

## L'*Orlando Furioso* e il “vero angelico semblante”

Fulvio Orsitto

California State University, Chico

[orsitto@gmail.com](mailto:orsitto@gmail.com)

<https://dx.doi.org/10.12795/futhark.2009.i04.07>

**Abstract:** The aim of this article is to analyze Ludovico Ariosto's masterpiece, the *Orlando Furioso* (*The Mad Orlando*), from a new and unusual critical perspective. The present study focuses on the way in which the author combines and, gradually, reveals the various aspects of the plot to the reader, trying to investigate the procedures that lie at the core of the *Furioso's* peculiar storytelling technique, and attempting to emphasize the resemblances between the latter and the common practices of the cinematic narration.

In its first part, the essay offers several reflections upon the similarities between literature and the filmic art in terms of narrative techniques. Afterwards, the attention shifts to Ariosto's work, highlighting his authorial creativity and focusing on the peculiarity of his choices in storytelling structure and in juxtaposing the various parts of the *Furioso's* plot. Ariosto's narrative is very different from that of other literary texts of that period, but what differentiates the *Furioso* from other epics of the same period is mostly the style and, one might add, the *montage* used by the author to combine several *tableaux vivants* in a way that anticipates the most common procedures used in the cinematic editing process. As a consequence, this study tries to demonstrate that the *Furioso's* modernity does not only inhabit the content of Ariosto's work (as confirmed by innumerable theoretical and literary studies), but also its form, that is its storytelling.

**Keywords:** Ariosto - Orlando furioso - mad orlando - the frenzy of orlando - italian literature - the cinquecento - italian romantic epic -

fantasy – italian fantastic – narratology – cinematic narration –  
montage – editing – cinema and literature – narrative models

**Abstract:** Il presente saggio sull'*Orlando Furioso* intende osservare quest'opera da una prospettiva alquanto inusuale rispetto a quella normalmente offerta dagli innumerevoli studi critici sul capolavoro di Ludovico Ariosto. Infatti - in considerazione del modo assai peculiare in cui l'autore dispone e rivela la materia narrativa - questo studio ha come obiettivo quello di soffermarsi sulle procedure combinatorie alla base dell'epica ariostesca, sottolineandone le affinità sostanziali con i meccanismi alla base del racconto cinematografico.

Dopo una prima parte dedicata ad una serie di riflessioni sulla finzione artistica e sulle sostanziali comunanze tra letteratura ed arte cinematografica in termini di narratività, l'analisi si rivolge al potere evocatorio della parola e dell'immagine. Quelle usate da Ariosto quasi cinquecento anni fa, infatti, sono tecniche di montaggio narratologico assai raffinate, che ben poco hanno in comune con i coevi modelli letterari e teatrali e che, per contro, paiono quasi anticipare alcune delle procedure più efficaci adoperate dal medium cinematografico. Il presente studio si propone di dimostrare come la modernità del *Furioso* non risieda solo negli aspetti contenutistici, ma come prenda vita anche e soprattutto dall'organizzazione degli elementi formali e narratologici. L'andamento centrifugo dell'opera, infatti, è figlio del messaggio umanista che, ponendo l'uomo come misura di tutto, invita quest'ultimo a conoscere meglio la propria *humanitas* (i propri limiti), inducendolo ad aprirsi alla molteplicità. Attraverso la parabola di Orlando, il lettore ha quindi l'impressione che il costante alternarsi di prospettive diverse riecheggi la molteplicità della vita stessa, la sostanziale inafferrabilità del reale.

**Keywords:** Ariosto – Orlando furioso – letteratura italiana – cinquecento – romanzo epico cavalleresco – fantasy – fantastico italiano – narratologia – narrazione cinematografica – montaggio cinematografico – rapporti tra cinema e letteratura – modelli narrativi

Il presente saggio sull'*Orlando Furioso* intende osservare quest'opera da una prospettiva alquanto inusuale rispetto a quella normalmente offerta dagli innumerevoli studi critici sul capolavoro di Ludovico Ariosto. Infatti - in considerazione del modo assai peculiare in cui l'autore dispone e, successivamente, rivela la materia narrativa - questo studio ha come obiettivo quello di soffermarsi sulle procedure combinatorie alla base dell'epica ariostesca, sottolineandone le affinità sostanziali con i meccanismi alla base del racconto cinematografico.

Dopo una prima parte dedicata ad una serie di riflessioni sulla finzione artistica e sulle sostanziali comunanze tra letteratura ed arte cinematografica in termini di narratività, l'analisi si rivolge al potere evocatorio della parola e dell'immagine. Quelle usate da Ariosto quasi cinquecento anni fa, infatti, sono tecniche di montaggio narratologico assai raffinate, che ben poco hanno in comune con i coevi modelli letterari e teatrali e che, per contro, paiono quasi anticipare alcune delle procedure più efficaci adoperate dal medium cinematografico.

Lungi dal voler argomentare che Ariosto sia stato, seppur inconsciamente, un regista ante-litteram,<sup>1</sup> il presente studio si propone invece di dimostrare come la modernità del *Furioso* non risieda solo negli aspetti contenutistici, ma come prenda vita anche e soprattutto dall'organizzazione degli elementi formali e narratologici. L'andamento centrifugo dell'opera, infatti, è figlio del messaggio umanista che, ponendo l'uomo come misura di tutto, invita quest'ultimo a conoscere meglio la propria *humanitas* (i

---

<sup>1</sup> Anche se, a detta di Walter Benjamin, "new media seem always to have been prefigured by works made with existing technology" (si veda "The Work of Art in an Age of Mechanical Reproduction," *Illuminations* (New York: Schocken Books, 1978), 237).

propri limiti), inducendolo ad aprirsi alla molteplicità. Attraverso la parabola di Orlando (raccontata con un perfetto montaggio alternato in parallelo con quella degli altri protagonisti, al fine di esasperarne il carattere di *exemplum*), il lettore ha quindi l'impressione che il costante alternarsi di prospettive diverse riecheggi la molteplicità della vita stessa, la sostanziale inafferrabilità del reale.

Il fatto che per trasmettere questo messaggio Ariosto abbia dovuto ricorrere ad una *factio* dalla struttura così labirintica come quella del *Furioso* ci conferma, da un lato, la valenza gnoseologica dell'arte e, dall'altro, il suo 'sublime' carattere mimetico. L'intrecciarsi delle spirali narrative di quest'opera, infatti, rispecchia - metaforicamente - le condizioni in cui noi esseri umani trascorriamo gran parte della nostra vita: a cercare di orientarci all'interno del labirinto della nostra esistenza.

#### Arte come "rappresentazione" e "costruzione"

"Il mondo come rappresentazione, quando lo si consideri a parte, ed essendo svincolati dal volere lo si lasci occupare esso solo la coscienza, è il più gioioso e l'unico innocente aspetto della vita; di tutto ciò noi dobbiamo considerar l'arte come il più alto grado, il più completo sviluppo, poi che ella sostanzialmente fa quel medesimo che fa il mondo visibile, ma con più concentrazione, compiutezza, consapevole intento; e può quindi nel pieno significato della parola esser chiamata la fioritura della vita."<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione* (Bari: Laterza, 1968), 357-358.

La visione dell'arte in termini di *mimesis* (perfettamente esemplificata dalla citazione precedente di Schopenhauer) non può che essere complementare alla cosiddetta visione gnoseologica, che - come ricorda Giuliana Nuvoli - ha come effetto conclusivo quello della catarsi, ossia del "superamento della passioni attraverso la conoscenza."<sup>3</sup> Nel corso dei secoli, la visione mimetica ha spesso assunto un ruolo subordinato rispetto al fine conoscitivo, secondo la ben nota clausola del *delectat ut doceat*, in cui il piacere deriva proprio "dal riconoscimento e dalla comprensione della realtà rappresentata."<sup>4</sup> In questa ottica pertanto, la *mimesis* è il primo necessario passo verso il raggiungimento della catarsi.

Che significato va però attribuito al termine *mimesis*?

Si tratta dell'imitazione di cose, persone ed eventi concreti o universali?<sup>5</sup>

Secondo Schopenhauer, è opportuno non tanto guardare alla 'cosa in sè' quanto piuttosto alla 'idea della cosa'. Se, infatti, "guardo un albero esteticamente, ossia con occhio artistico, e quindi non esso conosco, bensì la sua idea; perde subito ogni valore il saper se l'albero è questo o se un suo florido antenato di mille anni innanzi, e così se chi l'osserva è questo o quell'individuo, quando che sia e dove che sia vissuto."<sup>6</sup> Ogni cosa, continua il filosofo, racchiude in sè una 'speciale bellezza',

<sup>3</sup> Giuliana Nuvoli, *Storie ricreate. Dall'opera letteraria al film* (Torino: UTET, 1998), 9.

