

## Quanti sono i generi dell'*Orlando furioso*?

**Giuseppe Sangirardi**

---

Il corso della più recente critica ariostesca è stato in buona parte orientato da una serie di letture americane a cavallo tra gli anni Settanta e Ottanta del Novecento, nelle quali era riproposto in termini rinnovati il problema del genere del *Furioso*.<sup>1</sup> Riallacciandosi a questa serie una decina di anni dopo, il bel libro di Sergio Zatti *Il «Furioso» fra epos e romanzo*<sup>2</sup> riprendeva sin dal titolo la questione centrale di tale critica e ne abbozzava anche la soluzione. Il testo ariostesco, in questa prospettiva, appariva come il luogo dell'esitazione tra due codici, uno eredità di una tradizione medievale e popolare (il romanzo cavalleresco), l'altro forma emblematica di un classicismo nascente (l'epica antica). Più precisamente, Ariosto avrebbe organizzato il suo racconto come migrazione manifesta dal polo romanzesco verso il polo epico, mettendo in scena insieme gli artifici costitutivi del romanzo (la proliferazione degli episodi avventurosi attraverso la digressione e il differimento, l'*entrelacement* delle *quêtes*) e la loro neutralizzazione progressiva che conduce alla chiusura epica del racconto. In effetti, negli ultimi canti del *Furioso* la scena si svuota a poco a poco: Angelica scompare per prima, gli strumenti magici sono abbandonati, degli eroi muoiono e quelli che restano convergono verso i luoghi dove sembra edificarsi la vittoria finale della virtù cristiana e dell'Impero carolingio. Il duello finale che oppone Ruggiero, eroe fondatore, a Rodomonte, nemico barbaro, segnerebbe una coincidenza, problematica e tuttavia rivelatrice, con l'archetipo del poema epico nel Rinascimento, l'*Eneide* di Virgilio.

1 Si possono ricordare, nell'ordine cronologico, almeno D. S. Carne-Ross, *The One and the Many: a Reading of the «Orlando Furioso»*, in «Arion», n. s., 3, 1976, pp. 146-219; P. A. Parker, *Inescapable Romance. Studies in the Poetics of a Mode*, Princeton University Press, Princeton 1979; D. Quint, *The Figure of Atlante: Ariosto and Boiardo's Poem*, in «Modern Language Notes», 94, I, 1979, pp. 77-91.

2 S. Zatti, *Il «Furioso» fra epos e romanzo*, Pacini Fazzi, Lucca 1990 (il capitolo che dà il titolo al volume risale però al 1986).

Il successo, in fondo meritato, di questa lettura ha dato un orientamento alla critica degli ultimi anni, ma ha anche finito per irrigidire il linguaggio e le prospettive dell'interpretazione. Da un lato l'alternativa tra epico e romanzesco si è imposta come unico criterio pertinente per interrogare la genericità del *Furioso*; dall'altro, l'idea che questo sia un romanzo che si converte in epica può autorizzare lo slittamento verso una lettura di Ariosto del genere di quella fornita da Du Bellay, che lo presentava come modello ai poeti francesi desiderosi di edificare una nuova *Eneide* coi materiali di un *Lancelot* o di un *Tristan*:

ò toy (dy-je) orné de tant de graces, et perfections, si tu as quelquefois pitié de ton pauvre Langaige, si tu daignes l'enrichir de tes Thesors, ce sera toy veritablement, qui luy feras hausser la Teste, et d'un brave Sourcil s'egaler aux superbes Langues Greque, et Latine, comme a faict de nostre Tens en son vulgaire un Arioste Italien, que j'oseroy' (n'estoit la sainteté des vieulx Poëmes) comparer à un Homere, et Virgile. Comme luy donq', qui a bien voulu emprunter de nostre Langue les Noms, et l'Hystoire de son Poëme, choysi moy quelque un de ces beaux vieulx Romans François, comme un *Lancelot*, un *Tristan*, ou autres: et en fay renaitre au monde une admirable *Iliade*, et laborieuse *Eneide*.<sup>3</sup>

Quanti sono  
i generi  
dell'*Orlando  
furioso*?

In effetti, se la visione del *Furioso* che insiste sulla dialettica dei generi epico e romanzesco ha ottenuto il favore di un pubblico relativamente ampio, è perché si tratta, dirò così, di una novità lungamente preparata. Influenzato, tra l'altro, dalla critica americana a cui si richiama, Zatti si rivela post-strutturalista quando considera i generi come codici che il testo nello stesso tempo stabilisce e decostruisce – operazione in cui consiste per lui la leggendaria «ironia» ariostesca.<sup>4</sup> Ma che i generi che l'ironia insieme produce e consuma siano appunto epica e romanzo è circostanza che rinvia a una tradizione antica. Si tratta, più esattamente, di due tradizioni distinte. Da un lato la teoria dell'idealismo moderno, che risale a Hegel e scende, attraverso Lukács, fino a Bachtin: teoria che, nei suoi profili anche divergenti, si articola comunque intorno all'opposizione tra l'epica, forma monumentale dell'unità della coscienza sociale antica, e il romanzo, forma molteplice e aperta dello spirito moderno.<sup>5</sup> D'altro canto, le poetiche

3 J. Du Bellay, *La deffence, et illustration de la langue françoise* [1549], a cura di J.-Ch. Monferran, Droz, Genève 2001, p. 139. Conviene precisare che la lettura di Zatti non cade nella trappola di questa semplificazione, sottolineando la presenza irriducibile del romanzesco nella conclusione del *Furioso* (p. 31: «La conciliazione finale nell'epos è, del resto, nel *Furioso* tutt'altro che pacifica»).

