

Lectura Ariosti

Padova, Palazzo Bo
14 dicembre 2009

Maiko Favaro – Nicola Morato – Gian Paolo Giudicetti – Marina Beer

L'ultimo ciclo di *Lecturae Ariosti*, con il quale si termina l'esegesi del poema, ha preso le mosse dalla relazione di Maiko Favaro che, nella sua analisi del canto XXIV, ha rilevato come, all'interno del capolavoro ariostesco, caratterizzato da una natura proteiforme e da una continuità, nella *fabula*, sempre minacciata dal ricorso a digressioni, questo canto venga a costituire un'eccezione, come, tra l'altro, testimonia il proemio stesso del canto. Infatti con questo canto ha fine quel movimento dispersivo e centrifugo che aveva avuto inizio con la fuga di Angelica e, pertanto, qui si giunge al tema principale del poema: la pazzia di Orlando. Acquista un particolare rilievo il fatto che, fin dall'inizio del canto, la vicenda di Orlando rimandi a quella del Perottino de *Gli Asolani* di Pietro Bembo; infatti Orlando si pone come un nuovo Perottino, legato a una concezione d'amore che è solo sensuale desiderio e che lo porta, in tal modo, all'annichilimento provocato dalla pazzia. Pur tuttavia l'idea di amore che Ariosto mette in scena non è pessimistica, infatti, subito nelle ottave seguenti il proemio, egli porta alla nostra attenzione due coppie perfette: Zerbino e Isabella e Fiordiligi e Brandimarte (se pure *in absentia*). Interessanti, a tale proposito, si rivelano anche gli intertesti: all'inizio alla pazzia di Orlando è accostata una citazione dall'*Inferno*, poi, nelle vicende delle due coppie innamorate di un giusto amore, l'*Eneide* e Petrarca. Accanto ai testi citati, notevole importanza acquistano anche i riferimenti interni alla vicenda, per cui si ha un forte legame tra questo canto e i proemi dei canti IX e XVI, oltre che del canto XXXV, dove si instaura l'inedita comparazione tra la situazione del paladino cristiano e Ariosto stesso. L'altro sentimento attorno a cui ruota il canto è la fede che, se tradita, come nel caso di Odorico nei confronti di Zerbino, porta inevitabilmente, anche se può apparire diversamente, alla morte, se viene mantenuta, come nel caso di Isabella diviene motivo di lode. In questo senso si chiarisce anche la presenza di Fiordiligi, che potrebbe sembrare accessoria a uno sguardo non approfondito, ma che viene richiamata qui proprio per il suo essere testimonianza di fede e di amore. Il ricordo de *Gli Asolani* ritorna nuovamente alla fine del canto, quando Isabella viene invitata da un vecchio eremita a cui resta affidata dopo che Zerbino ha trovato la morte per mano di Mandricardo, a rivolgere il proprio amore, ora senza corresponsione, a Dio.

La lettura per canti è continuata con il XXIX affidato a Nicola Morato che ha rilevato la centralità di Isabella in questo canto e del suo sacrificio d'amore. Lo studioso ha reso la complessità della struttura di questo canto con un'immagine molto convincente: quella della pala d'altare occupata al centro dalla vergine che muore per preservare il proprio onore, con lo sguardo rivolto al cielo ove si muovono le sfere celesti, e con i contendenti che s'affollano e la stringono da basso. Anche l'apparizione di Angelica alla fine del canto, con, poi, una breve e ultima ricomparsa nel canto successivo, assume, alla luce del sacrificio di Isabella, il tono di un leggero, ma incontrovertibile, *persiflage*. Certamente il sacrificio di Isabella non può non rimandare a immagini archetipiche ben presenti all'interno della formazione ariostesca, quali quella di San Giovanni e di Orfeo; proprio la sua decapitazione, poi, ne rivela appieno la valenza all'interno del poema. Forte risulta, qui, la vicinanza dell'Ariosto ai romanzi del ciclo arturiano per cui i personaggi arturiani rivivono nel canto non solo come tipizzazioni, ma in tutta la loro figura (come sostiene Marco Praloran). Il canto viene, poi, chiuso dallo scontro al guado, il *pons subtilis*, come è stato identificato da Michel Foucault, in cui il lettore già sa che Rodomonte troverà la morte, su di lui pende infatti la profezia che debba morire in Francia, e che dà allo studioso modo di chiudere la sua

lettura rivelando le sottili architetture del canto fondate su parallelismi di azioni e meraviglie che si scontrano con chiasmi nella disposizione dei personaggi (Orlando, morte di Zerbino, morte di Isabella, Rodomonte).

