

*L'apparente armonia dell'«Orlando Furioso»**

Remo CESERANI
Università di Pisa

Nei lettori, a cominciare da non pochi dei contemporanei, l'*Orlando furioso* ha lasciato un'immagine di sè straordinariamente forte e seducente: un'impressione di perfezione, di completezza e armonia strutturale, di levigatezza stilistica. Il poema già nel Cinquecento conobbe una fortuna immensa: moltissime edizioni, ampia produzione di commenti dichiarativi e interpretativi e di chiavi allegoriche, imitazioni, traduzioni (nelle principali lingue, in alcuni dialetti). Il *Furioso*, che mal si inseriva nelle classificazioni dei generi poetici formulate dai teorici di scuola neoaristotelica, divenuti potenti nel Cinquecento, continuò ciononostante ad attirare lettori. Esso alimentò controversie, come quella assai lunga fra i sostenitori del poema ariostesco e i sostenitori della *Gerusalemme Liberata* di Torquato Tasso, che appariva opera assai più regolare e conforme ai principi della poetica aristotelica. Esso spinse alcuni degli autori di poetiche del Cinquecento a rivedere la teoria dei generi per fare un posto al romanzesco. Ariosto godette anche di una larga fama europea ed ebbe fra i suoi lettori ed estimatori molti personaggi, da Galileo a Spenser, da Voltaire a Goethe, da Hegel a De Sanctis.

La fortuna di Ariosto non restò ristretta dentro le cerchie dei letterati. Molte delle storie da lui raccontate e dei personaggi inventati divennero proverbiali ed entrarono nel linguaggio comune: "sei un Sacripante!", "sei un Rodomonte!"; la conoscenza di molti episodi discese anche negli strati più

* Questo testo, come Introduzione al poema ariostesco, accompagnerà la nuova edizione del *Furioso* nella collana dei *Classici Italiani* della *UTET* di Torino, interamente rifatta e rinnovata, sia nell'apparato che nel commento, e accompagnata anche dai Cinque canti, a cura di R. Ceserani e S. Zatti. Si pubblica qui col gentile permesso della casa editrice torinese.

bassi della popolazione, sino a rivivere in spettacoli popolareggianti come i “maggi”, recitati in villaggi dell’Appennino, o come le chiasse commedie rappresentate dal teatro dei “pupi” in Sicilia.

Eppure, nonostante tutto questo, la sensibilità di noi moderni si è trovata in qualche difficoltà nell’acceptare e far propria non tanto la poesia di Ariosto (che ha continuato a trovare lettori), quanto l’immagine, così diffusa, della sua perfezione canonica e “classica”, del suo stile sempre “adeguato”, della struttura dell’opera sempre “nobilmente armoniosa”. Si pensi alla descrizione del *Furioso* come poema dell’armonia sostenuta in un famoso saggio critico di Benedetto Croce; si pensi a molte altre letture critiche novecentesche (spesso condotte per frammenti, in modo antologico), che si possono forse definire “platoniche”, basate sull’idea delle corrispondenze: dall’armonia delle sfere all’armonia del cosmo all’armonia delle passioni all’armonia della singola ottava del poema ariostesco, concepita come un vero microcosmo in cui si riflette il macrocosmo. Tali descrizioni hanno rischiato, paradossalmente, di allontanare da quest’opera i lettori moderni, forniti di una sensibilità assai più inquieta e lacerata, e di trasformare il *Furioso* in un classico bello, perfetto, ma imbalsamato, irraggiungibile.

Esemplare mi sembra l’episodio del libro scritto e annunciato, e mai interamente pubblicato, del critico anglo-americano D. S. Carne-Ross. Egli, che di professione era studioso delle letterature classiche, ha scritto negli anni Sessanta un’analisi molto raffinata e interessante del primo canto del *Furioso*, facendola seguire da molte osservazioni critiche acute su altri canti ed episodi del poema. E tuttavia il suo studio *The One and the Many: A Reading of the “Orlando furioso”*, progettato originariamente come libro, è stato pubblicato solo parzialmente: una prima parte, con il titolo *Cantos 1 and 8*, uscì sulla rivista «Arion» nel 1966; una seconda parte, condensato degli ultimi due terzi del libro originario, uscì sulla rivista dieci anni dopo, nel 1976. In una nota introduttiva, Carne-Ross spiegò che quando aveva scritto quello studio egli ancora pensava che

l’artificio della civiltà, *benché* assai traballante, continuasse a tenere e l’alta cultura da cui tanto dipende questo poema potesse ancora essere invocata, magari solo per onesta finzione. Pensavo che la tradizione europea fosse ancora aperta per noi. Oggi, in questo periodo di «post» (post-letteratura, post-cristianità, post-tutto), le cose appaiono diversamente. Il Rinascimento, insieme con gran parte delle nostre grandi eredità, sembra quasi irraggiungibile, una vasta regione incantata nella quale non abbiamo più diritto di passaggio. Il compito oggi, a me pare, è di cercare di andare alle radici, cioè al mondo greco primitivo. In modo da essere in grado, in qualche inimmaginabile futuro, di ricominciare tutto da capo. Il fiore non è per noi¹.

¹ D. S. Carne-Ross (1976: 146).

Sugli stessi concetti, applicati in particolare allo stile e alla lingua dell'Ariosto, Carne-Ross è ritornato in una pagina significativa che si legge in una sua successiva raccolta di saggi:

La letteratura classica dell'Europa occidentale appartiene al suo punto specifico del tempo storico conosciuto, e quando la si allontana da quel punto riesce sfigurata. Amleto, in traduzione almeno, non può portare i *jeans* e rimanere Amleto. E tuttavia Dante resta importante per noi, anche se non possiamo tradurlo. Lo leggiamo, in un modo in cui non riusciamo oggi a leggere Ariosto o Tasso o Góngora o, per la stessa ragione, Milton, un poeta nel quale tantissime delle più profonde ambizioni della poesia del Rinascimento assumono la forma più grandiosa. C'è qualcosa, in tutti questi poeti, che ci respinge. Sembrano collocati nell'angolo sbagliato dell'universo. Considerate una dichiarazione famosa che echeggia in un modo o nell'altro in numerosi testi della letteratura e dell'arte rinascimentali: «Ma l'uomo è un nobile animale, splendido nelle ceneri e trionfante nella tomba». Un modo di parlare così superbo non ha posto nel nostro mondo. Persino l'umiltà cristiana è più facile da accettare, e certamente il *sermo humilis* del Medioevo è più vicino ai nostri modi del «grande» stile di tanti scrittori del Rinascimento...E' una questione di lingua e di atteggiamento verso la lingua².

