

IL FINALE E LA POETICA DEL «FURIOSO»

1. Il canto conclusivo del *Furioso* è stato spesso esaminato dalla critica in rapporto a uno dei tanti aspetti fondamentali¹. Ci si è concentrati per esempio sull'ultimo esordio, costruito sul *topos* dell'arrivo in porto, già individuato da Curtius, ovvero sulla fine del 'viaggio testuale' dopo una lunga e difficile navigazione². Oppure si è analizzato l'inserimento in questo canto della conclusione dell'episodio di Ruggiero e Leone, aggiunto nella terza edizione a partire dal c. XLIV: mentre viene nobilitata la figura del futuro capostipite di casa d'Este, da un punto di vista narrativo non è più evidente la progressiva chiusura di tutte le vicende rimaste ancora in sospeso secondo la strutturazione narrativa individuabile nel 1516 e nel 1521³. È stato poi notato che la cerimonia nuziale di Ruggiero e Bradamante

¹ Per le citazioni si farà riferimento all'edizione commentata a cura di E. Bigi (voll. 2, Milano, Rusconi, 1982), che ripropone con minime correzioni il testo dell'edizione critica a cura di S. Debenedetti e C. Segre (Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1960), tuttora indispensabile per l'indicazione delle varianti del 1516 (= A) e del '21 (= B). La *princeps* è stata ripubblicata in L. Ariosto, *Orlando furioso – secondo la princeps del 1516*, ed. critica a c. di M. Dorigatti, con la collab. di G. Stimato, Firenze, Olschki, 2006. Il presente contributo anticipa alcune osservazioni sul canto XLVI che saranno sviluppate in uno studio più ampio. Il § 2 riprende alcune parti dell'articolo *Nuove prospettive su Ariosto e sul «Furioso»*, uscito nel fascicolo monografico di «Italianistica», XXXVII, 2008, 3, pp. 167-92.

² Si veda il commento di Bigi, cit., vol II, p. 1894; per un esame complessivo dell'esordio si veda, di chi scrive, *La strategia delle varianti. Le correzioni storiche del terzo «Furioso»*, Lucca, Pacini Fazzi, 1988, pp. 105-49.

³ Per gli antecedenti romanzeschi cfr. P. Rajna, *Le fonti dell'«Orlando furioso»* (1900²), Firenze, Sansoni, 1975, specie p. 597. Per i riferimenti al *Lancelot*, cfr. D. Delcorno Branca, *La conclusione dell'«Orlando furioso»: qualche osservazione*, in *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia* (Atti del convegno Scandiano-Reggio Emilia-Bologna, 3-6 ottobre 2005), a c. di A. Canova e P. Vecchi Galli, Novara, Interlinea, 2007, pp. 127-37, specie 133-5. Per la strutturazione del finale in AB si veda, di chi scrive, *Il percorso del*

riconduce, quasi con una chiusura ad anello, al primo canto dell'*Inamoramento de Orlando*⁴. Numerosi infine sono stati i contributi volti a interpretare specificamente il duello finale tra Ruggiero e Rodomonte, sottolineandone i rapporti da un lato con la tradizione cavalleresca, dall'altro con quella classica, specie Stazio e, ovviamente, Virgilio con la lotta fra Enea e Turno al termine dell'*Eneide*⁵. In generale, il XLVI canto del *Furioso* risulta un banco di prova per numerose interpretazioni globali e parziali del poema, per esempio quelle di matrice strutturalista o quelle di stampo psicanalitico: e forse alcuni spunti importanti possono essere ancora messi in rilievo.

In primo luogo, riconsideriamo l'esordio. Intanto, andrà messo in rilievo che l'uso del *topos* dell'arrivo in porto è quanto meno singolare: infatti, Ariosto non si limita a enunciarlo rielaborando la tradizione in modo elegante, ma lo concretizza, indicando una folla di personaggi reali che 'effettivamente' lo accolgono per festeggiarlo. Il risultato dovrebbe essere, per il lettore, quello di un'ulteriore sollecitazione: quanto era solo testuale diventa improvvisamente realtà, secondo un processo che numerose volte, e soprattutto negli esordi, Ariosto ha messo in pratica, per esempio confrontando le azioni dei suoi personaggi con quelle dei signori estensi. Qui però lo slittamento da narratore letterario ad autore in carne e ossa è ancora più vistoso: perché il secondo delinea un suo proprio spazio (al di fuori di quello della corte), e anziché continuare nell'omaggio verso Ippolito e Alfonso preferisce elencare donne di casate celebri e poeti o letterati famosi di tutta Italia (cfr. ott. 1-19). Come già implicitamente nel paradossale e corrosivo discorso di San Giovanni (cfr. XXXV.18-30), pure qui le esigenze dello scrittore cortigiano vengono sottilmente rivendicate: l'«umil servo» certo si dedicherà all'ultima esaltazione dei suoi signori, ma intanto scrive che, all'arrivo in porto, preferisce vedere figure di amici o di

"Furioso". Ricerche intorno alle redazioni del 1516 e del 1521 (1993), n. ed. Bologna, Il Mulino, 2001, pp. 72-87. In una prospettiva *gender*, non molto fruttuosa, M.A. Wells, *Completing the virgilian marriage plot: Ariosto and the broken flowers of epic*, in «Italian Studies», LXV (2010), 1, pp. 7-32. In generale, importanti le considerazioni di M. Praloran, *Le strutture narrative dell'«Orlando furioso»*, in «Strumenti critici», XXIV, 2009, 1, pp. 1-24.

⁴ Cfr. ancora *Il percorso del "Furioso" ...*, cit., p. 85; Delcorno Branca, *art. cit.*, p. 128.

⁵ Si veda il commento di Bigi, cit., p. 1934. Per un'analisi più dettagliata, cfr. M. Praloran, *Tempo e azione nell'«Orlando furioso»*, Firenze, Olschki, 1999, specie pp. 122-6; G. Sangirardi, *Ludovico Ariosto*, Firenze, Le Monnier, 2006, pp. 156 sg.

grandi modelli (soprattutto Sannazaro nelle prime due edizioni, Bembo nella terza)⁶.

Non c'è però la sua donna, ovvero «colei che» l'aveva reso pazzo *quasi* come Orlando (cfr. I.2.5-8: «se da colei che tal quasi m'ha fatto, / che 'l poco ingegno ad or ad or mi lima, / me ne sarà però tanto concesso, / che mi basti a finir quanto ho promesso»): ed è singolare anche questo, se pensiamo a quale ruolo questa figura aveva rivestito sia per la rappresentazione della pazzia d'amore (sino a XXXV.1-2, dove il narratore-autore prospettava un modo molto più semplice che non il salire fino alla luna per recuperare il proprio senno, ovvero il poter baciare l'amata); sia per il compimento dell'opera, rimasto incerto per la possibilità che la donna rendesse del tutto pazzo il suo amante. L'unico accenno, peraltro piuttosto discusso, alla sua presenza sarebbe quello dei versi «sì che nel lito i voti scioglier spero / a chi nel mar per tanta via m'ha scorto» (XLVI.1.3-4), dove peraltro i commentatori (cfr. n. 2) pensano di poter riconoscere anche altre figure, per esempio quella di Ippolito, oppure le Muse o Apollo. Ma la logica testuale non può che portare all'identificare il «chi» con il «colei che» all'inizio dell'opera aveva sostituito, con un primo tratto umoristico-ironico, proprio le Muse o Apollo come divinità da invocare (mentre Ippolito, lungo l'intero poema, è l'interlocutore e il destinatario privilegiato, non certo l'ispiratore dell'opera). Il dubbio degli interpreti è però generato da un sorprendente cambiamento: la donna, da 'nemica' o comunque possibile ostacolo per l'opera, si trasforma qui nell'unica vera protettrice.

