



PROGETTO  
MAMBRINO

**HISTORIAS FINGIDAS**



## La festa della parola: Astolfo paladino parolaio nel *Mambriano*

Annalisa Perrotta  
(Sapienza Università di Roma)

Abstract

Il saggio analizza l'uso della parola da parte del personaggio di Astolfo nel *Mambriano* di Francesco Cieco da Ferrara, all'interno della costruzione di una nuova corte di Carlo Magno che l'autore rappresenta nella sua opera. La parola irriverente e burlesca di Astolfo, specie nel contesto collettivo della festa, provoca il riso e induce a una regolamentazione di sentimenti come l'invidia e atteggiamenti come la maldicenza. Un tratto specifico di un personaggio tradizionale e caro al pubblico, il suo essere il *fool* all'interno del gruppo, insieme all'uso di una parola comica e retoricamente efficace diventano strumenti per catalizzare le aggressività interne, rielaborarle e mitigarne gli effetti.

Parole chiave: *Mambriano*, Francesco Cieco da Ferrara, Astolfo, *fool*, burla, festa.

The essay analyses the use of speech by the character of Astolfo in Francesco Cieco da Ferrara's *Mambriano* within the construction of a new court of Charlemagne that the author represents in his work. Astolfo's irreverent and burlesque speech, especially in the collective context of the feast, provokes laughter and induces the regulation of feelings such as envy and attitudes such as backbiting. A specific trait of a traditional character dear to the audience, his being the *fool* within the group, and the use of a comic and rhetorically effective speech become tools to catalyse internal aggressions, rework them and mitigate their effects.

Keywords: *Mambriano*, Francesco Cieco da Ferrara, Astolfo, fool, jest, court festivity.

§

## **Introduzione. Astolfo e la nuova corte di Carlo Magno**

Come tutte le narrazioni seriali del presente e del passato, anche le storie di cavalleria si fondano sulla costruzione di un mondo fittizio in cui vige un sistema piuttosto rigido di personaggi istituzionali, luoghi e fatti attesi, eventi possibili. Le storie sono fondate sulla ripetizione degli schemi portanti e sulla variazione, rispettivamente per confermare le aspettative del pubblico e per disattenderle: dalla delusione delle aspettative nasce il senso di novità e l'interesse per vicende che insieme sono antiche e tradizionali e sempre rinnovate e rinnovabili.

Le storie di cavalleria sfruttano il movimento alternato di conferma e delusione e insieme la fidelizzazione del pubblico (in particolare di un destinatario «critico»<sup>1</sup>) che conosce, ama e segue i personaggi, per fissare o rinnovare il messaggio ideologico che ne innerva l'impianto. Questo accade alle storie di cavalleria anonime che vengono stampate alla fine del Quattrocento, e in particolare accade ai poemi cavallereschi d'autore, che dal *Morgante* di Luigi Pulci in poi si susseguono nel corso del secolo XVI<sup>2</sup>.

Tra questi, una posizione peculiare occupa il *Mambriano* di Francesco Cieco da Ferrara, poema in 45 canti che prende il titolo da uno dei principali nemici della cristianità di cui si narra, Mambriano, un grande re d'Asia<sup>3</sup>. Per contesto e tempo di composizione il *Mambriano*, opera di un canterino e uomo delle corti di Gonzaga e poi d'Este, dovette necessariamente misurarsi con un poema precedente, rimasto incompiuto ma che, a quell'altezza cronologica, era ancora in un momento fortunato della sua parabola, l'*Inamoramento de Orlando* di Matteo Maria Boiardo, che era nato,

---

<sup>1</sup> Umberto Eco (1984) usa la nozione di destinatario *critico* e *ingenuo*, distinguendo i due tipi a seconda del livello di enciclopedia che il destinatario possiede nel fruire un testo e della complessità dei livelli testuali che riesce a percepire.

<sup>2</sup> Sulla ciclizzazione delle opere di cavalleria e il loro sfruttamento in tipografia si vedano i lavori di Villosi (2000 e 2005); sulla serialità e l'assetto ideologico delle storie di cavalleria a stampa nel Quattrocento, si veda Perrotta (2017a); offre una panoramica sulla circolazione dei libri di cavalleria Everson (2001, 126-160).

<sup>3</sup> I più recenti studi sul *Mambriano* sono stati condotti da Jane E. Everson (1983, 1994, 1997, 2006, 2011), Elisa Martini (2016) Anna Carocci (2021); si veda anche Perrotta (2017b).

tra l'altro, all'interno di un ambiente geografico e culturale simile. Narra l'amore di Orlando e di altri paladini, cristiani e saraceni, per la bella principessa pagana Angelica, il poema boiardesco aveva rivoluzionato dalle fondamenta l'assetto ideologico del poema cavalleresco tradizionale. Facendo il suo ingresso nella storia, l'amore aveva scardinato infatti gli equilibri dello spazio epico, che vedeva contrapposti cristiani e saraceni, e aveva sostituito a questo un nuovo spazio epico-amoroso o epico-innamorato, che si era posto in posizione dialettica rispetto al primo, soprattutto nel primo libro dell'opera.

Nel confrontarsi con le novità introdotte da Boiardo, Francesco Cieco prende le distanze, compiendo un'operazione resiliente e riparativa, che innanzitutto corregge le «storture» introdotte dall'amore nel poema tradizionale<sup>4</sup>. Oltre a riparare e a riportare in assetto l'impianto epico del poema, Francesco Cieco ambisce a compiere un'operazione più alta e complessa: manipola la tradizione e riscrive alcuni aspetti essenziali dei personaggi per rifondare nella rappresentazione della corte di Carlo una corte ideale da offrire come modello ai suoi signori e committenti. All'interno della nuova corte, Orlando torna ad essere il paladino casto e integerrimo, guida morale e colonna della cristianità<sup>5</sup>, Carlo Magno è nuovamente riportato all'altezza della sua carica<sup>6</sup>, Rinaldo è pienamente integrato a corte e s'impegna a non derubarne più i mercanti, Bradiamante non si innamora come le era accaduto nel poema di Boiardo, ed è l'*alter ego* di Orlando per dirittura morale e castità. La novità più grande riguarda il personaggio di Gano, il traditore di Roncisvalle: nel *Mambriano* Gano è fedele alla corona di Francia, fido compagno di Orlando e Rinaldo; incline comunque alla macchinazione, usa la sua dote a favore della parte cristiana<sup>7</sup>. La nuova corte del *Mambriano* combatte e agisce come un efficace

---

<sup>4</sup> Sul rapporto tra il poema di Boiardo e il *Mambriano*, si veda Carocci (2018 e 2021, in particolare le pp. 55-86).

<sup>5</sup> Tratta le trasformazioni del personaggio di Orlando Villoresi (2005, 331-334 e 2007).

<sup>6</sup> Sull'immagine di Carlo Magno nell'epica e nei romanzi cavallereschi italiani, si veda il recente Everson (2023).

