

## Il lessico della follia nell'*Orlando Furioso*\*

di Raffaella Anconetani

### I

#### Premessa

Nell'*Orlando Furioso* è straordinariamente diffuso il lessico che denota e connota l'esperienza dell'irrazionalità e della follia: la follia di Orlando, tematicamente e strutturalmente centrale, ma anche la dismisura degli altri personaggi che conoscono offuscamenti della ragione confrontabili, sebbene non condotti alle sue estreme manifestazioni, con quello singolare e dirompente del maggiore protagonista dell'opera.

Dalle ottave che raccontano l'insorgere e i primi atti della follia di Orlando, nelle quali il lessico dell'irrazionalità è presente con una prevedibile concentrazione, la costellazione semantica della follia si diffonde nel resto dell'opera: i termini "folle", "follia", "furioso", "furore", "ira", "matto", "pazzia", "pazzo", "rabbia", "stolto" si ripetono e si rincorrono da un'ottava all'altra, definendo comportamenti irragionevoli, eccessivi e inspiegabili, impulsivi e violenti, ma anche intendimenti, percezioni, convinzioni, illusioni, che compongono la trama di una *fabula* in cui l'imprevisto e la disillusione costituiscono la norma e la cifra di ogni accadimento e di ogni avventura.

Il presente lavoro indaga le occorrenze e i contesti d'uso di questi termini nella narrazione della follia di Orlando che, annunciata nel proemio dell'opera, occupa con l'intermittenza determinata dalla tecnica narrativa ariostesca i canti dal XXIII (racconto dell'impazzimento del paladino) al XXXIX (racconto del suo rinsavimento)<sup>1</sup>, al fine di individuare eventuali peculiarità di significato, di impiego, sinonimie, alternanze. Sono stati valutati anche gli altri luoghi del poe-

\* Questo saggio elabora e integra una sezione della mia Tesi di dottorato, dedicata alle rappresentazioni della follia nell'*Orlando Furioso* e discussa presso l'Università per Stranieri di Siena; desidero rinnovare la mia gratitudine nei confronti del prof. Luigi Trenti, sotto la cui preziosa guida ho svolto la ricerca, e della dott.ssa Sonia Gentili, per i suoi utilissimi consigli e suggerimenti.

1. L'episodio dell'impazzimento di Orlando ha inizio alla centesima ottava del canto XXIII e si protrae, con i primi atti della sua follia, fino alla quattordicesima del successivo; il racconto delle «pazzie» del paladino è ripreso alla trentanovesima ottava del canto XXIX, e condotto fino alla sedicesima del XXX; il rinsavimento occupa le ottave 39-61 del canto XXXIX; sia il proemio del canto XXIV sia quello del canto XXX commentano l'esperienza della follia amorosa.

ma e delle altre opere ariostesche (volgari e latine) in cui occorrono gli stessi termini, e le definizioni offerte dai repertori lessicografici della prima metà del XVI secolo.

L'eco di significati e di contesti lontani che le parole trasmettono e suggeriscono ha consentito di riconoscere le rappresentazioni e le interpretazioni dell'umana follia, molto antiche o diffuse nel contesto culturale cortigiano in cui l'opera ha visto la luce, intessute nella trama dell'*Orlando Furioso* a comporre un affresco in cui la follia dispiega significazioni molteplici e assume volti complessi.

## 2

### Furioso

Se nel titolo dell'opera – *Orlando Furioso* – gli interpreti hanno potuto individuare un'inflessione ossimorica, paradossale o ironica ("furioso" *vs* "Orlando")<sup>2</sup>, è perché la tradizione cavalleresca aveva consegnato al poeta un paladino Orlando paradigma di disciplina, saggezza e castità o, al massimo, innamorato<sup>3</sup>.

L'insistenza su tale contrasto è in effetti la traduzione, nella riflessione critica, della meraviglia che il poeta si aspetta dai suoi lettori («Dirò d'Orlando [...] / cosa non detta in prosa mai né in rima»)<sup>4</sup> e che i personaggi testimoni della folle dismisura di Orlando manifestano con sgomento: Zerbino e Issabella, trovate le sue armi sparse per la foresta, e Briogliadoro senza padrone «pensar potrian tutte le cose, eccetto / che fosse Orlando fuor dell'intelletto» (xxiv, 50); anche di fronte a «indizio manifesto», «Zerbin si meraviglia, e a pena il crede» (xxiv, 52); e Fiordiligi, riconosciuto Orlando presso il ponte costruito e protetto dal pagano Rodomonte, «restò d'alta meraviglia piena, / de la follia che così nudo il mena» (xxix, 44); quando la donna, incredula essa stessa («non avrei, fuor ch'a questi occhi fidi, / creduto mai sì acerbo caso e crudo» (xxxi, 45) rende partecipe del fatto Brandimarte, questi «sì strana e ria novella / creder ad altri a pena avria potuto; / ma lo credette a Fiordiligi bella» (xxxi, 62).

2. Cfr. E. Saccone, *Il "soggetto" del Furioso* (1973), in Id., *Il "soggetto" del Furioso e altri saggi tra Quattro e Cinquecento*, Liguori, Napoli 1974, pp. 201-47: 216; D. S. Carne-Ross, *The One and the Many: A Reading of the «Orlando Furioso», Cantos 1 and 8*, in "Arion", v, 1976, 2, pp. 195-234.

3. Per la radicale innovazione del personaggio, attraverso la parodia e il comico, attuata già da Boiardo, e il suo allontanamento dallo statuto epico e cristiano cfr. C. Micocci, *Novella e parodia nel poema cavalleresco rinascimentale*, in corso di stampa in "Linguistica e letteratura", xxxiii, 2008, pp. 141-96. Claudia Micocci, che ringrazio per avermi consentito di leggere le bozze del suo saggio, evidenzia l'eredità boiardesca nel poema di Ariosto che, con l'esperienza della follia, avvierà però il suo protagonista verso una dimensione tragica, e ne determinerà, con il recupero del senno e la conclusione del poema, il ritorno all'eroico; cfr. in particolare le pp. 171-8.

4. L. Ariosto, *Orlando Furioso*, a cura di E. Bigi, Rusconi, Milano 1982, I, 2; tutte le successive citazioni sono tratte da questa edizione, di cui si indicherà tra parentesi il numero del canto e dell'ottava.

L'aggettivo "furioso" è ripetuto, all'interno del poema, nell'attacco narrativo del canto XXIV, che segue il racconto dell'impazzimento: «Signor, ne l'altro canto io vi dicea / che 'l forsennato e furioso Orlando» (XXIV, 4); nel canto XXVII, ugualmente all'interno di una dittologia allitterante e con ogni evidenza sinonimica, quando il poeta rammenta a Carlo Magno la lontananza e dunque l'inaffidabilità del nipote, «al tutto furioso e folle» (XXVII, 8); quando «il furioso conte» giunge al ponte di Rodomonte (XXIX, 40); e, infine, nel discorso indiretto di Fiordiligi, che al suo amante «Narra c'ha visto Orlando furioso / far cose quivi orribili e stupende» (XXXI, 63), evocando anche, caso unico nel poema, il titolo dell'opera.

"Furioso", dunque, occorre sempre nel racconto del poeta, o in quello partecipe e preoccupato di Fiordiligi (comunque riportato in modo indiretto); mai nei discorsi arroganti o spaventati dei personaggi che Orlando incontra, come avremo modo di verificare, nella sua corsa folle e sfrenata.

I repertori lessicografici cinquecenteschi offrono per il termine "furioso" definizioni che insistono sul carattere violento e sregolato dell'*essere furioso*, che può infine coincidere con uno stato di insania ("furioso" perché in preda ad ira e a furia; "furioso" perché privo di senno), e ne indicano, per tale ultima determinazione, la sostanziale sinonimia con i termini "stolto" o "matto", o "pazzo" (usati infatti più volte da Ariosto per indicare Orlando): così *Le Tre fontane* (1526) di Nicolò Liburnio<sup>5</sup>, e *La Fabrica del mondo* (1548) di Francesco Alunno<sup>6</sup>; ma anche nei secoli precedenti "furioso" è attestato con tale accezione ("in stato di insania, folle"); si legge ad esempio in un volgarizzamento del *De Amore* di Andrea Cappellano: «perdere sonno, spesse volte fa perdere la memoria e uscir di senno, onde l'uomo diviene matto e furioso»<sup>7</sup>.

La definizione offerta per tale significato dal *Grande dizionario della lingua italiana* di Salvatore Battaglia – «Che è preso da violenta pazzia» –, è accompagnata dai versi ariosteschi poco sopra citati («Io ti dico d'Orlando e di Rinaldo; / che l'uno al tutto furioso e folle»)<sup>8</sup> e rivela la contiguità e la sovrappo-

5. N. Liburnio, *Le Tre fontane di messer Nicolò Liburnio in tre libri divise, sopra la grammatica, et eloquenza di Dante, Petrarca, et Boccaccio*, Stampata in Vinegia, per Gregorio de Gregori, 1526, chiosa in questo modo il verbo farneticare: «Farnetica egli, cioè stolto, ò furioso diventa» (p. 47r).

6. F. Alunno, *La Fabrica del mondo di M. Francesco Alunno da Ferrara, nella quale si contengono le voci di Dante, del Petrarca, del Boccaccio, & d'altri buoni autori, mediante le quali si possono scriuendo isprimere tutti i concetti dell'huomo di qualunque cosa creata*, di nuovo ristampata, et corretta, & ampliata di molte voci latine, & volgari del Bembo [...], a cura di C. Calderino Mirani, in Venetia [Al segno della Concordia]. M.D.LXXXI, p. 187v: «furioso val pieno di furia» o, invece, «stolto, pazzo» e, «matto, val stolto, pazzo, sciocco, insano, furioso»; cita i versi dell'*Orlando Furioso* («Che 'l forsennato e furioso Orlando»), indicando per "furioso" i corrispondenti latini «*maniacus, maniosus, stultus*».

7. Cfr. il *Tesoro della lingua italiana delle Origini* - *Opera del vocabolario italiano* (d'ora in poi *TLIO*), consultabile al sito <http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO>, lemma "furore": «Andrea Cappellano volg. (ed Ruffini), XIV in. (fior.), L.III, cap. 33, p. 311.12».

8. S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, vol. VI, Unione tipografico-editrice torinese, Torino 1970, p. 497.

sizione semantica tra violenza e follia, già raffigurata nell'ordinamento morale e topografico dell'inferno dantesco se con adeguamento dell'etica aristotelica Dante ha fatto coincidere la "violenza" e la «matta bestialitate»<sup>9</sup>.

Nel poema ariostesco il termine "furioso", in perfetta coerenza con il titolo, si rivela segnaletico della eccezionale e singolare follia di Orlando, dato che mai è riferito, neppure con significato attenuato, agli altri personaggi che conoscono momenti di furore e offuscamenti della ragione per amore o per sdegno guerriero; ed è invece usato in funzione attributiva o predicativa, in sintagmi piuttosto formulari, per qualificare l'impeto meccanico di fenomeni della natura e delle armi: il vento, che furioso solleva il mare, e la lancia di Ruggiero nello scontro con Rodomonte che consente la conclusione epica del poema<sup>10</sup>.

Risulta confermata da tali rilievi l'ipotesi che il titolo alluda a quello senecano di *Hercules furens*, formulata già dai contemporanei dell'autore e poi soprattutto da chi, intendendo illustrare la matrice umanistica del poema, ha insistito sulla genealogia tra Orlando e l'eroe classico, *furens* per l'esperienza di una smisurata e cieca follia<sup>11</sup>. Il titolo dell'opera, con la duplice e simultanea al-

9. D. Alighieri, *Commedia*, commento a cura di A. M. Chiavacci Leonardi, Zanichelli, Bologna 2001, p. 204; ma diversamente G. Inglese nel suo commento alla prima cantica (Carocci, Roma 2007); cfr. in particolare *If*, XI, vv. 82-3.

10. Cfr., per il vento, VI, 42, IX, 17 e XXXVIII, 29; per la lancia, XLVI, 117. Nell'*Orlando Innamorato*, invece, il termine conosce 51 occorrenze, e qualifica il vento, i cavalli e il loro corso, le armi, gli assalti e gli scontri, ma anche molti paladini, pagani e cristiani, che con furore affrontano battaglie e duelli; mostra dunque di possedere un significato attenuato rispetto alla pazzia furiosa, equivalente alle locuzioni *con ira*, *con furore*, ugualmente diffuse nell'opera; anche nel *Teseida* di Boccaccio, alle origini dunque della tradizione epico-cavalleresca italiana, il termine conosce lo stesso impiego, con 7 occorrenze.

11. Cfr. P. Rajna, *Le fonti dell'«Orlando furioso»*, Sansoni, Firenze 1900<sup>2</sup>, pp. 66-7, a cui poi aggiungono le successive riflessioni sulla questione: «*Orlando Furioso* è evidentemente un'espressione figlia di quella che aveva messo in fronte al suo poema il Boiardo: *Orlando Innamorato*. [...] Quell'epiteto di *Furioso* sebbene per lunga abitudine noi non ce ne accorgiamo, sa di latinismo. In Orlando il furore, nel senso italiano, è un accessorio, mentre l'importante è la pazzia. Però Lodovico avrebbe scelto un altro vocabolo, se il latino *furere*, con tutta la famiglia, non esprimesse entrambe le idee. Specificatamente, esercitò forse una certa efficacia sul suo pensiero un titolo di Seneca, al quale il suo viene a rassomigliare non poco: *Hercules furens*»; in nota cita i rilievi in proposito di Lando e Pigna. Cfr. anche Saccone, *Il «soggetto» del Furioso*, cit., pp. 203-4: «E tuttavia l'ambiguità è nel titolo perché, anche a non voler considerare in *furioso* la memoria del latino *furiosus* [...] al di là di esso noi leggiamo, come una filigrana, un altro titolo: l'*Hercules furens* di Seneca, dove *furens* vuol dire certamente matto, o, per riprendere anche qui la definizione del *Thesaurus*, «*insanus, vecors, amens, lymphatus, mente captus, delirus*». Per la maggiore intensità del termine latino *furiosus* rispetto a *insanus* cfr. Cicerone, *Tuscolane*, introduzione di E. Narducci, traduzione e note di L. Zuccoli Clerici, Rizzoli, Milano 1996, libro terzo, II, p. 272: «*quo genere Athamantem, Alcmaeonem, Aiace, Oreste, furere dicimus. Qui ita sit adfectus, eum dominum esse rerum suarum vetant duodecim tabulae; itaque non est scriptum «si insanum», sed «si furiosus escit»*» [trad. it.: «Questo è il tipo di pazzia furiosa da cui diciamo che erano colpiti Atamante, Alcmeone, Aiace, Oreste. A chi si trova in tali condizioni, le Dodici Tavole interdicono il possesso dei beni, e perciò l'espressione usata non è «se è pazzo (*insanus*)», ma «se è pazzo furioso»»].

lusione all'Orlando boiardesco e alla tragedia senecana, sintetizza ed esibisce sulle soglie del poema l'operazione ariostesca di rifondazione umanistica del poema cavalleresco, e la complessa dimensione intertestuale che la sua scrittura contiene e realizza.

La follia di Ercole è per la rappresentazione della follia di Orlando, straordinariamente saggio e forte fino al momento della perdita del senno, archetipo di grande rilievo e molto antico: il nome dell'eroe classico, accompagnato da quelli di Aiace e Bellerofonte, compare in apertura dello pseudoaristotelico *Problema* 30, 1, testo in cui è riconosciuta ai temperamenti melanconici una personalità d'eccezione (dispensata dalla natura) attraverso un'associazione tra melanconia e doti intellettuali, tra genialità e follia, che la civiltà rinascimentale italiana avrebbe letto ed interpretato in senso platonico, comprendendone le implicazioni più profonde<sup>12</sup>:

Parché tutti gli uomini eccezionali, nell'attività filosofica o politica, artistica o letteraria, hanno un temperamento «melanconico» – ovvero atrabiliare – alcuni a tal punto da essere persino affetti dagli stati patologici che ne derivano? Esemplare in tal senso, fra le storie eroiche, è quella di Eracle. La prova della sua appartenenza a questa natura – per cui gli antichi derivarono da lui il nome di «malattia sacra» dato ai disturbi degli epilettici – è fornita dall'episodio in cui diede in escandescenza massacrando i figli, come pure dall'insorgere delle piaghe prima della sua morte sull'Eta. [...] Simili, ancora, sono le storie di Aiace e di Bellerofonte: il primo che perse completamente la ragione, e l'altro che inseguiva le solitudini<sup>13</sup>.

Questa antica e complessa associazione tra follia e grandezza eroica, destinata ad attraversare la riflessione dei filosofi, l'invenzione dei poeti e la scienza dei medici, suggerisce di attenuare la meraviglia di fronte al caso di Orlando, e anche il valore ossimorico individuato nel titolo.

Nella seconda metà del XVI secolo, come a ricomporre antiche genealogie e svelare analogie profonde, rendendo inoltre manifesta la solidarietà e la convergenza tra l'invenzione mitica, la scrittura poetica e l'osservazione clinica,

12. Per la trasformazione che il concetto propriamente medico di melanconia ha conosciuto nel IV secolo a.C., in seguito alla coscienza della follia rappresentata dai tragediografi e della nozione di *furor* platonico fino, appunto, alla innovazione e integrazione aristotelica tra la nozione medica della melanconia e la concezione platonica, cfr. R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturno e la melanconia. Studi di storia della filosofia naturale, religione e arte* (1962), trad. it. Einaudi, Torino 1963 (in part. il cap. 1: *La melanconia nella letteratura fisiologica degli antichi*, pp. 7-63; 19 ss.); per l'acquisizione del concetto nel Rinascimento italiano, ivi, p. 39: «Una reale comprensione del Problema xxx, 1 non avrebbe potuto cominciare se non quando qualcosa che in esso era anticipato non fosse divenuto una realtà per la coscienza degli uomini, cioè il fenomeno del "genio". Si può dire che il Rinascimento italiano del Quattrocento sia stato la prima epoca che ha colto tutto il significato del Problema». Cfr. la rec. di P. Dronke in "Notes and Queries", 1965, xii, pp. 354-6, che individua i limiti della trattazione sulla melanconia relativamente ai secoli medievali. Per una bibliografia aggiornata cfr. *La melanconia. Dal monaco medievale al poeta crepuscolare*, a cura di R. Gigliucci, Rizzoli, Milano 2009.

