

**LA TRAPPOLA ROMANZESCA DI ATLANTE:
LETTURA DEL CANTO XII DELL'ORLANDO FURIOSO**

Una volta si sia osservato che il carattere *entrelacée* della narrazione ariostesca impedisce di pensare alla forma-canto in maniera organica e di leggerla secondo i canoni tradizionali, non si dovrà per questo rinunciare a una prospettiva critica fondata sul canto come unità strutturale e strategica e che punti sul suo valore relazionale e prospettico.

Da questo punto di vista esaminare la particolare configurazione e collocazione del canto XII induce a interrogarsi sulla struttura dell'intero edificio ariostesco di cui esso è fondamentale architrave. Si tratta di un canto singolarmente compatto nella sua materia, benchè regolarmente plurimo nelle sue linee narrative, dove circolarità e iterazione sono insieme un movimento del suo tema e una forma della sua costruzione materializzata dal palazzo magico di Atlante. Circolarità del canto che parte da Orlando e, attraverso il gioco delle *quêtes* in replica (vi arrivano a turno i maggiori protagonisti) e il consueto ritmo di 'lasciare/tornare' (cfr.ottave 17, 23, 66) chiude con lo stesso Orlando che si accinge ad affrontare una nuova tappa della sua inchiesta, la liberazione di Isabella. Così che, in una considerazione più ampia del segmento tematico, l'incontro di Orlando con Angelica risulta incastonato narrativamente fra le due storie di amore fedele di Olimpia e Isabella. Questo trittico femminile è un arricchimento strutturale del terzo *Furioso* grazie all'inserzione appunto dell'episodio di Olimpia (IX, 9-94; X, 1-34; XI, 29-80).

Ma l'organizzazione stessa del canto – lasciando per ora da parte la prospettiva macrostrutturale – si articola secondo scansioni di forte evidenza simmetrica: c'è un movimento centripeto (che conduce nella gabbia di

Atlante) e un movimento centrifugo (determinato dalla fuga di Angelica). È il consueto ritmo di sistole e diastole che sostiene l'organismo narrativo del *Furioso*, ma qui come condensato in un più breve respiro. Nella prima parte del canto a tirare le fila del gioco è l'invisibile signore del castello, nella seconda è Angelica, divenuta invisibile grazie all'anello, a orientare i movimenti dei personaggi sulla scena. Dunque l'alternanza di apparizione e scomparsa che domina il canto dell'illusorietà umana è legata da un lato all'Angelica reale che regola le sue epifanie grazie all'anello e dall'altra a quel falso doppio di Sé che è il fantasma della donna agitato da Atlante. Si tratta dunque di un canto costruito su un formidabile gioco di specchi (per l'insistenza sulla teatralità del racconto popolato da simulacri, fantasmi e notturne larve) e di rispecchiamenti (per il ricorrere di simmetrie narrative e strutturali tutte all'insegna del doppio).

Angelica è quasi sempre spettatrice silenziosa e nascosta (così l'abbiamo vista già nel primo canto), come si deve intuire del mago, signore invisibile della scena sulla quale non compare mai. È una Angelica non semplice oggetto di *inchiesta*, come le tocca di norma, ma impegnata a sua volta in una *inchiesta* (cercare una scorta fidata per far ritorno in Oriente)¹ e che tuttavia, una volta scoperto il gioco di Atlante, si abbandona ad una allegra dimensione ludica: ruba l'elmo conteso di Orlando per «pigliar gioco» (53, 2) e la festosità di quest'Angelica irresponsabile e fanciullesca fa singolare contrasto con la preoccupazione seria e paterna che presiede invece ai giochi illusionistici di Atlante. Dunque, abbiamo due registi occulti della scena e in conflitto tra loro, anche nel loro atteggiamento psicologico. Il sopravvento di Angelica su Atlante si materializza metonimicamente nei due oggetti dominanti nel canto: l'anello che sconfigge gli incanti del vecchio mago, e l'elmo che, sottratto da Angelica ad Orlando e divenuto materia di disputa tra cavalieri, muove le pedine in gioco nella seconda parte del canto.

Questo a grandi linee per quanto riguarda l'organizzazione interna del canto.

