Ludovico Ariosto

Ritratto d’autore

Incontro con l’opera
L’Orlando furioso

La vita

Ariosto, che opera per tutta la vita nell’ambiente della corte, rappresenta la tipica figura dell’intellettuale cortigiano del Rinascimento, ma al tempo stesso nei confronti di tale ambiente è mosso da sentimenti di malcelato rifiuto e sottile polemica: il suo rapporto col mondo cortigiano è quindi percorso da una segreta ambivalenza, che ha importanti riflessi sui temi toccati dalla sua opera.

Il poeta proveniva da una nobile famiglia: il padre, Niccolò, era funzionario al servizio dei duchi d’Este ed era comandante della guarnigione militare di Reggio Emilia. In questa città nacque Ludovico l’8 settembre 1474, primo di dieci tra fratelli e sorelle. Dall’84 il padre si stabilì a Ferrara, con vari incarichi amministrativi, e in tale città Ludovico intraprese i primi studi. Tra i 15 e i 20 anni frequentò corsi di diritto all’Università di Ferrara, ma contro la sua vocazione, soltanto per obbedire al padre. Lasciati gli studi poco graditi, si dedicò ad approfondire la sua formazione letteraria e umanistica, di cui fu frutto la sua produzione di liriche latine (tuttavia, con suo grande rammarico, non ebbe un’adeguata istruzione nel campo delle lettere greche). A Ferrara, tra il 1497 e il 1499, poi tra il 1501 e il 1505, soggiornò Pietro Bembo (cfr. Generi L’umanesimo, il Rinascimento e l’età della Controriforma, A16), l’intellettuale più prestigioso dell’epoca, iniziatore del culto di Petrarca, ed Ariosto, che strinse legami d’amicizia con lui, ne subì l’influenza, indirizzandosi verso la poesia volgare. Nel frattempo aveva anche cominciato a frequentare la corte del duca Ercole I, entrando nella cerchia dei cortigiani stipendiati. La morte del padre, nel 1500, lo mise di fronte alle necessità della vita: dovette occuparsi del patrimonio familiare, che gli procurò diverse noie per beghe giuridiche, dovette assumere la tutela dei fratelli minori e cercare di accasare le sorelle. Per far fronte alle necessità familiari dovette anche accettare cariche ufficiali da parte degli Estensi, e fra il 1501 e il 1503 fu capitanato della rocca di Canossa. Nell’autunno del 1503 entrò al servizio del cardinale Ippolito, figlio del duca Ercole I, con incarichi molto vari, che andavano dalle missioni politi-
che e diplomatiche a minute incombenze pratiche. Come il poeta stesso afferma nelle *Satire*, questo tipo di incarichi gli sembrava disdicevole alla sua dignità di letterato («di poeta cavallar mi feo») ed in contrasto con la sua vocazione agli studi e alla poesia, che esigeva quiete e raccoglimento. Come tanti altri letterati cortigiani del tempo, per aumentare le entrate assunse anche la veste di chierico, prendendo gli ordini minori, in modo da poter godere di benefici ecclesiastici. Nel frattempo si occupò degli spettacoli di corte, scrivendo a tal fine due commedie, *La Cassarzia* (1508) e *I Suppositi* (1509).

I primi del Cinquecento erano anni turbolenti, in cui l'Italia era sconvolta dai conflitti tra Francia e Spagna, nei quali i vari stati della penisola, compresa Ferrara, erano in vari modi coinvolti. A causa dei rapporti tesi tra il nuovo duca, Alfonso I, ed il papa Giulio II, Ariosto dovette recarsi più volte, tra il 1509 e il 1510, come ambasciatore a Roma, correndo anche rischi personali per il carattere irascibile e violento del pontefice. Nel frattempo cominciò a stringere rapporti con ambienti fiorentini, che miravano alla restaurazione del potere mediceo, ed in particolare con il cardinale Giovanni de’ Medici, figlio del Magnifico. In tal modo, accortamente, Ariosto si preparava uno sbocco nella carriera, pensando di passare dalla provinciale Ferrara alla splendida corte romana, dove già avevano trovato sistemazione i suoi amici, Pietro Bembo e il cardinale Bernardo Dovizi da Bibbiena. Quando Giovanni de’ Medici divenne papa con il nome di Leone X, nel 1513, Ariosto credette che fosse giunta l’occasione di ottenere gli incarichi ambiti, che gli consentissero una vita più agiata e tranquilla; ma le sue aspettative andarono deluse, e dovette adattarsi a restare a Ferrara, con un magro beneficio in più. Intanto a Firenze aveva stretto un legame con una donna sposata, Alessandra Benucci. Nel 1515 il marito morì, ma Ariosto, costretto al celibato a causa degli ordini minori, non poté mai convivere con lei e la sposò in segreto solo anni più tardi.

Nel 1516 pubblicò la prima edizione dell’*Orlando furioso*, alla quale lavorava da circa un decennio, e la dedicò al cardinale Ippolito, il quale però non dimostrò di apprezzare l’opera come il poeta si attendeva. Nel 1517, recandosi a prendere possesso di un vescovado in Ungheria, il cardinale impose ad Ariosto di seguirlo, ma il poeta rifiutò, passando al servizio del duca Alfonso. Nel 1522 questi gli affidò un difficile compito, quello di governatore della Garfagnana, regione appenninica da poco annessa al Ducato estense: una regione turbolenta, infestata da banditi, in cui l’ordine doveva essere mantenuto con la forza. Qui Ariostovette prova di capacità politiche, di equilibrio e di energia, come testimoniato le sue relazioni al duca. La lontananza dalla sua città però gli pesava, ma soprattutto gli causavano fastidio le incombenze pratiche, che gli impedivano di dedicarsi alle occupazioni più amate, la poesia e gli studi. Tornato a Ferrara nel 1525, riprese ad occuparsi degli spettacoli di corte, scrivendo una nuova commedia, la *Lena*, e riprendendone un’altra scritta nel 1520, il *Negromante*. Furono, questi, anni più tranquilli, con pochi spostamenti.

Il poeta, circondato dagli affetti familiari, si era sistemato in una modesta casa in contrada Mirasole, dove continuò a lavorare alla revisione stilistica e all’ampliamento del *Furioso*. Ammalatosi di entereite, morì nel 1533 per complicazioni polmonari.

Ariosto stesso, nelle *Satire*, si è compiaciuto di lasciare di sé l’immagine di uomo amante della vita sedentaria, placida e contemplativa, tutto teso a risarcire nell’evasione fantastica le angustie della vita pratica e quotidiana. Ma si tratta di un’immagine letteraria, non perfettamente rispondente alla realtà. In effetti, come si è già avuto modo di osservare, Ariosto fu uomo accorto e saggio, che manifestò eccellenti doti pratiche nel destreggiarsi tra gli intrighi della vita cortigiana del tempo, e dimostrò capacità politiche e diplomatiche negli incarichi da lui assunti. La sua aspirazione ad un’esistenza quieta ed appartata, come ha osservato Caretti, non fu affatto «un pigro arrendersi alla mediocrità», ma «una scelta matura e meditata», mirante a difendere, nell’unico modo che era possibile in una società cortigiana, la propria libertà di individuo e di intellettuale. Nella sua scelta si rivelò «un senso concreto e realistico dell’esistenza», un’inclinazione «disincantata e profondamente saggia» a «elaborare un ideale di vita dominato dal senimento della misura e dell’equilibrio interiori». Un atteggiamento che è anche nutrito dalla capacità di «indagare più da vicino la natura degli uomini e la verità del proprio tempo, con spirito quanto mai penetrante e acuto». Ed è questa acutezza nello studiare e nel penetrare la vita sociale del tempo ed i comportamenti umani che si manifesta nella sua opera, anche in quella che apparentemente può risultare più lontana, il poema cavalleresco che canta di armi e di amori.
2. Le opere minori

2.1 Le liriche latine e le rime volgari. La lirica latina di Ariosto risale prevalentemente agli anni giovanili. Sono 67 componimenti, scritti quasi tutti fra il 1494 e il 1503, che non furono mai raccolti dall'autore in forma organica né pubblicati come opera compiuta. Vi si rivela la formazione umanistica di Ariosto, e sono chiaramente ravvisabili i modelli classici, Orazio, un autore a lui particolarmente congeniale, con il suo ideale di serenità imper turbabile, ma anche Catullo, Virgilio, i poeti elegiaci come Tibullo, Properzio, Ovidio. Di personale, Ariosto vi immette un’intonazione più realistica, come la denuncia del contrasto fra la durezza quotidiana e le aspettative all’ottimismo intellettuale proprie del letterato. Ciò emerge nell’elegia De diversis amorisus (I diversi amori, 1503), dove il poeta esprime il suo rifiuto della carriera forense, di quella cortigiana e di quella delle armi, in nome della poesia e dell’amore. Vi è anche un’esaltazione della mutevolezza, del perpetuo rinnovarsi, di contrasto al mantenere una visione rigidamente uniforme: un motivo che, come vedremo, sarà poi base nell’Orlando furioso. Accanto ai componimenti più leggeri se ne trovano altri più ufficiali e di intonazione più erudita, ed inoltre epigrammi che tratteggiano gustosamente figure umane. Nelle poesie più tarde affiora una materia più dimessa, una ricerca di affettuosità intimità borghese.

Le rime volgari. A differenza della poesia latina, le rime volgari sono state scritte lungo tutto l’arco dell’esistenza del poeta, tra il 1493 e il 1527, e spesso non sono facilmente databili. Anche se non furono mai raccolte organicamente dall’autore, furono pubblicate solo poste in 1546. Si contano 5 canzoni, 41 sonetti, 12 madrigali, 27 capitoli e 2 elegie. Vi sono componimenti d’occasione, legati ad avvenimenti della storia contemporanea, come un epicedio (canto funebre) per la morte della moglie di Ercole I, Eleonora d’Aragona (di non certa attribuzione, peraltro), un eleggo per la morte del condottiero Giovanni dalle Bande Nere, un’egloga dedicata alla cugina ordita contro il duca Alfonso dal fratello don Giulio d’Este. Ma buona parte delle rime si concentra intorno al tema amoroso e alla figura della donna amata, Alessandra Benucci, giungendo quasi a comporre un canzoniere. Vi confluiscono varie suggestioni culturali: la lirica cortigiana del secondo Quattrocento, gli Amorum libri di Boiardo, ma già anche il nuovo petrarchismo orodosso e rigorosamente classicheggiante propugnato dal Bembo (non si dimentichi che la sua presenza a Ferrara esercitò un forte influsso sul giovane Ariosto). Il tono peculiare di questa poesia amorosa è lontano dalla rarefazione assoluta della poesia petrarchesca, vi sono spunti più intimi e affettuosi, persino scherzosi, e spunti di caldo erotismo, ispirati ai classici latini. Interessanti sono anche i capitoli. Il capitolo era un componimento di una certa ampiezza, in terzine dantesche, diffuso già nel Trecento per trattare temi allegorici o dottrinali, mentre nel Quattrocento aveva assunto la forma della conversazione (anche come lettera in versi), con argomenti variamente mescolati di carattere morale o politico. I capitoli ariosteschi contengono riferimenti autobiografici, effusioni liriche e amorose, il tutto in toni maturi e pacati e con un linguaggio medio, colloquiale, che li accosta alle Satire. Va ancora ricordata l’Obizzeide, un frammento di poema epico, iniziato prima del 1505 con l’intento di esaltare la casa d’Este e presto interrotto, probabilmente per il delinearsi del progetto del Furioso (in cui la tematica encomiastica ha largo spazio).