4 Zatti, *Il «Furioso»* cit., p. 11: «L'ironia, come la intendo, non è né il divertimento, o "sorriso" dell'Ariosto, né soltanto la spia di una distanza fra ideale e reale, fra finzione e mondo: è uno strumento conoscitivo, e, specificamente, dei meccanismi, delle forme e dell'ideologia del "romanzo"».

5 Più precisamente, in Bachtin il romanzo perde la sua connotazione di modernità, pur conservando come segno distintivo la sua apertura: cfr. per esempio M. Fusillo, *Fra epica e romanzo*, in *Il romanzo. II. Le forme*, a cura di F. Moretti, Einaudi, Torino 2002, pp. 5-34.

del romanzo elaborate alla metà del Cinquecento in Italia: primo avvistamento teorico di questo genere che, in piena fioritura dell'aristotelismo, si riferisce all'epica antica come indispensabile pietra di paragone.<sup>6</sup>

Riposando sull'autorità di questa duplice tradizione, l'esitazione del *Furioso* tra epos e romanzo sembra quasi ovvia, e occorre uno sforzo di vigilanza critica per accorgersi che per Ariosto, ben al di qua dell'estetica hegeliana, ma anche dello sviluppo delle poetiche di ispirazione aristotelica, il linguaggio che fissa il gioco generico nella dialettica tra epica e romanzo era un linguaggio sconosciuto. E anche se la distanza cronologica che separa Ariosto dai primi teorici del romanzo è abbastanza corta perché sia lecito pensare che quel linguaggio fosse già in qualche misura prefigurato quando Ariosto concepiva il suo testo, resta da riconoscere la forma di questa prefigurazione. Si apre così uno spazio ermeneutico nuovo, disponibile ad accogliere altri paradigmi per un'interpretazione che punti a ricostruire la coscienza generica dell'autore.

Ma l'evoluzione della teoria dei generi nell'ultimo ventennio ci incita a non accontentarci di questo. La svolta pragmatica degli anni '80 ci ha abituati a percepire la mobilità e l'eterogenesi delle etichette generiche, distinguendo in particolare, con Schaeffer, i generi come raggruppamenti determinati dall'ottica instabile dei lettori (*généricité lectoriale*) e come strutture modellizzanti che agiscono nella coscienza e nell'inconscio degli autori (*généricité auctoriale*).<sup>7</sup> Anche se i teorici che si ispirano al modello pragmatico ed ermeneutico sacrificano troppo, a mio modo di vedere, all'idolo della ricezione,<sup>8</sup> prendere in considerazione la responsabilità generica dei lettori non è solo adottare una prospettiva sociologica: lo studioso di poetica sa che l'autore stesso appartiene alla comunità dei lettori del suo tempo.

6 Su questo: M. Stanesco, *Premières théories du roman. Les folles amours des paladins errants*, in «Poétique», 70, 1987, pp. 167-180; D. Javitch, *Proclaiming a Classic. The Canonization of «Orlando Furioso»*, Princeton University Press, Princeton 1991; S. Ritrovato, «I Romanzi» di Giovan Battista Pigna (1554): interpretazione di un genere moderno, in «Studi e Problemi di Critica Testuale», 52, 1996, pp. 131-151; Id., *Romanzo e romanzesco nel Cinquecento. Appunti per una discussione*, in «Studi e problemi di critica testuale», 54, 1997, pp. 95-114; *Les poétiques italiennes du «roman»*. Simon Fornari, Jean-Baptiste Giraldi Cinzio, Jean-Baptiste Pigna, a cura di G. Giorgi, Champion, Paris 2005.

7 J.-M. Schaeffer, *Genres littéraires*, in *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, a cura di O. Ducrot e J.-M. Schaeffer, Seuil, Paris 1995, pp. 520-529. Tra i contributi più rappresentativi della nuova riflessione sui generi citerei almeno A. Fowler, *Kinds of Literature. An introduction to the Theory of Genres and Modes*, Harvard University Press, Cambridge (Ma) 1982, e J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Seuil, Paris 1989. Approfondimenti e messe a punto interessanti anche nel recente volume collettivo *Le savoir des genres*, a cura di R. Baroni e M. Macé, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2006.

8 Un esempio che vale una piccola digressione: Franco Moretti (*La letteratura vista da lontano*, con un saggio di Alberto Piazza, Einaudi, Torino 2005, p. 23) arriva a stabilire che la durata media di un genere letterario equivale a quella di una generazione biologica, idea non priva di suggestione, ma a cui il critico perviene considerando che i cambiamenti di prospettiva generica intervengono in funzione del cambiamento generazionale dei lettori, come se non ci fossero, con almeno altrettanta forza esplicativa, delle generazioni di autori.

Ora, nel caso dell'*Orlando furioso*, le informazioni di cui disponiamo sui lettori contemporanei di Ariosto ci lasciano supporre che per essi il testo che leggevano non era necessariamente né un romanzo né un poema epico. Infatti, nessuna di queste etichette è impiegata nella corrispondenza che si riferisce alla genesi e alla prima diffusione cortigiana dell'opera di Ariosto, designata o come una continuazione dell'*Inamoramento de Orlando* di Boiardo<sup>9</sup> o da termini che ricordano i titoli della letteratura cavalleresca popolare, come il «libro di *Orlando furioso*» che si trova ancora in una lettera di ringraziamento di Isabella d'Este ad Ariosto del 15 ottobre 1532.<sup>10</sup> Il riferimento a questa letteratura appare d'altronde nei termini più espliciti nel biglietto inviato il 29 maggio 1516 da Ippolito Calandra al suo discepolo Federico Gonzaga che gli ha chiesto altri «libri di bataglia» oltre all'*Orlando furioso* già ricevuto:

Quali libri sono questi, zovè lo Inamoramento di Orlando et lo Inamoramento di Re Carlo et Morgante maggiore. Io ho tolto questi perché me pare a mi che siano li più belli che li sonno et credo che piacerano alla Sig.ria V.ra.<sup>11</sup>