<sup>4</sup> Nuvoli, *Storie ricreate*, 9.

<sup>5</sup> A questo proposito, ancora Nuvoli la definisce come l'imitazione di "forme astratte che contengono le caratteristiche primarie ed essenziali della specie cui l'individuo dato appartiene" (Nuvoli, *Storie ricreate*, 10).

<sup>6</sup> Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, 287.

ed è alla individuazione ed alla rappresentazione di quella bellezza che si dedica l'artista, ben conscio di come essa rappresenti "un pertugio, una sorta di feritoia che permette di vedere l'essenza delle cose."<sup>7</sup>

La modalità artistica di rappresentazione, quindi, ha senz'altro un aspetto mimetico che però, lungi dal voler riprodurre ciò che ci circonda, ha come scopo quello di richiamare alla nostra mente quella bellezza, quell'essenza peculiare delle cose che la realtà intorno a noi spesso finisce invece con l'occultare, o comunque con il rendere meno accessibile perchè 'instupidisce' le cose, banalizzandole.<sup>8</sup> La conseguenza di questo processo ha risvolti inevitabilmente gnoseologici, poichè *volens nolens* aggiunge "un tassello alla conoscenza umana e procura piacere, gioia e talora felicità al suo creatore ed al suo fruitore."<sup>9</sup> Il processo che conduce ad una siffatta modalità dell'arte come 'rappresentazione' finisce così con il rivelare anche quello che un teorico postmoderno potrebbe definire l'aspetto combinatorio dell'arte stessa, ossia il fatto che l'arte sia essenzialmente anche 'costruzione' e, tra i suoi aspetti più peculiari, includa quello della narrazione.

Come si può però definire la narrazione?

Secondo Cesare Segre, si tratta di "una realizzazione linguistica mediata, avente lo scopo di comunicare ad uno o più interlocutori una serie di avvenimenti, così da far partecipare gli interlocutori a tale conoscenza, estendendo il loro contesto

---

<sup>7</sup> Nuvoli, *Storie ricreate*, 10.

<sup>8</sup> L'arte, infatti, spesso non fa altro che accendere i riflettori sulle cose che ci circondano facendocene vedere sotto una luce che non è quella della quotidianità; una luce che ci permette per alcuni istanti di coglierne l'essenza più profonda.

<sup>9</sup> Nuvoli, *Storie ricreate*, 11.

pragmatico.”<sup>10</sup> Va rilevato inoltre, continua Segre, che quest’ultima “si orienta verso l’artificialità, e infine verso l’arte, quando la comunicazione riguarda fatti inventati.”<sup>11</sup> Per Tomaševskij, invece, la narrazione è “un sistema più o meno unitario di avvenimenti, l’uno derivante dall’altro, l’uno collegato all’altro. L’insieme di tali avvenimenti nei loro mutui rapporti interni è ciò che noi chiamiamo *fabula*. Ma i narratori non seguono quasi mai l’ordine storico degli eventi, e lo ricompongono per motivi estetici o suatori in un altro ordine: e questo è l’*intreccio*.”<sup>12</sup> Tomaševskij quindi, a differenza di Segre, sembra porre l’accento sul ‘montaggio’ inerente all’opera letteraria ed in particolare sulle varie manipolazioni eseguite dall’autore nei confronti degli eventi fattuali che costituiscono la *fabula*, a vantaggio della ricostruzione narrativa degli eventi in *intreccio*.<sup>13</sup> Nella sua analisi Tomaševskij riscontra infine anche la presenza di unità minime nel discorso narrativo, unità a cui dà il nome di *motivi*. In conclusione, quindi, è possibile affermare che “la *fabula* è costituita dall’insieme dei *motivi* nei loro rapporti logici causali temporali, mentre l’*intreccio* è l’insieme degli stessi *motivi*, in quella successione e in quei rapporti in cui essi sono dati nell’opera.”<sup>14</sup>

Ciò che Tomaševskij afferma a proposito della narrazione letteraria può però essere applicato anche alla narrazione cinematografica, confermandoci come sia proprio il processo combinatorio alla base della narratività a costituire l’anello di congiunzione tra queste due modalità artistiche di rappresentazione. Come ricordato da Nuvoli, infatti, sia la

---

<sup>10</sup> Cesare Segre, *Avviamento all’analisi del testo letterario* (Torino: Einaudi, 1985), 265.

<sup>11</sup> Segre, *Avviamento all’analisi del testo letterario*, 265.

<sup>12</sup> B. Tomaševskij, *Teoria della letteratura* (Torino: Einaudi, 1976), 311.

<sup>13</sup> Si pensi, ad esempio, alle sfasature tra il tempo storico ed il tempo della storia così come ci viene restituito attraverso la narrazione.

<sup>14</sup> Tomaševskij, *Teoria della letteratura*, 315.

letteratura che il cinema “raccontano una storia, e la raccontano apportando, con modalità affini, infrazioni alla *fabula*, mediante una combinazione artificiale di *motivi*.”<sup>15</sup> Al di là delle ovvie differenze di livello strutturale tra letteratura e cinema (la narrazione in un’opera filmica ha luogo primariamente nello spazio - seppur bidimensionale - mentre in un testo letterario si avvale soprattutto del tempo necessario alla scrittura per dipanarsi) è infatti possibile affermare che in entrambi i casi ci si trovi dinanzi alla produzione ed alla successiva combinazione di immagini diegetiche che “hanno bisogno di essere inserite in coordinate spazio-temporali interne al lettore o allo spettatore.”<sup>16</sup>

In tempi recenti, secondo quanto ricordato da Antonio Costa, “nello studio della narrativa cinematografica e letteraria si sono registrate una certa confluenza di interessi e complementarità delle indagini.”<sup>17</sup> Questo avvicinamento è stato senza dubbio favorito dallo sviluppo di una disciplina come la narratologia (anche detta semiotica della narratività), che si propone di “studiare le regole di costituzione del racconto, indipendentemente dalla materia dell’espressione in cui esso si manifesta.”<sup>18</sup> In questo ambito si è pertanto affermata una prospettiva di tipo unitario, dalla quale provengono impulsi a superare le divisioni tra *lettura* e *visione*. Lavorando sulle strutture profonde della narrazione, infatti, è senz’altro possibile individuare un comune terreno di indagine ed una comune problematica. Di conseguenza, come ricordato da Costa, “se i personaggi vengono indagati non tanto nelle loro caratteristiche psicologiche o esteriori o sociali, ma in base alle funzioni che svolgono nello

---

<sup>15</sup> Nuvoli, *Storie ricreate*, 14.

<sup>16</sup> Nuvoli, *Storie ricreate*, 14.

<sup>17</sup> Antonio Costa, *Immagine di un’immagine. Cinema e letteratura* (Torino: UTET, 1993), 27.

<sup>18</sup> Costa, *Immagine di un’immagine*, 27.

sviluppo del racconto, e sono pertanto trattati come funzioni narrative, diventa indifferente che il testo analizzato sia cinematografico o letterario.”<sup>19</sup>

Da un lato quindi - grazie anche alle attuali forme di fruizione dei linguaggi audiovisivi<sup>20</sup> - è possibile registrare la presenza di un approccio narratologico al film, che presume quest'ultimo si possa costituire come testo. Un approccio che, così facendo, promuove una cultura della testualità filmica volta “a percorrere il testo filmico esattamente come accade per quello letterario.”<sup>21</sup> Nel contempo, però, è anche possibile parlare di approccio visivo nei confronti del testo letterario. Va infatti ricordato che “sulla pagina scritta il lettore trova dei segni (*significanti*) che provocano delle immagini mentali che, a loro volta, rappresentano gli oggetti *significati* da tali segni.”<sup>22</sup> Quando leggiamo quindi, la parola evoca alla nostra mente delle immagini,

---

<sup>19</sup> Inoltre, prosegue Costa, “lo stesso si può dire per i modi di implicazione del racconto, vale a dire per lo studio dei rapporti che si stabiliscono tra segmenti successivi (rapporti cronologici, causali, ecc.). Nè diversamente vanno le cose, per dare un altro esempio, nella trattazione del punto di vista o focalizzazione, cioè nella definizione del punto di osservazione assunto dal narratore per raccontare una scena o un'intera vicenda: si tratta in effetti di problemi che narrativa letteraria e narrativa cinematografica hanno in comune, in quanto riguardano [...] i piani della materia (o sostanza) e delle forme del contenuto (o significato), piani che la narrativa letteraria e cinematografica hanno in comune, mentre differiscono per le diverse materie e forme dell'espressione (o significante)” (Costa, *Immagine di un'immagine*, 35-36).