<sup>7</sup> Le novità del *Mambriano* nel presentare i personaggi di Bradiamante e Gano sono descritte in Everson (2006).

baluardo contro i nemici della cristianità. Allo stesso tempo, nelle loro imprese in Paganìa, i paladini sottomettono popoli grazie alla loro forza e alla loro magnanimità, puniscono i cattivi e premiano i valenti, e intessono una mirabile rete di alleanze che funziona da argine e supporto contro le minacce esterne. La corte ideale del *Mambriano* adotta una strategia di politica estera che è insieme militare e diplomatica, fondata sull'applicazione corretta delle regole cavalleresche e sul riconoscimento del valore degli alleati, specie dei più giovani.

La nuova corte di Carlo non è solo una valida difesa contro i nemici esterni. La sua organizzazione crea schermi anche rispetto ai nemici interni: l'invidia, il tradimento, la maldicenza, la sete di potere e la difficoltà di accettare il limite. La ricerca dell'equilibrio all'interno delle corti, la necessità di sventare i pericoli causati dai rapporti tra pari e con il signore fanno parte delle riflessioni teoriche, storiche e politiche dell'epoca. Le più complete e programmatiche trattazioni scritte a cavallo tra Quattrocento e Cinquecento sull'uso della parola in generale, ma anche, più in particolare, sul discorso faceto, il racconto divertente, lo scherzo e la burla nel contesto cortigiano (penso in particolare ad opere quali il *De Sermone* di Giovanni Pontano e al più tardo *Cortegiano* di Baldassar Castiglione) sottolineano la funzione sociale dell'autocontrollo nei rapporti di corte (*urbani-tas*, grazia, sprezzatura); sottolineano anche l'importanza del buon uso della parola e anche del riso come strumento di coesione, in particolare nell'esercizio della tempestività (il momento adatto), nella scelta della destinazione (le persone adatte) e nel rispetto di una specifica misura (senso del limite).

L'insieme dei paladini rinnovati, riuniti intorno al sovrano, forma la nuova corte. All'interno di questa, un personaggio continua a giocare un ruolo molto affine a quello che aveva avuto nella tradizione<sup>8</sup>: si tratta di Astolfo, il *fool*, il personaggio millantatore, un po' meschino, ma sempre

---

<sup>8</sup> Sul personaggio di Astolfo nella tradizione in francese, franco-italiano e italiano, si veda Ferrero (1961), Limentani (1992), Vallecalle (1998), Bartolucci (2004), Spinelli (2015); sul personaggio nella tradizione italiana, oltre a Ferrero (1961, 520-530), si vedano anche Sampietro (1980), Cirillo (1995), Santoro (1989); si sofferma sulla figura di Astolfo anche Canova (2007); si veda infine anche Perrotta (2017b).

molto amato dalla compagnia cristiana, che accompagna Orlando nelle sue imprese, facendo il controcanto alle azioni del suo famoso cugino: laddove Orlando è casto, Astolfo è lascivo, l'uno è coraggioso e l'altro pavido, l'uno saggio e l'altro sciocco e preda delle passioni.

Nella nuova corte di Carlo, depurata dal tradimento e dall'invidia, le parole di Astolfo nelle occasioni pubbliche giocano un ruolo fondamentale. Esse hanno una funzione metanarrativa, che ha a che fare, cioè, con il modo in cui la storia e i personaggi sono presentati: quello che dice Astolfo ha la funzione di richiamare la tradizione e rappresentare il vecchio mondo delle storie caroline. Nelle sue invettive e canzonature contro Orlando o Rinaldo, Astolfo ricorda le loro origini e alcuni particolari delle vicende attraverso i quali le loro figure erano state abbassate o avvicinate e rese familiari in molte storie tradizionali, a partire dalla *Geste Francor* e dai *Reali di Francia* di Andrea da Barberino: Orlando, per esempio, ha origini umili, è nato in una grotta, in una situazione di clandestinità; la sua castità celerebbe, dice Astolfo in linea con una tradizione che arriva fino a Boiardo, il suo imbarazzo di fronte alle donne. Rinaldo è figlio di Amone, ma Astolfo ricorda come la legittimità della sua nascita sia stata almeno una volta messa in discussione<sup>9</sup>; per via della sua indigenza, è stato spesso protagonista di episodi di brigantaggio ai danni dei mercanti, situazione che Astolfo sottolinea più volte.

La funzione metanarrativa attribuibile alle sue parole rende Astolfo un alleato del narratore nella costruzione di un nuovo spazio della corte: i suoi accenni riconnettono il passato della tradizione con la nuova corte di Carlo, i vecchi personaggi cari al pubblico ai personaggi riformati e dotati di nuove competenze diplomatiche e sociali. Inoltre, le parole di Astolfo sono ornate, retoricamente espressive; se utilizzano un registro linguistico basso (uno stile comico, fatto per suscitare il riso), sono lessicalmente e stilisticamente molto ricercate. Lo stile ornato ha così l'effetto secondario di sostenere l'autorevolezza e la grandezza dei compagni e di innalzarne letterariamente la figura.

---

<sup>9</sup> Accade nel libro italiano che fonda il suo personaggio, i *Cantari di Rinaldo*, I 8.

La seconda funzione delle parole di Astolfo è, invece, narrativa: le sue battute, i suoi rilievi su questo o quel personaggio mettono in luce problemi specifici di tutte le corti (la gelosia e l'invidia, innanzitutto, e la conseguente maldicenza) per volgerli in occasioni di riso. In questa maniera la funzione di Astolfo si rivela cruciale per il mantenimento degli equilibri di corte, poiché il personaggio si fa collettore dei sentimenti negativi, come l'invidia e la gelosia, e della loro traduzione verbale. Così, grazie alla sua parola ornata, Astolfo riesce a trasformare i motivi (reali) di rivalità in occasioni di scherzo.

Se la corte tradizionale di Carlo era litigiosa e divisa e il sovrano stesso non era in grado di farsi garante di unità e concordia (come avviene nella *Trabisonda*<sup>10</sup> e nel *Morgante*<sup>11</sup>) nella nuova corte del *Mambriano* ad Astolfo è affidato il compito di esprimere le possibili ragioni di dissenso per dare modo ai personaggi di elaborare, contenere e risolvere i conflitti all'interno dello spazio condiviso. Per far questo, Astolfo dice la verità, o una possibile verità che, proprio in quanto verbalizzata, può essere acquisita e disinnescata<sup>12</sup>.

La parola di Astolfo risulta di particolare rilievo negli episodi che si svolgono nei momenti di pausa dalle guerre, all'interno della corte, che abbondano nel *Mambriano*, e lo rendono diverso dagli altri poemi carolingi in cui le scene di vita cortigiana occupano uno spazio molto limitato oppure sono strettamente funzionali all'attività bellica (come i consigli). Nel *Mambriano* invece festa, giostre e banchetti si ripetono, ospitano il racconto di novelle, mettono in scena le relazioni che riguardano i paladini, le donne, il sovrano, eventuali ospiti e alleati.