2.2 Le commedie. Ariosto si occupò professionalmente di teatro: tra i suoi compiti di intellettuale cortigiano vi era anche l’allestimento di spettacoli per le feste di corte, secondo una tradizione che era particolarmente viva a Ferrara già nel Quattrocento. Per tali spettacoli si utilizzavano inizialmente tradizioni e adattamenti di testi comici latini, ma in seguito si passò anche all’elaborazione di testi originali volgare. Ariosto fu colui che inaugurò questa nuova tradizione, con due commedie fatte rappresentare alla corte di Ferrara, La Cassarìa nel carnevale del 1508, I Suppositi in quello dell’anno successivo. Questi due testi hanno una grande importanza storica, perché costituiscono l’inizio e il modello originale di molte produzioni di commedie classicheggianti del Cinquecento (cfr. Generi L’Umanesimo, il Rinascimento e l’età della Controriforma, II, § 7.8). Pur rivolgendosi a soddisfare i bisogni del pubblico, con fini quindi di intrattenimento, Ariosto mirò egualmente a un’alta dignità artistica, e, secondo i modelli del classicismo rinascimentale, che prescrivevano l’imitazione degli antichi, nell’elaborazione dei suoi testi guardò ai modelli classici, in particolare a Plauto. Mentre però le commedie latine erano in versi, Ariosto scelse in un primo tempo la prosa. Le sue due prime commedie riprendono il tipico schema plautoideo del conflitto fra i giovani, tesi a raggiungere i loro obbiettivi amorosi, ed i vecchi che in vari modi li ostacolano. Una parte importante
hanno anche i servi astuti, che aiutano i giovani ad ottenere ciò che desiderano con espedienti e inganni. Al modello dell’intreccio plautino si aggiunge la suggestione della novella italiana, in particolare di Boccaccio, nel motivo dell’intraprendenza dei giovani nella ricerca del soddisfacimento amoroso e in quello dell’astuzia dei servi (è il motivo dell’“industria”, che ha tanta parte nel Decameron, come sappiamo). La trama è complicata da infiniti intrighi ed equivoci, ma si conclude di regola col lieto fine. La scena, come nel teatro comico antico, è collocata in ambienti borghesi cittadini. La Cassaria (così chiamata dalla cassa che è al centro dell’intrigo), si svolge in una città greca, Metelino, ed è caratterizzata dalla serie di trovate astute di molti servi, che si sueseguono con intenso dinamismo. I Supposti (Gli scambiati) si fonda su una serie di scambi di persona e sugli equivoci che ne nascono. Una novità di grande rilievo in questo secondo testo è costituita dal fatto che la scena è in Ferrara, e vi è una fitta rete di riferimenti a realtà e luoghi cittadini ben noti agli spettatori, che potevano così vedere riflesso sul palcoscenico, con curiosità e divertimento, il mondo a loro familiare.

Dopo queste due commedie l’attività teatrale di Ariosto si interruppe per quasi un decennio. Ripresi la scrittura di commedie, l’autore lasciò la prosa per il verso, più adatto all’idea di teatro letterariamente elevato che gli era propria e più vicino ai modelli classici a cui egli si rifeceva. Il verso prescelto fu l’endecasillabo sciolto sdrucchiolo (terminante cioè con una parola dal’accento sulla terzultima sillaba), che aveva un andamento simile a quello del verso più usato dai comici latini, il senario giambico. Nel 1520 Ariosto inviava al papa Leone X Il Negromante, già ideato sin dal 1509. La commedia fu poi nuovamente rielaborata nel 1529, con l’aggiunta di nuove scene. Al dinamismo dell’intreccio e delle trovate comico-furfantesche, che era proprio delle prime commedie, si sostituiscono intenti di satira di costume: al centro della vicenda vi è infatti, come indica il titolo, la figura di un mago imbroglione, e Ariosto prende da essa lo spunto per ridicolizzare con laico sceticismo le credenze irrazionali e la magia. La rappresentazione realistica di costume caratterizza anche La Lena (1528), ma ampliata negli anni successivi, in cui si insiste, al di là del solito motivo dell’amore contrastato di due giovani, sul tema del’interesse economico, rappresentato soprattutto dalla ruffiana che dà il titolo alla commedia. Fitti sono anche i riferimenti alla realtà ferrarese, con spunti satirici nei confronti della disonestà e corruzione di uno stuolo di personaggi che ruotano intorno alla corte estense e alla burocrazia amministrativa. Vi si manifesta pertanto una visione disincantata, di amara dell’uomo, che appare solo mosso da interessi utilitaristici e meschini; una visione che non è poi molto lontana dal pessimismo con cui Machiavelli rappresenta la società contemporanea nella Mandragola. A partire dal 1518-19 Ariosto aveva anche abbozzato un’altra commedia, Gli Studenti, ambientata nel mondo universitario. La commedia rimase interrotta all’inizio del IV atto, e dopo la morte del’autore fu completata in modo diverso dal fratello Gabriele (L’Impertetta) e dal figlio Virginio (La scolastica). Negli ultimi anni Ariosto ritornò anche sui due testi più antichi, che erano in prosa, riscrivendoli in versi, con modificazioni rilevanti nella struttura, soprattutto per La Cassaria (nuovamente rappresentata nel 1531). Accanto ai testi teatrali può poi essere collocato l’Erbolato, che è una “cicalata” in prosa di un ciarlatano che magnifica le virtù delle sue erbe medicinali.

### 2.3 Le satirè

Tra il 1517 e il 1525 Ariosto scrisse sette satirè in forma di lettere in versi indirizzate a parenti amici; non ne curò però la stampa, ed una prima edizione uscì solo dopo la sua morte, nel 1534. Anche per questi componimenti vi erano dei modelli classici, le Satirè e le Epistole di Orazio. La satira antica era in origine un componimento che permetteva di toccare i più vari argomenti, senza un ordine prefissato (il nome pare che derivi appunto da satura lax, un piatto vegetale che conteneva i più vari tipi di cibi). Orazio, nell’età augustea (I secolo a.C.), aveva fissato il modulo della satira come libera e svagata conversazione (il titolo della sua opera è anche Sermones, cioè conversazioni, chiacchierate, ma anche le Epistole hanno uno schema affine), in cui l’autore può toccare gli argomenti più diversi, riferimenti autobiografici, riflessioni generali sul comportamento umano, riti tratti di persone, apologetici, favole. Ad Orazio l’Ariosto è particolarmente vicino, nell’ideale di una vita tranquilla e modesta ma indipendente da ogni servitù e nel distacco ironico con cui sa guardare se stesso e gli altri. Ariosto, a rendere il modello oraziano, impiega la forma del capitolo in terzine danzanti, già consacrato da una tradizione abbastanza lunga, e da lui stesso sperimentato.

### Ritratto d’autore

Ariosto
La Satire II è rivolta al fratello Galasso (1517), e contiene una rappresentazione critica e polemica della corte papale.
La Satire III, dedicata al cugino Annibale Malaguzzi (1518), tratta della condizione del poeta nel nuovo servizio del duca Alfonso, e ribadisce con vigore la sua esigenza di autonomia dalla corte.
La Satire IV (1523), destinata a Sigismondo Malaguzzi, descrive le difficoltà del suo compito di governatore della Garfagnana, il rimpianto dell’attività letteraria interrotta, la nostalgia della sua città e della sua donna.
La Satire V (forse scritta tra il ’19 e il ’21), ancora rivolta ad Annibale Malaguzzi, è una disamina dei vantaggi e degli svantaggi della vita matrimoniale, e contiene una serie di consigli sui criteri da seguire nella scelta del duello; vi compaiono perciò gli umori misogni che erano propri di una lunga tradizione letteraria (si pensi al Corbaccio di Boccaccio).
Nella Satire VI, indirizzata a Pietro Bembo, Ariosto chiede all’illustre letterato consigli per l’educazione del figlio Virginio, esprime il suo rammarico per non aver mai potuto approfondire la conoscenza del greco, ed esalta, segnando una tradizione umanistica, la funzione incivilitrice della poesia.
Nella Satire VII, dedicata a Bonaventura Pistollo, il poeta motiva il suo rifiuto di andare a Roma come ambasciatore, ed esprime il suo amore per il suo “nido” ferrarese.

La struttura di questi componimenti è, secondo il modello orizzontale, quella della chiacchierata alla buona, che trascorre disinvolutamente, talora senza apparenti connessioni, tra i più vari argomenti, mescolando spunti autobiografici, ricordi, riflessioni generali sulla natura e sul comportamento degli uomini, momenti di sátira e di critica del costume contemporaneo, favole e apologhi. Cesare Segre ne ha sottolineato la struttura intimamente dialogica: il poeta vi dialoga continuamente, con se stesso, con i destinatari, con interlocutori immaginari. Il discorso risulta quindi un fitto intreccio di voci, che propongono prospettive diverse sul reale. È una caratteristica, questa, che compare anche nel poema, come vedremo, sia pure in forme diverse dato il suo carattere narrativo. I temi centrali delle Satire sono la condizione dell’intellettuale cortigiano, i limiti e gli ostacoli che essa pone alla libertà dell’individuo, l’aspirazione ad una vita quieta ed appassionata, lontana dalle ambizioni e dalle invidie della realtà di corte, dedita agli studi, ai voli della fantasia e agli affetti famigliari, il fastidio per le inconvenienze pratiche che dell’esercizio poetico costituiscono l’ostacolo, la follia degli uomini che si danno ad inseguire oggetti vani, la fama, il successo, la ricchezza. L’atteggiamento del l’ironica tolleranza 
un’autore è ironico, ma raramente ha punte di asprezza polemica: in generale è pacato, misuratamente, di una tolleranza che nasce dalla consapevolezza della comune “follia” degli uomini, dei limiti che ciascuno di noi ha in sé e che lo allontanano dal raggiungimento della serenità e della saggezza. Si è già avuto modo di osservare che questo distacco non va confuso con un atteggiamento pigramente rinunciatorio di fronte al mondo: in realtà, dietro quegli atteggiamenti bonari e soridenti, si celano uno sguardo acuto nel cogliere le contraddizioni e i nodi problematici della società contemporanea (si pensi solo al rilievo che vi assume l’ambiente della corte) ed una visione sostanzialmente pessimistica e amara della vita e dei tempi.

Le stile colloquiale
Il tono svagatamente conversazionale delle Satire dà ragione dello stile in cui sono scritte: uno stile colloquiale, volutamente prosaico ed in certi tratti apparentemente disadorno, che non si arrestra dinanzi alle realtà più dimessi e “impoetiche” ed impiega largamente modi di dire della lingua parlata. Anche il ritmo del verso ha qualcosa dell’andamento colloquiale, e rifugge dalle cadenze troppo musicali, prediligendo spesso fratture e pause che avvicinano il verso alla prosa. Naturalmente questa sprezzatura è voluta e ha dietro di sé una perizia letteraria finissima.

Le Satire chiave per capire il Furioso
Nel complesso le Satire sono un’opera che ha un’importanza fondamentale e costituisce una chiave preziosa per penetrare nel mondo del capolavoro: in esse si trova allo stato puro quello dell’atteggiamento riflessivo e conoscitivo nei confronti della realtà che in poesia, pur essendo una delle componenti fondamentali, è dissimulato dietro il fiuore delle avventure cavalleresche e dietro il fascino del meraviglioso e del fabesco. E vi si trova anche quell’impalpabile atteggiamento ironico, che del Furioso è la caratteristica saliente.

