

PR O			BO NO
	 <p>UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI, FILOLOGICI E LINGUISTICI</p> <p>LETTORI E INTERPRETI DEL <i>FURIOSO</i></p> <p>mercoledì 3 ottobre 2012 ore 10:00</p> <p>Sala Napoleonica di Palazzo Greppi via Sant'Antonio 12 - Milano</p> <p>Fabrizio Conca (Direttore del Dipartimento): <i>Saluto</i></p> <p>Cesare Segre (Professore Emerito - Università di Pavia): <i>Emilio Bigi e il commento al "Furioso"</i></p> <p>Maria Cristina Cabani (Università di Pisa): <i>Riflessioni sparse su un poema molto commentato</i></p> <p>Marco Dorigatti (Università di Oxford): <i>Borges, Ariosto e la vita segreta dei personaggi minori del "Furioso"</i></p> <p>Presidente Maurizio Vitale (Professore Emerito - Università di Milano)</p>		
MA			LV M

LETTORI E INTERPRETI DEL *FURIOSO*.
ATTI DELLA GIORNATA DI STUDIO
(MILANO, 3 OTTOBRE 2012)

C'è «un aspetto fondamentale dell'arte ariostesca [...] che già tanti lettori dei secoli passati avevano avvertito e che anche i lettori odierni, che non abbiano preclusioni ideologiche o di gusto, non possono non avvertire»: ¹ è quel complesso processo di ricomposizione attraverso il quale la forma giunge a imporre alla «disincantata consapevolezza che separa il mondo degli ideali dalla realtà effettuale» ² un mutamento tonale, capace di controllarne l'aspra tensione. A comprendere principalmente questo delicato equilibrio conduce canto dopo canto il commento al *Furioso* di Emilio Bigi, recentemente riedito a grande distanza dalla sua prima pubblicazione, avvenuta nel 1982.

La formula adottata dallo studioso più di trent'anni fa ³ si rivela ancora oggi felice tanto per le esigenze degli specialisti quanto per quelle di un pubblico più vasto. Credo si possa indicare la ragione profonda di questa efficacia nel fatto che Bigi assume per sé l'investitura di *lettore intendente* (la sponda privilegiata con la quale l'autore idealmente dialoga) e se ne fa interprete con genuina passione, guidandoci alla comprensione e all'analisi con una sapienza sicura ma discreta, che sollecita all'esperienza diretta del testo.

Un analogo spirito di vivace apertura critica ha informato la giornata di studio del 3 ottobre 2012, organizzata, prendendo spunto dalla citata occasione editoriale, presso l'università di Milano, un ateneo che ebbe Bigi fra i suoi grandi maestri. Tre fra i più autorevoli studiosi di Ariosto: Cesare Segre, Maria Cristina Cabani, Marco Dorigatti, hanno accolto l'invito a dedicare alcune riflessioni alla lettura del *Furioso* nei suoi diver-

¹ *OF* (Bigi 2012): 13. Cito dalle pagine introduttive di Emilio Bigi, che la nuova edizione riprende integralmente.

² *Ibi*: 28.

³ L'edizione novecentesca, per i tipi di Rusconi, apparve come si è detto nel 1982; ma già una decina d'anni prima Bigi aveva completato per Le Monnier una prima redazione del commento, non arrivata poi alle stampe (cf. Delcorno Branca 2011: 17-8; Floriani 2011: 95 e n.).

si aspetti: una lettura intesa come interpretazione e commento, o invece come adesione di gusto e suggestione creativa. Ne sono scaturiti gli interventi che qui si raccolgono, con esiti peculiari per taglio e prospettiva di indagine.

La rinnovata vitalità degli studi ariosteschi in Italia e nel mondo, che una ricognizione bibliografica facilmente registra, sembra dare positiva risposta all'esortazione implicita che lo stesso Cesare Segre pronunciava con qualche amarezza solo una quindicina d'anni fa, aprendo a Gargnano del Garda un altro convegno ariostesco e milanese, *Fra «Satire» e «Rime»*: «L'Ariosto potrebbe offrire contravveleni al nostro timore della vita; ma pare che gli uomini invece si crogiolino in questo timore, non possano rinunciarvi».⁴

Cristina Zampese
(Università degli Studi di Milano)

⁴ Segre 2000: 16.

EMILIO BIGI E IL COMMENTO DEL *FURIOSO*

È già stata lodata, quest'edizione,¹ per la facilità con cui si può consultare tutto il poema, a differenza dell'edizione precedente che lo divideva in due volumi. Ricordo le discussioni che ci furono alla casa editrice Ricciardi, tra Raffaele Mattioli e gli altri responsabili per l'Ariosto della serie «La letteratura italiana. Storia e testi», al cui interno Lanfranco Caretti, allora mio collega a Pavia, era stato incaricato di commentare l'*Orlando Furioso*, mentre le opere minori erano toccate a me.² Il problema era come far stare in un solo volume il poema: poema che, tanto per farci un'idea, è il quadruplo della *Divina Commedia*. La carta della collana non poteva essere cambiata e il numero di pagine era troppo elevato; allora si prese intanto la decisione, che poi è stata adottata anche da Bigi, di mettere il numero dell'ottava non in testa all'ottava ma di fianco al primo verso, e con questo si guadagnavano già numerose pagine; in più si decise di mettere il commento di Caretti nel volume secondo, le *Opere minori*, mentre nel primo l'opera appariva senza commenti. Una soluzione di fortuna di cui nessuno fu molto soddisfatto, ma così vanno le cose quando ci si deve adeguare ad una collana concepita in funzione di altri testi.

Se penso alla serie di commenti dell'*Orlando furioso*, mi rendo conto che essi sono quasi sempre su un buon livello medio ma nessuno spicca per particolari qualità; e qui già abbiamo il primo criterio di misura dell'importanza di questo commento, perché quello di Bigi invece è veramente esauriente, ricchissimo e supera di gran lunga i commenti precedenti; tra i quali potrei ricordare quello del Romizi, del 1900,³ interessante per i raffronti con autori latini, oppure quello di Pietro Papini del 1903.⁴ Si arriva, con una serie troppo lunga a citarla per intero, a quello di Caretti, del 1954, che mette in luce, involontariamente, un'alternativa di fronte alla quale i commentatori – qualunque commentatore del *Furioso* – si trova. Mi spiego: se si prendono *Le fonti dell'«Orlando Furioso»* di

¹ OF (Bigi 2012).

² OF (Caretto); *Opere minori* (Segre).

³ OF (Romizi).

⁴ OF (Papini).

Pio Rajna, uscite nel 1876 e poi in edizione ampliata nel 1900,⁵ ci si rende conto di una distribuzione del materiale abbastanza sintomatica, per cui nel testo si parla quasi esclusivamente delle fonti romanze (cioè tutta la storia dei romanzi francesi e poi italiani: fortuna di una tematica che ha conquistato quasi tutta l'Europa), dunque con esclusione dei testi classici; viceversa nelle note si dà spazio ai testi classici. Perciò c'è una dicotomia netta, anche se non sempre osservata, in base alla quale le fonti vengono separate, in fondo per motivi non difficili da immaginare: le fonti romanze sono utilizzate per i contenuti, i temi, i personaggi e così via, ma quasi sempre sono prive di valore letterario; viceversa le fonti classiche sono state utilizzate dall'Ariosto – e quindi anche da noi come lettori dell'Ariosto – per la loro bellezza e perciò è il testo stesso che ci informa quando vediamo un rinvio a Virgilio, Ovidio.

Nella storia dei commenti si ripete questo fatto, cioè abbiamo i commenti più orientati sulle note di Rajna, e dunque sui testi latini, e commenti che sono più orientati sulle pagine della trattazione di Rajna, e cioè sulle fonti romanze: per esempio, quello di Caretti privilegia nettamente le fonti romanze, cita spesso brani ampi di Rajna, che riassumono come meglio non si poteva certe situazioni; Caretti pensa sia inutile riscriverle per l'occasione, perciò molte volte cita tra virgolette il Rajna. Questo si ripete anche nei commenti successivi: ricordo soprattutto, prima del Bigi, quello di Ceserani, uscito nel 1962 e poi in edizione molto arricchita nel 1997.⁶ Bigi tra questi archivî, quello dei testi romanzi e quello dei testi latini, propende invece verso il secondo, perciò ci offre un commento in cui non solo si fanno rinvii ai classici che di volta in volta erano presenti all'Ariosto nello scrivere ma si fa spazio anche ai testi stessi, citati in latino, cosa che non succede sempre nei commenti scolastici. Perciò uno dei molti pregi del commento di Bigi è che il lettore è in grado di fare i raffronti con le fonti latine avendo le fonti stesse sottomano. Una tradizione che naturalmente è iniziata nel Cinquecento: si sa che il *Furioso* ebbe un successo formidabile, ci furono decine di edizioni spesso con commenti e questi commenti erano per lo più orientati su testi latini perché le ricerche su testi romanzi allora non erano ancora molto sviluppate.

⁵ Rajna 1900.

⁶ *OF* (Ceserani); *OF* (Ceserani-Zatti).

Rivedendo ora il commento di Bigi, notiamo intanto che esso è preceduto da una premessa di Cristina Zampese che dà notizie sia sul modo in cui il commento è stato realizzato sia sui successivi lavori che anche dopo la pubblicazione dell'*Orlando furioso* Bigi pubblicò, con numerosi studî su aspetti particolari del poema; e c'è un prezioso aggiornamento, sempre della Zampese, che percorre la bibliografia di questi circa trent'anni con una ricchezza di informazioni veramente lodevole.

L'introduzione di Bigi, su cui non posso soffermarmi troppo, ha però una caratteristica che mi pare interessante, se confrontata con quelle delle altre edizioni dell'*Orlando furioso*. Di solito nelle prefazioni si fanno accenni ai personaggi, agli eventi di cui l'Ariosto parla, si fa insomma una specie di spoglio tematico che è poi utile al lettore per orientarsi nel poema. Questo Bigi non lo fa, ma segue un percorso poco frequentato dagli altri commentatori: quello che fa Bigi è ricostruire il sistema ideologico dell'Ariosto come risulta dall'*Orlando furioso*; questo ci dà un quadro esauriente del pensiero dell'Ariosto sui vari problemi che uno scrittore di un'opera come questa si è trovato di fronte. Questa è l'impostazione; e la sua originalità si ripercuote anche nel commento, cioè il commento oltre a fornire le spiegazioni, i raffronti, i richiami e così via collabora a costruire il sistema di pensiero (diciamo così) dell'autore, perciò ci sono dei punti in cui si usano magari trenta o quaranta righe per fare una storia delle immagini femminili nei poemi cavallereschi e si segue così tutto il lavoro di informazione e elaborazione su cui si basa il testo dell'Ariosto, finché si arriva alle parti del poema in cui è in gioco appunto questo problema. Un altro punto: si è discusso se la posizione dell'Ariosto verso la donna sia più o meno moderna, più o meno femminista, e Bigi invece di notare soltanto i brani in cui il problema pare risolto o in un senso o nell'altro (perché, come si sa, Ariosto è bravissimo a bilanciarsi, perciò se si lascia andare a eccessive critiche alle donne poi subito dopo trova l'occasione per delle lodi), invece che seguire questo sentiero, ricostruisce tutto il contesto in cui questo tema si è sviluppato.

Molti altri punti sono interessanti; per esempio, più di quanto si faccia di solito nei commenti, Bigi ha sempre presente l'esistenza delle tre edizioni d'autore e le confronta tra loro. Molto intelligentemente non fa un confronto stilistico – una “critica delle varianti” che fatta solo su singoli punti del poema non avrebbe nessun senso – ma invece usa queste edizioni per illustrarle l'una con l'altra, per mostrare dove certe

volte il testo della prima redazione è piú chiaro di quello dell'ultima e viceversa: e sempre Bigi osserva e commenta questi fatti. In pratica, si potrebbe dire che il volume di Bigi è una specie di enciclopedia ariostesca, e a questo collaborano varî strumenti, per esempio l'indice delle voci e delle cose annotate, che naturalmente non c'è di solito nei commenti; e questo è un altro modo di ricostruire i legami, le connessioni di pensiero che sono presenti nella mente dell'Ariosto mentre crea il suo poema.

Direi, se si vuole usare una formula, che questo commento di Bigi è un commento totale: questo è difficile dirlo per qualunque altro commento dell'*Orlando furioso*. Nelle pagine iniziali della nuova edizione c'è qualcosa che può leggermente confondere il lettore, perché le parti di Bigi e quelle della Zampese, di solito sono ben segnalate ma altre volte non sono molto chiare; per esempio la nota editoriale che c'è a pagina 85-6, è vero che ha in fondo le iniziali E. B., ma al lettore frettoloso questo E. B. può sfuggire: forse, a mio parere, sarebbe stato meglio mettere prima tutto quello che risale a Bigi e poi tutto quello che è stato aggiunto. Ecco, questo è quanto posso dire a prima vista; mi ero sottolineato, come promemoria, varî punti del commento ma la loro discussione non farebbe che arricchire quanto ho già sottolineato dal punto di vista complessivo. Per questo il commento totale di Bigi continuerà a lungo, credo, a essere il migliore commento del *Furioso*, e se non si arriverà a dei modi nuovi di fare commenti, che noi non possiamo neanche immaginare, credo che continueremo tutti ad usarlo con assoluta tranquillità per la precisione totale e per l'acutezza con cui ogni punto viene chiarito.

Cesare Segre
(Istituto Universitario di Studi Superiori di Pavia)

RIASSUNTO: Il lavoro di edizione di un classico comporta una serie di scelte formali e di contenuto. Se confrontato con i commenti precedenti, quello di Bigi risulta particolarmente ricco ed esauriente, specialmente per l'ampiezza dei rimandi alle fonti classiche, citate per esteso. L'introduzione al volume, coerente con il commento, ricostruisce il sistema ideologico che sta alla base del *Furioso* (e che comporta, per esempio, una posizione non univoca nei confronti della donna). Molti altri aspetti, come le osservazioni sulle varianti e gli indici, fanno di questo commento una vera enciclopedia ariostesca.

PAROLE CHIAVE: *Orlando furioso*, Emilio Bigi, commento.

ABSTRACT: Editing a classic involves a series of choices, relating both to form and matter. By comparison with previous commentaries to the *Orlando furioso*, Emilio Bigi's work stands out for being unusually rich and exhaustive, especially because of its emphasis on classical sources, which are quoted in full. In line with the commentary, the introduction to the volume aims to recreate Ariosto's world of ideas as it is depicted in the *Furioso* (detailing, for example, the gender question and the author's ambivalent position). Many other features, such as the discussion of textual variants and the volume's indices are enough to turn this commentary into a true Ariostan encyclopaedia.

KEYWORDS: *Orlando furioso*, Emilio Bigi, commentary.

RIFLESSIONI SPARSE SU UN POEMA MOLTO COMMENTATO

Il *Furioso* ha richiamato l'attenzione di interpreti e chiosatori a partire dal momento della sua pubblicazione, con gli alti e i bassi che contraddistinguono la fortuna di ogni classico: l'*Apologia* di Ludovico Dolce è allegata all'edizione Bindoni-Pasini del 1535, la *Spositione* del Fórnari è del 1549, edizioni commentate si susseguono ininterrottamente con il ritmo di una o piú all'anno almeno fino al 1590. Gli studî di Fumagalli e Weinberg prima, di Javitch e di Hempfer¹ poi, hanno mostrato non solo che il *Furioso* fu quasi subito un classico, ma anche che i motivi che indussero a un cosí accanito esercizio interpretativo non dipesero tanto o soltanto dall'immediato riconoscimento del valore intrinseco del poema, quanto dal furore normativo che si era venuto affermando con la riscoperta della *Poetica* aristotelica. Il *Furioso* fu infatti subito al centro di una animata e lunga discussione che contrappose i sostenitori di un suo inquadramento nell'ambito dei generi classici (il poema epico), ai fautori della sua appartenenza a un nuovo genere, il romanzo, definibile proprio a partire dall'osservazione dei suoi caratteri.

La fisionomia delle edizioni commentate che lo accompagnarono per tutto il '500 e che gli conferirono scientemente quel ruolo di classico che a molti poteva parere discutibile (prima e, a maggior ragione, dopo la *Liberata*), si impose come modello esegetico al quale si informano tutti i commenti successivi. Se prendiamo per esempio la celebre edizione Valgrisi di Ruscelli (1556)² vi troviamo: una *Vita* dell'autore (di Pigna), le *Annotazioni* e gli *Avvertimenti* del Ruscelli, indirizzati alla spiegazione dei luoghi difficili per i lettori di media cultura, i cosiddetti *Scontri de' luoghi mutati doppo la prima impressione*, cioè le varianti, i *passi imitati o tradotti tolti da altri famosi scrittori*, cioè quello che noi chiamiamo fonti o intertestualità, con una distinzione fra le fonti e le riprese verbali, il *Vocabolario di tutte le parole oscure*, cioè un glossario. Compaiono anche varî *Indici* di nomi, di personaggi, di *tópoi*. Potremmo dire che non mancava niente delle cosiddette «cose utili e necessarie» propagate dall'editore. Potremmo notare anche una certa sovrabbondanza consi-

¹ Fumagalli 1912; Weinberg 1961; Hempfer 2004; Javitch 1999.

