

CHE COSA C'È DI "ARIOSTESCO" IN ARIOSTO.  
CONSIDERAZIONI SU IRONIA E SOPRANNATURALE  
NEL *FURIOSO* (E SUL MODO DI PARLARNE)

Corrado Confalonieri  
Harvard University

RIASSUNTO: L'ironia e il soprannaturale, due aspetti del *Furioso* collegati l'uno all'altro, sono state tra le questioni più studiate dalla critica ariostesca degli ultimi anni. Una delle tesi che è stata proposta riguarda l'«insegretimento» dell'ironia nel Cinquecento. Più o meno consapevolmente rimossa dai primi lettori del *Furioso*, l'ironia sarebbe stata riscoperta e valorizzata solo diversi secoli dopo, mettendo noi lettori di oggi in una posizione migliore per apprezzare i procedimenti attraverso cui il *Furioso* raggiunge i suoi effetti ironici e il particolare statuto del soprannaturale che caratterizza il poema, per capire quindi ciò che c'è di "ariostesco" in Ariosto. Il presente contributo riesamina il problema della specificità dell'*Orlando furioso* sia dal punto di vista delle caratteristiche testuali sia da quello del modo in cui sono state notate nel tempo e si propone di dimostrare che la comprensione di un determinato aspetto del testo non coincide necessariamente con l'adeguatezza degli strumenti teorici utilizzati per descriverlo.

PAROLE CHIAVE: Ariosto, *Orlando furioso*, ironia, soprannaturale, lettore, narratore, narratore inattendibile, teoria, verità, menzogna

*WHAT IS "ARIOSTAN" IN ARIOSTO. CONSIDERATIONS ON IRONY AND THE SUPERNATURAL IN THE "ORLANDO FURIOSO" (AND HOW WE TALK ABOUT THEM)*

ABSTRACT: Recent Ariosto scholarship focused extensively on the interrelated questions of irony and the supernatural in the *Orlando Furioso*. Especially influential has been the idea of the "burial" of Ariostan irony in the sixteenth-century. More or less consciously repressed in the first part of the reception history of the *Orlando Furioso*, irony would be rediscovered only several centuries later, putting us today in a better position than the one that Ariosto's contemporaries had to appreciate the strategies of the *Furioso* for producing irony and the specific form of the supernatural in the poem – that is, to highlight the Ariostan elements in Ariosto. This essay reconsiders the problem of the

specificity of the *Orlando Furioso* from the points of view of both the textual features of the poem and the way in which these characteristics have been noted in the reception history, and it aims at showing that the recognition of specific aspects of the text does not necessarily coincide with the adequacy of the theoretical tools that are used for their description.

KEY-WORDS: Ariosto, *Orlando Furioso*, irony, supernatural, reader, narrator, unreliable narrator, theory, truth, lie

\*\*\*

In una delle prime note di *Palinsesti*, Gérard Genette invocava scherzosamente l'intervento di un «Commissario della Repubblica delle Lettere» che imponesse una terminologia comune agli studiosi della paratestualità e uniformasse l'uso di categorie come «architesto» o «ipotesto».<sup>1</sup> A guardare la storia della critica ariostesca, si sarebbe tentati di ricorrere all'aiuto dello stesso commissario per il concetto di ironia, anche se in questo caso il lavoro da fare sarebbe diverso: non si tratterebbe infatti di mettersi d'accordo su una parola condivisa con cui indicare un concetto tutto sommato facilmente individuabile, quanto piuttosto di evitare di applicare un unico termine a fenomeni che sono in realtà differenti.

È proprio il lavoro che alcuni studiosi hanno portato avanti negli ultimi anni,<sup>2</sup> rimediando all'insoddisfazione prodotta da una categoria impostasi in epoca romantica e già ritenuta come «tante volte denominata ma non mai bene determinata» da Croce,<sup>3</sup> ma ancora di recente, secondo Giulio Ferroni, «più indicata che indagata».<sup>4</sup> Oltre a un

<sup>1</sup> GENETTE 1982: 7.

<sup>2</sup> Mi riferisco soprattutto ai seguenti contributi: FORNI 2012; JOSSA 2016; MUSARRA 2013; RIVOLETTI 2014; SANGIRARDI 2014. Utili osservazioni sul tema si leggono anche in CABANI 2008, CASADEI 2016 e ZATTI 2016, nonché in lavori che hanno discusso il concetto di «armonia» (cfr. ASCOLI 1987, SANGIRARDI 2016 e ZATTI 1990).

<sup>3</sup> CROCE 1920: 43.

<sup>4</sup> Così in MUSARRA 2013: 11.

problema di valutazione dell'ironia, che poteva essere intesa hegelianamente come la fine delle «belle favole cavalleresche» o, con i primi romantici, come l'inizio della «stagione moderna del romanzo»,<sup>5</sup> era insomma da tempo avvertita la difficoltà di definire il concetto.<sup>6</sup>

Sappiamo ora che l'ironia di Ariosto si presenta in molti modi: riconducibile a una pluralità di possibili modelli da un lato, rivestita di diverse funzioni all'interno del *Furioso* dall'altro. La ricchezza degli studi attualmente disponibili in entrambe le direzioni appena indicate suggerisce di riprendere una questione implicita nell'uso ancora frequente dell'aggettivo "ariostesco" per definire l'ironia di Ariosto: esiste davvero un'ironia tipicamente "ariostesca", un'ironia che non può essere spiegata con il ricorso ad alcun precedente particolare? Un possibile modo di rispondere alla domanda è quello che ha seguito Ascoli per i proemi osservando che la novità non sta nei singoli elementi che li caratterizzano, tutti già presenti in testi anteriori al *Furioso*, ma nella fusione di molteplici precedenti, questa sì innovativa rispetto ai modelli:<sup>7</sup> è ciò che a proposito dell'ironia ha sostenuto Franco Musarra individuandone il tratto distintivo nella «pulviscolare molteplicità»,<sup>8</sup> nell'intreccio di più forme senza una chiara «disposizione gerarchica».<sup>9</sup> L'idea che sarebbe illusorio pretendere di afferrare in una sola componente l'ironia di Ariosto è condivisibile, ma è comunque utile concentrarsi su elementi specifici per affrontare almeno due questioni legate al carattere "ariostesco" dell'ironia del *Furioso*: la sua discontinuità rispetto ai predecessori, soprattutto rispetto a Boiardo, e la sua mancata comprensione nei decenni successivi, quando si imposero modalità di lettura che ne

<sup>5</sup> ZATTI 2016: 107.

<sup>6</sup> La difficoltà di precisare in che cosa consista l'ironia di Ariosto deriva sia dal particolare problema di individuare un carattere soltanto "ariostesco" dell'ironia di Ariosto sia dalla più generale questione della definizione teorica dell'ironia, per cui rinvio all'ottima presentazione di MUZZIOLI 2015. Alla bibliografia citata da Muzzioli, selettiva ma utile per una prima introduzione al problema, sono da aggiungere almeno la ricostruzione storico-teorica di BEHLER 1998 e, per quanto riguarda il Medioevo e il Rinascimento, KNOX 1989.

<sup>7</sup> ASCOLI 2016: 345.

<sup>8</sup> MUSARRA 2013: 240.