Carne-Ross cita la descrizione della morte di Dardinello nel *Furioso* (XVIII, 153-54), si sofferma sulla similitudine virgiliana che lì viene impiegata, e commenta:

Quel che colpisce in questo linguaggio è la sua *adeguatezza*. Benché l'ottava sia densa di elette memorie, il tono grave e cerimonioso, la scrittura estremamente formale, ciononostante l'azione e i sentimenti che l'azione propone a propria reazione scivolano dentro il rivestimento linguistico con la stessa facilità con cui un giovane corpo entra nella sua pelle. L'armonia della costruzione, senza segno apparente di sforzo (due quartine, ciascuna delle quali divisa in due parti bilanciate e rapportate fra loro) sembra riflettere un rapporto ugualmente armonioso fra i mezzi espressivi e ciò che deve essere espresso, fra gesti ed emozioni. Questa è, nel significato dato da Hegel, una poesia genuinamente classica. Possiamo dire, di questi versi, che essi dimostrano una grande fiducia nella capacità della lingua di rendere e «stare per» l'esperienza umana. Possiamo forse anche dire che ci vuole una grande fiducia nella vita per saper disporre i frammenti e pezzi di esperienza in una struttura così nobilmente armoniosa. Noi abbiamo un modo di pensare diverso della vita, e della morte, e per conseguenza ci sentiamo esclusi dai versi di Ariosto. È arduo immaginare che chiunque sapesse ora tradurli in poesia vivente³.

Ciò su cui Carne-Ross ci invita a riflettere è la qualità, soprattutto linguistica, di perfetta chiusura in sé, grandiosità monumentale, armoniosa

² D. S. Carne-Ross (1979: 139).

³ D. S. Carne-Ross (1979: 137).

levigatezza stilistica del *Furioso*, in poche parole la sua qualità di opera canonica e di classico, impenetrabile dalla sensibilità moderna, buono soltanto per il museo.

Può sembrare una tipica situazione di *impasse*, nella quale si sono trovate anche altre grandi opere considerate, proprio perché classiche e perfette, troppo remote da noi moderni e dal nostro gusto: è capitato, per esempio, al *Paradiso perduto* di Milton, che è incappato nelle riserve di un grande poeta moderno e modernista come T. S. Eliot. Come si esce da una simile *impasse*? O insistendo volontaristicamente sul valore dei classici, sulla necessità di saltare oltre l'abisso del tempo e dei cambiamenti di gusto, per leggerli, continuare a leggerli, anzi «rileggerli», come vuole la definizione di Italo Calvino, che proprio così concepisce i classici: come opere che non si leggono, ma sempre si rileggono⁴. Oppure anche rimettendo in discussione, volta per volta, per i singoli testi, proprio quel giudizio di levigatezza, perfezione formale, armonia.

È quel che è successo, per fortuna sua e di noi, all'Ariosto. La critica più recente, dopo aver sottoposto a nuove analisi l'opera intera di Ariosto e in particolare il *Furioso*, ne ha scoperto la reale disarmonia e la forte irrequietezza di fondo, recuperandola anche per questa via al gusto moderno (una cosa analoga è successa per Milton). A dar corpo a quella disarmonia e irrequietezza hanno contribuito una serie di caratteristiche dell'opera messe in rilievo dal lavoro dei filologi, dei critici e degli interpreti (fra cui parecchi studiosi stranieri, francesi, tedeschi, numerosi americani): una costituzione nel tempo fatta di pentimenti, aggiunte, revisioni; un legame assai stretto, nonostante le apparenze, con i drammatici avvenimenti del primo Cinquecento; una presenza, sotto la superficie apparentemente levigata, di temi contraddittori, ambigui, trasgressivi; una acutissima autocoscienza dello scrittore e una sua capacità di rapportarsi ironicamente alle tradizioni letterarie che lo rendono, sotto questo aspetto, molto vicino alla sensibilità contemporanea, si potrebbe addirittura dire postmoderna.

Non è un caso che molte delle scuole critiche più avanzate, in Italia, in Germania, negli Stati Uniti (sino alle tendenze più recenti dei cosiddetti "decostruzionisti") abbiano dedicato tanta attenzione all'opera di Ariosto. Non si può dimenticare, per esempio, il ruolo importante svolto, come lettore attento e molto sensibile del *Furioso*, da Italo Calvino, il quale, ariosteggiando non poco nei suoi stessi scritti, ha dimostrato nei fatti che il libro di Ariosto è tutt'altro che morto, anzi che può parlare con particolare efficacia proprio a

⁴ I. Calvino (1991, 11-19). L'idea è stata ripresa, e trasformata in una teoria dei classici, da M. Calinescu (1993).

noi postmoderni. E si può anche fare il nome dello scrittore inglese David Lodge, autore di un romanzo intitolato *Small World* (1984), nel quale l'*Orlando furioso* funziona come uno dei principali sottotesti e addirittura come ispiratore di alcune delle trame principali: nel romanzo c'è una impiegata delle linee aeree British Airways addetta al check-in dell'aeroporto di Heathrow che legge sottobanco l'*Orlando furioso* e, quando si presentano allo sportello i passeggeri, assegna loro posti, destinazioni e coincidenze secondo delle sue intuitive trame combinatorie, e li lancia così verso incontri e avventure.

C'è stato, nella critica ariostesca degli ultimi decenni, un netto rovesciamento delle strategie interpretative. Le cose sono talmente cambiate che è possibile, da un certo punto di vista, perfino recuperare le formule crociane contro cui la critica italiana postcrociana aveva polemizzato. Basta intendere in modo diverso formule come quelle dell'armonia, identificata con il sentimento dominante del poema, o dell'ironia, identificata con l'atteggiamento principale di Ariosto narratore; basta dare tutto il peso che meritano a concetti e situazioni caratteristici di una certa cultura e sensibilità rinascimentali, riassumibili con parole come inquietudine, scetticismo, umor malinconico, trasgressività. Basta rileggere l'ironia non come atteggiamento di superiore distacco estetico e contemplazione dei giochi del caso e del contrasto, collegandola con la contemplazione della bellezza, ma come formula freudiana di compromesso, turbamento e rovesciamento, collegandola con la nostalgia di una bellezza forse mai esistita, faticosamente da cercare.

