

OLTRE L'INVOLUCRO DEL RACCONTO: ANGELICA IN FUGA E ANGELICA IN CAMMINO NELL'*ORLANDO FURIOSO**

Nicola Catelli
Università di Parma

RIASSUNTO: Tradizionalmente osservata come donna volubile e perennemente in fuga, come metafora dell'irraggiungibilità dei desideri e come ingranaggio narrativo che viene disattivato una volta esaurita la funzione di innesco della follia di Orlando e degli altri cavalieri, la figura di Angelica si presenta, nell'*Orlando furioso*, anche come personaggio dotato fin da subito di una specifica dimensione desiderante. Il saggio prende in considerazione il doppio statuto di Angelica, donna-oggetto esposta alla concupiscenza dei cavalieri e privata gradualmente della possibilità di muoversi, di celare il proprio corpo e di decidere in modo autonomo, e al contempo individuo che già dall'esordio del poema è titolare, al pari degli altri personaggi, di una propria inchiesta, per quanto paradossale: uscire dal poema, e sottrarsi così a un universo narrativo che la condanna, appunto, al ruolo di preda e di ricompensa. Il saggio considera inoltre la possibile ricezione di questa "doppia

* Le considerazioni contenute in questo contributo sono state sviluppate in occasione di alcuni seminari e cicli di incontri: *Seminari del dottorato in Scienze del Testo dal Medioevo alla Modernità*, organizzati da Annalisa Perrotta presso la Sapienza Università di Roma (10 maggio 2023); *Narrare con le parole e con le immagini tra prosa e poesia. Boiardo e Ariosto*, organizzato da Loredana Chines all'Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna (28 settembre 2023); *Tra memoria e destino. Itinerari dei personaggi nel poema eroico e cavalleresco*, organizzato da Corrado Confalonieri e da me all'Università di Parma (28 febbraio 2024). Ringrazio tutte le colleghe e i colleghi che hanno organizzato queste iniziative e che hanno preso parte alle discussioni per l'apporto alla riflessione; Anna Carocci, Luca Degl'Innocenti, Luca Ferraro, Annalisa Perrotta, Carlo Varotti e Rinaldo Rinaldi hanno potuto leggere anche una versione scritta dell'intervento: li ringrazio, insieme agli esperti esterni anonimi, per gli ulteriori consigli. Ringrazio di cuore Giuseppe Bergomi per la cordiale autorizzazione alla pubblicazione di una riproduzione della sua *Angelica in fuga*. Mentre rivedevo queste pagine mi ha raggiunto la notizia della scomparsa di William Spaggiari, studioso di grande finezza e di rara umanità che all'italianistica parmense e milanese ha dedicato anni di intenso e generoso impegno: a lui, che fu peraltro uno dei fondatori del Centro studi Boiardo di Scandiano, dedico con affetto e gratitudine questo lavoro.



Angelica”, allo stesso tempo oggetto e soggetto di desiderio, nelle illustrazioni delle edizioni cinquecentesche del poema.

PAROLE CHIAVE: Ariosto, *Orlando furioso*, Angelica, edizioni illustrate

ABSTRACT: Traditionally interpreted as a fickle woman perpetually on the run, as a metaphor for the unattainability of desires and as a narrative cog that is deactivated once her function of triggering the madness of Orlando and the other knights has been exhausted, the figure of Angelica is also presented, in the *Orlando furioso*, as a character endowed from the outset with a specific desiring dimension. The essay therefore considers the dual status of Angelica, at once a woman-object exposed to the knights' concupiscence, gradually deprived of the possibility of moving, concealing her body and making autonomous decisions, and an individual who from the very beginning of the poem, like the other characters, holds her own paradoxical inquiry: to leave the poem, and thus escape a narrative universe that condemns her to the role of prey and reward. The essay also examines the possible reception of this “double Angelica”, at once object and subject of desire, in the illustrations of the sixteenth-century editions of the poem.

KEY-WORDS: Ariosto; *Orlando furioso*; Angelica; Illustrated editions

Que se passe-t-il dans ces moments privilégiés où un détail se voit? De quelle surprise ces moments sont-ils porteurs? Que fait celui qui regarde “de près” et quelle “récompense” imprévue cherche-t-il? Ce qu'il trouve répond-il à une action du peintre dans son tableau? Car un détail “vu” peut ne pas avoir été “fait”; un détail peut être “inventé”, au sens archéologique du terme, par le désir de celui qui regarde. Mais, si ce détail a été incontestablement voulu et fait par le peintre, qu'en est-il alors du peintre dans ce détail et dans le tableau?

(Daniel Arasse, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*)

1. Questo intervento nasce da una riflessione intorno ad alcuni dettagli di opere figurative di ispirazione ariostesca – tre dettagli in particolare – e alle modalità con cui il processo di visualizzazione può illuminare l'interpretazione di un testo letterario, secondo una circolarità ermeneutica che dall'opera e dalla costellazione di studi che la riguardano conduce verso la sua resa visuale, a sua volta inserita in una specifica tradizione iconografica, e da

qui, nuovamente, verso l'opera: alle modalità, dunque, con cui le immagini generate dalle parole e le parole generate dalle immagini possono rafforzare una prospettiva interpretativa o al contrario modificare il nostro sguardo sul testo.

Il primo dettaglio iconografico riguarda la scultura *Angelica che fugge* realizzata da Giuseppe Bergomi in occasione della mostra *L'Orlando Furioso. Incantamenti, passioni e follie. L'arte contemporanea legge l'Ariosto* (2014).¹ In questo busto in terracotta dell'artista bresciano (fig. 1) Angelica è raffigurata mentre fugge, timorosa e sensuale, da una minaccia situata nell'ideale fuori scena, al di là dello spazio della rappresentazione, volgendo la testa indietro per assicurarsi di chi la sta inseguendo. L'assenza di qualsiasi accenno di ambientazione e la scelta di limitare la scultura alla parte superiore del corpo rendono l'atto della fuga un gesto assoluto, e sembrano far coincidere il personaggio con la situazione canonica a cui viene tradizionalmente associato. A uno sguardo ulteriore, però, la scultura sembra fondere in un'unica visualizzazione due diverse immagini di Angelica, due modi diversi di raccontare il personaggio, trasferendo sul corpo della donna la realtà ambivalente della sua condizione: l'Angelica costantemente in fuga, secondo un *tópos* ampiamente sedimentato, inseguita in quanto supremo oggetto del desiderio, sempre a rischio di essere trattenuta (come suggerisce l'enfatizzazione della lunga chioma spiegata all'indietro, così esposta all'eventualità di essere afferrata da mani invisibili), e insieme l'Angelica protesa verso un destino non ancora delineato ma ricercato anche attraverso il trauma conoscitivo che matura nel confronto con l'*ethos* cavalleresco (come suggeriscono invece le braccia allungate in avanti, in un perfetto bilanciamento di massa e tensione rispetto ai capelli). La scultura può essere insomma osservata come compendio dei due modi principali di vedere la figura «polimorfa» di Angelica:² eternamente sfuggente ep-

¹ Cfr. PARMIGGIANI 2014: 260-261. Sulle opere di Giuseppe Bergomi si veda in particolare il catalogo dell'ampia mostra retrospettiva BERGOMI 2024.

² Cfr. PEIRONE 1988: 101-102, secondo cui «[A comporre la] irriducibile natura polimorfa dell'Angelica ariostesca [...] vengono proposti e affiancati, senza integrarli, lo schema cortese del mito della bellezza e quello "borghese" delle nozze; quello esotico della provenienza da terre lontane e quello "domestico" del desiderato ritorno; quello "femminista" di esaltazione della donna nella sua piena autonomia decisionale e quello acutamente misogino di recriminazione contro di essa; quello simbolico dell'illusione d'amore sempre sfuggente e irraggiungibile e quello reale della consapevole scelta finale di un "umile fante", di un "vilissimo barbaro" per marito; quello della fuga, del capriccio e della libertà e quello disonorante, comico e in definitiva inevitabile della caduta».

pure bloccata nella materia stessa della scultura; imprigionata in una dinamica funzionale alla narrazione e allo stesso tempo desiderosa di sottrarsi, con la sua corsa angosciosa, al ruolo di preda designata; animata dalla volontà di difendersi e di autodeterminarsi ma rivolta ambiguamente verso chi la insegue.



Fig. 1. Giuseppe Bergomi, *Angelica che fugge* (terracotta, 2014). Si ringrazia l'artista per la gentile autorizzazione alla pubblicazione dell'immagine.

Questa ipotesi di interpretazione della scultura porta a considerare più attentamente un dettaglio della rappresentazione: perché Angelica, mentre fugge, è nuda? La raffigurazione di corpi nudi è ricorrente nelle opere di Bergomi, ma non è esclusiva; e la visualizzazione in termini “assoluti” della fuga induce a scartare l'ipotesi che la scultura sia da riferire ai pochi versi del canto XI in cui la donna, dopo essere stata salvata dal mostro marino dell'isola di Ebuda, diventa invisibile grazie all'anello magico e si sottrae al tentativo di violenza da parte di Ruggiero, unica sequenza narrativa, nella trama del *Furioso*, in cui sia possibile collocare l'immagine di Angelica nuda e in fuga.³ È evidente, certo, nella

³ Rappresentazione specifica e “emblemizzazione” potrebbero comunque convivere. In ogni caso, la fuga di Angelica sarebbe da intendere come inferenza rispetto al testo del poema, che non esplicita il modo in cui

scultura, il richiamo al gesto paradigmatico di Dafne fuggitiva, con le braccia protese e il volto rivolto all'indietro, forse sul modello dell'*Apollo e Dafne* di Gian Lorenzo Bernini, e il dettaglio della nudità rende allora più saldo il legame con questo schema compositivo facendo della "Angelica *fugiens*" di Bergomi la riproposizione di una *Pathosformel* classica; tuttavia, proprio perché la fuga è essenzializzata e prescinde da puntuali rispecchiamenti del testo, e allo stesso modo assoluta è la nudità della donna, mostrata senza scollature discinte o lacerti di vesti strappate come invece si osserva nella *Dafne* di Bernini, l'esposizione del corpo si presta a essere intesa anche come la visualizzazione del desiderio degli inseguitori: Angelica è nuda, dunque, anche perché è in questo modo – interamente denudata – che viene immaginata nelle proiezioni desideranti dei personaggi che la inseguono. È così che viene "vista", è così che viene prefigurata, persino pregustata: come corpo nudo da possedere in fretta, prima che quello stesso corpo possa sfuggire ed essere concesso ad altri. Così ad esempio la evoca Sacripante, nel primo canto del poema, nel suo "credo" erotico-predatorio inscritto nella forma di un solitario lamento da aria d'opera («La vergine che 'l fior, di che più zelo / che de' begli occhi e de la vita aver de', / lascia altrui corre, il pregio ch'avea inanti / perde nel cor di tutti gli altri amanti»);⁴ così la immagina Orlando – per riprendere un altro luogo celebre – nel momento in cui decide di lasciare il campo di Carlo Magno per andare in cerca dell'amata («e il fior ch'in ciel potea pormi fra i dei, / il fior ch'intatto io mi venia serbandò / per non turbarti, ohimè! l'animo casto, / ohimè! per forza avranno colto e guasto»);⁵ e così la immaginava già lo stesso Conte all'inizio dell'*Inamoramento* de Orlando («Ahi sventurato! Se forsi Ranaldo / Trova nel

la donna si allontana da Ruggiero; si tratterebbe inoltre di una visualizzazione paradossale, data la condizione di invisibilità della donna. Cfr. ARIOSTO, *Orlando furioso* [Bigi - Zampese], XI 6, 5-8 («Del dito se lo leva [l'anello], e a mano a mano / sel chiude in bocca: e in men che non balena, / così dagli occhi di Ruggier si cela, / come fa il sol quando la nube il vela») e 9, 5-8 («Quella, che s'era già fatta lontana, / mai non cessò d'andar, che giunse a un speco / che sotto un monte era capace e grande, / dove al bisogno suo trovò vivande»). Da questa edizione sono tratte anche le successive citazioni dell'*Orlando furioso*.

