

NICOLA BONAZZI

Dall'inferno del reale all'utopia della letteratura.

Il *Furioso* tra la terra e la luna.

**I**l *Furioso* è il poema della perdita e della dispersione.

La prima immagine che ci viene incontro nell'opera è quella di Angelica che fugge a cavallo in una selva, luogo per eccellenza dello smarrimento, in senso reale ma anche, per lunga e nobile tradizione, limpidamente metaforico<sup>1</sup>. La «selva» o «bosco» nella quale la protagonista femminile del poema si perde arriva persino ad assecondare, nella chiarezza rappresentativa del simbolo, la dichiarazione con cui Ariosto apre il suo romanzo, ovvero di assumere a materia privilegiata del proprio canto la perdita di senno del maggior paladino cristiano, «che per amore venne in furore e matto / da uom che sì saggio era stimato prima» (I, 2, vv. 3-4).

Da subito si impone insomma un'equivalenza tra l'errare senza meta dei personaggi e il detrimento repentino o progressivo del senno, che rende l'erranza un girare a vuoto (si potrebbe persino dire, mettendo a frutto l'omogeneità etimologica, che la perdita di senno induce una perdita di senso complessiva nelle azioni e nelle intenzioni dei personaggi): tale equivalenza rende poi trasparenti, imprimendoli nella memoria del lettore (in virtù anche dell'efficacia inventiva) alcuni episodi del testo, come quello del castello di Atlante, dell'impazzimento di Orlando, poi ridotto, in conseguenza di ciò, a bestia che vaga ottenebrata nei boschi, e, infine, del grande viaggio di Astolfo alla ricerca del senno del paladino. Perdersi è, dantescamente, perdere se stessi, perdere, «per nostro difetto» (XXXIII, 73, v. 6), quanto di umano ci contraddistingue, rinunciare all'esercizio della ragione, abdicare all'equilibrio e al discernimento, rendersi preda della passione ossessiva, smisurata<sup>2</sup>.

È la paura a spingere Angelica ad una fuga senza meta, schiacciata dal terrore di essere ripresa dai cavalieri cristiani e fatta nuovamente prigioniera: non a caso, nel suo vagare disperato, ella ci appare pallida e tremante, ma soprattutto, «di sé tolta» (I, 13, v. 5), cioè appunto rapita da un sentimento fuor di ragione, che la rende estranea a se stessa e alla sfera dell'umano: l'istinto si sostituisce al razionalità, l'annichilimento dei sensi alla misurata riflessività.

<sup>1</sup> Una densa e suggestiva lettura dell'esordio del poema proviene da un grande scrittore italiano: G. Celati, *Angelica che fugge* in *Corpo*, numero monografico di «Griseldaonline», 3 (2003) ([www.griseldaonline.it](http://www.griseldaonline.it)).

<sup>2</sup> Corrado Bologna individua una possibile relazione tra il percorso ascensionale che, tra selva e luna, si dispiega nel *Furioso* e quello delineato in apertura dell'*Idea del teatro* di Giulio Camillo, dove il percorso iniziatico immagina l'uscita da un «bosco» e la salita di un'erta per approdare a una sorta di giardino edenico (cfr. C. Bologna, *La macchina del «Furioso»: lettura dell'«Orlando» e delle «Satire»*, Torino, Einaudi, 1998, p. 109).

Ma tutte le prime ottave sono disseminate di segnali ambigui, che inducono piccoli smottamenti di senso, spie di un disequilibrio incipiente.

Intanto anche l'autore stesso, con un'opzione autobiografica ripetuta altre volte nel testo, dichiara di conservare appena un barlume di ragione, sottrattagli via via dall'amore per una donna, bastante forse a terminare la fatica intrapresa («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»: I, 2, vv. 5-8): che è già dire in maniera paradossale quello che sarà detto più esplicitamente nel canto XXIV, cioè, assecondando un tipico luogo umanistico solo reso più patente dal successo dell'*Encomium Moriae* erasmiano, che tutto il mondo è follia e la letteratura stessa è opera di pazzi (vale la pena ricordare che Shakespeare accomuna sotto il segno della fantasia umorale poeti, pazzi e innamorati?)<sup>3</sup>.

Ancora: i tentativi di conquista dei re pagani sono un «folle ardir» (I, 6, v. 2), di cui l'imperatore Carlo li farà presto pentire (e il loro «battersi... la guancia» [*ibid.*] in segno di disperazione è una mimica grottesca da pazzerecci, da inquietanti fantocci senza cervello); l'amara sorpresa che attende Orlando al campo cristiano, cioè di vedersi sottratta dall'imperatore la donna che ha tanto difeso e per cui tanto ha combattuto, viene corredata di un commento lapidario, poi passato in proverbio per la sconsolata asciuttezza con la quale chiosa le baldanzose persuasioni degli uomini («ecco il giudizio uman come spesso erra!»: I, 7, v. 2); la decisione di Carlo di strappare appunto Angelica alle attenzioni dei propri paladini e destinarla a chi tra loro ucciderà più nemici, viene messa a repentaglio dalla rotta del campo cristiano, ribaltando completamente le aspettative iniziali («contrari ai voti poi furo i successi»: I, 9, v. 5); questo ribaltamento ha a che fare con un rovescio di fortuna, anzi meglio con un atto indocile di quella capricciosa Fortuna che, come forza indomabile e imprevedibile, verrà evocata più volte nel corso del poema («inanzi al caso era salita in sella, / e quando bisognò le spalle diede, / presaga che quel giorno esser rubella / dovea Fortuna

---

<sup>3</sup> «Il dissennato, l'amante e il poeta non son composti di nient'altro che di fantasia. L'uno vede maggior numero di demoni di quanti il vasto inferno possa contenerne, e questo è il dissennato. L'amante, preda anch'egli dello stesso delirio, riesce a veder la bellezza di Elena sulla fronte d'una zingara. E l'occhio del poeta, volgendosi all'intorno con delicata frenesia, guarda dal cielo alla terra e dalla terra al cielo, e nella sua propria immaginazione dà corpo a oggetti sconosciuti; e la sua penna quindi ne decanta la forma definitiva, dando a un aereo nulla una concreta dimora e un nome» (cfr. W. Shakespeare, *Sogno di una notte di mezza estate*, introduzione, traduzione e note di G. Baldini, Milano, Bur, 1981, p. 151). Sulla follia rinascimentale si veda naturalmente M. Foucault, *Storia della follia nell'età classica*, Bur, Milano, 2002 (1° ed. 1961), soprattutto il cap. I, *Stultifera navis*, pp. 11-49; R. Klein, *Il tema del pazzo e l'ironia umanistica*, in *La forma e l'intelligibile. Scritti sul Rinascimento e l'arte moderna*, Einaudi, Torino, 1975, pp. 477-497. Sul tema della follia nel *Furioso* in rapporto soprattutto con l'*Elogio della follia* di Erasmo si veda G. Ferroni, *L'Ariosto e la concezione umanistica della follia*, in AA.VV., *Convegno internazionale Ludovico Ariosto*, Roma, Accademia dei Lincei, 1975, pp. 73-92 (anche rispetto ai legami con i testi di Alberti) e G. Scianatico, *Il dubbio della ragione. Forme dell'irrazionalità nella letteratura del Cinquecento*, Venezia, Marsilio, 1989, soprattutto il cap. II, *I modelli letterari della pazzia: Erasmo e l'Ariosto*, pp. 19-56.

alla cristiana fede»: I, 10, vv. 3-6)<sup>4</sup>; infine, l'improvvisa comparsa di Rinaldo nella selva, a sua volta errabondo in cerca del proprio cavallo Baiardo, evoca l'inquietante immagine di un «villan mezzo ignudo» (I, 11, v. 4), che non può non richiamare, per chi ha in mente l'intero ordito del poema, la figura di Orlando denudato, ridotto a bestia, vagante per i boschi dopo aver appreso dell'amore tra Angelica e Medoro con conseguente perdita del senno: così, anche un'effigie all'apparenza innocua, soprattutto se correlata all'idea del gioco (Rinaldo sembra correre dietro al suo cavallo come il villano corre dietro al pallio rosso in una giostra cittadina), si carica immediatamente di un senso ambiguo, ambivalente ed equivoco.

Più interessante ancora, nell'idea di erranza casuale che suggerisce, è l'occorrenza di un sintagma altamente significativo, per ritornare in alcuni luoghi del poema dove il tema del perdersi diventa centrale, nella sua doppia valenza reale e metaforica. Qui intanto è legato ad Angelica e al suo girovagare nel bosco: «Di su di giù, ne l'alta selva fiera / tanto girò, che venne a una riviera» (I, 13, vv. 7-8).

