HAL open science

Meraviglioso

Matteo Residori

To cite this version:

Matteo Residori. Meraviglioso. Annalisa Izzo. Lessico critico dell'Orlando furioso, Carocci, pp.239-260, 2016. hal-01420950

HAL Id: hal-01420950

https://univ-sorbonne-nouvelle.hal.science/hal-01420950v1

Submitted on 15 Dec 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Lessico critico dell'*Orlando furioso*

A cura di Annalisa Izzo

Carocci editore

Meraviglioso

di *Matteo Residori*

1.

La nozione di «meraviglioso» non appartiene alla poetica implicita dell'*Orlando furioso* ma alla storia della sua ricezione. Il termine, derivato dall'aristotelico *thaumastón* (che designa nella *Poetica* ogni elemento capace di suscitare meraviglia), si afferma nel dibattito letterario cinquecentesco in un'accezione ristretta, a indicare un ambito della poesia narrativa che appare tanto indispensabile quanto bisognoso di regole: quello del soprannaturale. Tale dibattito, che approda alla proposta tassiana di un «meraviglioso verisimile» (Tasso, 1964, pp. 6-9), è in gran parte ispirato dal *Furioso*, considerato l'esempio di una libertà anarchica ormai improponibile in età controriformistica; ma si ha l'impressione che esso finisca per isolare artificiosamente un aspetto del poema ariostesco che non si dà, in origine, come distinto e separato.

Nella critica ariostesca moderna, in effetti, sono rare le trattazioni specifiche di questo tema: a partire almeno da De Sanctis, si tende piuttosto a trattare il soprannaturale come una convenzione ubiqua e inevitabile di quel mondo cavalleresco che Ariosto sceglie come oggetto del suo poema, una convenzione che ispirerebbe quella stessa miscela di adesione e distacco con cui sono trattati altri elementi dello stesso codice (l'idealismo cortese, le straordinarie prodezze dei paladini, la purezza delle donzelle erranti). Si può anzi trovare che il soprannaturale sia, di queste convenzioni, la più scontata, la più neutra, in un certo senso la più *invisibile*. In fondo, il proemio del *Furioso* non cita né meraviglie né incanti; e nel primo canto del poema l'apparizione soprannaturale del fantasma di Argalia è raccontata in modo più neutro di quella, perfettamente naturale, di Angelica che spunta da dietro un cespuglio:

> vede di mezzo il fiume un cavalliero
> insino al petto uscir, d'aspetto fiero (*Of* I 25, 7-8).

E fuor di quel cespuglio oscuro e cieco
fa di sé bella et improvisa mostra,
come di selva o fuor d'ombroso speco
Diana in scena o Citerea si mostra (*Of* I 52, 1-4).

La palese inverosimiglianza dell'apparizione dello spettro non ispira del resto nessuna reazione al narratore, che commenta invece con ironia, in due passi celebri di questo stesso canto, la notizia della verginità di Angelica («Forse era ver, ma non però credibile», I 56, 1) e la «gran bontà de' cavallieri antiqui» (I 22, 1). Insomma, in un mondo in cui tendenzialmente nulla è verosimile, il meraviglioso sembra una qualità troppo diffusa perché se ne possa davvero parlare.

Va anche detto che l'equivalenza tra meraviglioso e soprannaturale, che fin qui abbiamo dato per scontata, implica alcune difficoltà su cui bisogna soffermarsi. La neutralità impassibile osservata nel caso dell'apparizione di Argalia è l'atteggiamento più tipico del narratore ariostesco in questo campo (Almansi, 1976). Capita però che alcune espressioni ricorrenti segnalino il carattere straordinario dei fatti narrati: i nomi «meraviglia» e «miracol», gli aggettivi «mirabil», «miracoloso», «strano» (nel senso forte di "straordinario" o addirittura di "mostruoso"), «inusitato», «disusato», «nuovo», «stupendo» e appunto «meraviglioso» (ma nel senso prevalente di "meravigliato", per indicare la reazione di chi è testimone di questi eventi). Più rara è l'indicazione della norma che risulterebbe violata da questi eventi o esseri straordinari; ma, quando non si tratta di un'indicazione di generica eccezionalità (come «fuor d'ogni costume», che qualifica la sella del lupo cavalcato dalla mostruosa Erifilla, VII 3, 8), questa norma coincide non con la «natura» bensì con l'«umano» o il «mortale»: Ruggiero e Marfisa compiono «miracolosi e *sopraumani* gesti» (XXVI 137, 6); quella che esce prodigiosamente dalla tomba di Merlino è una voce «*ch'ogni mortale eccede*» (XXXVI 58, 8); l'eremita chiamato a guarire Oliviero ha fama di saper fare «alcuno effetto *soprumano*» (XLIII 187, 5).

Sostituire il «soprannaturale» con il «sopraumano» come ambito precipuo del meraviglioso ariostesco non è una sottigliezza terminologica, se non altro perché proprio nella «natura» è esplicitamente individuata la causa di certi fenomeni prodigiosi (ad esempio la forza straordinaria di Marganorre: «ch'aggiunto al mal voler gli ha *la natura* / una possanza *fuor d'umana sorte*», XXXVII 41, 4). Si tratta piuttosto di ricordare un aspetto importante della cultura di Ariosto e dei suoi primi lettori: e cioè il fatto che, in un'epoca che precede la cosiddetta rivoluzione scientifica, la natura è

concepita come una realtà che sfugge in gran parte all'esperienza diretta e al controllo razionale dell'uomo. Negli ultimi decenni la critica ariostesca ha illustrato molteplici tangenze tra il *Furioso* e una cultura prescientifica – in particolare geografica, corografica e paradossografica – che, prolungando fino al pieno Cinquecento la tradizione medievale dei *mirabilia naturae*, popola i margini del mondo di fenomeni prodigiosi e creature strabilianti: non molto diverse, insomma, dall'orca e dalla balena, dai draghi e dal coccodrillo che compaiono nelle pagine di Ariosto (Milanesi, 1984; Fortini, 1994; Doroszlaï, 1998; Refini 2008a; 2008b).

D'altra parte, vari studi hanno suggerito che, nonostante l'esplicita irrisione per le «magiche sciocchezze» (XXXIV 85, 4) che si legge in vari passi del poema e nella commedia *Il negromante*, Ariosto non sarebbe del tutto estraneo a una cultura primocinquecentesca che si interessa alla magia come a una tradizione culturale prestigiosa o come a una tecnica di cui vanno studiate le modalità specifiche e gli ambiti operativi – come fanno ad esempio, tra i suoi contemporanei, l'eclettico umanista ferrarese Celio Calcagnini (1479-1541, citato in XLII 90 e XLVI 14) e il filosofo Pietro Pomponazzi (1462-1525), che si interessa in particolare al potere della magia sull'immaginazione (Vallone, 1949; Savarese, 1984; Grossi, 1985; Rinaldi, 2010). Ciò che è «sopraumano» non è dunque per forza impossibile: può essere prodotto dalla prodigiosa fecondità della natura o dall'azione illusoria di forze magiche.

2.

Questi due princìpi di spiegazione – natura e magia – sono esplicitamente invocati come complementari nella presentazione della più celebre «meraviglia» ariostesca, l'ippogrifo, quando, dopo vari racconti sbigottiti (II 37-39, 46, 49-54) e dopo una breve apparizione diretta (IV 4-6), la cavalcatura alata del mago Atlante viene finalmente descritta in modo dettagliato (corsivi sempre miei):

> Non è *finto* il destrier, ma *naturale*,
> ch'una giumenta generò d'un grifo:
> simile al padre avea la piuma e l'ale,
> li piedi anteriori, il capo e il grifo;
> in tutte l'altre membra parea quale
> era la madre, e chiamasi ippogrifo;
> che nei monti Rifei vengon, ma rari,
> molto di là dagli agghiacciati mari.

