

L'eroe della coscienza? Astolfo e lo sguardo sul mondo nell'*Orlando furioso*

Paolo Gervasi

CTL - Scuola Normale Superiore di Pisa

Abstract

Le vicende narrate nell'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto implicano una riflessione sulla formazione emotiva e relazionale dell'individuo. Il saggio propone di rintracciare nel discorso psicologico contenuto nel *Furioso* la rappresentazione di un processo del sé che intercetta alcune costanti antropologiche e biologiche. In particolare, l'opera sembra stilizzare e dare forma ai processi di emersione della coscienza non in quanto dispositivo etico-morale, ma in quanto *consciousness*, costruzione del sé a partire da uno stadio istintuale e pulsionale. Utilizzando le teorie della coscienza elaborate in ambito neurocognitivo, il saggio cerca di individuare le mediazioni stilistiche che conducono dalle predisposizioni della mente-corpo all'elaborazione della scrittura, per leggere nella complessità dell'intreccio ariostesco il manifestarsi della tensione tra stati di esistenza puntiformi e discontinui e una percezione del sé coerente e stabile. Astolfo, personaggio dallo statuto anomalo, diventa testimone e strumento del tentativo, sempre precario, di sollevarsi dalle emergenze vitali nucleari per approdare a una dimensione compiuta della coscienza.

The events narrated within Ludovico Ariosto's *Orlando furioso* imply a reflection on the emotional and relational development of the human being. The present essay detects in the psychological discourse contained within the *Furioso* the representation of a "self process" intercepting some anthropological and biological constant. Particularly, Ariosto's work stylizes and gives shape to the emergence of consciousness, conceived not as an ethical and moral entity but as the process transforming the instinctual dimension of life into self-awareness. Grounding on neurocognitive theories of consciousness, the essay individuates the stylistic mediations leading from the attitudes of the embodied mind to the elaboration of writing. So to read in the complexity of Ariosto's plot the emerging tension between intermittent and discontinuous states of existence and a coherent and stable self-perception. Astolfo, with his anomalous status as a character, witnesses the precarious attempt to raise from the nuclear emergences of life and achieve the fulfilment of consciousness.

Parole chiave

Orlando Furioso, Astolfo, Coscienza, Neurocognitivismo, Narratologia

Contatti

paolo.gervasi@sns.it

Se aveste seguito il capitano Ahab in cabina dopo il groppo scoppiato la notte successiva alla folle ratifica del patto con la ciurma, lo avreste visto dirigersi verso uno stipite nell'arcaccia e, estratto un grosso rotolo di carte nautiche ingiallite, spiegarle di fronte a sé sul tavolo fissato all'assito. Poi lo avreste visto sedersi e studiare attentamente le varie linee e ombreggiature che aveva sotto gli occhi e tracciare con matita lenta ma sicura ulteriori rotte negli spazi fino a quel momento vuoti. [...] Mentre era così impegnato, la pesante lucerna di peltro appesa alle catene sopra il capo oscillava ininterrottamente con il moto della nave, gettando senza sosta sulla fronte grinzosa cangianti barbagli e linee d'ombra, talché sembrava quasi che mentre lui segnava linee e rotte sulle carte grinzose una matita invisibile tracciasse a sua volta linee e rotte sulla carta profondamente segnata della fronte.

(Herman Melville, *Moby Dick*)

1. «Vani sentieri»

La mostra dedicata ai cinquecento anni dell'*Orlando furioso*, allestita al Palazzo dei Diamanti di Ferrara, si apre con un *Ritratto di gentiluomo* dipinto da Bartolomeo Veneto tra il 1510 e il 1515 (fig. 1). Il labirinto ricamato sulla veste è stato scelto come soglia d'accesso, come «forma simbolica» che immette nell'immaginario del poema (cfr. Beltramini e Tura 34, scheda di Barbara Maria Savy). Nel *Furioso*, è noto, i personaggi percorrono uno spazio non lineare, intricato e ricorsivo, tornano continuamente sui loro passi, sbattono contro ostacoli che impediscono loro di raggiungere quello che cercano, o differiscono l'esito delle imprese. Il *Furioso* allora è sì, come è stato detto, il poema del movimento, ma di un movimento labirintico e ripetitivo, paradossalmente statico.¹ Il dinamismo frenetico della narrazione riproduce il movimento sul posto che caratterizza l'ostinazione del desiderio. La tortuosità dell'intreccio manifesta una tendenza conflittuale, a un tempo affermata e negata, praticata e sabotata dal narratore, a dispiegare le vicende, a comporre in un disegno leggibile.

Tuttavia esiste nel poema una linea di distensione del racconto, un'ipotesi di sviluppo e di continuità, la possibilità di sorvolare il labirinto. Esiste uno sguardo che viaggia a un'altezza diversa rispetto al procedere rasoterra degli incontri e degli scontri: è lo sguardo, si vorrebbe dimostrare con questo intervento, che chi legge riesce ad assumere seguendo le traiettorie di Astolfo. Le avventure di Astolfo verticalizzano e orientano il movimento del poema, suggeriscono una dinamica alternativa al succedersi delle pulsioni irrelate cui obbediscono i personaggi, delle loro *emergenze* istintuali. Astolfo interpreta l'erranza come una forma di esperienza, individuale e relazionale. Risolvendo le situazio-

¹ Sono molte le analisi delle strutture narrative del *Furioso*, e tutte tendenzialmente concordano nel sottolineare la tensione tra il movimento e la sua vanificazione (Carne-Ross; Delcorno Branca 15-79; Zatti, *Il Furioso* 9-37; Praloran, *Tempo*; Rozsnóy 61-95; Praloran, *Le strutture*; Montagnani *Autore*).

ni che intrappolano donne e cavalieri nei loro labirinti emotivi e cognitivi, Astolfo mostra le strategie empiriche di elaborazione di una soggettività coerente che tenta di dominare la complessità del reale e il caos delle passioni.

Quando fa la sua comparsa nel poema, Astolfo è letteralmente sigillato nel desiderio: ha ceduto alla seduzione della maga Alcina, che dopo averlo amato e ripudiato lo ha trasformato in mirto. L'isola di Alcina è il regno senza tempo della ripetitività delle pulsioni. Le metamorfosi cui la maga condanna i cavalieri vengono descritte attraverso una variazione anaforica, che suggerisce un movimento immobile, il dinamismo statico cui si consegna chi si abbandona ai sensi:

E perché essi non vadano pel mondo
di lei narrando la vita lasciva,
chi qua chi là, per lo terren fecondo
li muta, altri in abete, altri in oliva,
altri in palma, altri in cedro, altri secondo
che vedi me su questa verde riva,
altri in liquido fonte, alcuni in fiera,
come più agrada a quella fata altiera.
(VI, 51)

Il movimento apparente dei cavalieri intrappolati nelle forme diverse della disumanizzazione richiama la coazione alla ricerca che trascina i prigionieri nel palazzo di Atlante. La stessa dislocazione caotica, la stessa ripetitività che segnala la vanificazione del dinamismo, l'errore contenuto nell'erranza:

Di su di giù va il conte Orlando e riede:
né per questo può far gli occhi mai lieti
che riveggiano Angelica, o quel ladro
che n'ha portato il bel viso leggiadro.

E mentre or quinci or quindi invano il passo
movea, pien di travaglio e di pensieri,
Ferraù, Brandimarte e il re Gradasso,
re Sacripante et altri cavalieri
vi ritrovò, ch'andavano alto e basso,
né men facean di lui vani sentieri.
(XII, 10, 5-8 - 11, 1-6)

«Vani sentieri» sono anche quelli che si percorrono nella «gran selva» dell'amore, dove «chi su, chi giù, chi qua, chi là travia», come nel proemio del canto XXIV (2, 5), commento alla follia disgregatrice di Orlando, la cui potenza dissolve tanto l'individuo quanto il *cosmos*. Ancora una formula anaforica che tiene insieme variazione e ripetizione descrive il catalogo delle ossessioni umane che Astolfo osserva nel mondo della luna, diverse nelle manifestazioni ma identiche nella sostanza:

Altri in amar lo perde [il senno], altri in onori,
altri in cercar, scorrendo il mar, ricchezze;
altri ne le speranze de' signori,
altri dietro alle magiche sciocchezze;
altri in gemme, altri in opre di pittori,
et altri in altro che più d'altro aprezze.

(XXXIV, 85, 1-6)

La follia universale quindi è una compresenza di movimento e stasi, un ossimorico andare restando. Quando racconta a Ruggiero la sua passione per Alcina, Astolfo dice: «ogni pensiero, ogni mio bel disegno / in lei finia, né passava oltre il segno» (VI, 47, 7-8). Anche Astolfo ha conosciuto una sua follia d'amore, ha sperimentato un letterale *radicamento* nel desiderio. Il limite che tratteneva Astolfo nella stasi morale e cognitiva era Alcina in quanto «pensiero dominante», che con la sua apparenza ingannevole, trasfigurata dall'incantesimo, diventava anche un *segno* semioticamente indecifrabile, illeggibile. Con la metamorfosi Astolfo acquisisce una capacità interpretativa, un sapere sulla vera natura di Alcina che tenta di trasmettere a Ruggiero, seppure con lo scetticismo di chi conosce la scarsa persuasività di una forma di conoscenza non sperimentale:

Io te n'ho dato volentieri avviso;
non ch'io mi creda che debbia giovarte:
pur meglio fia che non vadi improvviso,
e de' costumi suoi tu sappia parte.
(VI, 53, 1-4)

Superata l'esperienza dello smarrimento erotico e della metamorfosi, il paladino impara a passare «oltre il segno», e non sosta più nell'applicazione immobile del desiderio. La traiettoria di Astolfo diventa un movimento dell'oltranza, che continuamente si rilancia. Astolfo è il solo cavaliere del *Furioso* che non desidera e non erra: semmai *vaga* («Per l'Africa vagar poi si dispose»; XXXIV, 98, 3), rendendosi disponibile a un attraversamento delle circostanze che si rivela sempre propulsivo. La differenza lessicale è la spia di una differenza di statuto del personaggio: per quanto avventuroso e per lunga parte del poema apparentemente casuale, il movimento di Astolfo è determinato da una *ragione*; non la sua ragione individuale, né una ragione evidente e salda, ma una ragione segreta, implicita, una ragione provvidenziale e collettiva, che riguarda l'umanità intera. Una ragione che egli non domina, ma che si manifesta nelle vicende rocambolesche che lo riguardano, e lo guida quasi suo malgrado.

