

ARIOSTO E DANTE.
SULLA FUNZIONE MODELLIZZANTE DI ALCUNI ASPETTI
NARRATIVI E REALISTICI DELLA
*COMMEDIA**

Christian Rivoletti
Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg

RIASSUNTO: Indagini ormai “classiche” (Segre, Blasucci, Ossola) e importanti studi successivi (Zatti, Jossa, Geyer, Stierle e altri) hanno mostrato la pervasività dell’influsso della *Commedia* sul *Furioso*, sia a livello linguistico, stilistico e metrico, sia in ambito tematico, sia, infine, nell’ottica di una contrapposizione (spesso declinata in chiave parodica) di “ideologie” divergenti. A fronte della ricchezza di aspetti sinora analizzati, possiamo chiederci oggi se per Ariosto la *Commedia* abbia rappresentato un modello anche sul piano delle strutture narrative e del sistema dei rapporti tra il testo e la realtà extra-testuale. Mettendo in evidenza per la prima volta la presenza e la funzione delle riprese dantesche nei proemi dei primi canti del *Furioso*, il contributo mostra come Ariosto si appropri di precise strategie narrative della *Commedia* e costruisca così nuove dinamiche strutturali che presiedono alla narrazione in prima persona e ai riferimenti alla realtà contemporanea.

PAROLE CHIAVE: Dante, *Commedia*, Ariosto, *Orlando furioso*, narratore, realismo

ABSTRACT: Past, now canonical researches (Segre, Blasucci, Ossola) and important subsequent studies (Zatti, Jossa, Geyer, Stierle et al.) have shown how pervasive the influence of Dante’s *Comedy* on the *Orlando Furioso* was, not only from a linguistic, stylistic, and metric perspective, but also on a thematic level as well as in terms of the (often parodically expressed) juxtaposition of divergent “ideologies”. Given the richness of the aspects analyzed so far, we can now ask ourselves whether, for Ariosto, Dante’s *Comedy* also represented a model for narrative structures and for the system of relationships between text and extratextual reality. By highlighting for the first time the presence

* Nel presente contributo riprendo, in una versione rielaborata e consistentemente ampliata, alcune idee esposte in *Ariost und Dante: Strukturen der Ich-Erzählung und Vorbildfunktion der “Commedia”*, in *Dante in der romanischen Welt*, hg. von Thomas Klinkert und Patricia Oster-Stierle, München, Fink, in corso di pubblicazione.



and function of Dantean references in the poems of the early cantos of the *Orlando Furioso*, this contribution shows how Ariosto appropriates precise narrative strategies from the *Comedy* and thus constructs new structural dynamics that govern the first-person narration and the references to contemporary reality.

KEYWORDS: Dante, *Commedia*, Ariosto, *Orlando Furioso*, narrator, realism

1. DANTE, ARIOSTO E LA COSTRUZIONE DEL NARRATORE IN PRIMA PERSONA

Per l'indagine dei rapporti tra *Divina Commedia* e *Orlando furioso* disponiamo oggi di una base ormai molto solida e ampia. Se già il monumentale lavoro di Pio Rajna¹ aveva chiarito l'importanza del modello dantesco per Ariosto, sono stati poi in particolare gli studi prodotti a partire dagli anni Sessanta del secolo scorso a dimostrare quanto pervasiva sia la presenza della *Commedia* nel testo del *Furioso*. Le ricerche, ormai classiche, condotte da Cesare Segre, da Luigi Blasucci e da Carlo Ossola ci hanno mostrato come la *Commedia* rappresenti un enorme «repertorio» lessicale, stilistico e metrico dal quale Ariosto attinge con grande frequenza, rielaborando i materiali danteschi secondo modalità proprie e originali.² Le analisi successive si sono spesso orientate sul versante tematico e hanno potuto così illuminare singoli aspetti di centrale importanza. Per ricordare soltanto alcuni esempi: le procedure selettive e stranianti adottate da Ariosto nella riscrittura di scene o episodi danteschi; le trasformazioni dei concetti di “ingegno” e di “follia”, all'interno di una linea che da Dante e Ariosto giunge poi sino a Cervantes; o ancora le numerose indagini mirate ad approfondire il carattere parodico dell'imitazione ariostesca, a partire dai vistosi riferimenti alla *Commedia* presenti nell'episodio del viaggio lunare compiuto da Astolfo (*Orlando furioso*, XXXIV-XXXV).³

¹ RAJNA 1900. Tra le prime indagini di stampo positivistico, si vedano inoltre: KUHNS 1895, MARUFFI 1903, HAUVETTE 1928.

² SEGRE 1966, BLASUCCI 1968 e OSSOLA 1976. Tra i lavori di quegli anni si veda anche KANDUTH 1971.

³ Si vedano in particolare ZATTI 1990, STIERLE 2014, GEYER 2004.

Gli esempi potrebbero continuare,⁴ ma mi interessa qui piuttosto sottolineare come tutti questi studi, da una parte, ci indichino quella che potremmo chiamare la “forte tenuta” del rapporto tra Dante e Ariosto, sostanzialmente basata sulla verificabilità delle riprese testuali; dall'altra, ci mostrino al contempo quanto sia varia ed articolata l'influenza esercitata dalla *Commedia* sul *Furioso*, che coinvolge diversi livelli: dalla lingua allo stile, dalla metrica ai temi, dai registri della scrittura al confronto tra le due “visioni del mondo” (per molti versi contrapposte) sottese ai due poemi.

Partendo da queste basi, possiamo chiederci oggi se «l'Ariosto, allievo attento e avveduto, che trae [...] il massimo profitto dalla sua assiduità alla grande scuola»,⁵ abbia tenuto presente il testo di Dante anche per un altro livello oltre a quelli sopra menzionati: mi riferisco all'ambito delle strutture narrative del poema, e in particolare alla costruzione del narratore in prima persona e alla sua importanza per il modo con cui il testo fa riferimento alla realtà contemporanea.

Una delle innovazioni più significative introdotte dall'*Orlando furioso* consiste nella vasta e intensa presenza del narratore in prima persona, che giunge sino quasi ad assumere il ruolo di un personaggio vero e proprio, il quale si mette in scena mentre accompagna, gestisce, e a più riprese esamina e commenta la propria narrazione. Entrando sul palcoscenico del poema nella seconda ottava del primo canto, il narratore ariostesco istituisce sin da subito un confronto, che diverrà poi continuo, tra le proprie vicende personali e quelle dei protagonisti delle storie narrate. Dal momento in cui stabilisce un parallelismo tra la propria vicenda (amorosa) e quella del paladino Orlando (parallelismo che, come sappiamo, verrà proseguito e sviluppato a più riprese), il narratore definisce il proprio diritto ad autorappresentarsi all'interno del poema: un diritto che eserciterà non soltanto in relazione alla dimensione amorosa, bensì anche in rapporto ad altri ambiti della propria esistenza, come quello morale e psicologico, quello sociale e politico (e persino militare). L'atto attraverso il quale entra in scena instaura al tempo stesso un piano testuale che possiamo considerare come “sovraordinato” rispetto a quello della narrazione e che fa,

⁴ Si vedano, tra gli altri: SCALABRINI 1994; HAYWOOD 1999; GULIZIA 2008; DAMIANI 2017; BARTOLI 2017; VILLA 2020. Sull'importanza di un confronto tra i “sistemi morali” delle due opere si veda adesso BRANCATI 2022a e Id. 2022b.

⁵ SEGRE 1966: 71.

per così dire, “da cerniera” tra la storia narrata e la realtà extra-testuale. Affermando infatti che tale storia potrà essere raccontata sino alla conclusione soltanto se la propria follia gli concederà tale possibilità, il narratore non solo si presenta come un’istanza al di fuori della storia (alla quale ha tuttavia facile e continuo accesso per interrompere e commentare la narrazione, e per mettersi addirittura “al fianco” dei personaggi), ma ci indica anche quel mondo reale che “esiste” fuori del testo, ricordandoci che proprio dalla sua esperienza in quel mondo dipende direttamente il compimento dell’opera che il fruitore sta leggendo.⁶

Su questo particolare piano del testo si collocano tutte le funzioni del narratore in prima persona. Nel seguito del poema egli assume infatti le vesti di un “regista” che gestisce con indicazioni esplicite l’ordito della grande tela narrativa; inoltre commenta a più riprese, all’interno dei canti, le vicende del mondo cavalleresco; e infine, prendendo la parola in modo sistematico nei proemi di tutti i canti,⁷ riflette sui rapporti esistenti tra le vicende narrate, i propri sentimenti, le proprie idee e le proprie esperienze, nonché le situazioni reali che riguardano di volta in volta i disastri prodotti dalle guerre contemporanee, le difficoltà e le insidie della vita di corte, le delusioni sentimentali e più in generale la qualità morale dei rapporti interumani. In tal modo, questo piano sovraordinato sul quale si muove il narratore in prima persona assume un ruolo fondamentale nella dinamica comunicativa tra il testo e il lettore.

In altre sedi ho avuto modo di osservare come questa amplificazione e intensificazione della funzione del narratore in prima persona rappresenti una delle novità strutturali più significative introdotte dall’*Orlando furioso* e riconducibili alla sua particolare configurazione in termini di generi letterari.⁸ Se l’*Orlando furioso* nasce infatti, come già accade per il poema di Boiardo, dall’ibridazione tra la tradizione dell’epica carolingia e

⁶ Mi riferisco qui a *Orlando furioso*, I 2, 5-8: «se da colei che tal quasi m’ha fatto, / che ’l poco ingegno ad or ad or mi lima, / me ne sarà però tanto concesso, / che mi basti a finir quanto ho promesso» (tutte le citazioni sono tratte da ARIOSTO, *Orlando Furioso* [Debenedetti - Segre]). I corsivi in tutte le citazioni sono miei.

⁷ Con l’eccezione, com’è noto, rappresentata dal canto XXXIX, l’unico che nella redazione definitiva del poema risulta privo dell’esordio (seppure vada ricordato che nella prima edizione del testo anche questo canto era corredato da un proemio di ben nove strofe, nel quale il narratore metteva a confronto la situazione di Ruggiero con personaggi e vicende della politica italiana contemporanea).

