

Lectura Ariosti
24 febbraio 2009

Maria Cristina Cabani – Alberto Roncaccia – Stefano Jossa – Jane Everson

La seconda giornata del convegno ariostesco si è aperta con un intervento che si è occupato dell'intertestualità del *Furioso*, uscendo, quindi, dalla disamina per canti dell'opera e permettendo anche una panoramica esaustiva degli studi attuali e delle linee di ricerca della critica ariostesca. Maria Cristina Cabani si è posta, nell'affrontare l'opera dell'Ariosto, domande che hanno investito la metodologia stessa di approccio all'opera e, per così dire, l'ontologia stessa della pratica intertestuale. Partendo dalla considerazione che ciascuno testo presenta più gradi di esegesi, l'indagine sul *Furioso*, che per la sua stessa natura programmatica di «gionta» al testo boiardesco non può avere natura solipsistica, ha voluto scavare sulla discrasia tra l'approccio intertestuale dell'Ariosto e quello dei suoi predecessori, sulla differente modalità di appropriazione della fonte. Così, volendo tracciare una storia dell'intertestualità nei poemi cinquecenteschi, con limiti un po' esondanti quelli cronologici: grosso modo dal *Morgante* del Pulci all'*Adone* del Marino, si è sottolineato come Ariosto miri ad inserire la ripresa di una fonte all'interno dell'opera meno scopertamente di quanto accadrà nella *Gerusalemme liberata*; è, infatti, solamente con il Tasso che si può parlare di una vera e propria poetica mediata e riflessa di *imitatio*. Si può dire che nel poema dell'Ariosto la disinvoltura contaminatoria sia patente e dirotti l'attenzione verso l'atto parodico; per questa via Ariosto si mette a metà strada rispetto a predecessori e successori né citando scopertamente, ma evitando, ugualmente, la parodia connaturata al rovesciamento. Spesso il meccanismo per attuare quest'istanza è la citazione contaminata, come dimostra il primo verso del poema, dove, al modello di Boiardo si sovrappongono quelli di Dante e di Virgilio. La ricerca attuale sulle fonti del *Furioso*, dopo gli studi di Rajna, Sberlati, Bigi e Blasucci ha raggiunto un grado di raffinatezza e completezza piuttosto elevata ed ora le nuove ricerche sull'intertestualità si muovono verso l'indagine sulla fenomenologia del recupero di singoli autori, superando i fenomeni di citazione tematica o sintattica e addentrandosi, un po' sulla linea degli studi di Ossola sui dantismi metrici del *Furioso*, negli aspetti prosodici, e microsintattici, oltre che retorici. Facendo propria una formula già di Javitch, Cabani ha potuto parlare di *imitation of imitation*, ovvero del riuso di materiale classico attraverso gli scrittori romanzi, di epico attraverso il cavalleresco. Celebre episodio che dà può spiegare tale modalità è quello di Astolfo trasformato in mirto che discende dall'episodio virgiliano di Polidoro, ma attraverso la mediazione dell'esperienza di Pier delle Vigne in Dante e di Fileno e Idalagos nel *Filocolo* del Boccaccio. Lungo questa prospettiva i poeti volgari si pongono come filtri alle istanze classiche com'è ben dimostrato dall'ultima ottava del poema, che rappresenta quasi un volgarizzamento dei modelli latini, ma attraverso le parole di Dante, dando così ragione a Cesare Segre che aveva parlato della vischiosità del testo ariostesco. In questo senso interessanti sono gli studi attuali che individuano, anche praticamente, le tecniche di appropriazione del modello classico, le modalità attraverso le quali un esametro si contrae nell'endecasillabo dell'ottava, o un distico si espande a riempirla per intero. In questa luce vanno visti i diversi -ismi ariosteschi, il boiardismo sempre occulto, il dantismo sintattico e metrico, il petrarchismo situazionale, attraverso la cui corretta comprensione è possibile determinare la natura veramente arcimboldesca – secondo la definizione di Blasucci - del poema.

L'intervento successivo ha riportato la Lectura Ariosti alla sua consueta scansione per unità: Roncaccia, infatti, ha letto il XIX canto procedendo all'analisi delle diverse sequenze che lo determinano: il proemio dedicato alla fedeltà dei sudditi, l'apparente morte di Medoro e la morte di Cloridano, l'innamoramento tra Angelica e Medoro, l'isola delle femmine omicide, notando come ciascuna sequenza s'accresca rispetto alla precedente, con una figura simile al crescendo musicale. Partendo dalla considerazione che, pur nel vortice spazio – temporale degli eventi, è, forse, possibile individuare un implicito discorso autoriale in cui le memorie intertestuali possono giustapporsi tra