⁶ È interessante notare che uno dei pochi modelli possibili per questa trovata sia costituito dal canto conclusivo del *Viridario* di Giovanni Filoteo Achillini, stampato a Bologna il 24 dicembre del 1513 per i tipi di «Hieronymo di Plato» (si segue la copia posseduta dalla Bibl. dell'Archiginnasio di Bologna, 16P.IV.21, con correzioni probabilmente d'autore). Il canto conclusivo si apre (c. 179r) con tre ottave in cui il *topos* dell'arrivo in porto viene riproposto, con qualche variazione (il narratore sostiene di dover concludere il suo viaggio per dedicarsi ad altro); più oltre (c. 183v sgg.), si legge un lungo elenco di donne e personaggi celebri di Bologna; poi (c. 193r sgg.) un ulteriore elenco, prevalentemente di scrittori, cui dovrebbe pervenire il *Viridario*, in pratica in tutte le principali città d'Italia: fra di essi, spiccano vari poeti di Ferrara, fra cui «l'Ariosto e Strozzi, a cui Phebo col raggio / mostra la via del fonte Pegaseo» (c. 193v). Risulta dunque probabile che Ariosto fosse a conoscenza di questo testo, oltretutto ultimato forse nel 1504, a giudicare dalla dichiarazione dell'autore nell'ottava conclusiva (ma il fatto che anche la conclusione della stesura, così come quella della stampa secondo il colophon, sarebbe avvenuta «la notte di Natale» induce almeno a riflettere sulla veridicità dell'affermazione). Sull'autore e l'opera, cfr. da ultimo C. Di Felice, *L'esemplarità di lavoro nel «Viridario» di G.F. Achillini (Bologna 1513)*, in «La lingua italiana», 2006, 2, pp. 43-69.

Questo cambiamento va spiegato: e la motivazione più plausibile non deve essere ricercata in complesse intertestualità o in profondità psicanalitiche, bensì nell'ambito etico, fondamentale per intendere il valore complessivo del poema. Nell'ultimo canto (e il fatto era ancora più evidente nelle prime due edizioni: cfr. n. 3), finalmente tutti i personaggi del *Furioso* si sono liberati delle varie pazzie d'amore, e il narratore-autore si presenta a sua volta in questa nuova posizione. Il viaggio attraverso le vicende che hanno portato il più savio e forte dei paladini di Carlo Magno ad abbruttirsi per la passione e la gelosia addirittura nei confronti di una «pagana», si conclude positivamente per tutti, quanto all'acquisizione di una consapevolezza dei limiti entro cui deve essere tenuto il sentimento amoroso, per non uscire di senno e 'perdere sé stessi'. L'etica ironica manifestata dal narratore-autore, tenendo presente soprattutto il modello di Orazio (poi fondamentale anche per le *Satire*, per molti aspetti l'*envers du décor* del poema), ha insomma consentito di superare i rischi del naufragio, testuale e reale; e ora si può procedere verso una conclusione che, all'inizio dell'ultimo canto, appare scontata, specie per un lettore ferrarese dell'epoca: il matrimonio lungamente atteso di Ruggiero e Bradamante che darà origine alla stirpe estense. Intanto, però, quest'ultimo esordio conferma implicitamente la saldezza etica per il momento acquisita, che non ammette più di ipotizzare ulteriori follie: com'era doveroso secondo la precettistica oraziana (su cui si tornerà più avanti), l'*Orlando furioso* è stato sicuramente piacevole e dolce, ma anche utile per i suoi ammaestramenti morali, e non scontatamente moralistici. Adesso possiamo sforzarci di trovare significati riposti nella rappresentazione dell'amore come pazzia, ma forse la sua valenza etica ed esemplare era, per uno scrittore come Ariosto, quello più importante.

Dopo l'esordio, nel 1532 viene inserita, come già ricordato, la parte conclusiva dell'episodio di Ruggiero e Leone. Sono ormai acquisiti i riscontri che dimostrano le forti somiglianze con romanzi come l'*Historia di Bradamonte* e il *Lancelot* (cfr. n. 3); tuttavia, si sa che nel *Furioso* bisogna tener conto di tutte le possibili risonanze, in questo caso create dal fatto che, come negli ultimi canti dell'*Eneide*, la complicazione viene a riguardare un possibile matrimonio: l'analogia con il poema virgiliano serve soprattutto ad autorizzare la deviazione narrativa, che mira a far diventare Ruggiero campione di cortesia (cfr. ott. 38), nonché, da cavaliere perfetto quale già era, vero nobile in quanto eletto Re dei Bulgari (cfr. ott. 71 sg.: dove peraltro si sottolineano, a desublimare, le conseguenze per così dire

economiche dell'evento). Certamente, l'esaltazione di virtù eccelse e la creazione di ascendenze nobilissime servivano alla casa d'Este per comunicare, anche per via mitologico-letteraria, la sua adeguatezza nell'ambito del nuovo contesto storico segnato dall'avvento dell'Imperatore Carlo V, autentico protagonista della scena politica italiana dopo la sua incoronazione a Bologna nel 1530. Ed è anche vero che la gara di magnanimità fra Ruggiero e Leone ricorda da vicino (con allusioni piuttosto chiare) le novelle dell'ultima giornata del *Decameron*, a cominciare da quelle di Natan e Mitridanes e di Gisippo e Tito (*Dec.* X.3 e 8). Andrà però sottolineato che Ariosto, mentre disloca molte delle vicende che si concludevano nella prima parte del canto XL AB, non ne modifica la seconda e la conclusione, ed evita così di trasformare il poema in un'apoteosi della virtù trionfante. Proprio la problematicità della conquista di un'etica flessibile e ironica impedisce di chiudere il poema con un esito tutto sommato incongruo rispetto alle tante prove di malvagità, oltre che di pazzia: l'ironia sulla sublime gara fra Ruggiero e Leone non sta nei commenti espliciti del narratore, bensì nella valenza che persino la manifestazione più esplicita della magnanimità assume alla fine del *Furioso*.

Un diverso caso di ironia 'indiretta' si coglie nella parte successiva del canto, relativa ai festeggiamenti per il matrimonio di Ruggiero e Bradamante (ott. 73-100), al cui interno si colloca l'*ekphrasis* del cosiddetto Padiglione di Melissa (ott. 77-98). Si tratta in apparenza di una sezione scopertamente celebrativa, essendo stato promesso da Ariosto l'elogio del Cardinale Ippolito in una serie di raffigurazioni che dovevano proseguire idealmente quelle dedicate agli Alfonsi (e in particolare al futuro duca) nell'*Inamoramento de Orlando*⁷. Dunque, fra i numerosi possibili antecedenti di padiglioni illustrati, quello boiardesco funge da modello preciso: e in quel modello la componente magica nella realizzazione del prezioso manufatto, opera della Sibilla Cumana, è ben presente e non viene mai messa in discussione attraverso commenti diretti o indiretti.

⁷ Per la promessa, si veda la lettera inviata da Roma al Cardinale il 25 dicembre 1509, una volta ricevuta la notizia della vittoria della Polesella: «Me ne sono alegrato, ché oltra l'util pu<blico la mia Musa ha>verà historia da dipingere nel padaglione del mio <Ruggiero a nova lau>de de V.S.» (L. Ariosto, *Lettere*, a c. di A. Stella, in *Tutte le opere*, vol III, Milano, Mondadori, 1984, p. 139). Quanto all'antecedente boiardesco, contenuto in II.xxvii.50-9, cfr. *L'inamoramento de Orlando*, a c. di A. Tissoni Benvenuti e C. Montagnani, in *Opere*, tomo I, Milano-Napoli, Ricciardi, parte II, pp. 1492-7, anche per il commento.