<sup>9</sup> Ivi: 241.

comportarono l'«insegretimento».<sup>10</sup> Sono problemi che è possibile discutere a partire da alcuni spunti emersi nello studio postumo di Francesco Orlando sul soprannaturale letterario,<sup>11</sup> un volume che ha arricchito un importante saggio precedente,<sup>12</sup> e in quello di Christian Rivoletti sull'«ironia della finzione»,<sup>13</sup> il lavoro che più di tutti ha portato l'attenzione sulla tardiva valorizzazione dell'ironia nella storia della ricezione del *Furioso*.<sup>14</sup> Secondo Orlando, Boiardo e Ariosto sono i protagonisti della riscoperta rinascimentale del «soprannaturale d'indulgenza»,<sup>15</sup> lo statuto del soprannaturale che consiste in «un compiacimento nella credulità superata».<sup>16</sup> Si tratta di un equilibrio tra i due poli di «credito» e «critica» che consente di godere del soprannaturale chiedendo al lettore di fingere di credere a qualcosa del cui carattere di finzione fantastica è invece ben consapevole, come ha detto Rivoletti definendo il «fantastico di complicità»,<sup>17</sup> categoria pressoché sovrapponibile a quella di «soprannaturale di indulgenza» proposta da Orlando. Se l'uso della medesima tipologia di soprannaturale sembra unire Boiardo e Ariosto, l'ironia invece li distingue: «se letterariamente Ariosto eclissò Boiardo», si legge ancora nel libro di Orlando, «lo fece anche per quantità e qualità di ironia»;<sup>18</sup> analogamente, in *Ariosto e l'ironia della finzione* si dice che «se Pulci e Boiardo utilizzano già l'ironia, lo fanno tuttavia in modi di gran lunga meno raffinati, complessi e diffusi di Ariosto».<sup>19</sup> Questa idea contraddice una volta di più le convinzioni a suo tempo espresse da Pio Rajna, secondo il quale chi avesse voluto trovare una differenza tra Boiardo e

<sup>10</sup> RIVOLETTI 2014: XIV-XX.

<sup>11</sup> ORLANDO 2017.

<sup>12</sup> ORLANDO 2001.

<sup>13</sup> RIVOLETTI 2014.

<sup>14</sup> Sulla mancata comprensione dell'ironia nel Cinquecento cfr. ora le considerazioni proposte da JAVITCH 2020.

<sup>15</sup> ORLANDO 2017: 94-95.

<sup>16</sup> Ivi: 38.

<sup>17</sup> RIVOLETTI 2014: 78-84.

<sup>18</sup> ORLANDO 2017: 94.

<sup>19</sup> RIVOLETTI 2014: XIX.

Ariosto quanto a uso dell'ironia – ironia di cui peraltro già Rajna lamentava le «strane esagerazioni» e gli «abusi» – avrebbe dovuto «prendersi l'incomodo di sognarla».<sup>20</sup>

La presunta impossibilità di distinguere tra l'ironia di Boiardo e di Ariosto era stata già riconsiderata da Sangirardi<sup>21</sup> approfondendo un'indagine sulla «figura del poeta» che aveva preso avvio con Durling,<sup>22</sup> e però l'introduzione di due categorie come «soprannaturale di indulgenza» e «fantastico di complicità», formule utili ma che includono l'una esplicitamente e l'altra implicitamente entrambi i poeti, riapre ora il problema della differenza, un elemento irrinunciabile per decidere della legittimità dell'idea stessa di "ironia ariostesca".

Uno dei luoghi più studiati da chiunque si sia occupato di ironia nel *Furioso* è l'ottava 56 del primo canto, quella in cui il narratore commenta le rassicurazioni offerte da Angelica a Sacripante riguardo alla propria verginità: una verginità sempre preservata, così leggiamo nell'ottava che precede, nel viaggio dall'Oriente all'Europa fatto in compagnia di Orlando (*OVI* 55).<sup>23</sup> Il bersaglio più diretto dell'ironia sulla poca credibilità delle parole di Angelica è senz'altro Sacripante, preso di mira da un'ottava tutta rivolta a canzonare la credulità di chi ama in quanto incapace di valutare criticamente ciò che vede proprio perché annebbiato dal desiderio:

Forse era ver, ma non però credibile  
a chi del senso suo fosse signore;  
ma parve facilmente a lui possibile,  
ch'era perduto in via più grave errore.  
Quel che l'uom vede, Amor gli fa invisibile,  
e l'invisibil fa vedere Amore.

<sup>20</sup> RAJNA 1900: 35.

<sup>21</sup> SANGIRARDI 1993: 313-328.

<sup>22</sup> Cfr. DURLING 1965.

<sup>23</sup> Per le citazioni dall'*Orlando furioso* uso la sigla *OF* seguita dal numero del canto in numero romano, ottava e verso (se necessario) in arabo; adottato lo stesso criterio per la *Gerusalemme liberata* (sigla *GL*), mentre per l'*Innamoramento de Orlando* (sigla *IO*) indico in numero romano maiuscolo il libro, in numero romano minuscolo il canto e in arabo ottava e verso. Quando non diversamente indicato, le edizioni utilizzate sono ARIOSTO 2006, BOIARDO 2011 e TASSO 2009.

Questo creduto fu; che 'l miser suole  
dar facile credenza a quel che vuole.  
(OFI 56)

Bisogna però notare che il commento ironico colpisce anche Angelica, il cui racconto, ci vien detto, potrà pure essere vero, ma non è comunque credibile. Rivoletti ha visto in questa ottava un esempio del metodo ipotetico-sperimentale che esorta il lettore alla necessità dell'interpretazione rinviandolo al di là del testo e invitandolo a mettere «in gioco il proprio sapere».<sup>24</sup> È un effetto ottenuto col passaggio del narratore da una “focalizzazione zero”, quella propria di un narratore onnisciente, a una “focalizzazione esterna”, quella di chi racconta una storia dando segno di non conoscere con certezza la verità dei fatti raccontati da un personaggio, in questo caso da Angelica.<sup>25</sup>

La situazione è tuttavia complicata dal fatto che agli stessi avvenimenti, quella volta ricostruiti dalla prospettiva di Orlando, Ariosto si fosse riferito all'inizio del canto, dall'ottava 5 alla 9, rievocando il viaggio di Orlando e Angelica dall'Asia alla Francia e la separazione tra i due ordinata da Carlo per porre fine alla contesa tra Rinaldo e il cugino. Sono ottave che sembrano riassumere ma che in realtà puntano a riscrivere un tratto del secondo libro dell'*Inamoramento de Orlando* per poterne riaprire la trama.<sup>26</sup> C'è in particolare un elemento verso cui Ariosto è evasivo rispetto al precedente dell'*Inamoramento*, e si tratta della natura del rapporto tra Orlando e Angelica. Anche se nelle ottave 5-9 del primo canto del *Furioso* non ci sono veri indizi che facciano pensare a un amore consumato tra i due, manca qualsiasi precisazione di segno opposto, quella che invece Boiardo si era preoccupato di fornire: «Via camminando assai con lei favella / ma di toccarla mai non se assecura» (*IO II XIX 50, 3-4*).

Come il racconto di Angelica a Sacripante nel *Furioso*, questa osservazione sul contegno di Orlando aveva suggerito a Boiardo un commento, inserito attraverso il rinvio

<sup>24</sup> RIVOLETTI 2014: 40.

<sup>25</sup> L'impostazione del problema teorico della “focalizzazione” risale soprattutto a GENETTE 1972; sul punto di vista cfr. l'utile sintesi di TURCHETTA 1999 e, sul caso particolare del *Furioso*, IZZO 2016b.

<sup>26</sup> Cfr. CAVALLO 1998: 104-114.

all'autorità di Turpino. Era anche quello un commento generalmente catalogabile come ironico, ma si trattava di una nota che otteneva il risultato non tanto di destabilizzare quanto di confermare la versione appena raccontata. Legittimando la prevedibile sorpresa del lettore davanti al comportamento fin troppo timoroso di Orlando, Boiardo provvedeva ad autenticare la propria versione dei fatti: una versione sorprendente, è vero – possibile che Orlando non avesse mai pensato di farsi avanti? –, ma già apparsa tale a colui che «mai non mente» e che per primo l'aveva tramandata, quel Turpino che aveva bollato Orlando come «babione» proprio per non aver osato toccare Angelica (*IO II XIX* 50, 7-8).

