

# CRITICA LETTERARIA

---

151

RAFFAELE GIRARDI

*Orlando imbestiato e la sindrome  
dello specchio concavo*



---

LOFFREDO EDITORE - NAPOLI

RAFFAELE GIRARDI

## *Orlando imbestiato e la sindrome dello specchio concavo*

---

Orlando's folly is at the same time a creative "addition" to a cycle of romances and an original modern figure of synthesis. It stands for an intellectual travail imbued with classical and humanistic echoes, strengthened by the poet's clear diagnosis of an existential breakdown: a loss of identity turned into an anamorphic version of the courtly exemplariness, and "folly" seen as a collapse of memory, the same which can be found in the most up-to-date representatives of the European Renaissance.

---

Co' principi bisogna esser pazzo, fingere il pazzo e vivere da pazzo [...]; che costume è quel de la corte! I signori in tutte le lor cose procedono furiosamente...

(P. Aretino, *La cortigiana*, II, 13, 1 e IV, 7, 1)<sup>1</sup>

«Il bello sarà che lo vogliono far guardare, come vien fora, in uno specchio concavo, che mostra i volti contrafatti, oh, che spasso!» (Ivi, IV, 13, 2)

1. C'è, fra le maglie della grande architettura dell'*Orlando furioso*, un'antropologia ariostesca che al grande tema dell'imbestiamento dell'eroe (il culmine della pazzia di Orlando) conferisce un'insospettata funzione di sintesi. Le particolari responsabilità simboliche ad esso attribuite nel complesso ordito semantico del centralissimo canto XXIII e di alcuni suoi dintorni merita qualche considerazione di aggiornamento, a partire da alcune evidenze testuali che occorrerà sottoporre a una verifica.

---

<sup>1</sup> P. ARETINO, *Teatro*, a cura di G. PETROCCHI, Milano, Mondadori, 1971, da cui si citerà da ora in poi.

Che una base classica in primo luogo stoica e senechiana<sup>2</sup> dell'«ira funesta» (*leit-motiv* degradante dalla forma piena dell'*epos* alla più terrena dimensione dell'eroe 'romanzo') si offrisse ad un disegno di affabulazione così nuovo e anomalo come quello di Ariosto, è cosa che, a rivalutarla, risulta di non poco momento: in primo luogo perché, come vedremo, contribuisce ad annullare la distanza fra alcuni temi ad alta tensione etica della cultura classico-umanistica e l'orizzonte mentale dello scrittore ferrarese<sup>3</sup> (quell'orizzonte mentale che un grande archetipo della storiografia letteraria italiana invece giudicò «mezzano e borghese», povero di «coscienza», incline alla 'cavalleria' e alla mitologia come ad un'autoappagata e «pura leggenda»: l'orizzonte di un disegno «onesto, gentile, ingenuo, inoffensivo»)<sup>4</sup>, facendo intendere quanto poco estranea fosse ad Ariosto la dimensione propriamente meditativa della scrittura. Ma anche perché ci suggerisce che proprio ad alcune fondamentali strutture dell'immaginario classico Ariosto poteva ancorare il senso ultimo del grande viaggio simbolico intrapreso dal 'cavaliere antico' verso la meta assurda del suo autoannullamento: geniale rimodulazione e *mise en abîme* che segnala, per rimanendo moderno al piano della coscienza, l'intrinseca, conflittuale (ossia

<sup>2</sup> Gli spunti etici di matrice stoica, soprattutto quelli riscontrati in Seneca, non configurano necessariamente uno stoicismo di Ariosto; sono piuttosto da vedere, credo, come occasione privilegiata, fra le tante, di un dialogo con l'Antico molto più spregiudicato e aperto di quanto non si pensi.

<sup>3</sup> Si deve, credo, a G. SAVARESE (*Il Furioso e la cultura del Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1984) l'avvio di un esame finalmente attento al ramificato legame intrattenuto da Ariosto con i classici e con la cultura umanistica. Ma per l'Ariosto 'erudito', lettore e manipolatore dei classici (soprattutto latini), è ancora molto utile C. SEGRE, *La biblioteca di Ariosto*, in ID., *Esperienze ariostesche*, Pisa, Nistri-Lischi, 1966, pp. 45-50. Sulla combinatoria di 'riscrittura' dei modelli classici, intesa come elemento strutturante del sistema compositivo del *Furioso*, cf. S. JOSSA, *La fantasia e la memoria. Intertestualità ariostesche*, Napoli, Liguori, 1996. Per la varia fortuna cinquecentesca di Ariosto come poeta 'virgiliano' e 'ovidiano', cfr. D. JAVICH, *Ariosto classico. La canonizzazione dell'Orlando furioso*, Milano, Bruno Mondadori, 1999, sopr. capp. 2-4.