Viceversa, Ariosto sottolinea sin dalle prime ottave che qui è Melissa, protettrice di Bradamante e Ruggiero sin dal canto III, ad aver operato: ma nel frattempo, di questa maga si è conosciuta la duplicità, dato che nel c. XLIII.24 sgg. (che corrisponde al XXXIX, cioè al penultimo, in AB) è protagonista di un inganno ai danni dell'innominato signore che compie per primo la 'prova del nappo'. Impossibile pensare che Ariosto non si fosse accorto dell'omonimia nemmeno dopo le ampie correzioni di tutto il finale; piuttosto, si deve pensare, come fanno ormai vari critici, alla duplice personalità di molte fate di testi fiabeschi o cavallereschi. Il suo operato non sembra comunque particolarmente misterioso e solenne: il padiglione lei «l'avea di sopra a Costantin levato, / ch'a diporto sul mar s'era attendato» (77.7-8); e si specifica ancora, con il tipico puntiglio realistico-ironico ariostesco, che «lo levò da mezzo giorno / con le corde e col fusto, e con l'intero / guernimento ch'avea dentro e d'intorno» (79.2-4); diventa così l'alloggiamento di Ruggiero durante le nozze, ma «poi, finite le nozze, anco tornollo / miracolosamente onde levollo» (79.7-8), quasi a voler giustificare la sparizione di un così notevole cimelio estense.

Ma persino il riferimento alla versione della morte di Ettore per tradimento, fornita da Ditti Cretese (*De bello troiano*.III), mentre evita al lontano antenato degli Estensi l'umiliazione della sconfitta per inferiorità nel duello con Achille, nel contempo rinvia il lettore a quanto appreso nel mondo della Luna, dove le versioni 'riviste' della storia troiana prendevano spunto dai racconti alternativi a quello omerico. Come nel c. XXXV l'esaltazione di Ippolito (ott. 6-9) viene seguita dallo svelamento della falsità delle lodi rivolte a tanti re ed eroi antichi, così qui la celebrazione di specifici episodi della vita del Cardinale viene preceduta da una sorta di antefatto comico sul magico padiglione e contiene riferimenti a versioni eretiche della storia antica. È palmare la carica demistificante nei confronti della magia e della storia ufficiale e ciò, una volta di più, induce il lettore al sospetto circa gli sperticati elogi di Ippolito, peraltro interpretabili *anche* in modo ingenuo; in ogni caso, Ariosto crea pure qui i presupposti per una duplice lettura delle sue ottave più apertamente encomiastiche, ben prima dell'*outing* delegato alle *Satire*.

Più in generale, è soprattutto il problema del ruolo del poeta nella corte a costituire un asse portante della narrazione del *Furioso*: se sin dal suo proemio il patto con il signore era legato all'offerta integrale del suo 'umil servo' («né che poco io vi dia da imputar sono; / che quanto io posso dar, tutto vi dono»: I.3.7-8), alla fine dell'opera il poeta non solo costruisce,

nell'ultimo esordio, il suo 'autentico' pubblico privilegiato, ma sottopone l'episodio che dovrebbe sancire in modo definitivo l'eccezionalità del signore committente a una sorta di curetta preventiva, perché non sia possibile confondere, almeno da parte del lettore non ingenuo, il pensiero e le parole del narratore⁸.

Su un altro piano, anche la finzione narrativa dell'*happy ending*, del tutto plausibile in una dimensione romanzesco-cavalleresca, risulta alla prova dei fatti insidiata dall'ombra che viene gettata dalle ottave 67-68, quelle che segnalano il malcontento e addirittura l'odio mortale dei Maganzesi. È intanto notevole che, come testimoniano i *Frammenti autografi*⁹, Ariosto abbia lavorato di fino anche nella terza redazione per mantenerle, come segnale di un possibile sviluppo dell'opera, che ovviamente diventava sempre più problematico dopo l'inserimento dei sei nuovi canti nel 1532. E tuttavia almeno la segnalazione che la minaccia destinata ad attuarsi con la morte di Ruggiero era ancora viva non poteva essere cassata, così come la prosecuzione virtuale della vicenda, già preconizzata da Boiardo. In questa direzione si avviavano indubitatamente i *Cinque canti*, dei quali sono ormai pressoché accertati i tempi di composizione e i forti legami con il *Furioso* (in quanto prosecuzione dopo il XL canto di A), sebbene ancora alcuni critici pensino a essi come parte iniziale di un possibile nuovo poema¹⁰. Una simile interpretazione è del tutto implausibile su base testuale (al massimo, si può parlare di una 'giunta', come fa Ariosto nella lettera a Mario Equicola del 15 ottobre 1519¹¹: e addirittura impedisce di comprendere la funzione 'ipotetica' che le ottave 67-68 svolgono persino nel '32: sono, per un lettore che nulla sa dei *Cinque canti*, la promessa di una continuazione che *potrebbe* essere svolta dall'autore.

Si deve allora riflettere sul senso della dialettica fra racconto romanzesco e chiusura di tipo epico, da molti colta nel finale del poema ma

⁸ Sull'eliminazione o correzione di alcune ottave si veda Casadei, *La strategia...*, cit., specie pp. 75-7; da ultimo, cfr. anche G. Ferroni, *L'“Orlando furioso” negli anni Trenta: qualche nota*, in *Les années trente du XVI^e siècle italien*, Actes du Colloque International (Paris, 3-5 juin 2004), a c. di D. Boillet e M. Plaisance, Paris, CIRRI, 2007, pp. 265-71.

⁹ Cfr. *I frammenti autografi dell'“Orlando furioso”*, a c. di S. Debenedetti, Torino, Chiàntore, 1937, pp. 95-137, specie 136 sg.

¹⁰ Si veda almeno *Il percorso del “Furioso”...*, cit., pp. 113-7; Delcorno Branca, *art. cit.*, pp. 130 sg.; G. Ferroni, *Ariosto*, Roma, Salerno ed., 2008, pp. 407 sgg.

¹¹ L. Ariosto, *Lettere* ed. cit., pp. 172 sg.

forse da precisare ulteriormente. Perché è chiaro che la costruzione narrativa di Ariosto potrebbe procedere ben oltre la conclusione del duello fra Ruggiero e Rodomonte: il piacere del racconto non dovrebbe mai venir meno, secondo un principio nuovamente applicato dalle *telenovelas* e dalle narrazioni a puntate contemporanee. D'altra parte, una conclusione dell'opera deve essere prevista, perché il suo senso d'insieme, sia nell'ordine della mera trama, sia in quello etico, può emergere solo nel momento in cui, almeno per un attimo, l'intera vicenda si blocca su un evento estremo e definitivo. Non si tratta quindi, in prima istanza, di scegliere l'epica in quanto insieme di valori, bensì di fornire una chiusura se non altro parziale al fluire della narrazione romanzesca, potenzialmente infinito. Con l'implicita convinzione, per il lettore, che la parola 'fine' qui non costituisca un termine ultimo, ma una sorta di sospensione prolungata.

Se si colgono la valenza epica e quella romanzesca non come polarità oppostive ma come gradazioni del racconto ariostesco (con molte sfumature, per esempio l'anti-epica ovidiana a fronte della normatività virgiliana)¹², si comprende molto meglio l'oscillazione tonale presente nel *Furioso*, che ne costituisce la cifra più caratteristica, in qualche modo in contrasto con la sua formalizzazione sempre più simmetrica e bilanciata. In sostanza il classicismo ariostesco, indubitabile e ulteriore rispetto alle mere ascendenze petrarchesche perché ancora più platonico nel rendere assoluto il ritmo rispetto ai singoli eventi o strati retorici, è l'elemento aprioristico di conferma della dicibilità persino delle più strazianti e incoerenti azioni umane, le pazzie che sono in fondo "tutt'una", da quella d'amore di Orlando e di quasi tutti i paladini a quella, conclusiva, del sentimento d'onore mal interpretato dal rabbioso Rodomonte. La 'figura del poeta' si pone come quella di un dio minore, di un artista sapiente e abile che però potrebbe perdere a sua volta il senno, dimostrando, con la propria vicenda, la veridicità di quanto da lui affermato attraverso gli episodi esemplari della sua opera. Ma, eticamente, la follia non poteva trionfare, e neppure la

¹² Cfr. D. Javitch, *Cantus interruptus in the «Orlando furioso»*, in «Modern Language Notes», XCV (1980), 1-2, pp. 1023-36; Sangirardi, *op. cit.*, pp. 123 sgg. Da ultimo, si vedano i due contributi di M.C. Cabani (*Ovidio e Ariosto: leggerezza e disincanto*) e R. Ruggiero (Ne bis in idem: *Ariosto legge Ovidio 'due volte'*) nel fascicolo monografico di «Italianistica» cit., rispettivamente pp. 13-42 e 43-62. Per la fortuna del *Furioso*, soprattutto riguardo ai confronti già antichi con le *Metamorfosi*, cfr. ancora D. Javitch, *Ariosto classico. La canonizzazione dell'«Orlando furioso»* (1991), trad. it. Milano, B. Mondadori, 1999, pp. 125-53.

malvagità: la conclusione strettamente narrativa deve dimostrare che l'opera letta era *dulce* e però anche *utile*.