Ora, l'espressione «libri di bataglia» che agli occhi di questi lettori designa tanto il *Furioso* quanto l'opera di Boiardo e la più anonima narrativa cavalleresca contemporanea, è una vera denominazione generica, come suggeriscono recenti ricerche di bibliologia.<sup>12</sup> Estranea al dibattito erudito, tale denominazione rinvia alle rubriche eminentemente pratiche dei librai e, di conseguenza, presumibilmente, anche alla percezione dei lettori comuni. In quest'ottica, testi che vanno dall'*Ancroia* al *Morgante* di Pulci, passando per l'*Inamoramento di Carlo*, sembrano condividere almeno due caratteristiche: si tratta essenzialmente di una letteratura percepita come anonima, definita dalla materia più che dal trattamento che ne fa l'autore, materia a sua volta identificata dall'allusione a un suo elemento emblematico, il combattimento tra eroi.<sup>13</sup> In fondo,

Quanti sono  
i generi  
dell'*Orlando  
furioso*?

- 9 Da Ariosto stesso nella lettera a Francesco II Gonzaga del 14 luglio 1512, e dal duca Alfonso d'Este in un biglietto inviato a suo fratello Ippolito il 5 luglio 1509: cfr. L. Ariosto, *Tutte le opere*, Mondadori, Milano 1984, vol. III, p. 151, e M. Catalano, *Vita di Ludovico Ariosto*, ricostruita su nuovi documenti, Olschki, Genève 1930-1931, vol. II, pp. 92-93, n. 156.
- 10 Catalano, *Vita* cit., vol. II, pp. 325-326, n. 605.
- 11 *Ivi*, pp. 159-160, n. 276.
- 12 Si vedano gli studi di Angela Nuovo sul commercio librario nel Rinascimento (*Il commercio librario nell'Italia del Rinascimento*, nuova edizione riveduta e ampliata, FrancoAngeli, Milano 2003) e in particolare su Ferrara (*Il commercio librario a Ferrara tra XV e XVI secolo. La bottega di Domenico Sivieri*, Olschki, Firenze 1998) e sulla letteratura cavalleresca (*I 'libri di battaglia': commercio e circolazione tra Quattro e Cinquecento*, in *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia*, Atti del convegno Scandiano-Reggio Emilia-Bologna (3-6 ottobre 2005), a cura di A. Canova e P. Vecchi Galli, Interlinea, Novara 2007, pp. 341-359).
- 13 Nell'ipotesi di Angela Nuovo la menzione «in bataia» reperibile nei cataloghi dei librai sembra applicarsi in particolare ai testi in ottave (*I 'libri di battaglia'* cit., pp. 353-354): la strofe funzionerebbe quindi come un tratto identitario supplementare di questo genere. La studiosa precisa peral-

è un'etichetta più precisa di quella di "genere cavalleresco" a cui facciamo spesso ricorso ancora oggi, nella difficoltà di definire una tradizione internazionale che ha attraversato diversi secoli conservando alcune costanti tematiche, ma cambiando spesso forma e pubblico.

Ma l'orizzonte generico corrispondente ai «libri di battaglia» non è soltanto quello dei primi lettori di Ariosto, negli anni precedenti la svolta aristotelica che imporrà a metà secolo forme di ricezione radicalmente diverse.<sup>14</sup> Questo orizzonte è anche, in una certa misura, quello di Ariosto. Ariosto, che nessuna teoria obbligava ancora a scegliere tra epica e romanzo, non ignorava certo che il suo *entourage* sarebbe stato indotto a leggere in un primo tempo la continuazione del «libro di battaglia» scritto da Boiardo come un nuovo «libro di battaglia», quali che fossero la portata e la forza delle sue novità. L'evidenza della sua scelta di continuare l'*Inamoramento de Orlando* implica evidenza dell'accettazione dello stesso orizzonte generico. Ariosto, insomma, sembra far sua senza riserve la posizione di erede di una famiglia letteraria plebea di cui gli ultimi rampolli avevano appena innalzato il rango – è tutto qui lo scandalo del suo gesto agli occhi di qualche suo amico umanista. Del resto, il solo documento che attesti una definizione in termini approssimativamente generici dell'*Orlando furioso* da parte del suo autore va appunto in questo senso, ma con una correzione significativa. Scrivendo al Doge di Venezia il 25 ottobre 1515, per ottenere il privilegio di stampa per il libro appena concluso, Ariosto si presenta come l'autore di una «opera in la quale si tratta di cose piacevoli e delectabeli de arme e de amore» scritta anzitutto per il piacere della corte («per spasso e recreatione de' S.<sup>ri</sup> e persone di animi gentili e madone»). La logica della definizione è sempre quella che privilegia la materia e ignora il metalinguaggio della poetica e della retorica; ma da un lato il binomio "arme e amore", dall'altro l'indicazione della corte come destinatario iscritto nel programma dell'opera, mostrano che di tutti i rami della vasta genealogia cavalleresca è

tro che l'etichetta «in bataia» è corrente soprattutto tra Venezia e Ferrara. In effetti, la geografia della lettura ancora relativamente frammentata agli inizi del Cinquecento è un elemento da non perdere di vista per comprendere la realtà dei generi alla stessa epoca: non è probabilmente un caso che la più precoce definizione a noi nota dell'*Orlando furioso* come «poema» si debba al fiorentino Machiavelli (nella celebre lettera del dicembre 1517 in cui protesta scherzosamente con Luigi Alamanni per non essere stato citato da Ariosto).