Ci si è chiesti, riprendendo una domanda che ha percorso tutta quanta la storia della ricezione del *Furioso* fra il Cinquecento e oggi, a che genere appartiene il poema ariostesco. La risposta, anche in questo caso, è stata sempre meno pacifica. Si è parlato sempre più frequentemente, per definire il *Furioso*, di poema epico-romanzesco, intendendo indicare, con quel termine costituito da due elementi legati da una lineetta, la struttura peculiare su cui è costruito il poema. La formula, che ha buone ragioni per giustificarne l'impiego, rischia di nascondere una quantità di problemi: da un certo punto di vista effettivamente il *Furioso* rappresenta la fine delle narrazioni di tipo romanzesco e il ricorso a una struttura tematica e narrativa che rileva molto dell'epico; dall'altra, esso continua a mantenersi fedele ad alcuni modi tipici del romanzesco, e per questo è divenuto il bersaglio di molte critiche mosse nel Cinquecento in nome dell'ortodossia neo-aristotelica. Usando la formula del poema epico-romanzesco, i critici intendono sottolineare il suo carattere di testo misto, instabile e provvisoriamente attestato, la sua natura di formazione di compromesso, all'interno della dinamica dei generi e dei modi narrativi in

uso nel Cinquecento. Eppure, paradossalmente, proprio dalla complicata origine strutturale del poema, proprio da questo suo carattere misto deriva il moderno interesse straordinario che proviamo per esso: le sue contraddizioni e tensioni strutturali lo rendono più vicino ai nostri gusti e alla nostra sensibilità. *Inescapable romance*, si intitola un bel libro della studiosa americana Patricia Parker (1979), *Il Furioso fra epos e romanzo* si intitola un libro più recente del critico italiano Sergio Zatti (1981)⁵.

La rilettura che la Parker conduce dell'*Orlando furioso* avviene all'interno di una ricostruzione assai più ampia, ed estesa a parecchi altri testi della letteratura europea (da Spenser, a Tasso, a Milton), dello sviluppo del *modo* romanzesco. Mentre le considerazioni di Carne-Ross sullo stile «chiuso» e perfetto del *Furioso* partivano da una identificazione fra letteratura rinascimentale e classicismo e da una impressione di irrecuperabilità per l'uomo moderno della perfezione «chiusa» del linguaggio poetico rinascimentale, la prospettiva adottata dalla Parker muove dalla modernità e risale, attraverso la letteratura romantica, sino a Milton e alla letteratura del Rinascimento, sino a quella romanzesca. Il percorso è compiuto tenendo conto delle ricette di gusto e di poetica messe in circolazione dal critico canadese Northrop Frye, grande riscopritore del romanzesco in Shakespeare, nella letteratura medievale e moderna, persino nella Bibbia. Quel percorso è compiuto anche tenendo conto del movimento di riscoperta della letteratura romantica, considerata quasi parte integrante della modernità, promosso dallo stesso Frye e sostenuto con forza dai critici del cosiddetto «decostruzionismo», Paul de Man in testa. E anche se la Parker a un certo punto cita Erich Auerbach, come studioso del romanzo cortese, mi sembra chiaro che la trafia di esperienze letterarie a cui lei fa riferimento è alternativa a quella che fa da asse portante del libro di Auerbach *Mimesis*. Auerbach infatti, analizzando il romanzesco nei poemi medievali di Chrétien de Troyes, ne metteva in rilievo rigidità e stilizzazioni, e lo collegava con episodi sostanzialmente evasivi rispetto al lento affiorare e imporsi, nella cultura occidentale, dei modi più pieni e densi, esistenzialmente pregnanti, della rappresentazione mimetica.

Si ha così nella Parker un rovesciamento di posizioni rispetto a quelle di Carne-Ross. *L'Orlando furioso* prende un posto importante e vitale nella formazione della sensibilità letteraria moderna e postmoderna. Esaminato in questa prospettiva, sembra addirittura, molto più di altri testi rinascimentali, anticipare alcuni dei problemi fondamentali della testualità moderna: il rapporto fecondamente contraddittorio fra digressione e chiusura (*closure*)

⁵ P. A. Parker (1979); S. Zatti (1991).

testuale, la consapevole esplorazione di tutte le duplicità e molteplicità, di tutti gli «errori» del linguaggio e della narrazione, la piena coscienza di tutti i pericoli e le potenzialità dell'intertestualità. E infatti la Parker trae tutti i vantaggi interpretativi possibili dal fatto, in sé significativo, che l'uso ariostesco della parola-tema «differire», l'arte sua stessa narrativa che su tale parola-tema è fondata, sembrano precorrere e prefigurare una delle più famose parole d'ordine dell'ermeneutica derridiana e decostruzionistica: la *differance*.

L'analisi della Parker si basa su una serie di passi molto significativi e ben scelti del poema e su una rete di termini, immagini e procedimenti ricorrenti: «errore», «svisamento», «deviazione», «varia tela», «differimento», *reductio ad absurdum*. Il tema principale del suo saggio è enunciato già nel titolo: *Gli errori del romanzesco*. Si tratta di una rassegna, graduata in intensità, di *errori*: dall'utilizzazione e imitazione ariostesca dei percorsi divaganti, o «errori», dei suoi cavalieri «erranti»; alla tensione che si instaura nel testo del *Furioso* fra una narrazione divagante e la necessità di una *chiusura* narrativa; alla *selva* di allusioni che rivelano il continuo ricorrere di «errori» o deviazioni nella storia letteraria; alla rivelazione, che avviene sulla Luna, dell'errore di ogni costruzione poetica o «versione autorizzata», comprendendo addirittura, tra le versioni autorizzate, i poemi di Virgilio e Dante, e il Vangelo.

A sommare in sé tutte queste spinte contrastanti, centrifughe e centripete, c'è la grande tensione strutturale che sottende a tutto il testo, fra due modi narrativi a confronto: quello romanzesco (divagante) e quello epico (che punta alla chiusura). Uno degli apporti più originali della Parker sta nell'aver riconosciuto quella tensione in elementi di spazializzazione dei movimenti narrativi, nei quali il «divertimento» romanzesco viene rappresentato sotto forma di deviazione, diversione, digressione narrativa; oppure, sul piano delle immagini, in elementi della figurazione, come il labirinto, l'intreccio dei sentieri, la scelta fra vie diverse da percorrere («di qua, di là, di su, di giù»), l'uscir di strada come uscire di sé, e così via. Una configurazione spaziale ha anche, secondo la Parker, l'atteggiamento del narratore del poema. Non è solo, come è stato più volte messo in rilievo dai critici, che il narratore ariostesco ama intrecciare le sue storie con un gusto strutturale attento alle variazioni, alle analogie, ai contrasti fra i vari modelli di comportamento umano («altri...altri...altri»; «a chi...a chi...a chi»; «or...or...or»; «far mi convien come fa il buono/ sonator sopra il suo instrumento arguto/ che spesso muta corda, e varia suono,/ ricercando ora il grave, ora l'acuto»; «Di molte fila esser bisogno parme/ a condur la gran tela ch'io lavoro»). Si tratta, secondo la Parker, di una visione dall'alto, aerea, dei personaggi, dei loro rapporti e distanze, dei loro movimenti, con un impiego cosciente di forza