Intanto Ariosto chiude il poema alludendo a un finale di altissimo impatto (pure etico) come quello dell'*Eneide*¹³, ma sottolinea particolarmente il destino di Rodomonte, che da feroce e quasi demoniaco combattente (Turno, ma anche Capaneo o Mezenzio) diventa un dannato di schiatta dantesca (si veda n. 12; e cfr. *Inf.* VIII.46). Certo, l'irruzione dell'epico nel duello finale, evidente al di là delle ascendenze romanzesche riscontrabili (cfr. n. 3), deve segnalare al lettore che anche prima dei futuri agguati dei Maganzesi la vita di Ruggiero è segnata dalla morte imminente, come si conviene a un grande eroe. Ma ciò in qualche modo riguarda la realtà concreta dei lettori coevi, come dimostrano le similitudini delle ottave 122, 136 e 138, che svolgono, in particolare la prima e l'ultima, la funzione di confrontare la vicenda narrata con episodi o situazioni ben note a un pubblico ferrarese¹⁴. La lotta mortale è per così dire avvicinata al pubblico della corte: il finale non può essere eluso, prima di tutto perché testimonia, eticamente, la vittoria necessaria del bene sul male, ma poi anche perché

¹³ Cfr. *Fur.* XLV.140: «e tre volte ne l'orribil fronte, / alzando, più ch'alzar si possa, il braccio, / il ferro del pugnale a Rodomonte / tutto nascose, e si levò d'impaccio. / Alle squalide ripe d'Acheronte, / sciolta dal corpo più freddo che giaccio, / bestemmiano fuggì l'alma sdegnosa, / che fu sì altiera al mondo e sì orgogliosa.», e *Aen.* XII.950-2: «Hoc dicens ferrum adverso sub pectore condit / fervidus; ast illi solvontur frigore membra / vitaeque cum gemitu fugit indignata sub umbras» (corsivi miei).

¹⁴ Già notevole in questo senso l'ottava 138, che paragona l'ultima scena del duello al finale di una lotta di cani, l'alano-Ruggiero e il mastino-Rodomonte, forte ma ormai azzannato alla gola, come doveva avvenire nella realtà dei giochi popolari nelle piazze. Ancora più tipicamente localizzata è l'ottava 122: «Con quella estrema forza che percuote / la machina ch'in Po sta su due navi, / e levata con uomini e con ruote / cader si lascia su le aguzze travi; / fere il pagan Ruggier, quanto più puote, / con ambe man sopra ogni peso gravi: / giova l'elmo incantato; che senza esso, / lui col cavallo avria in un colpo fesso». Lo stimolo a questo tipo di paragone potrebbe essere venuto da quello di *Aen.* XII.921 sg. che riguarda una macchina lanciasassi («Murales concita numquam / tormento sic saxa fremunt...»). È interessante che pure il paragone ricavato dall'altro modello epico di questo finale, lo Stazio della *Tebaide*, venga in qualche modo avvicinato ai lettori previsti: là dove si legge «[...] Haud aliter collis scrutator Hiberi / cum subiit longaeque diem vitamque reliquit...» (P.P. Statius, *Thebais*, a c. di D.E. Hill, Leiden, Brill, 1983, VI.880 sg.), Ariosto aggiunge un riferimento ai Pannoni («Come talvolta, ove si cava l'oro / là tra' Pannoni o ne le mine ibere...»: 136.1 sg.), ovvero a quell'Ungheria ben nota a Ferrara per i rapporti con gli Estensi. In generale, è notevole che, rispetto a quello drammaticissimo ariostesco, il duello fra il gigantesco ma fragile Agilleo e il più piccolo ma abile e coraggioso Tideo (*Theb.* VI.824-910) viri ben presto verso il comico, che diventa paese nel finale.

certifica che il lieto fine precedente non coincideva affatto con un acquietamento irenico, bensì con una tregua, cui ancora potranno seguire lotte scatenate da nuove e diverse pazzie. E il male, come sempre, verrà ancora reso in cambio del bene¹⁵.

Intanto però, l'allusione evidente e forte alla chiusa dell'*Eneide*, non rubata ma ricontestualizzata (venendo spostata da un finale che segna il destino di un futuro impero a uno che sancisce l'eroismo del prossimo capostipite di una grande casata), ha svolto la funzione di segnalare comunque una conclusione, analoga a quella che un classico indiscutibile aveva già adottato. Perché Ariosto, più che a una dialettica di generi, è fedele soprattutto all'ideale oraziano di una compiutezza accertabile, mirabilmente coniugata con la 'promessa di una continuazione', entrambe evidenti in questo ultimo, ma potenzialmente non definitivo, canto del *Furioso*.

2. Ma quale possiamo pensare che sia, in mancanza di dichiarazioni esplicite e strutturate, l'ideale compositivo o, addirittura, la poetica di Ariosto? Ed è lecito esaminarla in diacronia, sottolineando, con un gusto decisamente modernista (o, per certi aspetti, postmodernista), la preferenza accordata, nelle prime due edizioni, alle asimmetrie, ai vocaboli espressivistici, alla ruvidezza boiardesca e popolareggiante¹⁶? Certamente sì, ma senza commettere l'errore di sovrapporre un *nostro* ideale letterario a quello che chiaramente informava già la prima versione del capolavoro ariostesco, e cioè quello di una poesia che da un lato doveva *miscere utile dulci*, e dall'altro doveva essere il frutto di un lungo *labor limae*, in implicita ma forte aderenza alla precettistica oraziana, e quindi di un consapevole e rinnovato classicismo, sia pure con i caratteri contraddittori già in parte indicati. Non possiamo insomma negare che il lavoro ariostesco è stato sempre volto a un miglioramento di quanto già scritto e, nel '32, a un ampliamento che permettesse al *Furioso* di mostrare risvolti epici, tragici, elegiaci, stilisticamente spesso più elevati e risentiti rispetto al 'tono medio' del '16-'21, in corrispondenza a profonde modifiche storico-politiche e

¹⁵ Cfr. A. Casadei, *La fine degli incanti*, Milano, F. Angeli, 1997, pp. 149-51, e più di recente G. Masi, *I segni dell'ingratitudine. Ascendenze classiche e medioevali delle imprese ariostesche nell'Orlando furioso*, in «Albertiana», II, 2002, pp. 141-64.

¹⁶ Cfr. *Il percorso del "Furioso"...*, cit., pp. 46-72.

storico-culturali, ma senza cancellare le principali prerogative che caratterizzavano già la prima e, per quanto modificato, la seconda edizione.