13. Cfr. il *Problema* 30, 1 nell'edizione critica a cura di C. Angelino ed E. Salvaneschi: Aristotele, *La "melanconia" dell'uomo di genio*, Il Melangolo, Genova 1994, pp. 11-3.

l'Orlando ariostesco sarebbe stato collocato da Tomaso Garzoni nel suo *L'Ospedale de' pazzi incurabili* (tra i «pazzi furibondi, bestiali, da ligare o da catena», Discorso XXIV) dopo Ercole e Aiace<sup>14</sup>, ricordati nel problema aristotelico. E Robert Burton lo avrebbe classificato quale «hamans heroicus» nella sua summa sulla melanconia<sup>15</sup>; né infatti si può escludere che nel titolo del poema sia presente anche l'eco dell'accezione propriamente medica del vocabolo, attestata dai manuali di medicina e dai trattati sull'amore, nei quali *furiosus* compare quale sinonimo di *hereos* (*amor hereos*, *amor furiosus*) per definire lo stadio patologico che la passione erotica può attingere<sup>16</sup>.

La classificazione garzoniana è espressione di una profonda trasformazione già verificatasi, nella seconda metà del secolo XVI, nel trattamento del tema della follia, diffuso e persistente nella letteratura umanistica e rinascimentale quale frutto di un acuto sguardo sulla natura umana, che, privo di rassicurazioni trascendenti, ne aveva allora messo definitivamente in luce la dimensione irrazionale: il passaggio, accogliendo il paradigma illustrato da Michel Foucault nella celebre *Storia della follia nell'età classica*, da un significato molteplice, simbolico e metaforico della follia, insediata nel cuore della ragione e della verità, e forse anche della felicità, a una cupa rimozione del fenomeno, che si manifesta con istanze di classificazione e di reclusione<sup>17</sup>. Per la prima significazione

14. T. Garzoni, *L'Ospedale de' pazzi incurabili*, in Id., *Opere*, a cura di P. Cherchi, Longo, Ravenna 1993, pp. 245-371: 334-5; in effetti è proprio la genealogia individuata a suggerire la composizione del capitoletto: Orlando (con la citazione delle ottave ariostesche che alla fine del canto XXIII descrivono la sua furia distruttiva) è il terzo personaggio letterario nominato, dopo Ercole (ricordato per essersi gettato nelle fiamme del monte Oeta) e Aiace (fuori di sé per il desiderio delle armi di Achille), proprio perché è lo stesso furore a muovere i tre personaggi; poi infatti la trattazione prosegue ritornando ad esempi della letteratura classica; Garzoni aveva posto Orlando insieme ad Aiace anche nel *Teatro de' vari e diversi cervelli mondani* (in Id., *Opere*, cit., pp. 39-249: 231-3) tra i «cervellazzi pazzi, furibondi e bestiali. Innanzi tutto nocivi a sé e agli altri».

15. R. Burton, *The Anatomy of Melancholy*, London 1983, p. 215 (citato in M. Ciavolella, *La licanropia di Orlando*, in *Il Rinascimento. Aspetti e problemi attuali*. Atti del x Congresso dell'Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura italiana (Belgrado, 17-21 aprile 1979), a cura di V. Branca et al., Olschki, Firenze 1982, pp. 311-23: 318).

16. Per esempio nel trattato *De amore heroico* di Alberto di Villanova: cfr. M. Beer, *Lupinosis*, in Ead., *Romanzi di cavalleria: il «Furioso» e il romanzo italiano del primo Cinquecento*, Bulzoni, Roma 1987, pp. 83-108: 87; nel *TLIO*, per il significato di «furioso» relativo all'intensità della passione erotica, è riportato tra gli altri questo esempio: «*Trattati di Albertano volg.*, a. 1287-88 (pis.), *De Amore*, L.II, cap. 3: Et la legge chiama l'amore furioso et macto, dicendo del furore dell'amore: neuna cosa è pió forte (et) pió rapente che 'l furore dell'amore».

17. M. Foucault, *Storia della follia nell'età classica* (1961), trad. it. Rizzoli, Milano 2002<sup>3</sup> (in part.: cap. I, «Stultifera navis», pp. 11-49); segue il paradigma foucaultiano C. Ossola, *Méthaphore et inventaire de la folie dans la littérature italienne du XVI<sup>e</sup> siècle*, in *Folie et déraison à la Renaissance. Colloque international tenu en novembre 1973 sous les auspices de la Fédération Internationale des Instituts et Sociétés pour l'Etude de la Renaissance*, Editions de l'Université de Bruxelles, Bruxelles 1976, pp. 169-96. La miscellanea è tra gli studi che fondano, negli anni Settanta, l'attenzione della critica letteraria al tema della follia nella cultura umanistico-rinascimentale; di qualche anno precedente *L'Umanesimo e la follia*, a cura di E. Castelli Gattinara, Abete, Roma 1971 (dedicato in particolare all'umanesimo nordico, letterario e iconografico).

della follia è naturalmente centrale l'*Elogio della follia* di Erasmo, che ha suggerito agli interpreti interessanti confronti con l'*Orlando Furioso*, data la consonanza (che tuttavia non esaurisce la complessa articolazione dell'irrazionale nelle due opere) tra il *iucundus quidam error* erasmiano e le esperienze e i percorsi irrazionali e illusionistici, ma anche di indubbio risarcimento edonistico, vissuti dai personaggi del poema<sup>18</sup>.

Nelle altre opere volgari di Ariosto il termine "furioso" compare, con accezione attenuata rispetto alla nozione di totale perdita della ragione, soltanto nella *Cassaria*, nello sfogo risentito di Eulalia che accusa il ruffiano Lucrano di essere «el più avaro, el più crudele, el più furioso, el più bestiale»<sup>19</sup>.

Nelle liriche latine Ariosto riferisce una volta l'aggettivo «furentes» ai popoli impegnati in imprese belliche, ad indicarne il carattere irrazionale e violento all'interno di un excursus mitologico che ricostruisce la storia della civiltà e la nascita della filosofia (nel *carmen De laudibus Sophiae*<sup>20</sup>); per qualificare l'eccesso in amore preferisce invece l'aggettivo *vesanus*: nel *carmen Ad Albertum Pium*, «vesana libido»<sup>21</sup> è la passione insana che non conosce freno e induce al delitto; nell'ode *De diversis amoribus* l'amore insaziabile («vesano [...] amore») del poeta, pur nella molteplicità delle donne amate, si rivela l'unica esperienza costante: non superficiale ammissione di volubilità, ma invece rivendicazione di una natura consapevolmente aperta al cambiamento, e contrapposta a quella altrui nel segno di scelte anticonvenzionali; riconoscendo solo nell'amore e nella poesia i valori irrinunciabili, il poeta inizia la costruzione di un discorso che costituirà il filo rosso delle *Satire*, in cui il sistema etico delineato prevede, come nel *carmen* in questione, anche l'indisponibilità a scelte definitive<sup>22</sup>.

18. Il contatto tra le due opere ha costituito ovviamente una questione d'obbligo per la critica ariostesca, ma tuttavia i luoghi indicati da chi è propenso a credere che Ariosto conoscesse l'*Elogio* (tratti soprattutto dall'episodio lunare) non sembrano costituire prove inequivocabili di riuso testuale; aveva riconosciuto debiti erasmiani già B. Zumbini, *La follia di Orlando* (1894), in Id., *Studi di letteratura italiana*, Le Monnier, Firenze 1906<sup>2</sup>, pp. 301-58: 342; cfr. inoltre G. Salinari, *Ariosto tra Machiavelli e Erasmo* (1968), in Id., *Dante e altri saggi*, a cura di A. Tartaro, Editori Riuniti, Roma 1975, pp. 185-201: 191-5; M. Santoro, *La sequenza lunare nel «Furioso»: una società allo specchio* (1975), in Id., *Ariosto e il Rinascimento*, Liguori, Napoli 1989, pp. 237-52: 244-5; e Ossola, *Méthaphore et inventaire de la folie*, cit., p. 175.

19. L. Ariosto, *La Cassaria*, in Id., *Opere minori*, a cura di C. Segre, Ricciardi, Milano-Napoli 1954 ("La letteratura italiana – Storia e testi", 20) pp. 241-95: 246: «EULAL. Che spasso, misere noi, che ricompense la millesima parte de la disgrazia nostra? Noi siamo schiave, la qual condizione pur tollerare si potrebbe, quando fussimo de alcuno che avesse umanitate e ragione in sé. Ma fra tutti li ruffiani del mondo, non si potrebbe scegliere el più avaro, el più crudele, el più furioso, el più bestiale di questo, a cui la pessima sorte ce ha dato in subiezione» (atto I, scena III).

20. L. Ariosto, *Lirica latina*, in Id., *Opere minori*, cit., pp. 3-105: 14 (IV. *De laudibus Sophiae ad Herculem Ferrariae Ducem*, II, v. 49); il *carmen* fu composto alla fine del 1495 (cfr. p. 14 n). D'ora in poi *Lirica latina*.

21. Ivi, p. 30 (XIV. *Ad Albertum Pium*, v. 158); al v. 157 è presente il verbo «furiavit» (soggetto «amor [...] iniquus»); il *carmen* fu probabilmente composto nel 1500 (cfr. p. 30 n).

22. Cfr. la seconda satira, vv. 115-23: «Come né stole, io non vuo' ch'anco annella / mi leghin mai, che in mio poter non tenga / di legger sempre o questa cosa o quella. // Indarno è, s'io son prete, che mi venga / dir di moglie; e quando moglie io tolga, / convien che d'esser

Sembra essere traduzione di *vesana libido*, o di *vesanus amor*, nel capitolo XXVII dedicato alla sofferenza dell'amore non corrisposto, il sintagma «voglia insana», che amaramente commenta il proverbio «Ama chi t'ama»<sup>23</sup>, una delle tessere petrarchesche di cui il componimento è intessuto, e poco veritiero alla prova dei fatti; anche l'innamoramento di Angelica, bellissima regina del Catai, per Medoro, povero fante saraceno, ne costituisce nell'*Orlando Furioso* una clamorosa smentita, e provoca infatti nel poeta l'ironica ma risentita apostrofe agli illustri cavalieri, pagani e cristiani, mal ricompensati dalla donna amata nonostante la loro assoluta dedizione<sup>24</sup>.

### 3

#### Furore, rabbia, ira

È difficile stabilire netti confini semantici tra i termini “rabbia” e “furore”, che conoscono innumerevoli occorrenze nell'opera per significare un vasto spettro passionale e di comportamenti: essi indicano un eccesso in amore o in guerra, una perturbazione dell'animo che quasi tutti i personaggi sperimentano, e che può in alcuni casi specificarsi nella perdita della ragione, in uno stato di follia manifestato da azioni violente e insensate<sup>25</sup>. La sinonimia, o almeno la contiguità semantica (determinata da un nesso di causalità) con il termine “pazzia” è ampiamente testimoniata dai vocabolari cinquecenteschi e successivamente da quello della Crusca<sup>26</sup>, ed è già attestata in documenti dei primi secoli<sup>27</sup>.

prete il desir spenga. // Or, perché so come io mi muti e volga / di voler tosto, schivo di legarmi / d'onde, se poi mi pento, io non mi sciolga»; L. Ariosto, *Satire*, a cura di C. Segre, Einaudi, Torino 1987; da questa edizione saranno tratte le successive citazioni.

23. L. Ariosto, *Le Rime*, in Id., *Opere minori*, cit., pp. 107-239: 221 (XXVII, vv. 34-6: «E mentre così lasso i' mi affatico, / veggio cieco furor, ah! voglia insana: / proverbio «Ama chi t'ama» è fatto antico»). D'ora in poi *Le Rime*.

24. Cfr. XIX, 31: «O conte Orlando, o re di Circassia, / vostra inclita virtù, dite, che giova? / Vostro alto onor dite in che prezzo sia, / o che mercé vostro servir ritruova. / Mostrate una sola cortesia / che mai costei v'usasse, o vecchia o nuova, / per ricompensa e guidardone e merto / di quanto avete già per lei sofferto».

25. Saccone, *Il «soggetto» del Furioso*, cit., p. 202, tenendo presente anche il Vocabolario degli accademici della Crusca e il Tommaseo-Bellini riconosce che «A rigore [...] la relazione tra furia o furore e pazzia non è necessaria». Dalle prime due ottave dell'opera, le occorrenze del termine “furore” (il «furore» di Orlando, «i giovenil furori» di Agramante) rendono esplicita la coincidenza tra il lessico della follia amorosa e di quella guerresca, verificabile in molti luoghi.

26. Cfr. Alunno, *La Fabrica del mondo*, cit., p. 174r: «Furore. che vien per pazzia. Lat. furor, insania»; e il *Vocabolario degli Accademici della Crusca, con tre indici delle voci, locuzioni e proverbi latini, e greci, posti per entro l'Opera*, Licosia, Firenze 1976 (ristampa anastatica dell'ed. di Venezia 1612), p. 373: «FUORE. Furia, impeto smoderato predominante la ragione, pazzia. Lat. Furor, insania».

27. Per esempio negli Statuti senesi del XIV secolo; cfr. il *TLIO*, lemma “furore”: «*Stat. Sen., 1309-10 (Gangalandi), dist. 5, cap. 98, vol. 2, pag. 276.3: Et se alcuno de la città di Siena o vero de la giurisdizione, di pazia o vero furore fusse tenuto, del quale alcuno potesse ragionevolmente dubitare et da lui ricevere ingiuria o vero offesa, sieno tenuti la podestà et li giudici del maleficio, a la rinchiasta di ciascuno, cotale furiosa et paza persona fare pilliare et ditener et essa ne la prigione fare rinchiudere, et per neuno tempo el debia fare lassare*».



Certamente il latinismo “furore” (da *furor, insania*) significa “pazzia” o “effetto della pazzia” in apertura d’opera, quando Ariosto presenta l’argomento dell’*Orlando Furioso*, o almeno quello principale:

Dirò d’Orlando in un medesimo tratto  
cosa non detta in prosa mai né in rima:  
che per amor venne in furore<sup>28</sup> e matto,  
d’uom che sì saggio era stimato prima;  
se da colei che tal quasi m’ha fatto,  
che ’l poco ingegno ad or ad or mi lima,  
me ne sarà però tanto concesso,  
che mi basti a finir quanto ho promesso (I, 2).

Il termine “furore” compare con una certa insistenza, insieme ad “ira” e “rabbia”, nelle ottave in cui la progressione psicologica di Orlando verso la follia, iniziata con la scoperta delle incisioni degli amanti sugli alberi, e alternata a momenti di illusoria ricerca di altra spiegazione, giunge al suo culmine: quando il paladino, reso certo degli amori di Angelica dal racconto del pastore e dopo la notte trascorsa insonne (prima nella capanna, poi abbandonato ad un’erranza confusa), si imbatte nuovamente nell’epigramma scritto da Medoro a eterno ricordo del proprio amore felice, «in lui non restò dramma / che non fosse odio, rabbia, ira e furore» (XXIII, 129); alla furia che distrugge il luogo ameno (quando «la lena vinta non risponde / allo sdegno, al grave odio, all’ardente ira», XXIII, 131) succedono i tre giorni, piuttosto sorprendenti, di immobilità attonita, di silenzio e digiuno, durante i quali il dolore aumenta fino a condurre il paladino «fuor del senno»; il quarto giorno «da gran furor commosso, / e maglie e piastre si stracciò di dosso» (XXIII, 132); ha così inizio la gran follia, poiché

In tanta rabbia, in tanto furor venne  
che rimase offuscato in ogni senso (XXIII, 134).

È il momento il cui la furia subentra, in maniera definitiva, sia ai ragionamenti capziosi con cui Orlando aveva cercato invano un’ingannevole consolazione, sia al profondo dolore che tuttavia ancora gli aveva consentito l’acuta analisi delle sue manifestazioni, nel famoso soliloquio in cui il paladino riflette sul carattere abnorme delle sue lacrime e dei suoi sospiri, e sullo stato di alienazione e separazione da sé sperimentato<sup>29</sup>.

28. Cfr. il commento di Bigi *ad locum*: «Lat., pazzia. Il termine, già impiegato per Agramante (I, 5), e che ricomparirà spesso nel poema a significare l’insania amorosa di Orlando o di altri personaggi, si richiama qui esplicitamente al titolo dell’opera». Nella *Lirica latina* il termine “furor” occorre per significare l’impeto di guerra (I, p. 6, v. 3 e II, p. 12, v. 40, scritte nel 1493-94), e il gesto violento e irrazionale che spinge un cortigiano all’omicidio (LXIII, p. 100, v. 4, scritta nel 1521).

29. Cfr. XXIII, 126-8; Orlando mostra stupore ma anche lucida consapevolezza di una fisiologia del dolore talmente straordinaria da poter provocare la morte (le lacrime non sono lacrime, ma invece «vitale umore»; i sospiri non sono sospiri, perché non conoscono tregua),

Il «furore» di Orlando corrisponde evidentemente al *furor* con cui Cicero, nel terzo libro delle *Tusculanae disputationes*, all'interno di una digressione di ordine lessicale che abbraccia considerazioni medico-scientifiche e legislative, e sullo sfondo del *Problema* 30, 1 (di cui non dubita la paternità aristotelica), traduce il termine greco *melancholia*, e che distingue dall'*insania* proprio per gli eccessi furiosi delle sue manifestazioni<sup>30</sup>; pur accogliendo la concezione stoica che aveva confutato la coesistenza aristotelica di saggezza e follia, Cicero specifica tuttavia che solo questa eccessiva follia, cecità completa della mente, può accadere al saggio di sperimentare; e tra gli afflitti da questo *furor* annovera Aiace<sup>31</sup>.

Sulle ottave del canto XXIII che descrivono l'insorgere della follia di Orlando, e in particolare sul soliloquio del paladino, hanno fermato l'attenzione gli interpreti interessati alla diagnosi della sua patologia; insoddisfatti delle suggestioni esercitate dalla tradizione cavalleresca<sup>32</sup>, essi si sono interrogati sulle pos-

preludio della gran follia e del gran furore, di cui però il paladino non potrà e non saprà rendere conto; l'analisi lessicale mostra che l'«odio» e lo «sdegno», che hanno spinto il paladino all'erranza notturna, vengono definitivamente meno quando insorge la «gran follia», ovvero quando non vi è più consapevolezza; da allora il dolore sarà solo degli altri personaggi, pietosi per il «miserabil caso» (XXIV, 56), e «di pietà degno» (XXXV, 73) intervenuto ad Orlando, mentre l'ira, la rabbia e il furore si manifestano immediatamente con prove di «vigore immenso» (XXIII, 134) e accompagnano Orlando nel successivo svolgersi della *fabula*: folle di pastori e contadini sono sterminate o messe in fuga; e anche solitari personaggi, anonimi (due boscaioli, due pastori), o invece noti a chi legge (Rodomonte, Angelica, Medoro).

30. Cfr. Cicero, *Tuscolane*, cit., libro terzo, II, pp. 270-3: «Graeci autem μανᾱί unde appellent, non facile dixerim; eam tamen ipsam distinguimus non melius quam illi. Hanc enim insaniam quae iuncta stultitiae patet latius a furore disiungimus. Graeci volunt illi quidem, sed parum valent verbo; quem non furem, μελαγχολία illi vocant» [trad. it.: «Da dove derivi il termine greco μανᾱί, non saprei dire; il fenomeno in sé, però, noi lo sappiamo distinguere meglio di loro, visto che quel tipo di pazzia (*insania*) che, insieme con la stoltezza, abbraccia un significato più ampio, noi lo teniamo ben separato dalla pazzia furiosa (*furor*). È quello che anche i Greci vorrebbero, ma possono contare poco sul lessico; quello che noi chiamiamo pazzia furiosa, essi lo chiamano μελαγχολία, come se davvero lo sconvolgimento della mente dipendesse solo dall'atrabile, e non invece, come spesso succede, da un eccesso più violento di collera, o di timore, o di dolore»].