2. Il teatro della mente

Dopo la fuga di Ruggiero dall'isola di Alcina, Melissa può liberare dall'incantesimo tutti i prigionieri della maga. E il primo a riacquistare il suo «uman volto» (VIII, 16, 4) è Astolfo: dal tratto antropomorfo che affiora dalla scorza del mirto, traccia umana che parla e soffre nella negazione della propria forma, si attiva un processo di *ominazione*: «rifatto / fu 'l paladin ne la sua prima faccia» (VIII, 17, 1-2). L'umano, a partire dal volto che lo definisce, si ritaglia nella dimensione biologica, emerge dall'indistinto della materia: Astolfo era comparso nel poema «sotto ruvida scorza umano spirto» (VI, 30, 2), e «in corpo orrido et irto, / con voce e razionale anima» (VI, 30, 6-7). La degradazione ontologica è figura della regressione morale, sostenuta da una lunga tradizione di metamorfosi allegoriche,² ma segnala anche una condizione di esistenza ricorrente nel poema: un'esistenza

² La trasmutazione di Astolfo in albero è l'esito di una riscrittura di fonti classiche, da Virgilio a Ovidio, passate attraverso il filtro dantesco, e un ricordo del *Filocolo* di Boccaccio (cfr. Rajna 169-70). Più attenta all'intertestualità boiardesca la lettura di Tissoni Benvenuti.

primaria, immersa nell'attività pulsionale, che precede l'acquisizione compiuta dell'identità e impedisce agli individui di *riconoscersi*. Astolfo, per di più, non sperimenta soltanto su di sé la possibile alterazione fisica dell'umano, ma si trova ripetutamente ad affrontare anche all'esterno eccessi e stravaganze biologiche: la deforme mostruosità di Caligorante, «orribil gigante / che d'otto piedi ogni statura avanza» (XV, 43, 3-4); l'ostinata e poliforme ipertrofia del vivente in Orrilo, la cui cieca vitalità è inestinguibile:

Più volte l'han smembrato, e non mai morto,
né, per smembrarlo, uccider si potea;
che se tagliato o mano o gamba gli era,
la rapiccava, che pareva di cera.
(XV, 69, 5-8)

E poi il corpo ibrido delle Arpie, inquietanti uccelli dal volto di donna, perversione dell'armonia vitruviana del corpo umano.³ Sconfiggendo queste possibilità divergenti dell'essere, Astolfo testimonia di processi culturali che modellano in senso antropomorfo l'informe della materia, di un lavoro che dà misura e forma all'immagine dell'umano, ritagliandola nelle multiforme potenzialità biologiche.

Liberati dallo smarrimento erotico ed emotivo sperimentato sull'isola di Alcina, Astolfo e Ruggiero, seppure in tempi diversi, arrivano entrambi alla rocca di Logistilla, le cui mura sono dotate di una qualità magica: riescono a riflettere la dimensione interiore di chi le guarda.

Quel che più fa che lor si inchina e cede
ogn'altra gemma, è che, mirando in esse,
l'uom sin in mezzo all'anima si vede;
vede suoi vizii e sue virtùdi espresse,
sì che a lusinghe poi di sé non crede,
né a chi dar biasmo a torto gli volesse:
fassi, mirando allo specchio lucente
se stesso, conoscendosi, prudente.
(X, 49)

Eliminando l'opacità dell'anima, lo specchio di virtù dovrebbe aiutare l'individuo a conoscersi per migliorarsi, a costruire la propria integrità attraverso la *prudentia*. Il seguito del racconto, tuttavia, a cominciare dalla ricaduta di Ruggiero che tenta di violare Angelica, sembra suggerire il fallimento del programma educativo di Logistilla, o almeno segna-

³ «Erano sette in una schiera, e tutte / volti di donne avean, pallide e smorte, / per lunga fame attenuate e asciutte, / orribili a veder più che la morte. / L'alacchie grandi avean, deforme e brutte; / le man rapaci, e Pugne incurve e torte; grande e fetido il ventre, e lunga coda, / come di serpe che s'aggira e snoda» (XXXIII, 120). Non si deve sottovalutare naturalmente il vincolo di tradizione che sottende alla scelta ariostesca di raccontare questi episodi e di descrivere queste creature, ereditate dalla mitologia classica oppure, nel caso di Caligorante e Orrilo, strettamente legate al precedente boiardo (cfr. Rajna 262-66). Tuttavia le modalità della riscrittura ariostesca, e il concatenamento di queste esperienze eccentriche nella vicenda di Astolfo, sembrano fare sistema con lo statuto del personaggio, e produrre significati che vanno al di là del semplice riuso di materiali tradizionali. Le dinamiche con le quali il *Furioso* riattiva e rilancia generi, linguaggi, immagini e componenti stilistiche appartenenti a una tradizione in via di disattivazione sono state analizzate da Mazzacurati.

la che l'esperienza interviene continuamente a turbare l'esercizio della prudenza.⁴ I personaggi ariosteschi non raggiungono mai, se non nel *precipitare* finale del racconto, una definitiva chiarezza interiore, una stabile maturità psicologica ed etica. Nel *Furioso* non esiste la rappresentazione di dispositivi morali individuali, né della psiche come mistero oscuro da penetrare.⁵ Esiste il tentativo di rappresentare il problematico processo di definizione del sé, la composizione delle diverse pulsioni in una unità coerente, il conflitto di situazioni psichiche elementari, e l'interazione di una mente sempre strettamente vincolata dal corpo con l'ambiente naturale e sociale. Come ha notato Gianni Celati, gli eroi del poema ariostesco agiscono «trascinati dai furori maniacali, dai moti di attrazione e repulsione»; gli atti della volontà sono sostituiti da «risposte fisse in conseguenza di eccitazioni esterne che li colpiscono». La fantasia dei personaggi è riducibile a «puri moti fisici, dove anche i sentimenti si manifestano come azione materiale di corpi che si scontrano: dall'amore inteso come "dolce assalto", fino ai pensieri che turbano la mente, spesso indicati come l'azione fisica di qualcosa che "rode e lima" il cervello» (Celati III-V). Seppure Celati accentua probabilmente oltre il necessario la componente animalesca e primitiva, è vero che il pensiero nel poema ariostesco sembra sempre la conseguenza di una vibrazione della *res extensa*. E che l'ostinazione ricorsiva che isola i personaggi nei loro circuiti desideranti costituisce quasi una rappresentazione *anatomica* delle singole istanze della psiche umana.

Il *Furioso* assorbe il dibattito contemporaneo sulla formazione dell'identità, sui problematici innesti di natura e cultura, elabora la frattura storica lungo la quale sta nascendo la soggettività moderna, ma la rappresenta nel momento che precede la condensazione delle sue diverse componenti cognitive ed emotive, e la sua astrazione e assolutizzazione culminante nel *cogito* cartesiano.⁶ Il racconto di formazione e di perfezionamento morale

⁴ La formazione della soggettività attraverso un rinnovato programma educativo è una caratteristica saliente del progetto umanistico, come ha dimostrato nei suoi studi ormai classici Garin (cfr. Garin 1957, 1961, 1967, 1975). Riprendendo e al tempo stesso complicando il quadro tracciato da Garin, con una complessa interpretazione dell'allegoria del vizio e della virtù contenuta nella sequenza testuale che porta Ruggiero (e Astolfo) da Alcina a Logistilla, Albert Ascoli ha ipotizzato che il *Furioso* contenga anche l'elaborazione di una crisi dei modelli educativi che attraversa la cultura rinascimentale. Immerso in un universo semiotico che le operazioni archeologiche dell'umanesimo hanno reso più complesso, l'individuo si trova stretto tra la decifrazione di due «libri del mondo» che non sembrano più coincidere: quello della natura e quello della cultura, quello dei sensi e quello dei segni, quello della percezione e quello della retorica. Il sé è assediato da un duplice rischio di alienazione: da un lato può smarrirsi nella materialità del desiderio, dall'altro nella completa coincidenza con l'ideale, con un'identità puramente retorica, letteraria e politica. Le frequenti «ricadute» dei personaggi del *Furioso*, il continuo sottrarsi ai processi edificanti, rappresenterebbero un'esigenza di ritorno alla storia, di fuga dall'ideale, un continuo confrontare le individualità con le prove della contingenza e dell'esperienza, con una realtà intermedia tra le due polarità estreme, che richiede un lavoro permanente di interpretazione dei fenomeni. L'educazione all'esegesi del reale, dunque, è la più importante eredità lasciata dal curriculum umanistico, nonché l'unica formazione possibile per l'individuo (cfr. Ascoli 121-246).

⁵ L'esistenza di un discorso psicologico nel *Furioso*, che si delinea nelle dinamiche dell'intreccio e prescinde dalle psicologie individuali dei personaggi, è stata segnalata da Zatti (*Il Furioso* 113-26), e recentemente ribadita: «le dinamiche soggettive vengono trasformate da Ariosto in struttura narrativa e i personaggi ne sono semplicemente i vettori» (*Leggere* 133).

