

IL *FURIOSO* E LA LIRICA DEL SUO TEMPO: ECHI, INTERTESTI, OMAGGI*

Giada Guassardo

Università degli Studi di Milano

The *Orlando furioso* and the lyric poetry of its time:
echoes, intertexts, homages

Abstract (ITA)

Sono stati molti gli studi che, anche in anni recenti, hanno indagato le influenze della poesia lirica nell'*Orlando furioso*, riflettendo talora sulle dinamiche di ibridazione fra generi, in altri casi, più nello specifico, sul rapporto di Ariosto con il sistema ideologico dei *Rerum vulgarium fragmenta*. Meno studiato è stato invece il contributo della poesia petrarchista coeva, anche per le difficoltà nel vagliarne l'entità distinguendolo da quello del modello petrarchesco. L'articolo

imposta una prima indagine sul tema e suggerisce alcune linee di ricerca, invitando a considerare la possibile influenza di schemi retorici e formule tematiche che sembrano tipiche del petrarchismo quattro-cinquecentesco, nella sua declinazione amorosa ma anche morale. In conclusione ci si interroga su come il così aggiornato quadro delle fonti potrebbe riaprire, arricchendolo con nuovi spunti di riflessione, il dibattito critico sull'ironia ariostesca.

Abstract (ENG)

Several recent studies have tackled the issue of the influence on the *Orlando furioso* of the tradition of lyric poetry, mainly focussing either on the dynamics of intertwining different literary genres, or, more specifically, on Ariosto's relationship with the ideological system of the *Rerum vulgarium fragmenta*. Less addressed has been the contribution of the lyric poetry contemporary to Ariosto, also due to the difficulties in pondering

its extent and discerning it from that of Petrarch. This paper aims to offer a first insight into this point and suggest some possible lines of research, inviting to consider the possible influence of themes and rhetorical schemes that seem typical of early modern Petrarchism. In conclusion the question is raised on how the so-updated framework of sources may enrich (and possibly reshape) the critical concept of Ariostean irony.

* Ringrazio Gabriele Baldassari e Cristina Zampese per la lettura e i preziosi consigli.

PAROLE CHIAVE: Ariosto / *Orlando furioso* / intertestualità /
poesia lirica / Petrarchismo

Keywords: Ariosto / *Orlando furioso* / intertextuality /
lyric poetry / Petrarchism

1. La consistenza del contributo del Petrarca lirico nell'*Orlando furioso* è oggi un fatto talmente acquisito da apparire scontato. Se già questo aspetto era evidente ai primi commentatori, le applicazioni della moderna nozione di intertestualità alla lettura del poema (attraverso i lavori di Segre, Bigi, Blasucci, e in seguito Cabani, Jossa, Sangirardi, per nominare solo gli studiosi più fedeli a questo approccio)¹ hanno fatto emergere in tutta la sua ricchezza la vena petrarchesca che lo percorre, fecondandone le scelte linguistiche e lessicali, la costruzione sintagmatica e tematica. Dopo il contributo di Bigi del 1953, a offrire interventi complessivi sul tema sono stati Maria Cristina Cabani e Marco Praloran.² Laddove Cabani ha esplorato le costanti della migrazione intertestuale di elementi di lingua e linguaggio – registrando un alto tasso di intenzionalità autoriale, che sarebbe spesso leggibile come “omaggio” o “parodia” –, il quesito di partenza di Praloran è in che modo l’assimilazione del genere lirico, di per sé legato all’espressione psicologica, incida sulla tecnica narrativa di Ariosto, dunque sulla resa dell’azione e della progressione temporale tramite i verbi e la sintassi. Soprattutto, però, entrambi hanno colto la portata del rapporto *Fragmenta-Furioso* come contatto fra sistemi letterari differenti, e hanno riflettuto sui *surplus* di significato guadagnati al poema dal suo aprirsi alla tecnica lirica: ad esempio l’accentuazione (Praloran) del messaggio legato al senso di precarietà dell’uomo del Cinquecento, oppure (Cabani) l’affioramento dell’ironia del narratore (nel momento in cui sembra prendere le distanze dal modello che riscrive), ma per altri versi anche l’enfatizzazione di un tema, l’effetto alienante delle passioni, che Ariosto condivide con l’ideologia petrarchesca. Queste riflessioni sono state il punto di partenza per varie letture successive. Tra queste è da segnalare l’analisi condotta da Roncaccia sul personaggio di Angelica:³ costruito, egli osserva, con tutti i *cliché* del petrarchismo ma con la differenza di essere personaggio narrativo e dunque “dinamico” – un fatto che porta allo snaturamento, anzi all’ironica «destituzione» di quello stesso codice, smascherato nella sua convenzionalità (ciò sarebbe visibile in procedimenti come la letteralizzazione delle metafore o

1 Tralasciando i contributi a tema specifico rimando, per una panoramica sugli studi dedicati ad Ariosto in prospettiva di intertestualità, a Jossa 1998; Cabani 2008.

2 Cabani 1990; Ead. 2013; Ead. 2016a; Ead. 2016b; Ead. 2017; Praloran 2005.

3 Roncaccia 2012.

l'adibizione del linguaggio petrarchesco a contesti di amore sensuale).⁴ E andranno ricordate anche le osservazioni di Ferretti che, esplorando appunto la fusione di generi diversi che si verifica nel poema, recupera i concetti di modello-esemplare e modello-codice introdotti per l'epica classica da Gian Biagio Conte per riflettere sul significato e il valore dell'operazione intertestuale, evidenziando come le riprese da autori lirici permettano ad Ariosto di alludere – oltre che all'autore oggetto di ripresa – a tutto il sistema ideologico e alla visione del mondo che quell'autore (attraverso il genere adottato) propone.⁵

Se si considera in aggiunta l'impegno dei commenti moderni al poema nel segnalare i debiti nei confronti dei *Fragmenta* (che figurano nelle note esplicative in misura pari a quelli nei confronti dei *Triumphs* o della *Commedia*), appalesando al lettore il carattere ricettivo del poema entro il sistema dei generi e, al tempo stesso, la sua appartenenza al “classicismo volgare”,⁶ il capitolo sembra così pacificamente concluso da rendere superflua o addirittura impropria una proposta di riorientamento. In vista di un nuovo commento, tuttavia, è lecito avvertire del rischio di una riduzione di prospettiva, che interviene laddove si leggano gli innesti lirici del *Furioso* come frutto di un confronto *vis-à-vis* con Petrarca. L'evidenza, insomma, che quella dei *Fragmenta* è da parte di Ariosto un'assunzione diretta e profonda, e inoltre l'ovvia necessità di un criterio di economia, non devono farci escludere dal campo di osservazione il repertorio lirico “petrarchista” coevo all'autore. Tanto più che alla lirica quattro-cinquecentesca gli studi sull'intertestualità si stanno oggi applicando con straordinaria intensità, fornendoci nuovi strumenti per valutarne le specificità stilistiche e le dinamiche di appropriazione dei modelli (anche qui non senza qualche rischio, specialmente connesso a un uso poco oculato degli strumenti informatici; si vedano a riguardo le utili osservazioni metodo-

4 Ho posto l'attenzione su questi contributi in quanto affrontano il rapporto Ariosto-Petrarca in maniera diretta e dal punto di vista della tecnica poetica. Accanto a questi vanno però ricordati gli studi che hanno approcciato la questione su un piano teorico, ragionando sul *Furioso* come punto di incontro fra genere lirico e narrativo: si veda, da ultimo, Pich 2015.

5 Conte 1981; Ferretti 2017.

6 Ho considerato i seguenti commenti: Caretti 1954; Ceserani 1962; Segre 1976; Ceserani-Zatti 1997; Bigi 2012; Matarrese 2016; Bucchi-Tomasi 2016; Izzo-Tomasi 2018. I passi del poema sono citati da Bigi 2012.

logiche di Baldassari, a cui rimando anche per la bibliografia).⁷ Che questi risultati vengano incorporati e messi a frutto nello studio del *Furioso* appare opportuno al solo considerare la vitalità della scrittura lirica nello scenario culturale di cui Ariosto era parte; una vitalità – nello spirito di una fruizione diffusa e di una condivisione intellettuale e sociale – che riverbera negli omaggi tributati nel *Furioso* a poeti lirici del tempo,⁸ oltre che nella sua stessa produzione di rime.⁹ Ma a invitarci a considerare la significanza, per il poema, della coeva lezione lirica è anche il suo *status* di discendente dall'*Inamoramento* di Boiardo: questo, come ha mostrato Matarrese, si appropria del codice lirico in funzione di quel «galateo cortigiano» in cui si rispecchia il suo pubblico privilegiato, appunto la corte estense, punto di ricezione anche dei suoi *Amorum libri tres*.¹⁰ L'ipotesi di lavoro è, dunque, quella di un poema che si serve del genere lirico, oltre che per la riprogettazione stilistica del poema cavalleresco, anche per stringere il circuito con un pubblico (a partire da quello di corte) che in essa trova un dispositivo di identificazione sociale – richiedendo così da parte di Ariosto un confronto non con un generico petrarchismo, ma con le sue formule più aggiornate e correnti.

Paiono perciò maturi i tempi per riprendere uno spunto di Cabani, che all'altezza del 1990 evidenziava la necessità di distinguere «fra la presenza del vero Petrarca, manifestata da esplicite spie di contatto testuale, e quella di un più generico e diffuso petrarchismo» e di tenere separati i due piani.¹¹ Il punto resta ovviamente delicatissimo. È evidente che gran parte delle agnizioni petrarchesche, ma anche dantesche o classiche, del *Furioso* possono anche essere lette come echi di un codice diffuso (e il quadro non si chiarisce molto se si passa dal piano dell'intertestualità a quello dell'interdiscorsività);¹² inoltre, se da un lato allegare la sola fonte “primaria” può portare a un'incompletezza di lettura, altrettanto semplificante sarebbe la scelta di ospitare nelle note di commento una

7 Baldassari 2023.

8 *In primis* nella rassegna dell'ultimo canto, su cui si veda la dettagliata analisi di Casadei 1986.