Ma non appare casuale che l'endiadi «di su di giù» abbia una sua ricorsività quasi pletorica nel canto XII, quello del castello d'Atlante, dove i paladini giungono inseguendo ciascuno l'ombra vana del loro oggetto del desiderio, salvo poi perdersi nel mostruoso labirinto apparecchiato per loro dal mago.

Orlando vi arriva sospinto dalla *quête* di Angelica<sup>5</sup>, che egli presume aver visto entrare nel castello: una volta dentro, Orlando è irretito in una labirintica trappola senza uscita, emblemizzata dal continuo ritorno dei prigionieri al punto di partenza, come accade pure a Ruggiero, lì giunto sulle orme di Bradamante minacciata da un essere mostruoso:

*Di su di giù* va il conte Orlando e riede (XII, 10, v. 5)

*Di su di giù* va molte volte e riede (XII, 18, v. 5)

Poi che revisto ha quattro volte e cinque  
*di su di giù* camere e logge e sale,  
 pur di nuovo ritorna, e non relinque  
 che non cerchi fin sotto le scale. (XII, 19, vv. 1-4)

Le sopravvenne Ferrau ed Orlando;  
 che l'uno e l'altro parimente giva

<sup>4</sup> Sul concetto di Fortuna, secondo una prospettiva che pare essere anche di Ariosto, si veda G. M. Anselmi, *Impeto della fortuna e virtù degli uomini tra Alberti e Machiavelli*, in *L'età dell'Umanesimo e del Rinascimento*, Roma, Carocci, 2008, pp. 112-120.

<sup>5</sup> Sul motivo dell'"inchiesta" nel poema ariostesco cfr. R. Brusagli, «*Ventura*» e «*inchiesta*» fra Boiardo e Ariosto, in *Stagioni della civiltà estense*, Pisa, Nistri-Lischi, pp. 87-126.

*di su, di giù*, dentro e di fuor cercando  
del gran palazzo lei, ch'era lor diva. (XII, 29, vv. 1-4)

Tutto il canto è dominato dall'idea dell'erranza a vuoto, circolare: e l'invenzione riproduce appunto la monomaniacalità della mente persa dietro un'idea o un'immagine, prigioniera di un'ossessione da cui sembra impossibile liberarsi; e di nuovo è l'endiadi di termini opposti (alto/basso; quinci/quindi; qua/là, nella stessa funzione del ricorrente su/giù o del «dentro e di fuor» nell'ottava 29 sopra riportata), quasi confini di un mondo senza baricentro, a imporsi:

Subito smonta, e fulminando passa  
dove più dentro il bel tetto s'alloggia:  
*corre di qua, corre di là*, né lassa  
che non vegga ogni camera, ogni loggia. (XII, 9, vv. 1-4)

E mentre *or quinci or quindi* invano il passo  
movea, pien di travaglio e di pensieri  
Ferraù, Brandimarte e il re Gradasso,  
re Sacripante ed altri cavalieri  
vi ritrovò, *ch'andavano alto e basso*,  
né men facean di lui vani sentieri. (XII, 11, vv. 1-6)

La confusione indotta dallo smarrimento, che porta Orlando a ripercorrere svariate volte i propri passi, è poi sottolineata in due occasioni da una stringa numerica pressoché identica, anch'essa binaria, di generica e pletorica ripetitività: «quattro volte e sei» (ott. 13, v. 1); «quattro volte e cinque» (ott. 19, v. 1)<sup>6</sup>.

Ma attirano maggiormente l'attenzione, nel dualismo alto/basso e nella correlazione quasi speculare tra un sopra e un sotto, gli ultimi quattro versi dell'ottava 9, dove l'idea della perdita di tempo e dell'inutile dispendio di energie richiama subito la grande invenzione lunare, con la corrispondenza di causa ed effetto tra la terra e la luna di cui discorre l'evangelista Giovanni, nel canto XXXV, a cospetto del Tempo, la cui azione si esplica identica appunto tra il nostro mondo e il satellite. Anzi, una certa assonanza di parole tra i versi conclusivi dell'ottava 18 di questo canto e i corrispettivi ultimi quattro versi dell'ottava 9 del canto XII (che diventa equivalenza nella rima di chiusura), dà conto della continua riverberazione da parte a parte non solo o non tanto di un medesimo lessico e di certi giri di frase, ma soprattutto di un tema che si impone per forza inventiva e icastica:

Poi che i segreti d'ogni stanza bassa

---

<sup>6</sup> Una lettura del passo come specchio delle rivalità e delle invidie nell'ambiente cortigiano in S. Zatti, *Il Furioso tra epos e romanzo*, Lucca, Pacini Fazzi, 1990: lettura che avvalorata il percorso delineato in questo saggio.

ha cerco invan, su per le scale poggia;  
e non men perde anco a cercar di sopra,  
che perdessi di sotto, il tempo e l'opra. (XII, 9, vv. 5-8)

Quel vecchio, la cui barba il petto inonda,  
veloce sì che mai nulla l'impaccia,  
gli effetti pari e la medesima opra  
che 'l Tempo fa là giù, fa qui di sopra. (XXXIV, 18, vv. 5-8)

Bisogna infine giungere al canto XXIV, dove Ariosto fornisce una descrizione anche brutale degli effetti della pazzia di Orlando, per vedere squadernata, senza troppi giri di parole, l'equivalenza tra selva e follia, tra un perdersi reale e uno psicologico (ricorrendo nuovamente la stringa con gli avverbi di luogo in sequenza), nel definitivo svelamento di una metafora altamente significativa per l'intero poema, se è vero che

Vari gli effetti son, ma la pazzia  
è tutt'una però, che li fa uscire.  
Gli è come una gran selva, ove la via  
conviene a forza, a chi vi va, fallire:  
chi su, chi giù, chi qua, chi là travia. (XXIV, 2, vv. 1-5)

L'ottava precedente, quella con cui si apre l'intero episodio e che, come solitamente accade per tutti gli esordi di canto, intende fornire una chiave interpretativa per la sequenza cui il lettore si accinge, insisteva sull'idea di amore come "insania", pur dentro una cifra ampiamente ironica (che a definire «universale» la follia d'amore siano dei «savi» è sprezzatura ironica di grana molto fina), e si concludeva con un distico che, nella sua sintetica efficacia, suona tipicamente ariostesco:

E quale è di pazzia segno più espresso  
che, per altri voler, perder se stesso? (XXIV, 1, vv. 7-8)

Di nuovo il perder-si come "perdere sé", allo stesso modo in cui Angelica, nel canto I, era «di sé tolta»: ovvero uscire dai confini dell'umano, o della propria identità costruita su umani presupposti di equilibrio e razionalità, per proiettarsi all'inseguimento ossessivo di un "altro da sé", che qui è la donna amata ma che altrove, come nel castello di Atlante, può essere il proprio cavallo o il proprio elmo. Sarà poi l'episodio di Astolfo sulla luna a rendere piena ragione di questa follia universale che è la continua, pervicace e mai soddisfatta tensione verso qualcosa o qualcuno.

Il piacere del racconto, così felicemente inventivo, e così generoso da sembrar quasi proliferare da sé senza sforzo, tanto da avere determinato l'immagine scolastica di un

autore lieve di penna, aereo persino nella fantasmagoria cangiante delle sue creazioni, si nutre dunque di un'attitudine moralistica ben profilata, con un senso disilluso delle relazioni umane e della furiosa, incoercibile scontentezza che agita ognuno, abitato come da una «vasta / ingordigia d'aver» (*Sat. III*, vv. 196-97).

Le terzine che precedono, nella *Satira III*, la famosa favola degli uomini desiderosi di catturare la luna, argomentano appunto l'inutilità di affaticarsi per «mitre e diademi» (v. 190), per l'«oro» che riempie la «scarsella/e le maniche e il grembo» e, ove non basti, «la gola, il ventre e le budella» (vv. 193-95); qualificano come «sitibonda» (v. 198), perennemente assetata, l'ingordigia umana; postulano infine una scorribanda da un capo all'altro del mondo (spia a sua volta di un'impossibile pacificazione interiore, nella stessa funzione della «selva» o del castello di Atlante), affinché il poeta, qui ertosi a campione dei suoi simili, riesca a «saziare» i propri «desideri» (v. 201): e questo non nel segno di una generica aspirazione alla tranquillità (la «tranquillità» di un vecchio saggio ariostesco di Antonio Baldini<sup>7</sup>), ma di un'insoddisfazione che non può trovare requie mai.