Ma dicevo che è soprattutto nella prospettiva generale del poema che il canto riconosce la sua fondamentale funzione strutturale. Il Palazzo è l'epicentro dell'*inchiesta* ariostesca e come tale si collega a tutti i luoghi

¹ Non è un caso che proprio in questo canto Angelica faccia l'incontro con Medoro (ott.65), principio della sua trasformazione da oggetto desiderato in soggetto desiderante.

simbolici che ne mettono in scena la vicenda illusoria e ripetitiva, ovvero la Selva del canto I e dei canti XXII-XXIII e la Luna del XXXIV, di cui esso è in un certo senso il rovescio speculare: nel Palazzo infatti esistono soltanto cercatori, sulla Luna soltanto oggetti perduti. Sono questi i luoghi che segmentano la trama del poema secondo misure matematiche pressochè perfette soprattutto se si guarda alla definitiva configurazione che il *Furioso* assume nel '32. Se si dispone in ordine la sequenza luoghi-canti: **I**; XII; **XXIII-XXIV**; XXXIV; **XLVI** risulta visualizzata la perfetta simmetria fra palazzo di Atlante (che divide a metà la prima parte del *Furioso*) e mondo della Luna (che divide a metà la seconda). In mezzo l'epicentro della follia, la Selva di Orlando. Per legare nella memoria del lettore la valenza simbolica di questi luoghi Ariosto ha insistito, come vedremo meglio poi, su un medesimo modello retorico fondato sulla figura dell'anafora e altre figure di ripetizione che costituiscono gli indizi formali di riconoscibilità del tema-inchiesta.

Questi effetti di calcolata simmetria acquistano tanto più significato se posti in relazione con le strutture meno rigorose, meno esatte del primo *Furioso*, per cui è interessante osservare le trasformazioni e i cambiamenti operati dal poeta. Nell'edizione del '16 e poi in quella del '21 la materia di Atlante si situava nei canti IX-X dove è stato poi inserito l'episodio di Olimpia. Nel '16 essa faceva subito seguito alla *quête* di Orlando innescata dall'incubo notturno («Parea ad Orlando...» VIII, 80 sgg.) e ufficialmente inaugurata in IX, 7 («tra 'l fin d'ottobre e'l capo di novembre»), per interrompersi a IX, 23 onde ridar spazio a Ruggiero, di cui si racconta prima la lunga e faticosa liberazione da Alcina e l'approdo a Logistilla, poi la liberazione di Angelica a Ebuda. Il ricongiungimento alla *quête* nel palazzo avviene in X, 21. L'intreccio più ricco e complesso del '32 produce un effetto di continuità e compattamento delle varie *quêtes* perché fra il XII e il XIII convergono a ruota nel palazzo prima Orlando (7), poi Ruggiero (17) e infine Bradamante (XIII, 79). La trasformazione strutturale rispetto al '16 arricchisce il canto di un esordio mitologico (la *quête* di Cerere) che enfatizza, fra proiezione mitica e distanziamento ironico, il tema dominante dell'*inchiesta* sì da farne una sorta di prologo programmatico:

Cerere, poi che da la madre Idea
tornando in fretta alla solinga valle
là dove calca la montagna Etnea
al fulminato Encelado le spalle,
la figlia non trovò dove l'avea

lasciata fuor d'ogni segnato calle;
 fatto ch'ebbe alle guancie, al petto, ai crini
 e agli occhi danno, al fin svelse duo pini,
 e nel fuoco gli accese di Vulcano,
 e diè lor non potere esser mai spenti:
 e portandosi questi uno per mano
 sul carro che tiravan dui serpenti,
 cercò le selve, i campi, il monte, il piano,
 le valli, i fiumi, li stagni, i torrenti,
 la terra e 'l mare: e poi che tutto il mondo
 cercò di sopra, andò al tartareo fondo.

S'in poter fosse stato Orlando pare
 all'Eleusina dea, come in disio,
 non avria, per Angelica cercare,
 lasciato o selva o campo o stagno o rio
 o valle o monte o piano o terra o mare,
 il cielo, e 'l fondo de l'eterno oblio;
 ma poi che 'l carro e i draghi non avea,
 la già cercando al meglio che potea.

La similitudine fra le due *inchieste* è avvalorata da una ricca trama di echi interni: infatti alcuni atti di Cerere ('far danno' alla propria persona, 'svellere pini' e 'andare al Tartareo fondo') anticipano certi movimenti della follia di Orlando². Il collegamento, qui soltanto accennato, fra *inchiesta* e follia sarà poi pienamente sviluppato nel delirante andirivieni per le stanze del palazzo incantato.

Il prologo è un concentrato intertestuale fitto di rimandi ai classici³, così come invece il palazzo è un concentrato di derivazioni romanzesche. Il Rajna ha indicato pezzo per pezzo le provenienze di un simile montaggio di materiali cavallereschi:

- il gigante rapitore ha riscontri nel *Palamedès* dove Esclanor de la Montaigne si vale di questi trucchi per far cadere in un agguato i cavalieri erranti;

² Per la follia distruttiva e autodistruttiva vedi rispettivamente XXIII, 131 e 133. Ma c'è anche una sorta di 'discesa agli inferi' simbolica: «Non son, non sono io quel che paio in viso: / quel ch'era Orlando è morto et è sotterra / [...] / Io son lo spirto suo da lui diviso, / ch'in questo inferno tormentandosi erra» (XXIII, 128).