² OF (Ruscelli).

stente in accessori come le *Allegorie* e le *Dichiarazioni di tutte le favole*, regolarmente presenti nei commenti di secondo '500, che a noi non interessano più. La differenza fondamentale fra ieri e oggi consiste essenzialmente negli intenti che muovevano allora a commentare e nel fatto che, nel breve arco del secolo, l'apparato esegetico cinquecentesco viene presto configurandosi come un lavoro di *équipe* (come a mio parere dovrebbe essere oggi), dal momento che le singole voci (biografia, commento, indici, allegorie) sono attribuibili ad autori diversi. È l'editore che provvede ad assemblarle per offrire quanto di meglio è stato scritto allo scopo di promuovere e celebrare il poema ariostesco.

Ma è soprattutto il carattere militante e dunque orientato a un fine didattico-dimostrativo il tratto che contraddistingue l'esegesi cinquecentesca da quella di oggi. Per la sua stessa natura che implica diversi livelli di leggibilità e che prevede dunque una fruizione differenziata, il *Furioso* era un poema che poteva raggiungere categorie diverse di lettori, dotti, indotti, perfino analfabeti (esisteva infatti anche una diffusione orale); a queste diverse fasce si rivolgevano le edizioni in diverso formato (in 4° e in 8°, illustrate o spoglie) messe in commercio in un momento di *boom* dell'ancor giovane editoria. La promozione a classico del *Furioso* (oltre a mettere in rilievo i riferimenti alla classicità latina e in un secondo momento volgare, i commentatori valutavano la sua rispondenza strutturale ai canoni aristotelici) interessava solo gli intellettuali; agli altri doveva bastare il diletto procurato dalla prepotente *vis* narrativa dell'Ariosto. Questa congenita doppiezza (per tutti o per pochi?) genera in parte le difficoltà e le ambiguità che si incontrano anche oggi nel commentarlo, soprattutto quando ci si ponga la domanda (meno ovvia di quanto possa sembrare): «A chi è destinato il commento?». Una domanda alla quale Ruscelli rispondeva prospettando appunto una fruizione diversificata fra «i più deboli di ingegno e di giudizio e ancora di tenero nutrimento negli studi» che «attendono solamente ad intendere tanto il significato delle parole che basti loro a fargli intendere il sentimento di quelle o favolose cose o verisimili» e le persone di «più saldo giudizio» e «già confermate e cresciute negli studi» che vogliono comprendere «tutti gli ornamenti, le bellezze e le perfezioni» del poema. Anche il moderno commentatore — che non può certo ignorare gli apporti di una tradizione esegetica ormai secolare — deve rispondere a esigenze diverse: senza privare il lettore dotto di segnalazioni relative agli aspetti culti e allusivi del poema e di indicazioni necessarie alla sua piena compresio-

ne (quella della sua natura di classico), è suo compito soddisfare prima di tutto le elementari esigenze di lettura di un testo la cui decantata limpidezza – tenuto conto anche, oggi, del ritmo accelerato di trasformazione della lingua – mette qualche volta a dura prova il lettore.

Il commento di Emilio Bigi (1982) che Cristina Zampese ha riproposto all'attenzione del pubblico è senz'altro il più ricco fra quelli oggi disponibili. È un bel commento accademico (e non in senso negativo), che si indirizza soprattutto a quella categoria di lettori che Ruscelli avrebbe definito «cresciuti negli studi». In una forma tendenzialmente discorsiva, le note di Bigi, notevolmente più estese di quelle dei commenti Caretti e Segre,³ illuminano diversi aspetti del poema a partire dal piano linguistico. Nell'interpretazione della lettera Bigi non si limita mai a fornire una spiegazione letterale ma la correda sempre di osservazioni etimologiche e grammaticali rapportandosi principalmente al canone bembiano e di riferimenti intertestuali. Per limitarmi a pochi casi emblematici, indico, a I 4, la nota alla forma *cedino* («e vostri alti pensier cedino un poco») nella quale Bigi discute tanto sul significato di quel *cedino* (coniuntivo esortativo o, come vogliono altri commentatori, dubitativo?) quanto sulla sua irregolarità non tanto nel panorama linguistico cinquecentesco, quanto secondo il canone bembiano. Bigi osserva che Ariosto non solo lo usa ampiamente, ma addirittura ne estende l'uso passando da A a C. Con simili informazioni il lettore è subito proiettato nell'ambito di una riflessione di vasto respiro, che coinvolge tanto le singole scelte locali (ma l'accento ambiguo di quel *cedino* si accorda con l'ambiguità che in genere contraddistingue tutta la dimensione encomiastica del *Furioso*), quanto la dimensione diacronica del poema e, nel caso specifico, i limiti del bembismo della terza redazione. Sono preziose e sue esclusive (almeno rispetto ai moderni commenti) le osservazioni sui suffissi verbali e pronominali, sulle alternanze morfologiche *duo* (maschile), *due* (femminile), *dui*, *dua* (spesso davanti ai plurali neutri); *dove-ove*, *fuori-fuore*, *giovene* (per il maschile)-*giovane* (per il femminile). Altrettanta cura è posta nell'interpretazione delle singole parole, nell'evidenziazione dei latinismi e dei calchi dal latino, dei termini tecnici e di genere. Ogni lettore se ne può rendere conto agevolmente da una rapida scorsa alle prime ottave e

³ OF (Caretti); OF (Segre 1964). Il primo fu recensito da Bigi (Bigi 1955).

potrà immediatamente constatare con quanta attenzione siano strutturati i rimandi interni ogni volta che il caso si ripresenti.

Un'attenzione non minore è diretta a quella che potremmo definire intratestualità, cioè a quei raccordi con Boiardo (inteso come antefatto della storia narrata, un antefatto progressivamente assimilato nel *Furioso*) e soprattutto fra le varie fila interrotte del racconto. Al di sopra del narratore, padrone della regia, il commentatore guida il lettore affinché non si perda nella selva del poema. Si tratti di semplici rimandi, di riassunti di vicende passate, o anche di segnalazioni di ricorrenze topiche, Bigi mostra di non perdere mai nell'osservazione puntuale la visione generale della gran tela ariostesca. È un pregio di non poco conto, perché fra gli ostacoli che si incontrano nella lettura del poema c'è proprio il rischio (voluto da Ariosto) di perdersi, di non riuscire a memorizzare il groviglio dei fili interrotti.

L'aspetto più evidente del commento bigiano (quello – direi – che lo differenzia in modo sensibile dagli altri, riavvicinandolo per certi aspetti alla tradizione cinquecentesca) è a mio parere, però, la sua finalità dimostrativa connessa a una interpretazione del poema che trova conferma nell'osservazione puntuale dei singoli fenomeni e della loro concorde interazione. Per questo aspetto il commento di Bigi si inserisce all'interno di una tradizione esegetica che risente ancora, indubbiamente, dell'idealismo crociano, pur staccandosene poi nelle osservazioni minute, nel gusto del caso per caso, laddove il piacere del testo e la sensibilità stilistica acquistano il predominio assoluto. Fra la lunga introduzione (una sintesi complessiva dei diversi aspetti della poesia ariostesca alla luce delle vicende biografiche) e il discorso critico condotto attraverso le note esiste una profonda consonanza che non può passare inosservata, anche perché solo considerando il loro rapporto trovano spiegazione le scelte fatte nel commento e lo spazio dato ai diversi piani critico-esegetici: linguistico, stilistico, intra e intertestuale, variantistico.

Il commento di Bigi esce nel 1982 nella collana dei «Classici italiani per l'uomo del nostro tempo» diretta da Vittore Branca. Era però pronto da tempo, destinato a Le Monnier, e Bigi deve essere intervenuto con aggiunte che riguardano in particolare la cosiddetta fortuna del poema, la sua sopravvivenza nella memoria dei posteri. Era nello spirito della Collana, infatti, legittimare la riproposta di un classico con la sua modernità intesa appunto come capacità di continuare a parlare nel tempo. Si può mettere in dubbio se e fino a che punto questo genere di attua-

lizzazione possa ritenersi ancora utile o se non sia meglio, per comprendere il poema, metterne in luce piuttosto la profonda diversità. È certo però, come nota Cristina Zampese nella bella *Prefazione* (densa e sintetica come sarebbe piaciuta al maestro), che Bigi mostra, in modo del tutto indipendente dalle esigenze editoriali, una personale attitudine a considerare i fatti formali nella loro dimensione storica. Nell'*Introduzione*, infatti, il poema è considerato nella sua dimensione diacronica, a partire dall'individuazione dei tratti comuni fra l'edizione del '16 e quella finale per poi appuntarsi sulle differenze. In quest'ottica appare chiaro che il *Furioso* del '16, pienamente rivalutato, conteneva già tutti gli elementi che hanno determinato la configurazione definitiva del poema. Soprattutto perché, scrive Bigi, «nel complesso il primo e l'ultimo strato del *Furioso* si accordano sul piano ideologico e psicologico, in una comune contrapposizione e tensione fra aspirazioni morali e consapevolezza della realtà effettuale». ⁴ Anche da un punto di vista linguistico-stilistico, del resto, «già il primo *Furioso*, seguendo l'orientamento fin da quegli anni promosso, seppure ancora non teorizzato da Bembo, tende chiaramente verso una lingua più uniforme di quella boiardesca, cioè verso una lingua modellata sostanzialmente su quella petrarchesca». ⁵ Secondo un'impostazione che si inquadra nella cosiddetta "stilistica storica", nell'*Introduzione* Bigi intende illustrare «come si verifichi una [...] modificazione tonale del contenuto attraverso l'impiego di adeguati procedimenti formali». ⁶ In altre parole come la cosiddetta forma (ottava, figure dell'*aequitas*, letterarietà) operi una trasformazione e omologazione dei contenuti smussandone le punte drammatiche e operando come filtro unificante che distanzia, sdrammatizza, riequilibra. Ma questa tesi non è dimostrata passando al di sopra delle contraddizioni e della drammaticità della vita (Bigi è contrario alla visione di un Ariosto tranquillo e sedentario), ma piuttosto mettendole in piena luce. L'idea della ricomposizione armonica contiene anche, come recita la chiusura del saggio introduttivo, il segno della modernità di Ariosto, costituendo un messaggio trasmissibile all'uomo di oggi, un «mezzo per riconoscere, controllare e riordinare [...] la contraddittoria sostanza del-

⁴ OF (Bigi 2012): 32.

⁵ *Ibi*: 43.

⁶ *Ibi*: 14.

le nostre esperienze nella sconvolta realtà effettuale in cui ci è toccato di vivere».⁷

La prospettiva storica è quella che spiega del resto la massiccia presenza nelle note dell'intertestualità e della variantistica, entrambe dirette a valutare la forma definitiva (quella del '32) come prodotto di una tradizione e come frutto di un intenso lavoro di avvicinamento progressivo alla perfezione. Per il primo aspetto, cioè quello intertestuale, le note di Bigi danno notevole rilievo alle cosiddette fonti, sia quando il riferimento serve a chiarire un punto critico (il che accade soprattutto nei complessi raccordi con l'*Innamorato*), sia quando contribuisce semplicemente a mettere in luce come lavorava l'Ariosto e come, da vero classicista, egli mirasse a costruire la sua indiscutibile originalità operando su materiali preesistenti a tutti i livelli. Oggi, dopo un eccesso di intertestualità dovuto anche all'estrema facilità con cui la si può individuare, si tende a ridurre allo stretto necessario questa dimensione, ma quel che vale per altre opere non può certo valere per un poema come il *Furioso*, interamente costruito sulla pratica rinascimentale dell'*imitatio*. Non starà solo in questo la sua grandezza, ma Ariosto impone comunque che, almeno il lettore provvisto di studio, la misuri anche con parametri comparativi (cioè rispetto ai modelli allusi) e nel quadro di un sano rapporto agonistico. Direi anzi che uno dei motivi della sua rileggibilità è proprio il fatto che ogni volta, quasi per miracolo, si scoprono nuovi echi, si individuano nuovi riferimenti. Questo genere di scoperta è parte del piacere del testo, anche se la pretesa di segnalare la pienezza dell'intertestualità ariostesca è utopica. Bigi ha dato un notevole contributo a raggiungerla, non solo identificando puntualmente le fonti, i modelli e le suggestioni e aggiungendone altre, ma provvedendo anche a renderle presenti al lettore tramite la citazione. Insomma, il lettore non è semplicemente invitato a fare per suo conto lo *scontro* (per dirla con i cinquecentisti) in un secondo momento, ma a prenderne subito atto. È una differenza notevole perché in un caso si trasferisce l'intertestualità fuori del commento (ad un momento successivo rispetto alla lettura), nell'altro la si rende imprescindibile.

Fra i contatti intertestuali acquistano spazio e rilievo nel commento quelli con Boiardo (un autore sul quale Bigi aveva iniziato la sua carriera

⁷ *Ibi*: 53.

di studioso: *La poesia del Boiardo* del 1941)⁸ e con altri autori umanistici, come Poliziano e Lorenzo, che Bigi aveva affrontato nei suoi studi giovanili (*La cultura del Poliziano e altri studi umanistici* 1967).⁹ Nell'*Introduzione* Bigi si interroga (come farà successivamente e in modo esaustivo Sangirardi)¹⁰ sul perché Ariosto riprenda «la strada del Boiardo» e conclude che «l'aspetto dell'*Innamorato* che soprattutto interessa l'Ariosto è proprio il fatto, caratteristico di quell'opera, che in esso siano compresenti il piano dell'invenzione letteraria e quello dell'esperienza reale e quotidiana: una compresenza che invece tende a spezzarsi» in altri poemi.¹¹ Pur non riuscendo a distinguere, se non in rari momenti, il piano della letteratura (la favola) da quello della realtà, Boiardo indica un cammino che Ariosto percorrerà fino in fondo, ricomponendo «in armonia» i due elementi costitutivi (favola e realtà). Traspare, anche se Bigi non arriva propriamente a tale conclusione, che la vera attualità dell'Ariosto consiste proprio nella metasignificazione che egli conferisce costantemente alla materia cavalleresca rendendola capace di parlare del presente (e di Ariosto) non solo quando il poeta vi allude esplicitamente, ma anche e soprattutto quando narra le favole antiche. L'equilibrio fra le due componenti (ieri/oggi; favola/realtà) è affidato al piano della regia, cioè a quel piano del racconto in cui Ariosto riesce con vari stratagemmi a significare al suo lettore che altro è il mondo della favola, finto, altro il piano del reale; ma anche che quella favola («E se alle antiche le moderne cose, / [...] / denno assigliarsi», XIV 2) può riferirsi alla realtà. Sta in questo – forse – la sua vera modernità.

Vorrei osservare che un decisivo mutamento di prospettiva nel rapporto fra fonti classiche e volgari all'interno del poema si avrà con la pubblicazione del commento Matarrese–Praloran, del quale i due autori hanno offerto un saggio relativo al I canto nella rivista «Per leggere».¹² Se già lo studio di Sangirardi aveva illustrato la complessità dei legami che Ariosto intesse con il suo non nominato predecessore, il commento all'edizione del '16 mette sotto gli occhi del lettore l'incidenza dell'intera componente romanza nel tessuto intertestuale. Il *Furioso*, opera che non comincia, scrivono Matarrese e Praloran,

⁸ Bigi 1941.

⁹ Bigi 1967; e cf. Delcorno Branca 2011.

¹⁰ Sangirardi 1994.

¹¹ *OF* (Bigi 2012): 33.