manipolativa e una continua decostruzione delle trame narrative, e introduzione di elementi di attesa, sorpresa, sospensione e rovesciamento rispetto ai modelli tradizionali. Il gioco costante che Ariosto compie su «errare» ed «errore» porta all'estremo le qualità più frequentemente condannate del romanzesco, e il modo in cui introduce elementi di chiusura fra gli incantamenti del poema suggerisce l'emulazione studiata di un genere poetico assai venerato. Ma altri, più sotterranei, elementi del suo poema si pongono in una direzione più apertamente sovvertitrice, verso la decostruzione dell'idea stessa di una finzione narrativa priva di «errore», di un genere letterario fornito di autorità o privilegiato. È quest'ultima probabilmente l'idea più interessante e originale suggerita dalla Parker: Ariosto non è soltanto il tessitore della grande tela narrativa, che lavora in accordo con il principio della *variatio*; è anche «un tessitore di echi da altri testi» e «la molteplicità stessa di questi echi toglie sostegno a qualsiasi priorità di una singola autorità letteraria e di un singolo genere». Non saremmo, nel caso di Ariosto, di fronte alla tipica situazione descritta da Viktor Sklovskij per spiegare l'innovazione nella storia letteraria: l'uccisione di un padre (Boiardo) accompagnata dalla rivalutazione di uno zio (Virgilio). L'operazione ariostesca è molto più complessa e profondamente, ironicamente conoscitiva (si tratta, come è ovvio, di ironia romantica).

Affrontando nel libro citato *Il «Furioso» fra epos e romanzo* lo stesso nodo problematico, Sergio Zatti ricorre a una metodologia critica di tipo tematologico e psicanalitico. E infatti non è tanto sul terreno tradizionale della storia dei generi quanto su quello più sottile e ambiguo delle modalità narrative e letterarie, che si possono cogliere frutti critici interessanti e forse arrivare più vicini a carpire il segreto di una contraddittorietà cercata, sperimentata, sofferta, eppure nascosta, occultata. Voglio solo accennare a un aspetto, qui, di queste contraddizioni celate, di queste potenzialità trasgressive che si presentano con l'apparenza della conformità, dell'armonia. Si tratta di contraddizioni che derivano dall'impianto stesso del poema, dalla molteplicità dei modelli, dal continuo gioco di rimandi fra l'elemento romanzesco e l'elemento epico. Dal punto di vista della trama, del *plot*, sappiamo tutti che l'elemento romanzesco si manifesta sotto la forma della ciclicità, della ripetitività, della digressione, dell'*entrelacement*, della apertura e continuità infinita delle storie raccontate e possibili, mentre l'elemento epico si manifesta sotto la forma della struttura regolata, controllata, mirata su un preciso sviluppo e una precisa conclusione, chiusa e finita. Ebbene, credo che sia necessario continuare a cercare, sotto gli elementi della chiusura epica, che sembrano prevalere e lentamente imporsi nel *Furioso* —soprattutto a mano a mano che ci si avvicina alla fine e si dissolvono le magie, scompaiono gli

ippogrifi e le incantagioni, la follia lascia il posto alla saggezza, viene in primo piano l'impresa virtuosa dell'eroe epico e dinastico— continuare a cercare tutti gli elementi di dispersione, le storie che non si concludono, i fili della trama che sfuggono alla tessitura e ai nodi finali. Non è solo questione di una quantità di personaggi e di storie che sembrano perdersi sullo sfondo, pronti per essere raccolti e sfruttati dagli autori che continueranno a praticare le storie romanzesche in pieno Cinquecento: la storia di Angelica è a questo punto esemplare (ma si potrebbe aggiungerne parecchie altre). Più interessanti mi sembrano gli episodi di questo tipo che non si collocano, diciamo così, sullo sfondo del poema, come in dissolvenza, con un effetto di allontanamento dei personaggi verso altri paesaggi, altre storie, ma si collocano nel tessuto stesso testuale, vengono lì impiantati e lì lasciati, promettendo o lasciando intravedere uno sviluppo che poi non viene mai.

Un caso già abbastanza interessante riguarda Ruggiero e Doralice. Doralice, come si sa, è la bella andalusa che rappresenta la donna passionale e volubile, la donna «mobile», pronta a qualsiasi accoppiamento amoroso. Dopo il duello fra Mandricardo e Ruggiero, nel canto XXX, che si conclude con Mandricardo morto e Ruggiero ferito e curato da dame gentili, Doralice si trova in un dilemma (XXX,71): le è stato ucciso l'uomo con cui si era recentemente e volubilmente accoppiata, non sarebbe il caso di buttarsi nelle braccia dell'altro? Si apre, per il narratore, lo spiraglio per un intervento registico malizioso e ironico; potrebbe effettivamente dare il via a una storia fra Doralice e Ruggiero:

E Doralice istessa, che con duoli
piangea l'amante suo pallido e bianco,
forse con l'altre ita sarebbe in schiera,
se di vergogna un duro fren non era.

Io dico forse, non ch'io ve l'accerti,
ma potrebbe esser stato di leggiere;
tal la bellezza e tali erano i merti,
i costumi e i sembianti di Ruggiero.
Ella, per quel che già ne siamo esperti,
sì facile era a variar pensiero,
che per non si veder priva d'amore,
avria potuto in Ruggier porre il core.

Doralice, in realtà, scompare a questo punto del poema. L'Ariosto si lascia volutamente sfuggire, dopo avere giocato un po' con l'idea, la possibilità di complicare in questo modo la vicenda di Ruggiero e Bradamante. Era già

successo con Alcina e Angelica, ma in quel caso era stato il personaggio a scegliere, magari suo malgrado, la strada virtuosa; qui è il narratore che ci fa intravedere una possibile ulteriore prova per Ruggiero, accenna a gettare il sasso poi si rimette la mano in tasca.