Il dubbio del narratore del *Furioso* sulla credibilità della versione di Angelica coinvolge perciò anche chi per primo aveva raccontato quella versione e l'aveva raccontata credendoci, per quanto mostrando di immaginare e di condividere la meraviglia del lettore: stando al *Furioso*, insomma, poco credibile è anche la versione di Boiardo, che a sua volta viene investito dall'ombra della credulità. Ma non è finita qui, perché al momento di leggere dell'amore tra Angelica e Medoro scopriremo che «Angelica a Medor la prima rosa, / coglier lasciò, non ancor tocca inante» (*OF XIX* 33, 1-2). Che il racconto di Angelica sia poco credibile significa che poco credibile è anche la versione del narratore del *Furioso*, un narratore che finirà per ripetere e sottoscrivere quella stessa versione di cui proprio lui ci ha insegnato a dubitare.

Riassumiamo: all'ironia verso Sacripante e Angelica si aggiunge l'ironia verso la storia raccontata da Boiardo, che però viene ribadita e indirettamente accolta anche dal narratore del *Furioso* nel suo racconto dell'amore di Angelica e Medoro. A questo punto non è più semplicemente la storia a non essere credibile, ma è il narratore che ha rinunciato alla posizione di garante della distinzione tra ciò che è credibile e ciò che non lo è. Si può concordare con Musarra quando sostiene che «all'ironia dei personaggi tra loro» si sovrappone talvolta «quella del narratore e ad entrambe quella dell'autore» che rispetto agli altri attori «non ha sempre una posizione privilegiata». <sup>27</sup> Eppure la ragione di questa mancata gerarchia non è da individuare semplicemente nella causa a cui l'ha

<sup>27</sup> MUSARRA 2013: 241.

ricondotta Musarra, cioè all'autoironia che l'autore dimostra mettendosi «quasi»<sup>28</sup> allo stesso livello di Orlando (*OFI* 2, 5): la perdita della posizione privilegiata del narratore rispetto ai personaggi è più precisamente l'esito della compresenza di un dubbio su un fatto e di un'affermazione su quello stesso fatto che provengono entrambi (dubbio e affermazione) dalla voce del narratore, una voce «inattendibile»<sup>29</sup> e per questo non più affidabile di quella di qualsiasi altro personaggio, perché non è possibile determinare fino a che punto creda a ciò che racconta e racconti ciò a cui crede.

Una prova del fatto che questo «narratore inattendibile» costituisca una novità agli occhi dei lettori cinquecenteschi è offerta dalle osservazioni di Alberto Lavezuola, che nel 1584 rilevò l'incongruenza tra il dubbio sollevato sulla versione di Angelica e la verginità in altri casi sottolineata dallo stesso narratore. È «da notare», scrive Lavezuola a commento dell'ottava 56 del canto I,

che l'auttore in questa stanza par che non s'assicuri che Angelica non avesse fatto altra copia di se stessa, dicendo *Forse era ver, ma non pero credibile ecc.* Et pur egli non doveva mettere in dubbio quello ch'egli in tanti luoghi afferma, che Angelica fosse schiva di tutti gli altri huomini, eccetto che di Rinaldo. Ma ciò fu per l'incantamento di quelle due fontane, che per altro ella non l'haverebbe amato, tal che fino all'innamoramento di Medoro conservò salvo il fior della sua virginità. Se adunque il Poeta voleva dir quel concetto, doveva farlo in persona d'altrui, non di se stesso, che fino s'induce a rimproverare la schivezza e ingratitude di Angelica con quella notabile esclamazione nel Canto 19.<sup>30</sup>

Di Lavezuola possiamo ancora condividere lo stupore per un «Poeta» che mostra di mettere «in dubbio» ciò che «afferma» senza curarsi di farlo «in persona d'altrui», mentre siamo ormai pronti a respingere con facilità la valutazione negativa di una contraddizione che per Lavezuola era un errore e che per noi è una caratteristica, se non addirittura una qualità. A osservazione comune corrispondono due giudizi opposti, una

<sup>28</sup> *Ibidem.*

<sup>29</sup> Per il concetto di «narratore inattendibile» cfr. BOOTH 1961.

<sup>30</sup> LAVEZUOLA 1584: 2v.



situazione davanti alla quale non conta tanto chiedersi chi abbia ragione, se il lettore cinquecentesco o noi lettori moderni, quanto riflettere sulle diverse prospettive a partire da cui questi giudizi sono formulati e sulle condizioni che consentono di tradurre un giudizio nel linguaggio critico dell'altro.

“Narratore inattendibile” è una categoria che fa parte delle «nostre parole»<sup>31</sup> e che per noi lettori di oggi soddisfa due esigenze, quella di scampare il pericolo di sentirci ingenui leggendo un testo che presto o tardi potrebbe rivelarsi ironico e così smentire ciò che crediamo di aver inteso,<sup>32</sup> e quella di «capire come fermarsi»,<sup>33</sup> di evitare cioè che l'ironia «dissolva tutto [...] in un regresso all'infinito di negazioni».<sup>34</sup> Se il narratore è volutamente inattendibile, sappiamo di poterci accontentare della contraddizione senza ostinarci a cercare di risolverla e senza considerarla un errore, quell'errore che viceversa era l'unica modalità con cui Lavezuola riuscisse a notare la caratteristica di una voce narrante che sembra «volere a guisa di Penelope guastare il lavoro fatto tutto il giorno».<sup>35</sup> Contro i critici che avevano «biasimato l'Ariosto [...] nell'usare nel principio de' canti alcune moralità»,<sup>36</sup> Lavezuola era disposto a difendere la presenza della voce del poeta nel *Furioso*, a patto però che questa voce rispettasse lo stesso criterio di coerenza imposto agli altri personaggi. Si trattava di un requisito oraziano, come Lavezuola indicava rimproverando ad Ariosto il momento in cui «il bugiardo Rodomonte [...] osserva inviolabilmente la fede» nel duello con Bradamante: un gesto che «è contra il precetto dell'arte», commentava Lavezuola, perché lo scrittore deve far sì che «le persone serbino

<sup>31</sup> Sulla questione di metodologia della ricerca storica che riguarda il rapporto tra le «nostre parole» di osservatori e le «loro parole», quelle cioè degli attori oggetto delle “nostre” ricerche, cfr. GINZBURG 2012.

<sup>32</sup> Cfr. DE MAN 1996: 165-166.

<sup>33</sup> BOOTH 1974: 59. Pur senza riferirsi direttamente a Booth o a de Man, una discussione su questi problemi riguardo all'*Orlando furioso* è stata proposta da ASCOLI 2001.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> LAVEZUOLA 1584: 30v. La nota rileva la contraddizione prodotta dall'ottava in cui San Giovanni applica il principio del convertire «tutta al contrario l'istoria» per rivelare la verità presentando «i Greci rotti» e «Troia vittrice» (OFXXXV 27, 6-7).

<sup>36</sup> Ivi: 3r. Sulle *Osservazioni* di Lavezuola cfr. soprattutto JAVITCH 1991, cap. 3.

il tenore de' costumi, come da principio furono introdotte da lui, il che toccò Horatio nella *Poetica: servetur ad imum / qualis ab incepto processerit et sibi constet*».<sup>37</sup>

Mantenersi «fino in fondo come s'è presentato all'inizio» e rimanere «fedele a sé stesso»<sup>38</sup> era un dovere anche per il narratore, un dovere così scontato che le eventuali trasgressioni da parte del poeta non potevano essere ritenute intenzionali ma soltanto accidentali, frutto di un “non assicurarsi” o di un “non avvedersi”.<sup>39</sup> È il motivo per cui l'idea di “errore” alla quale Lavezuola ricorre per spiegare la contraddizione del narratore esclude la categoria che il concetto di “narratore inattendibile” presuppone per poter essere valorizzata, quella di intenzionalità: ne risulta che, così come ai nostri occhi il lettore cinquecentesco pecca di ingenuità perché non considera l'ipotesi di una contraddizione voluta (a vietarglielo è la fede nel precetto oraziano della coerenza), il concetto di “narratore inattendibile” ci esponga al rischio di prendere per ironico, in quanto intenzionale, qualcosa che in realtà potrebbe essere fortuito. La domanda su come funziona l'ironia di Ariosto deve perciò essere parzialmente corretta in quella che riguarda l'intenzionalità dei procedimenti in cui è possibile per un lettore di oggi individuare tale ironia: senza dimostrare che Ariosto ha deliberatamente scelto di contraddirsi, non si potrà escludere che ciò che per noi è ironia – e “ironia ariostesca”, nuova quel tanto che basta perché i lettori del tempo la considerassero un errore – non fosse dopotutto altro che il prodotto di una svista.<sup>40</sup>