¹² Matarrese–Praloran 2010.

ha i suoi immediati presupposti nell'*Innamorato* [...] un legame col Boiardo, rilevato dai commentatori ma non sempre e col dovuto peso, e che intendiamo valorizzare,

soprattutto perché continuare il Boiardo «significava anche ereditarne il patrimonio lessicale connotativo del genere».¹³ Ancor più innovativo mi pare però, in questa prima prova di commento, il rilievo dato al rapporto con il romanzo arturiano sulla strada indicata dal Rajna e proseguita dagli studi di Daniela Delcorno Branca e dello stesso Praloran.¹⁴

La corrente di studi inaugurata da Bigi evidenzia insomma che l'immagine di un Ariosto classicista è vera, ma parziale e unilaterale, perché frutto di una tradizione esegetica, quella cinquecentesca, nata proprio per dimostrare la filiazione del *Furioso* dai classici. Lo stesso Boccaccio, forse, meriterebbe un maggior rilievo nei commenti al poema. Primo vero studioso del «petrarchismo ariostesco», Bigi mette in grande rilievo nelle note l'incidenza di Petrarca nella compagine linguistico-stilistica del poema.¹⁵ Visto che, come indicavo all'inizio del mio discorso, il *Furioso* rivela, ad ogni rilettura, un tessuto intertestuale sempre più fitto, il numero delle presenze petrarchesche potrà certo essere ulteriormente accresciuto, ma l'incremento numerico non potrà che confermare quanto già si sapeva grazie proprio a Bigi, e cioè che il tessuto linguistico-stilistico del *Furioso* è quasi interamente petrarchesco.¹⁶ Sarebbe utile, forse, tornare a riflettere sul senso o meglio sul sovrappiù di senso che l'adesione al petrarchismo immette nel poema. Bigi inserisce il petrarchismo ariostesco in un'interpretazione globale dell'intertestualità del *Furioso*, riconducendo le sue diverse funzioni «nell'ambito più ampio dell'atteggiamento dell'Ariosto verso la letteratura in genere».¹⁷ Un atteggiamento che conduce a «rappresentare efficacemente e al tempo stesso ordinare e disciplinare la vitale irrazionalità delle passioni e in genere dell'esistenza umana».¹⁸ Questa interpretazione fa breccia

¹³ *Ibi*: 98-9.

¹⁴ Cf. in particolare il capitolo *Alcune ipotesi sulla presenza dei romanzi arturiani nell'«Orlando furioso»*, in Praloran 2009: 149-73.

¹⁵ Bigi 1954.

¹⁶ Proprio a partire dagli studi di Bigi ho potuto intraprendere (con l'ausilio delle concordanze oltre che con la memoria) lo studio sistematico del petrarchismo ariostesco (Cabani 1991). Il libro fu recensito da Bigi (Bigi 1993).

¹⁷ *Ibi*: 605.

¹⁸ *Ibid.*

spesso nel commento: ad esempio quando, nel I canto, Bigi riflette sul lamento oraziano di Sacripante e arriva a concludere che «la stilizzazione armoniosa» imposta dalla similitudine classica «si esercita su una materia psicologica tutt'altro che serena» (I 42, n. 1). O quando, riferendosi alla densa “letterarietà” della storia di Ginevra, osserva: «di tutti questi materiali l’A. si serve per esprimere, e per stilizzare letterariamente, alcuni motivi caratteristici della sua realistica e disincantata esperienza».¹⁹ Come ho accennato all’inizio del mio discorso, questa sicurezza interpretativa guida le scelte esegetiche di Bigi dando al suo commento un taglio coerente e originale. Si può tornare forse a riflettere se non esistano effettivamente differenze fra l’imitazione dei classici (si pensi solo alle similitudini, numerose e sviluppate come mai prima – né dopo – nella tradizione in ottava), quella della classicità volgare (Dante e Petrarca in particolare) e, infine, quella dei contemporanei (Boiardo *in primis*), a chiedersi cioè se di volta in volta Ariosto non utilizzi con scopi diversi e anche con un diverso grado di consapevolezza i suoi modelli, ma credo che la tesi di fondo del discorso di Bigi, e cioè che esista una matrice comune a tutta l’intertestualità ariostesca, resti valida. La sensazione del lettore avveduto è infatti quella di una scrittura sempre schermata da un fitto velo di letterarietà che può distanziare, attenuare, ironizzare i contenuti o trasformarsi in un semplice gioco allusivo che mette alla prova la cultura del lettore con ammicchi di intesa («A che voglio io tutte sue prove accorre, / se le sapete voi così come io?», XI 5). Mostrando una capacità di assimilazione e trasformazione del retaggio tradizionale che dissimula ogni dipendenza diretta, l’autore lo guida in una scoperta che non finisce mai.

L’idea di un’armonia conquistata, di una ricomposizione che controlla ma non cancella le tensioni e le contraddizioni guida anche le preziose osservazioni di ordine stilistico e in particolare quelle sulle varianti linguistico-stilistiche, tutte volutamente orientate a dimostrare una perfezione raggiunta che coincide appunto con la conquistata armonia. Ecco pochi esempi:

La corazza avea indosso e l’elmo in testa,
cinta la spada et imbracciato il scudo (A e B)

¹⁹ OF (Bigi 2012): 190, n. 1 a IV 57.

Indosso la corazza, l'elmo in testa,
la spada al fianco, e in braccio avea lo scudo

(I 11 C):

la correzione, osserva Bigi, «si risolve in una ricomposizione dei due versi secondo una simmetria piú complessa e piú sottile, non piú cioè governata dal parallelismo ma dal chiasmo»;²⁰

Ch'el favor e de li (degli B) uomini e del cielo
e de elementi e di Natura perde (A e B)

che quanto avea dagli uomini e dal cielo
favor, grazia e bellezza, tutto perde

(I 43)

«la correzione tende all'acquisto di una euritmia piú varia e piú densa»;²¹

e invan gli grida, e invan dietro gli croccia

(II 39):

«in A, meno simmetricamente, “e vanamente poi dietro gli croccia”».²²

Le osservazioni stilistiche suggerite dalle varianti sono confermate da altri casi in cui la figura è presente fin dalla prima redazione:

Piú che sua vita l'ama egli e desira;
l'odia e fugge ella piú che gru falcone

(I 77):

«si noti la disposizione chiasmica dei due membri del periodo [...] che raccoglie ed equilibra la drammatica situazione»;²³

nel margin verde e bianco e rosso e giallo

(II 35)

«si noti l'elencazione polisindetica di aggettivi coloristici, ma in realtà tendenti, con le loro misure quantitativamente uguali, ad un effetto euritmico».²⁴

²⁰ *Ibi*: 97, n. a I 11.

²¹ *Ibi*: 110, n. a I 43.

²² *Ibi*: 136, n. a II 39.

²³ *Ibi*: 121, n. a I 77.

Il rilievo che Bigi conferisce alla figura del chiasmo, sia che esso sia presente fin dalla prima redazione, sia che rappresenti un acquisto dovuto a interventi correttori (cosa che rende ancora più convincente l'idea che esso rivesta un'importanza speciale nel poema) non è certo casuale. Emblema di ordine e simmetria, ma anche di armonica chiusura, il chiasmo interpreta infatti alla perfezione quella tendenza all'equilibrio e alla ricomposizione geometrica che Bigi individua come caratteristica fondamentale dello stile ariostesco, ma soprattutto come *forma mentis* dell'autore.

Proprio per l'interesse (preannunciato nell'*Introduzione*) alla diacronia, al farsi del poema, il commento di Bigi assegna alle varianti un peso rilevante. Nessun commento le usa con tanta abbondanza, e, aggiungerei, con una finalità tanto esplicita. Bigi le segnala sia quando servono a chiarire punti dubbî del testo o a corroborare un'interpretazione, sia ogni qual volta le ritenga «significative». La loro significatività, sempre esplicitata da un commento che le giustifica e illustra, risiede nel loro essere «testimonianze di un cammino verso la “perfezione”»,²⁵ raggiunta nel terzo *Furioso*. Consapevole del fatto che si tratta di una scelta orientata (l'impidezza e onestà intellettuale contraddistinguono tutto il suo discorso critico) Bigi affronta il tema delle varianti (una questione – egli dice – «sollevata dalla critica recente»)²⁶ fin dall'inizio della sua *Introduzione* dove precisa che, pur essendo teoricamente più corretto condurre analisi autonome sulle singole fasi redazionali, egli intende servirsi del '16 e del '21 solo in funzione del testo definitivo considerato come traguardo.

Ogni commento è storicamente datato, ma è certo che i 30 anni trascorsi dagli anni '80 (ma la prima stesura del commento di Bigi è più antica) sono molto più lunghi di quelli che intercorrono fra quella stagione e il secolo precedente. L'informatica ha radicalmente trasformato i tempi e i modi della ricerca, ma ha anche consentito di agevolare forme di composizione del testo e del commento un tempo impensabili. La nota-saggio, senza distinzione fra le diverse fasce esegetiche può essere superata agevolmente con grande beneficio del lettore e dei suoi tempi di lettura. Come accennavo all'inizio del mio discorso, oggi il *Furioso* non è più un testo alla portata di tutti, non solo perché dietro alla

²⁴ *Ibi*: 134, n. a II 35.

²⁵ *Ibi*: 14.

²⁶ *Ibid.*

sua apparente chiarezza si celano difficoltà spesso insormontabili (si pensi solo, per fare un esempio, già alla prima ottava, nella quale l'*enjambement* «che passaro i Mori / d'Africa il mare» si presta a più di una interpretazione: 'i Mori d'Africa', 'il mare africano', 'venendo dall'Africa?'), ma anche perché i giovani studenti (ai quali si indirizzano prima di tutto i commenti ai classici) spesso non riescono a comprendere immediatamente né il significato della complessa stratificazione intertestuale, né la sfaccettata ironia ariostesca. Ancor più difficile per loro è apprezzare il senso e il valore della forma. Senza intenzione di formulare un giudizio di valore, mi limito a osservare che la lettura intesa anche come continuo ritorno sul testo e sua graduale acquisizione è un'idea che penetra con difficoltà in una società che ha accelerato i tempi in ogni settore e che è abituata alla quantità dell'informazione più che alla qualità, all'informazione più che alla conoscenza. Mi riferisco – è chiaro – a linee di tendenza, ma sono queste che contano quando ci si pone il problema di un pubblico. Per i lettori non cresciuti negli studi (per restare alla definizione di Ruscelli) sarebbe opportuno in un ipotetico nuovo commento incrementare il numero delle note lessicali e ricorrere con maggior generosità alle parafrasi entro le quali possono essere introdotte anche le spiegazioni dei singoli termini. Non di rado, infatti, la difficoltà che il lettore incontra è di tipo sintattico e ad essa si può soccorrere solo con il riordinamento del costruito. Il respiro sintattico dell'ottava ariostesca, di un'ariosità boccacciana, nonché la necessità di una sua conciliazione con le cadenze metriche, soprattutto nell'arco della sestina, suggeriscono inversioni, sospensioni e incisi che affaticano il lettore.

Mi sembra che due aspetti in particolare ai quali il commento di Bigi ha dato rilievo, l'intertestualità e le varianti, siano stimolo di riflessione. La ricchezza dei riferimenti intertestuali delle note bigiane è inedita. Basti osservare quanto essa ha influito sulla rielaborazione del proprio commento che Ceserani ha compiuto in collaborazione con Sergio Zatti. Nella nuova edizione (1997), uscita oltre trent'anni dopo la prima (1962), Ceserani scrive infatti, riferendosi a Bigi: «questo commento è il più ampio e autorevole che sia stato finora proposto: esamina accuratamente i fatti linguistici, stilistici e retorici, indica molte fonti letterarie finora ignorate, discute l'interpretazione di singoli passi, a volte proponendo una nuova lettura»; di esso «abbiamo tenuto particolarmente

conto nella revisione». ²⁷ Non è un merito secondario nemmeno l'aver messo sotto gli occhi del lettore il tesoro di dati contenuti nelle *Fonti* di Rajna, un libro che oggi nessuno legge più ma che tutti consultano. Nell'avvertenza, parlando dell'intertestualità, Bigi scrive: «si sono indicate le fonti letterarie degli episodî, dei personaggi, dei procedimenti narrativi e delle immagini distinguendo quelle certe e magari ostentate da quelle soltanto probabili». ²⁸ Bigi parla ancora genericamente di fonti, ma in realtà il suo commento fa spazio anche a quella che definiremmo «memoria letteraria» (si pensi solo al massiccio incremento del petrarchismo, fenomeno per il quale egli stesso ha creato il termine) coincidente almeno in parte con quelli che Segre definiva «riscontri formali» («evitando ogni esibizione superflua – scriveva Segre – ho cercato di citare tutti i brani che con ogni probabilità erano effettivamente presenti all'Ariosto che li volle imitare»). ²⁹ Mi chiedo senza pretesa di suggerire per il momento una risposta dove debba arrestarsi il commentatore non tanto nell'illustrare le fonti certe, indispensabili a comprendere il testo, quanto nell'indicare allusioni, suggestioni, reminiscenze e più genericamente l'interdiscorsività. In effetti un poema come il *Furioso*, tutto intessuto di parole altrui, impone dei limiti nella scelta delle indicazioni da fornire al lettore qualora non si voglia sommergerlo di dati che molto spesso si intersecano e sovrappongono (si veda il caso dell'uso dei classici volgari per tradurre quelli latini) ³⁰ o che portano comunque lontano dalla lettera del testo. L'idea dell'intenzionalità, spesso evocata come fattore discriminante, non si rivela di grande aiuto, non solo perché l'intenzionalità è di per se stessa difficile da stabilire, ma anche perché, non di rado, la memoria involontaria ariostesca (per esempio quella fonico-ritmica, magari completamente decontestualizzata rispetto al testo di origine) può determinare contatti intertestuali non meno vistosi delle allusioni esplicite. Non dubito, insomma, che non di rado il lettore finisca per cogliere molta più intenzionalità di quanta Ariosto ne abbia avuta effettivamente. È vero altresì che anche l'arricchimento prodotto

²⁷ *OF* (Ceserani–Zatti): 46.

²⁸ *OF* (Bigi 2012): 86.

²⁹ *OF* (Segre 1976): 1263.

³⁰ È un fenomeno che ho analizzato (Cabani 1991: 194-208), mettendo in evidenza che non di rado Ariosto si serve dei classici volgari (Dante e Petrarca) per tradurre testi latini.

dalla lettura (cioè tutto a carico del lettore) è uno dei motivi di fascino del testo e della sua resistenza nei secoli.

Se per quanto riguarda l'intertestualità mi limito a porre il dubbio, per l'uso delle varianti credo che le risposte possano essere più precise. Come accennavo, Bigi mette sempre in chiaro le sue scelte esegetiche e la loro funzione dimostrativa. Risalendo al '500, l'uso degli *scontri* dei luoghi mutati era piegato a fini decisamente didattici. Pigna, ad esempio, è convinto dell'utilità delle varianti come insegnamento a comporre i versi. Nel III libro dei *Romanzi*, raccogliendo cento varianti (Pigna spiega che le correzioni spesso vanno in una stessa direzione e si potrebbe incorrere nella ripetitività) afferma infatti che le cose si giudicano molto meglio se poste in relazione e in «qualche opposizione» fra loro. Proprio per questo, per mostrare a chi si proponga di scrivere «la maniera migliore di comporre le stanze» ha voluto mettere a confronto versi buoni e versi cattivi e discuterli uno per uno traendone di volta in volta consigli per chi scrive, fra i quali che «l'uomo non debba mai variare i primi versi che egli fa se non con gran ragione, conciosiacosache la natura spesso ne fa in un subito comporre cose che con lungo studio e con molta diligenza non si potrebbero dire», o anche che «allo volte lo star troppo s'una minuccia fa guastare la proprietà di una cosa. Il che suole avvenire quando altri si imprime tanto nella imaginazione qualche dissonanza di lettere, che non la potendo sofferire prende diversa parola e lascia la proprietà appigliandosi al peggio»:³¹ cioè che non sempre le varianti apportano miglioramenti. Oggi il commentatore tende in genere ad aspirare a una posizione più oggettiva, meno definita ideologicamente, limitandosi a fornire, almeno nelle note, tutto ciò che ritiene indispensabile alla comprensione del testo. Il *Furioso* è uno dei pochi poemi che offra al critico la possibilità di vagliare un numero enorme di varianti ed esse si rivelano senz'altro preziose a chi, come Bigi, si proponga uno studio diacronico dello stile ariostesco o a chi, come Pigna, si proponga di insegnare come si fabbricano le ottave. Il nuovo commentatore, però, dovrebbe farne un uso assai parco nelle note limitandosi a quei casi in cui la variante aiuta l'interpretazione. A differenza dei richiami intertestuali, le forme rifiutate non possono infatti considerarsi parte del testo a nessun livello. Nello stesso tempo l'inutilità pratica di indicarle tutte nelle note fa sì che il lettore non abbia alcuna possibilità di giudi-

³¹ Pigna 1997: 127-95.

zio autonomo di fronte a quelle preselezionate che vengono sottoposte alla sua attenzione.

