

«L'alto furor di quel conte adirato» L'ira nell'«Inamoramento de Orlando»

Elisa Curti

Publicato: 9 agosto 2019

Abstract

The essay aims to investigate the theme of anger in Boiardo's *Inamoramento di Orlando*. Starting from the occurrences of the terms 'anger', 'anger', 'fury', and their meanings, the analysis focuses on the physiognomy of anger, within the poem of Boiardo, highlighting the particular physicality that accompanies the manifestation of this emotion. The investigation of the multiple patterns and references that may have influenced the author (including the contemporary Ferrara art), concludes that Boiardo is interested in a theatrical and scenic rendering of anger, rather than its tragic or cathartic dimension.

Il saggio si propone di indagare il tema dell'ira nell'*Inamoramento di Orlando*. Partendo dalle occorrenze dei termini «ira», «rabbia», «furore», e dei loro significati, l'analisi si concentra sulla fisiognomica dell'ira, all'interno del poema di Boiardo, mettendo in rilievo la particolare fisicità che accompagna la manifestazione di questa emozione. L'indagine sui molteplici modelli e riferimenti che possono aver influenzato l'autore (compresa la coeva arte ferrarese), giunge alla conclusione che Boiardo sia interessato ad una resa teatrale e scenica dell'ira, più che alla sua dimensione tragica o catartica.

Keywords: Boiardo; ira; fisiognomica; teatralizzazione.

Elisa Curti: Università Ca' Foscari Venezia
✉ elisa.curti@unive.it

Copyright © 2019 Elisa Curti
The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

La passione per eccellenza del poema boiardesco è quella amorosa nelle sue diverse accezioni, ma risulta evidente a qualunque lettore quanto essa sia connessa in maniera inestricabile con il sentimento quasi consanguineo della gelosia e come il perturbamento psicofisico che ne consegue sfoci con una certa facilità nella follia.

L'anello di congiunzione o, forse meglio, il passaggio obbligato che conduce l'*amans* a divenire *amens* è quasi sempre rappresentato nell'*Inamoramento* dall'ira, da un'ira dolorosa, ovvero dal dolore che si fa ira. L'altro grande motore capace di scatenare l'ira dei paladini del romanzo, accanto all'amore, è ovviamente la guerra. Lungo tutto il dipanarsi dell'opera protagonisti e comparse si accendono assai facilmente di un'ira spettacolare e sonora, che, seguendo la topica cavalleresca dei cantari,¹ deflagra soprattutto nei duelli, nei corpo a corpo, ma che accompagna anche, come una sorta di basso continuo, in particolare le gesta di alcuni cavalieri, come il buon Feraguto «che mai non fu sancia ira al suo vivente» (I III 81, 8).²

Le occorrenze dei termini «ira» e «rabbia» si rincorrono con frequenza nel poema con una nettissima prevalenza della prima forma sulla seconda (il rapporto è all'incirca di 20: 1), mentre vince su entrambe il sostantivo «furia»/«furore»/«furore» che raggiunge quasi le 200 presenze, grazie anche al fatto di assommare in sé una molteplicità di significati (violenza, frastuono, fretta, impeto, oltre che passione violenta)³ e di rientrare in un emistichio formulare di particolare fortuna («a/con gran furore»). La forma «rabbia», nei tre casi in cui compare, sembra sinonimica rispetto a «ira», ma con una sfumatura stilisticamente più bassa, ad indicare «cieca e quasi bestiale perdita del controllo».⁴

Per quanto sia difficile tratteggiare confini e distinguere in maniera netta termini che nel poema appaiono in molti casi semanticamente contigui, mi pare che si possa sostenere, in linea molto generale, che «furia»/«furore» – come suggerisce la stessa etimologia e il ben noto

¹ R. Alhaique Pettinelli, *L'immaginario cavalleresco nel Rinascimento ferrarese*, Roma, Bonacci, 1983, in particolare pp. 96-98 in cui sono riportati alcuni esempi tratti dall'*Innamoramento di Carlo Magno*, dall'*Ancroia* e dal *Danese*. Per una lettura attenta a questo aspetto si veda anche G. Raboni, «*Oh gran bontà de' cavallieri antiqui!*». Note sul duello Orlando-Rinaldo nel primo libro dell'«*Orlando innamorato*», in G. Anceschi, T. Matarrese (a cura di), *Il Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento*, Atti del convegno internazionale di studi (Scandiano-Modena-Reggio Emilia-Ferrara, 13-17 settembre 1994), Padova, Antenore, 1998, I, pp. 223-236.

² Tutte le citazioni dell'*Inamoramento* sono tratte, qui e oltre, da M.M. Boiardo, *Orlando innamorato, L'inamoramento de Orlando*, a cura di A. Canova, Milano, Rizzoli, 2016³.

³ D. Trolli, *Il lessico dell'«Inamoramento de Orlando» di Matteo Maria Boiardo*. Studio e glossario, Milano, Unicopli, 2003, p. 158.

⁴ GDLI *ad locum*. I passi sono: I XIII 41, 3-4 (nel contesto della vicenda tragica di Polindo, Trufaldino e Albarossa: «Ma di grande ira e *rabia* se moriva | Ché non può a Trufaldin sua voglia dire»); II IX 15, 3-4 (a proposito del vano inseguimento di Morgana da parte di Orlando: «Ma siame il mondo tuto testimonio | Ch'io la tragonalcio con sapor di *rabia*»); III III 57, 1-4 (a proposito dell'orco che si scaglia contro Mandricardo, Lucina e Gradasso: «E tanto passa che va come el buffolo | Che il muso ha fori e i piedi in sula sabia; | Movere odendo e remi al suon del ciufolo, | Trasse là verso el monte con gran *rabia*»).

sequel dell'*Inamoramento* – indicano uno stravolgimento provocato dall'ira o da un'altra passione violenta, una frenesia che rappresenta un grado forse più intenso, così come già inteso da Petrarca, memore di Orazio: «*Ira è breve furore, e chi nol frena, l'è furor lungo, che 'l suo possessore l' spesso a vergogna, e talor mena a morte*» (*Rvf* CCXXXII 12-14).⁵

In quest'ottica intendo i casi in cui i due termini compaiono associati come una forma di 'dittologia sbilanciata'⁶ in cui uno degli elementi è più intenso rispetto all'altro.⁷ In tre delle quattro occorrenze di questa associazione il personaggio in campo è Ranaldo, secondo tradizione particolarmente focoso e incline alle passioni:⁸

Chi provato non ha che cosa è Amore
biasmar potrebe e dui baron pregiati,
che insieme a guera con tanto furore,
con tanta ira s'eran afrontati,
dovendosi portar l'un l'altro onore,
[I xxviii 1, 1-5]

Or ben sembrava il bon Ranaldo un foco,
d'ira nel cor e de furor acceso
[II x 10, 5-6]

La lanza volò in pecci con romore
e Feraguto, che 'l colpo avea preso
qual mai pigliato non avia il maggiore,
se rivoltò di furia e d'ira acceso:
[II xxiv 20, 11-14]

Onde ne prese gran disdegno al core:
e' lassa la bataglia comenciata,
batendo e denti d'ira e de furore.
[II xxx 11, 4-6]⁹

È già stato a più riprese notato, in particolare da Riccardo Bruscaagli e Marco Praloran,¹⁰ come la tecnica di resa delle passioni e delle emozioni passi nell'*Inamoramento* attraverso la

⁵ Cito da F. Petrarca, *Canzoniere*, a cura di P. Vecchi Galli, Milano, Rizzoli, 2016⁴.

⁶ Traggo l'espressione e il significato da P.V. Mengaldo, *La lingua del Boiardo lirico*, Firenze, Olschki, 1963. Si veda l'approfondimento in T. Zanato, *Boiardo*, Roma, Salerno, 2015, p. 196.

⁷ Andrà tenuto in debito conto però che il binomio è già virgiliano («*furor iraque*») e nell'*Eneide* è attribuito proprio ad Enea (*Aen.* II 316).

⁸ Su questo aspetto rimando nuovamente a R. Alhaique Pettinelli, *L'immaginario cavalleresco...*, cit., pp. 29-30.