9 Tralascio, in questa sede, la questione dei rapporti testuali fra il *Furioso* e la lirica dello stesso Ariosto; mi permetto di rimandare, anche per bibliografia pregressa, a Guassardo 2021, volume che ho dedicato alle rime ariostesche.

10 Matarrese 2005, p. 16.

11 Cabani 1990, p. 8.

12 Secondo la formulazione del concetto in Segre 1982.

congerie indiscriminata di richiami (dove l'archetipo risulti pareggiato agli epigoni). Tenere conto della lirica coeva, in definitiva, può agevolare la comprensione del significato storico del *Furioso*, a patto però che i riscontri vengano selezionati sulla base del loro effettivo conferimento di un *quid* (semantico, stilistico, ideologico): ciò che equivale del resto a percorrere, in maniera più estensiva e sistematica, una via già tracciata dai commentatori, in primo luogo da Bigi, sempre acuto nelle sue segnalazioni (soprattutto da testi di Lorenzo e Poliziano).

Questa direzione di indagine presuppone che venga individuata una virtuale biblioteca dei poeti lirici in circolazione nei circuiti prossimi ad Ariosto, e per questo verosimilmente a lui familiari. Accanto ad autori oggi considerati "istituzionali", come Boiardo, Bembo, Molza, Tebaldeo, non andranno tralasciati, stante la loro notorietà, i poeti settentrionali gravitanti nell'orbita stilistica boiardesca per i quali vige l'etichetta di comodo di "petrarchismo cortigiano", come Serafino Aquilano, Niccolò da Correggio, Giovanni Filoteo Achillini, Panfilo Sasso.¹³ Questi autori, oggetto di una crescente attenzione critica,¹⁴ costituiscono infatti un riferimento immediato (anche geograficamente) per Ariosto, e lasciano traccia nella sua stessa produzione lirica e satirica.¹⁵

2. Procederò ora a presentare una selezione di casi in cui Ariosto sembra confrontarsi con il repertorio lirico contemporaneo, iniziando da un passo incluso nella giunta di Leone. Ruggiero, disperato perché Leone ha ottenuto in sposa Bradamante, medita di farsi morire, ma prima congeda il suo cavallo Frontino, da lui amato non solo per il suo valore, ma soprattutto per essere stato caro alla sua donna:

Cillaro, so, non fu, non fu Arione
di te miglior, né meritò più lode;
né alcun altro destrier di cui menzione
fatta da' Greci o da' Latini s'ode.
Se ti fur par ne l'altre parti buone,

13 Sui tratti di continuità fra l'esperienza lirica di Boiardo e lo stile di questi autori ha richiamato l'attenzione Malinverni 1998.

14 Da ultimo grazie alle preziosissime schede incluse in Comboni-Zanato 2017. Sui libri di poesia del Quattrocento settentrionale verte oggi un progetto PRIN coordinato fra le Università di Venezia, Trento, Milano (Statale) e Roma (Sapienza).

15 Rimando, per l'influenza di questa tradizione sulle *Satire*, a Godioli 2010 e all'ultimo commento (Russo 2019); per i suoi rapporti con le liriche, a Guassardo 2021.

di questa so ch'alcun di lor non gode,
di potersi vantar ch'avuto mai
abbia il pregio e l'onor che tu avuto hai;

poi ch'alla più che mai sia stata o sia
donna gentile e valorosa e bella
sì caro stato sei, che ti nutria,
e di sua man ti ponea freno e sella.
Caro eri alla mia donna: ah perché mia
la dirò più, se mia non è più quella?
s'io l'ho donata ad altri? Ohimè! che cesso
di volger questa spada ora in me stesso?
(OF XLV 93-94 C)

Il legame affettivo fra l'eroina (o il paladino) e il cavallo è certo un *topos* cavalleresco: si vedano solo la docilità dell'animale nei confronti di Angelica, nel primo canto,¹⁶ e i precedenti boiadeschi (*Inamoramento de Orlando*, I xxviii 39, 6-8: «Io vuò mandarli adesso il suo Baiardo, / ché, come intende e per ciascun se narra, / cosa del mondo a lui non è più cara»). Ciò non toglie che la formulazione ricordi, allo stesso tempo, anche Catullo 2 e 3, i carmi sul *passer* dell'amata. Le attenzioni dispensate da Bradamante al cavallo (94, 3-4) ricordano analoghe premure di Lesbia («quicum ludere, quem in sinu tenere, / cui primus digitum dare adpetenti»: *carm.* 2, 2-3); più puntualmente, i versi 3 e 5 dell'ottava 94 evocano il sintagma «*deliciae meae puellae*» che figura in entrambi i componimenti (*carm.* 2, 1 e 3, 4), e la virata finale, con il brusco richiamo dal dolce ricordo dell'amata alla dura realtà della sua perdita o comunque assenza (94, 5-8), è confrontabile con il distico finale del carme 2, in cui Catullo lamenta l'impossibilità di alleviare le proprie pene («*Tecum ludere sicut ipsa possem / et tristi animi levare curas!*»). Quanto alla strutturazione temporale, con i verbi al passato, direi che rimanda in generale al carme 3, che piange la perdita dell'animaletto. Non si può qui parlare, è chiaro, di vera e propria intertestualità ma piuttosto di un'aria di famiglia, ed è forse per questo che nessun commento (se ho visto bene) ha finora indicato il riferimento catulliano. Io credo invece che meriti una segnalazione: non solo – e qui torno al punto – in quanto spia classicista, ma anche in quanto riproposizione di un motivo di straordinaria diffu-

16 OF, I 75,1-4 C: «Indi va mansueto alla donzella, / con umile sembiante e gesto umano, / come intorno al padrone il can saltella, / che sia duo giorni o tre stato lontano».

sione nella lirica coeva in volgare, nonché nella poesia umanistica latina. Sarebbe infatti impossibile elencare tutti i testi dedicati, nel Quattro-Cinquecento e sulla scorta di Catullo,¹⁷ all'animale domestico della donna, invidiato dall'amante o da lui investito del ruolo di confidente.¹⁸ Giusto de' Conti, rivolgendosi all'«avventuroso e più di me contento / vago augelletto» (*Rime estravaganti*, son. XIX, 1-2)¹⁹ rievoca «quella man, da cui spero ancor pace, / che per prender di te lungo diletto / ti porge i cibi e a lusingar t'avvezza» (9-11). Con tono colloquiale anche Niccolò da Correggio parla all'«avventuroso animaletto» della sua donna: «Io t'invidio e ad un trato io t'amo e onoro / sol per amor de chi ne tien a un lazio / ambi legati, ma in dispar catene» (*Rime estravaganti*, XVIII, 9-11), e in un altro sonetto lo prega di stargli accanto «como suo cosa cara» (*Rime*, 105, 7); segnalo infine Serafino Aquilano, che lamenta il trattamento privilegiato riservato dall'amata al suo cagnolino: «O felice animal, felice dico, / che godi de tal dea le labra e il fiato, / ah, chi te spinse a sì sublime stato / crudo, inumano, e de pietà nimico?» (son. 70, 1-4). Ricordo infine che la più fortunata modalità di riscrittura dei due carmi, quella funebre,²⁰ vede cimentarsi lo stesso Ariosto, con un testo latino, dedicato a una cagnolina, e con uno volgare su un più insolito capriolo.²¹

3. Questo è solo uno dei luoghi in cui, a mio avviso, la lirica contemporanea agisce come mediatrice per l'accoglimento nel *Furioso* di un *topos* di lungo corso. In generale credo che ciò tenda a verificarsi in tutte le situazioni da ultimo riconducibili all'elegia latina (con temi come la gelosia, la promessa di fedeltà, l'ingratitude, l'amore fisico): nel poema esse “parlano” lo stesso linguaggio di quei poeti che, a partire da Giusto e Boiardo²² (ma questa costellazione tematica appartiene alla letteratura

17 Gaisser 2007, p. 444; influente è anche Ovidio (*am.* 2, 6) in morte di un pappagallo.

18 Una tipologia degli oggetti “intermediari” fra il poeta e l'amata è tracciata, con riferimento specifico a Serafino Aquilano (ma si tratta di un *topos* diffusissimo), da Rossi 1980, pp. 36-44.

19 Secondo la numerazione di Pantani 2006, p. 230.

20 Celebre ad esempio la corona di testi latini in morte di Aura, la cagnetta di Isabella d'Este (nello specifico sui carmi rinascimentali dedicati ai cani si veda Spila 2002).

21 Sono rispettivamente i testi 20 dell'ed. Looney-Possanza (*De catella puellae*), e il sonetto 14 dell'edizione Fatini (*Quel capriol che, con invidia e sdegno*).