La lettura del canto XXX da parte di Gian Paolo Giudicetti è iniziata con la provocazione lanciata dallo studioso, che ha voluto porre Mandricardo nel ruolo di personaggio principale dell'*Orlando Furioso* che incarnerebbe l'ideale cavalleresco di Ariosto. Dal punto di vista strutturale il canto si compone di quattro differenti parti, con quattro diversi personaggi: dopo il prologo nel quale l'autore chiede perdono alle donne per le invettive sessiste, si susseguono gli episodi con l'attraversamento dello stretto di Gibilterra da parte del folle Orlando, lo scontro tra Ruggero e Mandricardo, nel quale quest'ultimo trova la morte e infine, lo struggimento di gelosia di Bradamante. Secondo lo studioso, e con il consenso dei più esperti esegeti del poema, questo canto funge da cerniera tra la parte romanzesca e la parte epica che, qui, ha il suo inizio: l'inchiesta solitaria scompare, per lasciare il posto a un movimento concorde dei personaggi. Alla luce di tutto questo Mandricardo appare un personaggio destinato a morire in quanto interprete di un mondo, quello cavalleresco, destinato a scomparire: in lui anche la capacità di conquista si traduce in una disponibilità verso il rapporto con le donne, in una sua maggiore sensibilità alla parola femminile. Fin dal prologo, sostiene Giudicetti, il canto presenta un aspetto bifocale: da un lato, infatti, esso guarda al passato, a una concezione dell'amore sterile, dall'altro si apre, invece, verso una dimensione epica: tale separatezza si risolve proprio in questo canto, nel suo passare dal romanzo all'epica. La prima ottava in questo senso è paradigmatica e appare singolare che lo stesso Ariosto paia volersi paragonare a Bradamante. Il canto XXIX si era chiuso su due donne estremamente differenti tra di loro: Angelica che fugge e Isabella che viene elevata al cielo; la differenza tra le due non potrebbe essere più marcata: da un lato la donna sfuggente eppure portatrice di una maturazione, dall'altro uno dei personaggi più monolitici dell'intero poema. Anche la figurazione della pazzia di Orlando viene rappresentata mediante la tecnica della contrapposizione, o meglio, dell'asimmetria che interessa tanto le azioni del paladino, quanto i discorsi diretti.

L'analisi del canto XXXI di Marina Beer è partita dalla considerazione della particolare importanza che tale canto assume all'interno del piano delle macrosequenze, nel campo delle quali Ariosto si configura come un maestro nell'arte della variazione. La macrosequenza dei canti XXIV – XXXV rappresenta una novità per gli ascoltatori e i lettori del Cinquecento, trattando della follia di Orlando che non discende dal modello boiardesco. In questo ambito nuovo Ariosto inserisce, però, temi romanzeschi atti a fare appello alla memoria dei suoi ascoltatori, così da inserire l'argomento nuovo all'interno di un tessuto di referenze consueto. Tale canto, oggi appare un po' slegato nella posizione dove si trova, ma bisogna ricordare che esso si trovava in ventinovesima posizione nell'edizione 1516 ed era seguito da quello che attualmente è il canto XXXIII. Tra i canti di questa sequenza è forse quello che maggiormente tradisce la sua struttura di raccordo e di variazione, rifacendosi alla tradizione quattrocentesca rappresentata da *Il cantare di Rinaldo*; spesso per tali motivi questo canto è stato giudicato marginale, ma in realtà esso serve a riannodare alcune delle fila lasciate sciolte. Nell'edizione del 1516 questo canto fungeva da sospensione tra i due momenti del duello tra Rinaldo e Gradasso, nell'edizione del 1532, invece, la vicenda qui presentata viene a costituire una sorta di prefigurazione dell'inchiesta di Astolfo e dell'Ippogrifo. Rinaldo, si è detto, rappresenta un personaggio non di invenzione ariostesca anche se Ariosto, come pure prima di lui, Boiardo, contribuiscono a dargli uno spessore differente, uno scetticismo di fondo nelle questioni d'amore che non sfocia mai nel cinismo. Alla luce di tutto ciò si può ben comprendere anche il perché dell'interruzione che subisce lo scontro, vero motivo centrale, tra Rinaldo e Gradasso e che risponde a un tentativo di sminuire le imprese di quest'ultimo e di Malagigi, svilimento che si ascrive, più generalmente, a una volontà di sminuimento della cavalleria saracena. Un'ultima osservazione riguarda il linguaggio ritualistico che viene messo in campo dai contendenti che inscenano un vero e proprio manuale di scienza cavalleresca nel loro scontro.

