

Maria Argentiero
Facoltà di Filologia e Arti, Università di Kragujevac

‘AMOR’ E ‘FUROR’: LA QUÊTE DEL *FURIOSO* NEL CONTESTO EUROPEO

L'articolo di Maria Argentiero approfondisce alcuni aspetti dell'episodio cruciale della follia di Orlando nel poema ariostesco. Lo studio mette in rilievo fonti letterarie classiche e cavalleresche e implicazioni narratologiche e sociologiche della 'rivoluzione' dell'*Orlando furioso*. Il deciso rinnovamento che Ariosto opera sul genere del romanzo cavalleresco influisce profondamente sulle sorti non soltanto del genere stesso, ma della narrativa italiana e mondiale futura. Lo studio, sulle tracce di una fondamentale intuizione di Calvino, individua nell'attributo della follia, esteso dal personaggio principale a tutte le altre figure del poema, fino a sconfinare dalle soglie della pagina scritta e a investire dei propri caratteri perturbanti anche l'Autore e il Mondo, il fulcro stesso della narrativa moderna. Il contributo è il primo risultato di una ricerca che Maria Argentiero sta compiendo su Ludovico Ariosto.

Parole chiave: Ariosto, Orlando furioso, follia, romanzo cavalleresco, perturbante, narrativa, Calvino.

Non sì pietoso Enea, né forte Achille
fu, com'è fama, né sì fiero Ettore;
e ne son stati e mille e mille e mille
che lor si puon con verità anteporre:
ma i donati palazzi e le gran ville
dai descendentì lor, gli ha fatto porre
in questi senza fin sublimi onori
da l'onorate man degli scrittori.

Non fu sì santo né benigno Augusto
come la tuba di Virgilio suona.
L'aver avuto in poesia buon gusto
la proscrizion iniqua gli perdona.
Nessun sapria se Neron fosse ingiusto,
né sua fama saria forse men buona,
avesse avuto e terra e ciel nimici,
se gli scrittor sapea tenersi amici.

Omero Agamennon vittorioso,
e fe' i Troian parer vili et inertì;
e che Penelopea fida al suo sposo
dai Prochi mille oltraggi avea sofferti.

E se tu vuoi che 'l ver non ti sia ascoso
tutta al contrario l'istoria converti:
che i Greci rotti, e che Troia vittrice,
e che Penelopea fu meretrice.¹

(OF, XXXV 25-27)

L'ironia ariostesca, la dichiarata e disincantata distanza che il poeta pone sempre fra la nobiltà della materia narrata e il mondo della realtà storica, salva l'*Orlando furioso* dal rogo dei libri di don Chisciotte ordinato dal curato con la supervisione del barbiere². L'ironia, però, non è soltanto una qualità narrativa di Ariosto: essa è una strategia testuale comune a entrambe le opere, il *Furioso* e il *Don Chisciotte*. Il rapporto fra la fantasia poetica e il mondo reale si presenta in entrambi i casi come un gioco di specchi in cui tutto sembra inafferrabile, un *castello di destini incrociati*³ in cui ciò che l'autore mostra come reale è sovvertito dallo sguardo travisante dei personaggi; questo sguardo è inoltre accomunato a quello del lettore e dell'autore stesso. Lo stesso narrare-cantare opere che trattano di «donne, cavallier, l'arme, gli amori», di «cortesie» e «audaci imprese»⁴ degli antichi sembra a sua volta l'impresa di un folle, di un 'invasato': e leggerli sembra che lo sia altrettanto, se non di più, paiono suggerirci ammiccando sia Ariosto che Cervantes.

Su questo compromesso fra 'realtà' e 'finzione', tra 'favola' e 'follia', sull'arduo crinale dell'interpretazione, della necessità dell'interpretazione da parte

1 Il testo di riferimento per le citazioni dell'*Orlando furioso* è quello edito nel 1960 a Bologna a cura di Santorre Debenedetti e Cesare Segre per i tipi della Commissione per i testi di lingua.