2.4 Le lettere. Ci sono giunte 214 lettere di Ariosto, scritte fra il 1498 e il 1532. Si tratta di un epistolario di carattere molto diverso da quelli umanistici, che hanno come modello quello petrarchesco: la lettera ariostesca non è componimento sussulto letterario, che trasfigura la realtà smussando i riferimenti troppo crudi e diretti in nome di un ideale classicheggiante, ma un documento autentico, non scritto per la pubblicazione, scerò di intenti letterari. Si tratta di lettere private, relazioni diplomatiche, rapporti ai signori, biglietti d’occasione. Non sono scritte in un linguaggio letterario elaborato, ma in stile semplice e immediato. Vi si riflette il realismo di
3. L'Orlando furioso

3.1 Le fasi della composizione. Interrotta l'Obizzeide, poema epico a carattere encomiastico, intorno al 1505 Ariosto mise mano alla composizione di un poema cavalleresco, l'Orlando furioso. La materia cavalleresca era molto amata nella corte ferrarese e aveva già trovato espressione, pochi decenni prima, in un capolavoro, l'Orlando innamorato di Boiardo, che aveva incontrato grande successo. Nella sua opera Ariosto si collega direttamente a quella boiardesca, riprendendo la narrazione esattamente al punto in cui il poeta l'aveva interrotta e proseguendo con nuove avventure. Una prima redazione dell'Orlando furioso, in 40 canti, era terminata nell'ottobre del 1515, e vide la luce a Ferrara nel 1516. Appena uscita questa edizione, il poeta si mise subito al lavoro per correggerla e limarla. Una seconda edizione uscì nel 1521, senza cambiamenti di grande rilievo, con qualche aggiustamento, qualche taglio, e con una complessiva revisione linguistica. Già in queste prime due edizioni il poema ebbe un grande successo, testimoniato dalle note rose ristampe, ben 17, che si succedettero fra il 1517 e il 1531. Insoddisfatto, tuttavia, Ariosto si accinse a una nuova e più radicale revisione dell'opera. Una terza edizione del poema apparve infine nel 1532. La revisione fu in primo luogo linguistica: nelle prime due edizioni il poeta aveva usato quella lingua cortigiana che era stata proprio anche del Boiardo, basata fondamentalmente sul toscano letterario ma con numerose coloriture padane e latineggianti; nell'ultima redazione adeguò invece la lingua ai canoni classicistici che erano stati autorevolmente fissati dal Bembo nel 1525 con le Prose della volgar lingua (cfr. Generi L’Umanesimo, Il Rinascimento e l’età della Controriforma, II, 8 e A16): il modello era una lingua pura e levigatissima, scelta di ogni ibridismo locale, che si rifaceva rigorosamente al fiorentino dei “classici” trecenteschi. Questa revisione linguistica non è solo un fatto esteriore forma. La prima edizione rivelava un Ariosto ancora radicato in una tradizione cortigiana municipale, prettamente quattrocentesca; l'edizione del 1532, invece, vede ormai un poeta pienamente inserito in un orizzonte letterario nazionale, secondo la direzione assunta dalla cultura del primo Cinquecento.

3.2 La materia e il pubblico del poema. Continuando il poema interrotto da Boiardo, Ariosto riprende la materia cavalleresca che già aveva avuto tanta fortuna sul suolo italiano, dai volgarizzamenti duecenteschi dei romanzi francesi ai cantari tre e quattrocenteschi. Di tutta la tradizione romanzesca precedente Ariosto dimostra una puntuale conoscenza, come testimoniano i numerosissimi rimandi a fi
La fusione tra materia carolingia e arturiana
gure e a episodi di testi francesi e italiani. Anche nel *Furioso* si opera quella fusione, già consacratA da Boiardo, tra materia carolingia e arturiana. I personaggi, Carlo Magnu, Orlando, Rinaldo, Astolfo, sono quelli della tradizione carolingia, ma grande rilievo hanno sia il motivo amoroso sia quello fiabesco e meraviglioso, tipico della materia di Bretagna. A tratti sembra che il poeta voglia insistere scortesamente su questa commistione, come nell’episodio di Rinaldo inviato da re Carlo in Scozia alla ricerca di soccorsi per l’esercito cristiano assediato a Parigi: il paladino, personaggio carolingio per eccellenza, si addentra nella selva Caledonia, tipico teatro di avventure arturiane, e si trova immerso in vicende complesse di amori e tradimenti che ricordano il clima del romanzo bretone. Il poeta porta poi alle estreme conseguenze gli effetti dell’immissione del tema romanzesco dell’amore nell’austrica epica carolingia, immissione già audacemente sperimentata da Boiardo: se questi producette lo choc e la sorpresa del saggio paladino che cade preda d’amore, Ariosto per amore fa divenire Orlando addirittura pazzo.

Le reminiscenze classiche
 Alla materia romanza si aggiungono poi infinite reminiscenze della letteratura classica, di Virgilio (si pensi solo all’episodio di Cloridio e Medoro, che è la ripresa di quello di Eurialo e Niso nell’*Enide*), di Ovidio e di tanti altri autori antichi: e può trattarsi di interi episodi ricalcati, di rimandi mitologici, o di semplici riecheggiamenti di versi o di clausole stilistiche. In questo, Ariosto si rivela poeta del pieno Rinascimento e utilizza la sua formazione umanistica: la materia medievale e romanza di «armi» ed «amori» si riveste di forme squisitamente classiche. Una ricerca esemplare sulle «fonti» del *Furioso*, condotta da uno studioso del secolo scorso, Pio Rajna (1876), ha messo in luce le infinite e intricate radici del poema. Ma il fatto che per tanti episodi, personaggi, motivi si possa risalire ad una fonte, classica o romanza, non deve indurre ingenuamente a concludere (come faceva il Rajna), che l’opera ariostesca manchi di originalità: le «fonti» sono solo spunti, suggerimenti iniziali, che poi Ariosto assimila alla sua visione della vita ed allogama nell’organismo del poema, che è profondamente originale.

Come il poeta stesso dichiara in una nota pagina, una supplica del 1528 al doge di Venezia per ottenere una stampa «con privilegio», cioè protetta da edizioni non autorizzate, l’opera è composta «per spasso e recreazione de’ Signori e persone de animo gentile», fatta di «cose piacevoli e dilettuose di arme et amor», e per questo merita di essere pubblicata «per solazzo et a piacer d’ognuno». Il poema è dunque pensato come un’opera di intrattenimento, indirizzata ad un pubblico di cortigiani e persone colte. Esso presenta ancora i caratteri della trasmissione orale, del racconto rivolto a viva voce ad un pubblico fisicamente presente dinanzi all’interprete, carattere che era proprio di tutta la tradizione romanzesca, ed era stato conservato anche da Boiardo. In realtà quella della comunicazione orale per l’*Orlando furioso* è ormai solo una convenzione, un ammiccamento dell’autore ai suoi lettori, un’allusione ai modi della narrativa dei canterini di piazza, che al pubblico di corte erano ben noti. È vero che nella civiltà cortigiana poteva ancora darsi l’uso della lettura pubblica (che nei secoli precedenti era la forma più abituale di lettura e di comunicazione letteraria), ma il *Furioso* è opera già interamente pensata per la diffusione attraverso la stampa. Ciò significava che il pubblico non era più costituito in primo luogo dalla cerchia ristretta dell’ambiente in cui l’opera era nata, come era proprio di quasi tutte le opere che erano state pubblicate prima dell’invenzione della stampa, destinate alla

Il pubblico cortigiano
 è dunque pensato come un’opera di intrattenimento, indirizzata ad un pubblico di cortigiani e persone colte. Esso presenta ancora i caratteri della trasmissione orale, del racconto rivolto a viva voce ad un pubblico fisicamente presente dinanzi all’interprete, carattere che era proprio di tutta la tradizione romanzesca, ed era stato conservato anche da Boiardo. In realtà quella della comunicazione orale per l’*Orlando furioso* è ormai solo una convenzione, un ammiccamento dell’autore ai suoi lettori, un’allusione ai modi della narrativa dei canterini di piazza, che al pubblico di corte erano ben noti. È vero che nella civiltà cortigiana poteva ancora darsi l’uso della lettura pubblica (che nei secoli precedenti era la forma più abituale di lettura e di comunicazione letteraria), ma il *Furioso* è opera già interamente pensata per la diffusione attraverso la stampa. Ciò significava che il pubblico non era più costituito in primo luogo dalla cerchia ristretta dell’ambiente in cui l’opera era nata, come era proprio di quasi tutte le opere che erano state pubblicate prima dell’invenzione della stampa, destinate alla

Un pubblico nazionale

limitatissima circolazione manoscritta, ma era ormai il pubblico nazionale, formato dall’insieme delle persone colte di tutti i centri della penisola. Di questa dimensione nazionale del pubblico si ha un’immagine vivida nell’esordio dell’ultimo canto del poema, in cui Ariosto, usando la consuetudine metafora della scrittura dell’opera come navigazione, immagina di giungere in vista del porto e di scorgere sulla riva ad attenderlo il suo pubblico, composto dalle dame e dai letterati più famosi di tutte le corti italiane: una corte “ideale” dunque, non solo più l’ambito ristretto della corte ferrarese. Se questo pubblico si appassionava ancora alle vicende cavalleresche di armi e di amori, il suo gusto era ormai educato ai canoni del classicismo: proprio in consonanza con i gusti di questo pubblico, allora, oltre che in rispondenza ai propri ideali poetici, Ariosto doveva tendere a dare forma classica, sia nella lingua sia nei riferimenti alla letteratura antica, alla materia cavalleresca.

3.3 L’organizzazione dell’intreccio

Come già nell’*Orlando innamorato*, anche nel *Furioso* si intrecciano le vicende di numerosissimi eroi; ed Ariosto riprende l’espedito boiardo di interrompere improvvisamente la narrazione, in un momento cruciale, per passare a narrare la vicenda di un altro personaggio. Nel *Furioso* anzi questo procedimento diventa sistematico, dando luogo ad un calibratissimo congegno narrativo: il narratore porta avanti in parallelo il racconto di più vicende contemporaneamente, trancandole e riprendendole, conducendo numerosi fili narrativi ad intersecarsi tra di loro, per divi-
L’entrelacement

dersi poi nuovamente. Questo procedimento è stato definito dalla critica *entrelacement* (il termine è stato introdotto da uno studioso francese, il Lot, in un lavoro del 1918 sul romanzo di Lancelot). Nel tessuto narrativo sono inoltre inserite delle novelle, raccontate da vari personaggi: si tratta dunque di racconti nel racconto, che hanno con la vicenda generale un rapporto simile a quello delle novelle del *Decameron* con la “cornice”. Oltre alle avventure cavalleresche, vi sono poi episodi in cui si profetizzano eventi storici futuri (ad esempio la maga Melissa nella grotta di Merlin indica a Bradamante tutti i discendenti della casa d’Este), offrendo così al poeta lo spunto per introdurre celebrazioni comestiche dei suoi signori, ma anche per alludere ad eventi politici e militari contemporanei. Infine, ogni canto presenta un esordio in cui la voce narrante, prima di riprendere la fila dell’intricchio, trae spunto dai casi dei personaggi che abbandona a considerazioni morali sul comportamento umano in generale, aprendo spesso, con un modulo che ricorda le *Sature*, un dialogo con gli ipotetici destinatari.