Siamo inequivocabilmente dalle parti del famoso passo pliniano sull'infelicità umana apetto di quella degli animali, istintivamente in accordo con le leggi della natura, a differenza della nostra specie che sviluppa un'instinguibile ambizione e smania di possesso, peraltro perennemente frustrata. Passo molto noto in ambito umanistico, tradotto quasi alla lettera da Leon Battista Alberti nel *Theogenius* e ripreso, tra gli altri, da Niccolò Machiavelli nell'*Asino*<sup>8</sup>. Certe assonanze risultano patenti qualora si pensi, prima di tutto, che il medesimo passo è riscritto dallo stesso Ariosto nell'*Erbolato*, pur capovolgendone il senso per argomentare, dentro l'ortodossia umanistica e pichiana, la superiorità umana; e qualora si vogliano porre in relazione alcune terzine della medesima *Satira III* con gli analoghi passi albertiani e machiavelliani, per evincerne magari una volta di più, la nota bulimia metabolizzatrice del poeta di Ferrara<sup>9</sup>, in grado di far propri, dissimulandoli nella sua personale tavolozza, il lessico e gli argomenti di una vastissima biblioteca. Queste le terzine ariostesche:

<sup>7</sup> A. Baldini, *Ludovico della tranquillità*, Bologna, Zanichelli, 1933.

<sup>8</sup> Sui rapporti tra Ariosto e Machiavelli cfr. C. Salinari, *Ariosto fra Machiavelli ed Erasmo*, in *Dante e altri saggi*, a cura di A. Tartaro, Roma, Editori Riuniti, 1985, pp. 185-201. In particolare, per la prospettiva qui adottata, che, come si potrà vedere in seguito, pone la poesia al centro del discorso ariostesco, si ponga attenzione a questo passaggio (p. 187): «Diversamente dal Machiavelli l'Ariosto sente che la capacità creativa incondizionata dell'individuo è soltanto dell'immaginazione, dell'invenzione che dir si voglia, ma non invece della vita reale, che di continuo si contrappone a quella dell'immaginazione, che è soltanto la vita del desiderio e dell'intima aspirazione». Sui rapporti tra *Theogenius* e *Asino* mi permetto di rinviare al mio saggio *Animale irrequieto e impazientissimo. Naturalismo e moralità Alberti, Machiavelli e Bruno*, in N. Bonazzi, *Dalla parte dei Sileni*, Il Mulino, Bologna, 2011, pp. 9-29.

<sup>9</sup> Su questo si veda M. C. Cabani, *Esibire o nascondere? Osservazioni sulla citazione nel "Furioso"*, in *Speciale Ariosto. Il labirinto della citazione. L' "Orlando furioso" da Ariosto a Calvino* a cura di A. M. Cabrini, numero monografico della rivista «Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione», fascicolo 7, 2013, pp. 13-25 ([www.parolerubate.unipr.it](http://www.parolerubate.unipr.it)). Sulla biblioteca ariostesca si veda L. Fortini, *Ariosto lettore di storie ferraresi*, in *Testimoni del vero. Su alcuni libri in biblioteche d'autore*, numero monografico a cura di Emilio Russo di «Studi e (testi) italiani», semestrale del Dipartimento di Italianistica e Spettacolo dell'Università di Roma La Sapienza, 2000, pp. 147-170.

Ma se l'uomo è sì ricco che sta ad agio  
di quel che la natura contentarse  
dovria, se fren pone al desir malvagio;

che non digiuni quando vorria trarse  
l'ingorda fame, et abbia fuoco e tetto  
se dal freddo o dal sol vuol ripararse;

né gli convenga andare a piè, se astretto  
è di mutar paese; et abbia in casa  
chi la mensa apparecchi e acconci il letto,

che mi può dare o mezza o tutta rasa  
la testa più di questo? ci è misura  
di quanto puon capir tutte le vasa.

Convenevole è ancor che s'abbia cura  
de l'onor suo; ma tal che non divenga  
ambizione e passi ogni misura. (vv. 244-78)

Fatta la tara sulla reale incidenza di certi testi albertiani (e immaginando piuttosto un'ascendenza comune a partire appunto da Plinio), non è difficile sentir risuonare, in questo elogio della *medietas* troppo spesso equivocato in senso autobiografico, le parole di Teogenio contro la cupidigia stolta dell'uomo, «dannoso con sua ambizione e avarizia e troppa cupidità del vivere in delizie e ozio pieno di vizi; [...] di cosa niuna contento né sazio; [...] animale irrequieto e impazientissimo di suo alcuno stato o condizione»<sup>10</sup>; e nemmeno forse stupirà trovarvi ancor più singolari concordanze con alcuni versi o emistichi dell'*Asino*: per esempio il «desir malvagio» del possesso, di *Satira III*, 246, pur senza un puntuale riscontro lessicale, risuona con chiarezza nell'«appetito disonesto de l'aver» di *Asino*, VIII, 58-9; l'«ingorda fame» (III, 248) nelle «'ngorde voglie» (VIII, 98); il «passi ogni misura» (III, 258) nel «senza alcuna misura» (VIII, v. 92); se per Ariosto è sufficiente che l'uomo «abbia fuoco e tetto/se dal freddo o sol vuol ripararse» e non andare a piedi «se astretto è di mutar paese» (III, 48-50: il «mutar paese» riecheggia il «cangiam regione» di *Asino* VIII, 49), per il porco machiavelliano tra gli animali «l'un fugge il ghiaccio e l'altro fugge il sole» in base alla propria natura (VIII, 52), mentre gli esseri della nostra specie vanno «cercando quel paese e questo/non per aere trovar freddo od aprico» (VIII, 56-7); e come l'uomo «è sì

---

<sup>10</sup> L. B. Alberti, *Theogenius*, in *Opere volgari*, a cura di C. Grayson, II, Bari, Laterza, 1966, p. 93.

ricco che sta ad agio/di quel che la natura contentarse/dovria» (III, 244-46), così l'animale si accomoda a quello che ha, «pur che contento e felice si viva [...] come che natura che ne insegna vuole»; e infine l'ambizione, che è parola, come si è visto, già albertiana, la si ritrova sia in Machiavelli sia in Ariosto quale sintomo di eccesso e dannosa smoderatezza (*Asino*: «la man vi diè natura e la favella,/e con quelle anco ambizion vi dette» [VIII, 130-31]; «vostr'è l'ambizion, lussuria e 'l pianto» [VIII, 136]; *Satire*: «ma tal che non divenga/ambizione e passi ogni misura» [III, 257-58]). Se è difficile presupporre una lettura del poemetto machiavelliano da parte di Ariosto (possibile, ma non probabile, visto lo stato di incompiutezza dell'opera e la sua pubblicazione postuma), non è difficile immaginare un identico conato di sfiducia verso l'insaziabile specie umana, a partire da suggestioni fornite da testi precedenti<sup>11</sup>.

Una sfiducia che nella *Satira II* arriva persino a postulare, secondo moduli antifrastici tipici di certa letteratura paradossale dell'epoca (su tutti appunto l'*Encomium Moriae* di Erasmo), un sintomo di personale pazzia, di contro al resto del mondo che ambisce a più alti onori:

Questa opiniön mia so ben che folle  
diranno molti, che a salir non tenti  
la via ch'uom spesso a grandi onori estolle.

[...]

Ma chi fu mai sì saggio o mai sì santo  
che di esser senza macchia di pazzia,  
o poca o molta, dar si possa vanto? (vv. 142-50)

---

<sup>11</sup> A proposito di possibili rapporti testuali tra l'opera di Ariosto e quella di Machiavelli, G. M. Anselmi segnalò a suo tempo una coincidenza lessicale davvero sorprendente tra alcuni versi della *Satira IV* e la famosa metafora ferina di *Principe XVIII*. «Comincia volpe, indi con forze aperte / escie leon, poi ch'ha 'l popol sedutto / gon licenze, con doni e con offerte: / l'iniqui alzando, e deprimendo in lutto / li buoni acquista titolo di saggio, / di furti, stupri e d'omicidi brutto» (vv. 97-103). La singolarità della coincidenza si moltiplica qualora si pensi che i versi in questione sono riferiti a Lorenzo de' Medici duca di Urbino, dedicatario del *Principe* (cfr. G. M. Anselmi, *Saggezza etica e suggestioni filosofiche tra Boiardo e Ariosto*, in *Gli universi paralleli della letteratura. Metamorfosi e saperi tra Rinascimento e crisi del Novecento*, Roma, Carocci, 2003, p. 40). Può valere la pena ricordare che Machiavelli, in una lettera a Lodovico Alamanni del 17 dicembre 1517, si lamenta del fatto di non essere stato citato da Ariosto nel *Furioso*: «Se si truova costì, raccomandatemi a lui, et dtegli che io mi dolgo solo che, havendo ricordato tanti poeti, che m'habbi lasciato indietro come un cazzo, et ch'egli ha fatto a me quello in sul suo *Orlando*, che io non farò a lui in sul mio *Asino*» (N. Machiavelli, *Lettere*, a cura di F. Gaeta, Milano, Feltrinelli, 1961, p. 383). Comunque, volendo dar seguito a un'indagine poco produttiva circa possibili rapporti tra l'*Asino* e la *Satira III*, non sarà inopportuno ricordare che la datazione più probabile del primo, a fronte appunto della lettera all'Alamanni, sarebbe il 1517, mentre Segre riconduce la composizione della seconda al 1518 (L. Ariosto, *Satire*, ed. critica a cura di C. Segre, Torino, Einaudi, 1987, p. 84): un tempo sufficiente per dar modo al poeta di Ferrara di conoscere quanto sin lì aveva scritto Machiavelli..