³ Qui Ariosto raccoglie suggestioni varie dai poeti latini che avevano raccontato il mito: soprattutto Ovidio, *Metamorfosi* V, 438 sgg.; *Fasti* IV, 419 sgg.; e Claudiano, *De Raptu Proserpinae* I, 138 sgg.

- il palazzo trappola ricorda quello che Uriella ha fatto apparire nel *Mambriano* per catturare Ivonetto (XXXVI, 78) e nel quale uno dopo l'altro vengono a mettersi in prigione Astolfo Rinaldo Ricciardetto e altri;
- l'andar cercando inutilmente su e giù è frequente nei palazzi incantati (tipo quello di *Morgante II*, 25);
- l'uscir di memoria e non riconoscersi rinvia al giardino di Dragontina (*Innamorato*, I, ix, 73) dove Angelica produce una simile liberazione di cavaliere nel giardino: «Sparve il palagio e mai non fo veduto: / lei sparve, e'l ponte, e'l fiume con tempesta» (*Innamorato* I, XIV, 39).

Malgrado la messe di precedenti raccolti, si tratta – conclude tuttavia Rajna – di «una delle creazioni più originali e più belle dell'Ariosto»⁴.

Qui nel XII raggiunge il suo apice, e segna al tempo stesso la sua *impasse*, quella *circular motion* che prende corpo in IX, 6 e che è destinata ad assumere il ruolo dominante di *leit motiv* tematico e formale dell'*inchiesta*. Questa formula, proposta negli anni Sessanta dal Carne-Ross⁵, indica una precisa dinamica spaziale che, mimando le forme dell'azione vana e ripetitiva (in effetti, si tratta di una coazione), esprime il dramma della ricerca insoddisfatta, la sua frustrante inattività: come vediamo accadere qui in ravvicinata sequenza ai due protagonisti del poema, prima Ruggiero «Di su si giù va molte volte e riede; / né gli succede mai quel che desira» (XII,18); poi Orlando «le fatiche e gli affanni che sostenne, / nel gran disio, di che a fine mai non venne» (XII, 66).

È la formula che traduce al meglio le *ambages* dei cavalieri erranti presi nel viluppo dei «boscherecci labirinti» in cui agiscono. In ognuno dei tentativi che vedono in successione i protagonisti del *Furioso* catturati nelle maglie dell'inganno di Atlante ricorrono in maniera costante gli elementi costitutivi dello stilema: il verbo tecnico dell'inchiesta (*cercare* (XII, 9, 12, 13, 19, 26, 29), la traiettoria circolare del movimento (*circondare* 14, *girare gli occhi* XII, 18, essere *in strano intrico avolti* XII, 25); gli avverbi di luogo in sequenza plurima che esprimono il brancolamento cieco dei tentativi: *di qua di là di su di giù* (XII, 9, 10, 18, 29; XIII, 79), *sopra sotto, alto basso, quinci e quindi* (XII, 9, 11, 11). La replica del percorso di Orlando da parte di Ruggiero, prima, e di Bradamante, poi, è marcata intenzionalmente dal

⁴ Pio Rajna, *Le fonti dell'Orlando furioso*, Firenze, Sansoni, 1975 (seconda edizione), p. 221.

⁵ D.S. Carne Ross, *The One and the Many: a Reading of the 'Orlando Furioso'*, in «Arion» 5, 1966, pp. 195-234 (part I), e «Arion» (New Series) 3, 1976, pp. 146-219 (part II).

poeta a sottolineare l'unicità dell'incanto che avviluppa i cercatori, pur nella diversità delle persone che ne sono vittima, con modi – ma anche lessico e rime – analoghi a quelli già impiegati. Qui l'Errore si è materializzato nell'edificio che lo contiene (e in effetti le «donne e cavalieri» del celebre incipit «vi stanno ad agio»); e lo promuove e lo rilancia di continuo con il suo gioco di specchi così da diventare l'equivalente del libro, e senz'altro la più memorabile *mise en abîme* del racconto ariostesco⁶.

