, *Morgana e la dimora di Fortuna: un personaggio e un luogo dell'«Innamoramento de Orlando»*, «Giornale storico della letteratura italiana», 192 (2015), pp. 3-48.

Galbiati 2016 = Roberto Galbiati, *Orlando e l'avventura nell'«Innamoramento de Orlando» di Boiardo*, «Nuova rivista di letteratura italiana», 19/1 (2016), pp. 11-41.

- Hempfer 1998 = Klaus W. Hempfer, *Testi e contesti. Saggi post-ermeneutici sul Cinquecento*, Napoli, Liguori, 1998.
- Hempfer 2016 = Klaus W. Hempfer, *Canto VII*, in *Lettura dell'«Orlando furioso»*, a cura di Gabriele Burchi e Franco Tomasi, diretta da Guido Baldassarri e Marco Praloran, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2016, I, pp. 235-256.
- Martini 2009 = Elisa Martini, *Il giardino di Carandina: il Cieco da Ferrara rilegge Poliziano, «Schifanoia»* 36-37 (2009), pp. 91-101.
- Martini 2016 = Elisa Martini, *Un romanzo di crisi. Il «Mambriano» del Cieco da Ferrara*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2016.
- Rajna 1900 (1975) = Pio Rajna, *Le fonti dell'«Orlando Furioso»*. Ristampa della seconda edizione 1900 accresciuta d'inediti, a cura e con presentazione di Francesco Mazzoni, Firenze, Sansoni, 1975.
- Residori 2008 = *Espaces Chevaleresques et héroïques de Boiardo au Tasse*, Paris, sous la direction de Matteo Residori, Paris, Université Paris III Sorbonne nouvelle, 2008.
- Residori 2016 = Matteo Residori, *Meraviglioso*, in *Lessico critico dell'«Orlando furioso»*, a cura di Annalisa Izzo, Roma, Carocci, 2016, pp. 239-260.
- Urbaniak 2020 = Martyna Urbaniak, *L'incanto del «Furioso». La magia del poema e la sua tradizione iconografica nel Cinquecento*, in *Orlando furioso: Rezeptionsgeschichte und Interpretationsansätze*, Monaco, AVM. edition, 2020, pp. 223-256.
- Verardi 2019 = Donato Verardi, *Ludovico Ariosto e le «magiche sciocchezze». Incanto e disincanto dell'astrologia nel Rinascimento*, in *«Al suon de' mormoranti carmi». Magia e scienza nell'epica tra Cinque e Seicento*, a cura di Tancredi Artico e Angelo Chiarelli, Manziana, Vecchiarelli, 2019, pp. 21-40.

Canterino, autore, personaggio: la figura del narratore tra «Mambriano» e «Furioso»*

Annalisa Perrotta

Il *Mambriano* è un poema crocevia cioè un luogo di incrocio tra i diversi fili della tradizione precedente, che poi si dipanano e intrecciano nuovamente contribuendo almeno in parte a offrire materiali per la «gran tela» di Ariosto (ma non solo). Questa sua natura di opera-incrocio è dovuta alla sua posizione cronologica, che segue due grandi poemi d'autore, ma anche le molte storie che compongono la tradizione cavalleresca fino alla fine del Quattrocento; è dovuta anche alla professione del suo autore, un canterino cortigiano (o «poeta cantore di corte»),¹ che fa dell'enciclopedismo – della compresenza tra cultura alta (orecchiata, ma anche attinta direttamente dai classici) e cultura popolare – la propria cifra intellettuale. Per questa sua posizione privilegiata può ben fare «da “padrino” all'Ariosto cavalleresco (se Boiardo ne fu il padre)», secondo un'espressione usata da Luca Degl'Innocenti in un contributo del 2019.² Lo riconosceva già Pio Rajna, che considerava il *Mambriano* una tappa nel percorso che conduce da Boiardo a Ariosto:

* Il mio contributo ha tratto beneficio dagli scambi e dalle discussioni con Jane E. Everson e Anna Carocci, con le quali ho condiviso molto durante l'allestimento dell'edizione del *Mambriano*, ora in corso di stampa. Per questa splendida stagione di lavoro comune le ringrazio; la responsabilità di quanto segue resta naturalmente di chi scrive.

1 Degl'Innocenti 2019, p. 50; lo studioso descrive bene il ruolo dei «cantimpanca (o canterini, o cantastorie, o cerretani, se si preferisce)» come «protagonisti di questa tradizione orale, anelli di congiunzione tra le ottave scritte e la pratica di cantarle [...] personaggi che della mediazione – culturale, sociale, mediatica – erano maestri indiscussi. Figure al tempo stesso liminari e centrali, marginali e perciò stesso interstiziali, essi funsero spesso da intermediari tra dimensioni diverse, che avevano il potere di mettere in comunicazione» (pp. 48-49).

2 Ivi, p. 50.

Dal Boiardo si amerebbe passar subito all'Ariosto. Parenti così stretti rincesce separarli, anche solo per poco. Ma il Cieco da Ferrara chiede di sedersi in mezzo un momento. E per verità conviene riconoscere legittima la domanda; ché egli, posteriore all'uno, aiutò più volte, come si vedrà via via, le creazioni dell'altro.³

Secondo Rajna il *Mambriano* è – malauguratamente nella sua prospettiva – imprescindibile: la situazione è naturalmente molto più complessa. L'autore del *Mambriano* ha letto in profondità i poemi di Pulci e di Boiardo, e risente dell'influenza dei suoi grandi predecessori; conosce le maggiori opere cavalleresche precedenti, dalle *Spagne* ai cantari di Rinaldo, ma anche verosimilmente la *Trabisonda* e i poemi rinaldiani. Pur non essendo un umanista, il Cieco conosce Livio e Stazio di prima mano, gioca con l'immaginario ulissiaco filtrato dalla tradizione volgare. Usa con criterio Dante, Petrarca e Poliziano. Il *Mambriano* ha dunque funzionato anche come filtro della tradizione precedente; è perciò un compito arduo decidere, di volta in volta, che tipo di percorso abbia compiuto il processo imitativo o rielaborativo che ha contribuito a creare l'*Orlando furioso*: che cosa Ariosto ha preso direttamente dai testi precedenti e che cosa, invece, gli è arrivato filtrato attraverso il *Mambriano*? Qualche considerazione possiamo, però, provare a farla e a discuterla: esistono casi piuttosto forti o addirittura palesi di ripresa diretta. Alcuni li segnalava Rajna e il titolo del *Mambriano* ricorre nei principali commenti al poema; altri li troverete negli interventi di Everson e Carocci in questo stesso volume.

L'intervento che segue intende riflettere sulla costruzione del personaggio narratore nel *Mambriano* e su come questo abbia probabilmente influito o sia stato riarticolato nell'*Orlando furioso*.⁴ Lungi dal proporre uno studio sistematico, si tratterà di offrire solo alcuni affondi critici che possano esplorare il senso della continuità e della discontinuità tra i due poemi. La tesi di fondo di queste note è che, pur nelle profonde differenze che sussistono tra il *Mambriano* e il *Furioso*, Ariosto abbia comunque dovuto misurarsi con l'opera del suo predecessore: a ben guardare in alcuni punti gli scarti appaiono consapevoli e possono essere letti come una sorta di risposta al modello precedente. Questo aspetto mi pare particolarmente evidente nel confronto tra i personaggi narratori costruiti nei due poemi.

Nel *Mambriano* il narratore è una presenza che raccoglie le innovazioni di entrambi i grandi autori che l'hanno preceduto, le espande e le amplifica. Se su questo aspetto il Cieco non innova in modo radicale quanto già predi-

3 Rajna 1900 (1975), p. 31.

4 Si soffermano sui proemi ai canti del *Mambriano* in rapporto a quelli del *Furioso* Santoro 1989, pp. 51-81, Delcorno Branca 2015, pp. 74-77, Ascoli 2016. Per la costruzione del personaggio narratore nel *Mambriano* si vedano Everson 2005, Martini 2016 pp. 74-109, Carocci 2018, pp. 323-325 e Carocci 2021, pp. 87-111; sulla figura del narratore nell'epica rinascimentale, rimane valido Durling 1965 (in particolare per Ariosto le pp. 112-181).

sposto da Pulci e da Boiardo, certamente lo rafforza nei termini della numerosità degli interventi e della loro intenzionale complessità.⁵ Nella tradizione d'autore, il narratore è costruito ed esibito come un personaggio: fin dal *Morgante* è lo spazio in cui l'autore si identifica e parla in prima persona, crea una propria maschera, entrando in un rapporto diretto con il pubblico interno, presentando, discutendo e commentando la materia narrata, in connessione con l'esperienza. Nel fare esibizione di sé, costituisce una cartina di tornasole del grado di elaborazione, innovazione e consapevolezza di ciascuna opera. L'ironia è solo di Ariosto; ma il narratore del *Furioso* poggia sulle solide basi gettate dal *Mambriano*.

Le ottave proemiali del «Mambriano» (I 1-6) e del «Furioso» (I 1-4)

Nel *Mambriano* i proemi di ciascun canto si configurano come luogo testuale preposto alla costruzione di un personaggio, quello del poeta canterino, e dunque come lo spazio di una relazione tra il narratore/autore/esecutore e il suo pubblico; inoltre, i proemi sono anche uno spazio di riflessione sul fare poetico (sulla sua difficoltà, sulle sue procedure, attraverso l'invocazione alle Muse o alle divinità classiche) e sulla materia del racconto.⁶ Questo avviene in particolare per il proemio del primo canto, che funziona da invocazione, dedica e protasi dell'intero poema. Qui, fin dalla prima ottava, il Cieco si distanzia dalla consueta invocazione religiosa canterina (adottata nel *Morgante*); non si rivolge all'uditorio, chiedendo ascolto, come avviene nella prima ottava dell'*Innamorato*; invoca invece le Muse, su esempio del *Teseida* di Boccaccio e dei testi classici:

O sorelle castalie, che nel monte
Elicona contente dimorate,
dintorno al sacro gorgoneo fonte,
sottesso l'ombra delle frondi amate
da Febo, delle quali ancor la fronte
spero d'ornarmi, sol che 'l concediate:
le sante orecchi a' miei prieghi porgete
e quelli udite come voi dovete.

(*Teseida* I 1)⁷

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 seda apresso;
L'una me insignerà trovare i tasti,
Da l'altra il verso mi sarà concesso;
Polymnia poi me arrecherà a memoria,
Come è suo officio, qualche degna hystoria.

(*Mambriano* I 1)⁸

5 Su questo si veda quanto dice Everson 2005, p. 128: «il Cieco costruisce il suo nuovo proemio inteso come spazio riservato al poeta per presentare o sviluppare la figura o maschera del poeta narratore, per dialogare e scherzare con il pubblico e per dimostrare la sua bravura poetica attraverso l'incorporazione di topoi, personaggi ed elementi ripresi da altre tradizioni letterarie», e Carocci 2021, p. 87: «il Cieco è infatti capace non solo di recepire i nuovi impulsi, ma anche di creare una figura di narratore complessa e inedita, una vera e propria figura di personaggio-autore, che declina negli spazi proemiali e anche all'interno del testo dall'inizio alla fine del suo poema».

6 Sul proemio del *Mambriano* e il confronto con Boiardo e Ariosto, si veda Martini 2016, pp. 76-82.

7 Si cita dall'edizione Limentani 1992.

8 Si cita dall'edizione Everson-Carocci-Perrotta c.s. Tutti i corsivi sono miei.

Nella prima ottava del *Teseida* il poeta aveva invocato le «sorelle castalie» tutte, augurandosi di potersi coronare d'alloro; nelle ottave successive aveva parlato dell'occasione del racconto («È m'è venuto in voglia con pietosa / rima di scrivere una istoria antica» *Teseida* I 2, 1-2), nella speranza di essere gradito al suo pubblico («a chi ne fia lettore / o in altra maniera ascoltatore» *Teseida* I 2, 7-8). La prima ottava del *Mambriano* si concentra sul fare poetico; tre muse sono chiamate a favorire la sua capacità compositiva: Clio, musa del canto e della storia, deve fortificare il suo stile e aiutarlo a trovare i tasti del suo strumento; Euterpe, musa della poesia lirica, gli concederà il verso; l'ultima, Polimnia, patrona della storia e della poesia lirica e connessa a Mnemosyne suggerirà al poeta l'oggetto della sua narrazione («qualche degna hystoria»).⁹ La prima ottava del *Mambriano* consente così l'entrata sulla scena del personaggio del narratore-canterino con tutti gli elementi propri della sua attività: la poesia («stil», «verso»), l'esecuzione in musica («tasti»), l'oggetto poetico («hystoria»). Così equipaggiato potrà comparire al cospetto di colui cui è dedicata l'opera, Francesco Gonzaga, signore di Mantova.

Nei principali commenti, per le ottave incipitarie dell'*Orlando furioso* il *Mambriano* è citato come modello antecedente.¹⁰ I fulcri del contatto tra i poemi sono tre, uno di tipo funzionale (la dedica), l'altro di tipo contenutistico (armi e amori), il terzo riguardante la presentazione del narratore come personaggio.

Francesco Cieco dedica il *Mambriano* al «divo sole» (Francesco Gonzaga), cui corrisponde nel *Furioso* la dedica alla «generosa erculea prole».

Ond'io potrò cantando comparire
 Alla presenza del mio *divo sole*
 E satisfar in parte al suo disire
 Narrando gli altrui fatti *con parole*.
 E quel più volte in ciò m'ha pòrto ardire
 Dicendo: «Cieco, l'homo oprar si *vole*,
 Mentre che in questa vita se ritrova,
 Per lasciar dopo sé memoria nova».

Si che constretto, anzi necessitato
 Mi veggio da cotal suasion;
 Poi, *per non esser detto servo ingrato*,
Il debito mi stringie e la ragione
 A far quel tanto che mi è comandato
 Da chi ha sopra di me iurisdizione:
 Ben è da poco e vil *quel servitore*
 Che si sdegna obedir al suo signore.

Dirò d'Orlando in un medesimo tratto
 cosa non detta in prosa mai né in rima:
 che per amor venne in furore e matto,
 d'uom che si saggio era stimato prima;
 se da colei che tal quasi m'ha fatto,
che 'l poco ingegno ad or ad or mi lima,
me ne sarà però tanto concesso,
che mi basti a finir quanto ho promesso.

Piacciavi, generosa Erculea prole,
 ornamento e *splendor* del secol nostro,
 Ippolito, aggradir questo che *vuole*
 e darvi sol può *l'umil servo vostro*.
Quel ch'io vi debbo, posso di *parole*
 pagare in parte e d'opera d'inchiostro;
 né che poco io vi dia da imputar sono,
 che quanto io posso dar, tutto vi dono.

9 Analizza ciascuna figura Martini 2016, pp. 77-80.

10 Segre 1990 e Ceserani-Zatti 2013 menzionano il *Mambriano* per l'accostamento di armi e amori, Bigi 2012 a proposito della protasi di tipo classicistico già nel *Mambriano* (anche se si rileva nel *Furioso* una maggiore aderenza al modello classicistico) e per l'accostamento di armi e amori.

Dunque, per non cader in tal difetto
 E per mostrar ch'ì ho l'animo costante
Oprar voglio la lingua e lo intelletto
E l'altre mie potenze tutte quante;
 Ma prima cerco haver da vui ricetta
Ché'l basso ingegno mio non n'è bastante
 A tanta impresa quant'hoggi gli è mostra,
 Se non per mezzo de la gratia vostra.

(*Mambriano* I 2-4)

Voi sentirete fra i piú degni eroi,
 che nominar con laude m'apparecchio,
 ricordar quel Ruggier, che fu di voi
 e de' vostri avi illustri il ceppo vecchio.
 L'alto valore e' chiari gesti suoi
 vi farò udir, se voi mi date orecchio,
 e vostri alti pensier cedino un poco,
 sí che tra lor miei versi abbiano loco.

(*OFI* 3-4)

Nel *Mambriano* la dedica esibisce la relazione diretta (teatralizzata in un piccolo dialogo)¹¹ col signore. Il Cieco compone il *Mambriano* rispondendo a una precisa, esplicita, richiesta, presentata all'interno di una massima di valore generale: ogni uomo deve adoperarsi per lasciare dietro di sé «memoria nova» (I 2.8), la memoria di sé e di una storia mirabile e anche la memoria del signore a cui l'opera è dedicata. Il poema costituisce un gesto di obbedienza e di gratitudine verso il signore e la sua saggezza («per non esser detto servo ingrato», I 3, 3); il poeta è in «debito» ed è ragionevole («mi stringie [...] la ragione», I 3, 4) che egli mostri di esserne consapevole offrendogli un buon servizio, per non essere considerato un servitore «da poco e vil» (I 3, 7).¹² Alla dedica del servo grato si aggiunge la dichiarazione di modestia: solo la grazia delle Muse è in grado di innalzare il basso ingegno del poeta, e rendere pienamente efficace l'intenzione di «oprar [...] la lingua e lo intelletto / E l'altre mie potenze tutte quante» (I 4, 3-4).

Dedica e topos della modestia sono saldati anche nel caso delle due ottave di invocazione che fanno parte del proemio ariostesco (*OFI* 3-4), cui aggiungo l'ottava *OFI* 2 per i motivi che spiegherò. A ben guardare, le due dediche contengono alcuni rilevanti punti di contatto che insistono proprio sulla relazione tra il signore e il suo sottoposto. I contatti sono ritorni tematici, semantici e lessicali. L'«Erculea prole» è «splendor», come Francesco Gonzaga è «divo sole»; entrambi i poeti si chiamano «servo» («l'umil servo vostro», *OFI* 3, 4 e «per non essere detto servo ingrato», «quel servitor», *Mambriano* I 3, 3 e 7); entrambi intendono il servizio come una risposta a un debito contratto col signore («quel ch'io vi debbo» *OFI* 3, 5, «il debito mi stringie» *Mambriano* I 3, 4). Il Cieco si propone di «satisfar in parte il suo desir / narrando gli altrui fatti con parole» (*Mambriano* I 2, 3); «parole» compare in rima anche nel *Furioso*: «quel ch'io vi debbo, posso di parole / pagare in parte» (*OFI* 3, 5-6), e genera una serie rimica par-

11 Carocci 2021, p. 90 sottolinea la teatralizzazione e la conseguente entrata in scena del signore, cui il narratore cede la parola, e la comparsa del nome del Cieco all'interno del testo come diretto interlocutore del signore.

12 Everson 2005, p. 130 descrive il breve scambio come una scena farsesca, che occupa la seconda e a terza ottava, e che abbassa momentaneamente il tono elevato del proemio per inscenare «un dialogo comico tra personaggi stereotipati – padrone e servo».

zionalmente coincidente (*OF* «prole» : «vuole» : «parole»; *Mambriano* «sole» : «parole» : «vole»). Mario Santoro sottolinea che in Ariosto «la dedica stabilisce il carattere e il significato del “dono”, qualificandolo come un atto di “gratitudine”»; Santoro non è molto tenero col Cieco, sostenendo che l'autore del *Mambriano* «intrecciava piuttosto confusamente, diluendoli in ben tre strofe, i motivi della “gratitudine” e dell’“obbedienza”»;¹³ al di là del tono stilisticamente basso del breve scambio col signore (in un inserto che ha del burlesco, come rilevava Everson), mi sembra che invece il Cieco ponga la questione della gratitudine su un piano sicuramente più concreto, anche se implicito (il favore del signore e la richiesta di comporre il poema gli garantiscono la sussistenza),¹⁴ ma anche moralmente rilevante: il poeta è grato al signore ma riconosce anche la saggezza delle sue parole («il debito mi stringe e la ragione» *Mambriano* I 3, 4), che iscrivono la composizione del poema all'interno del dovere proprio degli esseri umani di eternare sé stessi e ciò di cui parlano attraverso la poesia, «per lasciar dopo sé memoria nova» (*Mambriano* I 3, 8), verso che significativamente chiude l'ottava. È vero che Ariosto carica di ambiguità le parole che descrivono il debito col signore («Quel ch'io vi debbo, posso di parole / pagare in parte e d'opera d'inchiostro», *OF* I 3, 5-6), ambiguità che «deriva dalla coscienza del profondo divario tra il parametro con cui il poeta misura il valore della poesia, e quello di cui dispone il destinatario, solito a valutare le cose secondo il grado di “utilità”»;¹⁵ non così il Cieco, che mette in bocca al signore una considerazione sul valore più alto della poesia, la sua capacità di fare memoria e di rendere eterne le cose umane. Proprio seguendo Santoro si potrebbe dire che Ariosto stia intervenendo, anche in modo velatamente polemico, sull'ideale del rapporto cortigiano/signore espresso nel *Mambriano*, rovesciandolo nella probabile ironia che investe Ippolito lettore (forse) distratto,¹⁶ nell'ambiguo dettato della clausola della quarta ottava («e vostri alti pensier cedino un poco, / sí che tra lor miei versi abbiano loco» *OF* I 4, 7-8).¹⁷ Insomma, non c'è dubbio alcuno che il «divo sole» conosca il valore della poesia (e che dunque, implicitamente, sappia riconoscere il valore del suo servitore), mentre lo «splendor del secol

13 Santoro 1989, p. 46.

14 Il bisogno materiale di sussistenza è un elemento che fa parte del personaggio narratore. All'inizio del canto XXVIII il narratore del *Mambriano* si presenta come un poeta di professione che ha il bisogno concreto di portare a compimento l'opera, perché la povertà lo incalza: «povertà m'infonde / tanta necessità ch'el non mi pare / di poter mai acquistar laude alcuna, / s'io non supero i venti e la fortuna» (*Mambriano* XXVIII 1, 5-8).

15 Santoro 1989, p. 46 a tal proposito cita *Satire* I 97-108.

16 Sul complesso rapporto, personale, professionale e politico, che lega Ariosto ad Ippolito si veda almeno Dorigatti 2018.

17 Santoro 1989, p. 47; Bigi 2012 interpreta per il verbo «cedino» come un congiuntivo esortativo, Ceserani-Zatti 2013, anche sulla scorta di Bigi, vi percepiscono comunque «un tocco di dubbio elegante».

nostro» probabilmente non beneficia l'autore del *Furioso* (a suo dire) di una simile considerazione. Il personaggio narratore del *Mambriano* è un poeta cortigiano entusiasta del suo ruolo e solo a volte preoccupato dell'incertezza della sua condizione; Ariosto non crede che il valore della poesia (della sua, ma anche della creazione poetica in generale) possa garantirgli il debito riconoscimento.¹⁸

I contatti fin qui individuati sono dettati innanzitutto dalla vicinanza tematica tra i due proemi; ma sembrano, nel loro insieme, anche aprire la possibilità che Ariosto componesse il suo proemio avendo precisa memoria di quello del *Mambriano*. E non parrà dunque peregrino esplorare un ultimo possibile contatto. Il Cieco insiste sulla dimensione intellettuale della sua attività: vuole mantenere il proposito e la promessa al suo signore; se avrà animo costante, potrà adoperare lingua, intelletto e tutte le altre «potenze»; ma siccome il suo basso ingegno non è sufficiente, deve chiedere il sostegno delle Muse per ottenerne la protezione. Il sintagma «basso ingegno» compare simile anche nel *Furioso*, in un verso strutturalmente analogo a quello del *Mambriano*: «Ché 'l basso ingegno mio non nè bastante» nel poema del Cieco, «che 'l poco ingegno ad or ad or mi lima»: il primo emistichio di entrambi i versi è molto simile; la parola «ingegno» occupa la stessa posizione nella metrica del verso in posizione rilevata dalla cesura. Per Ariosto, l'ottava prosegue con l'augurio che di ingegno «me ne sarà però tanto concesso, / che mi basti a finir quanto ho promesso» (*OF* I 2, 7-8); nel *Mambriano* il «basso ingegno» non è «bastante». Nel *Mambriano* l'ingegno del poeta è insufficiente e solo la grazia e la protezione delle Muse potrebbero consentirgli di adempiere al suo dovere; Ariosto presenta una situazione rovesciata: una donna (una anti-musa) compie l'azione opposta, sottraendo ingegno al poeta che spera così che gliene rimanga a sufficienza.¹⁹ Nel *Mambriano*, le donne Muse facilitano e consentono l'attività poetica; nel *Furioso* una donna ostacola la poesia, limando a poco a poco l'ingegno – che in questo caso corrisponde alla salute mentale – del poeta amante. La situazione di partenza del narratore del *Mambriano* è di incapacità per insufficienza di ingegno, e la sua attività può proseguire, perciò, solo con il supporto delle donne-muse; il narratore del

18 Sulla posizione del narratore del *Mambriano* rispetto al dedicatario, arriva a valutazioni simili anche Martini 2016, p. 82: «il Cieco, a differenza dell'Ariosto, scrive in un momento in cui il destinatario crede ancora nella produzione letteraria e in quella cavalleresca in particolare [...] è un subalterno che condivide i valori di una corte non ancora sopraffatta totalmente dalla crisi»; la studiosa ne fa un discorso generale e non si pronuncia sul dialogo possibile del proemio del *Furioso* con quello del *Mambriano*.

19 Santoro 1989, p. 41, definisce il procedimento una «invocazione in diretta», «alla rovescia», che però rimane comunque «un implicito, ma non perciò meno caldo e affettuoso, atto di omaggio alla donna amata»; il commento di Bigi 2012 sottolinea la novità della richiesta di «remissione del *furor* amoroso», rilevandone l'ironia.

Furioso avrebbe in sé ingegno bastante alla composizione poetica, se non che questo gli viene sottratto, e condizione per la scrittura del poema è che la donna amata gli lasci ingegno sufficiente a finire quanto ha promesso.²⁰ Leggendo l'ottava di Ariosto accanto a quella del Cieco, sembra che la forma di rovesciamento del topos della modestia che compare nel *Furioso* abbia preso come punto di partenza il testo del *Mambriano*: insomma, il topos come presentato nel poema del Cieco è funzionale al "salto" ariostesco nella rappresentazione del suo narratore innamorato che partecipa della follia di Orlando. È probabile che Ariosto stia operando un rovesciamento consapevole del topos anche sulla scorta del proemio del *Filostrato*, nel quale il poeta si discosta consapevolmente dall'invocazione alle Muse, perché, ora che è innamorato, l'unica musa che possa ispirarlo è la donna amata.²¹ Ma è il testo del *Mambriano* che gli offre la rappresentazione della poesia come espressione innanzitutto di una dimensione intellettuale dove potenze, ingegno, lingua e intelletto sono gli elementi che concorrono (se debitamente sostenuti) alla creazione poetica.

Il secondo punto di contatto tra i due proemi riguarda la materia del poema: d'arme e d'amore si ripropone di cantare il narratore del *Mambriano*, sulla scorta del suo predecessore Boiardo («Però diversamente il mio verziere / De amore e de battaglia ho già piantato; / Piace la guera alo animo più fiero, / lo amore al cuor gentile e delicato», *IO* III v 2);²² «Libro d'arme e d'amore nomato *Mambriano*» è il titolo che compare sul frontespizio della *princeps*.²³ Quello che è interessante e che costituisce una differenza profonda tra i due testi è la posizione che assumono armi e amori all'interno del discorso: per Ariosto armi e amori sono la seconda parte dell'elenco di quattro punti, che scandisce la materia del poema e presenta «immediatamente, in una visione d'insieme, su un orizzonte sconfinato, le "cose" concorrenti a tramare la vicenda» per «colpire subito l'interesse e l'immaginazione del fruitore», per «attrarre senza indugi nel circolo magico della poesia un pubblico disponibile e partecipe».²⁴

Il Cieco fa il movimento opposto: le armi e gli amori non appartengono a un mondo da narrare presentato come passato («che furo al tempo

20 Ariosto «estende al proprio caso personale la legge irrazionale dell'amore» e «sottomette a questa legge il suo *ingegno*, la sua stessa operazione poetica, intesa come espressione di una "saggezza", che trova il suo limite nella realtà irriducibile delle passioni e della vita» (Bigi 2012, commento al luogo). La parola «ingegno» ricomparirà a connettere, in modo tematicamente coerente, diversi esordi del poema, come il proemio del canto XXXV 1.2 e 2.1; su questo si veda Delcorno Branca 2015, pp. 89-90.

21 Santoro 1989, pp. 28-29.

22 Il poema boiardo si cita da Tissoni Benvenuti-Montagnani 1999.

23 La dicitura compare nella prima edizione del *Mambriano*, stampata postuma a Ferrara da Giovanni Mazzocchi nel 1509: non si può affermare, dunque, che corrispondesse alla volontà dell'autore.

24 Santoro 1989, p. 30.

[...]») ed esterno, da indicare, quasi deitticamente, in un elenco. Fanno parte di «un interno mentale», una zona interiore di elaborazione, come interiore, intellettuale e anche morale era stato il processo di autorizzazione alla parola poetica. Vediamo più da vicino l'ottava 5 del primo canto del *Mambriano*:

Se bagnar mi lasciati una sol volta
L'asciutta lingua nel gorgonio fonte,
Tanta facondia in me sarà raccolta
Che presto surgieran le rime pronte;
E con la voce arditamente sciolta
Spargerò fuor gli accenti e l'opre asonte
Ne l'interno mental d'arme e d'amore
A complacencia de chi m'è signore.

(*Mambriano* I 5)

Il poeta si rivolge alle Muse; il «gorgonio fonte», come in *Teseida* I 1, 3, è la fonte Ippocrene sul monte Elicona, scaturita da un colpo dello zoccolo di Pegaso, il cavallo alato nato dal sangue della gorgone Medusa quando viene decapitata da Perseo. Il poeta, grazie all'aiuto delle Muse, avrà tanta capacità e facilità di dire («facondia») che presto sgorgheranno («surgieran») «le rime pronte». Con la voce «arditamente sciolta», egli reciterà («spargerò fuor») i suoni («accenti») e le storie («opere») d'armi e d'amori raccolti («asonte») nell'«interno mental», nella memoria. È di particolare interesse il dettaglio tecnico con cui vengono descritte l'invenzione e l'esecuzione poetica nelle sue diverse fasi di *inventio*, *elocutio*, *memoria* e *actio*, che in questo caso corrisponderebbe all'atto performativo della recitazione o canto con accompagnamento musicale: si menzionano infatti, con un certo ordine logico, il luogo di articolazione del suono (la *lingua* «attivata» dalla fonte), la facilità di trovare le parole (*facondia*), la prontezza delle rime (*rime pronte*), l'esecuzione (*voce sciolta*, *accenti*); infine compare il «luogo» dell'invenzione poetica, l'*interno mental* sede della memoria. Il Cieco sta insomma operando un trasferimento sul piano della performance canterina del procedimento di realizzazione di un'orazione classica.²⁵

Il personaggio narratore, dunque, si presenta come un professionista dell'invenzione poetica, concentrato in particolare a «trovare» la storia («io trovo, monsignor reverendissimo, / nel tempo che regnava Carlo Mano, / ch'un re d'Asia fra gli altri potentissimo / fece voto de struger Montealbano», *Mambriano* I 7, 1-4) e a compiere quelle operazioni che sono necessarie alla composizione poetica; si tratta di un procedimento

25 Su questo si veda anche Everson-Carocci-Perrotta c.s., nota al luogo.

interiore, attivato dalla richiesta del signore. Inoltre, la richiesta non è soltanto autorevole, ma rimanda, grazie a una massima di carattere generale, al valore della poesia in sé, di cui il poeta si fa tramite ed esecutore. La poesia diviene così un altissimo servizio, nei confronti di un signore saggio, in grado di richiederla e di riconoscerne il valore. Il dovere del poeta è quello di interpretare il ruolo di servitore, di cortigiano, nel modo più integro e senza tentennamenti; e poi, forte dell'appoggio, di fare del poema la massima espressione del servizio; che coincide anche con la necessità di costruire storie che siano da guida nella gestione della politica estera, di quella interna e nella risoluzione dei conflitti, nella rappresentazione del buon governante e nella messa in guardia da errori e avventatezze. Così nel *Mambriano* trovano posto i grandi personaggi, nel bene e nel male, pronti a offrire *specula* di buona condotta.

Ariosto si trova nella stessa posizione del Cieco: più colto e più capace, con una formazione affatto diversa, ma anche lui con il compito di prestare la penna (anche) a compiacenza del signore. È così che l'esempio del *Mambriano* entra a far parte dell'elaborazione ariostesca: antecedente simile e imprescindibile, può essere annoverato tra gli obiettivi polemici, con cui giocare in modo ironico. Si è sempre pensato all'Orlando pazzo d'amore come una naturale prosecuzione del gioco di Boiardo. Ma tra Boiardo e Ariosto, il Cieco aveva restaurato profondamente la figura di Orlando, rendendolo nuovamente saggio, casto, esempio perfetto del bravo governante, moralmente ineccepibile. È possibile che tra gli obiettivi polemici contro i quali la potenza eversiva dell'ordine legata alla figura di Orlando impazzito, nella partecipazione del narratore stesso (almeno in parte) all'impazzimento amoroso ci sia anche il gesto irriverente verso la compostezza e il rigore morale del *Mambriano* e del suo narratore. Per aver voluto fare questo, però, Ariosto doveva necessariamente aver preso l'intera operazione *Mambriano* molto sul serio; e in effetti, a leggere attentamente il poema del Cieco, non gli si può dare che ragione.²⁶

Il narratore del *Mambriano* tra fragilità e guida morale

Abbiamo visto che nel proemio del *Mambriano* si inizia a delineare il personaggio del narratore; lo abbiamo visto rappresentarsi come un canterino cortigiano e, con la voce del suo signore, darsi anche un nome, Cieco. L'ottava 6 del proemio aggiunge un altro elemento al quadro. Per apprezzare meglio l'operazione del Cieco, accostiamo la sua ottava a quella del *Teseida*, che probabilmente aveva presente:

26 Sulla prossimità di Francesco Cieco e il giovane Ariosto si veda anche Dorigatti 2018.

Siate presenti, o Marte rubicondo,
nelle tue armi rigido e feroce,
e tu, madre d'Amor, col tuo giocondo
e lieto aspetto, e 'l tuo figliuol veloce
co' dardi suoi possenti in ogni mondo;
e sostenete e la mano e la voce
di me che 'ntendo i vostri effetti dire
con poco bene e pien d'assai martire.

(*Teseida* I 3)

Non te sdegnar, o bellicoso Marte,
Né tu Cyprigna, bench'io me sia mosso
A ragionar di vui con sì poca arte:
Scusatime, poich'altro far non posso;
E se per vui mai gratie furon sparte
Non mi lasciate trabuccar nel fosso,
Ma scorgetime al vado necessario
Perché el camin ha esser longo e vario.

(*Mambriano* I 6)

Boccaccio nel *Teseida* rende Venere (e Cupido) e Marte numi tutelari della composizione: a loro chiede di sostenere la mano e la voce, perché ha intenzione di raccontare gli effetti che hanno sul mondo l'amore e la guerra. Francesco Cieco, invece, non compie solo l'atto di invocare l'aiuto di Venere e Marte, ma soprattutto li considera, metonimicamente, oggetto della narrazione. Li prega dunque di non sdegnarsi della sua poca arte, e di accompagnarlo al passaggio, il «vado» obbligato per passare, perché, secondo una topica consolidata, il cammino sarà lungo e vario: il cammino è metafora del percorso narrativo che il poeta si trova ad affrontare, che deve essere caratterizzato non solo dalla lunghezza ma anche, con reminiscenza boiardesca, dalla varietà (*IO* III v. 2 «Però diversamente il mio verziere / De amore e de battaglia ho già piantato»). Li prega perciò di non lasciarlo «trabuccar», cadere, nel fosso: il narratore esibisce la propria cecità e la difficoltà – reale – di percorrere dei tragitti. La caduta nel fosso compare in altro luogo del testo sempre riferita al narratore; in questo caso la sua cecità rende concreta e inscritta nel corpo («ch'io el porto ne la fronte scritto») una massima di carattere generale: chi si fida troppo si comporta come un cieco senza guida.

Ma spesso adviene, a chi troppo se fida,
Come a quel cieco che va senza guida;

Ch'èl si crede talhora andar ben dritto
Per una strada e intendere il paese,
E non s'accorge ché in un fosso è fitto;
Et io l'ho già provato alle mie spese
Tanto ch'io el porto ne la fronte scritto.

(*Mambriano* XVIII 92-93)

Il narratore del *Mambriano* è un poeta cieco, con tutto il peso e il prestigio che la figura del cantore cieco di gesta epiche porta con sé. Anche lui come i suoi paladini può cavallerescamente «trabuccare», cadere, specie se non trova il sostegno delle divinità.²⁷ Il verbo «trabuccare» e il «fosso»,

²⁷ Per i punti di contatto tra i proemi del *Mambriano* e quelli del *Furioso*, come sul «rapporto-identificazione fra io autoriale e personaggi» nel *Mambriano* si veda Delcorno Branca 2016, p. 74.

però, rimandano anche alla sua condizione di fragilità, manifestata esibendo l'impedimento fisico della cecità, in cui versa l'autore.

Il personaggio-narratore nel *Mambriano* consolida e amplifica un movimento di partecipazione diretta alla narrazione che era già in Boiardo.²⁸ Il nostro narratore è un facondo e fecondo canterino e parla diffusamente del proprio mestiere anche concretamente, rappresentando la creazione poetica, la messa in parola dei fatti che racconta, come il compimento di una grande impresa. L'immagine di una poesia realizzata nel superamento di una difficoltà associa il narratore ai suoi personaggi. Le sue imprese sono poetiche innanzitutto (saper ben rappresentare in poesia le grandi battaglie, per esempio) ma hanno anche caratteristiche corporee e performative. La sua voce di narratore ha una sostanza materica che serve a mimare, potente, il suono della battaglia: il poeta si rammarica di non poter alzare tanto la voce per esprimere la zuffa così terribile che il sangue, con un accento di *adynaton*, «correrà l'erta e la scesa»:

Come potrò io mai debile e lasso
Alzar tanto la voce ch'io v'esprima
L'horribel zuffa del sequente passo?
Più dannosa sarà ch'altrui non stima,
Ché quei del monte scenderano al basso
E quei del piano andran verso la cima,
Onde vi nascerà tanta contesa
Ch'a sangue correrà l'erta e la scesa.

Renovarassi quel'assalto prisco
Che fu già intorno alla città thebana;
Cominciar tanto fatto non ardisco,
Perché ogni Musa sta da me lontana,
Anzi per tema tutto impallidisco
Com'hom che tallhor gionge a una fiumana
Che non ha ponte e passar gli conviene,
Bisogno il spinge e paura el ritiene;

Pur al fin, stretto da necessitade,
Rimosso ogni timor, entra nel vado
Chiudendo gli occhi alla difficultade;
Simel farò anch'io, perché di rado
Avien ch'un hom di bassa qualitate
Acresca over magnifichi il suo grado
S'el non è primamente ardito e pronto
Circa gran cose e da viltà disgiunto.

(*Mambriano* VI 1-3)

28 Si veda *In*. II xiv 1: «Già molto tempo m'han tenuto a bada / Morgana, Alcina, e l'encantacioni, / Né v'ho mostrato un bel colpo di spata».

Andare dentro una materia ardua è come guardare un fiume pericoloso: esattamente come entrare nella battaglia sanguinosa, anche cantare diventa un atto di coraggio, che necessita prontezza e ardimento, le stesse qualità richieste ai combattenti; la poesia è un'impresa nella quale entrare con tutto il corpo, e mettere in gioco la propria incolumità. Il narratore, come un guerriero di fronte alla battaglia, ne ha paura; proseguire la narrazione richiede dunque sostegno. La richiesta di aiuto si inserisce nella topica della modestia; allo stesso tempo, proseguire la narrazione è anche una manifestazione di forza e determinazione.

Anche le conseguenze della distruzione del tempio di Marte raccontate nel canto XI hanno costituito un arduo banco di prova per le capacità del poeta-narratore. Infatti, la distruzione del tempio ha contrariato la divinità, qu ora sembra negare il suo appoggio al poeta; questi si sente mancare «l'ingegno, la memoria, il suono e il canto», la sua lingua si è fatta timida e non osa cominciare; ci vorrebbe la voce e l'autorevolezza di Virgilio, che rimbombasse per l'universo il suo «arma virumque cano».

Mancar mi sento l'animo e la voce,
L'ingeno, la memoria, il suono e il canto;
La lingua che fu già pronta e veloce
S'è per timidità ridutta a tanto
Che cominciar non osa il fatto atroce.
Perhò, fide sorelle, io non mi vanto
Di poter promulgare al secol nostro
Questa battaglia senza il favor vostro.

Qui vi vorrebbe un stil virgiliano
Ch'accomodasse alla materia il verso
E cominciasse: "Arma virumque cano",
Rimbombando per tutto l'universo.
Habbi pacienza, o senator romano,
Poscia che sei fra tenebre sommerso.
Ricòrdati che lume non è meco
E ch'io convegno adoperar da cieco.