Un'ultima riflessione riguarda un settore importante del commento di Bigi, cioè le osservazioni di carattere stilistico, quelle che meglio incarnano la sua fisionomia di critico. Anche queste, proprio per il loro carattere discontinuo, dovrebbero trovare posto nelle note solo nei casi in cui contribuiscano effettivamente a spiegare il significato: il che è assai difficile da determinare perché una retorica (e anche una metrica) che non partecipi al significato è di per se stessa inconcepibile. Potremmo interrogarci, per fare un esempio evidente, se e quando sia necessario segnalare l'ironia, figura determinante nel *Furioso*, alla quale è assegnata gran parte del significato del poema. Ci si rende subito conto che, se è possibile indicarla localmente, in altri casi essa sfugge ad osservazioni puntuali. Una ristrutturazione dell'apparato critico non implica che tutti questi dati vadano perduti, ma semplicemente una loro diversa collocazione. Resta infatti indispensabile un settore in cui le diverse componenti, indicate o meno nelle note, vengano raccolte in un discorso critico-interpretativo. Un commento ha infatti anche il dovere di essere, per quanto possibile, esaustivo e di raccogliere dunque l'eredità trasmessagli da una tradizione eccezionalmente prolifica.

Se da un lato l'interpretazione e la critica sono sottoposte come ogni altra cosa all'usura del tempo, opere come quella di Bigi conservano un valore monumentale che ne attesta la vera importanza. Ogni nuovo commento non potrà fare a meno né della competenza che Bigi mostra nell'interpretazione del testo (una competenza che gli deriva dal conoscerlo profondamente nelle sue diverse componenti e nella loro complessa interazione), né della ricchezza di dati che intorno al testo egli ha saputo raccogliere. Nello stesso tempo, chiunque voglia comprendere il senso pieno del narrare in ottava, non potrà fare a meno delle raffinatissime osservazioni di ordine linguistico-stilistico che le note bigiane gli offrono accompagnandolo progressivamente a una piena degustazione del testo.

Maria Cristina Cabani
(Università degli Studi di Pisa)

RIASSUNTO: L'intervento si sofferma sul commento di Emilio Bigi all'*Orlando furioso* (1982), recentemente riproposto da Cristina Zampese (2012), partendo da una breve storia della tradizione esegetica cinquecentesca del poema ariostesco. Mette poi in luce alcuni caratteri fondamentali del commento bigiano: ampiezza delle singole note, ricchezza di livelli di analisi (lessicale, stilistica, retorica, intra e intertestuale, variantistica, storico-biografica), conformità delle note a un'interpretazione globale del poema, che potremmo sintetizzare nella formula dell'"armonia conquistata". Cabani si interroga infine su quale potrebbe essere la forma di un nuovo commento che, senza perdere la ricchezza di quello bigiano, pervenga a una maggior distinzione e a nuova distribuzione delle fasce esegetiche. In particolare, Cabani si chiede se e in quale parte dell'apparato critico intertestualità e variantistica debbano essere collocate a integrazione delle semplici note interpretative.

PAROLE CHIAVE: *Orlando furioso*, Emilio Bigi, "armonia conquistata", futuro del commento.

ABSTRACT: This paper deals with Emilio Bigi's commentary to the *Orlando furioso* (1982), recently reprinted by Cristina Zampese (2012). Starting with a short history of the sixteenth-century exegetical tradition, it dwells on some of the main features of Bigi's commentary: the amplitude of the annotations, the richness of their analytical levels (lexical, stylistic, rhetorical, intra- and intertextual, historico-biographical, and its constant attention to variants), their compliance with a comprehensive interpretation of the poem, which might be defined as a "conquered harmony". Lastly Cabani discusses what form and shape might take a future commentary to Ariosto's poem, so that, without losing the richness of Bigi's work, it might introduce a new arrangement in the explanatory apparatus, to be split into two or more distinct bands. In particular, she considers whether, and within which band of the apparatus, should be put the intertextual and variant reference, in order best to compliment the mere explanatory notes.

KEYWORDS: *Orlando furioso*, Emilio Bigi, "conquered harmony", form and shape of a future commentary.

BORGES, ARIOSTO E LA VITA SEGRETA DEI PERSONAGGI MINORI

Che dall'alto della Luna l'Ariosto faccia sapere, per bocca di san Giovanni, che «come i cigni» sono «anco i poeti rari» (*OF*, XXXV 23, 1),¹ non sorprende, essendo egli un poeta. Sorprende invece (anche se non dovrebbe) che il santo evangelista giunga ad affermare alla fine di un lungo discorso che, come i poeti, sono anche «gli studiosi pochi» (*ibi*, 30, 2), coloro che si dedicano, cioè, a «quelli studi / ch'immortal fanno le mortal virtudi» (XXXVII 1, 8). È uno spunto, questo del cantore di Orlando, che per noi qui riuniti nella presente giornata ariostesca non può fare a meno di richiamare alla memoria la figura di uno studioso, appunto Emilio Bigi (1916-2009), il quale, oltre a fornire l'occasione immediata dell'incontro odierno – grazie alla ristampa, curata da Cristina Zampese, del suo commento al *Furioso*, che lo ha finalmente rimesso in circolazione – ha segnato un traguardo fondamentale nel campo (non certo spoglio di nomi illustri) dell'esegesi ariostesca.

Anche se il mio intervento non si occuperà direttamente di Bigi (che feci appena in tempo a conoscere di persona prima della sua scomparsa), mi auguro di poterlo onorare anche e soltanto parlando dell'Ariosto, a lui tanto caro e da lui, grazie alla sua fervida opera, reso più caro a noi. Il mio discorso chiamerà in causa, invece, un lettore-interprete per certi versi anomalo, ossia il poeta argentino Jorge Luis Borges (1899-1986), che giunse all'Ariosto per vie insolite e singolari; peraltro non senza che, ad un dato momento, esse non si incrociassero con quelle di Bigi. Questi, infatti, come emerge dall'intervista rilasciata a Cristina Zampese, sua ex allieva, si indirizzò allo studio della letteratura anche grazie al fascino esercitato su di lui da Attilio Momigliano (1883-1952), «un critico che anche oggi, pur riconoscendone certi limiti personali e storici, continuo a ritenere assai adatto a stimolare il senso e il gusto della poesia».² E così, mentre Bigi, spinto dal desiderio di averlo

¹ Il testo di riferimento è, in questo caso, anche quello celebrato dalla presente giornata di studi: *OF* (Bigi 2012), ristampa aggiornata della prima edizione, *OF* (Bigi 1982).

² Zampese 1997: 332.

come maestro, inseguiva Momigliano (senza peraltro raggiungerlo),³ anche Borges, nello stesso giro d'anni, veniva interessandosi allo stesso critico: ai suoi occhi Momigliano rappresentava colui che negli studi danteschi aveva introdotto un terzo tipo di commento, dopo quello teologico e quello biografico, ossia «el comentario estético».⁴ Se così, Momigliano avrebbe fatto per Dante quanto più tardi Bigi avrebbe fatto per Ariosto; il che lega con un filo invisibile, motivato dall'attenzione all'aspetto estetico ovvero stilistico, due lettori-interpreti peraltro assai diversi. Con ciò possiamo chiudere questa parentesi e passare senz'altro all'argomento principale. Anche perché, stando a Borges, «Doveva essere difficile conversare con Dante: me lo immagino troppo severo, pronto al sarcasmo e non incline all'ironia. Piacevole, invece, colloquiare con l'Ariosto».⁵

Che è quello che faremo anche noi.



Antonino Buttitta

Per introdurre il tema del mio discorso devo partire da un fatto personale. Qualche anno fa, nel corso di due convegni svoltisi entrambi a Palermo, l'uno ariostesco (nel 2009), l'altro boiardesco (nel 2010), ebbi il piacere oltre che l'onore di conoscere uno studioso locale, Antonino Buttitta (1933-). Figlio del poeta dialettale Ignazio Buttitta (1899-1997), Antonino è anzitutto un noto antropologo, già ordinario di Antropologia culturale presso la Facoltà di Lettere e Filosofia di Palermo, di cui è stato anche preside, e inoltre un uomo di vastissima cultura. Nel 1969, con Elvira ed Enzo Sellerio e l'amico Leonardo Sciascia, era stato tra i fondatori della casa editrice Sellerio, importante punto di riferimento per la diffusione della cultura siciliana sia a livello locale che nazionale, responsabile di aver scoperto e imposto all'attenzione pubblica scrittori quali Gesualdo Bufalino e Vincenzo Consolo.



Jorge Luis Borges

³ «Uno dei motivi che mi spinsero a concorrere alla Scuola Normale di Pisa fu proprio il desiderio di seguire le lezioni del Momigliano, che insegnava allora alla università di quella città. Giunto a Pisa nel 1934, trovai che il Momigliano si era appena trasferito a Firenze, lasciando la cattedra pisana a Luigi Russo» (*ibid.*).

⁴ Nel *Prólogo* a Borges 1986: x.

⁵ Cf. Borges 1984-1985: II, xx.

Ebbene, privatamente, nelle pause del convegno tra una seduta e l'altra, Buttitta mi confessò di conservare tra le sue carte, inedita, un'intervista a lui rilasciata da Borges⁶ allorché questi, ormai completamente cieco, accompagnato dall'allora assistente (soltanto in seguito diventata sua moglie) María Kodama, giunse in visita alla Sicilia.⁷ Era il marzo 1984. In Italia era già in preparazione, per uscire ad ottobre, il primo dei due Meridiani Mondadori contenenti tutte le sue *Opere*. Borges arrivava nell'isola dopo essere stato insignito del premio letterario «La rosa d'oro», appena istituito dalla casa editrice palermitana Novecento.⁸

Borges era molto felice di questa visita siciliana – avrebbe raccontato in seguito María Kodama – e molto grato a Domitilla e Umberto Di Cristina (conosciuti tramite Franco Maria Ricci) che avevano istituito il premio «La rosa d'oro», si può dire, appositamente per lui. Un omaggio alla sua raccolta poetica *La rosa profunda*, nella quale confessava di avere «perduto [con la vista] solamente / la vana superficie delle cose» e di continuare a pensare con le «lettere» e le «rose».⁹

Ora, tra le varie domande poste all'insigne argentino nel corso dell'intervista, Buttitta si azzardò a chiedere quali considerasse i versi più belli. Non già della letteratura spagnola, inglese o altra, ma della let-

⁶ Ad Antonino Buttitta ho già accennato, sia pure in un contesto sostanzialmente diverso, in Dorigatti in c. s., di prossima pubblicazione. Anche di Borges ho avuto modo di parlare in precedenza: cf. Dorigatti 2010. Mi è gradito, infine, registrare il contributo di una cara amica, María Pavlova, a cui va la mia sincera gratitudine, con la quale, sia per corrispondenza che a viva voce, ho avuto modo di approfondire molte delle questioni, specie in materia cavalleresca, che saranno trattate in seguito.

⁷ «Per lui – avrebbe dichiarato più tardi María Kodama – era una sorta di viaggio iniziatico alla scoperta di Palermo, la città da cui si origina il nome del suo barrio natale, e dell'Isola di Omero e dei filosofi greci a lui tanti [*sic!*] familiari, fin da bambino». Come amava ricordare lo stesso scrittore, il nome del quartiere (in cui non nacque ma trascorse la sua infanzia) era stato dato da Juan Dominguez, uomo d'affari palermitano che nel 1582 si trasferì dalla Sicilia alle rive del Río de la Plata.

⁸ «In viaggio da Buenos Aires a Tokio, l'ottantacinquenne Borges ha acconsentito ad una sosta a Palermo su invito della casa editrice "Novecento" che ha tradotto e pubblicato i *Colloqui con Borges* di María Esther Vázquez, sua ex alunna, segretaria e collaboratrice. [...] Palermo ha colto l'occasione di tanta presenza per un programma mozzafiato: un premio allo scrittore (Premio Novecento) con diploma e rosa d'oro ("l'immarcescibile rosa") e discorsi plurimi [...] presso la sede del Banco di Sicilia» (Borges 1984-1985: I, LXXVI-LXXVII).

⁹ Borges 1984-1985: II, 717.

teratura *tout court*. Al che Borges, attingendo alla sua memoria, che per lui era anche una immensa biblioteca, così rispose:

il prode cavallier non s'era accorto,
andava combattendo, ed era morto.

Evidentemente si trattava di versi che gli stavano a cuore.¹⁰ Versi che, secondo quanto riteneva Borges, e con lui Buttitta, dovevano essere dell'Ariosto. E lí per lí, ciò sembrava non poter essere altrimenti. Tranne che in seguito mi bastò poco per rendermi conto che dell'Ariosto non potevano essere, e nemmeno del Boiardo. A chi dunque appartenevano quei versi che si erano impressi così profondamente nella memoria di Borges, tanto da diventare, piú che un motto, una metafora di vita?

La verità non tardò ad affiorare: essi appartenevano ad un poeta che in un certo senso stava in mezzo a quei due, ossia Francesco Berni, autore del rifacimento dell'*Orlando innamorato* (completato nel 1531 e pubblicato, postumo, nel 1541-1542), un'opera che, vale la pena ricordare, un critico della statura di De Sanctis continuò a preferire perfino in seguito al recupero del testo originale operato da Panizzi negli anni 1830-1834;¹¹ anche se non si tratta, in questo caso, di una ripresa dal Boiardo, bensí di brano aggiunto di sua invenzione, ossia di interpolazione che, piú che altro, è una gustosa quanto virtuosistica divagazione sul colpo di spada inferto da Orlando ad un malcapitato saraceno di nome Alibante di Toledo.¹² Ecco:

¹⁰ Ciò non toglie però che, in precedenti occasioni, Borges abbia espresso altre e diverse predilezioni in campo letterario, e segnatamente per versi danteschi, di cui si possono ricordare almeno due dichiarazioni in tal senso (non escludendo che ce ne possano essere altre). Anzitutto questa, del 1980: «Hay un verso que está siempre en mi memoria. Es aquel del primer canto del Purgatorio que se refiere a esa mañana, esa mañana increíble en la montaña del Purgatorio, en el Polo Sur. Dante, que ha salido de la suciedad, de la tristeza y el horror del Infierno, dice “dolce color d'oriental zaffiro” [...]» (Borges 1980: 15). Oppure, passando all'altra dichiarazione, del 1982: in un saggio, anch'esso (e forse non è un caso) dantesco, Borges definisce i versi 91-93 del canto XXXI del *Paradiso* («Cosí orai; e quella, sí lontana / come pareva, sorrise e riguardommi; / poi si tornò a l'eterna fontana») «i versi piú patetici che la letteratura ci abbia dato» (*L'ultimo sorriso di Beatrice*, in Borges 1984-1985: II, 1306).

¹¹ Cf. De Sanctis 1898.

¹² Il passo boiardesco da cui prende spunto l'inserito bernesco è il seguente: [«Sì come un tempo oscuro alcuna volta / [...] / e quel pur vien et ha il vento davante, /

Turpin, lodar volendo Durlindana
 di questo orrendo colpo, dice cosa
 che parrà forse a chi la legge strana,
 come a me certo par maravigliosa:
 la tosava sí ben (dice) la lana,
 tanto era nel suo taglio graziosa,
 che quasi insieme tagliava e cusciva,
 e 'l suo ferire a pena si sentiva.

Onde ora avendo a traverso tagliato
 questo Pagan, lo fe' sí destramente,
 che l'un pezzo in su l'altro suggellato
 rimase senza muoversi niente:
 e come avvien quand'uno è riscaldato,
 che le ferite per allor non sente,
cosí colui, del colpo non accorto,
*andava combattendo ed era morto.*¹³

Non solo; ma, «scorso nella folta de' Cristiani», il “prode” Alibante «menò parecchi colpi alla ventura, / tutti i suoi membri aver credendo sani» (61, 1-3), prima che il suo busto, tagliato via di netto, stramazasse finalmente a terra. Il non essersi accorto di quel colpo fatale, o l'averlo ignorato (per sbadataggine o di proposito, poco importa), gli ha per-

poi con tempesta abate arbori e piante», II XXIV 56, 3-8] «cotal veniva col brando a do
 mano / il conte Orlando, horribil a guardare. / [...] // Il primo ch'egli agionse, in suo
 mal ponto, / fo Valibrun, il Conte di Medina, / e tuto lo partí (com'io vi conto) / dal
 capo in sul'arzon con gran roina; / posia Alibante di Toledo ha gionto, / che non avea
 la gente saracina / di lui magior ladron e piú scaltro: / Orlando per traverso l'ha par-
 tito», *ibi* 57-58; cito da *Inamoramento*.