I principali fili narrativi

Tra gli innumerevoli fili narrativi che compongono l’intricchio del *Furioso*, l’autore stesso, nel *Proemio* (cfr. T2), ne indica tre principali:

1) la guerra mossa dal re africano Agramante a Carlo Magna sul suolo di Francia, per vendicare la morte del proprio padre Troiano;

2) l’amore di Orlando per Angelica e l’inesaurita quanto vana ricerca della donna amata, che si risolve nella scoperta del suo tradimento e dello sposalizio con Medoro, nella follia dell’erone e nel suo finale rinsascimento, grazie ad Astolfo che ha ricuperato il suo senno con un viaggio sulla luna;

3) le vicende di Ruggiero e Bradamante, divisi da infinite peripezie (ed anche dagli svaniamenti morali del giovane), che si concludono con la conversione di Ruggiero al cristianesimo e con le nozze, da cui avrà origine la casa estense.

Però uno spazio molto ampio è occupato dalle avventure di altri eroi, Rinaldo, Astolfo, Grifone, Aquilante, Marfisa, Sanciprante, Gradasso, Rodomonte, Mandricardo, ecc. La guerra tra cristiani e Mori costituisce il nucleo centrale dell’intricchio, intorno a cui ruotano tutte le altre vicende: da Parigi assediata si allontanano i vari personaggi, o ad essa convergono. Tuttavia non si può dire che il poema abbia un vero centro: prevale la spinta centrifuga, il dipartirsi a raggiungere innumerevoli personaggi in tutte le direzioni, su uno scenario geografico vastissimo. Il centro è costituito di volta in volta dal personaggio che in quel momento è il protagonista dell’azione.

3.4 L’intricchio dell’*Orlando furioso*. Alla vigilia della battaglia tra i Mori che assediano Parigi ed i cristiani, Carlo Magna affida Angelica al vecchio Namo di Baviere, per evitare la contesa tra Orlando e Rinaldo che ne sono entrambi innamorati, e la promette a chi si dimostrerà più valoroso in battaglia.

*La fuga di Angelica*

I cristiani sono messi in rotta, e Angelica ne approfitta per fuggire. Viene inseguita da Rinaldo e Ferrai, poi incontra Sacripante, dal quale pensa di farsi proteggere nel viaggio di ritorno in patria, nel Catal; ma Sacripante viene scavalcato da Bradamante, poi è sfidato a duello da Rinaldo. Angelica ne approfitta per fuggire ancora, ed incontra un vecchio eremita; questi, con un incantesimo, invia Rinaldo a Parigi; qui il paladino viene sottratto alla ricerca della donna amata e mandato da Carlo in Inghilterra, a cercare aiuti. Bradamante, che cerca l’amato Ruggiero, apprende da Pinabello che questi è tenuto prigioniero in un castello fatto sui Pirenei dal Mago Atlante, che vuole sottrarlo così al suo destino di morte precoce. Durante il viaggio il perfido Pinabello scopre che Bradamante appartiene alla casata dei Chiaramontes, nemica di quella di Maganza, a cui egli appartiene: allora a tradimento getta la fanciulla in una profonda caverna. Qui però Bradamante è salvata dalla maga Melissa, che la guida alla tomba di Merlino, dove la guerriera viene a conoscere tutta la sua illustre discendenza, la casata estense. Melissa informa Bradamante che, per poter liberare Ruggiero, dovrà impadronirsi dell’anello magico di Angelica, ora in possesso del nana Brunello; l’anello infatti ha un doppio potere: portandolo al dito dissolve gli incantesimi, mettendolo in bocca rende invisibili. Mediante l’anello Bradamante riesce a sconfiggere il mago, che cavalca l’ippogrifo, un mostro alato mezzo cavallo e mezzo grifone, ed ha uno scudo magico che abbaglia lascia morti. Ruggiero però, appena liberato, sale sull’ippogrifo e questo lo porta lontano.

*Rinaldo in Scozia*

Rinaldo, giunto in Scozia, salva la figlia del re, Ginevra, che sta per essere messa a morte a causa di un’accusa ingiusta, mossa dal perfido Polinesso. Ruggiero, in groppa all’ippogrifo, giunge all’isola della maga Alcina, nelle estreme regioni orientali. Sedotto dalle arti della maga, Ruggiero dimentica Bradamante e resta prigioniero nell’isola. In aiuto a Bradamante interviene di nuovo la buona maga Melissa, che raggiunge Ruggiero e, con l’anello magico, gli fa vedere gli incantesimi della maga, che appare ai suoi occhi qual è realmente, una laida megera. Liberati tutti gli altri

Orlando giunge anch’egli all’isola di Euba e salva Olimpia da una sorta analoga a quella di Angelica. Proseguendo nella ricerca della donna amata, resta prigioniero in un palazzo fatato di Atlante, insieme a Ruggiero, Gradasso, Ferrau, Brandimarte: tutti costoro, ingannati dal mago, si nascondono nel palazzo vane immagini degli oggetti del loro desiderio. Vi giunge anch’egli Angelica, che libera Sacripante per farsi da lui scortare, ma per errore anche Orlando e Ferrau li seguono. Quanto seguono che i due combattano, Angelica si dilegua portando via l’elmo di Orlando. Il paladino libera la pagana Isabella, che, innamorata del cristiano Zerbino, è stata rapita dai briganti mentre cercava di raggiungerlo. Nel palazzo fatato di Atlante cade prigioniera anche Bradamante, sempre alla ricerca di Ruggiero. Intanto i Mori scatenano l’assalto a Parigi, e il re saracone Rodomonte riesce a penetrare nella città, compiendo imprese straordinarie. Astolfo giunge in Egitto, dove uccide il mostro Orlirio, che ha la prerogativa di ricomporsi ogni volta che viene tagliato a pezzi. Po, con Grifone e Aquilante, ha numerose avventure, tra cui quella delle femmine omicide, che uccidono tutti gli uomini che capitano nel loro regno. Qui al gruppo si unisce Sansonetto. A Parigi intanto Rodomonte, stretto da parte di ogni parte, si salva gettandosi nel fiume. A Damasco, in Siria, dopo le loro varie peripezie si riuniscono Astolfo, Grifone, Aquilante, Sansonetto, e ad essi e aggiungo la guerriera saracone Marfisa. Tutti il gruppo va vela verso la Francia.

In soccorso a Parigi è giunto Rinaldo con le truppe inglesi e scozzesi, e con l’aiuto dell’accangelo Michele. Il paladino uccide il re Dardonello; nella notte due suoi fedeli, Claridane e Medoro, cercano sul campo di battaglia il corpo del loro sovrano, ma vengono sorpresi dai cristiani; Claridano viene ucciso e Medoro resta gravemente ferito sul terreno. Viene trovato da Angelica, che si innamora di lui, anche se è un umile fante; i due si uniscono in matrimonio e partono per raggiungere il Cattolico. Astolfo, giunto in Francia, dissolve l’incantesimo del palazzo di Atlante grazie ad un libro donato da Logistilla. Ruggiero e Bradamante, finalmente riuniti, partono per Vallombrosa, dove Ruggiero vuole farsi battezzare. Ma, in seguito a vari incidenti, i due giovani sono di nuovo separati. Orlando intanto ricongiunge Isabella a Zerbino e insegue il re tartaro Mandricardo. Per caso capita sul luogo degli amori di Angelica e Medoro e vede incisi i loro nomi ovunque. Dal pastore che li aveva ospitati apprende la loro storia d’amore, e per il dolore diviene pazzo. Trasformatosi in una sorta di essere bestiale, comincia a farsi imprese distruttive. Per difendere le armi che Orlando ha disposto, Zerbino si batte con Mandricardo e viene ucciso.

A Parigi i cristiani sono di nuovo sconfitti in battaglia. Ma l’accangelo Michele scatena la discordia nel campo pagano, e i vari guerrieri entrano in contesa fra di loro. Rodomonte apprende che la sua promessa sposa, Doralice, gli ha preferito Mandricardo, e, quasi fole per il dolore, lascia il campo sradicato, proclamando il suo disprezzo per tutte le donne. Invece, incontrata Isabella, che si innamora di lei; si fanciulla, per serbarle fedele alla memoria di Zerbino e per sottrarsi alla violenza del pagano, si fa uccidere da lui con un inganno. Rodomonte allora costruisce per Isabella un mausoleo e sfida a duello tutti coloro che passano sul ponte ad esso vicino. Vi giunge Orlando folle che ingaggia una lotta con Rodomonte. Poi, sempre fuori di sé, passa a nuoto sino in Africa. I Saraceni sono di nuovo sconfitti, e devono ripiegare sul Sud della Francia, ad Arles. Astolfo, venuto in possesso dell’ippogrifo, vaga per varie regioni, giunge in Etiopia, dove libera il re Senapo dalla persecuzione dei le Arpie, discende nell’inferno, sale al paradosso terrestre, poi sulla luna, dove ricupera il senso perdutodora da Orlando. Bradamante cade in preda ad una folle gelosia, perché crede che Ruggiero ame Marfisa. Ma l’ombra del mago Atlante, morto di dolore per non aver potuto salvare Ruggiero dalla sua sorte, rivela che in realtà Marfisa è la sorella di Ruggiero e che entrambi sono figli di un guerriero cristiano. Ruggiero però, in nome dei suoi doveri cavallereschi, raggiunge il re Agramante ad Arles, ed affronta Rinaldo in duello, per decidere le sorti della guerra. Intanto in Africa Astolfo, con un magico esercito messogli a disposizione dal re Senapo, stringe d’assedio Biserta, la capitale del
...regno di Agramante. Vi arriva anche Orlando, e viene fatto rinsavire con l’annusare l’ampolla che contiene il suo senno. Ad Arles Melissa compare ad Agramante sotto le false spoglie di Rodomonte e convince Agramante a rompere i patti, attaccando battaglia e interrompendo il duello fra Ruggiero e Rinaldo, che così viene liberato dai suoi vincoli di fedeltà al sovrano. La battaglia si risolve in una rota disastrosa per i pagani, che fuggono verso l’Africa; ma la flotta, intercettata dalle navi di Astolfo, viene sbaragliata. Orlando e Brandimarte attaccano Biserta, mettendola a ferro e fuoco. Agramante fugge a Lipadusa. Qui avviene il duello decisivo per le sorti della guerra: Orlando, Brandimarte e Olivier contro Agramante, Gradasso e Sborino. Nel duello Brandimarte resta ucciso, Orlando uccide a sua volta Agramante e Gradasso; Sborino, risparmiato, si converte al cristianesimo.