---

<sup>10</sup> La *Trabisonda* è un poema anonimo, la cui prima edizione a noi pervenuta è stampata a Bologna per Bazaliero Bazalieri nel 1487. La sua trama si concentra sulla figura di Rinaldo e sui suoi dissidi con Carlo Magno, causati per lo più dalla malevolenza di Gano. Sulla *Trabisonda* si vedano Perrotta (2019) e Orvieto (2022); sul poema e la sua ricezione, Napoli (2023).

<sup>11</sup> Sullo spazio della corte nel *Morgante*, si veda Perrotta (2004).

<sup>12</sup> Martini interpreta la figura di Astolfo nel *Mambriano* come un *miles gloriosus* eversivo che viene riportato entro la norma dai membri della corte (o che conosce il proprio limite: qui l'interpretazione di Martini oscilla); pur rilevando la funzione esemplare della dinamica alterazione/ripristino dell'equilibrio legati al personaggio di Astolfo, si sofferma esclusivamente sulla inattendibilità della parola del *miles* (Martini, 2016, 309-334).

Nelle pagine che seguono proverò ad illustrare la funzione delle parole di Astolfo nel contesto delle feste di corte narrate nel canto XXXIV del *Mambriano* e nello specifico nella festa e nel banchetto per le seconde nozze di Fulvia, regina di Piraga, con Sinodoro: nella corte satellite di Piraga, donne e uomini lavorano insieme per la costruzione di un buon equilibrio. Anche Astolfo con le sue facezie coopera al raggiungimento dell'obiettivo; è solo Astolfo che opportunamente trascende il limite; le sue parole sono come l'innescare di colpi a salve che simulano la vera battaglia, vi rimandano simbolicamente senza farla accadere.

### **Funzione narrativa/1. Le parole di Astolfo alla festa nuziale (*Mamb.* XXXIV 13-17)**

Il canto XXXIV del *Mambriano* è di ambientazione interamente cortese, dedicato com'è alla premiazione della giostra e al convito per le nozze di due importanti personaggi del poema. I canti XXXIII e XXXIV concludono la serie principale delle vicende narrate nel poema, nelle quali Rinaldo e Orlando hanno condotto separatamente le loro battaglie, hanno combattuto e vinto e convertito. E ora, accompagnati dal seguito dei loro alleati, si ritrovano nella città di Piraga, dove Fulvia è convolata a nozze con Sinodoro: i due sposini non fanno parte del novero tradizionale dei personaggi, ma i lettori che hanno seguito fin qui le vicende li conoscono ormai bene. Fulvia è la regina di Piraga, una piccola cittadina con un bel porto sul mare (*Mamb.* V 63); è colei che ha avviato Orlando alla sua impresa contro il crudele Meonte; Sinodoro è figlio di Carminiano, un re sottoposto e consigliere di Mambriano, ed è uno dei giovani eroi pagani convertiti al cristianesimo che combattono al fianco di Orlando.

Anche nel *Mambriano* Bradamante è la sorella di Rinaldo. A differenza, però, di quello che per lei immagina Boiardo nel farne la progenitrice degli Este insieme a Ruggiero, nel poema del Cieco il suo personaggio è quello di una donna casta, il corrispettivo femminile di Orlando per virtù

e dirittura morale. In dialogo con l'*Inamoramento de Orlando*, Francesco Cieco costruisce in lei un personaggio che allude all'amore, ci gioca senza però mai realizzarlo. Il pubblico capisce l'allusione e così misura lo scarto tra la riscrittura di Bradiamante offerta dal poema boiardesco e quella compiuta nel *Mambriano*<sup>13</sup>.

Sinodoro era stato innamorato di Bradiamante e della sua bellezza e l'aveva resa il proprio punto di riferimento per cortesia e cavalleria. Lei però non lo aveva incoraggiato, e lui si era poi innamorato di Fulvia ed aveva ottenuto l'amore della donna e il permesso di Orlando di sposarla.

Nel contesto dei festeggiamenti che seguono le nozze, Astolfo interviene per mettere scherzosa zizzania: l'amore pregresso di Sinodoro per Bradiamante potrebbe indurre la competizione e la gelosia tra le due donne, in particolare quando, dopo molto tempo che i due non si vedevano, Bradiamante compare di fronte a Sinodoro, chiamandolo fratello:

«Ben possa star il mio diletto e fido  
Sinodor, non amante, ma fratello!  
Ben possa star colui che 'l nostro nido  
Cercò già de occupar come ribello!  
Bradiamante son io, contempla il grido». (*Mamb.* XXXIV 13<sup>14</sup>)

Le parole di Bradiamante riassumono con efficacia la storia di Sinodoro e le metamorfosi della loro relazione: da nemici (Sinodoro aveva partecipato all'assedio di Montalbano insieme a Mambriano) a (forse, quasi) amanti, a fratelli. La comparsa della donna guerriera ha l'effetto di attrarre completamente l'attenzione di Sinodoro, che «tutto l'animo suo driciò a costei, / ricordandosi anchor di quella immensa / cortesia ch'altre volte

---

<sup>13</sup> Carocci definisce la Bradiamante del *Mambriano* come un «personaggio antiboiardesco» che «entra in scena come una sorta di doppio del personaggio boiardesco, assume una connotazione del tutto nuova» (Carocci, 2021, 65 e 69) proprio in ragione del suo atteggiamento verso l'amore; si veda anche Everson (2006).

<sup>14</sup> Le citazioni dal *Mambriano* sono tratte dall'edizione critica commentata a cura di J. E. Everson, A. Perrotta, A. Carocci, in corso di stampa per Bites. Nel corso del commento per l'edizione critica del *Mambriano* realizzato a quattro mani con Anna Carocci lo scambio è stato fitto ed è pressoché inestricabile l'intreccio tra le idee dell'una e dell'altra. Le pagine che seguono sono in gran parte frutto di un ragionamento comune. Mia è la responsabilità del contenuto finale dell'articolo.

ebbe da lei» (*Mamb.* XXXIV 14). L'attenzione esclusiva di Sinodoro a Bradiamante è dettata dalla gratitudine di chi ha ricevuto un beneficio; ma certo il pubblico, rimasto in sospeso sulla possibilità di un amore tra i due, può ben leggervi anche una certa ambiguità. La scena costituisce perciò un picco di tensione. Svelto, Astolfo interviene, offrendo la sua interpretazione delle parole e degli sguardi:

Astolfo che ciò vide mosse i pei  
Verso Fulvia per farla star sospensa;  
Alla qual giunto disse: «Alma regina,  
Gran scandol veggio ne la tua cucinal