22 Con il decisivo contributo dell'Alberti, come mostrato da Pantani 2002, pp. 166-180; Zanato 2007.

volgare già con il *Filostrato* e con la *Fiammetta* e si lega allo straordinario successo delle *Heroides*),²³ le avevano assorbite nel sistema linguistico petrarchesco. Questo ventaglio di casi, anzi, connota la letteratura del tardo Quattrocento a tal punto che quasi sorprende il vederlo addirittura potenziato nel terzo *Furioso*. Una matrice elegiaca è stata infatti riconosciuta sia nella caratterizzazione di Olimpia, protagonista della prima delle giunte del 1532, sia in quella di Bradamante – la cui funzione elegiaca si rafforza (rispetto a quella epica) in seguito all’annessione della giunta di Leone.²⁴ Una lettura delle vicende delle due eroine rivela non solo la presenza di tutti i *cliché* del genere, ma anche dello strumentario linguistico-retorico che la lirica volgare aveva già collaudato (anzi direi codificato) per tali situazioni. Ad esempio il poliptoto e l’accumulazione di verbi modali, dall’effetto strutturante sul piano ritmico (e condizionato dalla tradizione strambottistica):

Io credea e credo, e creder credo il vero,
ch’amassi et ami me con cor sincero.
(OF IX 23, 7-8 C)²⁵

Io ch’all’amante mio di quella fede
mancar non posso, che gli aveva data,
e ancor ch’io possa, Amor non mi concede
che poter voglia, e ch’io sia tanto ingrata;
(OF IX 26, 1-4 C)

Ahimè! vorrò quel che non vuol chi deve
poter del voler mio più che poss’io?
Il voler di mia madre avrò in sì lieve
stima, ch’io lo posponga al voler mio?
(OF XLIV 41, 1-4 C)

Non posso più poter di quel ch’io posso,
né più voler di quel che vol Fortuna.
(Serafino Aquilano, *Strambotti*, 194, 1-2)

23 La ricezione dei temi e delle formule dell’elegia latina nella nostra tradizione letteraria è al centro dei contributi raccolti nel volume Comboni-Di Ricco 2004.

24 Ferretti 2008.

25 Qui agisce, ovviamente, la memoria di *Inf.*, XIII 25: «Cred’io ch’ei credette ch’io credesse»; si veda anche OF, XLII 102, 2-3 C: «(come io credo che credi, e creder dei; / ch’altrimente far credere è fatica)».

Non posso quel che volendo potrei
anci più non potrei se ben volesse,
che in forza d'altri son li spirti mei.
Non voglio o posso, ma se pur potesse [...]
(Panfilo Sasso, capitolo 10, 139-142)

S'io potessi voler quel ch'io dovrei,
o tu volessi quel che debbi e pòi
(Niccolò da Correggio, *Rime*, 379, 1-2)

Stesso discorso per le iterazioni di unità lessicali o sintagmi, che nei monologhi dei personaggi contribuiscono alla definizione degli stati d'animo (pur entro coordinate psicologiche piuttosto bidimensionali e stereotipate) ma al tempo stesso conferiscono un elemento di coesione formale. L'anafora e la replicazione "musicale" sono, è noto, effetti fonico-retorici prediletti dal Boiardo lirico: nelle parole di Mengaldo, «l'intensificazione fonica è nello stesso tempo un'intensificazione semantica, una forma particolare di messa in rilievo», che serve inoltre un'esigenza di ordinamento a fronte di un «vuoto creato dalla carenza di nessi sintattici subordinativi». ²⁶ Sulla scorta di Boiardo procedono, anche in questo, i poeti settentrionali della generazione successiva, che applicano insistentemente tali soluzioni sia nella forma breve del sonetto sia nel susseguirsi di moduli metrici ripetuti come la terzina. ²⁷ Nel seguente passaggio da uno dei soliloqui di Bradamante, la ripetizione di *so* evoca Petrarca (*Rvf*, 101: «Lasso, so ben [...] / so come i dì [...]») ma la sua triplice iterazione, a creare un accumulo di tensione che prepara il *ma* coordinato (puntando a una polarizzazione del contrasto fra ragione e sensi) può anche ricordare un capitolo di Panfilo Sasso:

So quanto, ahi lassa! debbo far, so quanto

di buona figlia al debito conviensi;
io 'l so; ma che mi val, se non può tanto
la ragion, che non possino più i sensi?
(OF XLIV 43,1-4 C)

²⁶ Mengaldo 1963, pp. 213-214. Come nota lo studioso a p. 217, i procedimenti anaforici caratterizzano anche il Boiardo del poema, dove però obbediscono piuttosto a scopi narrativi (in casi come *Inamoramento de Orlando*, I v 73, 5-7: «Hor lo ferisse tutta subitana, / hor lo minacia e falo intorno andare, / hor di coda lo bate, or delo ungione»).

²⁷ Tissoni Benvenuti 2000, p. 308.

Scio che notula son che guardo el sole
a mezo el giorno, et scio ch'el sommo Iove
el ciel sol lui per stantia et regno vuole.
Scio che le tue belleze adorne nove
non son degno guardar: *ma che posso io*
far, meschino, contra l'amorose prove?
(Panfilo Sasso, capitolo II, 73-78)

4. Situazione tipicamente elegiaca, il lamento per la lontananza della persona amata è fra le formule valorizzate, anzi “reduplicate”, dagli innesti del 1532: il fatto che Ariosto si attenga con fedeltà alle fonti primarie (Virgilio, l'Ovidio delle *Heroides*) nell'articolazione narrativa, dunque nella rappresentazione della gestualità e della sequenza di azioni,²⁸ e inoltre la frequente presenza del modulo nel romanzo cavalleresco, non devono indurci a trascurare la natura originariamente lirica del tema.²⁹ Si veda il seguente passaggio, tratto dal monologo con cui Bradamante, lontana da Ruggiero, sfoga la sua angoscia:

Ma non apparirà il lume sì tosto
agli occhi miei del tuo viso giocondo,³⁰
[...]
Deh torna a me, Ruggier, torna, e conforta
la speme che 'l timor quasi m'ha morta!

Come al partir del sol si fa maggiore
l'ombra, onde nasce poi vana paura
[...]
Deh torna a me, Ruggier, deh torna prima
che 'l timor la speranza in tutto opprima!

Come la notte ogni fiammella è viva,
[...]

28 Ad affrontare la questione è stato, da ultimo, Ferretti 2008; Id. 2010; rimangono validi i rilievi di Minutelli 1991.

29 Curti 2007, p. 434: «Il lamento si caratterizza sempre [...] come lirico e, in quanto tale, rientra nel più vasto ambito delle presenze liriche all'interno dei poemi cavallereschi». Rimando inoltre alla lettura offerta da Pich 2008 del lamento di Bradamante in *OF*, XLIV 61-66, rapportato dalla studiosa al genere dell'epistola elegiaca in terza rima.

30 Per la *iunctura* «viso giocondo» si può allegare, sempre in un lamento dovuto alla lontananza, *Canzoniere Costabili*, 214, 13-14: «iocondo / fronte».

Deh torna a me, deh torna, o caro lume,
e scaccia il rio timor che mi consume!
[...]

Deh torna a me, mio sol, torna, e rimena
la desiata dolce primavera!
(OF XLV 35-39, 1-2 C)

Il passo si sviluppa sul filo del paragone petrarchesco fra la persona amata e il sole, su cui si innestano immagini metaforiche e similitudini che esprimono l'alternarsi di timore e speranza. Questo tracciato è scandito da una sorta di ritornello fornito di una parte invariante, «Deh torna a me [...] torna», che conferisce al blocco testuale un andamento circolare e lo isola come “segmento lirico” che sospende la narrazione. Il riferimento più immediato è alla forma della ballata con *refrain*, e anche a questo proposito vengono in mente testi cronologicamente vicini ad Ariosto,³¹ mentre un riscontro più puntuale sotto il profilo del lessico e dei procedimenti retorici ci giunge da un sonetto di Filenio Gallo:

Torna, deh, torna mai, torna ch'io sento
mancar le forze a poco a poco e farmi
qual piccol lume al tempestoso vento.
Deh, vienne, vienne, vienne a consolarmi,
ch'a te fie fama e onor a me contento,
che per morte schifar non ho altre armi.
(A Lilia, 87, 9-14)³²

5. Il soliloquio di Bradamante, ma in generale tutti i monologhi dei personaggi del poema, sono dunque modellati (anche retoricamente) su schemi lirici. Anche in altre situazioni Ariosto si cimenta in un'analoga orga-

31 Dagli *Amorum libri* boiardeschi segnalo il *Rodundelus* (I 27) e inoltre II 11 (una canzone le cui stanze sono intercalate da una terzina) e II 44 (canzone-madrigale che ripete, nella stessa sede in tutte le stanze, i *mots-refrains* «lai» e «guai»). Anche raffrontabili sono, dall'*Orphei tragoedia*, il *Chorus Driadum* e il *Cantus Aristei* (a sua volta esemplato sulla *Canzona* della polizianea *Fabula di Orfeo*). Ricordo inoltre, sulla scorta di Tissoni Benvenuti 2017, che il verso intercalare connota anche la poesia di connotazione bucolica, con esempi come Alberti, *Mirtia*; Giusto de' Conti, *Udite, monti alpestri*; Sannazaro, *Arcadia*, ecloga XI.

32 A sua volta probabile debitore di *Canzoniere Costabili*, 182, 9-10 («Deh, torna a consolarme e de venire / non stare») o 344, 1 («Deh, torna a consolar, cara fenice»).

nizzazione del discorso poetico, circoscrivendo parti del testo attraverso costrutti ripetuti che rimandano a forme chiuse non narrative. Un caso evidente sono le zone del poema dotate di carattere dimostrativo-sentenzioso, dove pure assistiamo a un ricorso frequente all'iterazione. Farò solo un esempio ricavandolo dai proemi, luoghi per eccellenza deputati alle riflessioni del narratore.³³ Il proemio di XLIII avverte degli effetti dell'avarizia (apostrofata, in apertura, con echi virgiliani e danteschi) anche su coloro che, per le loro doti (intellettuali, militari ecc.) dovrebbero esserne al riparo:

O esecrabile Avarizia, o ingorda
fame d'avere, io non mi maraviglio
ch'ad alma vile e d'altre macchie lorda,
sì facilmente dar possi di piglio;
ma che meni legato in una corda,
e che tu impiaghi del medesimo artiglio
alcun, che per altezza era d'ingegno,
se te schivar potea, d'ogni onor degno.