14 Tuttavia ancora negli ultimi anni del Cinquecento resta possibile, per certe frange di lettori, l'affiliazione o almeno l'accostamento del *Furioso* ai «libri di battaglia», come si ricava da una professione di fede di insegnanti veneziani del 1587 analizzata da P. F. Grendler, *La scuola nel rinascimento italiano*, trad. it. di G. Annibaldi, Laterza, Roma-Bari 1991, p. 312: gli allievi, secondo uno dei maestri, «portano a schola libri de batagia, el Furioso et simili libro». Del resto, la dominante tematica nella percezione del genere è ancora riconoscibile nell'etimologia di «romanzo» che propongono Giraldi e Pigna (il quale, ad esempio, usa la dicitura «poema delle battaglie»: G. B. Pigna, *I romanzi*, edizione critica a cura di S. Ritrovato, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1997, p. 17).

a quello rappresentato al meglio da Boiardo che Ariosto si ricollega.<sup>15</sup> Il binomio “arme e amore” torna difatti, investito di tutta la sua potenza evocatrice, nel secondo emistichio del più programmatico dei versi del *Furioso*, il verso iniziale.<sup>16</sup>

Se ora cedessimo alla tentazione di considerare, come i critici hanno spesso fatto, le etichette “arme e amore” intercambiabili con “epos e romanzo”, dovremmo riconoscere di aver fatto una digressione pressappoco inutile per ritrovarci al punto di partenza. Ma credo che il vantaggio di ricondurre alla sua propria storia il dualismo tra epica e romanzo stia proprio nella possibilità che ne ricaviamo di cogliere la differenza tra questi due tipi di denominazione generica. Il binomio “arme e amore” non corrisponde, come la coppia polare “epos e romanzo”, a una categorizzazione logica definita da un discorso normativo. Quando Ariosto presenta il suo libro come un’opera che contiene narrazioni piacevoli d’armi e d’amori lo fa meno per definire un genere logico che per inserirsi in una tradizione recente, di cui ha una percezione empirica. La famiglia a cui Ariosto riconosce la sua appartenenza non è esattamente quella del romanzo cavalleresco, e ancor meno quella del romanzo *tout court*, nozione implicante un’alternativa tra epico e romanzesco che si instaurerà più tardi nel dibattito teorico. La famiglia è piuttosto quella dei testi che costituiscono l’orizzonte immediato di Ariosto e dei suoi lettori, di cui l’*Inamoramento de Orlando* è il capo, *Morgante*, *Mambriano*, gli *Inamoramenti* che precedono Boiardo e le altre continuazioni della sua opera i parenti più o meno prossimi, mentre i titoli della tradizione cavalleresca precedente figurano come i suoi innumerevoli, a volte nebulosi avi. Tale definizione del genere dei libri d’armi e d’amori può sembrare riduttiva, ma credo che identifichi con una certa precisione la natura della relazione generica. Essa corrisponde in effetti alla nozione di genere come «généralité intermédiaire» (Compagnon) o come «struttura temporanea» dalla durata limitata,<sup>17</sup> che tiene conto delle condizioni di fissazione e di mutamento delle convenzioni generiche. Dire che questa famiglia ristretta dei libri d’armi e d’amori costituisce l’orizzonte generico

---

Quanti sono  
i generi  
dell'*Orlando  
furioso*?

- 15 È Boiardo che – riprendendo il modello del *Teseida* di Boccaccio – fa dell’articolazione tra «armi» e «amori» la chiave di volta della poetica cavalleresca (la dimostrazione più esplicita, e anche la più oltranzista, in questo senso è probabilmente quella di R. Donnarumma, *Storia dell’«Orlando innamorato»*. *Poetiche e modelli letterari in Boiardo*, Pacini Fazzi, Pisa 1996). La sua eredità è visibile nel *Mambriano* del Cieco da Ferrara e, in vario grado, nelle continuazioni dell’*Inamoramento de Orlando*.
- 16 Questo almeno nell’ultima redazione, quella del 1532. L’incipit era diverso, come si sa, nella prima redazione (1516): «Di donne e cavallier li antiqui amori / le cortesie, l’audaci imprese io canto». Meno esibita, l’articolazione tra «arme» e «amori» era tuttavia implicitamente presente in questa prima versione, anche se con un certo squilibrio a vantaggio del *côté* amoroso.
- 17 Ricavo la definizione da Moretti, *La letteratura vista da lontano*, cit., pp. 23-32, che riconduce la durata dei generi a quella delle generazioni di lettori, pur riconoscendo la difficoltà di definire il ritmo di questa dinamica.

del *Furioso* non significa naturalmente che essi soli abbiano nutrito la sua scrittura, ma piuttosto che essi hanno orientato la coscienza che Ariosto ha avuto del “formato” che avrebbe dato alla sua opera.<sup>18</sup>

Ma in che misura questa coscienza determina la sua scrittura? Un altro vantaggio di uscire dal dualismo tra epica e romanzo consiste, credo, nel liberarci di ogni tentazione di concepire la genericità del *Furioso* nei termini prescrittivi del dibattito teorico che fissa queste categorie. I teorici che, a partire da Fornari, Gibaldi e Pigna, si impadroniscono della *Poetica* di Aristotele per definire un modello normativo che includa o escluda Ariosto e i “romanzi”, operano, tra l’altro, due cambiamenti di prospettiva: drammatizzano la scelta di genere, presentandola nei termini di un’opposizione e facendone una questione letteraria cruciale, e dilatano lo spazio del razionale nella coscienza generica, poiché i tratti costitutivi di un genere non sono più lasciati al giudizio intuitivo ed empirico dell’autore. Ora, è evidente che questa drammatizzazione e questa razionalizzazione erano estranee ad Ariosto. Le strutture modellizzanti che dominano i processi di filiazione letteraria a cavallo tra il XV e il XVI secolo sono quelle del paradigma retorico proprio della cultura umanistica, cioè la separazione degli stili e l’imitazione degli autori.<sup>19</sup> Una coscienza della varietà dei generi letterari esiste, naturalmente,<sup>20</sup> ma è empirica, si fonda essenzialmente sulla materia e non comporta riflessione e ancor meno norme sulla concezione del “formato” delle opere. Così il paradigma umanistico dominante al tempo di Ariosto lascia all’intuizione («*prudentia*») dell’autore la facoltà di determinare le forme dell’appropriazione dei suoi modelli generici, poiché nella relazione intertestuale ciò che più conta è la relazione emulativa con autori “padri”, non il rispetto di regole enunciate come trascendenti. L’indeterminatezza della coscienza generica implica che uno spazio resti aperto per la