La formula della *circular motion* è largamente praticata da tutta la letteratura cavalleresca, ma Ariosto la riprende e la riadatta per esprimere il dramma dell'illusione conoscitiva e inscrivervi la sua moderna dialettica di ragione e follia. La esplicitazione più diretta dei suoi sottintesi simbolici è collocata nel baricentro esatto del poema: «Gli è come una gran selva, ove la via / convien a forza, a chi vi va, fallire: / *chi* su, *chi* giù, *chi* qua, *chi* là travia» (XXIV, 2). Appare chiaro che l'ottava dedicata nella sequenza lunare alle diverse declinazioni dell'umana follia con la sua iterazione anaforica («*Altri* in amar lo perde, *altri* in onori, / *altri* in cercar, scorrendo il mar, ricchezze; / *altri* ne le speranze de' signori, / *altri* dietro a le magiche sciocchezze; / *altri* in gemme, *altri* in opre di pittori, / et *altri* in altro che più d'altro aprezze» XXXIV, 85) non è che una variante del «chi qua...chi là» che lega le forme dell'*inchiesta* alle forme della pazzia, e conferisce il significato più autentico agli avvolgimenti vani e inconcludenti dell'errore che vediamo esemplificati qui nel palazzo di Atlante.

Proprio nell'atto di concludersi felicemente sull'ultima e più importante acquisizione (il senno di Orlando) l'*inchiesta* ariostesca si ripiega e si interroga su se stessa esemplificando con la sua costruzione anaforica quell'umana illusione del desiderio che coincide con la relativizzazione dei fini: XXXIV, 85: «*Altri ... , altri ... , altri...*». La Luna è il magazzino degli oggetti perduti, o, se ci poniamo *a parte subiecti*, il deposito delle umane *quêtes*. La ricerca condotta dal poeta tramite Astolfo è una ricerca tutta quanta interna all'oggetto che analizza, una *inchiesta* delle multiformi *inchieste* umane, rappresentate come allucinazioni del desiderio, che resta uno pur nella pluralità diffratta delle sue fenomenologie (e così nel palazzo «a tutti par che quella cosa sia / ciò che ciascun per sé brama e desia» 20, 7-8). Se il fantasma rinvia all'inconsistenza degli oggetti (puri

⁶ Secondo Momigliano: «Il castello del mago racchiude insieme il segreto e il fascino dell'Orlando, è la più bella immagine di quel perpetuo e vano vagabondar di donne e cavalieri» (*Saggio sull'Orlando Furioso*, Bari, Laterza, 1928, p. 13).

simulacri), la loro molteplicità, solo virtuale perché riducibile a una sostanza unica, ne esprime la radicale soggettivizzazione: «Varii gli effetti son, ma la pazzia / è tutt'una però, che li fa uscire» XXIV, 2). È uno ciò che appare molteplice nel trionfo dell'apparenza sulla sostanza per effetto di quell'illusione che presiede anche al movimento centrifugo del poema.

A conferma della costanza rivelatrice di uno stilema mi sia concessa una breve digressione fuori del *Furioso*. Nella *Satira III* troviamo un riflesso autobiografico, ovvero una sorta di versione domestica e personalizzata dell'*inchiesta*. Qui Ariosto svolge un'appassionata difesa del suo spazio privato rivendicando le proprie scelte esistenziali come una forma idiosincratca di follia. A differenza di chi è curioso del mondo, il poeta si contenta di circoscrivere il proprio raggio d'azione agli spazi vicini e familiari (di qui il rifiuto di seguire il cardinale Ippolito in Ungheria), lasciando a un'*inchiesta* tutta mentale la libertà di vagare senza confini sulle carte geografiche:

Degli uomini son varii gli appetiti:
a chi piace la chierca, *a chi* la spada,
a chi la patria, *a chi* gli strani liti.
Chi vuole andare a torno, a torno vada:
 veggia Inghelterra, Ongheria, Francia e Spagna;
 a me piace abitar la mia contrada.
 Visto ho Toscana, Lombardia, Romagna,
 quel monte che divide e quel che serra
 Italia, e un mare e l'altro che la bagna.
 Questo mi basta; il resto de la terra,
 senza mai pagar l'oste, *andrò cercando*
 con Ptolomeo, sia il mondo in pace o in guerra;
 e tutto il mar, senza far voti quando
 lampeggi il ciel, sicuro in su le carte
 verrò, più che sui legni, volteggiando (III, 52-66).

L'anafora del *Chi* rinvia a quella lunare degli *Altri*, così mimando anche formalmente la molteplicità diffratta dell'umano desiderio per solito incarnata dalle movenze della *circular motion*.