Alcun la terra e 'l mare e 'l ciel misura,
e render sa tutte le cause a pieno
d'ogni opra, d'ogni effetto di Natura,
e poggia sì ch'a Dio riguarda in seno;
e non può aver più ferma e maggior cura,
morso dal tuo mortifero veleno,
ch'unir tesoro: e questo sol gli preme,
e ponvi ogni salute, ogni sua speme.

Rompe eserciti *alcuno*, e ne le porte
si vede entrar di bellicose terre, [...]
e non può riparar che sino a morte
tu nel tuo cieco carcere nol serre.
Altri d'altre arti e d'altri studi industri
oscuri fai, che sarian chiari e illustri.
(OF XLIII, 2-3 [XXXIX AB])

L'anafora «alcun... altri» è riconducibile, nota Cabani, ai versi 27-30 della canzone frottolata *Rvf*, 105, che ispirerebbe Ariosto più in generale

33 Bruscagli 2003, pp. 107-110.

per il suo tono sentenzioso.³⁴ Altrettanto pertinente sembra però il riferimento alla tradizione del capitolo ternario moraleggiante praticato da autori come Panfilo Sasso e Niccolò da Correggio, che fanno uso abbondante – e certo memorabile – di strutture enumerative e schemi ricorrenti di distribuzione dei contenuti (il modello di partenza sembra in questi casi essere quello classico della *priamel*).³⁵ Vorrei in particolare richiamare l'attenzione su due capitoli del Correggio:

Un va al deserto a viver d'erbe e foglie;
un cambia vita col cambiar de' panni;
un più audace talor vita si toglie;
a un altro basta racontar gli affanni
a lei per lei sofferti; a un altro spesso
accrescer disperato danni a danni,
(Niccolò da Correggio, *Rime*, 348, 10-15)

O ignoranza umana! un froda, un fura,
un scorre i mari, un ne l'arme combatte;
perché? per un piacer che nulla dura.
(Niccolò da Correggio, *Rime*, 368, 37-39)

Ragionare sui contenuti sentenziosi del poema in ottica di intertestualità è operazione rischiosa, essendo quello paremiologico un repertorio comune, anzi “popolare” per sua stessa definizione. Allo stesso modo in cui, tuttavia, può essere proficuo segnalare la provenienza classica (qualora evidente) di aforismi o locuzioni proverbiali, o ipotizzare l'influenza di un testo noto quale la canzone frottolata,³⁶ anche questi

34 «Alcun è che risponde a chi no 'l chiama; / altri, chi 'l prega, si dilegua et fugge; / altri al ghiaccio si strugge; / altri di et notte la sua morte brama» (Cabani 1990, p. 110).

35 Si veda in particolare l'*incipit* di Tibullo 1, 1: «Divitias alius fulvo sibi congerat auro / et teneat culti iugera multa soli, / quem labor assiduus vicino terreat hoste / martia cui somnos classica pulsa fugent» (1-4).

36 Il discorso sulle eventuali fonti dei proverbi di Ariosto è già affiorato nella critica (Soletti 2007, p. 140 ammette la liceità di questo approccio: «In quanto parola d'altri, è possibile studiare i proverbi e le loro modalità di inserimento, di riscrittura e di reinvenzione, analogamente a ogni altro fenomeno specifico della intertestualità delle scritture letterarie»). Ad esempio Minutelli 1991, p. 407, individua una ripresa ritmico-lessicale da Panfilo Sasso («beato è quel ch'a l'altrui spese impara») in un verso dell'episodio di Olimpia («ch'essere accorto all'altrui spese imparare»), riferendo inoltre entrambi i luoghi, anche in questo caso, a *Rvf*, 105, 33 («ché conven ch'altri impara a le sue spese»; anche Cabani 1990, p. 113).

ternari correggeschi meritano attenzione: almeno il secondo era infatti sicuramente noto ad Ariosto, come prova il suo già segnalato rapporto con passi delle *Satire*.³⁷

6. Interrogarsi sul legame con la poesia gnomica coeva appare lecito (anzi opportuno) soprattutto là dove il *Furioso* replichì i rapporti struttura-contenuto regolarmente instaurati in questo genere. Ciò avviene anche in presenza di schemi entimematici e logico-dimostrativi di una certa estensione. Nel proemio encomiastico di XLI, ad esempio, il lettore è invitato a figurarsi le virtù di Ruggiero e Bradamante per analogia con lo splendore dei loro discendenti (l'attuale famiglia ducale). Questo argomento costituisce il secondo termine di una macro-similitudine il cui primo termine è composto, a sua volta, da tre applicazioni dello stesso sillogismo, che ne verificano la bontà (abbiamo dunque tre "effetti" che permettono di inferire una "origine"):

L'odor ch'è sparso in ben nutrita e bella
o chioma o barba o delicata vesta

[...]

mostra con chiaro ed evidente effetto,
come a principio buono era e perfetto.

L'almo liquor che a i meditori suoi

[...]

mostra che dolce era a principio, poi
che si serva ancor dolce al fin de l'anno.

L'arbor che al tempo rio foglia non perde,

*mostra ch'*a primavera era ancor verde.

L'inclita stirpe che per tanti lustri
mostrò, di cortesia, sempre gran lume

e par ch'ognor più ne risplenda e lustri,

fa che con chiaro indizio si presume

che chi progenerò gli Estensi illustri

dovea d'ogni laudabile costume

che sublimar al ciel gli uomini suole,

splendor non men che fra le stelle il sole.

(OF XLI, 1-3 C [XXXVII AB])

37 Godioli 2010, pp. 116-119.

Si tratta di una tecnica argomentativa comune nei capitoli sentenziosi: un esempio ci proviene di nuovo da Correggio, il cui capitolo 372 si apre con due articolati termini di paragone (1. D'inverno neppure la manna potrebbe nutrire il terreno; viceversa, un'irrigazione esigua ma somministrata al momento giusto può far rinvigorire la pianta; 2. un principio vitale non agisce se non trova terreni ricettivi, infatti le acque del Nilo nemmeno in estate riuscirebbero a far gemmare un albero secco) che illustrano il contraddittorio stato d'animo del poeta-amante. Dello stesso autore ricordo anche il capitolo 400, dove nuovamente due termini di confronto (l'arciere che mette a fuoco il bersaglio e il pittore che prima di eseguire il dipinto se ne crea un'immagine mentale) preludono all'assunto platonizzante («ché de ogni cosa l'ultimo in effecto / è il primo in la intention, ché cusì vole / el principe de gli altri, l'intellecto», versi 7-9) che guiderà il poeta nel cantare le virtù della dedicataria.³⁸ Riscontri che autorizzano ad approfondire l'influenza su Ariosto di questo tipo di ragionamento persuasivo; e andando oltre l'esecuzione retorica si potrebbe allargare il campo agli *exempla*, che rappresentano la forma più concentrata e icastica della riflessione etico-morale e in quanto tali figurano numerosi nel poema, sotto forma di metafore e similitudini spesso tratte dal mondo animale. Anche per questo repertorio Ariosto si confronta, oltre che con gli archetipi scritturali o classici, con una tradizione plurisecolare che include i bestiari medievali, Dante, Petrarca, i canterini, Pulci,³⁹ e che non da ultimo risuona (anzi in modo «frequente, consentaneo e talvolta ossessivo»)⁴⁰ in vari poeti lirici a lui contemporanei, come Panfilo Sasso;⁴¹ autori la cui pertinenza andrà dunque ipotizzata, specie in casi di particolare affinità di formulazione.

38 Questi procedimenti logici sono regolarmente attuati anche nella forma del sonetto; di Correggio si veda *Rime*, 127, 1-4: «Quel fior che oggi era aperto uscendo il sole, / inanti al tramontar più non si trova: / che fa pur certo manifesta prova / che in bel vigor sperar mai non si vòle».

39 Gli utilizzi dell'immaginario animale nel poema ariostesco sono stati oggetto della tesi di dottorato di Petrone 2014, alla quale rimando (anche per una trattazione dei ruoli, narrativi e/o metaforici, dei diversi animali). Sulla tradizione dell'*exemplum* rimane fondamentale Delcorno 1989 (per il *Furioso* pp. 317-337). Un'analisi più estesa dovrà necessariamente tenere in considerazione l'importanza dell'immaginario zoomorfo nelle *Satire*, su cui si veda da ultimo Bucchi 2019.

40 Malinverni 1999, p. 9.

41 Ivi.

7. Rimanendo sul piano dell'iconografia poetica, la tradizione lirica quattro-cinquecentesca sembra improntare (ma vale il solito richiamo alla cautela) alcune sottili mutazioni cui vengono sottoposte immagini e *topoi* di lungo corso. Mi limiterò a un campione esemplificativo minimo – partendo dalla *descriptio puellae* di Olimpia in lacrime, che con la sua bellezza accende il cuore di Oberto:

Era il bel viso suo, quale esser suole
da primavera alcuna volta cielo
quando la pioggia cade, e a un tempo il sole
si sgombra intorno il nubiloso velo.
E come il rosignuol dolci carole
mena nei rami alor del verde stelo,
così alle belle lagrime le piume
si bagna Amore, e gode al chiaro lume.