18 Se si ammette l’idea di Jauss, secondo cui un «capolavoro si può caratterizzare per via di un mutamento di orizzonte del genere, tanto inatteso, quanto fruttifero» (H. R. Jauss, *Teoria dei generi e letteratura del Medioevo*, in Id., *Alterità e modernità della letteratura medievale*, trad. it. di M. G. Saibene Andreotti e R. Venuti, Bollati Boringhieri, Torino 1989, pp. 219-256: p. 239) il capolavoro che è certamente l’*Orlando furioso* trova la sua definizione proprio nella misura in cui rende misurabile il proprio ampio scarto dal genere – popolare ma non troppo – di cui assimila le convenzioni. Peraltro, lo stesso Jauss distingue (nella stessa pagina) la definizione classicistica del capolavoro come invero di un modello di genere dalla definizione medievale, che invece corrisponde piuttosto all’idea di scarto dal genere: distinzione che potremmo riprendere per mettere in luce quanto di irriducibilmente non classicistico c’è nella concezione del *Furioso*.

19 Sulla differenza tra questa fase e quella che si instaura con la svolta aristotelica degli anni ‘40, cfr. almeno H. Grosser, *La sottigliezza del disputare. Teorie degli stili e teorie dei generi in età rinascimentale e nel Tasso*, La Nuova Italia, Firenze 1992 e D. Javitch, *La nascita della teoria dei generi poetici nel Cinquecento*, in «Italianistica», XXVII, 2, 1998, pp. 177-197.

20 Tipicamente, l’*Ars poetica* di Vida (pubblicata nel 1527 ma composta almeno una decina di anni prima), che segue il modello allora dominante di Orazio, comincia con l’alludere alla varietà dei generi (I, 27-49): ma si tratta solo dei preliminari di una pedagogia che vuol fissare il modello di una tecnica poetica supergenerica, ricavata in ogni caso dall’esempio supremo di Virgilio.

rappresentazione di contenuti inconsci, e ciò spiega che si sia potuto vedere in Ariosto, in modo emblematico, l'espressione di una «natura» più forte delle «regole».<sup>21</sup> Ma che il rispetto di regole generiche esplicite non sia ancora richiesto al tempo di Ariosto implica ugualmente che non si possa neanche vedere nel *Furioso* l'espressione di una rivolta contro il codice dei generi. Il romanzo cavalleresco in generale e quello di Ariosto in particolare sono stati a volte letti come esempi della polifonia caratteristica della concezione bachtiniana del romanzo, genere fondato sulla parodia e sulla trasgressione delle norme generiche.<sup>22</sup> Ma Ariosto poteva difficilmente provare piacere a trasgredire un codice che non era ancora stato definito.

Se per Ariosto la questione della scelta generica non è sottomessa ad alcuna legislazione, ciò non significa evidentemente che essa non si ponga affatto. Le filiazioni generiche seguono percorsi eterogenei e la scelta di genere può determinare l'orientamento della scrittura a gradi molto differenti. Per apprezzare immediatamente il rilievo di questa scelta nel caso di Ariosto, possiamo pensare al suo tentativo epico che precede, secondo ogni verosimiglianza, la concezione del *Furioso*. Dire che l'abbozzo conosciuto col titolo di *Obizzeide* è un tentativo epico significa del resto già falsare il suo profilo, o la sua assenza di profilo, poiché il problema di questo testo incompiuto è probabilmente che non ha trovato un quadro generico che ne orientasse la scrittura. Ariosto, che fino ad allora aveva seguito un percorso da poeta umanista, scrivendo soprattutto versi lirici in latino, vorrebbe passare al poema epico in volgare, ma sembra esitare tra più strade, come si può capire dai versi d'esordio (1-9):

Canterò l'arme, canterò gli affanni  
 D'amor, ch'un cavallier sostenne gravi,  
 Peregrinando in terra e 'n mar molti anni.  
 Voi l'usato favor, occhi soavi,  
 Date all'impresa, voi che del mio ingegno,  
 Occhi miei belli, avete ambe le chiavi.  
 Altri vada a Parnaso o a Cirra; io vegno,  
 Dolci occhi, a voi; né chieder altra aita  
 A' versi miei se non da voi disegno.

---

Quanti sono  
 i generi  
 dell'*Orlando  
 furioso*?

21 Si può ricordare ad esempio il giudizio di Giraldo Cinzio: «Che, anchora ch'egli fosse diligentissimo, havea non di meno la natura tanto facile, et in questa sorte di poema, et nelle comedie sue, nelle quali ha agguagliato l'antiquità, che chi con giudizio il legge, vede chiaramente ch'egli deveva più alla natura che all'arte» (G. B. Giraldo Cinthio, *Discorsi intorno al comporre* rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese Cl. 1 90, a cura di S. Villari, Centro Interdipartimentale di studi umanistici, Messina 2002, p. 115).

22 Vedi ad es. R. Bigazzi, *Le novelle del «Furioso»*, in *Riscrittura Intertestualità Transcodificazione. Personaggi e scenari*, Seminario di studi, Pisa, febbraio-maggio 1993, a cura di E. Scarano e D. Diamanti, Tipografia Editrice Pisana, Pisa 1994, pp. 47-57.

