



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

ARCHIVIO ISTITUZIONALE DELLA RICERCA

Alma Mater Studiorum Università di Bologna Archivio istituzionale della ricerca

La retorica della saggezza nel «Furioso»

This is the final peer-reviewed author's accepted manuscript (postprint) of the following publication:

Published Version:

Francesco Ferretti (2022). La retorica della saggezza nel «Furioso». Bologna : il Mulino.

Availability:

This version is available at: <https://hdl.handle.net/11585/910181> since: 2023-04-19

Published:

DOI: <http://doi.org/>

Terms of use:

Some rights reserved. The terms and conditions for the reuse of this version of the manuscript are specified in the publishing policy. For all terms of use and more information see the publisher's website.

This item was downloaded from IRIS Università di Bologna (<https://cris.unibo.it/>).
When citing, please refer to the published version.

(Article begins on next page)

LA RETORICA DELLA SAGGEZZA NEL *FURIOSO*

Francesco Ferretti

Procul este, Catones

Ariosto

Come l'*Inamoramento*, anche il *Furioso* ha per fine il diletto: il «solaço» e il «piacere di qualunque vorà e che se delecterà de legerlo» [Ariosto, *Lettere*, 155 in Segre 1984a, 157]. In altri termini, proprio come Boiardo, Ariosto evita di porsi come poeta didascalico, il che sarebbe stato in contraddizione con la «bella istoria» presa in consegna. A differenza di Boiardo, però, Ariosto diletta attraverso la rappresentazione disincantata di una condizione umana segnata dalla follia e dall'esperienza del male, e l'ironia del *Furioso*, al contrario di quella dell'*Inamoramento*, ha la funzione di far riflettere il lettore sopra comportamenti imprevedibili e irrazionali, non confortati da alcuna regola morale universalmente valida¹. Non sembra, dunque, illegittimo porsi domande come queste: come si resiste alla follia, se si resiste? Com'è rappresentato il suo opposto, la saggezza? O anche solo quel fragile surrogato della saggezza che è la salute mentale, il «lucido intervallo», com'è detto sulla metà esatta del poema [OF XXIV, 3]? In termini oraziani, se è vero che «Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci, / lectorem delectando pariterque monendo» (*Ars* 342-343), come emerge l'«utile» all'interno di un racconto la cui prerogativa è rendere miracolosamente «dolci» bocconi amarissimi come l'impotenza della ragione di fronte alle passioni, le guerre interne e esterne all'anima, il potere capriccioso della Fortuna, le ingiuste retribuzioni che scatenano invidia, gelosia, risentimento, etc.?

Il corredo di virtù che costellano il poema, sulle quali ha fatto il punto Gabriele Bucchi [Bucchi 2016], a prima vista sembrerebbe coincidere con quello delineato nelle *Satire* [Tinelli 2016a, 2016b]. Spiccano l'autonomia dalle passioni e la libertà dai desideri, il senso della misura, la continenza intesa come «morso» chiamato a regolare gli affetti (X, 66 e XI, 1), la socratica coscienza dei propri limiti (il *nosce te ipsum*, il più evidente beneficio di Logistilla)², la gratitudine, il rispetto della fedeltà (quando a trarne beneficio, però, non siano proprio i fraudolenti, come nel caso di Zerbino e Gabrina...), la prudenza fondata sull'esperienza, etc. Sono virtù che affondano in buona misura le loro radici nella cultura classica e, al contrario di quanto accadrà poi nella *Liberata*, non si sposano necessariamente alla morale cristiana³.

Le somiglianze tra satire e romanzo, tuttavia, si diradano se osserviamo le due opere dal punto di vista della retorica della saggezza. Nelle *Satire* infatti il poeta si presenta come aspirante saggio (saggio oraziano, certo, e dunque ironico,

¹ Sulle diverse funzioni dell'ironia nell'*Inamoramento de Orlando* (d'ora in avanti IO) e nel *Furioso* vedi Sangirardi [1993, 317-326]. Più di recente lo stesso Sangirardi [2016] ha insistito sulla dialettica canto-disincanto (una dimensione, quest'ultima, che porta Ariosto lontanissimo dall'ottimismo di fondo che sta alla base della morale aristocratica boiardesca).

² Specchiandosi sulle mura di Logistilla (la più alta espressione della Ragione nel poema sulla Follia) «l'uom sin in mezzo all'anima si vede», col risultato che «fassi, mirando allo specchio lucente / se stesso, conoscendosi, prudente» [OF X, 59].

³ Logistilla è contornata dalle virtù cardinali [OF X, 52] con eloquente assenza delle teologali.

autoironico, tollerante e benevolo); e tuttavia la retorica propria del genere satirico presuppone che si possa resistere alla follia universale e che, sia pure a fatica, l'esercizio privato delle virtù possa risarcire le sofferenze che il poeta lamenta. Anche il Narratore romanzesco indossa, anzi esibisce una maschera autobiografica [Durling 1965, 112-181] e, come il poeta satirico, riflette di continuo sulla morale di quanto narra facendo ricorso a modi oraziani che preludono a quelli delle epistole morali posteriori al '17 [Sangirardi 1993, 321-323; Casadei 1993, 78-79]. Ciononostante, il poeta del *Furioso* si attribuisce un ruolo pubblico: senza più fingersi canterino di corte, alla maniera di Boiardo, l'Ariosto del romanzo non tesse un colloquio epistolare privato con parenti e amici, come l'Ariosto delle *Satire*, ma finge – in un regime di colloquio ludico, ma eletto – di parlare a Ippolito, lasciando intuire, dietro quel signore, un pubblico di donne e cavalieri non convocato espressamente⁴. Si aggiunga che l'Ariosto narratore non si pone come saggio autorevole o aspirante saggio, dichiarandosi anzi, fin dal proemio, amante e matto tanto quanto Orlando (o poco meno). Gli innumerevoli commenti del poeta relativi al vizio e alla virtù dei personaggi servono, sì, a riflettere sul bene e sul male, ma non possono, per statuto, insegnare alcunché di stabile e utile e alimentano, anzi, la consapevolezza che la follia è universale, irreparabile e senza rimedio.