2 «Costi c'è il signor Rinaldo di Montalbano con i suoi amici e sozi, più ladri di Caco, e i dodici Pari, col veridico storico Turpino. Davvero che sarei per condannarli soltanto ad esilio perpetuo, se non altro perché contengono parte dell'invenzione del celebre Matteo Boiardo, donde tessè pur la sua tela il cristiano poeta Ludovico Ariosto, al quale, se qui lo trovo che parla lingua diversa dalla sua, non serberò alcun rispetto; ma se parla però nella sua, lo porterò in palma di mano». (M. de Cervantes 2007: VI, 75). E nota A. Giannini in calce al testo: «Le parole del curato suonano sicuramente lode dell'Ariosto e del suo poema. Perché troppo spesso licenzioso, ne sconsiglia tuttavia la lettura, si da aver piacere che il barbiere non sappia capirlo nell'esemplare che ha in italiano. Apertamente disprezza invece, e meritatamente, la traduzione fattane in castigliano da Don Jerónimo de Urrea. Ebbero minor fortuna altre due traduzioni, in prosa queste, l'una di Hernando de Alcocer (Toledo, 1550), l'altra di Diego Vázquez de Contreras (Madrid, 1585). L'alto concetto in cui il Cervantes teneva l'Ariosto è palese da un passo della *Galatea* (l. VI, pag. 188, tomo II dell'ediz. di Madrid, 1922), là dove Calliope, dicendo essere suo compito quello di favorire e aiutare «i divini spiriti» aggiunge esser pur colei che ha eternato la memoria del *conosciuto Petrarca*, colei che fece discendere al buio inferno e salire ai fulgidi cieli il «famoso Dante», e che aiutò «il divino Ariosto» a tessere «la variata e bella tela che compose». Per bocca di don Chisciotte poi si vanta il Cervantes, oltre che di sapere un po' di toscano, di «cantare qualche stanza dell'Ariosto» (II. 62), tanto doveva dilettarsi dell'Orlando e tenerlo in pregio. E altrove il C. ricorda l'Ariosto nel *Quijote* (II. 1) pure con gran lodi».

3 Il riferimento è ovviamente all'omonimo romanzo di Italo Calvino, il più 'ariostesco' degli scrittori contemporanei, che al *Furioso* ha dedicato pagine illuminanti.

4 OF, I, 1, 1-2. Questi versi, com'è noto, sono una ripresa di Dante, *Purg.* XIV 109-110: «Le donne e i cavallier, gli affanni e gli agi / che ne 'nvogliava amore e cortesia».

del lettore e dello scarto dichiarato ma inconoscibile fra storia e testo (a sua volta esplicitamente articolato in più livelli interpretativi) da parte dello scrittore, nasce la narrativa moderna.⁵

In particolare è il tema dell'amore ad essere parossisticamente capovolto nel *Furioso* in follia; tuttavia non è immune dal rischio dell' 'insania' l'intera gamma delle passioni umane.

Altri in amar lo perde, altri in onori,
altri in cercar, scorrendo il mar, ricchezze;
altri ne le speranze de' signori,
altri dietro alle magiche sciocchezze;
altri in gemme, altri in opre di pittori,
et altri in altro che più d'altro apreze.
Di sofisti e d'astrologhi raccolto,
e di poeti ancor ve n'era molto.⁶

(OF, XXXIV 85)

La vita stessa dell'uomo è una continua, vana inchiesta per ritrovare un'illusione, qualcosa che in realtà non si era forse mai posseduto.

A tutti par, l'incantator mirando,
mirar quel che per sé brama ciascuno:
donna, scudier, compagno, amico; quando
il desiderio uman non è tutto uno.
Quindi il palagio van tutti cercando
con lungo affanno e senza frutto alcuno;
e tanta è la speranza e il gran disire
del ritrovar, che non ne san partire.

(OF, XIII 50)

La follia è un dato costitutivo dell'esistenza, come insegnava Erasmo nel *Moriae encomium* (1509); e gli interventi dell'autore rivelano che il testo poetico è sempre minacciato dalla 'realtà' e dalla casualità della vita. Il parallelo testuale fra la condizione storica dichiarata nell'opera dall'Ariosto, innamorato della nobildonna Alessandra Benucci, e il suo eroe principale, quell'Orlando «che sì saggio era stimato prima»⁷, contribuisce in misura essenziale a conferire al *Furioso* il suo valore universale, enciclopedico e speculare, che potenzia la narrazione d'evasione del Boiardo e riscatta dall' 'errore' necessario la voce dell'autore. Già nell'esordio, e il pericolo insito in tale identificazione per i destini dell'opera, è netta:

5 Già Hegel nell'*Estetica* afferma che Ariosto e Cervantes attuano la dissoluzione del mondo cavalleresco la cui etica era stata alla base del regime feudale nel Medioevo. In Germania il poema ariostesco 'rinasce' alla fine del Settecento, proprio quando nello stesso ambito geografico va coniandosi il concetto stesso di estetica e si formulano le moderne categorie della letteratura e dell'arte.