⁶ Ascoli ha mostrato come la concezione della «human consciousness» che si afferma tra umanesimo e Rinascimento sia attraversata dal conflitto tra «realismo» filosofico e manipolazione discorsiva della realtà, virtualizzante e finzionalizzante. All'univocità della *ratio* subentra l'ambiguità dell'*oratio*: il conflitto penetra anche nell'*Orlando furioso*, che rappresenta un universo in cui il sé *erra* tra le opposte incertezze del reale e dell'immaginario: «dife imitates artistic imitations of gloriously virtuous lives, with the

dell'individuo, la selezione di un percorso unico e ideale che possa *risolvere* e annullare il labirinto, sono continuamente elusi: nel poema il soggetto coincide con il labirinto, con l'insieme di tutti i suoi percorsi; l'identità lascia in vista le opzioni contrastanti che la compongono.

La rappresentazione della soggettività nel *Furioso* è quindi la traduzione letteraria di un problema storico, interpreta le risposte che la cultura rinascimentale dà ad alcune domande fondamentali sull'esistenza umana: che cos'è e come si forma un individuo cosciente, come interagisce con l'ambiente naturale e sociale, come si difende dall'azione disgregante delle passioni. Ma nel mostrare i conflitti e le tensioni che attraversano questo processo di definizione del sé il poema scende in profondità, e rivela che gli elementi culturali agiscono su un sostrato costitutivo dell'umano, sulle condizioni comuni di esistenza, che permangono anche attraverso i contesti storici. Dal poema nella sua totalità, dal suo groviglio di storie, emerge l'intuizione di un processo di formazione della coscienza non in quanto dimensione interiore e psicologica, laboratorio etico e morale, ma nel senso specifico di *consciousness*, progressiva consapevolezza di presenza nel mondo, che comincia con la misurazione corporea della realtà, con l'assaltare, il cozzare e il concupire, per poi diventare, attraverso l'elaborazione di alcuni stati emotivi fondamentali cui contribuisce spesso l'intervento riflessivo del narratore, comprensione cognitiva e intellettuale. Nell'armonia centrifuga dell'intreccio, e nel modo in cui la voce narrante la commenta e compone, si manifesta la tensione tra stati di esistenza puntiformi e discontinui e una percezione del sé coerente e stabile, capace di elaborare esperienze a complessità crescente, di uscire dalla tirannia del presente e di distendersi nel tempo.⁷ Astolfo è l'eroe di questo processo non in quanto lo assume su di sé, nella propria evoluzione psicologica, ma in quanto ne è testimone e strumento: l'ipotesi dell'identità nel *Furioso* si compie *attraverso* di lui, attraverso le esperienze rappresentate negli snodi narrativi che Astolfo affronta.

Il problema storico da cui muove il *Furioso* diventa così un problema più radicalmente umano. L'immagine della soggettività che si compone nel poema trascende il contesto storico e il dibattito contemporaneo, per intercettare alcune costanti antropologiche e biologiche.⁸ Il discorso psicologico che si svolge attraverso le inverosimili vicende narrative del *Furioso* mostra ancora oggi una sorprendente verosimiglianza, dovuta non soltanto alla persistenza di dinamiche sociali e relazionali analoghe a quelle trasfigurate nel poema. L'impressione di validità universale delle constatazioni psicologiche deducibili dal poema dipende dal fatto che l'opera stilizza e dà forma a un aspetto profondo e permanente dell'esistenza, l'emersione della coscienza da uno stadio istintuale e pulsionale. La resa letteraria di questa dimensione vitale può essere confrontata con una serie di immagini elaborate da chi ha tentato di costruire teorie fondate sul funzionamento fisiologico

hope of itself becoming such a written object of imitation in a vertiginous game of mirrors which may leave the reader uncertain whether he is mirror or mirrored, artificial construct or organic being» (86). Il *Furioso*, allora, è anche un dispositivo di rappresentazione della crisi della concezione dell'identità, la messa in figura dei conflitti che la attraversano, dei diversi punti di vista che si scontrano o che si compenetrano nella costruzione del sé.

⁷ Per un'analisi della doppia dimensione cognitiva rintracciabile nell'intreccio dell'*Orlando furioso*, cfr. Gervasi, *Plot*.

⁸ È proprio questo lavoro di stilizzazione e fissazione fantastica di costanti antropologiche a fare di un'opera un *classico*, ovvero un testo che non esaurisce la propria significatività in relazione al proprio contesto, ma è destinato a fornire risposte anche alle domande di senso formulate in contesti storici e sociali diversi (cfr. Casadei, *Letteratura* 78-79; 179).

del cervello per rispondere in termini scientifici al problema della coscienza.⁹ Il faticoso districarsi dei personaggi dalla selva di desideri ricorsivi che li imprigionano può essere messo in relazione con le condizioni biologiche dalle quali si origina la coscienza, con la genesi corporea e sensoriale del sé, con la materialità cerebrale nella quale è radicata la mente. Al suo primo apparire, la mente umana è composta da tanti *personaggi* che misurano il mondo a suon di urti e scossoni. Nella «ruvida scorza» dalla quale parla Astolfo, nella sua confidenza con la manipolazione della materia, è inscritta l'intuizione di una coscienza incarnata, situata nel corpo, che procede dal semplice al complesso, dall'auto-percezione allo sviluppo della personalità e delle sue facoltà superiori. La contraddittorietà del movimento del poema, il conflitto tra ostinazione puntuale e aspirazione alla distensione, è una formalizzazione dell'esistenza di due dimensioni, distinte e interagenti, della coscienza: una coscienza primaria e una coscienza superiore, una coscienza nucleare e una coscienza distesa. I comportamenti nel *Furioso* oscillano tra rapidi oblii e tentativi di costruzione della memoria, tra risposte istintive e adesioni a un codice etico, tra dispersione e funzionalizzazione dei destini: in questa dinamica traspare la tensione tra l'interazione locale del corpo-mente con l'ambiente, la registrazione emotiva di eventi isolati, e l'interazione prolungata col mondo, coerente e autoconsapevole; tra il sé cosciente in un presente discreto, intermittente, e il sé in grado di connettere la propria consapevolezza momentanea al passato e al futuro. La potenza disgregante e animalesca della follia che sabotava l'universo del poema segnala che il nucleo originario della coscienza è istintuale, pre-linguistico e pre-concettuale, e che la stabilità della coscienza superiore, il suo dominio cognitivo, linguistico e simbolico sulla realtà, dipende dall'elaborazione di questo nucleo.

Coscienza primaria e coscienza superiore, infatti, sono sì due tappe evolutive, filogeneticamente e ontogeneticamente successive, ma sono anche strutture interrelate, che permangono, restano compresenti e interagiscono nella vita dell'individuo cosciente. La coscienza primaria è un requisito indispensabile, e sempre attivo, nell'esercizio delle facoltà superiori: è il quadro di riferimento, legato alle possibilità percettive del corpo, sul quale si modella la comprensione delle esperienze successive. Le intermittenze del desiderio che accendono e spengono i personaggi di Ariosto sembrano rappresentare le pulsazioni della coscienza primaria, che attendono di essere dispiegate e collegate, inserite in un disegno coerente. Nel disegno complessivo della coscienza, del resto, devono coesistere un alto livello di integrazione e una capillare differenziazione: la coscienza ha bisogno di sintetizzare in un quadro compresente, non suddivisibile nelle sue componenti separate, una forte diversificazione interna, che permetta di elaborare la varietà multi-

⁹ Seguo qui principalmente le ricerche di due neurobiologi, Antonio Damasio e Gerald Edelman, che hanno costruito teorie generali e unitarie della coscienza, non coincidenti ma largamente sovrapponibili e convergenti nei loro tratti fondamentali. Prendendo le mosse da una rivalutazione sperimentale del ruolo delle emozioni, intese come registrazione corporea, non concettuale, delle modificazioni sensoriali prodotte dall'interazione tra l'organismo e l'ambiente, nei processi cognitivi (cfr. Damasio, *L'errore, Emozione*) Damasio ha analizzato il prodursi della coscienza come un *affiorare*, che innesca la strutturazione progressiva del sé, dalle sue manifestazioni puntiformi a quelle permanenti e stabili (*Il sé*). Edelman ha individuato due livelli della coscienza, distinti seppure annidati uno nell'altro, che interagiscono in una complessa architettura neurale, descritta su base sperimentale: una coscienza primaria che costruisce «scene mentali» statiche e irrelate, e una coscienza superiore che, attraverso le capacità linguistiche e simboliche, collega queste scene, e le integra all'interno di un serie di trasformazioni coerenti del «nucleo dinamico» che assicura continuità alla coscienza (cfr. Edelman, *Il presente* 187-232; *Sulla materia* 173-212).

forme e divergente delle esperienze e delle situazioni di interazione con l'ambiente. Per il cervello la complessità, la creazione di connessioni differenziate all'interno di un sistema omogeneo ma dinamico è una necessità strutturale, indispensabile perché la coscienza esista e possa svolgere le proprie funzioni. Complesso è ciò che è «composto da molte parti interagenti in modo eterogeneo» e «che si manifesta al contempo ordinato e disordinato, stabile e instabile» (Edelman e Tononi 160). La coscienza è come una performance musicale, caratterizzata però dalla «vistosa assenza, prima che l'esecuzione abbia inizio, di un direttore, il quale viene tuttavia in essere non appena l'esecuzione comincia: ora, a tutti i fini, l'orchestra è guidata da un direttore – il sé – anche se è la performance ad averlo creato, e non viceversa» (Damasio, *Il sé* 38). All'interno del cervello umano sembrerebbe esistere la stessa varietà nell'unità, la stessa armonia dinamica e centrifuga unanimemente associata al poema ariostesco. La cui sinfonia produce un *soggetto* che si manifesta insieme alla musica, che non dirige la performance dall'esterno ma scaturisce dall'interno. Un soggetto che non pre-esiste all'esecuzione, ma è determinato dall'esecuzione, implicato nello sviluppo della sinfonia, proprio come Astolfo non imprime la sua volontà agli eventi, ma estrae dagli eventi una consapevolezza empirica.¹⁰