Quivi *per forza lo tirò d'incanto*;
e poi che l'ebbe, ad altro non attese,
e con studio e fatica operò tanto,
ch'a sella e briglia il cavalcò in un mese:
così ch'in terra e in aria e in ogni canto
lo facea volteggiar senza contese.
Non finzion d'incanto, come il resto,
ma vero e natural si vedea questo.

Del mago ogn'altra cosa era *figmento*;
che comparir facea pel rosso il giallo:
ma con la donna non fu di momento (*Of* IV 18-19; 20, 1-3).

Con minuziosa e pacata competenza il narratore distingue in questi versi ciò che nell'ippogrifo sarebbe prodotto «raro» di una «natura» remota – il suo aspetto composito, frutto dell'incrocio, attestato solo nelle zone più settentrionali d'Europa, tra due animali di specie diverse – e ciò che invece sarebbe «finto», cioè dovuto a «incanti» e a «figment*i*» magici – la sua cattura da parte di Atlante e l'effetto abbacinante dello scudo. Notando questo non si vuole certo negare il carattere ironico della descrizione, sul quale non ci sono dubbi, ma precisare il funzionamento di un'ironia che procede qui non per semplice *antifrasi* («non è finto [...] ma naturale» = "è finto, non naturale") ma piuttosto per *citazione* di un discorso a suo modo scientifico, che pretende di spiegare razionalmente, distinguendo i diversi ordini di cause, i prodigi che affollano un mondo dalla ricchezza imprevedibile. Qui come in altri casi, insomma, la poesia di Ariosto si avventura su un territorio per così dire intermedio, un territorio che sta al di là dell'esperienza umana ma al di qua dei limiti della natura; il regno non dell'impossibile ma del *possibile*, che il poeta rivendica il diritto di popolare con i frutti meravigliosi della sua immaginazione.

L'ironia, evidente in questo passo, lo è meno in un altro luogo celebre del *Furioso*, il prologo del canto VII:

Chi va lontan da la sua patria, vede
cose, da quel che già credea, lontane;
che narrandole poi, non se gli crede,
e stimato bugiardo ne rimane:
che 'l sciocco vulgo non gli vuol dar fede,
se non le vede e tocca chiare e piane.
Per questo io so che l'inesperienza
farà al mio canto dar poca credenza.

Poca o molta ch'io ci abbia, non bisogna
ch'io ponga mente al vulgo sciocco e ignaro.
A voi so ben che non parrà menzogna,
che 'l lume del discorso avete chiaro;
et a voi soli ogni mio intento agogna
che 'l frutto sia di mie fatiche caro (*Of* VII 1; 2, 1-6).

Collocati al centro dell'episodio quanto mai "meraviglioso" ambientato sull'isola di Alcina, questi versi paragonano il poeta a un viaggiatore tornato da terre lontane, i cui racconti straordinari rischiano di apparire menzogneri allo «sciocco vulgo», abituato a credere solo a ciò di cui può fare esperienza diretta. Diverso è però il pubblico d'elezione del poema, quello da cui l'autore spera di essere capito e apprezzato: un pubblico abbastanza intelligente da sapere che non tutto ciò che sfugge all'esperienza è da considerarsi falso. Questo intervento metapoetico, in cui appare curiosamente rovesciata l'antitesi tradizionale tra credulità popolare e senso critico dei lettori più raffinati, è stato spesso interpretato in chiave di antifrasi ironica: secondo Bigi, ad esempio, Ariosto intende «sottolineare ironicamente [...] la precisa coscienza che egli ha e vuole comunicare ai suoi ascoltatori, o almeno ai più intelligenti e spregiudicati [...], della natura tutta irreale o sovrareale dell'apparato letterario» (Bigi, 2012, p. 248). Si ha però l'impressione che qui l'autore voglia non tanto ammettere l'inverosimiglianza della sua materia poetica quanto suggerire che il verosimile non sia il criterio migliore per valutarla. L'atteggiamento di chi misura il credito da dare ai racconti col metro limitato della propria esperienza è chiaramente condannato in questi versi, che alludono all'episodio evangelico dell'incredulità di Tommaso: aver avuto bisogno di «vedere» e di «toccare» per «credere» è appunto ciò che Cristo rimprovera al suo discepolo (Giovanni 20, 25-29). «Beati quelli che crederanno senza aver visto»: come Cristo, anche Ariosto chiede ai suoi lettori una forma di «fede», la disponibilità, se non a «credere», almeno a sospendere volontariamente l'incredulità (secondo la celebre formula di Coleridge). Si possono dunque leggere in questi versi (come suggerisce Bolzoni, 2012) il rifiuto di un realismo angusto e una rivendicazione di libertà, la libertà di esplorare poeticamente territori lontani dall'esperienza ordinaria, come sono quelli di cui i viaggi di esplorazione rivelano a quell'epoca l'insospettabile vastità e la prodigiosa ricchezza.

È vero tuttavia che una raccomandazione del genere non sarebbe necessaria se non fosse il poema stesso a fare dell'«esperienza» un elemento cardine della sua etica e della sua gnoseologia, la base di quel realismo mo-

rale e conoscitivo che, convivendo singolarmente con la poetica antirealistica del *Furioso*, avvicina Ariosto ad alcuni grandi fondatori del pensiero moderno, da Valla a Leonardo a Machiavelli. E il narratore che qui chiede ai suoi lettori un atto di «fede» illuminata è lo stesso che in vari altri passi del poema (per esempio XXVI 22-23 o XXXIII 84-85) finge ironicamente di credere all'autorità screditata di Turpino solo per attirare l'attenzione sull'inverosimiglianza di ciò che racconta.

Queste oscillazioni esprimono la fondamentale ambivalenza di Ariosto nei confronti del meraviglioso, ambivalenza che è stata spesso commentata e di cui Francesco Orlando ha proposto una lucida definizione nel suo studio sugli «statuti del soprannaturale» (2001). Se la rappresentazione letteraria del soprannaturale è sempre caratterizzata, in termini freudiani, da una «formazione di compromesso» tra due istanze opposte, il «credito» e la «critica», il dosaggio tra i due ingredienti, variabile a seconda delle epoche e degli autori, sarebbe in Ariosto particolarmente equilibrato, producendo quello che il critico propone di chiamare «soprannaturale d'indulgenza»: una rappresentazione di elementi prodigiosi in cui l'«incredulità» non impedisce un «compiacimento nella credulità superata, nella regressione irrazionale», e in cui, d'altro canto, «la questione del vero e del falso è accantonata da lusinghe edonistiche» (ivi, p. 209).

Queste formule sono particolarmente felici e trovano puntuale conferma, come vedremo, in vari aspetti del trattamento ariostesco del meraviglioso. Alla luce di quanto osservato finora, tuttavia, si può suggerire che le «meraviglie» del *Furioso* evochino non solo una mentalità o un codice letterario superati, ma anche un mondo nuovo tutto da scoprire: il credito che si accorda loro sarebbe dunque non solo credulità regressiva, ma anche avventurosa disponibilità intellettuale, l'atteggiamento più idoneo a conoscere una realtà che trascende spesso i limiti dell'esperienza. Così si spiega, forse, l'afflato euforicamente "ulissiaco" che anima, malgrado la costante sordina ironica, i viaggi meravigliosi di Ruggiero e di Astolfo (questi ultimi del resto esplicitamente avvicinati a quelli dei grandi navigatori contemporanei, XV 19-36). E da qui deriva forse anche una tendenza strutturale, nuova rispetto a Boiardo, a collocare le meraviglie più vistose in terre remote (i monti Rifei, l'isola di Alcina e Logistilla, l'isola di Ebuda, il regno etiopico del Senapo), luoghi che sfuggono sia all'esperienza diretta che alla razionalità cartografica. Mentre l'inverosimiglianza del costume cavalleresco è in genere connotata di antichità (la «gran bontà dei cavalieri *antiqui*», I 22, 1; «Ben furo aventurosi i cavallieri / ch'erano *a quell'età*», XIII 1, 1-2), le meraviglie tendono a collocarsi in uno spazio remoto, in un «laggiù» che si

oppone al «qui» dell'enunciazione narrativa. Orrilo, affrontato da Astolfo durante il suo viaggio in Egitto, combatte accompagnato da «una fera, / la qual *si truova solo in quelle bande*» (XV 68, 3-4). E delle pietre preziose che adornano la rocca di Logistilla il narratore afferma:

> Di tai gemme *qua giù* non si favella:
> et a chi vuol notizia averne, è d'uopo
> che vada *quivi*; che non credo altrove,
> se non forse su in ciel, se ne ritruove (*Of* X 58, 5-8).

