

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 comprensio-

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 *Ibì*: 43.

⁶ *Ibì*: 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 *Ibì*: 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 assimigliarsi», 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 *Ibid.* 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 *Ibid.* 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;
Podia 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 *Ibì*: 97, n. a I 11.

²¹ *Ibì*: 110, n. a I 43.

²² *Ibì*: 136, n. a II 39.

²³ *Ibì*: 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 episodi, 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.

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 Olivieri*, 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 hubo 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.