<sup>20</sup> L'avvento della videoregistrazione e la diffusione di VHS, DVD e Laserdisc ha infatti reso ancor più simili modalità di visione e modalità di lettura, mentre Internet ha addirittura avvicinato l'elaborazione di testi e l'elaborazione di immagini, integrandole in processi unitari.

<sup>21</sup> Costa, *Immagine di un'immagine*, 43.

<sup>22</sup> Per Nuvoli poi, “sulla pagina il fiore rosa è rappresentato dalla sequenza grafica 'ROSA', mentre sullo schermo, la rosa che compare significa se stessa.” Una sostanziale differenza tra arte filmica e letteratura è costituita quindi dal fatto che al cinema *significante* e *significato* coincidono (Nuvoli, *Storie ricreate*, 27).

e così “anche il più scarno ed essenziale degli enunciati narrativi viene dal lettore trasformato in scena.”<sup>23</sup> Secondo Eco, sarebbe più opportuno definire quest’attività in termini di cooperazione interpretativa, un processo che porta alla creazione di sceneggiature iconiche o intertestuali per cui, nel momento in cui il lettore legge, tende anche a sceneggiare, ossia a visualizzare, a collocare sull’orizzonte di determinati scenari gli eventi narrati (a seconda del più o meno ampio repertorio a disposizione di ognuno), colmando così i sottintesi, i silenzi e magari anche le eventuali lacune del testo narrativo.<sup>24</sup> Competenze analoghe vengono poi sviluppate naturalmente anche dai critici che non esitano affatto ad applicare elementi di terminologia filmologica alla letteratura e viceversa.<sup>25</sup>

Il potere evocativo della parola ha il suo corrispettivo nel potere evocativo dell’immagine, in virtù delle radici narrative comuni. Letteratura e cinema, infatti, sono due grandi macchine fabulatrici, due pratiche discorsive che non si esauriscono nella mera *delectatio*, non ci trasformano in semplici *voyeur* delle avventure altrui. Al contrario, usate al meglio, hanno la

---

<sup>23</sup> Costa, *Immagine di un’immagine*, 37.

<sup>24</sup> A questo proposito si veda Umberto Eco, *Lector in fabula* (Milano: Bompiani, 1989), 81. Da ciò consegue, a detta di Costa, che “le competenze intertestuali del lettore d’oggi” siano in realtà “*intermediali*: durante la lettura vengono, cioè, attivati modelli figurativi appresi e interiorizzati attraverso il cinema, la televisione, il fumetto, con effetti di risonanza che agiscono sul lettore, ma che prima ancora possono aver agito sullo scrittore” (Costa, *Immagine di un’immagine*, 37). Per contro, un lettore che si fosse accinto a leggere Ariosto prima della creazione e diffusione di queste forme espressive - avendo a disposizione un arsenale più limitato di rappresentazioni grafico-visive cui fare riferimento - avrebbe sicuramente utilizzato immagini evocate dalle rappresentazioni teatrali.

<sup>25</sup> Capita così di imbattersi in un Umberto Eco che analizza la famosa descrizione di apertura de *I promessi sposi* in termini di “un complesso movimento di zoom” - Umberto Eco, *Sugli specchi e altri saggi* (Milano: Bompiani, 1985), 253 - o in altri critici che non esitano a tradurre in termini di coerenza logico-discorsiva l’universo delle relazioni spaziali attualizzate dal film.

potenzialità per divenire quello che Grazzini definisce “il nostro terzo occhio: quello che penetra sotto la pelle e dietro la facciata, legge anche fra le righe e in filigrana il libro del mondo”<sup>26</sup> dato che, in fondo, l’arte letteraria e quella cinematografica non sono altro che “due modi diversi, forse complementari, di conoscere e sognare.”<sup>27</sup>

### Il montaggio e l’ossimoro, tra cinema e letteratura

“Cinema e letteratura sono due forme di ricerca molto diverse, ma sono anche un modo di aggredire la realtà attraverso atti di mediazione e di scelta fino a fare della realtà stessa un fenomeno di cultura. Alla base [...] sta l’immagine, non due ma cento ma mille facce scandite sul ritmo interno di una medesima emozione: un susseguirsi di attimi sotto forma di ideazione continua espresso per fotogrammi o per parole. Mediare l’illusione della realtà, questa è l’opera artistica, e vale sia per la parola scritta che per l’immagine cinematografica.”<sup>28</sup>

Come affermato in precedenza, cinema e letteratura sono due forme d’arte che realizzano la loro propensione a quello che si potrebbe definire il momento del *docere* attraverso un uso estensivo del *delectare*;<sup>29</sup> due forme d’arte la cui efficacia dipende però in larga misura anche, e soprattutto, dall’aspetto

---

<sup>26</sup> Giovanni Grazzini, *Scrittori al cinema* (Firenze: Cadmo, 2002), 171.

<sup>27</sup> Grazzini, *Scrittori al cinema*, 171.

<sup>28</sup> Grazzini, *Scrittori al cinema*, 10-11.

<sup>29</sup> Ossia il momento in cui il fruitore della rappresentazione riconosce attraverso la *delectatio* gli elementi di *mimesis* che gli permettono di completare l’esperienza catartica.

narratologico.<sup>30</sup> Secondo Gaudreault, sia in campo filmico che letterario assistiamo al dipanarsi della narratività, che è “il risultato di una tensione tra due poli: da un lato l’universo diegetico (il mondo raccontato), dall’altro l’agente organizzatore di questo mondo (l’istanza raccontante).”<sup>31</sup>

Sorvolando sulle modalità di influenza reciproca tra cinema e letteratura<sup>32</sup> (assolutamente inapplicabili al periodo del *Furioso*) nonché sulle trasposizioni filmiche di quest’opera,<sup>33</sup> si ritiene

---

<sup>30</sup> A questo proposito, va però sottolineato che se, da un lato, l’immagine è molto più ricca di informazioni rispetto alla parola, dall’altro è anche molto più condizionante. Se, infatti, un regista ci mostra un gesto di un personaggio è inevitabile che finisca con il fissare sullo schermo un movimento specifico, che è però soltanto uno degli innumerevoli modi in cui avremmo potuto immaginare che quel gesto si potesse compiere se ad evocarlo fosse stata la parola di uno scrittore. Si vedano anche le riflessioni contenute nella nota n. 22.

<sup>31</sup> André Gaudreault, *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto* (Torino: Lindau, 2000), 77.

<sup>32</sup> A proposito delle quali rimane ancora sostanzialmente valida la griglia di rapporti delineata da Lino Micciché - in “Cinema e letteratura” *Letteratura I*, Enciclopedia Feltrinelli Fischer. Eds. By G. Scaramuzza (Milano: Feltrinelli, 1976) - secondo la quale vi sono quattro possibili tipi di relazioni tra cinema e letteratura: a) un rapporto indiretto (in cui Micciché parla dell’influenza culturale del cinema sulla letteratura e viceversa), b) un rapporto diretto (in cui si sofferma sulla relazione intercorrente tra film tratti da opere letterarie e opere letterarie tratte da film), c) un rapporto di pre-testualità (in cui analizza la sceneggiatura come ipotesi ‘scritta’ del film e poi la ‘novelization’, ossia il testo letterario ricavato da un film), d) un rapporto aggregazionale (rappresentato invece dalle didascalie del cinema muto e dai dialoghi del cinema sonoro, intesi come componente specificamente letteraria del film).