Nello stigmatizzare continuamente la smodata ingordigia dei propri simili<sup>12</sup>, l'Ariosto delle *Satire* svolge più o meno in tutte lo stesso motivo: traguardando l'intera materia dalla prospettiva morale, si scopre alla fin fine che lo spunto autobiografico, pur così evidente, ha meno importanza del giudizio complessivo sull'uomo; così, anche correndo il rischio della forzatura che un'operazione di questo tipo sempre comporta, diventa quasi impossibile non individuare il medesimo motivo nel *Furioso* ed evincerne un palinsesto di quieto, ma non candido, moralismo che lega tutta la produzione maggiore del poeta di Ferrara. (E le commedie, si pensi al *Negromante*, non insistono forse sulla concitata avidità di sesso o di denaro, fino a diventare stigma di un comportamento ossessivo e insano?).

La consonanza, del resto, non può non darsi dal momento che l'orizzonte di tale risentimento o indignazione è, sempre e comunque, la corte. Già Segre aveva notato come il «*vanitas vanitatum* mondano» che si dispiega nella valle lunare delle cose perdute (le poesie in lode dei signori, i favori dei principi, i servizi dei sottoposti, la distribuzione delle elemosine) «concerne espressamente il panorama etico-politico dell'esperienza concreta di Ariosto nelle corti»: infatti, assunta una nuova morale per così dire «sociocentrica», proprio nella corte rinascimentale egli «vede la sintesi più completa della società»<sup>13</sup>.

Appare a questo punto sintomatico che il canto XXXIV, quello che dà inizio alla lunga sequenza con protagonista Astolfo culminante nella fantasmagorica visita al vallone lunare, si apra con alcune ottave di aspra critica al *modus vivendi* delle corti e dei loro signori, impegnati a divorare i beni dei sudditi più che a combattere gli invasori stranieri, secondo una prospettiva allarmata che sembra ancora una volta rimandare a Machiavelli, e rimettere in gioco, una volta di più, l'insaziabilità umana (con l'occorrenza di un termine che abbiamo già incontrato: «ingordigia»):

Troppo fallò chi le spelonche aperse,  
che già molt'anni erano state chiuse;  
onde il fetore e l'ingordigia emerse,  
ch'ad ammorbare Italia si diffuse. (XXXIV, 2, vv. 1-4)

<sup>12</sup> Sul concetto di ingordigia e vanità, giocato secondo gli schemi antifrastici tipici dell'*Elogio della pazzia* erasmiano, insiste Alfredo d'Orto nell'introduzione alla sua edizione delle *Satire*: «Di contro le azioni dei "più" sono determinate dalla vanità, soprattutto nelle forme dell'ambizione smodata [...] e dell'"ingorda fame d'aver", del "cieco carcere" dell'avarizia, "adorata dalla gente sciocca", ma più ancora dai re, dai signori, da cardinali e papi (cfr. *Fur.* XXVI 31 sgg; XLIII 1-3). Su tale contrasto prende corpo l'opposizione più significativa, giocata sul concetto di pazzia che, come Ariosto ben sa, è tutta di questo mondo. La pazzia di cui il poeta si ritiene responsabile è quella di rinunciare a ottenere grandi ricchezze e alte onoreficenze. Ebbene, tale pazzia ha sempre un valore antifrastico, e viene così chiamata dall'Ariosto solo perché fa propria, ironicamente, la *communis opinio*» (cfr: L. Ariosto, *Satire*, a cura di A. d'Orto, Milano, Fondazione Bembo-Guanda Editore, 2002, pp. XLII-XLIII).

<sup>13</sup> C. Segre, *Da uno specchio all'altro: la luna e la terra nell'"Orlando furioso"*, in *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 109-110).

Al solito, le ottave iniziali del canto introducono, per via analogica, la materia del canto medesimo, che narra nella sua prima parte la discesa di Astolfo all'inferno e l'apparizione dell'anima di Lidia, la cui colpa è avere opposto uno sdegnoso rifiuto all'amore di Alceste.

Quello di Astolfo, in rapido pellegrinaggio dall'inferno sino al cielo della luna, è una sorta di percorso iniziatico dell'eroe che mima sinteticamente, in una gara impostata sull'elemento fantastico più che su quello cosmogonico e dunque ironicamente persa in partenza, i modelli alti del viaggio nell'aldilà, primo tra tutti, naturalmente, la *Commedia*.

Ma, dell'inferno e del paradiso, non sembrano darsi che dei conati: il primo si riduce appunto all'episodio di Lidia, mentre del secondo si evoca, al limite, un itinerario di ascesa subito interrotto al cielo della luna.

Se il vallone lunare si impone subito alla memoria del lettore per la sua forza d'invenzione, la breve narrazione su Lidia appare più problematica, nel senso che apre un piccolo interrogativo sulla pertinenza o piena significanza di quell'episodio. Ma, anche in questo caso, vien da dire che, alzando lo sguardo dal contesto minimo a un orizzonte più ampio, che abbracci le zone limitrofe di quell'episodio, cioè appunto tutta la sequenza di Astolfo, la domanda può sollevare qualche congettura se non appropriata almeno suggestiva.

La colpa di Lidia è infatti l'ingratitude nei confronti dell'innamorato Alceste<sup>14</sup>: insieme a lei, nell'unica zona dell'inferno praticabile per Astolfo, vengono punite innumerevoli «femine ingrati» (XXXIII, 13) e uomini cui «l'essere ingrato ha fatto danno» (*ibid.*). La colpa sembra dunque consumarsi tutta dentro un contesto erotico: e non è la prima volta, all'interno del poema, che l'ingratitude suggella la tragica fine di vicende amorose: Polinesso, che si serve di Dalinda per entrare nelle grazie di Ginevra, è «ingrato, perfido e crudele» (V, 73); Bireno, che ripudia l'amore di Olimpia, «a tanta servitù fu ingrato» (X, 4); per Rodomonte, cui Doralice preferisce Mandricardo, le donne sono tutte «temerarie, crudeli, inique, ingrati» (XXVII, 121); ma soprattutto sovengono alla mente le querele di Orlando, nel momento in cui scopre l'amore di Angelica per Medoro:

Non son, non sono io quel che paio in viso:  
quel ch'era Orlando è morto ed è sotterra;  
la sua donna ingrattissima l'ha ucciso:  
sì, mancando di fe', gli ha fatto guerra. (XXIII, 128, vv. 1-4)

Come Angelica, «di sé tolta», vagava per una selva all'inizio del poema, così Orlando (anzi meglio «lo spirito suo da lui diviso» [ivi, v. 5], con un'immagine nuovamente di

---

<sup>14</sup> Sul tema dell'ingratitude, ma legata ad altri motivi che non quelli che qui si dibattono, ha scritto C. Segre, *Negromanzia e ingratitude* (Juan Manuel, il Novellino, Ludovico Ariosto), in *Esperienze ariostesche*, cit., pp. 111-118.

dimidiamento) brancola in una selva al pari di una bestia, perso in un tormento che assomiglia (si noti il termine) ad un «inferno» («io son lo spirto suo da lui diviso,/ch'in questo inferno tormentandosi erra»).

Orlando precipita dunque nel buio infernale della mente perché la donna ha ingannato il suo amore, la sua fiducia («mancando di fe', gli ha fatto guerra»): è qualcosa di più di un semplice tradimento, coinvolge valori ben più profondi: l'annullamento fedifrago di un patto, di una sorta di "vassallaggio dell'anima" che rimanda ai costumi di un perduto mondo cortese<sup>15</sup>.