Da questa visuale la rappresentazione ariostesca della follia dista non poco da quella erasmiana (fatte salve le innegabili affinità: Ferroni 1975, Scianatico 1986). L'*Encomium Moriae*, com'è noto, si conclude con l'elogio della follia evangelica, dando luogo a un connubio tra i paradossi del *serio ludere* umanistico e quelli mistici della Croce. L'Ariosto del romanzo invece sembra farsi bastare la consapevolezza della follia, senza che nessuna buona novella possa mettere al riparo lo spirito del Narratore e dei suoi personaggi. Il più eloquente equivalente meta-poetico del Narratore, da questo punto di vista, si rivela Astolfo, il quale entra in scena trasformato in mirto, ossia portando ancora addosso i segni della sua follia amorosa, ma già digeriti e trasformati in disincanta coscienza della follia universale. Donde l'impossibilità di dare suggerimenti validi. Come il suo personaggio, anche il Narratore innamorato sembra ammonire il lettore: «Io te n'ho dato volentieri avviso: / non ch'io mi creda che debbia giovarte» [OF VI, 53].

Nelle *Satire*, detto altrimenti, le scelte morali e l'esercizio della virtù rivestono un ruolo di primaria importanza, pudicamente velato dalla retorica autoironica. Nel romanzo no, il che fa cadere ogni possibilità che il genere ereditato da Boiardo si evolva in direzione epica e venga meno alla vocazione romanzesca ereditata dal modello quattrocentesco. Sarà Tasso, piuttosto, a far dipendere l'esito della vicenda narrata nel suo poema da scelte e sacrifici che gli eroi devono compiere e che il poeta, come un medico comprensivo, deve far digerire ai lettori fanciulli. Nel *Furioso*, invece, se è vero che esistono relazioni speciali tra generi retorici e generi letterari e se è vero che il genere epico è quello che meglio si sposa al genere deliberativo (come si vincono gli impedimenti per la conquista di Ilio? per il ritorno a Itaca? per la fondazione di Roma?) [Battistini 1996]⁵, il genere deliberativo risulta avere un ruolo del tutto marginale o addirittura essere oggetto di parodia, come si vede in Ruggiero, eroe riluttante per eccellenza, sistematicamente giustificato dal Narratore. Similmente, sebbene nell'Eden san Giovanni riveli ad

⁴ Sulla distinzione tra voce istituzionale (OF) e voce privata (*Sat.*) Floriani [1988a, 20] e Sangirardi [2006, 105]. Sull'ambiguo statuto della finzione d'oralità nell'OF («opera d'inchiestro» offerta a un «Signor» invitato a «dare orecchio») Bruscaagli [2003].

⁵ Il saggio propone una serie di relazioni tra generi retorici (deliberativo, epidittico e giudiziario) e generi letterari.

Astolfo che la follia di Orlando avrebbe un'origine provvidenziale (Dio ha voluto punire il paladino perché l'amore per Angelica lo aveva indotto a dimenticare il ruolo di protettore della Cristianità [XXXIV, 62-66]), questa supposta rivelazione profetica – propedeutica al finale ritorno di Orlando al suo assetto pre-boiardesco – si rivela del tutto inconsistente, nel momento in cui la accostiamo al proemio del canto XXIV dove il Narratore, in una prospettiva del tutto laica, invita il lettore a prendere coscienza del fatto che la follia Orlando è spia di una follia universale. Quella che dovrebbe suonare come una verità assoluta (la parola profetica dell'Evangelista) risulta ironicamente annacquata dalla voce antagonista del Narratore⁶. D'altronde, come il poeta, molto prima di far spazio a questa rivelazione, ha scusato il suo personaggio per essere venuto meno al compito di difendere la Chiesa (IX, 1-2), così, nel seguito del racconto, neppure mette a frutto l'annuncio profetico: Orlando infatti torna quello di prima senza doversi convertire e la Grazia lo riporta alla primitiva salute mentale senza che egli si debba rendere conto delle sue (supposte) colpe, come invece è invitato a fare il lettore. Sembra utile dunque tornare a quanto scrive Casadei [1993, 78⁷ e 81] laddove, analizzando l'assetto del poema nel '16, parla di una «filosofia del minimo», fondata sulla voce di un «moralista ironico». Insegnare che non si può insegnare nulla di solido è pur sempre un insegnamento, «la manifestazione di quel distacco ironico che è la sola possibile salvezza dalla Pazzia universale» [Casadei 1993, 82]. Tra i grandi paradossi del *Furioso*, detto altrimenti, non c'è solo quello di una verità poetica che si consegue soltanto attraverso la consapevolezza della menzogna («tutta al contrario l'istoria converti» [OF XXXV, 27]), ma c'è anche quello di una saggezza malcerta, che passa attraverso l'intelligenza della follia.

Tra *Satire* e *Furioso*, tornando al nostro tema, potrà dunque anche esserci consonanza dal punto di vista della filosofia morale. Dal punto di vista retorico, invece, le due opere presentano una divaricazione sensibile, perché la voce poetica obbedisce a due istanze diverse, visto che in campo satirico il poeta aspira convintamente alla saggezza, mentre nel romanzo la rappresenta come un'eccezione rispetto a una condizione umana apparentemente immodificabile. Un conto infatti è proporsi di farsi bastare in privato una rapa, sia pure ben condita, dissimulando l'orgoglio che comporta una simile affermazione [Ariosto 1984b, *Sat.* III, 43-45]. Altra cosa è commentare pubblicamente (OF XLIV, 1-3), rivolgendosi idealmente a Ippolito, il quadro di Ruggiero, Rinaldo, Orlando e Sobrino riuniti alla parca mensa dell'eremita, elogiando i «poveri alberghi» e lamentando la loro distanza dalle «corti regali», nelle quali «mai senza finzion non si favella». La morale sarà anche la stessa, lo svolgimento poetico evidentemente no. Parimenti, un conto è rappresentare allegoricamente la follia universale (XXXIV, 81-85), un conto è evocarla per difendere, contro l'accusa di follia, la propria scelta di non seguire la via degli onori (Ariosto 1984b, *Sat.* II 142-150).

Il modello per la maschera del Narratore, amante folle e geloso, non sembra, dunque, da cercare “a valle” del poema, tra i versi risentiti che Ariosto scrive dopo la rottura con Ippolito. Semmai ci si deve spostare “a monte”, considerando il genere elegiaco, frequentatissimo dal poeta ai suoi esordi, come attestano sia i *Carmina*, sia quelle elegie in terzine che sono i capitoli, composti in larga misura durante il *Furioso* del '16⁸. È vero, sì, che come ha scritto Sangirardi [2006, 79-94],

⁶ Cfr. Residori 2018 che discute e in parte ridefinisce le proposte di Maldina 2014.

⁷ Vedi qui la definizione di «saggezza oraziana, anche se diversamente impostata».