31. Ivi, pp. 272-3: «Stultitiam enim censuerunt constantia, id est sanitate, vacantem posse tamen tueri mediocritatem officiorum et vitae communem cultum atque usitatum; furem autem esse rati sunt mentis ad omnia caecitatem. Quod cum maius esse videatur quam insania, tamen eius modi est, ut furor in sapientem cadere possit, non possit insania»; [trad. it.: «Il parere dei nostri avi infatti fu che la stoltezza, sebbene priva di equilibrio, cioè di salute, fosse tuttavia in grado di far fronte a doveri non troppo impegnativi e a una normale e ordinaria condotta di vita, mentre giudicarono la pazzia furiosa come un accecamento totale della mente. E sebbene questa condizione appaia più grave della pazzia, tuttavia la sua natura è tale che il sapiente può essere soggetto alla pazzia furiosa (*furor*), non alla semplice pazzia (*insania*)»].

32. Cfr. Rajna, *Le fonti dell'«Orlando Furioso»*, cit., pp. 342-56: 342-3: «L'impazzire è cosa comune nei romanzi della Tavola Rotonda. Anzi, anche prima ch'essi fossero composti, la Vita Merlini, certo seguendo le tracce della tradizione celtica, aveva rappresentato uscito di senno il famoso vaticinatore, in conseguenza dell'aver visto cadere in battaglia alcuni dei compagni più cari»; che la follia di Tristano costituisca una fonte è d'altra parte fuor di dubbio: cfr. il com-

sibili fonti mediche dell'episodio, riconoscendo nella fenomenologia del dolore estremo di Orlando e nei suoi gesti smisurati i sintomi dell'amore *hereos*, malattia determinata dalla frustrazione di un desiderio intensissimo, con effetti sia psicologici sia fisiologici, che può degenerare nella mania malinconica o licanthropia; la successione di stati d'animo e di esperienze che conduce Orlando alla follia furiosa (il timore e la speranza, l'insonnia e l'inappetenza, l'incoscienza attonita, l'alienazione e la perdita della memoria) e la manifestazione della sua furia (il denudamento, la violenza e l'erranza sfrenata, la metamorfosi fisica che lo rende irriconoscibile) corrispondono in effetti ai sintomi che la tradizione medica, dall'antichità fino al Rinascimento, accogliendo anche suggestioni e materiali dalla scienza araba, aveva attribuito alla malattia d'amore o *amor hereos* còlta nello stadio di massima degenerazione<sup>33</sup>. Anche per tale aspetto dell'eccesso furioso l'archetipo è costituito dal problema pseudoaristotelico, che aveva attribuito ai malinconici, oltre alla eventualità di un carattere geniale, un'eccezionale predisposizione all'eros<sup>34</sup>.

All'interno di un arco cronologico come detto molto ampio, la tradizione medica avrebbe illustrato e definito le implicazioni profonde tra la melanconia, la malattia d'amore e la follia, diversamente articolate secondo il riconoscimento di una sostanziale coincidenza, di un'origine comune (l'eccesso di umore malinconico) o invece di rapporti di causalità o di successione nella progressione dei sintomi e della patologia; questa tradizione ha conosciuto, da tempi molto remoti e in diversi momenti della sua evoluzione e trasmissione, significative osmosi con il linguaggio e le invenzioni dei poeti, che meriterebbero una riflessione attenta non solo ai modi e ai tempi di tali contatti, ma alla loro ragione, alle eventuali analogie e connessioni tra due modalità apparentemente molto divergenti di osservazione e rappresentazione dell'esperienza umana.

In un punto di questa tradizione molto vicino ad Ariosto, la definizione cicero-

mento di Bigi a XXIII, 124 ss. e D. Delcorno Branca, *L'Ariosto e la tradizione del romanzo medievale*, in *Ludovico Ariosto. Convegno internazionale. Roma-Lucca-Castelnuovo di Garfagnana-Reggio Emilia-Ferrara, 27 settembre-5 ottobre 1974*, Accademia nazionale dei Lincei, Roma 1975, pp. 93-102: 94-5. Per la rappresentazione della "follia cavalleresca" nel Medioevo, con attenzione all'esito ariostesco, cfr. C. Segre, *Quattro tipi di follia medievale* (1989), in Id., *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*, Einaudi, Torino 1990, pp. 89-102; Segre muove anche dal saggio, di utile riferimento, di P. Ménard, *Les fous dans la société médiévale*, in "Romania", xcvi, 1977, pp. 433-59, che analizza la presenza del folle e della sua iconografia nella letteratura dei secoli XII e XIII; valuta l'avanzamento degli studi sulla questione, M. Jean, *Réécritures narratives du discours médical sur la folie aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, in "Romania", cxx, 2002, pp. 432-48; cfr. anche P. Serra, *Il "sen" della follia*, CUEC, Cagliari 2002.

33. Cfr. M. Ciavolella, *La «malattia d'amore» dall'Antichità al Medioevo*, Bulzoni, Roma 1976 e Id., *La licanthropia di Orlando*, cit.; Beer, *Lupinositas*, cit. Le fonti mediche individuate da Ciavolella erano note agli umanisti italiani, probabilmente anche a Leon Battista Alberti; cfr. ad esempio L. Boschetto, *Democrito e la fisiologia della follia. La parodia della filosofia e della medicina nel «Momus» di Leon Battista Alberti*, in "Rinascimento", xxxv, 1995, pp. 3-29.

34. Cfr. Aristotele, *La «melanconia» dell'uomo di genio*, cit., p. 17: «I temperamenti "melanconici" sono, per la maggior parte, lussuriosi, proprio perché l'impulso erotico è caratterizzato da un'emissione d'aria».

niana di *furor* è stata ripetuta nel *De natura de amore* di Mario Equicola (nel paragrafo *Diffinizione de amore* del secondo libro<sup>35</sup>), trattato che rivela nel suo significato complessivamente antiplatonico consonanze profonde con la fenomenologia erotica rappresentata e raccontata nell'*Orlando Furioso*<sup>36</sup>; attraversando la tradizione poetica, filosofica e scientifica (araba e occidentale), Equicola esplora il fenomeno erotico con attenzione ai suoi aspetti psico-fisiologici, e riconosce nell'amore *hereos*, causato da uno squilibrio di umore malinconico, gli eccessi a cui la malattia d'amore può condurre; il parere dei medici e dei filosofi è così nel trattato spesso accostato ad immagini e citazioni tratte dai poeti, classici e volgari, a testimoniare e rinnovare l'antica solidarietà tra i due saperi e le due tradizioni.

Questa solidarietà rende incerto il riconoscimento di fonti mediche puntuali per la scrittura ariostesca, che mostra comunque di attraversare anche tradizioni non letterarie e di intrattenere stretti legami con la cultura cortigiana e filosofica ferrarese, in cui la presenza di medici prestigiosi costituiva una componente di notevole rilievo<sup>37</sup>.

Nel verso sopra citato («In tanta rabbia, in tanto furor venne»), al parallelismo sintattico sembra corrispondere una sostanziale identità semantica, e dunque anche il termine «rabbia» possiede come «furore» il significato di «pazzia» o di «causa della pazzia»<sup>38</sup>; e, infatti, se Brandimarte si propone di cercare Orlando folle affinché «per opra di medico o d'incanto / si ponga a quel furor qualche consiglio» (XXXI, 64), Rinaldo desidera «farlo risanar di quella rabbia» (XXXI, 48).

È invece possibile riconoscere nell'enumerazione «rabbia, ira e furore», che

35. Cfr. *La redazione manoscritta del «Libro de natura de amore» di Mario Equicola*, a cura di L. Ricci, Bulzoni, Roma 1999, p. 330: «Li physici credono essere una perturbazione proxima o vero simile al morbo melancholic. Perturbatione non è altro che appetere abundante, et moto del'animo più che la natura ricerca; morbo melancholic dicemo quel furore o vero cholera, la quale ne aliena dal nostro proprio essere. *Melancholia*, parola greca, Tullio la interpreta "furore" et "atra bile". Alcuni disputano amore non essere morbo, né propriamente possersi chiamare morbo, essendo morbo dispositione contra natura, et nocumento in qualche membro, et amore non essere dispositione, né nocumento contra natura, ma una certa actione vehemente, et assidua cogitatione sopra la cosa desiderata, con confidentia consequire quel'ultimo delectabile imaginato nella amata».

36. La conoscenza da parte di Ariosto della redazione manoscritta del poema, anteriore all'*editio princeps* del 1525 e da essa profondamente divergente, può dirsi certa; per i contatti tra Ariosto ed Equicola cfr. G. Bertoni, *L'«Orlando furioso» e la Rinascenza a Ferrara*, Orlandini, Modena 1919, pp. 193-4; e M. Catalano, *Vita di Ludovico Ariosto ricostruita su nuovi documenti*, vol. I, Olshchki, Genève 1930, pp. 317, 344, 353, 489; rispetto alla redazione manoscritta, nella *princeps* del 1525 vengono modificati o eliminati, ai fini di una maggiore moderazione, i luoghi che insistono sulla ineluttabilità e naturalità dell'amore fisico, per i quali, in particolare, si riconosce la consonanza con la rappresentazione dell'eros nell'*Orlando Furioso* e la distanza dalla dominante cultura platonica. Per la vicinanza e i contatti tra le due opere cfr. Beer, *Lupinositas*, cit.

37. Per i contatti di Ariosto con la cultura medica ferrarese cfr. M. Santoro, «Non è lontano a scoprirsi il porto» (1983) in Id., *Ariosto e il Rinascimento*, cit., pp. 82-91; Id., *L'«Erbolato» e la mercificazione della cultura* (1986), ivi, pp. 365-77; e Beer, *Lupinositas*, cit. Anche per altre storie raccontate nel poema Ariosto si dimostra esperto conoscitore della dottrina della malattia d'amore; per esempio i sintomi della gelosia di Rodomonte, di Bradamante e di Giocondo sono passibili di fruttuosi riscontri con le indicazioni della scienza medica.

38. Cfr. il commento di Bigi *ad locum*: «Rabbia qui vale lo stesso che "furore", pazzia furibonda».

precede di qualche ottava («in lui non restò dramma / che non fosse odio, rabbia, ira e furore»), un'intensificazione semantica, posta una gradazione psicologica ascendente tra i primi due termini e l'ultimo.

Seneca nel *De ira*, definendo l'ira una «brevev insaniam», «affectum [...] maxime ex omnibus taetrum ac rabidum», e manifestazione violenta del dolore – «hic totus concitatus et in impetu est doloris»<sup>39</sup> –, l'aveva detta compagna di rabbia, ferocia, crudeltà, furore – «cum illa rabiem, saevitiam, crudelitatem, furorem»<sup>40</sup>. La «gran follia» di Orlando è annullamento delle facoltà razionali («offuscato in ogni senso») conseguente a dolore estremo e odio profondo, e si traduce in una violenza crudele contro oggetti e persone (appunto «ira», «rabbia», «furore», «vigore immenso»).

La definizione senecana è stata ripetuta da Petrarca nella terzina conclusiva del sonetto CCXXXII dedicato all'ira, passione che si manifesta con intensità mutevole e conosce la violenza capace di vincere l'animo di uomini forti e saggi:

Vincitore Alexandro l'ira vinse,  
et fe' 'l minore in parte che Philippo:  
che li val se Pyrgotile et Lisippo  
l'intagliar solo et Appelle il depinse?

L'ira Tydeo a tal rabbia sospinse,  
che, morendo ei, si róse Menalippo;  
l'ira cieco del tutto, non pur lippo,  
fatto avea Silla: a l'ultimo l'extinse.

39. Seneca, *De ira*, in Id., *Dialoghi*, a cura di G. Vansino, vol. 1, Mondadori, Milano 1990, pp. 117-315: 142-3: «1. Exegisti a me, Novate, ut scriberem quemadmodum posset ira leniri, nec immerito mihi videris hunc praecipue affectum pertimuisse maxime ex omnibus taetrum ac rabidum. Ceteris enim aliquid quieti placidique inest: hic totus concitatus et in impetu est doloris, armorum sanguinis suppliciorum minime humana furens cupiditate, dum alteri noceat sui neglegens, in ipsa irruens tela et ultionis secum ultorem tracturae avidus. 2. Quidam itaque e sapientibus viris iram dixerunt brevem insaniam: aequae enim impotens sui est, decoris oblita, necessitudinum immemor, in quod coepit pertinax et intenta, rationi consiliisque praecclusa, vanis agitata causis, ad dispectum aequi verique inhabilis, ruinis simillima, quae super id quod oppressere franguntur» [trad. it.: «1. Mi hai sollecitato, o Novato, a scrivere in qual modo sia possibile che l'ira venga curata, e a ragione mi sembra che tu questa passione soprattutto abbia temuto, fra tutte la più ripugnante e rabbiosa. Nelle altre, qualche cosa di quieto e di placido c'è: questa è tutta concitata e sta nello slancio aggressivo del dolore, impazzando per un niente affatto umano desiderio di armi, di sangue e di supplizi, pur di nuocere agli altri disinteressata di sé, persino addosso alle armi puntate contro precipitandosi, ed avida di vendetta, sebbene questa trascinerà con sé il vendicatore. 2. Alcuni saggi, pertanto, definirono l'ira come una pazzia di breve durata: infatti, parimenti, non è di sé padrona, del decoro è dimentica, dei rapporti sociali immemore verso ciò che ha cominciato testarda e dedita, alla ragione e ai consigli chiusa, da cause vane messa in movimento, di distinguere il giusto e il vero incapace, del tutto simile alle macerie, che su ciò che hanno schiacciato si frangono»].

40. Ivi, pp. 204-5: «quantum est effugere maximum malum, iram, et cum illa rabiem, saevitiam, crudelitatem, furorem, alios comites eius adfectus!» [trad. it.: «quanto grande cosa è sfuggire al più grande dei mali, l'ira, e, con quella, alla rabbia, alla ferocia, alla crudeltà, al furore, agli altri compagni di quella passione!»].

Sa 'l Valentinian, ch'a simil pena  
ira conduce: et sa 'l quei che ne more,  
Aiace in molti, et poi in se stesso, forte.

Ira è breve furore, et chi nol frena,  
è furor lungo, che 'l suo possessore  
spesso a vergogna, et talor mena a morte<sup>41</sup>.

Rinnovando tradizioni molto antiche che, come detto, hanno il loro archetipo nello scritto pseudoaristotelico, Petrarca menziona tra gli eroi vinti dall'ira Aiace, ultimo nell'ordine forse proprio perché maggiori erano stati su di lui gli effetti della passione. Il *Problema* 30, 1 aveva infatti ricordato, insieme a quello di Ercole, anche i temperamenti malinconici di Aiace e di Bellerofonte, differenti per l'intensità e per i sintomi di una esperienza però comune<sup>42</sup>; anche il famoso esordio del canto XXIV chiarisce che la follia di Orlando è l'estrema manifestazione di un furore che può manifestarsi con diversa intensità («e se ben come Orlando ognun non smania, / suo furor mostra a qualch'altro segnale»).

I vocabolari cinquecenteschi, che in genere citano il sonetto petrarchesco, sottolineano la gradazione semantica individuata, suggerita dalla tradizione classica e volgare, tra i termini “ira”, “rabbia” e “furore”: Francesco Alunno ne *Le ricchezze della lingua volgare* definisce l’“ira” «Furore et insania che non dura»<sup>43</sup>, e il “furore” «Ira con furia»<sup>44</sup>; ne *La Fabrica del mondo* spiega con vari esempi che “rabbia”, «Lat. rabies, è tra ira & furore»<sup>45</sup>; nel *Vocabolario, grammatica e ortografia della lingua volgare* di Alberto Accarisio «Rabbia è più che non è l'ira, et è quasi furore»<sup>46</sup>.

Nell'*Orlando Furioso* l'impiego dei termini presi in esame, spesso accoppiati in serie dittologiche in contesti di guerra e d'amore è, come accennato, molto esteso (ira e furore; rabbia e ira; furore e rabbia); riportiamo gli unici due luoghi dell'opera in cui tutti i tre termini ricorrono, come nel momento supremo dell'insorgere della follia di Orlando. Si tratta di due similitudini che guardano non a caso al mondo delle belve feroci, còlte tuttavia nell'esercizio di un autentico amore materno, e alle quali si riconoscono sentimenti di umanissima pietà e umanissimo odio; la prima qualifica la gelosia di Rodomonte, a cui Doralice ha preferito Mandricardo; la seconda descrive Medoro raggiunto dai nemici durante la famosa sortita notturna, costretto a posare in terra il corpo di Dardinello, ma non affatto persuaso ad abbandonarlo:

41. F. Petrarca, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Mondadori, Milano 1996 (“I Meridiani”), p. 953; la definizione dell'ira (v. 12) è memore anche della satira di Orazio, I 2, 62-3: «ira furor brevis est» (p. 955 n).

42. Cfr. Aristotele, *La “melanconia” dell'uomo di genio*, cit., pp. 11-3.

43. F. Alunno, *Le ricchezze della lingua volgare* di M. Francesco Alunno, in Vinegia, figli di Aldo Manuzio, M.D.XXXIII, p. 89v.

44. Ivi, p. 78r.

45. Alunno, *La fabbrica del mondo*, cit., p. 78r.

46. A. Accarisio, *Vocabolario, grammatica e ortografia della lingua volgare* (Ristampa anastatica dell'ed. di Cento, 1543), a cura di P. Trovato, Forni, Sala Bolognese 1988 (“Archivi del Rinascimento”), p. 231v.

Come la tigre, poi ch'invan discende  
 nel voto albergo, e per tutto s'aggira,  
 e i cari figli all'ultimo comprende  
 essergli tolti, avampa di tant'ira,  
 a tanta rabbia, a tal furor s'estende,  
 che né a monte né a rio né a notte mira;  
 né lunga via, né grandine raffrena  
 l'odio che dietro al predator la mena (XVIII, 35);

come orsa, che l'alpestre cacciatore  
 ne la pietrosa tana assalita abbia,  
 sta sopra i figli con incerto core,  
 e freme in suono di pietà e di rabbia:  
 ira la 'nvita e natural furore  
 a spiegar l'ugne e a insanguinar le labbia;  
 amor la 'ntenerisce, e la ritira  
 a riguardare ai figli in mezzo l'ira (XIX, 7);

e inoltre l'esordio del canto xxx, la cui tensione teorica dà prova dell'attenzione, non esaurita nell'invenzione fantastica, per gli eccessi irrazionali e la fragilità della ragione, e che, integrato con altri simili luoghi, compone una trattazione interessante sulla fenomenologia dell'irrazionalità, e sul conflitto perenne tra le passioni e il tentativo umano di controllarle e dominarle:

Quando vincer da l'impeto e da l'ira  
 si lascia la ragion, né si difende,  
 e che 'l cieco furor sì inanzi tira  
 o mano o lingua, che gli amici offende;  
 se ben dipoi si piange e si sospira,  
 non è per questo che l'error s'emende (xxx, 1)<sup>47</sup>.