Tu te ne stai qui de bei panni adorna  
Fra queste damigelle e non te avedi  
Che 'l sposo tuo motteggiando soggiorna  
Con Bradiamante sopra il campo a piedi;  
La quale ha voglia di farti le corna,  
Anzi te l'ha già fatte e tu nol credi:  
Io l'ho veduta, volgendomi a caso,  
Abbracciar Sinodoro e dargli un baso». (*Mamb.* XXXIV 16-17)

Le parole in rima della clausola «regina: cucina» costituiscono un abbassamento repentino di registro e aprono all'interpretazione delle parole di Astolfo come parole di burla. Astolfo sta compiendo infatti ben due atti piuttosto sconsiderati da parte di un cortigiano: mettere zizzania tra moglie e marito col vilipendere l'onore di una donna. Ma chi parla è Astolfo, e la donna di cui si metterebbe in dubbio l'onestà è l'irreprendibile Bradiamante. Se le ragioni della gelosia e del sospetto potrebbero essere fondate su dati di realtà (Sinodoro è davvero stato innamorato di Bradiamante e questa, pur rimanendo casta, ha accolto con cortesia le sue manifestazioni d'amore), per levatura e prestigio i personaggi che ne sarebbero protagonisti le rendono insussistenti; in particolare la figura di Bradiamante respinge ogni possibile illazione e trasferisce la sua irreprendibilità anche su Sinodoro. Fulvia può perciò ben rispondere chiamando in causa il costume di Francia, confessare di aver baciato Orlando alla stessa maniera, e

rivoltare la burla contro Astolfo, accusandolo di essere un «santa Cita», cioè un bigotto.

«Che più?» rispose Fulvia «non è questo  
Il costume di Francia frequentato  
Fra vui Francesi? Io el vidi manifesto  
Quando Orlando da nui prese combiato,  
Il quale è pur, come tu sai, honesto  
E sopra gli altri ben morigerato.  
Nulla di manco partir non si volse  
Che primamente un bacio da me tolse.

E tu vò mo' biasmar per parer bono  
E per esser tenuto un santa Cita  
Le cose che fra vui licite sono,  
Come s'io fosse di memoria uscita?  
Lasciali pur basciar, ch'io glil perdono,  
E non mi tengo per questo schernita,  
Anzi ho piacer che 'l mio sposo e marito  
Sia da tal dama amato e reverito». (*Mamb.* XXXIV 14-15)

La parola di Astolfo ha origine da un dato di realtà che poi trasfigura in una maldicenza scherzosa; così facendo, consente e insieme stempera il picco di tensione dello svelamento di Bradiamante a Sinodoro, permette di chiarire i rapporti tra Sinodoro e Bradiamante e di allontanare dalla nuova corte di Piraga lo spettro della gelosia e della rivalità tra le dame, che potrebbe costituire una ragione di conflitto.

## **Funzione narrativa /2. Astolfo beffato (*Mamb.* XXXIV 27-30)**

L'intervento di Fulvia, la sua sagacia e abilità, la prontezza del suo spirito sono esemplari. Una decina di ottave più giù la ritroviamo di nuovo alle prese con Astolfo; questa volta, però, le sue parole la trovano attrezzata non solo di una risposta, ma anche di un dono che corrisponde a una burla e una pubblica gogna per il paladino. Siamo di nuovo in un momento

di massima tensione della cerimonia di premiazione della giostra. Fulvia, come regina della festa, sta offrendo i premi ai giostranti e alla fine, rivolgendosi a Sinodoro, gli offre sé stessa, lo scettro e il suo popolo; e lo fa per compiacere «colui che non ha eguale / di virtù in terra», cioè Orlando: la premiazione della giostra e il matrimonio con Sinodoro hanno innanzitutto la funzione politica di suggellare il patto di collaborazione tra la città di Piraga e la Francia.

«Signor» dicendo «a te per premio assegno  
La mia persona e il bel scetro regale,  
Il manto, il seggio, la corona e il regno,  
E un popol fidelissimo e leale.  
E s'io fosse atta a farte don più degno,  
Per piacere a colui che non ha eguale  
Di virtù in terra, già fatto l'harei,  
Tanto per amor suo grato mi sei». (*Mamb.* XXXIV 27)

Con uno schema simile a quello seguito nell'episodio precedente, ora interviene Astolfo: lo stile si abbassa e di nuovo Fulvia viene esposta al sospetto che Sinodoro possa non amarla. Fulvia replica presentando al duca inglese un cappello: il cappello d'infamia, sotto al quale Astolfo possa nascondere la vergogna della sua maldicenza.

«O Fulvia mia, tu ti becchi il cervello,  
A creder che costui ti voglia bene!»  
Rispose Astolfo; e lei voltata a quello  
Tutta benigna con parole amene  
Gli appresentò un magnanimo capello  
Dicendo: «Amico, questo si conviene  
A te, né minore ombra ti bisogna  
A voler ben coprir la tua vergogna». (*Mamb.* XXXIV 28)

La reazione di Astolfo è significativa. Laddove Fulvia aveva contenuto con olimpica calma le insinuazioni, qui lui mostra con gesti e manifestazioni corporee le sue emozioni: arrossisce, perde ogni ardimento, tiene gli occhi bassi, si confonde tra la folla.

Astolfo, in cui solea sempre fiorire  
L'audacia, ricevette allhor tal scorno  
Che per vergogna cominciò a rossire  
Né più fu ardito di guardarsi intorno,  
Anzi si diede subito a seguire  
Quei che a Pyraga facevan ritorno,  
Più assai a ogni altro accelerando i passi  
Con gli occhi a terra vergognosi e bassi (*Mamb.* XXXIV 29).

Il dono e soprattutto la reazione di Astolfo (che testimonia il successo dello scherzo) provocano il riso di Rinaldo, che loda la donna per essere riuscita nell'impresa, più volte tentata, di far provare vergogna ad Astolfo.

Renaldo rise gran pezo di lui,  
Poi contra Fulvia se rivolse e disse:  
«Dama, più hai fatto a confonder costui  
Che non fé a lassar Circe il greco Ulysse,  
Perché altre volte l'Inglese fra nui  
È stato punto a fin che ciò avvenisse,  
E giurar ti potrei senza menzogna  
Che mai più non gli vidi haver vergogna!» (*Mamb.* XXXIV 30)

Rinaldo paragona Circe ad Astolfo e Fulvia ad Ulisse, con una significativa inversione dei generi nei termini del paragone: Astolfo beffato e abbandonato sarebbe Circe, mentre la saggia Fulvia che si libera dell'importuno parlatore sarebbe Ulisse. Innanzitutto però c'è da chiedersi: quale versione della storia di Circe e Ulisse sta seguendo il Cieco? Non certo quella omerica, nella quale magnanimamente e in perfetto accordo la maga lascia andare Odisseo e i suoi compagni. È più probabile, invece, che Francesco Cieco avesse in mente la versione che Boiardo riporta (e parzialmente inventa o contamina<sup>15</sup>) nel canto I vi dell'*Innamoramento*, quella in cui

---

<sup>15</sup> Cristina Zampese mette in luce le diverse fonti del *pastiche* di Boiardo: Circe è menzionata brevemente in *Aen.* VII 10-24 e ancora è protagonista terribile di due episodi in *Metam.* XIV 223-440. Non ci sono fonti certe, invece, per la fine di Circe narrata da Boiardo, mutata in cerva dal suo stesso incantesimo: l'invenzione boiardasca sembra più romanzesca che epica e potrebbe suggerire, secondo la studiosa «una

la Circella rappresentata sulla loggia del giardino di Dragontina beve la sua stessa pozione e viene tramutata in cerva.