⁸ Si ricordi [Sangirardi, 2006, 58] che Calmeta scriveva a Isabella d'Este (1504) additando nella terzina l'equivalente del distico elegiaco [Grayson 1959, 52].

intorno al 1505 Ariosto passerebbe «dall'elegia» (propria dell'apprendistato umanistico) «all'ironia» (specifica del romanzo). Ma Sangirardi stesso, ponendo Ariosto al di qua della saggezza oraziana [2006, 91 e 213], insiste sui segni che l'esperienza elegiaca lascia di sé tanto nel romanzo, quanto nelle satire. Il salto che il poeta spicca quando, dopo un esordio da poeta umanista, decide di continuare la materia di Boiardo non è, dunque, così spericolato come a prima vista potrebbe apparire. Da una parte l'elegia, soprattutto quella di foggia ovidiana, è un genere di per sé ironico e carico di potenzialità parodiche [Pinotti 2012, Thorsen 2013]: la *militia amoris* infatti presuppone un protratto confronto con la *militia* epica. D'altro lato il romanzo, come lo lavora Ariosto, si fonda su una persona autobiografica in larga misura elegiaca, almeno fino al '16. Già nell'*Obizzeide* (*Capitoli*, 2) l'abbinata «armi» e «amori» poggiava su una voce elegiaca, visto che l'aspirante Narratore in terzine aveva sostituito l'invocazione alla Musa con quella alla donna amata, padrona del suo ingegno (vv. 1-9, cfr. «Canterò l'arme, canterò gli affanni / d'amor [...] / Voi l'usato favor, occhi soavi, / date all'impresa, voi che del mio *ingegno*, / occhi miei belli, avete ambe le chiavi»).⁹ Il poeta dell'*Obizzeide* non era ancora incline all'autoironia, come quello del *Furioso*, ma era già allineato a Properzio (elegia proemiale del II 1): «Non haec Calliope, non haec mihi cantat Apollo. / *Ingenium* nobis ipsa puella facit», vv. 3-4 [Floriani 1988b, 251; Sangirardi 2006, 84] e al Boccaccio del *Filostrato* (I, 1-5, cfr. ott. 2 «Adunque, o bella donna, alla qual fui / e sarò sempre fedele e soggetto [...] / guida la nostra man, reggi lo *'ngegno*, / nell'opera la quale a scriver vegno») ¹⁰. Nel proemio del *Furioso* ritroviamo il *topos* della amata al posto della musa, con evidente ripresa da Properzio e Boccaccio, favorita dal fondamentale precedente boiardo [IO II, iv, 1] ¹¹. Eppure l'intersezione con il genere elegiaco diventa, in quella sede, la prima occasione che il poeta offre al lettore per fargli apprezzare l'ironia connaturata alla sua voce di Narratore, visto che Alessandra non è più l'ispiratrice, semmai è la potenziale destabilizzatrice dell'opera che ha appena avuto inizio, quasi una sorta di anti-musa [Sangirardi 2006, 124]. Del resto, proprio per non aver esercitato questo ruolo distruttivo probabilmente è la stessa Alessandra a essere ringraziata alla fine, quando il poeta, sibillino, scioglie i voti «a chi nel mar per tanta via m'ha scorto» [OF XLVI, 4] ¹².

L'elegia e la poesia erotica latina tanto care ad Ariosto prevedevano, non a caso, l'*insania* amorosa assai più di quanto non lo prevedesse il «vaneggiare» petrarchesco, sostenuto da un'etica della conversione al Vangelo, dall'*eros* all'*agape*, che è Tasso, non certo Ariosto, a trasferire dalla lirica al poema cavalleresco. Se Orlando nel *Furioso* non è più l'eroe da educare in senso bretone che ne aveva fatto Boiardo, ma il campione di un'infelicissima *militia amoris*, è anche in virtù della conformazione elegiaca della voce del Narratore, che in lui si proietta a più riprese. Con questa affermazione non si vuole certo mettere in dubbio che l'ironia del romanzo non porti a esiti completamente nuovi rispetto all'ironia che serpeggia nei *carmina* e nelle liriche amorose di stampo elegiaco.

⁹ Le *Rime* ariostesche si citano, qui e di seguito, da Bianchi 1992.

¹⁰ Il *Filostrato* si cita da Surdich 1990. Diverso, ma affine, il caso di Boccaccio, *Ninfale* I, 2, nel quale Amore personificato è indicato, attraverso una serie di anafore modellate su *Inf.* V, 100-106, come principio ispiratore; idea rilanciata da Poliziano, *Stanze*, I, 2-3.

¹¹ Si tratta del proemio amoroso per Antonia Caprara, opportunamente evocato da Bigi [1982] (con refuso: IO II, ii). ~~Bisogna però aggiungere che n~~ Nel proemio in questione – sul quale Tizi [1988, 245, dove è definito «la più evidente interferenza del canzoniere» nel poema] e Zanato [2015, 155] – non c'è traccia di «ingegno», né il Narratore sta presentando l'opera, ma una sua parte.

¹² Tale identificazione, suggerita da Bigi [1982], è energeticamente sostenuta da Casadei [2016, 88].

Semplicemente, si invita a evitare cesure nette: il Narratore del *Furioso*, il quale attraverso l'ironia dialoga pubblicamente con Ippolito circa le motivazioni che guidano i suoi personaggi, è anche un ironico poeta elegiaco.

Di solito il dato si trascura, ma la definizione della follia amorosa di Orlando nel proemio, «venne in furore e matto», trova riscontro non solo nei modelli romanzi additati da Rajna [1900, 394-401], vale a dire nelle follie amorose di Tristano, Ivano e Lancillotto, ma anche nel *furor amatorius* tipico degli erotici latini [Cucchiarelli 2012, 493-494]. Si consulti, ad esempio, l'elegia properziana che funge da proemio al I libro: «et mihi iam toto furor hic [*l'amore per Cinzia*] non deficit anno» (v. 7), dove subito dopo il poeta si assomiglia all'innamorato di Atalanta Melanione, il quale vaga folle per gli anfratti del Partenio: «nam modo Partheniis amens errabat in antris». Ma si pensi anche a un precursore del genere elegiaco come Catullo (8, 1: «Miser Catulle, desinas ineptire») o al Virgilio bucolico, che allude al genere elegiaco, prendendone le distanze (X, 22: «Galle, quid insanis?»; II, 69: «A, Corydon, Corydon, quae te dementia cepit?»). Nella poesia latina su cui s'era formato il giovane Ariosto, insomma, la *militia amoris* aveva un suo esito nel *furor* e Ariosto stesso, su questa scorta, in uno dei suoi capitoli più arcaici aveva scritto: «E mentre così lasso i' m'affatico, / veggio cieco furor, ah! voglia insana» [Capitolo, XXVII, 34-35].