Queste osservazioni, che vorrebbero ridimensionare un po' la linearità teleologica delle celebri affermazioni desanctisiane sul «riso» ariostesco come «riso dello spirito moderno, diffuso sul soprannaturale di ogni qualità» e anzi come «riso precursore della scienza» (De Sanctis, 1996, p. 448), non devono naturalmente suggerire una lettura realistica o referenziale del *Furioso*, che pure si dà per certi versi come l'analogo del globo terracqueo abbracciato dalle circumnavigazioni avventurose dei suoi cavalieri («e finir tutto il cominciato tondo, / per aver, come il sol, girato il mondo», X 70, 7-8). Le meraviglie del possibile, né vere né false, sono esplorate da Ariosto in una dimensione che non nasconde mai, e anzi ostenta volentieri, di essere quella della *fictio* letteraria. L'invenzione dell'ippogrifo serve anche a smentire maliziosamente, trasformando l'impossibile in possibile, un celebre *adynaton* virgiliano (*iungentur iam gryphes equis*, "i grifoni si uniranno alle cavalle", *Ecl.* VIII 27); e l'ironia della sua descrizione scaturisce naturalmente anche dalla coincidenza verbale tra «figmento» magico negato («non è finto il destrier») e innegabile *fictio* letteraria.

Tra queste due *fictiones*, tra l'irrealtà statutaria della letteratura e quella dei fenomeni straordinari che rappresenta, Ariosto è bravissimo a provocare cortocircuiti vertiginosi, con effetti che vanno dallo smascheramento scettico del meraviglioso al conferimento di poteri magici o demiurgici alla scrittura letteraria. Questo non significa però che in questo settore del poema tutto si risolva in un brillante gioco autoreferenziale: l'esibita consapevolezza della finzione non impedisce affatto il discorso sul mondo o il coinvolgimento emotivo o etico, ma li situa a un livello diverso, più complesso e più maturo. Se, come è stato spesso suggerito, il trattamento ariostesco del meraviglioso ha qualcosa a che fare col gioco, sarà allora nel senso più esteso e più profondo che hanno dato a questa nozione Huizinga (1988) e soprattutto Winnicott (2006): considerando cioè il gioco come forma tipica di quello «spazio potenziale» che media tra sentimento infantile

di onnipotenza e principio di realtà adulto, e che sta alla base dell'immaginazione creativa, della passione culturale, di ogni esercizio intellettuale disinteressato.

Proprio la nozione di gioco ci servirà allora da filo conduttore per le prossime sezioni di questo studio, in cui la presenza del meraviglioso nel poema sarà analizzata secondo tre angolature diverse. Ci occuperemo innanzitutto di Ariosto come *homo alludens*, secondo la felice formula di Sangirardi (2005), e cioè dei rapporti privilegiati tra meraviglioso e intertestualità. Passeremo poi alla dimensione del gioco narrativo mettendo in luce il ruolo squisitamente strumentale che il meraviglioso sembra svolgere sia negli snodi minuti del racconto sia nei grandi schemi che organizzano la struttura del poema. Ci interesseremo infine al gioco interpretativo suscitato dal meraviglioso, e cioè alle strategie ermeneutiche di cui il poema dà l'esempio e che la sua ricezione ha prolungato nei secoli.

3.

Con rare ma notevoli eccezioni, il meraviglioso ariostesco è essenzialmente ereditato, appartiene all'ambito del *déjà lu*. L'ipotesto più ampio e più diretto è naturalmente il poema di Boiardo, il cui apparato magico-prodigioso viene in realtà abbastanza sfrondato da Ariosto (Kisacky, 2000, pp. 138-9). Questa selettività, che può essere letta come indizio di una tendenza a razionalizzare il mondo cavalleresco, è però compensata almeno in parte da un ricorso più ampio ad altre fonti, sia romanze – Dante e Boccaccio, per esempio – sia, soprattutto, classiche: Virgilio, Ovidio, Stazio, Valerio Flacco, Luciano (come documentato da Romizi, 1896 e Rajna, 1975).

Il rapporto tra sopravvivenza inerziale del meraviglioso romanzesco e adozione di modelli più autorevoli può essere interpretato in chiave di promozione classicistica del genere, e non mancano esempi chiari in tal senso. Si pensi al mostro Caligorante, affrontato e catturato da Astolfo durante il suo avventuroso viaggio attraverso l'Egitto (XV 42-62), che ha un nome dalle forti consonanze bretoni ma che è anche chiaramente modellato sul personaggio virgiliano di Caco e usa come arma un prestigioso cimelio classico, nientemeno che la rete d'acciaio forgiata da Vulcano per imprigionare Venere e Marte (XV 56-57). Si pensi, ancora, all'episodio di Norandino e Lucina (XVII, 26-68), in cui il personaggio dell'Orco, già in Boiardo non privo di ascendenze classiche ma caratterizzato soprattutto in

senso folklorico-fiabesco, diventa un sosia del Polifemo omerico e virgiliano all'interno di una riscrittura dell'episodio classico in cui anche Norandino, di conseguenza, veste per un po' i panni dell'astuto Ulisse (Baldan, 1982; Vanacker, 2011). Ma la stilizzazione classicistica può riguardare anche dettagli narrativi o singole immagini, come quella di Angelica trascinata in mare dal suo cavallo indemoniato (VIII 35-37), in cui si riconosce facilmente la filigrana del ratto di Europa (da Ovidio, *Met.* II 870-875, e Poliziano, *Stanze* I 105-106).

Tali riscritture producono una forma di livellamento e di sincronizzazione dei più disparati materiali meravigliosi: miti ovidiani e divinità classiche, soprannaturale cristiano e meraviglioso bretone si dispongono uno accanto all'altro nell'orizzontalità della diegesi, senza gerarchie esplicite, differenze di statuto o scarti stilistici. Lo stesso disinvolto eclettismo si nota nel fluido accostamento narrativo dei diversi generi e codici in cui si declina per tradizione il meraviglioso: nel canto XIV, ad esempio, l'effetto delle preghiere di Carlo e la fervida intercessione dei beati sono descritti in termini prettamente danteschi (73-74), subito prima che, replicando una scena topica dell'epos greco-latino, Dio ordini all'arcangelo Michele di scendere a volo tra gli uomini (75-78); e se lo scopo della missione – trovare il Silenzio e la Discordia per favorire la vittoria dei cristiani – ha un carattere allegorico non incompatibile con il codice epico (sulla traccia di episodi analoghi di Virgilio e Stazio), più sorprendente è che l'allegoria trascolori poco dopo in una satira contro la corruzione dei monaci (81-84).