Rinaldo, bevendo di nuovo alla fonte dell’odio nelle Ardenne, si libera della sua passione per Angelica e parte per raggiungere Lipadusa, sperando di poter partecipare al duello. Lungo il tragitto visita varie corti padane, tra cui Ferrara, e ha modo di compiere un’«inchiiesta» sul tema della fedeltà delle donne. Raggiunto Orlando, porta con questi Olivier feito presso un eremita per farlo guarire: qui viene trovato Ruggiero che, scampato ad una tempesta, è stato battezzato. Il matrimonio con Bradamante è però ritardato da una serie di complicazioni: i genitori della fanciulla l’hanno promessa al figlio dell’imperatore di Bisanzio, Leone, perché ai loro occhi Ruggiero è troppo povero. Tra Ruggiero e Leone avviene una nobile gara di rinunce, ma alla fine Ruggiero può sposare Bradamante, anche grazie al fatto che, con le sue imprese, ha ottenuto il regno dei Bulgari. Mentre si sta svolgendo la festa di nozze giunge Rodomonte a sfidare Ruggiero. È questo l’ultimo duello del poema:

3.5 Il motivo dell’«inchiiesta» e la struttura del poema. La critica più recente ha notato che anche al centro del Furioso, come già nei romanzi cavallereschi precedenti, vi è il motivo dell’«inchiiesta» (per usare il termine di Ariosto stesso): ciò che muove la vicenda e suscita le imprese dei cavaliere è la ricerca di un oggetto. Ma mentre nei romanzi arturiani medievali la «queste» (ricerca) si caricava di sensi mistico-religiosi (soprattutto la ricerca del Santo Graal, la coppa che, secondo la leggenda, aveva raccolto il sangue di Cristo e possedeva poteri miracolosi), nel Furioso l’«inchiiesta» assume un carattere del tutto profano e laico. Tutti i personaggi desiderano e ricercano qualche cosa, una donna, l’uomo amato, un elmo, una spada, un cavallo. Ma il desiderio è vano, gli oggetti ricercati deludono sempre le attese e appaiono irraggiungibili, l’«inchiiesta» risulta sempre fallimentare e inconcludente. Un emblema pregnante del carattere delusorio degli oggetti del desiderio e della vanità dell’«inchiiesta» è il personaggio di Angelica, vagghettata da Orlando e da tanti altri cavaliere, che sfugge sempre loro dinanzi, irraggiungibile, svanendo ai loro occhi grazie all’anello magico che la rende invisibile. Il motivo dell’«inchiiesta» si dichiara sin dall’apertura del poema, nel canto I, che è subito percorsa da un movimento incessante, con la fuga di Angelica nella selva e la serie continua di incontri, con Ferraiù, con Rinaldo, che si pongono al suo inseguimento, lasciando la ricerca di altri oggetti, un elmo, un cavallo (cfr. T3). Così esprime il motivo dell’«inchiesta» fallimentare è l’episodio del palazzo d’Atlante, in cui vari cavaliere, Orlando, Ruggiero, Sacripante, Ferraiù, Astolfo, Bradamante, sono attirati dal mago col miraggio ingannevole degli oggetti da loro desiderati, e si aggirano senza sosta in una sorta di labirinto senza uscita (cfr. T4). Il motivo dell’«inchiiesta» percorre tutta la vicenda di Orlando, perennemente alla ricerca di Angelica, ma domina anche l’altro principale filone narrativo, quello degli amori di Ruggiero e Bradamante: per tutto il poema la fanciulla insegue l’uomo amato, e quando fortunosamente lo raggiunge, questi per i motivi più vari sistematicamente si dilegua ai suoi occhi. L’«inchiiesta» inconcludente si traduce in un movimento circolare, che non approda mai ad una meta e ritorna sempre su se stesso, ad indicare il

Il carattere profano dell’«inchiiesta»

L’inchiiesta fallimentare

Il movimento circolare carattere ossequiosamente ripetitivo della ricerca. Il movimento circolare, come ha notato un critico americano, il Carne-Ross, trova espressione in una formula che compare di frequente, in varie forme, nel poema, «di qua, di là», «di su, di giù», «or quinci, or quindì». Il moto circolare e l’azione ripetitiva rendono metaforicamente il senso della ricerca inappagata e della sua frustrante inanità. L’inchiiesta perseguita e insoddisfatta può trasformarsi in follia (è ancora il caso di Orlando, che diviene folle per amore; ma anche Bradamante è “folle” di gelosia per Ruggiero, Rodomonte “folle” di dolore per il tradimento di Doralice).
Questo filone tematico centrale, costituito dall’«inchiesta», si riflette sulla struttura del poema. Poiché la vicenda è costituita dal movimento incessante dei personaggi alla ricerca degli oggetti del loro desiderio, una funzione essenziale ha nel poema l’organizzazione dello spazio. Si tratta di uno spazio vastissimo, che varia dalla Francia alla Penisola iberica all’Italia, al Nord dell’Europa, al vicino e all’estremo Oriente, all’Africa. La concezione dello spazio è estremamente indicativa a rivelare la concezione del mondo di un autore. Per Ariosto possiamo prendere come termine di confronto un poeta che è interprete di una civiltà molto diversa, Dante. Lo spazio della Commedia è uno spazio verticale. Vi è in esso una netta contrapposizione di valore tra il basso e l’alto, la terra e il cielo, che rappresentano la materia e lo spirito, il peccato e la salvezza, la tenebra e la luce, il tempo e la storia. Anche. Oltre che verticale, il movimento è lineare: poiché il suo viaggio è voluto da Dio, Dante non può deflettere dai suoi cammini, piegare in altre direzioni, ma prosegue sempre dritto verso la sua meta finale. Lo spazio del Furioso invece uno spazio del tutto orizzontale: il movimento dei cavalieri avviene sul piano di una perfetta orizzontalità, nella dimensione puramente terrena. Può sembrare un’eccezione il viaggio di Astolfo sulla luna (che tra l’altro risente chiaramente del modello letterario dantesco, ma solo apparentemente, in quanto la luna non è che il supplemento della terra, il suo rovescio speculare, il luogo dove s’aduna tutto ciò che sulla terra si perde (cfr. T8): di fatto, Astolfo non abbandona mai realmente il piano orizzontale della terrestralità. Il mondo del Furioso è dunque un mondo tutto immancante, che ignora o mette in parentesi la trascendenza (convenzionale e letteraria è l’intervento delle forze angeliche in aiuto di Parigi). Il mondo è il campo di azioni essenzialmente umane, delle passioni, delle passioni degli uomini. Quindi, se la Commedia interpretata perfettamente il senso della trascendenza medievale, il Furioso riflette la concezione laica che è propria del Rinascimento. Non solo, ma mentre si confronta a fronte a «pellegrino» Dante si apre un’unica direzione di movimento, e il suo viaggio è destinato a raggiungere la meta, dinanzi ai cavalieri ariosteschi si apre ad ogni momento un campo infinito e infinitamente vario di possibilità tra cui scegliere, e la ricerca non raggiunge mai il suo oggetto: il movimento quindi non è lineare, ma, come si è detto, circolare, e ritorna sempre su se stesso; inoltre, mentre nella Commedia si ha un movimento solo, nel Furioso infiniti movimenti di infiniti personaggi si intersecano, contrastandosi a vicenda. Quello del Furioso è quindi uno spazio aper to al desiderio e alla scelta umana, ma anche labirintico e frustrante. In esso domina non il disegno divino che tutto regola provvidenzialmente, ma l’azione capricciosa e imprevedibile della Fortuna. Nell’uomo ariostesco si impone al caso come gli eroi di Boiardo, che riescono a «far forza alla Fortuna» con la loro energica attiva e il loro ardimento: al contrario, ne è l’inerme zimbello. Rispetto alla fiducia nella virtù dell’uomo nella lotta contro la Fortuna, che era propria dell’Umanesimo quattrocentesco, ed è ancora di Machiavelli, Ariosto ha una visione più disincantata e pessimistica. È questo il segno della crisi che sta travolgendo l’Italia, e che, all’altezza dell’ultima edizione del poema (1532), è ormai matura. Lo stesso Machiavelli, nel capitolo XXV del Principe, vede chiaramente come lo scetticismo dei suoi contemporanei, la loro convinzione che occorre «lasciarsi governare alla sorte», è l’effetto della crisi italiana, della «variazione grande delle cose che si sono viste e veggonsi ogni di, fuori di ogni umana comettura» (cfr. [Autori] Machiavelli, T8).

La selva e l’intrico del mondo

Di questo spazio del poema costituisce una metafore sensibile la selva, che fa da sfondo all’azione del primo canto, e in seguito di molti altri episodi: uno spazio intricato, in cui infiniti sentieri si aggrovigliano, ed in cui i personaggi si muovono nelle loro incioste mossi «ad arbitrio di Fortuna». La selva è come un microcosmo che rende l’immagine del poema stesso, così come il poema si pone come simulacro del mondo: un mondo intricato e labirintico, in cui le possibilità si aggrovigliano e realtà infinitamente varie si mescolano.

L’organizzazione del tempo è analoga a quella dello spazio. Nella Commedia il tempo del viaggio è strutturato in una successione temporale ben scandita, lineare come il movimento nello spazio. Nello Furioso il tempo non è lineare, ma anch’esso labirintico: poiché sono molteplici i fili narrativi che si intrecciano, molti fatti, che si succedono sull’asse sintagmatico del racconto (cfr. [Percorsi e strumenti] Glossario), sono in realtà contemporanei, oppure fatti raccontati successivamente sono precedenti, o viceversa. È un tempo aggrovigliato, che torna costantemente su se stesso, perché il poeta torna continuamente indietro a riprendere fili narrativi che aveva lasciati interrotti. Anche dall’organizzazione del tempo emerge quindi l’idea di un mondo labirintico e molteplice.
La stessa idea scaturisce dalla struttura dell’intreccio narrativo. Come ha osservato Sergio Zatti (dal cui discorso in queste pagine ricaviamo parecchi spunti), l’inchiiesta perennemente frustrata, l’irraggiungibilità degli oggetti desiderati, il differimento sistematico del compimento delle ricerche danno origine ad una struttura narrativa divagante, digressiva, che gioca sulla sospensione e sull’attesa e rimanda sempre sul suo compimento. Vi è quindi un’omologia tra contenuti e forme, tra il differimento della soddisfazione del desiderio dei personaggi e il differimento della conclusione narrativa. Inoltre l’interseccarsi e l’aggregarsi delle inchiiste fra di loro dà origine all’aggregarsi dei fili narrativi: si è visto infatti che Ariosto porta alle estreme conseguenze il metodo compositivo che era già di Boiardo (ed era in germe nei romanzi medievali), l’entrelacement, cioè l’intrecciarsi fra di loro delle varie narrazioni, con continue interruzioni e riprese: anche in questo caso, allora, si può dire che la struttura formale del poema è omologa a quella tematica, dei contenuti. La materia romanzesca tende potenzialmente ad espandersi all’infinito, senza mai arrivare ad una conclusione, tende a svolgersi per continua addizione.

3.6 Labirinto e ordine: struttura narrativa e visione del mondo. Come dall’organizzazione dello spazio e del tempo, anche da questa struttura narrativa emerge l’immagine di un reale labirintico, infinitamente vario e molteplice, mutevole e imprevedibile. Ma l’impressione che il poema rende non è quella del disordine, del caos informe; anzi, l’immagine che si ricava è quella di un cosmo perfettamente ordinato e armonico. In primo luogo l’entrelacement, l’intrecciarsi delle vicende narrative, non dà mai il senso di un accostamento casuale, come spesso avveniva in Boiardo, ma appare sempre inserito in un disegno organizzativo rigoroso, che la lucida mente del poeta regola dal l’alto, con perfetto dominio e perfetta consapevolezza registica, dando luogo a un congegno mirabilmente preciso, che scatta sempre al momento giusto, senza uno scarto, senza una sfasatura, senza un eccesso o un difetto. Il poeta stesso nel corso del racconto più volte enuncia il principio dell’unità che vi deve essere nella molteplicità, della sapiente armonizzazione della varietà di fili narrativi, di materiali e di toni che sono presenti nel poema. Afferma infatti che, nel compiere la ‘gran tela’ a cui lavora, per stimolare l’interesse del lettore gli occorrono ‘molte’ e ‘varie fila’; ma sostiene anche che deve fare come il buon suonatore, che spesso sul suo strumento muta corda e varia suono, cercando ora toni gravi e ora acuti. C’è qui l’idea di un’armonizzazione concettante delle varie vicende e delle varie materie trattate, imprese guerresche e amorì, eventi tragici e intermezzi maliziosi e comici; e vi si rispecchia il principio, caro alla poetica rinascimentale, come ha indicato il Durling, dell’artista che nella sua opera è come Dio nel mondo, perfetto dominatore della sua creazione.