In questa luce si può rileggere l'elegia autobiografica forse più nota di Ariosto, la *De diversis amoribus* (1503 ca.), sorta di confessione che prelude, da molti punti di vista, alla voce del Narratore romanzesco (*Carmina*, LIV, in Segre 1954, 88-93) [Sangirardi 1993, 326]. Il poeta infatti diagnostica a se stesso quella che nel *Furioso* si sarebbe evoluta in follia: «Non in amore modo mens haec, sed in omnibus impar; / ipsa sibi longa non retinenda mora» (vv. 11-12)¹³; il poeta si mostra, poi, consapevole che l'ingratitudine è ineluttabile, nel momento in cui evoca il recente abbandono dell'*Obizzeide*: «Male sana, inquit, quid inutile tento / hoc studium? Vati praemia nulla manent» (vv. 29-30)¹⁴, autoammonimento che prelude all'impresa delle api e al motto sull'ingratitudine *pro bono malum* anteposti al *Furioso* del '16. Ma soprattutto degna di nota è la conclusione, dove il poeta si propone di accettare la follia che lo abita e conviverci, senza che la saggezza, al contrario di quanto accadrà nelle *Satire*, possa essere additata come un rifugio contro la guerra delle passioni: «Dum vaga mens aliud poscat» – ossia dal '17 in poi, potremmo chiosare – «procul este, Catones; / este quibus parili vita tenore fluit» (vv. 59-60)¹⁵. Che già nella stagione dell'elegia trovi spazio l'ironia si vede bene qui, se, come sembra, Ariosto sta rigettando la saggezza parodiando *Aen.* VI 257: «Procul, o procul este, profani», vale a dire le parole che la Sibilla pronuncia subito prima di esortare Enea a seguirla nell'Ade¹⁶. Anche il vocativo alla propria mente («Male sana»...), del resto, con ironica autocommiserazione allude a Virgilio, visto che così è detta Didone al principio del canto che la porterà al suicidio (*Aen.* IV 8).

¹³ Si riporta qui e di seguito la trad. it. di Segre: «Non in amore solo la mia natura è tale, ma essa è instabile in tutto: ché non può trattenersi in un lungo indugio». Una confessione di questo tipo sembra preannunciare l'inquietudine del Narratore che starà alla base della gestione dell'*entrelacement* nel *Furioso*.

¹⁴ «O pazza – dice – perché io tento questo inutile studio? Non vi è premio pronto per il poeta».

¹⁵ «Fino a che la mia mente instabile non chieda altro, state lontani, o Catoni, voi cui la vita trascorre con ritmo uniforme».

¹⁶ Splendido esempio, questo sì, della necessità epica di scegliere: «Nunc animis opus, Aenea, nunc pectore firmo» (*Aen.* VI, 261).

La pratica del genere elegiaco, tutt'uno con la coscienza della follia che è propria dell'amante, sembra alimentare la voce di Ariosto anche dopo il suo apprendistato umanistico, visto che il poeta del *Furioso* parla di continuo di problemi morali, ma lo fa in quanto amante infelice, alternando, con esibita instabilità di giudizio, euforia e disforia, accensioni di entusiasmo e lamenti che inducono il lettore, come ha proposto Sangirardi [2006, 127], a leggere il poema nel suo complesso come espressione «monovocale, proprio a dispetto della pluralità di spinte che la scrittura subisce»: la rappresentazione multiforme di un unico io, che coincide con quello del Narratore. Le poche gioie e i molti dolori dei personaggi, detto altrimenti, sarebbero l'emanazione romanzesca delle «diverse passioni» che affliggono l'anima del poeta, e da questo punto di vista non c'è soluzione di continuità tra i lamenti che corrono sulla bocca dei personaggi [Ferretti 2010, 34-35] e quelli che inducono il Narratore a commentare la follia dei suoi personaggi: da quelli brevi e folgoranti, come il celebre, incipitario «ecco il giudizio uman come spesso erra» (OF I, 7, riferito alle deluse speranze di Orlando, il quale ha ricevuto *pro bono malum* dal «savio imperatore»), fino a quelli assai più ampi e strutturati, come il proemio del canto II, più elegiaco che mai: «Ingiustissimo Amor, etc.»; per non parlare delle giustificazioni che il Narratore allega all'inizio del canto XXX, quando, dopo aver maledetto Angelica sfuggita di mano a Orlando matto, si scusa dicendo di aver parlato «per ira al fin de l'altro canto», lamentandosi della propria follia amorosa e dell'ingratitude di Alessandra, obliquamente equiparata a Angelica. Il fatto che Ariosto sia un grandissimo Narratore non deve, insomma, mettere in ombra la sua propensione a proporsi anche come poeta a tutti gli effetti, anzi come uno dei pochissimi degni del nome di poeta (XXXV, 23)¹⁷, né deve farci dimenticare che, nella sua voce, la morale ironica si esprime spesso attraverso quel fondo lirico-elegiaco che dà un sapore inconfondibile alle sue rime volgari e ai suoi carmi latini.

In particolare, sembra da leggere in chiave elegiaca il già ricordato centro del *Furioso*, il proemio sulla follia del canto XXIV, nel quale il poeta tenta un debole, ironico movimento didascalico: «chi mette il piè sull'amorosa pania / cerchi ritrarlo». Qui il lettore potrebbe ribattere: “e come? quali sarebbero i *remedia Amoris* proposti dal poeta che saggio non è?”. Una risposta parrebbe venire non molte ottave dopo. Nel canto XXV, in effetti, vediamo Ricciardetto capace di reprimere il suo incipiente amore per Fiordispina («ma non lasciai fermarvisi il desio / che l'amar senza speme è sogno e ciancia», 49). Senonché, non appena il racconto di Bradamante gli spiana la strada, quel vezzoso catoncino si butta a capofitto nella più ingenua follia amorosa («al fin mi par che buono / sempre cercar quel che diletta sia», 51); e il racconto dolcemente delle sue beffe, guarda caso, porta una clausola elegiaca inequivocabile («ma Dio sa ben con che dolor ne resto», 70).

Ma ritorniamo al proemio centrale. Dopo l'avvio ironicamente didascalico, l'aspirazione alla saggezza lascia spazio all'ammissione dell'errore: «Ben mi si potria dir: - Frate, tu vai / l'altrui mostrando, e non vedi il tuo fallo» [OF XXVI, 3]. Come segnalano i commenti, Ariosto sta alludendo sia alla retorica della conversione spirituale petrarchesca (RVF 99: «Frate, tu vai / mostrando altrui la via, dove sovente / fosti smarrito» [Petrarca 2006]), sia all'indulgenza che Orazio raccomanda a chi aspira alla saggezza: «Nunc aliquis dicat mihi: “Quid tu? /

¹⁷ Coerentemente sono esigue le occorrenze del lemma «poeta»: OF XXXIV, 85 (sul senno che perdono anche i poeti); XXXV, 22-23, 30 (sui pochissimi poeti veri); e in stridente contrasto XLVI, 92 (Ippolito ritratto sul padiglione in mezzo a «un'onorata squadra» di filosofi e poeti).