(*Mambriano* XVIII 2-3)

Il narratore non si limita a chiedere l'appoggio delle Muse, chiede anche la comprensione al suo illustre personaggio, gli ricorda la propria condizione di cieco, mimando così una sorta di consuetudine personale, di reciproca conoscenza, nel riconoscimento del limite.

In un altro passo del *Mambriano* si gioca nuovamente su elementi narrativi che interferiscono nella narrazione.²⁹ In questo caso il tono complice e scherzoso del narratore non nasconde un giudizio morale, e insieme inserisce la tentazione e il suo superamento all'interno di un quadro più ampio

29 Per questo esordio del canto III del *Mambriano*, si veda anche Martini 2016, pp. 86-88.

di crescita umana collettiva, a cui il narratore stesso partecipa. Egli sente su di sé l'attrattività delle lusinghe e risponde interpretando l'impedimento come una condizione universale (anche il grande Rinaldo è cedevole alle tentazioni amorose) e rappresentandone il superamento:

Belli signori, alquanto m'ha impedito
Questa fanciulla col suo dolce canto,
Tal che son quasi de la strata uscito
Errando dreto a lei sotto quel manto
Nel qual la ragion cede allo appetito;
Il perché qualche volta importa tanto
Che se dal ciel per gratia non ci è mòstro,
Tardi se accorgian noi de l'error nostro.

Ma se Renaldo, un tanto cavaliere,
I cui fatti nel mondo furno immensi
Non poté rafrenar col divo impero
De la ragion questi sfernati sensi,
Che farò io, vilissimo guerriero,
Se a un hom sì forte mancoro i compensi?
Colui che mai non crede errare in terra
Sé stesso inganna e poi più che gli altri erra.

Ma poi che son tornato in me medemo,
Lasciarò star Renaldo e Carandina
E torneròmi a quel pagan supremo.

(*Mambriano* III 1-3.3)

Anche il narratore del *Mambriano* non sembra immune dalle lusinghe dell'amore; certo non è innamorato, ma se una fanciulla-canterina, narratrice di secondo grado, nel canto precedente, ha cantato dolcemente l'amore in una novella, anche lui se ne sente soggiogato e riprende il filo del suo racconto a fatica: la fanciulla lo ha «impedito» col suo dolce canto e lui è quasi uscito di strada per questo, «sotto quel manto». La «ragione» ha ceduto all'«appetito». Certo è un errore, ma anche Rinaldo non poté «rafrenar col divo impero / de la ragion questi sfernati sensi», e se un cavaliere tanto grande ha ceduto, come potrà lui resistere, «vilissimo guerriero»? L'amore è una tentazione e un «errare in terra» (con l'ambiguità nell'espressione dell'«errore»/«errare») e il narratore e i personaggi vi cadono; il testo insiste sui campi semantici dell'errore e dell'inganno; alla fine, però, il narratore riesce a farvi fronte e a superare entrambi: l'insegnamento morale della continenza, così come il ravvedimento, passano attraverso la considerazione di un male comune, e sono alla portata di tutti. Il narratore si rappresenta anche lui come un personaggio delle sue storie: per quanto «vilissimo», è anche lui un guerriero; in quanto partecipe delle passioni dei suoi personaggi, il movimento attraverso il quale mostra di sapersene tirare fuori («son tornato in me medemo») diventa un processo di superamento collettivo.

Il *Furioso* agisce, su temi simili, in netta contrapposizione con il modello offerto dal narratore del *Mambriano*: un esempio che qui ci limitiamo solo a sfiorare, poco più che per indicarne deitticamente i contenuti e la portata, è quello del proemio al canto XXIV, cruciale proemio-centro del *Furioso*. Riportando l'universale giudizio dei savi, il poeta mette in guardia chi legge dall'amore-«amorosa pania». Qui che l'amore sia insania è una considerazione di carattere universale ed è necessario liberarsene il prima possibile perché «chi in amor s'invecchia, oltr'ogni pena, / si convengono i ceppi e la catena» (*OF* XXIV 7-8).³⁰ Nella terza ottava del canto XXIV si apre un piccolo dialogo. Una voce fuori campo, un intervento del pubblico, riporta il narratore all'ordine: se anche lui è innamorato, come può ergersi a giudice o a guida?

Ben mi si potria dir: – Frate, tu vai
l'altrui mostrando, e non vedi il tuo fallo. –
Io vi rispondo che comprendo assai,
or che di mente ho lucido intervallo;
et ho gran cura (e spero farlo ormai)
di riposarmi e d'uscir fuor di ballo:
ma tosto far, come vorrei, nol posso;
che 'l male è penetrato infin all'osso.

(*OF* XXIV 3)

In effetti, non lo fa, cede le armi: sta parlando ora che ha «lucido intervallo», ma anche per lui amore è penetrato fino all'osso. Nel *Mambriano* il narratore fa esperienza delle stesse passioni dei suoi paladini, ma sa presto rientrare nel suo ruolo di guida (come i personaggi imparano a superare i propri difetti morali); nel *Furioso* il narratore, come i suoi personaggi, partecipa dell'instabilità umana; si tratta di una posizione esistenziale di manifestazione del limite nella lotta contro le passioni, che diviene un limite esibito anche della creazione poetica e della funzione ad essa attribuita: se il narratore del *Mambriano* può essere guida morale, pur nella rappresentazione della fragilità, se il suo narratore può farsi guida anche nel suo superamento, questo è un compito che il narratore del *Furioso* non è più – e possiamo pensare anche in polemica con il poema precedente – disposto ad assumersi.³¹

30 Si sfiora appena, in questa sede la straordinaria complessità del proemio al canto XXIV del *Furioso*, «secondo prologo», «proemio centro» dell'intero poema, sul quale fa il punto della situazione Delcorno Branca 2015, pp. 86-90; uno strumento prezioso è l'appendice che conclude il saggio, dove la studiosa raccoglie le ricche connessioni intertestuali e intratestuali del testo (in particolare alle pp. 95-97); si veda anche Durling 1965, pp. 162-176.

31 Su questo si veda anche Martini 2016, p. 88: «I due poeti (*scil.* il Cieco e Ariosto) sono testimoni della medesima svolta, ma se il Cieco ne fotografa i momenti iniziali, dove è ancora possibile una soluzione quattrecentesca basata su ragione e virtù, l'Ariosto ne vede l'epilogo, dove la follia è ormai la vera realtà accordata alla vita dell'uomo»; per Ariosto si veda anche Ferroni 1975, p. 89: «Il poema

In Boiardo c'era la celebrazione dell'amore come sprone di poesia e grandi gesta; l'esperienza del narratore si fa testimonianza di una verità universale.³² Il narratore del *Mambriano* è umano e come tutti rimane irretito nelle belle storie d'amore, come il suo personaggio, ma sa qual è il bene e riprendere il giusto cammino: la sua guida morale è bonaria, scherzosa, ma salda. Ariosto, letto in questa serie, sembra sentire l'obbligo dell'intervento morale, che però gli risulta in gran parte impedito, poiché partecipa anche lui della pazzia; vorrebbe fare come il suo predecessore, e dare l'esempio; ci prova. Ma la sua partecipazione alla fragilità umana implica la sua discesa dal piedistallo. L'ironia investe e decostruisce il ruolo del narratore-maestro di moralità come era stata costruita nel *Mambriano*.

Bibliografia

Fonti primarie e secondarie

- Bigi 2012 = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di Emilio Bigi, a cura di Cristina Zampese, Milano, Rizzoli, 2012
- Ceserani-Zatti 2013 = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di Remo Ceserani e Sergio Zatti, Torino, UTET, 2013.
- Everson-Carocci-Perrotta c.s. = Francesco Cieco da Ferrara, *Mambriano*, edizione critica e commentata a cura di Jane E. Everson, Anna Carocci, Annalisa Perrotta, Roma, BITeS, in corso di stampa
- Limentani 1992 = Giovanni Boccaccio, *Teseida delle nozze di Emilia*, a cura di Alberto Limentani, Milano, Mondadori 1992.
- Segre 1990 = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di Cesare Segre, Milano, Mondadori, 1990.
- Tissoni Benvenuti-Montagnani 1999 = Matteo Maria Boiardo, *Inamoramento de Orlando*, edizione critica a cura di Antonia Tissoni Benvenuti e Cristina Montagnani, introduzione e commenti di Antonia Tissoni Benvenuti, Milano-Napoli, Ricciardi, 1999, 2 voll.

Studi

- Ascoli 2016 = Albert Russel Ascoli, *Proemi*, in *Lessico critico dell'«Orlando furioso»*, a cura di Annalisa Izzo, Roma, Carocci, 2016, pp. 341-365.

che aspirava ad essere voce esemplare della cultura contemporanea doveva saldare il suo debito con la corte e con la società: doveva rassicurarla sul finale trionfo di una saggezza trasparente a se stessa, sulla possibilità di identificare norma morale e norma sociale [...] Ma, dietro a questa conclusione esterna e necessariamente convenzionale, il *Furioso* contiene una problematica ed evanescente conclusione interna, in cui la follia e l'errore ribadiscono la loro inevitabilità, la forza costitutiva dell'inganno e dell'illusione, smentendo definitivamente la credibilità di ogni valore di autotrasparenza eroica».

32 *In*.II XVIII 3: «Però eh' Amor è quel che dà la gloria / E che fa l'homo degno et honorato; / Amor è quel che dona la vittoria, / E dona ardir al cavalier armato».

- Carocci 2018 = Carocci, Anna, *La lezione di Boiardo. Il poema cavalleresco dopo l'Inamoramento de Orlando» (1483-1521)*, Manziana, Vecchiarelli, 2018.
- Carocci 2021 = Anna Carocci, *Stile d'autore. Forme e funzioni del «Mambriano»*, Roma Viella, 2021.
- Degl'Innocenti 2019 = Luca Degl'Innocenti, «Cantar di gesta in rima». *L'Ariosto, i cantimpanca e la diffusione a Ferrara della materia di Francia*, «Schifanoia», 56-57 (2019), pp. 47-54.
- Delcorno Branca 2015 = Daniela Delcorno Branca, *Ariosto e la tradizione del poema epico-cavalleresco*, in *Lettura dell'«Orlando furioso»*, I, a cura di Gabriele Bucchi e Franco Tomasi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2015, pp. 59-100.
- Dorigatti 2018 = Marco Dorigatti, «Donno Hippolyto da Este». *Il vero volto del dedicatario del «Furioso»*, in *Di donne e cavallier*, a cura di Cristina Zampese, Milano, Ledizioni, 2018, pp. 17-48.
- Durling 1965 = Robert M. Durling, *The Figure of the Poet in Renaissance Epic*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1965.
- 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, Manziana, Vecchiarelli, 2005, pp. 127-142.
- Ferroni 1975 = Giulio Ferroni, *L'Ariosto e la concezione umanistica della follia*, in *Ludovico Ariosto. Convegno internazionale*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1975, pp. 75-92.
- Martini 2016 = Elisa Martini, *Un romanzo di crisi. Il «Mambriano» del Cieco da Ferrara*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2016.
- Rajna 1900 (1975) = Pio Rajna, *Le fonti dell'«Orlando furioso»*. Ristampa della seconda edizione 1900 accresciuta d'inediti, a cura e con presentazione di Francesco Mazzoni, Firenze, Sansoni, 1975.
- Santoro 1989 = Mario Santoro, *Ariosto e il Rinascimento*, Napoli, Liguori, 1989.

La rielaborazione della letteratura encomiastica nell'«Orlando furioso»: Ariosto e il modello di Cornazzano

Valentina Gritti

1. La letteratura encomiastica tra XV e XVI secolo

All'inizio di un bel saggio sulle ecfraasi dinastiche nel poema eroico, Riccardo Brusagli ricorda la diffidenza con cui Bernardo Tasso guardava al dilagare dell'elemento encomiastico nel *Furioso*, chiamandolo (in una lettera a Francesco Bolognetti del 30 gennaio 1566) «l'abuso introdotto da Ariosto nel mondo», ossia «il voler far menzione fuor di proposito di questo e quel signore ed amico», dal Tasso padre considerato «sconvenevole e cosa che ai lettori rompendo il filo ed ordine dell'opera apporta fastidio», benché poi ammetta che pure lui è stato sforzato di fare altrettanto nell'*Amadigi* «per accomodarsi alla qualità dei tempi presenti». ¹ Nonostante negli anni Sessanta del Novecento già Carlo Dionisotti ne sottolineasse l'importanza per la comprensione dell'ambiente storico-letterario delle corti, la letteratura encomiastica è stata a lungo trascurata dagli studi critici; in quest'ultimo decennio si è però risvegliato un interesse che ha portato progressivamente a delinearne con maggior cura i tratti distintivi e i generi adottati. ²

Nel Medioevo e durante l'Umanesimo un fattore importante della pubblicistica culturale di una signoria era la valorizzazione delle virtù del principe, pronto poi ad applicarle nel governo dello stato. Le caratteristiche del buon signore fin dall'antichità sono state la *iustitia* (con la sua amministrazione), la *liberalitas* (mezzo per consolidare il potere con elargizioni) as-

1 Citata in Brusagli 2004, p. 269.

2 Dionisotti 1972, Id. 1973 e Id. 1980. Numerosi sono gli studi recenti sulla letteratura encomiastica; in merito mi limito a citare Albonico-Romano 2016 e Vale 2016 che si sofferma ad indagare uniformità e diversità culturale delle corti rinascimentali.

sieme alla *clementia* o *magnanimitas* (nei confronti tanto dei sudditi quanto dei nemici), la *magnificentia* (che dispiega la grandezza del principe con magnifici apparati: tornei, cacce, costruzione di palazzi, spettacoli, ecc.), la *fortitudo* (l'arte della guerra e della pace unita all'eccellenza nelle armi), la *sapientia* (da cui traggono fondamento le altre), infine la *religio* (che ne concretizza la *pietas*).³ Per illustrare tali doti il modo più semplice fu quello di associare al buon principe immagini che le incarnassero. Nulla di più facile, allora, che ricorrere ad *exempla* di personaggi dell'antichità, sia mitologici e biblici (per es. Ercole, Teseo, Dioniso, Adamo, Mosè, Salomone, Davide, ecc.) sia storici (i più ricorrenti sono Alessandro Magno, Giulio Cesare, Ciro di Persia, Scipione, Annibale, Pirro, ecc.) o al *topos* del ritorno dell'età dell'oro legato all'avvento al potere del nuovo principe.⁴

Se volgiamo l'attenzione alla politica culturale della signoria di Ferrara, vedremo come la letteratura encomiastica abbia trovato il modo di narrare la storia dei suoi signori in una pluralità di racconti in prosa e in poesia che ne creano progressivamente il mito stesso. In breve, percorrono la storia della propaganda estense, sia in latino sia in volgare, le figure ormai topiche dei maggiori condottieri classici che con le loro virtù si presentano come *exempla* per Niccolò III, Leonello, Borso, Ercole I, Alfonso I: sono i già ricordati Alessandro Magno, Ciro, Cesare, Scipione, i più importanti imperatori romani da Augusto ad Adriano, con un'attenzione particolare a Traiano, che appare sulla scia di Dante simbolo supremo di giustizia, fino ai tanti generali che hanno reso grande la storia romana. Umanisti e scrittori come Guarino Veronese, Ludovico Carbone, Gaspare Trimbocchi detto il Tribacco, Tito Vespasiano Strozzi e lo stesso Boiardo dei *Pastoralia* e dei *Carmina in Herculem* ricorrono a queste figure quali *specula principis* degli Este.⁵

All'interno di questo gruppo di scrittori si distingue per la sua versatilità Antonio Cornazzano.⁶ Il letterato piacentino, dopo aver gravitato attorno alla corte sforzesca fino al 1467 circa, dopo un breve soggiorno a Ferrara sotto Borso e aver frequentato la corte minore di Bartolomeo Colleoni, finisce la propria vita alle dipendenze di Ercole d'Este dal 1475 alla morte (1484). Cornazzano è un prolifico scrittore di opere encomiastiche che si

3 Non volendo citare l'ampissima bibliografia sulla trattazione delle virtù morali tra Medioevo e Rinascimento ci si limita a Bejczy 2011, analogamente per quella sugli *specula principis* si vedano almeno le uscite più recenti: Quondam 2017, Crouzet-Pavan et al. 2021 e Celati-Pavlova 2025.

4 Il *topos* è attivissimo nella formazione delle identità delle corti tra Umanesimo e Rinascimento; vastissima la bibliografia in proposito, bastino in generale Secchi Tarugi 2003, Coppini 2014 e Chirco 2018.

5 I relativi riferimenti bibliografici, numerosissimi, sono citati in ultimo, oltre che in McLaughlin 2002, in Gritti-Sanchini 2023 e in Gritti 2025a.

6 Sulla vita e la tradizione delle opere si vedano almeno Bonavigo-Tomassini 1985, Bruni-Zancani 1992, Zancani 1979, Id. 1990, 1997 e 2007.

distinguono per la sua capacità di adattare i tratti del genere (come si è visto, virtù e vizi ed *exempla* di personaggi famosi) alla situazione contingente, quindi alla corte in cui si trova a risiedere in quel dato momento e alle esigenze pubblicistiche del signore locale, con una capacità di comunicazione che si avvale della cultura contemporanea, spaziando attraverso generi letterari e artistici diversi.⁷ Ha sperimentato infatti moltissime delle forme nelle quali si concretizzava la propaganda culturale degli Este. Quando è a Ferrara compone per Borso, in doppia redazione di distici latini e di capitoli ternari, il *De excellentium virorum principibus ab origine mundi* (la versione in volgare di cui ci si occuperà è conservata nel ms. della Biblioteca Estense Universitaria di Modena Es. It. alpha.P.6.4). Stende invece per Ercole I il trattato in prosa *Dell'integrità della militare arte* (1476-1478, conservato sempre alla BEU nel ms. Es. It. Alpha.F.5.17) e per Eleonora d'Aragona, quando assume il governo della città in sostituzione del marito nel 1478, i capitoli in terza rima del *Del modo di regere e regnare*, il cui codice di dedica (il ms. M.731 della Pierpont Morgan Library di New York) reca il ritratto miniato della duchessa attribuito a Cosmè Tura.

2. L'influsso della letteratura encomiastica in Ariosto: il modello di Cornazzano

Si passi, ora, a esaminare l'impatto che su Ariosto ha avuto questo genere di letteratura, la cui influenza si era fatta sentire, sebbene in misura diversa e minore, già nell'*Inamoramento de Orlando*. Nel poema di Boiardo l'elemento encomiastico è, per citare ancora Brusciagli, introdotto da «una macchina di propaganda dinastica» costruita *ad hoc* attraverso lo strumento dell'ecfrasi nel vaticinio di Atlante (II XXI 53-60) e nella descrizione dei dipinti della loggia di Febosilla (II XXV 41-56).⁸ Le parole profetiche del mago e le pareti istoriate della loggia illustrano la discendenza estense di Ruggiero toccando i maggiori antenati di Ercole I, ma escludendo gli illegittimi Leonello e Borso.⁹ Sulla scia del suo tacito modello maggiore, anche Ariosto adotta fin

7 Possiamo distinguere a grandi linee almeno due ambiti della produzione dell'encomio: in volgare il trattato o la biografia in prosa a cui vanno aggiunti poi, come luoghi deputati alla lode dei signori, il proemio o la lettera di dedica delle opere loro rivolte (desunta quest'ultima in buona parte dal modello epistolare latino, una delle tante forme della ben più diversificata letteratura encomiastica antica). Nella poesia si impone invece la terza rima in forma di capitoli o di poema vero e proprio, su modello della *Commedia*, dei *Triumph* petrarcheschi e dell'*Amorosa visione*, mentre in latino prevale il genere epico, replicato in varie forme su modello virgiliano o ovidiano. In proposito gli ormai classici Tissoni Benvenuti 1976 e Vecchi Galli 1982. Sulla produzione encomiastica estense di Cornazzano si vedano il già citato Gritti-Sanchini 2023, De Rosa 2025a, Gritti 2025b e De Rosa. cds.

8 Brusciagli 2004, p. 269.

9 Ricordati invece positivamente nel *Furioso* (A B C III 45 e [A B XXXVII] C XLI 67) e nei *Cinque canti* (II 120).

dalla prima edizione la risorsa dell'ecfrasi per parlare della dinastia estense: nella grotta di Merlino con la sfilata delle ombre dei discendenti di Bradamante (III 23-59) e nel canto XIII con la rassegna delle donne estensi, da Isabella ad Eleonora d'Aragona, profetizzata alla guerriera sempre da Melissa (57-73), e infine nel padiglione di Cassandra con le gesta maggiori di Ippolito (XLVI 77-99).¹⁰ All'interno di questi passi appositamente dedicati ad elogiare gli Estensi – ma questo accade pure in molti proemi e in altre occasionali ottave – Ariosto si serve di altri scrittori ferraresi o di poeti di corte per costruire il suo tessuto encomiastico. Intesse, per esempio, la storia degli Este ricorrendo alle opere storiche di Riccobaldo (dalla *Cronica parva* al *Pomerion* e alla stessa rielaborazione boiardesca dell'*Historia imperiale*) e pure occasionalmente al poema epico di Tito Vespasiano Strozzi, la *Borsias*, per alcuni spunti mitologici. Se per Boiardo, il legame, anche parentale, con lo Strozzi e la sua opera è lo sfondo per la costruzione del suo poema (Ruggero compare per la prima volta nella *Borsias*), la prospettiva ariostesca appare mutata, vuoi per il passare di decenni che culturalmente ne modificano l'approccio, vuoi perché gli stessi modelli culturali appaiono diversi. Guardare, nel background culturale ferrarese, al modello più recente e fortunato del Cornazzano, sempre attento, come si è detto, a riutilizzare quanto nella pubblicistica artistico-letteraria del ducato potesse essere funzionale a scopo encomiastico, è un'ottima cartina di tornasole per comprendere ed illustrare il percorso rielaborativo dell'encomio messo in atto da Ariosto fino all'ultima edizione del poema. L'esemplificazione che si offre, pur esigua e soprattutto limitata al solo confronto con la versione volgare del *De excellentium virorum principibus*,¹¹ permette comunque di inquadrare meglio il modo con cui, nella ricezione encomiastica del libro di battaglia, Ariosto metta a proprio agio il pubblico cortigiano ferrarese e i suoi dedicatari (Ippolito e poi Alfonso I) in un orizzonte d'attesa a cui erano per tradizione abituati. Nel contempo, le novità introdotte da Cornazzano nella celebrazione dei signori di Ferrara fungono come modello per innovare il genere cavalleresco e, seppure in misura minore rispetto ad altri più rilevanti aspetti letterari, per sfaccettare il *Furioso* di una visione finemente ironica della corte stessa e del suo cantore.

10 Non è mia intenzione confrontare il diverso approccio encomiastico verso gli Estensi tenuto da Boiardo rispetto ad Ariosto; per altro già ampiamente indagato in vari studi critici, tra i quali proprio Brusciagli 2004 e il più recente Baldassarri 2023. Sull'ideologia del *Furioso* e la sua rappresentazione del potere estense vanno ricordati almeno Dorigatti 2000, Jossa 2003, Montagnani 2005, Looney 2016, Matarrese 2016, pp. 345-346, Prosperi 2016.

11 Una più che probabile lettura dell'*Arte militare* di Cornazzano (nella versione a stampa in terzine del 1494; in particolare XI 22, cc. h5v-6v) da parte di Ariosto era stata ipotizzata da Bacchelli 2006 (pp. 289-291), a proposito della descrizione dell'archibugio di Cimosco (OF C IX 28-94 e XI 21-28), pur se inserita nella più vasta conoscenza della fortunata trattatistica quattro-cinquecentesca d'esecuzione dell'artiglieria. In proposito anche De Rosa 2025b, pp. 49-50.

3. Dall'«Obizzeide» all'ultimo «Furioso»: la rielaborazione del modello encomiastico

Prima di parlare del *Furioso* è opportuno prendere in esame l'esperimento dell'*Obizzeide*, composta da Ariosto intorno ai primi anni del Cinquecento (forse nel 1503). L'incompiuto capitolo ternario, che avrebbe dovuto cantare le gesta dell'avo degli Este, è il primo tentativo di creare una narrazione storico-epica con l'intento di celebrarne la dinastia, volutamente inserita nella produzione encomiastica in voga a Ferrara nel periodo tra Borso ed Ecolè.¹²

Oltre alla struttura metrica, l'*Obizzeide* presenta altre somiglianze con alcune opere di Cornazzano. Se il modello epico-storico maggiore è costituito dalla *Sforziade*, scritta dal piacentino per il duca di Milano, notevoli consonanze ha però anche con il *De excellentium virorum principibus ab origine mundi*, in particolare con la redazione volgare. Seguendo un progetto narrativo di stampo dantesco-petrarchesco, già per altro ampiamente sviluppato da Cornazzano in entrambe le opere appena citate,¹³ Ariosto apre il poemetto incompiuto con un'invocazione alla propria donna che gli è fonte d'ispirazione (corsivo mio):

Voi l'usato favor, *occhi soavi*,
date all'impresa, voi che del mio ingegno,
occhi miei belli, avete ambe le chiavi.
Altri vada a Parnaso o a Cirra; io vegno,
dolci occhi, a voi; né chieder altra aita
a' versi miei se non da voi disegno.

(*Obizzeide*, vv. 4-9)

Da tempo nel genere encomiastico il topos dell'amore per il signore aveva lasciato luogo a quello per la donna amata: entrambe le versioni del *De excellentium virorum principibus* sono intessute di invocazioni ad Angela Scoto (a cui è dedicato anche il *Canzoniere*), e perfino a conclusione dell'opera, prima di iniziare il capitolo dedicato a Borso, Cornazzano insiste sulla passione amorosa per lei. Si veda la vicinanza che ha con l'*Obizzeide* l'invocazione alla donna amata perché l'aiuti nel momento della scrittura:

Quello angel che mi diè tanta battaglia
mi presti qui le *stelle* del bel viso

12 L'*Obizzeide* presenta uno sfondo storico seguendo la tendenza privilegiata dalla politica estense di Ercole (Alfonso punta invece di più sul carattere umanistico della sua corte) e costituisce un progetto epico consapevole della situazione storica contemporanea e attento alle svolte politiche del primissimo Cinquecento (Jossa 2004, p. 207).

13 Che i modelli maggiori di Dante e di Petrarca agissero su Ariosto è visibile nel v. 6 dell'*Obizzeide* come puntualmente sottolineato da Segre 1954, p. 68, ripreso poi anche da Jossa 2004, pp. 205 e 208 nota 15.

e del suo *lume* in questo mar mi vaglia.
I son dal porto già mosso e diviso
e la mia vela ha vento apto al camino.
Amore è in poppa della nave assiso

(Cornazzano, *De excellentium virorum principibus*, I II, 63-68, c. 6v)¹⁴

E ancora:

Io ho con tanti vodi i santi e i dei
fraudati già per quel giotto d'amore
ch'alcun più fè non presta ai dicti mei,
ma i' m'excuso per ciò da tanto errore,
o Re del Ciel, che uno angelo de' *vostri*
mi vi fe' con suo truffe un traditore.
E quando il premio de' famosi *inchiostri*
sparsi per lui sperava, aperse l'ale
et invisibil fesse a gli occhi nostri.
[...]

Ma dove, miser me, mi lasso trare
membrando el laccio de l'aurata chioma,
fatimi, nymphe, al mio camin tornare.

(Ivi, IV iv, 31-39 e 46-48, c. 63r)

Oltre che nell'*Obizzeide*, Ariosto ne recupera lo spunto anche nel *Fu-rioso* (riprende pure la rima, benché comune, *inchiostri* : *vostri*) e lo amplia creandone il tessuto della follia d'amore del narratore e dei personaggi.¹⁵

Dirò d'Orlando in un medesimo tratto
cosa non detta in prosa mai né in rima:
che per amor venne in furore e matto,
d'uom che si saggio era stimato prima;
se da colei che tal quasi m'ha fatto,
che 'l poco ingegno ad or ad or mi lima,
me ne sarà però tanto concesso,
che mi basti a finir quanto ho promesso.

Piacciavi, generosa Erculea prole,
ornamento e splendor del secol nostro,
Ippolito, aggradir questo che vuole
e darvi sol può l'umil servo *vostro*.
Quel ch'io vi debbo, posso di parole
pagare in parte, e d'opera *d'inchiostro*,
né che poco io vi dia da imputar sono;
che quanto io posso dar, tutto vi dono.

(OFI 2-3)

14 Sul margine sinistro della carta dei codici di dedica si trova anche la glossa d'autore *Diva Angela*.

15 Si veda anche «Non restate però, donne, a cui giova / il bene oprar, di seguir vostra via; / né da vostra alta impresa vi rimuova / tema che degno onor non vi si dia: / che, come cosa buona non si trova / che duri sempre, così ancor né ria. / Se le carte sin qui state e gl'*inchiostri* / per voi non sono, or sono a' tempi *nostris*». (OF XXXVII 7; miei i corsivi).

Ariosto trae dal *De excellentium virorum principibus* anche altri spunti meno evidenti. Nel canto III del primo *Furioso* quando nella grotta di Merlino vengono illustrati a Bradamante i suoi discendenti, la figura di Borso viene descritta in modo tale da evocare nella mente del pubblico cortigiano la statua collocata davanti al palazzo ducale:

Vedi Lionello, e vedi il primo duce,
fama de la sua età, l'inclito Borso,
che siede in pace, e più trionfo adduce
di quanti in altrui terre abbino corso.
Chiuderà Marte ove non veggia luce
e stringerà al furor le mani al dorso.
Di questo signor splendido ogni intento
sarà che 'l'popol suo viva contento.

(OF III 45)

Al di là del riferimento virgiliano,¹⁶ i tratti peculiari di Borso nell'ottava appena citata richiamano simili elementi della descrizione di Cornazzano:

La lampada di pace alhor s'accese
dentro Ferrara bella e lei fu el tempio:
quanto d'intorno havea Marte si rese.

(Cornazzano, *De excellentium virorum principibus*, IV v, 22-30, c. 66r)

Di vita alhor pacifica e ioconda
el popol grato all' iustissimo Borso
alta *colonna* in la città gli fonda

(Ivi, IV v, 55-57, c. 67r)

In entrambi i poeti spicca l'accento al ruolo pacificatore del duca (in Cornazzano si parla della *lampada di pace*), all'imprigionamento/resa di Marte e alla gratitudine/contentezza dei ferraresi. Tanto in Ariosto quanto in Cornazzano la figura di Borso rievoca alla mente dei contemporanei anche la colonna eretta in suo onore nel 1452, sulla quale era posto il cartiglio con l'epigramma di Tito Vespasiano Strozzi a illustrare la giustizia del duca di Ferrara:

Hanc tibi viventi Ferraria grata columnam
ob merita in patriam, princeps iustissime Borsi,
dedicat, Estensi qui dux a sanguine primus
excipis imperium et placida regis omnia pace.¹⁷

16 «Claudentur Belli portae; Furor impius intus / seiva sedens super arma et centum vinctus aenis / post tergum nodis fremet horridus ore cruento» (*Eneide*, I 294-296), citato da Bigi 1982 (2012), p. 162 nota 45,4.

17 «O giustissimo principe Borso, la grata Ferrara dedica questa colonna per i meriti verso la patria, a te Estense ancor vivo, che come primo duca hai allontanato lo stato dal sangue e regni su tutto con placida pace» (si cita da Ludwig 1977, p. 23).

Nell'urbanistica estense la colonna ha dunque il compito di simboleggiare un regno giusto; Cornazzano ne sfrutta perciò la funzione all'interno della sua opera ponendola a fronte di quella traiana e così, anche grazie all'*exemplum* dantesco (*Purg.* X 76), colloca sullo stesso piedistallo l'imperatore romano e Borso:¹⁸

*E quel che per albergho aprì el suo cuore
alla iusticia, già del mondo quasi
per altrui iniquità cacciata fuore.
Dico Trayano, a cui di marmi rasi
colonna de suoi gesti historiata
coperse el corpo in gli ultimi soi casi.*

(Cornazzano, *De excellentium virorum principibus*, IV iv 61-72, c. 63v)

Sempre su modello di quella imperiale, anche Ercole I si era fatto erigere una colonna, ora al centro di piazza Ariostea. Non stupisce quindi che, come aveva fatto Cornazzano, anche Ariosto ricorra a tale simbologia quando, alla fine del canto XXXVII, sconfitto il tiranno Marganorre, Marfisa ripristina la giustizia, sovvertita da un decreto iniquo contro le donne, con una nuova legge a loro favorevole incisa per l'appunto su una colonna:

L'animore guerriere a lato un tempio
videno quivi una colonna in piazza,
ne la qual fatt'avea quel tiranno empio
scriver la legge sua crudele e pazza.
Elle, imitando d'un trofeo l'esempio,
lo scudo v'attaccaro e la corazza
di Marganorre e l'elmo; e scriver fenno
la legge appresso, ch'esse al loco denno.

Quivi s'indugiâr tanto, che Marfisa
fe' por la legge sua ne la colonna,
contraria a quella che già v'era incisa
a morte et ignominia d'ogni donna.

(OF XXXVII 119 e 120, 1-4)

Con l'episodio di Marganorre si è ormai lontani dall'orizzonte culturale ed encomiastico della prima e della seconda redazione del poema, non stupisce pertanto che nell'ultima edizione Traiano e gli altri imperatori citati non siano *specula principis* degli Este, come invece in Cornazzano che in terzine successive ricordava Augusto, Marco Aurelio e Settimio Severo (*De excellentium virorum principibus* in volgare, cc. 63v e 64r). Nel *Furioso* del 1532 i quattro imperatori (ricordati tra l'altro nella medesima sequenza di

¹⁸ In proposito Gritti-Sanchini 2023, pp. 164-165.

Cornazzano) simboleggiano il massimo potere imperiale, quello di Carlo V (XV 26,4):

Del sangue d'Austria e d'Aragon io veggio
nascer sul Reno alla sinistra riva
un principe, al valor del qual pareggio
nessun valor, di cui si parli o scriva.
[...]

Per questi merti la Bontà suprema
non solamente di quel grande impero
ha disegnato ch'abbia diadema
ch'ebbe *Augusto, Traian, Marco [Aurelio] e Severo*;
ma d'ogni terra e quinci e quindi estrema,
che mai né al sol né all'anno apre il sentiero:
e vuol che sotto a questo imperatore
solo un ovile sia, solo un pastore.

(OF XV 25, 1-4 e 26)

Ed è alquanto significativo che neppure nelle redazioni precedenti Ariosto fosse ricorso a tali *specula principis* per gli Estensi. Il raffronto con gli imperatori romani era stato a tal punto fondamentale nella propaganda politica dei signori di Ferrara che fin da Niccolò II tanto la letteratura quanto l'arte ne erano state pervase (nel corso del tempo erano stati commissionati affreschi, busti, monete, ecc. su tale soggetto).¹⁹

Ariosto riusa in modo nuovo anche il topos encomiastico del ritorno dell'età dell'oro in un regno pacifico; topos che sul piano letterario contraddistingue in modo particolare il governo di Borso e che da Cornazzano è sviluppato in più occasioni; basti per esempio l'appellativo di *aurata città* per Ferrara, che ritorna anche nel *De urbis Ferrariae periculo ac liberatione* dedicato a Ercole I (v. 21):²⁰

Vider gli dei che l'italico impero
con poco honor del ciel venia per terra
e signor di iusticia et pace el fero;
così s'àn tracto el bel corpo di guerra,
doppo 'l frate Leonel si chiama herede
nell'*aurata città* che sì ben serra.

(Cornazzano, *De excellentium virorum principibus*, IV v, 16-21, c. 66r)

Anche poeti di calibro ben maggiore, come Tito Vespasiano Strozzi e Boiardo rispettivamente nella *Borsias* e nei *Pastoralia*, dichiarano l'età di Borso un regno di pace e giustizia perché graziato dalla discesa in terra di Astrea:

¹⁹ In proposito Gritti 2025a, in particolare pp. 226-227.

²⁰ Gritti 2025b, p. 263.

Salve, Estense decus, terrarum gloria Borsi,
quo duce sideribus terras *Astrea* relictis
incolit, et prisci rursus quo principe mores
aureaque aeterni redierunt otia veris;
salve, Estense decus, sub quo fulgentia tuti
agmina et horrendo nescimus classica cantu.
Quid dicam? Herculeum merito cum carmine nomen
extulit et clarae primos ab origine gentis
heroas cecinit

(Boiardo, *Pastoralia*, VI 65-73)

sic tua te virtus et dextrae insignia fortis
aeternum terris servent, sic *aurea* nobis
saecula et innocui vigeant, te principe, mores.

(Ivi, I 10-12)

Nel *Furioso*, invece, la discesa della vergine celeste, simbolo di giustizia suprema, è auspicata, con spostamento generazionale, nel regno della nuova coppia di Estensi: i due figli di di Ercole I, Ippolito e soprattutto Alfonso:

Quanto che darà lor l'inclitya prole,
el giusto Alphonso e Hippolyto benigno,
che seran quai l'antiqua fama suole
narrar de' figli del Tindareo cigno
ch'alternamente si privan del sole
per trar l'un l'altro de l'aer maligno,
serà ciascuno d'essi e pronto e forte
l'altro salvar con sua perpetua morte.

Che questa generosa coppia s'ame
ne serà il popul suo via più sicuro
che se, per opra di Vulcan, di rame
gli avesse duplicato Hercole il muro.
Alphonso è quel primier, che 'l buono esame
giustarà sì nel seculo futuro
che creder si potrà ch'Astrea dal cielo
sia ritornata ove può 'l caldo e il gelo.

(*OFA* III 50-51)

Tale auspicio per i due Estensi è espresso nel primo *Furioso*; nell'ultimo, quando l'orizzonte storico-politico è ormai diverso e sovraregionale, benché il passo del III canto rimanga immutato, il regno di *Astrea* appare ormai sceso in Italia grazie all'azione politica di Carlo V, il nuovo principe giusto:

Del sangue d'Austria e d'Aragon io veggio
nascere sul Reno alla sinistra riva
un principe, al valor del qual pareggio
nessun valor, di cui si parli o scriva.
Astrea veggio per lui riposta in seggio,

anzi di morta ritornata viva;
e le virtù che cacciò il mondo, quando
lei cacciò ancora, uscir per lui di bando.

(OF XV 25)

Nel percorso compositivo del *Furioso* il rinnovamento della lode tradizionale al principe si manifesta quindi nel passaggio da una visione encomiastica locale all'accettazione del nuovo assetto politico imposto da Carlo V: se sotto Alfonso l'auspicio è che Astrea torni sulla terra, con l'imperatore essa è invece già scesa. Questo rinnovamento diviene realmente comprensibile solo se si osserva in chiave diacronica l'abbandono della visione locale della sola propaganda estense: nella tradizionale letteratura encomiastica ferrarese Astrea siede accanto a Borso o a Ercole, nel primo *Furioso* non è ancora giunta presso Alfonso, mentre nel terzo affianca saldamente solo Carlo V.

Come ha ben dimostrato Casadei, Ariosto intesse la narrazione di forti anacronismi storici.²¹ Già Cornazzano, pur meno sistematicamente, aveva adottato questa tecnica per far risaltare l'elogio del duca di Ferrara.²² Nell'ultimo libro del *De excellentium virorum principibus*, precisamente nella descrizione della battaglia di Modena che vede Ottaviano vincitore su Antonio e Lepido, Cornazzano introduce con rovesciamento della prospettiva cronologica Borso pronto ad aiutare in campo il futuro Augusto:

Così discordi vennero all'assalto
E 'l populo roman le parti prende
E ciaschun per Italia ordina un spalto.
Vener le [s]quadre a Modina tremende
E dandogli tu el campo, o duca Borso,
Octaviano el suo nimico fende.

(Cornazzano, *De excellentium virorum principibus*, V II 88-93, c. 57r)

La stessa tecnica viene messa in atto da Ariosto nei *Cinque canti*, l'aggiunta, poi abbandonata, che avrebbe dovuto costituire l'ampliamento del *Furioso* prima del '32: quando il poeta narra della visita del messo papale all'imperatore Carlo Magno nel canto II allude con ardito anacronismo al cardinale di santa Maria in Portico a Roma, ossia al contemporaneo Bernardo Dovizi da Bibbiena, che fu nunzio in Francia del papa Leone X (dal maggio 1518 al novembre 1519):

21 Casadei 1988 e Id. 1993.

22 Tipico dell'epoca e dell'ambiente culturale cortigiano è l'introduzione di anacronismi che leghino personaggi mitologici o storici antichi ai moderni, spesso con scopo allegorico (per esempio, il mitologico Ercole e l'omonimo duca di Ferrara), come nel teatro o nelle feste di corte (Ceserani 1984, p. 485), ma ben diverso è l'uso che di questa tecnica fanno sia Cornazzano sia Ariosto immettendo entrambi i personaggi, se pur in modo diverso, nel racconto vero e proprio, contemporaneo o antico.