Le geometriche simmetrie. In secondo luogo le intricate e multiformi vicende della trama si vengono a comporre in e cambibite architetture e geometriche simmetrie. Le più evidenti sono quelle che si instaurano tra le due inchiiste principali del poema: Orlando cerca la donna amata, Bradamante cerca l’uomo che ama; ma Orlando ama Angelica nei termini dell’amor cortese, mentre Bradamante ricerca Ruggiero per giungere al matrimonio; Orlando, tradito da Angelica, piomba nella folia, Bradamante, cedendosi tradita da Ruggiero con Marfisa, si lascia impossessare della gelosia, che è quasi una forma di follia. Una simmetria si instaura anche tra i percorsi di Orlando e Ruggiero. Per Orlando si tratta di un percorso di degradazione, dal positivo al negativo: da guerriero pio e assennato si abbassa al livello delle bestie selvagge; per Ruggiero è invece un percorso di elevazione, dal negativo al positivo, da una giovane incostanza di propositi, che lo induce a sviarsi, all’acquisto della saggezza e al riconoscimento delle proprie responsabilità di guerriero. Un’altra simmetria si instaura tra Orlando e Rodomonte, i due guerrieri più forti dei rispettivi eserciti: entrambi, delusi dalle loro donne, cadono in preda ad una forma di follia e si allontanano dal campo venendo meno ai loro doveri. Le simmetrie, dirette o rovesciate, si determinano anche tra i personaggi femminili. Angelica ed Olimpia sono entrambe esposte come preda all’ocra marina nell’isola di Eubia, ed entrambe sono salvate in extremis, rispettivamente da Ruggiero e da Orlando. Isabella rappresenta un esempio sublime di nobiltà d’animo e di fedeltà all’uomo amato, sino al sacrificio della vita; Doralice rappresenta invece la donna mutevole e incostante, pronta a seguire capricciamente i suoi appetiti sensuali.

La conclusione dei principali filoni narrativi. Inoltre se la materia cavaleresca dà l’impressione, come si osservava, di una struttura aper ta, capace di espandersi all’infinito per addizione di avventure su avventure, per il ricominciare ininterrottamente la sequela di vicende, in realtà tutto i filoni narrativi principali arrivano a una conclusione: Angelica sposa l’umile fante Medoro e sbarisce dal poema, Orlando riacquista il senno e dà un contributo decisivo alla vittoria dei cristiani, Ruggiero sposa Bradamante e diventa...
fondatore di una dinastia illustre, Rinaldo, bevendo alla fonte delle Ardenne, rinsavisce e rinvia al suo amore ossessivo per Angelica, la guerra tra i cristiani e i Mori, dopo alterne vicende, si conclude con la sconfitta dei secondi, i guerrieri pagani più valorosi, Mandricardo, Gradasso, Agramante, Rodomonte, muoiono. Alla struttura aperta del romanzo cavalleresco, che non arriva mai ad una vera conclusione ed è potenzialmente capace di continuare all’infinito, ad un certo punto dell’intreccio comincia a sostituirsi una struttura completamente diversa, quella chiusa e compatta che è propria dell’epica classica (come osservano Parker e Zatti). Una serie di indizi testimonia la volontà, da parte del poeta, del ricupero della struttura epica. La sconfitta del mago Atlante e la dissoluzione dell’incantesimo del palazzo (canto XX, quasi alla metà del poema) segnano la fine degli inganni, che col loro gioco di vane apparenze e la proposizione di fittizi oggetti del desiderio costituivano una delle molte principali dell’inseparabile movimento delle avventure. L’entrelacement, nella seconda parte del poema, dopo il culmine toccato dalla folia di Orlando, si fa più raro: predominano sequence narrative lunghe e ininterrotte, la vicenda di Rodomonte che si allontana dal campo saranco per la delusione di Doralice e inizia una sua sorta di «inchiiesta» sulla vera natura delle donne, la lunga sequenza lunare di Astolfo, le vicende della guerra in Africa, il viaggio di Rinaldo nelle corti padane, pur esso incentrato sul motivo della fedeltà delle donne. Anche l’«inchiiesta» muta carattere, non è più ricerca di un oggetto, ma ricerca intellettuale, come nei casi citati di Rodomonte, Astolfo, Rinaldo. Un momento culminante della trasformazione della struttura romanzesca aperta in struttura epica chiusa è la conversione di Ruggiero, che segna la fine del continuo «errore» cavalleresco del personaggio e l’approdo finale al suo destino di eroe epico, fondatore di una civiltà.

Se la materia cavalleresca che proliferà all’infinito, con il continuo differimento delle conclusioni e l’aggravigliarsi di mille fili narrativi, rende l’immagine di una realtà multiforme, labirintica, continuamente mutevole, imprevedibile, caotica, su di essa il poeta cala precisi moduli d’ordine. Nella visione pessimistica di Ariosto la pluralità del reale e il caos del mondo retto dall’arbitrio capriccioso della Fortuna non sono dominabili. L’uomo che si muove dentro questa realtà, inseguendo le infinite possibilità che gli si offrono, è destinato allo scacco, a non raggiungere mai gli obiettivi. Ma il poeta, creando l’universo fantastico del poema, costruisce un simbolo, un modello del mondo, che è dominabile intellettualmente, passibile di essere strutturato in un ordine perfetto: Ariosto, consapevole di non poter dominare la realtà, ne domina almeno razionalmente il simulacro artificiale, attraverso l’organizzazione formale dell’opera. Se il mondo è caos, contraddittorietà, mutevolenza, rovesciamento continuo delle attese, gioco di apparenze ingannevoli, il poema che ne è il simulacro può essere ridotto all’ordine, chiuso in una struttura limpida e simmetrica. L’unico ordine possibile per Ariosto è la letteratura, l’universo del fischiato; solo la letteratura consente un dominio simbolico del reale. Lo scacco pratico, nel campo della realtà, trova un risarcimento estetico nella finzione. Se nella realtà l’uomo è soggetto a forze capricciose e ircontrollabili e va incontro all’inevitabile delusione, all’errore, alla follia, nell’universo della finzione l’uomo-artista è apunto come Dio, che può escibirsi un controllo totale sulla sua creazione.

3.7 La materia cavalleresca e l’ironia. Il discorso sin qui svolto conduce ad affrontare la questione del significato e del valore della materia cavalleresca nel *Furioso*. Quale senso poteva dare a tale materia, tipicamente medievale, un uomo del pieno Rinascimento quale Ariosto? Abbiamo già visto la soluzione offerta dall’*Orlando innamorato*. Bortield era il celebratore della cavalleria, ma non più nel senso medievale: egli credeva che i valori cortesi potessero rivivere nella società cattolica, e che fossero in essa ancora praticabili, se venivano rivitalizzati con contenuti nuovi, moderni: la prodezza guerriera diveniva l’energia dell’individuo che si sa imporre alla Fortuna, la lealtà si trasformava in tolleranza. Ariosto non crede più in questa attualizzazione del mondo cavalleresco: anche se scrive solo ad una generazione di distanza da Bortield, ai suoi tempi la civiltà cortigiana, ultimo baluardo della visione cortese, è ormai in piena crisi e in irreversibile declino. Se la cavalleria si è ormai svuotata degli originari valori etico-religiosi, non per questo può essere riempita di valori nuovi: la cavalleria è per Ariosto un mondo ormai remoto, che può solo essere vagheggiato con nostalgia, ma anche con distacco. Questo è il senso della famosa esclamazione contenuta nel canto I, «Oh, gran bontà de’ cavallieri antiqui!». Nell’*Orlando furioso* due sono le possibilità che si dipartono da questo disincanto del poeta. Da un lato vi è il piacere di immergersi, narrando, in un mondo fittizio, di abbandonarsi al meraviglioso e al fantastico, alla serie di infinite avventure, battaglie, duel, amori. Ma non è un abbandono fine a se stesso. Le letture più recenti hanno fatto giustizia delle vecchie interpretazioni, quali quella del Momigliano (1928), che vedevano nel poema
un «sentimento ingenuo», una «fantasia che corre e s’incanta». Il Furioso non è pura evasione fantastica, sogno smemorato, fuga dalla realtà in un soprannome meraviglioso di aerei fantasie. Il piacere di narrare belle storie romanzeche è solo il punto di partenza per una seria, approfondita riflessione etico-filosofica su tutta una serie di temi centrali della civiltà rinascimentale, quelli che si sono esaminati nelle pagine precedenti: la molteplicità e mobilità del reale, il capriccio imprevedibile della Fortuna e la possibilità di dominio razionale, l’agire dell’uomo che si muove, spinto dal desiderio, in una ricerca incessante di oggetti vani e delusi che sempre gli sfuggono, le sue velleità e i suoi errori, la sua capacità di adattarsi alla mutevolezza della Fortuna o il suo irrigidirsi unilaterale che conduce allo scacco e alla follia, l’amore idealizzato, cortese e platonico, l’amore liberamente carnale, l’amore coniugale. Le avventure cavalleresche non si riducono a puri presti di facciata, svuotati al loro interno, anzi conservano tutto il loro fascino, ma al tempo stesso offrono al poeta un campo aperto ed infinitamente disponibile per la sua riflessione etica. Un esempio perfetto può essere l’episodio del palazzo di Atlante, dove la materia romanzesca e meravigliosa degli incantesimi del mago assurge a simbolo del carattere ingannevole della realtà, che delude pene nemente desideri degli uomini, protesi nelle loro «inchieste» e avvolti nel movimento circolare del loro «errori» (cfr. T4). Nel poema trovano così una miracolosa fusione due componenti eterogenee che sembrano impossibili da amalgamare, l’abbandono al piacere del fantastico avventuroso e la riflessione concettuale. Dietro le avventure meravigliose si manifesta un lucido intento conoscitivo, un autentico impegno intellettuale, che è profondamente agganciato alla realtà, e rivela un atteggiamento liberamente critico nei confronti degli uomini e della società, che è affine a quello delle Satire. Giustamente, dal 1954, Caresi rovesciava le interpretazioni tradizionali affermando che «la vera materia del Furioso» è costituita da una «moderna concezione della vita e dell’uomo», che pertanto Ariosto trasforma il poema cavalleresco in «romanzo contemporaneo», «nel romanzo cioè delle passioni e delle aspirazioni degli uomini del suo tempo» (cfr. C1). Del tutto ingiustificata appare quindi una contrapposizione tra Machiavelli e Giucchiardi da un lato, lucidi e disincantati realisti, e Ariosto dall’altro, il sogrinte che cerca nella fantasia il riscatto dall’angustia del quotidiano: anche Ariosto è un acuto e spregiudicato osservatore della realtà e dei comportamenti umani, nella loro dimensione privata come in quella collettiva e politica.

Proprio perché sempre accompagnato da questa ferma volontà di riflessione sul reale, l’abbandono al piacere del meraviglioso romanzo in Ariosto non può essere totale. Di qui nasce il procedimento dello straniamento, che è costante nel Furioso. Esso consiste in un improvviso mutamento nella prospettiva da cui è presentata la materia, nell’allontanarla e nel guardarla con occhio estraneo, in modo da impedire l’immedesimazione emotiva nel mondo narrato e in modo da costringere anche il lettore a guardare personaggi, situazioni e sentimenti come da lontano, e quindi a riflettere su di essi con atteggiamento critico. Un simile effetto è ottenuto con vari procedimenti. Il più tipico è il continuo intervenire della voce narrante con giudizi e commenti, in generale maliziosi e sornioni, che spezzano l’illusione narrativa. Ad esempio nel canto I, quando Angelica dinanzi a Sacripante afferma con vigore di essere ancora vergine, la voce narrante commenta: «Forse era ver, ma non però credibile / a chi del senso suo fosse signore; / ma parve facilmente a lui possibile, / ch’era perduta in via più grave errore»: come si vede, l’intrusione del narratore impedisce l’immedesimazione ingenua nei fatti narrati, costringe a guardarli da una prospettiva diversa, a riflettere su di essi tenendo conto dell’ambiguità del reale, del gioco delle apparenze. In altri casi il narratore ostenta una imperfetta conoscenza dei fatti, giocando deliberatamente a limitare il proprio statuto di onniscienza. Quando Orlando si trova di fronte alla scritta con cui Medoro esalta gli amori con Angelica, il narratore commenta: «Che fosse culta in suo linguaggio io penso: fingendo di non avere dati certi, e di essere costretto a formulare ipotesi, il narratore si allontana così dai fatti narrati, mette in piena evidenza il suo sorridente distacco. Questi procedimenti di straniamento sono tra gli strumenti principali dell’ironia ariostesca, che implica sempre una forma di distacco dalla materia, uno sguardo da lontano, sornione e disincantato.