Nullane habes vitia?» [I, iii, 19-20]. A differenza dei suoi modelli, però, il poeta del *Furioso* si fa bastare la consapevolezza della follia, un semplice, ironico surrogato della saggezza, un «lucido intervallo»¹⁸. Coerentemente l’ottava si chiude con la conferma di una condizione elegiaca immedicabile: uscire dal «ballo» dei matti innamorati è impossibile; «ma tosto far, come vorrei, non posso / ché ’l male è penetrato infin all’osso», clausola lamentosa che è inequivocabile allusione all’Ovidio delle *Heroides* (IV 70: «acer in extremis ossibus haesit amor»; e XVI 278 «descendit vulnus ad ossa meum»).

Posto dunque che il poeta del *Furioso* non si propone come saggio e che tutta la sua arte dipende dal «lucido intervallo» graziosamente concesso da Alessandra, i suoi personaggi – ludica e lucida emanazione della maschera elegiaca – come resistono alla follia, sempre che resistano? Mi limito in questa sede a considerare tre soli casi, quelli di Rinaldo, Astolfo e Ruggiero, visto che questi personaggi, forse più di ogni altro, consentono al poeta di chiudere il vertiginoso intreccio attorno ai tre fili principali preannunciati nel proemio: la guerra tra Carlo e Agramante; la follia di Orlando innamorato di Angelica; il matrimonio tra i progenitori estensi¹⁹. Nessuno dei tre eroi sopra evocati può essere definito saggio, ~~per carità,~~ ma ciascuno, a suo modo, contribuisce a ricacciare e confinare provvisoriamente all’inferno la follia, vale a dire (dal punto di vista del Narratore) l’eventualità che il poema sulla follia non abbia fine e non si concluda armoniosamente. Va da sé che, se il poema si conclude con la vittoria dei cristiani, è anche in virtù degli interventi diretti della Provvidenza, la quale per ben due volte per mezzo di san Michele invia la Discordia nel campo pagano (OF XIV, 85 e XXVII, 38). Ciò non toglie che i tre personaggi sopra ricordati abbiano un ruolo decisivo.

Rinaldo fin dall’inizio è folle d’amore come il cugino, ma la sua follia non ha i colori tragici che ha quella di Orlando, semmai si accompagna a quella

¹⁸ Com’è stato suggerito, «il “lucido intervallo” [XXIV, 3], congiunto con l’“insania” della prima ott. [XXIV, 1], alluderebbe agli “intervalla insaniae” che secondo san Girolamo (forse debitore di Svetonio) consentirono a Lucrezio, impazzito per avere assunto un “poculum amatorium”, di comporre il suo poema» [Drei e Casadei 2017, 176, n. 1]. Se così fosse, l’allusione sarebbe oltremodo pertinente, perché in entrambi i casi l’espressione sarebbe riferita al disagio di poetare sotto influenza d’Amore. Per quanto sia oggi ritenuta inattendibile la notizia geronimiana, è noto che Lucrezio stesso, nel finale del IV libro del *De rerum natura* (DRN), dipinge l’amore come *furor* e *anxius anger* e Ariosto quei versi doveva conoscerli bene, per quanto siano rare le allusioni al poema lucreziano in OF (Bigi [1982] ne segnala due sole: III, 57 > DRN V, 96; XII, 90 > DRN IV, 368-9).

¹⁹ La scelta di chiudere la moltitudine di trame del poema attorno ai tre temi preannunciati nel proemio presuppone un confronto preciso con IO III, i, 3 [Sangirardi 2006, 121-122]: «Le gran bataglie e il triumphal honore / vi conterò di Carlo Re di Franza, / e le prodecie fatte per Amore / de el conte Orlando e sua strema possanza; / come Rugier, che fu nel mondo un fiore, / fosse tradito: e Gano di Maganza, / pien de ogni fellonia, pien de ogni fiele, / lo occise a torto, il perfido crudiele». Certo, Boiardo adotta questo schema “a tre cuspidi” in corso d’opera, laddove Ariosto quella gerarchia la introduce *ex principio* e su questa base “pianifica” il labirinto in 40 canti del ’16, senza modificarne la pianta neppure nel ’32 (le cose sarebbero andate diversamente se avesse introdotto il nucleo dei *Cinque canti*). Si tratta di una scelta strutturale che illumina la diversa gestione dell’*entrelacement* nei due *Orlandi*: Boiardo lavora su una struttura romanzesca potenzialmente inesauribile (che pure in qualche modo sarebbe stata “sospesa” e sapientemente arrestata, se il suo autore non fosse morto), mentre Ariosto fin dall’inizio eredita l’intreccio romanzesco del predecessore attribuendogli una coloritura epica: le varie fila del poema, infatti, prima si aprono e poi a poco a poco si chiudono a quei tre temi presi in consegna da Boiardo, omettendo con cura la morte a tradimento di Ruggiero (eventualmente demandata ai *Cinque canti*). In questo modo l’*entrelacement* reinventato da Ariosto viene a assumere una funzione completamente diversa, classicamente armoniosa, il che forse era evidente già a Dolce quando nell’*Apologia* scriveva che il poeta «alla forma dell’*Eneida* ha voluto raddrizzar il corpo del suo libro» [Dolce 1535, ii5r].

saggezza pratica che è stata di recente additata come sua peculiare [Bucchi 2018 i.e.s.]. «O gran bontà dei cavalieri antiqui» del resto è un commento che il Narratore fa quando il paladino, dissolvendo *d'emblée* l'etica neobretone di Boiardo (evocata dal sintagma «cavalieri antiqui» [Bruscagli 2003, 52]), propone a Ferrau di interrompere il duello e farsi caricare a cavallo all'inseguimento di Angelica. La saggezza di Rinaldo, che è paradossale se si pensa al bravaccio che era sempre stato nella tradizione cavalleresca, consiste, in particolare, nel suo senso dell'utile. Se Carlo vince la guerra contro Agramante è anche perché Rinaldo – con il favore diretto della Provvidenza²⁰ – fa le veci del cugino e non si lascia mai del tutto distrarre dall'insania amorosa²¹: si reca, dunque, oltremarina per chiedere rinforzi e per ben due volte è decisivo a Parigi, quando sbaraglia i saraceni (XVI-XVIII e XXXI), fino a farli ripiegare su Arles (XXXI, 84).