⁹ Silvia Longhi, in un bellissimo studio dedicato al sogno cavalleresco (*Orlando insonniato. Il sogno e la poesia cavalleresca*, Milano, Franco Angeli, 1990) definisce il «furore» nell'*Inamoramento* come «funzione dell'ira», mettendo in rilievo come sia proprio di Orlando e sempre in relazione alla perdita di Angelica (I xv 56, 8, I xxv 44, 7 e I xxvi 2, 8): «Orlando furioso per amore (o meglio per il timore della perdita di Angelica) già nel Boiardo, è vero: ma l'aggettivo appare ancora relativamente innocuo» (pp. 24-25).

¹⁰ R. Bruscaagli, *Il 'romanzo' padano di Matteo Maria Boiardo*, in *Stagioni della civiltà estense*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983, pp. 33-86; M. Praloran, *Tempo e azione nell'«Orlando furioso»*, Firenze, Olschki, 1999.

manifestazione fisiologica, la «corporea evidenza di gesti e di reazioni»,¹¹ in perfetta sintonia con la più generale 'drammatizzazione' che sta alla base della poetica boiardesca nel poema.¹² La fisiognomica si fa dunque specchio sentimentale, ostensione del mondo interiore, più spesso di «sensazioni primigenie»¹³ che esplodono all'esterno attraverso i volti, i gesti, le urla dei personaggi, in un parossismo che coinvolge entrambi gli eserciti e non risparmia i grandi paladini della tradizione cavalleresca. Le reazioni sono sempre evidenti, scomposte, straordinarie, sia che riguardino l'amore sia che rappresentino l'ira, e – assai significativamente – gli esiti psicofisici delle due passioni sono sostanzialmente i medesimi.

La fisiologia degli eroi boiardeschi sotto pressione vira con sorprendente rapidità verso il patologico, mostrando una vasta gamma di reazioni che la medicina moderna classifica sotto la categoria di psicosomatiche. La casistica è tanto ampia quanto stereotipata, derivando in buona sostanza dalla tradizione classica da un lato e da quella cavalleresca e canterina dall'altro.

Ecco che, colpiti dall'ira, i cavalieri avvampano in viso o – meno spesso – scoloriscono improvvisamente:¹⁴

Per questo è il conte forte riscaldato:
Il viso li comencia a lampeggiare,
[I, VI, 5, 1-2 (Orlando)]

La fiera faccia di color si muta,
Or bianca ne vien tuta, or foco ardente.
[II, VII, 30, 3-4 (Rodomonte)]

Perché vedeva il conte de ira caldo,
Con li ochi ardenti e con vista avvampata;
[I, XV, 48, 5-6 (Orlando)]*

Renaldo *se avvampò nel viso d'ira*
[II, X, 43, 1]

¹¹ R. Bruscaagli, *Il 'romanzo' padano...*, cit., p. 45.

¹² Fondamentali su questo tema, oltre ai già citati studi di Bruscaagli e Praloran, le riflessioni di Tina Matarrese: T. Matarrese, *Parole e forme dei cavalieri boiardeschi. Dall'«Inamoramento de Orlando» all'«Orlando innamorato»*, Novara, Interlinea, 2004, in particolare pp. 44-52; Ead., *Lo spettacolo del cantastorie*, in G. Anceschi, W. Spaggiari (a cura di), *Boiardo, il teatro, i cavalieri in scena*, Atti del convegno (Scandiano, 15-16 maggio 2009), Novara, Interlinea, 2010, pp. 145-156. Di grande interesse anche le riflessioni di Marco Villorosi («*Stati atenti e quièti et ascoltati*»: le voci del Boiardo, «Rassegna europea di letteratura italiana», XXXVIII, 2011, pp. 85-104, ora rivisto e raccolto in Id., *La voce e le parole. Studi sulla letteratura del Medioevo e del Rinascimento*, Firenze, Società editrice fiorentina, 2016, pp. 221-243) che parla dell'*Inamoramento* come «spectaculum» (pp. 91-92) e mette acutamente in rilievo come la 'corporeità' del poema emerga fin dalla prima ottava: «Et odereti i gesti smisurati» (I 1, 5). Punto di riferimento ineludibile riguardo a questo aspetto della spettacolarizzazione, ma più in generale per il rapporto di Boiardo con i propri modelli, rimane D. Alexandre-Gras, *L'héroïsme chevaleresque dans le «Roland Amoureux» de Boiardo*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1988.

¹³ Traggo la bella espressione da M. Praloran, *Tempo e azione...*, cit., p. 98.

¹⁴ I passi che comprendono più di un segno esteriore sono stati 'smembrati' sotto le diverse voci solo per chiarezza espositiva. Per agevolare il lettore li indico con un asterisco, così come aggiungo accanto ad ogni citazione il personaggio a cui fa riferimento. Avverto inoltre che ho volutamente limitato la mia attenzione ai casi in cui nel testo siano presenti i termini «ira», «rabbia», «furia», o i loro derivati, escludendo così altri episodi in cui l'ira, pur coinvolta, non viene lessicalizzata, e a prevalere sono altre passioni. Mi riferisco, per fare solo due esempi, alla storia orrorosa di Stella e Marchino (I VIII 19 - I IX 36) e al duello tra Orlando e Agricane a cavallo tra i canti XVIII e XIX del primo libro. In entrambi i casi, come si accennava all'inizio di questo saggio, l'ira è una componente della gelosia, che è il vero movente sia delle orribili azioni della moglie di Marchino (che pure si definisce «rabiosa» [I VIII 38, 4]), sia della furia dei due cavalieri che si contendono Angelica («Il re Agrican, che ardeva oltra a misura» I XVIII 53, 1).

Par che tuta la facia a foco li arda
Tanto ha l'anima altiera de ira pregna.
[I, XVI, 5, 3-4 (Agricane)]

Non se accese mai lampa, né facella
Che non sembrasse dil suo lume priva,
Tanto *ha di foco lui la facia viva*.
[I, XXVII, 23, 6-8 (Rinaldo)]

Era per ira in faza sì vermiglio
Che poco longi *un foco* dimostrava.
[II, XVIII, 55, 3-4 (Orlando)]

Mai non sarebe in quel luoco venuta,
Per non veder *in viso* e doi guerieri
D'ira infiammati e d'aroganza fieri.
[II, XXIV, 44, 6-8 (Rinaldo e Feraguto)]

Poi tuto 'l viso tinse come un foco:
Per la grande ira e' non trovava loco.
[II, XXXI, 35, 7-8 (Orlando)]

I loro occhi si fanno di «bragia» e lo sguardo dardeggia:¹⁵

Il conte prega indarno: a poco a poco
L'ira li cresce, e *fa li ochii di foco*.
[I, XV, 44, 7-8]
Perché vedeva il conte de ira caldo,
Con gli ochi ardenti e con vista avampata;
[I, XV, 48, 5-6]*

Sembrava li ochi soi faccole accese
E parìa nel soffiàr tempesta e vento;
[I, XXI, 29, 1-2 (Rinaldo)]*

E rispondiva niènte e *fulminando*
Li ochi abragiati d'intorno voltava.
[I, XXV, 44, 5-6]

Di qua, di là va sempre *fulminando*
E batte e denti quel'anima fiera.
[I, XXVI, 2, 3-4 (Orlando)]*

Non vedea lume per li ochi niènte,
Benché gli avesse *come fiamma viva*,
[I, XXVI, 29, 1-2 (Orlando)]*
Poi se volta a Rinaldo *folminando*,
Torceva gli ochi, *che parean di foco*,
D'ira soffiando sì comme un serpente
Mena a doe mano e bate dente a dente.
[I, XXVIII, 24, 5-8 (Orlando)]*

Avea ciascun di lor tanta ira acolta
Che in faza avean cangiata ogni figura
E la luce degli ochi, in fiamma volta,
Gli sfavilava in vista orrenda e scura.
[II, XV, 2, 1-4 (Rinaldo e Rodomonte)]

Quando Marfisa *Pochio serpentino*
Voltò, di doglia e di grande ira piena,
[II, XIX, 7, 5-6]*

Cossì dicendo, indreto se rivolta
Torcendo gli ochi de disdegno e d'ira.
[II, XXIV, 56, 1-2 (Orlando)]*

Battono i denti o li digrignano:

Ira e vergogna lo levàr di terra,
Comme caduto fu, subitamente;
Ben se aparechia a vendicar tal guerra,
Né si ricorda de il pato niènte;
Trasse la spada e a piè se disserra
Ver lo Argalìa, batendo dente a dente;

Non vedea lume per li occhi niènte,
Benché gli avesse come fiamma viva,
E sì forte batea dente con dente
Che di lontano il gran romor se odiva;
[I, XXVI, 29, 1-4 (Orlando)]*

¹⁵ In I vi 5, 1-3 si fa accenno invece non tanto – credo – al dardeggiare, ma al noto strabismo di Orlando.