Che dala sua stessa arte era inganata,  
Bevendo al napo dela incantasone;  
Et era in bianca cerva tramutata,  
E dapoi presa in una caciasone. (*In. I vi 52*)

Come Circella, anche Astolfo che usava la «incantasone» della parola maldicente per colpire e far arrossire gli astanti ora, grazie a Fulvia/Ulisse, è colpito con gli stessi suoi mezzi, e reso pubblicamente oggetto di burla e derisione. Fulvia, la regina, sa come esercitare la propria autorità e sventare il pericolo della maldicenza: se pure in un contesto di festa il suo gesto la innalza – per sagacia e intelligenza politica – al livello di Ulisse<sup>16</sup>; l'innalzamento simbolico è stato reso possibile dalla parola di Astolfo, che sottopone Fulvia a un esercizio di buon governo dislocato in un contesto di festa cortigiana.

### **Funzione narrativa/3. La vendetta di Astolfo (*Mamb. XXXIV 30-45*)**

Un cortigiano offeso, ferito, è sempre un elemento di instabilità. E per quanto si tratti di Astolfo, comunque il paladino si mostra risentito. D'altra parte, aveva affrontato la giostra di festeggiamento organizzata da Orlando in onore di Fulvia e Sinodoro pieno di entusiasmo, attirando l'attenzione per il suo fantastico elmo pieno di grilli («Astolfo per cimer portava un carro / Carco de grylli in atto triomphale» *Mamb. XXXII 15*) e

---

sua rilettura in chiave allegorica, attraverso la replicazione della vicenda di perdita dell'identità che simboleggia il luogo –il giardino di Dragontina– che la loggia istoriata racchiude» (Zampese, 1994, 268).

<sup>16</sup> Un'altra volta nell'opera Ulisse rappresenta la figura dell'eroe-sovrano, quando Mambriano deve combattere contro gli usurpatori del suo regno e la figura di Ulisse gli viene presentata come esemplare per prudenza tempestività: «Mentre che lui errava in qua e in là, / La signoria occupata gli fu, / Ma l'hom prudente terminando sa / Col tempo adoperar la sua virtù; / E cossi fece Ulysse in verità / Che, inteso il danno, errar non volse più, / Ma scognosciuto alla patria tornò / E tutti e suoi nemici castigò» (*Mamb. II 25*).

distinguendosi in battaglia, con meraviglia degli astanti («E i circostanti che ivi dimoravano / Per meraviglia d’Astolfo stupivano», *Mamb.* XXXII 29). Ora, a differenza di tutti gli altri partecipanti, viene ripagato con un cappello d’infamia. Di nuovo è l’interazione tra Astolfo e Fulvia che permette di mettere in luce e di sventare il pericolo: questa volta è la donna che deve subire uno scherzoso affronto (di nuovo sull’argomento della castità) e che ha l’onere di interrompere la catena di offese e ripicche.

L’allontanamento di Astolfo offeso aveva consentito una «conclusion piacevole e tranquilla» della premiazione della giostra. Poi, a partire da Sinodoro con Fulvia, ciascun barone prende sul suo cavallo una dama per andare verso il palazzo di Piraga, dove si terrà il convito. Il gioco, che allude all’incipiente prima notte di nozze tra i due novelli sposi, non è privo di doppio senso erotico (Rinaldo chiama a sé la bella Floria e quella «da l’altre compagne si sgroppa / E al più presto che può gli saltò in groppa» *Mamb.* XXXIV 32). Bradiamante e Orlando disapprovano la prontezza di Rinaldo nei fatti amorosi, ma ugualmente su proposta di Bradiamante Orlando cede al gioco cortese e si cerca lui medesimo qualcuna con cui accompagnarci; anche il narratore partecipa al clima di festa, commentando «per haver non ben la vista instrutta / circa de ciò, se apre a la più brutta» (*Mamb.* XXXIV 36), partecipando così al clima scherzoso della festa. Astolfo era rimasto escluso dal gioco cortese ed aveva anticipato l’arrivo degli altri al palazzo; così reagisce prendendo un bacio alla francese da ciascuna dama, a partire proprio da Fulvia («Gli donò un bacio a l’usanza francese» *Mamb.* XXXIV 44), di cui si deve vendicare. Tutti ridono, di Fulvia questa volta («il che fé rider tutti i proximani / E vergognar la dama» *Mamb.* XXXIV 44) e l’equilibrio è ristabilito, a patto che Fulvia manifesti ancora una volta la sua saggezza e «sostenga umanamente il peso [...] lasciando i contrasti»:

Hor vedi» disse Astolfo «ch’io t’ho reso  
Bon cambio del capel che me donasti  
E ch’io non son sì da viltade offeso  
Come hoggi al parer mio te imaginasti».  
Fulvia sostenne humanamente il peso

Di quella iniuria lassando i contrasti,  
E Astolfo si voltò tutto arrogante  
A Sofonilla e fece il simigliante. (*Mamb.* XXXIV 45)

Lo slancio erotico di Astolfo, però, va fermato. Così interviene Orlando.

### **Funzione metanarrativa. Astolfo contro Orlando (*Mamb.* XXXIV 47-49)**

Il gioco di equilibri, fondamentale per mantenere la concordia a corte, si configura come un lavoro di squadra: nessun membro della corte deve passare il segno e ciascuno deve cooperare per evitare che ciò avvenga. Orlando interviene perché l'atteggiamento di Astolfo che bacia alla francese tutte le dame è diventato intollerabile e va sanzionato. Matto lo chiama, di nuovo pubblicamente, e sottolinea il proprio dispiacere: «Orlando al fin gli disse: «O cugin matto, / Quanto de la insolentia tua mi aggravala!» (*Mamb.* XXXIV 47).

La risposta di Astolfo è articolata su tre punti: (1) è Orlando il matto, che contrasta la naturale inclinazione dei più all'amore. (2) l'austerità di Orlando deriva forse dalla sua infanzia a Sutri. (3) perciò il paladino dovrebbe deporre le armi e farsi eremita, senza voler essere entrambe le cose e affliggere tutti limitando l'altrui piacere:

«Matto sei tu» disse l'Inglese a Orlando  
«Che 'l piacer fuggi e gli altri el van cercando.