<sup>4</sup> F. DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, a c. di N. GALLO, voll. 2, Torino, Einaudi, 1958: II, pp. 508 e 511-512. Ma di un diverso e più articolato giudizio di De Sanctis su Ariosto (il De Sanctis delle lezioni zurighesi) opportunamente parla N. Borsellino (*Ludovico Ariosto*, Roma-Bari, Laterza, 1979, p. 12), il quale per altro, sulla scia di Caretti, disponendosi a rivedere la sostanza del giudizio desanctisiano, individua proprio nel «classicismo» di marca virgiliana presente nel *Furioso* il principale terreno su cui il 'romanzo' ariostesco con «una scelta matura e meditata» si sarebbe emancipato dalla tradizione encomiastica precedente (Boiardo *in primis*).

per nulla «inoffensiva») e dialettica commistione fra una patologia individuale e gli *ordini* che sullo sfondo le fanno da cornice<sup>5</sup>.

Limpida, dietro la maschera eroico-cavalleresca dell'alienazione cortigiana, la correlazione con un punto assai significativo del seneciano *De ira*, certamente noto al «servo» Ariosto. È questo:

[Ira] perniciosa est servientibus; omnis enim indignatio in tormentum suum proficit et imperia graviora sentit quo contumacius patitur. Sic laqueos, dum iactat, adstringit; sic aves viscum, dum trepidantes excutiunt, plumis omnibus inlinunt<sup>6</sup>.

Il segno più esplicito della confidenza con questo passaggio seneciano è la figura-similitudine (fornita originariamente da Ovidio) dell'«augel...in ragna», con la quale Ariosto designa la crescita in Orlando del presentimento di rovina di fronte alla scoperta della dura verità («Come l'incauto augel che si ritrova / in ragna o in visco aver dato di petto, / quanto più batte l'ale e più si prova / di disbrigar, più vi si lega stretto»: XXIII, 105, 3-6)<sup>7</sup>.

E si parla dell'ira come «brevis insania» (*De ira*, I, 1, 2) o, nella forma più consentanea ad Ariosto (quella suggerita da Orazio), come «furor» («ira furor brevis est»: Orazio, *Ep.*, I, 2, 62). Anche i «certa indicia» della pazzia suggeriti da Seneca (*De ira*, I, 1, 3) delineano un'accurata semeiotica dell'imbestiamento, che rifluirà nei tratti assai più rapidamente delineati dell'eroe demente nell'*Hercules furens*<sup>8</sup>. Una se-

<sup>5</sup> Un interesse recente per questa «sensibilità» dialettica e di «ribellione» del testo del *Furioso* nei confronti della realtà storica, vista come materia che penetra 'digressivamente' nella trama del fantastico, è in G. SANGIRARDI, *Diavoleria, menzogna, monumento: apparizioni della storia nel Furioso*, in *L'Histoire mise en œuvres*, Actes du Colloque des 2 et 3 mai 2000, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2001, pp. 25-43; e cf. anche Id., *Ludovico Ariosto*, Firenze, Le Monnier, 2006.

<sup>6</sup> L.A. SENECA, *De ira*, III, 16, 1, in *Dialogorum libros*, III-V, ed. E. Hermes, Lipsiae, Teubner, 1923, p. 125 [L'ira è funesta a quelli che servono, perché ogni sdegno accresce il loro tormento, e più si ribellano agli ordini, più ne sentono il peso. Così le fiere, mentre si dibattono, stringono di più i lacci: così gli uccelli, mentre cercano di liberarsi dal vischio battendo le ali, lo spargono su tutte le piume»: tr. it. di R. Laurenti, Seneca, *I dialoghi*, Bari, Laterza, 1978, p. 195].

<sup>7</sup> Così Ovidio: «Utque suum laqueis, quos callidus abdidit auceps, / crus ubi commisit volucris sensitque teneri, / plangitur ac trepidans adstringit vincula motu...» (*Met.*, XI, 73-75) [Come l'uccello che cade ne laccio, che l'uccellatore scaltro gli tese, sentendosi stretto, si sbatte e col moto stringe per tema la rete...].