E ne la face de' begli occhi accende
l'aurato strale, e nel ruscello amorza;
che tra vermigli e bianchi fiori scende:
e temprato che l'ha, tira di forza
contra il garzon, che né scudo difende
né maglia doppia né ferigna scorza;
che mentre sta a mirar gli occhi e le chiome,
si sente il cor ferito, e non sa come.
(OF XI, 65-66 C)

Queste ottave, notissime, sono state già ricondotte dai commentatori al «gusto del più prezioso petrarchismo cortigiano»: ⁴² l'arguta personificazione di Amore ha infatti evidentemente alla base un superamento in direzione concettosa del paradigma della donna piangente individuabile nei sonetti sul pianto di Laura (*Rvf*, 155-158). ⁴³ Se risulta condivisibile l'accostamento, proposto da Ceserani e Zatti, fra l'ottava 66 e un passo delle *Stanze* di Poliziano ⁴⁴ (per il tema della vittima colpita a

42 Bigi 1953, *ad locum*.

43 A fonti quattrocentesche può essere fatta risalire anche l'ottava successiva, XI 67, per cui Malinverni 1991 ha proposto riscontri sia narrativi (Pulci, Cieco da Ferrara) sia lirici (Sasso, Orfeo Mantovano).

44 «Tosto Cupido entra a' begli occhi ascoso, / al nervo adatta del suo stral la cocca; / poi tira col braccio poderoso [...] / Né pria per l'aer ronzando esce il quadrello, / che lulo dentro al cor sentito ha quello», Poliziano, *Stanze*, I 40-41).

tradimento da Amore), aggiungerei due possibili “indiziati” per la similitudine di 65, 5-8

Rigavan per la delicata pelle
le bianche guance dolcemente rosse,
come chiar rio faria, che in prato fosse
fior’ bianchi e rossi, le lacrime belle.
Lieto Amor stava in l’amorosa pioggia:
come uccel, dopo il sol, bramate tanto
lieto riceve rugiadose stille.
(Lorenzo de’ Medici, *Canzoniere*, CLV, 5-11)

Egli è davanti già del suo bel lume,
dove Amor lo rinfresca a la dolce ombra
e tienlo ascoso sotto a le sue piume.
(Boiardo, *Amorum libri tres*, III 14, 9-11)⁴⁵

Anche il sonetto laurenziano riunisce, prendendo a soggetto il pianto dell’amata, la similitudine ornitologica e il motivo di Cupido che lietamente si bagna; e una personificazione manierata di Amore compare anche, unitamente alla stessa rima che chiude l’ottava ariostesca (*piume: lume*), nella terzina del sonetto di Boiardo, dove protagonista è il cuore del poeta che si sta recando presso l’amata.

8. Merita una rilettura anche il passo che introduce il lamento di Saccipante invaghito di Angelica. Si tratta di un altro fittissimo groviglio intertestuale, da cui sembra di poter dipanare qualche “filo” quattrocentesco nelle immagini iperboliche che tramano la seconda parte dell’ottava 40:

e in un suo gran pensier tanto penetra,
che par cangiato in insensibil pietra.

Pensoso più d’un’ora a capo basso
stette, Signore, il cavallier dolente;
poi cominciò con suono afflitto e lasso
a lamentarsi sì soavemente,
ch’avrebbe di *pietà spezzato un sasso*,

45 Il primo riscontro a sua volta ha alle spalle *Vita nova*, *Voi che portate*, 5-6: «Vedeste voi nostra donna gentile / bagnar nel viso suo di pianto Amore?».

una tigre crudel fatta clemente.
Sospirando piangea, tal *ch'un ruscello*
parean le guancie, e il petto un Mongibello.
(OF I 39, 7-8 – 40)

Per l'immagine del sasso impietosito fino a spaccarsi i commenti segnalano un passaggio dall'*Inamoramento* (I XII 18, 6-8: «Prasildo sì soave lamentava [...] / che avria spezzato un sasso di pietade»); entrambi i luoghi però possono a loro volta essere rapportati alla tipologia lirica del lamento.⁴⁶ E infatti il motivo del sasso, simbolo più che consueto della spietatezza del cuore, è formulato con linguaggio petrarchesco (*Rvf*, 294, 7: «devrian de la pietà romper un sasso») secondo una configurazione che dilaga nella poesia dell'epoca, dove non di rado si appaia, come nell'ottava ariostesca, all'altra iperbole della belva ammansita. Esempi ci provengono dal Boiardo degli *Amorum libri* e da Panfilo Sasso (a loro volta rapportabili fra loro):

faria pietate a un cor crudel de tigre,
a un crudel cor di drago, a un cor di petra.
(Boiardo, *Amorum libri tres*, II 12, 12-13)

Qual *monstro sì crudel* nel verde mare
che non tornasse a tanto mal *pietoso*,
se il mio dolor potesse dimostrare? [...]
Farebbe *a' sassi tenerezza avere*
del mio cordoglio
(Boiardo, *Amorum libri tres*, II 44, 7-14)

nel penser mi nasce una *pietade*
tal de mi stesso, che faria *specciare*
di doglia i sassi, e meno lacrimare
qual *monstro ha più furor o crudeltade.*
(Sasso, son. 138, 5-8)

⁴⁶ Come nota Curti 2007, p. 441, le «inserzioni di moduli tipici della lirica cortigiana» (nell'enfasi su lacrime e sospiri, sul contrasto fra ghiaccio e ardore, nella descrizione della postura etc.) caratterizzano in generale la rappresentazione di Sacripante, ma anche quelle di Orlando addolorato per la perdita di Angelica.

Innumerevoli i possibili riscontri anche per il tema (I 40, 7-8) dei sospiri che accendono il petto come se fosse un vulcano⁴⁷ (già introdotto nel genere cavalleresco da Pulci e, ancora, Boiardo);⁴⁸ nel passo ariostesco tale immagine entra in un artificioso sistema di conversioni metaforiche di parti del corpo in elementi naturali (il corpo stesso come pietra, le guance irrorate dal pianto come il letto di un ruscello) insieme a un altro *topos* lirico, l'equivalenza lacrime-fiume.⁴⁹ L'accentuazione (condotta secondo questi stilemi) degli effetti contrastanti di lacrime e sospiri, così come della coppia freddo-ardore, è frequente nel poema e risponde a un evidente tentativo di spingere al massimo le possibilità del linguaggio petrarchesco: ad esempio quando Bradamante bacia la lettera di Ruggiero («Le lacrime vietar, che su vi sparse, / che con sospiri ardenti ella non l'arse», XXX 79, 7-8),⁵⁰ o in corrispondenza della reazione di Zerbino al cospetto di Isabella, già creduta morta («com'un ghiaccio nel petto gli sia messo, / sente dentro aggelarsi, e triema alquanto: / ma tosto il freddo manca, et in quel loco / tutto s'avampa d'amoroso fuoco», XXIII 64, 5-8).

9. La via più prudente per accostare il tema del petrarchismo lirico nel *Furioso* sembra dunque l'identificazione di stilemi tipici di quel genere, ossia di luoghi del poema in cui Ariosto allude (più che a un particolare testo o autore) a un certo modo di fare poesia, condiviso fra i poeti a lui contemporanei, e al sistema di valori a esso sotteso. Ciò non esclude la possibilità di individuare, in alcuni casi, anche fonti puntuali: "modelli-esemplare" con cui Ariosto imposta un rapporto

47 La co-occorrenza di «petto» e «Mongibello» si trova, per fare solo un esempio, in Serafino Aquilano, ecloga II, 155-156: «non vedi uscir dal cor tante faville / che han fatto del mio petto un Mongibello». Affine è anche un passo Poliziano, *Stanze*, I 104, 5-8: «con desire aggiugnendo labro a labro / come tutta d'amor gli ardessi l'alma: / e par vie maggior fuoco acceso in ello, / che quel ch'avea lasciato in Mongibello».

48 *Morg.*, XXV 55, 5-6: «s'avvide nel petto / ardea di questi amanti Mongibello»; *Inamoramento de Orlando*, I xxi 28, 7-8: «Che Mongibel non arde, né Vulcano / più che facesse il sir de Montalbano».

49 Il petrarchismo quattrocentesco riprende variamente l'immagine, presente nei *Fragmenta* (Rvf, 230, 5: «onde e' suo trar di lagrime tal fiume»; 279, 10-11: «a che pur versi / degli occhi tristi un doloroso fiume?»).

50 Il gusto «cortigiano» dell'immagine è notato *ad locum* da Bigi, che rimanda inoltre a XXIV 34, 7-8: «con l'acqua di pietà l'accesa rabbia / nel cor gli spegne, e vuol che mercé n'abbia».

più diretto, a fronte del più comune ricorso ai modelli lirici in quanto “codice” (per tornare alla distinzione di Conte, § 1). Pare promettente in questo senso un sondaggio della produzione di Bembo, vera *au-toritas* per i contemporanei.⁵¹ Nella fattispecie ho tentato una verifica sulla canzone funebre per il fratello Carlo, *Alma cortese, che dal mondo errante* (*Rime*, 102), un testo che rifonde i materiali di partenza – classici e petrarcheschi – in un nuovo, e infatti dirompente nel suo contesto, modello di stile gravissimo.⁵² La lezione della canzone appare particolarmente significativa per Ariosto, che la prende a modello per le due canzoni luttuose scritte in onore di Giuliano de’ Medici e che sembra anche echeggiarla, come ha suggerito Cabani, nel lamento di Orlando per la morte di Brandimarte, all’interno di un episodio che fonde modelli lirici ed epici (i funerali di Pallante nell’*Eneide*).⁵³ Confrontiamo dunque i passi:

51 Alcuni intertesti bembiani sono stati già individuati dai commenti; in particolare, spunti dagli *Asolani* sono indicati (specie ai canti VI, XXII, XXIII, XXX) in Matarrese 2016 e da Tissoni Benvenuti nel suo commento al canto VI in Bucchi-Tomasi 2016. Particolarmente significativo per la sua valenza ideologica e per il suo collocamento (al centro esatto del poema) appare il riferimento di OF XXIV 1, 8 («che, per altri voler, perder se stesso?») ad *Asolani* I 33, 52 («che per cercar altrui perdo me stesso»). Sui rapporti, anche testuali, fra Ariosto e Bembo si veda inoltre Vela 2018.