⁴ Cfr. ASCOLI 2010: 143-145.

⁵ Rispettivamente I 43, 5-8; e VIII 77, 5-8. Cfr. anche l'ottava successiva a quest'ultima, VIII 78, 1-6: «Oh infelice! oh misero! che voglio / se non morir, se 'l mio bel fior colto hanno? / O sommo Dio, fammi sentir cordoglio / prima d'ogn'altro, che di questo danno. / Se questo è ver, con le mie man mi toglio / la vita, e l'alma disperata danno». E si ricordi che il brano dei tormenti notturni di Orlando che evocano l'immagine di una Angelica illusoria fra le braccia di altri uomini è collocato subito dopo gli episodi del tentativo di violenza sessuale subito dalla vera Angelica da parte del negromante, mentre la donna giace inerte per opera di un filtro magico, e del rapimento da parte degli abitanti dell'isola di Ebuda: cfr. CABRINI 2018: 162-163.

bosco la vergine bella / Che lo conosco io come l'è ribaldo!), / Giamai di man non gli usserà polcella».⁶ Una nudità contesa, che Angelica potrà alla fine riservare – sfuggendo al paradigma stesso della fuga – all'amante liberamente scelto.⁷ Ma prima che questo destino si compia, la scultura giunge a creare anche una sovrapposizione fra la visione dei cavalieri che inseguono Angelica e la visione degli spettatori, posti nella condizione di poter osservare concretamente la nudità della donna esposta allo sguardo e portati di conseguenza a interrogarsi sul modo di interpretare la figura di Angelica, come “oggetto” e “soggetto” della narrazione, e il racconto delle vicende che la riguardano.

2. Il secondo dettaglio iconografico riguarda un'opera più antica, l'edizione illustrata dell'*Orlando furioso* pubblicata a Venezia nel 1584 da Francesco De Franceschi: si tratta dunque di un esempio di ricezione relativamente più vicino al periodo della composizione del poema.⁸ Corredata di raffinate calcografie a tutta pagina (una per ogni canto, compresi i *Cinque canti*) realizzate dall'incisore Girolamo Porro con la collaborazione di Giacomo Franco, l'edizione De Franceschi è senza dubbio una delle più importanti del poema, destinata anche a una considerevole fortuna italiana ed europea: le singole tavole, ad esempio, assurgono presto a modello illustrativo per le incisioni realizzate dallo stesso Giacomo Franco, sempre nel 1584, per le *Metamorfosi* di Giovanni Andrea dell'Anguillara⁹ e da Bernardo Castello per la *Gerusalemme liberata* del 1590 (prima edizione illustrata del poema tassiano),¹⁰ vengono imitate e in parte modificate per illustrare

⁶ BOIARDO, *Inamoramento de Orlando* [Canova], I II 25, 1-4.

⁷ Ricordata nei versi che Medoro incide nella grotta, cfr. ARIOSTO, *Orlando furioso* [Bigi - Zampese], XXIII 108, 1-5 («Liete piante, verdi erbe, limpide acque, / spelunca opaca e di fredde ombre grata, / dove la bella Angelica che nacque / di Galafron, da molti invano amata, / spesso ne le mie braccia nuda giacque»).

⁸ Su questa edizione (ARIOSTO 1584) cfr. in particolare: GIROTTO 2010: 26-29 e 50-58; BOLZONI - GIROTTO 2012: 32-34 (scheda 7, di Carlo Alberto Girotto); PRETI 2012 (con riproduzione di alcuni dei disegni preparatori per le incisioni a bulino conservati alla Fondation Martin Bodmer di Coligny); ANDREOLI 2013; GIROTTO 2014: 9-10; GIROTTO 2016; PEZZINI 2017: 57-62.

⁹ Su cui si vedano in particolare, anche per la bibliografia pregressa, ANDREOLI 2013: 64-98; BONDI 2017; TORRE 2017; e CASAMASSIMA 2017: 33-38.

¹⁰ Si vedano, anche per la bibliografia pregressa, BOLZONI - GIROTTO 2012: 66-68 (scheda 17, di Fabrizio Bondi); BENASSI 2017; GERVASI 2017. Più in generale sulle modalità di illustrazione della *Liberata* cfr. FERRETTI 2017.

la prima traduzione inglese del poema realizzata da John Harington (1591),¹¹ e ricompaiono, di nuovo fedelmente imitate, con qualche semplificazione, nell'edizione Orlandini del *Furioso* del 1730.

Se si presta attenzione alla tavola che nell'edizione De Franceschi compendia la materia del canto XII (fig. 2), è possibile che lo sguardo dell'osservatore, intento a riconoscere i riferimenti ai singoli episodi del poema, non si accorga subito della portata di un dettaglio figurativo inedito rispetto alla tradizione illustrativa precedente. Del resto, la linea sinuosa della tavola, più marcata rispetto ad altre illustrazioni e forse originata dalla necessità di rispecchiare il «ritmo di sistole e diastole» che Sergio Zatti segnalava come caratteristico del canto, oltre che dell'intero poema,¹² vincola l'attenzione di chi osservi l'immagine (fig. 3).

Guardando dunque la tavola sulla base di questa linea serpentinata si riconoscerà anzitutto Orlando mentre insegue una delle illusioni create dal mago Atlante per attirare donne e cavalieri nel suo palazzo: un cavaliere che ha rapito Angelica, qui raffigurato come un gigante¹³ che porta sull'arcione in modo oltraggioso la donna, con una soluzione illustrativa che sembra sovrapporre ai versi di riferimento del canto XII («e sopra un gran destriero / trottar si vede inanzi un cavalliero, / che porta in braccio e su l'arcion davante / per forza una mestissima donzella», 4-5) la memoria del tentativo di violenza su Angelica da parte dell'eremita narrato nel canto VIII («Egli l'abbraccia et a piacer la tocca, / et ella dorme e non può fare ischermo», 49, 1-2), come induce a ritenere il dettaglio della mano del gigante calcata sull'inguine della donna. Il volto di Angelica reclinato all'indietro traduce efficacemente l'incertezza di statuto, tra finzione e realtà, di questa apparizione femminile collocata in primo piano ma sottratta in parte allo sguardo dell'osservatore: «Piange ella, e si dibatte, e fa sembante / di gran dolore; et in soccorso appella / il valoroso principe d'Anglante; / che come mira alla giovane bella, / gli par colei, per cui la notte e il giorno / cercato Francia avea dentro e d'intorno. // Non dico ch'ella fosse, ma pareo / Angelica gentil ch'egli tant'ama» (XII 5-6).

¹¹ Su questo set illustrativo e sull'inserimento di episodi negli spazi neutri delle calcografie originali di Porro si vedano in particolare PRETI 2012: 216-218 e DEGL'INNOCENTI 2019.

¹² ZATTI 2016: 342.

¹³ Forse per sovrapposizione con l'episodio analogo della finta Bradamante rapita da un gigante, illusione con cui il mago Atlante attira Ruggiero nel palazzo (XI 15-21; e XII 17-22).



Fig. 2. ARIOSTO 1584. Illustrazione per il canto XII.

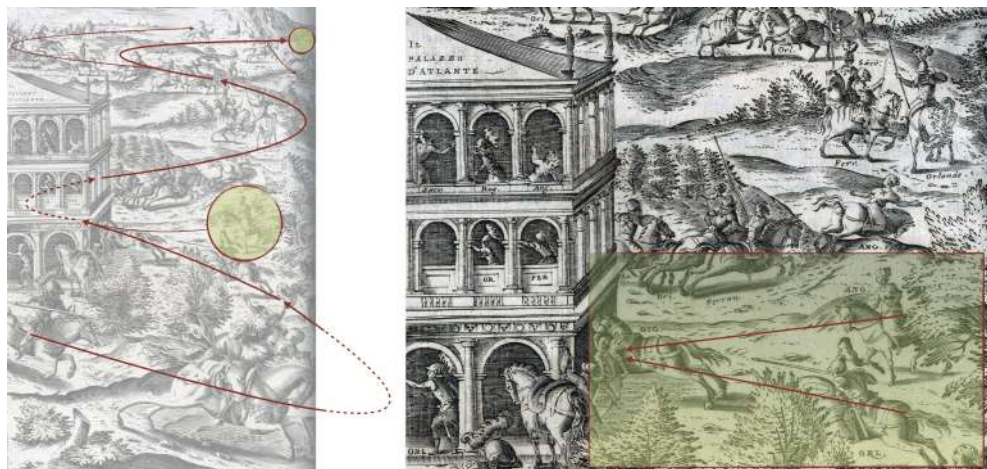


Fig. 3. ARIOSTO 1584. Linee di composizione della calcografia per il canto XII.

Sempre percorrendo le linee “per l’occhio” della calcografia, osserviamo in secondo piano l’ingresso del gigante con la finta Angelica nel palazzo di Atlante, incalzato da Orlando («Corse dentro alla porta messa d’oro / con la donzella in braccio il cavalliero. / Dopo non molto giunse Briogliadoro, / che porta Orlando disdegnoso e fiero», XII 8, 3-6), e, verso sinistra, attraverso le aperture del loggiato, le vicende dei cavalieri che inseguono vanamente i desideri illusori evocati da Atlante fra le stanze della sua gabbia dorata. Da una delle logge si affaccia anche la finta Angelica per richiamare all’interno il paladino – lo si scorge in basso mentre ascolta l’illusoria richiesta di aiuto della giovane che fa leva sul principale timore di Orlando: «la mia virginità ti raccomando / più che l’anima mia, più che la vita. / Dunque in presenza del mio caro Orlando / da questo ladro mi sarà rapita?» (XII 15, 3-6).