In quel tempo era in Francia il cardinale
di Santa Maria in Portico venuto,
per Leon terzo e pel seggio papale
contra Lombardi a domandarli aiuto

(*Cinque canti*, II 52,1-4)

L'allusione gioca sul nome del papa: Leone III in realtà chiese aiuto all'imperatore contro i Turchi (come raccontato in *Morgante*, XXVIII 98-100), fu invece Adriano I a chiamare i Franchi contro Desiderio. Ariosto intendeva infatti evocare alla mente del suo pubblico il contemporaneo Giovanni de' Medici, in quel momento sul soglio papale appunto col nome di Leone (X).

Prima di concludere ci si vuole soffermare sulla accoglienza nel *Furioso* di alcuni significativi *specula principis* degli Estensi. Una secolare tradizione risalente almeno a Niccolò III individuava in Alessandro Magno, Giulio Cesare, Pirro e Scipione gli *exempla* ai quali i signori di Ferrara si ispiravano nella loro pubblicistica culturale.²³ Già nel *Furioso* del 1516, precisamente al canto VII, quando è prigioniero sull'isola di Alcina, Ruggiero viene aspramente rimproverato dalla maga Melissa per la sua sudditanza amorosa alla fata:

– È questo quel che le infallibil stelle,
le sacre fibre e li accoppiati punti,
responsi, augùri, sogni e tutte quelle
sorti, ove troppo ho i studii miei consunti,
di te promesso sin da le mammelle
m'havean, come quest'anni fusser giunti:
ch'in arme l'opre tue così preclare
esser dovean, che serian senza pare?

Quest'è ben veramente alto principio
onde si può sperar che serai presto
un Pyrrho, un Alexandro, un Iulio, un Scipio!
Chi potea, ohimè! di te mai creder questo,
che ti facessi d'Alcina mancipio?
E perché ognun lo veggia manifesto,
al collo et alle braccia hai la catena
di ch'ella a voglia sua preso ti mena. –

[...]

Ruggier si stava vergognoso e muto
mirando in terra, e mal sapea che dire.

(*OFA*, VII, 58-59 e 65, 1-2)

Per scuoterlo dal suo torpore amoroso Melissa gli pone innanzi l'immagine dei massimi condottieri dell'antichità, soprattutto Cesare e Ales-

23 In merito si rimanda al già citato Gritti 2025a.

sandro (suo avo per parte di madre nell'*Inamoramento*, II 1 5-16),²⁴ tuttavia solo quando gli viene posto l'anello magico in dito Ruggiero prende atto del proprio errore. Se si analizza l'episodio in chiave encomiastica si noterà che Ariosto si è ironicamente distanziato dalla costruzione della mitica genealogia estense di Strozzi-Boiardo perché mette all'inizio del poema l'eroe estense in uno stato di difetto morale per la sua incostanza amorosa, uno dei vizi attribuiti anche al suo celebre avo. Sebbene alla fine del poema Ariosto permetta a Ruggiero di riscattarsi, all'inizio lo presenta immemore dell'apprendistato culturale offertogli dagli antichi: l'eroe pagano non ne ha acquisito la sapienza e pertanto non è un buon cavaliere. Non è un caso infatti che la futura casata estense sia illustrata a Bradamante e non a Ruggiero. Nel poema Ariosto mette dunque in scena una peculiare *institutio principis* nella quale l'antenato degli Este, per dare vita alla dinastia, deve percorrere un lungo cammino di formazione assimilando la lezione degli antichi eroi. Rispetto a Boiardo, Ariosto si permette dunque di giocare con Ippolito e Alfonso presentando loro un avo che all'inizio del poema non è affatto un buon principe (lo diverrà solo nell'ultima redazione dopo avere conquistato in duello l'amata per l'amico Leone) e apre così una sottile incrinatura ironica nella retorica encomiastica costruita per gli Este nei due secoli precedenti.

In questo, come nel caso dell'attribuzione del regno di Astrea all'impero di Carlo V, lo straniamento rispetto alle narrazioni encomiastiche precedenti è in realtà percepibile solo da un lettore dotto, non dunque dal pubblico della corte estense che si aspetta invece l'usuale celebrazione della casata. Come sottilmente suggerisce Cristina Cabani, «Ariosto prevedeva e prediligeva un lettore che fosse in grado di porsi alla sua stessa altezza e di apprezzare la pluridimensionalità che l'ironia presuppone; un'ironia che passa anche (e non poco) nelle maglie dell'intertestualità»,²⁵ in questo caso del genere encomiastico. Boiardo, che aveva scritto i *Carmina in Herculem* e i *Pastoralia*, e conosceva bene questo tipo di letteratura, aveva evitato di immettere nell'*Inamoramento de Orlando* i tratti più caratteristici del genere. Diversamente, come ha notato molto acutamente Sangirardi a proposito del miscuglio di generi ariostesco,²⁶ nel *Furioso* «si moltiplicano i procedimenti allusivi a testi e codici che rinviano i lettori fuori del perimetro cavalleresco tradizionale» e così Ariosto si permette di introdurre nel *libro d'arme e di amori* anche quei codici del genere epico-encomiastico nel quale si iscriveva già l'incompiuta *Obizzeide*, ma lo fa in modo ironico, percepibile solo da un pubblico di cultura simile alla sua, pronto ad

24 Eadem, p. 253.

25 Cabani 2016, p. 10.

26 Sangirardi 2009, pp. 53-54.

accogliere la prospettiva politica sovranazionale dell'ultima redazione, che silenziosamente emargina a un ruolo minore la casata degli Este.

Bibliografia

Fonti primarie e secondarie

Cornazzano, *De excellentium virorum principibus* = Antonio Cornazzano, *De excellentium virorum principibus ab origine mundi per aetates*, BEUMo, ms. Lat. 872 (versione latina) e ms. It. 101 (versione in volgare).

Cornazzano, *De la integrità de la militare arte* = Antonio Cornazzano, *De la integrità de la militare arte*, BEUMo, ms. It. 176.

Cornazzano, *Del modo di regere* = Antonio Cornazzano, *Del modo di regere et regnare*, PML, ms. M.731.

Agno 1955 = Luigi Pulci, *Morgante*, a cura di Franca Agno, Milano-Napoli, 1955.

Bigi 1982 (2012) = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, commento di Emilio Bigi, a cura di Cristina Zampese, Milano, Rizzoli, 1982 (2012).

Carrai-Tissoni 2010 = Matteo Maria Boiardo, *Pastoralia*, in Id., *Pastoralia Carmina Epigrammata*, a cura di Stefano Carrai e Francesco Tissoni, Novara-Scandiano, Interlinea-Centro Studi Matteo Maria Boiardo, 2010, pp. 55-178.

Cornazzano, *De urbis Ferrariae periculo ac liberatione* = Antonio Cornazzano, *De ortu Herculei filii et de urbis Ferrariae periculo ac liberatione*, in Zancani 1979, pp. 67-76.

Debenedetti - Segre = Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso, secondo l'edizione del 1532 con le varianti delle edizioni del 1516 e del 1521*, a cura di Santorre Debenedetti e Cesare Segre, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1960.

Dorigatti 2006 = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso secondo la princeps del 1516*, a cura di Marco Dorigatti, con la collaborazione di Gerarda Stimato, Firenze, Olschki, 2006.

Fo 2012 = Publio Virgilio Marone, *Eneide*, traduzione e cura di Alessandro Fo, note di Filomena Giannotti, testo latino a fronte, Torino, Einaudi, 2012.

Gritti 2018 = Ludovico Ariosto, *I cinque canti*, edizione critica, introduzione e commento a cura di Valentina Gritti, Padova, libreriauniversitaria.it Edizioni, 2018.

Ludwig 1977 = Tito Vespasiano Strozzi, *Die Borsias: ein Lateinisches Epos der Renaissance*, hrsg. Von Walther Ludwig, München, Fink, 1977.

Montagnani-Tissoni Benvenuti 1999 = Matteo Maria Boiardo, *L'innamoramento de Orlando*, edizione critica a cura di Antonia Tissoni Benvenuti e Cristina Montagnani, introduzione e commento di Antonia Tissoni Benvenuti, Milano-Napoli, Ricciardi, 1999.

Petrocchi 1966-1967 = Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, Firenze, Le Lettere, 1966-1967, 4 voll.

Segre 1954 = Ludovico Ariosto, *Obizzeide*, in Id. *Opere minori*, a cura di Cesare Segre, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954, pp. 164-171.

Studi

- Albonico-Romano 2016 = *Courts and Courtly Cultures in Early Modern Italy and Europe. Models and Languages*, ed by Simone Albonico and Serena Romano, Roma, Viella, 2016.
- Bacchelli 2006 = Franco Bacchelli, *L'esecrazione dell'arma da fuoco nell'«Orlando furioso» (IX 28-94 e XI 21-28)*, in «*In partibus clivus*» *Scritti in onore di Giovanni Pugliese Carratelli*, a cura di Gianfranco Fiaccadori con la collaborazione di Andrea Gatti e Sergio Marotta, Napoli, Vivarium, 2006, pp. 259-330.
- Baldassari 2023 = Gabriele Baldassari, *Le ecfrasi encomiastiche nella storia dell'«Inamoramento de Orlando» di Boiardo*, «AOQU. Forme e modi dell'epica» 4/1 (2023), pp. 59-102.
- Bejczy 2011 = Istvan Pieter Bejczy, *The Cardinal Virtues in the Middle Ages. A Study in Moral Thought from the Fourth to the Fourteenth Century*, Leiden-Boston, Brill, 2011.
- Bonavigo-Tomassini 1985 = *Tra Romagna ed Emilia nell'Umanesimo: Biondo e Cornazzano*, a cura di Claudia Bonavigo e Marina Tomassini, Bologna, Clueb, 1985, pp. 94-103.
- Bruni-Zancani 1992 = Roberto L. Bruni e Diego Zancani, *Antonio Cornazzano: la tradizione testuale*, Firenze, Olschki, 1992, 2 voll.
- Bruscagli 2004 = Riccardo Bruscagli, *L'ecfrasi dinastica nel poema eroico del Rinascimento*, in *Ecfrasi. Modelli ed esempi tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di Gianni Venturi e Monica Farnetti, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 269-292.
- Bucchi-Tomasi 2016 = *Lettura dell'«Orlando furioso»*, diretta da Guido Baldassarri e Marco Praloran, volume I a cura di Gabriele Bucchi e Franco Tomasi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2016.
- Cabani 2016 = Maria Cristina Cabani, *Ariosto. I volgari e i latini suoi*, Lucca, Pacini Fazzi, 2016.
- Casadei 1988 = Alberto Casadei, *La strategia delle varianti. Le correzioni storiche del terzo «Furioso»*, Lucca, Pacini Fazzi, 1988.
- Casadei 1993 = Alberto Casadei, *Il percorso del «Furioso». Ricerche intorno alle redazioni del 1516 e del 1521*, Bologna, il Mulino, 1993.
- Celati-Pavlova 2025 = *The Prince and the Condottiero in Italian Humanism and Renaissance: Literature, History, Political Theory and Art*, International Conference (Warwick, June 17-18 2021), ed. by Maria Celati and Maria Pavlova, Oxford, Peter Lang, 2025.
- Ceserani 1984 = Remo Ceserani, *Due modelli culturali e narrativi nell'«Orlando furioso»*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 161 (1984), pp. 481-506.
- Chiurco 2018 = *L'età dell'oro. Mito, filosofia, immaginario*, a cura di Carlo Chiurco, Venezia, Marsilio, 2018.
- Coppini 2014 = Donatella Coppini, *Ambiguità di un mito: aspetti dell'età dell'oro in età umanistica*, in *Nel cantiere degli umanisti. Per Mariangela Regoliosi*, a cura di Lucia Bertolini, Donatella Coppini, Clementina Marsico, Firenze, Polistampa, 2014, pp. 447-473.
- Crouzet-Pavan et al. 2021= Élisabeth Crouzet-Pavan, Jean Baptiste Delzant et Clémence Revest *Panthéons de la Renaissance*, Rome, École française de Rome, 2021.
- De Rosa 2025a = Riccardo De Rosa, *La «Vita di Borso» di Cornazzano: tra tradizione catalogica ed encomiastica*, «Storie e linguaggi», 11/1 (2025), pp. 281-296.
- De Rosa 2025b = Riccardo De Rosa, *Antonio Cornazzano, «Dell'arte militare» (scheda)*, in *La biblioteca di Ariosto*, catalogo della mostra, Biblioteca nazionale centrale di Firenze (25 settembre 2025-10 gennaio 2026), a cura di Luca Degl'Innocenti, Valentina Gritti e Giovanna Rizzarelli, Padova, Libreriauniversitaria.it Edizioni, 2025, pp. 49-50.

- De Rosa in s. = Riccardo De Rosa, *La morte di Pirro nel «De excellentium» di Antonio Cornazzano*, «Lettere italiane», 77/3, (2025), in corso di stampa.
- Dionisotti 1972 = Carlo Dionisotti, *Culture regionali e letteratura nazionale in Italia*, in AA.VV., *Culture regionali e letteratura nazionale*, Atti del VII Congresso AISLLI, Bari, Adriatica, 1972, pp. 13-27.
- Dionisotti 1973 = Carlo Dionisotti, *Regioni e Letteratura*, in *Storia d'Italia*, Torino, Einaudi, 1973, 5/2 (I documenti), pp. 1375-1395.
- Dionisotti 1980 = Carlo Dionisotti, *Machiavellerie*, Torino, Einaudi, 1980.
- Dorigatti 2000 = Marco Dorigatti, *Rugiero and the Dynastic Theme from Boiardo to Ariosto*, in *Italy in crisis. 1494*, edited by Jane Everson and Diego Zancani, London, Routledge, 2000, pp. 92-128.
- Gritti 2025a = Valentina Gritti, *Eroi antichi alla corte di Ferrara. Alessandro, Cesare, Ciro il Grande ed Ercole specula principis della casa d'Este*, in Celati-Pavlova 2025, pp. 213-254.
- Gritti 2025b = Valentina Gritti, *La propaganda estense di Antonio Cornazzano tra recupero della classicità e sguardo sul presente*, «Storie e linguaggi», 11/1 (2025), pp. 257-280.
- Gritti-Sanchini 2023 = Valentina Gritti, Francesco Sanchini, *Tre capitoli in terza rima per Borso d'Este: la «Laudacio» di Montagna, l'«Odosophia» di Sandeo e il «De excellentium virorum principibus» di Cornazzano*, «Schede umanistiche», 37/1 (2023), pp. 139-174.
- Jossa 2003 = Stefano Jossa, *Ariosto, Alfonso I e la rappresentazione del potere. Nota sull'ideologia del «Furioso»*, «Filologia e critica», 28/1 (2003), pp. 1-11.
- Jossa 2004 = Stefano Jossa, *Un'alternativa all'«Orlando furioso»: l'esperimento dell'«Obizzzeide»*, «Schifanoia», 26/27 (2004), pp. 203-209.
- Izzo 2016 = *Lessico critico dell'«Orlando furioso»*, a cura di Annalisa Izzo, Roma, Carocci, 2016.
- Looney 2016 = Dennis Looney, *Corte*, in Izzo 2016, pp. 41-60.
- Ludwig 1977 = Walther Ludwig, *Einleitung*, in *Die «Borsias» des Tito Strozzi*, a cura di Id., München, Wilhelm Fink Verlag, 1977, pp. 11-74.
- Matarrese 2016 = Tina Matarrese, *Canto XIII*, in Bucchi-Tomasi 2016, pp. 341-359.
- McLaughlin 2002 = Martin McLaughlin, *Biography and Autobiography in the Italian Renaissance*, in *Mapping lives: the uses of Biography*, edited by Peter France, William St. Clair, Oxford, Oxford University Press, 2002, pp. 37-65.
- Montagnani 2005 = Cristina Montagnani, «*Queste historie di fabulosi sogni son dipincte. Boiardo, Ariosto le la genealogia degli Este*», in *Il principe e la storia*, atti del convegno di Scandiano, 18-20 settembre 2003, a cura di Tina Matarrese e Cristina Montagnani, Scandiano-Novara, Centro Studi Matteo Maria Boiardo-Interlinea, 2005, pp. 157-179.
- Prosperi 2016 = Adriano Prosperi, *Canto III*, in Bucchi-Tomasi 2016, pp. 159-165.
- Quondam 2017 = Amedeo Quondam, *Trionfi degli antichi, trionfi dei moderni*, in *Humana feritas. Studi con Gian Mario Anselmi*, a cura di Loredana Chines, Elisabetta Menetti, Andrea Severi e Carlo Varotti, Bologna, Pàtron, 2017, pp. 339-352.
- Sangirardi 2009 = Giuseppe Sangirardi, *Quanti sono i generi dell'«Orlando furioso»? «Allegoria»*, 59 (2009), pp. 42-55.
- Segre 1954b = Cesare Segre, *Note di commento*, in Segre 1954, pp. 164-171.
- Secchi Tarugi 2003 = *Millenarismo ed età dell'oro nel Rinascimento*, atti del 13° Convegno internazionale, Chianciano-Montepulciano-Pienza, 16-19 luglio 2001, a cura di Luisa Secchi Tarugi, Firenze, Cesati, 2003.
- Tissoni Benvenuti 1976 = Antonia Tissoni Benvenuti, *La tradizione della terza rima e l'Ariosto*, in *Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione*. Atti del congresso organizzato dai

- comuni di Reggio Emilia e Ferrara 12-16 ottobre 1974, a cura di Cesare Segre, Milano, Feltrinelli, 1976, pp. 303-313.
- Vale 2016 = Malcolm Vale, *The Court and Cultural Identities. Uniform or Diverse?*, in Albonico-Romano 2016, pp. 9-19.
- Vecchi Galli 1982 = Paola Vecchi Galli, *La poesia cortigiana tra XV e XVI secolo. Rassegna di testi e studi (1969-1981)*, «Lettere Italiane», 34, 1 (1982), pp. 95-141.
- Zancani 1979 = Diego Zancani, *Il «De Herculei filii ortu et de urbis Ferrariae periculo ac liberatione» di Antonio Cornazzano*, «Bollettino Storico Piacentino», 74 (1979), pp. 60-76.
- Zancani 1990 = Diego Zancani, *Antonio Cornazzano's «De l'integrità de la militare arte»*, in *Chivalry in the Renaissance*, edited by Sidney Anglo, Woodbridge, The Boydell Press, 1990, pp. 13-24.
- Zancani 1997 = Diego Zancani, *Antonio Cornazzano umanista e poeta*, in AA.VV., *Storia di Piacenza*, Piacenza, Tipografia Le.Co, 1997, III (*Dalla signoria viscontea al principato farnesiano*), pp. 381-397.
- Zancani 2007 = Diego Zancani, *Documenti d'archivio riguardanti Antonio Cornazzano e la sua famiglia*, «Bollettino Storico Piacentino», 102 (2007), pp. 41-64.

Oltre i proverbi: l'«Orlando furioso», gli «Adagia» erasmiani e una *liaison dangereuse**

Tancredi Artico

1. Prolegomeni

Svolgere una ricerca sulle relazioni intertestuali che il poema ariostesco intrattiene con il repertorio paremiologico, in particolare con la poderosa raccolta di *Adagia* compilata da Erasmo da Rotterdam, significa fare i conti con una materia ricca di possibilità interpretative ma, per certi versi, sfuggente. Se è infatti vero che il *Furioso* conta un quantità di modi di dire ed espressioni sentenziose rilevantissima, lo è parimenti il fatto che tale presenza, al tempo stesso discreta, assimilata talmente in profondità nella poesia ariostesca da costituirne un tratto distintivo ma non completamente distinguibile in termini di fonti, assume molteplici aspetti e pone delle domande di natura teorica generale a cui è complesso rispondere.

Prima di venire alla forma cangiante attraverso cui il repertorio sapienziale emerge nel poema, occorre dunque soffermarsi sull'altro versante, per alcune considerazioni preliminari. Anzitutto, è bene provare a tracciare dei discrimini in merito alla terminologia. Sotto questo rispetto, la bibliografia critica aiuta solo in parte a sciogliere i dubbi sull'intercambiabilità delle definizioni: proverbio, sentenza, massima, adagio, apoftegma e, dal XVII secolo, aforisma, sono tutte parole che, come nota Corrado Rosso, afferiscono a una stessa area semantica, ma presentano caratteristiche peculiari e molto sottili.¹ Se il proverbio si distingue dagli altri semi-sinonimi, in quanto riflette situazioni concrete, offre una guida pratica ed è espresso

* Prima della fatica, un ringraziamento: a Luca Degl'Innocenti e Nicole Botti per la cura delle ricche giornate fiorentine, a Valentina Gritti per gli utili consigli e il supporto materiale, a Giovanna Rizzarelli per la fiducia accordatami.

¹ Rosso 1968, p. 35.

in forma anonima e popolare, più arduo è distinguere fra le forme colte, stilisticamente elaborate e che presentano una *callida iunctura*: la massima è oggettiva, ha tono riflessivo (invita a una riflessione) ed esprime un principio morale, più che una verità categorica; la sentenza è soggettiva, ha tono perentorio ed esprime una verità indiscutibile; l'adagio, infine, denota affinità con il proverbio, ma ha formulazione soave e sorprendente.² Posto che le categorizzazioni qui riassunte non influenzano in alcun modo l'agire di Ariosto, poiché tentate solo a partire dalla nascita dell'aforisma, in pieno Seicento, esse si rivelano nondimeno utili per approntare una bussola con cui orientarsi nella ricerca: le distinzioni tracciate, pur grossolane, instradano a una comprensione del *Furioso* come a qualcosa di più che un semplice archivio di proverbi, inducendoci a considerarlo come un'opera in cui il *côté* sapienziale è centrale e risponde a una molteplicità di funzioni sul piano della significazione.³

Prima e più importante tra queste, e aspetto intorno a cui si definisce una fondamentale differenza con gli *Adagia*, è la creazione di un orizzonte morale. Sotto questo profilo, l'opera di Ariosto e quella di Erasmo hanno nature quasi opposte: la prima propone una morale ironica,⁴ che si realizza in prevalenza tramite paradossi e che effonde nel *récit* una venatura pessimistica e dolente che si cercherebbe invano nella seconda, la quale cristallizza invece una moralità di matrice 'positiva' e utile in chiave pedagogica. In questo senso, il *Furioso* offre innumerevoli esempi: discettando sul tema del «consiglio», o «deliberazione», il poeta demiurgo ci informa che le risoluzioni malvagie raramente falliscono (XXI 48, 6: «che 'l consiglio del mal va raro invano»), oppure, riflettendo su ricchezza e nobiltà, decreta che la gentilezza d'animo e la virtù valgono poco, senza l'appoggio del benessere materiale (XLIV 36, 7-8: «nobiltà poco si prezza, / e men virtù, se non v'è ancor ricchezza»). Di sentenze siffatte, che nascono dall'ampia fonte dell'ironia e si raggruppano in veri e propri filoni tematici (sul «consiglio» e sul senno si contano almeno una decina di interventi), la summa di Erasmo scarseggia.

Da questo problema di natura generale, altri, più specifici, se ne aprono. L'analisi comparata tra le due opere è complicata *in primis* dal fatto che, «fra i "manuali segreti" [...], gli *Adagia* sono i più elusivi, i più difficili da

2 Per disegnare questo schema mi sono basato, oltre che sul libro di Rosso, anche su Helmich 2006, che elabora sette regole per definire le forme della sentenziosità, e su Cherchi 2010 (il quale, all'interno delle sue formulazioni, assorbe anche la lezione di Erasmo stesso, espressa nell'introduzione agli *Adagia*, cui farò riferimento, da ora in avanti, con la semplice dicitura *Adagia*).

3 Sarà dunque necessario rivedere sia l'operato di Castagna 1877, sia, in parte, quello del pur ottimo Soletti 2007.

4 Per questa categoria mi rifaccio, da qui in avanti, alle puntuali distinzioni tracciate da Sangirardi 2014.

identificare direttamente come fonte diretta»,⁵ e, in secondo luogo, per la ragione che un gran numero di considerazioni del *Furioso* non si trovano negli *Adagia*. Per un esempio, basterà guardare alla seconda metà della quarta ottava del canto XLV, nella quale il narratore, a corollario di un altro filone tematico fondamentale, quello sulla Fortuna, ammaestra chi legge a diffidare tanto della prosperità, quanto della cattiva sorte:

e che fidarsi a l'uom non si conviene
in suo tesor, suo regno e sue vittorie,
né disperarsi per Fortuna avversa,
che sempre la sua ruota in giro versa.

(OF XLV 4, 5-8)

Pur se riadattato, dietro questo passaggio si intravede un proverbio greco (che riporto in traduzione: «Quando le cose vanno bene non insuperbire, quando vanno male, non deprimerli»), rivolto in latino da Ausonio e di qui, come nota Renzo Tosi, «attestato nella letteratura umanistica», ma non menzionato da Erasmo.⁶ Proprio tale mancata menzione induce a riflettere: pur disponendo di una fonte come gli *Adagia*, è chiaro che Ariosto attinge la sapienza degli antichi da molteplici sorgenti. Rintracciare tali sorgenti non è impresa per chi scrive: piuttosto che sull'analisi dei rapporti tra Ariosto e la tradizione paremiologica, mi concentrerò pertanto sulla ricezione e sull'uso ariosteschi, prendendo la raccolta di Erasmo come la prima e più rilevante tra le pietre di paragone.

La conoscenza ariostesca del pensiero di Erasmo, d'altronde, è ben comprovata e affonda le proprie radici in un terreno vasto, in cui fruttifica in prima battuta il *Moriae encomium*, possibile fonte d'ispirazione per il regno di Alcina e le ottave di Astolfo sulla luna.⁷ Ma anche gli *Adagia*, benché raramente presi in considerazione come ipotesto del *Furioso*, dovevano trovare posto sulla scrivania del poeta, se è vero che si tratta di un'opera che circolava ampiamente all'interno dell'élite culturale ferrarese (lo testimonia la biblioteca di Celio Calcagnini, in cui se ne trovano diversi esemplari),⁸ anche in virtù dell'impressione pubblicata nel 1514 da Giovanni Mazzocco, che ristampò la seconda edizione aldina degli *Adagia* del 1508 e che, due anni dopo l'impresa erasmiana, diede la luce al primo *Furioso*.

Di più, come nota Stefano Jossa in un saggio di valore capitale per chiunque si avvicini all'argomento, gli *Adagia* costituiscono una sorta di sponda, tramite cui Ariosto attribuisce un valore etico nuovo, di sapore

5 Adatto a un nuovo contesto le considerazioni di Cerchi 2010, p. 55.

6 Tosi 2013, 1043, p. 739.

7 Su questo, rinvio a Scianatico 1989, pp. 19-56 e ad Anconetani 2009.

8 Di essa disponiamo di un inventario piuttosto preciso, studiato da D'Ascia 2010.

testamentario, a una sapienza che esprime contenuti morali dietro il velo di un'ironia leggera e apparentemente sorridente. Così, le due frasi che incorniciano la principe del capolavoro, l'adagio illustrato dell'*explicit* (*Pro bono malum*) e la citazione dalla terza satira del libro I oraziano dell'*incipit*, non consigliano tanto il lettore, in maniera bonaria, a 'vivere e lasciar vivere', ma piuttosto lo ammoniscono a 'non trovare la pagliuzza nell'occhio altrui' (ossia a 'non giudicare se non si vuol essere giudicati'), venendo in tal modo a definire il perimetro etico di tutto il poema, che riflette amaramente sull'ingratitude umana e sulla sua incapacità di giudizio: come sentenza Jossa, la scoperta erasmiana di un nesso tra il motto, la frase oraziana e i Vangeli offre ad Ariosto un'«autorizzazione intellettuale» e gli permette un'«interlocuzione umanistica» tale da legittimare «un sentire comune e un'appartenenza culturale».⁹

2. Il *Furioso* e la paremiologia: uno sguardo complessivo

Un primo, possibile approccio critico alla questione del rapporto tra il poema di Ariosto e il repertorio paremiologico mira a valutare la presenza di adagi sul livello dell'*inventio* e su quello, specifico dell'*elocutio*, dell'*evidentia*. Sul fronte dell'*inventio* si nota come talora, in maniera occulta o esibita, i proverbi fungano da ideale guida, tracciando una sorta di direttrice tematica lungo la quale gli episodi del racconto si sviluppano; su quello dell'*evidentia*, come facciano da sfondo a espressioni che sembrano di immediata e concreta icasticità, ma che nascondono uno stimolo speculativo. Adottare un siffatto approccio significa privilegiare il riscontro di interdiscorsività (soprattutto per quel che riguarda la ricerca di congruenze sul piano dell'*inventio*), piuttosto che di strette intertestualità, e dunque aggiungere, al discorso critico su Ariosto e i proverbi, degli spunti di riflessione che difficilmente avranno diritto di cittadinanza in un futuro commento al testo. Cionondimeno, la proposta di nuove categorie interpretative nasce dalla necessità di aprire delle nuove direzioni a una ricerca che fin qui ha spesso mirato alla catalogazione delle occorrenze (esemplare, in tal senso, è il caso de *I proverbi dell'Ariosto* di Niccola Castagna) e ha il vantaggio di trovare una forte corrispondenza con la categoria dell'ironia come strumento che serve al poeta, tra l'altro, per deridere il vizio ed enfatizzare i bizzarri scherzi del destino.

Proprio in quest'ultima veste, come strumento di quella tipologia che Sangirardi definisce «ironia della sorte»,¹⁰ possiamo utilizzare il ventisette-

⁹ Cito da Jossa 2020, p. 330.

¹⁰ Sangirardi 2014 enumera proprio l'episodio di Zerbino e Gabrina tra quei passi del poema nei quali l'ironia prende corpo per mezzo di «colpi di scena, rovesciamenti e simmetrie paradossali» (p. 202).

simo adagio erasmiano (*Qui quae vult dicit, quae non vult audiet*) alla stregua di una bussola teorica per interpretare come *exemplum* di capricciosità del destino l'episodio di cui sono protagonisti Zerbino e Gabrina nel canto XX. Tanto quanto nella glossa di spiegazione Erasmo nota che «chi parla malevolmente, ascolta poi ciò che non vorrebbe», così, parimenti, nel racconto ariostesco Zerbino deride Gabrina quando la incontra in compagnia di Marfisa (ottave 119-123) e, sconfitto a duello dall'amazzone (124-131), è poi costretto ad accollarsi la compagnia della vecchia e ad ascoltare le sue malevole invenzioni sull'amata Isabella (132-144). L'ironia, nella forma del paradosso, si rivela qui nelle sue varie nature: tali sono sia il pretesto che Marfisa impiega per muovere lite con Zerbino (gli protesta che la laida Gabrina è bella, e lo costringe ad ammetterlo), sia, soprattutto, il fatto che è proprio la vecchia, maligna e «perversa» (XX 137, 6), a fungere da 'riequilibratore' della giustizia nei confronti della gratuita e infine dannosa malevolenza espressa da Zerbino. La storia del principe scozzese, così, si sviluppa in questo frangente nel solco dell'adagio e per via di uno di quei giochi della sorte che hanno spesso luogo nell'universo del *Furioso*.¹¹

Un altro caso di *mise en oeuvre* di un detto nella macchina narrativa del racconto riguarda il notissimo 'chiodo scaccia chiodo', che innesca una dinamica diegetica simile a quella appena descritta e, di più, acquista un valore figurale, cioè fornisce una sorta di epitome sentenziosa che anticipa (maliziosamente) e riassume lo sviluppo di un'intera arcata del racconto. Tuttavia, a differenza di quanto visto a proposito di *Qui quae vult dicit, quae non vult audiet*, questa volta non occorre cercare un nesso sottinteso fra il testo ariostesco e gli *Adagia*, dal momento che il proverbio viene inciso direttamente dal narratore, alla stregua di un'epigrafe, sulla soglia dell'episodio. Siamo sul finire del canto XXVIII e Rodomonte, il quale ha appena ascoltato la novellina misogina dell'oste che dovrebbe consolarlo della perdita di Doralice e ammonirlo a non fidarsi delle donne, incontra Isabella e stabilisce un nuovo proposito amoroso, dimenticando istantaneamente quanto appena occorsogli e la morale, pur mendace, del racconto dell'oste:

E ben gli par dignissima Issabella,
in cui locar debba il suo amor secondo,

11 Do conto qui di un'altra suggestione, più labile ma nondimeno coerente con il nesso tra il regesto di Erasmo e la costruzione ariostesca di un'architettura etico-morale: la doppiezza grazie a cui Bradamante gioca Brunello in *OF IV* 3, 1-2 («Simula anch'ella, e così far conviene / con esso lui di finzioni padre») ha un possibile antecedente nell'adagio 93, *Polypi mentem obtine* («Assumi l'atteggiamento mentale di un polipo»), che Erasmo spiega rimarcando che «esiste un modo di pensare ragionevole per cui le persone perbene qualche volta si conformano alle abitudini altrui, per non essere spiacevoli [...], o per sottrarre sé stesse o i loro cari a grandi pericoli» (*Adagia*, p. 179). Se il maganzese simula, l'eroina giustamente fa altrettanto, perché l'onesto sa adeguarsi alla malvagità, senza smettere per questo di essere retto.

e spegner totalmente il primo, a modo
che da l'asse si trae chiodo con chiodo.

(OF XXVIII 98, 5-8)

Rispetto alla lettura in filigrana agli intertesti offerta dai commenti del *Furioso* a proposito di questa quartina, una riflessione sul valore filosofico dell'adagio aiuta a metterne a fuoco il senso nell'economia narrativa. Se i ragguagli sul *Triumphus Cupidinis* di Petrarca tracciano in modo preciso l'origine letteraria della versione ariostesca del proverbio,¹² la postilla apposta da Erasmo in margine all'adagio 104, *Clavum clavo peltare*, illumina in maniera altrettanto nitida il significato di tale versione nel contesto di una vicenda tragica, ma pur sempre venata dall'abituale ironia: l'adagio, infatti, non significa soltanto passare da un amore a un altro, bensì «cacciare un male con un altro, sostituendo il primo con il secondo».¹³ Ed è esattamente questo il destino a cui andrà incontro Rodomonte, il quale, appena abbandonato dall'infedele Doralice, subirà un nuovo e diverso scacco per mano della figlia del re di Galizia, emblema di costanza, e verrà così a trovare, in linea con uno dei meccanismi primari dell'ironia ariostesca, l'opposto di ciò che cercava.¹⁴ Collocato in bella vista sull'ingresso dell'episodio, l'adagio vale allora quasi come un monito, o come una chiave per l'interpretazione; ma il fatto che il suo significato sia duplice lo rende un monito potenzialmente fuorviante, collocato a bella posta dal narratore in testa all'episodio per giocare un bonario scherzo ai danni del lettore, il quale si aspetta uno sviluppo in linea con il senso vulgato del proverbio – sviluppo che lascia presagire un lieto fine amoroso – e si trova invece a fare i conti, come scoprirà Rodomonte, con un esito amaro, del tutto contrario all'aspettativa di partenza.¹⁵

Tornando all'episodio di Zerbino e Gabrina, vero crocevia della gnomicità e dei modi in cui Ariosto ne fa uso, noteremo come in esso si trovi anche un caso di adagio inscritto nell'evidenza di una descrizione; ed è un caso fruttuoso, perché rientra nel perimetro di quella tendenza, notata da Jossa, secondo la quale Ariosto impiegherebbe il repertorio paremiologico come una sorta di sponda tra il poema e i Vangeli, di modo da cementare,

12 Si veda Pacca-Paolino 1996, III 66 (che a sua volta risale a un passo ciceroniano: *Tusculanae disputationes*, 4, 35, 75). Di fianco a Petrarca, Soletti 2010, pp. 145-146, nota 16 aggiunge vari riscontri dall'*Innamoramento de Orlando*.

13 *Adagia*, p. 202.

14 Su questa dinamica dell'ironia va citata la lettura, attraverso la lente del «desiderio», di Zatti 1990.

15 La possibilità di una giocosa anfibologia per trarre in inganno il lettore è ben concreta, se si considera che in XLV 29, 5-6 («come si dice che si suol d'un legno / talor chiodo con chiodo cacciar fuore») l'adagio ha un senso più simile a quello meno colto che noi diamo odiernamente al proverbio, cioè di sostituire un amore con un altro. E anche qui, come nel caso del canto XXVIII, emerge il dettaglio dell'asse di legno, che accerta, quantomeno sul livello della stilistica delle fonti, la provenienza petrarchesca del proverbio.

attraverso i rimandi alla tradizione testamentaria offerti in tale repertorio, i significati morali ed etici del racconto. Siamo all'ottava 120 e la decrepita Gabrina fa la sua oscena comparsa, agghindata con le vesti di una giovane e in tutto simile a una «bertuccia»:

Avea la donna (se la crespa buccia
può darne indicio) più de la Sibilla,
e pareva, così ornata, una bertuccia,
quando per muover riso alcun vestilla.

(OFXX 120, 1-4)¹⁶

La semplice comicità della scena ha fatto sì che nessun commentatore vi riscontrasse la presenza, in filigrana, di due adagi della raccolta erasmiana: il 610, *Simia in purpura*, che si impiega «quando si camuffa una cosa di per sé turpe con ornamenti esteriori e posticci», e il 2662, *Simia fucata*, che ricorre allorché si vede «una vecchia molto brutta, ma imbellettata e adornata come una squaldrina»: il primo «si adatta [...] a quelli che, pur essendo magnificamente vestiti e adornati, tuttavia tradiscono, dal volto e dai costumi, qual è la loro indole», il secondo allude «all'eventualità che qualcuno adorni una causa turpe degli orpelli dell'eloquenza perché appaia onesta». ¹⁷ Entrambi i significati si confanno all'episodio. Da un lato Gabrina dimostrerà di essere una «Scimmia vestita di porpora», rivelando, nascosta sotto i begli apparati, la propria turpe natura, e venendo così a rappresentare una sorta di incarnazione della sentenza. Dall'altro Marfisa, che l'ha agghindata con le vesti di una giovane ottenendo l'effetto ridicolo (ottave 115-116), ne farà una vera «Scimmia dipinta» con cui nascondere sotto il manto della retorica una causa disonesta, quando userà un *escamotage* capzioso (sostenere che Gabrina sia bella) per giustificare il puntiglio di venire a duello con Zerbino.

La vicenda del cavaliere scozzese e della malvagia vecchia prosegue ancora, poco dopo, nel segno di quella che potremmo chiamare “evidenza da proverbio”, quando la vecchia

Gli ricorda ch'andar seco bisogna:
e Zerbin, ch'ubbligato si conosce,
l'orecchie abbassa, come vinto e stanco
destrier c'ha in bocca il fren, gli sproni al fianco.

(OFXX 131, 5-8)

16 Giova ricordare anche i vv. 7-8 della stanza («ch'a donna non si fa maggior dispetto, / che quando o vecchia o brutta le vien detto»), i quali esprimono una saggezza popolare (Castagna 1877, p. 17 chiosa infatti: «È proprio il netto e spiccato proverbio ricorrente in bocca del popolo») che induce a vedere l'episodio come un vero microcosmo dei proverbi in Ariosto, che si rivela capace di usarli a diversi fini e di attingere dalle più varie fonti.

17 *Adagia*, p. 1296.

Anche in questo caso, si risale facilmente a un adagio (*Demissis auribus*), a proposito del quale Erasmo ci informa che «è desunto dai giumenti, che dimostrano lo stato d'animo con il movimento delle orecchie», aggiungendo poi che «Nei giumenti e in quasi tutti i quadrupedi [...] esse [*i.e.* le orecchie] sono erette quando obbediscono, flaccide quando sono stanchi». ¹⁸ Ancora più che dell'adagio, tuttavia, pare che il dettato ariostesco risenta della lezione di una fonte letteraria, la *Satira IX* del libro I di Orazio, rilevata dai commenti (a partire da quello di Cesare Segre) e capace di offrire al poeta un esempio di uso traslato del modo di dire, il quale, sia nel poeta latino sia in quello volgare, si adatta a definire l'idea di una grave prostrazione morale.