<sup>33</sup> Basti ricordare che la prima opera del Cinquecento ad essere trasposta sul grande schermo è proprio l’*Orlando Furioso*. La prima versione, infatti, risale addirittura al periodo del muto, ed è opera di De Liguoro (1918); mentre la seconda, *Orlando e i paladini di Francia* (1957), è diretta da Pietro Francisci. Assai più interessante risulta però la riduzione operata nel 1973 da un regista teatrale, Luca Ronconi, il quale allestisce inizialmente il *Furioso* per il teatro e, in seguito, ne propone anche una versione televisiva, avvalendosi in entrambi i casi di uno dei più colti e raffinati letterati del Novecento, Edoardo Sanguineti. Secondo

perciò opportuno soffermarsi su alcuni degli elementi strutturali del linguaggio narrativo cinematografico che possono essere anche riferiti al mondo della letteratura. Tra questi vanno segnalati a) la simultaneità (cioè la rappresentazione contemporanea di due luoghi separati), b) il multiprospettivismo (ossia la descrizione dello stesso evento da punti di vista diversi) e soprattutto c) il montaggio (inteso come disposizione discontinua di elementi diegetici diversi nel corso della narrazione).

Proprio il montaggio rappresenta una delle proprietà più evidenti dell'*intreccio*, e come tale si qualifica automaticamente come un elemento strutturale del raccontare sia cinematografico che letterario. Per contro, simultaneità e multiprospettivismo possono apparire *in primis* estranei all'esperienza letteraria, poichè rompono la sostanziale continuità del linguaggio scritto. Ciononostante, come ci dimostra un'opera come l'*Orlando Furioso* - che "all'evidente discontinuità narrativa aggiunge la simultaneità e il multiprospettivismo"<sup>34</sup> - anch'essi dimostrano, ad un'analisi più attenta, di essere meccanismi narratologici assai efficaci, specie nel momento in cui (come accade nell'opera ariostesca) l'autore si ponga come scopo primario proprio quello di evocare, attraverso la *factio*, la molteplicità del reale.

La funzione principale del montaggio cinematografico è costituita - secondo Gola - dalla "costruzione e articolazione dialettica di uno spazio-tempo autonomo ed originale rispetto allo

---

quanto riportato da Nuvoli (*Storie ricreate*, 60-61), Ronconi riduce il complesso intreccio del poema a tre episodi: l'assedio di Parigi; la fuga di Angelica (in cui si inserisce l'episodio di Olimpia); l'incontro di Angelica e di Medoro. Del resto, non era possibile fare "molto di diverso per l'inestricabile trama e l'intersezione continua di storie. E se dell'*Orlando* si perde la leggerezza del narrare e l'incomparabile ironia affabulatoria, il film acquista in stralunato senso del gioco e teatrale invenzione scenica" (Nuvoli, *Storie ricreate*, 61).

<sup>34</sup> Nuvoli, *Storie ricreate*, 28.

spazio-tempo referente.”<sup>35</sup> A questo proposito, i rapporti tra le varie inquadrature possono quindi essere regolati da un principio di rigorosa continuità (si pensi all’uso del raccordo diretto, una procedura che trova sostanziale riscontro anche in campo letterario nel momento in cui l’autore intenda permettere al racconto di dipanarsi in base ad un principio di continuità appunto),<sup>36</sup> dalla prossimità temporale (nel caso in cui, sia al cinema che in letteratura, venga lasciato spazio all’ellissi, ma in modo che la presenza di quest’ultima possa essere a malapena avvertita) oppure da una forte discontinuità.<sup>37</sup> In questo caso, l’ellisse narrativa è così manifesta dal rivelare l’intenzione dell’autore di concentrare la nostra attenzione su determinati *motivi* dell’intreccio a discapito di altri o, in talune situazioni, da indurci a chiedere a noi stessi il motivo di determinati tagli, riuscendo così assai spesso ad esprimere possibili strade interpretative non solo con la ‘presenza’ ma anche, e soprattutto, attraverso la ‘assenza’ (come fa Ariosto, spingendoci a domandarci il motivo dei vari ‘salti’ narrativi). La seconda e fondamentale funzione del montaggio è, infatti, la formazione del racconto, che può ovviamente avvenire anche grazie alla collaborazione *in absentia* di alcuni dei *motivi*.

A dimostrazione di come nel *Furioso* sia possibile riscontrare numerosi esempi di un tale uso del procedimento ellittico (che, *in primis*, potrebbe sembrare tipico della sola forma

---

<sup>35</sup> Guido Gola, *Elementi di linguaggio cinematografico* (Brescia: La Scuola, 1992), 101.

<sup>36</sup> Un principio - si potrebbe ancora aggiungere - che non è volto esclusivamente a replicare in modo parallelo lo spazio-tempo referente, ma più semplicemente a riproporre una diegesi che rispecchia la semplice possibilità di riproporre la continuità del nostro spazio-tempo.

<sup>37</sup> Per un trattamento più specifico delle varie modalità di costruzione delle coordinate spazio-temporali all’interno del racconto filmico si rimanda a Gola, *Elementi di linguaggio cinematografico*, 100-106.

cinematografica), basti pensare alla presenza costante nell'opera di uno dei movimenti ellittici *par excellence*: il motivo dell'ossimoro. Come infatti ci ricorda Carne-Ross, quest'ultimo si configura come "a figure of paradox and irony, expanded to the point where it becomes a structural device."<sup>38</sup> Così, non risulta difficile notare come ogni volta che una situazione sia sul punto di diventare un po' troppo fissa, l'Ariosto non esiti a cambiare la direzione del racconto volgendo lo sguardo verso altri personaggi, o anche solo introducendo nuove sfaccettature nei confronti delle situazioni in atto, onde restituirci la varietà del reale. Spesso questa aggiunta prende le forme dell'ossimoro, altre volte invece si limita a fornirci una nuova prospettiva per interpretare la situazione.<sup>39</sup> Anche la *varietas* di Angelica, del resto, - ossia il suo

---

<sup>38</sup> D. S. Carne-Ross, "The One and the Many: A Reading of *Orlando Furioso*, Cantos 1 and 8" *Arion* 5 (1966): 195-234, 222.

<sup>39</sup> Un esempio di questa procedura ci è offerto nel Canto I (che funge da *exemplum* in miniatura di temi e motivi principali dell'intera opera) dai vari termini che l'autore utilizza per descrivere la molteplicità di aspetti che compongono il personaggio di Angelica. Ai vari 'donzella', 'pastorella' e 'pargoletta' Ariosto alterna espressioni come 'donzella ispaventata', non sottraendosi poi neanche all'evocazione della sensualità insita nel personaggio, tema evocato dal casto 'verginella' e celebrato dal più vigoroso 'bella donna'. Va ricordato che, parallelamente a questi cambiamenti, anche il paesaggio segue una propria evoluzione, dato che da 'foresta' si trasforma in 'bel giardin'; Un giardino nel quale questa sensualità di Angelica (si veda il riferimento al 'fior virginal') non può che suscitare le attenzioni di Sacripante, prima, e del vecchio eremita poi. Con la successiva trovata dell'innamoramento di Angelica per Medoro, Ariosto fornisce poi un'ulteriore conferma della sua libertà inventiva verso la materia ereditata, mostrandoci ancora un'altra sfaccettatura del personaggio di Angelica: il suo lato più umano e materno di "donzella, avolta in pastorale et umil veste, ma di real presenza e in viso bella, d'alte maniere e accortamente oneste." (XIX, 17) Infatti, quando Angelica "vide il giovinetto languir ferito [...] insolita pietade in mezzo al petto si sentì entrar per disusate porte, che le fè il duro cor tenero e molle" (XIX, 20).

esser verginale ma, nel contempo, anche sensuale<sup>40</sup> - evoca (con la sua etereità) ed esemplifica (con la sua valenza simbolica) quella molteplicità che si manifesterà nel corso dell'opera, e che l'autore intende celebrare come contrappunto dello statico immobilismo di Orlando, incapace di tali mutazioni e per questo destinato a perdere il senno.

Da queste considerazioni - e soprattutto dal fatto che è proprio la presenza di una tale varietà di aspetti a far impazzire un Orlando completamente incapace di leggere i mutamenti della realtà a lui circostante e di adeguarvisi - emerge quindi uno dei temi più interessanti del poema, quello del rapporto tra follia e poesia. L'arte poetica, infatti, nell'accezione ariostesca si qualifica come una sorta di 'follia buona', un qualcosa di assai simile alla 'leggerezza' calviniana, un'arte insomma che - per dirla con le parole di Paul Valery - deve essere leggera "comme l'oiseau, et non comme la plume"<sup>41</sup> dovendo quindi mantenere un certo peso, un certo contatto con la terraferma, ed evitando così il rischio di trasformarsi in pura frivolezza.<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> Angelica infatti non è certo rappresentata in termini di donna angelicata (definitivo stacco dalla tradizione stilnovista), ma assume lo spessore di una figura femminile più terrena, e quindi più vera proprio grazie al suo essere sfuggente, al suo avere un 'dark side'. L'apoteosi teatrale in cui dimostra di poter incarnare al tempo stesso Diana e Venere, è infatti coronata da un "pace sia teco" (l, 52) che lascia persino intravedere una sorta di dimensione religiosa connessa al personaggio, sottolineandone ulteriormente l'estrema camaleonticità. In seguito sarà ancora Angelica a mostrarci una nuova sfaccettatura del suo carattere nel momento in cui assumerà un certo atteggiamento nei confronti dell'eremita, per poi respingerlo percuotendolo da 'sdegnosetta' (v. VIII, 47).