6 Naturalmente nell'ottava l'oggetto è il «senno».

7 OF, I 2, 4. E si veda *infra*.

Dirò d'Orlando in un medesimo tratto
cosa non detta in prosa mai né in rima:
che per amor venne in furore e matto,
d'uom che sì saggio era stimato prima;
se da colei che tal quasi m'ha fatto,
che 'l poco ingegno ad ora ad or mi lima,
me ne sarà però tanto concesso,
che mi basti a finir quanto ho promesso.

(OF, I 2)

Ancora più esplicite, se possibile, le seguenti ottave:

Chi salirà per me, madonna, in cielo
a riportarne il mio perduto ingegno?
che, poi ch'uscì da' bei vostri occhi il telo
che 'l cor mi fisse, ognor perdendo vegno.
Né di tanta iattura mi querelo,
pur che non cresca, ma stia a questo segno;
ch'io dubito, se più si va sciemando,
di venir tal, qual ho descritto Orlando.

Per riaver l'ingegno mio m'è avviso
che non bisogna che per l'aria io poggi
nel cerchio de la luna o in paradiso;
che 'l mio non credo che tanto alto alloggi.
Ne' bei vostri occhi e nel sereno viso,
nel sen d'avorio e alabastrini poggi
se ne va errando; et io con queste labbia
lo corrò, se vi par ch'io lo riabbia.⁸

(OF, XXXV 1-2)

L'identificazione fra autore e protagonista prosegue all'esordio del canto IX riunendo nello stesso contesto 'clinico' la follia di Orlando e quella di Ariosto: Orlando viene meno al codice d'onore della cavalleria abbandonando il campo cristiano.

Che non può far d'un cor ch'abbia soggetto
questo crudele e traditore Amore,
poi ch'ad Orlando può levar del petto
la tanta fé che debbe al suo signore?

8 In quest'ultimo passo si nota come alla condizione tragica del protagonista l'Ariosto contrapponga la propria condizione 'comica', e in questa distanza è stata misurata l'ironia dell'Autore. Oggi i termini classici di 'ironia' e 'armonia' sono ridefiniti e valutati in parallelo osmotico: l'ironia ariostesca mostra caratteri tragici e la vicenda di Orlando viene narrata senza trascurare aspetti comici. Cfr. M. Santagata 2007 e G. Ferroni 2008 che fanno il punto sugli aggiornamenti critici delle note categorie che per l'Ariosto conio Benedetto Croce.

Già savio e pieno fu d'ogne rispetto,
e de la santa Chiesa difensore:
or per un vano amor, poco del zio,
e di sé poco, e men cura di Dio.

Ma l'escuso io pur troppo, e mi rallegro
nel mio difetto aver compagno tale;
ch'anch'io sono al mio ben languido et egro,
sano e gagliardo a seguitare il male.

(OF, IX 1-2)

Amore è qui definito «crucele e traditore», come nel famosissimo esordio del canto II:

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

(OF, II 1)

Il tema dell' 'ingiustizia' d'Amor, già classico, è una ripresa terminologica dal Boiardo:

amore ha questa legge e tal statuto,
che ciascun che non ama, essendo amato,
ama po' lui, né gli è amor creduto,
acciò che 'l provi il mal ch'egli ha donato.