E non sorprende perciò che in una sezione del poema limitrofa alla già citata sequenza di Astolfo l'ingratitude venga bollata come il peccato peggiore, perché ascritto, guarda caso, a Satana:

Se d'ogn'altro peccato assai più quello  
de l'empia ingratitude l'uomo grava,  
e per questo dal ciel l'angel più bello  
fu relegato in parte oscura e cava;  
e se gran fallo aspetta gran flagello  
quando debita emenda il cor non lava;  
guarda ch'aspro flagello in te non scenda,  
che mi se' ingrato e non vuoi farne emenda. (XXXII, ott. 41)

Se davvero il campo semantico dell'ingratitude scava tanto in profondità, vien da dire che la gravità del fallo di Lidia si riverbera necessariamente sul prosieguo dell'avventura di Astolfo<sup>16</sup>, e legittima Ariosto a interrompere la ricognizione infernale al solo peccato della donna: perché, cos'è il temporaneo disinteresse di Orlando rispetto alle sorti della guerra se non mancanza di fede nei confronti del proprio signore Carlo? E, dentro il medesimo orizzonte cortese, le invenzioni metaforiche del vallone lunare (mutuate come si sa da Alberti) non stigmatizzano forse gli atteggiamenti ingannevoli dei cortigiani verso i propri signori e la leggerezza con cui i signori tradiscono il patto di fiducia nei confronti dei propri cortigiani? Più ancora, non è gravissima mancanza di

<sup>15</sup> Altrove, nel *Furioso*, la sfera semantica dell'ingratitude è usata in coppia con aggettivi che rimandano al campo di valori della "cortesia" (es.: «ingrato e discortese», XI, 7, v.7; «Ma torniamo a Medor, fedele e grato, che 'n vita e in morte ha il suo signore amato» XIX).

<sup>16</sup> Recentissimo è l'intervento di N. Maldina sul tema pervasivo dell'ingratitude del *Furioso*: cfr. Id., *Ariosto, l'ingratitude di Orlando e gli amori di Sansone nel «Furioso»*, «Studi e Problemi di Critica Testuale», 88, 2014/1, pp. 127-174, che mette a frutto alcuni saggi fondamentali per tale prospettiva. Penso soprattutto a A. Casadei, *Il «Pro bono malum» ariostesco e la Bibbia*, in Id., *La fine degli incanti. Vicende del poema epico-cavalleresco nel Rinascimento*, Milano, Franco Angeli, 1997, pp. 149-151 e G. Masi, *I segni dell'ingratitude. Ascendenze classiche e medioevali delle imprese ariostesche nel «Furioso»*, «Albertiana», V, 2002, pp. 141-164.

fede, quella del paladino, nei confronti di Dio, che l'aveva eletto a campione della lotta contro i Mori<sup>17</sup>?

Angelica è ingrata verso Orlando, Orlando lo è verso il proprio signore (e verso il Signore...), i signori lo sono verso i cortigiani e i cortigiani verso i signori: quando si dice che il *Furioso* canta un mondo perduto di valori cortesi si dice naturalmente il giusto e si dovrebbe aggiungere che rappresenta, di quel mondo, anche l'irredimibile decadenza, sotto il segno di una *melancholia* vagheggiante un mondo lontano di valori tanto più perspicui quanto più legati a ideali superiori fissati per sempre in un empireo senza tempo. Il senso della favola cavalleresca si dispiega appunto nella riproposizione di un'avventura arcana e multiforme regolata da un'etica indomabile, a fronte di un presente avvertito come scacco e frustrazione.

In questo senso la scintillante proliferazione metaforica del *vanitas vanitatum* lunare è legata a doppio filo all'istanza autobiografica delle *Satire*, dove si accampa la figura di un poeta negletto, che si è speso per anni al servizio di un signore pronto a dimenticarlo, o a ripudiarlo nel momento in cui non vuole seguirne i capricciosi voleri: nell'universo incoerente e vacuo della corte, lo spendersi per una qualunque attività in onore del signore è un girare a vuoto (esattamente come i paladini nel castello di Atlante).

Come si sa, l'episodio della luna deriva dall'intercenale *Somnium* di Leon Battista Alberti, scoperta, insieme ad altre, da Eugenio Garin all'inizio degli anni Sessanta del secolo scorso.

Va notato tuttavia come il testo di Alberti, impregnato di un grottesco mortuario e "nero" (si pensi solo a due figurazioni non entrate nella riscrittura ariostesca, quella del fiume ricolmo di bocche pronte ad addentare il navigante, e quella delle teste di vecchie condotte come barche da chi vi si installa sopra), si apra con l'immagine di Libripeta che fuoriesce da una fogna, dove si era precipitato per sfuggire a una «torma di pidocchi»<sup>18</sup>: è un'uscita dal basso, infernale. Il paese dei sogni visitato da Libripeta, benché non sia situato nelle fogne, riceve però da quest'incipit una tinta livida; e non a caso la «prudenza» di cui, ironicamente, Lepido taccia Libripeta viene definita «cloacariam» ("fognaria"), quasi che tutto il sogno raccontato da quest'ultimo sia impregnato di una materia lutulenta e corrosiva<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> Cfr. XXXIV, 64, vv. 1-2: «renduto ha il vostro Orlando al suo signore/di tanti benefici iniquo merto»; ivi, 65, v. 1: «E Dio per questo fa ch'egli va folle».

<sup>18</sup> «Ingens copia pediculorum» (cfr. L. B. Alberti, *Il sogno*, in *Autobiografia e altre opere latine*, a cura di L. Chines e A. Severi, Bur, Milano, 2012, p. 211).

<sup>19</sup> Cesare Segre, in un articolo ormai classico, aveva notato la singolarità dell'apporto albertiano alla scrittura di Ariosto, segnale, evidentemente, di un'attitudine moralistica che contraddistingue entrambi: «Non sono molti gli scrittori non classici a cui l'Ariosto attinga con tanta attenzione formale come all'Alberti, e pochissimi sono gli umanisti delle cui concezioni l'Ariosto sembri aver risentito» (cfr. C. Segre, *Leon Battista Alberti e Ludovico Ariosto*, in *Esperienze ariostesche*, Pisa, Nistri-Lischi, 1966, pp. 85-95). Da segnalare anche L. Pampaloni, *Le «Intercenali» e il «Furioso»*. *Noterella sui rapporti Alberti-Ariosto*, in «Belfagor», XXIX, 1974, pp. 317-325 e G. Tocchini, *Ancora sull'Ariosto e l'Alberti: il naufragio di Ruggiero* in «Studi italiani», X, 1998, pp. 5-34. Sui rapporti tra l'intercenale *Somnium* e l'episodio della luna si veda da ultimo l'introduzione di F. Bacchelli e L. d'Ascia a L. B. Alberti, *Intercenales*, Bologna, Pendragon, 2003, pp. XCVII-XCIX.

Al contrario Astolfo, per accedere al mondo delle cose perdute, è costretto a salire. Ariosto dunque riscrive e ribalta le premesse del sogno albertiano; allo stesso tempo, ne amplifica la portata metaforica, raccontando di un paesaggio lunare in tutto simile a quello terrestre<sup>20</sup>; affascinato forse dalla propria stessa invenzione di un luogo speculare alla terra, avrà presumibilmente trovato in un immaginario narrativo e scientifico precedente (in particolare nel *Commento al Somnium Scipionis* di Macrobio<sup>21</sup>) l'idea della luna quale corrispettivo "negativo" del nostro pianeta; ma è indubbio che tale idea era funzionale al percorso cosmogonico che aveva immaginato per il suo paladino, in gara (e parodia) con il modello dantesco, rispetto al quale il satellite figura come un paradiso antifrastico: assolve cioè esteriormente (sulla base appunto di modelli noti e condivisi) la funzione di paradiso (Astolfo dopo essere sceso in inferno risale verso il cielo), ma sulla sua superficie, anziché trovarsi beatitudini celesti, si incontra la fantasmatica reificazione del nostro vano affaticarci.