<sup>41</sup> Citato da Italo Calvino in *Lezioni americane* (Milano: Garzanti, 1993), 643.

<sup>42</sup> Senza una minima dose di peso, del resto, non avremmo più una follia buona ma soltanto una follia, forse un'altra follia rispetto a quella 'super-pesante' di Orlando, ma comunque un qualcosa che certo non rende giustizia agli aspetti tragici comunque presenti nella vita umana.

L'Umanesimo, del resto, celebra l'*aura mediocritas* peraltro già presente nel mondo classico, invitando spesso alla ricerca dell'equilibrio, a rifuggire gli eccessi. Tutti questi elementi però sfuggono ad Orlando, un personaggio che invece è caratterizzato proprio dal suo essere guidato da un unico principio: la coerenza con le regole del mondo cavalleresco.<sup>43</sup> Il problema di Orlando è che però la sua è una coerenza micidiale, senza la minima apertura alla molteplicità; una coerenza che forzandolo a vedere le cose da un unico punto di vista, lo porta a bloccarsi, a divenire 'pesante' come la pietra ('non al sasso indifferente') e quindi ad imboccare la strada della follia. Orlando, infatti, non è affatto un 'uomo semiotico', come direbbe Eco, proprio perché la sua lettura dei segni che la realtà circostante gli propone è a dir poco disastrosa. Pur essendo in continuo movimento, il suo percorso è poi sempre e solo circolare, e lo riporta sempre al punto di partenza. Il suo errore più grande è quindi un errore filosofico, dettato dal fatto che si illude di poter bloccare la realtà in un sistema chiuso, in un'unica visione. Quando legge il componimento di Medoro è l'ora del meriggio (un'ora, sottolinea Ariosto, in cui i villani vanno ignudi), ma lui non pensa neppure per un istante a togliersi la corazza.

Allo stesso modo, in seguito, l'ossessione per Angelica ed il seguire il codice cavalleresco troppo alla lettera saranno così forti da non permettergli neppure di notare la fisicità e la bellezza di Olimpia. Pertanto, non sapendosi staccare dalla sua maschera di personaggio, Orlando non può che diventare pesante, bloccarsi ed impazzire. Ancora una volta, quindi, risulta evidente come nel *Furioso* il costante alternarsi di prospettive diverse non faccia che

---

<sup>43</sup> Il codice cavalleresco interpretato in questo modo finisce però con il ridursi ad un semplice simulacro, ad un insieme di stimoli ai quali i cavalieri (specie Orlando) rispondono ciecamente come tanti cani di Pavlov.

ribadire la sostanziale inafferrabilità del reale, restituendoci la molteplicità della vita.<sup>44</sup>

Il Canto I, come ricordato da Carne-Ross, “is built around Angelica, or more exactly around the flight,”<sup>45</sup> ma durante la sua fuga persino questo personaggio ci rivela di essere in balia della complessità del reale. Nell’ottava 13, infatti, Angelica sembra avere inizialmente il controllo della situazione (“la donna il palafreno a dietro volta”), ma in seguito questo ordine di cose dimostra a poco a poco la propria provvisorietà. Angelica infatti non cerca “la più sicura e miglior via”, anche perché molto probabilmente la ignora, e finisce con il cedere il controllo del proprio destino al cavallo (“lascia cura al destrier che la via faccia”), lasciandoci intendere il suo istintivo ricorrere alle forze naturali (il destriero), nonché l’implicito abbandonarsi alla molteplicità ed alla imprevedibilità del mondo del divenire. Del resto, è ancora Carne-Ross a ricordarci che “the *Furioso* contemplates, with energy and pleasure, a completely ‘open’ situation where, in Montaigne’s phrase, ‘la solide et constante contexture’ of things and characters and concepts is dissolved, and the only certainty is the moment-by-moment play of life and the courage and intelligence with which man confronts it.”<sup>46</sup>

Tra gli altri personaggi dell’opera, anche Ruggero ed Astolfo paiono caratterizzati da un alto grado di mobilità. Il loro errare talvolta è frenato e talvolta è favorito da forze magiche o soprannaturali. In qualche episodio hanno anche loro delle piccole fissazioni, ma entrambi sembrano comunque disposti a lasciarsi trasportare dagli eventi, ad aprire le porte ad un certo grado di

---

<sup>44</sup> Di conseguenza se anche noi ci blocchiamo nell’uno (come Orlando) e rifiutiamo il molteplice, rischiamo di bloccarci ed impazzire come il celebre paladino. In altre parole quello che Ariosto fa è invitarci ad essere consci di essere ‘folli’, ossia ad ammettere i nostri limiti.

<sup>45</sup> Carne-Ross, *The One and the Many*, 197.

<sup>46</sup> Carne-Ross, *The One and the Many*, 231-232.

‘follia buona’, ossia ad ammettere i propri limiti; anche se va comunque ricordato come l’ironia dell’Ariosto non esiti ad abbattersi anche su di loro.<sup>47</sup> Sia Ruggero che Astolfo, infatti, dimostrano di conoscere e di saper stare alle ‘regole del gioco’ della vita (assai diverse da quelle del codice cavalleresco), di sapersi adattare al confronto continuo con quella che Carne-Ross definisce “failure of expectations.”<sup>48</sup>

L’unico personaggio a cui invece tutti questi elementi sfuggono è - come detto in precedenza - Orlando, il quale anziché aprirsi all’imprevedibile molteplicità del reale finisce con il chiudersi nel mondo astratto del codice cavalleresco. Quando nel Canto XXIII il paladino è di fronte alle frasi scritte da Medoro, ci rivela di saper leggere tante lingue ma anche di non essere veramente in grado di interpretare il significato delle parole (o meglio di preferire l’interpretazione più consona allo schema mentale che si era prefissato). Orlando, infatti, sembra essere sano solo nel momento in cui mente a se stesso (“ritorna in sé alquanto, e pensa come possa esser che non sia la cosa vera” XXIII, 114). Si tratta però - come ricorda Ariosto - di una ‘debol speme’, che non può essergli d’aiuto per molto, anche perché “più cerca ritrovar quiete, tanto ritrova più travaglio e pena; chè de l’odiato scritto ogni parete, ogni uscio, ogni finestra vede piena”

---

<sup>47</sup> A questo proposito si pensi al fatto che - pur essendo un poema encomiastico a tutti gli effetti - il *Furioso* non risparmia neppure lo stesso Ruggero, il quale in teoria dovrebbe imitare Enea ma che spesso è presentato in tono minore rispetto alla sua futura sposa, Bradamante (a cui invece l’Ariosto non esita a rivelare il futuro della stirpe estense).

<sup>48</sup> Carne-Ross, infatti, sottolinea come tutto il poema sia in realtà una continua ‘play of transformation’ in cui “the quest for a horse or a helmet that modulates into the quest for a girl, then back to the quest for horse or helmet; the wild forest that turns into a beautiful pleasance, the chivalrous lover who reveals himself an enterprising seducer; and, above all, the endless mobility of Angelica” (The One and the Many, 214).

(XXIII, 117), e quindi “poco gli giova usar fraude a se stesso.”  
(XXIII, 118)

Nel Canto XXIX infine, la superficialità del suo interesse per Angelica (o meglio l'essere innamorato non dell'Angelica reale, ma dell'idea di lei che lui si era costruita) ci viene svelata dall'ottava 67, in cui Orlando “segue la bestia per la nuda sabbia, e se le vien più sempre approssimando: già già la tocca, et ecco l'ha nel crine, indi nel freno, e la ritiene al fine.” In altre parole, il conte ormai segue solo più il simulacro di Angelica (che in questo caso è una bestia, una giumenta), ma per lui pare quasi sia la stessa cosa, dimostrandoci come quella Angelica che Orlando aveva in mente ormai non esista più, o forse non sia mai esistita se non nel suo immaginario.