[I, I, 73, 1-6 (Feraguto)]*

Stringeva e denti e dicea: «Traditore!
Ad ogni modo non porai campare,
[I, xv, 46, 1-2 (Orlando)]

Lei, come una leonza che di pare
Se veda in meglio a dui cervi arivata,
Che ad ambi ha il cor e non scià che si fare,
Ma bate i denti e quel e questo guata,
Cotal Marfisa se vedea mirare
[I, xxiii, 47, 1-5]

Di sopra vi cantai sì come Orlando
Sol aspetando il giorno si dispera:
Di qua di là va sempre fulminando
E batte e denti, quel'anima fiera.
[I, xxvi, 2, 1-4]*

Sbuffano, soffiano:

Tanto Grandonio se turba e tempesta
Battendo e denti e crollando la testa.

Soffia de sticia che par un serpente,
[I, iii, 2, 6-8 3,1]*

Soffia per ira e per paura geme;
Nulla di sé, ma dela dama teme.
[I, xv, 41, 7-8 (Orlando)]

Sembrava li occhi soi faccole accese
E parìa nel soffiare tempesta e vento;
[I, xxi, 29, 1-2 (Rinaldo)]*

Dil naso gli uscìa fiato sì rovente
Che proprio al riguardar *foco appariva.*
[I, xxvi, 29, 5-6 (Orlando)]*

Si gonfiano:

Mena a doe mano e bate dente a dente.
[I, xxviii, 24, 8 (Orlando)]*

Onde ne prese gran disdegno al core:
E' lassa la bataglia comenciata,
Batendo e denti d'ira e de furore.
[...]
Batendo e denti se ne va Renaldo:
Gli omini e l'arme taglia ad ogni banda;
[II, xxx, 11, 4-6-12, 1-2]

Sente a quel colpo il conte un gran tormento:
Adosso de Renaldo andar se lassa
*E ben sembra al soffiare tempesta e vento.*¹⁶
[I, xxviii, 16, 4-6 (Orlando)]

Torceva gli occhi, che parean di foco,
D'ira soffiando sì comme un serpente
Mena a doe mano e bate dente a dente.
[I, xxviii, 24, 6-8 (Orlando)]*

Mentre il gigante quel serpente agira,
Brandimarte ala porta ebe veduto:
Onde *soffiando di disdigno e d'ira,*
Corendo verso lui ne fo venuto
E dietro a sé il dragon per terra tira.
[II, xxv, 28, 1-5 (gigante)]

¹⁶ Sul nesso tra Orlando e la tempesta rimando a S. Longhi, *Orlando insomniato*, cit., pp. 25-27.

Il re Grandonio, che sempre era usato
 Dir onta ad altri e mai non l'ascoltare,
Per la grande ira tanto fo gonfiato
Quanto non gonfia il tempestoso mare
Alor che più dal vento è travagliato
E fa il paron ardito spaventare:
 Tanto Grandonio se turba e tempesta
 Battendo e denti e crollando la testa.
 [I III 2]*

Tremano:

E' si feriano insieme con furore,
 Guardandosi l'un l'altro in vista cruda,
 E, credendo ciascuno esser migliore,
Trema per ira e per affanno suda.
 [I II 3, 1-4 (duello Feraguto e Argalia)]

Molto meno spesso piangono:

Cangiosse il re galiardo al viso altiero
E lacrimava di dolor e d'ira.
 [II III 11, 1-2 (Sacripante)]

Fino a mordersi le mani, in un gesto di autolesionismo di lunga memoria (non si può non pensare a Filippo Argenti di *If* VII):

In altra parte combatte Agricane,
 E meraviglia fa de sua persona;
 Vede sua gente per coste e per piane
 Fugire in rotta, e che il campo abandona;
Per la grande ira morde ambe le mane
 E in quella parte crucioso spirona:
 Urta e occide chi li vien avante,
 O sia de' soi, o sia de Sacripante.
 [I x 52]

Anche la voce rientra nella casistica dello stravolgimento della fisiologia, facendosi urlo, grido incomprensibile, quasi verso animale, a manifestazione evidente di una sorta di regressione allo stadio primigenio dell'*humanitas*:

Tanto fu vinto de ira l'Argalia,
 Odendo quel parlar ch'è sì arrogante,
 Che furioso in su il destrier salia,
E con voce superba e minacianta
(Ciò che dicesse nulla se intendia)
 [I, I, 90, 1-5]*

Cridava il conte in voce sì orgoliosa
Che non sembrava di parlar umano.
 [I, xv, 47, 1-2 (ira di Orlando)]

Sembrava li ochi soi faccole accese
 E parìa nel soffiar tempesta e vento;
Cridando, ad ambe man Fusberta prese
 E ferisse a Grifon con ardimento.
 [I, XXI, 29, 1-4 (Rinaldo)]*

E rispondea niente e fulminando
 Li ochi abragiati d'intorno voltava.
 [I, xxv, 44, 5-6 (Orlando)]

Fusberta, il crudo brando, *a gran furore*
 Stringe a do mane, e la redine lassa,
 E ferisse *cridando* al forte conte:
 Proprio lo gionse al meglio dela fronte.
 [I, xxviii, 21, 5-8 (Rinaldo)]

Mosse Aridano un *crido bestiale*
 E salta adosso al conte d'ira acceso:
 Nulla difesa al franco Orlando vale,
 Con tanta furia l'ha quel pagan preso.
 E' vien correndo come avesse l'ale;
 [II, vii, 61, 1-5 (gigante Aridano)]

Il cavalier incontra gli venìa
 Con Fiordelisa per la tera piana.
 E l'altra dama che questa vedìa,
Cridando incomenciò: «Falsa putana!
 Non ti varà costui ch'è la tua scorta,
 Che in ogni modo a questo punto èi morta!».
 [II, XIX, 5, 3-8]

Ognuna di queste reazioni rientra nell'ampia topica che, fin dalla poesia classica, accompagna e dà evidenza alle passioni che scuotono l'animo umano (l'archetipo è già nell'ira di Agamennone nel primo canto dell'*Iliade*):¹⁷ la manifestazione fisica delle emozioni e dei sentimenti consente infatti di tratteggiare in maniera tanto immediata quanto approssimativa e sclerotizzata i moti dell'animo in generi in cui tradizionalmente l'approfondimento psicologico non ha uno spazio statutario.

Sotto questo aspetto Boiardo sembra occhieggiare – come suo peculiare – sia la tradizione cavalleresca che lo precede, in cui, come ha dimostrato Maria Cristina Cabani, l'iperbole anche delle manifestazioni fisiche era funzionale a mantenere alta l'attenzione del pubblico e a rendere icasticamente la straordinarietà delle vicende narrate,¹⁸ sia la memoria culta degli eroi epici. Cristina Zampese ha messo ben in rilievo ad esempio la memoria attiva nell'*Inamoramento* di immagini e similitudini legate al Mezenzio virgiliano, «contemptor divum», immagini che vengono reimpiegate per connotare in chiave 'nefasta' l'ira di Rodo-

¹⁷ «[...] s'alzò fra loro l'eroe figlio di Atreo, il molto potente Agamennone, l'infuriato; d'ira tremendamente i neri precordi l'erano gonfi, gli occhi parevano fuoco lampeggiante; l subito guardando male Calcante gridò» (*Il.* I 101-105, trad. R. Calzecchi Onesti).