Un esempio di questi procedimenti ancora più interessante è offerto da un altro episodio che riguarda (credo non a caso) Ruggiero: è lui il personaggio che avrà la responsabilità di portare sino in fondo la soluzione epica, dinastica ed epitalamica del poema; ma è anche quello che più a lungo è stato circondato dalle incertezze dell'Ariosto, dai progetti di complicazione e di aggiunta. Ebbene, c'è un'aporia grossa nel poema che riguarda proprio Ruggiero, una storia a lungo preparata e annunciata e deliberatamente lasciata cadere, avvolta in un silenzio che riesce un poco perturbante.

Fin dai primi canti del poema viene annunciata, riguardo a Ruggiero, una conclusione, che poi non verrà mai elaborata, verrà lasciata allusivamente nel futuro, e la storia di lui sarà volutamente conclusa con il duello finale e il matrimonio con Bradamante. I maghi e i conoscitori del futuro impiantano nel testo, a cominciare già dai primi canti, una storia che mai verrà rappresentata e raccontata.

Già nel canto III (24) veniamo a sapere che Ruggiero sarà ucciso dai Maganzesi; nel canto IV (29,7-8), Atlante diventa più preciso e introduce un'indicazione temporale:

come il ciel mi mostra, in tempo breve
morir cristiano a tradimento deve.

Nel canto XXXVI (64, 4) la profezia viene ripetuta:

tra' cristiani a tradigion morrai.

Nel canto XLI (61-62), avvicinandoci alla fine, l'eremita diventa molto più preciso e dà il *plot* generale della nuova storia:

Avea il Signor, che 'l tutto intende e vede,
rivelato al santissimo eremita,
che Ruggier da quel dì ch'ebbe la fede,
dovea sette anni, e non più, stare in vita;
che per la morte che sua donna diede
a Pinabel, ch'a-llui fia attribuita,
saria, e per quella ancor di Bertolagi,
morto dai Maganzesi empì e malvagi.

E che quel tradimento andrà sì occulto,
che non se n'udirà di fuor novella;

perché nel proprio loco fia sepulto
ove anco ucciso da la gente fella:
per questo tardi vendicato et ulto
fia da la moglie e da la sua sorella.
E che col ventre pien per lunga via
da la moglie fedel cercato fia.

Forse ancora a questo fatto allude Marfisa nel canto XLV (114,1-2), nel pieno della vicenda di Leone, là dove dice:

Con ciò sia ch'esser non possa
d'altri costei, fin che 'l fratel mio vive.

Naturalmente dietro a questa specie di storia celata o mancata, che riguarda una vicenda di rivalità interna alla feudalità cristiana, una vicenda di tradimenti e assassini, c'è tutta la questione dell'atmosfera peculiare e caratteristica dei *Cinque canti*, ma c'è anche la spia di una possibile percezione, nella struttura stessa del poema, così apparentemente armoniosa, equilibratissima, di possibili incrinature interne profonde. Così come la lunga, faticosissima, impegnatissima storia della elaborazione del poema può essere, ed è stata letta, sia come la progressiva conquista di un dominio superiore, concluso, classico su tutte le trame, i temi, i motivi del poema, sia come il segno di una mai totalmente appagata insoddisfazione, di continui pentimenti, roveli e rinunce, di una tensione vitale e artistica che, reagendo a un'epoca storica piena di contraddizioni e rovesciamenti drammatici, ha continuato a manifestarsi, sostanzialmente irrisolta, fino e oltre l'ultima edizione. Al punto che non sono mancati i critici i quali hanno spesso affacciato un dubbio e una domanda: non sarà forse che la prima versione del poema, quella del 1516 in quaranta canti, sia da considerare un libro tutto sommato migliore, più fuso, più unitario?

Ci sono altri aspetti del poema di Ariosto a cui ci si è tradizionalmente riferiti per riaffermare la grande capacità del poeta ferrarese di risolvere armoniosamente, in grande classico stile, i motivi ispiratori e i modelli letterari diversi che aveva a disposizione. Un caso tipico è costituito dai discorsi sull'ottava ariostesca, considerata la soluzione metrica armoniosa e perfetta, un vero e proprio miracolo di equilibrio se confrontata con le diverse e più acerbe ottave di Poliziano e Boiardo e la anch'essa diversa, manieristica e tormentata, ottava del Tasso. E tuttavia anche in questo caso gli studiosi moderni della metrica (essi stessi divisi in scuole diverse) hanno fornito analisi assai più problematiche dello strumento espressivo di Ariosto, insistendo sulla flessibilità della sua ottava, più che sulla sua uniforme

perfezione, mettendone in rilievo la dinamicità e le tensioni interne, la notevole energia e i cambiamenti improvvisi di ritmo, portando in primo piano i fenomeni derivanti dall'attrito fra elementi uditivi e musicali ed elementi visivi e iconici nell'esercizio metrico dell'autore del *Furioso*. Qualcuno ha anche invitato a riflettere sulla possibilità di collegare la strutturazione spaziale dell'ottava, l'iconicità come valore scoperto e riscoperto della dizione poetica (così come l'accentuata visività e figuratività di molti tratti allegorici dell'affresco del poema) con l'introduzione e lo sviluppo dell'arte della stampa, avvenuta nei decenni precedenti la composizione del *Furioso*, e con i mutamenti nella pratica della lettura, e quindi anche della scrittura, che ne derivarono. Quella dell'Ariosto si presenta come una poesia da leggere, da vedere, che risente della novità della composizione del testo a caratteri fissi sulla pagina bianca e della volontà entusiastica di sfruttarne tutte le possibilità. L'entusiasmo cederà, nel corso del secolo, ad altri atteggiamenti e con un poeta come Tasso troverà espressione un diverso sentimento di dissociazione fra elementi visivi ed elementi musicali e la tendenza a prendere un cammino diverso, in direzione della musicalità e della melodiosità.

Se si prendono, infine, in esame questioni fondamentali come il rapporto tra il *Furioso* e le sue cosiddette «fonti», cioè la partitura intertestuale del poema, o come la sua struttura narrativa e tematica, la scelta si fa ancora più pressante e drammatica: fra un'interpretazione che insista sul suo carattere di opera classicamente perfetta e chiusa e un'interpretazione opposta che dia importanza alle crepe interne a tanta compattezza, alla struttura labirintica della narrazione, ai giochi teatrali delle prospettive, agli effetti di sovraimpressione sulla razionalità estraniante della monumentalità allegorica e della parodia lucianesca di tanti episodi.