La costruzione di questa serie analogica si fonda sulla possibilità di individuare un nesso, e di stabilire delle leggi di continuità, delle regole di trasmissione, che consentano all'analisi di muoversi dai *fatti* della biologia ai *manufatti* artistici, dalle predisposizioni biologiche della mente-corpo all'elaborazione simbolica della realtà, dai processi fisici che rendono possibile la vita, ai processi culturali che la riformulano nell'immaginazione. La materia sulla quale si esercita la scrittura letteraria, operando trasfigurazioni e ricreazioni, proviene dal mondo, ma sempre a partire dallo strumento di misurazione e scandaglio della realtà che è il corpo, dalle sue attitudini cognitive incardinate nel funzionamento biologico. Il quadro teorico che permetta di ricostruire le mediazioni, le trasformazioni, i passaggi che portano dalla biologia alla scrittura, e che riesca a dare conto della differenziazione storica delle realizzazioni artistiche, è ancora da costruire.¹¹ Il caso di studio però può offrire materiale da costruzione alla teoria: con un lavoro di elaborazione stilistica e di metabolizzazione culturale che gli ha permesso di creare un organismo testuale fortemente significativo in relazione al proprio contesto storico-culturale, Ariosto ha saputo mettere in contatto il formicolio esterno del mondo e il formicolio interno della coscienza. Ha costruito un grande «teatro delle vicende umane» nel quale si specchia il «teatro della mente».¹² E forse ha consegnato ad Astolfo un punto di osservazione dislocato, facendone un vettore di organizzazione del formicolio, un'ipotesi di comprensione del caos dal quale affiora la coscienza.

¹⁰ Il «soggetto» del *Furioso*, ha scritto Saccone, si può rintracciare «non dietro il testo, né in qualche luogo privilegiato di esso – di qui l'effusione, non la concentrazione – ma disseminato nel testo: il cui corpo (*corpus*) s'identifica con esso» (243).

¹¹ Alberto Casadei ha avviato la costruzione di questo quadro teorico, individuando come elemento centrale lo stile. La mediazione stilistica è l'agente di congiunzione tra predisposizioni biologico-cognitive e creazione artistica storicamente determinata: solo nell'analisi dello stile è possibile individuare il modo in cui la scrittura intercetta ed elabora le configurazioni della mente-corpo (cfr. *Poetiche; Letteratura*). Per una mappatura delle ricerche che hanno intersecato scienze della mente e studi letterari si veda Gervasi, *Critica*.

¹² Edelman e Tononi utilizzano proprio la metafora del teatro per descrivere la «scena» della coscienza, sulla quale devono comparire una molteplicità di *attori* che interagiscono in un contesto di unità e coerenza (24-41).

3. «In vista d'uom ch' a gran pensieri intende»

Nella tradizione cavalleresca precedente al *Furioso* Astolfo è il cavaliere incosciente e leggero, sbruffone e pavido, che si lascia volentieri attrarre lontano dalla battaglia, sempre comicamente in balia degli eventi. Nel poema ariostesco è ancora l'«avventuroso Astolfo d'Inghilterra», *homo fortunatus* che scivola attraverso le circostanze e utilizza gli ostacoli come forza propulsiva per nuove avventure.¹³ Ma la sua proverbiale incoscienza è funzionale qui ad osservare l'emergenza progressiva della consapevolezza di sé «dal basso», a indicare un vettore che va dalle forme semplici della presenza nel mondo alle forme più complesse, dall'esistenza pulsionale imprigionata nella pura corporeità alla capacità di comprendere «i gran misteri e gl'incogniti sensi» (XXXV, 17, 6) che gli rivelerà San Giovanni.

L'ostinazione nel desiderio da parte dei cavalieri è analoga alla loro ostinazione nella virtù eroica, che inchioda la consapevolezza a uno stadio ricorsivo, in quanto pretende di esercitarsi seguendo dei protocolli, riformulando continuamente luoghi comuni, e prescindendo dalle circostanze.¹⁴ Proprio perché è diverso dagli eroi che aderiscono in pieno al modello cavalleresco, al dover-essere idealizzato e letterario, Astolfo può rappresentare il dinamismo richiesto alla formazione del soggetto, la malleabilità del sé, la necessità di *riscrivere* continuamente per affrontare la contingenza.¹⁵

¹³ Sulle diverse declinazioni del personaggio Astolfo e il suo passaggio nel *Furioso* cfr. Ferrero; Santoro 185-236; Limentani 117-19; Canova 98-106.

¹⁴ Già dal titolo che sovrascrive l'*Hercules furens* di Seneca, il *Furioso* suggerisce la specifica traccia eroica che intende inseguire, e insieme criticare, parodizzare, diffrangere, e che contiene, anche attraverso l'implicita convocazione dell'Eroce al bivio, la rappresentazione di eroi soggetti alla deviazione e al dubbio: «quello che Ariosto presenta non è un modello di perfezione, bensì un esemplare dell'*humanitas*, soggetto [...] della virtù eroica, protettrice e salvatrice dell'umano contro mostri e tiranni, la *virtus*, *virtus gloriae* che vince Caco ed Anteo, ma parimenti della passione che lo asservisce ad Omfale, la donna di Lidia» (Saccone 219). Tuttavia mentre gli altri personaggi, apparentemente più consapevoli del proprio statuto eroico, perseverano nell'errore, Astolfo, eroe leggero e volubile, riesce a superarlo e a eluderlo, incorporando paradossalmente il versante *construens* del modello erculeo.

¹⁵ Criticando le interpretazioni tradizionali del personaggio, Peter De Sa Wiggins ha proposto di leggere in Astolfo il segnale di una spinta, diffusa nel poema come un *wishful thinking*, verso la liberazione dalla prigione dell'identità: «all of us, in brief lucid moments, are fortunate enough, like Astolfo, to experience the exhilaration of release from the selves we have laboriously boxed ourselves into. If one irrefutable statement can be made about Astolfo, is that his progress from incarceration in the myrtle tree to moon flight astride the hyppoglyph represents release» (143-44). Astolfo indica la possibilità di liberazione dalle ossessioni che vincolano i personaggi ad alcuni modelli: è l'eroe del *kairos*, dell'occasione da sfruttare, della contingenza. «He accepts the multiplicity, the variety, and the shape-shifting nature of his universe without trying to subdue it by dedicating himself to an ideal» (145). Astolfo contraddice l'ostinazione titanica di Rodomonte («When Astolfo brings horn and book to his comical confrontations with Orrilo and Caligorante, he symbolizes a world too large to be compressed into conformity with obsessions as narrow and destructive as Rodomonte's», 147), e quella eroica di Ruggiero che si rifiuta di utilizzare lo scudo magico («He recognizes that the unstable universe can confront a man with more challenges than his own resources, however great, can overcome, and consequently he avails himself of whatever aids the same unstable universe casts his way», 153). Astolfo insegna all'intero universo del poema che la flessibilità è più efficace della forza, rappresentando, nella sua anti-eroica incoscienza, «the lucidity that calls for an abatement of the struggle when it ceases to be effective and that enables one to see, if only for an interval, that the created self is no more than the product of one's own artifice and not an eternal, indestructible ideal to be defended at the cost of one's life and sanity» (153-54). Astolfo, infine, in un mondo le cui regole letteralmente provengono dai libri, rappresenta l'importanza di *uscire dal personaggio*: «Astolfo represents the freedom of some human

Astolfo non supera mai i pericoli né sconfigge i nemici ricorrendo alla propria forza, alle proprie qualità guerriere. Vince soprattutto ricorrendo all'impiego tempestivo di oggetti magici e di mediazioni strumentali. La mente di Astolfo è relazionale e propriamente *mediatica*, nel senso McLuhaniano del termine *medium*: è una mente estesa da protesi che ne aumentano le capacità pratiche e cognitive.¹⁶ Protesi e intercessioni magiche o divine, infatti, amplificano le facoltà umane in una direzione che sembra alludere a trasformazioni storiche in atto, schermando l'intuizione di riconfigurazioni tecnologiche reali.

Il più dirompente degli strumenti di Astolfo è il corno magico che gli ha donato Logistilla, dotato di un suono insostenibile per chi lo ascolta:

Dico che 'l corno è di sì orribil suono,
ch'ovunque s'oda, fa fuggir la gente:
non può trovarsi al mondo un cor sì buono,
che possa non fuggir come lo sente:
rumor di vento e di termuoto, e 'l tuono,
a par del suon di questo, era niente.
(XV, 15, 1-6)

Il corno è lo strumento che consente ad Astolfo di immaginare alternative alla forza, come accade sull'isola delle femmine omicide, o in Etiopia, alla corte del Senapo, quando decide di affrontare le Arpie. Costretto «ne le fortune estreme», Astolfo sempre «si pone il corno a bocca» (XX, 88, 1-2), e affronta le situazioni più complesse «sperando più nel suon che ne la spada» (XV, 48, 7-8).

Questo tratto anti-eroico rinnova la tradizione comica del personaggio,¹⁷ ma attraverso l'ironia Ariosto segnala anche la possibilità di un modello divergente: nell'universo del *Furioso* l'esemplarità cavalleresca è spesso un'opzione deficitaria e controproducente. La complessità del reale richiede ai «cavallieri antiqui» un'evoluzione verso la flessibilità, la capacità di scartare rispetto all'orizzonte d'attesa imposto dal codice.

L'altro oggetto che Logistilla dona ad Astolfo è un libro che illustra gli antidoti agli incantesimi e ai prodigi:

Come l'uom riparar debba agl'incanti

actors to correct their mistakes by stepping out of character and surpassing themselves once they recognize that their creative energies have become destructive» (160).