¹⁸ Si veda sul tema l'ancor fondamentale M.C. Cabani, *Le forme del cantare epico-cavalleresco*, Lucca, Pacini Fazzi, 1988.

monte,¹⁹ mentre molti altri rimandi sono segnalati nell'edizione critica e negli studi di Antonia Tissoni Benvenuti e Cristina Montagnani.²⁰

Ciò che caratterizza e rende in qualche modo peculiare ed interessante l'uso di questo *locus* da parte di Boiardo è lo spostamento dell'asse dall'orrore – volto a suscitare paura – prevalente negli autori classici, alla ferinità grottesca, con un passaggio retorico dunque dal sublime al comico che connota spesso nel poema il recupero culto. Se i *milites* dell'epica antica s'infiammavano d'ira e sembravano leoni nella loro furia rovinosa, Feraguto, Argalia, Ranaldo, Orlando e i molti altri cavalieri boiardeschi non sono certo da meno, ma assommando in sé, ciascuno di essi – chi più chi meno – tanta della topica orrorosa legata alle manifestazioni d'ira, finiscono, in un paradosso tutto ricercato, per suscitare molto meno timore dei loro antecedenti, quasi che l'eccesso depotenziasse volutamente il *pathos*. L'effetto è amplificato da due fattori: da un lato la mancanza di un approfondimento psicologico vero e proprio, che connota per statuto il genere, dall'altro quella che Praloran ha definito «la necessità antidrammatica di non far morire nessuno dei protagonisti» che fa sì che nel pubblico venga meno la paura per la morte del proprio eroe.²¹ Questi due elementi – mancata o sommaria introspezione²² e assenza di *suspense* per le sorti ultime dell'eroe – riducono le possibilità di empatia e fanno apparire le manifestazioni d'ira e furore che costellano il poema più facilmente leggibili alla luce della già citata dimensione scenica dell'*Innamoramento*, quasi pezzi di teatro o quadri in movimento.

L'arte ferrarese, che fa del patetismo la sua inconfondibile 'marca', mi sembra offrire una ulteriore chiave di lettura – accanto a quelle interne al discorso letterario – per provare a comprendere le scelte boiardesche circa la rappresentazione dell'ira oltre che, più in generale, delle passioni.

¹⁹ C. Zampese, «Or si fa rossa or pallida la luna». *La cultura classica nell'«Orlando Innamorato»*, Lucca, Pacini Fazzi, 1994, pp. 182-186. Per le similitudini legate al furore guerresco e gli echi classici ad esse sottesi si veda anche il saggio di T. Matarrese, «A guisa di leoni»: *la similitudine nell'«Orlando innamorato»*, in Ead., M. Praloran, P. Trovato (a cura di), *Stilistica, metrica e storia della lingua. Studi offerti dagli allievi a Pier Vincenzo Mengaldo*, Padova, Antenore, 1997, pp. 23-48 e Ead., *La similitudine nell'«Orlando Innamorato»: il gioco della variazione*, «Schifanoia», XVII/XVIII, 1997, pp. 7-27. Per le manifestazioni d'ira nella tradizione classica e romanza risulta utile anche C. Galfrè, *Il «sembiante offeso»: riflessi e valori della tradizionale evidenza dell'ira nell'opera di Dante*, in «E 'n guisa d'eco i detti e le parole». *Studi in onore di Giorgio Barberi Squarotti*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, II, pp. 741-774, in particolare pp. 764-765.

²⁰ M.M. Boiardo, *L'Innamoramento de Orlando*, edizione critica a cura di A. Tissoni Benvenuti e C. Montagnani, Napoli, Ricciardi, 1999; A. Tissoni Benvenuti, *Il mito di Ercole. Aspetti della ricezione dell'antico alla corte Estense nel primo Quattrocento*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, Padova, Programma, 1993, pp. 773-792; Ead., *La varia presenza dell'antico nell'«Innamoramento de Orlando»*, in R. Cardini, M. Regoliosi (a cura di), *Intertestualità e smontaggi*, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 77-110; C. Montagnani, *Fra mito e magia: le «ambages» dei cavalieri boiardeschi*, «Rivista di letteratura italiana», VIII, 1990, pp. 260-285; Ead., *Da Feraquà a Rodomonte: il paradigma del nemico*, «Le forme e la storia», XI, 2018, 1, pp. 63-73.

²¹ M. Praloran, *Tempo e azione...*, cit., p. 97.

²² Ivi, p. 98: «così i numerosissimi scontri dell'*Innamorato* sono rappresentazioni della violenza e della forza, caratteri che non sono per nulla tramati da una penetrazione psicologia del lato *sombre*, soggettivo e interno. I sentimenti sono manifestati esteriormente in modo fisiognomico, ma più che di sentimenti si tratterà di sensazioni primigenie sintetizzabili poi di fatto nell'ira, nel *furor* del guerriero. [...]. La differenza con l'ethos dei guerrieri arturiani è enorme».

È noto a tutti come la pittura estense del XV secolo sia caratterizzata da un acceso espressionismo: alla raffinatissima ricerca formale si accompagna infatti una particolare intensità sentimentale dei gesti e dei volti che ha un'impronta schiettamente teatrale: basti citare la celeberrima tela di [San Giorgio e la principessa](#) (1468-1469) dipinta da Cosmè Tura per le ante d'organo ora al Museo del Duomo di Ferrara, in cui al viso terrorizzato della principessa urlante fa da contrappunto quello crucciato e pieno di furia rappresa di san Giorgio a cavallo che può – credo senza forzature – essere accostato ai paladini boiardi: ²³ Ma gli esempi si potrebbero moltiplicare: penso ad Ercole de' Roberti e alla sua [Maddalena piangente](#), o alla [moglie di Asdrubale con i figli](#) in una scena concitata e drammatica.

Ancor più sorprendenti per l'exasperato patetismo sono i tanti volti che ci ha lasciato un artista quale Guido Mazzoni che, non a caso, iniziò la sua carriera come «mascararo», perfezionandosi dunque nello studio dei volti e che, ormai maturo (1485), rappresenta il duca [Ercole I](#) e la moglie [Eleonora d'Aragona](#) stravolti dal dolore in uno straordinario Compianto di terracotta conservato nella chiesa del Gesù a Ferrara.²⁴

Gli artisti e le opere citate non mirano ovviamente ad istituire nessi di derivazione, ma solo a rievocare un parallelo figurativo familiare al pubblico del poema e al Boiardo stesso.²⁵ Mi pare sicuramente produttivo allargare lo sguardo dal poema al più generale clima culturale della Ferrara dell'epoca per ricordare quanto la riscoperta del dramma antico e la grande stagione teatrale inaugurata dai duchi abbiano dato un impulso decisivo all'attenzione degli artisti, in tutti i campi, per la gestualità, la rappresentazione dei corpi nello spazio, la mimesi dell'azione, la resa immediata e 'caricata' delle emozioni.²⁶

Un punto di riferimento teorico e un forte impulso a questo studio dell'uomo in azione sarà sicuramente da ricercare nella riflessione filosofica sulle passioni, in particolare quella di marca aristotelica,²⁷ riflessione ben nota anche agli artisti, oltre che studiata e insegnata nelle

²³ Ringrazio sentitamente Emanuela Mari per aver discusso con me la questione e per i molti suggerimenti al proposito.

²⁴ Sull'arte ferrarese mi limito a segnalare solamente alcuni testi fondamentali: A. Lugli, *Guido Mazzoni e la rinascita della terracotta nel Quattrocento*, Torino, Allemandi, 1990; J. Manca, *The Art of Ercole de' Roberti*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992; M. Natale, *Cosmè Tura e Francesco Del Cossa. L'arte a Ferrara al tempo di Borso d'Este*, Ferrara, Ferrara Arte, 2007; G. Bonsanti, F. Piccinini (a cura di), *Emozioni in terracotta. Guido Mazzoni, Antonio Begarelli. Sculture del Rinascimento emiliano*, Modena, Panini, 2009.

²⁵ L'espressionismo che connota così profondamente la cultura visiva della Ferrara quattrocentesca è del resto stato già chiamato in causa per Boiardo, proprio da Marco Praloran e da Tina Matarrese: M. Praloran, *Il poema in ottava. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci, 2003, in particolare p. 64; T. Matarrese, *Parole e forme...*, cit., pp. 44-46.