In questa prospettiva, il lavoro sulle varianti consente in prima istanza di individuare con precisione le tendenze correttive riscontrabili fra il '16 e il '32, senza con questo voler considerare, ora e nella nostra prospettiva, la terza redazione come superiore o perfettamente compiuta: del resto, l'infinita perfettibilità del testo è un assunto che già Contini riprendeva da Valéry per evitare di dare valore unicamente alle ultime redazioni note. Però, a livello interpretativo, non è lecito cassare le motivazioni che, in una qualunque fase di revisione, hanno spinto Ariosto a considerare non più accettabili alcune sue scelte precedenti. E, bisogna dire contro qualsiasi idealizzazione delle varianti, che spesso si tratta di assestamenti necessari per mere ragioni grammaticali, in molti casi morfologico-sintattiche, ben più raramente lessicali, oppure di modifiche generate da scelte *in progress*, specie a livello ritmico-metrico (come hanno ben mostrato gli studi di Blasucci, Cabani e da ultimo Dal Bianco), o addirittura idiosincrasie¹⁷, che rispondevano in genere a un'esigenza di simmetria e armonizzazione, sebbene adesso esse ci sembrino addirittura troppo vincolanti.

Prendiamo il caso del celeberrimo *incipit*, che in AB suonava: «*Di donne e cavallier li (gli B) antiqui amori*». È vero che l'aggettivo, peraltro formulare, conferiva all'intero attacco un *quid* di boiardismo *d'antan*. Ma non è per eliminare questa peraltro sottilissima patina che Ariosto interviene; e d'altronde, appena 21 ottave dopo, lascia tranquillamente l'esclamazione «Oh gran bontà de' cavallieri antiqui!», attacco di una stanza nella quale l'apparente adesione al mito dell'antichità viene subito stemperata dall'ironia (basta l'accostamento indebito di grandi ideali e di ragioni plebee ai vv. 2-4: «Eran rivali, eran di fé diversi / e si sentian degli aspri colpi iniqui / per tutta la persona anco dolersi...»): perché sin dal 1516 l'autore del *Furioso* è, come notava già Schiller, un poeta moderno e *sentimentale*. L'elemento 'negativo' che ha spinto alla correzione va più

¹⁷ Oltre a L. Blasucci, *Studi su Dante e Ariosto*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1969, e a M.C. Cabani, *Costanti ariostesche. Tecniche di ripresa e memoria interna nell'«Orlando Furioso»*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1990, si veda da ultimo S. Dal Bianco, *L'endecasillabo del «Furioso»*, Pisa, Pacini, 2007. Per altri aspetti delle costanti correttive, si veda inoltre, di chi scrive, *Note ariostesche*, in «Italianistica», xxxiii, 2004, 3, pp. 83-93, e già P.V. Mengaldo, *Una costante eufonica nell'elaborazione dell'«Orlando furioso»*, in «Lingua nostra», xlii, 1981, pp. 33-9.

banalmente cercato nella necessità di eliminare l'asimmetria nell'uso della prep. *di* nella dittologia iniziale, così come dimostrano casi del tutto analoghi, già a partire dal v. 5 dell'ottava iniziale, dove «*Tratti da l'ire e giovenil furori*» di AB diventa «seguendo l'ire e i giovenil furori» di C¹⁸. Individuata la causa generatrice (alla quale, com'è sempre possibile, si sono forse legati altri aspetti, per esempio il fatto che «antiqui» era anche ridondante rispetto al successivo «che furo al tempo che passaro i Mori» del v. 3), resta il fatto che, almeno nel caso in questione, credo che in pochi oserebbero sostenere che la prima versione dell'*incipit*, trattenuta e leggermente manierata, sia da considerare superiore a quella fluidissima del '32, che comporta un innegabile acquisto ritmico grazie alla creazione di un elenco in asindeto, così tipicamente ariostesco, al cui interno è poi possibile individuare sottili chiasmi, sulla base di un raffinato quanto 'modificato' riferimento al XIV del *Purgatorio* (vv. 109-10). L'infinita varietà del reale si contrappone, quasi nella sua pura essenza nominalistica, ai valori («amore e cortesia») effettivamente accertabili nelle migliori corti del Medioevo dantesco. Si potrebbe affermare che un'intera concezione del mondo si manifesta già attraverso l'attacco del 1532: e forse solo in senso più limitato l'affermazione vale anche per quello del '16.

Ma parlare di poetica in rapporto a un poeta come Ariosto, peraltro ormai tipicamente 'sentimentale' secondo la concezione schilleriana, può apparire inutile o, quanto meno, fuori tempo, considerando che l'età delle regole viene in genere fatta iniziare appunto dal periodo successivo alla morte del poeta. Tuttavia, elementi di una poetica implicita nel *Furioso* sono stati facilmente individuati, anche solo esaminando passi in qualche misura topici ma non meno evidenti quali «Ma perché varie fila a varie tele / uopo mi son, che tutte ordire intendo, / lascio Rinaldo e l'agitata prua, / e torno a dir di Bradamante sua» (II.30.5-8), oppure «Signor, far mi convien come fa il buono / sonator sopra il suo instrumento arguto, / che spesso muta corda, e varia suono, / ricercando ora il grave, ora l'acuto» (VIII.29.1-4). È stato però meno sottolineato, benché solo apparentemente ovvio, che questi o altri esempi di 'metodo' artistico rientrano pienamente nell'alveo della

¹⁸ E si vedano ancora, limitatamente al primo canto: 4, 4: «*De li (gli B) avi e maggior vostri il ceppo vecchio*» AB > «e de' vostri avi illustri...» C; 52, 3 «*Come talor uscir di selva o speco*» AB > «Come di selva o fuor d'ombroso speco» C; 54, 1: «Pieno di dolce *affetto e reverente*» A(B) > «Pieno di dolce e d'amoroso affetto» C; ecc. In generale, sul procedimento della dittologia nel *Furioso*, si veda da ultimo S. Jossa, *La fantasia e la memoria. Intertestualità ariostesche*, Napoli, Liguori, 1996, pp. 15 sgg.

precettistica oraziana, che era ben forte, ancorché non codificata, nel momento della formazione ariostesca, e poi della stesura del poema: e si noti che la sempre maggior fortuna nel primo Cinquecento dell'*Ars poetica* lascia in qualche misura fuori l'eccessiva libertà e l'anticlassicismo boiardeschi, cosicché l'*entrelacement* tendenzialmente infinito dell'*Inamoramento de Orlando* si piega nel *Furioso* a un ideale di equilibrata *varietas* e di piacevolezza governata, ovvero a una *mediocritas* («mediocre forma / sempre lodai, sempre dannai le estreme»: cfr. *Sat.* V.170 sg.), a una perfezione e a una chiusura che derivano da una voluta e abile *miscela*.

Si parla appunto di precettistica, sulla base di un'opportuna distinzione impiegata anche da Luciano Anceschi¹⁹, che segnala appunto la diversità fra la regolamentazione forte ed esplicita, di ascendenza aristotelica e divenuta imprescindibile nel secondo Cinquecento, e la serie di precetti, opportuni suggerimenti di modalità compositive, che sin dal Medioevo l'*Ars poetica* aveva offerto agli scrittori in qualunque ambito e 'genere'²⁰. Ancor più da sottolineare è che anche uno dei più autorevoli commentatori dell'epistola oraziana in ambito umanistico, Cristoforo Landino, aveva almeno sin dal 1482 messo in rilievo che nei versi dell'*Ars* si trovava il fondamento di ogni 'buona poesia'. Così si legge nella fortunatissima edizione Miscomini²¹, a proposito dei celebri versi 333 sgg.

¹⁹ Si veda L. Anceschi, *Che cos'è la poesia*, a c. di F. Bollino, Bologna, Clueb, 1998, specie pp. 123 sgg.