¹⁶ Nella teoria di McLuhan il *medium* non soltanto è un'estensione del corpo e della mente, ma è anche una metafora, perché trasferisce informazioni e concetti attraverso domini differenti, e nel corso del trasferimento genera significati, «traduce e trasforma il mittente, il ricevente e il messaggio», e insieme «altera gli schemi d'interdipendenza tra le persone come altera i rapporti tra i sensi» (*Gli strumenti* 97). Nella sua qualità di personaggio mercuriale, sempre in transito, che attraversa e congiunge domini differenti dell'esperienza, Astolfo incarna una funzione eminentemente mediale, è un eroe della congiunzione. L'accoppiamento con l'ippogrifo, creatura dell'ibridazione e della comunicazione tra mondi, super-medium che comprime lo spazio del poema, potenzia e mette in rilievo questa sua caratteristica.

¹⁷ Nel segno delle tensioni istaurate con la tradizione, e in particolare con il precedente immediato di Boiardo, Cristina Montagnani ha letto il canto XV del *Furioso*, che per molti aspetti può essere considerato il canto di Astolfo, «personaggio curioso», «viaggiatore in molti sensi, anche ben prima del *Furioso*: trasmigra, infatti, attraverso vari registri, sovente come portatore del comico sul versante dell'epica» (*Canto XV* 386).

mostra il libretto che costei gli diede:
dove ne tratta o più dietro o più inanti,
per rubrica e per indice si vede.
(XV, 14, 1-4)

Si tratta ancora più esplicitamente di uno strumento di aggiornamento del cavaliere, che lo indirizza verso una consapevolezza empirica, un sapere diverso dalla immutabile volontà di potenza degli eroi. Il libro ordinato razionalmente «per rubrica e per indice»,¹⁸ al quale ricorrere per studiare i fenomeni ed elaborare soluzioni, introduce nel poema la traccia della rivoluzione determinata dall'invenzione della stampa, che produce trasformazioni imponenti nel paesaggio mentale degli individui e nel sistema dei saperi.¹⁹ Grazie alla stampa, la scrittura amplifica la propria incidenza nei processi culturali: è significativo, in questo senso, che Astolfo sia testimone della profonda, radicale riflessione di San Giovanni sul potere della scrittura come strumento di manipolazione del reale.²⁰ La scrittura è la più potente tra le tecnologie che consentono agli esseri umani di tentare un dominio sugli eventi, formandoli e deformandoli, costruendo una memoria storica funzionale, la cui natura contingente è esposta alla falsificazione: «E se tu vuoi che 'l ver non ti sia ascoso, / tutta al contrario l'istoria converti» (XXXV, 27, 5-6).²¹ La possibilità di plasmare il reale attraverso la scrittura introduce in cielo il dinamismo della storia, l'imprevedibilità del caso, e interferisce perfino con l'eternità dei decreti divini, se è vero che, se i potenti proteggessero i poeti, «del sepolcro uscirian vivi, / ancor ch'avesser tutti

¹⁸ Rajna, segnalando la somiglianza del libro magico di Logistilla con quello che una damigella benefica dona a Orlando per affrontare il giardino di Falerina nell'*Innamorato* (II, IV, 5), sottolinea la novità del carattere sistematico del libro utilizzato da Astolfo: «C'è una sola differenza: questa qui è una monografia; invece il libretto di Logistilla è un trattato generale e completo» (257).

¹⁹ Le ripercussioni cognitive, sociali, politiche dell'invenzione della stampa sono state interpretate da Marshall McLuhan quasi come gli agenti di uno scatto evolutivo, la «nascita dell'uomo tipografico» (*La galassia*). La familiarità di Astolfo col libro lo rende testimone dell'emergenza dell'umanità tipografica, e aumenta la sua sostanza *mediatica*: il libro di Astolfo non è già più un oggetto magico, è già quasi un antidoto razionalistico alla magia, e può essere letto come un sintomo della «rivoluzione inavvertita» ricostruita da Elizabeth L. Eisenstein (ma la traduzione italiana enfatizza e interpreta il più neutro titolo originale, *The Printing Press as an Agent of Change*).

²⁰ In appendice all'edizione del poema stampata a Venezia da De Franceschi nel 1584, Giuseppe Bononome legge nelle vicende di Astolfo un'allegoria della funzione sociale della cultura: «In Astolfo è un Enchomio delle lettere, il quale col risonante corno dell'eloquenza, col libro della sua sapienza, le quali due cose egli hebbe da Logistilla, è fatto domator di mostri, e ottiene più egli solo, che tutti gli altri con l'arme».

²¹ Il discorso di San Giovanni non mette soltanto in guardia circa la veridicità della letteratura, e della scrittura in genere, ma getta un'ombra più generale sull'attendibilità delle identità costruite come opere letterarie, sulla fallibilità del self-fashioning: «the *Orlando furioso* teaches us to mistrust the selves that are created by us in much the same way that poems are created by poets» (De Sa Wiggins 156). L'episodio lunare può essere interpretato anche come un avvertimento circa la pericolosa potenza dell'immaginario nel modellare le esistenze, nel creare prototipi inverosimili che deformano le identità e le espongono al rischio dell'autodistruzione. «That it should be Astolfo with whom Saint John shares this revelation is only logical, since Astolfo's function throughout the narrative has been to remind the reader that the human self is only a fiction subject to the errors of all fictions. [...] The meeting of Saint John and Astolfo establishes an analogy between the creation of literary fictions and the creation of selves» (157). Orlando stesso è vittima della sostanza potenzialmente velenosa dell'immaginario: «Orlando's madness results from his having been an insufficiently critical reader of the self he inherited from a tradition» (158).

i rei costumi» (XXXV, 24, 5-6).²² La memoria letteraria non è registrazione, ma ricreazione *strumentale* degli eventi, sapere empirico che trasforma la realtà in segno per meglio comprenderla e dominarla.

La scrittura è una tecnica che sovrascrive il reale: in questo è simile alla cartografia, disciplina che riceve un notevole impulso, proprio negli anni di stesura del poema, dall'azione congiunta delle esplorazioni geografiche e dello sviluppo tecnologico legato, ancora, al perfezionamento della stampa.²³ Astolfo è il depositario della profezia che prefigura le scoperte geografiche europee (XV, 18-36), e i suoi viaggi coprono gran parte del mondo conosciuto. Attraverso il movimento di Astolfo, Ariosto può mappare lo spazio del poema, sovrapponendolo alla cartografia in espansione del mondo reale. La cartografia penetra nel poema come un sapere che testimonia di un nuovo sguardo sul mondo, in via di formazione, e di nuove modalità di dominio, intellettuale e materiale, della realtà.²⁴ Il punto di vista cartografico è aereo, e consente di osservare il movimento del poema da una posizione dislocata: per un attimo il labirinto può essere visto dall'alto, nel suo insieme. E l'ipotesi di sviluppo e dispiegamento della coscienza testimoniata da Astolfo è legata proprio alla possibilità di assumere un punto di vista diverso sull'esperienza umana, *elevato* rispetto alla prospettiva cieca delle pulsioni.

Astolfo sperimenta più volte questo tipo di distacco dalle traiettorie degli altri personaggi. Sull'isola delle femmine omicide, per salvare dall'accerchiamento sé e i propri compagni, suona il corno, e produce uno smarrimento generalizzato, un movimento caotico che travolge tutti, nemici e amici: «Di qua di là, di su di giù smarrita / surge la turba, e di fuggir procaccia». Si tratta di nuovo del movimento sul posto, ricorsivo e disorientato, che percorre il poema fin dall'inizio. Per un attimo l'isola diventa una miniatura del *Furioso*, del suo dinamismo incessante e insensato, che rimanda all'agitazione formicolante dell'umanità tutta. Un labirinto nel labirinto, segnalato dagli stessi stilemi che descrivono l'erranza nella selva d'amore, o lo smarrimento nel palazzo di Atlante. Qui è la paura a disperdere le traiettorie, è il caos che scaturisce dalla dissoluzione di un regime sociale, ottenuta attraverso un'azione umana, debolmente schermata dall'azione del corno: l'oggetto magico sta per una destabilizzante tecnica di guerra non convenzionale. Non è il desiderio a spingere i personaggi, ma lo smarrimento che segue al conflitto. Eppure anche in questo caso nessuno è in grado di sottrarsi al movimento istintivo, nemmeno i più eroici cavalieri: l'unico che può osservare il movimento senza parteciparvi è Astolfo, che rimane solo sull'isola dopo che i suoi compagni sono scappati in preda al terrore, e lo hanno abbandonato.

Ma Astolfo si ritrova di nuovo solo contro tutti proprio dentro l'altra e più evidente miniatura del poema, l'altro labirinto nel labirinto: il palazzo di Atlante. Significativamente qui vive un'esperienza di diffrazione dell'identità, indotta dal mago che capisce che il paladino può sconfiggerlo. Atlante

lo fa con diaboliche sue larve

²² Sul viaggio di Astolfo sulla Luna, e in particolare sul discorso di San Giovanni, cfr. Quint; Chiampi; Guidi; Scianatico; Zatti, *Poesia*; Gulizia.

²³ Sulla integrale riconfigurazione dello spazio prodotta dalla cultura rinascimentale cfr. Cardona; Broc.