²⁶ Tra le componenti di teatralità dell'*Inamoramento* si può annoverare anche la particolare attenzione alle voci dei diversi personaggi, al loro timbro e alla loro intensità: T. Matarrese, *Lo spettacolo del cantastorie*, cit., p. 147; M. Villoresi, «*Stati attenti e quieti et ascoltati*»..., cit. In particolare la Matarrese ha messo in rilievo come la *performance* stessa del cantastorie, ovvero la presenza di un narratore/cantore che si esibisce davanti ad un pubblico idealmente presente in scena, sia un vero e proprio spettacolo: «dello spettacolo c'è la fisicità dell'attore, della sua voce e dei suoi gesti»: T. Matarrese, *Lo spettacolo...*, cit., p. 147.

²⁷ Il già citato Aristotele è – insieme al Seneca morale – il riferimento classico ineludibile per la classificazione e la trattazione dell'ira. Nel secondo libro dell'*Etica Nicomachea*, Aristotele parla delle passioni: «chiamo passioni la brama, la collera, la paura, l'ardimento, l'invidia, la gioia, l'amicizia, l'odio, il desiderio, l'emulazione, la pietà, in generale ciò a cui fanno seguito piacere e dolore» (Aristotele, *Etica Nicomachea*, II 1105b 21-23, trad. di M. Zanatta) e

diverse scuole dello Studio ferrarese, *in primis* in quella di medicina. Il principio secondo cui nell'uomo convivono ragione e passioni e che lo squilibrio tra questi due elementi sia causa del vizio mentre la loro ponderata coesistenza porti all'esercizio della virtù si applica – *mutatis mutandis* – a tutti i campi del sapere.²⁸ Ecco allora che la teoria degli squilibri è alla base della medicina, in stretta connessione con quella degli umori. Ogni uomo è dotato di un'indole – che deriva anche dalla sua condizione astrologica – e il medico deve, attraverso lo studio della fisiognomica, riconoscere il temperamento proprio di ogni paziente (flemmatico, collerico, sanguigno, melanconico) ed applicare così la giusta cura, partendo dal presupposto che le diverse indoli manifestino in maniera differente le emozioni.²⁹ Il nesso tra fisiognomica, medicina e astrologia è fondamentale e si basava sulla convinzione che «la luce e il moto dei corpi celesti provocassero alterazioni nella composizione del caldo, del freddo, del secco e dell'umido all'interno dei quattro temperamenti, e quindi influenzassero direttamente gli umori».³⁰ Nella concezione comune, fin a partire dalla medicina galenica e dalle opere di Aristotele, esistono del resto passioni calde e passioni fredde: «questa distinzione archetipica, tutta fondata sulla sensorialità, sta all'origine di una prima tassonomia passionale».³¹

L'attenzione alla fisiognomica dunque permea l'orizzonte culturale ferrarese a più livelli, dal teatro alla medicina, dalla filosofia alla pittura in un *continuum* che – come è evidente – non conosce gli odierni steccati disciplinari. In tale contesto l'insistenza di Boiardo nel trat-

la classifica come proprie dell'*álogon*, dunque moralmente non valutabili. Vizi e virtù derivano invece dal mancato o riuscito equilibrio tra sfera dell'*alogon* e ragione (cfr. Aristotele, *Etica Nicomachea*, II 1105b 28–1106a 9).

²⁸ Nella complessa geografia dell'anima tracciata dal pensiero filosofico medievale, anche sulla scorta della riflessione aristotelica: «le passioni nascono da un movimento che dalla percezione sensibile si trasmette alla facoltà appetitiva, la quale a sua volta si muove in direzione dell'oggetto che la attrae o la respinge [...]; tale movimento può realizzarsi [...] soltanto nell'intersezione di anima e corpo» (C. Casagrande, S. Vecchio, *Passioni dell'anima. Teorie e usi degli affetti nella cultura medievale*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2015, p. 116).

²⁹ Medicina e astrologia come ben noto hanno in epoca rinascimentale legami strettissimi e la convinzione che gli astri determinino i caratteri umani oltre che le possibili malattie ad essi collegate è al centro della riflessione scientifica. In questo campo la scuola di medicina di Ferrara fu importantissima e celebre, sotto la guida di maestri come Nicolò Leonicensi. Si vedano in proposito: M. Bresadola, *Giovanni Battista Canani: l'umanesimo medico e la riforma dell'anatomia rinascimentale*, «Schifanoia», L/LI, 2016, pp. 13–20; G. Liboni, *L'«experimentum» nella medicina pratica di Antonio Musa Brasavola*, ivi, pp. 21–33. Andrà ricordata in questo senso anche la tradizione di studi fisiognomici che si sviluppò a Bologna, il cui rappresentante più illustre è forse il filosofo Alessandro Achillini, che da posizioni aristoteliche si occupò a lungo di medicina teorica. Su di lui: P. Zambelli, *Aut diabolus aut Achillinus. Fisiognomia, astrologia e demonologia nel metodo di un aristotelico*, «Rinascimento», XVIII, 1978, pp. 59–86; S. Benassi, *Un modello europeo: l'insegnamento di Alessandro Achillini*, in L. Rotondi Secchi Tarugi (a cura di), *Rapporti e scambi tra Umanesimo italiano ed Umanesimo europeo. L'Europa è uno stato d'animo*, Milano, Nuovi Orizzonti, 2001, pp. 539–562; G. Zuccolin, *Michele Savonarola «medico humano». Fisiognomica, etica e religione alla corte estense*, Bari, Edizioni di Pagina, 2018.

³⁰ P. Magli, *Il volto e l'anima. fisiognomica e passioni*, Milano, Bompiani, 1995, p. 158.

³¹ Ivi, pp. 65–66. Andrà poi considerato – ben al di là del contesto strettamente letterario – che tale struttura concettuale si riverbera in maniera evidente nel sistema linguistico, in particolare nel linguaggio figurato a cui si ricorre per parlare delle passioni, soprattutto attraverso l'impiego di metafore e metonimie sempre legate al piano sensoriale. Sull'ambito lessicale si veda il classico A.J. Greimas, *Del senso 2*, Milano, Bompiani, 1984 (in particolare sul lessico dell'ira, pp. 217–238).

teggiate le fattezze stravolte dei suoi cavalieri iracondi acquista, mi pare, un valore più pregnante.

In quest'ottica i paladini di Boiardo (comprese Marfisa e Bradamante) quando si infiammano d'ira certo ripercorrono le orme dei modelli classici, declinandole in tono minore, ribaltano volutamente l'ideale cavalleresco di marca arturiana, in base al quale i paladini si comportano sempre *comme il faut*,³² ammiccando anche al modello dantesco degli iracondi (Filippo Argenti che si morde da solo, ma anche Ugolino e Farinata). Oltre a questo però vengono anche meno al principio di equilibrio e la loro ira è – quasi sempre – legata al dolore. Questo particolare nesso è presente sia in Aristotele sia nel pensiero stoico mediato da Seneca, ben noto a Boiardo.³³ Tutta la riflessione filosofica medievale, in particolare con Tommaso d'Aquino, ritorna ampiamente sulla questione dell'origine dell'ira perché essa è fondamentale anche per la definizione del relativo peccato.³⁴ Nel Medioevo il connubio dolore-ira rimane vivo e attivo anche nella tradizione letteraria, quella amorosa di tipo lirico-cortese (in cui l'amore, preso possesso del cuore dell'amante genera sempre ira, intesa come dolore e angoscia), ma anche per esempio nella trattazione dantesca del peccato infernale.³⁵ È però a Boccaccio che si deve una delle forse più chiare definizioni letterarie dell'ira intesa come passione duplice.

³² Insistono su questo ribaltamento sia Praloran (*Tempo e azione...*, cit., p. 97; Id., *Il poema in ottava...*, cit., p. 64), sia Bruscaagli (*Stagioni della civiltà...*, cit., pp. 44-45).