Quest'ultimo caso è sintomatico di una tendenza che si conferma lungo tutto il poema e che interseca in maniera tangenziale la paremiologia, ossia la sovrapposibilità dei passi ariosteschi, in quei casi in cui i proverbi sorreggono l'evidenza, con esempi letterari illustri e che circolano già ampiamente, al di là della paremiologia (la quale, d'altra parte, pesca a piene mani dalla letteratura), all'interno del canone. Così, tra le varie occorrenze, si possono incontrare *Ex fronte perspicere*, che si dice di «ciò che percepiamo immediatamente e come di primo istinto» e ha attinenza con le molteplici evidenze ariostesche riguardanti le espressioni del volto, ¹⁹ o *Inflare buccas*, che si applica agli orgogliosi, ai presuntuosi e agli iracondi, proprio come Iocondo, il quale, tradito dalla moglie, è ritratto nel canto XXVIII in una posa di profondo corruccio («con fronte crespa e con gonfiate labbia»), o, infine, *Mordere labrum*, a connotare il dolore di Ruggiero «che si morde le man, morde le labbia» per la rinuncia a Bradamante a vantaggio di Leone. ²⁰

3. Gli impieghi diretti

Oltre che per l'uso di proverbi e adagi alla maniera di cornici o guide al racconto, il *Furioso* si distingue per l'ingente quantità di espressioni sentenziose che passano direttamente nella lettera del testo, inglobate nel tessuto del discorso o, caso più raro, introdotte da apposite didascalie. Ariosto impara da Boiardo l'arte della «brevità felice», ma ci si specializza al punto da farne uno strumento del tutto nuovo. Rispetto al poeta di Scandiano,

¹⁸ Ivi, 3559, p. 2594.

¹⁹ Come quella di XIV 35, 5-6, quando Mandricardo in cerca di Orlando vede la paura scolpita sulla fronte dei soldati che incontra («Ancora la codarda e trista mente / ne la pallida faccia era sculpita»); per il passo erasmiano: *Adagia*, 1304, p. 862.

²⁰ Per gli ultimi due casi si confrontino rispettivamente *OF* XXVIII 25, 5 e XLVI 27, 5 con *Adagia*, 2471 e 2669.

nelle cui ottave si nota «una tendenza assai diffusa ad infiorare le frasi di proverbi e modi di dire tratti dalla vita giornaliera quasi per dare un tono di persuasione più efficace al discorso»,²¹ Ariosto forgia uno stile gnomico di taglio tendenzialmente grave, più che popolare, che si realizza in una forma alta e colta, benché mantenga – lo abbiamo già visto – le espressioni tratte dalla saggezza comune, che è difficile ricondurre agli *Adagia* o ad altri repertori umanistici. La novità fa sì che il *Furioso*, rispetto all'*Innamoramento*, sia già per certi versi epico-cavalleresco in un modo che anticipa il pieno Cinquecento: la sentenziosità funge da leva, a tutti i livelli (dalla stilistica delle fonti, che denota un gusto per l'antiquariato umanistico, all'*usus scribendi*, segnato spesso da un tono da epica antica, sostenuto e lapidario), per smarcare dalla vecchia e frusta tradizione canterina un testo che mira a rinverdire i fasti dei classici.²²

L'esempio principe di tale tendenza si incontra in XLIII 47, quando Rinaldo, in risposta alla novelletta del suo ospite, il cavaliere del nappo, inserisce un adagio nella sua ricapitolazione della vicenda e conclude che «mal consiglio ti diè Melissa in vero / che d'attizzar le vespe ti propose». Si tratta sì di un proverbio diffuso, ma che può risalire a un adagio antico, *Irritare crabrones*, attestato nell'*Amphitruo* di Plauto e certo noto ad Ariosto (che nelle lettere, come nota il commento di Emilio Bigi, ne usa una variante intermedia, cioè «attizzare i galavroni»). Anche in questa circostanza, come in quelle viste in precedenza, la mediazione di Erasmo facilita la comprensione: rispetto al significato puramente misogino dell'ipotesi letterario, che l'umanista pur conosce e ricorda («il poeta [*i.e.* Plauto] lo usa per deprecare la natura delle donne, perché se vengono contraddette quando sono arrabbiate, si ottiene il solo effetto di provarle»), dal contesto della raccolta erasmiana se ne desume un senso in linea con il tema, comune agli adagi dal 60 al 65, del 'causare il male a se stessi, irritare qualcuno che causerà la tua rovina', che rispecchia esattamente l'ottica ironica espressa dal paladino nel *Furioso* (e, più in generale, l'ottica complessiva del *Furioso* stesso). Ma al di là della sovrapposizione tra origine popolare e riferimenti colti, l'esemplarità dell'adagio si apprezza anche dalla particolare collocazione nel contesto, visto che è uno dei pochi casi in cui a esprimersi con una *maxime* è un personaggio,²³ anziché il narratore (una peculiarità, questa, che verrà largamente ampliata da Tasso nella *Gerusalemme*

21 Bigi 1941, p. 141. Sul proverbio in Boiardo si veda anche il più articolato e diffuso Trolli 2003, in particolare pp. 42-48.

22 Discordo, in questo, da Soletti, che tende a sottolineare la continuità fra i due *Orlandi*, ma senza tenere conto dei processi di *longue durée* della tradizione narrativa in ottave, che qualche decennio dopo Ariosto seguirà una linea stilistica epigrafica e sentenziosa che già in parte si intravede nel poeta ferrarese (su questa stagione, si consideri almeno Jossa 2002).

23 Accolgo qui un invito alla riflessione giuntomi da Nicole Botti, che ringrazio.

liberata), e che a pronunciarlo non è un personaggio qualsiasi, bensì Rinaldo, il quale, in questa circostanza, è impegnato in una di quelle «quête conoscitive» che Ariosto imbastisce, sul finire del poema, in seno a un «processo di progressiva astrazione intellettualistica» del meccanismo dell'inchiesta.²⁴ Il caso, insomma, è tanto rilevante di per sé, quanto per il fatto che coincide con una di quelle zone in cui il poeta elabora, su tutti i livelli della retorica, l'impresa di affrancamento dalla tradizione cavalleresca: così, l'inchiesta di Rinaldo assume una conformazione profondamente diversa dalle classiche *quêtes* dei romanzi di cavalleria (il paladino al termine della sua ricerca non trova qualcosa di concreto, ma una verità gnoseologica) e il proverbio, apparentemente popolare, vanta in realtà una patente di nobiltà letteraria.²⁵

La suddetta esemplarità ha anche, rispetto alla tradizione dell'eroico cinquecentesco, un rovescio della medaglia: Ariosto adotta un approccio largo, squisitamente umanistico, quando sceglie gli autori da cui trarre le proprie sentenze, pescando dalla filosofia ma anche – e qui si nota tutta la distanza da Tasso – da autori comici, come Plauto o Aristofane. Proprio il greco viene menzionato, nel repertorio di Erasmo, in merito all'adagio 111, *Uulus Athenas*, che campeggia nell'ottava d'esordio del canto XL del *Furioso*:

Lungo sarebbe, se i diversi casi
volessi dir di quel naval conflitto;
e raccontarlo a voi mi parria quasi,
magnanimo figliuol d'Ercole invitto,
portar, come si dice, a Samo vasi,
nottole 'Atene, e crocodili a Egitto;
che quanto per uditia io ve ne parlo,
Signor, miraste, e feste altrui mirarlo.

(OF XL 1)

Nello spiegare «Civette ad Atene», Erasmo offre una norma per il buon uso che anche Ariosto rispetta («Sarà più bello, se la metafora si applica agli aspetti dell'umano, come se uno insegnasse a qualcuno più dotto di lui, [...] desse un parere ad un uomo espertissimo»), ma non segnala, tra le varianti del modo di dire, né i vasi a Samo, né i coccodrilli in Egitto (cita,

24 Zatti 1990, p. 47.

25 In coda a questo caso, ne annovero un altro in cui a esprimersi è un personaggio, vale a dire quello di IV 32, in cui Atlante, a commento del rapimento di Ruggiero e dell'inganno del castello, sentenza che «ben seminato avea, ben cogliea il frutto» (v. 7), da confrontare con *Adagia*, 778, *Ut sementes feceris, ita et metes* («Come avrai seminato, così anche mieterai») e da leggere in due modi: se è vero, dal punto di vista del mago, che fino all'arrivo di Bradamante l'inganno aveva funzionato, lo è anche il fatto che, nella cornice dell'episodio, Atlante mieta un insuccesso, non avendo seminato altro che «magiche sciocchezze».

invece, «grano in Egitto», che appare in Aristofane): benché dei cocodrilli del Nilo si parli in margine all'adagio 979, è più che possibile che la variante ariostesca si riferisca non a Erasmo in particolare, bensì a un sentire comune o al nascente interesse per la terra degli antichi Faraoni, di cui si trova traccia nell'*Inamoramento de Orlando* e nel *Furioso* stesso, nell'avventura che vede opporsi Aquilante e Grifone al cocodrillo.²⁶

Altri casi, alla spicciolata, offrono conferme rispetto alle linee d'impiego fin qui descritte. Erasmo può offrire un regesto su un motivo, come in occasione di *Optimum condimentum famas*, che, assieme alla variante della «sete», compare in *OFXXXI* 2, 5-6 («L'acque parer fa saporite e buone / la sete, e il cibo pel digiun s'apprezza»),²⁷ o proporre un fiore di autori antichi già noti ad Ariosto, come Fedro, la cui massima *Asinus ad lyram* si ritrova in *XXXIV* 19, 6-7 («tanto apprezza costumi, o virtù ammira, / quanto l'asino fa il suon de la lira»),²⁸ o ancora, infine, stabilire un collegamento tra un'espressione e la tradizione dei Vangeli, come nel caso di *De fructu arborem cognosco*, di cui si ha una versione parziale, e invero senza alcuna insistenza sull'aspetto etico, in un passaggio del canto V (31, 5-6: «Tu credi esser più amato; io credo questo / medesimo: ma si può vedere al frutto»).²⁹

Ancora più lampanti, rispetto alle occorrenze appena viste, ma meno numerosi, sono quei casi in cui il narratore introduce una perla di saggezza mediante una didascalia esplicita. Se questo, da un lato, facilita l'identificazione, dall'altro pone dei problemi di natura interpretativa, dal momento che è difficile capire i motivi per cui Ariosto si premura di sottolineare la natura proverbiale di un'espressione. Secondo Soletti, che chiama tali didascalie «etichette distanzianti», sarebbe un modo trovato dall'autore per «prendere le distanze dal loro contenuto» e «mettere in forse la credibilità del fatto narrato». ³⁰ La deduzione è pertinente, ma viene discussa tramite un campionatura ristretta, in cui si enumerano esempi che sembrano discordare con la tesi proposta. Piuttosto che per differenziare la funzione esplicativa che questi proverbi, rispetto agli altri visti finora, esercitano sul testo, mi pare invece che Ariosto adotti la didascalia in semplice ossequio al principio della *variatio*, facendone una formula di esibito boiardismo; il che, peraltro, non va a detrimento di quanto detto in precedenza circa le forme della sentenziosità già quasi eroiche di Ariosto, ma semmai mo-

26 Anche la variante «nottole» si presta a essere letta in questa direzione: laddove Erasmo parla di «Ululas Athenas», la dicitura «Noctuas Athenas» compare, ad esempio, negli *Emblemata* di Andrea Alciato.

27 Si veda *Adagia* 1669, che annovera la variante presente in Ariosto, attraverso Cicerone e Senofonte (*De finibus bonorum et malorum*, II 90: «condimento del cibo è la fame, del bere la sete»).

28 *Adagia* 335, p. 397 («è per coloro che per ignoranza sono privi di giudizio e dalle orecchie grossolane»).

29 Ivi, 839, in merito a cui Erasmo convoca *Mc* 2:13 e *Mt* 21:19.

30 Soletti 2010, pp. 145-146.

stra come, anche per questo specifico aspetto, il *Furioso* si riveli bifronte, sospeso fra il Medioevo cavalleresco e canterino e la modernità classicheggiante. E il lascito dell'eredità boiardesca emerge nel secondo distico di XIII 30 («che sovente in proverbio il vulgo dice: / cader de la padella ne le brage»), nel quale sia la didascalia, sia il proverbio sono d'imitazione, come se Ariosto avesse voluto rendere un omaggio a tutto tondo al suo Virgilio³¹.

Il resto delle occorrenze conferma l'idea che le didascalie rispondano a fini stilistici di *variatio*: Ariosto non avverte il lettore per fornire un contrappunto parodico al racconto, o per distaccarsi dal contenuto, ma per diversificare gli strumenti attraverso cui il pensiero della gnomica si fa poesia. Lo si nota, in prima battuta, nel canto XXXVII, nel quale il modo di dire *Arbore deiecta[,] quivis ligna colligit* (106, 3-4: «comè in proverbio, ognun corre a far legna, / all'arbore che 'l vento in terra getta») viene introdotto per variare la serie di tre proverbi inanellata nelle ottave 106-107 e per chiosare con moralità sinceramente pessimistica la scena del tentato linciaggio di Marganorre da parte dei suoi sudditi, attraverso il tema umanistico della grettezza dell'uomo, incline a eccedere quando gli si presenta una facile occasione per farlo.³² In seconda battuta, lo si vede nei canti XV e XVI, a cavallo dei quali l'adagio puramente esornativo e del tutto neutro dal punto di vista etico *Calcar addere currenti* (ossia «spronare chi corre») emerge due volte, dapprima con didascalia e quindi senza, a testimonianza di come il discrimine sia esclusivamente di natura formale.³³

4. Le riformulazioni tangenziali

Non sempre, nel *Furioso*, le sentenziosità sono puntualmente riportabili a una matrice letteraria o a un repertorio: in alcuni casi, com'è facilmente intuibile, pare che Ariosto inventi da sé; in altri i principi morali affiorano nella poesia per via di riformulazione, a partire da concetti consolidati nella paremiologia o da un sentire comune, privo di una precisa genealogia culturale; in altri ancora, infine, si accorpano in vere e proprie linee tematiche, su cui l'autore esegue delle variazioni.

31 *OI* II xxvi 34, 7-8: «Or pensa, cavallier, come io rimase; / De la padella io caddi nelle brase». Il proverbio, peraltro, sembra una variante italiana volgare degli antichi *De calcaria in carbonaria pervenire* (*Adagia*, 1396: «Dalla fornace per la calce finire in quella per il carbone») e *Ne cinerem vitans in prunas incidas* (2272: «Non cadere nella brace evitando la cenere»).

32 Per questo proverbio, si veda *Adagia* 2086, p. 1358, che Erasmo commenta così: «Se la sorte dona qualcosa di inaspettato, tutti vi accorrono e ognuno prende quel che può».

33 *Adagia* 147, p. 358. Per i due loci ariosteschi: *OF* XVI 39, 5-6 («e fu, com'è in proverbio, aggiungere sproni / al buon corsier che già ne va veloce») e *XV* 91, 1-4 («Il duca, come al fin trasse l'impresa, / confortò molto i nobili garzoni, / ben che da sé v'avean la voglia intesa, / né bisognavan stimuli né sproni»). Di un ultimo caso, con diversa didascalia, do conto qui: *OF* XXIV 109, 7-8: «né si conforta / per dir [*scil.* 'per il fatto che si dica'] ch'ambasciator pena non porta».

Tra le riformulazioni, va annoverata in prima battuta la pessimistica morale espressa ancora da Rinaldo in coda alla novelletta del canto XLIII, quando il paladino stabilisce che il torto del tradimento patito dal cavaliere del nappo debba ricadere sul proprio ospite e non su sua moglie: «Non sai tu, contra l'oro, che né i marmi / né 'l durissimo acciar sta alla contesa?» (49, 3-4). Dietro a tale massima, si può forse intravedere l'ombra dell'adagio 2614 di Erasmo, *Lucrum pudori praestat*, ossia «Il guadagno è più forte del pudore», laddove anche nel passo ariostesco proprio ai concetti di pudore e di castità alludono i «marmi» e l'«acciar». Il 2614 è uno di quei rari adagi paradossali o apertamente – mi si passi il termine – diseducativi, ma Erasmo lo ammette nel fiore, come si spiega nella glossa, specificando che si tratta di un motto turpe, pronunciato di norma da lenoni e altri personaggi consimili. Nel poema ariostesco esso viene riabilitato, introdotto nel testo attraverso la porta del pessimismo, espresso in uno stile magnifico (così come lo intendeva Dante nel *De vulgari eloquentia*: adottando un filtro retorico per distanziarsi dal dire comune), tale da renderlo una vera e propria massima, e dislocato in un diverso contesto tematico; operazione, quest'ultima, che lo depura di quel senso di ferina necessità biologica che si ravvisa nel passo omerico che sottostà all'adagio, passo nel quale il porcaro Eumeo ammoniva il falso mendicante Odisseo a non raccontare infami menzogne per il misero guadagno di un pasto.³⁴ E mette conto notare, a rincaro del pessimismo, che sia il più povero dei cavalieri di Carlo Magno a pronunciare tale massima, quel Rinaldo che da tradizione vantava una certa esperienza in fatto di espedienti per sopravvivere.³⁵

Sempre in linea con una morale disincantata sono anche le considerazioni espresse da Dalinda in *OF V 8* (3-4: «Ben s'ode il ragionar, si vede il volto, / ma dentro il petto mal giudicar puossi»), in filigrana a cui si intravede un richiamo ai concetti inerenti il motto *Audi, quae ex animo dicuntur* («Ascolta le cose che sono dette dall'animo», che Erasmo spiega dicendo che «le parole degli adulatori e dei simulatori nascono sulla bocca, non nel cuore»),³⁶ da Almonio in *XXIV 26* (3-4: «et oltre alla ragion la Fortuna anco, / che spesso la vittoria, ove vuol, pone»), che si accorda con la spiegazione dell'adagio *In magnis et volvisse sat est* («Nelle grandi imprese basta il solo impegno», nella cui glossa Erasmo cita un passo di Apuleio che rende in maniera ben più chiara i termini della questione: «in tutte le buone azioni si deve lodare lo zelo, i risultati dipendono dalla fortuna»), e, infine, dal narratore stesso in *XVI 46*, laddove, a commento delle imprese

34 Di Benedetto 2010: XVII 347.

35 Un altro caso, più circoscritto, di riformulazione si trova in *XXIX 18, 7-8* («e nel mancar di fede / tutta a lui la bugiarda Africa cede»), dove riecheggia, come nota il commento di Emilio Bigi, il motto *Punica fides* (in *Adagia* 728).

36 *Adagia* 946, p. 865.

di Rinaldo sul campo di battaglia di Parigi, riemerge un concetto in parte simile a quello appena notato (vv. 7-8: «ma fortuna anco più bisogna assai; / che senza, val virtù raro o non mai») ma che, rispetto a quello del canto XXIV, ha un sapore decisamente più ampio e generale. Di segno in apparenza opposto, quasi incline a riconoscere un valore positivo al destino e alla provvidenza, è invece la considerazione di Ricciardetto in XXII 39 (7-8: «ma sì secreto alcuno esser non puote, / ch'al lungo andar non sia chi 'l vegga e note»), che ha qualche attinenza con l'adagio *Tempus omnia revelat*, a cui Erasmo allega una serie di fonti classiche e poi una dalle Sacre Scritture, cioè il Vangelo di Matteo (26:10: «Non li temete dunque, poiché non v'è nulla di nascosto che non debba essere svelato, e di segreto che non debba essere manifestato»);³⁷ ma la patina morale di questa massima è, come anticipato, solo apparente, considerato che il gemello di Bradamante pronuncia la sentenza con rammarico, dolendosi che l'inganno con cui ha potuto godere di Fiordespina sia stato infine scoperto, quasi privandola della sua carica etica e offrendo materia per ampliare la linea interpretativa tracciata da Jossa fino a includervi anche quei casi, di natura particolare, in cui la liaison tra *Furioso*, *Adagia* e Testamenti cementa sì una prospettiva etica e morale, ma che corre sul filo dell'ironia.

Altra questione, ma sempre inerente la casistica delineata in questo paragrafo, è quella dei modi di dire che si innestano su un'arteria tematica del poema, uno di quei *fil rouge* che percorrono il racconto in tutta la sua ampiezza. L'esempio più vistoso è quello dell'adagio 2001, *Herculei labores*, estremamente lungo ed elaborato (come di consueto, in *incipit* di centuria), che instrada alla comprensione delle storia di Ercole dalla prospettiva paradossale, ben acconcia all'ironia ariostesca, degli effetti negativi che derivano dal retto operare: «sono dette fatiche di Ercole quelle che, sebbene portino certamente grandissimi vantaggi agli altri, non procurano però alcun guadagno al suo autore, tranne un po' di fama e moltissima invidia», un connubio saldato poi per il tramite di una citazione da Giuseppe Flavio, secondo cui «Invidia e virtù sono inscindibilmente legate».³⁸ Tale idea, oltre a concretizzarsi sul livello di una narrazione in cui il tema della gelosia ha – come nota Sergio Zatti – radici profonde,³⁹ risuona in sottofondo, come un *leitmotiv*, al canto XXXVII, la cui rassegna di donne famose è tutta percorsa dal motivo, collaterale a quello dell'adagio, dell'in-

37 Ivi, 1317.

38 Ivi, 2001, p. 1605.

39 Tra le varie occorrenze, ricordo in particolare quella del canto XXX, stanza 69, in cui Gradasso, dietro un finto «gaudio» che ripropone l'argomento testé visto del motto *Audi, quae ex animo dicuntur*, cela l'invidia per il successo di Ruggiero nel duello con Mandricardo (vv. 5-6: «mostra gaudio nel viso, e occultamente / del glorioso acquisto invidia il tocca»). Per la gelosia come uno dei motori profondi dell'agire nel *Furioso* si veda Zatti 2016, pp. 45-48.

vidia degli scrittori per le virtù muliebri, dal proemio (2, 3-5: «non mendicar dagli scrittori aiuto, / ai quali astio et invidia il cor sì rode, / che 'l ben che ne puon dir, spesso è taciuto»), alle menzioni delle ottave 7, 15-16 (nelle quali il narratore, maliziosamente, sposta l'obiettivo in direzione del *topos* misogino dell'invidia tra donne) e 20, fino alla conclusione della prima quartina dell'ottava 23:

Donne, io conchiudo in somma, ch'ogni etate
molte ha di voi degne d'istoria avute;
ma per invidia di scrittori state
non sete dopo morte conosciute.

(OF XXVII 23, 1-4)

Da ultimo, val bene menzionare l'adagio 1853, *Obsequium amicos, veritas odium parit*, ossia «Il servilismo genera amici, la verità odio», che si rivela acconcio sia per il proemio del canto XLIV (in particolare per la prima quartina dell'ottava 3, nella quale si rimarca l'assoluta mendacità delle relazioni tra potenti),⁴⁰ sia, soprattutto, per le non poche occasioni del racconto nelle quali l'esternazione della verità, pur senza la menzione aperta di espressioni gnomiche, genera conseguenze negative per chi la dice, come in XXXVIII 50, dove Sobrino dice il vero ed è tenuto in conto di codardo, o in XIII 3, dove Isabella non teme di dire la verità, anche se ciò la porterà al supplizio. Ma è una lezione, questa, il cui valore supera di gran lunga i confini della poesia e di cui occorre far tesoro per la vita di ogni giorno.

Bibliografia

Fonti primarie e secondarie

- Bigi-Zampese 2012 = Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, a cura di Cristina Zampese, introduzione e commento di Emilio Bigi, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 2012.
- Tissoni Benvenuti-Montagnani 1999 = Matteo Maria Boiardo, *Inamoramento de Orlando*, edizione critica a cura di Antonia Tissoni Benvenuti e Cristina Montagnani, introduzione e commento di Antonia Tissoni Benvenuti, Milano-Napoli, Ricciardi, 1999.
- Lelli 2017 = Erasmo da Rotterdam *Adagia*, prima traduzione italiana completa, a cura di Emanuele Lelli, traduzione di Emanuele Lelli e al., apparati di Emanuele Lelli, Lorenzo M. Ciolfi e al., Milano, Bompiani, 2017.

40 «Questi [*i.e.* «i principi e signori»], quantunque d'amicizia poco / sieno capaci, perché non sta quella / ove per cose gravi, ove per giuoco / mai senza finzion non si favella / ...». Ai versi ariosteschi si associa anche l'adagio 1650, *Le Grazie sono nude*, che, commenta Erasmo, «ci ammonisce a condividere con franchezza e bontà con gli amici non cose finte o ingannevoli, ma tutto quanto è puro e sincero» (*Adagia*, p. 1245).

- Di Benedetto 2010 = Omero, *Odissea*, a cura di Vincenzo Di Benedetto, traduzione di Id. e Pierangelo Fabbrini, testo greco a fronte, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 2010.
- Pacca-Paolino 1996 = Francesca Petrarca, *Triumphus Cupidinis*, in Id., *Trionfi, Rime stravaganti, Codice degli abbozzi*, a cura di Vinicio Pacca e Laura Paolino, introduzione di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 1996.

Studi

- Anconetani 2009 = Raffaella Anconetani, *L'«Orlando furioso» e l'«Elogio della follia». Alcune note*, «Bollettino di italianistica», 2 (2009), pp. 117-146.
- Bigi 1941 = Emilio Bigi, *La poesia del Boiardo*, Firenze, Sansoni, 1941.
- Castagna 1877 = Niccola Castagna, *I proverbi dell'Ariosto tratti dal poema e illustrati*, Ferrara, Domenico Taddeo e figli, 1877.
- Cherchi 2010 = Paolo Cerchi, *Polimatia di riuso. Mezzo secolo di plagio (1539-1589)*, Roma, Bulzoni, 2010.
- D'Ascia 2010 = Luca D'Ascia, *Erasmismo e cultura scientifica nella biblioteca di Celio Calcagnini*, in *Biblioteche filosofiche private in età moderna e contemporanea*, Atti del convegno di Cagliari, 21-23 aprile 2009, a cura di Francesca Maria Crasta, Firenze, Le Lettere, 2010, pp. 23-33.
- Helmich 2006 = Werner Helmich, *L'aforisma come genere letterario*, in *La brevità felice. Contributi alla teoria e alla storia dell'aforisma*, a cura di Mario Andrea Righi, con la collaborazione di Raoul Bruni, Venezia, Marsilio, 2006, pp. 19-49.
- Jossa 2002 = Stefano Jossa, *La fondazione di un genere. Il poema eroico tra Ariosto e Tasso*, Roma, Carocci, 2002.
- Jossa 2020 = Stefano Jossa, *La trave e la pagliuzza a corte. Il primo «Furioso» tra Orazio ed Erasmo*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», vol. 297/659 (2020), 3, pp. 321-331.
- Rosso 1968 = Corrado Rosso, *La «maxime». Saggi per una tipologia critica*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1968.
- Sangirardi 2014 = Giuseppe Sangirardi, *Trame e genealogie dell'ironia ariostesca*, «Italian Studies», 69/2 (2014), pp. 189-204.
- Scianatico 1989 = Giovanna Scianatico, *Il dubbio della ragione. Forme dell'irrazionalità nella letteratura del Cinquecento*, Venezia, Marsilio, 1989.
- Soletti 2007 = Elisabetta Soletti, *«Come raccende il gusto il mutar esca». Allusione e parodia nei proverbi del «Furioso»*, in *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia*, Atti del convegno, Scandiano-Reggio Emilia-Bologna, 3-6 ottobre 2005, a cura di Andrea Canova e Paola Vecchi Galli, Novara, Interlinea, 2007, pp. 139-146.
- Tosi 2013 = *Dizionario delle sentenze latine e greche*, a cura di Renzo Tosi, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 2013.
- Trolli 2003 = Domizia Trolli, *Il lessico dell'«Inamoramento de Orlando» di Matteo Maria Boiardo. Studio e glossario*, Milano, Unicopli, 2003.
- Zatti 1990 = Sergio Zatti, *Il «Furioso» fra epos e romanzo*, Lucca, Pacini Fazzi, 1990.
- Zatti 2016 = Sergio Zatti, *Leggere l'«Orlando furioso»*, Bologna, il Mulino, 2016.

La forma del commento cinquecentesco al «Furioso». Prime osservazioni su alcuni elementi paratestuali

Marika Incandela

A soli tre anni dalla pubblicazione della versione definitiva del *Furioso*, con l'edizione in ottavo pubblicata a Venezia nel 1535 da Francesco Bindoni e Maffeo Pasini, si inaugura una straordinaria stagione editoriale in cui vennero alla luce numerose edizioni commentate che contribuirono a consolidarne il ruolo di classico moderno, corredandolo di paratesti che, fino ad allora, erano riservati agli autori della tradizione antica. Sull'esempio dei classici latini e volgari, il testo viene, infatti, dotato di svariati apparati di commento che, nella loro singolarità e nella loro combinazione, costituiscono utili e raffinati espedienti atti a favorirne la diffusione, la conoscenza e, ancora, la memorizzazione e l'imitazione.¹ Del resto, Giuseppe Malatesta nel dialogo *Della nuova poesia, ovvero delle difese del Furioso* offre una testimonianza significativa della ricezione del poema ariostesco, soffermandosi, in particolare, sulla sua straordinaria capacità di imprimersi nella memoria. Nel descriverne la diffusione capillare entro un pubblico estremamente variegato – uomini, donne, giovani, anziani, dotti e ignoranti, laici e religiosi – l'autore insiste su una profonda interiorizzazione del testo, tale che «se hoggi fusse perduto il *Furioso* del tutto, non mancherebbon schiere degli huomini che lo serbano a mente da capo a piede di parola in parola».² Il *Furioso* alimenta, infatti, un desiderio inesauribile – «infinito negli animi nostri l'appetito di questo cibo»³ – e, oltre a essere letto, recitato e imparato a memoria, viene costantemente *preparato* in forme sempre nuove, attraverso un incessante lavoro editoriale che ne moltiplica gli apparati di accompagna-

1 Bolzoni 1997, p. 23.

2 Malatesta, *Della nuova poesia*, c. 139.

3 Ivi, p. 143.

mento, «dichiatio[n]e delle historie», argomenti dei canti, «esposizione de' passi difficili, talvolta con le annotatione delle cose più belle», rimario delle voci, indice delle stanze, allegorie delle favole.⁴ Nel tempo si assiste a una proliferazione di elementi paratestuali, pensati per presentare l'autore, la materia del poema e le scelte lessicali, nonché per sostenere il lettore di fronte alla molteplicità delle vicende narrative dell'opera. La varietà delle soluzioni adottate nelle edizioni che si susseguono nel corso degli anni, pur nella loro ricchezza e diversificata tipologia, tende progressivamente a concentrarsi attorno a un numero limitato di forme ricorrenti di commento, che assumono via via una fisionomia sempre più stabile, riproponendosi con crescente sistematicità. A predisporre una ben precisa costruzione del profilo dell'autore e a orientare la ricezione del *Furioso* è la stessa architettura della stampa, la disposizione, la gerarchia, l'ordine dei materiali paratestuali. La scelta, ad esempio, di anteporre al testo poetico una biografia di Ariosto concorre a nobilitare la figura dell'autore. In tal senso, la biografia che apre la *Spositione* di Fornari costituisce un raffinato dispositivo ermeneutico e, insieme, uno strumento di canonizzazione, in quanto richiama al lettore più attento l'impostazione delle edizioni virgiliane quattro- e cinquecentesche o le raccolte petrarchesche e boccacciane, ove la *vita* apre solennemente il *corpus* poetico.⁵ Tale notazione biografica – nella quale, per narrare la vita del poeta, lo studioso ricorre ai versi del *Furioso* e delle *Satire*, creando, con estrema disinvoltura, una sorta di autoritratto riflesso, in cui Ariosto è rappresentato attraverso i propri testi – ricomparirà anche in edizioni successive, secondo una prassi tutt'altro che isolata.⁶ Analogamente, si afferma la consuetudine a far precedere i canti da xilografie, ottave di argomento, allegorie, apparati di commento che, nel preparare i lettori alla lettura dei versi, affollano sempre più lo spazio della pagina intorno al testo. Ad integrazione, distribuiti canto per canto, si affiancano, nelle sezioni conclusive dei volumi, altri sussidi esegetici, come tavole, indici e repertori che, posposti al testo, lo analizzano fornendo spiegazioni e approfondimenti puntuali. Se, infatti, i paratesti iniziali accompagnano il lettore nell'avanzare del racconto, quelli posti in chiusura sembrano invece rispondere all'esigenza di raccogliere e tenere insieme tutti quei dati eruditi, quei riferimenti storici e geografici, quegli aspetti lessicali e quei riscontri intertestuali che il lettore ha via via incontrato nel corso della lettura. Il poema, scomposto in segmenti di diversa ampiezza, è in tal

4 Ivi.

5 Fornari, *La spositione*, cc. 15-30. Osservazioni sul commento di Fornari si ritrovano in Chiodo 1982; Barbuto 1983-1984; Genovese 2017, p. 165.

6 Paoli 2000.

modo ripresentato entro dispositivi che mirano all'ordine e che si inscrivono nello spazio ben definito della pagina, grazie a un rapporto tra testi e peritesti sempre più maturo, che si traduce in una gestione progressivamente più controllata del materiale paratestuale. Sul supporto tipografico, dove le parole acquistano materialità e concretezza – come indica il titolo del noto paragrafo *Hearing-dominance yields to sight-dominance* del libro *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word* di Ong⁷ –, l'opera ariostesca viene, così, collocata «idealmente» in uno «spazio che si può ordinare, classificare, percorrere in molteplici direzioni, dividere e ricombinare». ⁸ Le operazioni di commento, con i loro meccanismi esplicativi ed interpretativi, mirano, infatti, a rendere governabile una materia multiforme, racchiudendola in uno spazio circoscritto – quello del libro – capace di contenere e rendere leggibile la complessità della poesia ariostesca, restituendola in modo più chiaro e accessibile al pubblico di lettori. Ed è proprio la nozione di ordine, intesa «come condizione indispensabile per la costruzione dell'oggetto della conoscenza del mondo», ⁹ a ispirare la realizzazione di strumenti di consultazione e di lettura più o meno complessi che fanno delle varie edizioni commentate del *Furioso*, libri che possono sì essere considerati come oggetti materiali, inseriti entro una fitta trama di dinamiche editoriali, economiche e sociali e, contemporaneamente, quali prodotti culturali. In un'evoluzione del ruolo degli editori e dei curatori, la tipografia diviene non più soltanto il luogo, fortemente animato da una competizione volta al conseguimento del primato produttivo dell'oggetto editoriale, ove il libro viene progettato e prodotto in considerazione del gusto del pubblico cui si rivolge, ma anche spazio ove si procede all'ideazione di una diversa e nuova maniera di rendere accessibile il sapere. In tale prospettiva, il presente saggio prende in esame alcune annotazioni, indici e tavole, intesi come apparati che, nell'operare una scomposizione analitica del poema, ne consentono una più agevole e variegata consultazione. Se nella prima parte del contributo l'analisi sarà condotta esclusivamente sull'esperimento dolciano che prende forma nell'edizione Bindoni Pasini del 1535 e in quella del 1542, destinato ad affermarsi come modello di riferimento, nella seconda parte si intende offrire un breve *excursus* sulle diverse e tante tavole ed indici che vediamo apparire in più edizioni del *Furioso*.

7 Ong 1982. Si tratta del paragrafo iniziale del capitolo quinto *Print, space and closure*.

8 Bolzoni 1997, p. 17.

9 Beer 2008, p. 161 e relativa bibliografia.

Il poema “si scompone”: annotazioni e strategie di commento a margine del «Furioso».

Dall'osservazione dei dispositivi paratestuali redatti nel corso del Cinquecento, emerge come l'esegesi del *Furioso* si realizzi prevalentemente attraverso puntuali interventi sul testo, rivolti a specifici lemmi o a porzioni circoscritte del dettato poetico. In tali chiose, il commento non assume mai la forma di una prosa continua, ma si concretizza in singole annotazioni che, nell'analizzare singoli vocaboli, espressioni, immagini, riportano al lettore rilievi semantici e retorici, indicazioni di carattere mitologico, geografico o storico, nonché rinvii a fonti letterarie. All'interno di questa prassi di commento, l'indagine sui rapporti tra il *Furioso* e le antiche *auctoritates* rappresenta uno degli ambiti privilegiati di intervento dei commentatori cinquecenteschi configurandosi, fin dai primi esperimenti esegetici, come elemento centrale per la definizione dello statuto dell'opera.¹⁰ Coerentemente con questa impostazione, l'attenzione si concentra su alcuni autori classici – Virgilio, Ovidio, Stazio e Lucano – secondo una modalità di lettura caratterizzata da un «marcato intento dimostrativo e da un atteggiamento dichiaratamente militante».¹¹ Tale orientamento risponde all'esigenza di inscrivere il poema ariostesco entro un orizzonte di legittimazione fondato sul legame con la tradizione classica, mentre altri possibili antecedenti risultano marginali o del tutto assenti nelle chiose esegetiche.¹²

I tratti sin qui brevemente delineati della pratica di commento sul *Furioso* si ritrovano già nell'edizione veneziana del 1535 curata da Bindoni Pasini, due editori specializzati in generi popolari, come la letteratura cavalleresca.¹³ Tale iniziativa editoriale si colloca all'interno di un più ampio progetto di diffusione delle opere ariostesche con l'approvazione degli eredi di Ariosto, come *Il Negromante* e *La Lena*, e che portò alla pubblicazione, tra il 1525 e il 1542, di otto edizioni dell'*Orlando furioso*.¹⁴ Nell'allestimento del volume del 1535, i due editori si avvalsero della collaborazione di Lodovico Dolce,¹⁵ stringendo un sodalizio che condusse, nello stesso anno, alla pubblicazione del primo volgarizzamento della *Poetica* oraziana.¹⁶ Con

10 Sulla questione si rimanda a Ferretti 2017, pp. 99-128 e relativa bibliografia.

11 Cabani 2017, p. 154.

12 Imprescindibile il rimando agli studi di Weinberg 1961, Hempfer 1987 (2004), Javitch 1991, Sberlati 2001.

13 Ariosto, *Orlando furioso* (Bindoni-Pasini, 1535). Descrizione dell'edizione in Agnelli-Ravegnani, I, pp. 41-42. Sull'edizione si veda Adamo 2016; Ricci 1997; Sberlati 2001, pp. 31-35; Villari 2013.

14 Trovato 1991 (2009), pp. 68-69; Villari 2013, p. 125. Sul privilegio si veda Bonghi 1890-1897, p. 281 e nota.

15 Sulla figura di Dolce si rimanda alla voce a lui dedicata nel *Dizionario Biografico degli Italiani* (Romei 1991), e ai contributi di Di Filippo Bareggi 1988; Terpening 1997; Procaccioli 2013; Marini-Procaccioli 2016. Sul metodo di lavoro di Dolce, vedi Chemello 1985 e Borsetto 1989.

16 Dolce, *La Poetica d'Horatio*.

questa operazione, il poligrafo veneziano – in un momento ancora precedente alla piena riscoperta della *Poetica* aristotelica – prendeva parte al dibattito sulle implicazioni retoriche e filosofiche della poesia, insistendo, soprattutto, sul legame tra una tradizione antica e moderna, espresso anche nel rapporto tra la lingua latina e quella volgare.¹⁷

L'apparato paratestuale della stampa, ispirato al modello dell'*Amorosa visione* di Boccaccio pubblicata a Milano nel 1521,¹⁸ preannuncia alcuni temi portanti della futura critica ariostesca e mira a elevare l'*Orlando furioso* al rango di classico, applicando le stesse categorie esegetiche riservate ai poemi antichi e sottolineandone il valore morale attraverso la presenza di *exempla* edificanti. In modo analogo all'edizione boccacciana, che includeva l'*Apologia contra detrattori della poesia* di Boccaccio e le *Osservazioni di volgar grammatica* di Girolamo Claricio,¹⁹ la stampa dell'*Orlando furioso* del 1535 affianca al testo del poema l'*Apologia di messer Lodovico Dolce contra ai detrattori dell'Ariosto agli studiosi della volgare poesia* (cc. 245r-250r) e la *Dichiaratione di alcuni vocaboli e luoghi difficili dell'opera* (cc. 250v-252r), due paratesti dissimili nella loro struttura e, al contempo, similari nell'intento, entrambi orientati a confutare le critiche rivolte al poeta, facendo, non di rado, appello alla tradizione classica.²⁰ Diversamente dall'*Apologia*,²¹ nella *Dichiaratione di alcuni vocaboli e luoghi difficili dell'opera*, Dolce non persegue la costruzione di un commento unitario. Il poema viene, infatti, ripercorso con brevi osservazioni funzionali ad offrire al pubblico di lettori il significato di specifici lemmi o segmenti testuali che, estrapolati dai versi del *Furioso*, vengono riproposti nella sezione esegetica ed ordinati secondo il loro succedersi nel poema. Le annotazioni, di numero ridotto, interessano solo alcuni canti e, fatta eccezione delle ultime due, appaiono brevi ed essenziali. All'indicazione della carta e alla citazione del passo analizzato, segue una nota esplicativa, cui si accompagna il ricorso pressoché costante alla tradizione letteraria a sostegno dell'interpretazione avanzata. La liceità delle soluzioni adottate nel poema viene, dunque, garantita dall'esempio degli antichi *auctores*, i cui versi sono puntualmente riportati o, in pochissimi casi, genericamente allusi all'interno delle chiose di commento. Con tale raffinata selezione di venticinque voci, tra lemmi ed espressioni ariostesche, Dolce rende, pertanto, possibile un raffronto tra la lingua del *Furioso* e quella di illustri autori, Dante, Petrarca e Boccaccio tra i volgari, Ovidio e Properzio, tra i latini. Un confronto questo

17 Villari 2013, p. 123.

18 Boccaccio, *Amorosa visione*.

19 Trovato 1991 (2009), p. 68 e Villari 2013, p. 125.

20 L'*Apologia* sarà poi ripubblicata nel 1536 in Ariosto, *Orlando furioso* (Giolito, 1536), come indicato in Borsetto 1990, p. 258 e Novo-Coppens 2005, p. 223. Un primo lavoro di trascrizione e di analisi dei due apparati di commento è stato condotto da Villari 2013.