Scorrendo di nuovo verso l’alto notiamo in successione altri episodi del canto: l’uscita di Angelica dal palazzo, inseguita da Sacripante, Orlando e Ferraù; Angelica che, diventata invisibile, osserva lo spaesamento dei suoi amanti; il duello tra Orlando e Ferraù mentre Angelica, sempre invisibile, sottrae l’elmo di Orlando appeso a una pianta; e la nuova fuga della donna, ormai decisa a fare a meno di una scorta maschile, con cui si conclude verso il margine superiore la linea serpentinata della tavola. Lo sguardo può soffermarsi a questo punto sulla parte alta dell’immagine per decifrare i contorni degli ultimi personaggi: da un lato Orlando che combatte contro alcuni pagani e si dirige verso la grotta in cui incontrerà, nel canto seguente, la giovane Isabella; dall’altro Ferraù che

ritrova l'elmo di Orlando perso da Angelica vicino a una fonte. Seguendo dal basso verso l'alto la disposizione del disegno si possono quindi ripercorrere ordinatamente gli snodi principali dell'intero canto: e solo a quel punto, considerando di nuovo la tavola, ci si potrà accorgere di aver forse trascurato l'importanza di un dettaglio.

A metà della tavola, infatti, è raffigurata Angelica che, uscendo da una selva, giunge al palazzo di Atlante. A differenza degli altri episodi rappresentati, la collocazione di Angelica in questo punto della tavola, all'incirca sullo stesso piano prospettico di Orlando, non ha precedenti nella tradizione iconografica del poema. Nelle raffigurazioni dello stesso episodio che corredano le edizioni del *Furioso* pubblicate da Giovanni Andrea Valvassori (1553) e Vincenzo Valgrisi (1556) la presenza di Angelica è poco rilevante, e l'attenzione è rivolta principalmente alla concitazione dei personaggi all'interno del palazzo di Atlante (figg. 4 e 5).¹⁴ Al contrario, nell'edizione Varisco (1563) l'incisione per il canto XII è focalizza-

ta sul momento in cui Orlando entra nel palazzo (fig. 6), episodio presentato nell'allegoria che introduce il canto come una manifestazione della «potenza della sensualità, che con diverse guise di non sani desideri ne conduce



in un Labirinto di Fig. 4. ARIOSTO 1553. Illustrazione per il canto XII.

errori; dal quale malagevolmente si può uscire» (e si noti in proposito l'esibita nudità del corpo di Angelica); in secondo piano è poi raffigurata Angelica che cavalca da sola, probabilmente

¹⁴ Le edizioni Valvassori e Valgrisi presentano due dei principali apparati iconografici ispirati all'*Orlando furioso* pubblicati nel corso del Cinquecento. Per un inquadramento complessivo delle illustrazioni ariostesche delle edizioni Zoppino (1530 e 1536), Giolito (1542), Valvassori (1553), Valgrisi (1556), Varisco (1563) e De Franceschi (1584) si vedano PEZZINI - RIZZARELLI 2010; BOLZONI - GIROTTO 2012; BOLZONI 2014; RIVOLETTI 2014; BELTRAMI - TURA 2016; BOLZONI 2017; RIZZARELLI 2022.

dirigendosi verso il palazzo, e che sembra così intrattenere, se mettiamo in relazione immagini e allegorie, un rapporto causale con l'inganno di cui è vittima Orlando: è la bellezza di Angelica, infatti, a condurre i cavalieri a comportamenti lascivi, come si legge nell'allegoria del canto XI («Per Ruggiero, che da capo trabocca nella lascivia, tiratovi dalla bellezza di Angelica, si comprende la incostanza dell'huomo, e quanto è agevole il ricadere nel peccato»)¹⁵.



Fig. 5. ARIOSTO 1556. Illustrazione per il canto XII.

¹⁵ Cito per comodità da ARIOSTO 1568: [54]r e [49]v (che riprende l'edizione del 1563); le allegorie sono attribuite a Giuseppe Orologi. L'immagine illustra anche il momento in cui Orlando entra nella grotta dove si trova Isabella.



Fig. 6. ARIOSTO 1568. Illustrazione per il canto XII.

L'incisione dell'apparato iconografico Varisco fornisce un modello, come avviene anche in altri casi, per la trasposizione visiva dell'edizione De Franceschi, in cui l'arrivo di Angelica acquisisce per la prima volta centralità e coerenza narrativa: l'accentuazione della presenza di Angelica rispetto alla tradizione iconografica precedente conferisce anzi al personaggio un ruolo attivo come *turning point* nella materia del canto (e non solo). La collocazione leggermente arretrata di Angelica rispetto a Orlando traduce in termini spaziali la successione cronologica degli avvenimenti: l'arrivo della giovane al palazzo di Atlante (XII 23) è narrato infatti a distanza di 14 ottave rispetto all'arrivo di Orlando (XII 9), e forse per questo si può immaginare che avvenga non molto tempo dopo; tuttavia, da un lato l'arrivo di Ruggiero (XII 17), che dovrebbe essere successivo a quello di Orlando («io dico ch'arrivò [Ruggiero] qui dove Orlando / dianzi arrivò, se 'l loco riconosco», XII 17, 5-6) e che separa narrativamente l'episodio di Orlando dalla ripresa del racconto delle vicende di Angelica,¹⁶

¹⁶ Nell'illustrazione Ruggiero appare attraverso una delle aperture del loggiato. Sulle differenze fra le raffigurazioni del palazzo di Atlante nei canti XII, XIII e XXII dell'edizione De Franceschi cfr. PRETI 2012: 212-214.

viene omesso nell'incisione, dall'altro la rappresentazione ravvicinata di Angelica e di Orlando fa apparire l'arrivo dei due personaggi nel palazzo di Atlante quasi simultaneo.

La scelta di avvicinare in questo modo Angelica e Orlando giunge così a interessare il poema nel suo complesso: l'illustratore trasferisce in questa porzione di immagine l'ironia e la comprensione umana con cui Ariosto guarda alla follia dei personaggi, persi nei labirinti dei desideri.¹⁷ Se assecondiamo infatti l'illusione scenica creata dalla collocazione di Orlando e Angelica in uno stesso spazio visivo e consideriamo l'arrivo di Orlando e di Angelica come un episodio unitario anziché come la sequenza di due episodi successivi,¹⁸ vedremo un Orlando tanto impegnato nell'inseguimento dell'immagine illusoria della donna da non accorgersi che la vera Angelica, lungamente inseguita nelle proprie fantasie, è vicina a lui, a pochi passi, quasi a portata di sguardo. È la visualizzazione, in altre parole, di un incontro mancato – per una *défaillance* della ragione, per un accidente della sorte, per l'ironia dell'autore (e dell'illustratore): è la visualizzazione della complessiva dinamica che lega Orlando e Angelica all'interno del *Furioso*. La scelta illustrativa sembra così puntare anche in avanti, verso il canto XXIX, dove è narrato il primo e ultimo incontro tra Orlando e Angelica: un incontro anche in questo caso mancato, dato che il paladino, in preda alla follia, sepolto sotto la sabbia, non riconosce Angelica che cavalca vicino a lui, così che – come avviene anche nella calcografia del canto XII – Orlando si trova vicino alla donna senza essere realmente consapevole di questa prossimità (XXIX 57-61).¹⁹

¹⁷ Sulle modalità di visualizzazione dell'ironia ariostesca cfr. RIVOLETTI 2014: 357-404. Sulla «contraddizione mimetica data dalla compresenza delle immagini di Angelica falsa e vera» nelle illustrazioni delle edizioni Valvassori, Valgrisi e De Franceschi, con particolare riferimento alla raffigurazione dei momenti in cui Angelica è invisibile, cfr. PICH 2010: 105-108.

¹⁸ Casi analoghi di sovrapposizioni fra piani prospettici sono analizzati ad esempio in CERRAI 2001 e BENASSI 2013.

¹⁹ Un caso analogo, in cui un dettaglio dell'illustrazione allude al proseguimento della materia, si riscontra anche nella calcografia del canto XI, nella quale la raffigurazione del bracciale di Angelica (particolare che sarà esplicitato soltanto nel canto XIX e che per deduzione l'illustratore immagina presente al braccio della donna) e soprattutto la sua collocazione in un punto ben visibile della tavola sembra essere intesa ad anticipare il ruolo che questo gioiello avrà nella follia di Orlando (cfr. XIX 37-40, in particolare 37, 5-8, «Portava al braccio un cerchio d'oro, adorno / di ricche gemme, in testimonio e segno / del ben che 'l conte Orlando le volea; / e portato gran tempo ve l'avea», e 39, «Non per amor del paladino, quanto / perch'era ricco e d'artificio egregio, / caro avuto l'avea la donna tanto, / che più non si può aver cosa di pregio. / Se lo serbò ne l'Isola del pianto, / non so già dirvi con che privilegio, / là dove esposta al marin mostro nuda / fu da la gente inospitale e cruda»; e XXIII 120-121: «All'ultimo l'istoria si ridusse, / che 'l pastor fe' portar la gemma inante, / ch'alla sua dipar-

Allo stesso modo l'illusione visiva creata dalla tavola anticipa più specificamente quanto avverrà poco dopo all'interno del palazzo di Atlante, dove Orlando e gli altri cavalieri sono intenti a inseguire l'immagine illusoria di Angelica mentre la vera Angelica si muove liberamente non vista:

[Angelica] Quivi entra, che veder non la può il mago,
e cerca il tutto, ascosa dal suo anello;
e truova Orlando e Sacripante vago
di lei cercare invan per quello ostello.
Vede come, fingendo la sua imago,
Atlante usa gran fraude a questo e a quello.
(XII 26, 1-6)

Trasportare al di fuori del palazzo di Atlante, nella “trama del poema” e in uno spazio visuale unitario la compresenza fra l'Angelica reale e la sua proiezione illusoria inseguita da Orlando genera una dialettica fra due visioni, fra due idee della donna: l'Angelica immaginata, desiderata, inseguita e costantemente ridotta a *oggetto del desiderio*, già in Boiardo e ancora di più in Ariosto, di cui l'illusione evocata da Atlante è il feticcio simbolico; e la vera Angelica, che, unica fra tutti i personaggi, non soggiace agli inganni di Atlante e agisce come antagonista dello stesso mago mentre tutti i personaggi sono inermi e sostanzialmente inattivi, e che più in generale sta riacquistando la propria autonomia decisionale in quanto *soggetto desiderante*. La diplopia figurativa dell'illustrazione esprime così il momento di passaggio dall'una all'altra Angelica.