In conclusione quindi non si può che condividere quanto Carne-Ross afferma a proposito del titolo dell'opera, ossia che “*Orlando* gives his name to the poem because he is the supreme exponent of single vision in a universe where only multiple vision will serve.”<sup>49</sup> Il titolo stesso, pertanto, è “nearly an oxymoron, as the second stanza of the poem suggests, with its contrast between the Orlando who went mad for love (‘che per amor venne in furor e matto’) and the wise Orlando of the tradition (‘uom che sì saggio era stimato prima’).”<sup>50</sup> L'ossimoro diventa così “a figure of paradox and irony, expanded to the point where it becomes a structural device,” e quindi “is in a sense the governing figure of the *Furioso*.”<sup>51</sup> In quanto figura che esemplifica l'inganno, l'ossimoro finisce così anche con il simboleggiare la realtà, o meglio con il rappresentare la molteplicità di un reale in cui assistiamo all'incontro-scontro-scambio continuo tra essere ed apparire.

---

<sup>49</sup> Carne-Ross, *The One and the Many*, 232.

<sup>50</sup> Carne-Ross, *The One and the Many*, 222.

<sup>51</sup> Carne-Ross, *The One and the Many*, 222.

La stessa rappresentazione di un evento in termini di 'fictio' poi non può che rispondere alla logica dell'ossimoro. Per poter ricavare una lezione da applicare nel mondo reale, infatti, il lettore o - più in generale - il fruitore di un'opera d'arte, è costretto a sottostare alle regole narratologiche della rappresentazione (letteraria o cinematografica). A quest'ultimo viene pertanto chiesto di partire dal 'vero', per giungere a sospendere la sua incredulità (mettendo in pratica la cosiddetta 'suspension of disbelief') e finendo con il credere ciecamente alla finzione, al 'sembiante' assemblato e raccontato dall'autore. Ecco quindi che il titolo stesso del presente studio si configura come una conferma dell'*intentio auctoris*, ossia della volontà di utilizzare il movimento ellittico tipico dell'ossimoro (e della stessa espressione 'vero angelico sembiente') per cercare di indicarci la strada da percorrere al fine di poterci giovare dell'insegnamento esemplificato dalla contrapposizione tra la fissità di Orlando e la mutevolezza del mondo che lo circonda. Un mondo che noi sappiamo essere fittizio ma che, proprio in virtù di questo suo *status*, racchiude quella concentrazione, quella compiutezza, quel consapevole intento definito in precedenza da Schopenhauer come la "fioritura della vita."<sup>52</sup>

Ariosto, *auctor omnipotens*

“La notte della sala equivale per la retina all'occlusione delle palpebre e, per il pensiero, alla notte dell'inconscio - la folla che vi circonda e vi isola, la musica deliziosamente idiota, la rigidità del collo necessaria per orientare lo sguardo, provocano uno stato assai prossimo al dormiveglia

---

<sup>52</sup> A questo proposito si veda la citazione iniziale di Schopenhauer.

- sul muro s'iscrivono lettere *bianche su fondo nero*, con evidente carattere ipnologico. [...] quando si accende lo schermo abbagliante, simile a una finestra, la stessa tecnica del film evoca più il sogno che la veglia.”<sup>53</sup>

La necessità da parte del lettore-spettatore di farsi trasportare dal vortice narrativo è uno degli altri elementi che accomuna letteratura e cinema, e con essa la voglia da parte dello stesso lettore-spettatore di credere agli sviluppi della narrazione stessa. Se infatti il cinema, ma anche la letteratura, possono teoricamente - in situazioni estreme come, ad esempio, quella evocata dalla citazione precedente - proporsi in forma allucinatoria come ‘analogon’ del reale, è più comune invece che si verifichi un processo di cosiddetta ‘suspension of disbelief’. Questa ‘volontaria sospensione dell’incredulità’ implica, infatti, un “coinvolgimento che può raggiungere punte di considerevole intensità (angoscia, commozione), ma che rimane comunque radicato nella consapevolezza che ha il soggetto di stare soltanto guardando un film”<sup>54</sup> oppure leggendo un libro.

Nel *Furioso*, la giostra continua di eventi che sembrano iniziare in un modo (e poi si concludono in un altro) e di personaggi che paiono pensare certe cose ed essere innamorati di certi altri personaggi (ma che poi finiscono col rivelare inaspettati lati oscuri della propria personalità), esprime una costante mobilità che, in un primo momento, può farci girare un poco la testa, dandoci la sensazione di una leggera ubriacatura. Quando però riusciamo a sostituire il nostro Bireno con un

---

<sup>53</sup> Jacques B. Brunius, “Le rêve, l’incoscient, le merveilleux” *L’Age di cinéma* 4-5 (1951), citato e tradotto da Antonio Costa, *Immagine di un’immagine*, 65.

<sup>54</sup> Noël Burch, *Il lucernario dell’infinito. Nascita del linguaggio cinematografico* (Parma: Pratiche Editrice, 1994), 246.

Oberto (si pensi a Olimpia, Canto XI), ossia quando ci facciamo finalmente una ragione del fatto che realtà e personaggi non possano essere monodimensionali, riusciamo finalmente ad evitare di cadere nello stesso tipo di follia monotematica ossessiva di Orlando, ed arrivare finanche a provare piacere intellettuale nel lasciarci scivolare all'interno della ragnatela narrativa ariostesca; un altro castello di Atlante il cui incantesimo ha però per nome 'maraviglia'.

L'Ariosto infatti, dal canto suo, non è certo estraneo alla 'follia buona' di cui si è parlato in precedenza, ed è per questo motivo che la stessa narrazione è caratterizzata non solo dalla *varietas* (in quanto specchio della molteplicità del mondo reale) ma da un vero e proprio 'andirivieni' di temi e motivi, ma anche di luoghi e personaggi.<sup>55</sup> In un siffatto contesto, l'autore dimostra quindi di saper conciliare la narrazione di un gran numero di vicende grazie al mantenimento del suo *status* di '*auctor omnipotens*' (tutto intento a tirare i fili che comandano i vari personaggi come marionette), anche se va sottolineato come la narrazione proceda ed acquisti efficacia proprio grazie al passaggio repentino dal racconto di quanto sta accadendo ad un personaggio, alla narrazione di ciò che riguarda un altro.<sup>56</sup>

Alla successione di *tableaux vivants* che caratterizza la commedia dantesca, Ariosto (figlio di tempi ormai colorati dalla sensibilità umanistica) pare così preferire quello che in termini cinematografici potremmo definire "montaggio alternato", ossia una narrazione che non rispetta affatto le categorie di spazio e tempo e che, pur enfatizzando la presenza forte di un autore,

---

<sup>55</sup> Ad aumentare il livello di complessità va poi ricordato che molti, fra questi ultimi, sono immagini speculari, veri e propri *doppelgänger* di altri personaggi.

<sup>56</sup> A questo proposito, si pensi ad espressioni come "che sia il disegno suo, ben io comprendo: e dirollo anco a voi, ma in altro loco" (VIII, 34), con le quali l'autore è solito passare da un episodio ad un altro.

permette comunque alla materia narrativa di assumere un andamento centrifugo, ossia di avere il proprio sviluppo prima attraverso le vicende di un personaggio e poi attraverso le vicende di un altro. Le dissolvenze o i tagli di montaggio corrispondono, in questo caso, a formule ariostesche che evidenziano la presenza di un narratore nelle vesti di puro “burattinaio” che spesso entra nella materia narrativa, commentandola sin quasi a divenirne uno dei personaggi (“lo nol dirò; che sì il dolor mi muove, che mi sforza voltar le rime altrove” VIII, 66).

Un altro aspetto che, confermando la modernità ariostesca, ne sottolinea la conseguente tendenza a narrare in modo centrifugo al fine di mostrarci l’altro lato delle cose, lo si può cogliere nel fatto che buona parte della narrazione del *Furioso* pare trarre vigore ed ispirazione dal piacere che nasce dall’atto stesso del raccontare (è proprio l’autore a confermarcelo comunicandoci la sua intenzione di “far di meraviglia stringer le labra et inarcar le ciglia” X, 4).<sup>57</sup> È difficile, infatti, che gli episodi si esauriscano nell’ambito di un solo canto, anzi, proprio mentre tutto concorre a darci l’idea che qualcosa stia per accadere, l’autore cambia immediatamente personaggi, luogo e tempo. Il livello di pathos che avevamo raggiunto rimane così sospeso e la nostra attenzione nei confronti della materia narrativa più palpitante,<sup>58</sup> dato che ad ogni voltar di pagina ci troviamo sempre più persi in un labirinto, avvinghiati in un groviglio di tipi e situazioni per uscire dal quale non possiamo che affidarci in modo esclusivo alla guida dell’autore.

