

Lectura Ariosti
23 febbraio 2009

Gabriele Bucchi - Giuseppe Sangirardi - Salvatore Ritrovato

In questo inizio di 2009 agli studi patavini sull'*Orlando Furioso* arride una particolare fortuna. Alla conferenza presso il Circolo filologico linguistico padovano di Marco Praloran dell'11 febbraio avente per tema "Il *Furioso* e la tradizione arturiana", durante la quale egli ci ha aggiornato sui suoi attuali studi e su questa linea di sviluppo che la critica ariostesca può e deve seguire proficuamente, sono, infatti, seguite le due giornate padovane – con un terzo incontro che avrà luogo il 30 marzo a Locarno - della Lectura Ariosti secondo appuntamento del ciclo di interventi che l'anno prossimo porteranno a termine l'esegesi per canti dell'opera. Andrà qui subito rimarcato un primo importante risultato di tale approccio, per mezzo del quale, attraverso letture affidate a differenti studiosi, si è pervenuti ad un quanto mai stimolante quadro complessivo estremamente sfaccettato per quanto pertiene alle metodologie critiche messe in opera.

La lettura del canto XIV condotta da Gabriele Bucchi è subito entrata nel merito del rapporto tra l'*incipit*, affidato, al solito, alla voce del poeta, e lo svolgimento della *fabula*. Lungo tale prospettiva la solennità e il *pathos* della celebrazione del vittorioso Alfonso nelle ottave iniziali si stemperano nella considerazione dei tanti e valorosi morti durante la battaglia, instaurando un parallelo tra le moderne e le antiche cose, tra il campo di Ravenna, dove l'11 aprile del 1512 la vittoria francese fu, in buona parte, decisa dall'appoggio delle artiglierie estensi, e quello antistante Parigi assediata dall'esercito di Agramante. Proprio alla luce di questa relazione con il contemporaneo va vista sia la lunga rassegna dei capitani saraceni, che così dispiacque al Rajna, sia la sua relativa, se comparata a quella fatta da Boiardo, mancanza di vivacità e di connotazioni fisiognomiche. La parte centrale del canto è, però, dedicata alla presentazione di due campioni dell'esercito assediante: Rodomonte e Mandricardo. Al ritratto di quest'ultimo ha certamente prestato più di un tratto la figura di Cesare Borgia; significativa, a questo proposito, la somiglianza tra la vicenda di Mandricardo e Doralice e quella del rapimento della damigella urbinata promessa in sposa a Giambattista Caracciolo ad opera del Valentino. La figura dell'eroe saraceno non è, però, statica; subisce, infatti, una metamorfosi attraverso l'incontro con Doralice, portando una scompaginazione nell'ordine delle sue priorità: dalla nobile ricerca di Orlando, passa, infatti, al ruolo di combattente crudele, la cui bestialità deriva tanto dalla vacuità del pretesto per cui ingaggia battaglia, quanto dalla modalità per mezzo della quale la porta a termine, e approda, infine, a quella di innamorato, pronto, per conquistare Doralice, a una iperbolica perorazione autocensoria. Prima della presentazione dell'altro campione Ariosto inserisce una digressione di matrice classica: l'intervento del Silenzio, a seguito della preghiera, effettivamente un po' troppo pretenziosamente circostanziata, come parve a Galileo Galilei, dell'imperatore Carlo, inviato da Dio a proteggere i movimenti di avvicinamento a Parigi delle truppe inglesi guidate da Rinaldo,. Bucchi rileva che, se tale episodio discende da modelli classici codificati: Ovidio, Stazio, Claudiano, pur tuttavia, non è da escludere anche la memoria più recente, per il poeta, di Celio Calcagnini. Infine, l'ultima parte del canto, segnata da una bella ottava di transizione con due *adynaton*, è occupata dalla figura di Rodomonte «indomito, superbo e furibondo, / che d'ire al ciel non tarderebbe a notte, / quando la strada si trovasse al mondo», che si dimostra, però, sul finale del canto un pessimo capitano in quanto, accecato dal desiderio di entrare a Parigi, conduce le sue truppe a perire in un gigantesco rogo.