¹³ Berni: LIII 59-60. L'insero-aggiunta citato si pone di seguito a II XXIV 58 secondo l'ordinamento boiardesco, in cui si accenna ad Alibante di Toledo. I versi in corsivo (60, 7-8) vengono citati anche da Leopardi nell'operetta morale *Dialogo di Federico Ruysh e delle sue mummie* (1827), dove sono attribuiti a «un poeta italiano», anche se una n. ms. dell'Autore individua il luogo berniano (*Operette morali* [Galimberti]: 306 e n.); e inoltre da Edgar Allan Poe, *How to Write a Blackwood Article* (1838), che li paragona ad un luogo di Miguel de Cervantes: «Ven, muerte, tan escondida, / que no te sienta venir, / porque el placer del morir, / no me torne a dar la vida» (*Don Quijote* [Rico]: 944). Da notare che già Poe (che riporta il primo verso, ipermetro, indice di un'estrapolazione, così: «Il pover'huomo che non se n'era accorto [...]») attribuiva il motto all'Ariosto, giusta una lunga e consolidata tradizione: «That's Italian, you perceive – from Ariosto. It means that a great hero, in the heat of combat, not perceiving that he had been fairly killed, continued to fight valiantly, dead as he was» (Poe 1838: 486). Non stupisce pertanto che anche Borges (e con lui molti altri) credesse nella paternità ariostesca di questi versi.

messo di giocare un brutto tiro alla Morte, di sorprenderla, sospenderla, finanche di deriderla: non a caso, cadendo, il busto tagliato non mancherà di fare ulteriori vittime facendo «morir chi il vide delle risa» (61, 8).

Antonio Panizzi, citando per esteso le quattro ottave bernesche nel suo commento boiardesco,¹⁴ in un *excursus* che mostra quanto ne fosse affascinato, fu il primo ad accorgersi che l'idea alla base di quei versi era stata presa in prestito dal *Ciriffo Calvanèo* di Luca Pulci¹⁵ (fratello maggiore di Luigi, il quale peraltro ne rivide e continuò l'opera quando questa rimase orfana nel 1470, lasciando poi che essa fosse portata a termine da Bernardo Giambullari).¹⁶ Il contatto tra le due ottave pare testimoniato, nel *Ciriffo*, dalle rime pari e specialmente dai termini in clausola *accorto* : *morto*; anche se, visto più da vicino, il senso del passo pulciano si rivela sostanzialmente diverso. In esso, a differenza che nel Berni, Sinetorre, tagliato in due all'altezza del busto da un fendente di Lionetto, risulta morto a tutti gli effetti pur rimanendo un pezzo unico, perlomeno fintanto che, toccati leggermente dalla spada di Lionetto, i due spezzoni non si separano e cadono a terra. Da notare inoltre come il cavallo, anziché il cavaliere, sia nel Pulci l'agente protagonista a cui si riferiscono le rime della clausola:

Maraviglia fu grande che la spada
divise il busto tanto *dextramente*,
o ver che 'l cel volessi o che la rada,
che Sinector non si *mosse niente*,
Lionetto credea che in terra e' vada:
il caval si fermò *subitamente*,
come del suo signor paressi *accorto*,
che ben che vivo paia era pur *morto*.¹⁷

¹⁴ Panizzi 1830-1834: n. a *Orlando innamorato*, II XXIV 58.

¹⁵ «These stanzas of Berni have been loudly praised, without any one suspecting that both the style and conception are not altogether original. In the *Ciriffo Calvaneo* by Pulci, Sinetor and Lionetto fight together. The former gives a tremendous blow to the latter; then the poet continues [...]. True it is, that Berni supposes the warrior fighting awhile, after being cut in two, which Pulci does not do [...].» (*ibi*: V, 336).

¹⁶ Secondo Marco Villoresi, il contributo di Luigi sarebbe «riconoscibile a partire dalla seconda parte delle cinque che compongono il testo», oltretutto «di gran lunga superiore a quello di Luca, la cui impronta stilistica è invece nitida solo “nel principio”» (Villoresi 2000: 111). Se così, il brano che ci interessa, il quale cade nella terza parte, sarebbe da ascrivere alla mano di Luigi.

¹⁷ *Cyriiffo Calvaneo*, parte III 121: c. i2v (esemplare della John Rylands Library di Manchester). Il testo della stampa, la più antica tra quelle a noi pervenute, viene tra-

Sebbene non appartenente all'albero genealogico del brano in questione, merita registrare, rimanendo sempre nel Quattrocento, anche il caso di un altro cavaliere, che pure sfida la morte in modo del tutto insolito. Si tratta di Baldoino di Maganza, figlio di Gano e fratellastro di Orlando (in virtù del fatto che la madre di quest'ultimo, Berta, rimasta vedova di Milone, aveva sposato Gano in seconde nozze), eroe (se è lecito dire) della *Spagna ferrarese*, ossia di quella redazione cavalleresca conservata in un codice di assai pregevole fattura già appartenente alla biblioteca di Borso d'Este e che quasi sicuramente passò tra le mani del Boiardo. Eroe proprio perché, nonostante la conflittualità che regna nei suoi legami di parentela, divisi tra la casa di Maganza e quella di Chiaramonte (manco a dirlo, acerrime nemiche l'una dell'altra), Baldoino è figura tutta "positiva", perlomeno secondo l'ideologia dominante, come mostra un episodio della *Spagna ferrarese*.

Baldoino aveva ricevuto dal padre una sopravveste, donatagli da Marsilio, che a sua insaputa lo proteggeva dagli attacchi dei nemici (i quali, riconosciutane l'insegna, lo evitavano di proposito), conservandolo incolume mentre tutt'attorno imperversava la battaglia di Roncisvalle.¹⁸ Ma lui, accortosi di quel sotterfugio, se l'era strappata di dosso; do-

scritto applicando i consueti criteri editoriali; il corsivo denota i punti di contatto con l'ottava 60 del Berni. Per convenienza si riporta qui di seguito il passo pulciano nella sua integrità: «[...] Lionetto hebbe di questo uno scoppio, / che gli menò con tanta furia un tondo, / et giunse a punto alla cintura a quello, / c'harebbe credo diviso Babello. // Maraviglia fu grande che la spada / divise il busto tanto *dextramente*, / o ver che 'l cel volessi o che la rada, / che Sinector non si *mosse niente*, / Lionetto credea che in terra e' vada: / il caval si fermò subitamente, / *come del suo signor paressi accorto*, / *che ben che vivo paia era pur morto*. // Sarebbe questo mai corpo fantastico, / o lo spirito in corpo ha di Lucifero? / Diceva Lionetto: – Io penso et mastico, / né questo facto ancor meco dicifero; / e' par che sia rappiccato col mastico / o con la pece, questo can furcifero; / o Belzebù v'è drento o il suo bisavolo, / et quel cavallo è «forse» un altro diavolo. – // Et apressossi, et faceva le stimate, / poi si discosta, et tutto seco amirasi, / come chi il piè pon sopra il soglio o limite; / poi per paura presto adrieto tirasi; / et che 'l caval sí fermo il signore imite, / maravigliossi, et per questo piú adirasi; / et disse: – P' credo hor che color che incantono / dicono il vero, et non piú che si vantano. – // Ma poi che vide le braccia distese / a Sinector, che non dava piú crollo / et d'ogni parte toccava l'arnese, / rassicurossi, et col brando frugollo, / tanto che cadde, et se stesso riprese / dello error che l'havea tenuto in collo; / et quel cavallo osservato ha la fede / al suo padrone insino che morto il vede» (parte III 120, 5-124, *ibi*: cc. i2v-i3r).

¹⁸ Sulla figura di questo personaggio, che compare in una lunga tradizione che partendo dalla *Chanson de Roland* arriva fino al *Morgante*, si veda Palumbo 2004: 132-40

podiché non era andato molto lontano che si era scontrato con un nemico e aveva avuto la peggio. Baldoino, cioè, era morto: e fin qui niente di strano. Tranne che, per lui, la morte non comporta la fine della vita attiva; anzi, nel suo caso l'una e l'altra cosa paiono coesistere, come stiamo per vedere. Colui che lo ha ferito mortalmente è un re saraceno di nome Malgiude:

Lo scudo gli passò, lo sbergo e 'l fiancho:
drieto a le spalle gli reusì el pennone.
Niente se sentì né venne mancho
per quel gran colpo el fi' de Ganelone:
rupesi l'asta e quel damisel francho
ferì 'l pagan de sí fata ragione,
che l'elmo e 'l capo aperse, infin la schiena
e morto l'abaté sovra la rena.

Morto era Balduin, ma Cristo padre
sença penne ['senza alcun dolore'] gli prestava la vita
perché voleva che le opere ladre
di Ghan si sapia puo' la sua redita.
Balduin taglia: saraçin abrade,
né sente né vedèa sua ferita:
di duo lançe gli fu passato el petto,
vivo el tenèa Cristo benedetto.¹⁹

Insomma, nonostante Baldoino fosse stato ucciso dal «penone» (o lancia) di Malgiude, Cristo lo mantiene in vita perché ha una missione importante da affidargli, che consiste nel rivelare a Carlo e alla sua corte il tradimento compiuto dal padre Gano, che è costato la vita a innumerevoli cristiani. E così Baldoino, dopo aver fatto strage di pagani in compagnia di Orlando, che però resta morto sul campo, giunge al cospetto dell'imperatore Carlo grondante di sangue e con due fori nel costato (lasciati da altrettante lance: cf. 24, 7); e lí, richiesto dal padre, ivi presente, chi l'avesse conciato a quel modo,

Baldoïn gli respoxe: «Padre rio,
tu se' colui ch'à fatto tal danagio.
Falo prender di botto, signor pio,
ch'egli à fatto morir tuo baronagio.
Morto Orlando, ' pieri ['i pari'] e l'altra gente,

in particolare.

¹⁹ *Spagna ferrarese*, XXXII 23-24.

i' solo son campato, e son dolente».

E detto ch'èbe, càde morto in terra.²⁰

Anche Orlando, dunque, è morto, Orlando che per qualche tempo era rimasto l'unico superstite, con Baldoino, della poderosa battaglia. Dopo esser stato cercato invano, è Ugieri il Danese a ritrovare il suo corpo, «che sedia morto, apoggiato al suo brando. / Vivo pareva [...]» (XXXIV 11, 6-7), ma è solo un'apparenza; in realtà è passato ad altra vita. Ma non senza un intervento straordinario della divina Bontà, la quale è memore del fatto che Orlando non ha concluso la sua missione terrena e che resta da definire il destino di Durlindana che il paladino stringe ancora in mano. Infatti occorre sapere che all'atto di essere investito cavaliere, per mano di Carlo, Orlando aveva promesso di non restituire quella spada ad altri che a lui (*ibi*, 18).²¹ Invano pertanto il Danese si era affaticato cercando di liberarla dalla sua stretta di mano, salda oltre ogni dire; ma allorché sopraggiunge Carlo e rammenta al morto la promessa fatta a suo tempo, ecco che avviene un miracolo:

Come Dio volse, Orlando driçossi;
po' prexe Durlindana per la punta
e dinançi da Carlon çenochiossi:
sença parlar ne le sue man l'afronta [*ossia* la porge].
Carlo la prese et el morto caschossi.²²

Fatto ciò, anche Orlando, come già Baldoino, può riprendere a fare il morto, fornendo nel contempo un'utile lezione in fatto di etica: tanto forti sono i vincoli della cavalleria, da richiamare in vita, se necessario, anche i defunti qualora non vi avessero adempiuto.

Alibante, Sinetorre, Baldoino, Orlando. Tutti hanno oltrepassato il limite che separa la vita dalla morte, Baldoino e Orlando per concessione divina, Sinetorre in modo forse solo apparente, Alibante per prestanza

²⁰ *Spagna ferrarese*, XXXIII 27, 3-28, 1.

²¹ La promessa qui richiamata concisamente è narrata più diffusamente nell'*Aspramont* e nell'*Aspramonte* di Andrea da Barberino (III LX): cf. *Spagna ferrarese* (Gritti–Montagnani): n. a XXXIV 18.

²² *Spagna ferrarese*, XXXIV 19, 1-5. L'evento miracoloso figura (con leggere varianti) anche in altre redazioni italiane, come ad esempio i *Fatti de Spagna* (cf. *Li Fatti de Spagna*: 137, cap. LIV), che giungono fino a Luigi Pulci (*Morgante* XXVII 206).

umana se non per semplice incuranza del fatto se fosse ancora vivo. Di questi, tuttavia, a ben vedere pare lui, Alibante, il campione della categoria, l'autore di un *exploit* che si vorrebbe dire unico a dispetto del fatto che, per il Berni, la fonte piú immediata del cavaliere dimezzato da uno spettacolare colpo di spada – che, vale la pena ricordare, è di origine classica – sia proprio il Boiardo, in cui il motivo è ricorrente.²³ Anche lí, però, la morte del cavaliere inevitabilmente coincide con la sua fine, diversamente da quanto fa Alibante, per di piú in modo del tutto naturale (senza mai entrare, cioè, nella sfera soprannaturale).

Non meraviglia che i versi che lo riguardano si fossero sedimentati nella memoria di Borges, congegno misterioso e nel contempo poderoso, il cui funzionamento è egli stesso che in un'occasione ce lo fa intuire. Nel 1973, in un pezzo significativamente intitolato *Una versión de Borges*, aveva affermato che lo scrittore spagnolo Marcelino Menéndez y Pelayo (1856-1912) era solito dire che, di tutte le sue opere, l'unica di cui fosse mediamente soddisfatto era la propria biblioteca; il che induceva Borges a dedurre: «parimenti, piú che un autore io sono un lettore, e ora un lettore di pagine che i miei occhi non vedono piú. La mia memoria è un archivio eterogeneo e senza dubbio impreciso di frammenti in diverse lingue [...]».²⁴

Un lettore, dunque: questo l'attributo critico che, prima di ogni altro, Borges soleva accordare a se stesso; di certo non senza fondamento, se si considera che il concetto di biblioteca fu dominante nella sua vita non meno che nella sua opera (basti pensare soltanto al racconto *La biblioteca di Babele* del 1941). Fu proprio in una biblioteca che si svolse la maggior parte delle sue letture, come ad esempio, per limitarsi a quelle giovanili (e piú voraci), la biblioteca municipale «Miguel Cané» di Buenos Aires. Qui i testi venivano per cosí dire “immagazzinati” in quello che Borges poi chiamerà l'«archivo heterogéneo» della sua memoria. Una facoltà mentale a dir poco stupefacente: anche se, trattando-

²³ Riccardo Brusagli in *OI* (Brusagli): n. a I III 3, 8, definisce il taglio di un cavaliere in due pezzi «colpo di repertorio, piú e piú volte ripetuto nell'*OI* (I V 5, XV 21, XVI 15, II II 65, ecc. [cui vale la pena aggiungere almeno II VII 8-9 e XXIV 59-60]), e di nobile ascendenza virgiliana (cf. Paratore 1970: 359-60)».

²⁴ «Marcelino Menéndez y Pelayo [...] solía decir que de todas sus obras, la única de la que estaba medianamente satisfecho era su biblioteca; parejamente, yo soy menos un autor que un lector y ahora un lector de páginas que mis ojos ya no ven. Mi memoria es un archivo heterogéneo y sin duda inexacto de fragmentos en diversos idiomas [...]» (Borges 1973: 19-20; mia la traduzione).

si di cosa viva, non stupisce che a distanza di tempo la memoria potesse restituire quei testi con qualche leggera variazione o con qualche curioso abbellimento. Non si potrebbe spiegare altrimenti la locuzione «il prode cavallier», assente nell'originale come pure in altre fonti, che nobilita la sua reminiscenza cavalleresca. Infatti, se per Boiardo, nell'unica occasione in cui lo nominava, Alibante di Toledo altro non era che un abile furfantello, un lontano parente di Brunello («non avea la gente saracina / di lui maggior ladron e piú scaltrito»),²⁵ nella *imaginación* di Borges era stato sublimato in un «prode cavallier», una figura semieroica che aveva beffato la morte continuando a combattere, e addirittura a mietere vittime, anche dopo esser stato tagliato in due da un colpo di spada.

Con attribuzione ariostesca (un autore con il quale, come si è visto, lo scrittore argentino amava «colloquiare»), la reminiscenza a lungo custodita dentro di sé era assurta a morale di vita. Da notare che nel 1984, allorché concesse l'intervista a Buttitta, a Borges non restavano da vivere che due anni circa. Per cui, se nel Berni il passo poteva apparire comico o burlesco, un puro *divertissement*, in Borges esso assume un significato piú profondo, filosofico, che lo configura come verità paradossale, metafora dell'esistenza umana (in forma di tempo strappato alla morte) condensata in due versi di un autore che lui (stando a quell'archivio eterogeneo che è la memoria) crede fermamente essere Ariosto.

E in un certo senso, paradossale anch'esso, lo è. Ariosto, ovvero la sua lezione poetica, sta effettivamente dietro l'*agudeza* del Berni. Pur non essendo l'ideatore della prodezza di Alibante, l'Ariosto è autore di situazioni analoghe, in cui un personaggio fin lí sconosciuto si trova, nel momento in cui si incontra con la morte, protagonista di una microstoria (come la potremmo chiamare) con un che di paradossale, in apparenza comico ma in fondo filosofico. E finché per i campi di battaglia si aggirano cavalieri del calibro di Orlando, simili incontri ovvero scontri saranno inevitabili, a tutto vantaggio della Morte che pertanto potrà vantarsi: «In man d'Orlando valci / Durindana per cento de mie falci» (*OF*, XII 80, 7-8).