21 Si vedano i rilievi di Sberlati 2001, pp. 31-36 e di Villari 2013.

che gli consente di difendere Ariosto dalle critiche di chi afferma che nel poema trovino posto voci lombarde e non attestate dagli illustri modelli toscani, questione oggetto di ampia discussione nell'*Apologia*, e che viene ora fornita ai lettori in maniera diversa. Come nell'*Apologia*, la disamina lessicale e stilistica condotta in questo semplice, quanto significativo, apparato di commento muove, infatti, dalla volontà di «espurgar l'Ariosto dai biasimi degli ignoranti»,²² rivendicando la piena legittimità delle sue scelte linguistiche grazie all'analisi di alcuni vocaboli ed espressioni di uso ariostesco attestati anche nella nobile tradizione latina e volgare. Tra gli autori richiamati alla memoria del lettore, occupa una posizione di rilievo Dante e, in particolare, il Dante della *Commedia*, come si evince dalle tante citazioni presenti tratte dall'*Inferno*. Così, nel caso di «dotta», voce che figura in *OF* XVIII 159, 3 – «tanto fu la viltà, tanto la dotta» –, Dolce ne esplicita la precisa sfumatura semantica, «quanto è timore», indicando al lettore l'occorrenza dantesca in *Inferno* XXXI, 110 – «E non v'era mestier più che la dotta» –. A Petrarca, e al suo *Canzoniere*, invece, si rimanda per la spiegazione di «sgomenta» di *OF* XIX 46, 8 – «ma tutti ugual timor preme e sgomenta» –, verbo parafrasato con «quanto è a dire spaventa» e autorizzato dal verso *E sol de la memoria mi sgomento* (*Rvf* 323, 48). Agli occhi dell'esegeta, anche i *Trionfi* costituiscono un punto di confronto efficace per restituire la ricchezza della lingua di Ariosto, quando, ad esempio, per commentare *Vanni le penne maestre*, cioè *l'ali* di *OF* II 50, 2 scrive «Il Petrarca nei *Triumphs Si, ch'al suo volo l'ira adoppi i vanni*» (*Triumphus temporis*, 23). Per quanto concerne Boccaccio, la sua *auctoritas* viene richiamata soprattutto in relazione a voci del lessico di uso comune, come «affatto» di *OF* XXXVII 104, 5 chiosato con «adverbio al Boccac. familiarissimo».²³

In un caso, infine, Dolce si confronta con una soluzione che non trova riscontro diretto negli autori della tradizione. Commentando il verso «lo niega indarno, e piange e grida e strilla» (*OF*, XXXVII 97, 6), l'esegeta si sofferma su «strilla», lemma cui corrisponde la chiosa: «Strilla, invece di strida, non è appresso alcuno Autore, ma diasi alla licentia del Poeta». Con essa, egli riconduce consapevolmente la scelta ariostesca nell'alveo di una licenza linguistica legittimata dall'uso poetico, riaffermando quel principio, già enunciato nell'*Apologia*, secondo cui al poeta è lecito discostarsi dall'autorità dei modelli quando la parola, pur non attestata, risulti acconcia all'espressione del concetto e funzionale all'efficacia del verso.²⁴

22 Villari 2013, p. 153.

23 L'avverbio occorre nel *Ninfale Fiesolano*, 213, 6 («prima che su fosse salito affatto») e nel *Filocolo* («e con ciò sia cosa che sollecitudine mi stringa maggiore, questo affatto intendo di commettere altrui»). L'indicazione «c. 192» data da Dolce sarà da correggere in «c. 190», dato che a carta 190 del volume vi è l'ottava 104 del canto XXXVII cui si fa riferimento. Ivi, p. 167.

24 Ivi, p. 157: «[...] chi è che non sappia esser stato sempre lecito i qual si voglia età, agli scrittori

Accanto ad osservazioni dalle quali trapela un interesse prettamente linguistico-lessicale, si riscontrano anche chiose che, pur muovendo dall'analisi di alcuni vocaboli, si aprono a considerazioni di carattere mitologico ed erudito. Ne sono esempio le due annotazioni che chiudono la *Dichiarazione*, dedicate rispettivamente alle ottave *OF XXXVII 27* e *OF XLVI 59*, ove Dolce si abbandona in due ampie digressioni sulle figure di Erittonio e di Egeo.²⁵ E, ancora, la nota «PESTO è luogo di Campania da Greci detto Possidonia, ove è grandissima copia de giardini e di Rose. Di questo ne fece memoria in Proper, etiandio si leggono quasi le stesse parole» relativa a *OF XXXVII 28, 3*. L'allusione al verso properziano «vidi ego odorati vicitura rosaria Paesti» (*Eleg. V, v, 61*) interviene come riscontro poetico dotto volto a illustrare il toponimo e a suggerire al lettore l'origine dell'immagine delle rose dei giardini di Pesto evocata nell'ottava. Grazie al contributo di Ludovico Dolce, che per la prima volta appronta per il *Furioso* un corredo esegetico e filologico,²⁶ con questa edizione i tipografi Pasini Bindoni si distinguono nettamente dal panorama editoriale coevo. Il progetto editoriale si configura, infatti, come il primo organico tentativo di accompagnare il poema ariostesco con strumenti di commento che riflettano una consapevole attenzione alla lingua e al lessico. Tale operazione non resta isolata, ma rappresenta piuttosto l'avvio di un lavoro più ampio che impegnerà Dolce, negli anni successivi, nella curatela di diverse edizioni dell'opera, a partire da quella del 1542, edita dal veneziano Gabriele Giolito.²⁷ La stampa che si impone come la prima, in ordine cronologico e per rilevanza, tra le sue edizioni commentate del *Furioso*,²⁸ oltre a distinguersi per le quarantasei xilografie – ricordate da Giorgio Vasari nella seconda redazione delle *Vite*

o di versi o di prose, di porre alle volte nei poemi e scritti loro alcuna parola nuova e non mai dagli antichi usata, quando quella tal parola sia acconcia ad esprimer il concetto di colui che scrive? Niuno certamente, se non sciocchissimo».

25 Si rimanda a quanto osservato da Villari in *ivi*, pp. 167-168.

26 Una particolare sensibilità filologica emerge nella sezione *Breve modo di trovar tutti i luoghi dall'Autore aggiunti*, costituisce un elenco delle aggiunte di Ariosto nell'ultima versione del poema, prezioso strumento esegetico mediante il quale, come sottolineato da Dolce, con «maravigliosa facilità», si possono ora individuare le aggiunte.

27 Dopo quasi dieci anni trascorsi tra Padova e Mantova, Dolce approda a Venezia tra il 1545 e il 1550, iniziando a collaborare con l'officina editoriale di Gabriel Giolito de' Ferrari tra il 1545 e il 1550. Cicogna 1862-1863, pp. 93-200; Di Filippo Bareggi 1988, pp. 38, 49, 51, 58-60, 122-123, 143, 242; Borsetto 1990, p. 257. Sul rapporto di collaborazione tra Dolce e Giolito, vedi Nuovo-Coppens 2005, pp. 101-104.

28 Ariosto, *Orlando furioso* (Giolito, 1542). Descrizione del volume in Agnelli-Ravegnani I, pp. 60-63. L'edizione ebbe più ristampe, contando, negli anni compresi tra il 1542 e il 1560, non meno di ventisette edizioni sia in quarto sia in ottavo, un successo confermato anche dalla versione destinata al pubblico spagnolo del 1553 che, nel riproporre la traduzione in castigliano del testo ariostesco di Jeronimo de - Urrea Ariosto, *Orlando furioso* (Nucio 1549) -, rendeva accessibile il commento di Dolce, ora tradotto da Alonso de Ulloa (Ariosto, *Orlando furioso*, (Giolito, 1553); Agnelli-Ravegnani, II, p. 333). Sull'edizione spagnola: Bongi 1890-1897, I, p. 414, Gallina 1955, Di Filippo Bareggi 1988, Nieto Jiménez 1991, Lievens 2002, Nuovo-Coppens 2005, pp. 222-225, Lefèvre 2008, Paccagnella 2018, Capra 2019.

per la «bella maniera d'intagli»²⁹ – comprende una lettera dell'editore indirizzata al Delfino di Francia e quarantasei allegorie composte da Lodovico Dolce. In appendice ai canti, il ritratto di Ludovico Ariosto coronato di alloro entro cornice e il *Sonetto di M. Lodovico Dolce in lode di M. Lodovico Ariosto* (c. 260v), nelle cui quartine e terzine il poeta viene raffigurato quale moderno Virgilio, introducono ad un'elegante sezione di commento, inaugurata da un'essenziale prefazione in carattere corsivo e iniziale ornata (c. 261v). Ai lettori la tradizione epica – e segnatamente virgiliana – cui attinge il *Furioso* è analiticamente dimostrata nella *Brieve dimostrazione di molte comparationi et sentenze dell'Ariosto in diversi autori imitate* (cc. 262r e segn. *ii-271v, n.n.)³⁰ e nell'*Espositione di tutti i vocaboli et luochi difficili, che nel libro si contengono* (cc. 272v-274v), due apparati paratestuali nei quali il poligrafo propone un inquadramento delle fonti che sottendono al poema e prosegue lo studio lessicologico avviato con l'*Apologia* e con la *Dichiaratione*. Il commentatore, nel lodare «la pietosa cura et la diligenza del gentile et virtuoso M. Gabriele Iolito»,³¹ chiarisce i criteri e le finalità del proprio lavoro, soffermandosi in particolare sul pubblico cui esso è destinato. Dichiarando, infatti, di voler operare «per sodisfare etiandio a coloro, che niuna cognitione hanno delle lettere latine»,³² Dolce esplicita l'intento di rendere il poema accessibile, attraverso una raccolta sistematica dei vocaboli e dei luoghi che «parranno degni di ogni minima consideratione», tanto latini quanto volgari; nel restituire tale selezione di similitudini e di voci, l'esegeta afferma, inoltre, di attenersi all'«ordine [...] che nell'Ariosto si contiene».³³

In continuità con quanto espresso nell'*Apologia* stampata nel 1535 – «l'imitatione (sì come ancho nella pittura e nell'altre cose dove occorra l'arte e l'ingegno) esser la prima e principalissima arte che si riecheggia a un poeta» –,³⁴ nella *Brieve dimostrazione* vengono raccolte alcune similitudini e sentenze utilizzate dall'autore, rintracciando per ognuna di esse l'antica origine. Nella sezione, Dolce propone al lettore un'ordinata serie di *loci* del *Furioso*, estrapolati dal testo e preceduti dalla sola indicazione della carta. I passi oggetto di commento sono brevemente raffrontati con l'antica *auctoritas* individuata dietro il dettato ariostesco, sempre riportata sotto forma di citazione, preceduta semplicemente dal nome e/o dal titolo dell'opera. Tra

29 Bettarini 1984, p. 21. L'apparato iconografico dell'edizione giolitina del *Furioso* è oggetto di analisi in Cerrai 2001 e Velli 2007, pp. 101-102; sul tema tornano inoltre Caracciolo 2010 e Rizzarelli 2010.

30 Secondo Agnelli-Ravegnani, la *Brieve dimostrazione* del Dolce, oltre a essere sistematicamente ristampata nelle ventotto edizioni giolitine tra il 1542 e il 1560, venne riedita in tredici edizioni veneziane (Agnelli Ravegnani, I, p. 61).

31 Ariosto, *Orlando furioso* (Giolito, 1542), c. 261v.

32 Ivi.

33 Ivi.

34 Villari 2013, p. 161.

le fonti citate figurano Virgilio, cui è riservata la parte più consistente dei riscontri,³⁵ seguito da Ovidio,³⁶ Catullo,³⁷ Orazio,³⁸ Marziale,³⁹ Cicerone,⁴⁰ Ennio⁴¹ e, nell'accostare i versi del *Furioso* a una pluralità di testi antichi di volta in volta richiamati, l'interprete non è affatto mosso dalla volontà di svelare la trama intertestuale del poema, quanto piuttosto dal desiderio di inscrivere entro una raffinata rete di riferimenti classici che ne vengano a rafforzare il legame con la tradizione della poesia epica antica.⁴² La prassi dolciana, così come si delinea nella prima redazione del commento, prevede un modello diadico di imitazione, che non presuppone in alcun modo il verificarsi di una contaminazione tra più fonti, né quella stratificazione intertestuale che è solita ritrovarsi nelle similitudini, luoghi particolarmente esposti a tale dinamica.⁴³ Le note istituiscono, invece, sempre una relazione biunivoca tra i versi del *Furioso* e un singolo testo antico, privilegiando sistematicamente il rinvio all'*Eneide*.⁴⁴ Si osservi, inoltre, come Dolce in questo primo affondo esegetico si limiti a segnalare in cosa consista l'innovazione di Ariosto, affidando il suo giudizio all'uso di avverbi, quali «felicamente»,⁴⁵ «leggiadramente»,⁴⁶ o a espressioni, come «con alquanto

35 Nel commento, in 53 annotazioni si rintracciano allusioni a Virgilio, con citazione tratte non solo dall'*Eneide*, ma anche dalle *Bucoliche* e dalle *Georgiche*. Vd. almeno la chiosa a *OF* XXXIX 60, 1 («Virgilio nella sesta Egloga pone le medesime parole: *Solvite me pueri, satis est potuisse videri*») e a *OF* XLV 39, 5-7 («Virgilio nella Georgica: *Qualis populea morrens Philomela sub umbra / Amisos quaeritur foetus*»). Data l'assenza della numerazione delle pagine, nell'indicare le chiose esegetiche dolciane mi limiterò a segnalare, per l'edizione del 1542, il luogo del *Furioso*.

36 Ovidio è presente in 27 note e utilizzato come modello per le scene epiche, mentre la materia amorosa delle *Metamorfosi* e delle *Eroidi* è quasi del tutto trascurata, fatta eccezione del lamento di Arianna (*Her. X*) collegato a quello di Olimpia. (Javitch 1999, p. 90).

37 Catullo è citato a margine del commento del verso «L'acroceraunio d'infamato nome» (*OF* XXI 16, 2) e in corrispondenza del distico «Guizzano i pesci a gli Olmi in su la cima, / ove solean volan gli augelli prima» (*OF* XL 31, 7).

38 L'autore è citato due volte, a margine di *OF* XXI 16, 2 e di *OF* XXIV 2, 3-4.

39 Il poeta è citato due volte, nella chiosa relativa a *OF* XXXIV 53, 7-8 e in quella redatta per *OF* XXXV 30, 3.

40 *L'auctoritas* ciceroniana è richiamata per il commento di *OF* XXVIII 98, 8.

41 L'unico rinvio a Ennio occorre per commentare il verso «Faceano intorno l'aria tintinire» (*OF* VII 19, 3), in relazione al quale Dolce scrive: «À imitatione di Ennio antico poeta, il quale lasciò scritto: *At turba terribili sonitu tantantara dixit*». L'attenzione ricade sul verbo *tintinire* che rievoca, con l'insistenza del suono *t*, la dimensione fonica del verso antico. Il rinvio è al frammento 451 Sk.

42 Javitch 1999, p. 82.

43 Cabani 2013, p. 19. Per la «stratificazione letteraria del *Furioso*» si rimanda almeno a S. Zatti, Leggere l'«Orlando furioso», p. 155.

44 Javitch 1999, p. 90.

45 L'avverbio compare nella nota relativa a *OF* VIII 71, 5-8: «Comparatione felicemente tolta da Virgilio nel principio dell'ottavo, dove egli così dice: Virgilio: *Sicut aquae tremulum labris ubi lumen abenis / sole repressum, aut radiantis imagine Lunae, / omnia pervolvit late loca; iamque sub auras / erigitur, summique ferit laquearia tecti*». Il rinvio è a *Aen.* VIII, 22-25.

46 Ne costituisce un esempio l'osservazione a margine di *OF* VIII 20, 5-8: «Via più leggiadramente di quello di Virgilio nell'Egloga dell'amator Alessi. Virgilio: *Nunc etiam pecudes umbras et frigora captant*». In poco più di sotto: «*Sole sub ardenti resonant arbusta cicadis*». Il rinvio è a *Buc.* II, 8 e 13.

maggior copia»,⁴⁷ «con poca differenza».⁴⁸ In un discorso frammentato, puntellato da brevi annotazioni, il commentatore mira, dunque, a mettere in risalto la qualità del poema mediante il confronto con gli antichi, non esitando a sottolineare la superiorità di Ariosto, come accade, ad esempio, per l'episodio di Astolfo, quando, nell'analizzare «la invenzione di Astolfo trasformato in mirto [...] tolta dal Polidoro di Virgilio», sostiene che «è molto più quanto l'Ariosto vi aggiunge», tanto da poter dire «che egli in tal luogo habbia Virgilio superato».⁴⁹

Quanto predisposto per il volume giolittino del 1542 trova una nuova riformulazione qualche anno più tardi quando, per l'apparato di commento redatto per l'edizione Valvassori del 1566,⁵⁰ le chiose dolciane non sono soltanto riviste nella loro collocazione all'interno del volume, ma anche nel loro impianto interpretativo. Non più riunite e poste in chiusura del volume, esse, infatti, sono ora accessibili al lettore dopo ciascun canto nella sezione *Imitationi*, e si distinguono, rispetto alla precedente redazione, per un intervento esegetico più disteso e analitico. Viene, inoltre, ampliato il repertorio delle fonti, integrando alle *auctoritates* già identificate nel 1542 ulteriori rimandi alla tradizione classica – in particolare a Lucano e a Stazio, la cui *Tebaide* si afferma come la fonte più frequentemente citata, seconda solo all'*Eneide*⁵¹ – e a quella volgare, rappresentata da Dante e Petrarca.⁵² Nel ritornare su alcune note, Dolce le arricchisce, introducendo nuovi rinvii che concorrono, ancor di più, a restituire la complessità della scrittura ariostesca e delle sue modalità di riscrittura. Emblematico, in tal

47 La locuzione occorre nel commento redatto per *OF I* 11, 5-6: «Imita l'Ariosto Virgilio nel secondo della Eneida: dove egli con alquanto maggior copia di parole così dice: *Improvvisum aspris veluti qui sentibus anguem / Pressit humi nitens, trepidusque repente refugit / Attollentem iras, et coerulea colla tumentem*». Il rinvio è a *Aen.* II, 378-381.

48 Per mostrare l'affinità del distico «Come sospinto suol da Borea o d'Ostro / venir lungo Navilio a pigliar porto» (*OF X* 100, 3-4) con Ovidio, Dolce afferma: «Così medesimamente Ovidio nel sovraddetto libro, overo con poca differenza. Ovidio: *Ecce velut Navis Praefixo concita rostro / sulcat aquas, inventum sudantibus acta lacertis*». Il rinvio è a *Met.* IV 706-708.

49 Il rilievo dolciano è citato in Rizzarelli 2004, p. 146. Qualche anno più tardi, nei *Modi affigurati*, Dolce tornerà a valorizzare la scrittura ariostesca riconoscendole un primato rispetto ai modelli epici antichi e allo stesso Virgilio (Dolce, *Modi affigurati*, c. 395r).

50 Secondo Claudia Di Filippo Bareggi, l'edizione Valvassori del 1566 si fonda su un «collage di lavori altrui», riconducibile all'editore Tommaso Porcacchi (Di Filippo Bareggi 1988, p. 85 e Javitch 1999, p. 93). La stampa è descritta in Agnelli-Ravegnani, I, pp. 126-128, cui si rimanda per l'indicazione di tutti gli apparati di commento inseriti nel volume. Tra i paratesti aggiunti figurano gli anonimi *Pareri in duello*, i quali, collocati al termine di alcuni canti, costituiscono l'elemento di maggior novità e innovazione dell'edizione, proponendo riflessioni su scontri e zuffe narrati da Ariosto (Lucioli 2024, pp. 40 e 42).

51 Stazio diviene, dopo Virgilio, il poeta antico più citato, soprattutto per la sezione relativa ai canti XIV-XIX. Quasi a rendere il lettore partecipe del proprio metodo di lavoro, Dolce, a margine della nota relativa a «Giace in Arabia una valletta amena» (*OF XIV* 92, 1) redatta per l'edizione del 1566, afferma che il riconoscimento della matrice staziana del verso è reso possibile grazie ad un suggerimento di Erasmo da Valvasone, autore di un importante volgarizzamento della *Tebaide* edito a Venezia da Francesco de' Franceschi nel 1570 (Erasmo di Valvasone, *La Thebaide*).

52 Javitch 1999, p. 94.

senso, è l'episodio di Cloridano e Medoro, per il quale, accanto al ricordo di quello di Eurialo e Niso, già rilevato nelle note redatte per l'edizione del 1542,⁵³ viene suggerita anche la parallela ascendenza staziana di Opleo e Dimante⁵⁴. L'innestarsi delle due tradizioni emerge con grande evidenza nella nota relativa al verso «Due mori ivi fra gli altri si trovano» (OF XVIII 165, 1). Se nel commento del 1542 il luogo ariostesco era chiosato con «Questa e la medesima inventione contenuta nel sovradetto di Virgilio nella persona di Eurialo et di Niso», nella redazione accolta nella stampa del 1566 il commentatore riconosce non solo il precedente virgiliano, ma sottolinea, al contempo, anche una dipendenza dall'opera di Stazio:

Questa imitation di Medoro et di Cloridano, anchor che paia esser tolta da Vigilio di quella di Niso, et d'Eurialo nel nono dell'Eneida; nondimeno è forse più simile a quella d'Hopleo, et di Dima nel decimo di Statio; il che si vede per l'intento principal di Medoro et di Cloridano; i quali andarono per ricuperare il corpo del lor Re, secondo che fano Hopleo et Dima del loro; cosa che non avviene nell'istoria di Niso et d'Eurialo, come si può veder per li luoghi sottoscritti di Virgilio et di Statio, felicemente imitati dall'Ariosto.⁵⁵

Come si intuisce da tali essenziali premesse, nella *Brieve dimostrazione*, tanto nella prima quanto nelle successive redazioni, Dolce accompagna, a poco a poco, chi legge nella ricerca delle tante *auctoritates* latine e volgari che sottendono i versi di Ariosto, favorendo una più agevole comprensione della sua filigrana intertestuale. Ne deriva uno strumento esegetico in cui la selezione delle comparazioni e delle sentenze presenti nel poema e il puntuale rinvio alle fonti consentono al lettore di individuare l'origine di una determinata immagine o suggestione e, al tempo stesso, di fissare nella memoria tanto il passo del *Furioso*, quanto il modello antico che lo ispira. L'accurato lavoro compiuto sul testo trova ulteriore sviluppo nell'*E-spositione di tutti i vocaboli et luoghi difficili*, una sezione con la quale Dolce realizza un vero e proprio contributo filologico, finalizzato a rendere accessibile un'opera che, a pochi anni dalla sua redazione definitiva, viene ormai percepita come un classico.⁵⁶

Dopo la consueta indicazione della carta e la citazione ariostesca in carattere maiuscolo, seguono le annotazioni dolciane, nelle quali l'esegeta interviene su singoli lemmi o su brevi segmenti di testo che possono ri-

53 Il riferimento è alle note di commento relative a OF XVIII, 165 sgg., nelle quali Dolce riconosce l'eco del libro IX dell'*Eneide*. In particolare, egli accosta OF XVIII, 166 a *Aen.* IX, 178; OF XVIII, 166, 3-6 a *Aen.* IX, 179-181; OF XVIII, 172, 7-8 a *Aen.* IX, 316-317; OF XVIII, 173, 5-8 a *Aen.* IX, 321-322; OF XVIII, 174, 1-8 e 175, 1-2 a *Aen.* IX, 324-328; OF XVIII, 177, 4-5 a *Aen.* IX, 337-338; OF XVIII, 178, 1-4 a *Aen.* IX, 339-340; OF XVIII, 184, 1-4 a *Aen.* IX, 404-405; OF XVIII, 192, 1-4 a *Aen.* IX, 381-383.

54 Sulla contaminazione di più modelli nella scrittura dell'episodio: Javitch 1985, cui si rimanda per il fenomeno dell'«imitazione delle imitazioni»; nonché Cabani 1995, pp. 17-53 e Cabani 2013, p. 14.

55 Ariosto, *Orlando furioso* (Valvassori, 1566), c. 210.

56 Sberlati 2001, p. 63.

sultare di difficile comprensione. Come già nella *Dichiaratione di alcuni vocaboli e luoghi difficili* dell'edizione del 1535, il commento prende avvio dal frammento testuale, articolandosi secondo diverse modalità esegetiche, riconducibili, su base tematica, a ben precise tipologie.

Un primo gruppo è costituito da note di carattere lessicale ed etimologico, nelle quali Dolce fornisce il significato e/o l'etimologia delle voci sulle quali, di volta in volta, si sofferma. Ne sono esempi l'annotazione relativa a «PRECUSSE» (*OF XXIII* 71, 4: «che 'l paladin con gran valor precusse»), termine glossato con «percosse», o ancora di «ADEGUA» (*OF XXII* 14, 2: «con quel destrier che i venti al corso adegua»), ricondotto alla forma *adequa* e parafrasato con «è simile». Più elaborata appare la spiegazione di «LARVE» (*OF XXII* 19, 1: «Lo fa con diaboliche sue larve»), definite come «l'ombre, et le cose mostruose, che alcuni o per imaginatione, o per paura, o per qual si voglia cagione la notte affermano di vedere», formulando un'annotazione lessicale che invita ad una riflessione sul fenomeno delle illusioni. Numerosi sono, inoltre, gli affondi di natura erudita, ove l'esegeta approfondisce dettagli mitologici, storici o geografici. Degno di attenzione, tra questi rilievi, appare il commento a margine di *OF X* 20, 5-6, dove si ripercorre la storia di Alcione e Ceice e la loro metamorfosi in uccelli, dopo la morte di lui. Il racconto instilla nel Dolce il ricordo di un passo dei *Trionfi* petrarcheschi (*Triumphus Cupidinis* II, 157-159) a impreziosire una chiosa ulteriormente arricchita da una dettagliata descrizione dell'uccello, segno di un'erudizione in grado di integrare fonti letterarie e sapere enciclopedico.⁵⁷ Di notevole interesse risultano, ancora, le note di carattere geografico, nelle quali Dolce presenta luoghi richiamati nel poema attraverso una loro descrizione fisica, unita a un elegante rinvio alle fonti. Così, nel commento a *OF V* 18, 5 («Ne Vesuvio; ne 'l monte di Sicilia»), il *Vesuvio* – detto anche *Vesevo* – è descritto nella sua collocazione presso Sarno e Napoli, nella sua fertilità vitivinicola e nella sua natura vulcanica, mentre il «monte di Sicilia» viene identificato con l'Etna. Tale digressione è resa, tuttavia, più ricercata grazie a un ricco apparato di riferimenti, che include Virgilio, Trogo, Plinio e, tra i volgari, Petrarca e Bembo, preziose *auctoritates* evocate a sostegno dell'erudizione del poligrafo.⁵⁸ Significative

57 *OF X* 20, 5-6: «Et d'udir l'Alcione a la marina / De l'antico infortunio lamentarse: Alcione moglie di Ceice, veduto doppo uno horribile sogno sopra al lito il morto corpo del marito sommerso nel mare, dal dolo vinta si gittò in esso mare, Onde ambedoi furono da i Dei trasformati in uccelli, i quali sette giorni innanzi il verno fanno i loro nidi sopra a esso mare, et in capo d'altretanti partoriscono. Nel quale tempo il mare è tranquillo et molto prospero a naviganti. Il Petrarca: «Quei duo; che fece amor compagni eterni; / Alcione, et Ceice in riva al mare / Fare i suoi nidi a più soavi verni». E questo uccello poco maggior del Passere, et di color fra turchino et nero et non bianco et purpureo, come scrive alcuno».

58 *OF V* 18, 5: «Ne Vesuvio; ne 'l monte di Siciglia: VESUVIO altrimenti Vesevo è un monte appresso SARNO; fiume non lontano da Napoli; amenissimo et fertile, massimamente di viti: ecchetto

appaiono, altresì, le chiose di carattere allegorico, nelle quali il commento non si limita a chiarire il referente, ma viene ad esplicitare il significato simbolico del personaggio, orientando la lettura dei versi in chiave morale. Ciò accade, ad esempio, nella nota riferita a «LOGISTILLA»: «è voce Greca: et denota ragione» (*OF VII 79, 8*: «dónde è la via ch'a Logistilla il porta»).

Nel loro insieme, queste chiose si pongono quale valido supporto per una conoscenza sempre più approfondita e completa del poema. Grazie a questa progressiva strutturazione del paratesto, il *Furioso* diviene, con l'edizione giolittina del 1542, un oggetto pienamente *governabile* dal lettore, che può ritrovare in esso una mole crescente di informazioni tali da rendere il poema una vera e propria enciclopedia del sapere.

Dal poema al repertorio: le tavole come strumenti di consultazione e classificazione

Tra gli apparati paratestuali che corredano le varie edizioni a stampa dell'*Orlando furioso*, assumono particolare rilievo le tavole, solitamente poste nelle pagine conclusive dei volumi. Con queste ultime, gli esegeti sottopongono all'attenzione del lettore elementi narrativi e formali, selezionando episodi, temi e personaggi da un lato, e isolando, dall'altro, porzioni più o meno ampie del dettato poetico. In un articolato processo di estrazione e di successiva classificazione, il *Furioso* viene così scomposto in segmenti testuali, ricollocati in uno spazio visivo ordinato, e le stesse ottave diventano luoghi del testo consultabili e riutilizzabili secondo criteri tematici e/o formali. Se le sezioni di commento dedicate all'individuazione delle *auctoritates* che informano i versi ariosteschi o, ancora, quelle volte alla spiegazione di dettagli geografici o storici che potrebbero risultare di difficile comprensione, orientano la lettura in senso interpretativo, le tante tavole concorrono, invece, a una razionalizzazione del testo poetico che si fonda sulla definizione e sulla classificazione delle sue componenti. Ne deriva un'immagine dell'*Orlando furioso* quale ampio repertorio testuale, il quale può essere esplorato e ripercorso mediante strumenti esegetici ideati per consentire al lettore di muoversi agilmente tra gli episodi e le sequenze del poema. Nella tradizione ermeneutica dell'opera, tali elementi paratestuali si impongono sin dalle prime edizioni. Già la stampa Bindoni Pasini

la sommità, la quale è arsiccia, et cavernosa; et sempre da lei ne esce fumo. Il MONTE di SICIGLIA è ETNA, famoso per l'incendio, di che perpetuamente arde. Della cagione del quale molti autori scrissero, come Trogo, Virgilio, et a nostri di il Reverendissimo Cardinal BEMBO in un suo Dialogo Latino Plinio per troppo volerne diligentemente considerare, se ne morì. Però di lui parlando il Petrarca, disse, ch'egli fu "A scriver molto, a morir poco accorto".

del 1535 è impreziosita, infatti, da un'interessante tavola ove vengono indicati i personaggi e le loro apparizioni nei principali episodi e novelle: la *Tavola delle Historie e Novelle contenute di tutta l'Opera per ordine di alphabeto et per annotatione di numeri di carte; i quali numeri dimostrano con facilità il principiar e continuar di quelle, e pongasi mente, che sempre trovarassi posto in margine, il nome di quello, che si vorrà leggere* (cc. 252r-v).⁵⁹ L'utilità della sezione è rivendicata dallo stesso Maffeo Pasini, il quale, nel presentarla, dichiara l'intento di offrire strumenti capaci di guidare il lettore verso ciò «che più aggrada di leggere», sottraendolo «al fastidio e alla fatica di volger più carte».⁶⁰ Le voci corrispondono ai personaggi – Angelica, Atlante, Astolfo, Alcina...⁶¹ –, e accanto ad esse viene riportato il numero delle carte del volume ove la storia *principia* e *continua*. Mediante un semplice quanto efficace sistema di richiami interni, alle pagine indicate e a margine delle ottave corrispondenti, il lettore, ritrovando i nomi dei personaggi indicizzati nella tavola, è subito indirizzato nella lettura del passo desiderato e accompagnato in una fruizione selettiva del poema.

Tavole di questo tipo si affermano come elemento ricorrente della prassi esegetica del *Furioso*, stabilizzandosi negli apparati di commento delle diverse edizioni. Il volume nato dalla collaborazione tra Dolce e Giolito include, infatti, la *Tavola di tutte le cose nell'opera contenute per ordine di alphabeto* (cc. 275r-297v), una tavola che svolge la stessa funzione della *Tavola delle Historie e Novelle* della stampa Bindoni-Pasini. Rispetto all'indice del 1535, quello redatto per il volume del 1542 si distingue, tuttavia, per una struttura più elaborata, in quanto le voci, disposte su due colonne, non si limitano al semplice rinvio testuale, accogliendo anche una breve sintesi dei *loci* cui rimandano:

Angelica dopo la rotta di Carlo fuggendo si abbate prima in Rinaldo, et dipoi in Ferrau.
A carte 3. Faccia 1.

Angelica ritrovato Sacripante lo prende per guida. A carte 5 et 6. Faccia 1.

Angelica fuggendo da Rinaldo scontra uno Eremita; il quale di lei s'innamora a carte 7.⁶²

Senza alcuna distinzione tra episodi principali e secondari, la trama del poema si scompone in un dettagliato elenco che consente al lettore di orientarsi nella complessità dell'intreccio narrativo e di selezionare e rin-

59 La tavola verrà riproposta e inserita anche nell'edizione, sempre uscita dai torchi di Francesco Bindoni e Maffeo Pasini del 1542 – Ariosto, *Orlando Furioso* (Bindoni- Pasini 1542), c. 291v –. Agnelli Ravegnani, I, pp. 58-60.

60 Ariosto, *Orlando furioso* (Bindoni-Pasini 1535), c. 252r.

61 Questi sono i primi nomi che compaiono nella lista sotto la lettera A. Dopo uno spazio bianco ritroviamo tutti i nomi che iniziano per B e così a seguire.

62 Ariosto, *Orlando furioso* (Giolito 1542), c. 275r.

tracciare con facilità i passaggi testuali che desidera recuperare grazie ad un preciso riferimento delle carte e delle facciate corrispondenti. L'assetto della tavola giolitina funge da modello per la *Tavola di tutti i nomi proprii et di tutte le materie principali contenute nel Furioso* della stampa valgrisiana del 1556, poi riproposta nell'edizione De Franceschi del 1584 (cc. 15v-17v). Nell'architettura del commento allestita da Valgrisi-Ruscelli, diversamente da quanto predisposto per la più antica edizione Bindoni-Pasini del 1535 e per quella Dolce-Giolito, lo strumento paratestuale è collocato subito prima dei canti nella stampa, introducendo, in tal modo, il lettore alla fruizione del poema. A conclusione dell'inserito, l'indicazione «un'altra utilissima tavola s'haverà nel fine di tutto questo volume», rimanda alla *Tavola dei principii di tutte le stanze del Furioso, raccolta da Messer Giovan Battista Rota Paduano* che, come esplicitato, chiude il volume (cc. 655r-670r). Sempre secondo un criterio alfabetico, vengono qui raccolti e ordinati gli incipit di tutte le ottave, riuniti a formare una lista.⁶³ Attraverso questo dispositivo, l'opera non risulta soltanto resa consultabile, ma appare anche come interamente afferrabile nella sua estensione: la successione dei versi incipitari delle ottave offre, infatti, una visione d'insieme che consente di contenere idealmente il *Furioso* entro un quadro ordinato.

Accanto a queste tavole, che intervengono sulla sequenza narrativa del poema, l'edizione Bindoni-Pasini del 1542 presenta una sezione di diversa natura, il *Rimario del Furioso remissivo* (cc. 282v-291r). Anche in questo caso, l'organizzazione alfabetica governa la disposizione delle voci, ma l'attenzione si concentra sulla rima, isolata come elemento costitutivo del verso. Il *Rimario* elenca le rime impiegate da Ariosto, corredate da opportuni rinvii numerici alle carte dell'edizione. Come precisato nell'intestazione, la reiterazione di uno stesso numero segnala il ripetersi della medesima rima all'interno di una carta e, così, la sezione permette di rendere visibile la distribuzione e la ricorrenza delle rime nel testo, contribuendo ad evidenziare la struttura metrico-formale del poema. Una forma ancor più complessa di rimario compare nell'edizione Valvassori del 1566, in una sezione approntata da Girolamo Paruta, intitolata *Rimario di tutte le desinentie delle voci usate dall'Ariosto, et quante volte*. Come chiarito dallo stesso Paruta nella lettera introduttiva, il *Rimario* costituisce un'aggiunta non superflua alla ricca tradizione esegetica già sviluppatasi intorno all'opera, configurandosi come uno strumento di consultazione sistematico volto a registrare e ordinare le rime del *Furioso*, accompagnandole dall'indica-

63 Tale apparato paratestuale verrà poi inserito anche nella sontuosa edizione veneziana curata da De' Franceschi e pubblicata nel 1584, Ariosto, *Orlando furioso* (De' Franceschi, 1584), cc. 655r-670v, come segnala Agnelli Ravagnani, I, p. 158. Sull'edizione e sul ruolo dell'editore resta fondamentale il saggio di Andreoli (Andreoli 2013).

zione della loro frequenza d'uso. Il dispositivo è regolato da una notazione precisa: accanto ad ogni voce, il numero contrassegnato dalla virgola rimanda al canto, quello segnato dal punto alla stanza; una stella posta in margine segnala, invece, se la voce in questione sia un nome o un verbo. Destinato agli «studiosi di questa lingua, et affetionati a questo Poeta» il *Rimario* consente di scoprire «gli ornamenti delle rime dell'Auttore» e di apprendere essi stessi a comporre «con artificio et ornamento». In questa prospettiva, la tavola diviene un ausilio alla consultazione dei versi, nonché un sussidio pratico alla composizione, favorendo un esercizio imitativo fondato sull'autorità del modello ariostesco.

Si ricordi, inoltre, la *Tavola di tutte le istorie et favole del presente libro*, inserita nella seconda edizione in-4 grande del *Furioso* stampata dal Valgrisi (1558),⁶⁴ che segue la sezione di commento dedicata alle *Historie* e alle *Favole* di Niccolò Eugenio,⁶⁵ nella quale, sotto forma di elenco, il lettore ha la possibilità di ritrovare i protagonisti e le storie di ambito mitologico richiamati nei versi e oggetto dell'analisi svolta nelle pagine precedenti.

Allo stesso tempo, particolarmente significative risultano le tavole in cui gli esegeti, nel ripercorrere i canti del *Furioso*, selezionano ed estraono specifici elementi del testo poetico, disponendoli in elenchi ordinati. Agli epiteti e alle elocuzioni è dedicata la tavola *Epiteti et alcune elocutioni d'Orlando furioso* dell'edizione Bindoni-Pasini del 1542 (cc. 263r-281v), nella quale sono raccolti, in una lista alfabetica, epiteti e formule espressive ricavati dai versi del poema. Nella pregiata edizione De Franceschi del 1584, invece, gli epiteti sono presentati in un apparato paratestuale più articolato, *Epiteti usati dall'Ariosto nel suo Furioso, cavati et posti per ordine alfabeto da Camillo Camilli* (cc. 3*5r-3*8r), nel quale Camilli li elenca con l'indicazione della carta e dell'ottava cui si riferiscono, rendendo, in tal modo, più agevole il rinvio al passo corrispondente.⁶⁶

L'attenzione per gli aspetti più minuti del dettato poetico può affiancarsi a una considerazione per porzioni testuali più ampie, come nella sezione giolittina *Varie et bellissime descrizioni dell'Ariosto si del giorno, come della notte et delle stagioni dell'anno; proverbi, sentenze et altre cose degne di memoria delle quali ciascun destro ingegno si può commodamente servire*, introdotta nell'edizione del 1545 (cc. 284v-287r). Nell'elenco, disposto su due colonne, il lettore vede riuniti proverbi, descrizioni, sentenze che figurano

64 Agnelli Ravegnani, I, pp. 108-110.

65 L'edizione valgrisiana si distingue per la presenza di numerosi contributi critico-esegetici di diversi letterati contemporanei, tra cui *La Dichiaratione delle historie più importanti antiche e moderne toccate nel Furioso e L'Espositione delle favole* di Niccolò Eugenio. Una versione più estesa dell'inserito di commento è nell'edizione Valgrisi del 1560, Ariosto, *Orlando furioso* (Valgrisi 1560), cc. 597-661. Vd. Hempfer 1987 (2004), p. 161.