Il programma contenuto in questi versi non somiglia a nulla che sia noto, poiché riunisce elementi di tradizioni diverse secondo un assemblaggio inedito. Vi riconosciamo, certo, l'associazione di "arme e amori" (benché gli «affanni d'amor» lascino già trasparire il dirottamento elegiaco previsto per la tematica erotica), ma questa va di pari passo con una scelta metrica che rinvia semmai alla *Commedia* di Dante (evocata anche sul piano intertestuale) e con l'annuncio della storia di un solo eroe che promuove l'iscrizione di questo testo nella tradizione epica (come l'*Odissea*, l'*Achilleide*, e soprattutto, ovviamente, l'*Eneide*). Anche senza contare l'effetto perturbante dell'invocazione alla donna amata in luogo dell'invocazione alla Musa (conferma dello slittamento verso una tradizione elegiaca inaugurata da Properzio e seguita da Boccaccio)<sup>23</sup> e la scelta di un argomento storico (in anticipo sulla stagione del poema eroico), la formula non segue alcun modello riconosciuto, ed è probabilmente una delle più forti ragioni che spieghino il fallimento di questo progetto "disorientato". Ariosto ha cercato di ricreare la formula del libro di "arme e amori" all'interno di una tradizione classica, appoggiandosi insieme sull'epica e sull'elegia antica e sulle loro reincarnazioni volgari, ma si è trovato di fronte a un corpo testuale che minacciava di non somigliare a nessun genitore. Il programma dell'*Orlando furioso* sarà, poco tempo dopo, ricondotto in un vero quadro generico: le armi e gli amori andranno con la strofe e con l'universo eroico molteplice e immaginario che la tradizione recente ha assegnato loro.<sup>24</sup> Il flusso della scrittura, canalizzato entro questi argini, potrà poi modificarli corrodendoli dall'interno.

Così, cercando di sfuggire tanto alla polverizzazione del riferimento generico (che minaccia alcune delle formulazioni teoriche post-strutturaliste)<sup>25</sup> quanto all'idealizzazione dei generi, vorrei suggerire che l'*Orlando furioso* è l'esempio di un'opera che si costruisce attraverso riferimenti generici molteplici ma gerarchizzati, uno dei quali contiene gli al-

23 Cfr. G. Sangirardi, *Ludovico Ariosto*, Le Monnier, Firenze 2006, p. 84. Il *Filostrato* di Boccaccio, che può sembrare il precedente più vicino di questa declinazione elegiaca dell'epica, aveva però scelto l'ottava rima e una materia leggendaria.

24 Mi è capitato di parlare di «libro disorientato» anche a proposito dei *Cinque Canti*, «giunta» realizzata ma mai stampata da Ariosto in vita (cfr. Sangirardi, *Ludovico Ariosto*, cit., p. 220). In quel caso, però, il disorientamento è interno all'opzione di un "formato" rispettato nella maggior parte dei suoi indici (strofa, personaggi, intreccio), ma minato da scarti troppo radicali (abolizione del destinatario signorile e dell'ideale amoroso, riduzione dell'autore ironico). E in effetti, a differenza dell'*Obizzeide*, che resta un'idea non sviluppata, i *Cinque Canti* sono un testo pressappoco compiuto, che però non ha potuto essere integrato nel *Furioso*.

25 La più emblematica di queste formulazioni è forse quella di J. Derrida: «un texte ne saurait appartenir à aucun genre. Tout texte participe d'un ou de plusieurs genres, il n'y a pas de texte sans genre, il y a toujours du genre et des genres mais cette participation n'est jamais une appartenance» (J. Derrida, *La loi du genre*, in Id., *Parages*, Galilée, Paris 1986, pp. 249-287: p. 265).

tri e fonda l'idea dell'appartenenza generica, insieme necessaria e limitata nella pratica della scrittura.<sup>26</sup>

L'*Orlando furioso* quale Ariosto lo concepisce e lo scrive occupa una casella distinta del suo scacchiere generico: non è elegia latina, non è poesia petrarchista, non è commedia (generi da lui praticati), e non è neanche quel miscuglio di tratti senza precedenti che cominciava a essere l'*Obizzeide*. Ciò che chiamerei il suo "formato"<sup>27</sup> – cioè l'insieme di tratti pragmatici, formali e tematici che gli danno una fisionomia riconoscibile («l'epopeia è come un animale» dirà Pigna, facendo un passo in avanti verso la concezione ontologica del genere) – corrisponde ai libri di armi e amori. Possiamo anche precisare gli elementi costitutivi di questo formato, fondandoci sulla differenza tra il programma dell'*Obizzeide* e quello del *Furioso*, enunciato nelle sue prime quattro strofe (citiamo nella prima redazione, quella stampata nel 1516):

Di donne e cavallier li antiqui amori  
Le cortesie, l'audaci imprese io canto,  
Che furo al tempo che passaro i Mori  
D'Africa il mare, e in Francia nocquer tanto,  
Tratti da l'ire e giovenil furori  
D'Agramante lor re, che si diè vanto  
Di vendicar la morte di Troiano  
Sopra re Carlo imperator romano.

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,  
Ch'el poco ingegno ad or ad or mi lima,  
Me ne serà però tanto concesso,  
Che mi basti a compir quanto ho promesso.

Piacciavi, generosa Erculea prole,  
Ornamento e splendor del secol nostro,  
Ippolito, aggradir questo che vuole  
E darvi sol può l'umil servo vostro.

---

Quanti sono  
i generi  
dell'*Orlando  
furioso*?