⁸ Cfr. RIVOLETTI 2019 e, con riferimento alla (tarda) ricezione viva di questa innovazione, ID. 2018. La costruzione del narratore si intreccia inoltre a vario titolo con il fenomeno della *Fiktionsironie* indagato nella monografia ID. 2014.

quella del romanzo arturiano, il narratore di Ariosto assume caratteri eminentemente romanzeschi, che per alcuni aspetti precorrono il narratore del romanzo moderno.⁹ Sotto questo profilo, infatti, il “romanzo” ariostesco rivela una maggiore libertà rispetto alle opere precedenti, prendendo distanza dal modello epico (sia classico, sia medievale), dove tradizionalmente l'io narrante si affaccia soltanto brevemente sulla soglia della narrazione, per poi ritirarsi in buon ordine e scomparire pressoché completamente nel seguito del racconto.

Dietro a questa novità strutturale, storicamente significativa, agisce una pluralità di modelli che attraversa epoche e generi letterari diversi, dai poemi classici (e *in primis* andranno ricordate le *Metamorfosi* di Ovidio) sino alle opere della letteratura cavalleresca immediatamente precedenti all'*Orlando furioso* (si pensi in particolare alle funzioni del narratore nel *Morgante* del Pulci, nell'*Orlando innamorato* di Boiardo e nel *Mambriano* di Francesco Cieco da Ferrara). Se un'analisi dettagliata dell'influenza esercitata da tali modelli esorbita le dimensioni e gli scopi del presente contributo, va tuttavia ribadito come in nessuno di questi testi il narratore in prima persona assuma una complessità e pervasività equiparabile a quella del narratore ariostesco. Nessuno dei precedenti narratori ha infatti una personalità e una statura comparabili a quello ariostesco; nessuno di loro possiede, per così dire, un carattere talmente “tridimensionale”, ovvero immerso nell'esistenza reale, come l'io che racconta l'*Orlando furioso*.

L'ipotesi che vorrei sviluppare in queste pagine, e che qui anticipo in forma sintetica, è che la centralità assunta dal narratore in prima persona nel poema di Dante rappresenti un importante punto di riferimento per Ariosto. Con la forza di un classico della nuova letteratura volgare, la *Commedia* fa dell'io narratore e personaggio uno dei cardini fondamentali della sua intera struttura testuale. Come la critica ha variamente osservato, l'io dantesco assume una complessità e una pluralità di funzioni nel testo del poema, che sono di assoluta importanza per il dialogo che si istituisce tra il testo e il lettore.¹⁰ Al contempo, Dante personaggio e narratore, grazie ai continui riferimenti al proprio vissuto,

⁹ Sulla funzione di modello assunta dai procedimenti narrativi dell'*Orlando furioso* nella fase della nascita del romanzo moderno tra Sette e Ottocento cfr. ora ZATTI 2016: in part. 97-109 e RIVOLETTI 2020.

¹⁰ La bibliografia in proposito è molto vasta: mi limito a rinviare, tra gli studi più recenti, a SANTAGATA 2011 e STIERLE 2021.

alle proprie esperienze e ai propri sentimenti, svolge un ruolo centrale in funzione di quella potente immissione della storia contemporanea all'interno del poema, che caratterizza il rapporto tra testo e realtà extra-testuale.

Nei paragrafi che seguono cercherò di indagare in quali modi, più precisamente, l'io dantesco abbia esercitato un'influenza per l'elaborazione della novità strutturale che caratterizza il testo del *Furioso*, e in che maniera e in quale misura Ariosto si sia giovato di questo modello per costruire il rapporto tra testo e realtà.

2. IL PASSATO DELLA *HISTOIRE* E IL PRESENTE DEL *DISCOURS*: I RIFERIMENTI ALLA *COMMEDIA* ALL'INIZIO E ALLA FINE DELL'*ORLANDO FURIOSO*

Un primo aspetto di rilievo può essere individuato nel rapporto che, in entrambi i poemi, sin dall'inizio, viene istituito tra i due livelli testuali della *histoire* e del *discours*, caratterizzati rispettivamente dal tempo passato della storia narrata e dal tempo presente della narrazione. Nella *Commedia* si tratta di una relazione fondamentale, che com'è noto si realizza già a partire dalla seconda terzina del primo canto dell'*Inferno* attraverso l'opposizione temporale "era/è"¹¹ che fissa le coordinate dell'intero testo su due piani: quello degli eventi passati, relativi ai personaggi e agli episodi del viaggio oltremondano, e quello del tempo presente nel quale l'autore ripensa a quegli eventi e li commenta, mentre li narra ai suoi lettori. L'impianto è analogo a quello istituito nella seconda ottava dell'*Orlando furioso*, dove (come abbiamo ricordato sopra) al piano degli eventi narrati (scandito dal tempo passato) viene sovraordinato il piano dell'atto della narrazione (introdotto dal tempo presente), nel quale tali eventi vengono commentati e divengono oggetto di riflessione da parte del narratore.

Nella *Commedia* tale impianto bipartito assume una potenza particolare grazie a due elementi che per ragioni di genere letterario e di tema prescelto sono assenti nel

¹¹ «Ahi quanto a dir qual *era* è cosa dura / esta selva selvaggia e aspra e forte / che nel pensier *rinova* la paura!» (*Inf.* I 4-6; qui e di seguito la *Commedia* si cita dall'edizione ALIGHIERI, *Commedia* [Petrocchi]). Per il contrasto temporale come espressione dell'opposizione tra "mondo narrato" e "mondo commentato" si veda WEINRICH 1964 e BRAMBILLA AGENO 1971.

poema ariostesco. Il primo è lo sdoppiamento dell'io di Dante in *agens* e *auctor*, ovvero in personaggio all'interno della storia passata e in narratore che scrive quella storia nel presente – laddove per ragioni imposte dal genere cavalleresco, la prima dimensione è invece preclusa al narratore dell'*Orlando furioso*, il quale può sì paragonarsi a Orlando oppure indignarsi per la difficile situazione di Rinaldo ed esprimere la propria partecipazione alle vicende di altri suoi personaggi, ma non può in alcun modo incontrarli o interloquire con loro all'interno della storia. Il secondo elemento riguarda la possibilità di sondare, nell'ambito degli avvenimenti narrati, profondità storiche diverse, grazie alla dimensione ultraterrena che permette di riunire personaggi e circostanze tratti da epoche che vanno dall'antichità sino ai tempi coevi all'autore – variabilità, questa, che è assente nel poema ariostesco, le cui coordinate storiche sono invece fissate e limitate esclusivamente all'epoca di Carlo Magno. Eppure, questo potenziamento dell'impianto bipartito che caratterizza la *Commedia* lascia a suo modo una traccia nel poema rinascimentale. Essenziale è infatti proprio la potente efficacia esercitata dal modello dell'io dantesco, il quale si trasferisce *fisicamente* nella dimensione del passato, incontra personaggi dell'antichità e del Medioevo, ragiona delle loro passioni, pensieri e destino, e al contempo lega tutto ciò alla dimensione del presente, ovvero al tempo che circonda l'autore e i suoi lettori: è esattamente l'intensità di questa vigorosa struttura narrativa che ha influito profondamente sulla costruzione del testo operata da Ariosto.

Seppure scevro dei due elementi che abbiamo rilevato come precipui soltanto del poema dantesco, l'impianto bipartito che Ariosto riprende dalla *Commedia* risente di quell'energico modello: così, anche l'io narrante dell'*Orlando furioso* si confronta continuamente con le situazioni e i problemi vissuti dai personaggi della propria narrazione, misura le loro passioni e i loro pensieri attraverso le proprie esperienze, associa le loro vicende a quelle della realtà contemporanea.

Spia dell'influsso esercitato dalla *Commedia* è la cifra dantesca che connota l'io narrante ariostesco nei due luoghi topici dell'inizio e della fine del poema. Nella protasi di tipo classicistico che caratterizza l'*incipit* dell'*Orlando furioso*

Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori,
le cortesie, l'audaci imprese io canto

Ariosto innesta, sulla ripresa del virgiliano «arma virumque cano», i celebri versi danteschi, tratti dal compianto sulla decadenza della Romagna pronunciato da Guido del Duca in *Purgatorio*, XIV 109-111:

le donne e' cavalier, li affanni e li agi
che ne 'nvogliava amore e cortesia
là dove i cuor son fatti sì malvagi.

Nel fare propria quella che Natalino Sapegno ha felicemente definito come «la formula poetica di quell'ideale cortese che si prolunga, come tema letterario e norma di costume, dal *Decameron* all'*Orlando furioso*»,¹² Ariosto la lega immediatamente, attraverso l'espressione «io canto», all'istanza dell'io narratore. Nell'intreccio tra il sottotesto virgiliano e quello dantesco, l'ibridazione tra il genere epico e quello romanzesco agisce, per così dire, in maniera doppia: non soltanto attraverso un'espansione tematica (dagli «arma» e «virum», ovvero dal tema militare dell'epos, all'inclusione di «donne», «amori» e «cortesia», ovvero del tema amoroso che caratterizza i romanzi), bensì anche tramite un riferimento alla struttura narrativa “romanzesca” della *Commedia*. In altre parole, il narratore ariostesco si autodefinisce proprio sovrapponendo al modello del narratore epico classico (qui richiamato attraverso la citazione dell'*incipit* dell'*Eneide*) i caratteri del narratore dantesco: se nell'epica antica il narratore si affacciava sulla soglia del racconto per poi ritirarsi e sparire quasi completamente, Ariosto ci annuncia tramite l'innesto dantesco che la presenza del narratore in prima persona avrà nel suo poema un peso ben maggiore rispetto alla tradizione classica (e, possiamo aggiungere, anche a quella cavalleresca che lo ha preceduto). In quell'esplicito richiamo alla terzina dantesca, apposto *in limine* quasi come una dichiarazione (se non di poetica, quantomeno) di strategia narrativa, è insita proprio la memoria di quella fondamentale dinamica tra passato e presente e tra narrazione e riflessione, che governa l'intero testo: nei versi della *Commedia*, il racconto di un passato ideale (nel quale «amore e cortesia» «'nvogliava», ovvero animavano lo spirito delle persone) si lega immediatamente a una riflessione sul presente («là dove i cuor *son fatti* sì malvagi»). E si osservi, anche qui, la spia della caratteristica contrapposizione temporale (“'nvogliava/

¹² ALIGHIERI, *Commedia* [Sapegno]: *ad locum*.

son fatti”) che viene ora espressa (seppure non direttamente da Dante narratore, tuttavia palesemente) da un portavoce del poeta. È esattamente questo rapporto dialogico tra l’io e la materia della propria narrazione, che Ariosto porta con sé assieme alla reminiscenza dantesca e che caratterizzerà anche la struttura del suo poema.