E chi considra ben questa tua vita,  
Vedendola così austera e dura,  
Presto se accorgerà che fu nutrita  
Su quel di Sutri in una grotta obscura,  
Onde io te exhorto a diventar remita  
E a non vestir fra nui più l'armatura,  
Perché le son due gran contrarietà  
Volere insieme esser soldato e frate». (*Mamb.* XXXIV 47-48)

Le parole di Astolfo compiono alcune complesse operazioni: innanzitutto menzionano un particolare che appartiene all'*enfance* di Orlando, raccontata dalla *Geste francor*<sup>17</sup>, da Andrea da Barberino nei *Reali di Francia* e poi nei cantari in ottava sulla storia di Berta e Milone, i genitori di Orlando<sup>18</sup>. Queste opere collocano la nascita di Orlandino in Italia, a Imola o a Sutri, in una grotta, tra gli stenti. Questa “archeologia” del personaggio ricorda un fatto noto e induce una sorta di riconoscimento anche nel pubblico: si tratta sempre dell’Orlando della tradizione. La funzione metanarrativa delle parole di Astolfo è dunque quella di connettere il nuovo Orlando del *Mambriano* (programmaticamente anti-boiardesco) con quello antico, dandogli profondità storica e collocandolo all’interno di una tradizione antica e prestigiosa; l’operazione ha un effetto rassicurante e insieme costituisce una *captatio benevolentiae* del pubblico esperto.

Nel contempo, Astolfo fornisce anche una interpretazione sua peculiare della nascita di Orlando: era destinato a fare l’eremita, perché la tendenza all’ascesi gli deriva certo da quella iniziale mancanza di agi: per cui si decida e segua la sua vera natura (invece di andar insegnando la continenza al prossimo). L’intervento di Astolfo così solleva un altro nodo costitutivo del personaggio, che era stato già dibattuto, per esempio, nei due testi d’autore precedenti il *Mambriano*, il *Morgante* e l’*Inamoramento de Orlando*. La natura peculiare ed esemplare di Orlando, il suo essere insieme guida spirituale e combattente, porta a riflettere sui diversi modi disponibili di servire Dio: perché, chiede Orlando all’abate suo parente nel *Morgante*, questi non ha preso la via della cavalleria come gli altri della famiglia? «Perché e’ fu volontà così di Dio, / [...] / che ci dimostra per diverse strade / donde e’ si vadi nella sua cittade» (*Morg.* II 6); o sui diversi modelli di de-

---

<sup>17</sup> Con *Geste francor* si indica comunemente un testo tramandato da un unico manoscritto, il Marciano fondo francese XIII, noto come V13, verosimilmente redatto nella prima metà del XIV secolo. Il titolo è di Rajna, 1872. L’edizione più recente *La Geste Francor: edition of chansons de geste of MS Marc. Fr XIII (=256)*, a c. di L. Zarker Morgan, Tempe (Arizona) 2009.

<sup>18</sup> Il cantare è tramandato in due versioni da stampe cinquecentesche; ne discute la tradizione Barini in *Cantari cavallereschi dei secoli XV e XVI*, a c. di G. Barini, Bologna 1905; si veda anche Perrotta (2016).

clinare la cavalleria: nell'*Inamoramento* Agricane, contrapponendosi ad Orlando, esclama: «Doctrina al prete et al doctor sta bene, / io tanto scio quanto mi convienel!» (*In. I xviii* 43).

Entrambi i messaggi (la connessione all'Orlando tradizionale e il riferimento a una *querelle* a lui legata) sono indirizzati non ai personaggi, naturalmente, ma al pubblico intendente fuori dal testo. Astolfo parla ai paladini del loro essere paladini; insieme inserisce il modello della corte del *Mambriano* e quello offerto dai suoi personaggi all'interno di un quadro più ampio, interconnesso, con i testi d'autori precedenti e con la tradizione condivisa.

La reazione di Orlando, il silenzio, è di nuovo contenitiva: «Orlando non attese a sue parole / Ché troppo si sarebbe dilatato» (*Mamb. XXXIV* 49). Si sarebbe dilatato Astolfo in un botta e risposta infinito; ma anche la questione, a discuterci su, poteva dilatarsi a dismisura. Meglio perciò attendere alle mense e affrettarsi a tavola.

### **Funzione narrativa/3. L'arte sublima i conflitti (*Mamb. XXXIV 58-70*)**

Durante la cena, a conclusione della festa, gli animi appaiono turbati. All'origine del turbamento c'è amore, che mette in fibrillazione tutti e si fa origine di altri moti dell'animo: nei petti i cuori ardono più di candele accese, e i novelli amanti sono sciocchi a tal punto da voler spegnere il fuoco col fuoco (*Mamb. XXXIV 58*). Ma insieme alla passione crescono anche sdegno, gelosia e molte altre emozioni che riverberano mute sui visi, nei sospiri e negli atteggiamenti dei presenti, a seconda del loro carattere.

A l'amor giunser sdegno e gelosia,  
Invidia, odio, rancor, vergogna e tema,  
Tal che se alcun nel viso impalleggia  
L'altro mostrava una rosseza extrema;  
E così ardenti erano i lor desiri  
Che a ogni sguardo trahean mille sospiri.

Dai timidi venia la pallideza,  
Dai vergognosi il soverchio rubore,  
Dagl'invidi il disdegno e la tristeza,  
Dai troppo accesi l'odioso rancore,  
Dagli audazi l'ardire e la prontezza. (*Mamb.* XXXIV 59-60)

Ciascuno ha la sua emozione generata dall'intemperanza del sentimento amoroso. Solo Astolfo, però, traduce in parola quello che gli altri si limitano a esperire e a comunicare in modo non verbale: la menzione del suo nome nell'ottava interrompe la serie anaforica che descrive le reazioni non verbali degli altri personaggi.

E Astolfo in questo agli altri era signore,  
Ché virilmente senza alcun rispetto  
Con la lingua esprimea ciò ch'havea in petto. (*Mamb.* XXXIV 60)

Apparentemente, Astolfo viene biasimato: virilmente, chiosa con intenzioni ironiche il narratore, non ha rispetto, cioè senso del limite; e così le sue emozioni si fanno parola. Di fronte a Floria, parla delle malefatte di Rinaldo: il cugino, dice, è un truffatore e un assassino «verso le dame in servar le promesse» e molte donne saracene aveva lasciato «vedove e dismesse» (*Mamb.* XXXIV 61), e non aveva risparmiato nemmeno la stessa Clarice, sua moglie. Le parole di Astolfo hanno, nuovamente, un duplice scopo, metanarrativo e narrativo. Dal punto di vista metanarrativo, mettono in luce un tratto tradizionale di Rinaldo, particolarmente incline all'amore occasionale e abile nella seduzione; il pubblico sente da Astolfo ciò che già sa di Rinaldo, e riconosce nel *Mambriano* il vecchio caro personaggio della tradizione. Allo stesso tempo il Cieco può procedere con la sua riscrittura del personaggio di Rinaldo, che mostra pazienza e temperanza laddove, in altre situazioni narrative ed altre opere, era stato collerico e reattivo (si veda per esempio la sua reazione in un convito molto meno regolato, offerto dal gigante pagano Brunoro nel *Morgante* III 49-50). A livello narrativo, invece, l'attacco mordace di Astolfo permette a Rinaldo di parlare di una delle più insidiose emozioni a corte: l'invidia.