Guidati da questo dettaglio iconografico possiamo inoltre riconoscere che la compresenza fra Angelica-oggetto e Angelica-soggetto – per riprendere i termini della dicotomia tradizionale – è riprodotta in realtà in tutta la tavola: l'incisione si apre infatti con una Angelica fittizia in primo piano, rapita, violata e inseguita come avviene per tutti i primi dieci canti del *Furioso* (e in parte anche nei due canti successivi), e si chiude, in alto, con la vera Angelica che, sottraendosi a tutti i cavalieri che ha condotto con sé e disseminato lungo la tavola, è raffigurata nell'atto di intraprendere da sola, senza scorta maschile,

tenza, per mercede / del buono albergo, Angelica gli diede. // Questa conclusion fu la secure / che 'l capo a un colpo gli levò dal collo». Cfr. CATELLI 2014: 116-119.

la propria inchiesta, di scegliere in modo autonomo il proprio cammino: «Sdegnata e malcontenta la via prese, / che le pareva miglior, in Oriente» (XII 65, 1-2). Una volta uscita da quel canto e da quello spazio illustrativo la ritroveremo direttamente nel canto XIX, del tutto libera di decidere di sé e dei propri desideri: non più in fuga ma in cammino verso il proprio destino, non più costretta al movimento o alla stasi ma in grado di eleggere «la via» che le sembra «miglior».²⁰

Il canto XII è certamente il canto del palazzo di Atlante; ma la tavola ci invita a guardarlo soprattutto come canto di Angelica: e non solo perché Angelica esercita una funzione narrativa fondamentale in relazione alle vicende dei cavalieri, determinandone casi e itinerari e rivaleggiando in questo con Atlante, come è stato notato; ma anche perché la donna, pur con tutte le umane contraddizioni e ambiguità, fuoriesce dalla dimensione di “oggetto”, di mera funzione e di personaggio passivo (o involontariamente attivo) abbandonando questa “immagine” di sé, come un'esuvia, all'interno di quelle ottave – e di quello spazio visuale.²¹ Nel canto XII Angelica si spoglia idealmente dell'involucro narrativo che la ricopriva e che la condannava a coincidere con il corpo nudo bramato dai cavalieri ed è finalmente in grado di portare alla luce la propria dimensione soggettiva, al punto che – come osserva Claudia Peirone – «geografia del ritorno e itinerario alla scoperta dell'amore diventano due aspetti diversi di un medesimo impulso: quello di sfuggire la realtà negativa e paurosa dell'elemento maschile in una terra straniera e inospitale».²²

3. La compresenza di “due Angeliche” in uno stesso spazio visuale – così nella scultura di Bergomi come nella illustrazione cinquecentesca – coinvolge allora il modo di guardare al *Furioso* nella sua interezza, o quanto meno al romanzo di Angelica narrato nella prima metà del poema.

²⁰ Allo stesso modo, se si osserva la distribuzione delle molte apparizioni di Angelica all'interno della tavola, si può notare la separazione visiva tra le occorrenze di Angelica fittizia e bisognosa di soccorso nella parte bassa della tavola e le occorrenze di Angelica reale e libera nella parte alta.

²¹ Si osservi inoltre che rispetto all'iconografia precedente nella calcografia dell'edizione De Franceschi risulta leggermente ridotto l'ingombro visivo del palazzo di Atlante, a vantaggio delle vicende che riguardano Angelica.

²² PEIRONE 1988: 96.

Fin dall'inizio del poema Ariosto fornisce un'indicazione di lettura molto esplicita sullo sdoppiamento dello sguardo relativo alle vicende di Angelica. La ricomparsa di Angelica nel *Furioso*, dopo Boiardo e i suoi continuatori,²³ coincide con un inasprimento della sua condizione: da donna contesa (in particolare tra Orlando e Rinaldo, nell'ultima apparizione del personaggio all'interno dell'*Inamoramento de Orlando*, II XXI 1-22) Angelica diventa donna imprigionata, reificata e 'gestita' come oggetto di ricompensa, in una replica in negativo dell'inizio del poema boiardesco in cui la giovane si affaccia nell'orizzonte carolingio proponendosi in modo ingannevole come premio dei cavalieri. All'inizio dell'*Orlando furioso*, insomma, Angelica è imprigionata nel modello di narrazione – la giovane e il suo corpo come ricompensa per la virtù guerriera del cavaliere – che lei stessa aveva introdotto all'inizio del poema boiardesco per intrappolare i cavalieri riuniti alla corte di Carlo Magno. L'insistenza sul verbo *togliere*, nelle ottave 7-8 del primo canto del *Furioso*, fa inoltre esordire il racconto all'insegna della sottrazione di Angelica a Orlando, preannunciando uno dei nodi tematici di tutto il poema ariostesco, ma allo stesso tempo fa apparire fin da subito Angelica come individuo spersonalizzato, come oggetto che a piacere può essere afferrato e passato di mano.²⁴ Con sottile contrasto, però, la focalizzazione del racconto aderisce subito dopo al punto di vista di Angelica, la quale, presaga della futura disfatta dei cristiani, approfitta della momentanea assenza di custodia al suo padiglione per fuggire a cavallo nella selva e cerca in seguito di sottrarsi agli assalti di Rinaldo e Ferrau. Il *Furioso* si apre dunque con l'immagine di un'Angelica determinata a sfuggire alla prigionia e alla riduzione a preda, e la focalizzazione sulla sua paura e sui suoi tremori, così come in seguito sulle sue astuzie finalizzate a liberarsi dall'oppressione dei campioni di

²³ Su cui si veda in particolare CAROCCI 2016.

²⁴ Sono le ottave in cui Ariosto riassume le ultime vicende dell'*Inamoramento de Orlando* relative a Orlando, Rinaldo e Angelica prima di riprendere la narrazione: «E così Orlando arrivò quivi [in Francia] a punto: / ma tosto si pentì d'esservi giunto; // che vi fu *tolta* la sua donna poi: / ecco il giudizio uman come spesso erra! / Quella che dagli esperii ai liti eoi / avea difesa con sì lunga guerra, / or *tolta* gli è fra tanti amici suoi, / senza spada adoprare, ne la sua terra. / Il savio imperator, ch'estinguer volse / un grave incendio, fu che gli la *tolse* (I 6-7); e cfr. 8, 7-8: «[Carlo] questa donzella, che la causa n'era [della contesa fra Orlando e Rinaldo], / *tolse*, e diè in mano al duca di Bavera» (corsivi miei). Cfr. ZATTI 2007: 102, secondo cui Angelica «è l'emblema della *quête* ariostesca come ontologia della mancanza»; cfr. inoltre ZATTI 2017: 295-299. Sulla «ristrutturazione tipologica» di compiuta da Ariosto, che trasforma la Angelica di Boiardo in «un tipo di fanciulla perseguitata» sottraendole, all'inizio del poema, anche il ricorso alla magia cfr. BRUSCAGLI 2016: 151.

entrambi gli eserciti, restituisce piena individualità alla donna, senza che per questo venga meno la contemporanea focalizzazione anche sugli altri personaggi nel momento in cui questi ritornano in scena uno alla volta. Leggiamo ad esempio le prime ottave sulla fuga iniziale di Angelica:

entrò in un bosco, e ne la stretta via
rincontrò un cavallier ch' a piè venia.

Indosso la corazza, l'elmo in testa,
la spada al fianco, e in braccio avea lo scudo;
e più leggier correva per la foresta,
ch' al pallio rosso il villan mezzo ignudo.
Timida pastorella mai sì presta
non volse piede inanzi a serpe crudo,
come Angelica tosto il freno torse,
che del guerrier, ch' a piè venia, s'accese.

[...]

La donna il palafreno a dietro volta,
e per la selva a tutta briglia il caccia;
né per la rara più che per la folta,
la più sicura e miglior via procaccia:
ma pallida, tremando, e di sé tolta,
lascia cura al destrier che la via faccia.
Di su di giù, ne l'alta selva fiera
tanto girò, che venne a una riviera.

[...]

Quanto potea più forte, ne veniva
gridando la donzella ispaventata.
A quella voce salta in su la riva
il Saracino, e nel viso la guata;

e la conosce subito ch'arriva,
ben che *di timor pallida e turbata*,
e sien più di che non n'udì novella,
che senza dubbio ell'è Angelica bella.
(I 10-11; 13; e 15, corsivi miei)

Fin dalle prime ottave, dunque, Ariosto invita a una lettura paradossale che permetta di cogliere i singoli di punti di vista dei personaggi e di intrecciarli. È del resto questa la dimensione etica dell'*entrelacement*; ed è in questa prospettiva che nel giro di poche ottave Angelica appare contemporaneamente come oggetto 'tolto' e ricollocato e come persona desiderosa di autodeterminarsi. All'insegna della compresenza di più sguardi va letto d'altra parte anche il celebre distico con cui si chiude l'ottava 32 del primo canto («Segue Rinaldo, e d'ira si distrugge: / ma seguitiamo Angelica che fugge»), aderendo al punto di vista degli inseguitori che Angelica immagina di avere alle spalle (“inseguiamo Angelica”, stante il doppio senso del verbo *seguitare*) e al tempo stesso al punto di vista della donna inseguita (“assecondiamo il punto di vista di Angelica”), come avverrà appunto nelle due ottave successive che presentano una narrazione quasi in soggettiva:

Segue Rinaldo, e d'ira si distrugge:
ma seguitiamo Angelica che fugge.

Fugge tra *selve spaventose e scure*,
per lochi inabitati, ermi e selvaggi.
Il mover de le frondi e di verzure,
che di cerri sentia, d'olmi e di faggi,
fatto le avea con *subite paure*
trovar di qua di là strani viaggi;
ch'ad ogni ombra veduta o in monte o in valle,
temea Rinaldo aver sempre alle spalle.