In tal senso, è probabile che nella memoria di Ariosto abbia agito anche l’altro luogo nel quale, all’interno della *Commedia*, ricorre la medesima espressione «donne e’ cavalier». Si tratta di uno dei canti più spesso citati nel *Furioso* (a livello statistico, come osservava già Segre),¹³ ovvero il canto V dell’*Inferno*, in un passo nel quale narrazione e sentimenti dell’io risultano di nuovo strettamente intrecciati:

Poscia ch’io ebbi ’l mio dottore udito
 nomar *le donne antiche e’ cavalieri*,
 pietà mi giunse, e fui quasi smarrito.
 (*Inf.* V 70-72)

Come ben sappiamo lo smarrimento di Dante caratterizza l’intero canto e questo passo precede immediatamente il celebre incontro con Francesca, ovvero l’episodio più rivoluzionario, sotto il profilo della costruzione narrativa, della *Commedia*. È qui, infatti, come ebbe a riconoscere anche Curtius, che troviamo «la più incisiva e più feconda innovazione che il genio di Dante abbia introdotto nel patrimonio artistico-letterario ereditato dall’Antichità e dal Medio Evo»: ¹⁴ la narrazione di un fatto di cronaca contemporanea che mette al centro dell’attenzione due figure non antiche o leggendarie (e comunque esemplari), come prescriveva il genere epico, bensì tratte (un po’ a sorpresa) da avvenimenti recenti e considerate per la loro intima storia privata e individuale. Nel canto V si realizza un «violento irrompere della storia vissuta nell’insieme degli elementi epici, mitologici»: ¹⁵ con un’evidenza maggiore rispetto a quella di «qualunque altra scena della *Commedia*», infatti, Francesca e Paolo si stagliano «quali personaggi “moderni”» ¹⁶ proprio accanto a quella schiera di «donne antiche e’ cavalieri» precedentemente nominata. Questo scatto

¹³ SEGRE 1966: 81.

¹⁴ CURTIUS 1993: 405.

¹⁵ Ivi: 406.

¹⁶ Ivi: 408-409.

straordinario (e imprevedibile per il lettore di poemi classici), che permette di affiancare le donne e i cavalieri antichi a individui della realtà contemporanea, che spinge a considerare “romanzescamente” i personaggi in quanto singoli esseri umani, forniti di una vita privata, che offre un modello secondo il quale l’io del poeta può cominciare ad autorappresentarsi, entrando innanzitutto in un rapporto empatico con il personaggio del proprio racconto, per poi definire passo dopo passo altri aspetti della propria personalità:¹⁷ è questa, a mio avviso, l’eredità che Ariosto raccoglie da Dante, e che preme dietro ai riferimenti di questa citazione *in limine*.

Si potrebbe obiettare che lo sguardo di Dante e quello di Ariosto sono alquanto diversi. «Dante guarda le cose dal didentro, con impegnata partecipazione; l’Ariosto dal difuori, come spettatore» osservava giustamente Aurelio Roncaglia in relazione all’eco dantesca contenuta nella formula esordiale del *Furioso*.¹⁸ È senz’altro vero che di quel distacco e di quell’ironia leggera e sorridente che connotano l’atteggiamento del narratore ariostesco cercheremmo invano traccia nella *Commedia*. E tuttavia, seppure con toni e atteggiamenti diversi, i narratori in prima persona di entrambi i poemi ci indicano un’ade-

¹⁷ Il parallelo qui suggerito è tra il procedimento che nella *Commedia* prende le mosse dal canto V dell’*Inferno* (dove a questo momento empatico seguirà nei canti successivi la caratterizzazione dell’io dantesco come esiliato e vittima di ingiustizie politiche) e quello che nel *Furioso* si avvia a partire dalla seconda ottava (con l’identificazione dell’io del poeta nella passione e follia amorosa di Orlando, a cui faranno seguito, nei canti successivi, le ripetute apparizioni del narratore e le sue riflessioni su temi morali, sociali, politici e militari). Come è stato giustamente osservato, infatti, «la grandiosa novità introdotta nel quinto canto dell’*Inferno* è quella di proporre un incontro imprevedibile per il lettore di Virgilio, segnato da precise marche come se si trattasse di un resoconto cronachistico, nel contempo evocativo di un tema essenziale per il Dante poeta lirico (l’azione dell’amore in rapporto al libero arbitrio) [...]. Si attiva [...] un processo di tipo romanzesco, la proiezione di una componente essenziale per comprendere la psicologia del protagonista (qui anche alter ego dell’autore) in un deuteragonista. Di fatto [...] si tratta [...] di entrare in un rapporto empatico con il personaggio che svela un aspetto decisivo della sua esistenza, [...] esibito solo attraverso il racconto proposto dall’autore che si chiama Dante Alighieri. Di lui, ingiustamente coinvolto in lotte di fazioni, come verremo a sapere poco dopo (canto VI e canto X), capiamo che in questa narrazione è entrato in gioco con la sua personale biografia, non come un generico agens capitato in una selva oscura» (CASA DEI 2021: 175).

¹⁸ RONCAGLIA 1975: 235. Questa pagina molto densa (e a mio avviso di capitale importanza) di Roncaglia mira piuttosto a sottolineare la seguente differenza tra *Commedia* e *Furioso*: mentre nella *Weltanschauung* di Dante realtà passata e realtà presente sono contrapposte, «in Ariosto, piuttosto che tra presente e passato, la contrapposizione è tra realtà sociale, constatata nell’esperienza diretta, e finzione poetica» (*ibidem*). Tale differenza (che ho avuto modo di approfondire in RIVOLETTI 2014: 13-17 e ID. 2022: 74-75) ha a che fare con il distacco ironico che caratterizza il *Furioso* (e che è invece assente nella *Commedia*) e con il particolare trattamento della dimensione finzionale; non nega affatto, tuttavia, che il poema ariostesco risenta di quella spinta realistica impressa da Dante alla propria narrazione, che qui ci interessa.

sione di fondo, costante, alle vicende narrate, sottolineandone il rilievo in funzione della realtà presente. In entrambe le opere, l'istanza che dice "io" diviene il mediatore tra il racconto e i suoi lettori, fa sì che la narrazione rinvii a una realtà extra-testuale, e divenga così veicolo di una motivazione realistica che il fruitore fa propria.

Per questo la memoria della *Commedia* viene, per così dire, esibita proprio nelle due soglie del testo, quella di entrata e quella di uscita, ovvero nei due momenti in cui si inizia a parlare al pubblico e in cui ci si accomiata da lui. In maniera significativa, infatti, anche il proemio dell'ultimo canto, pur prendendo le mosse dall'impiego di una metafora di lunga tradizione, risulta sottilmente intessuto di richiami danteschi:

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

Sento venir per allegrezza un *tuono*
che fremer l'aria e rimbombar fa l'onde:
odo di squille, odo di trombe un suono
che l'alto popular grido confonde.
(*OFXLVI* 1-2)

L'uso della topica metafora della navigazione per indicare la scrittura letteraria, che com'è noto ha origine classica ed è ampiamente presente nella letteratura medievale e umanistica,¹⁹ viene adottato anche in opere particolarmente presenti ad Ariosto, come il *Filocolo* di Boccaccio e i già menzionati *Morgante* e *Mambriano*.²⁰ La *Commedia* (in particolare *Purg.* I 1-4 e *Par.* II 1-15) è dunque qui soltanto uno dei tanti modelli possibili.

¹⁹ CURTIUS 1993: 138-141.

²⁰ Si veda il commento di Emilio Bigi *ad locum* (ARIOSTO, *Orlando Furioso* [Bigi]).

A rimandare direttamente a Dante sono tuttavia non solo alcuni precisi tasselli lessicali («viso smorto» per il quale si confronti *Inf.* IV 14 e 20 oppure «tuono» per il quale si vedano *Purg.* IX 139 e *Par.* XXI 142), bensì soprattutto l'intera visione che segue i versi qui citati, ovvero la rappresentazione delle lunghe e affollate schiere di personaggi che si protrae sino all'ottava 19, raggiungendo una misura ben più lunga rispetto a tutti gli altri esordi. Giungendo in porto, infatti, il narratore ariostesco vede e riconosce una serie di figure, che vengono elencate e brevemente descritte attraverso modalità che ricordano da vicino le rassegne di personaggi incontrate da Dante nella *Commedia*: si pensi all'iterazione (a tratti quasi ritmica) del verbo 'vedere' in questi versi

Mamma e Ginevra e l'altre da Correggio / *veggo* del molo in su l'estremo corno
(OF XLVI 3)

Veggo un'altra Geneva [...] / *veggo* Ippolita Sforza [...] *veggo* te, Emilia Pia
(OF XLVI 4)

Benedetto, il nipote, ecco là *veggio*
(OF XLVI 11)

che si possono confrontare, per esempio, con

Elena vedi, per cui tanto reo [...] / [...] e *vedi* il grande *Achille*, / *che* con amore al fine combatteo / [...] / *Vedi* Paris, Tristano
(*Inf.* V 64-67)

Vedi Guido Bonatti; *vedi* Asdente, / [...] / *Vedi* le *triste che* lasciaron l'ago
(*Inf.* XX 118-121)

oppure si pensi alla formula 'nome + pronome relativo' che scandisce l'elenco:

Ecco *Genevra che* la Malatesta / casa col suo valor sì ingemma e inaura
(OF XLVI 5)

Iulia *Gonzaga*, *che* dovunque il piede / volge [...] / La *cognata* è con lei, *che* di sua fede / non mosse mai
(OF XLVI 8)

da confrontare con gli esempi danteschi sopra citati; o ancora si pensi all'uso della scansione bimembre all'interno di un elenco di figure:

Ecco altri *duo* Alessandri in quel drappello,
dagli Orologi l'*un*, l'*altro* il Guarino.
[...]
Duo Ieronimi veggo, l'*uno* è quello
di Veritade, e l'*altro* il Cittadino.
(OF XLVI 14)

da confrontare con casi come:

La *prima* di color [...]
[...]
L'*altra* colei [...]
(Inf. V 52-61)

De li altri *due* c'hanno il capo di sotto,
quel che pende dal nero ceffo Bruto:
vedi come si storce, e non fa motto!;
e l'*altro* Cassio, che par sì membruto.
(Inf. XXXIV 64-67)

Possiamo dunque concludere che nell'intera scena che apre il canto finale dell'*Orlando furioso* e tramite la quale Ariosto prende congedo dal proprio pubblico, l'io narratore esibisce dei tratti spiccatamente danteschi.