<sup>8</sup> «Quod subitum hoc malum est? Quod, nate, vultus huc et huc acres refers / acieque falsum turbida caelum vides?» (SENECA, *Hercules furens*, in *Tutte le tragedie*,

meiotica per nulla estranea al disegno ariostesco, come già sembrò a Giovan Battista Pigna («è Orlando come Ercole»)<sup>9</sup>. Occorrerà verificarlo più avanti, parlando della 'trasformazione' dell'eroe Orlando.

Per Seneca vale la progressione, il processo formativo, di una finale *debacle*: «ruina»<sup>10</sup> per frattura e scomposizione interna. Il cammino verso il Nulla, che la demenza di Orlando configura come ipersegno, cifra connotante per metonimia l'orizzonte generale di un vissuto, è infatti, in questo, una «ruina» intesa come azzeramento del Senso. Ne sono coinvolte, insieme, le motivazioni vitali del soggetto e la natura di quegli stessi *ordini*: insomma il problematico rapporto con l'universo cortigiano.

Non si può del resto ignorare che il nesso consequenziale *ira* (o *furor*)/*sragione/bestialità*, applicato alla patologia dell'Eros, Ariosto lo trovava iscritto, in legame stretto con l'etica dei bestiaristi moralizzati<sup>11</sup>, fra le strutture mentali più profonde del modello cristiano-medievale di *humanitas*. Lo si ritrova ancora operante ad esempio nella fenomenologia amorosa descritta da Andrea Cappellano<sup>12</sup> e più avanti nel

---

a cura di E. PARATORE, Roma, Newton Compton, 2006, vv. 953-954) [‘Che delirio improvviso ti ha colto? Perché, figlio, volgi qua e là sguardi infuocati, e la tua vista smarrita scorge un cielo stravolto?’. L’ipotesi di una presenza dell’*Hercules furens* nell’«orizzonte mentale e culturale ariostesco» è presa in seria considerazione da C. BOLOGNA (*La macchina del «Furioso». Lettura dell’«Orlando» e delle «Satire»*, Torino, Einaudi, 1998, p. 199). Ma per un diretto confronto fra Orlando ed Ercole, cf. ora S. LONGHI, *Il corpo nudo e feroce: Orlando come Ercole (Ariosto)*, in Ead., *Forme di mostri. Creature fantastiche e corpi vulnerati da Ariosto a Giudici*, Verona, Fiorini, 2005, pp. 9-31.

<sup>9</sup> G.B. PIGNA, *I romanzi*, Venezia, V. Valgrisi, 1554, p. 78. Ma l'accostamento del *Furioso* alla tragedia seneciana era già in ORTENSIO LANDO, *La Sferza de' scrittori antichi e moderni*, Venezia, A. Arrivabene, 1550, c. 21r. La rilevanza antropologica del mito di Ercole in ambito umanistico e i significati simbolici che esso assume all'interno del mondo cavalleresco, puntualmente annotati da P. RAJNA (*Le fonti dell'Orlando Furioso*, Firenze, Sansoni, 19002, p. 67), sono approfonditi da E. SACCONI (*Il «soggetto» del Furioso e altri saggi tra quattro e cinquecento*, Napoli, Liguori, 1974, pp. 216 e sgg.), con qualche spunto su altri momenti del riuso ariostesco dell’*Hercules furens* seneciano.

<sup>10</sup> «[Ira] aequae enim impotens sui est, decoris oblita, necessitudinum immemor, in quod coepit pertinax et intenta, rationi consiliis quae praeculsa, [...], ruinis similima, quae super id quod oppressere franguntur» (*De ira.*, I, 1,1) [‘Come la pazzia, essa non riesce a dominarsi, dimentica il decoro, non ha memoria degli obblighi sociali, insiste con pertinacia in ciò che ha intrapreso, è sorda ai suggerimenti della ragione [...], molto simile a quelle rovine che si frantumano su ciò che crollando hanno travolto’].

<sup>11</sup> Cfr. più avanti p. 24 e n. 65.

<sup>12</sup> «O come quelli è misero e matto è più che bestia, il quale per li diletta carna-

contesto decisamente più laico dell'etica borghese-mercantile, come fa vedere Paolo da Certaldo nel suo *Libro di buoni costumi*<sup>13</sup>.