---

<sup>57</sup> Un tale approccio nei confronti della materia narrativa risulta poi ben visibile all’interno del poema, quando non è difficile intravedere sia l’abilità sopraffina di manipolatore dell’Ariosto sia il piacere, l’autocompiacimento quasi, che egli a tratti rivela nei confronti del modo in cui tira le fila dei vari episodi.

<sup>58</sup> Si pensi, a questo proposito, al classico motivo del ‘cliffhanger’ cinematografico.

Fa quindi parte della procedura narrativa ariostesca il riflusso continuo di eventi di cui abbiamo iniziato ad intravedere lo svolgimento (ma che sono stati interrotti) e la successiva mescolanza di questi ultimi ad altri assolutamente *in fieri*. Va poi ricordato il frequente accenno a situazioni future di cui l'autore non vuole ancora metterci al corrente ma a cui ritiene necessario fare riferimento, anche se solo brevemente (in questo caso, in termini cinematografici si potrebbe dire che la procedura usata dall'Ariosto non sia molto dissimile da quella del flash-forward). Sin dall'inizio, del resto, il *Furioso* non si apre in modo tradizionale, poiché non abbiamo l'introduzione di un personaggio specifico (neppure del protagonista Orlando, che comparirà in seguito), ma il riferimento a ben quattro temi diversi: donne, cavalieri, armi ed amori. In altre parole, l'invito al molteplice fa la sua comparsa sin dall'ottava che apre il poema.

Anche in seguito l'Ariosto non affida la propria narrazione ad un solo personaggio e, in fondo, neppure alla coppia Orlando-Angelica, spesso assente per lunghi tratti dalla narrazione. Ciononostante, se è vero che questa è la coppia che meglio rappresenta molti dei temi che attraversano il *Furioso*, è altrettanto vero che non li rappresenta tutti. In altre parole, la molteplicità dei temi presenti in quest'opera è tanta e tale da non poter essere ricondotta non ad uno, ma neppure a due dei personaggi principali. Questi ultimi, anzi, entrano ed escono dalla narrazione con una facilità davvero sconcertante (basti pensare al fatto che Angelica esce di scena poco dopo la metà dal poema per andarsene in Catai), confermandoci come l'Ariosto non permetta ai suoi personaggi di farsi rinchiudere in un involucro, né come egli stesso abbia intenzione di lasciarsi 'inchiodare' ad uno *statement* preciso, ossia di volerci trasmettere un preciso messaggio con la storia di Orlando.

L'autore, invece, ci attira nel suo personale 'castello di Atlante', per sedurci con la sua narrazione leggera e 'maravigliosa' ed invitarci a riflettere sulla molteplicità del mondo del divenire cedendo al richiamo della 'follia buona'; quella follia che ci fa conoscere meglio la nostra *humanitas*, i nostri limiti, celebrando quell'*aura mediocritas* che ci invita a cercare l'equilibrio ed a rifuggire gli eccessi. Per ottenere tutto ciò però Ariosto non si affida alla semplice narrazione delle vicende di Orlando (e neppure solo a quelle di Angelica), quanto piuttosto ad un complesso *puzzle* di interconnessioni e relazioni, di ritorni e riflessi in cui ogni singolo personaggio finisce con il ricoprire un ruolo fondamentale, un ruolo necessario a creare quel labirinto del molteplice che è 'in realtà' l'*Orlando Furioso*.

Come se non bastasse, infatti, ogni personaggio si riflette in certe azioni o aspirazioni di un altro, e tutto questo non fa che contribuire a creare una complessa trama all'interno della quale risulta quasi impossibile definire persino chi sia il protagonista dell'opera. Del resto, se è vero che Orlando dà il titolo al poema, è altrettanto vero che ciò accade perché la sua follia è altamente rappresentativa di ciò che Ariosto intende comunicarci, ossia del pericolo di bloccarsi in una sola visione delle cose, e non certo perché tutti gli avvenimenti ruotano intorno al conte.

Orlando, quindi, più che un personaggio diventa una vera e propria icona, un simbolo che rivive in molti degli atteggiamenti assunti da altri personaggi. Nel *Furioso*, infatti, il personaggio di Orlando (inteso semplicemente come il paladino di re Carlo) è assolutamente secondario, mentre ciò che riveste un'importanza assoluta è la 'orlandità' che i vari personaggi emanano,<sup>59</sup> e che prende forma proprio anche grazie a questi ultimi. Di conseguenza

---

<sup>59</sup> In questo caso, si consideri l'immobilità che, oltre a caratterizzare Orlando, governa anche gran parte delle azioni di Olimpia e di Isabella.

è possibile affermare che Olimpia sia, per certi versi, un personaggio analogo al conte perché - secondo Carne-Ross - “shows the same entire devotion to the person she loves,” sebbene “in a more positive form.”<sup>60</sup> È però possibile affermare che anche Rodomonte sia un *doppelganger* di Orlando, anzi, che per certi versi funga da vero e proprio alter-ego del paladino ariostesco. Infatti, se è vero che si oppone al conte per il fatto di non creder in nulla, è altrettanto vero che quando Orlando impazzisce, la bestialità con cui agisce non può che richiamare alla nostra mente proprio le gesta di Rodomonte, personaggio che - a sua volta - agisce da paladino (seppur goffamente) quando vuole combattere per l'onore di Isabella (da lui stesso uccisa) dinanzi al tempio innalzato in sua memoria. L'ironia ariostesca non poteva poi esimersi dal sottolineare questo legame tra i due personaggi giungendo persino a farli abbracciare in quella che avrebbe dovuto essere una semplice scena di lotta (“col pagano abbracciato come stava” XXIX, 47).<sup>61</sup>

Il gioco dei *doppelganger* non è però affatto orlando-centrico, e quindi non si esaurisce ai doppi del conte. Tra i tantissimi esempi di questa procedura vale quindi la pena di ricordare Marfisa (ed il suo fare da doppio a Bradamante ma anche al fratello gemello Ricciardetto, senza dimenticare il fatto che già in partenza Marfisa è addirittura un doppio intertestuale,<sup>62</sup>

---

<sup>60</sup> Carne-Ross, *The One and the Many*, 223.

<sup>61</sup> Anche nel Canto XLVI Rodomonte assume un atteggiamento, per così dire, ‘orlandesco’ nel momento in cui si avvicina alla tavola dove si sta svolgendo il banchetto per duellare (“contra le mense un cavalliero armato, tutto coperto” XLVI 101).

<sup>62</sup> A proposito di specularità intertestuali si pensi a Cloridano e Medoro (che ricordano Eurialo e Niso), e si ricordi che a Ruggiero (novella Enea) Ariosto decide di non rivelare il futuro della propria stirpe, cosa che invece fa con la sua future sposa Bradamante.

un duplicato riveduto e corretto della Camilla virgiliana),<sup>63</sup> e poi la coppia di gemelli Bradamante-Ricciardetto e di maghi Merlino-Atlante.

Nel Canto XIV invece, più che i personaggi, ad acquistare importanza sono le passioni che li guidano (e che non cambiano), e quindi ancora una volta è Rodomonte a fungere da controparte di Orlando, mentre Doralice richiama Angelica e Mandricardo il fante Medoro. Grande importanza riveste infine anche una certa specularità tra Angelica ed Isabella (si pensi alla scena della morte di Zerbino che fa da contrappunto a quella in cui Angelica cura Medoro ferito), nonché gli innumerevoli riferimenti al mito di Narciso, simbolo per eccellenza del doppio e soprattutto del rischio di innamorarsi dell'altra immagine, e quindi di diventare 'pesante' come pietra. Infatti, nel momento in cui Orlando afferma nell'ottava 127 "non son, non sono io quel che paio in viso: quel ch'era Orlando è morto et è sotterra" risulta facile osservare, come sottolinea Masciandaro, che "la distinzione o differenziazione che Orlando sembra rivelare fra la sua immagine, quel che pare 'in viso', e il suo vero io o realtà interiore è illusoria, ed è in fondo un altro segno della sua follia."<sup>64</sup>

## Conclusioni

"Il vero angelico semblante,  
improvviso apparir si vide inante."<sup>65</sup>

<sup>63</sup> Un personaggio che a sua volta si rifà alla Penthesilea menzionata da Omero.