(Orl. Inn., II, XV 54, 1-4)

Si tratta, come si vede, dell'esatto rovesciamento delle tesi sull'amor cortese del Due-Trecento, e in particolare del trattato *De Amore* di Andrea Cappellano, ripreso anche da Dante, *Inf. V* («amor, ch'a nullo amato amar perdona...»). La riflessione sull'uomo e sul suo mutato posto e destino nel mondo nel Quattrocento e nel Cinquecento rende Amore una forza cieca e brutale, al pari delle altre passioni, se pure con una tradizione letteraria, rispetto ad esse, ovviamente maggiore. Il baricentro del *Furioso* relativamente a questo tema resta comunque la condivisione confessata dall'autore dello stesso destino 'insano' dei suoi personaggi. Il topos dell'errore autobiografico dovuto all'amore risale ovviamente a Petrarca, e prima ancora a Catullo, il quale lo collega esplicitamente all'

‘insania’.⁹ Nel *Furioso* esso è però condiviso dall’autore con un personaggio della sua opera, anzi, con il suo protagonista, rendendo la narrazione un gioco di specchi e rimandi fra tragedia del personaggio, con risvolti comici, e commedia dell’autore, con risvolti tragici. Come anche nel *Don Chisciotte*, «schizofrenia del personaggio e supremo controllo dell’autore si integrano e si completano» (M. Santagata 2007: 202).

L’errore si manifesta fisicamente in Orlando come una mutazione del segno della *quête* dalla ricerca di una presenza a lungo sfuggente, quella di Angelica, all’autoaccecamento e al vano affanno di fronte alle prove di un’assenza irrevocabile (le scritte sugli alberi che attestano l’unione avvenuta fra Angelica e Medoro). Il cavaliere è ‘errante’ nel doppio senso del termine, come in Cervantes, capovolgendo la tradizione del ciclo carolingio in modo più radicale e tragico rispetto a Boiardo, che pure per primo lo aveva contaminato col ciclo bretone. Se Orlando, personaggio noto nella tradizione letteraria carolingia e cantato dapprima solo come eroe morente, poi assunto a vita propria e a natali italiani, diventa folle per amore, gli altri personaggi non sono da meno. Pur non raggiungendo il parossismo di Orlando, che di tutti era il più saggio (con un rovesciamento speculare della sua etopea), anche personaggi come Ruggiero, Rinaldo e tanti altri, perdono spesso di vista l’etica dei paladini di Francia per correr dietro ad Amore, compiendo errori non meno gravi di Orlando.

Orlando, rispetto agli altri personaggi dell’epos ariostesco, perde il senno in modo da smarrire anche la propria identità. Il crollo drammatico dell’identità del cavaliere amante si verifica quando Orlando legge l’epigramma di Medoro all’entrata della grotta dove Angelica e il giovane si sono uniti. L’identità di Orlando è interamente travolta e distrutta dall’inopinata scelta di Angelica non per Rinaldo o per altri cavalieri pari ad Orlando, ma per un «povero fante», vale a dire un soldato appiedato, l’esatto contrario di un cavaliere. Al culmine della sua rinuncia violenta e insana alla sua stessa identità, Orlando si straccia di dosso maglie e piastre dell’armatura. La situazione riprende puntualmente quella di Tristano impazzito per amore nel romanzo toscano della *Tavola rotonda*.¹⁰ Il furore amoroso di Orlando approda a una frammentazione della sua identità che si manifesta nella disseminazione delle armi e nella scissione dell’io di petrarchesca memoria. Viene rovesciato l’idealismo cortese e la tradizione letteraria risalente a Petrarca. Il *furor* di Orlando è un ribaltamento parodico delle versioni stilnoviste e neoplatoniche di un eros sublimante e redentore, di un cammino verso l’alto. Orlando invece percorre il cammino inverso: la donna angelicata la cui bellezza fisica terrena è specchio della bellezza spirituale trascendente sul modello del *Cortegiano* del Castiglione, è richiamata soltanto nel nome da Angelica, la cui bellezza sensuale non rinvia ad alcuna trascendenza spirituale e porta all’*amor* come *furor*. Orlando scivola nella bestialità, in una pazzia che, privandolo dell’armatura cavalleresca, lo

9 Catullus, 8 («Miser Catulle, desinas ineptire...»).

10 Nell’opera citata Tristano «lascia andare suo cavallo, e gitta via sue armi, e stracciasi sua roba e pelasi suoi biondi capelli e squarciasi suo bello viso». Cfr. D. Delcorno Branca 1973, p. 94.

spoglia anche di tutte le qualità in cui l'umanesimo platonizzante aveva collocato la *dignitas hominis*: infatti, nello scendere e nel degradarsi dall'uomo alla bestia all'insensibile pietra Orlando ripercorre a ritroso la scala di elevazione proposta dal *De dignitate* di Pico. Ma per riscontri più puntuali con quanto fin qui esposto, val la pena riproporre l'intero passo di Ariosto:

Volgendosi ivi intorno, vide scritti
 molti arbuscelli in su l'ombrosa riva.
 Tosto che fermi v'ebbe gli occhi e fitti
 fu certo esser di man de la sua diva.
 Questo era un di quei lochi già descritti,
 ove sovente con Medor veniva
 da casa del pastore indi vicina
 la bella donna del Catai regina.