Questa presenza di una memoria dantesca nei momenti che segnano l'alfa e l'omega della vicenda del narratore ariostesco è segnale di una profonda affinità che sta alla base della costruzione di una complessa struttura del testo, come ci apprestiamo a vedere meglio nel paragrafo che segue.

3. LA PRESENZA DELLA *COMMEDIA* NEI PRIMI SEI PROEMI DEL *FURIOSO*: IL CONTRIBUTO DANTESCO ALLA TRIPLICE FUNZIONE DEL NARRATORE E AGLI INTENTI REALISTICI DI ARIOSTO

Come risulta chiaro da quanto finora illustrato, la *Commedia* ha svolto una funzione di modello per la dinamica tra i due livelli testuali dell'*histoire* e del *discours*, e in particolare per la strutturazione di quest'ultimo livello, sovraordinato rispetto alla storia narrata. È su questo piano, infatti, che nel *Furioso* l'io narrante esercita la propria funzione di commentatore della narrazione, invitando il lettore a riflettere su fondamentali interrogativi di carattere morale, sociale o politico. A ben vedere, questo livello illumina l'architettura del testo, mostrandoci in entrambe le opere, *Commedia* e *Furioso*, un'analoga struttura che, pur articolandosi secondo modalità diverse in ognuno dei due testi, si fonda tuttavia in modo costante su tre ambiti. In primo luogo, le vicende dei personaggi e dei loro destini (che siano le storie delle anime dell'Aldilà dantesco oppure delle dame e dei cavalieri ariosteschi), che acquisiscono un carattere esemplare – ciò accade in vari modi nella narrazione dantesca (attraverso i commenti del Dante *auctor* oppure *agens*, o ancora tramite i discorsi diretti di personaggi ai quali Dante affida il compito di esprimere i propri sentimenti e le proprie idee) e in modo invece univoco e sistematico nei commenti del narratore del *Furioso*. In secondo luogo, il (frequente) confronto con esperienze e riflessioni personali, che in entrambi i testi chiamano direttamente in causa la dimensione dell'io. A questi primi due ambiti se ne lega infine un terzo che può essere definito come la ricerca e l'estrapolazione di verità generali offerte come spunto di riflessione al lettore – ricadono in questo terzo ambito anche tutte quelle «lodi» e quei «biasimi» pronunciati dal narratore ariostesco, che già Giovanbattista Giraldi indicava come caratteristici dei «romanzi» moderni rispetto all'epica antica, riconoscendo proprio in Dante colui che li aveva «introdotti» nelle composizioni dei testi letterari.²¹

²¹ Mi sembra interessante ricordare che nel suo trattato sui romanzi, in un passo dedicato alle digressioni, Giraldi mette in evidenza come la tecnica del commento morale ed ideologico sia invenzione caratteristica dei moderni scrittori di romanzi, e come sia stato proprio Dante a fornirne i primi esempi: «L'officio, adunque, del nostro poeta, quanto ad indurre il costume, è *lodare le attioni virtuose et biasimare i vitii* [...]. Si sono in ciò molto più estesi gli scrittori de' romanzi della nostra lingua, che non feroero gli heroici greci et latini; che, come questi accennarono solo simili biasimi et simili lode, così i nostri vi si stesero molto, et specialmente in lodare et biasimare cosa de' tempi loro. Et questo costume (per quanto io posso comprendere) fu prima introdotto da Dante, il quale passò anchora a' tempi ch'erano stati innanzi a lui. Et fu poi ciò gentilissimamente accettato

Questi tre ambiti della struttura testuale, che nella *Commedia* si intrecciano in modo particolarmente potente grazie agli elementi che abbiamo ricordato nel paragrafo precedente (sdoppiamento dell'io, che incontra personalmente i personaggi; accesso virtuale a ogni epoca storica precedente), vengono a dipendere, all'interno del testo del *Furioso*, direttamente dall'istanza del narratore in prima persona, divenendo così identificabili in altrettante funzioni del narratore, che possiamo agevolmente analizzare ricorrendo alla classificazione proposta da Genette.²² Avremo dunque a che fare, in primo luogo, con la *funzione narrativa*, visto che gli episodi raccontati rappresentano l'imprescindibile base di partenza per qualsiasi altro discorso del narratore. Tale discorso potrà, in secondo luogo, orientarsi secondo una *funzione testimoniale*, ogni volta che l'istanza narrante farà espressamente riferimento alle proprie esperienze personali o ai sentimenti suscitati nel proprio animo dal racconto. Parleremo, infine, di una *funzione ideologica*, per indicare quei commenti del narratore che vanno nella direzione di una ricerca di verità universali su cui il lettore viene invitato a riflettere.

Se è vero che nel poema ariostesco gli interventi del narratore possono trovarsi anche sparsi, all'interno dei vari canti, in forma di più o meno evidente interruzione della narrazione, esiste tuttavia un luogo deputato in maniera sistematica al commento del narratore sulla storia raccontata: si tratta dei proemi dei singoli canti, i quali (con l'unica eccezione del canto XXXIX) ospitano programmaticamente le riflessioni del narratore.

dal nostro giudizioso Petrarca [...] ne' suoi *Triumphs*, ne' quali in molti luoghi passa in queste digressioni, con vie maggior riguardo nondimeno che non fe' Dante, et poi leggiadramente torna al suo lasciato proposito. Et in questo istesso modo è anco riuscito grande et magnifico l'Ariosto» (GIRALDI, *Discorsi* [Villari]: 69-70). Giraldi, indicando queste digressioni come "romanzesche" e come innovative (perlomeno nell'uso così esteso e nel riferimento alla realtà *contemporanea*) rispetto all'epica antica, traccia qui una genealogia molto chiara: ne riconosce in Dante l'inventore, scorge nel Petrarca dei *Trionfi* (testo che deve moltissimo alla *Commedia*) e di altri testi (tuttavia non narrativi: nel passo espunto si rinvia infatti alla canzone *Italia mia* e a due sonetti dei *Rerum Vulgarium Fragmenta*) una ripresa di questa tecnica, e dichiara infine la grandezza di Ariosto nell'aver saputo riusare questo artificio "romanzesco".

²² Il riferimento è a GENETTE 2006: 303-307, che distingue tra cinque funzioni del narratore: *narrativa*, *testimoniale*, *ideologica*, *di regia* e *di comunicazione*. Tutte e cinque sono rintracciabili in entrambi i poemi, ma è soltanto per le prime tre che possiamo riconoscere un influsso significativo della *Commedia* sul *Furioso*, come ci apprestiamo a vedere. Infatti, per la *funzione di regia*, ravvisabile nei rinvii a quanto già detto o negli annunci di quanto si dirà (e, per il *Furioso*, nei numerosi interventi del narratore che si autorappresenta impegnato a intrecciare le fila delle vicende dei molti personaggi), così come per la *funzione di comunicazione*, individuabile negli appelli al lettore in entrambi i poemi (ma per il *Furioso* andrebbe menzionato anche il raffinato gioco della messinscena di un narratore "canterino" all'interno di un testo scritto), non troviamo invece affinità di rilievo tra le due opere.

A mia conoscenza, non è stato ancora osservato che nei proemi dei primi sei canti del poema (con un'unica eccezione, quella del canto III)²³ Ariosto intesse, sistematicamente, evidenti riferimenti danteschi che svolgono una funzione fondamentale per la costruzione di quella architettura tripartita e di quella triplice funzione del narratore che ho illustrato sopra. Di seguito, vorrei mostrare come funziona il rapporto con il modello della *Commedia* in relazione a questa dinamica strutturale, attraverso l'analisi di questi proemi.

Tralascio volutamente il primo canto (che ho già analizzato sopra, nel § 2) per trattare del secondo proemio, nel quale il narratore, prendendo spunto dalle vicende amoroze di Angelica e Rinaldo evocate al termine del canto precedente, riflette sull'ingiustizia dell'amore, osservando come troppo raramente avvenga che i sentimenti amorosi si corrispondono e come invece troppo frequente sia lo scontro di stati d'animo tra loro discordi:

Ingiustissimo Amor, *perché s'è raro*
corrispondenti fai nostri desiri?
 onde, perfido, avvien che t'è sì caro
 il *discorde voler* ch' in duo cor *miri?*
 Gir non mi lasci al facil guado e chiaro,
 e nel più cieco e maggior fondo tiri:
 da chi disia il mio amor tu mi richiami,
 e chi m'ha in odio vuoi ch'adori ed ami.
 (OF II 1)

Com'è stato osservato, dietro a questi versi si nasconde un riferimento al canto III del *Paradiso*, ovvero alla risposta fornita da Piccarda Donati al Dante *agens* che cerca di comprendere il concetto di beatitudine:

Se dis'assimo esser più superne,
 foran *discordi* li nostri *disiri* [: *rimiri*]
 dal *voler* di colui che qui ne cerne;
 (Par. III 73-75)

²³ Va detto però che in tale canto il modello dantesco è quasi onnipresente: l'intero testo è infatti intessuto di riferimenti danteschi che consustanziano il racconto della profezia relativa alle sorti dell'Italia e in particolare di Ferrara.