Un deliberato sincretismo presiede anche alla costruzione di certi personaggi centrali nell'ambito magico-prodigioso, come Melissa, la cui fisionomia oscilla costantemente tra profetismo classico, magia bretone, stregoneria contemporanea (con esiti a volte così discordanti che ci si può chiedere se il personaggio che porta questo nome al canto XLIII, 20-46, sia lo stesso o un altro: Internoscia, 1948; Stimato, 2011). Ma l'esempio più chiaro di questo fenomeno sono senz'altro le avventure di Astolfo, che attraversa il poema catalizzando attorno a sé le più diverse tradizioni e i più disparati modelli di meraviglioso. I suoi viaggi straordinari ne fanno un emulo curioso e superficiale di Ulisse, mentre nelle sue scorribande mediorientali diventa uno sterminatore di mostri come Ercole o Teseo. In Etiopia, cacciando uno stormo di arpie uscito dalle *Argonautiche* e dall'*Eneide*, si trova per caso all'ingresso di un inferno molto simile a quello di Dante; segue fedelmente le orme del pellegrino dantesco fino al paradiso terrestre, dove incontra l'evangelista Giovanni, il patriarca Enoch e il profeta Elia; sul carro volante di quest'ultimo vola poi fino alla luna, viaggio impossibile

alla maniera di Luciano che sfocia in un apologo satirico ispirato da Alberti. Il ritorno sulla terra non segna la fine delle attività meravigliose di Astolfo, anzi: nel giro di due canti (XXVIII-XXIX), seguendo le istruzioni di san Giovanni, il paladino imprigiona i venti in un otre, come aveva fatto Ulisse nell'*Odissea*, poi trasforma dei sassi in cavalli, ispirandosi al miracolo di Deucalione e Pirra, e infine crea una flotta lanciando in mare delle fronde, metamorfosi che riecheggia la trasformazione delle navi in ninfe raccontata nell'*Eneide*.

Questo allegro livellamento dei generi, dei modelli, delle tradizioni produce una forma di secolarizzazione del meraviglioso, a proposito della quale si può richiamare il precedente delle *Metamorfosi* di Ovidio (Cabani, 2008): i miti più venerabili, i testi più sacri si riducono a *favole*, che valgono non tanto per il loro eventuale rapporto con una verità trascendente quanto per le loro qualità intrinseche, di tipo estetico o morale. A ciò va aggiunto che Ariosto ricorre spesso a una particolare tecnica di imitazione allusiva, che ha anch'essa precedenti in Ovidio ma la cui radicalità non si spiegherebbe senza le conquiste recenti della filologia umanistica (Jossa, 1996); una tecnica che esibisce l'ipotesto con franchezza spesso parodica e produce volentieri quelle che sono state chiamate «imitazion[i] di imitazioni» (Javitch, 1985), montaggi ipertestuali che rivelano la natura derivativa anche dei modelli più autorevoli. Così, ad esempio, nelle ottave che descrivono Astolfo trasformato in mirto sull'isola di Alcina (VI 27-28), il lettore è invitato ad ammirare non tanto il prodigio della metamorfosi quanto la sorridente sagacia del dialogo che Ariosto intreccia con Virgilio (*Aen.* III 22 ss.), Dante (*If.* XIII) e Boccaccio (*Filocolo* IV 2-5, V 6-12): la meraviglia «sopraumana» è messa in ombra dallo squisito ma umanissimo artigianato letterario dell'autore.

4.

Questo ha che fare con un uso del meraviglioso che si potrebbe definire strumentale, e che in ogni caso insiste meno sull'origine o sulla natura dei fenomeni prodigiosi che sulla loro fruibilità a vari livelli, sia narrativo, sia, in senso lato, allegorico. Capita spesso che il narratore del *Furioso* esprima incertezza sulle cause degli eventi miracolosi che racconta: caso o fede, natura o magia, angeli o diavoli? Così accade, ad esempio, quando la luna fuoriesce dalle nubi subito dopo la preghiera che le ha rivolto Medoro, ansioso di ritrovare il corpo del suo signore Dardinello:

La Luna a quel pregar la nube aperse
(*o fosse caso o pur la tanta fede*),
bella come fu allor ch'ella s'offerse,
e nuda in braccio a Endimion si diede (*Of* XVIII 185, 1-4).

Incertezza complicata dal fatto che la «tanta fede» sarebbe quella di un saraceno, ma anche dalla maliziosa spiegazione alternativa che sembra insinuata dal riferimento mitologico, e cioè che l'apparizione della «dea» (non poi così «santa», come l'apostrofava Medoro) sia dovuta soprattutto al desiderio per il bel giovanotto che l'ha implorata. Quello che conta, in ogni caso, non sono le cause ma gli effetti, e cioè che la luna illumini il campo di battaglia e permetta così al giovane di ritrovare, subito dopo, il corpo del suo signore. Altrove sono i personaggi a esprimere simili dubbi, che il narratore si guarda bene dal dissipare anche quando sono radicali come quelli formulati da Rinaldo in un episodio situato verso la fine del poema. Assalito da un terribile mostro, il paladino è salvato dall'intervento di un cavaliere che ha una natura chiaramente prodigiosa, anche se è difficile precisarla:

Stimar non sa se sian magiche larve,
che Malagigi un de' ministri sui
gli abbia mandato a romper la catena
che lungamente l'ha tenuto in pena:

o pur che Dio da l'alta ierarchia
gli abbia per ineffabil sua bontade
mandato, come già mandò a Tobia,
un angelo a levar di cecitade.
Ma buono o rio demonio, o quel che sia,
che gli ha renduta la sua libertade,
ringrazia e loda; e da lui sol conosce
che sano ha il cor da l'amorose angosce (*Of* XLII 65, 5-8; 66).

Un diavolo? Un angelo? Un'altra creatura non meglio precisata? Poco importa, purché l'effetto sia positivo. È evidente insomma che questi interrogativi sull'origine dei fenomeni prodigiosi, che pure ricordano quelli che si incontrano nei coevi dibattiti filosofici sulla magia (Grossi, 1985, p. 124), nel *Furioso* esprimono piuttosto indifferenza per la questione delle cause, e anzi sottolineano, in ultima analisi, che l'unica vera causa di questi prodigi è l'autore che li ha inventati. Questo potrebbe sembrare in contraddizione

con il fatto che Ariosto mostra una certa familiarità con il linguaggio tecnico dei rituali magici. Quando Melissa, assunto l'aspetto di Atlante, rinfaccia a Ruggiero il suo asservimento sensuale ad Alcina, elenca con precisione tutte le tecniche divinatorie (astrologia, aruspicina, geomanzia, osservazione del volo degli uccelli, interpretazione dei sogni...) che facevano sperare per il giovane una vita più eroica di quella che sembra essergli toccata:

> È questo, quel che *l'osservate stelle,*
> *le sacre fibre e gli accoppiati punti,*
> *responsi, auguri, sogni e tutte quelle*
> *sorti*, ove ho troppo i miei studi consunti,
> di te promesso sin da le mammelle
> m'avean, come quest'anni fusser giunti:
> ch'in arme l'opre tue così preclare
> esser dovean, che sarian senza pare? (*Of* VII 58)

E sempre Melissa, quando il palazzo di Alcina rimane incustodito dopo la fuga di Ruggiero, può distruggere uno per uno gli strumenti degli incantesimi amorosi della maga: «imagini abbruciar, suggelli torre, / e nodi e rombi e turbini disciorre» (VIII 14). Tuttavia, più che a una volontà di precisione tecnica, queste evocazioni sembrano obbedire a un'esigenza ritmico-musicale, cioè al gusto tipicamente ariostesco per le fluide enumerazioni di termini rari (Blasucci, 2014, pp. 45-53); non sono insomma meno evasive, nella sostanza, della sbrigativa reticenza che il narratore esibisce in altri casi, per esempio quando Astolfo distrugge l'incantesimo del palazzo di Atlante:

> Astolfo, poi ch'ebbe cacciato il mago,
> levò di su la soglia il grave sasso,
> e vi ritrovò sotto alcuna imago,
> *et altre cose che di scriver lasso* (*Of* XXII 23, 1-4).