E in effetti nel modello medievale della *quête* celebrata dal romanzo arturiano si era col tempo prodotta la convergenza della natura fisica e della natura spirituale dell'Errore, avvertibile forse già nella condanna dantesca degli amanti cortesi: dove verrebbe di dire che Ariosto – gran fruitore, come

sappiamo, di Dante e delle sue formule cortesi⁷ – leggesse nella bufera che «di qua, di là, di giù, di su li mena» (*Inferno* V, 43) un contrappasso anche formale. Il tema ariostesco della follia salda mirabilmente il principio dell'erranza, che governa la *quête* fisica dei cavalieri, e gli esiti talora tragici dell'errore nell'ordine intellettuale in un intreccio che fin dal primo canto accoppia le vane esplorazioni nella selva agli errori di valutazione concettuale («ecco il giudizio uman come spesso erra» I, 7). Prima ancora che un errare materiale alla ricerca di qualcosa, è un errore mentale, una forma dell'allucinazione e del delirio. E non mancano infatti le voci («si sente richiamar da una finestra» 14, 5) che, come già nel sogno («ode la donna sua che gli domanda, / piangendo, aiuto, e se gli raccomanda» VIII, 82) si rincorrono da più parti a disorientare l'identità turbata di Orlando.

Il Palazzo dell'Errore rivela la una natura autentica di cronotopo perchè intreccia il suo tempo sospeso e la sua struttura labirintica dentro i meccanismi della ripetizione e così riassume tutte le devianze, le digressioni del poema materializzando la dispersione delle energie umane dietro alle infinite mete del desiderio.

Il punto di massima tensione del movimento vano di ricerca è qui svelato nella sua nuda natura di desiderio assoluto senza nemmeno più il supporto o l'illusione dell'oggetto reale. La riduzione di Angelica a fantasma testimonia della funzione puramente mediatrice nel senso girardiano che ha l'oggetto del desiderio nel *Furioso*. Mi sono già espresso altrove sul tema⁸. Qui basti osservare all'opera il medesimo meccanismo compensatorio che risarcisce, con l'elmo di Orlando, Ferrau per la perdita di Angelica: «temperando il dolor che gli ardea il petto, / [...] / col refrigerio di portar l'elmetto / che fu d'Orlando» (XII, 62): proprio come già era accaduto nel primo canto: «Poi che la donna ritrovar non spera, / per aver l'elmo che 'l fiume gli asconde, / in quella parte onde caduto gli era / discende ne l'estreme umide sponde» (I, 24).

⁷ La presenza di Dante nel *Furioso* è stata studiata soprattutto da C. Segre, *Un repertorio linguistico e stilistico dell'Ariosto: la 'Commedia'*, in *Esperienze ariostesche*, Pisa, Nistri-Lischi 1966, pp. 51-83; e L. Blasucci, *Studi su Dante e Ariosto*, Ricciardi, Milano-Napoli 1969.

⁸ Sull'impiego di categorie mutate da René Girard nella lettura dei meccanismi narrativi del *Furioso* vedi il mio *Il 'Furioso' fra epos e romanzo*, Pacini-Fazzi, Lucca 1990, pp.78-83.

Il Palazzo è fondamentale snodo mediano nel cammino dei due protagonisti del *Furioso*. Dirò poi di Ruggiero. Quanto a Orlando, il collegamento è all'indietro col sogno da cui nasce l'*inchiesta*, in avanti con la follia che lo conclude. Già nell'incubo del canto VIII Angelica appare ad Orlando come fantasma, mentre la *circular motion* comincia a disegnare i suoi percorsi allucinatori nell'angoscia di una notte travagliata e piena di orribili visioni (cfr.VIII, 71: «La notte Orlando alle noiose piume / del veloce pensier fa parte assai. / Or quinci or quindi il volta, or lo rassume / tutto in un loco, e non l'afferma mai»). Nell'VIII era un sogno, qui nel XII è un incantamento, ma restano comuni ad entrambi, insieme con l'evanescenza dell'oggetto, le «immagini false» (VIII, 84) che sviano il personaggio e lo conducono all'appuntamento con la follia. Si osserverà che nel gioco di specchi del racconto la questione non è priva di effetti: quando Orlando «torce il cammino» verso l'*inchiesta* colpevole, Ariosto commenta: «e sì come era uscito di se stesso, / uscì di strada...» (XII, 86). La follia, che del semplice errore rappresenta la forma estrema e parossistica, è quella che determina la devianza di Orlando ma anche la di-gressione del narratore che si dichiara non meno dei suoi personaggi vittima di questa condizione universalmente condivisa dagli uomini: a) ora simulando apparente smarrimento («ma d'un parlar ne l'altro, ove son ito? / sì lungi dal camin ch'io faceva ora?» XVII, 80); b) ora compiendo una scelta consapevolmente deviante («bisogna prima ch'io vi narri il caso / ch'un poco dal sentier dritto mi torca» VIII, 51). Si rispecchia in ciò la tendenza centrifuga del racconto ariostesco: così come accade per il desiderio diffratto dei personaggi, il racconto è uno e le storie sono plurime, ovvero il desiderio narrativo si espande e si moltiplica nella pluralità delle sequenze *entrelacée*.