<sup>64</sup> Franco Masciandaro, nel capitolo intitolato "La follia e lo specchio di Narciso nell'*Orlando Furioso*", in *La conoscenza viva* (Ravenna: Longo, 1998), 113.

<sup>65</sup> Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*. I. 52-53 (Roma: Newton & Compton, 1999), 50.

Nella seconda parte dell'ottava 27 del Canto XXXV, Ariosto lascia la parola ad un altro scrittore,<sup>66</sup> Giovanni l'Evangelista, affidandogli un commento sul concetto di verità che si rivela essenziale nell'economia dell'intero poema. L'Evangelista, infatti, rivela ad Astolfo quelle che potrebbero definirsi le sue considerazioni sul peso della verità. Gli ribadisce che per afferrare la verità *in toto* ("se tu vuoi che 'l ver non ti sia ascoso") è necessario essere in grado di compiere un importante cambio di prospettiva, e come consiglio gli dice: "tutta al contrario l'istoria converti."

La 'ricetta' che propone l'Evangelista non è quindi che un ulteriore antidoto al rischio della fissità, all'eventualità di chiudersi in un'unica verità che non può ontologicamente rappresentare tutta la molteplicità del mondo del divenire, e che quindi non può che essere parziale, o peggio ancora falsa. Questo *modus operandi* sembra poi suggerire una sorta di dubbio costante, uno 'state of mind' che non solo ci porta a non 'prendere per oro colato' tutto ciò che ci viene tramandato dalla storia, ma che arriva persino a suggerirci di capovolgerlo. Questa procedura ha quindi come esito quello di sottolineare da un lato l'artificialità di ciò che viene etichettato come verità storica, e dall'altro di ribadire come - paradossalmente - sia più probabile arrivare vicini al concetto di verità grazie a questo totale stravolgimento, piuttosto che attraverso una passiva accettazione della suddetta verità storica.

Nel contesto del *Furioso* una tale affermazione non può, quindi, che confermare le osservazioni proposte in precedenza riguardo al 'vero angelico sembiante' nonchè quanto riportato a

---

<sup>66</sup> Il quale, quasi a ribadire il suo *status* di scrittore, afferma "gli scrittori amo, e fo il debito mio; ch'a vostro mondo fui scrittore anch'io" (XXXV, 28).

proposito della ‘follia buona’ dell’immaginario e della *fictio*,<sup>67</sup> ossia dell’invito a saper accettare i propri limiti, ad una *aura mediocritas* figlia della consapevolezza di non poter essere depositari di una verità assoluta. Se poi pensiamo che è l’arte poetica stessa, nell’accezione ariostesca, a qualificarsi come ‘follia buona’, quest’invito ad un rovesciamento di proporzioni quasi ossimoriche non può che ricondurci alle considerazioni fatte in precedenza da Carne-Ross sul motivo dell’ossimoro, e a come quest’ultimo si riveli assai utile nel darci una nuova prospettiva per interpretare le varie situazioni. Questa nuova prospettiva, infatti, pur nascendo da un rovesciamento (un inganno) è importante proprio perché ci aiuta a cogliere meglio l’idea che “nella vita l’immaginario ed il reale s’intrecciano, sì che, vicendevolmente, l’uno presuppone e determina l’altro.”<sup>68</sup> Chi invece non accetta di ‘mettersi in gioco’ e di mettere in dubbio le verità già etichettate come tali finisce con l’assumere un atteggiamento simile all’immobilismo di Orlando, rischiando di ripetere gli stessi errori di interpretazioni del reale già compiuti dal paladino di re Carlo.

In altre parole - anticipando per certi versi Wittgenstein - Ariosto ci comunica attraverso l’Evangelista che chi non si rende conto di come certi concetti (o certe verità, se si preferisce) siano assolutamente ‘provisional’, non potrà mai adattarsi a sopravvivere alla molteplicità del mondo. La chiave di lettura che l’autore pare

---

<sup>67</sup> A cui Orlando invece preferisce “la distruttrice follia, o insania di chi si blocca davanti alla marmorea realtà della lettera” (Masciandaro, *La conoscenza viva*, 111).

<sup>68</sup> Masciandaro, *La conoscenza viva*, 111. A questo proposito poi è sempre Masciandaro a riportare una citazione di Kochlar-Lindgren secondo cui “the imaginary includes and shapes the real, and the real includes and locates the imaginary. It is this conjunction that allows illusion, a microcosm of the human experience of the world, to occur. The world [...] is real and unreal; it is the given and the constructed; it is, in a word, the *fictional*” (Masciandaro, *La conoscenza viva*, 111).

volerci fornire consiste quindi nel mettere costantemente tutto in discussione, nel non lasciarsi convincere da ciò che inizialmente può sembrare convincente ma che, dopo un'attenta analisi da un'altra prospettiva, finisce col non esserlo più. Ancora una volta quindi la 'follia buona' finisce con il coincidere con una forma di saggezza.

In conclusione, il cinema e la letteratura si qualificano come vere e proprie finestre spalancate sul mondo, e nel momento in cui ci si 'diletta' nella visione di un film o nella lettura di un libro non lo si fa per isolarsi ma anzi, come ricorda Manzoli, proprio "per entrare in contatto con le cose, anche quelle più distanti, quelle su cui lo sguardo difficilmente avrebbe modo di posarsi ma che tuttavia lo riguardano."<sup>69</sup> L'arte cinematografica e quella letteraria infatti, riflettendo in noi la loro luce, ci aiutano ad accostarci alla nostra ombra e a rischiararla, mostrandoci come il gioco avventuroso dell'interpretazione segnica sia l'unico a poterci liberare dal rischio di assumere lo "sguardo fisso e pietrificante di Narciso di fronte al suo specchio"<sup>70</sup> o la pericolosa immobilità mentale di Orlando.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ARIOSTO, Ludovico. *Orlando Furioso*. Roma: Newton & Compton Editori, 1999.

BENJAMIN, Walter. "The Work of Art in an Age of Mechanical Reproduction"

*Illuminations*. New York: Schocken Books, 1978, 217-251.

BURCH, Noël. *Il lucernario dell'infinito. Nascita del linguaggio cinematografico*. Parma:

---

<sup>69</sup> Giacomo Manzoli, *Cinema e letteratura* (Roma: Carocci, 2003), 116.

<sup>70</sup> Si veda ancora Masciandaro, *La conoscenza viva*, 116.

- Pratiche Editrice, 1994.
- CALVINO, Italo. *Lezioni americane*, Milano: Garzanti, 1993.
- CARNE-ROSS, D. S. "The One and the Many: A Reading of *Orlando Furioso*, Cantos 1 and 8." *Arion*, 5, 1966, 195:234.
- COSTA, Antonio. *Immagine di un'immagine. Cinema e letteratura*. Torino: UTET, 1993.
- ECO, Umberto. *Sugli specchi e altri saggi*. Milano: Bompiani, 1985.
- . *Lector in fabula*. Milano: Bompiani, 1989.
- GAUDREAU, Andr . *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto*. Torino: Lindau, 2000.
- GOLA, Guido. *Elementi di linguaggio cinematografico*. Brescia: La Scuola, 1992.
- GRAZZINI, Giovanni. *Scrittori al cinema*. Firenze: Cadmo, 2002.
- MANZOLI, Giacomo. *Cinema e letteratura*. Roma: Carocci, 2003.
- MASCIANDARO, Franco. *La conoscenza viva*. Ravenna: Longo, 1998.
- MICCICH , Lino "Cinema e letteratura" *Letteratura I*, Enciclopedia Feltrinelli Fischer (ed.)
- Scaramuzza. Milano: Feltrinelli, 1976.
- NUVOLI, Giuliana. *Storie ricreate. Dall'opera letteraria al film*. Torino: UTET, 1998.
- SCHOPENHAUER, A. *Il mondo come volont  e rappresentazione*. Bari: Laterza, 1968.
- SEGRE, Cesare. *Avviamento all'analisi del testo letterario*. Torino: Einaudi, 1985.
- TOMAŠEVSKIJ, B. *Teoria della letteratura*. Torino: Einaudi, 1976.