Un esempio che può consolidare ulteriormente l'ipotesi che queste contraddizioni fossero volute, e che dunque sia necessario prenderle in considerazione nel valutare l'ironia di Ariosto, è rappresentato dal personaggio di Pinabello, nominato non più di due volte da Boiardo e invece titolare di un ruolo piuttosto importante nel *Furioso*. È lui, col suo racconto, a mettere Bradamante sulle tracce di Ruggiero, narrandole

<sup>37</sup> LAVEZUOLA 1584: 30v. La nota si riferisce a *OF XXXV* 46 ss.

<sup>38</sup> Per il testo e la traduzione dell'*Arte poetica* (qui vv. 126-127) cfr. ORAZIO 1993.

<sup>39</sup> Cfr. LAVEZUOLA 1584: 2v («par che non s'assicuri»), 30v («par che non s'avvegga»).

<sup>40</sup> Sul problema di presupporre un'intenzione per valutare un procedimento testuale che non può tuttavia certificarla una volta per tutte cfr. ASCOLI 2001 e QUINT 2018: XVI (dove la questione è affrontata a proposito dell'*Encide*, ma con un riferimento anche al caso dell'*Orlando furioso*).

appunto di come fu sconfitto e fatto prigioniero insieme a Gradasso da un «incantatore» armato di uno scudo abbagliante e dotato di un cavallo alato che aveva già rapito la sua donna. È un racconto che si svolge lungo ventuno ottave (*OF* II 37-57) durante le quali, per quanto si avrà modo di verificare nel corso del poema, Pinabello dice soltanto cose vere: la sua donna è stata rapita da Atlante – il narratore lo confermerà molto più avanti (*OF* XX 111-112) –, Ruggiero e Gradasso sono stati anch'essi catturati, e soprattutto è vero ciò che Pinabello mostra di sapere e dice dell'ancora non meglio precisato «incantatore», del suo scudo e di quello che si scoprirà essere l'ippogrifo, tutte cose nuovamente descritte,<sup>41</sup> questa volta dal narratore ma in maniera pressoché identica, nel canto IV (*OF* IV 16-21) e prima ancora da Melissa a Bradamante (*OF* III 67-68). Pinabello dice quindi la verità, ma a commento di un discorso interamente vero – per quanto ci è dato sapere – il narratore ci informa sulle sue origini, avvertendoci che si tratta di un maganzese, e addirittura del più sleale e pieno di vizi tra quella «sua gente scelerata» (*OF* II 58, 3-8): come si sa, questa nota anticipa il tradimento che di lì a poco Pinabello compirà ai danni di Bradamante facendola cadere in una caverna (*OF* II 70-75). Nel giro di pochi canti avremo dunque esperienza del fatto che nel *Furioso* ci sono non soltanto personaggi bugiardi – e questa non è una novità, nemmeno rispetto a Boiardo: si pensi a Trufaldino, «falso traditore» (*IO* I X 40, 8), «traditor malvaso» (*IO* I X 46, 8), «malvaggia creatura» (*IO* I XV 55, 2) – ma personaggi bugiardi che possono dire la verità, cioè che possono dire le stesse cose che, senza metterne in dubbio la veridicità, ci dice anche il narratore di primo grado.

È stato già notato come il *Furioso* non mostri le stesse certezze dell'*Innamorato* riguardo alle distinzioni tra «leale» e «disleale», tra «virtù soprana» e «gran falsitade»;<sup>42</sup> e più in generale è stata evidenziata la pervasività della menzogna, che addirittura «prospera sulla bocca del poeta-narratore».<sup>43</sup> Nel caso di Pinabello, però, la destabi-

<sup>41</sup> La distanza tra la prima menzione dell'ippogrifo e le successive precisazioni del narratore è stata già notata ma letta in modo diverso, «come se Ariosto si fosse preoccupato, avvicinandola progressivamente, di non guastare al lettore» la meraviglia del prodigioso animale (cfr. CABANI 2011: 106).

<sup>42</sup> FORNI 2012: 97.

<sup>43</sup> FERRETTI 2012: 86.

lizzazione della distinzione tra verità e menzogna non è prodotta da una menzogna pronunciata da chi dovrebbe essere in posizione di autorevolezza<sup>44</sup> ma dalla possibilità che un personaggio presentato come menzognero dica la verità. Oltre a confermare che i personaggi possono non rimanere sempre uguali a come sono stati presentati inizialmente – il «bugiardo Rodomonte»<sup>45</sup> può osservare la fede, l'infido Pinabello può dire la verità –, il racconto di Pinabello dimostra che per sperare di risolvere la questione del rapporto tra verità e menzogna sarebbe richiesto non soltanto di saper diffidare di un narratore inattendibile, ma all'occorrenza di sapersi fidare di un personaggio inaffidabile. Il problema è che il testo non indica quando questa "occorrenza" si verifichi se non a posteriori, cioè dopo che una versione successiva ha confermato o smentito una versione data precedentemente senza che nel frattempo nessuna voce in particolare, nemmeno quella del narratore, sia stata autenticata come definitivamente veritiera.<sup>46</sup>

Questo accavallarsi di versioni successive è da tenere in considerazione quando si valutano procedimenti ironici come quello dell'attenuazione sulla rarità degli ippogrifi («che nei monti Rifei vengon, ma rari / molto di là dagli aghiacciati mari», *OF IV* 18, 7-8) e sul fatto che l'ippogrifo sia l'unica cosa «naturale» in mezzo alle finzioni che Atlante estrae dal suo libro («Non è finto il destrier, ma naturale», *OF IV* 18, 1; «Non finzion d'incanto, come il resto, / ma vero e natural si vedea questo», *OF IV* 19, 7-8; «Del mago ogn'altra cosa era figmento», *OF II* 20, 1). Tra i motivi per cui questa descrizione dell'ippogrifo è «beffarda»,<sup>47</sup> un'impressione che si ricaverebbe anche dalla lettura del solo canto IV, non bisogna dimenticare di includere l'effetto prodotto dal verificarsi di una scena già introdotta pressoché negli stessi termini da un personaggio presentato come bugiardo, Pinabello, che garantiva di dire la verità – «Fu quel ch'io dico, e non v'aggiungo un pelo: / io 'l vidi, i' 'l so; né m'assicuro ancora / di dirlo altrui; che questa meraviglia /

<sup>44</sup> È questo un tema dibattutissimo, per il quale basta il rinvio alle menzogne dei poeti e alla sequenza lunare: cfr. in proposito ASCOLI 2018 sia per la lettura del canto XXXV che per la ricchezza dei riferimenti bibliografici.

<sup>45</sup> LAVEZUOLA 1584: 30v.

<sup>46</sup> Sulle ragioni per cui ciò che viene affermato nel *Furioso* finisce per essere «irrimediabilmente contingente» cfr. PARKER 1979: 49.

<sup>47</sup> FUMAGALLI 1994: 565.

al falso più ch'al ver si rassomiglia» (*OF* II 54, 5-8) – e che almeno in quel caso la diceva davvero.