L’effetto ironico di straniamento e, sempre secolo di ironia, è l’abbassamento. Si è detto che per Ariosto i valori cavallereschi non sono più praticabili, sono solo una realtà remota da guardare con distacco. Ebbene, questo non induce l’autore al rovesciamento parodico, alla beffa aperta, come sarà di lì a un secolo nel Don Chisciotte di Cervantes (1605-15): Ariosto si limita ad abbassare leggermente la dignità epica ed eroica dei personaggi, portandoli ad un livello più prossimo e familiare, e facendo così emergere al di sotto delle apparenze dei cavallieri e delle dame gli uomini e le donne comuni, con i loro limiti e i loro errori. Questo abbassamento può scaturire dal semplice mon-
taggio della scena, dall’oggettività dei fatti raccontati: si pensi, nel canto I (cfr. T3), a Sacripante, che, dopo aver millantato la sua sicura vittoria sul misterioso cavaliere, viene da lui abbattuto proprio sotto gli occhi della dama, e che da questa viene aiutato a liberarsi dal peso del cavallo, venendo per di più a sapere che a gettarlo a terra è stata una donna, Bradamante: è inevitabile che il personaggio sia avvolto da un sorriso. In altri casi invece l’abbassamento è prodotto da un intervento del narratore, mediante l’uso di paragoni e similitudini prossiche, che determinano un contrasto con la qualità dei personaggi. Quando Orlando ha avuto la certezza indubitabile degli amori di Angelica con Medoro, e non riesce a prendere sonno nella capanna del pastore, il suo letto gli pare «più duro ch’un sasso, e più pungente / che se fosse d’urtica» (cfr. T6): è evidente come l’immagine dell’ortica sia po-co confacente alla statura eroica del paladino, e come il contrasto sia deliberatamente cercato per avvolgere il personaggio in una luce ironica. Proprio abbassando i personaggi eroici alla realtà quotidiana e familiare e rivelando in essi l’uomo comune, questo procedimento trasforma la materia epica e cavalleresca in punto d’avvio della riflessione sulla natura del reale e sul comportamento degli uomini. L’ironia aristocratica non nasce quindi, come spesso si è detto, dall’indifferenza per la materia, dalla consapevolezza del suo carattere fittizio, non è solo il distacco compiuto del narratore, ma è il trasformarlo in un esempio, con cui l’artista contempla la sua creazione, secondo la definizione di Croce, non è infine un’ironia strumentale di evasione fantastica: se l’ironia è indispensabile per rendere la materia romanzesca campo aperto per la riflessione etico-filosofica, essa appare lo strumento della disposizione lucidamente conoscitiva di Ariosto nei confronti del reale, del suo atteggiamento critico dinanzi al mondo e agli uomini.

3.8 Il pluralismo prospettico e la narrazione polifonica. Questa disincantata disposizione conoscitiva verso il reale dà origine ad un atteggiamento critico soprattutto nei confronti dei personaggi più sublimi del poema, quelli eroicamente fedeli ai loro ideali e ai loro principi. Un esempio illuminante è Orlando, l’eroe in certo modo principale, quello dall’animò più nobile ed elevato: la sua fedeltà ad Angelica è assoluta, egli non desiste mai dall’idealizzarla secondo i canoni dell’amore cortese-platonico che sono tipici della civiltà cortigiana rinascimentale, e proprio per questo diventa pazzo. Il suo corrispettivo femminile è Isabella, che spinge la sua fedeltà alla memoria di Zerbino ad una forma di autodistruttività, ad una sorta di suicidio, per non cadere preda della bramosia di Rodomonte. Ariosto celebra la virtù sublime del loro eroi, ma ne indica anche sottilmente i limiti: è una virtù destinata allo scacco, alla sconfitta, non solo, ma è una virtù pericolosamente vicina alla follia, perché è fissazione unilaterale e rigida ad un’idea, incapacità di adattarsi alla mobilità del reale e alle situazioni concrete determinate dal gioco della Fortuna: per questo l’esito dell’idealismo di questi personaggi è fallimentare e tragico, la follia e la morte. Di contro ad essi invece Ariosto introduce personaggi più spregiudicati e pragmatici, più flessibili a conformarsi al reale e alla Fortuna, presentando così esempi di una «virtù» di altro tipo, che piacerebbe a Machiavelli. Questi personaggi non sono rigidamente bendali ad un oggetto idealizzato, ma, rinunciando ai principi, sanno accettarvisi di oggetti sostitutivi, meno elevati ma più facilmente disponibili. Così Ferraiù, nel canto I, sa rinnunciare ad inseguire Angelica e si accontenta di un oggetto meno sublime, l’elmo di Orlando; ma soprattutto Mandricardo, incontrata Doralice, dimentica subito la sua inchiesta “eròica” di Orlando, con cui vuole misurarsi, e si accontenta di godere delle grazie immediatamente disponibili di Doralice; la quale, a sua volta, è il suo perfetto equivalente, subito pronta a cogliere il piacere là dove le si offre.

Il pluralismo prospettico Viene a crearsi in tal modo un pluralismo prospettico, che è uno dei caratteri salienti del Fu-
rioso. Nel corso della narrazione diversi modi di giudicare un fatto o un comportamento posso-no alternarsi, senza che mai si imponga un giudizio definitivo, univoco e incontrovertibile. Un si-gnificativo esempio è l’atteggiamento del narratore nei confronti del problema della fedeltà delle donne, che occupa ampio spazio nel poema tra il canto XXVIII e il XXX, cioè tra la sequenza di Rodomonte
deluso da Doralice e l’ultimo incontro di Orlando pazzo con Angelica. La voce narrante può lasciarsi andare ad un’aspra requisitoria contro le donne (fine canto XXIX), e subito dopo, nelle prime otto del canto XXX, fare ammenda e ritrattare la sua posizione, celebrando l’immagine femminile; così, nell’episodio di Rodomonte e Isabella, si fronteggiano le ragioni della naturalistica libertà amorosa e quelle della virtuosa castità. Nel poema si manifestano varie voci, portatrici di varie prospettive sul reale, di vari orientamenti ideologici, tutte in perfetta autonomia, senza che l’autore intervenga a fissare una prospettiva privilegiata. L’Orlando furioso possiede insomma i caratteri formali tipici della narrazione polifonica, quale è stata definita da Bachtin in pagine ormai famose dedicate a Dostoievskij (cfr. M1, Bachtin e la «narrazione polifonica»). Questo pluralismo prospettico dominante nel Furioso è il corrispettivo speculare di quel mondo infinitamente molteplice e va rio di cui il poema vuole essere il simulacro.

### 3.9 La lingua e la metrica del Furioso

A creare nel poema l’immagine di un ordine armonico ed equilibrato, al di là della molteplicità eterogenea di vicende, di personaggi, di toni, concorrono anch’essi la lingua e la metrica. Il criterio linguistico seguito da Ariosto nella revisione del poema per la terza riedizione è, come si è indicato, quello bembesco, ispirato ad un’idea classicistica di uniformità, compostezza, leggerezza, equilibrio. Il modello è l’unilinguismo di Petrarcha. In realtà la lingua del Furioso è più variegata e multiforme della lingua del petrarchismo, non è così selettiva e circoscritta nelle scelte lessicali. Possono comparire nel discorso del poema termini aulici (sia della tradizione italiana, sia latinismi) e termini più comuni, colloquiali, costrutti eleganti e costrutti più pedieiti, vicini al parlato. Ma il fatto è che, nonostante questa composita varietà, non si avvertono mai stridori e urti tra livelli diversi, non spiccano mai nello scorrere del discorso macchie di colori più intense, che forzano il lettore nel discorso macchie di colori più intense, che forzano il lettore nel discorso cromatico, anch’essi abbastanza difficili, nel discorso cromatico, anch’essi abbastanza difficili, nel discorso cromatico, anch’essi abbastanza difficili, nel discorso cromatico, anch’essi abbastanza difficili, nel discorso cromatico, anch’essi abbastanza difficili, nel discorso cromatico, anch’essi abbastanza difficili, nel discorso cromatico, anch’essi abbastanza difficili, nel discorso cromatico, anch’essi abbastanza difficili, nel discorso cromatico, anch’essi abbastanza difficili, nel discorso cromatico, anch’essi abbastanza difficili, nel discorso cromatico, anch’essi abbastanza difficili, nel discorso cromatico, anch’essi abbastanza difficili, nel discorso cromatico, anch’essi abbastanza difficili, nel discorso cromatico, anch’essi abbastanza difficili, nel discorso cromatico, anch’essi abbastanza difficili, nel discorso cromatico, anch’essi abbastanza difficili, nel discorso cromatico, anch’essi abbastanza difficili, nel discorso cromatico, anch’essi abbastanza difficili, nel discorso cromatico, anch’essi abbastanza difficili, nel discorso cromatico, anch’essi abbastanza difficili, nel discorso cromatico, anch’essi abbastanza difficili, nel discorso cromatico, anch’essi abbastanza difficili, nel discorso cromatico, anch’essi abbastanza difficili, nel discorso cromatico, anch’essi abbastanza difficili, nel discorso cromatico, anch’essi abbastanza difficili, nel discorso cromatico, anch’essi abbastanza difficili, nel discorso cromatico, anch’essi abbastanza difficili, nel discorso cromatico, anch’essi abbastanza difficili, nel discorso cromatico, anch’essi abbastanza difficili, nel discorso cromatico, anch’essi abbastanza difficili, nel discorso cromatico, anch’essi abbastanza difficili, nel discorso cromatico, anch’essi abbastanza difficili, nel discorso cromatico, anch’essi abbastanza difficili, nel discorso cromatico, anch’essi abbastanza difficili, nel discorso cromatico, anch’essi abbastanza difficili, nel discorso cromatico, anch’essi abbastanza difficili, nel discorso cromatico, anch’essi abbastanza difficili, nel discorso cromatico, anch’essi abbastanza difficili, nel discorso cromatico, anch’essi abbastanza difficili, nel discorso cromatico, anch’essi abbastanza difficili, nel discorso cromatico, anch’essi abbastanza difficili, nel discorso cromatico, anch’essi abbastanza difficili, nel discorso cromatico, anch’essi abbastanza difficili, nel discorso cromatico, anch’essi abbastanza difficili, nel discorso cromatico, anch’essi abbastanza difficili, nel discorso cromatico, anch’essi abbastanza difficili, nel discorso cromatico, anch’essi abbastanza difficili, nel discorso cromatico, anch’essi abbastanza difficili, nel discorso cromatico, anch’essi abbastanza difficili, nel discorso cromatico, anch’essi abbastanza difficili, nel discorso cromatico, anch’essi abbastanza difficili, nel discorso cromatico, anch’essi abbastanza difficili, nel discorso cromatico, anch’essi abbastanza difficili, nel discorso cromatico, anch’essi abbastanza difficili, nel discorso cromatico, anch’essi abbastanza difficili, nel discorso cromatico, anch’essi abbastanza difficili, nel discorso cromatico, anch’essi abbastanza difficili, nel discorso cromatico, anch’essi abbastanza difficile...
Proemio

1. Le donne... canto: vengono indicati nella proposizione dell'argomento luogo canonico del poema epico e cavalleresco, i temi delle armi (il cavaliere, l'arme, i lussi d'impresa) e dell'amore (le donne, gli amori, le cortesie), il cui collegamento segna la fusione tra due cicli che già Boario aveva collegato, quello di Carlo Magno e quello di re Artù.