³³ Cfr. Aristotele, *L'anima*, 403a 29-31; *Retorica*, II 1378a 30; 1382a 14-15; Seneca, *De ira*, I 1,3. Mentre gli Stoici condannano senza appello l'ira, la riflessione aristotelica e tomistica distingue tra un'ira rovinosa ed eccessiva, e dunque eticamente negativa, ed un'ira che invece nasce da legittimo sdegno che può dunque avere connotazioni positive. Su questo si veda almeno S. Vecchio, *Ira mala/ira bona: storia di un vizio che qualche volta è una virtù*, «Doctor seraphicus: bollettino d'informazioni del centro di studi bonaventuriani», XLV, 1998, pp. 41-62. Sulla ricezione dell'*Etica Nicomachea* nel Rinascimento si veda D.A. Lines, *Aristotle's Ethics in the Italian Renaissance (ca. 1300-1650): the Universities and the Problem of Moral Education*, Leiden, Brill, 2002. Sul peso della lezione senecana nell'*Inamoramento*: F. Battera, *Boiardo "tragico"?*, in G. Anceschi, T. Matarrese (a cura di), *Il Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento*, Atti del convegno internazionale di studi (Scandiano-Modena-Reggio Emilia-Ferrara, 13-17 settembre 1994), Padova, Antenore, 1998, pp. 63-91 e C. Zampese, *Lucano (e Seneca tragico) nell'«Orlando Innamorato»*, ivi, pp. 93-112. Segnalo che Jo Ann Cavallo (*Boiardo's «Orlando Innamorato». An Ethics of Desire*, London-Toronto, Associated University Presses, 1993) riconosce attivi nell'*Inamoramento* questi due tipi di ira, una ragionevole, incarnata da Rinaldo (p. es. I xxvi 14) e una smisurata di cui è rappresentante Orlando, rintracciando il modello di questa suddivisione in Boccaccio e le sue glosse al *Teseida* (p. 82). Secondo la Cavallo il principio stesso di eroismo cavalleresco che domina l'*Inamoramento* contraddice la misura prescritta dall'*Etica Nicomachea* (p. 185 e *passim*), mentre l'unico personaggio in tutto il poema che rispetta gli ideali di *metriotes* sarebbe Brandimarte (pp. 336-338). L'interpretazione, pur ricca di spunti di riflessione, mi sembra spostare eccessivamente l'attenzione sui principi filosofici rispetto alla dominante tradizione letteraria che – pur con straordinarie innovazioni e scarti – rimane alla base dell'invenzione boiardesca.

³⁴ Per un approfondimento in merito si veda almeno: C. Casagrande, S. Vecchio, *I sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 54-77; Eae., *Passioni dell'anima...*, cit., in particolare pp. 113-145; C. Casagrande, *Ragione e passioni: Agostino e Tommaso d'Aquino*, in S. Bacin (a cura di), *Etiche antiche, etiche moderne. Temi di discussione*, Bologna, Il Mulino, 2010, pp. 173-192.

³⁵ Sul tema si veda in particolare R. Rea, *La paura della lupa e le forme dell'ira (lettura di Inferno VII)*, «Linguistica e letteratura», XLI, 2016, pp. 79-110.

Nell'introduzione alla novella cretese della quarta giornata (IV 3, 4-7), Lauretta esordisce con queste parole:³⁶

Giovani donne, sí come voi apertamente potete conoscere, ogni vizio può in gravissima noia tornar di colui che l'usa e molte volte d'altrui. E tra gli altri che con piú abbandonate redine ne' nostri pericoli ne trasporta, mi pare che *l'ira* sia quello; *la quale niuna altra cosa è che un movimento subito e inconsiderato, da sentita tristizia sospinto, il quale, ogni ragion cacciata e gli occhi della mente avendo di tenebre offuscati, in ferventissimo furore accende l'anima nostra*. E come che questo sovente negli uomini avvenga, e piú in uno che in un altro, nondimeno già con maggior danni s'è nelle donne veduto, per ciò che piú leggiermente *in quelle s'accende e ardevi con fiamma piú chiara e con meno rattenimento le sospigne*. Né è di ciò meraviglia, per ciò che, se riguardar vorremo, vedremo che il fuoco di sua natura piú tosto nelle leggiere e morbide cose s'apprende che nelle dure e piú gravanti; e noi pur siamo (non l'abbiano gli uomini a male) piú delicate che essi non sono e molto piú mobili. Laonde, veggendoci naturalmente a ciò inchinevoli, e appresso riguardato come la nostra mansuetudine e benignità sia di gran riposo e di piacere agli uomini co' quali a costumare abbiamo, e *così l'ira e il furore essere di gran noia e di pericolo*, acciò che da quella con piú forte petto ci guardiamo, l'amor di tre giovani e d'altrettante donne, come di sopra dissi, *per l'ira d'una di loro di felice essere divenuti infelicissimi*, intendo con la mia novella mostrarvi.³⁷

Boccaccio mette in rilievo, in un unico periodo la rapidità che caratterizza questa passione («un movimento subito e inconsiderato»), la connessione con il dolore da cui è originata («da sentita tristizia sospinto») e il suo esito parossistico («in ferventissimo furore accende l'anima nostra») che obnubila l'uomo.

Questa complessità in cui il dolore sospinto dal risentimento per un'offesa subita si muta in ira, dando adito ad un reazione violenta³⁸ ritorna molte volte nel poema, a partire dai casi in cui anche lessicalmente i due termini sono accostati:³⁹

Quando Aquilante il venne remirando,
Ben lo credète di vita passato,
E, sospirando di dolore e d'ira,
Verso Ranaldo forïoso tira.
[I xxiii 25, 5-8]

Cangiosse il re galiardo al viso altiero
E lacrimava di dolor e d'ira.

³⁶ Riprendo lo spunto da un bel saggio di R. Rea, *L'Ira: note sulla semantica di un'emozione complessa (e su alcune occorrenze dantesche)*, in M. Brea (a cura di), *La expresión de las emociones en la lírica románica medieval*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2015, pp. 161-176.

³⁷ G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di V. Branca, Milano, Mondadori, 2018. Sulla concezione boccacciana dell'ira si vedano I. Tufano, *La Fiammetta di Boccaccio: una lettura cavalcantiana*, «La Cultura», xxxviii, 2000, 3, pp. 401-423, in particolare p. 421, e il recentissimo M. Pascale, *Nella casa di Marte. Per una fenomenologia dell'ira nel «Decameron»*, «Studi sul Boccaccio», XLVI, 2018, pp. 133-154 che analizza anche il passo di Lauretta (pp. 139-145).

³⁸ L'altra possibilità invece – ben presente alla lirica – è che rimanendo per cause diverse inespressa, l'ira si muti in accidia, tetra tristezza. Questa seconda opzione è poco presente nel poema boiardo in cui le forze tendono sempre a manifestarsi.

³⁹ Meno cogente, ma comunque degno di essere segnalato il caso di II xxviii 48, 6-8 in cui il re Agramante, accusato di temporeggiare da un tamburino: «Gli ochi dolenti ala tera bassava; | Mormorando tra sé movìa la testa | E poi crucioso usì fuor dela festa».

E' rivoltava in più parte il pensiero,
 Sdegno e amor il peto gli martira:
 L'un a vendeta el muove de legero,
 L'altro a difesa di sua dama el tira.
 [II III 11, 1-6 (Sacripante)]

Il conte, d'ira e de doglia avampato
 Salta nel ponte con quel brando in mano;
 Specia il seraglio e via passa nel prato,
 Ove iacéa il perfido Aridano.
 [II VII 55, 1-4 (Orlando)]

Avanti agli occhi suoi veddea Renaldo
 E l'altri tuti che cotanto amava,
 Onde di doglia e di grande ira caldo,
 Per dar nel mur col brando il braccio alciava:
 [II VIII 52, 1-4 (Orlando)]

Il caso più evidente è però certo la reazione subitanea di Rodomonte alla vista della propria insegna gettata a terra durante la rotta dell'esercito saraceno incalzato dai soldati di Desiderio (II VII 30 e, più avanti nel racconto, II XIV 21):

Quando la vide alla terra caduta,
 Mai fo nela sua vita più *dolente*:
 La fiera faccia di color si muta,
 Or bianca ne vien tuta, or foco ardente.
 Se Dio per sua pietate non ce aiuta,
 Perduto è Desiderio e la sua gente,
 Perché 'l pagano ha *furia* sì diversa
 Che nostra gesta fia sconfitta e persa.
 [II VII 30]

L'immagine calpestate di Doralice, talmente realistica da apparire viva («Che altro non li mancava che la voce» II VII 29, 4), suscita nel re di Sarza un immediato riscontro psicofisico: impallidisce per poi avvampare («La fiera faccia di color si muta, | Or bianca ne vien tuta, or foco ardente») e significativamente pallore e rossore – quasi al centro dell'ottava – si attagliano sia alla manifestazione del dolore («Mai fo nela sua vita più dolente») sia a quella della furia che ne consegue («Perché 'l pagano ha furia sì diversa»). Quando poi, ben sette canti dopo, l'*entrelacement* ci riporta allo stesso punto,⁴⁰ la confluenza tra dolore e ira è messa ancora più in evidenza:

⁴⁰ Su questa tecnica di interruzione di un'impresa dinamica, rimando ineludibile è M. Praloran, «Meraviglioso artificio». *Tecniche narrative e rappresentative nell'«Orlando Innamorato»*, Lucca, Pacini Fazzi, 1990, pp. 20-63. In particolare questo tipo di stacco a *suspense* è quello che lo studioso classifica come D di tipo epico («prova sospesa nel pieno del suo farsi»).