Il susseguirsi di versioni successive dello stesso fatto raccontate da voci che dovrebbero essere diverse per autorità agli occhi del lettore (Pinabello, Melissa e il narratore; il narratore e Angelica) mette inoltre in dubbio l'idea di Francesco Orlando che il piano dell'*elocutio* sia l'unico di cui occorre tener conto per comprendere il funzionamento dell'ironia nel *Furioso*.<sup>48</sup> Esiste invece la possibilità di un'ironia della *dispositio*, come ha suggerito Rivoletti articolando l'«ironia della finzione» in più livelli retorici:<sup>49</sup> e proprio la stessa sequenza con cui viene introdotto l'ippogrifo – un «primo formidabile squarcio di meraviglioso» che è «singolare» vedere affidato a un personaggio traditore come Pinabello, secondo ciò che ha già osservato Ferroni –<sup>50</sup> offre altri elementi per capire che cosa dell'*Orlando furioso* dovesse rimanere estraneo all'orizzonte teorico (ma non necessariamente alla comprensione) dei suoi lettori cinquecenteschi.

In un recente saggio dedicato al meraviglioso ariostesco, Residori ha commentato il proemio del canto VII dell'*Orlando furioso* suggerendo che in quel passo – giocato sulla possibilità che ciò che non rientra nell'esperienza diretta del lettore non sia necessariamente falso (*OF* VII 1-2) – «l'autore voglia non tanto ammettere l'inverosimiglianza della sua materia poetica quanto suggerire che il verosimile non sia il criterio migliore per valutarla».<sup>51</sup> Se la categoria di «verosimile» è inadeguata per spiegare il racconto del *Furioso*, che cosa si può dire del concetto di «meraviglioso verosimile» di cui avrebbe parlato Tasso qualche decennio più tardi? Esito della necessità di mediare tra il rispetto delle regole aristoteliche e il successo del romanzo, i giovanili *Discorsi dell'arte poetica*, il testo in cui Tasso elabora la possibilità di coniugare le «due nature [...] quasi contrarie fra loro» del «meraviglioso» e del «verosimile»,<sup>52</sup> sono stati definiti come «il

<sup>48</sup> Così afferma ORLANDO 2017: 37.

<sup>49</sup> RIVOLETTI 2014: 19.

<sup>50</sup> FERRONI 2008: 242.

<sup>51</sup> RESIDORI 2016: 243.

<sup>52</sup> TASSO 1964: 6-7.

più intelligente trattato sull'epica del Cinquecento»<sup>53</sup> proprio per la loro capacità di trovare un compromesso tra elementi opposti,<sup>54</sup> la medesima capacità compromissoria che di lì a qualche anno avrebbe prodotto la *Gerusalemme liberata*. Se si tralascia il rapporto tra *Discorsi e Liberata* e si prova a misurare il valore euristico che ha la teoria di Tasso non per ciò che segue, e quindi per la sua stessa prassi poetica, ma per ciò che precede, che cosa ci rivela (o non ci rivela) dello statuto del racconto ariostesco per quanto riguarda gli aspetti dell'ironia e del soprannaturale la teoria del "meraviglioso verosimile"? È celebre la pagina dei *Discorsi dell'arte poetica* in cui Tasso sostiene l'idea decisiva che l'argomento del poema debba essere preso «da istoria di religione tenuta vera da noi»,<sup>55</sup> sfruttando quindi ciò che ora si può indicare come «reificazione collettiva dell'immaginario».<sup>56</sup> Per tenere insieme meraviglia e verosimiglianza, Tasso prescrive al poeta di attribuire

alcune operazioni, che di gran lunga eccedono il poter degli uomini, a Dio, a gli angeli suoi, a' demoni o a coloro a' quali da Dio o da' demoni è concessa questa podestà, quali sono i santi, i maghi e le fate. Queste opere, se per se stesse saranno considerate, meravigliose parranno, anzi miracoli sono chiamati nel commune uso di parlare. Queste medesime, se si avrà riguardo alla virtù e alla potenza di chi l'ha operate, verisimili saranno giudicate; perché, avendo gli uomini nostri bevuta nelle fasce insieme co 'l latte questa opinione, ed essendo poi in loro confermata da i maestri della nostra santa fede (cioè che Dio e i suoi ministri e i demoni e i maghi, permettendolo Lui, possino far cose sopra le forze della natura meravigliose), e leggendo e sentendo ogni dì ricordarne novi essempli, non parrà loro fuori del verisimile quello che credono non solo esser possibile, ma stimano spesse fiate esser avvenuto e poter di novo molte volte avvenire [...]. Può esser dunque una medesima azione e meravigliosa e verisimile: meravigliosa riguardandola in se stessa e circonscritta dentro a i

<sup>53</sup> JAVITCH 1998: 194.

<sup>54</sup> Cfr. BALDASSARRI 1977a.

<sup>55</sup> TASSO 1964: 9.

<sup>56</sup> ORLANDO 2017: 102.

termini naturali, verisimile considerandola divisa da questi termini, nella sua cagione, la quale è una virtù soprannaturale, potente e avezza ad operar simili meraviglie.<sup>57</sup>

Santi, maghi, fate: se ci si attiene alle regole esposte in questo brano, non ce n'è una che il *Furioso* non rispetti. Quanto agli attori, infatti, la pagina tassiana potrebbe ben tradursi nella pratica in un poema come quello di Ariosto, e per averne un'idea basterà ripensare all'esempio della sequenza di meraviglioso che si svolge tra i canti II e IV del *Furioso*: Melissa, Merlino e Atlante sono anch'essi tra coloro ai quali è concessa la «podestà» di fare operazioni che vanno al di là del potere dell'uomo senza che questo infranga la verosimiglianza agli occhi di chi partecipa a un sistema di credenze in cui i maghi possiedono tali facoltà soprannaturali per concessione divina («permettendolo Lui», dice Tasso). Come si comprende per il fatto stesso che di questo argomento si parla nel primo dei tre *Discorsi dell'arte poetica* – secondo la divisione della retorica classica dedicato all'*inventio*, alla scelta di «materia tale che sia atta a ricever in sé quella più eccellente forma che artificio di poeta cercarà d'introdurvi» –<sup>58</sup> la plausibilità del meraviglioso è concepita in prospettiva esclusivamente tematica: ciò significa che da un punto di vista teorico manca uno strumento adatto all'individuazione di un grado intermedio tra verosimile e inverosimile. Il «soprannaturale d'indulgenza», però, si situa precisamente in questo spazio di mezzo: né verosimile né inverosimile, ma inverosimile consapevolmente presentato come tale.

Che di questo strumento teorico Tasso difetti è causa la convinzione, manifestata fin dalla prefazione al *Rinaldo* del 1562, che «tanto il poeta è migliore quanto imita più, e tanto imita più quanto men egli parla».<sup>59</sup> L'idea che il narratore debba «ritrarsi dalla scena» e che «l'oggettività della *fabula*» si debba trasferire «nell'oggettività della voce»<sup>60</sup> impedisce al narratore di dar segno di non credere alla storia che racconta: una storia che potrà essere perciò esclusivamente plausibile o non plausibile,

<sup>57</sup> TASSO 1964: 7-8.

<sup>58</sup> Ivi: 3.

<sup>59</sup> TASSO 2012: 47.

<sup>60</sup> SOLDANI 2006: 34-35.

senza che tra questa e il lettore si avverta la presenza di una voce a valutarne il grado di credibilità.

Se però dalla teoria di Tasso ci si sposta al testo della *Gerusalemme liberata*, è possibile vedere come il problema della plausibilità della storia faccia spazio a un procedimento che si propone di ottenere il «meraviglioso verosimile» senza darlo semplicemente per scontato in base a un sistema di credenze condivise. La plausibilità, cioè, è il risultato di una meticolosa *Plausibilisierung* («plausibilizzazione»)<sup>61</sup> testuale delle stesse figure le cui capacità meravigliose, stando ai *Discorsi dell'arte poetica*, dovrebbero essere giudicate di per sé verosimili.