52 Rimando al commento di Donnini 2008 e a Caruso 2000.

53 Cabani 2016b, pp. 103-105. Le canzoni sono le 4 e 5 secondo la numerazione di Fatini (*Spirto gentil, che sei nel terzo giro* e *Anima eletta, che nel mondo folle*).

O forte, o caro, o mio fedel compagno, ivi 'l caso non po' molto né poco;
che qui sei morto, e so che vivi in cielo, *di tema gelo mai, di desir foco*
e d'una vita v'hai fatto guadagno, gli animi non raffreda et non riscalda
che non ti può mai tor caldo né gielo,
perdonami, se ben vedi ch'io piagno;
perché d'esser rimaso mi querelo,
e ch'a tanta letizia io non son teco;
non già perché qua giù tu non sia meco.

Solo senza te son; né cosa in terra Hor, quanto a me, non ha più un
senza te posso aver più, che mi piaccia. [bene il mondo],
et tutto quel di lui che giova et piace
ad un col tuo mortal sotterra giace.

Se negli affanni teco fui, perch'ora *ché sì come un voler sempre ne tenne*
non sono a parte del guadagno ancora? *vivendo, così spenti anchor n'havesse*
un'hora, et un sepolcro ne chiudesse.

(OF XLIII, 170-171, 1-2 7-8 C (Bembo, *Rime*, 102, 166-168 58-60
[XXXIX, 167-168 AB]) 153-155)

A rigore sembrerebbe un altro caso, più che di relazione diretta, di condivisione di riferimenti comuni, in questo caso i motivi tipici del compianto – l'inconsolabile solitudine del vivo, privato di una compagnia carissima; il suo desiderio di raggiungere il defunto, che gode della beatitudine eterna –,⁵⁴ formulati in entrambi i casi con linguaggio pienamente petrarchesco (segnalo ad esempio la coppia caldo-gelo, in clausola in Ariosto, che rimanda a *Rvf*, 77, 13). Ciononostante *Alma cortese* può essere segnalata fra le fonti del poema, dal momento che sembra aver lasciato tracce più puntuali in un altro luogo, nell'episodio di Olimpia:

54 Sull'applicazione del modulo classico della *consolatio* da parte di Ariosto, con particolare riferimento alle canzoni per Giuliano de' Medici, si veda Carrai 2000, pp. 382-385.

Mio padre e' miei fratelli mi son stati Però che sparsa et tolta
morti per lui; per lui toltomi il regno; l'alta pura dolcezza et rotto in tutto
per lui quei pochi beni che restati fu 'l più fido sostegno al viver mio
m'eran, *del viver mio soli sostegno*,
per trarlo di prigione ho disipati:
[...]

Se dunque da far altro non mi resta, né mai volli *al suo scampo altro riparo*
né si truova al suo scampo altro riparo
(OF IX, 50-51, 1-2 C) (Bembo, *Rime*, 102, 10-12 47)

Il rapporto Ariosto-Bembo sembra qui diretto (nonostante il primo dei due luoghi rimandi anche a *Rvf*, 340, 4: «o usato di mia vita sostegno»), e la coincidenza dei sintagmi si può leggere come un caso di “vischiosità”⁵⁵ indotta in Ariosto dall’analogia delle situazioni: Olimpia sta rievocando una tragica vicenda di lutti familiari (Cimosco ha subito l’uccisione del figlio Arbante per mandato di Olimpia, che a sua volta per mano di Cimosco aveva perso i due fratelli e il padre); le parole con cui Bembo rappresentava il dolore dell’anziano padre, privato di Carlo, vengono prestate a Olimpia privata dei familiari per amore di Bireno.

10. Mi limiterò, in conclusione, a qualche rilievo sparso. La nostra migliorata conoscenza della lirica del Quattro-Cinquecento ci permette oggi di ravvisare, in certi schemi e *iuncturae* del *Furioso*, stilemi tipici di quel repertorio. Un fatto che accresce, ai nostri occhi, il grado di compromissione intertestuale (e interdiscorsiva) del poema, rendendo ancora più cogente il quesito sull’atteggiamento dell’autore rispetto alle sue “fonti”: il che ci riporta giocoforza al dibattuto tema dell’ironia di Ariosto.

Possiamo dunque tornare a un interrogativo di Cabani, che nella conclusione della sua monografia del 1990 si domandava se i procedimenti ironici da lei descritti avessero come obiettivo lo stesso Petrarca (più plausibilmente oggetto, secondo la studiosa, di un «prolungato omaggio») o piuttosto la tradizione lirica nel suo complesso, specie il «petrarchismo lirico fra Quattro e Cinquecento e, più in generale, [la] letteratura delle corti» con la sua tendenza all’«accumulazione iperbolica» e all’«esasperante ripetitività» che, introdotte in certe zone del poema, sem-

55 Secondo la definizione introdotta da Segre 1966, p. 57, a proposito dei dantismi metrici del poema.

brano addensarne quando non incepparne il fluire narrativo.⁵⁶ La studiosa lascia intuire il suo punto di vista nel momento in cui ascrive intenzioni parodico-caricaturali⁵⁷ a certe accentuazioni espressive come i già citati (§ 8) paradossi sulle conseguenze di lacrime e sospiri. Riconoscere e soppesare l'eco del petrarchismo cortigiano contemporaneo (non dunque del codice lirico come formula astratta) potrebbe, in certi casi, confermare l'esattezza di questa proposta di lettura, e anzi far apparire con più evidenza l'effetto di "filtro distanziante" ottenuto con l'esibizione di determinati artifici retorici. D'altra parte l'analisi di queste scelte stilistiche non può prescindere dal vaglio della situazione narrativa di ciascuno dei luoghi interessati. Quelli che infatti al lettore moderno appaiono come sorprendenti (e magari incongruenti) sovraccarichi retorici non lo erano necessariamente per il lettore contemporaneo di Ariosto, essendo ben acclimatati nella tecnica poetica di quella generazione. Lo stesso vale per il trattamento del distico finale baciato dell'ottava: spesso additato (anche da Calvino) come punto di deflagrazione di ironia dell'*elocutio*,⁵⁸ di fatto non è una novità di Ariosto, che anzi riprende popolarissimi generi lirici di stampo "epigrammatico" dove il culmine retorico coincide, appunto, con una sterzata finale concettosa e arguta.⁵⁹ In questi casi, dunque, l'ironia del discorso ariostesco non va cercata nella deformazione parodica del codice lirico (che invece è assimilato, appunto, in tutta la sua già disponibile varietà interna, compresi certi "eccessi" o quelli che oggi ci appaiono come tali), ma piuttosto dalla sua migrazione entro un diverso sistema letterario e sotto il controllo di un narratore, che lo fa reagire variamente con la trama narrativa che lo sostiene. Si veda nuovamente, per fare solo un esempio, la costruzione lirica del celeberrimo pianto di Sacripante (I 41 segg.). Il guerriero sfoga il suo dolore in perfetto stile petrarchista, ma si tratta di una maschera puramente convenzionale, quasi una "lingua straniera" in forte sfasatura con il suo reale istinto libidinoso

⁵⁶ Cabani 1990, pp. 282-283.

⁵⁷ Ivi, p. 24 nota 20. Ricordo che altrove la studiosa non usa il termine "parodia" nel significato di deformazione caricaturale, ma in un senso più neutro legato all'intenzionalità, a indicare «quella figura che nasce dagli spostamenti, dagli scarti, dalle contraffazioni di ogni genere che accompagnano l'inserzione di un elemento (linguistico, tematico, o narrativo) di un testo in un altro» (p. 282).

⁵⁸ Rivoletti 2014, p. 29.

⁵⁹ Sullo schema *expositio-conclusio* dei "sonetti epigrammatici" si veda Rossi 1980, pp. 78-79 (con riferimento a Serafino).

– che emergerà poche ottave dopo, quando il guerriero si appresterà a violare Angelica. E quest’ultima non è la sola a rimanere in prima battuta ingannata dal linguaggio superficialmente cortese di Sacripante: lo è anche il lettore,⁶⁰ proprio per la sua familiarità con il codice lirico adottato, che per di più viene anticipato (con effetto di rafforzamento) dal narratore nel momento in cui, poco prima di lasciargli la parola, descrive il personaggio (§ 8). In situazioni come questa, insomma, non è il trattamento del codice lirico in sé a produrre ironia, bensì il suo rapporto con il contesto diegetico in cui è adoperato: il “quando”, più che il “come”.⁶¹ Ma ci sono anche casi in cui tale rapporto non sortisce necessariamente effetti degradanti o dissacranti; nel monologo di Olimpia, ad esempio, l’enfasi patetica conseguita con la già citata sequenza di poliptoti «io credea e credo, e creder credo il vero, / ch’amassi et ami me con cor sincero» (IX 23, 7-8; cfr. § 3) non smentisce né parodizza il suo contesto, ma è anzi coerente e funzionale alla virata elegiaca impressa alla narrazione – conformandosi a quello stile che un contemporaneo di Ariosto si aspettava, appunto, dallo sfogo lirico-elegiaco di un personaggio femminile.