L'antifrasi, e dunque la possibilità di indovinare il pensiero dell'autore tra le pieghe di un discorso paradossale, sembra dominare tutto il brano, come del resto già accadeva per il *Somnium* di Alberti: quando Libripeta dice «lì [nel paese dei sogni] troverai di tutto, a parte la follia» ("isthic quevis omnia preter stultitiam reperies" pp. 204-205)<sup>22</sup> sta dichiarando che ogni attività umana è dominata da un segno irrazionale, assurdo: ciò che rende impossibile restituire ad esse un qualsivoglia senso; Ariosto riprende la drammatica lepidezza attraverso un immaginario potentemente metaforico e quindi altamente significativo: tutto ciò che perdiamo sulla terra «o per nostro difetto, / o per colpa di tempo o di Fortuna» viene accatastato nel vallone lunare: l'unica cosa che non si trova è la follia, perché resta tutta sulla terra:

sol la pazzia non v'è poca né assai;  
che sta qua giù, né se ne parte mai. (XXXIV, 81, vv. 7-8)

<sup>20</sup> Molto nota in particolare una coincidenza tra *Somnium* e *Furioso*: cfr. *Somnium*: «Multo magis miranda ea sunt que in illis provinciis conspexi: flumina, montes, prata, campos, monstra aspectu stupenda, dicutque ac memoratu incredibilia [...]» (L. B. Alberti, *Il sogno*, cit., p. 200); *Orl. Fur.*: «Altri fiumi, altri laghi, altre campagne / sono là su, che non son qui tra noi; / altri piani, altre valli, altre montagne [...] / e vi sono ample e solitarie selve, / ove le ninfe ognor cacciano belve» (XXXIV, ott. 72).

<sup>21</sup> «La terra a sua volta è soltanto illuminata dalla luce che riceve dal sole, ma non può rinviarla; mentre la luna ha la proprietà di uno specchio, cioè quella di riflettere la luce da cui viene illuminata. La terra, difatti, è considerata come un sedimento d'aria e d'acqua, elementi in sé spessi e densi, e di conseguenza, sulla sua vasta estensione esterna, si è solidificata, e aldilà della sua superficie è impermeabile a qualsivoglia luce» ("Rursus terra accepto lumine clarescit tantum modo, non relucet, luna speculi instar quo illustratur emittit quia illa aeri set aquae, quae per se concreta et densa sunt, faex habetur et ideo extrema uastitate densata est, nec ultra superficiem quavis luce penetratur": cfr. Macrobio, *Commento al sogno di Scipione*, Milano, Bompiani, pp. 389-391). Sulle possibili fonti di Ariosto per l'episodio lunare, oltre al classico P. Rajna, *Le fonti dell'Orlando furioso*, ristampa a cura di F. Mazzoni, Firenze, 1975, pp. 547-548, si veda anche G. Savarese, *Lo spazio dell'«impostura»: il Furioso e la luna*, in *Il «Furioso» e la cultura del Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1984, pp. 71-89 e M. Santoro, *La sequenza lunare nel «Furioso»: una società allo specchio*, «Atti Accademia Pontaniana», n. s., vol. XXXIII, 1975, pp. 327-350.

<sup>22</sup> L. B. Alberti, *Il sogno*, cit., pp. 204-205.

Insomma, se è vero che la luna traduce in metafora le aporie del nostro mondo, questo appare immedicabile nel suo disequilibrio, nelle sue mancanze, nella spreco pervasivo delle sue qualità, proprio perché la follia vi regna sovrana e incontrastata<sup>23</sup>.

Uno degli esempi più significativi di questo vano affaccendarsi dell'uomo, Ariosto lo individua nella cortigianità, e, non casualmente per chi svolge come lui questo ruolo a corte, nei tributi di lode dei poeti ai loro signori. Così l'antifrasi, più nascosta ma non per questo meno scintillante, investe persino l'elogio iperbolico di Ippolito d'Este, posto in apertura del canto XXXV.

Qui le ottave VII-IX, messe in bocca a Giovanni evangelista (la guida di Astolfo sulla luna), postulano una volontà divina nella crescita rapida e sontuosa di Ferrara, per permettere alla città di ospitare «un spirito sì degno», cioè appunto il cardinale, «l'uomo a chi Dio sì ricco dono ha eletto». Peccato che l'elogio si situi dopo il famoso elenco delle cose smarrite, dove proprio l'adulazione ha un posto significativo<sup>24</sup>, e prima di un'ampia (e altrettanto famosa) dissertazione di san Giovanni sulla poesia, con giudizi di manifesta ostilità contro i «cortigian gentili» che sanno «imitar l'asino e 'l ciacco». Così l'elogio risulta compromesso proprio nell'evidenza delle sue componenti adulatorie, tipiche, sembra dirci Ariosto, di ogni poesia encomiastica<sup>25</sup>.

La portata antifrastica del discorso di san Giovanni non si ferma qui e investe tutto l'ambito della poesia: in mezzo a una schiera di «ruffiani, adulatori,/buffon, cinedi, accusatori», rappresentati, nel teatro metaforico della valle lunare, come «corvi»,

---

<sup>23</sup> Certo il sottofondo morale in Ariosto viene continuamente stemperato dalla nota ironica, ma, di là dal preciso rimando testuale all'intercenale *Somnium*, è impossibile non sentir risuonare nelle ottave del poeta ferrarese quella cifra insieme dolente e comica che pervade anche altre pagine dell'Alberti più grottesco, per esempio del *Defunctus*, dove non a caso si accampa l'idea di una follia complessiva del mondo e dell'inutile spendersi dell'uomo in svariate attività: «- Che novità porti? Cosa succede tra i mortali? - Ah ah ah! Farneticano. - Davvero? Ma in che senso? - In svariate modi: ardon d'amore, bruciano d'odio, oppure, da pazzi, affrontano fatiche, ferite, e tutti i pericoli più estremi per un po' di denaro, per farsi un nome, per assecondare le loro voglie e ogni inezia di questo tipo» (cfr. *Defunctus*, in *Autobiografia e altre opere latine*, cit., p. 359); «- E così presso i mortali anche la dignità e la virtù sono intrise di follia? - Ero io ad essere pazzo, io che reputavo probi degli improbi; ma quelli erano disonestissimi e scelleratissimi. - Dunque negli uomini la virtù è la toga della scelleratezza e il velo della disonestà? E tutti impazziscono in questo modo perverso?» (ivi, p. 395); «- O fatiche inutili degli uomini! O preoccupazioni vane! O fallaci speranze! O notti passate invano a studiare!» (ivi, p. 401); «Vedo infatti che tutte le cose che gli uomini credono che dureranno e affidano all'eternità, subito muoiono, improvvisamente vengono meno, in un attimo sono cancellate. E non solo il caso e la fortuna intralciano le azioni umane, ma gli uomini stessi si fanno danni gli uni con gli altri» (ivi, p. 403).

<sup>24</sup> «Vede in ghirlande ascosi lacci; e chiede, / et ode che sono tutte adulazioni. / Di cicale scoppiate imagine hanno / Versi ch'in laude dei signor si fanno» (XXXIV, 77, vv. 5-8)

<sup>25</sup> Si veda quanto scrive Segre: «Ponendo l'elogio di Ippolito tra due serie di ottave consacrate all'adulazione (XXXIV, 77-79 e XXXV, 13-14), l'Ariosto applica audacemente una tecnica diffusa nel furioso, quella di far seguire ad affermazioni (o implicazioni) d'un certo segno, affermazioni (o implicazioni) d'un segno contrario: un aggiustamento di tiro costante, che permette di coprire una sezione molto ampia di realtà o, talora, di suggerire ciò che sarebbe pericolo dire, di smentire ciò che è stato appena detto. Non siamo poi tanto lontani da un atteggiamento erasmiano» (cfr. C. Segre, *Da uno specchio all'altro: la luna e la terra nell'Orlando furioso*, in *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*, Torino, Einaudi, 1990, p. 112)

«avoltori» e «mulacchie»<sup>26</sup>, si fanno strada i poeti veri, «rari» come i cigni; e se è vero che essi sono in grado di garantire con la loro opera l'immortalità di coloro che cantano, è vero pure che i soggetti della loro poesia spesso sono indegni di tale immortalità. Qua Ariosto introduce un elenco di personaggi della storia e della mitologia classica di cui si diverte a ribaltare le qualità tipiche, ovvero quanto l'*oppinio communis* ha tramandato su di loro: non fu Enea così «pietoso», non «forte» Achille, non «fiero» Ettore, non «benigno» Augusto, non «ingiusto» Nerone, non «vittorioso» Agamennone, non «vili» i troiani come ci è stato fatto credere: Elissa, cioè Didone, non fu affatto una «bagascia», mentre Penelope fu addirittura una «meretrice».

Se ne evince insomma che la poesia è sostanzialmente bugiarda, ma non per questo da biasimare: la garanzia di immortalità che accorda ne disinnescava la portata negativa. L'antifrasi gioca appunto su questo, sull'impossibilità di ricavare un'asserzione univoca da due affermazioni contrarie: ne risulta una verità mobile, liquida, i cui confini si spostano continuamente tra due poli opposti, il cui senso sfuggente va recuperato dunque nelle pieghe del discorso.