Vediamo adesso nel dettaglio delle sue componenti costitutive (i verbi della ricerca associati a determinazioni geografiche e temporali per solito in forma plurima di elenco) come si esprimono le diverse forme dell'*inchiesta* nel nostro canto. Distinguiamo:

a) una designazione genericamente spaziale: selve campi monti...(Cerere: «cercò le selve, i campi, il monte, il piano,/le valli, i fiumi, li stagni, li torrenti,/le terre e 'l mare» , 2, 5-7);

b) una specificazione geografica: Francia Italia Lamagna Castiglia...(Orlando: «l'ha cercata per Francia; or s'apparecchia / per Italia

cercarla e per Lamagna, / per la nuova Castiglia e per la vecchia, / e poi passare in Libia il mar di Spagna» 4, 1-4);

c) una localizzazione avverbiale: di qua di là, di su di giù, alto basso, dentro e d'intorno (Orlando: «Di su di giù va il conte Orlando e riede» 10, 5);

d) una determinazione temporale: quattro volte e cinque (Ruggiero: «Poi che revisto ha quattro volte e cinque / di su di giù camere e loggie e sale...», 19, 1-2).

Ciò che nello spazio si disegna come circolarità, nel tempo si esprime come iterazione (il cronotopo, appunto): a farli coincidere sarà proprio l'ossessione di Orlando che nel canto degli amori di Angelica e Medoro non solo torna coattivamente sui luoghi del dramma, ma anche legge e rilegge «tre volte e quattro e sei...lo scritto» (XXIII, 111). Come si vede, sono cambiate soltanto le determinazioni avverbiali, a quelle locative subentrano le numerali: O gran bontà dell'Ariosto geomètra! Nel cammino speculare dei due protagonisti si direbbe che l'ERRORE di Orlando tenda a situarsi sull'asse spaziale: come deviazione («Sappi che 'l vostro Orlando, perché torse / dal camin dritto le commesse insegne, / è punito da Dio...» XXXIV, 62); mentre l'ERRORE di Ruggiero si disponga piuttosto sull'asse temporale: come differimento («lo riprende ch'era ito differendo / sotto il soave giogo a porre il collo» XLI, 55). Ovvero, i due meccanismi tipici del 'modo' romanzesco⁹.

Il Palazzo è a tutti gli effetti una perfetta trappola romanzesca. Per dimostrarlo dobbiamo approfondire adesso il ruolo narrativo di Atlante.

In un saggio della fine degli anni Settanta David Quint ha dato un forte rilievo metanarrativo alla funzione del mago, facendone un surrogato simbolico del poeta vecchio, Boiardo¹⁰. Per lo studioso americano, Ariosto deve in certo modo competere con Atlante-Boiardo per il controllo del suo poema. Distruggere il vecchio mago e il suo palazzo incantato equivarrebbe a rimuovere la presenza di Boiardo da una narrazione che si orienta in senso più nettamente epico grazie al superamento della struttura aperta del poema precedente, per giunta incompiuto. Tenendo Ruggiero impegnato in occupazioni vane, Atlante spera di sottrarlo al flusso temporale della narrazione che deve in ultima analisi condurlo a morte:

⁹ Cfr. Patricia Parker, *Inescapable Romance. Studies in the Poetics of a Mode*, Princeton, Princeton University Press, 1979 (il capitolo dedicato all'Ariosto è alle pp.16-53).

¹⁰ David Quint, *The Figure of Atlante: Ariosto and Boiardo's Poem*, in «Modern Language Notes», January 1979, vol.94, n.1, pp.77-91.

Questo era un nuovo e disusato incanto
 ch'avea composto Atlante di Carena,
 perché Ruggier fosse occupato tanto
 in quel travaglio, in quella dolce pena,
 che 'l mal'influsso n'andasse da canto,
 l'influsso ch'a morir giovene il mena.
 Dopo il castel d'acciar, che nulla giova,
 e dopo Alcina, Atlante anco fa pruova. (21)

Siccome non c'è via di uscita da una storia inesorabilmente costruita sul *plot* epico e dinastico, Atlante può solo ricorrere alla tattica dell'indugio, del ritardo, quella già attuata altrove dalle due fate, la Bianca e la Bruna, con Grifone e Aquilante (*Innamorato*, III, II, 42-43; *Furioso* XV, 72-73): i due fratelli sono stati impegnati dai loro numi protettori in un'azione vana e ripetitiva come quella di uccidere Orrilo, il mostro che si riattacca al corpo i pezzi tagliati, allo stesso scopo di essere preservati dalla morte in guerra. E questa trappola narrativa fondata sul differimento dell'esito, ovvero la sospensione del tempo narrativo, è uno dei meccanismi destinati a diventare tipici di quel 'modo romanzesco' di cui Ariosto è un inaugurale, ma già consapevolissimo, interprete¹¹.