Il richiamo al passo della *Commedia* non consiste soltanto nel riuso della rima «disiri : (ri-)miri» e nella ripresa di elementi lessicali («discorde» e «voler»), bensì anche nel riadattamento del concetto cardine della frase – che qui Ariosto riprende e rovescia. Infatti, secondo la regola che Piccarda spiega a Dante, Dio fa in modo che la volontà dei beati si accordi perfettamente a quella divina: tale legge si trasforma nel proemio dell'*Orlando furioso* in una regola di segno opposto. Si osservi però che in entrambi i casi è in gioco una riflessione che coinvolge direttamente l'istanza della prima persona (*funzione testimoniale*), la quale si interroga a partire dalla propria esperienza terrena (nel caso di Dante-*agens*, dalla coscienza dei sentimenti suscitati dalle diseguaglianze; nel caso dell'io narratore di Ariosto, dalla propria vicenda d'amore) per cercare di giungere a una verità generale che viene offerta ai lettori (*funzione ideologica*). Per esprimere tale "legge universale", Ariosto non fa che sostituire alla somma giustizia divina, evocata nel passo della *Commedia*, l'ingiustizia imposta dall'entità sovrumana di Amore personificato, che condanna i mortali a soffrire le conseguenze di una mancata corrispondenza dei sentimenti di amore e disamore.

Nel proemio del canto quarto, che prende spunto dall'episodio (raccontato al termine del canto precedente) dell'incontro tra la prode Bradamante e l'infido Brunello, il narratore pronuncia, anche in questo caso, una sorta di verità generale sulla necessità della simulazione per difendersi dalla malevolenza («invidia») dei propri nemici:

Quantunque il simular sia le più volte
 ripreso, e dia di mala mente indici,
 si trova pur in molte cose e molte
 aver fatti evidenti benefici,
 e danni e biasmi e morti aver già tolte;
 che non conversiam sempre con gli amici
 in *questa* assai più *oscura* che *serena*
vita mortal, tutta d'*invidia piena*.
 (OFIV 1)

Il distico che chiude l'ottava ha un chiaro sapore dantesco, dal carattere precipuamente infernale, evocato dai termini «oscura» e «vita mortal». Qui Ariosto ricorre inoltre alla

rima «piena : serena», tratta dai versi nei quali il personaggio del fiorentino Ciacco si rivela al concittadino Dante nel canto VI dell'*Inferno*:

Ed elli a me: “La tua città, ch’è *piena*
d’invidia sì che già trabocca il sacco,
seco mi tenne in la *vita serena*.”

Voi cittadini mi chiamaste Ciacco
(*Inf.* VI 49-52)

Con un procedimento che si ripete varie volte nella *Commedia*, Dante affida a un personaggio il compito di esprimere quello che è in verità il proprio giudizio personale: in questo caso spetta a Ciacco discorrere dei mali politici di Firenze e dell’amara esperienza di una realtà sociale difficile.

Nel riprendere questo passo della *Commedia*, Ariosto adatta (e anche qui capovolge) un elemento: il riferimento alla vita sulla terra, la quale nella prospettiva spiazzante dei dannati danteschi, condannati al buio eterno, non può che apparire «serena», viene rovesciato di segno dal narratore dell'*Orlando furioso*, secondo un punto di vista tutto terreno che caratterizza il poema rinascimentale. È interessante notare come, nonostante questo capovolgimento di sguardi, la struttura tripartita, che lega la storia narrata all’esperienza personale (segnalata dalla prima persona plurale: «conversiam», verbo che ha qui il senso pregnante di ‘vivere con’) e alla formulazione di una verità di portata generale, passi anche in questo caso dal poema dantesco al testo di Ariosto. Come si può osservare, il legame strutturale tra i tre elementi alla base delle tre funzioni assunte dal narratore ariostesco (*funzione narrativa, testimoniale e ideologica*) è già insito nei versi della *Commedia* ai quali Ariosto si ispira in questo proemio.

Inoltre, il saldo aggancio alla realtà biografica e al contempo politico-sociale che è intrinseco ai versi danteschi (e che innerva il realismo dell’intero poema), fornisce l’impulso ad Ariosto per ancorare la propria narrazione fantastica alla realtà. Nella storia di Bradamante e Brunello, tutta intessuta di elementi fantasiosi (come il leggendario anello magico o la ricerca del meraviglioso ippogrifo), vi sono tuttavia – sembra volerci dire in questo esordio il narratore del *Furioso* – aspetti che riguardano problemi concreti di quella realtà extra-testuale nella quale il narratore/autore e i suoi lettori vivono quotidianamente.

Anche nel proemio del canto quinto, il narratore pronuncia una sorta di legge generale, e al contempo condanna moralmente la violenza contro natura perpetrata dagli uomini nei confronti delle donne – condanna che si inserisce, giova ricordarlo, nel più ampio tema della difesa della funzione sociale della donna e, in generale, della *querelle des femmes*, sviluppato in vari luoghi dell'*Orlando furioso*:²⁴

Tutti gli altri *animai che sono in terra*,
o che vivon quieti e stanno in pace,
o se vengono a rissa e si fan *guerra*,
alla femina il maschio non la face:
l'orsa con l'orso al bosco sicura *erra*,
la leonessa appresso il leon giace;
col lupo vive la lupa sicura,
né la iuvenca ha del torel paura.

[...]

Parmi non sol gran mal, ma che l'uom faccia
contra natura e sia di Dio ribello,
che s'induce a percuotere la faccia
di bella donna, [...]
ch'uomo sia quel non crederò *in eterno*,
ma in vista umana *uno spirto de l'inferno*.
(OFV 1 e 3)

Il primo verso riprende vistosamente l'*incipit* del canto II dell'*Inferno*:

Lo giorno se n'andava, e l'aere bruno
toglieva li *animai che sono in terra*
da le fatiche loro; e io sol uno
m'apparecchiava a sostener la *guerra*

²⁴ Sul tema si vedano almeno SHEMEK 1989, MAC CARTHY 2007 e adesso, anche per ulteriori riferimenti bibliografici, KULESSA 2020.

sì del cammino e sì de la pietate,
che ritrarrà la mente che non *erra*.

(*Inf.* II 1-6)

A ben vedere, anche in questo caso la ripresa dantesca va chiaramente al di là della citazione esplicita dell'espressione «animai che sono in terra», trascinando con sé, oltre al recupero dell'intera serie delle parole rima della terzina («terra : guerra : erra»), l'idea (insita nei versi danteschi) di una testimonianza diretta e di una riflessione generale riguardo ai mali che affliggono la società umana. In proposito andrà osservato che se la parola «guerra» viene ad assumere nel nuovo contesto un significato diverso (quello del conflitto collettivo in atto tra gli «animai») da quello originario, Ariosto trattiene nondimeno il rinvio (intrinseco nel termine dantesco) all'aspra e dolorosa contemplazione individuale dei dolori umani. Questo significato pervade tutte e tre le ottave proemiali del *Furioso*, per assumere infine nella terza strofe, attraverso il riferimento esplicito alla prima persona del narratore («parmi», «crederò»), accenti di sdegno personale che rivelano una partecipazione impegnata (e come tale riconducibile alla *funzione testimoniale* che sappiamo essere familiare al narratore ariostesco) nei confronti di una problematica della realtà sociale. Andrà inoltre osservato che, sempre nei versi di questa terza stanza, lo sdegno si eleva al rango di una condanna che giunge a fare appello alla legge divina (si veda l'espressione: «di Dio ribello») e a sovrapporre alla dimensione della realtà terrena propria dei mortali la condizione di dannazione eterna degli spiriti infernali, recuperando così (nel dare espressione alla *funzione ideologica*) il senso più profondo insito nella fonte dantesca.

Abbiamo a che fare espressamente con una vera e propria legge voluta da Dio nel proemio del canto sesto, dove il narratore commenta l'esito dell'inganno ordito da Polinesso ai danni di Ginevra e di Ariodante. Polinesso si era illuso di poter tenere per sempre nascosta («occulto») la colpa commessa, tuttavia Dio – come ci spiega il narratore in questo proemio – dopo aver benignamente concesso al peccatore qualche giorno per pentirsi, fa sì che egli stesso, senza accorgersene, palesi il proprio misfatto:

Miser chi mal oprando si confida
ch'ognor star debbia il maleficio *occulto*;
che quando ogn'altro taccia, intorno grida

l'aria e la terra istessa in ch'è *sepulto*:
e Dio fa spesso che 'l peccato guida
il peccator, poi ch'alcun di gli ha indulto,
che sé medesimo, senza altrui richiesta,
innavedutamente manifesta.
(OF VI 1)

Anche in questo caso il rapporto con il modello dantesco passa attraverso la ripresa e la ricontestualizzazione di due parole rima («occulto : sepulto»). Nel seguente passo, tratto dal canto VII del *Paradiso*, Beatrice legge nel pensiero di Dante un dubbio di natura teologica e si accinge a risolverlo: il dubbio riguarda le ragioni della maniera adottata da Dio per redimere l'uomo dalla propria colpa originaria:

Tu dici: "Ben discerno ciò ch'i' odo;
ma perché Dio volesse, m'è occulto,
a nostra redenzion pur questo modo".
Questo decreto, frate, sta sepulto
a li occhi di ciascuno il cui ingegno
ne la fiamma d'amor non è adulto.
(Par. VII 55-60)

Analogamente agli esempi tratti dai proemi precedenti, anche qui il prestito di singoli elementi lessicali o rimici nasconde una ripresa ben più ampia, che investe procedimenti di carattere semantico e strutturale. Esattamente come accade nel modello dantesco, il discorso del narratore ariostesco si appunta su una legge di carattere universale, voluta addirittura da Dio: in particolare, inoltre, in entrambi i passi, la considerazione espressa verte sul modo prescelto da Dio per redimere l'uomo dalle proprie colpe. Anche in questo caso, dunque, per costruire un intervento del narratore che afferma la sua *funzione ideologica* e che mira, come sempre, a indirizzare l'attenzione del lettore sul legame tra la storia narrata e la realtà extra-testuale, Ariosto si serve della memoria dantesca.

Nei proemi dei canti successivi ai primi sei non si assiste più a una ripresa così sistematica, seppure vari altri esordi siano intessuti di riferimenti a Dante, come ci apprestiamo a vedere. Si può ipotizzare che il modello della *Commedia* abbia avuto un ruolo

essenziale per la costruzione di questa dinamica di rapporti tra le tre funzioni del narratore del *Furioso*, e che di tal ruolo sia rimasta traccia tangibile nei primi proemi, ovvero nella fase grosso modo iniziale del lavoro al poema, mentre successivamente Ariosto è proceduto in questa direzione in maniera autonoma.