66 Alla lettera A si legge, come prima occorrenza, «Abeto, antico, 141 92; irsuto, 57 75» (c. 3*5r).

nel testo ariostesco, così da poterne apprezzare la *varietà* e la *bellezza*. Il catalogo realizzato, come indicato nel titolo preposto alla suddetta sezione, si rivela utile a «ciascun destro ingegno» che se ne voglia «commodamente servire». Un primo nucleo rilevante della lista è costituito dalle descrizioni del giorno e della notte, che rappresentano la maggior parte dei materiali raccolti. Ogni citazione è preceduta dall'indicazione della carta di riferimento all'interno del volume e, in molti casi, da una breve intestazione tematica – *Del dì, Della notte* o *Descrizione della Primavera* – che guida il lettore e anticipa il contenuto del passo. Le varie descrizioni, come quelle dall'alba di *OF XI 32, 5-6* («Era già l'ora, che le chiome gialle / la bella Aurora havea spiegate al Sole») e della notte di *OF VIII 38, 3-4* («Ne l'ora, che nel mar Phebo coperto / l'aria et la terra havea lasciata oscura») appaiono come frammenti autonomi, isolati dal contesto narrativo originario e facilmente memorizzabili. Un trattamento analogo caratterizza i proverbi e le sentenze: si tratta di versi estratti dal poema, organizzati affinché quanto evidenziato possa essere letto come unità autonoma e, se necessario, utilizzato al di fuori del contesto originario, come il distico «Non ti turbar, et se turbar ti dei, / turbati, che di fe mancato sei» tratto dal primo canto (*OF I 27, 7-8*) che conserva pienamente i tratti di una massima morale. La modalità di presentazione dei passi nella sezione *Varie et bellissime descrizioni* invita, dunque, a una lettura non lineare del poema, fondata sulla selezione di *loci* dotati di particolare evidenza descrittiva o sentenziosa, favorendone un accesso orientato all'estrazione e al riuso dei singoli versi.

L'«Orlando furioso» quale testo da leggere e da consultare

Nel ripercorrere alcune tappe della storia editoriale del *Furioso* e le forme dell'esegesi applicate al poema, si osserva come, nello statuto insito di ogni commento, le due istanze di teoria e prassi poetica vengano a integrarsi. Da questo incontro derivano annotazioni alla cui origine vi è da un lato l'esigenza di dimostrare, attraverso l'analisi dei versi, la legittimità delle scelte linguistiche, stilistiche e retoriche e, con essa, la dignità dell'opera letteraria commentata; dall'altro di rispondere alla pressione esercitata da un mercato editoriale che privilegia libri sempre più ricchi di materiali accessori, dinamica che incide notevolmente sulle strategie delle scelte editoriali.

Nell'estrema varietà delle forme assunte dal commento ariostesco, determinate dalla sensibilità e dalle competenze dei singoli interpreti e dalle specificità degli apparati paratestuali da essi predisposti, è, inoltre, possibile riconoscere alcuni tratti condivisi, non unicamente riconducibili a fenomeni di plagio o di riutilizzo di materiali altrui – talora esplicitati,

talora taciuti⁶⁷ – quanto piuttosto a una prassi esegetica che tende a fissarsi attorno a nuclei tematici ben precisi e a cristallizzarsi in strutture relativamente stabili. In questa prospettiva, le tre linee interpretative che, a partire dalla giolitina del 1542, caratterizzano le edizioni cinquecentesche del *Furioso* – l’interpretazione allegorica dei versi, l’attenzione ai modelli classici e la «decodificazione del poema in repertori»⁶⁸ – non si presentano quali percorsi separati, ma si compongono entro un medesimo quadro interpretativo. È proprio su questo comune orizzonte esegetico che si innestano apparati paratestuali affini, destinati a riproporsi e a consolidarsi di edizione in edizione. All’interno della tradizione ermeneutica che si sviluppa attorno al *Furioso* si osserva, infatti, una costante ripresa e stabilizzazione di strumenti esegetici di varia natura e tipologia, che trasformano l’opera non solo in un testo da leggere, ma in un oggetto da consultare. Osservazioni di ordine linguistico ed etimologico, annotazioni di carattere erudito, insieme a tavole e indici, riconfigurano il poema come uno spazio organizzato, attraversabile per voci e rimandi, rendendo possibile un accesso selettivo e non lineare che affianca – e in parte sostituisce – la fruizione continua del racconto. Nel commento, dove singole cellule letterarie e linguistiche sono indagate a partire dal confronto con i grandi testi classici e volgari, l’interprete procede, così, a una scomposizione del testo ariostesco che non equivale a una mera estrazione di elementi isolati, costituendo, altresì, un vero e proprio gesto interpretativo. Per quanto concerne, infine, la dimensione narrativa, gli espedienti esegetici inclusi nelle edizioni, pur semplificando e riducendo la materia a elenchi, restituiscono al lettore la suggestione di poter contenere la complessità del poema entro uno spazio ordinato e improntato a chiarezza espositiva, che si traduce in una pagina organizzata ove la rete fittissima di episodi si dipana. L’articolata architettura dell’opera, con gli innumerevoli episodi inseriti all’interno della trama, viene, in tal modo, resa visibile ai lettori, i quali possono così meglio orientarsi tra i versi e fissarli nella propria memoria.

67 Ne costituisce un celebre esempio la ripubblicazione nelle edizioni curate da Vincenzo Valgrisi in collaborazione con Girolamo Ruscelli delle annotazioni di Dolce, riproposte con il nome di *Raccolto di molti luoghi, tolti, e felicemente imitati in più autori, dall’Ariosto nel Furioso*, senza che si faccia mai menzione dell’autore. Vd. almeno Javitch 1999, p. 92.

68 Langiano 2013, p. 81.

Bibliografia

Fonti primarie e secondarie

- Ariosto, *Orlando furioso* (Bindoni-Pasini, 1535) = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Francesco Bindoni & Maffeo Pasini, 1535.
- Ariosto, *Orlando furioso* (Giolito, 1536) = Ludovico Ariosto, *L'Orlando furioso con la giunta, novissimamente stampato e corretto. Con una Apologia di M. Lodovico Dolcio [...] se vedeno in Trinito dal nobile messer Joanne Giolito als. De Ferrariis. Et in Turino da Jacobino Dulci*, 1536.
- Ariosto, *Orlando furioso* (Bindoni-Pasini, 1542) = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Francesco Bindoni & Maffeo Pasini, 1542.
- Ariosto, *Orlando furioso* (Giolito, 1542) = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Gabriele Giolito de Ferrari, 1542.
- Ariosto, *Orlando furioso* (Nucio 1549) = *Orlando furioso dirigido al principe don Philipe nuestro señor, traduzido en romance castellano por don Ieronymo de Vrrea*, Anversa, Nucio 1549.
- Ariosto, *Orlando furioso* (Giolito, 1553) = *Orlando Furioso de M. Ludovico Ariosto, dirigido al principe Don Philippe n.s., traduzido en romance castellano por el. S. Don. Hieronimo de Urrea*, impresso en Venecia por Gabriel Giolito de Ferraris y sus hermanos, 1553.
- Ariosto, *Orlando furioso* (Valgrisi 1560) = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Vincenzo Valgrisi, 1560.
- Ariosto, *Orlando furioso* (Valvassori, 1566) = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Giovanni Andrea Valvassori, 1566.
- Ariosto, *Orlando furioso* (De' Franceschi 1584) = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, De' Franceschi, 1584.
- Boccaccio, *Amorosa visione* = Giovanni Boccaccio, *Amorosa visione*, Milano, Calvo, 1521.
- Dolce, *La Poetica d'Horatio* = Ludovico Dolce, *La Poetica d'Horatio tradotta per messer Lodovico Dolce*, Venezia, Bindoni e Pasini, 1535.
- Dolce, *Modi affigurati* = Lodovico Dolce, *Modi affigurati e voci scelte et eleganti della volgar lingua. Con un discorso sopra a mutamenti e diversi ornamenti dell'Ariosto. Di M. Lodovico Dolce*, Venezia, Giovan Battista et Marchio Sessa, 1564.
- Malatesta, *Della nuova poesia* = Giuseppe Malatesta, *Della nuova poesia, ovvero delle difese del Furioso*, Per Sebastiano delle Donne, In Verona, 1589.
- Fornari, *La spositione* = Simon Fornari, *La spositione di M. Simon Fornari da Rheggio sopra l'Orlando Furioso di M. Lodovico Ariosto*, Fiorenza, Appresso Lorenzo Torrentino, 1549.
- Orazio, *La Poetica* = Quinto Orazio Flacco, *La Poetica d'Horatio tradotta per messer Lodovico Dolce*, Venezia, Bindoni e Pasini, 1535.
- Erasmus di Valvassone, *La Thebaide* = *La Thebaide di Statio ridotta dal Sig. Erasmo di Valvassone in ottava rima*, In Venetia, appresso Francesco de' Franceschi senese, 1570.
- Bettarini 1984 = Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, nelle redazioni del 1550 e del 1568. Testo a cura di Rosanna Bettarini. Commento secolare a cura di Paola Barocchi, V, Firenze, Studio per le edizioni scelte, 1984.

- Adamo 2016 = Elena Adamo, *Lodovico Dolce e il poema epico-cavalleresco: i Dieci canti di Sacripante*, in *Per Lodovico Dolce. Miscellanea di studi, I, Passioni e competenze del letterato*, a cura di Paolo Marini e Paolo Procaccioli, Manziana, Vecchiarelli, 2016.
- Agnelli-Ravegnani 1933 = Giuseppe Agnelli, Giuseppe Ravegnani, *Annali delle edizioni ariostee*. Pubblicati sotto il patrocinio della r. Accademia d'Italia e del comitato ferrarese per le onoranze al poeta, 2 voll., Bologna, Nicola Zanichelli Editore, 1933.
- Andreoli 2013 = Iliaria Andreoli, *Exercices furieux. À partir de l'édition de l'«Orlando furioso» De Franceschi (Venise, 1584)*, in Coll. Liminaires – Passages interculturels, a cura di Peter Lang, vol. 26, VI, pp. 9-98.
- Barbutto 1983-1984 = Gennaro Barbutto, *Il primo commento all'«Orlando furioso» e l'edificazione del modello ariostesco*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Napoli», 26 (1983-1984), pp. 195-227.
- Beer 2008 = Marina Beer, *Ordine della guerra e "ordinata istoria" nell'Orlando furioso*, in *Ordine. Atti del Secondo Colloquio internazionale di Letteratura italiana (Napoli, 12-14 ottobre 2006)*, a cura di Silvia Zoppi Garampi, Napoli, CUEN, 2008.
- Bolzoni 1997 = Lina Bolzoni, *Memoria letteraria e iconografica nei repertori cinquecenteschi*, in *Repertori di parole e immagini. Esperienze cinquecentesche e moderni "data bases"*, a cura di Paola Barocchi e Lina Bolzoni, Pisa, Edizioni della Normale, 1997, pp. 13-97.
- Bongi 1890-1897 = *Annali di Gabriel Giolito de' Ferrari da Trino di Monferrato stampatore in Venezia*, descritti e illustrati da Salvatore Bongi, Roma, Ministero della Pubblica Istruzione, 1890-1897, 2 voll.
- Borsetto 1990 = Luciana Borsetto, *Il furto di Prometeo. Imitazione, scrittura, riscrittura nel Rinascimento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1990.
- Cabani 1995 = Maria Cristina Cabani, *Gli amici amanti. Coppie eroiche e sortite notturne nell'epica italiana*, Napoli, Liguori, 1995.
- Cabani 2013 = Maria Cristina Cabani, *Esibire o nascondere? Osservazioni sulla citazione nel Furioso*, «Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione», 7 (2013), pp. 13-25.
- Cabani 2017 = Maria Cristina Cabani, *Intertestualità*, in *Lessico critico dell'«Orlando furioso»*, a cura di Annalisa Izzo, Roma, Carocci, 2017, pp. 153-176.
- Capra 2019 = Daniela Capra, *Il glossario spagnolo-italiano di Alfonso de Ulloa, un testo didattico*, in *Maestri di lingue tra metà Cinquecento e metà Seicento: atti del Convegno di studi, Università per stranieri di Siena, 12-13 aprile 2018*, a cura di Giada Mattarucco e Felix San Vicente, Firenze, Le Lettere, 2019, pp. 121-141.
- Caracciolo 2010 = Daniela Caracciolo, *Per un'esegesi figurata dell'Orlando furioso: il caso Valgrisi*, in «Tra mille carte vive ancora». *Ricezione del Furioso tra immagini e parole*, a cura di Lina Bolzoni, Serena Pezzini e Giovanna Rizzarelli, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 2011, pp. 233-252.
- Cerrai 2001 = Marzia Cerrai, *Una lettura del «Furioso» attraverso le immagini: l'edizione giolitina del 1542*, «Strumenti critici», 16/1 (2001), pp. 99-133.
- Chemello 1985 = Adriana Chemello, *L'institution delle donne di Lodovico Dolce ossia l'insegnar virtù et honesti costumi alla Donna*, in *Trattati scientifici nel Veneto fra il XV e XVI secolo*, a cura di Ezio Riondato, Vicenza, Neri Pozza, pp. 103-104.
- Chiodo 1982 = Carmine Chiodo, *Un commentatore cinquecentesco dell'Orlando furioso: Simone Fornari*, «Quaderni di Filologia e Lingue Romanze», 4 (1982), pp. 219-231.
- Cicogna 1862/1863 = Emanuele Antonio Cicogna, *Memoria intorno la vita e gli scritti*

- di Messer Lodovico Dolce letterato veneziano del secolo XVI, in *Memorie dell'I. R. Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, Vol. XI, Parte prima, Venezia, Nel Privil. Stabil. di G. Antonelli, 1863, pp. 93-200.
- Di Filippo Bareggi 1988 = Claudia Di Filippo Bareggi, *Il mestiere di scrivere. Lavoro intellettuale e mercato librario a Venezia nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1988.
- Ferretti 2017 = Francesco Ferretti, *Generi*, in *Lessico critico dell'«Orlando furioso»*, a cura di Annalisa Izzo, Roma, Carocci, 2017, pp. 99-128.
- Gallina 1955 = Anna Maria Gallina, *Un intermediario fra la cultura italiana e spagnola nel secolo XVI: Alfonso de Ulloa*, «Quaderni ibero-america», 17 (1955), pp. 4-9.
- Genovese 2017 = Gianluca Genovese, *Le vie del Furioso*, Napoli, Guida, 2017.
- Hempfer 1987 (2004) = Klaus W. Hempfer, *Diskrepante Lektüren. Die «Orlando furioso»-Rezeption im Cinquecento: historische Rezeptionsforschung als Heuristik der Interpretation*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart-Wiesbaden (trad. it. di Hans Honnacker: *Lecture discrepanti. La ricezione dell'Orlando furioso nel Cinquecento. Lo studio della ricerca storica come euristica dell'interpretazione*, Modena, Panini, 2004).
- Javitch 1985 = Daniel Javitch, *The Imitation of Imitations in the «Orlando furioso»*, «Renaissance Quarterly», 38 (1985), pp. 215-239.
- Javitch 1991 = Daniel Javitch, *Proclaiming a Classic: The Canonization of «Orlando Furioso»*, Princeton, Princeton University Press, 1991.
- Javitch 1999 = Daniel Javitch, *Ariosto classico. La canonizzazione dell'«Orlando furioso»*, Milano, Bruno Mondadori, 1999.
- Langiano 2013 = Anna Langiano, *Sulla ricezione cinquecentesca del Furioso nelle arti: traduzioni possibili*, «Cahiers d'études italiennes», 17 (2013), pp. 71-91.
- Lefèvre 2008 = Matteo Lefèvre, *I glossarietti spagnolo-italiano di Alonso de Ulloa nella Celestina e nel Furioso in castigliano (Venezia, 1553)*, «Alfinge. Revista de Filología», 18 (2008), pp. 87-107.
- Lievens 2002 = Anne-Marie Lievens, *Il caso Ulloa: uno spagnolo irregolare nella editoria veneziana del Cinquecento*, Roma, Pellicani, 2002.
- Lucioli 2024 = Francesco Lucioli, *Il Furioso si ritrova per tutto: un secolo di letture e riscritture (1545-1645)*, Roma, Carocci, 2024.
- Marini 2016 = Paolo Marini, *Tra lirica e epistolografia. Appunti sull'opera poetica di Lodovico Dolce*, «Italique», 19 (2016), pp. 113-130.
- Marini-Procaccioli 2016 = Paolo Marini, Paolo Procaccioli, *Per Lodovico Dolce. Miscellanea di studi, I. Passioni e competenze del letterato*, a cura di Paolo Marini e Paolo Procaccioli, Manziana, Vecchiarelli, 2016.
- Nieto Jiménez 1991 = Louis Nieto Jiménez, *Los glosarios de 1553 de A. de Ulloa*, «Revista de filología española», 71 (1991), pp. 253-285.
- Nuovo-Coppens 2005 = Angela Nuovo, Christian Coppens, *I Giolito e la stampa nell'Italia del XVI secolo*, Genève, Droz, 2005.
- Ong 1982 = Walter J. Ong, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London, Methuen, 1982.
- Paccagnella 2018 = Ivano Paccagnella, *Ulloa, le traduzioni, l'Esposizione in lingua thoscana*, in *La somma de le cose. Studi in onore di Gianfelice Peron*, a cura di Alvise Andreose, Giovanni Borriero, Tobia Zanon, con la collaborazione di Alvaro Barbieri, Padova, Esedra, 2018, pp. 259-268.
- Paoli 2000 = Michel Paoli, *«Appetiva le rape»: les appunti dits «de Virginio» à la lumière des Satires et de premières biographies de l'Arioste*, «Chroniques Italiennes», 63-64 (2000), pp. 217-247.

- Procaccioli 2013= Paolo Procaccioli, *Lodovico Dolce*, in *Autografi di letterati italiani. Il Cinquecento*. II, Roma 2013, pp. 137-146.
- Rizzarelli 2004 = Giovanna Rizzarelli, *Astolfo e Idalogo: un antenato boccacciano per il duca inglese del «Furioso»*, «Studi sul Boccaccio», 32 (2004), pp. 145-159.
- Rizzarelli 2010 = Giovanna Rizzarelli, *Tempo delle immagini e tempo del racconto nelle edizioni cinquecentesche illustrate dell'Orlando furioso*, in «Tra mille carte vive ancora». *Ricezione del Furioso tra immagini e parole*, a cura di Lina Bolzoni, Serena Pezzini e Giovanna Rizzarelli, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 2010, pp. 161-193.
- Ricci 1997 = Antonio Ricci, «*Si gran volume in piccola e manigevole forma*»: *Bindoni and Pasini's 1535 edition of the Orlando furioso*, «Quaderni di Italianistica», 18/2 (1997), pp. 183-204.
- Romei 1991 = Giovanna Romei, *Dolce, Lodovico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 40, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1991, pp. 399-405.
- Sberlati 2001 = Francesco Sberlati, *Il genere e la disputa: la poetica tra Ariosto e Tasso*, Roma, Bulzoni, 2001.
- Terpening 1997 = Ronnie H. Terpening, *Lodovico Dolce, Renaissance Man of Letters*, Toronto - Buffalo - London, University of Toronto Press, 1997.
- Trovato 1991 (2009) = Paolo Trovato, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, (1991), Ferrara, Unife Press, 2009.
- Velli 2007= Silvia Tomasi Velli, *Le immagini e il tempo. Narrazione visiva, storia e allegoria tra Cinque e Seicento*, Pisa, Edizioni della Normale, 2007.
- Villari 2013 = Susanna Villari, *Gli esordi della critica ariostesca: Lodovico Dolce e l'edizione del «Furioso» del 1535*, «Studi medievali e umanistici», 11 (2013), pp. 119-174.
- Weinberg 1961 = Bernard Weinbrg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, University of Chicago Press, 1961, 2 voll.
- Zatti 2016 = Segio Zatti, *Leggere l'«Orlando furioso»*. *Guide alle grandi opere*, Bologna, il Mulino, 2016.

“In gaggio con l’Ariosto”.

Motivi ariosteschi nel Tasso pastorale

Davide Colussi

Chi intenda aprire nuovamente il *dossier* dei rapporti intertestuali fra Ariosto e Tasso – e sia pure, come in questo caso, per un breve supplemento d’indagine – è tenuto in via preventiva a riprendere in considerazione il passo dell’*Apologia in difesa della «Gerusalemme liberata»* nel quale è il poeta stesso a pronunciarsi in merito. Tra le critiche speciose avanzate dai cruscanti cui Tasso avverte l’esigenza di replicare, figura quella di avere a bella posta tentato di porsi, imitandolo, in contesa con il poema ariostesco. «Perché – rilevano polemicamente gli Accademici nei confronti del filotassiano Camillo Pellegrino – non ha egli paragonati i luoghi principalissimi ne’ quali il Tasso studiosamente entra in gaggio con l’Ariosto?» (*Stacciata*, c. 40v).

Seguono due rapidi raffronti fra iperboli encomiastiche ed eulogie funebri desunte dai rispettivi poemi: massimamente ammirabili quelle ariostesche per gravità e forza patetica e per converso massimamente deprecabili quelle tassiane, rispetto alle quali riesce arduo immaginare cosa «più asciutta, più sforzata, più fredda, più vana» (ivi, c. 41v). Così argomenta in sua difesa Tasso:

Questo, dunque, è l’ proprio inganno dell’avversario, ch’io studiosamente sia entrato in gaggio con l’Ariosto: quantunque io abbia trattati alcuni luoghi comuni a tutti i poeti: del quale non potrei cavarlo, se non mostrandogli che, se ciò avessi voluto, lo avrei fatto spesso, ed in molti luoghi dove saria stato men difficile il contrasto (*Apologia*, p. 484).

È interessante che l’obiezione si fondi sul carattere topico, di lungo corso nella tradizione, dei passi confrontati: ed effettivamente il discorso di Goffredo per la morte di Dudone (*Lib.* III 67 sgg.), secondo dei due casi addotti dai cruscanti, si rifà al compianto funebre di Enea per Pallante (*Aen.* XI 36 sgg.), benché vi filtrino, nelle scelte elocutive, ricordi dell’e-

pisodio dedicato nel *Furioso* alle esequie di Brandimarte (*OF XLIII 169* sgg.), che prende a sua volta a modello il medesimo luogo virgiliano. È questo dunque un esempio, fra i molti possibili, di quell'«ariostismo mediato» messo a fuoco da Cabani, in base al quale, nel caso specifico, «se, da un lato, Ariosto fa da tramite verso il poema virgiliano, dall'altro è Virgilio a costituire lo schermo che autorizza e legittima i contatti tassiani con Ariosto».¹ Anche più interessante, nella prospettiva delle note che seguiranno, è la rivendicazione, da parte tassiana, di un pieno controllo esercitato in fatto di riprese intertestuali, tale per cui, se soltanto egli avesse inteso cimentarsi in un confronto con l'autore su motivi forniti dal poema ariostesco, avrebbe potuto indulgervi «spesso» e in luoghi in cui il rivaleggiare sarebbe risultato anche più agevole. Nei fatti gli interpreti più competenti del nodo che lega il *Furioso* alla *Liberata* hanno fornito in anni recenti ampie conferme all'assunto tassiano, illustrando come i giochi di ripresa da Ariosto vengano accuratamente dosati e funzionalizzati nell'economia di un poema che pressoché sotto ogni punto di vista finisce per scavare un profondo solco rispetto al modello epico-cavalleresco culminante nel *Furioso*.² Prescindendo pure dall'aspetto di agonismo che a giudizio dei malevoli cruscanti presiede di necessità all'operazione, proviamo ora a chiederci se questa *intentio* imitativa, che l'autore assicura essersi astenuto dall'esercitare nel poema, si manifesti in altre zone dell'opera tassiana: anche dove, a tutta prima, meno ci aspetteremmo di trovarne traccia, come nella favola pastorale cui il Tasso ventinovenne mette mano intervallando la composizione della *Liberata*.

Come illustrato da una tradizione secolare di commenti, nella misura relativamente breve dell'*Aminta* Tasso sperimenta a un grado massimo di concentrazione il suo gusto per l'intarsio di motivi e tessere provenienti da generi e letterature disparati: bucolici e tragici greci, romanzo alessandrino, elegiaci latini, la lirica petrarchesca e petrarchistica, naturalmente, ma con occasionali risalite al Dante lirico e a Cavalcanti, e persino prosa narrativa e teatrale in volgare. In questo quadro composito, per via del quale l'opera prende nel modo più risoluto le distanze dalle pastorali ferraresi antecedenti, la componente ariostesca potrebbe dunque costituirsi semplicemente come un serbatoio fra i molti cui il poeta dotto può attingere ove funzionale, ma non differenziato per caratura dagli altri. Certamente questo potrà giudicarsi per alcuni circoscritti ricorsi a formule di repertorio impiegate nelle commedie cinquecentesche che presentano però più

1 Cabani 2003 (2005), p. 86. L'intreccio nel luogo in questione di elementi virgiliani e ariosteschi era già stato vagliato dalla fontistica secondo-ottocentesca di impianto rajniano: Multineddu 1895, p. 47; Vivaldi 1901, pp. 141-142; e si vedano ora al riguardo Javitch 1999, pp. 72-75, e Foltran 2005, p. 72.
2 Il riferimento è anzitutto a Zatti 1996 e appunto Cabani 2003 (2005). Sui rapporti con l'abbozzo probabilmente giovanile dell'*Obizziede* si veda Russo 2011.

stringenti rassomiglianze a passi di quelle ariostesche, come ad esempio la chiusa dell'a. II sc. II: «Se ben raviso di lontan la faccia, / Aminta è quel che di là spunta. È desso» (1032-1033), per cui si può rimandare alla *Lena* 446-447 («Parmi Corbolo / che di là viene: è desso»). Tanto più che la scena successiva si apre con un altro recupero contestuale (*Lena* 480-481: «Io vo' aspettarlo, e intendere / quel ch'egli ha fatto») nella battuta di Aminta: «Vorò veder ciò che Tirsi avrà fatto» (1034); sicché l'ipotesto ariostesco, durevole nella memoria, funge quasi da giunto cardanico fra le due scene.³ E si potrebbe rinviare ad altri casi in cui l'Ariosto comico vale a fornire utili soluzioni dialogiche di registro medio – raccomandazioni e intimazioni, accensioni patemiche o polemiche, frasi di congedo –, come nello scambio: «– Dafne, o taci, o parla / d'altro, se vuoi risposta. – Hor guata modi!» (205-206; confrontabile con i *Suppositi* in prosa, IV VI 17: «Taci, bestia; parla de' fatti tuoi», e *Lena* 838: «Guata viso!»). O ancora: «Ohimè, che “ma”? Tu taci? Tu m'uccidi» (1073; con identica situazione di struggimento nell'incertezza *Lena* 1399-1400: «Si salvò insomma? [...] Tu m'occidi»); «Ohimè, c'ho troppo atteso, e troppo inteso» (*Lena* 1442; *Lena* 1574: «Pur troppo ho udito e veduto»). Non saranno certo gli unici rimandi possibili, ma in particolare la ricorrenza della *Lena* nei luoghi richiamati lascia intravedere qualcosa di più di una convergenza casuale.

Un'altra questione è lecito porsi preliminarmente, facendo rientrare dalla finestra quel che si era stabilito di far uscire dalla porta: alludo alla possibilità che nella trama di riprese fra l'Ariosto epico e l'*Aminta* sia coinvolta la *Liberata*, in una sorta di triangolazione che necessiterebbe – entro i limiti di quanto si può inferire – di venire osservata in diacronia. La composizione dell'*Aminta* cade senz'altro fra il ritorno dalla Francia nell'aprile del 1571 (la *pièce* non viene nominata in una lettera di tono testamentario scritta alla partenza) e il febbraio del 1574, quando l'opera va in scena a Pesaro. Un plausibile *post quem* appare il 1572, anno in cui Guarini raccoglie sotto il nome di *Ben divino* in un codice le rime di Giovan Battista Pigna, alla luce dei riferimenti interni che mi è capitato di rilevare.⁴ Insomma, se anche non vogliamo datarla meno approssimativamente alla prima parte del 1573, prestando fede alla criptoindicazione interna fornita riguardo al personaggio di Tirsi, *alter ego* pastorale di Tasso stesso («Horsù, Tirsi, non vuoi / tu innamorarti? Sei giovane ancora, / né passi di quatro anni il quinto lustro, / se ben soviemmi quando eri fanciullo», 940-944: Tasso avrebbe per l'appunto compiuto ventinove anni l'11 marzo di quell'anno), possiamo ugualmente concludere che al momento di dedicarsi alla pasto-

³ La presenza della *Lena*, in questo passo e in quasi tutti quelli che seguono, è stata rilevata da Trovato 2013 (2023). Per brevità si cita il testo dell'*Aminta* con la semplice indicazione dei versi.

⁴ Si veda al riguardo Colussi 2020; sulla redazione del canzoniere di Pigna Bonifazi 1960.

rale la *Liberata* fosse ormai uscita da quella prima fase segnata da indugi e ripensamenti del disegno complessivo alla quale in una lettera successiva sono fatti risalire i primi nove canti, e forse avesse già raggiunto il dodicesimo canto. Certo non se ne profilava ancora la conclusione, che Tasso avrebbe potuto scorgere solo nell'agosto del 1574, quando si accingeva a intraprendere l'ultimo canto – prima di un nuovo rallentamento e avendo da poco steso i due precedenti.⁵ In questa stretta consecuzione, le corrispondenze testuali che legano *Aminta*, *Liberata* e *Furioso* possono ricadere in linea di principio entro due fattispecie – iniziale ripresa della tessera ariostesca nell'una opera tassiana cui segue il reimpiego nell'altra; oppure l'inverso – ma nei fatti, come si capisce, non sempre la matassa si può dipanare. Limitiamoci a due esempi minimi ascrivibili ai due tipi, rinviando per qualche altra considerazione in merito alle somme che si tireranno più avanti. Il costrutto non comune in poesia *fu tutto un punto* 'fu un solo istante, un attimo', che figura in: «E 'l veder ruinar un huom dal sommo, / e 'l vederlo cader sovr'una macchia, / fu tutto un punto» (1905-1907), proviene, pur con qualche differenza strutturale, da *OF XXXVI* 15, 3 («fu ciò dire e ferir tutto in un punto») e si legge amplificato già in *Lib.* XII 44, 7-8 («Movere et arrivar, ferir lo stuolo, / aprirlo e penetrar, fu un punto solo»); qui la primazia dell'epica nella ripresa del costrutto non è in dubbio, certificata com'è dal "furto" del verso ariostesco tal quale nel precedente *Rinaldo* (III 3, 3: «Fu ciò dire e ferir tutto in un punto»). E ora prendiamo un endecasillabo costruito su una dittologia di elementi paesistici come: «e giù per balze e per dirupi inculti» (1688). Di per sé ricalca una figura sintattica (e spesso prosodica, con intervallo di 4^a-8^a) ritrovabile facilmente nel *Furioso*, dove si configura come una rapida soluzione narrativa per lo spostamento di un personaggio da un luogo a un altro (*OF* II 41, 2: «per balze e per pendici orride e strane»; II 61, 5: «ma tu per balze e ruinosi sassi»; XXIX 19, 5: «Ella per balze e per valloni oscuri», ecc.), forse con un suo preciso stampo in XXIV 9, 8: «che giù da balze scende e di valli esce», dove il modulo è convertito a esprimere non già un movimento orizzontale com'è quello degli attanti negli altri esempi ariosteschi, bensì verticale; e se ne dà un esempio anche in *Lib.* XV 46, 1-2: «Veggion che per dirupi e fra ruine / s'ascende a la sua cima alta superba». Quale dunque la sequenza più probabile? A parte la maggiore somiglianza della ripresa quale si dà nella pastorale, il recupero della struttura ariostesca nella *Liberata* cade nel mezzo di un trittico formato dai canti XIV-XVI, che narrano il viaggio

5 Per queste malcerte delimitazioni temporali si fa riferimento alle lettere dell'ottobre 1570 a Ercole Rondinella, del novembre 1574 a Bartolomeo di Porzia e dell'aprile 1575 a Scipione Gonzaga (rispettivamente Guasti 1853-1855, I, pp. 22, 49 e 63); per l'ipotesi che nel 1570 i canti composti fossero almeno dodici, rinvio a Gigante 2007, p. 127.

di Carlo e Ubaldo alla volta delle Isole Fortunate, l'arrivo al giardino incantato di Armida con le sue ingannevoli bellezze e via dicendo: è certo il culmine del "romanzesco" nel poema, ma si tratta anche della zona di massima interferenza con l'*Aminta*, affiorante con tale ricorsività nell'arco dei tre canti da far pensare che essi siano stati stesi in una fase di immediata posteriorità, quasi sull'abbrivio della pastorale e raccogliendo a manciate i vari spunti che vi giacevano sparsi.⁶

E a proposito di influssi da supporre ravvicinati nel tempo, su un piano di ariostismo mediato – ma in un'accezione del tutto diversa da quella considerata sopra – vale forse la pena di ricordare *in limine* come nell'*Aminta* si constati anche la singolare persistenza del ricordo lasciato da alcuni luoghi dell'*Angelica* di Aretino, abbozzo di continuazione del *Furioso* che tanti anni dopo Tasso avrebbe ricordato, fra altri poemi in ottave, in una pagina dei *Discorsi del poema eroico*: *iuncturae minime* curiosamente scaturite quasi tutte da una medesima ottava, per istantaneo – viene da pensare – e inavvertito trasferimento sulla pagina dell'opera che veniva al momento componendo: «il laccio o 'l ferro» (1539), «restai di ghiaccio» (1728), «empio / proponimento» (1735-1736), da raffrontare a: «Ecco il ferro, il tosco e 'l laccio [...]. L'empia proposta, che restar di ghiaccio / ogni alma ardente avria fatto fra noi» (*Angelica* II 44, 1-6); e inoltre: «Vorei che queste mie membra meschine / sì fosser lacerate» (1705-1706; *Angelica* I 75, 3-4: «squarciaro e rupper le meschine / membra»); «Noi muti di pietade e di stupore» (1919; *Angelica* II 62, 8: «che pianse di stupore e de pietade»).

Sin qui si è passata in rassegna una minuta rammemorazione di sintagmi o poco più, quasi disciolti nell'opera e visibili solo in filigrana. Ma mettiamo da parte ora la lente di ingrandimento e proviamo a porci nella prospettiva di chi all'epoca poté assistere a una messinscena dell'*Aminta*, anzi in quella del pubblico per la quale fu composta: è la «turba / de' pastori festanti e coronati» (69-70) chiamata in causa da Amore nel Prologo, in un gioco di specchi per cui il travestimento pastorale viene esteso agli spettatori stessi e nel contempo la corte astante trova un suo "doppio" nei personaggi posti o nominati sulla scena dietro la cifratura dei *senhals*.⁷ Tra questi, il segretario del duca Alfonso II, Giovan Battista Pigna, biografo e massimo cultore di Ariosto, coinvolto direttamente con il nome di Elpino assecondando una trovata di Pigna stesso, che si viene rappresentando in emblema come un «pino» in più di un suo componimento, ivi compresa una delle tre canzoni analizzate da Tasso nelle *Considerazioni* trasmesse dal

6 Sui forti legami fra i canti XIV-XVI della *Liberata e Aminta* mi permetto di rimandare a un mio contributo venturo (Colussi in s.).

7 Sulla questione è ancora fondamentale Godard 1977; qualche nuova identificazione è proposta in Colussi 2020.

medesimo codice del *Ben divino* cui si è fatto riferimento sopra, databili perciò anch'esse al 1572. Non è forse indebito pensare che persino l'escogitazione di queste argute crittografie costituisca di per sé un omaggio al segretario, nel divertimento privato di un circolo che doveva includere quantomeno Guarini e la dedicataria delle liriche di Pigna, Lucrezia Bendidio (*alias* Batto e Licori in alcune rime d'occasione tassiane e guariniane). Ciò che vorrei qui sostenere è che un'analoga strategia allusiva può scorgersi sul piano intertestuale, nell'orchestrazione di motivi di provenienza, come si è detto, la più varia, tra l'*Ippolito* di Euripide e le *Metamorfosi* ovidiane, gli idilli di Mosco e Teocrito e le novelle di Bandello, Seneca e i romanzi alessandrini di recente voga, un po' come – se il paragone non suona improprio – nelle sinfonie di Mahler risuonano musiche di consumo, marce militari, arie d'opera: motivi noti, già depositari di un senso prima di venire interpolati dal compositore – motivi, nel caso dell'*Aminta*, che non potevano sfuggire all'agnizione del «saggio Elpino», e anzi, ove i materiali fossero stati desunti da Ariosto, suscitare in lui, per usare un'immagine di Adorno, il «desiderio pungente di un ritorno a casa».⁸

Ma in che modo e con quali funzioni i motivi ariosteschi vengono callettati nella struttura dell'opera? A una ricognizione che ne segua le tracce secondo l'ordine della partitura, come quella cui si procederà brevemente nelle pagine restanti, si delineano tre zone marcate dalla presenza di Ariosto: nell'Atto primo 1) la sezione finale della prima scena (272-298) e 2) la sezione finale della seconda scena (547-607); 3) nell'Atto terzo la prima scena, intarsiata quasi per intero (1182-1287). Non piccola parte, se si considera che la favola non raggiunge i duemila versi e altri brevi inserti motivici, quasi lampi di luce riflessi da uno specchietto, potrebbero venire messi nel conto. Anzitutto, il riferimento all'isola di Belvedere sul ramo ferrarese del Po, dove presumibilmente Tasso contava si sarebbe tenuta la prima rappresentazione («là presso la cittade, in que' gran prati / ove fra stagni giace un'isoletta / sovrasso un lago limpido e tranquillo», 855-857), già tematizzata da Ariosto, a partire dal secondo *Furioso* (il sito era stato acquistato da Alfonso I nel 1516): Rinaldo, navigando in una barchetta incantata, la scorge «erma e negletta» ma destinata a diventare con il volgere degli anni «ornata e bella» (*OF XLIII* 56, 5-8; il processo inverso in un madrigale tassiano, *Non son più bel vedere*, con l'isola tramutata nuovamente in «vista sconsolata e scura», *Rime* 87, 4). E così anche il “gioco del segreto”, occasione per Aminta di dichiararsi a Silvia («Et una volta / che 'n cerchio sedevam ninfe e pastori / e facevamo alcuni nostri giochi, / che ciaschun ne l'orecchio del vicino / mormorando diceva un suo secreto, /

⁸ Adorno 1960 (2005), p. 51.

“Silvia”, le dissi, “io per te ardo, certo / morirò, se non m’aiti”», 513-519), il cui svolgimento viene chiarito a Tirsi ossequiando sin nelle giunzioni sintattiche il precedente ariostesco (*OF* VII 21, 1-6: «Tolte che fur le mense e le vivande, / facean, sedendo in cerchio, un giuoco lieto: / che ne l’orecchio l’un l’altro domande, / come più piace lor, qualche secreto; / il che agli amanti fu comodo grande / di scoprir l’amor lor senza divieto»); comune il che “polivalente” in luogo di un nesso relativo indiretto: «alcuni nostri giochi, / che», «un giuoco lieto: / che»).