E in effetti le due maggiori linee-guida del *Furioso*, la storia della follia di Orlando, e le vicende che portano infine al matrimonio dinastico di Ruggiero e Bradamante, vengono a un punto morto nel nostro canto e nel successivo e non saranno riprese rispettivamente che nel XXII (con il nuovo incontro dei due fidanzati) e nel XXIII (con il delirio di Orlando). A dimostrazione di quanto deliberato sia il ruolo strutturale che gli stratagemmi di Atlante giocano nel *Furioso* occorrerà ricordare che fin dalla prima versione del '16 in 40 canti essi si collocano nel baricentro esatto del libro, ovvero nel canto XX.

Con la eliminazione del contro-potere di Atlante, il cui palazzo verrà definitivamente distrutto da Astolfo nel XXII grazie al corno fatato e al libretto magico, giunge a un punto di svolta il differimento costante della conclusione narrativa che caratterizzava l'*Innamorato* e il poema ariostesco muove più risolutamente verso un esito epico che sappiamo virgilianamente atteggiato¹². Il disincantamento del palazzo di Atlante, che è il centro stesso

¹¹ Rinvio al mio *Il 'Furioso' tra epos e romanzo*, cit....

¹² Vedi soprattutto l'immagine finale del *Furioso* – con l'«alma sdegnosa» di Rodomonte-Turno che, sconfitto da Ruggiero, raggiunge «bestemmiando» le rive dell'Acheronte – dove

del movimento erratico e senza scopo, segna la sconfitta definitiva del mago e degli inganni romanzeschi in significativa coincidenza con l'approssimarsi del passaggio alla seconda parte del poema.

Nelle strutture della ripetizione e della circolarità si manifesta una *impasse* narrativa e intellettuale: ma si esprime anche il piacere di arrestare la morte (o fermare la macchina narrativa, il che è lo stesso), che è proprio l'intento con cui il mago Atlante ha costruito la sua gabbia per «donne e cavalieri». Se l'*Innamorato* è il romanzo della copia e della molteplicità, il poema della ventura infinita o del «ricominciamento ininterrotto» secondo la felice formula di Saccone¹³; Ariosto sovrappone una struttura teleologica di matrice epica a quella narrazione digressiva di tipo romanzesco che si manifesta nel piacere dell'abbandono alle 'belle istorie'. Sancendo questa natura di perfetta 'formazione di compromesso', il suo erede Tasso riconoscerà che «Ariosto s'assomigliò a gli epici molto più degli altri che avevano scritto innanzi», pur in una prospettiva di condanna del suo poema-ippogrifo: «quasi animal d'incerta natura e mezzo fra l'uno e l'altro»¹⁴.

La tensione dinamica, che i vari stratagemmi di Atlante producono nel poema, fra progressione storica e sospensione romanzesca consente infine il matrimonio del gentiluomo Ruggiero, eversore dell'ultimo dei 'furiosi' Rodomonte, che fonda la dinastia estense; ma sancisce anche la condanna dell'eroe alla morte precoce, che lo aspetta di lì a sette anni, quel destino che la paterna sollecitudine di Atlante vorrebbe stornare dal suo pupillo. E forse interpreta anche l'anima del poema che non vuol morire, del poeta che ad un passo dalla tomba ancora si impegna in puntigliose sedute di correzione e ampliamento in tipografia, e ancora inventa nuove affabulazioni per rinviare la parola 'fine'. Non so dunque se si possa propriamente dire che Atlante è una controfigura di Boiardo, ma di certo Atlante è il controregista del plot, se è vero che «tramare» e «far dimora» (22, 4 e 5) sono i verbi che ne contraddistinguono metanarrativamente l'azione: la sua funzione registica – quella di chi vorrebbe raccontare un'altra storia – consiste nell'ostacolare e ritardare la progressione narrativa facendo del suo protetto Ruggiero, appunto, un eroe del differimento.

Ariosto riprende la chiusa dell'*Eneide*: «...ferrum adverso sub pectore condit / fervidus. Ast illi solvuntur frogore membra / vitaeque cum gemitu fugit indignata sub umbras».

¹³ Eduardo Saccone, *Boiardo, o dell'altra orbita*, in *Il soggetto del 'Furioso' e altri saggi tra Quattro e Cinquecento*, Liguori, Napoli, 1974, p. 101.