La sua saggezza pratica emerge chiaramente sia all'inizio del poema, sia alla fine, in posizioni di assoluto rilievo. In Scozia infatti si propone di abrogare «l'aspra legge» (IV 59) misogina, ma poi, una volta appurata l'innocenza di Ginevra, si accontenta di salvare la principessa, lasciando le donne al loro triste destino. Nella Bassa Padana, invece, tra Mantova e il sito della futura Ferrara, la sua avventura consiste paradossalmente (anti-cavallerescamente, Zatti 2016, 131-132) nel non fare, ossia nel declinare l'invito a bere dal nappo rivelatore ed evitare di appurare la fedeltà della moglie (XLIII, 6-8). Se, in questa sezione finale, il paladino si rivela saggio e reprime ogni *insana curiositas*, pur con qualche ripensamento (XLIII, 65), ciò è possibile non solo grazie al suo senso dell'utile, ma anche alla Fortuna, che gli è stata concessa dal Narratore, ironico emissario della sorte. Poche ottave prima infatti, presso la selva delle Ardenne, Rinaldo si era ormai tardi ricordato del suo amore per Angelica e potenzialmente avrebbe potuto avere inizio un poema nel poema, il *Rinaldo furioso*, per così dire [Garavelli 2011], con l'evocazione del mostro allegorico della Gelosia, la cui sintomatologia è degna del carme 51 di Catullo²²: «triema il cor dentro, e trieman fuor le labbia; / non può la lingua disnodar parola; / la bocca ha amara, e par che tosco v'abbia» (XLII 41). Il fantasma erotico, però, era stato vinto da un'altra emanazione proveniente dall'anima del paladino, lo Sdegno (così simile, anche questo, a quelle proiezioni ludiche del poeta elegiaco che sono, nel loro complesso, «le donne i cavalier, l'arme e gli amori»). Lo spettro della Gelosia che aveva afflitto non solo Rinaldo, ma il Narratore e tanti altri personaggi, veniva quindi cacciato all'inferno; e poco conta, addirittura, che lo Sdegno fosse un diavolo di Malagigi oppure un angelo di Dio: «Ma buono o rio demonio, o quel che sia, / che gli ha renduta la sua liberatade [dalle passioni], / ringrazia e loda» (XLII 66). Alla luce della saggezza pratica del personaggio, e del Narratore che deve “chiudere”, quel che conta è il risultato.

Astolfo è l'altro grande vicario di Orlando, insieme a Rinaldo. Contribuisce più di ogni altro alla chiusura del poema, operando su due fronti: recupera il senno del cugino e, alleandosi con Senapo, distrugge Biserta, capitale di Agramante. La

²⁰ Ci si riferisce al Silenzio convocato a Parigi dall'arcangelo Michele insieme alla Discordia nel c. XIV (il primo per proteggere le truppe cristiane raccolte da Rinaldo, la seconda per accendere le rivalità tra i campioni saraceni).

²¹ Si noti che, delle due fughe di Rinaldo da Parigi (XXVII, 8-12 e XLII, 42-43), solo la prima mette in forse il regno di Carlo e comunque il Narratore, sebbene ne lamenti l'inopportunità, non ne enfatizza gli effetti, al contrario di quanto fa con la fuga di Orlando (IX, 1-3). Si tratta comunque di una fuga lampo quasi insensibile, visto che al principio del canto XXXI Rinaldo è già di ritorno a Parigi in compagnia di Guidone.

²² Cfr. «lingua sed torpet, / tenuis sub artus flamma demanat, etc.».

proposta di considerare Astolfo antonomasia dell'*homo fortunatus* [Santoro, 1989]²³ sembra da ridimensionare non già perché Astolfo non sia fortunato, ma perché non è *solo* fortunato. In un poema basato sul desiderio triangolare e sull'inchiesta (che a sua volta è indizio di follia) [Zatti 1990, 113-125], Astolfo è l'unico che, per qualche tempo, non va in cerca di nulla, esprimendosi invece nel meccanismo bretone – e boiardesco in ispecie – dell'avventura. Per questa ragione Astolfo si direbbe piuttosto il personaggio della salute mentale, il rappresentante all'interno del testo di quello stesso «lucido intervallo» che consente al poeta di comporre il poema che stiamo leggendo. Come Ariosto, anche Astolfo si sente a casa in un mondo di matti perché fin dall'inizio è entrato in scena consapevole della follia universale; e non per nulla è a lui che la Provvidenza riserva la visione allegorica della condizione umana. Ariosto, detto altrimenti, propone il suo quasi omofono Astolfo come la felice incarnazione di quel che può fare chi sia messo provvisoriamente al riparo dalla follia, come una sorta di paradossale e fragile espressione di quella dignità umana già esaltata da Pico: il poeta compone il *Furioso*, mentre il paladino inglese, più di ogni altro, gli consente di chiuderlo.

Certo, la parabola di Astolfo è incorniciata, per così dire, tra una follia commessa nel passato prossimo (l'amore per Alcina che lo ha trasformato in mirto) e un'altra che lo attende in futuro (quella preannunciata nel cielo della Luna, nel momento in cui san Giovanni gli consente di ricaricare il senno, XXXIV, 86). Per tutta la durata narrativa del poema, tuttavia, Astolfo è di gran lunga il migliore allievo di Logistilla e si comporta come gli insegna la fata della ragione, vivendo, cioè, senza speranza e senza timore: «il suo amore [di Logistilla] ha dagli altri differenza: / speme e timor negli altri il cor ti lima; / in questo il desiderio più non chiede» [OF X, 46]; e Logistilla, a sua volta, potrebbe adombrare la protettrice di Ludovico Isabella d'Este, se nei versi appena citati si annidasse, com'è verosimile, un'allusione al motto *nec spe nec metu*. Per queste ragioni anche Astolfo contribuisce alla chiusura del poema visitando all'inferno uno dei mostri che più minano la salute mentale: quello dell'Ingratitudine. Nel momento in cui caccia all'inferno le Arpie, mandate a Senapo per punire la sua empia curiosità, Astolfo, infatti, prima di darsela a gambe, fa a tempo a conoscere, dell'Inferno, un solo peccato, che però basta per tutti: quello del *pro bono malum*, personificato in Lidia [Residori 2018]. Del resto, non è un caso che il Narratore concluda la vicenda di Orlando e Angelica; non solo grazie ad Astolfo, che provvede a Orlando, ma anche a Medoro, al quale è concessa la verginità dell'ingrata per eccellenza, Angelica, proprio perché è stato grato nei confronti di Dardinello, addirittura *post mortem*, andando oltre la prosaica saggezza di Cloridano (XVIII, 189).