Il passo si chiude con un'ottava vagamente oscura, ma, come qualcuno ha sottolineato, piuttosto maliziosa<sup>27</sup>: un'ottava nella quale san Giovanni si autocelebra come scrittore, anzi come colui che, tra gli scrittori, ha potuto acquistare fama davvero imperitura per via dell'approvazione e glorificazione tributatagli da Cristo, a sua volta da lui glorificato («il mio lodato Cristo»): qui l'antifrasi, anche per abbracciare il tema religioso, si fa quasi ironica provocazione, se è vero che Ariosto ha appena decantato le qualità menzognere della poesia:

E sopra tutti gli altri io feci acquisto  
che non mi può levar tempo né morte:  
e ben convenne al mio lodato Cristo

---

<sup>26</sup> Possibile nella metafora zoomorfica, e in tutto il passo, un rigurgito di memoria dell'*Egloga V* di Battista Spagnoli Mantovano, nella quale, del resto, si stigmatizza il comportamento degli adulatori e dei poeti servili: «Attorno ai re sta una turba rozza, invidiosa, volgare (mimi, adulatori, mezzani, ruffiani, adulteri, istrioni, fannulloni) che hanno le più odiose virtù; i poeti sono scacciati in tutti i modi, come quando i corvi, trovato un cadavere, mettono in fuga tutti gli altri uccelli e fiere. Poi c'è anche qualche poeta oltremodo sfrontato, oltremodo nutrito, che senza nessun modello osa scrivere ciò che i re amano (e amano solo cose infami); la pazzia vessa insomma anche i poeti. Questi individui, non so con che leggerezza di senno, vogliono essere considerati poeti: dopo essersi applicati ad un canto volgare, si applaudono, sciocchi, rozzi, inetti, stupidi e sgraziati si pavoneggiano per i loro carmi» (riportiamo qui solo la traduzione italiana: cfr. Battista Spagnoli Mantovano, *Adulescentia*, a cura di A. Severi, Bononia University Press, 2010, p. 361). Sempre per cortesia del dottor Andrea Severi, che ha studiato a lungo lo Spagnoli, segnalo questa apparentemente non casuale coincidenza tra un passo dell'*Egloga I* dell'*Adolescentia* e un'ottava del canto IV del *Furioso*: «Sicque repugnabant votis contraria vota, / non secus ac muri catus: ille invadere pernam / nititur, hic rimas oculis observat acutis» («così i desideri combattevano tra loro, come il gatto col topo: questo cerca di raggiungere il prosciutto, quello con occhi spalancati tiene d'occhio le fessure del muro»: *Adol. I*, vv. 58-60, ed. cit., p. 337); «come si vede ch'all'astuto gatto / scherzare col topo alcuna volta aggrada / e poi che quel piacer gli viene a noia, / dargli di morso, e al fin voler che muoia» (*Fur.*, IV, 22, vv. 5-8).

<sup>27</sup> Cfr. il commento Ceserani-Zatti: L. Ariosto, *Orlando furioso*, canto XXXV, p. 1228, nota 29.

rendermi guidardon di sì gran sorte. (XXXV, ott. 29, vv. 1-4)

L'ottava conclude la lunga digressione sull'eccellenza della poesia; ed è una conclusione che meglio non potrebbe riassumere, nelle sue provocatorie contraddizioni, rendere immortale il nome del suo evangelista), l'atteggiamento di Ariosto nei confronti della letteratura: infatti, nel momento stesso in cui taccia di mendacio la poesia, egli ne esalta le qualità inventive e, in ultima istanza, la sua potenza eternatrice. Come la pietra filosofale, ciò che la poesia tocca rende immediatamente vero.

La riprova più manifesta di questa ambivalenza (mendacità da un lato e capacità di eternare nome e gesta dei personaggi che canta dall'altro) è nella risposta che il poeta fornisce al contemporaneo Federico Fregoso, il quale aveva evidentemente obiettato sulla scarsa verosimiglianza del poema almeno in un punto, dove (siamo nel finale) Ariosto fa combattere ai suoi paladini la battaglia decisiva sull'isola di Lampedusa. La risposta occupa ben tre ottave:

Qui de la istoria mia, che non sia vera,  
Federigo Fulgoso è in dubbio alquanto;  
che con l'armata avendo la riviera  
di Barberia trascorsa in ogni canto,  
capitò quivi, e l'isola sì fiera,  
montuosa e inegual ritrovò tanto,  
che non è, dice, in tutto il luogo strano,  
ove un sol piè si possa metter piano:

né verisimil tien che ne l'alpestre  
scoglio sei cavallieri, il fior del mondo,  
potesson far quella battaglia equestre.  
Alla quale obiezion così rispondo:  
ch'a quel tempo una piazza de le destre,  
che sieno a questo, avea lo scoglio al fondo;  
ma poi, ch'un sasso che 'l tremuoto aperse,  
le cadde sopra, e tutta la coperse.

Sì che, o chiaro fulgor de la Fulgosa  
stirpe, o serena, o sempre viva luce,  
se mai mi riprendeste in questa cosa,  
e forse inanti a quello invitto duce  
per cui la vosta patria or si riposa,  
lascia ogni odio, e in amor tutta s'induce;  
vi priego che non siate a dirgli tardo,

ch'esser può che né in questo io sia bugiardo. (XLII, ott. 20-22)

Ariosto, cioè, proclama l'autenticità di quanto ha scritto, ma allo stesso tempo situa l'azione in un passato favoloso, non verificabile, come favoloso è l'evento che avrebbe compromesso successivamente l'agevolezza del luogo<sup>28</sup>. Ancora una volta siamo in presenza di un processo paradossale: si dichiara che una cosa è vera accampando ragioni inequivocabilmente fantasiose. La poesia, sembra dunque dirci Ariosto, è in grado di creare un mondo coerente, autoconcluso, dove tutto si tiene. Dove pure è possibile che il più grande e famoso paladino carolingio perda il senno e lo ritrovi grazie a un viaggio sulla luna compiuto da un altro paladino suo amico. La luna diventa così, in opposizione alla selva terrena dove dantescamente ci si perde, il luogo in cui è possibile ovviare a tale perdita; e questa reintegrazione, questo ritrovarsi, questo recuperarsi nelle proprie qualità precipuamente umane si dà, nel grande gioco metaforico apparecchiato da Ariosto, grazie alla poesia, all'invenzione fantastica. L'inferno della perdita si redime nell'utopia della letteratura<sup>29</sup>.

Mi sembra indubbio che qui Ariosto dialoghi con il famoso libro XIV delle *Genealogie deorum gentilium* di Boccaccio<sup>30</sup>, dedicato appunto al valore delle favole poetiche, e in particolare con il capitolo XIII, se è vero che lì si possono incontrare argomentazioni, com'è noto, prepotentemente a favore della "finzione" poetica, come la seguente:

E se si osservi l'ufficio dei poeti, più volte sopra indicato, essi non sono obbligati a questo vincolo di usare la verità nella superficie delle loro invenzioni; e se venisse loro tolta la licenza di vagare per ogni genere d'immaginazione, il loro ufficio si risolverebbe proprio nel nulla<sup>31</sup>;

<sup>28</sup> Sul nodo verità-finzione, si veda quanto argomenta R. Anconetani in *L'Orlando furioso e l'Elogio della follia. Alcune note*, in «Bollettino di Italianistica», n. 2 (2009), pp. 117-146 (in particolare, per il passaggio che qui interessa, pp. 136-137).

<sup>29</sup> C. Bologna definisce «utopistico» il volo di Astolfo verso la luna, con tutto l'episodio conseguente, «perché antigravitazionale», ovvero sciolto definitivamente nei suoi legami con quanto di faticoso, oscuro, irrazionale comporta la vita terrena (cfr. C. Bologna, *La macchina del «Furioso»*, cit., p. 110). Ha parlato di utopia, ma per Boiardo e per i poemi cavallereschi del Quattrocento, inquadrandoli in una cifra di inesausto vitalismo M. Praloran: cfr. Id., *L'utopia del poema cavalleresco alla fine del Quattrocento*, in *Le lingue del racconto. Studi su Boiardo e Ariosto*, Roma, Bulzoni, 2009, pp. 99-123; lo stesso motivo, sempre legato al poema boiardo e alla sua cifra di prorompente energia, come traduzione di una «sfida vittoriosa alla sorte», in R. Brusciagli, «Ventura» e «inchiesta»..., cit., p. 111.