Tuta la cosa a ponto e per ragione
 Già vi contai (se 'l mio pensier non erra),
 Insinché sua bandera càde al campo,
 Onde lui prese il disdegnoso vampo.
 [II XIV 19, 5-8]

[...]

Quando la vide a terra, Rodamonte
 Dela gran doglia non trovava loco,
 Ed arrufàrsi e crini ala sua fronte
 Mostrando gli ochi rossi come 'l foco.
 Qual un cingial ch'a foria esce del monte,
 Che cani e caciator estima poco,
 Fiacca le broche e bate ambe le zane
 (Tristo colui ch'acanto gli rimane!),

Cotal se mosse alora quel pagano:
 [II XIV 21-22, 1]

L'espressione formulare «non trovava loco», sempre utilizzata nel poema ad esprimere il parossismo che deriva da una forte emozione (amore, dolore o ira),⁴¹ è impiegata qui a introdurre il dolore che si manifesta attraverso il rizzarsi dei capelli in testa e il rossore degli occhi. Il particolare degli occhi iniettati, quasi una spia metamorfica, ben prelude all'ampia similitudine, classicamente atteggiata, del cinghiale che furioso («a foria») si slancia, digrignando le zanne («bate ambe le zane»), contro gli avversari.⁴²

Anche l'altra campionessa dell'ira, la furiosa Marfisa, mostra in sé la coesistenza delle due passioni nell'episodio di Fiordelisa e Brandimarte. La guerriera, appiedata e senza armi, sta inseguendo vanamente Brunello, quand'ecco che si imbattute nei due amanti:

Era Brunel, adunque, il varletino
 Ch'è sopra a quel destrier di tanta lena!
 Lui via passò fugendo al suo camino,
 Né con la vista lo seguirno apena;
 Quando Marfisa l'ochio serpentino
 Voltò, di doglia e di grande ira piena,
 Mirando Brandimarte e la sua dama,
 Far la *vendeta* sopra a questi ha brama
 [II XIX 7]

⁴¹ Queste le altre occorrenze, tutte legate ai tre paladini più importanti: I XV 19 (Orlando per l'emozione di sentire la voce di Angelica); II XIV 46 (nello stesso episodio Rodomonte per l'ira); II XXXI 35 (Orlando per l'ira); III V 53 (Ruggiero per l'ira). A queste si aggiunge anche l'interessante caso di II XVI 34 in cui l'edizione Tissoni-Montagnani riporta «E' per gran voglia non trovava loco» (a proposito di Ruggiero), mentre la precedente edizione di Aldo Scaglione (Torino, Utet, 1963²) leggeva: «E per gran doglia non trovava loco».

⁴² Sui rimandi classici sottesi alla similitudine: C. Zampese, «*Or si fa rossa or pallida la luna*»..., cit., pp. 182-186.

Subito Marfisa rapisce la fanciulla minacciando di gettarla da una rupe altissima se il suo accompagnatore non le cederà armatura e cavallo. Fiordelisa è disperata, Marfisa furibonda e Brandimarte sembra reagire di riflesso (II XIX 12): simpateticamente piange come l'amata («E Fiordelisa menava gran pianto»; «El cavalier ne faceva altro tanto») e, come lei, quasi muore («Comme colei che morta se veddia»; «quasi moria»), ma nello stesso tempo si 'sintonizza' anche sull'emozione della guerriera («di doglia e di grande ira piena»; «E d'ira e di dolor quasi moria»):⁴³

E Fiordelisa menava gran pianto
Comme colei che morta se veddia;
El cavalier ne faceva altro tanto
E d'ira e di dolor quasi moria.
Egli è coperto d'arme tuto quanto
E di camparla non vede la via:
Se ben salisse, salirebe invano,
Ch'a suo malgrato fia getata al piano.
[II XIX 12]

Sono molte del resto le passioni che vengono associate all'ira nelle numerosissime dittologie in cui Boiardo la evoca. Oltre al dolore di cui già si è detto, troviamo per esempio: vergogna; amore; superbia; orgoglio; orrore e minaccia; arroganza; sdegno; dispetto:

Ira e vergogna lo levà di terra, [I 173, 1 (Feraguto)]
D'ira, de orgoglio e di vergogna acceso. [I XXIII 13, 4 (Brandimarte)]
Eran venuti, e l'ira e la vergogna
Gli avea spronati e fati tropo altieri: [I XXVII 22, 5-6 (Orlando-Rinaldo)]
Ira e vergogna al peto lo divora. [I XXVIII 17, 8 (Orlando)]

Amor e ira il pecto gli infiamava; [I III 52, 3 (Feraguto)]⁴⁴

Ora esso di *superbia e de ira* caldo
Mena il baston in furia con tempesta; [I XIII 9, 5-6 (gigante)]

Aquilante, de *orgoglio e d'ira* pieno, [I XXIII 32, 1]
Re Marcasino a questo ragionare
D'ira e d'orgoglio tuto se commosse [II XXIX 45, 1-2]

Quando l'un l'altro rivoltò la faza,
Piena de *orore e d'ira e di minaza*. [I XXVIII 14, 7-8 (Rinaldo-Orlando)]

D'ira infiammati e d'*arroganza* fieri. [II XXIV 44, 8 (Carlo e Marsilio)]

⁴³ Il chiasmo tra le due espressioni mette in rilievo la connessione.

⁴⁴ Il nesso tra amore ed ira è stato messo in rilievo da Riccardo Brusca (Stagioni della civiltà estense..., cit., pp. 44-45): «l'amore confina e trasmoda abitualmente in 'ira' e in 'furore', restituiti per di più nei modi di un inconsulto linguaggio gestuale e mimico che deforma espressionisticamente le convenzioni del codice cortese in esiti di aggressiva, icastica fisicità».

Or <i>ira</i> , or <i>sdegno</i> m'han fatto falire,	[I v 37, 3 (Rinaldo)]
Torcendo gli ochi de <i>disdegno e d'ira</i>	[II xxiv 56, 2 (Orlando)]
Odendo Orlando questo ragionare, <i>D'ira e de sdegno</i> fo nel cor acceso,	[II xxxi 11,5-6 (Orlando)]
<i>L'ira</i> li monta e cresigli el <i>dispetto</i> :	[I v 74, 6 (Orlando)]
Se consumava d' <i>ira e di dispeto</i>	[II xxviii 49, 8 (Agramante)]
Anci l' <i>ira</i> gli crebbe e il gran <i>dispetto</i> .	[III iii 43, 6 (Mandricardo)]

L'espedito è certo retoricamente funzionale alla costruzione del ritmo del verso, ma l'insistenza può forse giustificarsi anche con la volontà di esprimere – pur nello schematismo e nella topicità degli abbinamenti – la complessità di questa passione.

Così come risultano molto tipizzati gli accostamenti in dittologia, altrettanto ricalcati sulla tradizione appaiono gli ambiti metaforici e le similitudini impiegati per dare vigore alle immagini di ira.

Fiamme e fuoco, con i connessi calore e luce, dominano senza rivali ad indicare il manifestarsi della passione (p. es. I III 52, 2-3; I III 54, 5; I VI 51-2; I XV 48, 5-6; I XVI 5, 3; I XXII 33, 2; I XXVI 6, 1; II VII 55, 1; II XIV 46, 1; III I 11, 5-8 etc.), seguiti a non poca distanza dalla metafora dell'ingrossarsi-crescere-montare (p. es. I V 74, 6; I XVI 16, 7; I XVIII 14, 8); meno frequente, ma comunque diffusa l'immagine dell'ira come veleno che annienta la ragione (p. es. I XXIII 32, 1-5; I XXVII 8, 7-8; I XXVII 30, 3-4) o che rode/divora l'animo (p. es. I III 54, 7; I XXVIII 17, 8; II III 1, 6; II XXVIII 49, 8). Un'unica occorrenza mi pare avere la bella metafora del salire in cima all'ira (II III 13, 8).