Dei tre cavalieri determinanti per la chiusura dell'intreccio Ruggiero è il meno titolato a rappresentare la maturità, il che non stupisce, visto che il progenitore estense è presentato come eroe giovane, in formazione, da educare prima nel campo dell'eros (con Alcina e Angelica) e poi in quello dell'onore (con la necessità di scegliere tra Bradamante e Agramante, nel '16, e poi, di nuovo, tra Bradamante e Leone, nel '32). Soprattutto Ruggiero non si risolve a diventare adulto, a sacrificarsi e a disciplinare le sue passioni, perché conosce benissimo il destino di morte che grava sulla sua testa qualora si converta al cristianesimo e

²³ La prospettiva di Santoro, che resta illuminante, è stata più di recente aggiornata da Spinelli [2015] e Gervasi [2017].

sposi Bradamante: lo aveva appreso nell'*Inamoramento*²⁴ e nel *Furioso* glielo ricorda il sepolcro di Atlante (xxxvi 64)²⁵, mentre invece, guarda caso, glielo tace con cura l'eremita che lo converte²⁶. Se ha poca voglia di disciplinare le sue pulsioni, insomma, c'è da capirlo, e non a caso il Narratore, che pure sarebbe al servizio degli Este, giustifica sistematicamente le sue distrazioni dalla missione dinastica. Solo al momento della sua conversione, nel bel mezzo del mare in tempesta, il cavaliere si sente in colpa, e ammette di aver «tenuto a ciancia» Bradamante, ma la sua è non una vera scelta: opportunisticamente si sacrifica solo quando non gli conviene più procrastinare il sacrificio.

Da questo punto di vista la mano provvidenziale del Narratore salva *in extremis* il suo personaggio dai flutti in forme vicine a quelle che Ariosto chiede per sé nell'unico suo testo spirituale, il sorprendente e solitamente trascurato sonetto n. 23 [Bianchi 1992] nel quale Ariosto chiede a Dio di aver pietà di lui, senza che ci sia bisogno di una conversione: «L'aver pietà d'un cor pentito, anco opra / è di mortal; sol trarlo da l'inferno, / *mal grado suo*, puoi tu, Signor, di sopra». Senza reale merito, ossia senza la necessità di sacrificare le proprie passioni, vorrebbe salvarsi Ariosto e senza merito si salvano non solo Orlando e Rinaldo, ma anche Ruggiero, sia nel '16, come abbiamo appena visto, sia nel '32 Ruggiero, visto che, senza Melissa *dea ex machina*, il progenitore estense si lascerebbe morire, incapace di scegliere tra Leone e Bradamante [XLVI, 26].

Possiamo infine notare che anche Ruggiero alla fine del poema contribuisce alla propria salute mentale (e a quella del poeta che ne sta raccontando la storia), nel momento in cui uccide, tutt'uno con Rodomonte, quella parte di sé pagana e infantile che non avrebbe alcuna voglia di realizzare un destino glorioso, finendo per rimetterci la pelle; e che anzi gli rinfaccia di aver tradito, con Agramante, le proprie pulsioni. Anche il giovane Ruggiero, come Rinaldo e Astolfo, diventa, se non proprio saggio, quanto meno adulto, mandando all'inferno, assieme alla Gelosia e all'Ingratitudine, anche il suo *alter ego* Rodomonte, la cui «alma sdegnosa» che scende all'inferno «bestemmiando» [XLVI, 140] resta una delle più evidenti incarnazioni di quella immaturità consapevole che, qualche anno prima, aveva indotto l'ancor giovane poeta a congedare la saggezza dei Catoni.

Concludo con due avvertenze. La prima è che molti dei racconti nel racconto confermano le forme precarie e dolorose di saggezza che abbiamo analizzato, ma da un diverso punto di vista, perlopiù extra-cavalleresco, rispetto al racconto di primo grado [Sangirardi 2006, 126-129]. Basti ripensare all'amara risata dei due fratelli di corna, Astolfo e Iocondo traditi da Fiammetta, che li riporta alla saggezza, ossia accanto alle mogli fedifraghe; o ricordare la paradossale pace coniugale tra Argia e Anselmo, reso saggio suo malgrado dopo il turpe accordo con l'orribile etiope. La seconda avvertenza è che quelli appena descritti sono gli assetti del '16, i quali sono

²⁴ In ben due occasioni questo destino viene preannunciato da Atlante, se non direttamente a Ruggiero, perlomeno al suo cospetto: IO II, xvi 53 e II, xxi 54. All'inizio del III libro (I 3), nel brano citato *supra* (n. 20), Boiardo si accinge a narrare il compimento di queste due profezie.

²⁵ «Ruggier, se ti guardò, mentre che visse, / il tuo maestro Atlante, tu lo sai. / Di te senti' predir le stelle fisse, / che tra' cristiani a tradigion morrai, etc».

²⁶ «Ma il santo vecchio, ch'alla lingua ha il morso / non di quanto egli sa però favella: / narra a Ruggier quel che narrar conviensi / e quel ch'in sé de' ritenere, ritiensi» [OF XLI, 67]. Si noti, inoltre, che lo stesso eremita, prima ancora di rinfacciare a Ruggiero il suo indugio («Lo riprende ch'era ito differendo / sotto il soave giogo a porre il collo», XLI, 55), esordisce rimproverando all'eroe un'ingratitude verso Dio in qualche modo complementare a quella che san Giovanni aveva additato in Orlando («passar credesti il mar, né pagar naulo / e defraudar altrui de la mercede. / Vedi che Dio, c'ha lunga la man, ti giunge / quando tu gli pensasti esser più lunge», XLI, 53).

anche gli unici forse che si possano studiare prestando attenzione alla retorica della saggezza. Nelle giunte del '32 infatti la saggezza non sarà più rappresentata, neanche in forma ironica, e il Narratore, il quale non sarà privo di ironia come nei *Cinque canti*, ma non sarà neanche benevolmente ironico e fraterno come nel '16, non si sentirà più di dirci, con disincanto, «io te n'ho dato volentieri avviso» [VI, 53].

Bibliografia

Ariosto, L. [1954], *Carmina*, Segre, C. (a cura di), in *Opere minori*, Milano-Napoli, Ricciardi.

Ariosto, L. [1984a], *Lettere*, A. Stella (a cura di), in *Tutte le opere di Ludovico Ariosto*, C. Segre (a cura di), vol. III, Milano, Mondadori.

Ariosto, L. [1984b], *Satire*, C. Segre (a cura di), in *Tutte le opere di Ludovico Ariosto*, C. Segre (a cura di), vol. III, Milano, Mondadori.

Ariosto, L. [1992], S. Bianchi (a cura di), *Rime*, Milano, Rizzoli.