<sup>30</sup> Del resto un commento autorevole come quello di Ceserani-Zatti, individua, nel v. 1 dell'ott. 23 del medesimo canto XXXV («Son, come i cigni, anco i poeti rari»), un rimando alle *Genealogie* boccacciane («rarissimi semper fuere poetae», XIV)

<sup>31</sup> «Et si spectetur poetarum officium, non numquam in superiori bus demonstratum, vinculo huic astricti non sunt, ut veritate utantur in superficie fictionum, et, si auferatur eis vagandi per omne fictionis genus licentia, eorum officium omnino resolvetur in nichilum» (Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium*, a cura di V. Zaccaria, Milano, Mondadori, 1998, tomo II, pp. 1438-1439).

e se è vero, soprattutto, che per dare forza alle proprie ragioni Boccaccio introduce come termine di paragone proprio l'opera di san Giovanni, lo «scrittore de l'oscura Apocalisse»:

con che nome sono da chiamare le cose scritte da Giovanni Evangelista nell'Apocalypsis, con mirabile maestà di significati, ma del tutto, almeno a prima vista, discordanti dalla verità? E con che nome lo stesso Giovanni? E con qual nome le altre cose e gli altri che con lo stesso stile hanno coperto con un velo le meraviglie compiute da Dio?<sup>32</sup>

Insomma, non appare casuale e diventa anzi significativo che Ariosto decida di fare di san Giovanni, già chiamato da Boccaccio a testimoniare nel modo più autorevole la bontà delle favole poetiche, la guida di Astolfo nel suo viaggio lunare e di affidare addirittura a lui l'elogio di tali favole: il fatto che, in maniera del tutto inedita, l'autore dell'*Apocalisse* faccia coppia col profeta Elia nel condurre Astolfo sulla luna (mentre da tradizione era solo il secondo a ergersi a guida nei viaggi oltremondani) è un'ulteriore riprova della volontà ariostesca di caricare di un significato ulteriore il ruolo di san Giovanni in questo importante segmento del poema.

Ma un altro spunto pare provenire dal medesimo capitolo delle *Genealogie*: infatti Boccaccio cita Didone come motivo della necessità poetica di inventare, di prendersi delle libertà rispetto alla storia o alla tradizione consolidata:

Ciò che poi rinfacciano a Virgilio è falso. Non volle davvero, quel savio, raccontare la storia di Didone; poiché sapeva, come dottissimo in tale materia, che Didone era stata donna di spiccata onestà e che aveva voluto uccidersi piuttosto che insozzare con le seconde nozze il proposito di castità, fisso nel suo cuore; ma, per conseguire con l'artificio e il velo poetico ciò che era utile all'opera sua, compose una favola in molte parti simile alla storia di Didone; il che, come poc'anzi è stato detto, è concesso per antica usanza ai poeti<sup>33</sup>.

Allo stesso modo, ma imputandolo a un'antipatia di Virgilio verso la sua protagonista, Ariosto, con un lessico peraltro virulento che lascia qualche sospetto di ironia, restituisce alla regina di Cartagine la sua tradizionale aura di purezza<sup>34</sup>:

Da l'altra parte odi che fama lascia

---

<sup>32</sup> «Quo nomine vocanda sin tea, que per Iohannem Evangelistam in Apocalipsi mira cum maiestate sensuum, sed omnino persepe prima facie dissona veitati. Quo ipse Iohannes? Quo alia alii que, qui eodem stilo Dei magnalia velavere?» (Ivi, pp. 1440-1441).

<sup>33</sup> «Quod autem Virgilio obiciunt, falsum est. Noluit quippe vir prudens recitare Didonem honestate precipuam fuisse mulierem, eamque manu propria mori maluisse, quam infixum pio pectori castimonie propositum secundi inficere nuptiis. Sed, ut artificio et velamento poetico consequeretur quod erat suo operi oportunitum, composuit fabulam in multis similem Didonis hystorie; quod, ut paulo ante dictum est, veteri instituto poetis conceditur» (Ivi, pp. 1446-1447).

<sup>34</sup> Purezza tra l'altro ribadita da Boccaccio anche nel *De mulieribus claris* (XL) e da Petrarca nel *Tr. Pud* (10-12; 157-159).

Elissa ch'ebbe il cor tanto pudico;  
che riputata viene una bagascia,  
solo perché Maron non le fu amico. (XXXV, ott. 28, vv. 1-4)

E tuttavia proprio il clamoroso ribaltamento di segno rispetto alla figura di Didone corrobora il valore assoluto della poesia, la sua potenza vindice e redentrice.

Dunque il viaggio di Astolfo sulla luna è anche in ultima istanza il viaggio verso il sogno della poesia: sogno paradossale proprio perché sconta le aporie di una situazione per i poeti sempre precaria e subalterna, da cui essi riescono a smarcarsi spesso solo in modi avventizi e parassitari (l'esagitata e vacua ricerca di un riconoscimento personale o economico), gli stessi che Ariosto sente con amarezza di subire<sup>35</sup>.

L'inferno della perdita, consumata al fuoco di un pervasivo *vanitas vanitatum*, il labirinto esistenziale del perdersi, dell'abdicare ad una natura pienamente e genuinamente umana, contempla dunque la possibilità di un riscatto, di una ricomposizione, di un recupero equilibrante e armonizzante proprio grazie alla poesia.

Così, l'unico finale possibile è il duello tra Ruggiero e Rodomonte, e la vittoria del primo: la vittoria delle virtù cavalleresche sul furore bestiale<sup>36</sup>; ma anche, soprattutto, la vittoria di chi, proprio attraverso la poesia, è stato reso leggendario capostipite della casata estense, al cui riparo Ariosto ha consumato la sua vicenda umana e creativa<sup>37</sup>: ennesima riprova, paradossale ma necessaria, della tensione pacificatrice della poesia, nel cui alveo tutto si tiene, tutto sorprendentemente si risolve, gettando nell'imo del peccato (ma non, come abbiamo visto, dell'oblio) ciò che esula, per una sua natura di furiosa alterigia, dall'ambito riconciliante dell'umano.

nicola.bonazzi3@unibo.it

<sup>35</sup> G. M. Anselmi parla di «compito ultimo, ma fondante, della letteratura», a proposito della possibilità, per il «lettore-ermeneuta», di conciliare arte e vita, di ridurre ad armonia la «scorrevole mutevolezza», la «proteica difformità» della vita» (cfr. G. M. Anselmi, *Saggezza etica e suggestioni filosofiche tra Boiardo e Ariosto*, cit., p. 52).

<sup>36</sup> Moltissimi nel poema i passaggi in cui, di Rodomonte, si evidenziano le caratteristiche di disumanità e furiosa superbia. Tanto per fare qualche esempio: «Rodomonte crudele» (XIV, 116, v. 8); «Rodomonte non già men di Nembrotte / indomito, superbo e furibondo» (XIV, 119, vv. 1-2); «Rodomonte terribile ed orrendo» (XVI, 19, v. 7); «Fiero e terribil Rodomonte» (XVI, 24, v. 5); «Gravati dal furor di Rodomonte» (XVII, 6, v. 7); «Rodomonte, d'orgoglio e d'ira pazzo» (XVII, 9, v. 7); «Ecco il superbo Rodomonte» (XXIV, 95, v. 3) ecc.; fino, naturalmente, ai famosissimi versi finali: «Alle squalide ripe d'Acheronte / sciolta dal corpo più freddo che ghiaccio / bestemmiano fuggi l'anima sdegnosa / che fu sì altera al mondo e sì orgogliosa» (XLVI, 140, vv. 5-8). Sulla figura di Rodomonte come «ombra di Orlando» si veda quanto argomenta G. Sangirardi, *Ludovico Ariosto*, Firenze, Le Monnier, 2006, p. 153: «Personaggi come Rodomonte e Mandricardo mostrano come una delle funzioni essenziali del regime epico che la narrazione ariostesca adotta a tratti sia la rappresentazione di pulsioni distruttive particolarmente violente e perciò rimosse».

<sup>37</sup> Cfr. quanto scrive N. Borsellino, *Ludovico Ariosto*, in *Storia generale della letteratura italiana*. III. Rinascimento e Umanesimo. Dal Quattrocento all'Ariosto, Milano, Federico Motta Editore, 2004, p. 461: «È l'ultima ottava del poema, la centoquarantesima del canto quarantaseiesimo, scandita sulla memoria degli ultimi versi dell'*Eneide* quasi a ribadire il rilievo epico del capostipite degli Estensi, fatto a misura del grande eroe virgiliano. L'Ariosto ha riservato a lui, come è doveroso in uno spettacolo di corte, l'applauso finale».

Bonazzi – Il *Furioso* tra la terra e la luna

(Università di Bologna)