Qual pargoletta o damma o capriuola,
che tra le fronde del natio boschetto
alla madre veduta abbia la gola
stringer dal pardo, o aprirle 'l fianco o 'l petto,

di selva in selva dal crudel s'involta,
e di paura triema e di sospetto:
ad ogni sterpo che passando tocca,
esser si crede all'empia fera in bocca.
(I 32-34, corsivi miei)

Accogliamo allora l'invito di Ariosto (e delle immagini antiche e moderne), "seguiamo Angelica che fugge" attraverso il punto di vista della donna inseguita e rileggiamo rapidamente, da questa specola, per estensione, anche le vicende dei primi dieci canti del *Furioso* (con riferimento alla redazione C). Sergio Zatti osservava in proposito che

l'evanescenza di Angelica è legata soprattutto al suo statuto oscillante fra Oggetto e Soggetto, fra Passività e Azione. Il solo momento in cui la sua fuga si interrompe è quando, incontrando Medoro [...], cessa di essere una preda braccata dalla muta dei predatori e assume la responsabilità di un desiderio finalmente gestito in prima persona, e non più specchio delle altrui brame. Soltanto qui approda davvero a uno statuto di personaggio perché, nell'universo del *Furioso*, a questa condizione si è legittimati solo dalla titolarità di un desiderio, ovvero dell'essere titolari di una "inchiesta".²⁵

Pur concordando nel complesso con questa considerazione, ritengo che la dimensione soggettiva della donna non sia un'acquisizione successiva ma emerga fin dalle prime ottave del poema: ciò che cambia non è lo statuto del personaggio, ma la possibilità di Angelica di esprimere la propria dimensione personale, acquisita – in una sorta di proiezione utopica²⁶ – attraverso il potere dell'anello magico.²⁷ Angelica non è la donna-oggetto che ritrova uno statuto di soggetto autonomamente desiderante nel momento in cui si innamora di Medoro e diventa titolare di una propria inchiesta amorosa, nel canto XIX, ma è fin

²⁵ ZATTI 2007: 100. Su questo punto cfr. anche MAC CARTHY 2007: 45-71.

²⁶ Cfr. PEIRONE 1988: 108. Per l'idea del ritorno di Angelica nel Catai come desiderio di recuperare una dimensione edenica e utopistica, anticipata dall'idillio con Medoro, cfr. anche SANTORO 1989: 129-133. Sul recupero dell'anello, che permette «di connettere la storia presente all'antefatto e di riportare il personaggio nella condizione precedente al furto e alle persecuzioni della Fortuna», si veda il saggio di Annalisa Perrotta, *Perdere la testa. Le figure esemplari di Isabella e Bradamante e il loro pubblico*, in questo stesso fascicolo (ringrazio l'autrice per avermi anticipato il testo).

²⁷ Cfr. SANTORO 1989. In questa prospettiva, il "romanzo" di Angelica si iscrive nella più generale riflessione ariostesca sul ruolo delle donne, su cui cfr. almeno WEAVER 2016.

da subito soggetto desiderante: una persona che esprime chiaramente la propria volontà – sottrarsi alla condizione di preda e tornare definitivamente in Oriente, nella propria «stanza», come viene esplicitato nel momento dell'incontro con Sacripante e come viene ribadito anche dopo il recupero dell'anello magico²⁸ e nei canti successivi – e che ricerca di volta in volta le condizioni che le consentano di farlo, ritornando anche sulle decisioni già prese. È un aspetto su cui insiste con efficacia Mario Santoro:

nella rappresentazione di lei e della sua “storia” possiamo ravvisare la disposizione del narrante non solo a sperimentare la condizione della donna veduta dall'esterno con un'ottica “maschilista” (e, possiamo dire, con l'ottica ufficiale della società contemporanea), ma anche, attraverso un costante ambiguo confronto, esplicito o segreto, di vari “punti di vista”, a scandagliare la vita interiore del personaggio, a saggiare nel suo comportamento una crescente ribellione al codice convenzionale della donna-oggetto, una intrinseca brama di indipendenza, la ricerca, sia pure emozionale e avventurosa, di una propria identità; specchio di questa intrinseca misura del personaggio è la “fuga” [...] che è il modo di sottrarsi ai vari pretendenti e, più largamente, alla egemonia maschile ma che, nello stesso tempo, rappresenta anche metaforicamente il ripudio di una realtà segnata dalla violenza e dalla “pazzia”. [...] La donna che con l'occhio degli altri è considerata solo come oggetto, rivela con la fuga e col sempre più saldo proposito del “ritorno”, il rifiuto, dal suo punto di vista, di quella realtà e l'intenzione, via via sempre più consapevole, di farsi artefice del proprio destino. Ed è nell'esplicito o sottinteso (ma costante) confronto delle due prospettive o delle due “ragioni” (e dei due opposti “punti di vista”), dell'ottica dei cavalieri e dei pretendenti (in cui il poeta proietta metaforicamente l'ottica della morale convenzionale) e dell'ottica della contestazione e della protesta, sperimentata nel comportamento di Angelica, che la narrazione acquista, sul filo di una continua problematica ambiguità, l'inconfondibile misura della ironia ariostesca.

La disposizione della donna a sottrarsi alla logica della donna-oggetto e a capovolgere il rapporto con gli altri con scelte personali contraddistingue nel *Furioso* sul piano dell'esperienza il suo labirintico vagabondaggio.²⁹

²⁸ Cfr. I 54, 5-8: «Al patrio regno, al suo natio ricetto, / seco avendo costui [Sacripante], l'animo torse: / subito in lei s'avviva la speranza / di tosto riveder sua ricca stanza»; e XI 12, 7-8: «Allora allora se le fece inante / un pensier di tornarsene in Levante». Cfr. SANTORO 1989: 118.

²⁹ Ivi: 117 e 119.

Rispetto a questa lettura fondamentale del personaggio ridurrei l'idea della libertà di movimento attribuita ad Angelica (tornerò dopo su questo punto), rimarcando invece l'idea della fuga come rifiuto di una realtà e di un modo di essere vista e raccontata (come premio). Sempre secondo un ironico gioco di contrasti, Angelica è introdotta nel poema nel momento stesso in cui esprime la volontà di uscirne, di sottrarsi a un orizzonte narrativo che di fatto è per lei una prigione. E in questa prospettiva andrebbe ripensata la pur suadente sintesi di Calvino secondo cui «In principio c'è solo una fanciulla che fugge per un bosco in sella al suo palafreno. Sapere chi sia importa sino a un certo punto: è la protagonista d'un poema rimasto incompiuto, che sta correndo per entrare in un poema appena cominciato»: ³⁰ importa, invece, sapere chi sia quella donna, e perché stia correndo a cavallo, e cosa provi, sembra suggerire appunto Ariosto. Angelica corre non per entrare nel *Furioso*, ma per uscirne; e la tenda di Namo in cui viene rinserrata la donna – la tenda del saggio Namo, depositario e garante dell'*ethos* cavalleresco – rivela la sua funzione metonimica nei confronti dei valori tradizionali che il poema, anche attraverso la fuga-rifiuto di Angelica, sottopone a critica.

Anche in questo caso è possibile che la ricezione antica testimoniata dalle visualizzazioni del poema confermi l'ipotesi di lettura. La prima calcografia dell'edizione De Franceschi presenta, ancora una volta, un dettaglio in contrasto con la tradizione iconografica precedente (fig. 7). Occorre sempre ricordare l'implicito *caveat* di Daniel Arasse a proposito della doppia natura del dettaglio, come particolare intenzionalmente inserito dall'autore in una raffigurazione più ampia e allo stesso tempo come elemento che risulta significativo perché colto dall'occhio di chi osserva (è la citazione che ho posto in esergo), e di conseguenza moderare gli slanci dell'interpretazione: ma la difformità, in questo caso, mi sembra troppo esibita per essere semanticamente neutra. Tutte le illustrazioni precedenti del primo canto del *Furioso* raffigurano Angelica che fugge nella selva mentre Rinaldo e Ferrau sono intenti ad affrontarsi in duello, in un perfetto compendio della doppia polarità delle armi e degli amori e di due linee narrative principali – la guerra tra gli eserciti di Carlo Magno e di Agramante e la follia di Orlando generata dall'impossibilità di possedere Angelica –, e ritraggono la donna che corre verso destra, nella direzione della lettura, a evocare anche un ideale ingresso di personaggi e lettori nella selva del poema

³⁰ CALVINO 2009: 37. Cfr. anche BALDINI 1933: 265: «[Angelica] Entra nel poema fuggendo, esce dal poema sparendo» (cfr. GIAMMEI 2014-2015, 122; e GIAMMEI 2024, 188-276).

(«ma seguitiamo Angelica che fugge», appunto);³¹ al contrario la calcografia di Girolamo Porro mostra sì l'iterazione, nel primo canto, della fuga di Angelica, ma la colloca sempre verso sinistra, nella direzione opposta a quella della lettura.



Fig. 7. ARIOSTO 1584. Illustrazione per il canto I.

³¹ Si discosta in parte da questo schema compositivo l'illustrazione per il primo canto dell'edizione Varisco (ARIOSTO 1568: [*iii]v), in cui Angelica è raffigurata al margine sinistro, con il cavallo rivolto verso destra, mentre si dirige verso il fondo della tavola.

La consapevolezza della codificazione visiva dell'episodio da parte dell'illustratore è del resto dimostrata dalla riproduzione della fuga di Angelica nel basamento del frontespizio architettonico predisposto per l'edizione, dove al di sotto della statua di Marte, simbolo della polarità delle armi, è riprodotto lo schema dei due cavalieri che duellano mentre una donna, alle loro spalle, fugge a cavallo verso destra (fig. 8).³² La scelta di far fuggire Angelica dalla parte opposta all'interno della tavola per il primo canto può allora essere intesa come accentuazione della volontà della donna di rifiutare la condizione di preda, di ritornare alla «stanza» paterna e di venir meno al poema. Lo conferma anche lo spostamento di prospettiva dell'allegoria che accompagna l'illustrazione e introduce il canto: laddove l'allegoria tradizionale vedeva in Angelica l'emblema dell'ingra-

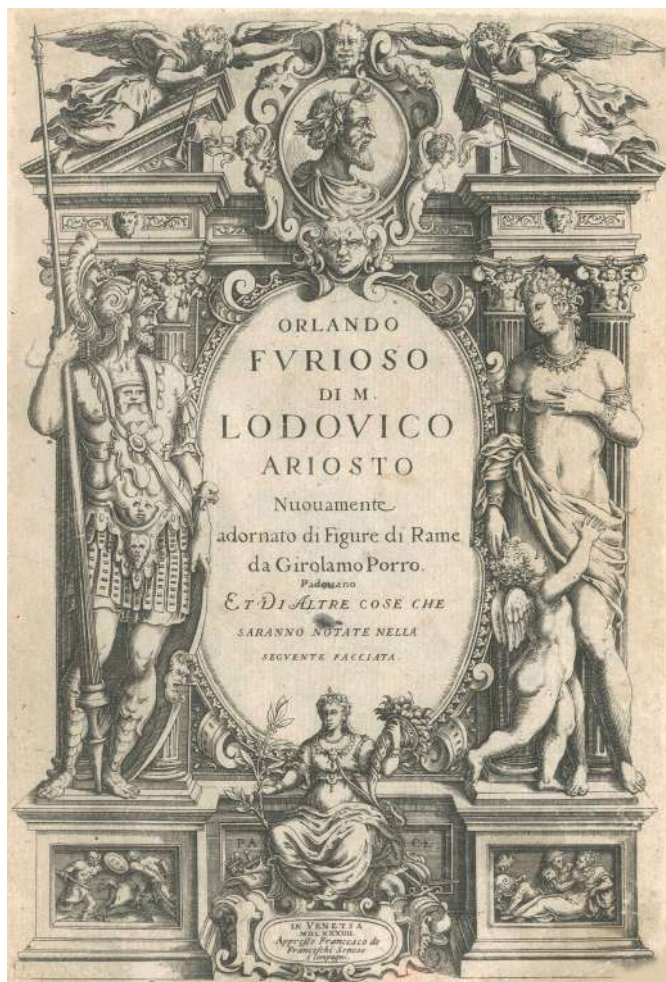


Fig. 8. ARIOSTO 1584. Frontespizio.