Angelica e Medor con cento nodi
 legati insieme, e in cento lochi vede.
 Quante lettere son, tanti son chiodi
 coi quali Amore il cor gli punge e fiede.
 Va col pensier cercando in mille modi
 non creder quel ch'al suo dispetto crede:
 ch'altra Angelica sia, creder si sforza,
 ch'abbia scritto il suo nome in quella scorza.

Poi dice: - Conosco io pur queste note:
 di tal'io n'ho tante vedute e lette.
 Finge questo Medoro ella si puote:
 forse ch'a me questo cognome mette. –
 Con tali opinion dal ver remote
 usando fraude a sé medesimo, stette
 ne la speranza il malcontento Orlando,
 che si seppe a se stesso ir procacciando.

Ma sempre più raccende e più rinuova,
 quanto spenger più cerca, il rio sospetto:
 come l'incauto augel che si ritrova
 in ragna o in visco aver dato di petto,
 quanto più batte l'ale e più si prova
 di disbrigar, più vi si lega stretto.
 Orlando viene ove s'incurva il monte
 a guisa d'arco in su la chiara fonte.

Aveano in su l'entrata il luogo adorno
 coi piedi storti edere e viti erranti.
 Quivi soleano al più cocente giorno
 stare abbracciati i duo felici amanti.

V'aveano i nomi lor dentro e d'intorno,
più che in altro dei luoghi circostanti,
scritti, qual con carbone e qual con gesso,
e qual con punte di coltelli impresso.

Il mesto conte a piè quivi discese;
e vide in su l'entrata de la grotta
parole assai che di sua man distese
Medoro avea, che parean scritte allotta.
Del gran piacer che ne la grotta prese,
questa sentenza in versi avea ridotta.
Che fosse culta in suo linguaggio io penso;
et era ne la nostra tale il senso:

- Liete piante, verdi erbe, limpide acque,
spelunca opaca e di fredde ombre grata,
dove la bella Angelica che nacque
di Galafron, da molti invano amata,
spesso ne le mie braccia nuda giacque;
de la commodità che qui m'è data,
io povero Medor ricompensarvi
d'altro non posso, che d'ognor lodarvi:

[...]

Tre volte e quattro e sei lesse lo scritto
quello infelice, e pur cercando invano
che non vi fosse quel che v'era scritto;
e sempre lo vedea più chiaro e piano:
et ogni volta in mezzo il petto afflitto
stringersi il cor sentia con fredda mano.
Rimase al fin con gli occhi e con la mente
fissi nel sasso, al sasso indifferente.

Fu allora per uscir del sentimento,
sì tutto in preda del dolor si lassa.
Credete a chi n'ha fatto esperimento
che questo è 'l duol che tutti gli altri passa.
Caduto gli era sopra il petto il mento,
la fronte priva di baldanza e bassa,
né poté aver (che 'l duol l'occupò tanto)
alle querele voce, o umore al pianto.

[...]

Di pianger mai, mai di gridar non resta;
né la notte né 'l dì si dà mai pace.
Fugge cittadi e borghi e alla foresta
sul terren duro al discoperto giace.
Di sé si meraviglia ch'abbia in testa
una fontana d'acqua sì vivace
e come sospirar possa mai tanto;
e spesso dice a sé così nel pianto:

- Queste non son più lacrime che fuore
stillo dagli occhi con sì larga vena.
Non suppliron le lacrime al dolore:
finir, ch'a mezzo era il dolore appena.
Dal fuoco spinto ora il vitale umore
fugge per quella via ch'agli occhi mena;
et è quel che si versa, e trarrà insieme
e 'l dolore e la vita all'ore estreme.

Questi ch'indizio fan del mio tormento,
sospir non sono, né i sospir son tali.
Quelli han triegua talora; io mai non sento
che 'l petto mio men la sua pena esali.
Amor che m'arde il cor fa questo vento,
mentre dibatte intorno al fuoco l'ali.
Amor, con che miracolo lo fai,
che 'n fuoco il tenghi, e nol consumi mai?