26 Lo studio di A. Fowler, *Kinds of Literature* cit., in particolare per le nozioni di repertorio, modulazione e ibridazione, costituisce a mio parere un buon punto di partenza per una riflessione sui generi che eviti gli scogli opposti del nominalismo e dell'ontologismo.

27 Questa idea di "formato" corrisponde in parte alla nozione di «Generic Repertoire» di Fowler, ossia l'insieme dei tratti formali e contenutistici che contraddistinguono un genere (Fowler, *Kinds of Literature* cit., p. 55). Con "formato", però, vorrei suggerire che i tratti che definiscono un genere nella coscienza di chi lo pratica sono quelle caratteristiche dotate di un'immediata apprensibilità, per la loro importanza o esposizione, come se si trattasse di una categoria a metà strada tra il logico e l'iconico.

Quel ch'io vi debbio, posso di parole  
 Pagare in parte, e d'opera d'inchiostro;  
 Né che poco io vi dia da imputar sono;  
 Che quanto io posso dar, tutto vi dono.

Voi sentirete fra più degni eroi,  
 Che nominar con laude mi apparecchio,  
 Ricordar quel Ruggier, che fu di voi  
 De li avi e maggior vostri il ceppo vecchio.  
 L'alto valore e' chiari gesti suoi  
 Vi farò udir, se voi mi date orecchio,  
 E vostri alti pensier cedeno un poco,  
 Sì che tra lor miei versi abbiano luoco.

Giuseppe  
 Sangirardi

Il quadro pragmatico – segnale generico tanto più certo in quanto contiene molti elementi fittizi – è determinato dalla presenza di un poeta che offre il suo canto al suo signore, allineandosi quindi con la tradizione orale dei *cantari*, ma nella versione aggiornata da Boiardo ad uso della corte, dove gentildonne e gentiluomini hanno preso il posto del pubblico popolare. La forma – nell'accezione più fenomenologica del termine – comporta insieme l'uso dell'ottava rima, la costruzione di unità narrative dette "canti" che conservano la finzione orale e le grandi dimensioni dell'insieme dell'opera. Infine, l'universo tematico è quello che associa le avventure amorose e le battaglie per la difesa della fede e dell'Impero, svolgendo simultaneamente diversi intrighi legati a una moltitudine di personaggi, i principali dei quali appartengono alla tradizione carolingia. Tutti questi elementi, che costituiscono l'ossatura generica del *Furioso* (e che l'*Obizzeide* non sembra destinata a possedere), rinviano ai libri di armi e amori, Boiardo in testa.

Quella appena fornita sarebbe una descrizione troppo rozza dell'*Orlando furioso* se pretendesse di esaurirne il ritratto. Ma non si tratta, per dir così, che della radiografia della sua struttura generica, di ciò che abbiamo chiamato il suo "formato". In effetti, l'asse generico è una dimensione cruciale della creazione ariostesca, ma non ne esaurisce certo la dinamica. Abbiamo già richiamato una possibile spiegazione di tale relatività della determinazione generica: l'assenza di una legislazione costringitiva. Ma ce ne sono altre, forse più significative, nella misura in cui rinviano a ciò che Ariosto ha fatto e non a ciò che non ha potuto fare. Il genere scelto da Ariosto, per esempio, è particolarmente aperto, data la sua origine popolare che incoraggia più di quanto non reprima la libera iniziativa del poeta umanista: è un elemento che si aggiunge all'assenza di norme codificate per ridurre il peso della coazione generica e accrescere i margini di invenzione e manipolazione. Ma soprattutto, la posizione di Ariosto nei confronti della tradizione letteraria è determinata in

larga misura dal suo atteggiamento competitivo che si esercita essenzialmente nei confronti degli autori. Questo atteggiamento, frutto della storia psichica di Ariosto e che trova la sua giustificazione nella teoria e nell'ideologia umanistica dell'*imitatio*,<sup>28</sup> produce anzitutto la scelta di continuare Boiardo per farlo dimenticare. Infatti, con la continuazione di Boiardo si instaura una logica ambigua, che al tempo stesso abolisce e ricalca la logica generica.<sup>29</sup> Riprendendo la storia raccontata da Boiardo, il suo universo tematico particolare, la sua tecnica narrativa, la sua interpretazione innovativa della tradizione cavalleresca, Ariosto innalza di fatto il suo predecessore al rango di *optimus*, di *auctor* dietro cui scompare l'immagine stessa del genere. Ma c'è qualcosa di sottilmente perverso in questo gesto, reso percepibile dalla scelta di non nominare mai – a differenza degli altri continuatori di Boiardo – l'autore dell'*Inamoramento de Orlando*: la continuazione di una materia trattata come se fosse anonima ricorda le espansioni dei cicli epici e romanzeschi del Medioevo,<sup>30</sup> opera di autori poco o per nulla noti. Così Ariosto annega il suo modello nelle acque indiscernibili della genericità, per mantenere per sé solo il ruolo di *auctor* che emerge grazie alla forza della sua creazione. Quando si pensa allo spazio che occupa nell'*Orlando furioso* la vasta trama di manipolazioni della parola di Boiardo si può misurare fino a che punto l'emulazione gelosa di costui sia decisiva perché l'opera ariostesca nello stesso tempo si iscriva in un orizzonte generico e lo trascenda: il gioco di Ariosto con il genere di armi e amori è piuttosto la conseguenza che l'origine della sua scelta di continuare l'*Inamoramento de Orlando*, che Ariosto vuol dare a vedere come libro di un *auctor* che tuttavia non ha saputo liberarsi dalla stretta di un genere.