²⁰ Dell'ampia bibliografia, si segnalano i contributi più attinenti alla linea qui seguita: in specie, si vedano i contributi raccolti in AA.VV., *Orazio e la letteratura italiana*, Roma, Ist. Poligrafico e Zecca dello Stato, 1994 (in particolare, anche per la bibliografia precedente, R. Alhaique Pettinelli, *Orazio e Ariosto*, ivi, pp. 89-110). In generale, importante il quadro offerto da A. Iurilli, *Orazio nella letteratura italiana: commentatori, traduttori, editori italiani di Quinto Orazio Flacco dal XV al XVIII secolo*, Manziana, Vecchiarelli, 2004, specie pp. 30 sgg. sulla situazione ferrarese, 45-9 e 113-7 sulle edizioni più significative tra fine Quattro e inizi Cinquecento (interessante in particolare il dato relativo alla sempre più forte 'autonomia' dell'*Ars* rispetto agli altri componimenti). Per i commenti di fine Quattro-inizi Cinquecento, che tengono conto di quelli mediolatini studiati da Claudia Villa, si veda almeno K. Friis-Jensen, *Commentaries on Horace's "Art of Poetry" in the incunabile period*, in «Renaissance Studies», IX, 1995, 2, pp. 228-39. Nel nostro discorso prescinderemo dall'uso normativo dell'*Ars*, spesso associata alla *Poetica* aristotelica, che comincia dopo l'uscita del terzo *Furioso*: cfr. almeno D. Javitch, *Ariosto classico*, cit.

²¹ *Christophori Landini Florentini in Q. Horatii Flacci libros omnes... interpretationes*, Firenze, Antonio di Bartolommeo Miscomini, Nonis Aug. 1482. Si è consultato l'esemplare

(«Aut prodesse uolunt aut delectare poetae / aut simul et iocunda et idonea dicere uitae. / [...] / omne tulit punctum qui miscuit utile dulci, / lectorem delectando pariterque monendo»):

Optimu(m) poete consilium: Na(m) uoluit demonstrare poetaru(m) officiu(m) esse: ut iocunda simul et utilia dica(n)t. Sed disiunxit a p(ri)ncipio: ut a(n)imadu(er)eret lector utru(m)uis istoru(m) separatim magni e(ss)e po(n)deris. Quid ergo si utru(m)que iungat? Omne tulit punctu(m). Quonia(m) absolutissimus p(er)fectissimusq(ue) is est: qui utile dulci admiscuit.

L'enfasi con cui Landino sottolinea l'importanza per qualunque poeta di unire l'utile e il piacevole non lascia dubbio su quanto questo precetto fosse sentito come rilevante in ambito umanistico: e in particolare sappiamo quanto l'intellettuale fiorentino sostenesse la funzione 'conoscitiva' della poesia, sforzandosi di unire componenti platoniche a quelle oraziano-aristoteliche. Echi di queste posizioni sono ben riconoscibili anche all'interno della cultura ferrarese (nell'*Equitatio*, 1506-7, di Celio Calcagnini si legge, significativamente, che Ariosto è «solus [...] qui misceat utile dulci»), e in ogni caso il commento landiniano divenne presto il più autorevole assieme a quelli antichi (ma assai più eruditi e meno netti riguardo alla precettistica) dello pseudo-Acrone e di Porfirione. Ma anche poco oltre la fase più alta dell'Umanesimo fiorentino, i commentatori dell'*Ars* ritornano nel primo Cinquecento a sottolineare la funzione decisiva del *miscere utile dulci*, dando per scontato che, a questo scopo, i poeti possono anche mentire per far «quadrare» (così Aulo Giano Parrasio) l'opera²².

Anche una riscrittura dell'*Ars* attualizzata e pensata come manuale 'scolastico', elaborata da Marco Girolamo Vida sin dagli anni Dieci del Cinquecento e poi uscita nel 1527, mostra quanto sia fondamentale, secondo la poetica classicistica 'media' del periodo, che il *furor* poetico sia controllato dalla *ratio*, che la *varietà* sia sempre perseguita per ottenere la

della Bibl. Universitaria di Pisa, Inc. 36. La Premessa e il commento all'*Ars* si leggono alle carte CLVIv – CLXXIv; la citazione, proposta in trascrizione diplomatica, con il solo scioglimento delle abbreviazioni, è da c. CLXVIIIv. Per vari importanti spunti di commento, benché non riferiti direttamente a questo testo, si veda C. Landino, *Scritti critici e teorici*, a c. di R. Cardini, Roma, Bulzoni, 1974, voll. 2: I, pp.195-202; II, pp. 245-57.

²² Si vedano i commenti riportati, per esempio, in Horatius, *Omnia poemata...*, Venezia, G. Scoto, 1544 (si è consultato l'esemplare della Bibl. Universitaria di Pisa, Q.k.1.14); in particolare, per il commento di Parrasio si veda c. 154r, § D.

piacevolezza, e che l'imitazione o l'emulazione siano perseguite sino al 'furto', al riuso dei modelli esibito ma nello stesso tempo sempre variato, e quindi giustificato²³. Ariosto, che conoscesse o meno quest'opera di Vida (peraltro nominato quasi sicuramente sin dal primo *Furioso* come poeta notevole nell'elenco dell'ultimo canto, prima come «Bosso cremonese», poi, in C, direttamente come «Vida»: cfr. XLVI.13. 5; e anche *Sat.* VII.128), fa sua quest'idea di letteratura (anche se, come già si è detto, bisognerebbe precisare meglio il processo di appropriazione-ricontestualizzazione), e anzi accetta anche alcune implicazioni, come quella che, essendo la poesia un dono divino, deve essere considerata in primo luogo come creatrice di civiltà, e gli uomini si devono guardare dal maltrattare i poeti²⁴.

La considerazione della poesia come fonte di civiltà ha, fra le altre, una matrice oraziana (cfr. *Ars poetica*, vv. 391 sgg.), ed è ripresa da Ariosto esplicitamente nella *Satira VI* (vv. 70-87)²⁵:

²³ Si veda M.G. Vida, *L'arte poetica*, a c. di R. Girardi, Bari, Adriatica, 1982. Per un inquadramento di quest'opera e in generale delle poetiche del primo Cinquecento cfr. almeno G. Mazzacurati, *Conflitti di culture nel Cinquecento*, Napoli, Liguori, 1977, pp. 1-41; L. Borsetto, *La 'Poetica d'Horatio tradotta'. Contributo allo studio della ricezione oraziana tra Rinascimento e Barocco*, in AA.VV., *Orazio e la letteratura italiana*, cit., specie pp. 171-9, anche per la bibliografia relativa. Sull'aspetto del 'furto' si sofferma anche Sangirardi (*L. Ariosto*, cit., pp. 117 e 186).

²⁴ Cfr., dell'*Ars* di Vida nell'ed. citata, i vv. I.503-5: «Parcite, mortales, sacros vexare poetas, / ultores sperate deos sub numine quorum / semper vita fuit vatium defensa piorum»; e anche I 532 sgg. sulla funzione religiosa e civilizzatrice della poesia (sul cui modello oraziano si tornerà tra breve a testo). Ma sarebbero anche altri gli elementi che permetterebbero di far accostare alcuni aspetti del *Furioso* alle *artes poeticae* come quella di Vida: si vedano p.e. le considerazioni specifiche sulla necessità della *varietas* e sul rapporto fra quest'ultima e la *voluptas* (ed. citata, III.58 sgg.), oppure quelle sui temi dell'amore e della pazzia o del *furor* poetico che deve essere controllato dalla *ratio* (cfr. II 448 sgg.), sino a immagini suggestive come quella della «verborum silva [...] magna» (cfr. III.180). Si tratta comunque di contatti interdiscorsivi, che segnalano in primo luogo una comunanza di ideali poetici.