Battistini, A. [1996], *Letteratura e retorica*, «L'immaginazione», XIII, 126, pp. 50-57.

Bigi, E., [1982], Commento a *Orlando furioso*, Milano, Rusconi, 1982.

Boccaccio, G. [1990], *Filostrato*, a cura di L. Surdich, Milano, Mursia, 1990.

Bruscagli, R. [2003], *Ludovico Ariosto. L'ambiguità del romanzo*, in *Studi cavallereschi*, Firenze, SEF, pp. 37-54.

Bucchi, G. [2016], *Morale*, in *Lessico critico dell'«OF»*, a cura di A. Izzo, Roma, Carocci, 2016, pp. 261-282.

Bucchi, G. [2018], *Rinaldo e il «guadagno»: idea dell'utile e filosofia del limite attorno a un personaggio del «Furioso»*, in *Il «Furioso» del 1516 tra rottura e continuità*, eds. J.-L. Nardone et A. Villa, Toulouse, Université Toulouse-Jean Jaurès, pp. 121-36.

Calmeta, V. [1959], *Prose e lettere edite e inedite*, Grayson, C. (a cura di), Bologna, Commissione per i testi di lingua.

Casadei, A. [1993], *Il percorso del «Furioso». Ricerche intorno alle redazioni del 1516 e del 1521*, Bologna, il Mulino.

Casadei, A. [2016], *Ariosto: i metodi e i mondi possibili*, Venezia, Marsilio, 2016.

Cucchiarelli, A. [2012], Commento a Virgilio, *Bucoliche*, Roma, Carocci, 2012.

Dolce, L. [1535], *Apologia dell'«Orlando furioso»*, in L. Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Bindoni e Pasini.

Drei, S. e Casadei, A. [2017], *Il vischio e la vecchiaia. Nota su «Furioso» XXIV 1-2*, «Italianistica», XLVI, 3, pp. 175-178.

Durling, R. M. [1965], *The Figure of the Poet in Renaissance Epic*, Cambridge (MA), Harvard University Press.

- Ferretti, F. [2010], *La follia dei gelosi. Lettura del canto XXXII dell'«Orlando furioso»*, «Lettere italiane», 62, 1, pp. 20-62.
- Ferroni, G. [1975], *L'Ariosto e la concezione umanistica della follia*, in *Convegno internazionale Ludovico Ariosto*, Roma, Acc. dei Lincei, pp. 73-92.
- Floriani, P. [1988a] *Il modello ariostesco. La satira classicista nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1988.
- Floriani, P. [1988b], *Il classicismo primo-cinquecentesco e il modello "augusteo"*, in *L'età augustea vista dai contemporanei e nel giudizio dei posteri. Atti del Convegno (Mantova, 21-23 maggio, 1987)*, Mantova, Acc. Naz. Virgiliana, pp. 237-67.
- Garavelli, E. [2011], *Rinaldo furioso (O.F. XLII)*, in *Volteggiando in su le carte: Ludovico Ariosto e i suoi lettori. Atti del IV seminario di Letteratura italiana (Helsinki, 20 ottobre 2009)*, E. Garavelli (a cura di), Helsinki, Université de Helsinki, pp. 123-168.
- Gervasi, P. [2017], *L'eroe della coscienza? Astolfo e lo sguardo sul mondo nell'«Orlando furioso»*, «Entymema», XVII, pp. 166-188.
- Maldina, N. [2014], *Ariosto, l'ingratitude di Orlando e gli amori di Sansone nel «Furioso»*, «Studi e problemi di critica testuale», LXXXVIII, 2014, pp. 127-74.
- Petrarca, F. [2006], *Canzoniere*, M. Santagata (a cura di), Milano, Mondadori.
- Pinotti, P. [2012], *L'elegia latina. Storia di una forma poetica*, Roma, Carocci.
- Rajna, P. [1900], *Le fonti dell'«OF»*, ristampa della II ed. 1900 accresciuta d'inediti, a cura di F. Mazzoni, Firenze, Sansoni, 1975.
- Residori, M. [2018], *Sur l'ingratitude dans le «Roland furieux»*, in *Il «Furioso» del 1516 tra rottura e continuità*, eds. J.-L. Nardone et A. Villa, Toulouse, Université Toulouse-Jean Jaurès, 2018, pp. 157-84.
- Sangirardi, G. [1993], *Boiardismo ariostesco. Presenza e trattamento dell'«Orlando innamorato» nel «Furioso»*, Lucca, Pacini Fazzi.
- Sangirardi, G. [2006], *Ludovico Ariosto*, Firenze, Le Monnier.
- Sangirardi, G. [2016], «OF» 2016: *canto e disincanto*, «La Biblioteca di via Senato-Milano», 7/8, pp. 5-10.
- Santoro, M. [1989], *L'Astolfo ariostesco: «homo fortunatus»*, in *Lecture Ariostesche*, Napoli, Liguori, pp. 137-214.
- Scianatico, G. [1986], *I modelli della follia nella letteratura del primo Cinquecento*, «Esperienze letterarie», XI, 1, 1986, 43-59.
- Spinelli, A. [2015], *Der Antiheld Astolfo und die Entheroisierung der Ritterepik zwischen Mittelalter und Renaissance*, «helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen», 3/1, pp. 37-46.
- Thorsen, T.S. [2013], *The Cambridge Companion to Latin Love Elegy*, Cambridge, Cambridge University Press.

Tinelli, E. [2016a], «*Chi brama onor di sprone o di capello, / serva re, duca, cardinale o papa; / io no, che poco curo questo e quello*». 'Beneficio' e 'dignità' nelle *Satire di Ariosto*, in *Lessico ed etica nella tradizione italiana di primo Cinquecento*, a cura di R. Ruggiero, Bari, Pensa, pp. 285-302.

Tinelli, E. [2016b], *Saggezza e follia nelle «Satire» di Ariosto*, in *Hermeneutics of Textual Madness: Re-Readings / Herméneutique de la folie textuelle: re-lectures*, a cura di M.J. Muratore, II, Fasano, Schena, pp. 531-542.

Tizi, M. [1988], *Elementi di tradizione lirica nell'«Orlando innamorato»: presenze e funzioni*, in M. Praloran e M. Tizi, *Narrare in ottave. Metrica e stile dell'Innamorato*, Pisa, Nistri-Lischi, pp. 213-295.

Zanato, T. [2015], *Boiardo*, Roma, Salerno.

Zatti, S. [2016], *Leggere l'«Orlando furioso»*, Bologna, il Mulino.

Zatti, S. [1990], *Il «Furioso» fra epos e romanzo*, Lucca, Pacini Fazzi.