³² La scena riproduce il momento in cui Angelica fugge a cavallo nella selva approfittando del duello tra Rinaldo e Ferrau, richiamando così, in una sorta di celebrazione monumentale della tradizione iconografica entro cui si iscrive l'edizione stessa, le immagini d'esordio delle edizioni Zoppino e Giolito. All'altro lato del frontespizio è raffigurata invece la statua di Venere, a indicare la polarità dell'amore: anche in questo caso l'immagine riprodotta nel basamento è coerente con il tema, e riproduce una scena amorosa che allude forse agli amori di Angelica e Medoro.

titudine e della scortesia, assecondando il punto di vista maschile («In questo primo canto si comprende l'ingratitude delle donne, sotto la fuga di Angelica, la quale essendo amata da quattro valorosissimi cavalieri, et ella niuno amandone, mossa solamente a beneficio di sé medesima si dimostra cortese a Sacripante», così si legge nell'edizione Giolito del 1542),³³ l'interpretazione presente nell'edizione De Franceschi si avvicina maggiormente al punto di vista della donna e alla necessità di sfuggire alle continue aggressioni: «Et in Angelica si fa chiaro [...], quanto sia maggior che ne gli huomini la fortezza d'una valorosa donna, la quale a niuno si mostra cortese, se non quanto il debito dell'honestà le concede. Per gl'impedimenti poi, che s'interpongono a tutti quei cavalieri di poterle usar violenza nell'honor suo, si comprende quanto i cieli si mostrin quasi sempre favorevoli ne gli honesti desiderij di ciascuno».³⁴

4. L'idea della fuga come rifiuto trova un contrappeso etico e narrativo nel suo opposto simmetrico, il rifiuto della possibilità di fuga. Tutte le azioni dei personaggi che Angelica incontra lungo il suo itinerario di donna sola sono infatti volte allo scopo di indurla all'amore, di violentarla o di ucciderla, tanto che, nel complesso, tutti i primi dieci canti del *Furioso* appaiono come un tentativo collettivo di sopprimere la capacità decisionale della donna e di riportare Angelica continuamente alla condizione iniziale di donna-oggetto, di impedirle di uscire dal poema-prigione, di sottrarsi allo statuto di cibo o ricompensa sessuale.³⁵ Le vicende che riguardano Angelica appaiono quindi come un tentativo di violenza collettiva, una competizione sempre più abietta e feroce per riuscire a spiccare la "rosa" della sua verginità.

³³ ARIOSTO 1542: [3]r (= aiii)r.

³⁴ ARIOSTO 1584: 1 (=Ar).

³⁵ Ambiti che peraltro si sovrappongono spesso – ed è stilema più generale della produzione erotica, nell'inseguimento fra diverse declinazioni dell'«appetito»: cfr. ad esempio sul finale del canto X i versi riferiti a Ruggiero, «Così privò la fera de la cena / per lei soave e delicata troppa» (X 112, 5-6), in perfetto *pendant* con il desiderio mostrato da Bireno, a inizio canto, verso la figlia quattordicenne di Cimosco, poco prima risparmiata dall'uccisione e dunque 'salvata' in modo analogo a quanto avverrà ad Angelica: «Ma, a dire il vero, esso v'avea la gola; / che vivanda era troppo delicata: / e riputato avria cortesia sciocca, / per darla altrui, levarselà di bocca» (X 10, 5-8).

Le «rare epifanie» del personaggio³⁶ corrispondono tutte a tentativi di aggressione sessuale e violenza (l'inseguimento da parte di Rinaldo e Ferràù, gli assalti di Sacripante e dell'eremita esperto di negromanzia, la cattura da parte degli abitanti di Ebuda e l'esposizione come tributo al mostro marino, il tentativo di stupro di Ruggiero). È una competizione che si iscrive all'interno di un orizzonte ideologico monocorde e solidale che nel complesso ha un obiettivo apertamente teorizzato: lo si nota bene, anche in questo caso, fin dalle prime ottave, nell'episodio del duello tra Rinaldo e Ferràù, in cui i due campioni sospendono lo scontro accordandosi per ridurre la donna in loro «potestate» e la inseguono, concordi a questo fine, sullo stesso cavallo. La «gran bontà dei cavalieri antiqui» su cui ironizza Ariosto (I 22, 1) sottende dunque una sostanziale coesione ideologica volta alla sopraffazione della donna, e va dunque letta non solo come distacco beffardo rispetto ai valori cavallereschi e alla loro narrazione, ma anche, in termini decisamente antifrastici, come critica acuminata ai 'cavalieri' del passato e del presente. E a confermare il principio di solidarietà maschile che accomuna i singoli cavalieri al di sopra delle divisioni politiche e religiose concorre, nello stesso canto, il repentino cambio di atteggiamento di Sacripante da amante *larmoyant* a programmatico violentatore («So ben ch' a donna non si può far cosa / che più soave e più piacevol sia, / ancor che se ne mostri disdegnosa, / e talor mesta e flebil se ne stia: / non starò per repulsa o finto sdegno, / ch'io non adombri e incarni il mio disegno», I 58, 3-8). Le implicazioni etiche e letterarie di questo passo sono state esplicitate da Riccardo Brusagli:

il patetico lirismo dell'episodio [di Sacripante] veicola, in realtà, un messaggio di rapace, aggressivo sessismo: la donna è buona finché vergine; una volta deflorata essa perde ogni attrattiva e ogni freschezza di seduzione. Angelica cade nella trappola. [...] L'istinto predatorio, ahimè non decifrato da Angelica nel lamento di Sacripante, non tarda a trasformare il "cavallier dolente" in un volgare stupratore [...]. Non si tratta soltanto di replicare il colpo di fulmine, o comunque l'irresistibile forza attrattiva, con cui Angelica aveva galvanizzato – e sconvolto – l'intera corte palatina all'inizio dell'*Inamoramento*. Fino da questo primo canto, Angelica fa esplodere le contraddizioni del codice cortese e cavalleresco: denudando, nella repentina metamorfosi di Sacripante, la violenza sotterranea di quella ideologia, la sua possibile riduzione a mera pulsione di possesso e di controllo sessuale. Fin dall'inizio,

³⁶ Cfr. ZATTI 2007: 97 («Parlare dell'Angelica ariostesca, più evanescente fantasma che consistente personaggio, significa parlare delle sue rare epifanie e delle sue lunghe eclissi»).

dunque, il pericolo di una implosione violenta, distruttiva e autodistruttiva, del codice cortese-cavalleresco è presente nel testo, e la perturbante possibilità di una conversione dell'omaggio amoroso in stupro non configura soltanto un'occasionalità "comica", ma colpisce al cuore la legittimità, l'integrità, l'attendibilità del mondo di valori su cui era costruito *l'Innamorato*.³⁷

È questa ideologia di fondo a sostenere l'impalcatura narrativa volta a ricondurre Angelica allo statuto di donna imprigionata e di donna-tributo. E da qui deriva la reiterazione dei tentativi di violenza che fa del romanzo di Angelica una parabola di progressiva degradazione e che agisce contemporaneamente su almeno tre livelli.

Anzitutto (1) la de-umanizzazione del personaggio, funzionale alla violenza sessuale: Angelica è ridotta già nel primo canto da donna a elemento vegetale (così nel "credo" di Sacripante, in cui Angelica è circoscritta alla sua dimensione esteriore ed erotica e solo in funzione di questa riduzione è simboleggiata dalla metafora della rosa), e successivamente, all'altro capo di questo arco narrativo, verso la fine del canto decimo, regredirà ulteriormente diventando simile alla pietra (così la vedrà Ruggiero dall'alto, in sella all'ippogrifo: «Creduto avria che fosse statua finta / o d'alabastro o d'altri marmi illustri / Ruggiero, e su lo scoglio così avinta / per artificio di scultori industri», X 96, 1-4). In secondo luogo (2) l'esposizione del corpo alla vista e al contatto, che procede gradatamente dal tentativo di aggressione di Sacripante che «s'apparecchia / al dolce assalto» (I 59, 1-2) alle «audaci man» dell'eremita posate «or per lo seno, or per l'umide gote» (VIII 47, 1-3) e conduce fino alla visione integrale della nudità della donna da parte di Ruggiero (nudità che Angelica è impossibilitata a celare: «Forza è ch'a quel parlare ella divegna / quale è di grana un bianco avorio asperso, / di sé vedendo quelle parte ignude, / ch'ancor che belle sian, vergogna chiude. // E coperto con man s'avrebbe il volto, / se non eran legate al duro sasso», X 98-99) e alla prosecuzione dei precedenti tentativi di stupro da parte del progenitore estense («Ruggier si va volgendo, e mille baci / figge nel petto e negli occhi vivaci», X 112, 7-8). Infine (3) la costrizione

³⁷ BRUSCAGLI 2003: 67-68. Sui cavalieri che inseguono Angelica come «maniaci selvaggi», dominati anche nell'ambito amoroso dalla «passione per la meccanica degli urti, delle spinte inerziali dei corpi, che crea le meraviglie iperboliche delle gesta, sempre come moti fisici irrefrenabili e maniacali – maniacali perché danno il senso dell'idea fissa, della reazione automatica in rapporto a uno stimolo», cfr. CELATI 2003-2024.

del movimento di Angelica, condizionato, in perfetta *climax*, dalla necessità di fuggire a Rinaldo e Ferrau, dalla necessità di accompagnarsi a Sacripante, dall'entrata in scena del demonio evocato dell'eremita che si impossessa del cavallo e priva la donna della libertà di indirizzare a piacere il cammino, dall'incantesimo dell'eremita che la fa addormentare e dal rapimento da parte degli abitanti di Ebuda mentre è priva di sensi. Al vertice negativo di questa progressione, nel canto X, Angelica si ritrova incatenata nuda a uno scoglio presso l'isola del pianto, simile lei stessa alla pietra, ed è dunque del tutto immobilizzata. E ancora una volta, dopo la cosiddetta "liberazione" da parte di Ruggiero, Angelica viene condotta su una spiaggia solitaria dopo essere stata privata della possibilità di fuggire, non avendo potuto abbandonare la cavalcatura dell'ippogrifo nello stesso modo in cui, nel canto VIII, non aveva potuto scendere dal cavallo indemoniato fra i pericoli del mare.