Ma la civiltà umanistica, attraverso una consapevolezza vissuta della follia eroica, e la meditazione del fenomeno sincretica delle definizioni platonica e aristotelica, mostra anche di non dubitare che il furore possa consentire le più alte acquisizioni dello spirito e della speculazione<sup>48</sup>; nell'esordio del III canto dell'*Orlando Furioso* Ariosto spera per sé un furore particolarmente profondo e penetrante, necessario alla scrittura poetica che non a caso in questo luogo si dichiara

47. Cfr., per un caso in cui invece l'ira (di Rodomonte, tra i nemici) è vinta dalla ragione, XVIII, 23: «E sì tre volte e più l'ira il sospinse, / ch'essendone già fuor, vi tornò in mezzo, / ove di sangue la spada ritinse, / e più di cento ne levò di mezzo. / Ma la ragione al fin la rabbia vinse / di non far sì, ch' a Dio n'andasse il lezzo; / e da la ripa, per miglior consiglio, si gittò all'acqua, e uscì di gran periglio».

48. Cfr. Klibansky, Panofsky, Saxl, *Saturno e la melanconia*, cit. (in part. «*Melancholia generosa*». *La glorificazione della Melanconia e di Saturno nel neoplatonismo fiorentino e la nascita della nozione moderna di genio*, pp. 229-66); a p. 244: «Per quanto ne sappiamo, il Ficino è stato il primo che abbia identificato quella che "Aristotele" aveva chiamato la melanconia degli uomini intellettualmente eccellenti con il "divino furore" di Platone».

ra anche di carattere profetico; è dunque il *furor* platonico che il poeta, ma forse non senza ironia, chiede ad Apollo per svolgere l'encomio dei signori d'Este:

Chi mi darà la voce e le parole  
convenienti a sì nobil soggetto?  
chi l'ale al verso presterà che vole  
tanto ch'arrivi all'alto mio concetto?  
Molto maggior di quel furor che suole,  
ben or convien che mi riscaldi il petto;  
che questa parte al mio signor si debbe,  
che canta gli avi onde l'origine ebbe:

di cui fra tutti li signori illustri,  
dal ciel sortiti a governar la terra,  
non vedi, o Febo, che 'l gran mondo lustri,  
più gloriosa stirpe o in pace o in guerra;  
né che sua nobiltade abbia più lustri  
servata, e servirà (s'in me non erra  
quel profetico lume che m'inspira)  
fin che d'intorno al polo il ciel s'aggiri (III, 1-2);

anche nell'ultimo canto dell'opera, analogamente in un contesto di celebrazioni genealogiche, è ricordato il «furore profetico»: quello di Cassandra, che ricamò in un tempo coerentemente mitico il padiglione allora donato ad Ettore, e ora approntato da Melissa per le nozze di Bradamante e Ruggiero:

Una donzella de la terra d'Ilia,  
ch'avea il furor profetico congiunto,  
con studio di gran tempo e con vigilia  
lo fece di sua man di tutto punto.  
Cassandra fu nomata, et al fratello  
inclito Ettor fece un bel don di quello (XLVI, 80).

Questa ottava è citata nel *Grande dizionario della Lingua italiana* di Battaglia per illustrare la definizione del furore platonico: «Stato di ispirata esaltazione proprio dei profeti, dei sacerdoti, e secondo le teorie platoniche dei poeti, che si riteneva di origine divina»<sup>49</sup>. Nei luoghi citati la poesia ariostesca si nutre dunque esplicitamente della definizione platonica del *furor*, nella duplice articolazione del furore poetico e profetico, altro archetipo originario della riflessione occidentale sull'umana follia<sup>50</sup>.

49. Battaglia, *Grande dizionario*, cit., vol. VI, 1970, p. 499.

50. È superfluo precisare che individuare elementi di derivazione platonica non significa attribuire al poema nel suo insieme un significato platonico; si è già detto che è proprio il carattere antiplatonico ad avvicinare il trattato di Equicola alla fenomenologia dell'eros rappresentata nell'*Orlando Furioso*; immagini e concetti platonici dovranno essere valutati tenendo presente da una parte il sincretismo culturale e filosofico che anima la cultura cortigiana esten-



#### 4 Matto

Già Ludovico Dolce aveva fermato l'attenzione sull'inflessione popolare della parola "matto" in sede proemiale («venne in furore e matto»), evidenziata dall'accostamento con il latinismo "furore"<sup>51</sup>. L'espressione «venir matto» ricorre in effetti, nell'*Orlando Furioso*, nella novella di Fiammetta, Giocondo e Astolfo per raccontare la gelosia del re, coerentemente al registro novellistico, in un contesto che estremizza in direzione grottesca l'irrazionalità del desiderio erotico: «Ne fu per arrabbiar, per venir matto; / ne fu per dar del capo in tutti i muri» (xxviii, 44); nella più cupa novella di Anselmo e Argia, quando l'etiope rivolge al giudice l'indecente richiesta, questi «De la brutta domanda e disonestà, / persona lo stimò bestiale e matta» (xlii, 139); infine, «a cerco come un matto» (xi, 7) era stato detto Ruggiero colto alla comica ricerca di Angelica, salvata dall'orca dallo stesso paladino ma poi scomparsa grazie al suo anello magico. Questo è forse il luogo in cui, rispetto ad ogni altro del poema, la pulsione erotica è rappresentata con maggiore forza nei suoi tratti più istintuali, attraverso un gesto irrazionale che è contemporaneamente emblema della labilità e provvisorietà di ogni raggiunta saggezza; si dovrà ricordare che Ruggiero, che con l'aggressione erotica di Angelica tradisce la nobiltà del gesto eroico appena compiuto e si mostra dimentico di Bradamante, è per di più reduce dal regno di Logistilla, che lo aveva ricondotto alla ragione e all'equilibrio dopo la seduzione di Alcina e l'oblio nei sensi vissuto presso la maga.

È dunque legittimo riconoscere nell'accostamento proemiale (tra il termine "matto" e il latinismo *furore*), come la critica non ha mancato di fare, un'intenzione ironica e parodica, che rende immediatamente complessa alla decodificazione l'esperienza di Orlando e la scrittura del poeta<sup>52</sup>.

se, dall'altra l'uso antifrastico, o risemantizzato, di immagini e parole provenienti da tradizioni diverse, costantemente attivo nella scrittura e nell'invenzione ariostesche; l'episodio che nel suo insieme rivela una suggestione più scopertamente platonica, per la presenza di figure archetipiche e mitologiche (le Parche, il Tempo, la Morte, la Natura, l'Immortalità), è costituito dall'ampia allegoria lunare della vita umana e del destino di morte, che solo la fama mondana sembra poter contrastare.

51. Cfr. il commento di Bigi *ad locum*: «Nel Cinquecento, come testimonia il Dolce (nell'*Apologia contra i detrattori dell'A. agli studiosi della lingua volgare*, in app. alla ediz. del *Furioso* da lui curata), questo agg. [...] era biasimato in quanto voce "popolare" e non usata dal Petrarca: in realtà esso era autorizzato, come ricorda il Dolce stesso, almeno da Dante, *Purg.* III 34 ("Matto è chi spera che nostra ragione...")». "Furore" e "matto" sono accostati anche nell'episodio della Discordia presso il campo di Agramante per indicare l'impazienza e l'impeto di Mandricardo: «e d'ira e di furore è così matto, / che vuol, quando dagli altri non manche, / combatter tutte le querele a un tratto» (xxvii, 134).

52. Cfr. L. Waage Petersen, *Il poeta creatore del principe. Ironia e interpretazione in «Orlando Furioso»*, in *La corte di Ferrara e il suo mecenatismo 1441-1598*, Atti del Convegno internazionale (Copenaghen, maggio 1987), a cura di M. Pade, L. Waage Petersen, D. Quarta, Panini, Modena 1990, pp. 195-211: 198: «la discrepanza stilistica tra *in furore* e *matto* – tra il classico furore eroico e la follia del giullare, dello scemo di villaggio, del buffone – può essere vista come un'apertura di vasti campi semantici sul tema della pazzia».

Il poeta utilizzerà più volte il termine “matto” (dalla voce greca μάταιος, e corrispondente al latino *stultus, insanus, mentecaptus*, secondo il *Vocabolario della Crusca*)<sup>53</sup> per indicare Orlando impazzito, soprattutto se colto alle prese con i personaggi in cui si imbatte: quando Angelica, sulla costa spagnola, riesce a sfuggirgli – «Più corto che quel salto era due dita, / aviluppata rimanea col matto» (XXIX, 66) –, quando il paladino parla al pastore per proporgli il bizzarro baratto della propria giumenta morta con il suo ronzino – «Vorrei del tuo ronzin – gli disse il matto / – con la giumenta mia fare un baratto» (XXX, 5)<sup>54</sup> – e, poco oltre, per raccontarne le stragi compiute a Malaga: «Tanti ne uccise il periglioso matto, / vi spianò tante case e tante accese, / che disfe’ più di un terzo del paese» (XXX, 9).

Così lo chiamano inoltre Rodomonte, sorpreso dalla sua baldanza – «Bisogna ch’io castighi questo matto» (XXIX, 42) – e Mandricardo, che vuole impadronirsi di Durindana e lo accusa di aver simulato la pazzia: «E Mandricardo disse ch’avea fatto / gran battaglia per essa con Orlando; / e come finto quel s’era poi matto, / così coprire il suo timor sperando» (XXVII, 56).

La simulazione della follia è *topos* antichissimo, di ascendenza omerica e biblica, e diffusamente articolato nei poemi cavallereschi che costituiscono le fonti più prossime della follia di Orlando<sup>55</sup>; alla luce di questa tradizione l’insinuazione di Mandricardo (ripetuta nel poema), più che una menzogna sfrontata acquista il valore di un’ipotesi plausibile e, nel contempo, di una maliziosa allusione dell’autore al carattere retorico della rappresentazione, attraverso l’evocazione di una delle possibilità di raffigurazione della follia offerte dalla tradizione letteraria e non attuate dalla trama dell’opera.

L’espressione usata da Rodomonte («ch’io castighi questo matto») sembra invece ripetere un uso formulare, dato che essa ricorre quasi identica (ma con

53. Cfr. il *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, cit., p. 516. Alunno, *La Fabrica del mondo*, cit., indica per “matto” («matto, val stolto, pazzo, sciocco, insano, furioso») una lunga serie di termini latini corrispondenti: «stultus, stolidus, temerarius, vanus, insanus, vesanus, ineptus, fatuus, bardus, blitheus, delirus, excors, dis [...] amens, tis [...] demens, tis» (p. 174r). Acarisio, *Vocabolario*, cit., p. 187r: «Matto è tolto da ματέώ, che vale esser matto, stultus da latini et stolto da noi è detto».

54. Il dialogo di Orlando con il pastore (XXX, 5-7), irrazionale ed istintiva pretesa costruita però con attenta retorica, eccezionalmente interrompe il suo mutismo e le sue grida, proprie della tradizionale iconografia del pazzo; esso ha suscitato una grande attenzione presso gli interpreti, fino a sembrare ad alcuni l’unico momento in cui la rappresentazione del folle possa dirsi tratta dal vero (cfr. Beer, *Lupinosis*, cit., p. 102), ad altri una nota stonata che interromperebbe la coerenza psicologica del personaggio (ne discute E. Zanette, *Conversazioni sull’«Orlando Furioso»*, Nistri-Lischi, Pisa 1958, p. 232); ci si limita a notare che in altro luogo dell’opera (XXXIII, 31) Ariosto ha immaginato che un uomo «sì pazzo» o «sì villano» voglia impossessarsi di un cavallo altrui, e che l’offeso possa parlargli; e che nell’*Orlando Furioso* il carattere dei personaggi non è delineato dal loro linguaggio. Il paladino aveva anche rivolto una parola alla giumenta (XXXIX, 70) e alla barca diretta in Africa (XXX, 11). Per la rappresentazione letteraria del linguaggio dei folli cfr. P. Valesio, *The Language of Madness in the Renaissance*, in “Yearbook of Italian Studies”, 1, 1971, pp. 199-234, che sottolinea la disattenzione, nella tradizione cavalleresca, per la rappresentazione del linguaggio del folle, e dedica al discorso di Orlando un’appendice nel saggio.

55. Cfr. Segre, *Quattro tipi di follia medievale*, cit., p. 90: «E proprio perché la sua follia è finta, Tristano è attento a rispettare tutta la fenomenologia che le è propria».

accezione attenuata del significato del termine “matto”) nello scambio di battute e di insistite accuse di temerarietà e arroganza che Orlando, Sacripante e Ferraù si scambiano prima di battersi, liberati dall’illusione del palazzo di Atlante grazie all’anello di Angelica ma ancora alla ricerca della donna:

Deh, – disse Orlando al re di Circassia –  
in mio servizio a costui l’elmo presta,  
tanto ch’io gli abbia tratta la pazzia;  
ch’altra non vidi mai simile a questa. –  
Rispose il re: – Chi più pazzo saria?  
Ma se ti par pur la domanda onesta,  
prestagli il tuo; ch’io non son men atto,  
che tu sia forse, a castigare un matto (XII, 41).

## 5 **Pazzo**

Quando per la prima volta Orlando compare sulla scena dell’opera privo di senno, nell’ottava che quattro canti prima del racconto dell’impazzimento anticipa il suo incontro con Angelica e Medoro in viaggio verso Barcellona, il poeta lo chiama invece «uom pazzo»<sup>56</sup>:

Ma non vi giunser prima, ch’un uom pazzo  
giacer trovarò in su l’estreme arene,  
che, come porco, di loto e di guazzo  
tutto era brutto e volto e petto e schene.  
Costui si scagliò lor come cagnazzo  
ch’assalir forestier subito viene;  
e diè lor noia, e fu per far lor scorno.  
Ma di Marfisa a ricontarvi torno (XIX, 42).

L’*entrelacement* detta qui l’anticipazione forse più ardita di tutto il poema, poiché mette in scena il protagonista in una condizione che in nessun modo consente al lettore, sia pure avvertito del caso<sup>57</sup>, di riconoscerlo; dunque anche il lettore, come molti personaggi dell’opera, è messo alla prova della irriconsciabilità del paladino, esito di un progressivo abbruttimento anche fisico indicato dal poeta con insistenza<sup>58</sup>; lo stato ferino, insieme alla nudità, l’uso del bastone, la violenza, l’erranza, la perdita della memoria, corrisponde ai tratti dell’icono-

56. Cfr. il *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, cit., p. 602: «PAZZO. Oppresso da pazzia. Lat. *insanus, mentecaptus*».

57. Innanzitutto con la dichiarazione proemiale (I, 2); e poi con altra anticipazione suggerita dalla bellezza di Angelica crudelmente esposta all’orca: «La gran beltà che fu da Sacripante / posta inanzi al suo onore e al suo bel regno; / la gran beltà ch’al gran signor d’Anglante / macchiò la chiara fama e l’alto ingegno» (VIII, 63).

58. Se presso il ponte di Rodomonte Fiordiligi può ancora riconoscerlo («La donna, ch’avea pratica del conte, subito n’ebbe conoscenza vera», XXXI, 76), il procedere della follia significherà

grafia del pazzo codificata dalla tradizione<sup>59</sup>, cui Orlando mostra di corrispondere con esiti però estremi: la violenza contro alberi, animali e uomini raggiunge le dimensioni di devastazioni di borghi e paesi; e l'erranza è un incedere senza sosta che lo conduce dalla Francia alla Spagna e infine in Africa.

Ancora Orlando è detto «pazzo» quando nel canto xxiv, dopo l'esordio che accosta la sua esperienza a quella di molti altri, il poeta riprende il racconto delle sue violente aggressioni; e il vocabolo ricorre tre volte nel giro di poche ottave, non senza un'intenzione comica:

Viste del pazzo l'incredibil prove  
poi più d'appresso e la possanza estrema,  
si voltan per fuggir, ma non sanno ove,  
sì come avviene in subitana tema.  
Il pazzo dietro lor ratto si muove:  
uno ne piglia, e del capo lo scema  
con la facilità che torria alcuno  
da l'arbor pome, o vago fior dal pruno.

Per una gamba il grave tronco prese,  
e quello usò per mazza adosso al resto:  
in terra un paio addormentato stese,  
ch'al novissimo di forse fia desto.  
Gli altri sgombraro subito il paese,  
ch'ebbero il piede e il buono avviso presto.  
Non saria stato il pazzo a seguir lento,  
se non ch'era già volto al loro armento (xxiv, 5-6).

Si tratta delle ottave in cui gli interpreti hanno riconosciuto in modo unanime, dopo la tensione drammatica in cui è avvolto l'insorgere della follia, il passaggio ad un tono grottesco se non puramente comico, che accompagnerà nelle successive avventure l'incoscienza di Orlando.

una profonda metamorfosi, secondo un'iconografia attesa: non hanno dubbio che si tratti di un matto i due boscaioli che lo incontrano poco più oltre («e perché ben s'accorsero al semblante, / ch'avea di cervel sano il capo scarco», xxix, 52), e Angelica, infatti, non lo riconoscerà; al momento del rinsavimento sarà la testimonianza di Fiordiligi, e la consapevolezza di Astolfo («per alcun segno che dai vecchi divi / su nel terrestre paradiso intese», xxxix, 45) a consentire agli altri paladini di riconoscerlo: «Altrimenti restavan tutti privi / di cognizion di quel signor cortese; / che per lungo sprezzarsi, come stolto, / avea di fera, più che d'uomo, il volto» (*ibid.*).

59. Anche la nudità è ricordata con insistenza da Ariosto, e di essa, innanzitutto, si meraviglia Orlando quando torna alla ragione: «Si meraviglia che nudo si vede, / e tante funi ha da le spalle ai piedi» (xxxix, 59); l'uso del bastone corrisponde sia ad una istintiva aggressività, sia, forse più realisticamente, alla necessità di difendersi dalla violenza e dal disprezzo altrui; cfr., per questi tratti iconografici del folle, Ménard, *Les fous dans la société médiévale*, cit.; e anche R. Klein, *Il tema del pazzo e l'ironia umanistica*, in Id., *La forma e l'intelligibile. Scritti sul Rinascimento e l'arte moderna* (1970), trad. it. Einaudi, Torino 1975, pp. 477-97: 478: «sembra che l'abbigliamento del "pazzo" medievale fosse in realtà, almeno in parte, un'imitazione dell'abbigliamento obbligatorio per gli alienati; in particolare il bastone con sonagli deriverebbe dalla *mazza* con cui venivano armati per difesa contro i passanti che tiravano loro addosso le pietre».