²⁴ Sulla sensibilità spaziale di Ariosto cfr. Barlusconi; Beer 17-73; sul sapere geografico che si colloca alla base dell'ispirazione del *Furioso*, e sulle implicazioni conoscitive che la prospettiva cartografica riversa nel poema, cfr. Doroszlaï, *Les sources; Ptolémée; Une composante*; Rossi; Pezzini, cui rimando per un approfondimento sulla cartografia come *forma simbolica* che attraversa il poema, e per ulteriore bibliografia sulle fonti cartografiche di Ariosto.

parer da quel diverso, che solea:
gigante ad altri, ad altri un villan parve,
ad altri un cavallier di faccia rea.
Ognuno in quella forma in che gli apparve
nel bosco il mago, il paladin vedea;
sì che per riaver quel che gli tolse
il mago, ognun al paladin si volse
(XXII, 19)

Astolfo catalizza le forme metamorfiche del desiderio di ognuno, diventando per un momento il *portatore* di tutto ciò che è desiderato, il fantasma che rende il desiderio impossibile da soddisfare, e quindi labirintico e confusivo. Tuttavia ricorrendo al libro e al corno riesce a dissolvere l'incantesimo, fa scomparire il palazzo e libera i cavalieri dalla loro erranza fisica e psichica. Prendendo in carico la discontinuità della coscienza e superandola, annientando il luogo nel quale l'ostinazione del desiderio può attrarre virtualmente tutti i personaggi del poema, Astolfo afferma l'idea che la coscienza possa dispiegarsi *oltre il segno* delle pulsioni primarie, dei circuiti autoreferenziali. E di nuovo oltre i segni contraddittori e indecifrabili, ingannevoli e fuorvianti, verso una lettura adeguata della realtà.

A questo punto, per avviarsi verso lo scioglimento il poema ha bisogno che il caos centrifugo dei personaggi venga in qualche modo ricondotto a un ordine, per quanto parziale e provvisorio. Ed è proprio per rispondere a questa necessità che, dopo il suo viaggio oltremondano, Astolfo diventa un vettore provvidenziale, compie imprese da eroe mitologico e da agente civilizzatore: imprigiona i venti, trasforma la materia, crea e arma gli eserciti, ordina i popoli.²⁵ I gesti di Astolfo sono diventati perfettamente consapevoli, e implicano una posizione prominente, uno sguardo dall'alto che gli consente una visione d'insieme della realtà e dell'umanità:

E giunto poi di qua dal giogo, in parte
onde il pian si discuopre e la marina,
Astolfo elegge la più nobil parte
del campo, e la meglio atta a disciplina;
e qua e là per ordine la parte
a piè d'un colle, ove nel pian confina.
Quivi la lascia, e su la cima ascende
in vista d'uom ch'a gran pensieri intende.
(XXXVIII, 32)

Al posizionamento, e al punto di vista, è associata qui definitivamente la possibilità di ordinare la realtà, di comprenderla sinteticamente, come guardando una mappa, e quindi di elaborare «gran pensieri», ovvero di esercitare le facoltà superiori della coscienza.

²⁵ Rajna indica come fonti (Rajna 549) per l'imprigionamento dei venti il dono di Eolo a Ulisse, in *Odissea*, X; per le metamorfosi delle pietre in cavalli e delle foglie in navi il mito di Deucalione e Pirra (*Metamorfosi*, I, 367-413), cui si può aggiungere probabilmente una suggestione proveniente dalla favola di Cadmo, che su suggerimento di Afrodite fa sorgere uomini armati sotterrando i denti del drago che ha appena ucciso (*Metamorfosi*, IV, 562-603). Ma non si dimentichi nemmeno, in relazione alla missione civilizzatrice dell'eroe, la già menzionata traccia erculeea che attraversa il poema.

4. «Governarsi alla ventosa rabbia»

Astolfo è testimone e agente di una possibile continuità della coscienza, come dimostra anche la missione lunare che gli consente di recuperare il senno di Orlando, e quindi di restituire al poema l'integrità del suo eroe eponimo. Astolfo coordina le operazioni mentre i migliori cavalieri cristiani legano Orlando e lo costringono ad aspirare dall'ampolla che contiene il suo senno. Orlando si risuote, e Ariosto descrive il passaggio dall'oscurità informe dell'incoscienza a una dimensione primaria della coscienza, il riaffiorare della consapevolezza di sé che passa attraverso un insieme di sensazioni corporee. La scossa della coscienza vibra nel corpo prima che possa *dirsi*, per poi trasmettersi alla mente e consentirle di tornare a fare presa sulla realtà:

Come chi da noioso e grave sonno,
ove o vedere abominevol forme
di mostri che non son, né ch'esser ponno,
o gli par cosa far strana ed enorme,
ancor si meraviglia, poi che donno
è fatto de' suoi sensi, e che non dorme;
così, poi che fu Orlando d'error tratto,
restò meraviglioso e stupefatto.

E Brandimarte, e il fratel d'Aldabella,
e quel che 'l senno in capo gli ridusse,
pur pensando riguarda, e non favella,
come egli quivi e quando si condusse.
Girava gli occhi in questa parte e in quella,
né sapea imaginar dove si fusse.
(XXXIX, 58 – 59, 1-6)

Il risanamento di Orlando, garantito da Astolfo, segna una ulteriore possibilità di dominio delle pulsioni che destabilizzano l'universo del poema, e che riguardano anche il narratore, la cui difficoltosa gestione dell'intreccio rispecchia il tentativo di elaborare e organizzare le passioni che lo incalzano, e lo rendono simile al proprio eroe.²⁶ L'omologia tra la complessità dell'esperienza esistenziale, che minaccia di sabotare il processo di scrittura, e la complessità del racconto, che minaccia di perdersi nei suoi rivoli senza arrivare a conclusione, è fissata dal proemio del canto XLVI:

Or, se mi mostra la mia carta il vero,
non è lontano a scoprirsi il porto;
sì che nel lito i voti scioglier spero
a chi nel mar per tanta via m'ha scorto;
ove, o di non tornar col legno intero,
o d'errar sempre, ebbi già il viso smorto.
Ma mi par di veder, ma veggio certo,
veggo la terra, e veggio il lito aperto.
(XLVI, 1)

²⁶ Per la gestione dell'intreccio e il rapporto del narratore con le vicende narrate cfr. Durling; Parker; Javitch; Hempfer; Brusaghi 103-17.

Nella metafora della navigazione, strettamente connessa alle immagini dell'erranza, convergono travaglio compositivo e travaglio interiore, costruzione del racconto e costruzione della coscienza.²⁷

Nel canto XIX, durante la navigazione verso Occidente, Astolfo, Sansonetto, Marfisa, Aquilante e Grifone vengono colti da una burrasca. Il narratore descrive dettagliatamente il tentativo dell'equipaggio di governare la nave in tempesta, lo sforzo collettivo di comprendere ed elaborare la propria situazione:

Chi sta col capo chino in una cassa
su la carta appuntando il suo sentiero
a lume di lanterna piccolina,
e chi col torchio giù ne la sentina.

Un sotto poppe, un altro sotto prora
si tiene inanzi l'oriuol de la polve;
e torna a riveder ogni mezz'ora
quanto è già corso, et a che via si volve:
indi ciascun con la sua carta fuora
a mezza nave il suo parer risolve,
là dove a un tempo i marinari tutti
sono a consiglio dal padron ridutti.
(XIX, 44, 5-8 – 45)

L'equipaggio, che a causa della tempesta *erra* convulsamente, è costretto a un confronto continuo tra l'esperienza e la sua registrazione scritta, e viceversa. La difficile navigazione segnala un'analogia di posizionamento tra il narratore e Astolfo, entrambi chiamati a confrontarsi con quella che altrove è definita «l'arte / di governarsi alla ventosa rabbia» (XXXIX, 28, 5-6), dove la «ventosa rabbia» può facilmente diventare per via metaforica la travolgente imprevedibilità dell'esperienza. La stessa «rabbia del vento» (XLI, 12, 1) che, prima della sua conversione, estrema prova della sua *erranza*, ultima immagine dello smarrimento, travolge Ruggiero e il suo equipaggio, confondendo le capacità di governo, vanificando l'efficacia degli strumenti nautici e dei tentativi di comunicazione.²⁸ Sospinto

²⁷ Nel *Furioso* il sistema dei proemi costruisce una macrometafora, basata sulle opposizioni concettuali moto/stasi, viaggio/ritorno, variamente declinate in immagini diverse, nella quale convergono e si unificano le diverse dimensioni del poema: le vicende dei personaggi e il dispiegarsi dell'intreccio, il processo della scrittura e il farsi dell'opera, l'esperienza psicologica del narratore, nella quale si specchia quella dei lettori e delle lettrici. Questa proposta di lettura è stata avanzata da me insieme a Serena Pezzini durante la giornata di studi «Les 500 ans du Roland furieux de l'Arioste. Modernité, perspective et mise à distance», Amiens, 5 luglio 2016, in un intervento dal titolo «Non men son fuor di me, che fosse Orlando». *Posizionamento del narratore e proemi nell'Orlando furioso*. Una rielaborazione dell'intervento è attualmente in corso di stampa per gli «Annali della Classe di Lettere e Filosofia della Scuola Normale Superiore di Pisa», con il titolo «Or che di mente ho lucido intervallo». *Un'interpretazione dei proemi nell'Orlando furioso*. Da questo lavoro, e quindi dal dialogo e dal confronto con Serena Pezzini, derivano anche le riflessioni contenute in questo articolo, e in particolare le conclusioni raggiunte nell'ultimo paragrafo.