È a ogni modo significativo che Dante, anche in seguito, venga tenuto presente proprio in quei proemi in cui Ariosto, per la prima volta, tematizza e commenta alcuni fatti precisi della storia contemporanea, come accade con le battaglie di Ravenna e della Polesella ricordate rispettivamente all'inizio dei canti XIV e XV. Nell'esordio del canto XIV troviamo in realtà soltanto un riferimento esile e stringato: prendendo spunto dalla sanguinosa vittoria dei Saraceni sui Cristiani, Ariosto ricorda come anche la vittoria delle truppe estensi e francesi contro gli Spagnoli e il papa Giulio II nella battaglia di Ravenna sia costata gravi perdite ai vincitori, in particolare ai Francesi (tra i quali perirono «tanti principi illustri», *OF XIV 6, 6*), e come l'esito positivo si debba al decisivo intervento di Alfonso d'Este. Rivolgendosi al duca, il narratore afferma dunque:

ch'a voi si deve il trionfale alloro,
che non fu guasto né *sfiurato il Giglio*
(*OF XIV 4, 5-6*)

con una clausola ripresa quasi letteralmente dalle parole usate da Sordello (qui portavoce dell'opinione di Dante stesso) per indicare il re di Francia Filippo III (sconfitto dagli Aragonesi) all'interno della rassegna dei principi negligenti:

morì fuggendo e *disfiorando il giglio*
(*Purg. VII 105*).

Con un procedimento che ci è familiare, Ariosto rovescia la frase nel suo contrario, sebbene vada notato che il biasimo di “principe negligente” non sia del tutto estraneo al tono dei ripetuti appelli indirizzati, in queste ottave proemiali, al re francese Luigi XII, affinché invii «nuovi capitani alle sue squadre» (*OF XIV 8, 2*). Se dunque la lettera della citazione dantesca viene capovolta, il suo contenuto semantico relativo all'accusa di negligenza stinge, per così dire, sulle strofe successive del medesimo proemio.

Consistenza maggiore ha il riferimento alla *Commedia* nell'esordio del canto successivo, dove il narratore oppone alla vittoria di Rodomonte, la quale ha il grave difetto di essere costata troppe perdite alla propria gente, la battaglia della Polesella, vinta da Ippolito contro i Veneziani nel 1509 e che ha invece il merito di aver preservato i propri uomini da danni ingenti:

Fu il vincer sempremai *laudabil cosa*,
vincasi o per fortuna o per *ingegno*:
gli è ver che la vittoria sanguinosa
spesso far suole il capitano men degno;
e quella eternamente è gloriosa,
e dei divini onori arriva al *segno*,
quando servando i suoi senza alcun danno,
si fa che gl'inimici in rotta vanno.
(*OF XV 1*)

La clausola «*laudabil cosa*», così come la rima «*segno : ingegno*» ci rivelano dietro quest'ottava la memoria di un passo del *Purgatorio*, nel quale Virgilio illustra a Dante il rapporto tra la disposizione naturale dell'amore e la sua attuazione:

“Or ti puote apparer quant'è nascosa
la veritate a la gente ch'avvera
ciascun amore in sé *laudabil cosa*;
però che forse appar la sua materia
sempre esser buona, ma non ciascun *segno*
è buono, ancor che buona sia la cera”.
“Le tue parole e 'l mio seguace *ingegno*”
rispuos'io lui [...].
(*Purg. XVIII 34-41*)²⁵

Anche in questo caso, le terzine della *Commedia* illustrano una verità universale riguardo al comportamento degli uomini: come viene spiegato da Virgilio attraverso la metafora del sigillo e della cera, seppure l'amore in sé stesso sia buono, non tutti i suoi effetti sono

²⁵ Salvo errore, questa reminiscenza dantesca è sinora sfuggita agli studiosi e ai commentatori del *Furioso*.

necessariamente altrettanto buoni, esattamente come non tutti i sigilli lasciano impressa una bella immagine soltanto perché la cera su cui agiscono è buona. Essenziale per l'esito positivo o negativo è dunque il *modo* attraverso cui tale disposizione all'amore viene messa in atto.

Dietro la ripresa lessicale e rimica operata da Ariosto, si nasconde anche qui un legame più profondo tra *Furioso* e *Commedia*: è infatti proprio la struttura stessa dell'argomentazione logica sottesa nel passo dantesco alla formulazione di una verità generale che riecheggia nel ragionamento del narratore ariostesco, secondo il quale non ogni vittoria è in pari misura lodevole, bensì il *modo* attraverso cui tale vittoria si conquista ne determina (o meno) l'onore "divino". In questo breve proemio, composto da due sole strofe, il narratore, prima di riprendere la sua *funzione narrativa*, costruisce una riflessione dal valore generale, attraverso un discorso a cavallo tra *funzione ideologica* (nella prima ottava) e *funzione testimoniale* (il riferimento al ricordo personale del terribile momento dell'aggressione militare di Venezia, nella seconda ottava): per comporlo ricorre, ancora una volta, a Dante.

Un altro esordio che ospita chiari riferimenti danteschi in relazione ad eventi storici contemporanei è quello del canto XVII, dove il narratore prendendo spunto sempre dalle crudeltà commesse da Rodomonte durante l'assedio di Parigi, le interpreta come una punizione inviata da Dio per castigare i peccati commessi dai Francesi, e adduce una serie di simili esempi storici, dall'antichità al Medioevo, in cui la giustizia divina si è espressa attraverso l'invio di crudeli tiranni sulla terra. In questo proemio, la cui prima ottava riprende (come nell'esempio precedente) la rima dantesca «segno : ingegno»,²⁶ il narratore affianca agli esempi antichi la circostanza, tratta dalla storia contemporanea, delle crudeltà commesse dai signori del suo tempo:

Di questo abbiàn non pur al tempo antiquo,
ma ancora al nostro, chiaro esperimento,

²⁶ In questo caso, a rimare con «ingegno» è l'espressione «passato il segno» (*OF* XVII 1, 2-6): sul rilievo del triangolo semantico «segno : legno : ingegno» nella *Commedia*, e in particolare sulla presenza e sul significato della costellazione «ingegno – trapassar del segno» in quanto parole chiave di episodi centrali (come il canto di Ulisse e i canti XII e XXVI del *Paradiso*), rinvio alla perspicace analisi di STIERLE 2014: in part. 284-287 e 356.

quando a noi, greggi inutili e malnati,
ha dato *per guardian lupi arrabbiati*:

a cui non par ch'abbi a bastar lor fame,
ch'abbi il lor ventre a capir tanta carne;
e chiaman lupi di più ingorde brame
da boschi oltramontani a divorarne.
(*OF XVII 3-4*)

Com'è stato osservato, l'espressione «a noi [...] / ha dato *per guardian lupi arrabbiati*» riecheggia l'*incipit* di una terzina che Dante fa pronunciare a San Pietro nella sua invettiva diretta contro i Papi corrotti nell'epoca contemporanea a Dante:

In vesta di pastor lupi rapaci
si veggion di qua sù per tutti i paschi:
o difesa di Dio, perché pur giaci?
(*Par. XXVII 55-56*)

Va osservato che nel riprendere la metafora del lupo che fa le veci del «pastore» o del «guardiano», metafora impiegata da Dante in riferimento ai pontefici, non possiamo escludere che Ariosto la utilizzi allusivamente per colpire in modo sottile il papa Giulio II, il quale, dopo la già ricordata battaglia di Ravenna, chiamò in aiuto truppe mercenarie svizzere. Al di là di questa ipotesi, è evidente che la reminiscenza dantesca anche in questo caso va oltre la ripresa di singoli elementi lessicali o metaforici, venendo utilizzata in entrambi i testi proprio per creare un riferimento alla realtà extra-testuale contemporanea. Di passaggio, si noti infine che anche qui Ariosto opera un originale rovesciamento del senso logico originario (analogamente a quanto abbiamo visto in molti degli esempi che abbiamo analizzato sopra): mentre infatti San Pietro (interpretando un pensiero di Dante stesso) invoca la giustizia divina per punire i mali politici contemporanei, questi ultimi divengono invece, nel testo di Ariosto, espressione stessa della giustizia divina.

Prima di concludere vorrei analizzare ancora un esempio, tratto dall'esordio del canto successivo, dove il narratore, prendendo spunto dall'episodio di Grifone e Norandi-

no, biasima quest'ultimo per aver ingiustamente punito Grifone, seguendo il consiglio di Martano (ottava 3), e loda invece il proprio signore Alfonso (in particolare ottave 1-2) per la prudenza adottata nel giudicare coloro che vengono fatti bersaglio di accuse. Per ragioni di sintesi, mi limito a riportare soltanto la terza stanza, che contiene varie reminiscenze dantesche:

Se Norandino il simil fatto avesse,
fatto a Grifon non avria quel che fece.
A voi utile e onor sempre successe:
denigrò sua fama egli più che pece.
Per lui sue genti a morte furon messe;
che fe' Grifone in dieci tagli, e in diece
punte che trasse pien d'ira e *bizzarro*,
che trenta ne cascaro appresso al carro.
(OFXVIII 3)

In questa ottava Ariosto riusa ben due espressioni che rinviano alla *Commedia*. Oltre alla parola rima «bizzarro», da intendere qui nel senso di 'imbizzarrito' (ovvero 'adirato'), e perciò possibile ripresa della clausola «spirito bizzarro» (*Inf.* VIII 62) con cui Dante indica l'ira di Filippo Argenti, le parole «utile e onor sempre successe» riecheggiano infatti il verso «perché *onore e fama li succeda*» (*Par.* VI 114), con il quale Giustiniano loda le anime di coloro che operarono virtuosamente. Tra questi ultimi, vi è anche Romeo da Villanova, che venne ingiustamente accusato dai baroni di Provenza al cospetto del proprio signore Raimondo Berengario. La storia di Romeo, al quale Berengario chiede conto di presunti inganni in realtà mai perpetrati, mostra forti analogie con la situazione morale e politico-sociale al centro di questo proemio del *Furioso*: il problema è infatti il medesimo, ovvero quello dell'assunzione di un atteggiamento magnanimo, da parte del signore, che impedisca di commettere errori e di incolpare persone innocenti, dando ascolto ad accuse presumibilmente interessate.