Dalle due epigrafi d'apertura occorrerà prendere le mosse, per seguire un percorso che è sperabile riconduca per una via non angusta, consequenziale, al punto di partenza fissato nel *Furioso* ossia al tema dell'imbestiamento. Un periplo dunque che coincide, come si vedrà, col tempo già maturo della grande circolazione e della risonanza pubblica dell'ultima redazione del *Furioso* (gli ultimi anni '20 e i primi anni '30 del Cinquecento). Esso vorrebbe mostrare come affiorino e si consolidino, lungo quella breve parabola dell'immaginario e del vissuto cortigiano, alcuni modi di percezione/rappresentazione della realtà che già alimentavano nel profondo la struttura del 'romanzo' ariostesco. Parlo, per ciò che concerne lo scrittore ferrarese, innanzitutto di quelli connessi all'elaborazione della figura della Pazzia quale emerge in particolare dall'epicentrico canto XXIII del *Furioso* e da quella sua fondamentale appendice narrativa che è il canto XXIX.

2. Il primo *ex-ergo*: due enunciati perfettamente organici alla vulgata anti-cortigiana e anti-romana del grande eversore Aretino:

1. La coazione a 'impazzire' come regola vicaria della simulazione all'interno del Palazzo.
2. La natura intrinsecamente «furiosa» del costume di corte, a cominciare da quello dei «signori».

È, fin qui, un manifesto-denuncia costruito pressoché integralmente, come si evince da tutta la prima parte della *Cortigiana* oltre che da numerose altre occasioni di polemica presenti nei testi aretini successivi, sulla frontale contrapposizione fra il grande modello di «libertade» offerto dalla Repubblica di Venezia e una Roma «irriconoscibile», prodotto degenerato di un processo perverso, cruda metamorfosi

---

li, che non bastano un momento, perde l'allegrezza del cielo e fa l'opera d'andare in perpetuale fuoco» (A. CAPPELLANO, *De amore*, a cura di G. RUFFINI, Parma, Guanda, 1980, p. 291).

<sup>13</sup> «Pericoloso peccato è quello de l'ira: e però ti guarda molto di non lasciarti correre in ira, che l'ira toglie a l'uomo e a la femina la ragione, e no gli lascia conoscere cosa che faccia o che dica; e l'uomo o la femina ch'è senza ragione è simile a le bestie [...]. E po ch'ha perduta la ragione, genera furore in se medesimo, disperandosi» (PAOLO DA CERTALDO, *Libro di buoni costumi*, 343, in *Mercanti scrittori. Ricordi nella Firenze tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di V. BRANCA, Milano, Rusconi, 1986, p. 80).

di una grandezza ridotta alla deflagrante commistione di «villania e invidia» (*Cortigiana*, III, 7, 6).

Risvolti meno immediatamente leggibili e meno scontati ha invece, nella commedia aretiniana, la bizzarra scenetta da cui proviene la seconda citazione posta in epigrafe. Aretino vi ripropone l'azione dell'inconsapevole rimirarsi in uno «specchio concavo» come l'esito di una cinica burla ai danni di uno stolido Messer Maco, apprendista-cortigiano e ansioso protagonista di un rapido *training*, col quale questi aspira a mettersi in regola per una fulgida e fulminea carriera di corte che lo porti ad essere cardinale: un destino ch'egli sceglie dopo aver immaginato, in sogno, di «farsi cortigiano con le forme» (III, 9, 2). L'allusione parodistica al castiglionesco «formar con parole un perfetto cortigiano»<sup>14</sup> si duplica nella denuncia di una deriva seriale della pedagogia umanistica con la parola-eco di Messer Maco («anco le bombarde, le campane e le torri si fanno con le forme...»: III, 9, 3). È un potenziamento retorico che rimanda ad una semantica più sottile: proveremo ad entrarvi.

Partiamo pure dall'oggetto parodico: in questo caso, l'immagine stessa di Messer Maco, al quale il «dipintore» Mastro Andrea, divenuto per l'occasione suo maestro di cortigiana, finanche prescrive, con la consulenza del Maestro Mercurio, medico specializzato, una surreale terapia farmacologica, propedeutica ad una sorta di grande trattamento igienico, necessario a chi voglia acquisire le «forme» della perfezione cortigiana (IV, 1).