Le similitudini⁴⁵ rimandano tutte alla sfera della natura, nelle sue componenti più rovinose e immediatamente assimilabili alla forza della passione: fiumi in piena, mari in tempesta (p. es. I III 2; I X 53), temporali, tuoni e venti rovinosi (p. es. I XXI 29, 2; II XXIV 56; III V 45, 3-4), fuochi (p. es. I XXVII 23, 6-8; II X 10, 5) e terremoti (p. es. I XXVI 28, 6).

I referenti animali – non stupirà – sono soprattutto leoni (p. es. I XXVII 25, 1), serpenti (I III 3, 1; I XXVIII 20, 7; I XXVIII 24, 7), verri (III III 43, 8), ma non manca una fantastica «draga» in onore al sesso di Bradamante (III V 46, 6).

Non mi soffermo sulle modalità di costruzione dei paragoni, compiutamente studiate da Tina Matarrese, che ha mostrato come al paragone *per brevitatem* di matrice canterina (p. es. I XXIII 47, 1: «come una leonza»; I XXVIII 16, 6: «E ben sembra al soffiare tempesta e vento»; I XXVIII 20,7: «Ma non fu giamai drago né serpente»; III V 46, 6: «E riscaldata a guisa de una draga») si aggiunga nell'*Inamoramento* quello *per conlationem* di marca classica, in cui spesso si agglutinano memorie plurime latine e volgari: è il caso della giustamente celebre immagine di Agricane che reagisce alla rotta del suo esercito come un fiume invernale in piena (I X 53) o di Orlando che, temendo di aver perduto Angelica e giunto tardi alla battaglia, davanti ai Saraceni si oscura come un cielo in tempesta (II XXIV 56-57):

Comme de verno nel tempo guazoso,
Giù de un gran monte vien un fiume in volta,

⁴⁵ Già in buona parte indagate da Cristina Zampese e Tina Matarrese: si veda nota n. 18.

Che va sopra ala rippa roinoso,
 Grosso di pioggia e di neve disolta,
 Cotal venia quel re forïoso,
 Con ira grande e con tempesta molta.
 Una gran prova poi, che egli ebe a fare,
 Vi vuò nel'altro canto racontare.
 I x 53⁴⁶

Cossì dicendo, indreto se rivolta
 Torcendo gli ochi de disdegno e d'ira.
 Sì come un tempo oscuro alcuna volta
 Che brontolando intorno al ciel s'agira,
 E 'l tristo vilanel che quello ascolta,
 Guarda piangendo e forte se martira,
 E quel pur vien e ha il vento davante,
 Poi con tempesta abate arbori e piante,

Cotal veniva col brando a do mano
 Il conte Orlando, orribil a guardare.
 Non ebe tanto ardir alcun pagano
 Che sopra al campo osasse d'aspetare:
 Tuti a roina e in folta se ne vano,
 Ma il conte altro non fa che speronare,
 Dicendo a Brigliador gran vilania,
 Dandoli gran cagion del mal ch'avìa.
 [II xxiv 56-57]

Concludendo, vorrei citare la prima delle grandi scene d'ira del romanzo, quella che vede contrapposti nel canto proemiale Feraguto e Argalia, in uno scontro tutto dominato da rovinosa passione:

Amore o giovenecia o la natura
 Fan spesso altrui nel'ira esser ligero;
 Ma Feraguto amava *oltra misura*:
 Gioveneto era e de animo sì fiero
 Che a praticarlo egli era una paura.
 Piccola cosa gli faceva mistero
 A volerlo condur con l'arme in mano,
 Tanto è crucioso e di cor subitano.

Ira e vergogna lo levà di terra,
 Comme caduto fu, subitamente;
 Ben se aparechia a *vendicar* tal guerra,
 Né si ricorda de il pato nïente;
 Trasse la spada e a piè se disserra
 Ver lo Argalia, batendo dente a dente;

⁴⁶ Cfr. C. Zampese, «*Or si fa rossa or pallida la luna*»..., cit., pp. 175-176 e p. 181; T. Matarrese, «*A guisa di leoni*»..., cit., p. 36.

Ma lui diceva: «Tu sei mio prigionero
E me contrasti *contra ala ragione!*».
[I 172-73]

In queste due ottave compaiono già molti degli elementi che connoteranno le varie manifestazioni d'ira successive: Feraguto si slancia nella battaglia digrignando i denti, tutto teso alla vendetta («Ben se aparechia a *vendicar* tal guerra») – fine ultimo di ogni iracondo – e dimentico di qualsiasi altra cosa («*Né si ricorda* de il pato nïente»). Boiardo indica qui tre possibili eziologie dell'ira, in un ordine che appare non casuale: amore, giovinezza o indole. Ciascuna di queste caratterizza Feraguto che è «gioveneto» e di «animo fiero» ma, soprattutto, ama «oltra misura». Questa dismisura è appunto la causa dello squilibrio che lo porta ad essere costantemente «crucioso» (iracondo) e proprio il suo agire «*contra ala ragione*», venendo così meno anche all'etica cavalleresca, suscita in Argalia una reazione speculare (come abbiamo visto accadere a Brandimarte):

Tanto *fu vinto de ira* l'Argalia,
Odendo quel parlar ch'è sì *arogante*,
Che *furioso* in su il destrier salia
E con voce superba e minaciante
(Ciò che dicesse nulla se intendia),
Trasse la spada e sprona lo afferante,
Né se ricorda del'asta pregiata
Che al troncon de il gran pin stava apogiata.
[I 190]

Il fratello di Angelica risponde all'ira con ira, all'arroganza («Odendo quel parlar ch'è sì *arogante*») con superbia («con voce superba»), al ferino bruxismo di Feraguto con il venir meno del *lògos*, della parola che può essere compresa («Ciò che dicesse nulla se intendia»), alla perdita di memoria – connessa a quella della ragione – con la perdita di memoria («*Né si ricorda* de il pato nïente»; «*Né se ricorda* del'asta pregiata»). Nell'*Inamoramento* l'ira è contagiosa, si 'appicca' da paladino a paladino, tanto che il cruccio di Feraguto («Tanto è crucioso e di cor subitano») si trasmette all'avversario («cussì cruciati con le spade in mano») e dà idealmente inizio «A quel furor terribil e diverso» (I XXIII 44, 1) che infiamma il poema:⁴⁷

Cussì *cruciati* con le spade in mano
Ambi col petto de' corsieri urtaro:
Non è nel mondo baron sì soprano
Che non possan costor star seco al paro.
Se fosse Orlando e 'l sir de Montealbano,
Non vi sarìa vantaggio né devaro:

⁴⁷ E all'inizio del canto successivo la descrizione dei due iracondi continua con la doppia similitudine dei leoni e dei tuoni e fulmini: «Chi vedesse nel bosco dui leoni | Turbati e a bataglia insieme apresi, | O chi odisse nel'aria dui gran troni | Di tempesta, romore e fiamma acesi, | Nulla sarebe a mirar quei baroni | Che tanto crudelmente se hano offesi: | Par che il ciel arda e il mondo a tera vada | Quando se incontra l'una e l'altra spada» I II 2 (su cui si veda anche T. Matarrese, «*A guisa di leoni*»..., cit. p. 27).

Però un bel fatto potriti sentire,
Se l'altro canto tornareti a odire.
[1191]

Erede di una lunga tradizione – non solo letteraria – il parossismo iracondo che colpisce tanti dei personaggi dell'*Inamoramento* risulta in conclusione più d'effetto che orrorifico: al *pathos* tragico, catartico, di marca aristotelica, Boiardo sembra preferire di gran lunga la dimensione teatrale, la potenzialità scenica, attraverso la ripresa, puntuale ma divertita, della fisiologia dell'eccesso che si fa rappresentazione fisica delle emozioni.