Anche in questo caso, dietro alla ripresa lessicale si nasconde molto di più: la memoria dantesca affonda le proprie radici nel legame che il testo stabilisce con la realtà, cosicché, anche qui, il riuso della *Commedia* si combina con il commento di azioni com-

piute da un personaggio storico contemporaneo (riferite attraverso la *funzione narrativa*) e con una partecipazione personale della voce narrante al problema sollevato (*funzione testimoniale*), che offre lo spunto per una riflessione più generale, rivolta al lettore, su un aspetto della realtà (*funzione ideologica*).

4. CONCLUSIONI: DAL REALISMO DELLA *COMMEDIA* AL REALISMO DEL *FURIOSO*

A conclusione di questa indagine, possiamo affermare che l'influsso esercitato dalla *Commedia* sull'*Orlando furioso* va ben oltre le riprese lessicali e rimiche, e il riuso di materiali tematici: da «allievo attento e avveduto», l'Ariosto ha letto e recepito con attenzione le dinamiche strutturali soggiacenti al testo dantesco e le ha sapute utilizzare come fondamento per intessere nel proprio poema relazioni essenziali tra la narrazione e il commento, e tra le storie raccontate, le esperienze personali dell'io narratore e le riflessioni da stimolare nel lettore.

Come ci ha insegnato Erich Auerbach, il realismo di Dante ha una portata innovativa tale da produrre una prima breccia nella teoria dei livelli stilistici che caratterizza la storia della letteratura occidentale e da costituire un esempio imprescindibile per molti dei tentativi successivi.²⁷ Al contempo, il realismo della *Commedia* si compone di più aspetti: se è decisiva la commistione tra alto e basso e, al suo interno, quella tra personaggi illustri e persone comuni (e persino sconosciute), a questi elementi si legano il coinvolgimento personale dell'io narratore e protagonista e la sua capacità di rinviare alla realtà contemporanea esterna al testo, nonché di farlo in una forma che interloquisce con il lettore sollevando interrogativi di carattere generale. Se queste dinamiche strutturali, come abbiamo più

²⁷ Com'è noto, nella *Conclusioni di Mimesis*, Auerbach sottolinea come il realismo si sia manifestato con forza attraverso «le due breccie aperte nella teoria dei livelli stilistici» in due momenti storici diversi: mentre la seconda ha luogo nella modernità, la prima prende avvio dalla *Commedia* per estendersi poi al Rinascimento: «sia durante tutto il Medioevo, sia ancora durante il Rinascimento, si era avuto un realismo serio; era stato possibile [...] rappresentare i fatti più consueti della realtà entro un insieme serio e grave» (AUERBACH 1956, II: 340). Ma si ricordi che già nel precedente libro su Dante, Auerbach aveva osservato come «la storia come tale, la data vita terrena dell'uomo» avesse ricevuto nella *Commedia* «una vivificazione e un aumento di valore» tali da far sì che a partire da Dante «il fiume fecondatore dell'evidenza storico-sensibile» si riversasse sulle opere successive (AUERBACH 1999: 160).

volte osservato, sono particolarmente intense ed efficaci nel poema dantesco, grazie allo sdoppiamento dell'io e alla possibilità di riunire in un'unica dimensione fisica personaggi di epoche diverse, Ariosto, il quale segue nel *Furioso* una strada del tutto differente, trae tuttavia il massimo profitto da questa lezione e ricostruisce, attraverso gli interventi del narratore, proprio quell'architettura (nei casi ideali, trimembre) che mette in collegamento le storie narrate con vicende personali e con problemi generali della realtà contemporanea. Se, rispetto al testo della *Commedia*, nel *Furioso* l'effettiva estensione quantitativa di tale struttura risulta molto più ristretta, perché limitata agli spazi nei quali il narratore interviene, la sua efficacia è tuttavia molto ampia. Attraverso l'uso programmatico degli interventi del narratore che indicano nelle storie raccontate la presenza di problemi e quesiti di grande attualità e di portata realistica, il lettore viene infatti sollecitato a interrogarsi in tal senso, sulle narrazioni che legge, anche in maniera autonoma: questa dinamica assume dunque una funzione sistemica, pervadendo di fatto l'intero testo, e facendo sì che le storie del *Furioso*, pur fantastiche e spesso costellate di esagerazioni e assurdità, lascino tuttavia percepire ai lettori, dietro alla proverbiale sorridente leggerezza della voce narrante, quell'atteggiamento di fondo improntato a serietà morale e impegno realistico.

La visione della realtà offerta dai due poemi è sostanzialmente (e sotto vari aspetti, persino radicalmente) diversa: mentre il poema sacro medievale fa riferimento a una verità trascendentale e divina, stabile e assicurata una volta per tutte, il poema laico rinascimentale concepisce piuttosto una ricerca della verità, ricerca tutt'altro che conclusa e dagli esiti nient'affatto garantiti, all'interno di una realtà rappresentata, pragmaticamente, in continuo mutamento; mentre la struttura del testo della *Commedia* si orienta secondo una visione dell'universo gerarchica e verticale, mostrando ai suoi lettori un percorso rigorosamente teleologico, l'itinerario del *Furioso* si snoda attraverso il girovagare dei suoi personaggi, che spesso inseguono mete illusorie, su una realtà terrena orizzontale e sprovvista di un vero centro, solitamente impegnati a percorrere con allegro entusiasmo «selve oscure e calli obliqui» (*OF I 22, 5*),²⁸ piuttosto che preoccupati di ritrovare la smarrita «diritta via»; mentre il narratore Dante può credere ancora nella possibilità che l'essere

²⁸ Per l'interpretazione di questo verso ariostesco come una reminiscenza dantesca (sinora sfuggita agli studiosi) e per il suo significato all'interno di un confronto tra due *Weltanschauungen* opposte, mi permetto di rinviare a RIVOLETTI 2007: 253-258 (in part. 255).

umano scelga di seguire la retta via della morale e della dottrina cristiana, l'uomo ariostesco è destinato a cadere ripetutamente nei propri errori, anche quando ha appena tratto insegnamento dagli ammonimenti derivati direttamente dalle proprie esperienze. Si potrebbe ovviamente continuare con il confronto, ma mi interessa qui piuttosto sottolineare come i molti studi che hanno evidenziato il carattere di rovesciamento parodico e divertito spesso messo in atto da Ariosto nei confronti del sottotesto dantesco abbiano, a mio avviso, sostanzialmente ragione. Tale rovesciamento costituisce infatti un tratto fondamentale del rapporto tra Ariosto e Dante, e probabilmente non è un caso che, anche negli esempi analizzati sopra, come abbiamo rilevato, spesso la logica della frase dantesca venga capovolta: è questo il segno espresso della volontà dell'autore di marcare quella consapevole distanza tra la propria visione del mondo e quella che soggiace, invece, alla *Commedia*.

Eppur tuttavia, al di là di queste importanti differenze relative al modo di concepire il mondo, Ariosto mutua dal modello della *Commedia* quegli elementi strutturali che gli servono per costruire, all'interno del proprio testo, il legame fondamentale tra narrazione e realtà. Nel farlo agisce entro il genere cavalleresco con la libertà che gli è caratteristica e che era ancora possibile (come ci ha ricordato, anche recentemente, Daniel Javitch²⁹) a quell'altezza cronologica: intensifica così gli elementi romanzeschi (rispetto alla modalità epica), puntando sulla dimensione individuale e sulla vita privata dei personaggi³⁰ e modellando gli interventi del narratore in modo da rivelare la propria partecipazione personale alle vicende raccontate. Riguardo a tutto ciò, come abbiamo cercato di mostrare in queste pagine, il modello dantesco conteneva per Ariosto elementi e indicazioni di lavoro imprescindibili.

²⁹ Per l'idea che Ariosto poté ispirarsi ad una concezione «molto più "ecumenica"» e libera della poesia eroica, senza preoccuparsi di quell'ortodossia "aristotelica" che invece s'imporrà successivamente, ovvero quando i generi dell'epica e del romanzo verranno rigidamente codificati e separati l'uno dall'altro, vedi adesso JAVITCH 2022: in part. 214.

³⁰ Sergio Zatti ha messo in evidenza, a più riprese, l'importanza della dimensione della soggettività e delle passioni individuali nel *Furioso* (ZATTI 2016: 104-107 e ID. 2022: 188-191), rinviando a un'osservazione di MAZZONI 2011: 151-156, che ha rilevato la portata storicamente innovativa di questa caratteristica ariostesca.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- ALIGHIERI, *Commedia* [Sapegno] = Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, a cura di Natalino Sapegno, Firenze, La Nuova Italia, 1989.
- ALIGHIERI, *Commedia* [Petrocchi] = Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, edizione critica a cura di Giorgio Petrocchi, terza edizione rivista, Firenze, Le Lettere, 2003 [I ed. Milano, Mondadori, 1966-1967].
- ARIOSTO, *Orlando furioso* [Debenedetti - Segre] = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso secondo l'edizione del 1532 con le varianti delle edizioni del 1516 e del 1521*, a cura di Santorre Debenedetti - Cesare Segre, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1960.
- ARIOSTO, *Orlando furioso* [Bigi] = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di Emilio Bigi, Milano, Rusconi, 1982.
- GIRALDI, *Discorsi* [Villari] = Giovan Battista Giraldi Cinzio, *Discorsi intorno al comporre rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese C. I 90*, a cura di Susanna Villari, Messina, Centro interdipartimentale di Studi umanistici, 2002.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- AUERBACH 1956 = Erich Auerbach, *Mimesis: Il realismo nella letteratura occidentale*, con un saggio introduttivo di Aurelio Roncaglia, 2 voll., Torino, Einaudi, 1956 [ed. or. *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern, Francke, 1946].
- AUERBACH 1999 = Erich Auerbach, *Dante, poeta del mondo terreno*, in Id., *Studi su Dante*, prefazione di Dante Della Terza, Milano, Feltrinelli, 1999, 1-161 [ed. or. *Dante als Dichter der irdischen Welt*, Berlin, de Gruyter, 1929].