Allora dalle campagne contadini e pastori giungono «per fare al pazzo un villanesco assalto» (XXIV, 8); «pazzo» è ancora Orlando nelle insinuazioni di Mandricardo – «Orlando che temea quella [Durindana] difendere, / s'ha finito pazzo, e l'ha gittata via» (XXIV, 59) e «Pazzo o saggio ch'Orlando se ne vada, / averla intendo, ovunque io la ritrovo» (XXVII, 58) –, quando giunge al ponte di Rodomonte – «Finita ancor non era l'opra quando / vi venne a capitare il pazzo Orlando» (XXIX, 39) –, nella perplessità del pagano – «Come è che un pazzo debba sì valere? – / seco il fiero pagan dice tra' denti?» (XXIX, 45) –, nel racconto di Fiordiligi – «Son pochi di ch'Orlando correr vidi / senza vergogna e senza senno, ignudo, / con urli spaventevoli e con gridi: / ch'è fatto pazzo in somma ti conchiudo» (XXXI, 45) –, quando il boscaiolo sale su una roccia per sfuggirgli – «perché si spera, s'alla cima arriva, / di trovar via che dal pazzo lo cuopra» (XXIX, 55) –, quando insegue Angelica – «il giovine [Medoro] che 'l pazzo seguir vede / la donna sua, gli urta il cavallo adosso» (XXIX, 62) –, quando baratta con il pastore – «Il pastor ride, e senz'altra risposta / va verso il guado, e dal pazzo si scosta» (XXX, 6) – e quando vorrebbe salire in barca per passare lo stretto di Gibilterra – «Cominciò il pazzo a gridar forte: – Aspetta! – / che gli venne disio d'andare in barca» (XXX, 11).

Orlando passerà invece lo stretto a nuoto ed il poeta, commentando con un sapere proverbiale la buona riuscita della traversata, attribuisce alla Fortuna l'incolumità di Orlando:

Era l'aria soave e il mare in calma:  
e ben vi bisognò più che bonaccia;  
ch'ogni poco che 'l mar fosse più sorto,  
restava il paladin ne l'acqua morto.

Ma la Fortuna, che dei pazzi ha cura,  
del mar lo trasse nel lito di Setta (XXX, 14-5);

il proverbio, citato nei lessici<sup>60</sup>, trae evidentemente la sua verità dalla sovrapposizione e dalla solidarietà tra l'irrazionalità della natura umana, che la condotta del pazzo rappresenta esasperandola, e l'irrazionalità inesplicabile degli eventi, che la parola Fortuna significa<sup>61</sup>.

60. Cfr. N. Tommaseo, B. Bellini, *Dizionario della lingua italiana nuovamente compilato*, Unione tipografica editrice torinese, Torino 1871, vol. III, p. 849, alla voce "pazzo": «Prov. La fortuna de pazzi ha cura, a signif. che d'ordinario i pazzi nelle loro pazzie non incolgon male. [...] Non lo sai che la fortuna de' pazzi ha cura?»; il proverbio è citato anche da Battaglia, *Grande dizionario*, cit., vol. XII, 1984, p. 891.

61. Francesco Guicciardini, commentando l'assedio di Firenze, tentava nei *Ricordi* una spiegazione in qualche modo razionalistica della buona fortuna dei pazzi; cfr. F. Guicciardini, *Ricordi*, Rizzoli, Milano 1991, p. 151: «Accade che qualche volta e' pazzi fanno maggiore cose che e' savi. Procede perché el savio, dove non è necessitato, si rimette assai alla ragione e poco alla fortuna, el pazzo assai alla fortuna e poco alla ragione: e le cose portate dalla fortuna hanno talvolta fini incredibili. E' savi di Firenze arebbono ceduto alla tempesta presente, e' pazzi, avendo contro a ogni ragione voluto opporsi, hanno fatto insino a ora quello che non si

I vocaboli “pazzo” e “matto” ricorrono dunque entrambi in contesti simili, nei quali Orlando è impegnato in imprese non troppo eroiche; e nelle insinuazioni di finta pazzia avanzate da Mandricardo<sup>62</sup>; anche i luoghi dell’opera in cui i due termini sono riferiti con significato attenuato ad altri personaggi dimostrano una loro sostanziale sinonimia<sup>63</sup>, ampiamente attestata, come già si è indicato, dai repertori lessicografici<sup>64</sup>.

Mentre l’alternanza dei due termini, dunque, potrà dirsi dettata da consuete ragioni di opportunità rimica e di variazione fonica, la predilezione dell’autore (nelle ottave citate e nell’opera) per il termine “pazzo”, data anche la loro

sarebbe creduto che la città nostra potessi in modo alcuno fare: e questo è che dice il proverbio: *Audaces fortuna iuvat*» (ricordo 136); e nel ricordo 1 (ivi, p. 101), a proposito dello stesso evento, dà questa spiegazione della «fede» (secondo A. Asor Rosa un «corrispettivo nobile della “pazzia”»: «*Ricordi*» di Francesco Guicciardini (1993), in Id., *Genus italicum. Saggi sulla identità letteraria italiana nel corso del tempo*, Einaudi, Torino 1997, pp. 255-342: 293): «Quello che dicono le persone spirituali, che chi ha fede conduce cose grandi e, come dice lo Evangelio, chi ha fede può comandare a’ monti ecc., procede perché la fede fa ostinazione. Fede non è altro che credere con opinione ferma, e quasi certezza le cose che non sono ragionevole, o, se sono ragionevole, crederle con più risoluzione che non persuadono le ragione. Chi adunque ha fede diventa ostinato in quello che crede, e procede al cammino suo intrepido e risoluto, sprezzando le difficoltà e pericoli, e mettendosi a sopportare ogni estrema: donde nasce che, essendo le cose del mondo sottoposte a mille casi e accidenti, può nascere per molti versi nella lunghezza del tempo aiuto insperato a chi ha perseverato nella ostinazione, la quale essendo causata dalla fede, si dice meritatamente: chi ha fede ecc.».

62. Compare il termine «pazzo» nel discorso diretto del pagano: cfr. XXIV, 59 e XXVII, 58; «matto» nel discorso trasposto dal narratore: cfr. XXVII, 56.

63. Per esempio negli alterchi tra paladini prima dello scontro (cfr. XII, 41), con il significato di “arrogante”, “temerario”, “sfrontato”; simile accezione di «pazzo» anche nella risposta della scorta di Doralice rivolta a Mandricardo: «Esser per certo dei pazzo solenne» (XII, 42); e cfr. anche XXVI, 102; inoltre Rodomonte, impegnato nella strage di Parigi, è «d’orgoglio e d’ira pazzo» (XVII, 9), e Mandricardo, impaziente di risolvere le liti in campo pagano, «d’ira e di furore è così matto» (XXVII, 43); anche nelle *Commedie* il termine «pazzo» occorre, e con una certa frequenza, nelle accuse o insulti che i personaggi si rivolgono, per indicare chi mostra poca aderenza alla realtà o comunque un comportamento inspiegabile, chi non sa cogliere un’occasione propizia, o tale almeno nella mistificazione di alcuni; nel *Negromante* «pazzo» è a giudizio dell’astrologo chi, troppo audace o non persuaso, non accogliesse i suoi avvertimenti; cfr. L. Ariosto, *Il Negromante*, in Id., *Opere minori*, cit., pp. 419-96: 463: «ASTR. Ma abbiate avvertenza, / e li vostri di casa si avvertischino / ancora, che per quanto la vita amano, / non aprano la cassa, né la muovano / dal luogo dove l’avrò fatto mettere. / Un pazzo già, che non mi volea credere, / ardi toccare una mia cassa simile: / costui vi dica che gli avvenne» (atto III, scena IV, vv. 1242-8); e p. 492: «TEM. Oh, ben pazzo saria chi avesse audacia / d’aprirla, o pur sol di toccarla: guardami / Dio che mi venga simil desiderio!» (atto V, scena IV, vv. 2032-4); nella *Cassaria*, cit., p. 280, così Crisobolo, di fronte al finto muto: «(Questo pazzo ragiona con le mani, come fanno li altri con la lingua.) Sai tu che dica?» (atto IV scena VII); e nei *Suppositi*, in *Opere minori*, cit., pp. 297-349: 346, così Damone: «Ma non è quel Pasifilo, che esce di casa del vicino nostro? Onde viene tanta letizia, che e’ salta come pazzo ne la via?» (atto V, scena VI); tuttavia sulla scena delle *Commedie* non appare mai un pazzo non metaforico; in esse il lessico della follia, molto diffuso (ma non vi occorre il termine “matto”), inscrive nell’area dell’irrazionale o almeno dell’imprevedibilità inspiegabile gli istinti elementari, o le ingenuità, che muovono i personaggi.

64. Così, ne *La Fabrica del mondo* di Francesco Alunno, cit., se «pazzo, val stolto, matto», «matto, val stolto, pazzo, sciocco, insano, furioso», e per entrambi vengono richiamati gli stessi termini latini (p. 174r).

equivalenza prosodica, si può probabilmente ricondurre al suono della doppia zeta, adatto al contesto villereccio in cui Orlando si muove, e alla condizione ferina cui egli è condotto<sup>65</sup>.

L'impiego in altri contesti dei termini "pazzo" e "matto" conferma la contiguità e la sovrapposizione tra l'area semantica dell'irrazionalità, della crudeltà e della violenza: «matto» perché crudele e sconsiderato è secondo Rinaldo chi ha stabilito in Scozia «gli statuti rei» (IV, 65) a danno delle donne adultere, e «crudele e pazza» (XXXVII, 119) è la legge misogina di Manganorre, di cui «pazzo» è detto l'«impeto» omicida (XXXVII, 80) scatenato dalla morte dei suoi due figli; e infatti «pazza» è la Discordia (XXVII, 100)<sup>66</sup>, e «matta», nei *Cinque Canti*, la Crudeltà<sup>67</sup>.

## 6 Pazzia

Solo una volta il poeta chiama le imprese di Orlando folle «pazzie», quando riconosce per la scrittura della sua opera la necessità e l'opportunità di operare una loro scelta:

Pazzia sarà, se le pazzie d'Orlando  
prometto raccontarvi ad una ad una;  
che tante e tante fur, ch'io non so quando  
finir: ma ve n'andrò scegliendo alcuna  
solenne et atta da narrar cantando,  
e ch'all'istoria mi parrà oportuna (XXIX, 50).

Dunque il termine "pazzia" (nei repertori lessicografici cinquecenteschi sinonimo di "follia" e del latino *stultitia*)<sup>68</sup>, declinato al plurale e utilizzato con significato concreto, indica gli atti sconcertanti di cui Orlando è protagonista, piuttosto che l'esperienza interiore e mentale che a quegli atti lo induce, per la quale, come stiamo verificando, altre parole si mostrano al poeta più pertinenti<sup>69</sup>.

65. Nell'incontro con Angelica e Medoro (XIX, 42) «pazzo» consente la rima con guazzo: cagnazzo; si noterà inoltre che "matto" costituisce sempre una parola-rima.

66. Con eco virgiliana (*Aen.* VI, 280: «Discordia demens»), come avverte Bigi *ad locum*: «Di ciò si ride la Discordia pazza, / che pace o tregua omai più teme poco. / Scorre di qua e di là tutta la piazza, / né può trovar per allegrezza loco».

67. L. Ariosto, *Cinque Canti*, in *Opere minori*, cit., pp. 581-754: 618: «Conchiuse che nessuna era meglio atta / a stimularlo e far più risentire, / d'una che nacque quando anche la matta / Crudeltà nacque, e le Rapine e l'Ire» (I, CXI). D'ora in poi *Cinque Canti*.

68. Cfr. *La Fabrica del mondo* di M. Francesco Alunno, cit., p. 174r; nel *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, cit., p. 602, "pazzia" è «mancamento di discorso, e di senno, contrario di saviezza. Lat. *stultitia, insania*».

69. Il termine «pazzie» occorre nelle altre opere di Ariosto solo una volta, nella commedia *Il Negromante*, cit., quando Abondio commenta il comportamento poco ponderato di Massimo: «ABON. [...] Ho da dolermene / con Massimo, il qual è stato potissima / cagion, che se ne fanno in piazza i circoli. / È ito a trovar medici et astrologhi / e incantatori, e fatto ha solennissime / pazzie, che a pena i fanciulli farebbono» (atto IV, scena V, vv. 1578-82).

In questo luogo il vocabolo («pazzia») indica anche l'eventuale modalità di una scrittura incapace di adeguarsi alla necessità dell'opera e di portarla a compimento; il poeta allude così alla sua condivisione dell'esperienza psicologica di Orlando, dichiarata più volte nel poema<sup>70</sup>, a partire dalle ottave proemiali in cui, contrapponendo l'esperienza della follia d'amore e l'esperienza della scrittura, aveva espresso un simile timore di non concludere l'opera<sup>71</sup>.

Il poeta usa sempre il termine “pazzia” quando, svelando il valore anche metaforico della follia di Orlando, riflette sull'universale irrazionalità che avvolge l'esperienza mondana: nell'esordio del canto XXIV, memore della satira oraziana sull'umana follia<sup>72</sup>, posta l'equazione tra amore e insania (secondo il giudizio dei savi, forse un po' ironicamente chiamati in causa) è individuato un principio irrazionale comune, che si manifesta però con diversa intensità e diversi effetti, e che forse coincide anche con l'illusione, spesso di indubbio va-

70. Cfr. gli esordi dei canti IX, XXIV, XXX e quello del canto XXXV, forse il più originale dell'opera per l'ammiccante ipotesi del poeta di una possibile guarigione dalla propria follia, meno impegnativa di quella appena raccontata per Orlando ma probabilmente più auspicabile, se il suo senno non aspetta di essere recuperato nel cerchio della luna, ma invece sul bel corpo della donna amata: «Chi salirà per me, madonna, in cielo / a riportarne il mio perduto ingegno? / che, poi ch'uscì da' bei vostri occhi il telo / che 'l cor mi fisse, ognior perdendo vegno» (XXXV, 1); nel momento culminante in cui Orlando, scoperto l'epigramma inciso da Medoro, è «per uscir di sentimento», il poeta aveva dichiarato: «Credete a chi n'ha fatto esperimento, che questo è 'l duol che tutti gli altri passa» (XXIII, 112).

71. L'insistenza del poeta sia sulla sua condivisione della follia di Orlando, sia sulla eventualità di non finire l'opera rende particolarmente significativa la dichiarazione, nell'esordio dell'ultimo canto, del trascorso timore «o di non tornar col legno intero, / o d'errar sempre» (XLVI, 1), oltre il senso dell'illustre metafora che assimila la scrittura di un'opera letteraria ad un viaggio in mare; certamente le numerose dichiarazioni dell'autore di difficoltosa padronanza della *fabula* costituiscono una consapevole affermazione di perfetto controllo sulla materia e sulla sua costruzione (cfr. R. Durling, *The Figure of the Poet in Renaissance Epic*, Harvard University Press, Cambridge 1965, pp. 114-31); aveva tuttavia scritto R. Bacchelli, *Arte e genio dell'Ariosto* (1956), in Id., *La congiura di don Giulio d'Este e altri scritti ariosteschi*, Mondadori, Milano 1958, pp. 545-633: 549, commentando il proemio dell'ultimo canto: «non avrebbe scritto così, se il timore d'aver a “errar sempre” in quel “mare”, non fosse stato vero e sentito»; e a p. 552: «la metafora marina e marinairesca del proemio all'ultimo canto è, ad un tempo, esagerazione satirica, iperbole affettiva e fantasiosa, e, di fatto, verace confidenza d'artefice»; vale la pena ricordare qui le incisive e molto note parole di I. Calvino, *La struttura dell'«Orlando»*, in Id., *Perché leggere i classici*, Mondadori, Milano 1995, pp. 68-77: 68: «L'*Orlando Furioso* è un poema che si rifiuta di cominciare, e si rifiuta di finire. Si rifiuta di cominciare perché si presenta come la continuazione d'un altro poema, l'*Orlando Innamorato* di Matteo Maria Boiardo, lasciato incompiuto alla morte dell'autore. E si rifiuta di finire perché Ariosto non smette mai di lavorarci. Dopo averlo pubblicato nella sua prima edizione del 1516 in quaranta canti, continua a cercare di farlo crescere, dapprima tentando di dargli un seguito, che restò tronco (i cosiddetti *Cinque Canti*, pubblicati postumi), poi inserendo nuovi episodi nei canti centrali, cosicché nella terza e definitiva edizione, che è del 1532, i canti sono saliti a quarantasei. In mezzo c'è stata una seconda edizione del 1521, che testimonia d'un altro modo del poema di non considerarsi definitivo, cioè la politura, la messa a punto della lingua e della versificazione a cui Ariosto continua ad attendere. Per tutta la sua vita, si può ben dire, perché per arrivare alla prima edizione del 1516, Ariosto aveva lavorato dodici anni, e altri sedici anni fatica per licenziare l'edizione del 1532, e l'anno dopo muore».

72. Cfr. Orazio, *Le Satire*, II, 3, a cura di C. Carena, Einaudi, Torino 1992, p. 94.



lore edonistico, in cui sono avvolti i personaggi del poema e non solo; il termine «pazzia» è ripetuto due volte a distanza di un verso nelle prime due ottave:

Chi mette il piè su l'amorosa pania,  
cerchi ritrarlo, e non v'inveschi l'ale;  
che non è in somma amor, se non insania,  
a giudizio de' savi universale:  
e se ben come Orlando ognun non smania,  
suo furor mostra a qualch'altro segnale.  
E quale è di pazzia segno più espresso  
che, per altri voler, perder se stesso?

Varii gli effetti son, ma la pazzia  
è tutt'una però, che li fa uscire.  
Gli è come una gran selva, ove la via  
conviene a forza, a chi vi va, fallire:  
chi su, chi giù, chi qua, chi là travia.  
Per concludere in somma, io vi vo' dire:  
a chi in amor s'invecchia, oltr'ogni pena,  
si convengono i ceppi e la catena (XXIV, 1-2).

L'invenzione lunare illustrerà con immagini fantastiche questa riflessione esordiale, mostrandosi l'immenso vallone – deposito di ciò che sulla terra si perde a causa del Tempo, della Fortuna e del «nostro difetto» – occupato per la maggior parte dal senno, mentre solo la «pazzia» non risponde all'appello; e confermerà anche la diversificazione delle cause, degli effetti, e dell'intensità della pazzia, data la molteplicità degli oggetti perduti, delle ragioni per cui si perde il senno e la sua diversa quantità contenuta in ogni ampolla.

Il viaggio di Astolfo sulla luna allontana la narrazione della follia di Orlando sia dal solco tracciato dalla tradizione cavalleresca, sia dai consigli terapeutici suggeriti dai trattati di medicina, prospettando una soluzione che elude ogni ipotesi di guarigione realistica, forse immaginata dai paladini cristiani mossi alla ricerca di Orlando per guarirlo «per opra di medico o d'incanto» (XXXI, 64).