Disse Renaldo a Floria: «Uno invidioso  
È sempre di natura maldicente  
E non pò tolerar l'altrui riposo  
In modo alcun, perché scoppiar si sente. (*Mamb.* XXXIV 62)

Le parole di Rinaldo sembrano riecheggiare alla lettera le parole di avvio del *Morgante*, quando l'invidia spinge Gano a parlare male di Orlando a Carlo:

mentre che Carlo così si riposa,  
Orlando governava in fatto e in detto  
la corte e Carlo Magno ed ogni cosa;  
Gan per invidia scoppia, il maladetto,  
e cominciava un dì con Carlo a dire:  
Abbiàn noi sempre Orlando a obedire? (*Morg.* I 11)

Anche nella *Trabisonda* l'invidia è una caratteristica precipua della corte di Carlo. Lo nota il Gran Cane in risposta a Marsilio, che gli chiedeva conto di ciò che aveva visto a corte: in questo caso, lo sguardo straniato proprio del pagano rende ancora più pregnante la descrizione, e il commento: se la corte di Carlo non fosse abitata dall'invidia, i pagani sarebbero ancora più *sugetti* di quello che sono:

La invidia ch'è tra loro e li dispecti  
e i tradimenti ch'elli vano usando  
e i mal voler che han dentro a li pecti,  
che l'un l'altro voria andar devorando.  
Se sto non fusse, seriano soggetti  
assai più che non siamo seguitando. (*Trabisonda* III 50, 8-51)

Durante il convito, dunque, l'amore porta all'invidia e Astolfo la esprime a parole, *morsicando* il cugino. Astolfo è l'invidioso, Rinaldo parla di virtù: «Ma l'hom che si conosce virtüoso / Debbe far poca stima di tal gente» (*Mamb.* XXXIV 62). Astolfo allora alza la posta: aveva appena detto, per screditarlo presso Floria seduta di fronte a lui, che il cugino era

un irriducibile seduttore; ora menziona la sua povertà («nudo sei quanto ai ben della fortuna», *Mamb.* XXXIV 64) per giungere all'invettiva («stupratore, homicida e ladro expresso; / tu 'l sai senza ch'io il dica per te stesso» *Mamb.* XXXIV 64).

La reazione di Rinaldo è commisurata al tono del suo persecutore: Astolfo non può certo invidiarlo per la sua povertà («benché queste cose / non ti possano muovere a invidiarne», *Mamb.* XXXIV 65) ma può ben prendersela per il favore di Floria, che desidererebbe per sé, e il desiderio lo induce a dirgli «parole invidiose» (*Mamb.* XXXIV 65): l'intento di Astolfo è quello di far alzare Rinaldo e di poter così prendere il suo posto di fronte a Floria. Il posto di Astolfo, però, ribadisce Rinaldo, è certamente quello del servitore e lui merita «da ognun esser deluso / e come un vil buffon mostrato a dito» (*Mamb.* XXXIV 66). A udir questa ingiuria, «non dimandar se Astolfo torse il muso / e se da la moschetta fu assalito» (*Mamb.* XXXIV 66; come nel Morgante: «Non domandar, quando e' l'udì Rinaldo, / se gli montò sù al naso il moscherino» *Morg.* XX 40). Addirittura Astolfo, a sentirsi ingiuriare «fra tante e sì degne persone», «a pena ch'el se pote contenere, / ch'el non venisse con seco a le mani» (*Mamb.* XXXIV 67). La vicenda ha raggiunto il suo apice, Rinaldo rincara la dose: lo chiama *regazon*, gli chiede di cacciare i cani, scopare la casa e di portargli da bere, come già hanno fatto i migliori baroni dell'Asia (*Mamb.* XXXIV 67). Siamo a un passo dalla rissa.

È a questo punto, però, che Astolfo compie un mirabile colpo d'ala, linguistico innanzitutto e letterario. La parola letteraria, comica, espressiva, iperbolica e assurda ha l'effetto di trasfigurare la zuffa, di trasferirla su un piano puramente retorico, di convertirla in occasione di riso e in burla. L'attenzione si sposta dall'oggetto della burla all'enunciazione, che *per se* genera l'effetto comico. Sicuro, Rinaldo è stato servito e riverito dai più grandi re dell'Asia!

Rispose Astolfo: «In Africa ho saputo  
Che 'l gran Gargamatan ti diè al partire  
Quatordice civette per tributo

E un guffo che gli avesse a custodire;  
Poi, che 'l Soldan ti vuol mandar un scudo  
Non passa molto, che farà stupire  
Tutti color che ti veranno apresso,  
El qual gli dié in l'India esser promesso.

Anchora intesi dir come il Gran Cane  
S'obligò de mandarti ogni anno un cuccio  
Sino in Guascogna e tante gate hyrcane  
Che ti potesti frudare un capuccio».   
De Licomauro disse e de Tifane  
Mille altre ciancie in modo che 'l lor cruccio  
Fu vòlto in scherzo, il parlar rinrescevole  
Divenne più che mai lieto e piacevole.

E così motteggiando terminoro  
La sontuosa cena ricca e magna, (*Mamb. XXXIV 68-70*)

Astolfo lascia gli insulti per elencare una serie di doni scherzosi in favore di Rinaldo (che, si sottintende, non merita doni seri), nominando regnanti pagani inventati (come il «gran Gargamatan») o incontrati nel corso del poema, che avrebbero dato o starebbero per dare al cavaliere dei tributi burleschi: gufi e civette, cani e gatte. Il dono del Soldano, uno scudo mirabile (l'unico cavalleresco), non è ancora pervenuto nelle mani del donatore, ma certo Rinaldo riceverà una quantità di «gate hyrcane» da poterne foderare un cappuccio (non una grande quantità, dunque). L'uso di nomi altisonanti ed esotici, il lessico specifico riferito al dono («ti dié al partire», «tributo», «s'obligò») il ricorso alle consecutive («tante gate...che...»), unito agli oggetti di poco valore o inesistenti, costituiscono la burla. Così, il pericolo è sventato, Astolfo e la sua parola ornata compiono il miracolo: il cruccio è volto in scherzo, la spiacevolezza del loro parlare diviene piacevolezza. L'invidia si stempera, l'animosità si converte in riso. La parola di Astolfo ha avuto l'effetto dapprima di far emergere il conflitto e poi di risolverlo. Astolfo ha catalizzato su di sé tutte le emozioni negative del convito (in questo caso effetto negativo dell'amore) le ha

espresse, e infine le ha sciolte in giochi e *calembour*. Tutto questo sempre all'interno dell'espressione vivace degli stati d'animo: è Astolfo che torce il muso, viene assalito dalla moschetta; ma la sua funzione è quella di far prevalere il riso. E la sua parola ornata, il suo saper dire “così ben male” («Carlo non poté far ch'el non ridesse / Odendo Astolfo dir così ben male», XXXV 51) è l'antidoto per quel veleno insinuante e sottile che abita tutte le corti: la maldicenza, l'invidia. Grazie al suo personaggio, facilmente nella corte di Carlo può essere convogliato su un solo membro della corte, elaborato attraverso l'interazione, ed infine espulso in una liberatoria risata.