Se consideriamo queste vicende dal punto di vista di Angelica vediamo insomma una sorta di film dell'orrore rispetto al quale la bionda principessa del Catai risulta una versione cinquecentesca della *final girl*, inseguita da uomini che non possono tollerare che la donna decida del proprio destino e non sia obbligata a concedersi, ma capace, alla fine, di uscire viva (e felicemente innamorata) dalle trappole della narrazione. In questa prospettiva appare anche chiaro come l'*idée reçue* della fuga di Angelica vada alquanto ridimensionata: nel poema di Ariosto la fuga di Angelica è limitata di fatto agli episodi del primo canto (anche per la necessità di riprendere le fila del racconto boiardo), a un'ottava del canto secondo (II 12) ampliata nella ripresa dello stesso episodio nel canto ottavo (VIII 31), a un'altra ottava del canto dodicesimo (XII 33) in cui la fuga culmina nella sparizione per effetto dell'anello, e alla sua riproposizione parodica nell'episodio dell'inseguimento da parte di Orlando pazzo (XXIX 60-65). Gli altri spostamenti di Angelica, più ampi in termini geografici – dalla Francia verso il mare, poi su un'isola deserta, di nuovo in mare verso l'isola di Ebuda, infine sulla spiaggia in cui la conduce Ruggiero – e quantitativamente più rilevanti sul piano narrativo prescindono del tutto dalla sua volontà e sono anzi da intendere non come movimenti autonomi ma come tentativi di privare la donna della possibilità di fuggire. A partire dal recupero dell'anello, invece, la fuga si attenua e si interrompe, diventa allontanamento meno affannoso (XI 9, 5-8), sospensione e riposo (XI 10, 7-8), libero cammino (XI 12; XII 25

e 63-65), erranza più calcolata in cui si fondono fuga e inchiesta (XII 34 e seguenti), a rimarcare la recuperata autonomia della donna.³⁸

Il punto di svolta di questo percorso coincide appunto con il recupero dell'anello: è in questo momento che si interrompono gli effetti del processo collettivo di trasformazione della donna in oggetto (e in oggetto sessuale). Non a caso questa evoluzione della condizione di potere della donna ha come primo effetto la sottrazione del corpo allo sguardo (XI 6), la possibilità di gestire autonomamente non soltanto il corpo materiale e il suo movimento, ma anche la visione del corpo, con un netto ribaltamento rispetto all'indugio sulla nudità che si legge verso la fine del canto X (X 96-99).³⁹ L'anello garantisce poi la possibilità di movimento: al punto che, unica fra tutti i personaggi, Angelica giunge al palazzo di Atlante senza esservi attirata. E garantisce anche la possibilità di scomparire dalla scena del poema e riapparire a piacere, persino di rinchiudersi insieme a Medoro in un idillio bucolico che diventa una «sorta di isola nell'universo ingannevole, mistificato e continuamente delusorio del *Furioso*»⁴⁰ e che rovescia la finalità oppressiva dei referenti vegetali del corpo di Angelica,⁴¹ prima di uscire definitivamente dalla scena del poema:

L'anello le dona forza, potere e autonomia e capovolge letteralmente la situazione: non più la donna in corsa davanti agli inseguitori, ma la donna invisibile che si prende gioco di loro, seguendoli pian piano e osservando i loro inutili "progressi". L'anello fatato consente cioè

³⁸ Pur muovendo da una prospettiva diversa – l'analisi della materia ariostesca per gruppi di canti –, giunge a conclusioni simili Luca Ferraro nel volume di prossima pubblicazione *In labirintiche selve. L'«Orlando furioso» letto per gruppi di canti* (FERRARO 2025). Ringrazio l'autore per la lettura in anteprima e per il confronto sul personaggio di Angelica.

³⁹ Cfr. CATELLI 2014: 116-119. Sulla nudità di Angelica, anche in confronto all'omologa descrizione della nudità di Olimpia nel canto XI, cfr. RINALDI 1997; GAREFFI 2012.

⁴⁰ RINALDI 1990: 1436. E cfr. le considerazioni successive: «Perciò l'amore di Angelica e Medoro è l'unico che si realizza felicemente, non interrotto, non illusorio: esso si sottrae al ciclo delle mutazioni e dei capovolgimenti, fino a proiettare i due amanti in un'orbita davvero estranea a quella del poema. Si capisce allora perché la beata coppia, dopo un incontro fatale con il pazzo Orlando, esca definitivamente dalla scena dell'opera e del mondo falsificato che questa rappresenta. [...] La pazzia è insomma l'altra faccia di una follia collettiva che è sì amorosa, ma che in generale consiste nel negare la verità sostituendola con la finzione, con gli 'inganni' della vita associata e alienata (1436-1437).

⁴¹ Sullo scenario bucolico degli amori di Angelica e Medoro come inversione dell'immagine della rosa del canto primo cfr. RONCACCIA 2016: 467.

ad Angelica di vincere la paura attraverso un processo di allontanamento ed estraniamento dalla realtà cavalleresca che, vista dall'esterno, si mostra vana e ridicola, sempre affannata alla conquista di oggetti, persone, nuove terre o funeste battaglie.⁴²

Angelica riesce così a ottenere ciò che desidera, anche se non in modo lineare, a tal punto che è lo stesso Ariosto a lasciar andare un personaggio che in questa raggiunta condizione di femminilità utopistica, liberata e ugualitaria, non può forse più rientrare nel perimetro del poema cavalleresco, e a rinunciare a narrare, almeno per il momento, in attesa di forme narrative adeguate al *nostos* romanzesco degli amanti, il suo ritorno nel Catai:

Quanto, Signore, ad Angelica accada
dopo ch'uscì di man del pazzo a tempo;
e come a ritornare in sua contrada
trovasse e buon navilio e miglior tempo,
e de l'India a Medor desse lo scettro,
forse altri canterà con miglior plettro.
(XXX 16, 3-8)

Se l'*Inamoramento de Orlando* prende avvio dall'irruzione di Angelica sulla scena del poema, l'*Orlando furioso* ha dunque inizio, in parallelo, con l'esplicitazione del desiderio di Angelica di uscire dal poema, di sottrarsi a un congegno narrativo che la relega, come abbiamo visto, al ruolo esclusivo di preda. La memoria testuale che definisce lo statuto di Angelica come tributo, sedimentata tra il poema di Boiardo e le giunte dei continuatori, agisce come involucro che avvolge la donna-oggetto e che permette il suo transito da un poema all'altro. E anche le successive apparizioni della donna, che ne fanno secondo Zatti un fantasma destinato di volta in volta ad assumere le sembianze di altri personaggi femminili (Diana, Venere, Europa, Andromeda, Galatea),⁴³ sembrano privare Angelica di una propria identità, sembrano sovrapporre ulteriori involucri me-

⁴² PEIRONE 1988: 98.

⁴³ ZATTI 2007: 98-99, che conclude: «Nella riduzione a pura intertestualità si esprime un'altra forma della sua [di Angelica] inconsistenza».

moriali volti a imprigionare il personaggio in una dimensione subalterna, idealizzata, fittizia.

In questa prospettiva, per concludere, può essere letto allora, nel canto XXIII, anche l'episodio della follia di Orlando, in cui è messo in scena lo scontro fra le due identità di Angelica e la rottura dell'involucro in quanto costruzione del punto di vista maschile: lo scontro, cioè, tra l'Angelica fittizia, immaginata dalla memoria e dai vagheggiamenti del paladino, e quella reale, che sfuggita dall'involucro delle storie altrui, ha potuto finalmente scrivere il proprio nome, la propria storia, il proprio romanzo, prima di allontanarsi oltre l'orizzonte del poema.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- ARIOSTO 1542 = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Giolito, 1553 (Edit16 CNCE 2628).
- ARIOSTO 1553 = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Valvassori, 1553 (Edit16 CNCE 2675).
- ARIOSTO 1556 = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Valgrisi, 1556 (Edit16 CNCE 2697).
- ARIOSTO 1568 = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Varisco, 1568 (Edit16 CNCE 2761).
- ARIOSTO 1584 = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, De Franceschi (Edit16 CNCE 2807).
- ARIOSTO, *Orlando furioso* [Bigi - Zampese] = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, commento di Emilio Bigi, a cura di Cristina Zampese, indici di Piero Floriani, Milano, BUR, 2012.
- BOIARDO, *Inamoramento de Orlando* [Canova] = Matteo Maria Boiardo, *Orlando innamorato. L'inamoramento de Orlando*, a cura di Andrea Canova, Milano, BUR, 2011.
- CALVINO 2009 = Italo Calvino, *Orlando furioso di Ludovico Ariosto*, raccontato da Italo Calvino, illustrato da Grazia Nidasio, Milano, Mondadori, 2009.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- ANDREOLI 2013 = *Exercices furieux. À partir de l'édition de l'«Orlando furioso» De Franceschi (Venise, 1584)*, éd. Ilaria Andreoli, Bern, Peter Lang, 2013.

- ASCOLI 2010 = Albert R. Ascoli, *Like a Virgin. Male Fantasies of the Body in "Orlando furioso"*, in *The Body in Early Modern Italy*, edited by Julia L. Hairston - Walter Stephens, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2010, 142-157.
- BALDINI 1933 = Antonio Baldini, *La difesa di Angelica*, in *L'ottava d'oro. La vita e l'opera di Ludovico Ariosto. Letture tenute in Ferrara per il quarto centenario della morte del poeta*, a cura di Antonio Baldini - Italo Balbo, Milano, Mondadori, 1933, 259-287.
- BELTRAMINI - TURA 2016 = *Orlando furioso 500 anni. Cosa vedeva Ariosto quando chiudeva gli occhi*. Catalogo della mostra, Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 24 settembre 2016-8 gennaio 2017, a cura di Guido Beltramini - Alfonso Tura, Ferrara, Ferrara Arte, 2016.
- BENASSI 2013 = *Gli inserti ecfrastici del "Furioso" e la loro rappresentazione nelle illustrazioni dell'edizione Valgrisi (1556)*, in *Le sorti d'Orlando. Illustrazioni e riscritture del "Furioso"*, a cura di Massimiliano Rossi - Daniela Caracciolo, Lucca, Pacini Fazzi, 2013, 87-116.
- BENASSI 2017 = *Il gran Sepolcro. Gerusalemme terrena, Gerusalemme celeste e illustrazioni della "Liberata"*, in BOLZONI 2017, 233-261.
- BERGOMI 2024 = *Giuseppe Bergomi. Sculture 1982 | 2024*. Catalogo della mostra allestita presso la Fondazione Brescia Musei, 12 luglio-1 dicembre 2024, a cura di Fausto Lorenzi - Gabriele Simongini - Edoardo Testori, Milano, Skira, 2024.
- BOLZONI - PEZZINI - RIZZARELLI 2010 = *"Tra mille carte vive ancora". Ricezione del "Furioso" tra immagini e parole*, a cura di Lina Bolzoni - Serena Pezzini - Giovanna Rizzarelli, Lucca, Pacini Fazzi, 2010.
- BOLZONI - GIROTTO 2012 = *Donne cavalieri incanti follia. Viaggio attraverso le immagini dell'"Orlando furioso"*. Catalogo della mostra (Pisa, Centro espositivo San Michele degli Scalzi, 15 dicembre 2012-15 febbraio 2013), a cura di Lina Bolzoni - Carlo Alberto Girotto in collaborazione con il comitato scientifico della mostra, Lucca, Pacini Fazzi, 2012.
- BOLZONI 2014 = *L'"Orlando furioso" nello specchio delle immagini*, direzione scientifica di Lina Bolzoni, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2014.