Un elemento costante, nel rapporto fra Ariosto e le sue fonti, è il modo singolare in cui egli è andato a pescare le storie da raccontare, o riraccontare, dentro le mitologie e i patrimoni narrativi più arcaici, o esotici, o marginali (sino a toccare, sorprendentemente, come è noto, la mitologia germanica). Nei grandi depositi della letteratura passata Ariosto va a cercare le storie curiose, gli episodi rari, le versioni non canoniche dei grandi miti (con questo affiancandosi in modo originale ad atteggiamenti umanistici ed eruditi a lui familiari, da Poliziano a Lilio Gregorio Giraldi).

Un altro elemento costante, nel rapporto fra Ariosto e le sue fonti, è il procedimento di fusione. Ariosto non racconta mai una storia sola, ma mette insieme tante storie. Questa è una legge quasi costante della struttura compositiva del poema. Il gusto è quello di sovrapporre l'una all'altra le varie storie e di fondere in un unico personaggio tanti personaggi diversi. Normalmente gli elementi ricavati dal grande patrimonio classico si

combinano e sovrappongono con gli elementi ricavati dalla letteratura romanza, dal patrimonio folclorico, dalla realtà contemporanea. Orlando era ormai un personaggio fisso e consumato, soprattutto nelle storie della tradizione italiana. Boiardo facendolo diventare «innamorato» e Ariosto facendolo diventare «furioso» lo rinnovavano dall'interno, lo caricavano di nuovi significati. Ma Ariosto, mentre da una parte concentrava in lui una serie di elementi della tradizione bretone e cortese, facendone l'eroe della sublimazione amorosa e facendo comparire allusivamente, nelle sue fissazioni sognanti, nervose e tenaci, e nei suoi percorsi labirintici e perduti, quelli del grande Tristano; dall'altra parte, già attraverso l'allusione del titolo, gli faceva sorgere accanto, nella fissazione virtuosa, nel destino inesorabile, la figura di Ercole. Le storie di Ercole⁶, d'altronde, affiorano nel poema anche a proposito di altri personaggi, in particolare di Ruggiero. A ciò spingeva, come si può ben capire, il legame dinastico fra Ruggiero e la casa d'Este, i cui signori contavano, al tempo dell'Ariosto, un Ippolito «erculea prole» (ma anche, possibilmente, prole di Teseo e dell'amazzone Antiope) e un Alfonso, che veniva fra due Ercoli: il padre e il figlio. Ma accanto alle storie di Ercole affiorano nel poema, collegate con questi e altri personaggi, le storie di Vulcano. Dietro a Rodomonte, poi, che scavalca le mura di Parigi, c'è l'omerico Pirro; dietro Ruggiero che libera Angelica c'è l'ovidiano Perseo, così come dietro a Olimpia c'è Arianna. Favole omeriche, virgiliane, ovidiane, lucianesche: è un continuo alludere, ripescare, far intravedere altri personaggi e altre vicende.

Il poema, da questo punto di vista, risulta organizzato su tre diversi strati: c'è uno strato centrale, che riguarda le storie di Carlo Magno, dei suoi feudatari e paladini e delle loro lotte contro Agramante saraceno e Marsilio di Spagna e i loro campioni. Le vicende si riferiscono al periodo storico dell'impero carolingio e dei primi scontri fra i regni feudali d'Europa e i regni mussulmani. Su queste vicende, con violenza storica già presente e motivante nelle *chansons de geste*, si proiettano i riflessi di avvenimenti storici successivi, in particolare di quelli delle crociate e dei grandi scontri diretti e ampi fra eserciti cristiani e mussulmani.

Sullo strato centrale si innestano storie relative a periodi precedenti, anche lontanissimi nel tempo, attraverso il sistema dei paragoni e dei riferimenti classici. È sempre possibile dire che il personaggio A si comporta come il personaggio B e così rievocare una serie di vicende molto precedenti nel

⁶ Non si tratta tanto dell'*Hercules furens* di Seneca, un testo la cui presenza nel poema ariostesco mi sembra scarsa, quanto semmai dell'*Hercules oetaeus* o dell'Ercole di altre narrazioni e figurazioni antiche e moderne.

tempo a quelle di cui parla il poema e rese esemplari dalla loro appartenenza a un patrimonio mitologico ormai sistematizzato ed esemplare o a una storia ormai considerata perfetta e assoluta nella sua nobile monumentalità.

Sullo strato centrale si innestano inoltre molte storie relative a periodi posteriori, avvenute nel tratto di tempo intercorso fra l'epoca di Carlo Magno e quella in cui viene scritto il poema o addirittura in contemporanea con l'atto stesso della scrittura e recitazione del poema. Ciò è reso possibile dal sistema, ereditato dalla tradizione epica e romanzesca, delle profezie, dei vaticini e degli auguri, e anche dal fatto che l'autore si riserva, in quanto voce narrante e recitante, un suo proprio spazio di intervento, di uomo che vive in una corte rinascimentale del primo Cinquecento, in rapporto con signori e potenti e con tanti altri letterati e artisti del proprio tempo.

Nella complessa costruzione del poema, i due strati estremi tendono a convergere sullo strato centrale, anche in questo attraverso una generosa tendenza alla fusione, che mira a fare intravedere, dietro ogni personaggio della finzione narrativa principale, un personaggio della tradizione mitica o storica classica, allo scopo di dargli dignità e monumentalità, valenza simbolica, anche a volte una valenza allegorica; oppure mira a fare intravedere, sovrapposti a quel personaggio, i tratti e le passioni di uomini dell'Italia e dell'Europa cinquecentesche. L'anacronismo, come è noto, è tendenza diffusa dell'epoca. Ed era pratica comune del teatro e delle feste di corte quella di rappresentare storie mitologiche o allegoriche, di contenuto leggendario o storico, comiche o tragiche, con personaggi vestiti nei costumi del proprio tempo, motivati nei gesti dalla cultura propria e dei propri spettatori.

L'operazione che ho descritto tende a dare molta rotondità ai personaggi, molto spessore. Dalla tradizione cavalleresca essi venivano in gran parte piatti e stereotipati. Ariosto, moltiplicando i loro tratti, complicando le loro storie, compie un'opera di investimento semantico, li arricchisce di significati.