¹⁴ Torquato Tasso, *Apologia in difesa della "Gerusalemme liberata"*, in *Scritti sull'arte poetica*, a cura di E. Mazzali, Ricciardi, Milano-Napoli 1959 (Reprint Einaudi 1977), p. 72.

Atlante, dunque, è insieme artefice e vittima della sua stessa illusione romanzesca.

Da tutte queste considerazioni emerge come si tratti di un canto a forte dominante 'romanzesca'. L'unico intervallo epico è costituito dall'*aristia* di Orlando – la strage delle schiere pagane di Alzirdo e Manilardo («mostrò di sua virtù gran segno Orlando» 68, 8) – iperbolizzata secondo i moduli del racconto cavalleresco¹⁵. E d'altronde si osserverà che la strage delle due schiere pagane è un episodio casuale, occasionale («a caso ad incontrar si venne...in questa compagnia»), dentro la ricerca ormai dominante della donna, con palese inversione del rapporto fra epos e romanzo e delle ragioni che avevano animato Orlando nella tradizione.

Al centro tematico del canto sta la questione dell'identità e della follia. Fin dall'inizio della sua *inchiesta* Orlando mostra una oscura coscienza dell'inevitabilità dell'Errore: «d'Angelica cercar, fuor ch'ove sia / teme, e di far sempre contraria via» (85, 7-8). Nella coscienza turbata del personaggio si esprime l'idea di un *déplacement* radicale, ontologico, che trova nella Luna, dove gli oggetti sono separati dai loro cercatori, la materializzazione fisica dello spiazzamento. Si aggiunga che nella condizione artificiale del Palazzo gli ospiti/prigionieri «insieme riconoscer non poteansi» (32, 1-2). Lo statuto fantasmatico dell'Alterità appare così, una volta di più, raddoppiato, e innesca quel gioco delle agnizioni e delle epifanie che ad intermittenza sottraggono e restituiscono identità ai personaggi sulla scena, divisi da se stessi e dagli altri non meno che distanti dal proprio oggetto di desiderio. La *quête* di Orlando si sviluppa come un progressivo 'uscir di se stessi' (86, 3): egli è «da quel che fu tanto diviso» (14, 8), o, ancora, «di se medesmo in bando» (20, 4). Il suo percorso qui nel canto è ritmato non a caso dagli echi di Petrarca, il maestro dell'io diviso e dell'inattigibilità dafnea¹⁶.

Il *furor* amoroso è per Ariosto una forma estrema di spossessamento del Sé che oscilla fra due esiti: la scissione dell'io al proprio interno, come abbiamo visto, e l'alienazione nell'altro: «e quale è segno di pazzia più

¹⁵ Nota Bigi nel suo commento che vi risuonano, in certo modo ostentati, moduli tipici della tradizione canterina (Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, a cura di E. Bigi, Milano, Rusconi, 1982 *ad notam*).

¹⁶ «sì da me stesso diviso» è in *RVF*, CCXCII, 2-3; «tenere in bando» è in LXXVI, 4. Vedi sul tema Maria Cristina Cabani, *Fra omaggio e parodia. Petrarca e petrarchismo nel 'Furioso'*, Nistri-Lischi, Pisa, 1990.

espresso / che per altri voler perder se stesso?» (XXIV, 2)¹⁷. A fronte di questo perdita del Sé spicca la affermazione forte di identità: quando, durante la contesa dell'elmo, Orlando, provocato dalle menzogne di Ferrau, gli si appalesa fra rabbia e orgoglio: «quel paladin, di che ti vai vantando, / son io...» (XII, 45), non fa che anticipare la medesima situazione che lo contrapporrà a Mandricardo per il possesso della spada sulle soglie ormai dell'impazzimento: «Ma quel che cerchi t'è venuto in sorte: / io sono Orlando...» (XXIII, 80). Con l'agnizione cavalleresca, le ombre del palazzo di Atlante son diventate cosa salda, d'improvviso si riappropriano di un nome e di una identità. Là dentro, in quel luogo della smemoratezza e dell'oblio di sé e dei propri destini, non potevano riconoscersi fra loro, godendo gli 'agi' della de-responsabilizzazione rispetto alla storia, tanto che, calamitati dall'incanto, «non si san partir di quella gabbia» (12, 6): gabbia dorata, s'intende, ma pur sempre prigionia narrativa, luogo chiuso e senza tempo.

La duplice epifania di Orlando avviene in coincidenza del manifestarsi dei primi sintomi della follia, quasi fosse una rivendicazione estrema di identità da parte di chi si avvia inesorabilmente a perderla.

Sergio ZATTI
 Université de Pise

¹⁷ Qui a essere ripreso è il Bembo degli *Asolani*: «e veggio espresso / che per cercar altrui perdo me stesso» (I, 33, 51-52).