Quanto alle tre zone segnate da una presenza più insistita o ingente di motivi ariosteschi, è degno di nota il fatto che la tecnica di allusione e inserimento varia dall’una all’altra, segno anch’esso, a suo modo, della felicità inventiva che presiede alla scrittura della pastorale. Nei primi due casi, rifacendoci ancora alla lettura mahleriana di Adorno, potremmo parlare di «sospensioni» che «sedimentano in episodi»,⁹ dato il loro carattere digressivo rispetto alla vicenda principale posta in scena. Il primo episodio conduce verso la sua conclusione la lunga disputa tra Dafne e Silvia che impegna la prima scena dell’Atto primo, evocando in modi che difficilmente potrebbero immaginarsi più espliciti – un *unicum* nell’opera poetica tassiana – Ariosto e i fili narrativi del suo poema. Il dibattito tra la giovane renitente all’amore e la ninfa più matura ed esperta – tipico nelle pastorali ferraresi precedenti ma qui svolto con più profonde retrospezioni al dialogo fra Ippolito e la nutrice nella *Phaedra* senecana – non ha trovato sino a questo punto la via di una risoluzione: gli argomenti addotti da Dafne, tutti fondati sull’analogia (di Silvia con sé stessa giovane, poi con Aminta, poi con altra ninfa di cui Aminta potrebbe innamorarsi disamando lei, infine con le piante e gli animali, anch’essi uniti dall’amore), hanno fallito il segno e lasciano in ultimo il posto a un *exemplum* ammonitorio, che è tratto appunto dal *Furioso*, canto XXXIV, in cui Astolfo esplora la grotta infernale dove sono punite le donne ingrante in amore:

[...] Hor non ramenti
 ciò che l’altr’hieri Elpino raccontava,
 il saggio Elpino a la bella Licori?
 Licori che ’n Elpin puote con gli occhi
 quel ch’èi potere in lei devria col canto,
 se ’l dovere in amor si ritrovasse?
 E ’l raccontava udendo Batto e Tirsi
 gran maestri d’amore, e ’l raccontava
 ne l’antro de l’Aurora, ove su l’uscio
 è scritto: «Lunge, o lunge ite, profani».
 Diceva egli, e diceva che gliel disse
 quel grande che cantò l’arme e gli amori,

9 Ivi, p. 48.

ch'a lui lasciò la fistola morendo,
 che laggiù ne l'inferno è un nero speco,
 là dove essala un fumo pien di puzza
 da le tristi fornaci d'Acheronte,
 e che quivi punite eternamente,
 in tormenti di tenebre e di pianto,
 son le femine ingrata e sconoscenti.
 Quivi aspetta ch'albergo s'apparecchi
 a la tua feritade.
 E dritto è ben che 'l fumo
 tragga mai sempre il pianto da quegli occhi
 onde trarlo giamai
 non puotè la pietate.
 Segui, segui tuo stile,
 ostinata che sei.

(272-298)

Dapprima la nominazione di Elpino, che porta con sé quella di Licori, Batto e Tirsi (anche «Aurora» sarà da intendersi come copertura di Leonora d'Este), insomma abbozza il quadro di una società pastorale dotta (l'uno è «saggio», gli altri «gran maestri») e dedita al «canto», ossia alla professione poetica; indi la citazione virgiliana al v. 281, che comprova l'esclusività del club (*Aen.* VI 258: «Procul, o procul este profani») e sarà doppiata qualche verso più in là da quella di un sonetto tassiano, versi incisi da Tirsi nelle piante secondo il *tópos* bucolico («crebbero i versi, e così lessi in una: / “Specchi del cor fallaci, infidi lumi, / ben riconosco in voi gli inganni vostri: / ma che pro, se schivarli Amor mi toglie?”», 318-321); e in questa zona dall'aria rarefatta compresa fra le due citazioni – altre non se ne contano nell'opera in forma metatestuale – l'allusione per via di perifrasi, a propria volta contesta di una microcitazione dall'*incipit* del poema, ad Ariosto, cui Pigna risulta perciò legato fin dal primo momento in un rapporto non meno che di discendenza ereditaria («Diceva egli, e diceva che gliel disse / quel grande che cantò l'arme e gli amori, / ch'a lui lasciò la fistola morendo», 282-284); solo a questo punto può aver corso il racconto fruito dal *Furioso*, che questi dotti cantori ben coerentemente non si peritano di adoperare anche come un repertorio sapienziale. La corte si affaccia dunque per la prima volta nei dialoghi dell'*Aminta*, dopo il cenno di Amore al pubblico convenuto nel Prologo, in esatta corrispondenza con il ricorso a un motivo ariostesco.

D'altra parte, e quasi per contrappeso, l'esplicito riferimento a un'individuata pagina del *Furioso* consente sul piano delle scelte linguistiche un'aderenza non esclusiva al modello e anzi il recupero, procedendo a ritroso, di tessere o interi stampi versali dal Dante infernale che è alla base del luogo ariostesco, a rinforzare la caratura ironica dell'episodio: «nero

speco» (*OF* XXXIV 8, 2: «in quella affumicata e nera strada»); «là dove essala un fumo pien di puzza» (*OF* XXXIV 9, 3-4: «Pur troppo il negro fumo mi molesta, / che dal fuoco infernal qui tutto esala»; la voce dantesca *puzza* ha già fatto la sua comparsa nel racconto della precedente avventura di Astolfo, XXXIII 121, 6: «che non si può patir la puzza immensa»); «quivi punite eternamente» (*OF* XXXIV 11, 3-6: «qui [...] eternamente condannata»); «femine ingrati» (= *OF* XXXIV 13, 2). Quanto ai ricalchi danteschi, «che lagiù ne l'inferno è un nero speco» va confrontato con *Inf.* XVIII 1 («Luogo è in inferno detto Malebolge») e «da le tristi fornaci d'Acheronte» con *Inf.* III 78 («su la trista riviera d'Acheronte»; dantesco è anche *fornace*).

La digressione narrativa preannuncia l'andamento "senza fretta" dell'intera seconda scena, in effetti la più ampia dell'opera (battute come «Segui pur ch'io t'ascolto», 398, o «Piacemi d'udire / quanto mi narri», 652-653, valgono, sotto questo punto di vista, come vere e proprie indicazioni agogiche). Vi campeggiano il disteso racconto dell'innamoramento da parte di Aminta, con l'episodio del bacio esemplato sugli *Amori di Leucippe e Clitofonte* di Achille Tazio (qui è incastonato il riferimento al gioco del segreto visto sopra, veloce ammicco ai cultori di Ariosto), e di séguito il resoconto di Tirsi su Mopso, internamente bipartito fra discorso riportato del malevolo personaggio e smentita dei suoi giudizi sulla città come luogo di pericolosi incantamenti. Non è il caso di sostare a riassumere questa pagina notissima e il ventaglio di identificazioni che nel tempo si sono avanzate per Mopso, senza approdare a una soluzione del tutto persuasiva. Ma si dovrà rilevare, nella prospettiva qui adottata, come il tema della corte implichi anche in questo caso il ricorso al repertorio ariostesco: non già però nella forma del rimando esplicito a una singola pagina, bensì attraverso una pluralità di motivi collezionati spaziando fra poema e commedie. Vediamo più nel dettaglio. Ferrara stessa, tanto per cominciare, è qui allusa («Siede la gran citade in ripa al fiume», 570) omaggiando *OF* III 34, 2 («la bella terra che siede sul fiume»), certo con il rinforzo del comune modello dantesco (*Inf.* V 97-98: «Siede la terra dove nata fui / su la marina dove 'l Po discende»). E qualche verso più sopra, in avvio d'episodio, Mopso ci viene subito presentato da Tirsi per quello che è, svelandone la doppiezza: «Di qual Mopso tu dici? Di quel Mopso, / c'ha ne la lingua melate parole / e ne le labra un amichevol ghigno / e la fraude nel seno, et il rasoio / tien sotto il manto?» (552-556); dove si noterà che il passo sfrutta tratti della Frode personificata quale è descritta in *OF* XIV 87 («Avea piacevol viso, abito onesto, / un umil volger d'occhi, un andar grave, / un parlar sì benigno e sì modesto / che pareo Gabriel che dicesse Ave. / Era brutta e diforme in tutto il resto: / ma nascondeva queste fattezze grave / con

lungo abito e largo; e sotto quello / attossicato avea sempre il coltello»¹⁰.
In questa chiave andranno dunque intese le parole di Mopso che Tirsi si appresta a riportare:

[...] Allhor che prima
mia sorte mi condusse in queste selve,
costui conobbi, e lo stimava io tale
qual tu lo stimi. Intanto un dì mi venne
e bisogno e talento d'irne dove
siede la gran citade in ripa al fiume
et a costui ne feci motto, et egli
così mi disse: «Andrai ne la gran terra,
ove gli astuti e scaltri cittadini
e i cortegian malvagi molte volte
prendonsi a gabbo e fanno brutti scherni
di noi rustici incauti. Però, figlio,
va' su l'avisò, e non t'appressar troppo
ove sian drappi colorati e d'oro,
e penacchi e divise e foggie nove.
Ma sopra tutto guarda che mal fato
o giovenil vaghezza non ti meni
al magazzino de le ciancie. Ah, fuggi,
fuggi quel'incantato alloggiamento».
«Che luogo è questo?», io chiesi. Et ei soggiunse:
«Quivi habitan le maghe, che incantando
fan travedere e tradir ciascuno.
Ciò che diamante sembra et oro fino,
è vetro e rame, e quelle arche d'argento,
che stimaresti piene di tesoro,
sporte son piene di vesiche bughie.
Quivi le mura son fatte con arte,
che parlano e rispondono a i parlanti,
né già rispondon la parola mozza,
come Echo suole ne le nostre selve,
ma la replican tutta intiera intiera:
con giunta anco di quel ch'altri non disse.
I trespidi, le tavole e le banche,
le scanne, le lettiere, le cortine,
e gli arnesi di camera e di sala
han tutti lingua e voce e gridan sempre.
Quivi le ciancie in forma di bambine
vanno trespando, e s'un muto v'entrasse,
un muto cianciarebbe a suo dispetto.
Ma questo è il minor mal che ti potesse
incontrar. Tu potresti ivi restarne
converso in selce, in fera, in acqua, in foco:
acqua di pianto, e foco di sospiri»
(566-607).

¹⁰ Qualche ottava sopra, il discorso di Dio all'angelo Michele influisce a sua volta su un passo della *Liberata*, come ha mostrato Carminati 2009.

Ricchissimo è il bottino delle riprese ariostesche che si raccoglie nell'arco di una trentina di versi: 1) l'enumerazione dei vv. 578-579 («ove sian drappi colorati e d'oro, / e penacchi e divise e foggie nove»), da raffrontare con la *Cassaria* in versi, 556-58, in un passo di tono similmente deprecativo («Par lor che col vestir di drappo et habiti / galanti, foggie e pompe far si debbiano / stimar da gli altri quel ch'essi si stimano»), e forse con *OFXLIII* 133, 8 («d'oro e di seta drappi»); 2) le «vesiche bùgie» 'vesciche, sacche bucate' del v. 590, come quelle rinvenute da Astolfo nel suo viaggio sulla luna, che segue all'avventura della grotta infernale (*OFXXXIV* 76, 3: «Vide un monte di tumide vesiche; *bùgio* è aggettivo dantesco); 3) l'altra enumerazione di oggetti dei vv. 597-600 («I trespidi, le tavole e le banche, / le scanne, le lettiere, le cortine, / e gli arnesi di camera e di sala / han tutti lingua e voce e gridan sempre»), che imita, ma con maggiore ricercatezza lessicale, i *Suppositi* in versi 50-52 («Credo abbiano / qui dentro orecchie le panche, le tavole, / le casse e i letti»), magari in combinazione con *OFXLIII* 133, 1-4 («E di panni di razza, e di cortine / tessute riccamente e a varie foggie, / ornate eran le stalle e le cantine, / non sale pur, non pur camere e loggie»); 4) l'enumerazione dei vv. 606-607 («Tu potresti ivi restarne / converso in selce, in fera, in acqua, in foco»), che trasceglie i suoi addendi fra quelli elencati *ad abundantiam* in *OFVI* 51-52, dove si tratta degli amanti trasformati dalla maga Alcina («li muta, altri in abete, altri in oliva, / altri in palma, altri in cedro, [...] altri in liquido fonte, alcuni in fiera, / come più agrada a quella fata altiera. [...] acciò ch'alcuno amante per te sia / converso in pietra o in onda, o fatto tale; [...] ma certo sii di giunger tosto al passo / d'entrar o in fiera o in fonte o in legno o in sasso»). Si affastellano, come in un «magazzino», vestimenti di cui fare inutile sfoggio, oggetti vani e deteriorati, suppellettili che prendono vita e all'inverso uomini mutati in cose. Ma se le parole di Mopso sono ingannevoli, le esibite riprese ariostesche di cui sono intessute mettono già sull'avviso lo spettatore intendente, che è in grado – per dir così – di leggervi gli invisibili segni di virgolette, riguardo all'istanza ironica che sovrintende alla rappresentazione, prima ancora che Tirsi si incarichi espressamente di rovesciarla. Non sarà un caso che ricorran qui – e solo qui – recuperi così espliciti e allusivi dalle commedie, con la loro continua giostra degli equivoci. L'ironia della ripresa dal racconto della grotta infernale nella prima scena si fa ora costante antifrasi alla cui luce leggere il discorso di Mopso. E d'altra parte – reversibilità per reversibilità – il ricorso all'*auctoritas* ariostesca fornisce anche un lasciapassare per introdurre in forma attutita elementi di polemica anticortigiana

che Tasso avrebbe fatto propri, anche con echi della pastorale, in lettere degli anni successivi.¹¹

La terza ampia zona innervata da motivi e figure di Ariosto differisce per molti versi dalle altre due: le riprese non convogliano il tema della corte e, lungi dal ritagliare episodi digressivi, pervadono sottilmente uno snodo cruciale della vicenda, la scena in cui Tirsi racconta al coro come Aminta davanti ai suoi occhi abbia messo in fuga il Satiro e liberato Silvia che fugge a sua volta. Questa lunga *rhésis* è tutta cadenzata da recuperi circoscritti da un medesimo episodio del *Furioso*: Olimpia sull'isola di Ebuda nel canto XI, prototipo di Silvia nuda legata a un tronco dal Satiro. Il modello si può dire a tal punto preminente nella concezione tassiana della scena che persino il gesto con cui Dafne invoca aiuto, quando ancora Aminta e Tirsi non hanno raggiunto la ninfa in pericolo, ricalca quello di Olimpia nel canto precedente, una volta abbandonata sull'isola da Bireno: «Hor quando homai / c'era il fonte vicino, ecco sentiamo / un feminil lamento e quasi a un tempo / Dafne veggiam, che battea palma a palma; / la qual, come ci vide, alzò la voce: / "Accorrete", gridò, "Silvia è sforzata"» (1225-1230; *OF X* 25, 1-2: «e dove non potea la debil voce, / supliua il pianto e 'l batter palma a palma»). La progressiva messa a fuoco del corpo di Silvia segue poi da vicino il copione fornito da Ariosto, sicché anche i prelievi dal poema si attengono in buona sostanza all'ordine in cui si presentano nel modello:

Ecco miriamo a un arbore legata
la giovinetta, ignuda come nacque,
et a ligarla fune era il suo crine.
Il suo crine medesimo in mille nodi
a la pianta era avvolto; e 'l suo bel cinto,
che del sen virginal fu pria custode,
di quello stupro era ministro, et ambe
le mani al duro tronco le stringea.
E la pianta medesima havea prestati
legami contra lei: ch'una ritorta
d'un pieghevole ramo havea a ciascuna
de le tenere gambe.

(1233-1244)

Come la fuga de l'altro concesse
spatio a lui di mirare, egli rivolsse
i cupidi occhi in quelle membra belle,
che, come suole tremolare il latte
ne' giunchi, si parean morbide e bianche;
e tutto il vidi sfavillar nel viso.

(1253-1258)

11 Al riguardo rimando ancora a Colussi 2020, pp. 59-63. Sulle ambivalenze dell'*Aminta* si vedano le belle pagine di Zatti 1997.

[...] Nulla rispose
 ma disdegnosa e vergognosa a terra
 chinava il viso, e 'l delicato seno
 quanto potea torcendosi celava.
 Egli, fattosi inanzi, il biondo crine
 cominciò a sviluppare e disse intanto:
 «Già di nodi sì bei non era degno
 così ruvido tronco. Hor, che vantaggio
 hanno i servi d'Amor, se lor commune
 è con le piante il prezioso laccio?
 Pianta crudel, potesti quel bel crine
 offender tu, ch'a te feo tanto honore?»

(1268-1279)

Dapprima lo sguardo di Aminta e Tirsi che si posa rapidamente, nell'imminenza del pericolo, sulla nudità di Silvia come quello di Orlando a inizio di canto (*OF XI 33, 7-8*: «vede una donna, nuda come nacque, / legata a un tronco, e i piè le bagnan l'acque»), da cui le identità lessicali («legata [...] ignuda come nacque») e di situazione (Angelica nuda, nel canto precedente, è invece legata a un sasso), nonché la comune tematizzazione dell'atto di osservare («Ecco miriamo»). Una volta posto in fuga il Satiro, lo sguardo può sostare più lungamente sul corpo e distinguerne partitamente le bellezze, al modo in cui procede Orlando dopo aver salvato Olimpia dall'insidia del mostro: al «canone lungo» in cui si profonde Ariosto – per usare le denominazioni di Pozzi – Tasso contrappone un «canone breve», in cui è trascelto il comparante più armonico, fra quelli predisposti dalla pagina ariostesca, con la finzione pastorale (*OF XI 68, 1-4*: «Vinceano di candor le nevi intatte / ed eran più ch'avorio a toccar molli: / le poppe ritondette parean latte / che fuor de' giunchi allora allora tolli»).¹² Assai più stringata, al paragone con il *Furioso*, la *descriptio puellae*, e per più ragioni, in parte attinenti al carattere «rispettoso fuor di modo» (902) del contemplante, in parte alla necessità drammaturgica di riprodurre su scala minore un passo che avrebbe altrimenti rischiato di rallentare oltre misura l'azione. Ma è pur vero che lo spettatore sufficientemente avvertito da rilevare il palinsesto ariostesco avrebbe potuto per suo conto integrare nell'immaginazione quanto Tasso tralascia di menzionare. Infine la manifestazione del pudore, con i gesti di chinare il capo e nascondere il seno ripresi ancora dalla scena di Olimpia (*OF XI 55, 6-7*: «perch'ella è nuda, / tien basso il capo; e non che non gli parli, / ma gli occhi non ardisce al viso alzarli»; *XI 58, 5-6* e *59, 1*: «E mentre ella parlava, rivolgendo / s'andava [...] che, quanto può, nasconde il petto e 'l ventre»), dove la novità consiste semmai nel tratto di sdegno che si combina in Silvia a quello di vergogna.

12 Il riferimento è a Pozzi 1979 (1993), pp. 158-159.

Se non nella *Liberata*, se ne potrà concludere, davvero Tasso si è posto nell'*Aminta* «in gaggio con l'Ariosto», e in modi di straordinaria raffinatezza e complessità che sono quanto di più distante si possa concepire dai rilievi cruscanti su alcuni inerti *tópoi* della tradizione. Ma restiamo ancora per un momento a considerare il discorso di Aminta e la sua retorica tutta imbastita su antiteti e anfibologie, per cui i nodi stretti al tronco con i capelli di Silvia dal Satiro possono compararsi ai nodi d'amore. Con gioco simile, svariante tra valore reale e valore figurato, Ruggiero esordisce rivolgendosi ad Angelica incatenata nuda al sasso nella scena sorella del canto precedente: «O donna degna sol de la catena, / con chi i suoi servi Amor legati mena» (*OF* X 97, 7-8; di qui «i servi d'Amor» del v. 1276). L'orizzonte retorico – viene alla mente – è il medesimo di Olindo, legato a Sofronia nella pira in cui stanno per essere bruciati, nel secondo canto della *Liberata*: «Quest'è dunque quel laccio ond'io sperai / teco accoppiarmi in compagnia di vita? [...] Altre fiamme, altri nodi Amor promise, / altri ce ne apparecchia iniqua sorte» (*Lib.* II 33, 5-6; 34, 1-2). Quale che sia la consecuzione nel tempo fra l'episodio dei due amanti e la favola pastorale, l'*Aminta* sembra fornire una volta di più un ponte di passaggio tra *Furioso* e *Liberata*, disvelando in questa riflessi ariosteschi, anche dove a un primo sguardo non li sospetteremmo.

Bibliografia

Opere di Tasso

- Aminta* = *Aminta*, a cura di Davide Colussi e Paolo Trovato, Torino, Einaudi, 2021.
Apologia = *Apologia in difesa della Gerusalemme Liberata*, in *Prose*, a cura di Ettore Mazzali, Milano-Napoli, Ricciardi, 1959, pp. 411-85.
Lettere = *Le lettere*, a cura di Cesare Guasti, 5 voll., Firenze, Le Monnier, 1853-55.
Liberata = *Gerusalemme Liberata*, a cura di Franco Tomasi, Milano, Rizzoli, 2009.
Rime = *Le Rime*, edizione critica su i manoscritti e le antiche stampe a cura di Angelo Solerti, Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1898-1902, 4 voll. [nn. 1-1312]; *Opere*, a cura di Bruno Maier, II. *Rime. Rinaldo. Torrismondo*, Milano, Rizzoli, 1964, pp. 9-439 [nn. 1313-1708].
Rinaldo = *Rinaldo*, edizione commentata a cura di Matteo Navone, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012.

Altre opere

- Aen.* = Publio Virgilio Marone, *Eneide*, traduzione e cura di Alessandro Fo, note di Filomena Giannotti, Torino, Einaudi, 2012.
Angelica = Pietro Aretino, *Angelica*, in Id., *Poemi cavallereschi*, a cura di Danilo Romei, Roma, Salerno Editrice, 1995, pp. 157-214.
Cassaria = Ludovico Ariosto, *La Cassaria in versi*, a cura di Valentina Gritti, Firenze, Cesati, 2005.

- Lena* = Ludovico Ariosto, *La Lena*, in Id., *Commedie*, a cura di Angela Casella, Gabriella Randi, Elena Varasi, Milano, Mondadori, 1974, pp. 543-626.
- OF* = Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, secondo l'edizione del 1532 con le varianti del 1516 e del 1521, a cura di Santorre Debenedetti e Cesare Segre, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1960.
- Suppositi* in prosa = Ludovico Ariosto, *I Suppositi (in prosa)*, in Id., *Commedie*, a cura di Angela Casella, Gabriella Randi, Elena Varasi, Milano, Mondadori, 1974, pp. 195-257.
- Suppositi* in versi = Ludovico Ariosto, *I Suppositi (in versi)*, in Id., *Commedie*, a cura di Angela Casella, Gabriella Randi, Elena Varasi, Milano, Mondadori, 1974, pp. 259-356.
- Stacciata* = *De gli Accademici della Crusca Difesa dell'Orlando Furioso dell'Ariosto contra 'l dialogo dell'epica poesia di Camillo Pellegrino. Stacciata prima*, Firenze, Manzani, 1584.

Studi

- Adorno 1960 (2005) = Theodor W. Adorno, *Mabler*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1960 (trad. it. di Giacomo Manzoni: *Mabler. Una fisiognomica musicale*, introduzione e cura di Ernesto Napolitano, nuova edizione, Torino, Einaudi, 2005, da cui si cita).
- Bonifazi 1960 = Neuro Bonifazi, *Introduzione a Giovanni Battista Pigna, Il ben divino*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1965, pp. v-xlIX.
- Cabani 2003 (2005) = Maria Cristina Cabani, *L'ariostismo mediato della «Gerusalemme liberata»*, in Ead., *L'occhio di Polifemo. Studi su Pulci, Tasso e Marino*, Pisa, ETS, 2005, pp. 81-146.
- Carminati 2009 = Clizia Carminati, *Un'insospettata tessera ariostesca nella «Gerusalemme liberata» (IV 17), «Schede umanistiche»*, 23 (2009), pp. 151-159.
- Colussi in s. = Davide Colussi, *Tra Aminta e Liberata*, in *Trame tassiane. Per uno studio dell'interstualità della «Gerusalemme liberata»*, a cura di Corrado Confalonieri, Ravenna, Longo, in corso di stampa.
- Colussi 2020 = Davide Colussi, *«Quelli ch'eran parte de la comedia»: ipotesi su Nerina e Dafne, appunti su Mopso*, «Studi tassiani», 48 (2020), pp. 45-63.
- Foltran 2005 = Daniela Foltran, *Canto III*, in *Lettura della «Gerusalemme Liberata»*, a cura di Franco Tomasi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005, pp. 47-76.
- Gigante 2006 = Claudio Gigante, *Tasso*, Roma, Salerno Editrice, 2006.
- Godard 1977 = Alain Godard, *La première représentation de l'«Aminta»: la cour de Ferrare et son double*, in *Ville et campagne dans la littérature italienne de la Renaissance*, sous la direction d'André Rochon, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1977, II, pp. 187-301.
- Javitch 1999 = Daniel Javitch, *The Grafting of Virgilian Epic in «Orlando Furioso»*, in *Renaissance Transactions. Ariosto and Tasso*, ed. by Valeria Finucci, Durham and London, Duke University Press, 1999, pp. 56-76.
- Multineddu 1895 = Salvatore Multineddu, *Le fonti della Gerusalemme liberata*, Torino, C. Clausen, 1895.
- Pozzi 1979 (1993) = Giovanni Pozzi, *Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione*, in Id., *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano, Adelphi, 1993, pp. 145-171.
- Russo 2011 = Emilio Russo, *Risse intestine. Un episodio tra Ariosto e Tasso*, «Filologia e critica», 36 (2011), pp. 266-273.
- Trovato 2013 = Paolo Trovato *Bandello nell'Aminta (con qualche appunto sullo «stile medio» del Tasso)*, in Id., *Saggi di linguistica, filologia e altro (1981-2023)*, a cura di Federico Della

- Corte, Marco Giola, Valentina Gritti, Fabio Romanini, ed Elisabetta Tonello, Padova, libreriauniversitaria.it Edizioni, 2023, pp. 717-735.
- Vivaldi 1901 = Vincenzo Vivaldi, *La Gerusalemme liberata studiata nelle sue fonti. (Azione principale del poema)*, Trani, Vecchi, 1901.
- Zatti 1996 = Sergio Zatti, *L'ombra del Tasso. Epica e romanzo nel Cinquecento*, Milano, Bruno Mondadori, 1996.
- Zatti 1997 = Sergio Zatti, *Natura e potere nell'«Aminta»*, in *Tasso quattrocento anni dopo*, Atti del Convegno di Rende (24-25 maggio 1996), a cura di Antonio Daniele e F. Walter Lupi, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1997, pp. 11-24.

“Gionte” dipinte. Affreschi cavallereschi intorno all’«Orlando furioso»*

Federica Caneparo

Gli affreschi narrativi di soggetto cavalleresco fiorirono nel corso del Cinquecento, ricevendo nuova e abbondante linfa dalla pubblicazione dell’*Orlando furioso* in numerose edizioni illustrate. In particolare, gli episodi ariosteschi vennero spesso raffigurati in forma di fregio, una specifica tipologia di decorazione murale particolarmente adatta ai soggetti letterari, in cui le scene narrative sono articolate in episodi accostati uno all’altro, che si susseguono nella parte superiore del muro di una sala, spesso percorrendone l’intero perimetro.

1. Fregi narrativi

Nei fregi narrativi dipinti, le scene tendono ad essere separate da vari elementi, che, a seconda della propria natura e dimensione, sanciscono una cesura più o meno evidente fra un episodio e l’altro. Talvolta si tratta di elementi estranei alla narrazione, come cornici elaborate o raffigurazioni di virtù o di divinità olimpiche con funzione allegorica, o addirittura di scene decorative intercalate ai riquadri narrativi, come putti che giocano o scene di intrattenimenti cortesi e musicali. In questo caso la narrazione diventa sintatticamente complessa, e l’osservatore è spinto a ricostruire il racconto letterario al netto del contrappunto visivo che ne separa gli episodi.

* Vorrei ringraziare le persone con cui ho discusso parti di questo contributo: Niall Atkinson, Anna Carocci, Luca Degl’Innocenti, Franca Strologo, Elissa Weaver. Vorrei ringraziare inoltre Simona Mammana, Giorgio Moser, Maria Previto e il personale del Gabinetto fotografico degli Uffizi, in particolare Anna Bisceglia, Giovanna Pecorella e Maria Spanò.

In altri casi, ed è questa la tipologia più diffusa per gli affreschi di soggetto ariostesco, le diverse scene sono racchiuse da cornici volutamente semplici e lineari, e tra un riquadro e l'altro sono dipinti elementi architettonici volutamente semplici, come lesene o colonnine tortili. Questa seconda versione crea una sequenza paratattica che favorisce la lettura consecutiva delle scene narrative, permettendo all'osservatore di passare da un episodio al successivo dopo una pausa minima quanto il salto fra un'ottava e l'altra.

Vengono dipinti in questa forma sia cicli monografici, dedicati cioè ad un singolo personaggio, dove ogni scena è narrativamente connessa alla precedente, sia cicli antologici, dove le diverse scene rappresentano episodi eterogenei, scelti fra i molti presenti nella fonte letteraria, spesso prendendo a modello le illustrazioni a stampa. Tipicamente tali fregi, anche quando sono costituiti da scene narrativamente slegate l'una dall'altra e collocate in contesti urbani o paesaggistici diversi, sono caratterizzati da un orizzonte comune e da paesaggi dipinti con continuità, in modo da unificare il fregio nel suo complesso e dare all'osservatore un'idea di unitarietà non appena varcata la soglia della sala.¹

Altra caratteristica abituale dei fregi dipinti è la delimitazione del margine inferiore tramite un elemento continuo, la cui forma varia a seconda dei casi: una cornice architettonica, una ghirlanda di frutta e fiori, una banda monocromatica su cui trovano posto *tituli* e motti, o ancora drappi o corami dipinti e illusionisticamente agganciati al muro. Tutti questi elementi trasmettono un senso di continuità che volutamente contrasta con i moduli del racconto narrativo, e suggeriscono che gli episodi appartengano ad una stessa storia e che vadano letti uno dopo l'altro, in sequenza.

I fregi dipinti si leggono dunque come racconti di parole, da sinistra a destra, seguendo le azioni dei personaggi, e mentre l'elemento inferiore suggerisce continuità, gli elementi divisori fra una scena e l'altra servono a cadenzare il ritmo della lettura, fungendo quasi da punteggiatura.

Alla luce di queste caratteristiche risulta dunque evidente come il fregio dipinto sia una forma decorativa particolarmente adatta a raccontare storie, e in particolare racconti di matrice letteraria. Non a caso, fra i più significativi innovatori del genere si annoverano Dosso Dossi e Nicolò dell'Abate,² due artisti dalla vena narrativa particolarmente spiccata, capaci di cimentarsi anche con soggetti letterari rari o nuovi.

1 Sulla funzione letteraria del paesaggio che unisce scene diverse, Caneparo 2024, pp. 221-242.

2 Boschloo 1984; Kroke-Lemoine 2017.

2. Fregi narrativi cavallereschi

I fregi cavallereschi (e tra questi, quelli ariosteschi sono la maggioranza) costituiscono una specifica sottocategoria dei fregi narrativi e tendono ad avere in comune fra loro una struttura paratattica, fatta di cornici semplici e lineari. Questa struttura favorisce la lettura consecutiva delle scene sia quando queste effettivamente formano un racconto coerente, descrivendo le avventure di un personaggio, sia quando propongono invece un ciclo antologico, ovvero una collezione di episodi narrativamente slegati fra loro e ispirati a diversi nodi narrativi del poema. In questo senso, i fregi antologici si presentano come una versione monumentale e a colori degli apparati illustrativi librari, che, se immaginati separatamente dal testo, costituiscono una sequenza narrativamente composita, capace però di evocare la complessità e la ricchezza della narrazione ariostesca.

Non a caso, sia in ragione di questa caratteristica, sia più banalmente perché forniscono al pittore modelli compositivi per storie ancora prive di una tradizione iconografica, le composizioni adottate in xilografie e incisioni spesso migrano dalla pagina stampata alla parete dipinta, trasformando il racconto serialmente riprodotto in nuove opere uniche, ognuna delle quali prende spunto dal modello grafico trasformandone però alcuni dettagli, solo in apparenza secondari.

Accade infatti con frequenza che un pittore riprenda la composizione di un'illustrazione a stampa modificandone alcuni elementi che permettono di rendere il racconto dipinto più vicino alle richieste del committente. In questo modo vengono inseriti stemmi e bandiere che fanno riferimento alla famiglia, alla cerchia, o alla città dei committenti, o architetture che riprendono le forme esterne del palazzo in cui si trovano: tutti elementi che permettono all'osservatore di specchiarsi nel racconto.

Più ancora, tali elementi permettono ai committenti di declinare il racconto in chiave personale, appropriandosene. È quanto accade ad esempio nel fregio dipinto nel salone d'onore di palazzo Alessandri a Bergamo, un esempio che tornerà utile in seguito in relazione ad altre modifiche operate dal pittore. Dal punto di vista dell'auto-rappresentazione e dell'appropriazione di un soggetto letterario da parte dei committenti, l'elemento di principale interesse nel fregio bergamasco è lo scudo di Bradamante, che nella sua battaglia contro il mago Atlante (*OF* IV 11-24) esibisce il leone azzurro in campo bianco, stemma degli Alessandri, permettendo ai committenti dell'affresco di appropriarsi dell'eroina estense (fig. 1).

Vi sono poi altre modifiche operate dai pittori che risultano particolarmente interessanti ai fini di una comprensione più piena del funzionamento di queste storie cavalleresche dipinte, e in particolare dell'*Orlando*



Fig. 1. Lucano Gaggio da Imola, *Bradamante con lo scudo degli Alessandri*, Bergamo, Palazzo Alessandri, 1542-1550.

furioso: si tratta dei casi in cui il pittore aggiunge dettagli estranei alle ottave della fonte letteraria di riferimento e provenienti invece da altri poemi.

Il presente contributo è dedicato appunto a questa particolare operazione, che facilmente sfugge allo sguardo meno allenato di molti osservatori odierni, tipicamente non equipaggiati con lo stesso bagaglio letterario condiviso dal pubblico cinquecentesco.

Si tratta frequentemente di dettagli accessori, la cui mancata individuazione non inficia la fruizione complessiva della storia dipinta, ma la cui corretta lettura aumenta il piacere intellettuale e il gusto giocoso dell'osservatore nel decodificare l'immagine.

Queste piccole licenze artistiche sono particolarmente interessanti perché aprono una finestra sul modo in cui il pubblico del Cinquecento leggeva il *Furioso*, visualizzando spontaneamente alcuni elementi già noti attraverso precedenti letture. È questa inoltre una finestra sulla biblioteca di Ariosto e più in generale sul patrimonio letterario, librario e orale, condiviso dai pittori e da un pubblico in grado di leggere e riconoscere quei riferimenti.

In questo senso, la struttura dei fregi affrescati rispecchia l'abitudine tipica dei possessori di libri che, nel Cinquecento, univano entro una stessa legatura testi diversi, secondo un principio di pertinenza più o meno soggettivo, meno arbitrario e più evidente nel caso frequente di un poema cavalleresco cucito insieme alle sue «gionte». Negli esempi descritti qui di seguito, gli affreschi, e talvolta i dipinti, funzionano come un libro che contiene opere cavalleresche diverse, ora i poemi di Boiardo e Ariosto, ora quelli di Ariosto e Aretino.

2.1. Bergamo, Palazzo Alessandri: Ariosto e Boiardo

Nel salone d'onore del palazzo Alessandri di Bergamo si trova un ciclo antologico commissionato dalla famiglia Alessandri. Si tratta di dieci scene dipinte da Lucano Gaggio da Imola, pittore attivo a Bergamo negli anni Trenta e Quaranta del secolo, con commissioni sia profane sia religiose.³

Le dieci scene affrescate a palazzo Alessandri sono in larga misura ispirate alle illustrazioni dell'*Orlando furioso* pubblicato da Gabriele Giolito de Ferrari nel 1542 (poi ristampato e imitato decine di volte), e si susseguono in un fregio unificato da un paesaggio al tramonto, all'interno del quale i singoli riquadri sono separati da cornici semplici su cui risaltano stemmi accoppiati che ricordano le principali famiglie di Bergamo, a sottolineare il rango e le connessioni sociali dei committenti nel panorama cittadino. Riproponendo la composizione delle illustrazioni giolitine, Lucano riesce a facilitare non solo il proprio lavoro di traduzione delle ottave in immagine, ma anche il riconoscimento degli episodi da parte dei proprietari del palazzo, che leggevano il poema appunto nell'edizione giolitina, verosimilmente nell'esemplare con il disegno a penna dello stemma di famiglia individuato da Maria Previto nella biblioteca civica di Bergamo.⁴ Così come le illustrazioni a stampa si susseguono narrando visivamente episodi di per sé non connessi l'uno all'altro, allo stesso modo i riquadri di palazzo Alessandri, strutturati in sequenze modulari unite dal paesaggio e ritmate dalle coppie di stemmi, chiedono all'osservatore di passare da una scena a un'altra, e dunque da un nodo narrativo a un altro, tenendo a mente l'interno poema, e forse non solo.

Fin dal primo episodio, il pittore abitua infatti gli osservatori di Palazzo Alessandri ad una stretta corrispondenza fra le immagini e le ottave del *Furioso*. Le deroghe sono rare e giustificate da riferimenti precisi, forse accessori, ma sempre rivelatori della sua complessiva competenza di lettore di storie cavalleresche.

Qui interessa particolarmente l'immagine che descrive la lotta di Astolfo contro Orrilo. La scena ariostesca è citazione e séguito del cruento episodio del terzo libro dell'*Inamoramento di Orlando* in cui erano Grifone il Bianco e Aquilante il Nero a combattere, senza successo, contro quel «maledetto / che de una fata nacque e de un folletto» (*OI III II 46, 7-8*), e perciò dotato di una magica abilità: «se in mille parte l'avesti a dividere, / [...] non lo potrai veder de il spirito privo: / speciato tutto, sempre sarà vivo» (*OI III II 57, 7-8*). Senza risorse contro Orrilo, i due fratelli riuscivano però a sconfiggere il feroce animale di guardia alla sua «torre in su il fiume del Nillo» (*OI III II 46, 3*).

3 Prantoni 2012.

4 Previto 1992-93, p. 72; Moser 2002-2003; Moser 2003-2004; Caneparo 2015, pp. 182-205.



Fig. 2. Lucano Gaggio da Imola, *Grifone, Aquilante e Astolfo*, Bergamo, Palazzo Alessandri, 1542-1550.

Riallacciandosi all'antefatto boiadesco, Ariosto si limita a riferire che «la bestia ne l'arena appresso al porto/ per man dei duo fratei morta giacea» (*OF XV 69, 1-2*).

Invece il pittore, impegnandosi a raffigurare dettagliatamente le fattezze della bestia (fig. 2), rilegge (o ben ricorda?) i versi dell'*Inamoramento*, dove Boiardo descriveva una «bestia a guisa di dragone / (Che là viene appellata el cocodrillo» (*OI III II 46, 5*). Più precisamente:

Facto è come lacerta, over ramaro,
 Ma di grandeza già non sono al paro,
 Che questo è longo trenta braccia o piue.
 El dosso ha giallo e maculoso e vario;
 La masella de sopra egli apre in sue,
 Et ogni altro animal fa pel contrario;
 Tutta una vaca se ingiotisse o due,
 Ché ha ventre assai magior de un grande armario
 E denti spessi e longi de una spana.
 Mai fu nel mondo bestia tanto istrana!
 (*OI III III 3, 7-8 e 4*).

Lucano si mostra fedele alle ottave ariostesche e, quando possibile, anche alle illustrazioni giolittine: quando si distacca dai versi è per fare riferimento ad un'altra opera letteraria connessa al *Furioso* che completa la scena dipinta oppure per enfatizzare l'omaggio ai committenti inserendo il loro stemma nella narrazione ad affresco. È questo un meccanismo di lettura degli episodi che gioca con l'abilità di un pubblico imbevuto di storie

cavalleresche, come era quello cinquecentesco, e come è, ed è stato per decenni, quello del teatro dei pupi o dei maggi dell'Appennino, che testimoniano l'abitudine a integrare fonti diverse per raccontare con coerenza episodi complementari narrati in testi diversi.⁵

2.2. Teglio, Palazzo Besta, 1542-1550: Ariosto e Aretino; Ariosto ed Erasmo

Un altro esempio capace di illustrare un meccanismo simile al precedente ci porta a nord di Milano, in Valtellina, nel Palazzo Besta di Teglio. L'elegante residenza signorile, oggi sede museale, è il risultato di successive trasformazioni culminate nella committenza cinque e seicentesca di tre generazioni di Besta (Azzo I, Azzo II e Carlo) e delle loro consorti.

Il periodo che qui interessa è lo stesso degli affreschi bergamaschi, la manciata di anni fra il 1542 e il 1550, periodo in cui signori di Teglio erano Azzo II Besta e sua moglie Agnese Quadrio, figlia del valtellinese Antonio Maria e di una gentildonna bresciana, Lucia Gambara. Stando a quanto tramandato dalle fonti, Azzo II e Agnese erano «colti, innamorati dell'arte e della classicità» e spalancarono «le porte del loro palazzo a letterati, uomini d'ingegno e artisti»,⁶ decisi a dare vita a una corte rinascimentale in piena regola, sebbene periferica. Alla loro committenza si deve la decorazione del salone d'onore con scene dall'*Orlando furioso*.