È possibile accorgersi di questa differenza tra «plausibilità» e «plausibilizzazione» confrontando la sequenza con cui il personaggio di Merlino fa il suo ingresso nel *Furioso* con quella che nella *Liberata* porta in scena il mago di Ascalona. Dopo che al termine del canto II del *Furioso* l'incauta Bradamante è stata tradita da Pinabello e lasciata in una «spelunca» (OF II 74, 8), nel canto seguente il lettore e la stessa Bradamante apprendono che da lì si accede a una «seconda assai più larga cava» (OF III 6, 8), la stanza dall'aspetto di una «devota e venerabil chiesa» (OF III 7, 2) dove Melissa è pronta ad accoglierla. L'arrivo nell'antro è quantomeno rocambolesco, ma la maga mostra di esserne stata avvertita per tempo dicendo a Bradamante – con una litote che fa sorridere per il contrasto con l'apparente casualità agli occhi del lettore e del personaggio di ciò che è appena accaduto – che è giunta lì «non senza voler divino» (OF III 9, 2): a predire tutto è stato «il profetico spirto di Merlino» (OF III 9, 4), che legittima il caso *ex post* – soltanto ora si viene a sapere che non si trattava affatto di un caso – e per giunta senza che sia esplicitata l'autorità che consente a Merlino di formulare profezie.

Tutto il contrario avviene nella *Liberata*. Scorrendo il canto XIV, quello in cui fa la sua comparsa il mago di Ascalona, colpisce come questo personaggio stia al termine di una sequenza che parte direttamente da Dio.<sup>62</sup> È infatti il «Re del mondo» (GL XIV 2, 4) a rivolgere il suo «sguardo favorevole» (GL XIV 2, 6) a Goffredo e a inviargli il

<sup>61</sup> HEMPFER 1987: 186-198.

<sup>62</sup> Su Dio come «autorità narrativa» nella *Liberata* cfr. BENFELL 1999.



«sogno cheto» (*GL XIV 2, 7*) in cui Ugone gli comunica la necessità di richiamare Rinaldo. Le istruzioni di Ugone sul recupero dell'eroe assente sono molto precise: per non sminuire la propria autorità, Goffredo non dovrà chiedere il ritorno di Rinaldo ma assecondare una richiesta di Guelfo opportunamente ispirata da Dio [«Guelfo ti pregherà (Dio sí l'inspira)»: *GL XIV 17, 1*], e in seguito lasciare che sia Pietro l'Eremita, «a cui lo Ciel comparte / l'alta notizia de' secreti sui» (*GL XIV 18, 1-2*) a condurre i messaggeri dove potranno conoscere «il modo e l'arte» (*GL XIV 18, 5*) di liberare l'eroe. Poche ottave più avanti, lo stesso Pietro l'Eremita annuncerà a Carlo e Ubaldo, i cavalieri che recupereranno Rinaldo, un nuovo passaggio di consegne:

Or d'Ascalona nel propinquo lido  
itene, dove un fiume entra nel mare.  
Quivi fia che v'appaia uom nostro amico:  
credete a lui, ciò che diràvvi, io 'l dico.  
(*GL XIV 30, 5-8*)

Questo personaggio, il mago di Ascalona, «molto per sé vede», ma è stato proprio Pietro a predirgli il viaggio dei due cavalieri: «molto intese / del preveduto vostro alto viaggio / (già gran tempo ha) da me» (*GL XIV 31, 1-2*). Sono pressoché le stesse parole che il mago ribadirà al termine del discorso in cui avrà riconosciuto di essere, con Petrarca, «in parte altr'uom» (*GL XIV 46, 7*) rispetto a quel che era stato:<sup>63</sup> di aver imparato, cioè, a riconoscere i limiti della magia rispetto alla verità delle fede con la conversione e il battesimo ricevuto da Pietro. «Già gran tempo aspetto / il venir vostro a me da lui predetto» (*GL XIV 47, 7-8*), dirà quindi a Carlo e Ubaldo il mago d'Ascalona prendendo il posto assegnatogli nella sequenza avviata da Dio.

Che bisogna c'era, avrebbe commentato Galileo, di «mandar questi poveri omini» – Carlo e Ubaldo – «da Erode a Pilato a prendere un foglio e una bacchetta? non

<sup>63</sup> Sul rapporto tra questa conversione del mago di Ascalona che rivede in prospettiva cristiana le sue investigazioni di magia naturale e i dubbi di fede nutriti dallo stesso Tasso cfr. QUINT 1983 e PROSPERI 2005.

gliela poteva dare il solitario Pietro?». <sup>64</sup> È una battuta spazientita che documenta come sia azzeccata l'osservazione di chi ha notato che «dove maggiore è l'irritazione dello scienziato, ivi si celano le indicazioni più esatte sullo stile del poema»: <sup>65</sup> Galileo rimprovera come un difetto, e però proprio così segnala come degno di nota, il fatto che Tasso non si sia accontentato di far risalire alcune operazioni soprannaturali ad agenti capaci di compierle (per questo sarebbe bastato il catalogo offerto nei *Discorsi dell'arte poetica*) ma abbia voluto esplicitare il conferimento di tali facoltà all'interno del testo. La plausibilità prevista dalla teoria, sufficiente se ci si affidasse soltanto alle opinioni che i lettori hanno bevuto «nelle fasce insieme co 'l latte», <sup>66</sup> diventa “plausibilizzazione” col passaggio alla pratica.

Da una parte, ciò conferma l'impossibilità di descrivere i rapporti tra teoria e prassi tassiane «all'insegna dell'antiorità logica prima ancora che cronologica» <sup>67</sup> della prima rispetto alla seconda, e una riprova di questo sarà fornita dai più tardi *Discorsi del poema eroico*, quando l'esperienza intercorsa con la scrittura del poema consiglierà a Tasso di inserire un riferimento fugace ma esplicito alle «istanze plausibilizzanti»: <sup>68</sup> «concludiamo dunque», si leggerà in una riscrittura più estesa del passo dei *Discorsi dell'arte poetica*, «che non si debba lodare alcun poema soverchiamente prodigioso, acciocché i magi e i negromanti siano introdotti con qualche verisimilitudine nel poema». <sup>69</sup>

Dall'altra parte, questa differenza tra plausibilità teorica e “plausibilizzazione” pratica del soprannaturale porta a chiedersi se sia corretto risolvere la questione della comprensione di certe caratteristiche testuali con l'adeguatezza delle categorie teoriche che vengono utilizzate per spiegarle. Il procedimento di “plausibilizzazione” utilizzato

<sup>64</sup> GALILEI 1970: 604.

<sup>65</sup> FERRETTI 2010: 225, ma cfr. anche ivi, 160-161. Su Galileo lettore di Tasso cfr. BAFFETTI 2001, BELLINI 2010, BOLZONI 1998, DELL'AQUILA 2006, DELLA TERZA 1965, RESIDORI 1995, WCLASSICS 1974 e ZATTI 1999.

<sup>66</sup> TASSO 1964: 8.

<sup>67</sup> BALDASSARRI 1977b: 9.

<sup>68</sup> HEMPFER 1987: 197-198.

<sup>69</sup> TASSO 1964: 95.

nella *Gerusalemme liberata* dimostra una piena consapevolezza del fatto che la questione del soprannaturale non è limitata alla materia (soltanto plausibile o non plausibile) ma coinvolge il livello del discorso, un piano che resta escluso per quanto riguarda la trattazione del tema del soprannaturale – Tasso lo chiama «meraviglioso» – proposta nei *Discorsi dell'arte poetica*. Le differenze nel modo di trattare il soprannaturale nel *Furioso* e nella *Liberata* non possono che sfumare se per coglierle ci si serve di una teoria puramente contenutistica come quella del “meraviglioso verosimile” elaborata nei *Discorsi*, una teoria che prescrive condizioni tematiche soddisfatte da due testi entrambi popolati di figure come santi, maghi e fate. Queste stesse differenze risaltano invece se si confrontano tra loro le diverse strategie – formali, appunto, non solo tematiche – che il *Furioso* e la *Liberata* adottano quando devono introdurre il soprannaturale, se si studia cioè la questione del soprannaturale a partire dalla sua messa in discorso, riammettendo quindi i piani della *dispositio* e dell'*elocutio* che la teoria dei *Discorsi dell'arte poetica* trascura di considerare nella discussione riservata al «meraviglioso».