²⁸ «Mutossi da la poppa ne le sponde, / indi alla prora, e qui non rimase anco: / ruota la nave, ed i nocchier confonde; / ch'or di dietro or dinanzi or loro è al fianco. / Surgono altiere e minacciose l'onde: / mugliando sopra il mar va il gregge bianco. / Di tante morti in dubbio e in pena stanno, / quanto son l'acque ch'a ferir li vanno. // Or da fronte or da tergo il vento spira; / e questo inanzi, e quello a dietro caccia: / un altro da traverso il legno aggira; / e ciascun per naufragio gli minaccia. /

inesorabilmente incontro al naufragio, Ruggiero è costretto a tuffarsi in mare: si immerge nella furia degli elementi, in un'acqua primordiale, in uno stadio confusivo della vita prossimo alla morte, che è allo stesso tempo occasione di rinascita:

Il giovinetto con piedi e con braccia
percotendo venia l'orribil onde.
Il vento e la tempesta gli minaccia;
ma più la coscienza lo confonde.
(XLI, 47, 1-4)

La coscienza è menzionata qui in senso prevalentemente etico-morale, tuttavia non è privo di significato che proprio al momento più drammatico del naufragio sia associata la confusione psicologica, e la necessità per Ruggiero di fare chiarezza sul proprio posizionamento rispetto agli eventi. Riemergendo dal naufragio, Ruggiero deve finalmente mettere a fuoco la propria coscienza: come Astolfo e i suoi compagni di viaggio sorpresi dalla burrasca, come il narratore nel corso del suo travagliato viaggio esistenziale e testuale, è alla ricerca di una *rotta* che lo porti fuori dal pericolo di perdersi. La densità stilistica che descrive più volte nel *Furioso* le insidie del viaggio per mare indica la centralità della metafora nautica nel sistema conoscitivo del poema. La scrittura stessa del poema è uno strumento di navigazione, è la costruzione di una *carta* che serve a mappare empiricamente l'esperienza umana, a cartografare le passioni, per costruire un'ipotesi di orientamento nella tempesta/labirinto dell'esistenza.²⁹ Se adesso torniamo al ritratto con cui si è aperto il discorso, possiamo notare che il gentiluomo porta appuntata sul cappello l'immagine di una nave in tempesta, che dialoga col labirinto della veste (fig. 2). L'*Orlando Furioso* è un «atlante» delle emozioni concepibili all'altezza della situazione storica nella quale viene scritto, e in relazione alle politiche di formazione del soggetto che la società europea sta mettendo in atto.

Tanto il narratore quanto Astolfo elaborano gli eventi, che sono *conduttori* di emozioni e di situazioni della coscienza, nel tentativo di dominarli e di organizzarli, quindi di passare dalla confusione della nave in tempesta a una consapevolezza superiore, di conquistarsi uno sguardo sul mondo che permetta di comprendere il labirinto. La gioia del volo sull'ippogrifo per Astolfo è un sintomo della sua aspirazione istintiva, fisica e sensoriale prima che intellettuale, ad ascendere verso altezze che possano modificare lo sguardo e quindi il livello di consapevolezza:

Tanto è il desir che di veder lo 'ncalza,
ch'al cielo aspira, e la terra non stima.
De l'aria più e più sempre guadagna,
tanto che al giogo va de la montagna.
(XXXIV, 48, 5-8)

Quel che siede al governo, alto sospira / pallido e sbigottito ne la faccia; / e grida invano, e invan con mano accenna / or di voltare, or di calar l'antenna» (XLI, 9-10).

²⁹ Ha scritto Alberto Casadei che nel *Furioso* «l'andirivieni empirico tra opera scritta e libera esperienza vissuta viene reso in sé pertinente forse per la prima volta nella letteratura occidentale» (*Ariosto* 20). Del resto la «divaricazione fra *opinione* ed *esperienza* è una delle forme tipiche in cui prende corpo la crisi conoscitiva dell'Umanesimo quattro-cinquecentesco, diviso fra autorità della tradizione e vocazione sperimentale» (Zatti, *Leggere* 124).

Anche il narratore individua una dimensione verticale, lungo la quale colloca la possibilità di emancipazione intellettuale dal labirinto della passione («Chi salirà per me madonna, in cielo / a riportarne il mio perduto ingegno?», XXXV, 1, 1-2), e una dimensione orizzontale di accettazione dell'esistenza sensuale, integrabile nell'esistenza cosciente.³⁰ Proprio come Astolfo, il narratore conosce questi due punti di vista ortogonali, e le due situazioni della coscienza che comportano, interagenti tra di loro e sempre compresenti. Tanto Astolfo quanto il narratore comprendono che la sublimazione della vita dei sensi, la sua totale risoluzione nella vita intellettuale, è impossibile e controproducente. Lo sguardo *astratto* non può essere permanente, non è sostenibile con continuità; la posizione raggiunta da Astolfo diventa faticosa per il narratore:

Resti con lo scrittor de l'evangelo
Astolfo ormai, ch'io voglio far un salto,
quanto sia in terra a venir fin dal cielo;
ch'io non posso più star su l'ali in alto.
(XXXV, 31, 1-4)

Astolfo e il narratore non sono identificabili, le analogie che li fanno convergere sono imperfette e discontinue. I loro sguardi si allineano momentaneamente, per poi tornare a disallinearsi in un andamento sussultorio che ricorda quello dell'ippogrifo.³¹ Una creatura che è immagine della congiunzione tra sostanze diverse, e della mediazione sempre ambigua tra reale e immaginario.³²

La traiettoria di Astolfo ci accompagna dal massimo della stasi al massimo del dinamismo, dall'inferno al Paradiso, dalle profondità biologiche alle altezze rarefatte del pensiero. La sua parabola chiarisce come l'*Orlando furioso* trasfiguri in immagini fantastiche la fisiologia delle passioni umane, con la consapevolezza che il moto ascensionale è sempre soggetto alle contropunte discensionali, e che la posizione aerea del pensiero, lo sguardo cartografico che permette di dominare il mondo al riparo dalle passioni non è mai irrevocabile. Ed è suggestivo trovare nel commento al canto VI dell'edizione Valvassori del

³⁰ «Per riaver l'ingegno mio m'è avviso / che non bisogna che per l'aria io poggi / nel cerchio de la luna o in paradiso; / che 'l mio non credo che tanto alto alloggi. / Ne' bei vostri occhi e nel sereno viso, / nel sen d'avorio e alabastrini poggi / se ne va errando; ed io corrò, se vi par ch'io lo riabbia» (XXXV, 2).

³¹ All'inizio del lungo viaggio di Astolfo attraverso il poema, gli sguardi si incrociano da lontano, quando il paladino vigorosamente richiama a sé l'attenzione del narratore, segnando così l'inizio di un lento e progressivo avvicinamento, una convergenza di due focalizzazioni distanti che sembrano quasi destinate a scambiarsi di posto. Da quando il narratore dall'alto della sua posizione di regista va incontro ad Astolfo («Di questo altrove io vo' rendervi conto; / ch'ad un gran duca è forza ch'io riguardi, / il qual mi grida, e di lontano accenna, / e priega ch'io nol lasci ne la penna», XV, 9, 5-8), fino a quando lo lascia da solo in alto per tornare a raccontare la vicenda *rasoterra*.

³² Come ha notato Albert Ascoli, l'ippogrifo è figura della congiunzione, della mediazione tra immaginario e reale: «Ariosto places the hyppogryph squarely between the world of nature and that of poetic fantasy as a way of showing how equivocal are all mediations of imagination between the two – suggesting both that nothing is more *natural* to humankind than evasive flights of imagination and that the artifice of imagination always works upon materials derived from the real and inevitably (if involuntarily) reflects back upon them» (256). Anche Stefano Jossa ha mostrato che in quanto creatura ibrida, fantastica e reale, letteraria e originale, l'ippogrifo incarna lo statuto ambiguo del poema ariostesco, il suo gioco di specchi tra realtà e finzione. E rappresenta un elemento di mediazione tra i diversi mondi possibili che il poema simultaneamente costruisce. L'ippogrifo è lo strumento che consente l'accesso allo «spazio dell'ignoto, dell'inesplorato e del possibile» (137).

Furioso, pubblicata nel 1553, la formulazione di un'allegoria che, nell'estrarre dal poema significati ortodossi per il sistema culturale e morale del pieno Cinquecento, associa al volo dell'ippogrifo, ai diversi sguardi sul mondo che l'ippogrifo abilita, la mobilità del pensiero, la sua flessibilità e rapidità, nonché la permeabilità al desiderio che lo richiama a terra e lo fissa in un punto:

L'Ippogrifo, che, avendo corso velocissimamente per l'aria tremila miglia, al fin si conduce nell'isola d'Alcina, dove è legato ad un mirto, significa il nostro pensiero, «ch'in un momento discorre ben tremila cose e al fin s'arresta tra dilettevoli oggetti nelli quali è ritenuto da piaceri amorosi». (Valvassori)

Bibliografia

- Ascoli, Albert Russell. *Ariosto's Bitter Harmony. Crisis and Evasion in the Italian Renaissance*. Princeton: Princeton UP, 1987. Stampa.
- Barlusconi, Giovanna. "L'*Orlando Furioso* poema dello spazio". *Studi sull'Ariosto*. Ed. Enzo Noe Girardi. Milano: Vita e Pensiero, 1977. 39-130. Stampa.
- Beltramini, Guido e Adolfo Tura, eds. *Orlando furioso 500 anni. Cosa vedeva Ariosto quando chiudeva gli occhi*. Catalogo della mostra, Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 24 settembre 2016 – 8 gennaio 2017. Ferrara: Fondazione Ferrara Arte, 2016. Stampa.
- Broc, Numa. *La geografia del Rinascimento. Cosmografi, cartografi, viaggiatori 1460-1620*. Modena: Panini, 1989. Stampa.
- Bruscagli, Riccardo. *Studi cavallereschi*. Firenze: Società Editrice Fiorentina, 2003. Stampa.
- Canova, Andrea. "«Vendetta di Falconetto» (e «Inamoramento de Orlando?»)". *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia*. Atti del convegno, Scandiano-Reggio Emilia-Bologna, 3-6 ottobre 2005. Eds. Andrea Canova e Paola Vecchi Galli. Novara: Interlinea, 2007. 77-106. Stampa.
- Cardona, Giorgio Raimondo. *I viaggi e le scoperte*, in *Letteratura italiana*. Ed. Alberto Asor Rosa. Volume V, *Le questioni*. Torino: Einaudi, 1986. 687-716. Stampa.
- Carne-Ross, Donald S. "The One and the Many. A reading of *Orlando Furioso*, Cantos 1 and 8". *Arion* 5.2 (1966): 195-234. Stampa.
- Casadei, Alberto. *Poetiche della creatività. Letteratura e scienze della mente*. Milano: Bruno Mondadori, 2011. Stampa.
- . *Letteratura e controvalori. Critica e scritture nell'era del web*. Roma: Donzelli, 2014. Stampa.
- . *Ariosto: i metodi e i mondi possibili*. Venezia: Marsilio, 2016. Stampa.
- Celati, Gianni. Introduzione. *Ludovico Ariosto*. Ed. Gabriele Pedullà. Roma: Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 2011. Stampa.
- Chiampì, James Thomas. "Between Voice and Writing: Ariosto's Irony according to Saint John". *Italica* 60.4 (1963): 340-50. Stampa.
- Damasio, Antonio. *L'errore di Cartesio. Emozione, ragione e cervello umano*. Milano: Adelphi, 1995. Stampa.
- . *Emozione e coscienza*. Milano: Adelphi, 2000. Stampa.