²⁵ Per le citazioni si segue l'ed. delle *Satire* a c. di C. Segre (Torino, Einaudi, 1987); per il commento si tiene anche conto di quella a c. di A. D'Orto, Milano, Fondazione P. Bembo/ U. Guanda, 2002. Per il testo originale, si veda Q. Horatius Flaccus, *On Poetry – The "Ars poetica"*, ed. by C.O. Brink, Cambridge, Cambridge U.P., 1971, II, p. 69: «Siluestres homines sacer interpretisque deorum / caedibus et uictu foedo deterruit Orpheus, / dictus ob hoc lenire tigris rabidosque leones; / dictus et Amphion, Thebanæ conditor urbis, / saxa mouere sono testudinis et prece blanda / ducere quo vellet. fuit hæc sapientia quondam, / publica privatis discernere, sacra profanis, / concubitu prohibere vago, dare iura maritis, / oppida moliri, leges incidere ligno. / sic honor et nomen diuinis uatibus atque / carminibus uenit» (vv. 391-401). Si veda anche il commento di Brink, *ivi*, pp. 384 sgg., in cui si nota

ma non fu tal [= poeta 'malvagio'] già Febo, né
 Anfione,
 né gli altri che trovaro i primi versi,
 che col buon stile, e più con l'opre buone,
 persuasero agli uomini a doversi
 ridurre insieme, e abandonar le giande
 che per le selve li traean dispersi;
 e fér che i più robusti, la cui grande
 forza era usata alli minori tòrre
 or mogli, or gregge et or miglior vivande,
 si lasciaro alle leggi sottoporre,
 e cominciar, versando aratri e glebe,
 del sudor lor più giusti frutti a-ccòrre.
 Indi i scrittor féro all'indotta plebe
 creder ch'al suon de le soavi cetre
 l'un Troia e l'altro edificasse Tebe;
 e avesson fatto scendere le petre
 dagli alti monti, et Orfeo tratto al canto
 tigri e leon da le spelonche tetre.

Raramente questa importante traduzione-riscrittura di Orazio viene accostata alla poetica del *Furioso*, peraltro precedente (l'occasione della satira risale almeno al 1524-25). Tuttavia l'elemento assente nell'originale (cfr. n. 24) e invece alquanto sottolineato nel testo ariostesco è quello dell'azione prodotta dai poeti – non dalla poesia o Poesia in sé ma dagli uomini che la praticano. E tale azione è prima quella di «persuadere» (cfr. v. 73) ad accettare la convivenza civile e le leggi; poi (cfr. vv. 82 sgg.) quella di «far credere» all'«indotta plebe» cose incredibili, come la costruzione di Troia e Tebe con la sola forza del canto. Dunque, rispetto all'originale Ariosto vuole segnalare la falsità delle cose raccontate, certamente a fin di bene e con uno scopo elevato, ma pur sempre ingannevoli per gli 'indotti'.

che ««nlike Aristophanes and Suetonius, H[oratus]'s account rationalizes the myths of Orpheus and Amphion in order to arrive at assertions on the earliest poets» (pp. 385-6: un processo proseguito, in un certo senso, da Ariosto stesso). Per un inquadramento recente dei problemi interpretativi dell'*Ars*, cfr. G. D'Anna, *L'evoluzione della poetica di Orazio*, in Atti dei Convegni di Venosa, Napoli, Roma (novembre 1993), Venosa, Osanna, 1994, pp. 241-72.

Questo aspetto è determinante anche all'interno del poema, e in specie nel fondamentale discorso di san Giovanni nel c. XXXV, su cui torneremo. Si può intanto già asserire che, nella 'deontologia' ariostesca dell'attività poetica, esistono due chiare distinzioni: da un lato, la poesia in quanto tale è finzione e può accogliere qualunque tipo di invenzione; dall'altro, i poeti 'buoni', che sono rari e poco rispettati²⁶, possono usare la finzione in una direzione imprevedibile e al limite contraria alla verità storica, allo scopo di salvaguardare valori che siano da loro condivisi, compresi quelli della corte nella quale vivono. È chiaro che, portata alle sue conseguenze più ovvie, questa deontologia può indurre i poeti 'buoni' a lodare i signori anche quando non lo meritano; ma la posizione ariostesca è pur sempre quella di salvaguardare con l'ironia un'indipendenza degna di un poeta socialmente inserito nel microcosmo della corte, ma 'non allineato' e non incline agli pseudovalori dei poeti 'malvagi', così come rivendicato a più riprese proprio nelle *Satire*.

Certo, questa autorappresentazione può costituire una sorta di difesa preventiva, o di giustificazione in primo luogo davanti alla propria coscienza riguardo agli effettivi ruoli ricoperti presso gli Este. Tuttavia, è significativo che comunque Ariosto abbia voluto introdurre nel punto culminante della trama un'ambiguità riguardo alla veridicità della propria opera, e in specie delle parti che, essendo pronunciate dal narratore-autore, dovrebbero risultare al riparo da ogni dubbio. In altri termini, il margine di manovra che Ariosto si ritaglia rispetto a una letteratura moralmente ineccepibile è quello della possibilità di una duplice lettura di molte affermazioni in apparenza semplici (come si è già riscontrato nella descrizione del Padiglione di Melissa: cfr. § 1). Ciò non implica uno statuto *interamente* ambiguo, e nemmeno lascia spazio a liberi giudizi, dato che al fondo il male deve essere punito. Lascia però spazio a una vasta fenomenologia di incoerenze tutte umane, che, partano o meno dall'inconscio, interessano soprattutto per le loro conseguenze sociali e interpersonali. Insomma, guardando alle scelte ariostesche accertabili testualmente, si ricava l'impressione che nel poema sia dominante la volontà di interpretare *moralmente e giustamente* gli atteggiamenti umani, ma che, pur con ogni buona volontà, risulti impossibile rispettare sino in fondo

²⁶ *Iuxta Fur*. XXXV.20 sgg., in specie 23; e cfr., nella *Satira* I, quanto Ariosto dice non solo di sé stesso ma anche al giovane Andrea Marone: «Fa a mio senno, Maron: tuoi versi getta / con la lira in un cesso, e una arte impara, / se beneficij vuoi, che sia più accetta» (vv. 115-7).

questo proposito, sia per il *quantum* di pazzia che alberga in ognuno, e quindi anche nel narratore, sia per le convenzioni sociali che spingono o costringono anche i poeti ‘buoni’ ad accettare o a scrivere falsità, ancorché motivate.

Le fantasie dilettevoli, allora, sono di fatto sottoposte a un controllo preventivo e conclusivo, e sono revocate in dubbio, lasciando il lettore nel desiderio che esse siano state vere almeno nel momento della recitazione. Ma più che come un teatro dei drammi interiori esse si prospettano, nell’insieme, come un’enciclopedia dei casi amorosi e bellici esperibili: ogni lotta per la conquista di un oggetto del desiderio, a cominciare da Angelica, comporta una serie infinita di altre lotte, e può essere evitata solo accettando l’etica ironicamente ‘minimalista’ più volte espressa dal narratore-autore e, alla fine, anche da alcuni personaggi²⁷.

Dunque, la poetica del capolavoro ariostesco riduce sensibilmente la coerenza ideologica, e in sostanza la fittizia ri-creazione di un mondo interamente improntato dagli ideali cortesi, per ricondurre questi medesimi ideali a un ambito ancora fittizio ma, in ultima istanza, sottoposto a un giudizio etico, sia pure nient’affatto convenzionale. Ecco allora che la già citata precettistica oraziana dell’*utile dulci* o del *docere delectando* si rivela davvero un fondamento importante per il *Furioso*, sebbene Ariosto abbia in molte lettere ribadito la vocazione innanzitutto di *divertissement* (o, più concretamente, di «spasso») della sua opera, in ciò autentica continuazione di quella del Conte Matteo Maria; ma l’aspetto del discernimento etico è in realtà intrinseco all’impostazione stessa del racconto, nel quale il narratore-personaggio vorrà innanzitutto cercare di capire (e far capire) come si può giungere a impazzire per amore, ovvero a sconvolgere così profondamente

²⁷ Su questi ultimi punti si veda, di chi scrive, la voce *Ludovico Ariosto*, in *Storia letteraria d’Italia – Il Cinquecento*, a c. di G. Da Pozzo, Padova, Piccin-Vallardi, 2006, t. I, pp. 779-822, specie 805 sgg. (anche per la bibliografia pregressa). Per un inquadramento del problema dell’ironia nel *Furioso*, si veda da ultimo G. Forni, *Ariosto e l’ironia*, in *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia*, cit., pp. 475-88, che insiste soprattutto sulle ascendenze ficiniane (mentre un maggiore spazio andrebbe riservato alla linea luciana); in ogni caso, da escludere le implicazioni neoplatoniche e dionisiache rintracciate con eccessiva sottigliezza da F. Picchio (*Ariosto e Bacco. I codici del sacro nell’«Orlando furioso»*, Torino, Paravia, 1999, e *Ariosto e Bacco due. Apocalisse e nuova religione nel «Furioso»*, Cosenza, Pellegrini, 2007).

l'equilibrio morale e interiore che ogni uomo – e in primo luogo i saggi letterati – dovrebbe cercare di mantenere²⁸.