Risalendo lungo l'albero genealogico alla ricerca di spunti ariosteschi che, sia pure indirettamente, possano aver contribuito alla creazione di un personaggio come Alibante, è da notare anzitutto che il *Furioso*, come del resto l'*Inamoramento*, non contempla l'appellativo «prode caval-

²⁵ *Inamoramento*, II XXIV 58, 6-7.

lier». Ma ha l'espressione «non s'era accorto/a» e, piú significativa (anche perché *hapax*), la rima in clausola *accorto* : *morto*, che ci avvicina anche tematicamente al brano del Berni (nonché, per quanto concerne la rima, a Dante di *Inf.*, XIV 49-51). Durante l'incursione notturna nel campo nemico, ossia cristiano, che ha permesso a Cloridano e Medoro di recuperare il cadavere di Dardinello, loro signore (poco piú di un «fanciullo», stando a quanto si afferma a XVIII 150, 1), sarà Cloridano a servirsene per dar voce a quel buon senso che è uno dei suoi tratti distintivi:

«Frate, bisogna» Cloridan dicea
 «gittar la soma, e dare opra ai calcagni;
 che sarebbe pensier non troppo *accorto*,
 perder duo vivi per salvar un *morto*».

(OF, XVIII 189, 5-8)

Proprio questo riscontro in rima (benché *accorto* compaia qui in un significato un po' diverso, di *saggio* o *avveduto*) ci introduce ad un mondo poco conosciuto. Un mondo in parte ignoto e misterioso, fatto di personaggi che, piú che minori, si potrebbe dire minimi, mere comparse che si affacciano alla luce un'unica volta per poi ripiombare nell'ombra. Ma prima di dileguarsi definitivamente, basta un fatto della loro storia o una circostanza particolare opportunamente richiamati dall'autore ad imprimere quelle presenze effimere nella memoria del lettore, differenziandole dalla folla degli anonimi, «le genti senza nome» (XVI 75, 5). Si tratta di un gruppo di personaggi che Alexandre-Gras definisce «catégorie de héros morts-nés, simples figurants»,²⁶ a cui appartiene anche Alibante. Personaggi nominati nel momento stesso in cui spariscono, in uno scorcio fulmineo che si consuma nel giro di pochi versi; mini-episodi che uniscono in varia misura il comico e il tragico, ma dove solitamente predomina una visione antieroica delle imprese umane: diversamente dai personaggi maggiori, infatti, la morte rappresenta per loro, piú che una possibilità, una probabilità. Passi, infine, che pongono al poeta una sfida artistica non indifferente.

Per restare all'episodio di Cloridano e Medoro a cui siamo giunti tramite un riscontro in rima (e forse non a caso), vale la pena soffermarsi su un brano particolarmente ricco di quei personaggi di cui si di-

²⁶ Alexandre-Gras 1988: 66.

ceva;²⁷ una lunga sequenza (*OF*, XVIII 173-180) che, come è noto, è un rifacimento dell'episodio virgiliano di Eurialo e Niso in *Aen.* IX, con qualche particolare ripreso anche da quello staziano di Opleo e Dimante di *Theb.* X, dietro cui sta Ulisse e Diomede di *Iliade* X: un caso tutt'altro che raro, cioè, di Ariosto che imita Stazio, che imita Virgilio, che imita Omero.²⁸

È Cloridano che, trovandosi in campo nemico nottetempo, vuole approfittarne per uccidere quanti più nemici possibile (responsabili, del resto, della morte del suo signore), in un impeto guerriero a dire il vero poco consono all'etica cavalleresca, stante che un paladino come ad esempio Orlando non ammette tale pratica: «Di tanto core è il generoso Orlando, / che non degna ferir gente che dorma» (*OF*, IX 4, 1-2). In Medoro, invece, per sua natura un po' più schizzinoso, convergono, in evidente contrasto, sia il desiderio di dar man forte al compagno che il ritegno aristocratico di Orlando: «La spada di Medoro anco non ebe [non è, cioè, meno tagliente]; / ma si sdegna ferir l'ignobil plebe» (XVIII 178, 7-8). Il che però non gli impedisce di uccidere nel sonno alcuni personaggi “di rango superiore”, come vedremo in seguito.

Ma è Cloridano, dei due, quello a cui meno importa di macchiarsi le mani di sangue e il più determinato a farsi «con la spada / tra gli nimici spaziosa strada» (173, 7-8):

Così disse egli, e tosto il parlar tenne,
et entrò dove il dotto Alfeo dormia,
che l'anno inanzi in corte a Carlo venne,
medico e mago e pien d'astrologia:
ma poco a questa volta gli sovenne;
anzi gli disse in tutto la bugia.
Predetto egli s'avea, che d'anni pieno
dovea morire alla sua moglie in seno:

et or gli ha messo il cauto Saracino
la punta de la spada ne la gola.

(*OF*, XVIII 174, 1-175, 2)

²⁷ Avverto che mi soffermerò soltanto sulle figure più significative, tralasciandone di necessità altre, particolarmente Palidone da Moncalieri (XVIII 175, 7-8) e i fratelli Malindo e Ardalico (*ibi*, 180).

²⁸ Cf. Rajna 1975: 252 ss., e *OF* (Bigi 2012): n. a XVIII 165, 1. Quanto alla prassi ariostesca di imitare «texts that are themselves imitative», essa è stata studiata da Javitch 2012.

Forse non è un caso che tra le vittime della strage figurino un indovino, Alfeo – reincarnazione del virgiliano Ramnete di *Aen.*, IX 324-328 –, fornendo nel contempo al poeta l'occasione per scagliare una frecciata contro l'astrologia, in una serie di interventi polemici che si può far risalire al *Negromante*, già abbozzato nel 1509. Ma credo che sia un altro il tema, anch'esso ricorrente, che qui si delinea con forza, ossia l'infinita varietà dei casi della vita umana (colta nel punto in cui si incontra con la morte), tanto da potersi considerare vera e propria cifra ariostesca: «Nascono casi, e non saprei dir quanti [...]» (XIII 39, 1). Casi reali come pure irreali (ovvero opinati o sognati), possibili o soltanto ipotetici, giusto un meccanismo che ricorda, nel suo funzionamento, un procedere labirintico; com'è per l'appunto, complice l'oscurità («tutto è spento il fuoco», XVIII 172, 5), il percorso tenuto da Cloridano e Medoro all'interno dell'accampamento nemico. Se solo, avventurandosi in quel territorio, i due giovani saraceni avessero preso altra strada... O se, alla vista di Orlando, Alibante non fosse rimasto lì impalato...

Quanto alla profezia che il mago aveva fatto a se stesso e che riguarda la propria morte, peraltro assai posticipata rispetto a quella effettiva (174, 7-8),²⁹ non è da credere che quand'anche Alfeo fosse spirato «alla sua moglie in seno» (come sogna più di un guerriero ariostesco)³⁰ sarebbe morto necessariamente felice; se è vero che Zerbino – ovvero il capitano dell'esercito scozzese che di lì a poco si imbatte proprio in Cloridano e Medoro e a cui tale desiderio sarà concesso (il seno essendo quello di Isabella) – non si congederà dal mondo senza qualche rimpianto, non foss'altro che per il pensiero di dover lasciare l'amata sola e abbandonata (*OF*, XXIV 78-79): segno che, pur avverandosi, anche il sogno a lungo coltivato si può, nel punto estremo, dissolvere e sbiadire, restituendo alla morte almeno in parte il suo vero volto.

²⁹ Ben altra rispetto a quella, clamorosa, che nel Boiardo il novantenne re di Garamanta – anch'egli «incantator, astrologo e indovino» (*Inamoramento*, II 1 57, 4) – pronostica a se stesso, annunciando pubblicamente di morire «Prima [...] che un'ora sia passata» (*ibi*, III 32, 1). E infatti, «Non fo più lungo il termine, o più corto / come avia deto quel vechio scaltrito: / nel tempo ch'avea detto càde morto» (33, 1-3).

³⁰ Profezie, pronostici, promesse (invariabilmente a sé favorevoli) che i combattenti del *Furioso* fanno in continuazione e a cui raramente riescono ad attendere. Ne è esempio, in questo stesso canto, anche Bogio da Vergalle, che Dardinello, avendogli forato il ventre, «mandò del debito assoluto: / avea promesso alla moglier fra sei / mesi, vivendo, di tornare a lei» (*OF*, XVIII 53, 6-8).

Intanto Cloridano giunge dove, ignara del pericolo, dorme la seconda vittima (modellata, questa volta, sul virgiliano Reto di *Aen.*, IX 344-350):

Poi se ne vien dove col capo giace
 appoggiato al barile il miser Grillo:
 avealo vòto, e avea creduto in pace
 godersi un sonno placido e tranquillo.
 Troncògli il capo il Saracino audace:
 esce col sangue il vin per uno spillo,
 di che n'ha in corpo piú d'una bigoncia;
 e di ber sogna, e Cloridan lo sconcia.

(OF, XVIII 176)

Chissà se Grillo potrebbe dire di morire felice, dal momento che non ama che il vino e viene sgozzato proprio mentre «di ber sogna». Resta che così pure, nel torpore profondo indotto dal vino, moriranno di lí a poco anche Andropono e Conrado (due soldati il cui caso ricorda quello di Serrano in *Aen.*, IX 335-338): «felici, se vegghiar sapeano a desco / fin che de l'Indo il sol passassi il guado» (OF, XVIII 177, 5-6), commenta il poeta. Dove l'accento ad un'evenienza ipotetica quanto irreali (formulata con parole riprese quasi alla lettera da Virgilio) basta a provocare, da parte dell'autore, un'ulteriore precisazione:

Ma non potria negli uomini il destino,
 se del futuro ognun fosse indovino.

(OF, XVIII 177, 7-8)

Ciò significa che anche la morte rientra in quella pluralità di casi (risultato di un «destino» variabile e imprevedibile o, come è detto altrove, di una Fortuna a cui talvolta piace “scherzare”), della quale in seguito avrebbe parlato Borges, definendola quel «concetto che corrompe e altera tutti gli altri. Non parlo del Male, il cui limitato impero è l'etica; parlo dell'Infinito».³¹ Pur essendo soltanto implicito nell'Ariosto, narrativamente, il concetto dell'infinito si può paragonare ad un moto perennemente sospeso tra ripetizione e variazione.³²

³¹ «Hay un concepto que es el corruptor y el desatinador de los otros. No hablo del Mal cuyo limitado imperio es la ética; hablo del infinito» (Borges 1952: 129).

³² Tanto per restare al caso attuale, Grillo non può fare a meno di richiamare un personaggio già visto, Moschino, altro amante del vino – per di più tratto dalla realtà, essendo Moschino soprannome di Antonio Magnanino, cortigiano di Ercole I, su cui

Ecco ad esempio una situazione analoga, ancora una volta di strage, infatti la stessa; ma questa volta è di scena Medoro e tiene in mano una spada, che non è da meno di quella del compagno:

Venuto era ove il duca di Labretto
 con una dama sua dormia abbracciato;
 e l'un con l'altro si tenea sí stretto,
 che non saria tra lor l'aere entrato.
 Medoro ad ambi taglia il capo netto.
 Oh felice morire! oh dolce fato!
 che come erano i corpi, ho cosí fede
 ch'andâr l'alme abbracciate alla lor sede.

(OF, XVIII 179)

A prima vista (o ad una sensibilità romantica) l'atto di Medoro rischierà di apparire sconveniente, specie quando si dimentichi che la sua è anche una vendetta degli uccisori del suo signore, ragione dell'escursione notturna. Senonché Medoro è anche colui che in un certo senso opera l'unione definitiva dei due amanti. E non è un caso che sia lui, e non Cloridano, a compiere questo atto, trattandosi del primo accenno, sia pure indiretto, al tema nuziale di Angelica e Medoro che tanta risonanza avrà nei canti seguenti. Lì, infatti, la scena amorosa si ripeterà, dando luogo ad una variazione in cui, questa volta, saranno i due spasimanti saraceni a tenersi stretti allo stesso modo:

Quivi soleano al piú cocente giorno
 stare abbracciati i duo felici amanti.

(OF, XXIII 106, 3-4)

Ciò spiega anche perché Labretto, diversamente dalle altre vittime della strage notturna, non sia di ascendenza virgiliana, bensí boccacciana³³ e

si veda OF (Bigi 2012): n. a XIV 124, 1 – a cui, per colmo d'ironia, tocca morire nell'acqua allorché Rodomonte fa irruzione dentro Parigi: «Getta da' merli Andropono e Moschino / giù ne la fossa: il primo è sacerdote; / non adora il secondo altro che 'l vino, / e le bigonce a un sorso n'ha già vuote. / Come veneno e sangue viperino / l'acque fuggia quanto fuggir si puote: / or quivi muore; e quel che piú l'annoia, / è 'l sentir che ne l'acqua se ne muoia» (XIV 124). Linguisticamente, i due episodí sono legati dal ricorrere del termine rivelatore *bigoncia*.

³³ Cf. *Decameron*, IV 7, 19: «O felici anime [Pasquino e Simona], alle quali in un medesimo dí adivenne il fervente amore e la mortal vita terminare! e piú felici, se insieme a un medesimo luogo n'andaste! e felicissime, se nell'altra vita s'ama e voi v'amate come di qua faceste!».

boiardesca,³⁴ ossia provenga da un ambito non solo romanzesco (anziché epico) ma, si direbbe, spiccatamente arturiano. Per cui non sorprende, ancora una volta, l'intervento accorato del poeta, anzi la sua ferma fede («ho così fede»), quasi a manifestare la propria partecipazione anche emotiva («Oh felice morire! oh dolce fato!») al credo già sottoscritto dal Boccaccio e dal Boiardo (e a cui, col tempo, si assocerà anche il Tasso).³⁵ Il che comporta altresì, corollario di un destino inteso come somma di infinite possibilità o variazioni, anche quella, per quanto rara, di una morte interamente felice quale tocca in sorte a Labretto e alla sua dama, la cui unione viene sigillata per sempre – e non a caso, come si diceva – da Medoro.

Anche altrove non mancano però, prendendo congedo da questa lunga sequenza narrativa incentrata sulla scorribanda notturna di Cloridano e Medoro, esempi che mostrano parimenti l'inesauribile variabilità dei casi umani, specialmente per quel gruppo di comparse la cui presenza sul palcoscenico del *Furioso* si gioca tutta, poeticamente parlando, in pochi versi. È il caso di Olimpio da la Serra («personaggio inventato dall'Ariosto», come tiene a precisare Bigi, «forse non senza ricordo del Creteo virgiliano» di *Aen.*, IX 774-777),³⁶ un giovane saraceno che viene a trovarsi al centro della battaglia di Parigi nel momento in cui, giunti i rinforzi inglesi guidati da Rinaldo, l'esercito di Agramante finisce sotto attacco. Ferrau, che lo ama molto e che ne avverte il pericolo, non fa in tempo a intervenire,

che vide dal destrier cadere in terra
col capo fesso Olimpio da la Serra;

un giovinetto che col dolce canto,
concorde al suon de la cornuta cetra,
d'intenerire un cor si dava vanto,

³⁴ Cf. *Inamoramento*, I XIX 61, 1-2: «Stavan sí stretti quei dui amanti [Brandimarte e Fiordalisa] insieme / che l'aria non potrebe tra lor gire».

³⁵ Il riferimento è alla coppia di «amanti e sposi» Gildippe e Odoardo, che similmente, stretti assieme, vanno incontro alla morte: «e si ceta in un punto ad ambi il die, / e congiunte se 'n van l'anime pie» (*Gerusalemme liberata*, XX 100, 7-8).

³⁶ *OF* (Bigi 2012): n. a XVI 71, 8. Correggo l'errore tipografico («Olimpo» per «Olimpio», attestato in tutte e tre le stampe originali) presente nel testo Bigi, sia nell'edizione originale, del 1982, che nella ristampa del 2012. A onor del vero, esso compariva già in *OF* (Debenedetti-Segre), su cui si fonda il testo Bigi, come pure in *OF* (Segre 1964), a tutt'oggi la più autorevole.

ancor che fosse piú duro che pietra.
 Felice lui, se contentar di tanto
 onor sapeasi, e scudo, arco e faretra
 aver in odio, e scimitarra e lancia,
 che lo fecer morir giovine in Francia!