Con questo non si intende porre in dubbio il valore dell’ironia nel *Furioso* (categoria che non attiene al solo piano della ricezione critica ma è attivamente in gioco su quello dell’elaborazione autoriale, come il retroterra culturale di Ariosto induce a credere):⁶² come ho già detto, riconsiderare le interferenze liriche può gettare nuova luce sulle strategie che sotto l’etichetta unificante di “ironia” sono state via via ricomprese,⁶³ e che vanno dall’effettivamente parodico capovolgimento semantico di formule istituzionali del petrarchismo (si pensi solo ad Angelica «dura e fredda più d’una colonna», I 49, 5, dove si inverte di segno l’accezione sempre positiva che il termine «colonna», riferito a Laura, riveste

60 Ferretti 2017, pp. 113-114.

61 Anche Cabani 1990, p. 9 solleva questo punto rilevando casi di «utilizzazione ‘non lirica’ dei *Fragmenta*» e notando che spesso «Ariosto ricorre al loro linguaggio in situazioni ben diverse da quelle canoniche della lirica amorosa, operandone un trasferimento» che produce effetti parodici.

62 Rimando a Forni 2007, che ricostruisce la genesi e il significato dell’ironia del poema nel contesto della formazione umanistica di Ariosto.

63 Rivoletti 2014, p. XIV: «l’ironia del *Furioso* è complessa e multiforme [...] è un’ironia che si dispiega a vari livelli del testo, dai commenti del narratore, alla disposizione e all’intreccio [...] delle storie dei personaggi, allo scelto e sapiente eloquio».

in Petrarca)⁶⁴ a situazioni in cui invece il codice è assunto nella sua letteralità e serve semmai il proposito dell'ironia "socratica", conoscitiva, che consiste nello smascherare – con il solo mostrarle – le inconsistenze e contraddizioni dei personaggi.⁶⁵ Proprio a questa seconda forma dell'ironia sembrerebbero funzionali le riprese del petrarchismo moderno e dei suoi *topoi*: dunque a un'esibizione dei contrasti psicologici e morali, al fine di una loro «mimesi problematica»,⁶⁶ più che a un effetto di straniamento caricaturale. Si tratta, ovviamente, di un'ipotesi, che andrà verificata a tappeto in una nuova lettura del poema che dedichi attenzione alle presenze liriche. Certo è in ogni caso che il concetto di ironia socratica, in quanto "prescrizione comportamentale indiretta" – nella forma di un dissimulato ammiccamento –, sembra saldare in un'ideologia comune il poema ariostesco con la civiltà cortigiana e i suoi modelli di comunicazione sociale, teorizzati da Pontano e Castiglione e parallelamente rispecchiati dai circuiti di produzione, condivisione e fruizione della poesia lirica, oltre che appunto dalle modalità stilistiche in essa coltivate – all'insegna di un umorismo sottile e di un'accentuazione delle passioni che è insieme esplorazione psicologica ed elegante gioco di intrattenimento.⁶⁷ Letto in quest'ottica, il *Furioso* ci appare ancor più come un testo che strizza l'occhio al suo pubblico, apparecchiandogli una sintesi caleidoscopica della cultura della sua epoca.

Bibliografia

Edizioni e commenti

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

B = *Orlando furioso*, secondo l'edizione del 1532 con le varianti delle edizioni del 1516 e del 1521, a cura di Santorre Debenedetti, Cesare Segre, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1960.

64 Roncaccia 2012, p. 139. In questa casistica rientra anche l'uso di vocaboli petrarcheschi in contesti di amore non petrarchesco, secondo uno schema che, come ho provato a mostrare, pare manifestarsi anche nei suoi componimenti lirici (Guassardo 2021, pp. 96-99).

65 Per la distinzione, di Gerhard Johann Vossius, fra ironia "retorica" e "socratica" si veda Forni 2007, p. 479.

66 Ivi, p. 215.

67 Sangirardi 2014.

- C = *Orlando furioso*, secondo l'edizione del 1532 con le varianti delle edizioni del 1516 e del 1521, a cura di Santorre Debenedetti, Cesare Segre, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1960.
- Bigi 2012 = *Orlando furioso*, introduzione e commento di Emilio Bigi, a cura di Cristina Zampese, Milano, Rizzoli, 2012.
- Bucchi-Tomasi 2016 = *Lettura dell'“Orlando furioso”*, dir. Guido Baldassarri, Marco Praloran, vol. I, a cura di Gabriele Bucchi, Franco Tomasi; Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2016.
- Caretti 1954 = *Orlando furioso*, a cura di Lanfranco Caretti, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954.
- Ceserani 1962 = *Orlando furioso*, a cura di Remo Ceserani, Torino, UTET, 1962.
- Ceserani-Zatti 1997 = *Orlando furioso e cinque canti*, a cura di Remo Ceserani, Sergio Zatti, Torino, UTET, 1997.
- Izzo-Tomasi 2018 = *Lettura dell'“Orlando furioso”*, dir. Guido Baldassarri, Marco Praloran, vol. II, a cura di Annalisa Izzo, Franco Tomasi, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2018.
- Looney-Possanza 2018 = Ludovico Ariosto, *Latin Poetry*, ed. Dennis Looney & D. Mark Possanza, Cambridge (MA), Harvard University Press (I Tatti Renaissance Library 84), 2018.
- Matarrese 2016 = *Orlando furioso secondo l'editio princeps del 1516*, a cura di Tina Matarrese, Marco Praloran, Torino, Einaudi, 2016.
- Russo 2019 = Ludovico Ariosto, *Le Satire*, a cura di Emilio Russo, Roma, BiTeS, 2019.
- Segre 1976 = *Orlando furioso*, a cura di Cesare Segre, Milano, Mondadori, 1976.

Testi citati

- Amorum libri tres* = Matteo Maria Boiardo, *Amorum libri tres*, a cura di Tiziano Zanato, Scandiano-Novara, Centro studi Matteo Maria Boiardo-Interlinea, 2012.
- Bembo, *Rime* = Pietro Bembo, *Le rime*, a cura di Andrea Donnini, Roma, Salerno, 2008.
- Canzoniere Costabili* = “Amico del Boiardo”, *Canzoniere Costabili*, a cura di Gabriele Baldassari, Scandiano-Novara, Centro studi Matteo Maria Boiardo-Interlinea, 2012.
- Inamoramento de Orlando* = Matteo Maria Boiardo, *L'inamoramento de Orlando*, a cura di Antonia Tissoni Benvenuti, Cristina Montagnani, Milano-Napoli, Ricciardi, 1999.
- Correggio, *Rime* = Niccolò da Correggio, *Opere. Cefalo, Psiche, Silva, Rime*, a cura di Antonia Tissoni Benvenuti, Bari, Laterza, 1969.
- Filenio Gallo, *A Lilia* = Filippo Galli (Filenio Gallo), *Rime*, a cura di Maria Antonietta Grignani, Firenze, Olschki, 1973.
- Lorenzo de' Medici, *Canzoniere* = Lorenzo de' Medici, *Canzoniere*, a cura di Paolo Orvieto, Milano, Mondadori, 1996.

- Orphei tragoedia* = Matteo Maria Boiardo, *Timone*, *Orphei tragoedia*, a cura di Marianonetta Acocella, Antonia Tissoni Benvenuti, Scandiano-Novara, Centro studi Matteo Maria Boiardo-Interlinea, 2009.
- Poliziano, *Stanze* = Angelo Poliziano, *Stanze per la giostra*, a cura di Francesco Bausi, Messina, Università degli studi-Centro internazionale di studi umanistici, 2016.
- Rvf* = Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a cura di Marco Santagata, nuova edizione aggiornata, Milano, Mondadori, 2006.
- Sasso, *Capitoli* = *Opera del praeclarissimo miser Pamphilo Sasso modenese*, Venezia, 1501.
- Sasso, *Sonetti* = Panfilo Sasso, *Sonetti 1-250*, a cura di Massimo Malinverni, Pavia, Croci, 1996.
- Serafino Aquilano, *Sonetti* = Serafino de' Ciminelli (Serafino Aquilano), *Sonetti*, a cura di Antonio Rossi, Roma, Bulzoni, 2005.
- Serafino Aquilano, *Strambotti* = Serafino de' Ciminelli (Serafino Aquilano), *Strambotti*, a cura di Antonio Rossi, Parma, Guanda, 2002.

Studi

- Baldassari 2023 = Gabriele Baldassari, *Riflessioni sull'intertestualità (a partire da Boiardo)*, in *Nuove prospettive su intertestualità e studi della ricezione*, a cura di Amelia Juri, Pisa, ETS, 2023.
- Bigi 1953 = Emilio Bigi, *Petrarchismo ariostesco*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 130 (1953), pp. 31-62.
- Bruscagli 2003 = Riccardo Bruscagli, *Ariosto morale dal 'Furioso' del '16 alle 'Satire'*, in Id., *Studi cavallereschi*, Firenze, Società editrice fiorentina, 2003, pp. 103-117.
- Bucchi 2019 = Gabriele Bucchi, «Come augel che muta gabbia»: immaginario zoomorfo e mondo morale nelle 'Satire', in Russo 2019, pp. 329-348.
- Cabani 1990 = Maria Cristina Cabani, *Fra omaggio e parodia. Petrarca e petrarchismo nel 'Furioso'*, Pisa, Nistri-Lischi, 1990.
- Cabani 2008 = Maria Cristina Cabani, *Fortune e sfortune dell'analisi intertestuale: il caso Ariosto*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», 11/1-2 (2008), pp. 9-26.
- Cabani 2013 = Maria Cristina Cabani, *Riflessioni sparse su un poema molto commentato*, in «Carte romanze», 1/2 (2013), pp. 361-376 e 402-406.
- Cabani 2016a = Maria Cristina Cabani, *Riflessioni sull'intertestualità nell'«Orlando furioso»*, in Bucchi-Tomasi 2016, pp. 35-57.
- Cabani 2016b = Maria Cristina Cabani, *Ariosto, i volgari e i latini suoi*, Lucca, Pacini Fazzi, 2016.
- Cabani 2017 = Maria Cristina Cabani, *Intertestualità*, in *Lessico critico dell'«Orlando furioso»*, a cura di Annalisa Izzo, Roma, Carocci, 2017, pp. 153-176.
- Carrai 2000 = Stefano Carrai, *Classicismo dell'Ariosto lirico*, in *Fra satire e rime ariostesche*, a cura di Claudia Berra, Milano, Cisalpino, 2000, pp. 379-392.