2. che furò... tanto: che avvennero al tempo in cui i Mori (il nome deriva da Maura, abitanti dell'Africa, anche se in senso lato indica gli Arabi) passarono il mare africano e procurarono molti danni in Francia. La collocazione storica è del tutto fantastica e dipende dal racconto di Boario, che Ainoardo intende continuare: Troiano (personaggio di invenzione come Agramante), re di Biserta, secondo la tradizione romanzesca era stato ucciso da Orlando. Il figlio Agramante per vendicarlo invade la Francia, governata da Carlo Magno, allora imperatore del Sacro Romano Impero.

3. giovani furori: Agramante aveva ventidue anni.

4. sopra... romano: Carlo era imperatore del Sacro Romano Impero.

5. Orlando: personaggio storico, governatore della Marca di Bretagna, morto a Roncisvallée, trascinato dall'epopea cavalleresca che, a partire dalla Chanson de Roland, ne fece un paladino integerrimo di Carlo Magno in lotta per il trono della fede e della Francia.

6. cosi... rimà: nessun infanti aveva mai accennato alla folia di Orlando, insensibile per un paladino valoroso e saggio come lui, soprattutto perché tale condizione è causata dall'amore per una donna, Angelica, per giunta non cristiana.

7. si saggio: nella tradizione romanzesca Orlando è presentato come eroe saggio.

8. se da colei... promesse: se della sua donna, che mi ha fatto giuri simile ad Orlando fosse mi ha reso folle d'amore, tanto da consumare un poco a poco il mio ingegno, si concederà che me ne rimanga ancora quel tanto che mi consenta di portare a termine quanto mi sono promesso. La donna è Alessandra Benucci Strozzi, che sostituisce in questi versi la musa tradizionalmente invocata dai poeti.

9. generosa... prole: segue la dedica del poema, altro luogo comune dell'epica cavalleresca: è rivolta al cardinale Ippolito d'Este, figlio di Ercole I d'Este, il cui servizio Ariosto fu dal 1503 al 1517 e che, come sappiamo, non apprezzò particolarmente il dono. L'aggettivo generosa è riferito alla nobiltà del personaggio.

10. Quel... vi dono: per i favori ricevuti posso dedicarmi solo in parte attraverso le parole e gli scritti, non sono da condannare se do poco perché è tutto quello che posseggo.

11. m'apparrecchii: m'preparo.

e de' vostri avi illustri il ceppo vecchio. L'alto valore e' chiari gesti suoi vi farò udire, se voi mi date orecchio, e vostri alti pensier cedino un poco, sì che tra lor miei versi abbianlo loco.

**analisi del testo**

**La prima ottava.** Seguendo i canoni tradizionali della poesia epica, il *Furioso* ha inizio con un proemio che contiene l'esposizione dell'argomento, l'invocazione e la dedica al signore. Il poeta, nell'indicazione dell'argomento, si concentra sui tre filoni principali dell'azione, la guerra portata dai Mori sul suolo francese, la vicenda di Orlando e quella dell'eroe capostipite della casa estense, tralasciando i mille altri fili narrativi che da essi si dipartono. L'incipit, formato dai primi due versi, evoca una tipica materia cavalleresca costituita da armi, amori e cortesie. Ma due elementi ci avvertono subito del fatto che non si tratta solo di una ripresa della materia medievale: 1) i due versi sono il riecheggio diretto di una formula dantescia, «le donne e' cavalier, li affanni e li agi / che ne 'nvogliava amore e cortesia» (Purgatorio, XIV, vv. 109-110); più indirettamente richiamiamo un altro modello, l'inizio dell'*Enide* virgiliana, esempio per eccellenza della poesia epica: «Arma virunque caro...» (Canto le armi e l'eroe...). Ci troviamo cioè di fronte al tipico procedimento rinascimentale dell'imitazione, la ripresa di modelli illustri e consacrati; 2) i versi si compongono a formare una figura retorica aulica, anch'essa consacrata da tutta una tradizione classica, il chiasmo. Anzi, per essere più precisi, la figura è duplicata, sicché ci troviamo di fronte ad un doppio chiasmo:

le donne — i cavallier
l'arme — gli amori
le cortesie — l'audaci imprese

La complessità del procedimento segnala come lo stile punti ad un alto livello di elaborazione formale, secondo i codici classicistici del tempo. Sin dai due versi iniziali del poema, dunque, possiamo capire come esso riprenda una materia cavalleresca medievale, ma la tratti secondo le prospettive e nei modi formali del classicismo rinascimentale.


**La seconda ottava e la novità della materia.** La seconda ottava si concentra su Orlando e sulla sconcertante novità costituita dall’eroe saggio per eccellenza, quale era stato fissato da una lunga tradizione, che diviene pazzia per amore. Il fatto che il poeta nel proemio metta in primo piano la follia di Orlando ribadisce quanto il titolo dell’opera, *Orlando furioso*, già suggeriva, cioè la centralità dell’episodio nel sistema dei significati del poema (come verificheremo nell’analisi: cfr. T6). Il cenno sulla pazzia ci fa ancora capire che Ariosto non intende esaltare, secondo la tradizione cortesia e cavalleresca, quegli «amori» annunciati nel primo verso, ma intende presentarli in una luce straniata e critica, come la fonte della follia degli uomini. Ciò dà ragione del mutamento stilistico di questa ottava rispetto alla precedente. Si può notare infatti, nel passegagio dalla materia guerresca alla pazzia di Orlando, un sensibile smorzamento di toni: non più ampie volte sintattiche, inversioni solenni, *enjamements*, ma un discorso semplice, immediato, colloquiale. Il verso
anzì che propone il motivo della follia («che per amor venne in furore e matto») ha un andamento prosaico, quasi stentato: gli accenti sono anomali, sulla 4a, 5a, 8a e 10a sillaba (il modulo corrente è 4a, 8a, 10a), e gli conferiscono un andamento poco musicale, quasi zoppicante, che ricorda la voluta piattezza, vicina al discorso parlato quotidiano, di certi versi delle Satire. Anche il termine chiaue, «matto», è un vocabolo comune, poco nobile, e questa sua prosaicità è sottolineata dal fatto che è collocato nella posizione di massimo rilievo, in chiusura di verso. Il tono familiare è chiaramente indizio di un ironico, straniante distacco del poeta dalle vicende del suo eroe. Anche questo abbassamento di tono, dall’epico al prosaico, ci dà quindi preziose indicazioni su quella che sarà la poesia del Furioso: la medievale materia cavalleresca, ormai lontana dalla matura coscienza rinascimentale, non è propriamente fatta oggetto di parodia, di aperto dileggio, ma è abbassata, appunto, ad un livello familiare, perché è presa come punto di partenza per un’ironica riflessione sul l’uomo, sulle sue passioni, sui suoi vani desideri, sui suoi errori, sulle sue follie. Subito dopo l’indicazione sulle aspirazioni epiche, offerta dalla prima ottava, abbiamo l’indicazione su un altro aspetto essenziale del poema, la sua qualità di riflessione etico-filosofica, di «inchiessa» sui grandi problemi che assillano la coscienza rinascimentale. Il distacco è sottolineato anche dal fatto che la tradizionale invocazione non è rivolta alle Muse, come nella poesia classica, oppure a Dio e alla Vergine, come nella tradizione canterina, ma alla donna amata, vista come causa di una pazzia simile a quella di Orlando. L’accomunare l’autore e il pala- dino nella stessa follia amorosa abbassa ancora più ironicamente la figura del grande eroe epico e, contribuendo ulteriormente a conferire al discorso un tono di prosaica colloquialità, ribadisce la volontà di prendere le vicende degli eroi cavallereschi come materia di saggio e disincantata riflessione.

La terza e quarta ottava: il rapporto con la corte. La terza e quarta ottava, con la dedica al cardinale Ippolito, propongono il motobo encomiastico, che richiama subito il clima cortigiano della letteratura rinascimentale e la posizione del poeta stesso all’interno di tale civiltà. Nei vv. 4-8 della terza ottava si delinea il princi- pio fondamentale che regola il mondo cortigiano, e in particolare il rapporto tra l’intellettuale e il suo mec- cenate, il motivo dello scambio, la ricchezza di riflessione sulle sfide e i suoi interessi, il poeta in cam- bio è tenuto alla gratitudine, che può testimoniare non solo con i suoi servigi, ma essenzialmente con i suoi versi, mediante i quali consacra la fama del suo illustre protettore. Con la contrapposizione tra i «versi» del poeta e gli «alti pensieri» del signore (ottava 4, vv. 7-8) il proemio si conclude ancora su una nota ironica. Per cogliere l’ironia bisogna accostare a questi versi quelli della Satira I, in cui Ariosto lamenta come la poesia fosse poco apprezzata dal cardinale Ippolito, che esigeva da lui tutti gli spettacoli, più pratiche e prosaiche, come le missioni diplomatiche. Questi due versi sono quindi fondati sulla figura dell’antifraz, sono cioè da intendersi a rovescio: il poeta sembra esaltare gli «alti pensieri» dell’uomo di Stato e sminuire il valore dei «versi» come cosa di trascurabile rilevanza, in realtà è proprio il contrario, egli prova fastidio se non disprezza- no per le questioni politiche e diplomatiche in cui è immerso il cardinale e ritiene invece che l’attività più al- ta sia proprio la poesia. Egli finge di ritenere il contrario, e di condividere la scala di valori del signore: ma, nel momento in cui più si adatta al codice cortigiano, si ne distacca con l’ironia, rivendicando segretamente l’autonomia dell’intellettuale dalla corte e il valore delle lettere contro gli affari politici: questi implicitamente presentati come cosa vana, come follia in cui si disperdevano gli sforzi umani, quelle come l’unica attività in cui l’uomo può realizzare pienamente se stesso e raggiungere la serenità e la saggezza.

---

**T2 proposte di lavoro**

1. Dal punto di vista formale individuare le caratteristiche:  
   a) del livello retorico (ad esempio: ci sono chiasmi, iperbole, altre figure retoriche?)  
   b) del livello lessicale (ad esempio: individuare tutti i termini appartenenti all’idio- 
      smo della tradizione cortese e di quella petrarchesca).

2. Individuare i temi tipici del ciclo arturiano e quelli del ciclo carolino- 
   gico, presenti nei primi due versi del proemio.

3. Ritrovare nella proposizione dell’argomento (vv. 1-12), nell’invo- 
   cazione (vv. 13-16) e nella dedica (vv. 17-24) gli elementi tratti dalla 
   tradizione e quelli innovativi.

4. Nel proemio del Furioso si indicano spazi e tempi determinati?

5. L’interlocutore diretto del narratore in questo proemio è il cardina- 
   le Ippolito, «generosa Ercole prole»; qual è il pubblico più ampio a 
   cui il narratore si rivolge?