Procedimenti non del tutto diversi, e altrettanto significativi, si hanno nel modo in cui Ariosto costruisce l'ampia tela narrativa del poema. Tutti sanno che l'autore del *Furioso* ha utilizzato un procedimento narrativo largamente sperimentato, quello dell'*entrelacement*. Tutti sanno anche che nella tradizione cavalleresca questo procedimento aveva uno scopo puramente tecnico, di seguire contemporaneamente personaggi che si muovevano in direzioni diverse su uno sfondo assai ampio, e uno scopo narrativo, di intrecciare le storie per tener viva l'attenzione di lettori e spettatori. Questo procedimento nel *Furioso* è divenuto complesso ed esso stesso investito di significato. Molti hanno espresso il loro stupore per la straordinaria ricchezza di rimandi interni e di parallelismi, contrapposizioni, corrispondenze fra le

storie. Vien da pensare che Ariosto avesse una mente computerizzata. Già collegare esplicitamente tanti fili doveva richiedere la presenza, nel suo laboratorio di artista, di una gran carta su cui far muovere tutti i personaggi, senza perderli di vista, per riportarli al punto giusto nel momento giusto. Ma il sistema implicito delle corrispondenze fa pensare a una grammatica narrativa e generativa divenuta linguaggio naturale interiore, sistema logico raffinato eppure chiarissimo, ma anche duttile ed elastico e capace di adattarsi a nuove situazioni e a funzionare anche nelle fasi dei rifacimenti e delle aggiunte. Qualcuno ha tentato di ricostruire quella grammatica; Giuseppe Dalla Palma (1984), in particolare, ha allestito un'ampia e chiarissima mappa, dalla quale risulta molto bene come nel poeta sia in atto un'operazione sistematica di risemantizzazione di storie ed episodi, che si caricano di significati attraverso i rapporti che hanno con le altre storie e gli altri episodi⁷.

Eppure a me pare che il lavoro di Dalla Palma, perfetto nel suo funzionalismo strutturalistico, vada accompagnato, in sede di analisi interpretativa, dall'impiego di strumenti critici più complessi, e non solo di quelli psicanalitici, a cui egli tende prevalentemente a ricorrere, ma anche di quelli della storia culturale, delle ideologie letterarie, dei procedimenti retorici, dei sistemi rappresentativi.

Faccio un esempio. Fra i collegamenti e rimandi interni del *Furioso* c'è un caso che ha spesso lasciato perplessi i lettori. Nel poema ci sono due personaggi che hanno il nome di Melissa: la maga che protegge Ruggiero e si adopera per realizzare l'unione fra Ruggiero e Bradamante, e la donna mantovana, conoscitrice di incanti, che si è invaghita del cavaliere del nappo e ha ordito la trama in seguito alla quale egli ha perso la donna amata. Si tratta dello stesso personaggio o di due personaggi diversi? Pio Rajna, davanti a due tipi diversi di fate —la fata buona e la fata cattiva—, l'una collegata con vicende romanzesche, bretoni e caroline a un tempo, l'altra con una vicenda di origine ovidiana, protestava in nome della coerenza psicologica del personaggio: «i contrari si conciliano, o piuttosto si confondono. Non è, a dir vero, da lodarne il poeta»; e, a proposito della Melissa mantovana: «non ci aspetteremmo, per verità, di veder rappresentata da lei la parte che qui le è commessa»⁸. Qualcun altro, proprio per salvare la coerenza psicologica dei personaggi, si è sforzato di dimostrare che erano fra loro diversi⁹.

In realtà i due personaggi hanno attributi simili (le conoscenze di magia, la capacità di trasformarsi fisicamente e di trasformare anche altre persone) e

⁷ G. Dalla Palma (1984).

⁸ P. Rajna (1975: 132 e 571).

⁹ D. Internoscia (1948: 217-26).

c'è da domandarsi se non svolgano funzioni narrative simili. Gli schemi di Dalla Palma sembrerebbero escludere questa possibilità. La prima Melissa svolge le sue funzioni all'interno della *fabula* di Bradamante, nella quale compare come adiuvante maga, «destinata a proteggere regolarmente il carattere di disegno provvidenziale che ha la ricerca amorosa dell'eroe», a suggerirgli i modi per superare gli ostacoli, a dargli un aiuto decisivo contro il mago antagonista Atlante¹⁰. La seconda Melissa compare in una diversione della *fabula* di Rinaldo, eroe da Dalla Palma considerato «complementare» a Orlando. La diversione, che in due storie successive, tutt'e due ispirate allo stesso modello ovidiano, svolge il tema della fedeltà femminile dentro il matrimonio, ha, secondo Dalla Palma, un «legame debole» con la *fabula* principale: «non c'è né l'inserimento decisivo dell'eroe nella diversione, né un immediato rapporto paradigmatico di complementarità: a meno di non rilevare, come già faceva lo Zingarelli¹¹, che due storie in cui c'è il richiamo alla saggezza sono raccontate a un eroe che da una parte è appena stato liberato dalla soggezione a un oggetto d'amore indegno e perciò fatto saggio, e dall'altra si comporta realmente in modo saggio (rifiuta la prova del nappo)»¹². La soluzione al dilemma va probabilmente cercata stabilendo rapporti diversi, rispetto a quelli indicati da Dalla Palma, fra il sistema delle funzioni narrative del poema e quello dei significati profondi, tra modelli narrativi e modelli culturali.

Vista la qualità delle storie che compongono la «diversione» nella *fabula* di Rinaldo, vista la presenza di un personaggio come il cavaliere del nappo che è fra i pochi a fare la comparsa nel poema senza avere un nome, visto lo sfondo geografico costituito dai luoghi che saranno popolati e governati dalle dinastie mantovane e ferraresi, nei rami principali e secondari, vista la allusione non esplicita ma sicura al dramma mitologico-allegorico *Fabula di Cefalo* di Niccolò da Correggio, ricavato dalla stessa fonte ovidiana e rappresentato con successo in quegli stessi ambienti cortigiani pochi anni prima che a essi si rivolgesse Ariosto con il suo poema, visto che l'episodio del cavaliere del nappo è preceduto da una vicenda, con a protagonista Rinaldo, che è chiaramente allegorica e fa entrare in scena un personaggio del tutto allegorico, il cavaliere che ha nome Sdegno — può essere forte la tentazione di usare, nell'interpretazione di questo e di altri tratti del poema, lo strumento della critica allegorica.

Devo anzi dire, a questo proposito, che ci sono nel poema ariostesco

¹⁰ G. Dalla Palma (1984: 98).

¹¹ Cfr. N. Zingarelli (1959: LXV).