- BARTOLI 2017 = Lorenzo Bartoli, “Solo e senza altrui rispetto” (*Orlando Furioso* XXIII, 122, 2). *Nota sulla follia di Orlando*, in «Quaderns d’Italià», XXII (2017), 75-82.
- BLASUCCI 1968 = Luigi Blasucci, *Ancora sulla “Commedia” come fonte linguistica e stilistica del “Furioso”*, in «GSLI», LXXXV (1968), 188-231 [successivamente, con il titolo *La “Commedia” come fonte linguistica e stilistica del “Furioso”*, in Id., *Studi su Dante e Ariosto*, Milano - Napoli, Ricciardi, 1969, 121-162].
- BRAMBILLA AGENO 1971 = Franca Brambilla Ageno, *Osservazioni sull’aspetto e il tempo del verbo nella “Commedia”*, in «Studi di grammatica italiana», I (1971), 61-100.
- BRANCATI 2022a = Francesco Brancati, “Cose orribili e stupende”: la “Commedia” dantesca nel “Furioso” tra memoria poetica e rifunzionalizzazione ideologico-narrativa, in *L’“Orlando furioso” oltre i cinquecento anni. Nuove prospettive di lettura*, a cura di Christian Rivoletti, Bologna, Il Mulino, 2022, 133-150.
- BRANCATI 2022b = Francesco Brancati, *L’istoria convertita. La funzione della “Commedia” nel “Furioso”*, in «Letteratura Cavalleresca Italiana», IV (2022), 81-101.
- CASADEI 2021 = Alberto Casadei, *Dante oltre l’allegoria*, Ravenna, Longo, 2021.
- CURTIUS 1993 = Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Tübingen, Francke, 1993.
- DAMIANI 2017 = Martina Damiani, *Il viaggio ultramondano dantesco nella produzione cavalleresca di Ariosto e Aretino*, in *Viaggio e comunicazione nel Rinascimento. Atti del XXVII Convegno internazionale (Chianciano Terme - Pienza, 16-18 luglio 2015)*, a cura di Luisa Secchi Tarugi, Firenze, Cesati, 2017, 387-396.
- GENETTE 2006 = Gérard Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 2006 [ed. or. *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, 1972].
- GEYER 2004 = Paul Geyer, *Dialettica della parodia nell’“Orlando furioso”*, in «Studi italiani», XVI-XVII, 1-2 (2004-2005), 37-58.
- GULIZIA 2008 = Stefano Gulizia, *L’Arcadia sulla luna: un’inversione pastorale nell’“Orlando furioso”*, in «Modern Language Notes», CXXIII, 1 (2008), 160-178.
- HAUVETTE 1928 = Henri Hauvette, *Réminiscences dantesques dans le “Roland furieux”*, in *Mélanges de linguistique et de littérature offerts à M. Alfred Jeanroy*, Paris, Droz, 1928, 299-306.

- HAYWOOD 1999 = Eric Haywood, *Messer Ludovico Ariosto, nobile ferrarese, lettore della "Commedia" di Dante Alighieri, poeta fiorentino: culture e poteri a confronto*, in *Cultura e potere nel Rinascimento*. Atti del IX Convegno internazionale (Chianciano-Pienza 21-24 luglio 1997), Firenze, Cesati, 1999, 101-112.
- JAVITCH 2022 = Daniel Javitch, *L'"Orlando furioso" come fonte paradossale della teoria sull'epica nel Cinquecento italiano*, in *L'"Orlando furioso" oltre i cinquecento anni. Nuove prospettive di lettura*, a cura di Christian Rivoletti, Bologna, Il Mulino, 2022, 205-214.
- KANDUTH 1971 = Erika Kanduth, *Bemerkungen zu Dante-Reminiszenzen im "Orlando furioso"*, in *Studien zu Dante und zu anderen Themen der romanischen Literaturen*, hg. von Klaus Lichem - Hans Joachim Simon, Graz, Universitäts-Buchdruckerei Styria, 1971, 59-70.
- KUHNS 1895 = L. Oscar Kuhns, *Some Verbal Reminiscences in the "Orlando furioso" and the "Divina Commedia"*, in «Modern Language Notes», X (1895), 340-347.
- KULESSA 2020 = Rotraud von Kulesa, *Zur Metareflexivität der "Querelle des femmes" in Ariosts "Orlando furioso" am Beispiel des Canto XXXVII*, in *Orlando furioso. Rezeptionsgeschichte und Interpretationsansätze / Studi sulla ricezione e sull'interpretazione del testo / Studies on Reception History and on Textual Interpretation*, ed. by Christian Rivoletti - Kai Nonnenmacher, München, Akademische Verlagsgesellschaft, 2020, 93-106 (= «Romanische Studien», Beiheft 3; <<https://www.romanischestudien.de>>).
- MAC CARTHY 2007 = Ita Mac Carthy, *Women and the Making of Poetry in Ariosto's "Orlando Furioso"*, Leicester, Troubadour Publishing, 2007.
- MARUFFI 1903 = Gioacchino Maruffi, *La "Divina Commedia" considerata quale fonte dell'"Orlando furioso" e della "Gerusalemme liberata"*, Napoli, Pierro, 1903.
- MAZZONI 2011 = Guido Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011.
- OSSOLA 1976 = Carlo Ossola, *Dantismi metrici nel "Furioso"*, in *Ludovico Ariosto: lingua, stile, tradizione*, a cura di Cesare Segre, Milano, Feltrinelli, 1976, 65-94.
- RAJNA 1900 = Pio Rajna, *Le fonti dell'"Orlando Furioso"*, Firenze, Sansoni, 1900.
- RIVOLETTI 2007 = Christian Rivoletti, *Wahrheit, Dichtung und politische Macht: Vergil, Dante und die Lügen der epischen Tradition im "Orlando Furioso"*, in

Abgrenzung und Synthese. Lateinische Dichtung und volkssprachliche Traditionen in Renaissance und Barock, hg. von Marc Föcking - Gernot Müller, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2007, 233-258.

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.

RIVOLETTI 2018 = Christian Rivoletti, *La prima visualizzazione del narratore ariostesco: l'"Orlando furioso" tra Voltaire e Fragonard*, in «Lettere italiane», LXX (2018), 285-303.

RIVOLETTI 2019 = Christian Rivoletti, *The Narrator enters the Scene: The "Orlando Furioso" from Voltaire to Fragonard*, in "Dreaming again on Things already dreamed": 500 Years of Orlando Furioso (1516-2016). Proceedings of the Oxford Ariosto Conference (June 16-17, 2016), eds. Marco Dorigatti - Maria Pavlova, Oxford - New York, Peter Lang, 2019, 265-284.

RIVOLETTI 2020 = Christian Rivoletti, *The "Orlando furioso" and the Contemporary Novel in the "Dialogue on Poetry" of Friedrich Schlegel*, in *L'amorosa inchiesta. Studi di letteratura per Sergio Zatti*, a cura di Stefano Brugnolo - Ida Campeggiani - Luca Danti, Firenze, Cesati, 2020, 417-432.

RIVOLETTI 2022 = Christian Rivoletti, *"Credete a chi n'ha fatto esperimento": pluralità e coerenza dei riferimenti alla realtà nell'"Orlando Furioso"*, in *L'"Orlando furioso" oltre i cinquecento anni. Nuove prospettive di lettura*, a cura di Christian Rivoletti, Bologna, il Mulino, 2022, 69-91.

RONCAGLIA 1975 = Aurelio Roncaglia, *Nascita e sviluppo della narrativa cavalleresca nella Francia medievale*, in *Convegno internazionale Ludovico Ariosto* (Roma, Lucca, Castelnuovo di Garfagnana, Reggio Emilia, Ferrara, 27 settembre - 5 ottobre 1974), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1975, 229-250.

SANTAGATA 2011 = Marco Santagata, *L'io e il mondo. Un'interpretazione di Dante*, Bologna, Il Mulino, 2011.

SCALABRINI 1994 = Massimo Scalabrini, *Il cigno senz'ali. L'idea di Dante nell'"Orlando furioso"*, in «Schede umanistiche», II (1994), 67-78.

- SEGRE 1966 = Cesare Segre, *Un repertorio linguistico e stilistico dell'Ariosto: la Commedia*, in Id., *Esperienze ariostesche*, Pisa, Nistri-Lischi, 1966, 51-83.
- SHEMEK 1989 = Deanna Shemek, *Of Women, Knights, Arms, and Love: The Querelle des femmes in Ariosto's Poem*, in «Modern Language Notes», CIV, 1, Italian issue (1989), 68-97.
- STIERLE 2014 = Karlheinz Stierle, *Ingegno e follia. Una configurazione dantesca e la sua trasformazione in Ariosto e Cervantes*, in Id., *Il grande mare del senso. Esplorazioni ermeneutiche nella "Divina commedia"*, edizione italiana a cura di Christian Rivoletti, Roma, Aracne, 2014, 485-505 [ed. or. *Ingenium und Wahnsinn. Eine Dantesche Konfiguration und ihre Transformation bei Ariost und Cervantes*, in Id., *Das große Meer des Sinns. Hermeneutische Erkundungen in Dantes "Commedia"*, München, Fink, 2007, 400-418].
- STIERLE 2021 = Karlheinz Stierle, *Formung des "Ich" bei Dante und Petrarca*, in Id., *Dante-Studien*, Heidelberg, Winter, 2021, 219-232.
- VILLA 2020 = Marianna Villa, *"Essere" ed "apparire" nel "Furioso". Alcune osservazioni*, in *Orlando furioso. Rezeptionsgeschichte und Interpretationsansätze / Studi sulla ricezione e sull'interpretazione del testo / Studies on Reception History and on Textual Interpretation*, ed. by Christian Rivoletti - Kai Nonnenmacher, München, Akademische Verlagsgesellschaft, 2020, 121-135 (= «Romanische Studien», Beiheft 3; <<https://www.romanischestudien.de>>).
- WEINRICH 1964 = Harald Weinrich, *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, Stuttgart, Kohlhammer 1964 [trad. it. *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, Bologna, Il Mulino, 1978, nuova ed. 2004].
- ZATTI 1990 = Sergio Zatti, *Il "Furioso" fra epos e romanzo*, Lucca, Pacini Fazzi, 1990.
- ZATTI 2016 = Sergio Zatti, *Leggere l'"Orlando furioso"*, Bologna, Il Mulino, 2016.
- ZATTI 2022 = Sergio Zatti, *La modernità del "Furioso"*, in *L'"Orlando furioso" oltre i cinquecento anni. Nuove prospettive di lettura*, a cura di Christian Rivoletti, Bologna, Il Mulino, 2022, 183-202.