Il debito nei confronti di Leon Battista Alberti<sup>73</sup> e la vicinanza ad Erasmo, solidali nella comune consonanza luciana, mostrano il radicamento della fantasia ariostesca nel versante della cultura umanistica maggiormente percorso da dubbi e inquietudini, di cui la riflessione sull'umana follia può dirsi momento paradigmatico.

La rappresentazione della follia (attraverso la sua assenza) dispiega nelle ottave lunari le possibilità retoriche che il pensiero umanistico vi aveva riconosciuto, satiriche, ironiche e paradossali, e consente per questa via la denuncia della vanità irrazionale delle operazioni mondane e della corruzione dei costu-

73. È ben nota la circostanza del fortunato ritrovamento dell'intercenale *Somnium*, fonte dell'episodio, la quale peraltro non è l'unica intercenale albertiana ad aver esercitato una suggestione sulle ottave lunari; cfr. E. Garin, *Venticinque «Intercenali» inedite e sconosciute di Leon Battista Alberti*, in "Belfagor", XIX, 1964, pp. 377-89; e R. Ceserani, *Annunzi*, in "Giornale storico della letteratura italiana", CXLI, 1964, pp. 469-70.

mi; ma mostra altresì il valore speculativo di favole, metafore e allegorie che con fantasiosa leggerezza trasmettono saperi paradossali e ipotesi interessanti, soprattutto se consacrate al tema dell'umana follia<sup>74</sup>. Non si avverte, in queste ottave, il sentimento di un contenuto edonistico che risarcisca la vanità dell'esperienza, chiaramente espresso in altri luoghi del poema<sup>75</sup>; la rappresentazione, oltre la satira, e senza rinunciare alla levità ironica che avvolge l'intero episodio, sembra invece spingersi sulla via dell'inquietante percezione del limite della ragione e delle possibilità dell'intelletto umano.

I contenuti delle allegorie lunari, come noto, mostrano che il poeta non distoglie lo sguardo dalla realtà cortigiana e politica italiana, delineando l'episodio dell'opera in cui forse più che in ogni altro la *fabula* procede intrecciata al discorso; non a caso l'esordio del canto, con l'immagine delle Arpie che sporcano le mense, conteneva la denuncia della servitù italiana e della responsabilità dei signori<sup>76</sup>. È certamente anche la crisi storica e politica, per la percezione dell'irrazionale precarietà dei destini umani e dell'impossibilità di previsione che porta con sé, a rendere la Follia, nel XVI secolo, la più appropriata metafora dell'esistente<sup>77</sup>.

L'ottava che annuncia la presenza della «pazzia» sulla terra, data la sua assenza sulla luna, e l'infinito numero delle cose perdute per suo effetto, presenta lo stesso ritmo sintattico di quella che, esprimendo una medesima esigenza di selezione per la scrittura dell'opera, indicava l'infinito numero delle pazzie di Orlando:

Lungo sarà, se tutte in verso ordisco  
le cose che gli fur quivi dimostre;  
che dopo mille e mille io non finisco,  
e vi son tutte l'ocurrenzie nostre:  
sol la pazzia non v'è poca né assai;  
che sta qua giù, né se ne parte mai (XXXIV, 81).

74. Per il valore filosofico del linguaggio poetico e della metafora cfr. E. Grassi, M. Lorch, *Umanesimo e retorica. Il problema della follia*, Mucchi, Modena 1988; e Klein, *Il tema del pazzo e l'ironia umanistica*, cit.

75. Si pensi, ad esempio, al disappunto delle donne al dissolversi del castello di Atlante, ove, a quanto pare, avevano conosciuto una lieta prigionia: «e furon di lor molte a chi ne dolse; / che tal franchezza un gran piacer lor tolse» (IV, 39); a proposito del palazzo del mago, luogo-emblema dell'illusione mondana, il poeta tiene a precisare che donne e cavalieri, «a questo inganno presi», ed impegnati in «vani sentieri», tuttavia «vi stanno ad agio» (XII, 12, 11 e 22).

76. Cfr. il commento di Bigi *ad locum*, che ne indica i contatti con l'ultima pagina del *Principe*.

77. Un dettagliato excursus delle guerre d'Italia è presente nel canto precedente, raccontato dalle profetiche pitture della rocca di Tristano (XXXIII, 5-58). Ricordiamo quanto scrive Machiavelli a Guicciardini, negli anni in cui si compiono le sorti della penisola italiana: «Solo i Sanesi si sono portati bene, et non è maraviglia se in un tempo pazzo i pazzi si muovon bene» (5 novembre 1526); e ancora: «Io dico una cosa che vi parrà pazza; metterò un disegno innanzi che vi parrà o temerario o ridicolo; nondimeno questi tempi richieggono deliberationi audaci, inusitate e strane» (15 marzo 1536); citato in Asor Rosa, «Ricordi» di Francesco Guicciardini, cit., p. 281.

Con l'enumerazione delle cose perdute – non solo oggetti materiali, ma voti e preghiere, lacrime e sospiri, tempo inoperoso e ozio, vani progetti e vani desideri – il poeta svela l'equazione tra la pazzia e il «nostro difetto» (come detto, uno dei grandi agenti della perdita), e l'estensione metaforica del termine «pazzia» all'area semantica delle passioni, delle illusioni, delle speranze, dei desideri e degli errori di giudizio.

Anche nelle *Satire* la «pazzia» è un principio irrazionale comune ma diversamente declinato nell'esperienza dei singoli, e che nel caso dell'io satirico si manifesta nell'ostentata noncuranza degli onori cortigiani:

Ma chi fu mai sí saggio o mai sí santo  
che di esser senza macchia di pazzia,  
o poca o molta, dar si possa vanto?  
Ogniun tenga la sua, questa è la mia (*Sat.* II, 148-51);

con allusione alla favola esopica delle rane che chiesero a Giove un sovrano, nella terza satira, e con significato opposto consentito dall'uso metaforico e paradossale del vocabolo, è invece «pazzia» la subordinazione cortigiana, compromesso imposto dal bisogno materiale, come la voce satirica tiene a precisare, e non dal vuoto desiderio di onori e di prestigio.

Che s'al mio genitor, tosto che a Reggio  
Daria mi partorì, facevo il giuoco  
che fe' Saturno al suo ne l'alto seggio,  
sí che di me sol fosse questo poco  
ne lo qual dieci tra frati e serocchie  
è bisognato che tutti abbian luoco,  
la pazzia non avrei de le ranocchie  
fatta già mai, d'ir procacciando a cui  
scopirmi il capo e piegar le ginocchie (*Sat.* III, 13-21).

Nell'*Orlando Furioso* le altre occorrenze del termine «pazzia» hanno il significato attenuato di «arroganza», «sconsideratezza», «temerarietà», in genere nelle provocazioni verbali un po' sfacciate e un po' comiche che i cavalieri si scambiano prima di battersi<sup>78</sup>; e nella risposta con cui Agramante schernisce Brandimarte che vorrebbe convertirlo alla fede cristiana, prima del decisivo duello di Lampedusa:

Così parlava Brandimarte, et era  
per suggungere ancor molte altre cose;  
ma fu con voce irata e faccia altiera

78. Ad esempio quando Orlando si rivolge a Sacripante: cfr. XII, 41; e similmente quando i cavalieri stabiliscono in campo pagano l'ordine dei loro duelli: «– Lascia la cura a me, – dicea Gradasso / ch'io guarisca costui [Rodomonte] de la pazzia» (XXVII, 66); cfr. anche XXIII, 85; con tale o affine significato, evidentemente adeguato a contesti comico-dialogici, il termine ricorre nelle *Commedie* di Ariosto.

dal pagano interrotto, che rispose:  
– Temerità per certo e pazzia vera  
è la tua, e di qualunque che si pose  
a consigliar mai cosa o buona o ria,  
ove chiamato a consigliar non sia (XLI, 42).

## 7 Folle

Nei luoghi in cui Orlando è detto “folle” il termine (dal latino *stultus*, *vanus*, *insanus* e sinonimo di “pazzo”, “stolto”, “matto” secondo i repertori lessicografici antichi)<sup>79</sup>, impiegato quasi sempre in funzione predicativa, accompagna in genere nuove descrizioni o veloci indicazioni dei sintomi della sua follia: quando il pastore testimone del primo manifestarsi della furia racconta a Fior-diligi di «aver veduto Orlando correr folle» (XXIV, 56); quando il poeta ricorda a Carlo che i due valorosi cugini lo hanno abbandonato:

Io ti dico d'Orlando e di Rinaldo;  
che l'uno al tutto furioso e folle,  
al sereno, alla pioggia, al freddo, al caldo,  
nudo va discorrendo il piano e 'l colle:  
l'altro, con senno non troppo più saldo,  
d'appresso al gran bisogno ti si tolle;  
che non trovando Angelica in Parigi,  
si parte, e va cercandone vestigi (XXVII, 8);

quando san Giovanni spiega ad Astolfo che per punirlo dell'«incesto amore / d'una pagana» (XXXIV, 64) Dio fa che Orlando «va folle, / e mostra nudo il ventre, il petto e il fianco; / e l'intelletto sì gli offusca e tolle, / che non può altrui conoscere, e sé manco» (XXXIV, 65). Inoltre nel vallone lunare tra le ampolle «Quella è maggior di tutte, in che del folle / signor d'Anglante era il gran senno infuso» (XXXIV, 83); infine, al momento del rinsavimento, prima di essere catturato dagli amici perché possa inalare il senno, Orlando è il «nudo folle» che brandisce il bastone (XXXIX, 44) e «Orlando che si vide fare il cerchio, / menò il baston da disperato e folle» (XXXIX, 48).

Nelle parole di san Giovanni, che attribuisce le ragioni degli eccessi di Orlando alla punizione divina, essendo il paladino dimentico dei suoi impegni di difensore della Chiesa, vive la concezione cristiana e medievale che riconosce nella follia il peccato e l'assenza della verità, risemantizzando in ambito cristiano il nesso profondo che la follia ha intrecciato con la dimensione del sacro e

79. Il *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, cit., p. 355; cfr. anche Acarisio, *Vocabolario*, cit., p. 133v: «Folle significa instabile vano et poco savio, come una foglia, da cui piglia il nome, o da folle latino, che significa la pala grossa di vento enfiata, perciò che il matto et l'instabile si lascia sbalzare, come foglia del vento, o come la bala da giuocatori, o che sia pieno di vento come la pala».

del soprannaturale dai tempi più remoti<sup>80</sup>; l'evangelista paragona infatti la condizione di Orlando a quella del biblico Nabucodonosor, rendendo anche esplicita la sovrapposizione dell'iconografia del folle con quella dell'uomo selvatico, già suggerita dalla metamorfosi fisica del paladino<sup>81</sup>:

E Dio per questo fa ch'egli va folle,  
e mostra nudo il ventre, il petto e il fianco;  
e l'intelletto sì gli offusca e tolle,  
che non può altrui conoscere, e sé manco.  
A questa guisa si legge che volle  
Nabuccodonosor Dio punir anco,  
che sette anni il mandò di furor pieno,  
sì che, qual bue, pasceva l'erba e il fieno.

Ma perch'assai minor del paladino,  
che di Nabucco, è stato pur l'eccesso,  
sol di tre mesi dal voler divino  
a purgar questo error termine è messo (xxxiv, 65-6).

80. Interessanti riflessioni sulla connessione tra follia e sfere del sacro, tra interpretazioni "culturali" e "fisiologiche" della follia in J. Starobinski, *Il combattimento con Legione (Vangelo secondo Marco, v, 1-20)* (1971), in Id., *Tre furori* (1974), trad. it. Garzanti, Milano 1978, pp. 58-99: 96: «Secondo la concezione correntemente più accettata dagli storici della scienza, i casi di possessione demoniaca offrono un buon esempio del modo in cui i fenomeni naturali ricevono un'interpretazione culturale. Gli indemoniati, si dice, erano degli individui che presentavano sintomi impressionanti – quali oggi vediamo nelle epilessie, le atetosi, le schizofrenie. Il disordine fisico, che è un dato di fatto, riceve un significato grazie agli utensili interpretativi di cui dispone il linguaggio di un'epoca (o di una civiltà). L'oggetto da interpretare è la violenza, l'agitazione, le urla: lo strumento interpretativo, nel primo secolo, è il concetto di possessione demoniaca»; e a p. 98: «il concetto di *possessione*, appena accettato come strumento interpretativo, diventa a sua volta un dato offerto all'interpretazione vissuta. Si può stabilire il punto di inizio? Da qualche parte esiste forse un dato veramente *originario* e naturale? Più ci si concentra, più si vede che il sostrato naturale si allontana, ed è vero che, quando si tratta dell'uomo, si scopre sempre che la natura è «alterata» dalla cultura e dal linguaggio».

81. Cfr. Ménard, *Les fous dans la société médiévale*, cit., pp. 451-2: «L'idée que le fou est possédé par un esprit malin, tenace, redoutable remonte à l'Évangile. Elle permet de comprendre en partie les mentalités médiévales. Si le fou est un être démoniaque et donc malfaisant, pourquoi ne pas le frapper et le malmener? [...] Mais c'est encore pour d'autres raisons que le *dervé* fait horreur. Face à la démence l'homme est saisi d'un vertige, il éprouve un sentiment de répulsion, une sorte de peur panique. Il s'interroge. Il regarde en tremblant ce profond mystère [...]. A cette troublante question les sociétés anciennes répondent que l'infirmité est la conséquence d'une faute. [...] L'infirmité est donc liée à une idée de culpabilité et de châtiement. L'infirme expie une faute. Son mal est une punition, d'autant plus terrible qu'elle est sans fin»; e Serra, *Il "sen" della follia*, cit., p. 28: «Posto ai margini della società come emblema vivente della bestialità e dell'empietà, perseguitato dalla folla e scacciato dalle città, egli agita nella mentalità medioevale lo spettro della degradazione umana e della punizione divina. La follia, come le altre malattie, appare strettamente legata al male fin dalla Bibbia: folle è l'uomo che non teme Dio, il peccatore che non si pente dei propri peccati. [...] La funzione punitiva della follia, castigo divino che si abbatte sui potenti per colpire disobbedienza e idolatria, grandeggia nella figura biblica di Nabucodonosor, considerato padre di molti "folli letterari". Il suo peccato di orgoglio viene colpito con sette anni di bestialità».

Con la valutazione di san Giovanni Ariosto evoca dunque, come con l'accusa di simulata pazzia avanzata da Mandricardo, una delle possibilità di rappresentazione e di interpretazione della follia offerte dalla tradizione che gli è alle spalle, ma nell'opera o non attuate o sullo sfondo; egli non sembra in ogni caso condividerla troppo, data l'indulgenza partecipe altrove esibita per Orlando: la dimenticanza dei doveri di paladino cristiano, accennata senza troppa preoccupazione ed esplicitamente senza condanna nell'esordio del canto IX<sup>82</sup>, quando ha inizio l'inchiesta d'amore del paladino, è per lui, più realisticamente, l'effetto e non la causa della passione e della follia, esito estremo di una dolorosissima delusione d'amore.

Il termine "folle", utilizzato sempre in contesti in cui è ripetuto almeno un sintomo o un particolare iconografico di Orlando privo di senno, sembra dunque possedere un'accezione molto puntuale e specifica, quasi tecnica, si è tentati di riconoscere, della sua patologica dismisura; infatti, quando è riferito a Marfisa messa a terra da Bradamante, il poeta, eludendo l'uso metaforico o estensivo del termine, specifica che la donna è *quasi*, e dunque *non*, «folle» – «ch'ella n'è per venir di sdegno folle» (XXXVI, 20); similmente, attonito *come* un «folle» è Rodomonte, battuto anch'egli dalla bella donna guerriera – «e fu come uom pien di stupore e folle» (XXXV, 50).

Il vocabolo ricorre nell'opera come attributo dell'amore e del desiderio, secondo immagini tradizionali del repertorio lirico; nel VI sonetto dei *Rvf* il «folle [...] desio» aveva assunto i tratti di un destriero sfrenato all'inseguimento di una donna che «'n fuga è volta», e la metafora deve aver esercitato una suggestione profonda nella memoria di Ariosto, quasi una prefigurazione di Angelica, in fuga dalla sua prima comparsa sulla scena dell'opera e pura immagine simbolica del desiderio mai raggiunto:

Sì traviato è 'l folle mi' desio  
a seguir costei che 'n fuga è volta,  
et de' lacci d'Amor leggiera et sciolta  
vola dinanzi al lento correr mio,

che quanto richiamando più l'envio  
per la sicura strada, men m'ascolta:  
né mi vale spronarlo, o dargli volta,  
ch'Amor per sua natura il fa restio.

82. Cfr. IX, 1-2: «Che non può far d'un cor ch'abbia soggetto / questo crudele e traditore Amore, / poi ch'ad Orlando può levar del petto / la tanta fé che debbe al suo signore? / Già savio e pieno fu d'ogni rispetto, / e de la santa Chiesa difensore: / or per un vano amor, poco del zio, / e di sé poco, e men cura di Dio. // Ma l'escuso io pur troppo, e mi rallegrò / nel mio difetto aver compagno tale; / ch'anch'io sono al mio ben languido et egro, / sano e gagliardo a seguitare il male»; cfr. anche XXX, 4: «Non men son fuor di me, che fosse Orlando; e non son men di lui di scusa degno».

E poi che 'l fren per forza a sé raccoglie,  
i' mi rimango in signoria di lui,  
che mal mio grado a morte mi trasporta:

sol per venir al lauro onde si coglie  
acerbo frutto, che le piaghe altrui  
gustando afflige più che non conforta<sup>83</sup>.

Rinaldo, il cui amore per Angelica è l'unico ad avvicinarsi all'intensità della passione di Orlando, dopo aver bevuto alla fonte del disamore si libera di quel «desir ch'ebbe d'amor sì folle» (XLII, 64); e due volte è detto «folle» il «disio» che strugge Fiordispina (dalla donna stessa, e da Ricciardetto che ne racconta la storia a Ruggiero)<sup>84</sup>, con accentuazione nell'opera dell'irrazionalità del sentimento perché rivolto a Bradamante nonostante lo svelamento della sua natura femminile.

Nei *Cinque Canti* l'irrazionalità che l'aggettivo significa mostra un profilo più inquietante: il «disio folle» induce il «folle amante» Penticone a volere uccidere l'amico Ottone per poterne amare la moglie<sup>85</sup>, in un episodio che priva l'irrazionalità dell'eros del mistero vitale e della dimensione edonistica che esso possiede nell'*Orlando Furioso*, contribuendo alla costruzione di una trama talmente cupa da sconsigliarne al poeta l'inclusione nell'opera maggiore.