Nel recentissimo articolo che presenta alcuni risultati di una ricerca ancora in corso sul mancato riconoscimento dell'ironia nella prima ricezione del *Furioso*, Daniel Javitch ha suggerito che «non è impossibile che i lettori cinquecenteschi dessero un altro nome all'ironia, ma se così fosse dovrebbero aver fatto degli esempi che noi potremmo identificare come ironici a dispetto della diversità di definizione». <sup>70</sup> L'“errore” che Lavezuola imputava ad Ariosto per non aver impedito che il narratore del *Furioso* si contraddicesse; la reazione di Galileo di fronte a quel «dir cose senza sugo, senza concetto, senza niente» <sup>71</sup> del Tasso della *Liberata* in cui noi oggi possiamo vedere la “plausibilizzazione” di un attore soprannaturale; l'insufficienza della pur straordinaria teoria di Tasso per dar conto di ciò che il Tasso poeta dimostrava di aver benissimo compreso riguardo a quello che occorreva cambiare rispetto al precedente di Ariosto per far sì che il poema fosse effettivamente “meraviglioso” e “verosimile” insieme: tutte queste cose documentano che le definizioni teoriche potevano non solo essere diverse dalle nostre ma

<sup>70</sup> JAVITCH 2020: 351-352 (traduzione mia).

<sup>71</sup> GALILEI 1970: 603.

addirittura mancare senza che ciò determinasse un'incapacità di soffermarsi su alcuni dei tratti in cui ancora oggi pensiamo di riconoscere la specificità di un'opera (del *Furioso*, ma anche della *Liberata*). Per quanto lontane dalle «nostre parole», è alle «loro»,<sup>72</sup> a quelle dei lettori cinquecenteschi, che dobbiamo affidarci per verificare che ciò che crediamo di aver scoperto o riscoperto ci fosse davvero, che le nostre parole descrivano in modo più soddisfacente per noi una realtà che comunque non è più la “nostra”.

<sup>72</sup> Alludo ancora alla questione di metodologia della ricerca storica di GINZBURG 2012, qui da integrare con CERUTTI 2004.

BIBLIOGRAFIA

- ARIOSTO 2006 = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso e Cinque canti*, a cura di Remo Ceserani - Sergio Zatti, Torino, UTET, 2006.
- ASCOLI 1987 = Albert Russell Ascoli, *Ariosto's Bitter Harmony: Crisis and Evasion in the Italian Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 1987.
- ASCOLI 2001 = Albert Russell Ascoli, *Ariosto and the «Fier Pastor»: Form and History in the "Orlando Furioso"*, in «Renaissance Quarterly», LIV, 2 (2001), 487-522 [poi in Id., *A Local Habitation and a Name: Imagining Histories in the Italian Renaissance*, New York, Fordham University Press, 2011, 205-242].
- ASCOLI 2016 = Albert Russell Ascoli, *Proemi*, in IZZO 2016a, 341-365.
- ASCOLI 2018 = Albert Russell Ascoli, *Canto XXXV*, in *Lettura dell' "Orlando furioso"*, diretta da Guido Baldassarri - Marco Praloran, vol. II, a cura di Annalisa Izzo - Franco Tomasi, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2018, 313-337.
- BAFFETTI 2001 = Giovanni Baffetti, *Fra distanza e passione. Una poetica dell'occhio "patetico"*, «Lettere italiane», LIII, 1 (2001), 49-62.
- BALDASSARRI 1977a = Guido Baldassarri, *Introduzione ai "Discorsi dell'arte poetica"*, «Studi Tassiani», XXVI (1977), 5-38.
- BALDASSARRI 1977b = Guido Baldassarri, «Inferno» e «Cielo». *Tipologia e funzione del "meraviglioso" nella "Liberata"*, Roma, Bulzoni, 1977.
- BEHLER 1998 = Ernst Behler, *Ironie*, in *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, herausgegeben von Gert Ueding, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1998, Band 4, 599-624.
- BELLINI 2010 = Eraldo Bellini, *Note per Galileo e Tasso*, in *Studi di letteratura italiana in onore di Claudio Scarpati*, a cura di Eraldo Bellini - Maria Teresa Girardi - Uberto Motta, Milano, Vita e Pensiero, 2010, 333-356.
- BENFELL 1999 = V. Stanley Benfell, *Tasso's God: Narrative Authority in the "Gerusalemme liberata"*, in «Modern Philology», XCVII, 2 (1999), 173-194.

- BOIARDO 2011 = Matteo Maria Boiardo, *Orlando innamorato - Inamoramento de Orlando*, a cura di Andrea Canova, Milano, BUR, 2011.
- BOLZONI 1998 = Lina Bolzoni, *A proposito di "Gerusalemme liberata", XIV, 36-38 (accettando una provocazione di Galileo)*, in *Studies for Dante: Essays in Honor of Dante Della Terza*, edited by Franco Fido - Rena A. Syska-Lamparska - Pamela D. Stewart, Firenze, Cadmo, 1998, 153-164 [poi in Ead., *Il lettore creativo. Percorsi cinquecenteschi fra memoria, gioco, scrittura*, Napoli, Guida, 2012, 363-375].
- BOOTH 1961 = Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago - London, The University of Chicago Press, 1961 [trad. it. *Retorica della narrativa*, Scandicci, La Nuova Italia, 1996].
- BOOTH 1974 = Wayne C. Booth, *A Rhetoric of Irony*, Chicago - London, The University of Chicago Press, 1974.
- CABANI 2008 = Maria Cristina Cabani, *Ovidio e Ariosto: leggerezza e disincanto*, in «Italianistica», XXXVII, 3 (2008), 13-42.
- CABANI 2011 = Maria Cristina Cabani, «Non è finto il destrier, ma naturale». *Irrealtà e verosimiglianza dell'ippogrifo ariostesco*, in «Rassegna europea della letteratura italiana», XXXVIII (2011), 105-116.
- CASADEI 2016 = *Ariosto: i metodi e i mondi possibili*, Venezia, Marsilio, 2016.
- CAVALLO 1998 = Jo Ann Cavallo, *Denying Closure: Ariosto's Rewriting of the "Orlando Innamorato"*, in *Fortune and Romance: Boiardo in America*, edited by Jo Ann Cavallo - Charles Ross, Tempe, Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1998, 97-134.
- CERUTTI 2004 = Simona Cerutti, *Microhistory: Social Relations versus Cultural Models?*, in *Between Sociology and History: Essays on Microhistory, Collective Action, and Nation Building*, edited by Anna-Maija Castrén - Markku Lonkila - Matti Peltonen, Helsinki, SKS/Finnish Literature Society, 2004, 17-40.
- CROCE 1920 = Benedetto Croce, *Ariosto, Shakespeare e Corneille*, Bari, Laterza, 1920.