La continua varietà delle azioni e del loro intrecciarsi, che costituisce un elemento fondamentale per la 'piacevolezza' del testo, non va considerata – novecentescamente – una sorta di rappresentazione del caos, quanto piuttosto un mosaico o un contrappunto, nei quali, alla fine, pure i minimi dettagli devono trovare una collocazione adeguata. Abbiamo così introdotto due metafore che possono in qualche modo far intuire la complessa struttura del poema: del resto, la peculiare rappresentazione del tempo e dello spazio nel *Furioso* sono stati oggetto, specie negli ultimi decenni del Novecento, di numerosi e interessanti studi o saggi, senza dimenticare le interpretazioni d'autore, da Calvino a Ronconi e Sanguineti. Ancora una volta, una lettura troppo aderente all'eversione avanguardistica (ma anche all'attrazione per il labirinto di epoca postmoderna) rischia di diventare fuorviante, benché ovviamente risulti legittima nell'ambito delle riletture che ogni classico non può non accogliere. Ma in effetti, lo spazio del *Furioso* va definito collocandolo fra due polarità: quella della precisione 'cartografica', propria di un mondo (ancora pre-galileiano, ma successivo alle scoperte di Colombo) conosciuto soprattutto attraverso ricostruzioni e disegni (i *mirabilia mundi* su cui giustamente si inizia a lavorare), concreto e insieme mentale appunto come una mappa; e quella dell'eversione meravigliosa, limitata tuttavia, a ben guardare, appunto al viaggio ultraterreno di Astolfo, evidentemente *altro*²⁹ per direzione e fini, rispetto a

²⁸ Il dibattito sull'etica nel primo Cinquecento, anche in rapporto alla funzione morale della letteratura, sta di nuovo suscitando interesse fra i critici: si veda in generale A. Quondam, *Forma del vivere. L'etica del gentiluomo e i moralisti italiani*, Bologna, il Mulino, 2010. Più in specifico, oltre a quanto detto nel § 1, H. Honnacker, *Il 'kosmos' morale illustrato nei prologhi dell'«Orlando furioso» di L. Ariosto nelle edizioni del 1516 e del 1521*, in «Schifanoia», 2002, 22-23, pp. 33-56; R. Brusagli, *Ariosto morale dal «Furioso» del '16 alle «Satire»*, in *Studi cavallereschi*, Firenze, Soc. editr. fiorentina, 2003, pp. 103-17; M. Praloran, *Le lingue del racconto. Studi su Boiardo e Ariosto*, Roma, Bulzoni, 2009, specie pp. 122 sg., 171-3. Si vedano anche i contributi di A. Russell Ascoli sul tema della 'fede', in particolare *'Faith' as Cover-Up: an Ethical Fable from Early Modern Italy*, Morrison Library Inaugural Address Series, 9, Berkeley, Un. of California, 1997.

²⁹ Il confronto fra spazi descritti e spazi reali diventa esplicito nel canto XV, quando in C viene appositamente inserita un'aggiunta (ott. 18 sgg.) sulle scoperte geografiche, che fa trapelare i dubbi ancora esistenti sulle nuove terre e insieme la necessità, da parte di Ariosto, di aggiornare la cosmografia interna al suo poema (in questo caso, pure per ragioni politiche, ossia per esaltare le conquiste di Carlo V). Sulla geografia del *Furioso*, dopo l'ancora utile contributo di M. Milanese, *I viaggi dell'ippogrifo. L. Ariosto e le grandi*

quelli consueti, che invece in tutto il poema sono sì irrealistici, ma non incredibili: cioè il lettore deve accettarli, sospendendo la sua incredulità, e insieme cercando di comprendere il senso dei viaggi stessi (o, più spesso, il loro non-senso, il vagare inutile dei paladini). Non uno spazio labirintico quindi, ma semmai uno funzionale alle storie, in cui precisione cartografica e invenzione narrativa si fondono; qualcosa di analogo vale per il tempo, anch'esso, com'è stato detto (da Praloran e, diversamente, Sangirardi: cfr. n. 5), prospettico, inerente alla scrittura e alle sue esigenze, e non volutamente ambiguo o diffranto, come solo un lettore eccessivamente puntiglioso potrebbe credere (non quello che apprezza le storie e non pone in discussione il modo di raccontarle, come semmai sarà spinto a fare il 'lettore-tipo' sterniano).

Così, in forma di elementi che si organizzano in una corrispondenza sublime (soltanto indirettamente e ironicamente platonica), si presenta il *Furioso*: e si noti che, per fortuna, possiamo ormai tornare a parlare in questi termini, solo lontanamente crociani, perché l'*armonia* o la *classicizzazione*, ideali evidenti in tutte le poetiche di primo Cinquecento, non ci appaiono più come un dato oggettivo ma il risultato di una selezione che, in Ariosto, non esclude affatto la storia – e la *modernità*, ovvero la consapevolezza di non essere più *antichi* - e i suoi problemi³⁰.

scoperte geografiche, in *Tolomeo sostituito. Studi di storia delle conoscenze geografiche nel XVI secolo*, Milano, Unicopli, 1984, pp. 235-51, si vedano: A. Doroszlaï, J. Guidi, M.F. Piéjus, A. Rochon, *Espaces réels et espaces imaginaires dans le 'Roland furieux'*, Paris, Un. de la Sorbonne Nouvelle, 1991; C. Greppi, *Luoghi e miti. La conoscenza delle scoperte presso la corte ferrarese*, in *Alla corte degli Estensi. Filosofia, arte e cultura a Ferrara nei secoli XV e XVI*, Atti del Convegno (Ferrara, 5-7 marzo 1992), a c. di M. Bertozzi, Ferrara, Un. degli studi, 1994, pp. 447-63; A. Doroszlaï, *Ptolémée et l'hippogriffe: la géographie de l'Arioste soumise à l'épreuve des cartes*, Novara, Edizioni dell'Orso, 1998; M. Rossi, *La geografia del "Furioso". Sul sapere geo-cartografico alla corte estense*, in *Lucrezia Borgia. Storia e mito*, Atti a c. di M. Bordin e P. Trovato, Firenze, Olschki, 2006, pp. 97-138.

³⁰ Sui problemi qui citati si veda, tra i contributi più recenti, D. Javitch, *Per una poetica della 'variatio' nel "Furioso"*, in *Lucrezia Borgia. Storia e mito*, cit., pp. 139-50, del quale va segnalato almeno uno spunto prezioso (ma in generale, sono importanti gli ultimi contributi di questo studioso sulle questioni di genere e di poetica nel primo Cinquecento): le letture di alcuni critici enfatizzano «la ricerca [ariostesca] di deviazioni da modelli passati, e a interpretare queste deviazioni in termini agonistici. La loro insistenza sulla differenza o novità di ogni riscrittura è condizionata dall'influsso persistente di una poetica dell'originalità [ma questa poetica] può impedirci di apprezzare pienamente l'arte di Ariosto» (p. 144).

Alberto CASADEI
Università di Pisa