§

### Bibliografia citata

- Bartolucci, Lidia, «La figura di Astolfo nell'*Aquilon de Bavière*», in *Bologna nel Medioevo. Atti del convegno* (Bologna, 28-29 ottobre 2002), Bologna, Pàtron, 2004, pp. 292-303.
- Canova, Andrea, «Vendeta di Falconetto (e Inamoramento de Orlando?)», in *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia, Atti del convegno* (Scandiano, Reggio Emilia, Bologna, 3-6 ottobre 2005), a cura di Andrea Canova e Paola Vecchi Galli, Novara, Interlinea, 2007, pp. 77-106.
- Carocci, Anna, *La lezione di Boiardo. Il poema cavalleresco dopo l'Inamoramento de Orlando (1483-1521)*, Manziana (Roma), Vecchiarelli, 2018.
- , *Stile d'autore. Forme e funzioni del Mambriano*, Roma, Viella, 2021.
- Cirillo, Marilina, «Mutevole fisionomia di un personaggio: Astolfo», *Italian Culture*, 13 (1995), pp. 55-74.
- Eco, Umberto, «Tipologia della ripetizione», in *L'immagine al plurale. Serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione*, Ed. Francesco Casetti, Venezia, Marsilio, 1984, pp. 19-36. (anche in Id., *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1985, pp. 125-146).
- Everson, Jane E., «The Identity of Francesco Cieco da Ferrara», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 45 (1983), pp. 487-502.
- , *Bibliografia del Mambriano di Francesco Cieco da Ferrara*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1994.
- , *The Italian Romance Epic in the Age of Humanism. The Matter of Italy and the World of Rome*, Oxford, Oxford University Press, 2001.
- , *Sconvolgere gli stereotipi: la caratterizzazione del traditore e della donna guerriera nel Mambriano*, in *Diffusion et réception du genre chevaleresque*, Actes du colloque international [Bordeaux, 17-18 ottobre 2003], réunis par J.-L. Nardonne, Toulouse, Université de Toulous-Le Mirail, 2006, pp. 165-182.
- , «Il Mambriano di Francesco Cieco da Ferrara fra tradizione cavalleresca e mondo estense», in *L'uno e l'altro Ariosto. In corte e nelle delizie*, a cura di Gianni Venturi, Firenze, Olschki, 2011, pp. 153-173.

- Limentani, Alberto, «Il comico nell'Entrée d'Espagne», in Id., *L'Entrée d'Espagne' e i signori d'Italia*, a cura di Marco Infurna e Francesco Zambon, Padova, Antenore, 1992, pp. 109-141.
- Ferrero, Giuseppe Guido, «Astolfo (storia di un personaggio)», *Convivium*, 5 (1961), pp. 513-530.
- Martini, Elisa, *Un romanzo di crisi. Il Mambriano del Cieco da Ferrara*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2016.
- Napoli, Alessandro, «Dolori e trionfi di Rinaldo imperatore nel poema "Trabisonda" e nell'Opera dei Pupi siciliana», *AOQU (Achilles Orlando Quixote Ulysses). Rivista di epica*, 4/2, pp. 41-64. DOI: <<https://doi.org/10.54103/2724-3346/21866>> (cons. 6/11/2023).
- Orvieto, Paolo, *Poemi minori del Quattrocento. Altobello, Reina Ancozia, Trabisonda, Inamoramento de Carlo*, Torino, Edizioni dell'Orso, 2022.
- Perrotta, Annalisa, «Lo spazio della corte. La rappresentazione del potere politico nel *Morgante* di Luigi Pulci», *The Italianist*, 2 (2004), pp. 141-168.
- , «L'errore di Berta. La nascita e l'infanzia di Orlando tra la Geste franco e i poemi anonimi in ottava rima», *Studj Romanzi*, 12 (2016), pp. 137-166.
- , *I cristiani e gli Altri. Guerre di religione, politica e propaganda nel poema cavalleresco di fine Quattrocento*, Roma, Bagatto libri, 2017a.
- , «"Matti" e traditori a corte: uso della parola e potere politico tra *Spagna, Orlando innamorato* e *Mambriano*», *Critica del testo*, 20/1 (2017b), pp. 301-332.
- , «Rinaldo conquista l'Oriente: figure antiche e storia contemporanea nella *Trabisonda*», *Critica del testo*, XXII, 31, 2019, pp. 235-67.
- Pulci, Luigi, *Morgante*, a cura di Franca Ageno, Milano-Napoli, Ricciardi, 1955.
- Rajna, Pio, *Ricerche intorno ai Reali di Francia*, Bologna 1872.
- Sampietro, Luigi, «L'Astolfo di Matteo Maria Boiardo», *Forum Italicum: a Journal for Italian Studies*, 14 (1980), pp. 43-61.
- Santoro, Mario, «L'Astolfo ariostesco: 'homo fortunatus'», in Id., *Ariosto e il Rinascimento*, Napoli, Liguori, 1989, pp. 185-236.

- Spinelli, Alice, «Der Antiheld Astolfo und die Entheroisierung der Ritterepik zwischen Mittelalter und Renaissance», *helden, heroes, héros*, 3 (2015), pp. 37-46.
- Vallecalle, Jean Claude, «“Fortitudo et stultitia”: remarques sur le personnage d’Estout dans les chansons de geste», in *Miscellanea mediaevalia. Mélanges offerts à Philippe Ménard*, a cura di. Faucon Jean-Claude, Labbé Anne-Marie e Quéruef Danielle, Paris, Honoré Champion, 1998, II, pp. 1423-1434
- Villoresi, Marco, *La letteratura cavalleresca. Dai cicli medievali all’Ariosto*, Roma, Carocci 2000.
- , *La fabbrica dei cavalieri. Cantari, poemi, romanzi in prosa fra Medioevo e Rinascimento*, Roma, Salerno Editrice, 2005.
- , «Le varianti di Orlando: un personaggio e le sue trasformazioni», in Giovanni Palumbo, Antonia Tissoni Benvenuti, Marco Villoresi, *Tre volte suona l’olifante...: la tradizione rolandiana in Italia fra Medioevo e Rinascimento*, Milano, Unicopli, 2007, pp. 79-93.