- DELL'AQUILA 2006 = Giulia Dell'Aquila, *Galileo tra Ariosto e Tasso*, in *La prosa di Galileo. La lingua, la retorica, la storia*, a cura di Mauro Di Giandomenico - Pasquale Guaragnella, Lecce, Argo, 2006, 239-264.
- DELLA TERZA 1965 = Dante Della Terza, *Galileo letterato: "Considerazioni al Tasso"*, in «La rassegna della letteratura italiana», LX, 1 (1965), 77-91 [poi in Id., *Forma e memoria. Saggi e ricerche sulla tradizione letteraria da Dante a Vico*, Roma, Bulzoni, 1979, 197-221].
- DE MAN 1996 = Paul de Man, *Aesthetic Ideology*, edited with an introduction by Andrzej Warminski, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996, 163-184.
- DURLING 1965 = Robert Durling, *The Figure of the Poet in Renaissance Epic*, Cambridge, Harvard University Press, 1965 [trad. it. parziale *Ariosto. La figura del poeta nell'epica rinascimentale*, a cura di Ida Campeggiani, Pisa, Pacini, 2017].
- FERRETTI 2010 = Francesco Ferretti, *Narratore notturno. Aspetti del racconto nella "Gerusalemme liberata"*, Pisa, Pacini, 2010.
- FERRETTI 2012 = Francesco Ferretti, *Menzogna e inganno nel "Furioso"*, in «Versants», LIX, 2 (2012), 86-109.
- FERRONI 2008 = Giulio Ferroni, *Ariosto*, Roma, Salerno Editrice, 2008.
- FORNI 2012 = Giorgio Forni, *Risorgimento dell'ironia. Riso, persona e sapere nella tradizione letteraria italiana*, Roma, Carocci, 2012.
- FUMAGALLI 1994 = Edoardo Fumagalli, *Presenze di commenti ai classici nell'"Orlando furioso"*, in «Aevum», LXVIII, 3 (1994), 551-570.
- HEMPFER 1987 = Klaus W. Hempfer, *Diskrepante Lektüren. Die Orlando Furioso-Rezeption im Cinquecento: historische Rezeptionforschung als Heuristik der Interpretation*, Stuttgart-Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1987 [trad. it. *Lecture discrepanti. La ricezione dell'"Orlando Furioso" nel Cinquecento*, Modena, Panini, 2004].
- GENETTE 1972 = Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972 [trad. it. *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976].

- GENETTE 1982 = Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982 [trad. it. *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997].
- GINZBURG 2012 = Carlo Ginzburg, *Our Words, and Theirs: A Reflection on the Historian's Craft, Today*, in *Historical Knowledge. In Quest of Theory, Method and Evidence*, edited by Susanna Fellman - Marjatta Rahikanen, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2012, 97-119.
- IZZO 2016a = *Lessico critico dell'“Orlando furioso”*, a cura di Annalisa Izzo, Roma, Carocci, 2016.
- IZZO 2016b = Annalisa Izzo, *Racconti*, in IZZO 2016a, 367-385.
- JAVITCH 1991 = *Proclaiming a Classic: The Canonization of “Orlando Furioso”*, Princeton, Princeton University Press, 1991 [trad. it. *Ariosto classico. La canonizzazione dell'“Orlando furioso”*, prefazione di Nicola Gardini, Milano, Bruno Mondadori, 1999].
- JAVITCH 1998 = Daniel Javitch, *The Emergence of Poetic Genre Theory in the Sixteenth Century*, in «Modern Language Quarterly», LIX, 2 (1998), 139-169 [trad. it. *La nascita della teoria dei generi poetici nel Cinquecento*, in «Italianistica» XXVII, 2 (1998), 177-197].
- JAVITCH 2020 = Daniel Javitch, *The Disregard of Irony in 16<sup>th</sup> Century Readings of “Orlando Furioso”*, in *L'amorosa inchiesta. Studi di letteratura per Sergio Zatti*, a cura di Stefano Brugnolo - Ida Campeggiani - Luca Danti, Firenze, Franco Cesati, 2020, 341-353.
- JOSSA 2016 = Stefano Jossa, *Ironia*, in IZZO 2016a, 177-197.
- KNOX 1989 = Dilwyn Knox, *Ironia: Medieval and Renaissance Ideas on Irony*, Leiden - New York - København - Köln, E.J. Brill, 1989.
- LAVEZUOLA 1584 = Alberto Lavezuola, *Osservazioni sopra il Furioso di M. Lodovico Ariosto*, in Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, Venezia, Francesco de Franceschi, 1584.
- MUSARRA 2013 = Franco Musarra, «L'antiqua damigella». *Dell'ironia nell'“Orlando furioso”*, prefazione di Giulio Ferroni, Firenze, Franco Cesati, 2013.



- MUZZIOLI 2015 = Francesco Muzzioli, *Ironia*, Napoli, Guida, 2015.
- ORAZIO 1993 = Orazio, *De arte poetica liber - Arte poetica*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di Luciano Paolicchi, introduzione di Paolo Fedeli, Roma, Salerno, 1993, 1061-1129.
- ORLANDO 2001 = Francesco Orlando, *Statuti del soprannaturale nella narrativa*, a cura di Franco Moretti, *Il romanzo*, vol. I, *La cultura del romanzo*, Torino, Einaudi, 2001, 195-226.
- ORLANDO 2017 = Francesco Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, a cura di Stefano Brugnolo - Luciano Pellegrini - Valentina Sturli, prefazione di Thomas Pavel, Torino, Einaudi, 2017.
- PARKER 1979 = Patricia A. Parker, *Inescapable Romance: Studies in the Poetics of a Mode*, Princeton, Princeton University Press, 1979.
- PROSPERI 2005 = Valentina Prosperi, «Curiositas» e «caligo»: sondaggi sulla sopravvivenza di due topoi da Boezio a Tasso, in «Materiali per l'analisi dei testi classici», LV (2005), 103-120.
- QUINT 1983 = David Quint, *Origin and Originality in Renaissance Literature. Versions of the Source*, New Haven and London, Yale University Press, 1983.
- QUINT 2018 = David Quint, *Virgil's Double Cross: Design and Meaning in the "Aeneid"*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2018.
- RAJNA 1900 = Pio Rajna, *Le fonti dell'"Orlando furioso". Ricerche e studi*, seconda edizione corretta e accresciuta, Firenze, Sansoni, 1900.
- RESIDORI 1995 = Matteo Residori, *Il Mago d'Ascalona e gli spazi del romanzo nella "Liberata"*, in *Torquato Tasso e la sua fortuna*, a cura di Bruno Porcelli, in «Italianistica» XXIV, 2-3 (1995), 453-471.
- RESIDORI 2016 = Matteo Residori, *Meraviglioso*, in IZZO 2016a, 239-260.
- RIVOLETTI 2014 = Christian Rivoletti, *Ariosto e l'ironia della finzione. La ricezione letteraria e figurativa dell'"Orlando furioso" in Francia, Germania e Italia*, Venezia, Marsilio, 2014.
- SANGIRARDI 1993 = Giuseppe Sangirardi, *Boiardismo ariostesco. Presenza e trattamento dell'"Orlando Innamorato" nel "Furioso"*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1993.

- SANGIRARDI 2014 = Giuseppe Sangirardi, *Trame e genealogie dell'ironia ariostesca*, in «Italian Studies» LXIX, 2 (2014), 189-203.
- SANGIRARDI 2016 = Giuseppe Sangirardi, *Armonia*, in IZZO 2016a, 21-39.
- SOLDANI 2006 = Arnaldo Soldani, *Forme della narrazione nel Tasso epico*, in «Italianistica» XXXV, 3 (2006), 23-44 [poi in Id., *Le voci della poesia. Sette capitoli sulle forme discorsive*, Roma, Carocci, 2010, 115-143].
- TASSO 1964 = Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di Luigi Poma, Bari, Laterza, 1964.
- TASSO 2009 = Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, a cura di Franco Tomasi, Milano, BUR, 2009.
- TASSO 2012 = Torquato Tasso, *Rinaldo*, a cura di Matteo Navone, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012.
- TURCHETTA 1999 = Gianni Turchetta, *Il punto di vista*, Roma - Bari, Laterza, 1999.
- WCLASSICS 1974 = Tibor Wlassics, *Galilei critico letterario*, Ravenna, Longo, 1974.
- ZATTI 1990 = Sergio Zatti, *Il "Furioso" fra epos e romanzo*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1990.
- ZATTI 1999 = Sergio Zatti, *La frusta letteraria dello scienziato*, in «Chroniques italiennes», LVIII-LXIX, 2-3 (1999), 193-207.
- ZATTI 2016 = Sergio Zatti, *Leggere l'"Orlando furioso"*, Bologna, il Mulino, 2016.