- BOLZONI 2017 = *Galassia Ariosto. Il modello editoriale dell'“Orlando furioso” dal libro illustrato al web*, a cura di Lina Bolzoni, Roma, Donzelli, 2017.
- BONDI 2017 = Fabrizio Bondi, *Cadmo e il serpente. Le “Metamorfosi” di Anguillara illustrate da Giacomo Franco*, in BOLZONI 2017, 325-352.
- BRUSCAGLI 2003 = Riccardo Bruscoli, *Invenzione e ricominciamento nel canto I dell'“Orlando furioso”*, in Id., *Studi cavallereschi*, Firenze, Società editrice fiorentina, 2003, 55-73.
- BRUSCAGLI 2016 = Riccardo Bruscoli, *Canto II*, in *Lettura dell'“Orlando furioso”*, diretta da Guido Baldassarri - Marco Praloran, vol. I, a cura di Gabriele Bucchi - Franco Tomasi, 2016, 145-158.
- CABRINI 2018 = Anna Maria Cabrini, *L'amorosa inchiesta di Orlando nel “Furioso” del 1516*, in *Di donne e cavalier. Intorno al primo “Furioso”*, a cura di Cristina Zampese, Milano, Ledizioni, 2018, 159-179.
- CAROCCI 2016 = Anna Carocci, *Il destino di Angelica. Il destabilizzante femminile nei poemi di primo Cinquecento*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*. Atti del XVIII congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Padova, 10-13 settembre 2014), a cura di Guido Baldassarri - Valeria Di Iasio - Giovanni Ferroni - Ester Pietrobon, Roma, Adi editore, 2016, <<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/i-cantieri-dellitalianistica-ricerca-didattica-e-organizzazione-agli-inizi-del-xxi-secolo-2016/CAROCCI.pdf>>.
- CASAMASSIMA 2017 = Francesca Casamassima, *Immagini dalle “Metamorfosi” di Giovanni Andrea dell'Anguillara*. Catalogo delle serie del 1563 e del 1584, Ancona, Affinità Elettive Edizioni, 2017.
- CATELLI 2014 = Nicola Catelli, *“L'amorose reti”: le immagini dell'eros nelle edizioni cinquecentesche*, in BOLZONI 2014, 109-140.
- CELATI 2003-2004 = Gianni Celati, *Angelica che fugge. Una lettura dell'“Orlando furioso”*, in «Griseldaonline», III (2003-2004), <<https://site.unibo.it/griseldaonline/it/gianni-celati/gianni-celati-angelica-fugge-lettura-orlando-furioso>>.
- CERRAI 2001 = Marzia Cerrai, *Una lettura del “Furioso” attraverso le immagini: l'edizione giolittina del 1542*, in «Strumenti critici», n.s., XVI, 1 (2001), 99-133.

- DEGL'INNOCENTI 2019 = Luca Degl'Innocenti, *Reading the Poem "in the Very Picture". New Evidence on Harington's Original Sin*, in *Ariosto, the "Orlando furioso" and the English Culture*, Oxford, The British Academy-Oxford University Press, 2019, 50-68.
- FERRARO 2025 = Luca Ferraro, *In labirintiche selve. L'"Orlando furioso" letto per gruppi di canti*, Firenze, Cesati, 2025 (in corso di stampa).
- FERRETTI 2017 = Francesco Ferretti, *Tre approcci figurativi alla "Liberata"*, in BOLZONI 2017, 263-280.
- GAREFFI 2012 = Andrea Gareffi, *Angelica, Olimpia e il sasso di Ebuda*, in *La letteratura degli italiani. Rotte Confini Passaggi*. Atti del XIV Congresso dell'Associazione degli Italianisti, Genova, 15-18 settembre 2010, a cura di Alberto Beniscelli - Quinto Marini - Luigi Surdich, Novi Ligure, Città del Silenzio, 2012, 65-91.
- GERVASI 2017 = Paolo Gervasi, *Signa imperii. Immagini della sovranità nelle illustrazioni della "Liberata"*, in BOLZONI 2017, 205-232.
- GIAMMEI 2014-1015 = Alessandro Giammei, *La fortuna di Ariosto nella cultura letteraria e visuale del primo Novecento italiano*, tesi di perfezionamento presso la Scuola Normale Superiore di Pisa, anno accademico 2014-2015.
- GIAMMEI 2024 = Alessandro Giammei, *Ariosto in the Machine Age*, Toronto, University of Toronto Press, 2024.
- GIROTTO 2010 = Carlo Alberto Girotto, *Appunti su alcune edizioni illustrate del "Furioso"*, in BOLZONI - PEZZINI - RIZZARELLI 2010, 13-30.
- GIROTTO 2014 = Carlo Alberto Girotto, *"Ariosto d'oro e figurato". Le principali edizioni illustrate del Cinquecento*, in BOLZONI 2014, 1-34.
- GIROTTO 2016 = Carlo Alberto Girotto, *Ludovico Ariosto, Orlando furioso, Venezia, Francesco de' Franceschi, 1584*, scheda di catalogo in *I voli dell'Ariosto. L'"Orlando furioso" e le arti*. Catalogo della mostra, Tivoli, Villa d'Este, 15 giugno-30 ottobre 2016, a cura di Marina Cogotti - Vincenzo Farinella - Monica Preti, Milano, Officina libraria, 2016, 187-189.
- MAC CARTHY 2007 = Ita Mac Carthy, *Women and the Making of Poetry in Ariosto's "Orlando furioso"*, Leicester, Troubador, 2007.

- MUSARRA 2013 = Franco Musarra, *“L’antiqua damigella”*. *Dell’ironia nell’“Orlando furioso”*, prefazione di Giulio Ferroni, Firenze, Cesati, 2013, 39-49.
- PEIRONE 1988 = Claudia Peirone, *Il mito di Angelica (Paesaggi e percorsi d’amore nell’universo femminile del “Furioso”)*, in *Prospettive sul “Furioso”*, a cura di Giorgio Bárberi Squarotti, Torino, Tirrenia, 1988, 87-115.
- PEZZINI 2017 = Serena Pezzini, *Disegni diversi. Un percorso tra le illustrazioni cinquecentesche del “Furioso”*, in BOLZONI 2017, 35-62.
- PICH 2010 = Federica Pich, *Per gli occhi del lettore. False e vere visioni nelle illustrazioni cinquecentesche del “Furioso”*, in BOLZONI - PEZZINI - RIZZARELLI 2010, 99-128.
- PRETI 2012 = Monica Preti, *“... tacendo parla per molte lingue”. Girolamo Porro illustrateur de l’“Orlando furioso”*, in *L’Arioste et les Arts*, sous la direction scientifique de Michel Paoli - Monica Preti, préface de Gianni Venturi, Paris, Musée du Louvre - Milano, Officina libraria, 2012, 199-221.
- RONCACCIA 2016 = Alberto Roncaccia, *Canto XIX*, in *Lettura dell’“Orlando furioso”*, diretta da Guido Baldassarri - Marco Praloran, vol. I, a cura di Gabriele Bucchi - Franco Tomasi, 2016, 457-476.
- RINALDI 1990 = Rinaldo Rinaldi, *Umanesimo e Rinascimento*, in *Storia della civiltà letteraria italiana*, diretta da Giorgio Bárberi Squarotti, vol. II, tt. 1-2, Torino, Utet, 1990.
- RINALDI 1997 = Rinaldo Rinaldi, *“Mai senza finzion non si favella”. Lettura di “Orlando furioso”*, in Id., *Le imperfette imprese. Studi sul Rinascimento*, Torino, Tirrenia, 1997, 41-88.
- RIVOLETTI 2014 = Christian Rivoletti, *Ariosto e l’ironia della finzione. La ricezione letteraria e figurativa dell’“Orlando furioso” in Francia, Germania e Italia*, Venezia, Marsilio, 2014.
- RIZZARELLI 2022 = Giovanna Rizzarelli, *Per figuras. Strategie narrative e rappresentative nei poemi di Boiardo e Ariosto*, Lucca, Pacini Fazzi, 2022.
- ROSSI - CARACCILO 2013 = *Le sorti d’Orlando. Illustrazioni e riscritture del “Furioso”*, a cura di Massimiliano Rossi - Daniela Caracciolo, Lucca, Pacini Fazzi, 2013.
- SANTORO 1989 = Mario Santoro, *Ariosto e il Rinascimento*, Napoli, Liguori, 1989.

- TORRE 2017 = Andrea Torre, *Ovidio dopo Ariosto. Doppiaggi iconografici e testuali in edizioni illustrate del Cinquecento*, in BOLZONI 2017, 283-308.
- WEAVER 2016 = Elissa Weaver, *Filoginia e misoginia*, in *Lessico critico dell'“Orlando furioso”*, a cura di Annalisa Izzo, Roma, Carocci, 2017, 81-97.
- ZATTI 2007 = Sergio Zatti, *L'Angelica ariostesca o gli inganni della letteratura*, in *Selvagge e Angeliche. Personaggi femminili nella tradizione letteraria*, a cura di Tatiana Crivelli, Leonforte, Insula, 2007, 95-107.
- ZATTI 2016 = Sergio Zatti, *Canto XII*, in *Lettura dell'“Orlando furioso”*, diretta da Guido Baldassarri - Marco Praloran, vol. I, a cura di Gabriele Bucchi - Franco Tomasi, 2016, 327-340.
- ZATTI 2017 = Sergio Zatti, *Oggetti*, in *Lessico critico dell'“Orlando furioso”*, a cura di Annalisa Izzo, Roma, Carocci, 2017, 283-300.