¹² G. Dalla Palma (1984: 48).

personaggi ed episodi che chiaramente appartengono a una specie di quarto strato, rispetto ai tre precedentemente descritti: lo strato atemporale, figurativamente plastico e monumentale dell'allegoria. Ciò può avere irritato tanti lettori dal gusto sostanzialmente romantico, attirato giudizi negativi, distolto l'attenzione critica da alcuni degli episodi del poema. Ma chi abbia un po' di familiarità storica con la produzione letteraria del Quattro e Cinquecento, e non ignori gli studi di C. S. Lewis e di altri sull'allegoria medievale, quelli di Walter Benjamin sull'allegoria del teatro barocco o quelli di Paul De Man sull'allegoria romantica, può legittimamente chiedersi: che differenza c'è, in un poema come quello ariostesco, fra personaggi allegorici e personaggi «reali»? Non sono tutti, e gli uni e gli altri, volutamente privi di caratterizzazione storica e profondità psicologica, tutti realizzati nei propri gesti, nei propri comportamenti, nei propri attributi, nelle relazioni che intrecciano con gli altri personaggi? Non sono tutti, più o meno esplicitamente, ricavati dal grande serbatoio delle storie mitologiche, o narrative classiche e romanzesche? Non sono tutti indistintamente sottoposti allo stesso procedimento di investimento semantico e chiamati ad agire dentro l'universo ariostesco dei significati e con esso confrontarsi?

Il problema è delicato. Da una parte mi sembra giusto, dopo tanti anni in cui la critica ha considerato con antipatia e trascurato gli episodi allegorici del poema, riequilibrare la situazione e dare il dovuto rilievo a questa dimensione retorico-rappresentativa. D'altra parte mi sembra opportuno non porsi sulla scia di tanta facile critica allegorizzante (che ha investito prima il poema dantesco, poi la produzione petrarchesca e da ultimo si è buttata sullo scrittore «realistico» per eccellenza, Boccaccio) ed evitare di cadere nell'eccesso opposto. Credo, in altre parole, che sia un errore ridurre al semplice strato dei valori simbolici e allegorici un universo di significati così complesso come quello del *Furioso*.

L'episodio di Melissa e del cavaliere del nappo, in ogni caso, introduce un ulteriore elemento di tensione interna del poema, quello fra modalità realistica e modalità allegorica, che va a unirsi a quello fra modalità epica e modalità romanzesca. Esso, inoltre, pone in questione, sul piano dell'organizzazione strutturale del poema, la distinzione tra *fabula* e *diversione*. Siamo proprio sicuri che la *fabula* ariostesca di Rinaldo faccia di costui un personaggio costantemente (e secondo tradizione) complementare di Orlando? Siamo proprio sicuri che i due episodi del cavaliere del nappo e del giudice mantovano siano in rapporto debole con la *fabula* di Rinaldo o con quella di altri personaggi? Siamo proprio sicuri che tema principale di questi episodi sia, come sembrerebbe indicare l'esordio del canto XLIII, quello dell'avarizia?

Le domande di questo tipo si affollano e servono anch'esse a darci del *Furioso* un'immagine tutt'altro che unitaria e compatta. Chi è il vero protagonista del poema? Orlando, come sembra indicare il titolo, oppure Ruggiero, la cui storia di formazione, maturazione e realizzazione epica campeggia nella seconda parte del poema, oppure, che so, Astolfo, o Rinaldo? Se poi si guarda alla tessitura complessiva del poema, quali sono i temi dominanti, quelli che vanno a costituirne la grande rete semantica e a realizzare concretamente i modelli ideologici e culturali che lo ispirano? C'è, per esempio, un rapporto decisamente conflittuale fra il modello dell'amore cortese che presiede alla modalità romanzesca presente nel poema, ha rapporti con un preciso contesto storico e una precisa tradizione letteraria, viene spesso ricondotto all'esperienza personale e biografica dell'autore e a correnti ideologiche molto diffuse negli ambienti cortigiani del suo tempo, e il modello dell'amore coniugale (che è poi quello che nel poema guida la storia di Ruggiero e Bradamante), presiede alla modalità epica, genealogica ed epitalamica presente soprattutto nella seconda parte del *Furioso*, e ha rapporti con un diverso contesto storico e una diversa tradizione letteraria (latina e classicheggiante).

Per un poeta come Ariosto, grande creatore di spazi metaforici e discorsi comicamente rovesciati, la possibilità di costruire con grande serietà e impegno retorico il nuovo spazio letterario e narrativo dell'amore coniugale doveva necessariamente accompagnarsi alla libera possibilità di confrontarlo continuamente con tutte le altre fenomenologie dell'amore, in tutto il loro ampio e bizzarro dispiegamento, e anche di costruirgli a fronte gli spazi lucidi e prospettici su cui proiettarlo, per scrutarne attentamente le componenti, le manifestazioni, i trionfi e le catastrofi. Così come, in un certo punto del *Furioso*, il mondo perfetto e idealizzato della corte può per un momento scorgere, sulla faccia fredda e lucida della luna, la propria immagine rovesciata nella follia, non mancano nel poema ariostesco (ma anche fuori da esso, basta pensare a quel controcanto ironico e amaro dell'amore coniugale che è la satira V) i momenti in cui il grande tema dell'amore coniugale è trattato nei suoi eccessi virtuosi, nei suoi interni tormenti (la gelosia), e anche nei suoi comici rovesciamenti.

Come si vede, anche rispetto ai grandi modelli culturali che la ispirano, l'opera di Ariosto si presenta più come un'occasione di tensione e confronto, che di sintesi e risoluzione armoniosa.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Libri:

- CALINESCU, M. (1993), *Redeading*, New Haven: Yale University Press.
- CALVINO, I. (1991), *Perché leggere i classici*, Milano: Mondadori.
- CARNE-ROSS, D. S. (1979), *Institutions. Essays in and out of Literature. Pindar to Pound*, Berkeley-Los Angeles: University of California Press.
- DALLA PALMA, G. (1984), *Le strutture narrative dell'«Orlando furioso»*, Firenze: Olschki.
- PARKER, P. A. (1979), *Inescapable romance. Studies in the Poetics of a Mode*, Princeton: N. J., Princeton University Press.
- RAJNA, P. (1975), *Le fonti dell'«Orlando Furioso»*, Firenze: Sansoni. (riedizione a cura di F. Mazzoni).
- ZATTI, S. (1991), *Il «Furioso» fra epos e romanzo*, Lucca: Pacini-Fazzi.
- ZINGARELLI, N. (1956), *Introduzione a L. Ariosto, Orlando furioso*, Milano: Hoepli, sesta edizione.

Articoli:

- CARNE-ROSS, D. S. (1976), «The One and the Many: A Reading of the “Orlando furioso”», in *Arion*, V: 195-234 (part I); new series, III: 146-219 (part II).
- INTERNOSCIA, D. (1948), «Are there two Melissas, both enchanteress, in the “Furioso”?», in *Italica*, XXV, 217-26.