(OF, XVI 71, 7-72, 8)

«È uno dei fuggevoli momenti di pietà dell'Ariosto durante le scene guerresche: non c'è volto di donzella o di giovinetto che non lo faccia sospirare di tenerezza», commenterà Momigliano,³⁷ l'interprete caro tanto a Borges come a Bigi. Ed effettivamente, l'immagine di questo saraceno imberbe e imbello non mancherà di far presa nemmeno sul Tasso, che se ne servirà per plasmare Lesbino (cf. *Gerusalemme liberata*, IX 81-88). Sennonché, nel *Furioso*, Olimpio è anche e soprattutto figura di poeta cantore (diversa dall'aedo epico virgiliano) nella quale si rispecchia quella dell'autore, a cui pure incombe la necessità di contemperare il «dolce canto» con il suono, ben altrimenti aspro, della battaglia. Tranne che per il saraceno dall'animo delicato, il mondo bucolico e pastorale della sua poesia e il mondo bellico e marziale della realtà che lo circonda finiranno per scontrarsi tragicamente, dando luogo ad un'incompatibilità insanabile: Olimpio non ha scampo e cade come cadono sempre i poeti in ogni guerra, passata e presente; ma resta, nel poema, un momento di stasi in cui cessa il fragore assordante delle armi, un interludio in cui pare di percepire il suono della sua «cetra» che tanto sa «intenerire» gli ascoltatori come pure i lettori.

Diversamente da quella di Olimpio, la cetra dell'Ariosto non conosce soltanto i toni gravi o, come in questo caso, elegiaci; ne conosce anche altri, piú consoni al memorabile colpo di spada da cui siamo partiti. Scorrendo il *Furioso*, senza neppure allontanarci troppo dai canti attuali, infatti, ci si imbatte in un fendente affatto degno di nota. Esso si deve a Marfisa la quale, dopo essere sbarcata con Astolfo e altri tre compagni alla città delle femmine omicide (Alessandretta), viene estratta a sorte (per colmo di un'ironia tutta ariostesca) a combattere da sola contro dieci campioni, come richiedono le leggi del luogo: senza peraltro considerare che, se anche supera quella prova, la sera gliene toccherà un'altra ben altrimenti difficile... Non che la prova diurna si possa per questo dire uno scherzo, anzi; essa però fa risaltare ancor piú la pre-

³⁷ Momigliano 1946: 294.

stanza e la maestria con cui l'abile donzella debella lo «stuolo» dei nove contendenti (il decimo essendosi fatto da parte per sdegno cavalleresco), troncando «all'uno il capo, all'altro il braccio», in un crescendo vorticoso al culmine del quale giunge il colpo di bravura (marziale come pure poetica):

e un altro in guisa con la spada cinse,
che 'l petto in terra andò col capo et ambe
le braccia, e in sella il ventre era e le gambe.

Lo partí, dico, per dritta misura,
de le coste e de l'anche alle confine,
e lo fe' rimaner mezza figura,
qual dinanzi all'imagini divine,
posto d'argento, e piú di cera pura
son da genti lontane e da vicine,
ch'a ringraziarle e sciorre il voto vanno
de le domande pie ch'ottenute hanno.

(OF, XIX 85, 6-86, 8)

È l'Ariosto che è stato a bottega dei Pulci, senza peraltro preoccuparsi troppo di distinguere tra l'uno e l'altro fratello, e che ora non esita a mostrare il frutto di quell'apprendistato; con un colpo di spada non meno sorprendente di quelli descritti a suo tempo dai maestri – poco importa che di fronte a tali prove la critica romantica come pure il lettore moderno abbiano talvolta arricciato il naso (quasi che la sensibilità estetica e dell'autore e del suo pubblico potesse in qualche modo farne a meno...). Colpisce, nella presente prova, il taglio geometrico, «per dritta misura», operato dalla stessa mano, si direbbe, che aveva squadrato il castello di Atlante «dritto a fil de la sinopia» (IV 13, 2), creando due metà corporali che, in seguito alla ripartizione, seguiranno vie diverse (l'una «in terra», l'altra «in sella»). Con quell'immagine del busto a sé stante, privo della parte inferiore, ripresa dal culto popolare legato agli ex voto, da un autore che peraltro non pare prestar fede a simili pratiche, se non per un ironico ammiccamento; ma a cui importa – questo sí – dare rilievo plastico ad un colpo magistrale: un colpo netto, trasversale, proprio come lo sarà nel Berni, ben piú raro di quello verticale che ferisce scendendo giú dall'alto. Colpo, beninteso, di cui il Berni avrà fatto tesoro, quella dell'Ariosto essendo la bottega in cui, per cosí dire, svolse una parte significativa del suo apprendistato poetico.

Con quella libera divagazione su Alibante, sganciata dal copione boiardesco, Berni aveva inteso dimostrare il taglio, ossia la suprema affilatezza, di una spada affatto speciale, Durlindana. Orbene, v'è nell'Ariosto un luogo, il cui scopo è parimenti quello di dimostrare la straordinaria capacità tagliente di un'altra spada, non certo inferiore, Balisarda (è la Valisarda boiardesca, «l'incantato brando, / che fabricato fo da Falerina», *Inamoramento*, II XVI 2, 3-4). A maneggiarla è Ruggiero, e ad assistere, meravigliata, all'esibizione virtuosistica è Marfisa; ciò avviene nel corso di un'azione che li vede entrambi impegnati a liberare i fratelli Malagigi e Viviano, i quali stanno per essere ceduti ai Maganzesi in cambio di una partita in oro:

Mirava quelle orribili percosse,
 miravale non mai calare in fallo:
 pareva che contra Balisarda fosse
 il ferro carta, e non duro metallo.
 Gli elmi tagliava e le corazze grosse,
 e gli uomini fendea fin sul cavallo,
 e li mandava in parte uguali al prato,
 tanto da l'un quanto da l'altro lato.

Continuando la medesima botta,
 uccidea col signore il cavallo anche.
 I capi dalle spalle alzava in frotta,
 e spesso i busti dipartia da l'anche.
 Cinque e più a un colpo ne tagliò talotta:
 e se non che pur dubito che manche
 credenza al ver c'ha faccia di menzogna,
 di più direi; ma di men dir bisogna.

(OF, XXVI 21-22)

Anche la bontà di Balisarda, come quella di Durlindana, si riconosce anzitutto dal taglio netto, sia dal punto di vista geometrico («in parte uguali») che simmetrico («tanto da l'un quanto da l'altro lato»), oltre che da una lama che non sembra mai perdere lena pur passando dalla carne viva di un corpo (ad esempio del «signore») a quella di un altro (il suo «cavallo»), di diversa densità; né, viaggiando in senso orizzontale, subisce alcun rallentamento per il numero di «capi» o di «busti» che incontra lungo il suo corso. L'Ariosto è quanto mai conscio del fatto che esiste un ricco repertorio (di immagini, analogie, iperboli, ecc.) in fatto di spade e delle loro qualità specifiche; da cui il suo riserbo (vero o simulato,

o soltanto ironico), la sua riluttanza ad oltrepassare il limite oltre il quale ogni asserzione rischia di perdere credibilità, anche se di fatto lascia immaginare anche di piú («di piú direi»), senza però (astutamente) dirlo apertamente. La sua è una sfida retorica volta a raggiungere una verosimiglianza impossibile e nel contempo un raffinato esercizio stilistico:³⁸ se non mi sbaglio, essa rappresenta il punto di massima vicinanza al passo del Berni, anche se – è doveroso constatare – quest'ultimo si riconferma per certi versi ineguagliato.

Resta che spade quali Durlindana, Balisarda, Fusberta (la spada di Rinaldo), quella di Astolfo («che taglia sí, che si può dir che rada», XV 86, 8) o «di Nembrotte la spada tagliente» (XLVI 199, 3), che ora porta Rodomonte, per nominarne solo alcune, non possono fare a meno di incutere terrore, a causa del loro famigerato taglio, specialmente in quella folla di anonimi che per colmo di sventura non è neppure fatata o invulnerabile (come lo sono, invece, Orlando o Ferrau). Di ciò nessuno è piú consapevole di don Chisciotte, un cavaliere errante diverso da tutti gli altri per il fatto di essere anche un attento lettore, esperto in questioni cavalleresche, per quanto astruse o cavillose, e della letteratura ad esse relativa (forse non avrà il libretto magico di Astolfo, ma in fatto di *libros de caballerías* ne ha un'intera biblioteca).³⁹ Ecco allora un fatto strano: benché si reputi il cavaliere piú valoroso «sopra tutta la faccia della terra» (come non esita a definirsi, senza timore di peccare di poca umiltà), don Chisciotte – al secolo Alonso Quijano – teme ciò nonostante di essere smembrato o troncato com'era accaduto a certi cavalieri delle storie antiche, a lui fin troppo note. Ma vi è un rimedio, a quanto pare; un rimedio di cui, manco a dirlo, egli è venuto a conoscenza nel corso delle sue sterminate letture cavalleresche. Nel capitolo X della prima parte del

³⁸ Sostanzialmente simile il punto di vista di Bigi, secondo cui il richiamo dantesco («Sempre a quel ver c'ha faccia di menzogna / de' l'uom chiuder le labbra fin ch'el puote», *Inf.*, XVI 124-125) «costituisce una spia piú evidente del carattere di tutto l'episodio, in cui appare in modo assai tipico l'atteggiamento, fatto di simpatia e di lucida ironia, che l'A. assume di fronte a quell'ideale del valore individuale e della forza fisica, che era stato cantato con piú ingenua adesione nella tradizione canterina e in poemi come l'*Innamorato* e il *Mambriano*»: *OF* (Bigi 2012): n. a XXVI 22, 6.

³⁹ Essa comprende un numero di opere per quell'epoca ragguardevole: «[...] piú di cento volumi grossi, molto ben rilegati, ed altri piú piccoli» (*Don Chisciotte* [Segre–Moro Pini–Carlesi]: parte I, cap. VI, 54-55). Nel testo originale: «[...] más de cien cuerpos de libros grandes, muy bien encuadernados, y otros pequeños» (*Don Quijote* [Rico]: I, 76-7).

Quijote, l'ingenioso hidalgo spiega al suo scudiero le proprietà di un unguento portentoso, noto come «bálsamo de Fierabrás»,⁴⁰ di cui non tarderà ad avere effettivamente bisogno (cf. I XVII), ma che lí per lí lascia perplesso e confuso Sancio Panza:

– È un elixir – rispose don Chisciotte – di cui so a mente la ricetta; e col quale non c'è da aver paura di morte, né da temere di morire per qualsiasi ferita. Quindi, quando l'avrò fatto e te l'avrò dato in consegna, se tu vedi che in qualche battaglia m'abbian diviso in due (come spesso succede) tu non devi far altro che raccattare pari pari la parte caduta e con molta destrezza, prima che il sangue si raffreddi, appiccarla sull'altra metà rimasta in sella, badando bene di farla combaciare nel punto preciso. Dopo tu mi darai a bere due sorsi appena dell'elixir che ti ho detto, e mi vedrai ritornare piú sano di una lasca.⁴¹

«[...] m'abbian diviso in due (come spesso succede)»: don Chisciotte sa – testi cavallereschi alla mano – che quello di essere dimezzato da un fendente è un pericolo non trascurabile per un cavaliere, ma sa anche (dalle medesime fonti) che in certi casi basta “raccattare” le parti even-

⁴⁰ Nell'antico cantare francese *Fierabras* (circa 1170) si parla di un balsamo miracoloso di cui il gigante Fierabras (in italiano Fierabbraccia), al seguito di suo padre, il re saraceno Baland o Balàn (Balante), si impadroní durante il sacco di Roma (storicamente avvenuto nell'846, ma dalla *chanson* francese fatto precedere di tre anni la sconfitta di Roncisvalle del 778), allorché i saraceni si spinsero fin dentro la basilica di San Pietro, asportando le reliquie della Passione: tra queste figurava l'unguento con cui era stato unto il corpo di Gesù prima di essere deposto nel sepolcro e che aveva il potere di curare le ferite di chi lo beveva. Vinto in duello da Ulivieri, Fierabbraccia si era poi convertito al cristianesimo, permettendo così, dopo innumerevoli vicende, che il prezioso balsamo fosse restituito a Carlomagno, che lo volle depositare nella chiesa di Saint-Denis a Parigi. La leggenda ebbe larghissima diffusione e fu ripresa anche fuori dalla Francia; il rifacimento italiano piú noto, *El cantare di Fierabbraccia et Ulivieri* (*Fierabbraccia* [Stengel]), risale alla seconda metà del Trecento, mentre la versione spagnola a cui, con tutta probabilità, fa riferimento don Chisciotte è *Fierabras* 1525.

⁴¹ *Don Chisciotte* (Segre–Moro Pini–Carlesi): parte I, cap. X, 86. Nel testo originale: «– Es un bálsamo – respondiò don Quijote – de quien tengo la receta en la memoria, con el cual no hay que tener temor a la muerte, ni hay pensar morir de ferida alguna. Y así, cuando yo le haga y te le dé, no tienes más que hacer sino que, cuando vieres que en alguna batalla me han partido por medio del cuerpo, como muchas veces suele acontecer, bonitamente la parte del cuerpo que hubiere caído en el suelo, y con mucha sotleza, antes que la sangre se yele, la pondrás sobre la otra mitad que quedare en la silla, advirtiéndole de encajallo igualmente y al justo. Luego me darás a beber solos dos tragos del bálsamo que he dicho, y verásme quedar más sano que una manzana» (*Don Quijote* [Rico]: I, 114).

tualmente tagliate via, farle “combaciare” accuratamente e poi “appiccicarle”. E qui, se non mi sbaglio, don Chisciotte deve aver presente anche il caso di Orrilo, «che se tagliato o mano o gamba gli era, / la rapiccava, che pareva di cera» (*OF*, XV 69, 7-8). Ne hanno esperienza i due gemelli Grifone il bianco e Aquilante il nero i quali, presenti le immancabili Fata bianca e Fata bruna, invano si erano affaticati cercando di sottometerlo, sia nell’uno che nell’altro *Orlando*.⁴² Ma proprio questo è il punto: Orrilo è fatato (in tutta la persona, eccettuato «un crine fatale», *OF*, XV 79, 4), e don Chisciotte non lo è; quindi si trova a dover ricorrere ad un rimedio per così dire farmacologico (come spesso tocca fare ai cavalieri nell’era moderna), il balsamo di Fierabraccia per l’appunto. Quanto alla «ricetta», che il cavaliere mancego tiene a mente (pronta, cioè, per ogni evenienza), essa è tutto sommato semplice: basta prendere «un po’ d’olio, vino, sale, e rosmarino» (*Don Chisciotte* [Segre–Moro Pini–Carlesi]: parte I, cap. XVII, 145), fare «un composto, mescolandoli tutti e facendoli bollir parecchio» (*ibi*: 146), dirci sopra «più di ottanta paternostri e altrettante avemarie, salveregine e credi», accompagnando ogni parola con «un segno di croce per benedizione» (*ibidem*), e quindi somministrare per bocca; effetti indesiderati: «vomito», forte mal di stomaco (*ibidem*).

E così, anche don Chisciotte come Alibante – incosciente o imperterritito, a seconda dei punti di vista – non esita a sfidare la morte ogni giorno. Ma per lui, grazie almeno in parte al balsamo miracoloso tenuto a portata di mano da Sancio, la fine, quando arriverà, sarà altra e diversa cosa: don Chisciotte, infatti, rientrato nei panni di Alonso Quijano, si spegne nel letto di casa propria – “rinsavito” o sprofondato ancor più nella malattia, sempre a seconda dei pareri, che su di lui e la sua storia sono quanto mai molteplici e discordi. Ma si tratta ad ogni modo di una morte “borghese”, non già una morte intrepida, cavalleresca, come era stata, invece, quella di Alibante.

Il percorso esplorativo che ci ha messo sulle tracce di Alibante di Toledo ci ha fatto approdare, dopo esser passati per l’Ariosto, al cavaliere mancego. Certo non a caso, perché senza neanche volerlo abbiamo inseguito un filo della fantasia di Borges. Giunti a questo punto, si comincia a intravedere la lettura del *Furioso* fatta dal poeta argentino, una lettura del tutto personale che si appunta sui personaggi minori e i passi

⁴² Cf. *Inamoramento*, III II 46-III 21; *OF*, XV 65-87.

meno frequentati del poema ariostesco, peraltro misti e intercalati ad altri brani della tradizione cavalleresca, in cui (complice almeno in parte la cecità) il confine tra un testo e l'altro non è sempre ben marcato; ragion per cui Alibante è – per lui – creazione ariostesca, anzi proprio quella più rappresentativa. Borges si rapporta al *Furioso* dal basso, dal punto di vista di quella folla di figuranti a mala pena forniti di un nome, per i quali la guerra come pure la morte hanno un significato antieroico, diverso che per i personaggi di primo piano; e inoltre dal punto di vista moro-saraceno, che per lui non può fare a meno di richiamare il mondo ispano; in questo senso forse non è un caso che «il prode cavallier» a lui tanto caro sia toledano. Un mondo, insomma, in cui pare già emergere in controluce la sagoma di don Chisciotte. Per Borges, cioè, il *Furioso* è inseparabile dal *Quijote* (poco importa che a fare le veci dell'autore sia stato Cervantes o, come insiste quest'ultimo, l'arabo-mancego Cide Hamete Benengeli, oppure, come suggerisce invece Borges, Pierre Menard),⁴³ e non si può leggere l'un libro senza nel contempo pensare all'altro.