Non son, non sono io quel che paio in viso:
quel ch'era Orlando è morto et è sotterra;
la sua donna ingrattissima l'ha ucciso,
sì, mancando di fè, gli ha fatto guerra.
Io non son lo spirto suo da lui diviso,
ch'in questo inferno tormentandosi erra,
acciò con l'ombra sia, che sola avanza,
esempio a chi in Amor pone speranza. –

[...]

Afflitto e stanco al fin cade ne l'erba,
e ficca gli occhi al cielo, e non fa motto.
Senza cibo e dormir così si serba,
che 'l sole esce tre volte e torna sotto.
Di crescer non cessò la pena acerba
che fuor del senno al fin l'ebbe condotto.
Il quarto dì, da gran furor commosso,
e maglie e piastre si stracciò di dosso.

Qui riman l'elmo, e là riman lo scudo,
lontan gli arnesi, e più lontan l'usbergo:
l'arme sue tutte, in somma vi concludo,
avean pel bosco differente albergo.
E poi si squarciò i panni, e mostro ignudo
l'ispido ventre e tutto 'l petto e 'l tergo;
e cominciò la gran follia sì orrenda,
che de la più non sarà mai ch'intenda.
(OF, XXIII, 102-108; 111-112; 125-128; 132-133)

Fra le numerose traduzioni, parafrasi e imitazioni francesi dell'episodio, sono da ricordare il poemetto *Roland furieux* (1572) di Philippe Desportes, la tragedia *Le Roland furieux* (1640) di Jean Mairet, e il dramma *Roland* (1685) di Philippe Quinault, musicato dal Lulli, sulle cui orme vennero poi composti molti altri melodrammi, balletti e pantomime. Dall'opera del Desportes prende forse le mosse il *Roland furious* (1585-1588) di John Stewart of Baldynneis. In Spagna l'episodio sarà riecheggiato in alcuni *romances* e, con molte aggiunte e varianti, nella commedia adespota *Un pastoral albergue* (inizio del XVII secolo), in quella di Lope de Vega, *Angélica en el Catai* (1599-1603), nella 'zarzuela' *Come se curan los zelos y Orlando furioso* (fine secolo XVII) di Antonio Bances y Lopez-Candamo, nella opera scenica *Angelica y Medoro* (1721) di José de Cañizares e in molte composizioni teatrali meno note. Puskin si ricorderà della descrizione ariostesca della pazzia di Orlando nella narrazione della follia del protagonista nel poemetto giovanile *Ruslan i Ljudmila*, e tradurrà nel 1826 le ottave XXIII 100-112.

L'identificazione di Orlando, pur così degradato, con l'Autore, prosegue nel proemio del canto successivo:

Chi mette il piè sull'amorosa pania,
cerchi ritrarlo, e non v'inveschi l'ale;
che non è in somma amor, se non insania,
a giudizio de' savi universale:
e se ben come Orlando, ognun non smania,
suo furor mostra a qualch'altro segnale.
E quale è di pazzia segno più espresso,
che, per altri voler, perder se stesso?

Varii gli effetti son, ma la pazzia
è tutt'una però, che li fa uscire.
Gli è come una gran selva, ove la via
convien a forza a chi va, fallire:
chi su, chi giù, chi qua, chi là travia.
Per concludere in somma io vi vo' dire:
a chi in amor s'invecchia, oltr'ogni pena,
si convengono i ceppi e la catena.

Ben mi si potria dir: - Frate, tu vai
l'altrui mostrando, e non vedi il tuo fallo. –
Io vi rispondo che comprendo assai,
or che di mente ho lucido intervallo
et ho gran cura (e spero farlo ormai)
di riposarmi e d'uscir fuor di ballo:
ma tosto far, come vorrei, nol posso;
che 'l male è penetrato infin all'osso.

(OF, XXIV 1-3)

Le fonti letterarie del passo (Petrarca e Orazio innanzitutto) potenziano la narrazione di un caso tipico nel quale l'autore si vuole esplicitamente coinvolto. Di questo fondo autobiografico è innervata tutta la narrazione delle passioni umane del *Furioso*, in esso risiede gran parte della sua fortuna.