Non si esagera dunque dicendo che la competenza lessicale maschera, nel *Furioso*, un sostanziale disinteresse per le tecniche magiche, disinteresse che si manifesta anche nella predilezione ariostesca per la più elementare di queste tecniche, quella che consiste nell'usare semplicemente delle «parole». È «con semplici parole» che Alcina fa uscire i pesci dall'acqua (VI 38), è «sol con parole» che Malagigi fa entrare un demonio nel cavallo di Doralice (XXVI 128-129). E quando Ricciardetto, per raggirare Fiordispina innamorata della sua gemella Bradamante, attribuisce il proprio sesso ma-

schile alla trasformazione magica provocata da una «ninfa», fa pronunciare a quest'ultima il seguente discorso:

> Dal ciel la luna *al mio cantar* discende,
> s'agghiaccia il fuoco, e l'aria si fa dura;
> et ho talor *con semplici parole*
> mossa la terra, et ho fermato il sole (*Of* XXV 62, 5-8).

Ricalcata su una formula frequente nella poesia latina (per esempio in Virgilio, *Ecl.* VIII 69: «Carmina vel caelo possunt deducere lunam», "i canti hanno anche il potere di far scendere la luna dal cielo"), quest'espressione è notevole per il suo carattere letterariamente stilizzato ma anche per la sua evidente ambiguità, che impedisce di distinguere tra potenza dell'incantesimo ed efficacia retorica e poetica del linguaggio. Nel racconto ingannevole di Ricciardetto, che giunge ai suoi fini rendendo credibile «con semplici parole» una trasformazione magica mai avvenuta, il racconto del *Furioso* trova dunque una sua maliziosa *mise en abyme*. E il prodigio della «voce» che esce dal sepolcro di Merlino per profetizzare la grandezza della stirpe estense ha un rapporto evidente con la domanda che si pone, all'inizio dello stesso canto, il narratore intimidito dall'altezza del tema encomiastico: «Chi mi darà *la voce e le parole* / convenienti a sì nobil suggetto?» (III 1, 1-2).

La coincidenza così suggerita tra incantesimo magico e incantesimo verbale, tra magia e *fictio* (che rende tra l'altro problematica la traduzione in immagini di vari episodi del poema: Pich, 2010; Urbaniak, 2010; 2014), si manifesta anche nel carattere meramente funzionale di molti elementi magico-prodigiosi. Molto spesso il meraviglioso si risolve nella sua funzione di «macchina o forza» narrativa (De Sanctis, 1996, p. 436), non ha altra ragion d'essere che il contributo che può dare al congegno del racconto. L'abbondanza delle invenzioni meravigliose ariostesche si spiega anche con l'esibito e giocoso opportunismo di un autore che non esita a introdurre un elemento magico quando gli torna comodo e a sbarazzarsene quando non gli serve più: «vallett*i*» (II 15), «villanell*i*» (XXII 12), negromanti, cavalli alati, mostri, diavoli formano una squadra di pratiche comparse la cui esistenza non si protrae in genere al di là dell'episodio in cui si sono resi utili.

La prima funzione narrativa di questi elementi è fluidificare il racconto, accelerandone il ritmo, provocando felici coincidenze e concatenazioni virtuose: la velocità straordinaria dell'ippogrifo, che attraversa l'oceano in due ottave (VI 18-19), non si distingue dalla rapidità di un racconto impaziente di bruciare le tappe. Ma gli elementi prodigiosi servono anche, al contrario,

a provocare imprevisti, intoppi, diversioni che ramificano la trama o le imprimono torsioni inattese – come fa ad esempio il misterioso mostro alato, mandato forse da Malagigi, che spaventa Baiardo, costringendo Rinaldo e Gradasso a differire la conclusione del loro duello (XXXIII 84-89). A livello macrostrutturale la stessa dialettica si manifesta, con maggiore consapevolezza dei personaggi, nella ben nota opposizione tra il finalismo di Melissa e le strategie dilatorie di Atlante, simbolo trasparente di quella tensione tra *epos* e romanzo che struttura l'intero poema (Zatti, 1990) – mentre il modo maldestro in cui Malagigi tenta di influire sul corso degli eventi, ottenendo spesso effetti contrari a quelli ricercati, serve soprattutto a illuminare per contrasto l'assoluta padronanza narrativa dell'autore (Kisacky, 2000, pp. 120-4).

Non è necessario soffermarsi più a lungo su questi aspetti, che sono tra i più commentati del poema, né passare in rassegna le interpretazioni metanarrative che sono state proposte di vari episodi e personaggi prodigiosi (ne propone una lista Ascoli, 1987, p. 37). Varrà invece la pena di precisare che il carattere spesso riflessivo del meraviglioso ariostesco non è il sintomo di un ripiegamento del testo su sé stesso, ma piuttosto una delle strategie con cui il poeta mantiene desta la lucidità del lettore, facendo sì che incanto e disincanto vadano sempre di pari passo – perché, come suggerisce un'altra celebre *mise en abyme* magica del poema (Ferroni, 1999), il *Furioso* aspira a essere *al tempo stesso* il libro di Atlante e quello di Logistilla, sia quello che suscita l'«alta maraviglia» sia quello che la distrugge:

> Da la sinistra sol lo scudo avea,
> tutto coperto di seta vermiglia;
> ne la man destra *un libro, onde facea*
> *nascer, leggendo, l'alta maraviglia* (*Of* IV 17, 1-4).

> e di *distrugger quello incanto* vago,
> di ciò che vi trovò, fece fraccasso,
> *come gli mostra il libro che far debbia*;
> e si sciolse il palazzo, in fumo e in nebbia (*Of* XXII 23, 5-8).

5.

Di questa lucidità disincantata il lettore ha bisogno anche per partecipare al gioco interpretativo a cui il *Furioso* lo invita di continuo: a suscitarlo sono sia gli interventi del narratore, che propone interpretazioni attualiz-

zanti o universalizzanti di certe «meraviglie», sia il regime allegorico o semiallegorico che caratterizza vari episodi prodigiosi del poema. Di questi giochi interpretativi colpisce innanzitutto il carattere deliberatamente eterogeneo, spurio, asistematico. Nello spazio deputato del prologo il narratore interpreta gli elementi meravigliosi ora in chiave etica universale (l'incantesimo che è all'origine della bellezza di Alcina evoca le «simulazion, menzogne e frodi» dei molti seduttori e seduttrici che popolano il mondo, VIII 1-2), ora riferendosi alla realtà politica del suo tempo (le devastazioni delle arpie ricordano quelle provocate dagli invasori stranieri nell'Italia del primo Cinquecento, XXXIV 1-3), ora in forma di galante allusione privata (come nel celebre prologo del canto XXXV, nel bel mezzo del viaggio lunare di Astolfo: «Chi salirà per me, madonna, in cielo / a riportarne il mio perduto ingegno?»).