Ora, che cosa resta di un'opera quando la si concentra tutta in un punto (che è quanto avrà fatto anche Borges)? Un'immagine singola, telescopica, in cui un particolare, per quanto piccolo, viene a stare per il tutto, per qualcosa di infinitamente grande che la mente non può “capi-re” (ossia contenere) tutto assieme, ed è quel sedimento che vi si deposita in seguito alla lettura: questo, probabilmente, il significato che, per Borges, finì per assumere l'umile Alibante di Toledo.

Del resto, il passo che lo riguarda ha lasciato un'impronta nell'opera di Borges, segno che se lo portava dentro da un pezzo, forse senza esserne nemmeno cosciente. Nella poesia *Ariosto e gli arabi*, infatti, egli riprende la medesima costruzione sintattica ovvero la medesima opposizione ossimorica del verso del Berni («andava combattendo, ed era morto») per farne qualcosa d'altro:

Andava per le strade di Ferrara
e al tempo stesso andava per la luna.⁴⁴

⁴³ Il riferimento è ovviamente al racconto *Pierre Menard, autore del «Chisciotte»* (1939), in Borges 1984-1985: I, 649-58.

⁴⁴ «Iba por los caminos de Ferrara / Y al mismo tiempo andaba por la luna»: cf. Id., *Ariosto y los árabes (Ariosto e gli arabi)*, parte della raccolta *El hacedor* [1960], trad. di Francesco Montalto, *ibi*: 1232-3.

E questo, nell'immaginazione di Borges, era, nella sua scarna essenza, il ritratto di Ludovico Ariosto.

Marco Dorigatti
(University of Oxford)

RIASSUNTO: Inteso quale omaggio a Emilio Bigi, sia pure indiretto, lo studio prende spunto da un'intervista, tuttora inedita, rilasciata nel 1984 dallo scrittore argentino Jorge Luis Borges, in cui aveva citato, credendoli ariosteschi, dei versi che per lui, giunto in età ormai avanzata, erano diventati, più che un motto, una metafora di vita. Poco importa che, come verrà chiarito vagliando la loro storia e le relative fonti, quei versi, facenti capo alla misteriosa figura di un personaggio saraceno, Alibante di Toledo, in realtà appartenessero all'officina poetica di Francesco Berni: essi vengono cioè nondimeno assunti quale filo conduttore per un percorso esplorativo all'interno dell'*Orlando furioso* che ne vaglia la valenza per così dire "ariostesca", giusta la reminiscenza borgesiana. Approdata infine a Cervantes, la discussione si conclude facendo ritorno a Borges e misurando l'impatto che quei medesimi versi hanno avuto sulla sua propria opera poetica.

PAROLE CHIAVE: *Orlando furioso*, Jorge L. Borges, Francesco Berni, Miguel de Cervantes.

ABSTRACT: Intended as a heartfelt tribute to Emilio Bigi, albeit an indirect one, this essay draws on an interview, still unpublished, given by Argentine writer Jorge Luis Borges in 1984, in which he quoted a couple of lines of poetry which he firmly believed to be by Ariosto, and which for him, by then an old man, had become, more than a motto, a metaphor of life. It does not really matter that, as will become apparent retracing their history as well as their sources, these lines, centring on the mysterious figure of a Saracen character called Alibante of Toledo, actually belonged to Francesco Berni: they are here assumed as the main motif to be explored within *Orlando furioso*, in order to ascertain to what extent their nature may be regarded to be Ariostan, just as Borges thought. Having finally reached Cervantes, the discussion concludes by returning once more to Borges and considering the impact that these lines, which had remained engrained in his memory throughout his life, had on his own poetry.

KEYWORDS: *Orlando furioso*, Jorge L. Borges, Francesco Berni, Miguel de Cervantes.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

ARIOSTO

- OF (Ruscelli) = *«Orlando furioso» di M. Lodovico Ariosto, tutto ricorretto, et di nuove figure adornato*. Al quale di nuovo sono aggiunte le Annotazioni, gli Avvertimenti, et le Dichiarationi di Girolamo Ruscelli, la Vita dell'autore, descritta dal Signor Giovambattista Pigna, gli Scontri de' luoghi mutati dall'autore dopo la sua prima impressione, la Dichiaratione di tutte le favole, il Vocabolario di tutte le parole oscure, et altre cose utili e necessarie, Venezia, Valgrisi, 1556.
- OF (Romizi) = *L'«Orlando furioso» di Lodovico Ariosto*, con note del Prof. Augusto Romizi, Milano, Albrighi · Segati e c., 1900.
- OF (Papini) = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, secondo l'edizione del 1532 con il commento di Pietro Papini, Firenze, Sansoni, 1903.
- OF (Caretti) = *Orlando furioso*, a c. di Lanfranco Caretti, Milano · Napoli, Ricciardi, 1954.
- OF (Debenedetti–Segre) = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, secondo l'edizione del 1532 con le varianti delle edizioni del 1516 e del 1521, a c. di Santorre Debenedetti, Cesare Segre, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1960.
- OF (Ceserani) = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, a c. di Remo Ceserani, Torino, UTET, 1962.
- OF (Segre 1964) = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, a c. di Cesare Segre, Milano, Mondadori, 1964 [*Tutte le opere di Ludovico Ariosto*, a c. di Cesare Segre, vol. I].
- OF (Segre 1976) = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, a c. di Cesare Segre, Milano, Mondadori, 1976.
- OF (Ceserani–Zatti) = *«Orlando furioso» e «Cinque canti» di Ludovico Ariosto*, a c. di Remo Ceserani, Sergio Zatti, Torino, UTET, 1997.
- OF (Bigi 1982) = Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, introduzione e commento di Emilio Bigi, Milano, Rusconi, 1982.
- OF (Bigi 2012) = Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, introduzione e commento di Emilio Bigi, a c. di Cristina Zampese, Milano, Rizzoli, 2012.
- Opere minori* (Segre) = Ludovico Ariosto, *Opere minori*, a c. di Cesare Segre, Milano · Napoli, Ricciardi, 1954.

ALTRI AUTORI

- Berni = «*Orlando innamorato*» di Matteo Maria Boiardo rifatto da Francesco Berni, Torino, Società Editrice di M. Guigoni, 1858, 2 voll.
- Boccaccio, *Decameron* (Branca) = Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a c. di Vittore Branca, Torino, Einaudi, 1980.
- Boiardo, *Innamoramento* (Tissoni Benvenuti–Montagnani) = Matteo Maria Boiardo, *L'innamoramento de Orlando*, edizione critica a c. di Antonia Tissoni Benvenuti, Cristina Montagnani, introduzione e commento di Antonia Tissoni Benvenuti, Milano · Napoli, Ricciardi, 1999, 2 voll.
- Borges 1952 = Jorge Luis Borges, *Los avatares de la tortuga* (1939), in Id., *Otras inquisiciones (1937-1952)*, Buenos Aires, Ediciones Sur, 1952: 129-35.
- Borges 1973 = Jorge Luis Borges, *Una versión de Borges*, in Aa. Vv., *Retratos y autorretratos. Escritores de América Latina*, fotografías de Alicia D'Amico, Sara Facio, Buenos Aires, Ediciones Crisis, 1973: 19-28.
- Borges 1980 = Jorge Luis Borges, *La «Divina Comedia»*, in Id., *Siete noches*, epílogo de Roy Bartholomew, México · Madrid · Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1980: 7-32.
- Borges 1984-1985 = Jorge Luis Borges, *Tutte le opere*, a c. di Domenico Porzio, Milano, Mondadori, vol. I, 1984, vol. II, 1985.
- Borges 1986 = Attilio Momigliano, *Ensayo sobre el «Orlando Furioso»*, prólogo de Jorge Luis Borges, Buenos Aires, Editorial Hyspamérica, 1986 (Colección Biblioteca Personal de Borges).
- Cervantes, *Don Chisciotte* (Segre–Moro Pini–Carlesi) = Miguel de Cervantes, *Don Chisciotte della Mancia*, a c. di Cesare Segre, Donatella Moro Pini, traduzione di Ferdinando Carlesi, Milano, Mondadori, 1974.
- Cervantes, *Don Quijote* (Rico) = Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edición del Instituto Cervantes, dirigida por Francisco Rico, con la colaboración de Joaquín Forradellas, estudio preliminar de Fernando Lázaro Carreter, Barcelona, Instituto Cervantes, 1998, 2 voll.
- Li Fatti de Spagna* (Ruggieri) = «*Li Fatti de Spagna*». *Testo settentrionale trecentesco, già detto «Viaggio di Carlo Magno in Ispagna»*, edito e illustrato da Ruggero M. Ruggieri, Modena, Società Tipografica Modenese, 1951.
- Fierabraccia* (Stengel) = *El cantare di Fierabraccia et Ulivieri*, hrsg. von Edmund Stengel, Marburg, Elwert, 1881.
- Fierabras* 1525 = *Hystoria del emperador Carlomagno y de los doze pares de Francia, e de la cruda batalla que buvo Oliveros con Fierabrás [...]*, Sevilla, por Jacobo Cromberger, 1525.
- Leopardi, *Operette morali* (Galimberti) = Giacomo Leopardi, *Operette morali*, a. c. di Cesare Galimberti, Napoli, Guida, 1998⁵.

- OI (Bruscagli) = Matteo Maria Boiardo, *Orlando innamorato*, a c. di Riccardo Bruscagli, Torino, Einaudi, 1995, 2 voll.
- Pulci, *Cyriffo Calvaneo* = CYRIFFOCALVANEOCOMPO|STO PER LVCADepVLCI AD | PETITIONE DEL MAGNIFICO LORENZO DEMEDICI, Firenze, per Antonio di Bartolommeo Miscomini, s. a.
- Spagna ferrarese* (Gritti–Montagnani) = *Spagna ferrarese*, a c. di Valentina Gritti, Cristina Montagnani, Novara, Interlinea, 2009 (Centro Studi Matteo Maria Boiardo).
- Tasso, *Gerusalemme liberata* (Caretti) = Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, prefazione e note di Lanfranco Caretti, Torino, Einaudi, 1971.

LETTERATURA SECONDARIA

- Alexandre-Gras 1988 = Denise Alexandre-Gras, *L'héroïsme chevaleresque dans le «Roland Amoureux» de Boiardo*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1988.
- Bigi 1941 = Emilio Bigi, *La poesia del Boiardo*, Firenze, Sansoni, 1941.
- Bigi 1954 = Emilio Bigi, *Dal Petrarca al Leopardi*, Milano · Napoli, Ricciardi, 1954.
- Bigi 1955 = Emilio Bigi, rec. a OF (Caretti); *Opere minori* (Segre), «GSLI» 132 (1955): 296-307.
- Bigi 1967 = Emilio Bigi, *La cultura del Poliziano e altri studi umanistici*, Pisa, Nistri Lischi, 1967.
- Bigi 1993 = Emilio Bigi, rec. a Cabani 1991, «GSLI» 170 (1993): 603-6.
- Cabani 1991 = Maria Cristina Cabani, *Fra omaggio e parodia. Petrarca e petrarchismo nel «Furioso»*, Pisa, Nistri Lischi, 1991.
- Delcorno Branca 2011 = Daniela Delcorno Branca, *Gli studi di Bigi su Umanesimo e Rinascimento*, in Cristina Zampese (a c. di), *Emilio Bigi e gli studi di stilistica storica*. Atti della giornata di studio, Milano, 2010, Milano, Cisalpino, 2011: 11-25.
- De Sanctis 1898 = Francesco De Sanctis, *La poesia cavalleresca. Pulci – Boiardo – Ariosto. Appunti di lezioni (1855-1859)*, in Id., *Scritti vari inediti o rari*, raccolti e pubblicati da Benedetto Croce, Napoli, Morano, 1898, 2 voll.: I, 247-376.
- Dorigatti 2010 = Marco Dorigatti, *Sobrino ariostesco e misconosciuto*, «Belfagor» 65/4 (2010): 401-14.
- Dorigatti in c. s. = Marco Dorigatti, «Di novo se comencia la tentione»: il duello nell'universo cavalleresco di Matteo Maria Boiardo, in Aa. Vv., «Orlando Innamorato». *Oralità e scrittura*. Atti del XXXV Festival di Morgana, Palermo, Museo internazionale delle marionette Antonio Pasqualino, 11-12 novembre 2010, in c. di s.

- Floriani 2011 = Piero Floriani, *Bigi a Pisa*, in Cristina Zampese (a c. di), *Emilio Bigi e gli studi di stilistica storica*. Atti della giornata di studio, Milano, 2010, Milano, Cisalpino, 2011: 85-97.
- Fumagalli 1912 = Giuseppina Fumagalli, *La fortuna dell'«Orlando furioso» in Italia nel secolo XVI*, Ferrara, Zuffi, 1912.
- Hempfer 2004 = Klaus W. Hempfer, *Lecture discrepanti. La ricezione dell'«Orlando furioso» nel Cinquecento* (1987), Modena, Panini, 2004.
- Javitch 1999 = Daniel Javitch, *Ariosto classico. La canonizzazione dell'«Orlando furioso»* (1991), Milano, Mondadori, 1999.
- Javitch 2012 = Daniel Javitch, *L'imitazione delle imitazioni nell'«Orlando Furioso»* (1985), in Id., *Saggi sull'Ariosto e la composizione dell'«Orlando Furioso»*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2012: 39-57.
- Matarrese–Praloran 2010 = Tina Matarrese, Marco Praloran, *Il canto I dell'«Orlando furioso» del 1516*, «Per leggere» 19 (2010): 97-114.
- Momigliano 1946 = Attilio Momigliano, *Saggio su l'«Orlando Furioso»* (1928), Bari, Laterza, 1946.
- Palumbo 2004 = Giovanni Palumbo, *Echi della tradizione rolandiana nelle «Chiose Selmi» alla «Commedia»*, «Filologia e critica» 29 (2004): 112-44.
- Panizzi 1830-1834 = «Orlando Innamorato» di Boiardo, «Orlando Furioso» di Ariosto, *with an essay on the romantic narrative poetry of the Italians*, memoirs and notes by Antonio Panizzi, London, William Pickering, 1830-1834, 9 voll.
- Paratore 1970 = Ettore Paratore, *L'«Orlando innamorato» e l'«Eneide»*, in Giuseppe Anceschi (a c. di), *Il Boiardo e la critica contemporanea*. Atti del Convegno di studi su Matteo Maria Boiardo, Scandiano · Reggio Emilia, 25-27 aprile 1969, Firenze, Olschki, 1970: 347-75.
- Poe 1838 = Edgar Allan Poe, *How to Write a Blackwood Article*, «Baltimore American Museum», November 1838: 486.
- Pigna 1997 = Giovan Battista Pigna, *I romanzi*, a c. di Salvatore Ritrovato, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1997.
- Praloran 2009 = Marco Praloran, *Le lingue del racconto. Studi su Boiardo e Ariosto*, Roma, Bulzoni, 2009.
- Rajna 1900 = Pio Rajna, *Le fonti dell'«Orlando Furioso»: ricerche e studi* (1876), Firenze, Sansoni, 1900².
- Rajna 1975 = Pio Rajna, *Le fonti dell'«Orlando furioso». Ristampa della seconda edizione 1900 accresciuta d'inediti*, a c. e con presentazione di Francesco Mazzoni, Firenze, Sansoni, 1975.
- Sangirardi 1994 = Giuseppe Sangirardi, *Boiardismo ariostesco. Presenza e trattamento dell'«Orlando innamorato» nel «Furioso»*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1994.
- Segre 2000 = Cesare Segre, *Introduzione*, in Claudia Berra (a c. di), *Fra «Satire» e «Rime» ariostesche*. Atti del Convegno, Gargnano del Garda, 14-16 ottobre 1999, Milano, Cisalpino, 2000: 13-6.

- Villoresi 2000 = Marco Villoresi, *Le muse cavalleresche dei fratelli Pulci: il «Ciriffo Calvaneo» e il «Morgante»*, in Id., *La letteratura cavalleresca. Dai cicli medievali all'Ariosto*, Roma, Carocci, 2000: 111-35.
- Weinberg 1961 = Bernard Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, University of Chicago Press, 1961, 2 voll.
- Zampese 1997 = Cristina Zampese, *Intervista a Emilio Bigi*, in Fabio Danelon, Hermann Grosser, Cristina Zampese (a c. di), *Le varie fila. Studi di letteratura italiana in onore di Emilio Bigi*, Milano, Principato, 1997: 332-5.