di loro, Roncaccia ha dimostrato la cogenza del prologo, dedicato alla fedeltà dei sudditi, con l'episodio di Medoro, devoto assolutamente e disinteressatamente al proprio signore, che rappresenterebbe, in tal modo, una metonimica raffigurazione della fedeltà. Affinando l'analisi al livello rimico, sintattico e metrico e focalizzandosi sulle prime ottave, Roncaccia ha potuto rivelare la tessitura fine dei fonemi che costituiscono una spia interpretativa molto forte: così è per «Medor» anagramma quasi perfetto di «morte», così è per la parola amato che apre, in rima, la prima ottava e chiude, nella stessa sede, la seconda, e così è pure per molti altri fonemi e semantemi che rendono molto denso questo esordio. Il secondo segmento del canto, con la fuga di Medoro, invece, istituisce un immediato rimando alla più celebre fuga di Angelica del canto I e II: le analogie sono localizzate nelle uguali forme verbali e nella ripetitività delle azioni descritte. In quest'ottica spicca, anche, maggiormente la singolarità della figura di Medoro che esce dall'orizzonte cavalleresco, per entrare appieno nello spazio lirico petrarchesco: per Ariosto, infatti, egli è solamente amante, descritto attraverso gli attributi normalmente riservati alle donne. Angelica, poi, già inserita istituzionalmente in tale spazio, si vede specularmente in Medoro, vede crescere la sua ferita d'amore via via di più quanto più scema la ferita fisica di Medoro.

La lettura del XX canto offerta da Jossa ha preso le mosse dalla fine del canto precedente, in quanto lì ha la sua origine la vicenda dell'isola delle femmine omicide. In questo senso il XIX canto si chiudeva con la doppia meraviglia da parte di Guidon Selvaggio, che affronta una donna, e di Marfisa, che affronta un giovane; e, come sottolinea pertinentemente Jossa, la meraviglia in Ariosto ha un suo uso pratico e, quasi, maieutico che, in questo caso, mira a mettere in scena un mondo rovesciato di fedi tradite e di fedi osservate. Fuori, quindi, da un'ottica da *gender studies*, che ha spesso caratterizzato la lettura di questo canto, Jossa ne fa una lettura politica, attribuendo, perciò, un'importanza programmatica all'*incipit* con l'elogio delle «donne antique», e leggendolo come un passo obbligato nella *querelle des anciens et des modernes*. Il canto presenta un modello di donna esplicitamente negativo: la donna, o meglio, la femmina omicida, ma, molto più, indaga la possibilità di una comunità di sole donne e la natura profonda dell'esigenza legislativa. La dialettica, quindi, non è tra generi sessuali distinti, ma tra le due forze che si scontrano all'interno di una comunità: il piacere e il dovere. Ariosto introduce il mito delle Amazzoni, che alla luce degli studi antropologici novecenteschi leggiamo come una raffigurazione di uno stadio primitivo della società, interpretandolo all'interno della sua riflessione attorno alla fede e al tradimento. La vicenda dello scontro finale tra Marfisa e le femmine omicide non si chiude, come la critica femminista ha voluto vedere, con la vittoria di Marfisa, né tanto meno con quella di Astolfo, bensì con l'utilizzo, da parte di quest'ultimo, del corno magico, a significare che al disordine può porre rimedio solo il disordine della magia: non può esistere dialettica tra *caos* e *cosmos*.

La considerazione dalla quale è partita Everson nella sua lettura del canto XXI è, in un certo senso, analoga a quella dalla quale aveva preso le mosse l'analisi del canto XVII da parte di Salvatore Ritrovato, ovvero di una assoluta marginalità, chiaramente solo nei riguardi della *fabula*, di questo canto nell'economia narrativa del poema. Il canto è, infatti, monoliticamente assegnato a Gabrina, che rappresenta la «femina perfida», che ha rotto ogni tipo di patto, causando la rovina di molti. Se nel canto XX ella, assieme a Marfisa che la proteggeva, costituiva il rovesciamento della situazione cavalleresca, per cui la coppia classica cavaliere – donzella era mutata in cavaliere donna, Marfisa, – vecchia, Gabrina, e la tenzone tra i cavalieri era sfida alla rovescia, tra Marfisa e Zerbino, per cui il premio andava allo sconfitto e non al vincitore ed era la stessa donna vecchia e scorbutica, nel canto XXI ci viene presentata la sua storia, che è una storia di frode e di lutti provocati. Everson nota che, se la fonte della vicenda è riscontrabile nel *Palamedés*, come rilevato già da Rajna, pur tuttavia la vicenda si tinge di tinte molto più scure, non c'è, insomma, nessuna possibile redenzione per Gabrina, tanto più che la storia, raccontata da Ermonide, fratello di Filandro, vittima di Gabrina, permette di conoscere anche l'esito funesto della vicenda di Filandro. Anche per questo canto è possibile notare più di un filo conduttore: il primo dei quali è costituito dalle nefaste conseguenze e dagli esiti disastrosi di un'adesione acritica ai modelli comportamentali del codice cavalleresco, che

conducono, ad esempio, Zerbino a mantenere la protezione su Gabrina pur conoscendone la storia e pur disprezzandola; mentre il secondo *leit motiv* del canto è costituito dalla discrasia, tutta machiavelliana, esistente tra essere e sembrare.

Andrea Crismani