- Caruso 2000 = Carlo Caruso, *Petrarchismo eclettico: la canzone «Alma cortese» di Pietro Bembo*, in *Petrarca e i suoi lettori*, a cura di Vincenzo Carotozzolo, Georges Güntert, Ravenna, Longo, 2000, pp. 157-177.
- Casadei 1986 = Alberto Casadei, *L'esordio del canto XLVI del 'Furioso': strategia compositiva e varianti storico-culturali*, in «Italianistica», 15/1 (1986), pp. 53-93.
- Comboni 2000 = Andrea Comboni, *Il canzoniere ariostesco e la poesia delle corti padane: alcune annotazioni*, in *Fra satire e rime ariostesche*, a cura di Claudia Berra, Milano, Cisalpino, 2000, pp. 291-310.
- Comboni-Di Ricco 2004 = *L'elegia nella tradizione poetica italiana*, a cura di Andrea Comboni, Alessandra Di Ricco, Trento, Dipartimento di scienze filologiche e storiche, 2004.
- Comboni-Zanato 2017 = *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, a cura di Andrea Comboni, Tiziano Zanato, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2017.
- Conte 1981 = Gian Biagio Conte, *A proposito dei modelli in letteratura*, in «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», 6 (1981), pp. 147-160.
- Curti 2007 = Elisa Curti, *Le lacrime e i sospiri degli amanti: lamenti di eroine e cavalieri tra 'Inamoramento de Orlando' e 'Orlando furioso'*, in Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia. Atti del convegno, Scandiano-Reggio Emilia-Bologna, 3-6 ottobre 2005, Novara, Centro studi Matteo Maria Boiardo-Interlinea, 2007, pp. 433-451.
- Delcorno 1989 = Carlo Delcorno, *Exemplum e letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 1989.
- Ferretti 2008 = Francesco Ferretti, *Bradamante elegiaca. Costruzione del personaggio e intersezione di generi nell'«Orlando furioso»*, in «Italianistica», 37 (2008), pp. 63-75.
- Ferretti 2010 = Francesco Ferretti, *La follia dei gelosi. Lettura del canto XXXII dell'«Orlando furioso»*, in «Lettere italiane», 62/1 (2010), pp. 20-62.
- Ferretti 2017 = Francesco Ferretti, *Generi*, in *Lessico critico dell'«Orlando furioso»*, a cura di Annalisa Izzo, Roma, Carocci, 2017, pp. 99-128.
- Forni 2007 = Giorgio Forni, *Ariosto e l'ironia*, in Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia. Atti del convegno, Scandiano-Reggio Emilia-Bologna, 3-6 ottobre 2005, Novara, Centro studi Matteo Maria Boiardo-Interlinea, 2007, pp. 475-488.
- Gaiser 2007 = Julia Haig Gaiser, *Catullus in the Renaissance*, in *A Companion to Catullus*, a cura di Marilyn B. Skinner, Oxford, Blackwell, 2007, pp. 439-460.
- Godioli 2010 = Alberto Godioli *La prima satira di Ariosto e la poesia delle corti padane*, in «Italianistica», 39/2 (2010), pp. 115-127.
- Guassardo 2021 = Giada Guassardo, *The Italian Love Poetry of Ludovico Ariosto. Court Culture and Classicism*, Firenze, Olschki, 2021.
- Jossa 1998 = Stefano Jossa, *Problemi dell'intertestualità ariostesca (e alcune riflessioni sulla formazione del linguaggio poetica dell'«Orlando furioso»)*, in «Lingua e stile», 33/1 (1998), pp. 111-139.

- Malinverni 1991 = Massimo Malinverni, *Paride in giudizio. Presenze quattrocentesche in un'ottava ariostesca (e oltre)*, in «Rivista di letteratura italiana», 9 (1991), pp. 107-118.
- Malinverni 1998 = Massimo Malinverni, *La lirica volgare padana tra Boiardo e Ariosto: appunti su una transizione rimossa*, in *Il Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento*, a cura di Giuseppe Anceschi, Tina Matarrese, Padova, Antenore, 1998, pp. 695-722.
- Malinverni 1999 = Massimo Malinverni, *Note per un bestiario lirico tra Quattro e Cinquecento*, «Italique», 2 (1999), pp. 9-31.
- Matarrese 2005 = Tina Matarrese, *La lirica e la formazione del linguaggio epico-cavalleresco*, in *I territori del petrarchismo. Frontiere e sconfinamenti*, a cura di Cristina Montagnani, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 15-28.
- Mengaldo 1963 = Pier Vincenzo Mengaldo, *La lingua del Boiardo lirico*, Firenze, Olschki, 1963.
- Minutelli 1991 = Marzia Minutelli, *Il lamento dell'eroina abbandonata nell'«Orlando furioso» (X, XX-XXXIV)*, in «Rivista di letteratura italiana», 9/3 (1991), pp. 401-464.
- Pantani 2002 = Italo Pantani, *La fonte d'ogni eloquenza. Il canzoniere petrarchesco nella cultura poetica del Quattrocento ferrarese*, Roma, Bulzoni, 2002.
- Pantani 2006 = Italo Pantani, *L'amoroso messer Giusto da Valmontone: un protagonista della lirica italiana del XV secolo*, Roma, Salerno, 2006.
- Petrone 2014 = Miriam Petrone, *Per un bestiario dell'«Orlando furioso»*, tesi di dottorato, Università della Calabria (relatore Prof. Nuccio Ordine).
- Pich 2008 = Federica Pich, «*Qual sempre fui, tal esser voglio*» (O.F. XLIV, 61-66). *Bradamante e la fede 'sognata' di Ruggiero* in «Schifanoia», 34-35 (2008), pp. 259-267.
- Pich 2015 = Federica Pich, *Beyond the Story of Storytelling: The Narrator as Lover in Ariosto's 'Orlando furioso'* in «The Italianist», 35/3 (2015), pp. 334-352.
- Praloran 2005 = Marco Praloran, *Petrarca in Ariosto: il principium constructionis*, in *I territori del petrarchismo. Frontiere e sconfinamenti*, a cura di Cristina Montagnani, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 51-74.
- Rivoletti 2014 = Christian Rivoletti, *Ariosto e l'ironia della finzione. La ricezione letteraria e figurativa dell'«Orlando furioso» in Francia, Germania e Italia*, Venezia, Marsilio, 2014.
- Roncaccia 2012 = Alberto Roncaccia, *L'innamoramento di Angelica nella trama cavalleresca*, in «Versants», 59 (2012), pp. 129-149.
- Rossi 1980 = Antonio Rossi, *Serafino Aquilano e la poesia cortigiana*, Brescia, Morcelliana, 1980.
- Sangirardi 2014 = Giuseppe Sangirardi, *Trame e genealogie dell'ironia ariostesca*, in «Italian Studies», 69/2 (2014), pp. 189-203.
- Segre 1966 = Cesare Segre, *Esperienze ariostesche*, Nistri-Lischi, Pisa, 1966.

- Segre 1982 (1984) = Cesare Segre, *Intertestualità e interdiscorsività nel romanzo e nella poesia*, in Id., *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 103-118.
- Soletti 2007 = Elisabetta Soletti, «Come raccende il gusto il mutar esca»: *allusione e parodia nei proverbi del 'Furioso'* in Boiardo, Ariosto e il libri di battaglia. Atti del convegno, Scandiano-Reggio Emilia-Bologna, 3-6 ottobre 2005, Novara, Centro studi Matteo Maria Boiardo-Interlinea, 2007, pp. 139-151.
- Spila 2002 = Cristiano Spila, *Cani di pietra. L'epicedio canino nella poesia del Rinascimento*, Roma, Quiritta, 2002.
- Tissoni Benvenuti 2000 = Antonia Tissoni Benvenuti, *La tradizione della terza rima e l'Ariosto*, in *Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione*, a cura di Cesare Segre, Milano, Feltrinelli, 1976, pp. 303-313.
- Tissoni Benvenuti 2017 = Antonia Tissoni Benvenuti, *Genere bucolico poesia pastorale. La metamorfosi dell'egloga nel Quattrocento*, in «Italique», 20 (2017), pp. 3-31.
- Vela 2018 = Claudio Vela, *Ariosto e Bembo all'altezza del primo 'Furioso'*, in *Di donne e cavallier. Intorno al primo 'Furioso'*, a cura di Cristina Zampese, Milano, Ledizioni, 2018, pp. 49-69.
- Zanato 2007 = Tiziano Zanato, *Alberti e Boiardo lirico*, in *Alberti e la cultura del Quattrocento*. Atti del Convegno internazionale del Comitato nazionale VI centenario della nascita di Leon Battista Alberti, Firenze, Polistampa, 2007, pp. 719-745.