Sul versante del codice, è invece notevole l'alternanza tra allegoria pura, di sapore arcaizzante, e allegoria mista o discontinua. La prima è esemplificata dal già ricordato episodio (XLII 46 ss.) in cui Rinaldo, ancora in preda all'amore infelice per Angelica, è assalito da un mostro che, sebbene non nominato, è facilmente riconoscibile come incarnazione della Gelosia: ha mille occhi e mille orecchi, avvinghia il cavaliere con le sue spire raggelanti, gli sta addosso senza dargli tregua. Rinaldo è sul punto di soccombere quando giunge a soccorrerlo il cavaliere dello Sdegno che, affrontando il mostro in una vera e propria *psychomachia*, lo ricaccia all'inferno e conduce il paladino a bere alla fontana dell'Odio. Di allegoria «discontinua e instabile» (Kisacky, 2000, p. 105) si può parlare invece per il lungo episodio delle avventure di Ruggiero sull'isola di Alcina e Logistilla (canti VI-X), nel quale s'intrecciano di continuo regime mimetico e regime allegorico, le personificazioni trasparenti si mescolano alle creature opache, la magia è ora simbolo morale, ora catacresi banale del codice amoroso, ora puro strumento narrativo. Già lo statuto delle due protagoniste femminili non è del tutto omogeneo, perché Alcina è prima di tutto una maga che usa i suoi poteri per sedurre i cavalieri mentre Logistilla tende alla pura allegoria della Ragione, come rivelano il suo nome parlante e il suo corteo di virtuose damigelle (Logistilla, Andronica, Fronesia, Dicilla, Sofrosina). Ma asimmetrie del genere si notano lungo tutto l'episodio. La «strana torma» di mostri (VI 61-66) e la gigantessa Erifilla (VII 3-7) che Ruggiero affronta arrivando al regno di Alcina sono chiaramente figurazioni allegoriche di vizi, anche se non è del tutto chiaro quali; mentre sarebbe difficile dire se il servo accompagnato da un falcone (VIII 4-10) o l'esercito e la flotta di Alcina (X 50) rappresentino altro che, genericamente, le forze che intralciano il

cammino di Ruggiero verso la virtù. Lo stesso vale per il contrasto tra le due fanciulle che accolgono il cavaliere, presentate esplicitamente come l'incarnazione di Bellezza e Leggiadria (VI 69), e le tre donne che tentano invano di trattenerlo (X 35-42). Quanto alla dimensione prodigiosa che pervade la relazione tra Ruggiero e Alcina, non è facile stabilire frontiere nette tra la vera a propria manipolazione magica (è «per incanto» della maga che Ruggiero dimentica Bradamante, VII 18; sono gli «incanti» di Atlante a far nascere l'amore di Alcina per Ruggiero, VII 44), l'estesa declinazione narrativa di una metafora ormai lessicalizzata (quella, appunto, dell'innamoramento come incantesimo) e, infine, un'allegoria morale in cui la magia sta per ogni forma di falsificazione seduttiva, dal trucco femminile (VII 73) a tutte le «frodi» in generale (come suggerisce il già ricordato prologo del canto VIII) (Momigliano, 1952, pp. 32-3; Rinaldi, 2010).

Tali caratteri del testo, a livello sia dell'enunciato sia dell'enunciazione narrativa, producono un duplice effetto: da una parte suggeriscono la virtuale polisemia di quasi tutti gli episodi «meravigliosi» del poema, ben al di là delle sue sezioni esplicitamente allegoriche; dall'altra incoraggiano il lettore a interpretarli con una libertà non meno grande di quella dimostrata dal narratore, riferendoli ai più vari aspetti della propria esperienza e della propria situazione storica. È per questo che, se lo sfruttamento del meraviglioso in chiave allegorica può essere considerato un punto di contatto tra Ariosto e la contemporanea cultura d'ispirazione neoplatonica (Savarese, 1984; Rinaldi, 2010), sembra difficile riconoscere nel *Furioso* la presenza cifrata di un disegno simbolico esteso e coerente, come proposto, peraltro con osservazioni interessanti, dagli studi recenti di Picchio (1999; 2007). Più che ad ardui testi di esegesi esoterica, del resto, i giochi interpretativi ariosteschi fanno pensare a opere contemporanee in cui il gusto per l'interpretazione dei miti e per la visualizzazione dei concetti si esprime in forme vulgate ed eclettiche, sconfinando spesso nel gioco di società: si pensi ad esempio alle opere dei ferraresi Celio Calcagnini e Lilio Gregorio Giraldi, agli *Adagia* di Erasmo o ai testi della nascente letteratura emblematica, in cui il patrimonio delle favole antiche e della saggezza classica viene offerto alla libera appropriazione e alla riflessione autonoma del lettore.

Di conseguenza, il fiorire di allegorie che accompagna il successo editoriale del *Furioso* lungo tutto il Cinquecento può essere interpretato non solo come uno strumento di moralizzazione o una strategia di canonizzazione del poema (Javitch, 1991; Hempfer, 2004), ma anche come la risposta in fondo naturale alle molteplici sollecitazioni ermeneutiche di un testo che si presenta anche come inesauribile «cornucopia» di sensi riposti (nel senso

che dà a quest'immagine Cave, 1979). Per esempio, leggendo le sei pagine di «espositione» allegorica che Fornari dedica ad Erifilla e alla sua mostruosa cavalcatura (1550, pp. 98-103), è difficile dire dove esattamente finisca l'interpretazione corretta e dove cominci l'estrapolazione fantasiosa; e quando Giovan Battista Pigna, che nei *Romanzi* (1554) parla significativamente di «finzioni *degne d'allegoria*» (Pigna, 1997, p. 92), interpreta la lancia d'oro di Astolfo come simbolo dei «danari» diventati indispensabili nella moderna arte della guerra (ivi, p. 91), non fa che praticare un'interpretazione attualizzante e polemica del meraviglioso di cui il narratore del poema è il primo a dare l'esempio.

Ma l'aspetto più qualificante di questo gioco interpretativo è forse che esso si applica volentieri alla qualità «sopraumana» dei fenomeni, e in particolare alla nozione stessa di magia, per estrarne e problematizzarne il significato etico. A dispetto della sua lussureggiante ricchezza, l'universo magico del *Furioso* ha un carattere fortemente stilizzato e si struttura in una serie di opposizioni limpide. Questo è evidente in particolare nel caso degli *strumenti magici* che, per quanto derivati da molteplici fonti classiche e romanze, sono per lo più riconducibili a due tipologie. Da una parte ci sono quelli che producono o distruggono realtà fittizie e immagini ingannevoli: i «libri» già ricordati di Atlante e di Logistilla; l'anello che rende invisibili e protegge contro gli incantesimi (usato da Bradamante contro Atlante, passa poi a Ruggiero e infine ad Angelica); la coppa che smaschera magicamente l'infedeltà coniugale (la offre a Rinaldo un signore mantovano, XLII 98-103). Dall'altra ci sono gli strumenti che conferiscono a chi li porta una superiorità assoluta su qualunque avversario e in qualunque circostanza: lo scudo abbacinante che Ruggiero recupera dal mago Atlante e grazie a cui debella i mostri dell'isola di Alcina (VI-X), salva Angelica dall'orca (X 107), sconfigge i suoi avversarsi alla rocca di Pinabello (XXII 82-87); il corno «d'orribil suono» che Logistilla consegna ad Astolfo (XV 14-15) e che trae d'impaccio il cavaliere inglese in varie sue avventure, nel duello con Caligorante (XV 53-54), nella città delle «femine omicide» (XX 87-88), contro le arpie che tormentano il Senapo (XXXIII 123-126); infine, la lancia d'oro che rende invincibili e che, usata da Astolfo solo al torneo di Damasco (XVIII 118), passa poi nelle mani di Bradamante che, inconsapevole del suoi poteri magici, la usa nei duelli contro Rodomonte (XXXV 71) e Marfisa (XXXVI 22-23) e in varie battaglie contro i saraceni (XXXVI 39, XXXVII 102, XXXIX 12).