L'intervento di Giuseppe Sangirardi, relativo al canto XVI, si è, invece, aperto con una questione metodologica sull'opportunità di leggere il *Furioso* attraverso tale scansione, ovvero sulla effettiva tenuta del canto come microstruttura di una più ampia macrostruttura rappresentata dal poema tutto. Il canto nel poema ariostesco, anche per via della compresenza in esso di più vicende, infatti, non si configura allo stesso modo che, ad esempio, nell'opera dantesca, come una stazione del percorso dell'eroe, né, al modo della tradizione canterina e nell'omaggio che ad essa fa il Boiardo

nell'*Innamorato*, come un'unità di ascolto, lunga, grosso modo, quanto doveva durare un'esibizione orale dello stesso. Più che al Boiardo, dunque, Ariosto guarderebbe, per l'oscillazione estrema nell'estensione dei propri canti, al *Morgante* del Pulci, ma, oltre che la variabilità strutturale, altri fattori tenderebbero a farlo implodere come struttura in sé conclusa: la varietà di eroi, azioni, luoghi, tempi, vicende, registri, per cui, più che di microstrutture in rapporto ad una macrostruttura, come si è detto, si dovrà fare riferimento a un microcosmo (del canto) in rapporto di costruzione e di tensione narrativa con il macrocosmo (del poema). Per questo breve canto, sono, infatti, solo ottantanove le ottave che lo compongono, Sangiradi ha potuto parlare di pausa del sistema narrativo, di sistole respiratoria nella narrazione. Attenti al valore che tale unità narrativa viene, per tanto, ad assumere, è possibile procedere ad una sua quadripartizione: l'incontro tra Orrigille e Grifone, in cui sarà da rilevare che Ariosto sembra suggerirci che per il cavaliere il peggior nemico è la donna, capace di far perdere di vista all'eroe i suoi obbiettivi, gli attacchi di Rodomonte e Agramante, l'arrivo di Rinaldo, la notizia che Rodomonte è giunto, combattendo, fino al palazzo reale di Carlo. Se la prima sequenza deriva dall'episodio del *Palamedés*, in cui la vittima dell'inganno è Meliadus, l'apparizione e la raffigurazione di Rodomonte, i cui combattimenti non hanno nulla di nobile, trattati e guardati nella fisicità del corpo a corpo, devono la loro efficacia al modello di Turno nel IX canto dell'*Eneide* e del Capaneo della *Tebaide* di Stazio; la stessa figura, poi, dello scudiero che informa l'imperatore dell'incursione di Rodomonte fino alle porte del palazzo rimanda al Mnesteo virgiliano.

Per il canto XVII Salvatore Ritrovato, che ha notato come questo sia facilmente aggirabile dal lettore senza che questo fatto ne pregiudichi la capacità di seguire la trama del libro, ha potuto parlare di un canto di transizione in cui il grosso della narrazione conduce lontano dalla *fabula*. Infatti, dopo le parole concitate con le quali si presenta la drammatica situazione di Parigi, con gli eserciti di Rinaldo e Agramante che si scontrano sulla piana e Rodomonte che si trova di fronte al palazzo reale di Carlo, tutto sarebbe lecito aspettarsi, meno che Ariosto sposti, per quasi l'intero canto, l'azione a Damasco, per seguire la frode ai danni di Grifone e inserire nella narrazione il racconto dell'orco. Si può affermare che il canto si fonda su diverse coppie antitetiche: si apre sull'eroe Rodomonte che incalza il popolo e si chiude con il popolo che schermisce un'eroe, vi trova posto la cortesia del cavaliere che ospita Orrigille, Martano e Grifone, ma anche l'orco, l'azione si sposta dalla saccheggiata e sconvolta Parigi, alla pacifica e festosa Damasco. Pur tuttavia, il canto presenta delle sostanziali novità, sia nella figurazione dell'orco, che nelle modalità attuate da Ariosto nel completare le vicende dell'*Innamorato*. La figura dell'orco, che già dai commentatori cinquecenteschi era stata raffrontata a quella di Polifemo, in realtà discende maggiormente, come e più che l'orco del Boiardo, dalla tradizione popolare, come dimostra l'interessante parallelo istituito da Ritrovato tra quest'orco e quello secentesco de *Lo cunto de li cunti* del Basile. Quanto al secondo aspetto Ariosto sembra decidere di lasciar cadere le incongruenze presenti tra le sue figure e quelle boiardesche: Norandino non riconosce, infatti, Grifone pur avendolo incontrato, nell'*Innamorato*, al torneo di Nicosia, Lucina si trova a Nicosia, pur avendo fatto naufragio, sempre nell'*Innamorato*, a Oruna, presso Algeri. In questo modo Ariosto, che s'era ripromesso di fare la «gionta» all'*Orlando innamorato*, prende le distanze, ironicamente, ovvero nella minuzia di alcuni particolari riguardanti personaggi secondari, dal suo predecessore e sembra ammiccarne al lettore.

Andrea Crismani