Una delle forme più manifeste che assume il gioco col modello generico è appunto il miscuglio dei generi. Boiardo aveva reso particolarmente visibili, per la loro nettezza e ricorrenza, gli slittamenti, all'interno del modello cavalleresco, verso generi distinti riconoscibili dai lettori contemporanei, come la poesia lirica, la novella, la commedia e, naturalmente, l'epica antica. Ariosto riprende questo gioco e lo porta più lontano, senza però che sia compromessa la tenuta del quadro generico, poiché i tratti che definiscono il "formato" di armi e amori (la posizione del narratore, la forma metrica, l'intrigo vasto e molteplice e il suo peculiare universo di personaggi) restano invariati. Si moltiplicano i procedimenti allusivi a testi e codici che rinviano i lettori fuori del perimetro

---

Quanti sono  
i generi  
dell'*Orlando  
furioso*?

28 Mi permetto di rinviare all'interpretazione da me sviluppata in Sangirardi, *Ludovico Ariosto*, cit., p. 186, e Id., *Padri e ladri nel «Furioso»*, in *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia*, cit., pp. 259-285.

29 Si può segnalare che Fowler, *Kinds of Literature* cit., pp. 126-127, cita la continuazione ariostesca di Boiardo tra le forme di raggruppamento «quasi-generic».

30 Cfr. G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris 1982, pp. 198-199 (l'*Orlando furioso* vi è definito come «continuation meurtrière» alle pp. 219-221).

cavalleresco tradizionale, ma Ariosto bada anche che il disegno generico di questo mosaico di parole resti visibile nelle sue grandi linee.<sup>31</sup> In tal senso, riferirsi all'oscillazione del *Furioso* tra epos e romanzo (anche nell'ipotesi che si chiami romanzo il genere del *Furioso*) è probabilmente altrettanto fondato che riferirsi a quella tra il romanzo e la poesia lirica o il romanzo e la novella: si tratta in ogni caso di quelli che Fowler chiamerebbe effetti di modulazione generica. Il privilegio che le generazioni posteriori a quella di Ariosto assegneranno all'epica antica<sup>32</sup> ha probabilmente un valore retrospettivo limitato, anche se il modello virgiliano contava naturalmente molto per Ariosto e anche se il *Furioso* persegue certamente lo stesso disegno di rivaleggiare con i classici che ispirava l'*Obizzeide*: soltanto, lo fa in un quadro e con mezzi molto diversi.

La preoccupazione di "chiusura" che struttura il racconto negli ultimi canti è inscritta nella funzione di compimento propria della continuazione, e presente di fatto in tutti i continuatori di Boiardo, benché la realizzazione specifica del *Furioso* sia non solo meglio motivata, ma tenda anche a una convergenza significativa col modello dell'*Eneide*.<sup>33</sup> Resta che, per esprimerci nel linguaggio dei teorici che seguono la *Poetica* di Aristotele, l'*Orlando furioso* racconta diverse storie di diversi eroi, e non è quindi riducibile al modello dell'epica omerica e virgiliana. In effetti, il colore virgiliano, denso ma non esclusivo nel segmento finale e considerevole nell'insieme del testo, è tuttavia solo il profilo più netto di una memoria classica che invade tutto quanto il corpo del *Furioso*: in fin dei conti, il titolo dell'opera designa chiaramente, accanto all'eredità boiardesca, la sua ambizione classica, alludendo non a Virgilio (come avrebbe fatto il *Ruggiereide* invocato da alcuni detrattori), ma tutt'al più a una tragedia di Seneca (*Hercules furens*). Come abbiamo detto, il linguaggio poetico ariostesco si alimenta di una relazione competitiva con la tradizione, chiamando gli *auctores* prestigiosi, latini e volgari, a promuovere il modello cavalleresco e situandosi rispetto agli uni e agli altri nella prospettiva dell'emulazione. Ora, la formula più tipica dell'emulazione umanistica non è la trasgressione generica, ma l'allusione.<sup>34</sup> Nella parola poetica ariostesca crepita senza sosta una molteplicità di voci, che costituiscono il suo costante spessore metaforico, la sua incessante ambiguità. Solo nelle prime quattro strofe, ad ascoltarle attentamente, i lettori edu-

31 Sintomatico il caso della novella, che Ariosto accoglie più largamente dei predecessori, e a cui dà un orientamento elegiaco, ma occultando in parte i segni della sua eterogeneità (come cercherò di mostrare in un articolo di prossima pubblicazione).

32 Su questo argomento resta essenziale lo studio di D. Javitch, *Proclaiming a Classic* cit.

33 Tra l'altro, ignorando l'annuncio boiardesco della morte di Ruggiero. Sui limiti di questa convergenza insisterà anche un articolo di Daniel Javitch che ho potuto leggere in fase preparatoria grazie alla cortesia dell'autore.

34 Per questi temi mi permetto di rinviare ai già citati Sangirardi, *Ludovico Ariosto*, cit., pp. 177-186, e Id., *Padri e ladri* cit.

cati possono riconoscere gli echi di Dante, Virgilio, Petrarca, Orazio, Propertio, oltre naturalmente a Boiardo. Sarebbe arrischiato leggere in ciascuna di queste risonanze il segno di uno slittamento generico, tanto più che la pronuncia di Ariosto si vuole al contrario armoniosa e che il personaggio dell'autore si mette in scena come solo responsabile dell'universo della finzione. La poetica ariostesca del *Furioso* implica un quadro generico poco costrittivo ma stabile, all'interno del quale, nello spazio un po' clandestino del senso allusivo, possa giocarsi la partita incessante tra l'autore e gli *auctores* che egli manipola per non esserne manipolato. Ingabbiando nella sua lingua la parola degli altri, il poeta del *Furioso* inscena per i lettori il proprio trionfo, la vittoria comica di un soggetto minacciato da troppi concorrenti. Il gioco furtivo dell'allusione è la via regia che Ariosto segue nel *Furioso* per cambiare la sua posizione nella famiglia troppo vasta della letteratura.

---

Quanti sono  
i generi  
dell'*Orlando  
furioso*?