- . *Il sé viene alla mente. La costruzione del cervello cosciente*. Milano: Adelphi, 2012. Stampa.
- Delcorno Branca, Daniela. *L'Orlando furioso e il romanzo cavalleresco medievale*. Firenze: Olschki, 1973. Stampa.
- De Sa Wiggins, Peter. *Figures in Ariosto's Tapestry. Character and Design in the Orlando Furioso*. Baltimore-London: The Johns Hopkins UP, 1986. Stampa.
- Doroszlai, Alexandre. *Les sources cartographiques et le Roland Furieux: quelques hypothèses autour de l'«espace réel» chez l'Arioste. Espaces réels et espaces imaginaires dans le Roland Furieux*. Eds. Alexandre Doroszlai, José Guidi, André Rochon. Paris: CIRRI-Université de la Sorbonne Nouvelle, 1991. 11-46. Stampa.
- . *Ptolémée et l'hippogriffe. La géographie de l'Arioste soumise à l'épreuve des cartes*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 1998. Stampa.
- . *Une composante inédite de l'illustration d'un texte littéraire: la carte géographique. Le livre illustré italienne au XVIe siècle. Texte-Image*. Ed. Michel Plaisance. Paris: Klincksieck-Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1999. 178-205. Stampa.
- Durling, Robert M. *The Figure of the Poet in Renaissance Epic*. Cambridge: Harvard UP, 1965. Stampa.
- Edelman, Gerald M. *Il presente ricordato*. Milano: Rizzoli, 1991. Stampa.
- . *Sulla materia della mente*. Milano: Adelphi, 1993. Stampa.
- Edelman, Gerald M. e Giulio Tononi. *Un universo di coscienza. Come la materia diventa immaginazione*. Torino: Einaudi, 2000. Stampa.
- Eisenstein, Elizabeth L. *La rivoluzione inavvertita. La stampa come fattore di mutamento*. Bologna: il Mulino, 1979. Stampa.
- Ferrero, Giuseppe Guido. "Astolfo (Storia di un personaggio)". *Convivium* 20 (1961): 513-30. Stampa.
- Garin, Eugenio. *L'educazione in Europa 1400-1600. Problemi e programmi*. Bari: Laterza, 1957. Stampa.
- . *La cultura filosofica del Rinascimento italiano*. Firenze: Sansoni, 1961. Stampa.
- . *La cultura del Rinascimento. Profilo storico*. Bari: Laterza, 1967. Stampa.
- . *Educazione umanistica in Italia*. Bari: Laterza, 1975. Stampa.
- Gervasi, Paolo. "Plot of Meanings. Ludovico Ariosto's *Orlando furioso* as a Case-Study on Narrativity and Cognition". *Reti Saperi Linguaggi. Italian Journal of Cognitive Sciences* 4.8 (2/2015a): 335-48. Stampa.
- . "Critica della mente. Una rassegna di studi su letteratura e scienze cognitive". *Nuova informazione bibliografica* 12.1 (2015b): 69-102. Stampa.
- Guidi, José. "Imagination, maîtresse de vérité: l'épisode lunaire du Roland furieux". *Espaces réels et espaces imaginaires dans le «Roland furieux»*. Paris: CIRRI, 1991. 47-85. Stampa.
- Gulizia, Stefano. "L'Arcadia sulla luna: un'inversione pastorale nell'*Orlando Furioso*". *MLN* 123.1 (2008): 160-78. Stampa.

- Hempfer, Klaus W. "L'autoriflessività narrativa e il *Furioso*". *Testi e contesti. Saggi post ermeneutici sul Cinquecento*. Napoli: Liguori Editore, 1998. 83-118. Stampa.
- Javitch, Daniel. "*Cantus interruptus* nell'*Orlando Furioso*". *Saggi sull'Ariosto e la composizione dell'Orlando Furioso*. Lucca: Maria Pacini Fazzi Editore, 2012. 75-88. Stampa.
- Jossa, Stefano. "Il volo dell'ippogrifo". *I voli dell'Ariosto. L'Orlando furioso e le arti*. Eds. Marina Cogotti, Vincenzo Farinella, Monica Preti. Milano: Officina Libraria, 2016. 135-45. Stampa.
- Limentani, Alberto. "Il comico nell'«Entrée d'Espagne» e il suo divenire". *L'«Entrée d'Espagne» e i signori d'Italia*. Eds. Marco Infurna e Francesco Zambon. Padova: Antenore, 1992. 109-41. Stampa.
- Mazzacurati, Giancarlo. "Varietà e digressione. Il laboratorio ariostesco nella trasmissione dei «generi»". *Rinascimenti in transito*. Roma: Bulzoni, 1996. 59-77. Stampa.
- McLuhan, Marshall. *La galassia Gutenberg. Nascita dell'uomo tipografico*. Roma: Armando, 1976. Stampa.
- . *Gli strumenti del comunicare*. Milano: Il Saggiatore, 2008. Stampa.
- Montagnani, Cristina. "Autore e lettore: la partita truccata dell'intreccio". *Orlando furioso 500 anni. Cosa vedeva Ariosto quando chiudeva gli occhi*. Catalogo della mostra, Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 24 settembre 2016 – 8 gennaio 2017. Eds. Guido Beltramini e Adolfo Tura. Ferrara: Fondazione Ferrara Arte, 2016. 286-95. Stampa.
- . "Canto XV". *Lettura dell'«Orlando Furioso»*. Eds. Gabriele Bucchi e Franco Tomasi. Volume I. Firenze: Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2016. 385-98. Stampa.
- Parker, Patricia A. *Inescapable Romance. Studies in the Poetics of a Mode*. Princeton: Princeton UP, 1979. Stampa.
- Pezzini, Serena. "Dalle mappe alle figure. Spazio e luoghi nelle illustrazioni del *Furioso*". *«Tra mille carte vive ancora»*. *Ricezione del Furioso tra immagini e parole*. Eds. Lina Bolzoni, Serena Pezzini, Giovanna Rizzarelli. Lucca: Maria Pacini Fazzi Editore, 2010. 129-59. Stampa.
- Praloran, Marco. *Tempo e azione nell'«Orlando furioso»*. Firenze: Olschki, 1999. Stampa.
- . "Le strutture narrative dell'«Orlando furioso»". *Strumenti critici* 24.1 (2009): 1-24. Stampa.
- Quint, David. "Astolfo Voyage to the Moon". *Yale Italian Studies* 1 (1977): 398-408. Stampa.
- Rajna, Pio. *Le fonti dell'Orlando Furioso*. Ed. Francesco Mazzoni. Firenze: Sansoni, 1975. Stampa.
- Rossi, Massimo. "La geografia del *Furioso*. Sul sapere geo-cartografico alla corte estense". *Lucrezia Borgia. Storia e mito*. Eds. Michele Bordin e Paolo Trovato. Firenze, Olschki: 2006. 97-138. Stampa.
- Rozsnóy, Zsusanna. *Dopo Ariosto. Tecniche narrative e discorsive nei poemi postariosteschi*. Ravenna: Longo, 2000. Stampa.

- Saccone, Eduardo. *Il soggetto del Furioso e altri saggi tra Quattro e Cinquecento*. Napoli: Liguori, 1974. Stampa.
- Santoro, Mario. *Ariosto e il Rinascimento*. Napoli: Liguori, 1989. Stampa.
- Scianatico, Giovanna. “«Tutta al contrario l'istoria converti»: storia e parodia nel Furioso”. *Diffusion et réception du genre chevaleresque, actes du colloque des 17 et 18 octobre 2003*. Ed. Jean-Luc Nardone. Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail, 2005. 155-63. Stampa.
- Tisconi Benvenuti, Antonia. “Canto VI”. *Lettura dell'«Orlando Furioso»*. Eds. Gabriele Bucchi e Franco Tomasi. Volume I. Firenze: Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2016. 215-34. Stampa.
- Valvassori, Giovanni Andrea. *Orlando furioso di M. Lodovico Ariosto*, ornato di nove figure, e allegorie in ciascun canto. Venezia: Giovanni Andrea Valvassori, 1553. Stampa.
- Zatti, Sergio. *Il Furioso fra epos e romanzo*. Lucca: Maria Pacini Fazzi Editore, 1990. Stampa.
- . “Poesia, verità e potere: Furioso XXXV, Furioso XXXVII, Liberata IV”. *Les années trente du XVI^e siècle italien. Actes du colloque international (Paris, 3-5 juin 2004)*. Eds. Danielle Boillet e Michel Plaisance. Paris: CIRRI, 2007. 273-83. Stampa.
- . *Leggere l'Orlando furioso*. Bologna, il Mulino: 2016. Stampa.



Fig. 1 Bartolomeo Veneto, *Ritratto di gentiluomo*, c. 1510-1515



Fig. 2 Bartolomeo Veneto, *Ritratto di gentiluomo*, particolare