La relativa semplicità di questo sistema incoraggia una lettura etica che i commenti del narratore e dei personaggi rendono esplicita in vari punti del testo: mentre la prima serie di episodi illustra la dialettica tra *illusione* e *real-*

tà, tra *incanto* e *disincanto*, la seconda invita a una riflessione sui rapporti tra *virtù* e *fortuna*. Quest'allegoresi morale, discreta ma solidale con le opposizioni ideologiche che strutturano il poema, si distingue da certo ottimismo pedagogico di marca umanistica perché rifiuta ogni linearità edificante e alimenta piuttosto un dialogo a distanza tra opzioni morali inconciliabili. La prima metà del poema, che si conclude con la sconfitta definitiva di Atlante e la distruzione dell'ultima e più geniale delle sue trappole magiche – il palazzo in cui ogni cavaliere insegue senza fine l'oggetto illusorio del proprio desiderio (XXII 13-23) –, potrebbe essere letta come una favola di disincanto, la storia del progressivo affrancarsi dalle immagini false che ispirano i movimenti confusi e irrazionali degli uomini. Questa interpretazione, che sembra confermata dal rilancio del progetto matrimoniale di Ruggiero e Bradamante (XXII 33-34), deve però fare i conti con il dato che, già nel canto seguente, l'infrangersi dell'immagine ideale di Angelica, di cui Orlando scopre l'infedeltà, provoca nel paladino non un ritorno alla saggezza ma l'esplosione di una spaventosa follia (XXIII 96-136); e soprattutto con la morale opposta che si ricava, alla fine del poema, dall'episodio di Rinaldo e il nappo (XLIII 6-8), nel quale il rifiuto della chiaroveggenza offerta dallo strumento magico esprime la saggezza superiormente disincantata di chi accetta l'illusione come necessaria e forse benefica nei rapporti umani.

Sul versante della dialettica *virtù-fortuna* il poema costruisce un dialogo a distanza tra Ruggiero e Astolfo (analizzato da Kisacky, 2000, pp. 59-68). Il primo maneggia con nobile parsimonia lo scudo abbagliante, ritenendolo un vantaggio indegno di un cavaliere, e infine se ne sbarazza, gettandolo in un pozzo con una solenne maledizione, quando, senza volerlo, ottiene grazie a esso una vittoria che gli pare infamante (XXII 91-93). Astolfo invece sfrutta con allegra disinvoltura, a profitto suo e di altri, la superiorità assoluta conferitagli dal corno magico, e si separa dalla lancia d'oro solo per alleggerire il carico dell'ippogrifo (XXIII 15). L'esemplarità del comportamento di Ruggiero, eroe cortese desideroso di proteggere la purezza della sua «virtù» da ogni sospetto di slealtà («disprezzò quel modo, / perché virtude usar vòlse, e non frodo», VI 67, v. 8), ha un che di rigido e desueto, e non è dunque esente da una sottile ironia dell'autore (Delcorno Branca, 1973, pp. 90-100). Ma l'affinità evidente del suo gesto con quello di Orlando che getta in fondo al mare l'archibugio, ordigno colpevole di sovvertire ingiustamente la gerarchia tra il «buono» e il «rio» cavaliere (IX 90-91), basta a proiettare l'episodio in una dimensione morale drammaticamente moderna, in cui la superiorità assoluta è quella, non magica ma tecnologica, delle armi da fuoco distruttrici di ogni «onore» militare (XI 26).

Al tempo stesso, l'uso spregiudicato degli strumenti magici da parte di Astolfo, coerente con il suo profilo di *homo fortunatus* (Santoro, 1989, pp. 185-236), non ispira nessuna critica al narratore, che anzi sottolinea con partecipe divertimento il carattere arbitrario e indiscriminato, insomma totalmente ingiusto, delle sue vittorie. Soprattutto, lo spensierato attivismo magico del personaggio acquista nella seconda parte del poema un inatteso carattere provvidenziale, sia perché permette di recuperare sulla luna il senno perduto di Orlando, sia perché contribuisce in modo molto materiale, producendo per incanto navi e cavalli, alla vittoria finale dei cristiani. Insomma, anziché tracciare un percorso lineare o fornire un messaggio univoco, il confronto tra questi due opposti atteggiamenti verso la magia riattiva una tensione che percorre tutto il poema: quella tra idealismo morale, ammirevole ma spesso controproducente, e duttile ed efficace pragmatismo (Zatti, 1990, p. 99).

Ma le storie di Ruggiero e di Astolfo ci permettono anche di sottolineare di nuovo, in conclusione, una duplicità essenziale del meraviglioso nel poema di Ariosto. Come abbiamo visto, quest'elemento consente prima di tutto una lucida ed euforica regressione al sentimento infantile di onnipotenza, di cui il personaggio di Astolfo è senz'altro la migliore incarnazione, ma che si esprime più in generale nella disinvoltura con cui l'autore moltiplica le invenzioni magiche per allargare i confini del suo mondo immaginario, popolarlo di creature prodigiose, annodare e sciogliere con destrezza i fili del racconto. Al tempo stesso il disagio di Ruggiero nei confronti di una magia che turba le regole del suo universo morale ci ricorda che il meraviglioso ha anche un'altra funzione: dare corpo ai prodigi di ogni genere (naturali, tecnologici, politici), alle novità ora esaltanti ora minacciose che all'epoca di Ariosto hanno cominciato a trasformare irreversibilmente l'ordine del mondo.

Bibliografia

ALMANSI G. (1976), *Tattica del meraviglioso ariostesco*, in C. Segre (a cura di), *Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione*, Feltrinelli, Milano, pp. 175-93.

ASCOLI A. R. (1987), *Ariosto's Bitter Harmony: Crisis and Evasion in the Italian Renaissance*, Princeton University Press, Princeton (NJ).

BALDAN P. (1982), *Un orco folklorico del Boiardo tradito dall'Ariosto*, in "Il Ponte", 38, pp. 342-63.

BIGI E. (2012), *Introduzione e commento*, in L. Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di C. Zampese, indici di P. Floriani, Rizzoli, Milano (ed. or. 1982).

BLASUCCI L. (2014), *Sulla struttura metrica del «Furioso» e altri studi ariosteschi*, Edizioni del Galluzzo, Firenze (ed. or. 1962).

BOLZONI L. (2012), *Il viaggio e il gioco: due noterelle ariostesche*, in Id., *Il lettore creativo. Percorsi cinquecenteschi fra memoria, gioco, scrittura*, Guida, Napoli, pp. 317-34.

CABANI M. C. (2008), *Ovidio e Ariosto: leggerezza e disincanto*, in L. Bolzoni, M. C. Cabani, A. Casadei (a cura di), *Ludovico Ariosto: nuove prospettive e ricerche in corso*, in "Italianistica", XXXVII, 3, pp. 13-42.

CAVE T. (1979), *The Cornucopian Text: Problems of Writing in the French Renaissance*, Clarendon Press, Oxford.

DELCORNO BRANCA D. (1973), *L'«Orlando furioso» e il romanzo cavalleresco medievale*, Olschki, Firenze.

DE SANCTIS F. (1996), *Storia della letteratura italiana*, a cura di N. Gallo, introduzione di G. Ficara, Einaudi-Gallimard, Torino (ed. or. 1870-71).

DOROSZLAÏ A. (1998), *Ptolemée et l'hippogriffe. La géographie de l'Arioste soumise à l'épreuve des cartes*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.

FERRONI G. (1999), *Libri magici e magia dei libri nel romanzo cavalleresco*, in V. Finucci (ed.), *Renaissance Transactions: Ariosto and Tasso*, Duke University Press, Durham, pp. 165-75.

FORNARI S. (1550), *Della espositione sopra l'«Orlando furioso» parte seconda*, Torrentino, Firenze.

FORTINI L. (1994), *Ariosto, Roma e la geografia del meraviglioso*, in "Roma nel Rinascimento", pp. 75-93.

GROSSI P. (1985), *La magia rinascimentale e il «Furioso»*, in G. Formichetti (a cura di), *Il mago, il cosmo, il teatro degli astri. Saggi sulla letteratura esoterica del Rinascimento*, Bulzoni, Roma, pp. 115-35.