Anche gli altri personaggi animano una trama fitta di peregrinazioni vane e interrotte dalle inchieste spesso altrettanto vane di altri personaggi.¹¹ Questa struttura, riprodotta nel testo con una classica *mise en abîme* dal castello di Atlante, anticipa molte strategie della narrativa moderna in quanto, come si è detto, in pratica la fonda, con la sua dichiarata divaricazione e la sotterranea identificazione fra i diversi piani della realtà storica e testuale: da Cervantes a Laurence Sterne, fino alla narrativa postmoderna, la conquista di Ariosto nella letteratura è ormai acquisita.

Bibliografia

- D. Delcorno Branca 1973: *L' 'Orlando furioso' e il romanzo cavalleresco medievale*, Firenze: Olschki.
- M. Santoro 1983: *L'anello di Angelica. Nuovi saggi ariosteschi*, Napoli: Federico & Ardia.
- G. Savarese 1984: *Il 'Furioso' e la cultura del Rinascimento*, Roma: Bulzoni.
- M. Beer 1987: *Romanzi di cavalleria. Il 'Furioso' e il romanzo italiano del primo Cinquecento*, Roma: Bulzoni.
- G. Scianatico 1989: *Il dubbio della ragione. Forme dell'irrazionalità nella letteratura del Cinquecento*, Venezia: Marsilio.
- M. C. Cabani 1990: *Fra omaggio e parodia. Petrarca e petrarchismo nel 'Furioso'*, Pisa: Nistri-Lischi.
- M. C. Cabani 1990: *Costanti ariostesche. Tecniche di ripresa e memoria interna nell' 'Orlando furioso'*, Pisa: Scuola Normale Superiore.
- S. Longhi 1990: *Orlando insonniato. Il sogno e la poesia cavalleresca*, Milano: Angeli.
- S. Zatti 1990: *Il 'Furioso' fra epos e romanzo*, Lucca: Pacini Fazzi.

¹¹ La differenza fra gli altri personaggi, che pure hanno perduto il senno per amore, e Orlando, è che quest'ultimo perde del tutto la capacità di discernere, o, com'è stato puntualmente osservato, la virtù estimativa aristotelica. Cfr. S. Stroppa 2006 e M. Beer 1987. Orlando inoltre sembra perseguire, nel momento cruciale del suo impazzimento, l'archetipo letterario del folle senza nome e senza identità: cfr. G. Scianatico 1989.

- C. Bologna 1998: *La macchina del 'Furioso'. Lettura dell' 'Orlando' e delle 'Satire'*, Torino: Einaudi.
- R. Bruscaigi 2003: *Studi cavallereschi*, Firenze: SEF.
- R. A. Pettinelli 2004: *Forme e percorsi dei romanzi di cavalleria*, Roma: Bulzoni.
- S. Stroppa 2006: *L'ira di Orlando: Per leggere*, VI, 11, pp. 49-72
- M. Santagata 2007: *La letteratura nei secoli della tradizione*, Roma-Bari: Laterza.
- M. de Cervantes 2007: *Don Chisciotte della Mancia*, trad. di A. Giannini, Milano: BUR.
- G. Ferroni 2008: *Ariosto*, Roma: Salerno.
- E. Bigi 2012: commento a L. Ariosto, *Orlando furioso*, Milano: BUR.

Maria Argentiero

'AMOR' AND 'FUROR': THE QUÊTE OF FURIOSO IN THE EUROPEAN CONTEXT

Summary

Maria Argentiero's essay improves some sides of the crucial episode about the madness of Orlando in Ariosto's poem. The research highlights the literary sources from the classical world and from the romance and analyzes the narratological and sociological implications of *Orlando furioso's* 'revolution'. Ariosto reformed the genre of romance and impinged on the destiny of the genre, as well as of the Italian and world fiction. The research, playing off a capital hunch of Calvino, detects the central plank of modern fiction in the attribute of madness, which spread from the main protagonist and all other characters of the poem across the threshold of the written page and gave its own uncanny nature to the Author of *Orlando furioso* and to the entire world. This essay is the first piece of research into Argentiero's study on Ariosto.

Keywords: Ariosto, *Orlando furioso*, madness, romance, the uncanny, fiction, Calvino.

Примљен 26. јула 2014.

Прихваћен 24. новембра 2014.