Nonostante la qualità artistica piuttosto modesta, questo ciclo, dipinto da Vincenzo de Barberis e dalla sua bottega, è peculiare per varie ragioni, essendo il più esteso ciclo noto ispirato al *Furioso*, con i suoi ventuno riquadri superstiti, rispetto ai venticinque originariamente previsti, nonché l'unico esempio noto in cui alle storie ariostesche si accompagnino sistematicamente motti tratti dagli *Adagia* di Erasmo da Rotterdam. Altra caratteristica non del tutto eccezionale ma comunque interessante è l'articolazione su tre registri, che comprendono un busto clipeato sopra ad ogni scena narrativa ariostesca, e un motto erasmiano sul limite inferiore. Questi tre elementi rendono il ciclo fruibile sia in orizzontale, per affinità tipologica passando da una scena ariostesca all'altra come se si passasse da un gruppo di ottave a un altro, sia in verticale, decodificando l'associazione fra i tre elementi che compongono ogni segmento.

I tre elementi che caratterizzano il fregio, ovvero i busti, le scene narrative e le sentenze, offrono una forma di *variatio* apparentemente minima: i busti, di profilo o di tre quarti, sono di volta in volta visi generici, oppure ritratti di personaggi contemporanei, o anche, in una sola occorrenza, un busto scultoreo, reso manifesto come tale dall'esibizione del margine infe-

5 Carocci 2019; Cavallo 2023.

6 Muscolino 1983, p. 133.



Fig. 3. Vincenzo de' Barberis e bottega, *Angelica punita*, Teglio, Palazzo Besta, salone d'onore, 1542-1551.

riore, a imitazione del taglio tipico dei busti. Quando i volti sono ritratti di personaggi reali è talvolta possibile riconoscerli con sicurezza: sono presenti sicuramente l'imperatore Carlo V, Francesco I di Francia, Pietro Aretino, e verosimilmente anche Ludovico Ariosto, oltre a volti la cui identità rimane incerta.

Le scene narrative seguono le avventure di personaggi femminili che si sviluppano entro più riquadri, o, in un caso, si descrive la vicenda di un personaggio maschile, Astolfo, destinato alla missione più straordinaria del poema, la spedizione sulla Luna a recuperare il senno di Orlando, o ancora scene allegoriche, dalla raffigurazione della Discordia, dello Sdegno e della Gelosia, ai riferimenti alla Grotta del Sonno e alla Cupidigia. Tutte le scene narrative sono fedelmente ispirate alle ottave ariostesche. Solo una se ne distacca manifestamente (fig. 3). Per questo riquadro sono stati invocati riferimenti a episodi che tuttavia non sono pertinenti, come la rocca di Marganorre, che però non rende conto della molteplicità dei personaggi raffigurati e della varietà dei loro atteggiamenti. Più ancora, il riferimento non giustifica l'apparente scollamento fra testo e immagine e la singolare licenza del pittore che, unicamente in questo caso, si distaccerebbe apertamente dalla materia narrata, mentre tutte le altre storie sono estremamente fedeli al testo. La spiegazione è che non si tratta di una scena ariostesca, bensì di un episodio tratto dai *Tre primi canti di Marfisa* di Pietro Aretino.⁷

⁷ Caneparo 2009, scheda XIV; più estesamente in Caneparo 2015, pp. 132-138.



Fig. 4. Vincenzo de' Barberis e bottega, Ritratto di Pietro Aretino, Teglio, Palazzo Besta, salone d'onore, 1542-1551.



Fig. 5. Ritratto di Pietro Aretino nei *Tre Primi Canti di Marfisa*, Venezia, Valvassore, 1544.

Tematicamente, la scena inventata dall'Aretino, nella quale Angelica viene punita per la propria alterigia in amore, fa da cerniera fra la sua ritrosia nei confronti di Ruggiero, suo cosiddetto salvatore nel decimo canto del *Furioso*, e l'episodio allegorico in cui lo Sdegno, descritto come un focoso cavaliere, libera Rinaldo assalito da una mostruosa Gelosia. Queste due scene sono per l'appunto quelle che affiancano il riquadro in questione. In questo caso, grazie agli specifici mezzi della propria arte, il pittore è libero di inserire l'episodio della punizione di Angelica là dove questo è narrativamente pertinente, manipolando la struttura del racconto ariostesco e tenendo conto non solo del *Furioso*, ma anche della *Marfisa* aretiniana, e fornendo così un racconto più completo delle avventure della principessa orientale. Occorre sottolineare inoltre che il ritratto ad affresco di Pietro Aretino presente in questa sala (fig. 4) deriva dal ritratto xilografico di Giacomo Caraglio del 1534, copiato e proposto in varie edizioni di opere dell'Aretino, a partire dalla *Cortigiana* e dalla *Passione di Cristo*, entrambe di quello stesso anno⁸ fino ai *Tre Primi canti di Marfisa* pubblicati dieci anni più tardi da Giovanni Andrea Valvassore (fig. 5), e non pare assurdo o inverosimile immaginare che nella biblioteca del palazzo fosse presente, fra i vari testi cavallereschi, proprio una copia della *Marfisa* del Valvassore, impiegata sia come modello testuale per la scena narrativa sia come modello visivo per il ritratto del suo autore.

⁸ Bisceglia-Ceriana-Procaccioli 2019, schede 3.6, 3.8, pp. 140-141.



Fig. 6. Motto dell'editore Melchiorre Sessa, in Erasmo, *Adagia*, Venezia, Sessa, 1522.

Infine le sentenze latine in capitali dorate, terzo elemento della decorazione, occupano una cornice azzurra che percorre l'intera sala e assolve alla doppia funzione di delimitare il margine inferiore del fregio e offrire quella che visivamente è percepita come una linea continua, e dunque un elemento unificante. I motti derivano dagli *Adagia* di Erasmo da Rotterdam, ampiamente circolanti alla metà del Cinquecento.⁹ Tutti tranne uno: «Dissimiliorum infida societas». Questa sentenza non è compresa fra gli *Adagia*, ma era parte della marca tipografica dell'editore Melchiorre Sessa a partire dall'inizio del secolo (fig. 6).¹⁰ Il motto venne mantenuto dagli eredi e abbinato all'imma-

gine di un gatto che mangia un topo, insegna dell'officina dei Sessa che era infatti nota anche come «alla gatta». Va notato che Melchiorre Sessa pubblicò gli *Adagia* nel 1522:¹¹ per quanto si tratti di un semplice indizio, è possibile che la scelta di includere nel ciclo di Palazzo Besta il motto di Sessa, unica sentenza presente nel salone che non sia inclusa negli *Adagia*, possa essere nata semplicemente dalla consultazione dell'edizione Sessa dei proverbi erasmiani. Se così fosse, si tratterebbe di una traccia materiale in più delle abitudini di lettura di Vincenzo de' Bar-

9 Sui rapporti tra *Adagia* e *Furioso* rinvio al saggio di Tancredi Artico in questo stesso volume, pp. xx-xx.

10 Intorno al 1530 il motto venne adottato dall'editore Sessa come marca tipografica, mantenuta dai suoi discendenti: Svoljšak-Urša, 2016, pp. 95-116. Decenni più tardi, la sentenza venne inclusa da Pompeo Sarnelli in una serie di favole in forma di lezioni (Sarnelli 2008, lectio LXXXVIII, p. 90). Nell'Ottocento, Jacopo Gelli riporta inoltre questa sentenza come divisa della famiglia Della Gatta, evidentemente dando per acquisita l'associazione fra il motto e l'immagine del gatto che mangia il topo, introdotta dai Sessa come marca tipografica ma non necessariamente implicata dalla sentenza di per sé (Gelli 1816, n. 582, p. 112), a meno che l'associazione tra il motto e il gatto non fosse parte dell'apologo originario o della vasta tradizione favolistica medievale e rinascimentale, che per il momento non è stato possibile ricostruire.

11 Erasmo 1522; Pignatti 2018 *ad vocem*; Grendler-Grendler 1981. Un esemplare in legatura milanese è passato in asta da Sotheby's <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2016/music-continental-books-manuscripts-116406/lot.104.html>

beris, della sua bottega e della famiglia Besta, tutti individui che furono sì pittori, committenti e consulenti iconografici, ma prima di tutto lettori.

3. Narrazioni “a piena pagina”

I fregi sono certamente la forma più comune dedicata alle narrazioni pittoriche di materia cavalleresca, quanto meno fino alla fine del Cinquecento, ma non sono la sola. Esistono anche sperimentazioni diverse, che occupano l'intera parete, con esiti più o meno coinvolgenti per l'osservatore a seconda della dimensione della sala e della presenza di scene narrative su tutte le pareti o meno.

3.1. *Colonne impossibili: Boiardo e la tradizione cavalleresca dei palazzi di cristallo*

Esempi di pittura a tutta parete che avvolgono pienamente l'osservatore, trascinandolo immediatamente all'interno del racconto, sono le sale dedicate a Boiardo e Ariosto nel Palazzo del Giardino di Parma. In particolare, nella sala di Boiardo i personaggi esuberanti e vividissimi si avvicinano all'osservatore non appena varcata la soglia della sala e lo trasportano sul fondo del Fiume del Riso, dove vivono le Naiadi. Qui, nel loro palazzo fatato, colmo di piaceri e di illusioni, le ninfe attirano i cavalieri di passaggio. E qui i cavalieri restano per un tempo indeterminato, intrattenendosi gioiosamente con le Naiadi in uno stato di smemorata inconsapevolezza.¹²

Boiardo si limita a descrivere il palazzo subacqueo delle Naiadi come una «mason che mai fu la più bella» fatta «de oro e de cristallo» (*OI III VII 8, 3-4*). Il palazzo di cristallo è un *topos* comune nella letteratura cavalleresca, ma anche piuttosto vago, declinato in vari modi che vanno dalle mura di cinta, ai pavimenti, alle porte o alle pareti di cristallo. A Parma, Girolamo Mirola, pittore oggi noto solo agli specialisti ma ampiamente apprezzato presso la corte farnesiana del secondo Cinquecento, interpreta il «palagio de cristallo e de oro» (*OI III VII 35, 2*) utilizzando questo materiale per costruire un colonnato di cristallo con capitelli d'oro (fig. 7) che è sicuramente il brano di pittura più memorabile del palazzo. Non si tratta certo di un esito visivo comunemente impiegato in pittura nel descrivere palazzi incantati: colonne simili si trovano nel fregio cinquecentesco del castello di Issogne in Valle d'Aosta, ma in generale sono molto rare. E oltre a queste colonne

¹² De Vito Battaglia 1972 (che per prima ha individuato il soggetto iconografico degli affreschi); Sgarbi 1984; De Grazia-Meijer 1987; De Grazia 1991a; De Grazia 1991b; Venturelli 1999, soprattutto: 27-46 e 123-152; Caneparo 2015: 282-285; Ghirarduzzi 2018; Monaco 2019; Caneparo 2021; sull'argomento è di prossima pubblicazione un mio contributo nel contesto della *Lettura dell'Innamoramento di Orlando*, tuttora in corso.



Fig. 7. Girolamo Mirola, Il colonnato d'oro e di cristallo nel Palazzo delle Naiadi, Parma, Palazzo del Giardino, 1560ca.



Fig. 8. Girolamo Mirola, Il pavimento specchiante del Palazzo delle Naiadi, Parma, Palazzo del Giardino, 1560ca.

impossibili, Mirola immagina un pavimento specchiante che gli permette suggestivi giochi di riflessi e allusioni all'acqua del fiume (fig. 8).

Può darsi che il luogo incantato evocato nel terzo libro del poema abbia stimolato in modo particolarmente felice la fantasia di Mirola, oppure che anche in questo caso si possa osservare la presenza di un sostrato letterario più complesso. Colonne di cristallo si trovano nelle descrizioni di vari palazzi presenti in alcune varianti delle numerose storie cavalleresche della tradizione franco-italiana, dal *Romanzo di Alessandro* al *Pèlerinage de Charlemagne*, ma forse, senza andare a caccia di esempi attestati in singoli manoscritti, è più economico pensare

che in questo caso l'idea venga dallo stesso Boiardo. È possibile allora che l'immagine indimenticabile e bellissima di un colonnato trasparente, che finge di nascondere e invece rivela tutti i visi, e quasi anche il movimento, il brusio e le risate di questa folla di dame e cavalieri, provenga non da un'altra opera letteraria, ma da un diverso canto dello stesso poema. Colonne di cristallo con capitelli d'oro si trovano infatti nella descrizione di Castel Zoioso, che il lettore incontra nel primo libro del poema, avvicinandosi ad una ricca loggia:

*E le colone di quel bel lavoro
Han di cristallo il fusto e il capo d'oro*

(*OII VIII 6, 7-8*).

Subito dopo, entrando nella loggia di Castel Zoioso, Rinaldo vede che

di belle dame ivi era una adunanza:
Tre cantavano insieme, e una sonava
Uno strumento fuor de nostra usanza,
Ma dolcie molto il cantar acordava;
L'altre poi tute menano una danza.
Come intrò dentro il cavalier adorno,
Cossì danzando lo acierchiarno intorno

(*OII VIII 7, 2-8*).

Musica, canti e danze sono presenti anche nel palazzo delle Naiadi, ma è l'«adunanza» di «belle dame» che cantano e suonano accanto al loggiato di cristallo di Castel Zoioso che sembra presa in prestito da Mirola per dare forma visibile al Palazzo delle Naiadi affrescato a Parma.

3.2. La villa medicea della Petraia fra Tasso, Angeli e Pulci

Villa Petraia, una delle ville medicee a nord di Firenze, è nota soprattutto per il suo cortile monumentale completamente affrescato, che nel 1874 venne chiuso da un ampio lucernario in vetro e ferro e trasformato in sala da ballo. Ogni parete del cortile è interamente ricoperta di colore: si individuano due cicli affrescati realizzati a una quarantina d'anni di distanza l'uno dall'altro e accomunati da un'esplicita intenzione encomiastica.

Il primo ciclo (1589-1594), commissionato a Cosimo Daddi dalla granduchessa Cristina di Lorena, occupa il lato settentrionale e quello meridionale, ed è quello che qui interessa. Il secondo ciclo (1637-1646), affidato al Volterrano dal figlio di Cristina, don Lorenzo de' Medici, si trova invece sul lato orientale e su quello occidentale, sotto alle arcate.

Il ciclo commissionato dalla granduchessa presenta registri di varie dimensioni, dominati da quattro grandi quadri riportati: due all'altezza dello sguardo dell'osservatore, delimitati da cornici architettoniche, e altri due più

in alto, raffigurati come se fossero arazzi. Questo è il luogo deputato alla narrazione principale, dedicata alle gesta di Goffredo di Buglione, ritenuto capostipite del casato di Lorena. Nello spazio intermedio, un'abbondanza di elementi semi-narrativi e ornamentali articolati in moduli di varie dimensioni: quadri a monocromo in finto bronzo con soggetti illusoriamente scultorei stagliati su fondo chiaro, riquadri decorativi su fondi colorati dai toni caldi che vanno dall'ocra all'arancio, e ancora medaglioni sorretti da putti in finto marmo, porzioni di fregio a grottesche, panoplie d'armi, fino ai putti raffigurati sopra alle porte, al centro di ognuna delle due pareti, in precario equilibrio su festoni di fiori e di frutta autunnale, a reggere tendaggi che svelano stemmi e iscrizioni. Philippe Morel e Massimiliano Rossi hanno osservato come la complessa ed eterogenea decorazione parietale risulti debitrice sia della decorazione a graffito di fine Cinquecento, sia della pittura effimera esibita su facciate e archi trionfali.¹³ Di certo, l'accumulo e l'alternanza di moduli di dimensione diversa, la varietà di colori e di effetti materici, e l'abbondanza degli elementi ornamentali generano un esito quasi abbacinante e vorticoso, ed è facile perdere di vista dettagli e scene narrative che non si trovino nei riquadri di più ampia dimensione.

È proprio tra i riquadri più piccoli che si trova un'immagine particolarmente interessante in questo contesto perché la sua composizione deriva da un'opera cavalleresca estranea alle storie di Goffredo. Si tratta dello squartamento di Gano, derivato verosimilmente da un'illustrazione del *Morgante* pubblicata da Gabriele Giolito e Comin da Trino nel 1545 e in successive ristampe, e riutilizzata in seguito anche in altre contesti, fra cui i *Cinque Canti* ariosteschi (figg. 9 e 10). La particolarità di questa illustrazione è che Gano, a differenza di quanto avviene in diverse versioni della scena pubblicate in altre edizioni del *Morgante*, è raffigurato a testa in giù, come nell'affresco della Petraia.¹⁴

Il ciclo era parzialmente deteriorato già nel Seicento, e venne in parte ridipinto da Gaetano Bianchi nel 1874, nello stesso periodo in cui venne realizzata la copertura del cortile. Molte iscrizioni sono perdute, e l'identificazione delle singole scene non è certa. Cristina Acidini ha ipotizzato che la fonte letteraria possa essere non la *Gerusalemme liberata* di Tasso, come in precedenza era stato suggerito, bensì la *Siriade* di Pietro Angeli da Barga, poema in latino composto negli stessi anni e sullo stesso argomento della *Liberata*, seppure con esiti poetici molto diversi.¹⁵ Nell'undi-

13 Morel 1993; Rossi 2001, pp. 225-227.

14 Ringrazio Luca Degl'Innocenti per avermi segnalato la derivazione dell'affresco dall'illustrazione del *Morgante*. Sulle edizioni illustrate del *Morgante*, Catelli 2017; specificamente sul *Morgante* di Giolito e Comin da Trino, Degl'Innocenti 2010 e Degl'Innocenti 2025, scheda II.7, pp. 81-82.

15 Acidini 1990; Acidini 1992; Rossi 1997. Per una sintesi sul Bargeo, Asor Rosa 1961, con specifico riferimento a differenze e somiglianze con Tasso, e alla possibile interdipendenza della *Siriade* e della *Liberata*.



Fig. 9. Cosimo Daddi, affreschi nel cortile di Villa Petraia, Firenze, 1589-1594.



Fig. 10. Anonimo, Squartamento di Gano, in Luigi Pulci, *Morgante*, Venezia, Gabriele Giolito de Ferrari, Comin da Trino, 1550, c. 2A7v.

cesimo libro Angèli descrive il momento in cui Goffredo, sotto le mura di Antiochia, ordina di straziare con quadrighe il corpo del nemico Ipparco. Se questo è effettivamente l'episodio raffigurato, il pittore deve avere fatto ricorso a un modello compositivo già familiare, operazione frequente nella traduzione in immagine di opere letterarie prive di una propria tradizione

iconografica. Questo procedimento gioca sull'abilità dell'osservatore di connettere e sovrapporre il noto al nuovo, anche in mancanza di una corrispondenza perfetta. In questo caso sono raffigurati quattro cavalli invece delle quadrighe, ma spesso nel Cinquecento i richiami erano indiretti e le sovrapposizioni visive decisamente approssimative, basti pensare ad esempio alla xilografia con Orlando folle, tratta dal *Furioso* di Giolito e riutilizzata dallo stesso editore nell'*Ulisse* di Ludovico Dolce per raffigurare Ulisse naufrago sull'isola dei Feaci: in quel caso non c'era nessun legame dal punto di vista narrativo, e l'unico elemento comune ai due episodi è la nudità del personaggio maschile.¹⁶ Osservatori e lettori del tempo erano del resto abituati a queste associazioni più o meno libere, ed erano generosamente pronti a compensare le mancate corrispondenze con sforzi di fantasia talvolta notevoli.

Nell'episodio di Villa Petraia, la sovrapposizione fra lo squartamento di Gano e lo strazio di Ipparco richiede all'osservatore una collaborazione nemmeno troppo impegnativa ed è un'operazione particolarmente interessante non solo perché la scena tratta dal *Morgante* si presta facilmente a rappresentarne una relativamente simile nelle *Storie di Goffredo*, ma anche perché i versi di Pulci sono una fonte plausibile per l'Angeli, nonché un'opera che il pubblico cinquecentesco, e in particolare quello fiorentino, poteva riconoscere senza difficoltà, data la sua considerevole familiarità con il *Morgante*, ampiamente ristampato e letto nel corso del Cinquecento.

L'esempio di Villa Petraia non è strettamente una «gionta» dipinta, ovvero l'inserimento, all'interno di un'opera d'arte ispirata a un'opera letteraria, di un episodio proveniente da un'altra opera letteraria che chiarisce o completa la storia principale. Si tratta tuttavia di un esempio concettualmente vicino alle «gionte» descritte negli altri paragrafi di questo contributo perché funziona nello stesso modo, facendo ricorso al patrimonio letterario condiviso dal pubblico di lettori e ascoltatori e chiedendo al pubblico di sovrapporre idealmente il modello noto all'esito nuovo.

3.3. Giovan Francesco Castiglione, *Orco e Lucina tra Ariosto e Boiardo*

È invece a tutti gli effetti una «gionta» dipinta, anche se non affrescata, quella proposta da Giovanni Francesco Castiglione, figlio di Giovan Battista detto Grechetto, in un dipinto a lungo dimenticato prima di emergere sul mercato negli anni Sessanta del Novecento¹⁷ e oggi conservato nei depositi degli Uffizi (inv. 1890 9446). Il soggetto è la storia di Orco,

16 Bolzoni 2002, ill. 46 p. 223.

17 Manning-Suida Manning 1962, scheda 25; Meloni Trkulja 1964, scheda 1; Meloni Trkulja 1979, p. 212; Percy 1971, pp. 45-46 e scheda 119; Popham 1935, p. 134, n. 6; Caneparo 2016, scheda 58, pp. 248-249.



Fig. 11. Giovan Francesco Castiglione, *Orco e Lucina*, Firenze, Uffizi (depositi), fine sec. XVII.

Norandino e Lucina, descritta dall'Ariosto nel dodicesimo canto del *Furioso* e mai raffigurata nei cicli affrescati attualmente noti, sebbene non sia certo escluso che possa emergere in qualche ritrovamento futuro. Per il momento, versioni dipinte di questo episodio sono attestate in tre tele: due romane, opera l'una di Giovanni Lanfranco e l'altra di Antonio Alberti Barbalonga, e una versione più tarda, quella che qui interessa, dipinta da Giovanni Francesco Castiglione (fig. 11) e pertinente in questo contesto perché descrive una scena ariostesca combinandola con il suo precedente boiadesco.

Il momento scelto è il più drammatico della vicenda di Lucina, regina di Damasco catturata dall'Orco nel III libro dell'*Inamoramento*, e salvata dal marito Norandino nel XVII canto del *Furioso*, grazie ad uno stratagemma già sperimentato con successo dall'Ulisse omerico in fuga da Polifemo. Norandino e gli altri prigionieri nella caverna dell'Orco si coprono di pelli

di pecora per ingannare il tatto e l'odorato del miope gigante e riescono a sfuggirgli, mentre Lucina viene fermata e scoperta, ed è raffigurata proprio in quell'attimo di terrore:

Lucina, o fosse perch'ella non volle
ungersi come noi, che schivo nèbbe;
o ch'avesse l'andar più lento e molle,
che l'imitata bestia non avrebbe;
o quando l'Orco la groppa toccolle,
gridasse per la tema che le accrebbe;
o che se le sciogliessero le chiome;
sentita fu, né ben so dirvi come.

(OF XVII 56).

Ariosto innesta la vicenda sul racconto boiadesco, ma, come suggerisce Paolo Baldan, nel descrivere Lucina nella spelunca del mostruoso pastore, il poeta «tende a “polifemizzare” il personaggio in maniera radicale», riallacciandosi alla tradizione classica e in particolare alle descrizioni di Polifemo così come appare nell'*Odissea*, nell'*Eneide* e nelle *Metamorfosi* ovidiane.¹⁸

Di questa classicizzazione del personaggio tengono conto Giovanni Lanfranco e Antonio Alberti Barbalonga, più attenti ai precedenti pittorici legati all'episodio di Ulisse e Polifemo che non alla descrizione ariostesca. Il mostro raffigurato da Castiglione ha invece caratteristiche diverse, più fedeli alle ottave del *Furioso*, che accentuano la sua ferinità, descrivendolo come un gigante dalle lunghe zanne:

Non gli può comparir quanto sia lungo,
si smisuratamente è tutto grosso.
In luogo d'occhi, di color di fungo
sotto la fronte ha duo coccole d'osso.
Verso noi vien (come vi dico) lungo
il lito, e par ch'un monticel sia mosso.
Mostra le zanne fuor, come fa il porco;
ha lungo il naso, il sen bavoso e sporco

(OF XVII 30).

Il dettaglio degli occhi infuocati evidenziato nel dipinto sarebbe tuttavia incomprensibile senza leggere l'*Innamoramento de Orlando*, dove si ritrova il muso dell'Orco con fattezze da cinghiale, ma anche con «gli occhi accesi d'una luce rossa», puntualmente ripresi dal pittore.

18 Sulla figura dell'Orco in Ariosto, Baldan 1983, p. 9; Cabani 2005, pp. 191-195; Vanacker 2011, pp. 627-651.

Fatto avea il capo di porco salvatico
Costui che in ogni forma sapea vivere.
E' non saria poeta né gramatico
Che 'l sapesse a ponto ben descrivere!
Hora ben che de ciò poco sia pratico,
Dal muso al piè convien che tutto il livere:
Poi ch'io comenciai sua forma a dire,
Come era fato vi voglio seguire.

*Longi dui palmi avea ciascadun dente
E gli occhi accesi d'una luce rossa,
Piloso il busto, e d'orso veramente,
Con le zampe adongiateg e di gran possa;
La coda retenuta ha di serpente,
Sei braza longa et abastanza grossa;
L'ale avea grande e la testa cornuta:
Più strana bestia mai non fo veduta!*

(IO II x 27-28).

Altri tratti proposti da Boiardo, che fanno perdere al mostro ogni aspetto umano, quali il petto d'orso, le possenti zampe, la poderosa coda di serpente, le ali e le corna, vengono invece tralasciati da Castiglione nel suo dipinto, a segnalare un compromesso che tiene conto sia della tradizione cavalleresca precedente Ariosto sia di quella classica, entrambe presenti nel *Furioso*, a formare un'immagine dell'Orco al contempo bestiale e umana, per quanto mostruosa. Una scelta che forse ha a che vedere con la lettura dell'episodio in chiave storica e politica come un riferimento alla bestialità crudele dei tiranni contemporanei,¹⁹ suggestione che purtroppo non è possibile approfondire in merito al dipinto in mancanza di ulteriori notizie sulla sua prima destinazione e sulla sua committenza.

8. Conclusioni

I casi qui discussi sono solo alcuni esempi, scelti senza pretesa di esaustività sulla base delle opere figurative ariostesche attualmente note. L'obiettivo, si spera raggiunto, era mostrare come le opere d'arte di matrice letteraria possano rivelare non solo i gusti e le preferenze di lettura di pittori e committenti, ma anche la presenza di un bagaglio letterario condiviso dagli artisti e dal loro pubblico, che fa capolino attraverso riferimenti accessibili solo a chi ha letto o ascoltato quei testi. Sono spesso riferimenti secondari, il cui eventuale mancato riscontro non inficia di per sé la comprensione del soggetto raffigurato o la fruibilità del dipinto, ed è forse per questo motivo che tali dettagli erano a lungo passati inosservati. Tuttavia, cogliere questi

19 Ascoli 2001, pp. 487-522.

elementi derivati da altri poemi, che precedono o seguono il *Furioso*, non solo permette una comprensione più piena delle opere in questione e del modo di lavorare degli artisti che le eseguirono, ma offre un elemento in più per osservare la biblioteca di Ariosto e quella dei suoi lettori.

Bibliografia

Fonti primarie e secondarie

- Ariosto, *Orlando furioso* (1530) = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Zoppino, 1530.
- Ariosto, *Orlando furioso* (1536) = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Zoppino, 1536.
- Ariosto, *Orlando furioso* (1542) = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Gabriele Giolito de Ferrari, 1542.
- Aretino, *Marfisa* (1544) = Pietro Aretino, *Tre primi canti di Marfisa*, Venezia, Valvassore, 1544.
- Erasmus, *Adagia* (1522) = Erasmus Roterodamus, *Prouerbiorum seu Adagiorum Chiliades*, Venezia, Melchiorre Sessa, 1522.
- Pulci, *Morgante* (1545) = Luigi Pulci, *Morgante*, Venezia, Gabriele Giolito de Ferrari, Comin da Trino, 1545.

Studi

- Acidini 1990 = Cristina Acidini Luchinat, *Villa Petraia. La Gerusalemme dipinta. Tasso o Angeli*, Firenze, La Centrale di Spinta, 1990.
- Acidini 1992 = Cristina Acidini Luchinat, *Arte di corte alla Petraia nel Cinque e Seicento e Il cortile, pitture e arredamento*, in *Le ville e i giardini di Petraia e Castello a Firenze*, a cura di Cristina Acidini Luchinat e Giorgio Galletti, Pisa, Pacini, 1992, pp. 204-229 e 253-262.
- Ascoli 2001 = Albert R. Ascoli, *Ariosto and the "Fier Pastor": Form and History in Orlando Furioso*, «Renaissance Quarterly», 54, 2 (2001), pp. 487-522.
- Asor Rosa 1961 = Alberto Asor Rosa, *Angeli, Pietro*, in *DBI*, 3, 1961 (online: [https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-angeli_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-angeli_(Dizionario-Biografico)/))
- Baldan 1983 = Paolo Baldan, *Metamorfosi di un orco. Un'irruzione folclorica nel Boiardo esorcizzata dall'Ariosto*, Milano, Edizioni Unicopli, 1983.
- Bigi 2012 = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, introduzione e commento di Emilio Bigi, a cura di Cristina Zampese, Milano, BUR, 2012.
- Bisceglia-Ceriana-Proccaccioli 2019 = *Pietro Aretino e l'arte del Rinascimento*, catalogo della mostra (Firenze, 27 novembre 2019 - 1 marzo 2020) a cura di Anna Bisceglia, Matteo Ceriana, Paola Proccaccioli, Firenze, Giunti, 2019.
- Bolzoni 1995 = Lina Bolzoni, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi, 1995.
- Boschloo 1984 = Anton Boschloo, *Il Fregio Dipinto. Bologna da Nicolo dell'Abate ai Carracci*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1984.
- Bruscagli 1995 = Matteo M. Boiardo, *Orlando innamorato*, a cura di Riccardo Bruscagli, Torino, Einaudi, 1995.

- Cabani 2005 = Maria Cristina Cabani, *L'occhio di Polifemo. Studi su Pulci, Tasso e Marino*, Pisa, ETS, 2005.
- Cabani 2018 = Maria Cristina Cabani, *L'Aretino continuatore dell'Ariosto: quattro abbozzi in ottava*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», 21, 1 (2018), pp. 11-46.
- Cabani 2020 = Maria Cristina Cabani, *"A Knot of Barely Sketched Figures". Pietro Aretino's Chivalric Poems*, in *A companion to Pietro Aretino*, a cura di Marco Faini e Paola Ugolini, Leiden, Brill, 2020, pp. 202-236.
- Caneparo 2009 = Federica Caneparo, *L'«Orlando furioso» in Valtellina. Le donne, i cavalieri, l'arme, gli amori* (Teglio, 4 luglio – 10 settembre 2009), a cura della Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici di Milano, Montagna, Ignizio, 2009, scheda XIV.
- Caneparo 2015 = Federica Caneparo, *Di molte figure adornato. L'«Orlando furioso» nei cicli dipinti tra Cinque e Seicento*, Milano, Officina libraria 2015.
- Caneparo 2016 = Federica Caneparo, *Giovan Francesco Castiglione, Orco e Lucina*, in *I voli dell'Ariosto*, catalogo della mostra (Tivoli, 14 giugno - 30 ottobre 2016) a cura di Marina Cogotti, Vincenzo Farinella, Monica Preti, Roma, Officina libraria, 2016, scheda 58, pp. 248-249.
- Caneparo 2021 = Federica Caneparo, *Rami d'oro e colonne di cristallo. Traduzioni figurative da «L'Innamoramento de Orlando»*, «Parole Rubate», 23 (2021), pp. 97-116.
- Caneparo 2024 = Federica Caneparo, *Aurora e tramonti nella pittura narrativa del Cinquecento*, in *"Cum tucte le tue creature". La Natura e i suoi regni tra idea e rappresentazione*, a cura di Chiara Coletti, Stefania Petrillo, Alessandro Serra, Napoli, Guida Editori, 2024, pp. 221-242.
- Caneparo in p. = Federica Caneparo, *Suoni e balli e canti; poesie e grate fantasie in Lettura dell'«Innamoramento de Orlando». Libri II e III*, a cura di Anna Carocci, Nicola Catelli, Luca Degl'Innocenti, Stefano Jossa, Ita McCarty, Annalisa Perrotta, in preparazione.
- Canova 2011 = Matteo M. Boiardo, *Orlando innamorato*, a cura di Andrea Canova, Milano, BUR, 2011.
- Carocci 2019 = Anna Carocci, *Il poema che cammina. La letteratura cavalleresca nell'opera dei pupi*, Palermo, Edizioni Museo Pasqualino, 2019.
- Catelli 2017 = Nicola Catelli, *Le faville del battaglia. Sulle edizioni illustrate del «Morgante»*, in *L'italianistica oggi: ricerca e didattica*, atti del XIX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015), a cura di Beatrice Alfonzetti *et al.*, Roma, Adi editore, 2017.
- Cavallo 2023 = Jo Ann Cavallo, *The Sicilian Puppet Theater of Agrippino Manteo (1884-1947): The Paladins of France in America*, London-New York, Anthem Press, 2023.
- Degl'Innocenti 2010 = Luca Degl'Innocenti, *Il «Morgante» postillato da Jacopo Corbinelli alla Bibliothèque de l'Arsenal: un progetto cinquecentesco di edizione*, «Rassegna europea di letteratura Italiana», 36 (2010 [ma 2011]), pp. 71-97.
- Degl'Innocenti 2025 = Luca Degl'Innocenti, *Luigi Pulci, Morgante, Venezia, Gabriele Giolito de Ferrari, Comin da Trino, 1550*, in *La biblioteca di Ariosto*, catalogo della mostra (25 settembre - 10 gennaio 2026), a cura di Luca Degl'Innocenti, Valentina Gritti e Giovanna Rizzarelli, Limena, libreriauniversitaria.it Edizioni, 2025, cat. II, 7, pp. 81-82.
- De Grazia-Meijer 1987 = Diane De Grazia e Bert W. Meijer, *Mirola and Bertoia in the Palazzo del Giardino*, «The Art Bulletin» (1987), 69, 3, pp. 395-406.
- De Grazia 1991a = Diane De Grazia, *Bertoja, Mirola and the Farnese Court*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1991, pp. 19-22.

- De Grazia 1991b = Diane De Grazia, *Bertoja e Mirola nel Palazzo del Giardino*, in *La reggia di là da l'acqua. Il giardino e il palazzo dei duchi di Parma*, a cura di Giovanni Godi, Milano, FMR, 1991, pp. 125-132.
- De Vito Battaglia 1972 = Silvia De Vito Battaglia, *Leggende cavalleresche nel Palazzo del Giardino a Parma*, «Aurea Parma», 56.1 (1972), pp. 3-16.
- Gelli 1816 = Jacopo Gelli, *Motti, divise, imprese di famiglie e di personaggi italiani con XXXL figure riprodotte da antichi originali*, Milano, Hoepli, 1816, n. 582, p. 112.
- Ghirarduzzi 2018 = Andrea Ghirarduzzi, *Il «Furioso» per immagini: uno studio iconografico e iconologico degli affreschi del Palazzo Ducale del Giardino di Parma*, in *Affreschi nascosti a Parma Bertoja e Mirola al palazzo del Giardino*, a cura di M. C. Chiusa, Parma, STEP, 2018, pp. 223-245.
- Grendler-Grendler 1981 = Marcella Grendler e Paul F. Grendler, *The Survival of Erasmus in Italy* (1976), in Paul F. Grendler, *Culture and censorship in late Renaissance Italy and France*, London, Variorum Reprints, 1981, part XI, pp. 1-42.
- Iurilli 2008 = Pompeo Sarnelli, *Scuola di bestie*, a cura di Antonio Iurilli, traduzione di Damiano De Virgilio, prefazione di Francesco Tateo, Bari, Cacucci, 2008, lectio LXXXVIII, p. 90.
- Kroke-Lemoine 2017 = Antonella Fenech Kroke et Annick Lemoine, *Frises peintes. Les décors des villas et palais au Cinquecento*, Académie de France à Rome – Villa Médicis, 2017.
- Manning-Suida Manning 1962 = Robert Manning and Bertina Suida Manning, *Genoese Masters: Cambiaso to Magnasco 1550-1750*, Dayton, Dayton Art Institute, 1962, cat. 25.
- Meloni Trkulja 1964 = Silvia Meloni Trkulja, *Dipinti del Seicento genovese*, fascicolo pieghevole della mostra, Firenze 1964, scheda 1.
- Meloni Trkulja 1970 = Silvia Meloni Trkulja, *cat. P393 in Gli Uffizi. Catalogo Generale*, a cura di Luciano Berti, Firenze, Centro Di, 1979, p. 212.
- Monaco 2019 = Angelo Maria Monaco, *Stanze dipinte. L'«Inamoramento de Orlando» come allegoria dell'Amicizia nella Sala del bacio nel Palazzo del Giardino a Parma*, «Italian Studies» 74, 2, (2019), pp. 174-185.
- Moser 2002-2003= Giorgio Moser, *Palazzo Alessandri in Via Pignolo a Bergamo*, tesi di laurea, Facoltà di Architettura, Politecnico di Milano, a.a. 2002-2003, rel. Prof. Graziella Colmuto Zanella.
- Moser 2003-2004= Giorgio Moser, *Il Palazzo Alessandri in Via Pignolo a Bergamo*, «Atti dell'Ateneo di Scienze Lettere e Arti di Bergamo», 67 (2003-2004), pp. 255-283.
- Muscolino 1983 = Maria Concetta Muscolino, *Le fonti iconografiche del ciclo di affreschi dell'«Eneide» a Palazzo Besta a Tegliò*, «Arte Lombarda», 65, 2 (1983), pp. 133-140.
- Percy 1971 = Ann Percy, *Giovanni Benedetto Castiglione. Master Draughtsman of the Italian Baroque*, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 1971, pp. 45-46 e scheda 119.
- Pignatti 2018 = Franco Pignatti, *Sessa, Melchiorre*, in *DBI*, 92, 2018 (online: [https://www.treccani.it/enciclopedia/melchiorre-sessa_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/melchiorre-sessa_(Dizionario-Biografico)/)).
- Popham 1935 = Arthur E. Popham, *Catalogue of Drawings in the Collection Formed by Sir Thomas Phillipps, bart., F. R. S., now in the Possession of his Grandson T. FitzRoy Phillipps Fenwick of Thirlestaine House, Cheltenham, London*, ed. fuori commercio, 1935, p. 134, nota 6.
- Prantoni 2012 = Emilio Prantoni, *Lucano da Imola. Pittore, detto «Gaggio» Bergomi Habitor (sec. XV-XVI)*, Bologna, Bacchilega editore, 2012.

- Previto 1993-93 = Maria Previto, *Lucano da Imola e il Cinquecento Bergamasco*, tesi di laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Bergamo, a. a. 1992-1993, rel. Prof. ssa Vera Fortunati.
- Quintavalle 1963 = Augusta Ghidiglia Quintavalle, *Il Bertoja*, Parma, Cassa di Risparmio di Parma, 1963.
- Rossi 1997 = Massimiliano Rossi, *Fortuna figurativa dell'epica tassiana a Firenze e Venezia fra Cinque e Seicento: motivazioni encomiastiche, criteri di illustrazione e un intervento di Bernardo Castello recuperato*, in *Torquato Tasso quattro secoli dopo*, atti del convegno (Sorrento 17-19 novembre 1994) a cura di Dante Della Terza, Sorrento, Eurograf, 1997, pp. 299-339.
- Rossi 2001 = Massimiliano Rossi, *Castello (Firenze), villa medicea della Petraia*, in *L'Arme e gli amori. La poesia di Ariosto, Tasso e Guarini nell'arte fiorentina del Seicento*, catalogo della mostra (Firenze 21 giugno - 29 ottobre 2001) a cura di Elena Fumagalli, Massimiliano Rossi, Riccardo Spinelli, Firenze, Sillabe, 2001, pp. 225-227.
- Sgarbi 1984 = Vittorio Sgarbi, *Voluptas*, «FMR», 22 (1984), pp. 65-86.
- Svoljšak-Urša 2016 = Sonja Svoljšak and Kocjan Urša, *The Cat as a Printer's Trademark: The Case of the Sessa Family*, «PBSA» 110.1 (2016), pp. 95-116.
- Vanacker 2011 = Janis Vanacker, *L'Orco in Matteo Maria Boiardo e in Ludovico Ariosto: osservazioni circa la mostruosità e il modello antico di Polifemo*, «Critica Letteraria» 153, 4 (2011), pp. 627-651.
- Venturelli 1999 = Roberto Venturelli, *La corte farnesiana di Parma (1560-1570). Programmazione artistica e identità culturale*, Roma, Bulzoni, 1999.