Anche l'impiego del termine «folle» dà prova della sovrapposizione dell'area semantica dell'amore e della guerra: nell'attacco narrativo dell'opera «folle» è l'«ardire» di Agramante<sup>86</sup>, e il sintagma ricorre identico – il «folle ardir» (XIV, 132) – nel racconto dell'assedio di Parigi, per indicare anche in que-

83. Petrarca, *Canzoniere*, cit., p. 30; a p. 31 n: «alla *folor* cortese P. sostituisce il «furor» classico e cristiano. Il «folle desio» è l'esatto equivalente del «folle amore» irradiato dalla «bella Ciprigna» di *Par.* VIII, 2, «cioè, secondo la chiosa del Buti, «lo stolto amore che nasce dall'appetito carnale»».

84. xxv, 36 e 38; inoltre Polinesso chiama «folle» l'amore di Ariodante per Ginevra perché non corrisposto, nella sua mistificazione (v, 31); ma Ariodante chiama poi folle il desiderio suicida che lo ha condotto tra le onde (v, 31), per un mutamento d'animo *in extremis* degno dell'illustrazione del poeta, che forse con compiacimento e un lieve sorriso coglie il prevalere del sano buon senso sul suicidio per amore.

85. *Cinque Canti*, pp. 640 (II, LXIX) e 643 (II, LXXVI).

86. I, 5-6: «Orlando, che gran tempo innamorato / fu della bella Angelica, e per lei / in India, in Media, in Tartaria lasciato / avea infiniti et immortal trofei, / in Ponente con essa era tornato, / dove sotto i gran monti Pirenei / con la gente di Francia e de Lamagna / re Carlo era attendato alla campagna, // per far al re Marsilio e al re Agramante / battersi ancor del folle ardir la guancia, / d'aver condotto, l'un, d'Africa quante / genti erano atte a portar spada e lancia». Boccaccio, nelle sue chiose apposte al settimo libro del *Teseida*, spiega perché ha detto folle l'«Ardire», che abita il palazzo di Venere (VII, 50): «Eravi Ardire, il quale giova molto ad ottenere quello che si disidera; e chiamalo folle, perciò che ardire rade volte, o non mai, può venire da savio consiglio; e il savio consiglio non concede mai altrui se non quello di che vede il fine; ma delle cose che l'uomo ardisce è incerto che ne dee seguire: vero è che di questo Ardire che qui s'intende, è più proprio nome Temerità»; G. Boccaccio, *Teseida delle nozze d'Emilia*, a cura di A. Limentani, Mondadori, Milano 1992, p. 223.

sto luogo la baldanza dei pagani<sup>87</sup>; «folle» inoltre dice il poeta in due luoghi l'«audacia»: quella dei Saracini<sup>88</sup> e quella di Mandricardo<sup>89</sup>.

Si potrà notare che quando il termine qualifica un impeto di guerra è sempre riferito ai nemici dei cristiani<sup>90</sup>, e vi si può allora riconoscere la connotazione morale che esso possiede per la sovrapposizione tra la follia e il peccato, secondo l'interpretazione operante, come si è visto, nelle parole di san Giovanni. Il Battaglia offre per tale accezione del termine la definizione di «non cristiano, idolatra, μάταιος infedele», in quanto folle è anche colui «Che non segue la verità, che è nell'ignoranza; che crede in false dottrine, in pregiudizi»<sup>91</sup>.

Nelle parole di Issabella, decisa alla vita monacale dopo la patetica morte di Zerbino, «folle» possiede inequivocabilmente questa accezione cristiana e medievale, e connota infatti la dimensione mondana che la donna vuole abbandonare, e che contrappone a quella religiosa, come inutilmente spiega a Rodomonte: «et ella ogni pensier gli spiegò inante; / come era per lasciare il mondo folle, / e farsi amica a Dio con opre sante» (XXVIII, 99).

Analogamente il mondo è riconosciuto «folle» in una canzone scritta da Ariosto dopo il 1516: anche in questo luogo la morte è intervenuta a separare due coniugi<sup>92</sup>, e il consorte si rivolge dalle «sante contrade» del cielo alla moglie, ornata come Issabella di ogni virtù, con un messaggio costruito sull'opposizione cristiana e radicale tra la dimensione mondana e temporale e quella celeste ed eterna, tra sofferenza e peccato in terra e beatitudine in cielo:

87. XIV, 132: «i nostri in questo tempo, perché male / ai Saracini il folle ardir riesca, / ch'eran nel fosso, e per diverse scale / credean montar su l'ultima bertesca; / udito il segno da oportuni lochi, / di qua e di là fenno avampare i fochi».

88. XVI, 18: «Inanzi a Carlo, inanzi al re Agramente / l'un stuolo e l'altro si vuol far vedere, / ove gran loda, ove mercé abbondante / si può acquistar, facendo il suo dovere. / I Mori non però fer pruove tante, / che par ristoro al danno abbiano avere; / perché ve ne restar morti parecchi, / ch'agli altri fur di folle audacia specchi».

89. XXVII, 63: «E tratto da la colera [Mandricardo], aventosse / col pugno chiuso al re di Sericana; / e la man destra in modo gli percosse, / ch'abandonar gli fece Durindana. / Gradasso, non credendo ch'egli fosse / di così folle audacia e così insana, / colto improvviso fu, che stava a bada, / e tolta si trovò la buona spada».

90. Anche nei *Cinque Canti*, un «folle assalto», condotto contro Ruggiero: «Quelli di Normandia, che di luogo alto / e di numero avean molto vantaggio, / nel legno di Ruggier féro il mal salto, / dal furor tratti e dal lor gran coraggio; / ma tosto si pentir del folle assalto: / ché non patendo il buon Ruggier l'oltraggio, / presto di lor, con bel menar de mani, / fe' squarzi e tronchi e gran pezzi da cani» (IV, XXV, p. 703).

91. Battaglia, *Grande dizionario*, cit., vol. VI, 1970, p. 113. Illustra la connessione tra la follia e l'etica cristiana nella letteratura delle origini, secondo immagini destinate a persistere nei secoli successivi, sebbene diversamente modulate, la puntuale analisi di M. C. Storini, *Immagini della follia in alcuni testi narrativi delle origini*, in «Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati. Contributi della classe di scienze umane e della classe di lettere e arti», ser. VIII, LXIX, 2, pp. 25-63.

92. Si tratta di Giuliano de' Medici, morto nel 1516, e di Filiberta di Savoia; cfr. *Le Rime*, p. 118 n.



Anima eletta, che nel mondo folle  
 e pien d'error sì saggiamente quelle  
 candide membra belle  
 reggi, che ben l'alto disegno adempi  
 del Re degli elementi e de le stelle,  
 che sì leggiadramente ornar ti volle,  
 perch'ogni donna molle  
 e facile a piegar ne li vizi empi,  
 potessi aver da te lucidi essemi,  
 che, fra regal delizie in verde etade,  
 a questo d'ogni mal seculo infetto  
 giunt'esser può d'un nodo saldo e stretto  
 con summa castità summa beltade;  
 da le sante contrade,  
 ove si vien per grazia e per virtute,  
 il tuo fedel salute  
 ti manda, il tuo fedel caro consorte,  
 che ti levò di braccia iniqua morte<sup>93</sup>.

In due episodi dell'*Orlando Furioso* è definito “folle” chi commette un errore di giudizio, e dunque la follia si riconosce in un'errata comprensione e percezione della realtà, cui viene esplicitamente contrapposta una più equilibrata e realistica valutazione.

In questo modo il vecchio saggio, dopo aver ascoltato la novella di Astolfo, Giocondo e Fiammetta raccontata dall'oste per consolare la gelosia di Rodomonte, si rivolge all'uditorio maschile per difendere le ragioni delle mogli e delle donne, senza eccezioni accusate dall'oste di infedeltà e di incontinenza:

Ditemi un poco: è di voi forse alcuno  
 ch'abbia servato alla sua moglie fede?  
 che nieghi andar, quando gli sia oportuno,  
 all'altrui donna, e darle ancor mercede?  
 credete in tutto 'l mondo trovarne uno?  
 chi 'l dice, mente; e folle è ben chi 'l crede (XXVIII, 79);

e in questo modo Rinaldo, durante una sosta del suo viaggio in barca sul Po, giustifica il rifiuto di scoprire, bevendo nel nappo dai sorprendenti e bizzarri poteri, l'eventuale infedeltà della propria moglie:

Pensò, e poi disse: – Ben sarebbe folle  
 chi quel che non vorria trovar, cercasse.  
 Mia donna è donna, et ogni donna è molle:  
 lascian star mia credenza come stasse.  
 Sin qui m'ha il creder mio giovato, e giova:  
 che poss'io migliorar per farne prova?

93. Ivi, p. 122 (v, vv. 1-18).

Potria poco giovare e nuocer molto;  
 che 'l tentar qualche volta Idio disdegna.  
 Non so s'in questo io mi sia saggio o stolto;  
 ma non vo' più saper, che mi convegna.  
 Or questo vin dinanzi mi sia tolto:  
 sete non n'ho, né vo' che me ne vegna;  
 che tal certezza ha Dio più proibita,  
 ch'al primo padre l'arbor de la vita.

Che come Adam, poi che gustò del pomo  
 che Dio con propria bocca gl'interdisse,  
 da la letizia al pianto fece un tomo,  
 onde in miseria poi sempre s'afflisce;  
 così, se de la moglie sua vuol l'uomo  
 tutto saper quanto ella fece e disse,  
 cade de l'allegrezze in pianti e in guai,  
 onde non può più rilevarsi mai (XLIII, 6-8).

La questione trattata in entrambi i luoghi è l'infedeltà, di massimo rilievo in un'opera in cui la fenomenologia erotica rappresentata prevede quasi sempre la gelosia degli amanti; ricordiamo che è a causa dell'infedeltà di Angelica (o tale almeno nella sua interpretazione) che Orlando perde il senno. Il messaggio trasmesso è estremamente problematico («non so s'in questo io mi sia saggio o stolto»), e la verità assume un volto ambiguo: nel primo episodio, momento di un più ampio dibattito cui partecipa anche il poeta, diverse opinioni si fronteggiano senza che la questione possa dirsi definitivamente illuminata; nel secondo la scelta di Rinaldo svela in modo esplicito l'opportunità di una verità relativa (ma anche Rodomonte preferisce non ascoltare gli esempi a favore delle donne perché «fuggia udire il vero», XVIII, 84); molto è stato scritto su questa lezione dettata da realistico e compromissorio buon senso, che diffonde negli ultimi canti una luce obliqua e un'ombra non dissipata neanche dalla conclusione epica del poema (le nozze di Ruggiero e Bradamante; la morte di Rodomonte).

Anche nelle *Satire*, e con una sistematicità che ne percorre il *corpus*, appartiene all'area semantica dell'irrazionalità il lessico che definisce il sistema etico e lo spazio esperienziale dell'io satirico, come per un caso si è già mostrato. Nella prima satira, che come è noto motiva il rifiuto di seguire Ippolito d'Este in Ungheria, «pazzo» è chi contraddice il proprio signore, tradendo le più diffuse pratiche adulatorie:

Pazzo chi al suo signor contraddir vole,  
 se ben dicesse c'ha veduto il giorno  
 pieno di stelle e a mezzanotte il sole (*Sat.* I, 10-2)<sup>94</sup>.

94. Nel sonetto di Antonio Cammelli che Ariosto ha tenuto presente in modo puntuale in questi versi – il CCCLXXIX dei *Sonetti faceti*, segnalato da M. Santoro nell'edizione delle *Satire* da lui curata (L. Ariosto, *Opere*, vol. III, UTET, Torino 1989, pp. 347-445: 350) – non appare l'im-

Nella seconda l'io satirico chiama «folle» la rinuncia ad una carica ecclesiastica:

Questa opinion mia so ben che folle  
diranno molti, che a salir non tenti  
la via ch'uom spesso a grandi onori estolle (*Sat.* II, 142-4);

riconoscendovi la forma della propria singolare «pazzia», paradossale saggezza contrapposta ai comportamenti altrui, incongrui e vergognosi:

Ma chi fu mai sí saggio o mai sí santo  
che di esser senza macchia di pazzia,  
o poca o molta, dar si possa vanto?  
Ogniun tenga la sua, questa è la mia:  
se a perder s'ha la libertà, non stimo  
il più ricco capel che in Roma sia (ivi, 148-53).

La pazzia, sguardo straniato e lucido, solleva dunque l'apparenza della dimensione mondana e consente la conclusione paradossale che illumina la vera natura dei rapporti cortigiani:

Felicitade istima alcun, che cento  
persone te accompagnino a palazzo  
e che stia il volgo a riguardarte intento;  
io lo stimo miseria, e son sí pazzo  
ch'io penso e dico che in Roma fumosa  
il signore è più servo che 'l ragazzo (ivi, 160-5).

La lettura delle *Satire* chiarisce quanto la “pazzia” dell'io satirico corrisponda al suo desiderio di libertà e all'impossibilità di allontanarsi dalla donna amata; nell'ultima satira, il rifiuto dell'incarico di ambasciata a Roma è descritto con immagine suggerita dalla teoria umorale (l'umore malinconico che offusca la ragione):

Proponendo tu questo, s'io ricuso  
l'andata, ben dirai che triste umore  
abbia il discorso razional confuso (*Sat.* VII, 142-4);

e, confessata la ragione del diniego (l'amore per Alessandra, che risiede a Ferrara) con la posa del pazzo meritevole di bastone:

Immagine del “pazzo” per delineare il rapporto tra opinione condivisa e scelta eccentrica, e per dare voce alla polemica anticortigiana. C. Berra, *La “sciocca speme” e la “ragion pazza”: la conclusione delle «Satire», in Fra «Satire» e «Rime» ariostesche. Gargnano del Garda, 14-16 ottobre 1999*, a cura di C. Berra, Cisalpino, Bologna 2000, pp. 165-81, ha evidenziato l'insistenza con cui nelle *Satire* Ariosto articola il motivo classico e oraziano dell'autoaccusa di follia, riconoscendo tra i luoghi interessati uno svolgimento narrativo che riverbera i suoi significati sulle altre zone dell'opera.

S'io ti fossi vicin, forse la mazza  
per bastonarmi piglieresti, tosto  
che m'udissi allegar che ragion pazza  
non mi lasci da voi viver discosto (ivi, 178-81).

La scelta dettata dall'amore, e che si avverte legittima, è illustrata da una ossimorica «ragion pazza», che paradossalmente si contrappone all'iniziale accusa di pazzia e che, esprimendo la dialettica sempre attiva e sempre sfuggente tra la follia e la ragione, conclude il *corpus* delle *Satire*.

Di tale ossimorica «ragion pazza», complessità paradossale che la follia può significare ma che si sottrae alla logica dimostrazione, può dirsi svolgimento narrativo l'esordio del canto IX dell'*Orlando Furioso*, che commenta il tentativo di Ruggiero di possedere Angelica, sul quale abbiamo già fermato l'attenzione:

Quantunque debil freno a mezzo il corso  
animoso destrier spesso raccolga,  
raro è però che di ragione il morso  
libidinosa furia a dietro volga,  
quando il piacere ha in pronto; a guisa d'orso  
che dal mel non sì tosto si distolga,  
poi che gli n'è venuto odore al naso,  
o qualche stilla ne gustò sul vaso.

Qual ragion fia che 'l buon Ruggier raffrene,  
sì che non voglia ora pigliar diletto  
d'Angelica gentil che nuda tiene  
nel solitario e comodo boschetto?  
Di Bradamante più non gli sovviene,  
che tanto aver solea fissa nel petto:  
e se gli ne sovien pur come prima,  
pazzo è se questa ancor non prezza e stima (XI, 1-2).

Dichiarata l'impossibilità per il “morso di ragione” di frenare la «libidinosa furia», il poeta si chiede quale ragionevole motivo avrebbe potuto trattenere Ruggiero dal suo assalto amoroso; l'istinto erotico, riconosciuto e legittimato, può essere detto solo con l'immagine metaforica del cavallo che non conosce freno, e sembra scardinare l'ordine logico del discorso: la ragione non frena Ruggiero, dimentico anche dell'amata Bradamante ma, anche se della sua donna si ricordasse – conclude il poeta – «pazzo» sarebbe se non volgesse ad Angelica una grande, e forse dovuta, attenzione<sup>95</sup>.

Con il medesimo scardinamento dell'ordine logico del discorso Rinaldo, disperato per le avvenute nozze di Angelica e Medoro, si riconosce «ostinato e

95. Anche nel sonetto XXIV (*Le Rime*, p. 142) è presente l'immagine del «desir che ragion mai non rafrena» (v. 6); nel sonetto VIII (ivi, p. 133) la «ragion» (v. 7) si contrappone, ma senza esito, al pensiero desiderante: «devria ostarli e sel comporta e tace» (v. 8).

folle» (XLII, 44) per avere in precedenza rifiutato la bellezza della donna; ma, bevuta l'acqua del disamore, quando infine «sano ha il cor da l'amorose angosce» (XLII, 66), mostra di aver allontanato da sé «quel desir ch'ebbe d'amor sì folle» (XLII, 64)<sup>96</sup>.

## 8 Follia

Quando Orlando con gesto violento si spoglia delle armi e dei vestiti, il poeta, con dichiarazione solenne che adempie la promessa proemiale («Dirò d'Orlando [...] / cosa non detta in prosa mai né in rima», I, 2), garantendone l'eccezionalità anche rispetto al futuro, annuncia l'inizio della «gran follia, sì orrenda, / che de la più non sarà mai ch'intenda» (XXIII, 133).

Oltre a questa, la parola «follia» conosce solo tre occorrenze nell'opera, di contro alle numerosissime delle altre parole dell'eccesso (ira, rabbia, furore); e due volte motiva, in modo assolutamente congruente ai versi citati, la rinuncia alle armi e la nudità di Orlando, il gesto con cui il poeta dà inizio alla «gran follia» del paladino: quando Mandricardo sfodera Durindana, il brando «che poco inanzi per follia / avea gittato alla foresta Orlando» (XXIX, 44); e quando Fior-diligi, riconosciuto Orlando presso il ponte di Rodomonte, «restò d'alta maraviglia piena, / de la follia che così nudo il mena» (XXIX, 44).

L'altra occorrenza possiede invece un'accezione attenuata e concreta («atto sfrontato e imprudente»), nelle provocazioni che Mandricardo rivolge a Ruggiero:

Tu la mia insegna, temerario, porti;  
né questo è il primo di ch'io te l'ho detto.  
E credi, pazzo, ancor ch'io tel comporti,  
per una volta ch'io t'ebbi rispetto?  
Ma poi che né minaccie né conforti  
ti pon questa follia levar del petto,  
ti mostrerò quanto miglior partito  
t'era d'avermi subito ubbidito (XXVI, 102);

ma in simili contesti di alterco tra cavalieri il poeta sembra preferire, come si è verificato, il vocabolo «pazzia».