HEMPFER K. W. (2004), *Il postulato di un significato "più profondo". Procedimenti e funzioni dell'esegesi allegorica*, in Id., *Letture discrepanti: la ricezione dell'«Orlando furioso» nel Cinquecento. Lo studio della ricezione storica come euristica dell'interpretazione*, Panini, Modena, pp. 231-55 (ed. or. 1987).

HUIZINGA J. (1988), *Homo ludens*, trad. it. di C. van Schendel, saggio introduttivo di U. Eco, Einaudi, Torino (ed. or. 1938-39).

INTERNOSCIA D. (1948), *Are There Two Melissas, both Enchantresses, in the «Furioso»?*, in "Italica", XXV, pp. 217-26.

JAVITCH D. (1985), *The Imitation of Imitations in the «Orlando furioso»*, in "Renaissance Quarterly", XXXVIII, pp. 215-39 (trad. it. *L'imitazione delle imitazioni nell'«Orlando furioso»*, in Id., 2012, pp. 39-57).

ID. (1991), *Proclaiming a Classic: The Canonization of «Orlando Furioso»*, Princeton University Press, Princeton (NJ) (trad. it. *Ariosto classico. La canonizzazione dell'«Orlando Furioso»*, Bruno Mondadori, Milano 1999).

ID. (2012), *Saggi sull'Ariosto e la composizione dell'«Orlando furioso»*, Pacini Fazzi, Lucca.

JOSSA S. (1996), *La fantasia e la memoria. Intertestualità ariostesche*, Liguori, Napoli.

KISACKY J. M. (2000), *Magic in Boiardo and Ariosto*, Peter Lang, New York.

MILANESI M. (1984), *I viaggi dell'ippogrifo: Ludovico Ariosto e le grandi scoperte geografiche*, in Id., *Tolomeo sostituito. Studi di storia delle conoscenze geografiche nel XVI secolo*, Unicopli, Milano, pp. 235-51.

MOMIGLIANO A. (1952), *Saggio sull'«Orlando furioso»*, Laterza, Bari.

ORLANDO F. (2001), *Statuti del soprannaturale nella narrativa*, in F. Moretti (a cura di), *Il romanzo*, vol. I: *La cultura del romanzo*, Einaudi, Torino, pp. 195-226.

PICCHIO F. (1999), *Ariosto e Bacco: i codici del sacro nell'«Orlando furioso»*, Paravia Scriptorium, Torino.

ID. (2007), *Ariosto e Bacco due: Apocalisse e nuova religione nel «Furioso»*, Pellegrini, Cosenza.

PICH F. (2010), *Per gli occhi del lettore. False e vere visioni nelle illustrazioni cinquecentesche del «Furioso»*, in L. Bolzoni, S. Pezzini, G. Rizzarelli (a cura di), *«Tra mille carte vive ancora». Ricezione del «Furioso» tra immagini e parole*, Pacini Fazzi, Lucca, pp. 99-128.

PIGNA G. B. (1997), *I romanzi*, edizione critica a cura di S. Ritrovato, Commissione per i testi di lingua, Bologna.

RAJNA P. (1975), *Le fonti dell'«Orlando furioso»*, ristampa della 2ª edizione (1900) accresciuta di inediti, a cura e con presentazione di F. Mazzoni, Sansoni, Firenze (ed. or. 1876).

REFINI E. (2008a), *L'isola-balena tra «Furioso» e «Cinque canti»*, in L. Bolzoni, M. C. Cabani, A. Casadei (a cura di), *Ludovico Ariosto: nuove prospettive e ricerche in corso*, in "Italianistica", XXXVII, 3, pp. 87-101.

ID. (2008b), *L'île qui bouge. Quelques remarques sur un lieu commun de la tradition chevaleresque à la Renaissance*, in M. Residori (éd.), *Espaces chevaleresques et héroïques de Boiardo au Tasse*, CIRRI-Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, Paris, pp. 113-54.

RINALDI R. (2010), *Maghe e silenzi dell'Ariosto. Fonti umanistiche dell'Ariosto*, in Id., *Rinascimenti. Immagini e modelli dall'"Arcadia" a Tassoni*, FrancoAngeli, Milano, pp. 54-93.

ROMIZI A. (1896), *Le fonti latine dell'«Orlando furioso»*, Paravia, Torino.

SANGIRARDI G. (2005), *Homo alludens. La part du jeu dans l'écriture de l'Arioste*, in J. L. Nardone (éd.), *Diffusion et réception du genre chevaleresque*, Actes du colloque (17-18 octobre 2003), Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, pp. 83-107.

SANTORO M. (1989), *Ariosto e il Rinascimento*, Napoli, Liguori.

SAVARESE G. (1984), *Il progetto del poema tra Marsilio Ficino e "adescatrici galliche"*, in Id., *Il «Furioso» e la cultura del Rinascimento*, Bulzoni, Roma, pp. 15-37.

STIMATO G. (2011), *Identità o omonimia? Il problema della doppia Melissa nell'«Orlando furioso»*, in G. Venturi (a cura di), *L'uno e l'altro Ariosto: in corte e nelle delizie*, Olschki, Firenze, pp. 45-57.

TASSO T. (1964), *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. Poma, Laterza, Bari.

URBANIAK M. (2010), *«Quella benigna e saggia incantatrice». Melissa attraverso i commenti e le illustrazioni dell'edizione Giolito*, in L. Bolzoni, S. Pezzini, G. Rizzarelli (a cura di), *«Tra mille carte vive ancora». Ricezione del «Furioso» tra immagini e parole*, Pacini Fazzi, Lucca, pp. 77-98.

ID. (2014), *«Ragionar di quelli incanti strani». Maghe e maghi nelle illustrazioni del «Furioso»*, in AA.VV., *L'«Orlando furioso» nello specchio delle immagini*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, pp. 35-68.

VALLONE A. (1949), *Pomponazzi, Ariosto e la magia*, in "Italica", 26, pp. 198-204.

VANACKER J. (2011), *L'orco in Matteo Maria Boiardo e in Ludovico Ariosto. Osservazioni circa la mostruosità e il modello antico di Polifemo*, in "Critica letteraria", XXXIX, pp. 627-51.

WINNICOTT D. W. (2006), *Gioco e realtà*, trad. it. di R. Gaddini, Armando, Roma (ed. or. 1971).

ZATTI S. (1990), *Il «Furioso» fra epos e romanzo*, Pacini Fazzi, Lucca.

Altre letture

BIOW D. (1996), *«Mirabile dictu»: Representations of the Marvelous in Medieval and Renaissance Epic*, The University of Michigan Press, Ann Arbor (MI).

CRAIG C. C. (1988), *Enchantment and Disenchantment: A Study of Magic in the «Orlando furioso» and the «Gerusalemme liberata»*, in "Comitatus", 19, pp. 20-45.

DELCORNO BRANCA D. (1981), *Il cavaliere dalle armi incantate: circolazione di un modello narrativo arturiano*, in "Giornale storico della letteratura italiana", CLIX, pp. 353-82.

FONTES BARATTO A. (2002), *Fantôme et fantasme: l'apparition d'Argail dans le premier chant du «Roland furieux»*, in "Chroniques italiennes", 69-70, pp. 39-63.

LAZZARO-FERRI N. (1984), *Magia e illusione nell'elaborazione di due passi centrali del «Furioso»*, in "Quaderni d'italianistica", 5, pp. 39-55.

LOONEY D. (2010), *Marvelous Vergil in the Ferrarese Renaissance*, in J. Farrel, M. J. Putnam (eds.), *A Companion to Vergil's «Aeneid» and Its Tradition*, Wiley-Blackwell, Oxford, pp. 158-72.