Mentre dunque il termine «pazzia» significa o un comportamento poco ponderato (con accezione attenuata) o un principio di irrazionalità universale e imperversante, non privo però di una dimensione di edonistica avventura data l'apertura metaforica del vocabolo ai percorsi del desiderio e dell'illusione, il termine «follia», come unicamente il termine «furioso», possiede un significato

96. Nel capitolo XXVI (ivi, p. 218) «stolto» è chi presta ascolto ad Amore: «o Amor crudel e d'ogni mal radice, / ben stolto è chi dà orecchie a tua favella!» (vv. 38-9) ma, altra prova della modalità paradossale consentita al lessico della follia dal piano metaforico su cui si articola, nel capitolo V (ivi, p. 175) poco «saggio» si riconosce il poeta per essersi allontanato dalla propria donna (v. 4).

segnalatico della dismisura di Orlando. Sebbene “furioso” e “folli” mostrino di possedere una connotazione eroica, conferita al primo dalla tradizione tragica che gli è alle spalle, e al secondo dal contesto solenne in cui è per la prima volta impiegato, essi tuttavia segnalano un’eccezionalità determinata, oltre che dall’evocazione di una grandiosa drammaticità, anche da una condizione di assoluta alienazione mentale, di vera e propria demenza, che progressivamente lo svolgimento della *fabula* mette in luce con gli atti delle «pazzie» di Orlando.

Conferma l’impiego del vocabolo con una specificità quasi medica la sua limitatissima presenza anche nelle altre opere volgari di Ariosto; in esse occorre un’unica volta nei *Cinque Canti*, con significato concreto, in una similitudine che accosta un temerario assalto bellico al gesto poco ponderato di chi disturba sciami di vespe e calabroni nel loro alveare<sup>97</sup>:

Come chi vespe o galavroni o pecchie  
per follia va a turbar ne le lor cave,  
se gli sente per gli occhi e per l’orecchie  
armati di puntura aspera e grave;  
cosí fa il grido de le mura vecchie  
del rotto albergo uscir le genti prave  
con un strepito d’armi e, da ogni parte,  
tanto rumor ch’avria da temer Marte<sup>98</sup>.

## 9 Stolto

Il termine “stolto” è utilizzato, come il termine “folle”, in luoghi che offrono un’indicazione puntuale della condizione patologica di Orlando (l’erranza, lo stato ferino), in particolare quando possiede una funzione predicativa; i repertori lessicografici cinquecenteschi e il *Vocabolario della Crusca* lo spiegano con i significati di “folle”, “matto”, “pazzo”<sup>99</sup>.

Fiordiligi racconta a Rinaldo che «il tuo cugino, / a cui la Chiesa e l’alto Imperio debbe, / quel già sì saggio et onorato Orlando, / è fatto stolto, e va pel mondo errando», xxxi, 42); qualche ottava oltre, a Brandimarte, «che fatto stolto era il signor d’Anglante» (xxxii, 61); ancora il vocabolo appare quando Orlando incontra Angelica e, dieci canti più oltre, i paladini che gli restituiscono il senno sulla costa d’Africa, occasioni per il poeta di ribadire in maniera diffusa l’avvenuta metamorfosi fisica e l’offuscamento della ragione, poiché né essi lo riconoscono, né Orlando riconosce loro:

97. Battaglia, *Grande dizionario*, cit., vol. vi, 1970, p. 115, esemplifica con i versi centrali della follia di Orlando il primo significato del termine («Condizione di chi è affetto da grave malattia mentale; perdita della ragione, pazzia»); e con i versi dei *Cinque Canti* un significato estensivo, secondario e attenuato («Stoltezza, mancanza di senno, incapacità di ben giudicare»).

98. *Cinque Canti*, p. 695 (III, CXI).

99. Cfr. Liburnio, *Le Tre fontane*, cit., p. 28r: «Folli, cioè stolti» e p. 42r: «folle disio, cioè stolto»; e il *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, cit., p. 851: «STOLTO. Pazzo, sciocco, di poco senno. Lat. *stultus, insipidus, insanus*».

Come di lei s'accorse Orlando stolto,  
 per ritenerla si levò di botto:  
 così gli piacque il delicato volto,  
 così ne venne immantinente giotto.  
 D'averla amata e riverita molto  
 ogni ricordo era in lui guasto e rotto (XXIX, 61);

e

Fiordiligi mirò quel nudo in fronte,  
 e gridò a Brandimarte: – Eccovi il conte! –

Astolfo tutto a un tempo, ch'era quivi,  
 che questo Orlando fosse, ebbe palese  
 per alcun segno che dai vecchi divi  
 su nel terrestre paradiso intese.  
 Altrimente restavan tutti privi  
 di cognizion di quel signor cortese;  
 che per lungo sprezzarsi, come stolto,  
 avea di fera, più che d'uomo, il volto (XXXIX, 44-5).

Quando i paladini lo hanno infine catturato, Astolfo, per disporlo al rinsavimento, lo sottopone per sette volte ad un lavaggio tuttavia non solo simbolico, «sì che dal viso e da le membra stolte / leva la brutta ruggine e la muffa» (XXXIX, 56).

Verificando per il termine “stolto” quanto già detto per “folle”, e riconoscendogli dunque un significato che può esclusivamente riferirsi all'esperienza di Orlando, notiamo che il poeta precisa che Marfisa, sorpresa e turbata per essere caduta da cavallo combattendo con il cavaliere nero, è *quasi* «stolta»: «Del caso strano non pur sbigottita, / ma quasi fu per rimanerne stolta» (XIX, 95).

Con le medesime connotazioni riconosciute per alcune occorrenze ai termini “pazzo”, “matto” e “folle”, il poeta definisce «stolta» l'ira, denunciando nell'esordio del canto v la violenza consumata entro le mura domestiche<sup>100</sup>; e Brandimarte, con accezione relativa all'assenza di verità, che colloca la follia su un piano di condanna morale e religiosa, dichiara «stolto» Maometto: «Cristo conobbi Dio, Maumette stolto; / e bramo voi por ne la via in ch'io sono: / ne la via di salute, signor, bramo / che siate meco, e tutti gli altri ch'amo» (XLI, 39); per questo nei *Cinque Canti* «stolti» sono i pagani che lamentano la sconfitta della loro divinità<sup>101</sup>.

Il termine ha invece un significato attenuato, che comunque sottolinea l'irrazionalità dei sentimenti e dei desideri, quando Bradamante riconosce “stolto” perché «fallace» il suo «sperar» in un presto ritorno di Ruggiero, e frutto di un «desire irrazionale»:

100. Cfr. v, 2.

101. *Cinque Canti*, p. 658: «cadono, e fan cadendo le latebre / cedere agli occhi et alle gambe il passo: / piangon sopra le mura i Pagan stolti, / vedendo alli lor Dei gli seggi tolti» (II, CXXV).

Deh, come è il mio sperar fallace e stolto,  
ch'in te con prieghi mai pietà si metta;  
che ti diletta, anzi ti pasci e vivi  
di trar dagli occhi lacrimosi rivi! (XXXII, 20).

Dall'analisi compiuta sembra emergere che i termini "folle" e "stolto" siano utilizzati, quando riferiti ad Orlando privo di senno, con una connotazione più propriamente diagnostica e specifica della sua patologia e dei suoi sintomi, in genere contestualmente ripetuti e ricordati; e abbiano invece un significato più generico, ma anche una sfumatura degradante, i termini "matto" e "pazzo", usati infatti sempre con disprezzo o con arroganza nei discorsi diretti dei personaggi che Orlando incontra, oppure in luoghi in cui il poeta mostra di assumerne il punto di vista o un certo stupore comico, nonostante l'esito tragico che in alcuni casi tali incontri comportano<sup>102</sup>.

Per la valutazione del punto di vista, mutevole, assunto dall'autore, si dovrà notare che Orlando, nella sezione dell'opera in cui ha luogo la sua follia, non perde tuttavia, neanche nei momenti di maggiore alienazione e di maggior furore, i titoli e i nomi che ricordano la sua passata dignità: «conte», «paladino», «Signor d'Anglante», «signor cortese», o altrimenti con il suo nome proprio continuano a chiamarlo il poeta e i paladini amici e solleciti al suo rinsavimento, per i quali, dunque, Orlando continua ad essere almeno in parte ciò che era stato.

Nel canto XXIV, dopo la ripresa ambiguamente solenne – «Signor, ne l'altro canto io vi dicea / che 'l forsennato e furioso Orlando» (XXIV, 4) –, Orlando è il «pazzo» nello stupore e nel timore dei pastori, costretti ad una precipitosa fuga<sup>103</sup>, o impegnati in un'inutile difesa:

Già potreste sentir come rimbombe  
l'alto rumor ne le propinque ville  
d'urli, e di corni, rusticane trombe,  
e più spesso che d'altro, il suon di squille;  
e con spuntoni et archi e spiedi e frombe  
veder dai monti sdruciolarne mille,  
et altritanti andar da basso ad alto,  
per fare al pazzo un villanesco assalto (XXIV, 8).

È piuttosto evidente che il termine «pazzo» si addice al tono umoristico della narrazione, che mostra comunque di accogliere il punto di vista dei pastori in fuga.

Nel resto del canto Orlando, nei luoghi che non lo vedono più in scena, è

102. Unica eccezione è costituita dal racconto di Fiordiligi a Rinaldo: «Son pochi di ch'Orlando correr vidi / senza vergogna e senza senno, ignudo, / con urli spaventevoli e con gridi: / ch'è fatto pazzo in somma ti conchiudo» (XXXI, 45); si può ritenere che il vocalismo di "folle" o "stolto" non avrebbe dotato della stessa apertura ritmica la reticente conclusione della donna ("matto" avrebbe dato luogo a una rima interna poco melodica).

103. XXIV, 5 e 6.



chiamato dal poeta o per nome<sup>104</sup> oppure «virtuoso paladino» (xxiv, 47), «conte» (xxiv, 49), «miser conte» (xxiv, 50), «infelice» (xxiv, 51), «miser paladino» (xxiv, 74) e, da Zerbino morente, «senator romano» (xxiv, 84). Gli attributi dell'infelicità sottolineano la pietà che il «miserabil caso» (xxiv, 56) intervenuto ad Orlando suscita in chi, memore ammirato della sua passata virtù, non dubita che egli possa presto riacquistarla; per questo Zerbino «pien di pietade, lacrimoso e mesto» (xxiv, 52) pone sulle armi di Orlando sparse per la foresta l'insegna «Armatura d'Orlando paladino», una «lodevol opra» (xxiv, 57) a giudizio del poeta; inoltre

Fiordiligi, che mal vede difesa  
la buona spada del misero conte,  
tacita duolsi, e tanto le ne pesa,  
che d'ira piange e battesi la fronte (xxiv, 73);

e

Tanto ella se ne andò per monte e piano,  
che giunse ove, al passar d'una riviera,  
vide e conobbe il miser paladino (xxiv, 74).

Quando verrà descritto l'arrivo del paladino presso il ponte costruito da Rodomonte sopra questo fiume, sarà «il pazzo Orlando» ad essere messo a fuoco dal pagano: «Finita ancor non era l'opra quando / vi venne a capitare il pazzo Orlando» (xxix, 39); nell'ottava successiva, il racconto è ripreso, o meglio ripetuto, ma al punto di vista del pagano succede quello del poeta: «A caso venne il furioso conte / a capitar su questa gran riviera» (xxix, 40), con rara ripetizione dell'epiteto tragico. Rodomonte si rivolge ad Orlando, còlto da Ariosto con grande finezza «in gran pensier distratto» (xxix, 42), e lo chiama con disprezzo «indiscreto villan» (xxix, 41), «bestia balorda» (xxix, 42) e, fra sé e sé, «matto» (xxix, 42) e «pazzo» (xxix, 45); ma poi il poeta, invece, sempre con il nome proprio<sup>105</sup>, oppure con il titolo di «conte»<sup>106</sup>, fino a quando non ne racconta, nello stesso canto, l'incontro con i due boscaioli e con Angelica e Medoro; allora, nuovamente in una situazione che vede altri in pericolo, Orlando è il «pazzo», o il «matto» quando il boscaiolo tenta di sfuggirgli, Medoro lo vede rincorrere Angelica<sup>107</sup>, e la donna infine gli sfugge:

Più corto che quel salto era due dita,  
aviluppata rimanea col matto,  
che con l'urto le avria tolta la vita;  
ma gran ventura l'aiutò a quel tratto (xxix, 66);

104. Cfr. xxxiv, 9, 11, 50, 55, 56, 57, 59.

105. Cfr. xxix, 40, 42, 46, 47, 48, 50, 53 (e anche xxix, 59, 61, 62, 67, 69, 70, 71, 73, 74).

106. xxix, 44, 49, 51.

107. xxix, 55 e 62.

tuttavia, e non senza compiacimento, il poeta conclude in questo modo l'ottava:

Cerchi pur, ch'altro furto le dia aita  
d'un'altra bestia, come prima ha fatto;  
che più non è per riaver mai questa  
ch'inzan al paladin l'arena pesta (XXIX, 66)<sup>108</sup>;

e prosegue in quella successiva:

Non dubitate già ch'ella non s'abbia  
a provvedere; e seguitiamo Orlando,  
in cui non cessa l'impeto e la rabbia  
perché si vada Angelica celando (XXIX, 67).

Nel canto xxx, Orlando è «matto» o «pazzo» quando si rivolge al pastore, quando il pastore si allontana da lui, quando urla per essere accolto sulla barca<sup>109</sup> e quando compie stragi iperboliche:

Capitò al fin a Malega, e più danno  
vi fece, ch'egli avesse altrove fatto:  
che oltre che ponesse a saccomanno  
il popul sì, che ne restò disfatto,  
né si poté rifar quel né l'altr'anno;  
tanti n'uccise il periglioso matto,  
vi spianò tante case e tante accese,  
che disfe' più che 'l terzo del paese (xxx, 9).

Poco oltre l'ottava con cui il poeta, esibendo noncuranza per il destino di Angelica, ne affida il canto a «miglior plettro», presenta una successione di «paladino» e «pazzo» leggibile, come in quella più sopra citata, secondo l'alternanza di angolature prospettiche che stiamo verificando:

Lasciamo il paladin ch'errando vada:  
ben di parlar di lui tornerà tempo.  
Quanto, Signore, ad Angelica accada  
dopo ch'uscì di man del pazzo a tempo;  
e come a ritornare in sua contrada  
trovasse e buon naviglio e miglior tempo,  
e de l'India a Medor desse lo scettro,  
forse altri canterà con miglior plettro (xxx, 16).

Che il poeta accolga nella descrizione delle imprese di Orlando folle il punto di vista dei personaggi con cui il paladino si scontra, e che questo comporti l'impiego di termini in altri luoghi invece elusi, sintomo di disprezzo o di reazione

<sup>108</sup>. Cfr. anche XXIX, 68 (e xxx, 7 e 16).

<sup>109</sup>. XXX, 5, 6 e 11.

comica (da parte di chi, comunque, non immagina possa trattarsi di Orlando), è particolarmente evidente nell'episodio del rinsavimento.

Con costruzione narrativa di effetto anche acustico, il poeta descrive il rumore che, provocato come egli sa e come chi legge immagina da Orlando, i paladini avvertono da lontano, e che li muove a cercarne la causa<sup>110</sup>; poi, ma senza ancora nominare Orlando, racconta che essi videro «un uom tanto feroce, / che nudo e solo a tutto 'l campo nuoce» (xxxix, 36); in questo luogo il poeta indica la meraviglia dei paladini di fronte a «la gran forza» e al «valor stupendo» di «quel fiero» (xxxix, 36). Già si è detto che Fiordiligi – «Eccovi il conte!» (xxxix, 44) – ed Astolfo – «Eccovi Orlando!» (xxxix, 46) –, consentono agli altri di riconoscerlo; Orlando è allora, ancora nel pieno della sua furia, qui innegabilmente comica, ma riconosciuto dai suoi amici paladini, quel «signor cortese» (xxxix, 45), il «nipote di Carlo» (xxxix, 47), il «conte» (xxxix, 54), o comunque chiamato per nome.

Dunque Orlando, perso il senno e descritto in una condizione di abbruttimento fisico oltre che di alienazione mentale, sembra non aver perso del tutto, per i paladini cristiani e anche per il poeta, la dignità con cui la tradizione lo aveva rappresentato, e che essi non sembrano disposti a revocare in dubbio; questa prospettiva si può cogliere anche quando, giunto Astolfo sulla Luna, il poeta specifica che tra le ampolle presenti nel vallone delle cose perdute «Quella è maggior di tutte, in che del folle / signor d'Anglante era il gran senno infuso» (xxxiv, 83), e che Astolfo prende «La più capace e piena ampolla, ov'era / il senno che solea far savio il conte» (xxxiv, 87), senza negare un'intenzione anche ironicamente allusiva ad una mancanza di senno più profonda che per altri.

Non solo il poeta, Fiordiligi e i paladini cristiani, ma anche i guerrieri pagani, con l'eccezione degli sfrontati Mandricardo e Rodomonte, nominano Orlando con rispetto: nessuna nota ironica o sprezzante si coglie durante il dibattito dei guerrieri presso il re Agramante circa l'opportunità di approfittare dell'assenza di Orlando<sup>111</sup>, causata dalla sua follia, dal campo di guerra; e mai i termini che abbiamo riconosciuto del disprezzo e del comico; il dibattito sottintende anzi il ricordo della straordinaria virtù militare di Orlando, e il timore che essa possa tornare a nuocere.

I nomi e i titoli che ricordano la grandezza e la dignità di Orlando traducono il rispetto per il paladino che il poeta altrove dichiara, mostrando nei suoi riguardi una partecipazione e un'indulgenza paradigmatiche del suo più ampio e complessivo sguardo sul mondo; a ben osservare, anche quando sembra penetrare i pensieri di Orlando folle, abdicando all'impossibilità di analisi interiore intervenuta dopo l'impazzimento<sup>112</sup>, Ariosto nasconde la volontà di giu-

110. Cfr. xxix, 35.

111. Cfr. xxxviii, 54 ss.

112. E in qualche modo dichiarata: «Orlando che l'ingegno avea sommerso, / io non so dove» (xxxix, 47).

stificare il suo paladino, attenuandone le intenzioni omicide<sup>113</sup>: «perché non discerna il nero dal bianco, / e di giovar, nocendo, si credea» (XXIX, 73).

Questi nomi e questi titoli, accostandosi e alternandosi a quelli che, nelle ottave occupate dalla «follia» di Orlando, indicano con diverse connotazioni la sua furia e la sua demenza, evocano però anche la natura estremamente complessa, inquietante e in definitiva incomprensibile del fenomeno, risolto infatti nell'invenzione dell'opera solo grazie alla levità fantastica del viaggio lunare.

113. Che qualche ottava prima gli aveva riconosciuto, attribuendogli la volontà di uccidere il più sfortunato tra i due boscaioli: «Ma quel [Orlando] nei piedi (che non vuol che viva) / lo piglia, mentre di salir s'adopra» (XXIX, 55).