Con un gusto spiccatamente aretiniano per gli enunciati in contrasto e per i simbolici rovesciamenti di senso, Mastro Andrea aveva già avuto modo di spiegare in perfetto codice burlesco, ossia giocando sull'equivoco di senso, l'importanza che assume uno specchio normale nelle leggiadre abitudini da «ninfa» del perfetto gentiluomo di palazzo:

MESSER MACO: 'Come si fa la ninfa?' MESSER ANDREA: 'Questo ve lo insegnerà ogni Cortigianuzzo furfantino che sta da un vespro a l'altro come un perdono a farsi nettare una cappa e un saio d'acottonato, e consuma l'ore in su gli specchi in farsi i ricci e ungersi la testa antica, e col parlar toscano, e co 'l Petrarchino in mano, con un *sì a fé*, con un *giuro addio*, e con un *bascio la mano*, gli pare essere il totum continens» (I, 22, 3-4).

<sup>14</sup> B. CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*, a cura di W. BARBERIS, Torino, Einaudi, 1998: I, 12.

L'ombra dell'insania, della pazzia e del carattere buffonesco qui aleggia con lo stesso spirito che Castiglione le conferisce sulla scena del *Cortegiano*, dove è Federico Fregoso che la stigmatizza: «Qual è di noi che, vedendo passeggiar un gentiluomo con una robba addosso quartata di diversi colori, o vero con tante stringhette e fettuzze annodate e fregi traversati, non lo tenesse per pazzo o per buffone?» (*Il libro del Cortegiano*, cit., I, 27). Ma era stato Ludovico di Canossa ad includere per primo nel ricco catalogo delle «cose monstruose», fra le *immagini deformate* della «bella forma di volto e di persona», il «pericoloso scoglio» dell'affettazione, croce dell'«amabile» grazia cortigiana: un «mostruoso» disvelamento dell'*arte* (ivi, I, 26).

È uno specchio speciale invece quello dinanzi al quale, nella *Cortigiana*, viene in un secondo momento messo, con cinica intenzione di burla, lo sprovveduto Messer Maco, per una verifica della preparazione alla cortigiana. Il riso di scherno è preannunciato dai sarcasmi di un suo cameriere:

GRILLO: 'Ah, ah, ah! Messer Maco è stato nella caldaia in cambio delle forme, e ha reciate le budella [...]. L'hanno profumato, raso, rivestito, tal che *gli par essere un altro* [...]. Il bello sarà che lo vogliono far guardare, come vien fora, in uno specchio concavo, che mostra i volti contrafatti, oh che spasso! (IV, 13, 1-2).

In quest'ordine mutevole di significanti il discorso irridente di Aretno mostra ancora una volta, come nelle sue lettere sulla pittura, di non essere per nulla estraneo agli 'scherzi' delle arti visive, alle aberrazioni anamorfiche dell'immagine, ai giochi della «prospettiva perversa». Anzi, esso sembra anticipare con comica estroversione un gusto metamorfico che si ambienterà perfettamente nei bizzarri labirinti della scienza barocca: lo dimostrerà l'*Ars magna lucis et umbrae* di Athanasius Kircher nella parte dedicata alle trasformazioni 'simboliche' che produce l'uso di una macchina catottrica capace in virtù dei suoi singolari meccanismi riflettenti-deformanti di restituire l'immagine umana in forma animale, per effetto di 'metamorfosi' o di «magia catottrica», come dice l'autore<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> Cfr. A. KIRCHER, *Ars magna lucis et umbrae in decem libros digesta*, Romae, sumptibus Hermanni Scheus, ex typographia Ludouici Grignani, 1646. Sul prestigioso museo kircheriano delle installazioni catottriche, allestito dai gesuiti nel loro Collegio Romano, cfr. J. BALTRUŠAITIS, *Lo specchio. Rivelazioni, inganni e science-fiction*, Milano, Adelphi, 1981 (ed. or. Paris, Edd. du Seuil, 1979), che offre un'esauriente documentazione per immagini delle macchine destinate alle tra-



L'esaltazione barocca dell'illusione ottica prodotta nei *cabinets* di curiosità (le seicentesche *Kunst-und Wunderkammern*) attraverso l'effetto zoomorfico ha qui in sostanza una interessante anticipazione.

Dunque, nel gioco svagato e nell'apparente casualità di queste metamorfosi provvisorie e reversibili che i «volti contrafatti» esprimono non c'è ingenuità bensì l'allusiva sottigliezza di una *trouvaille* che include un procedimento simbolico. Si può non vedere come esso si presti bene ad emblematizzare attraverso i codici del riso la sostanza corrosiva di un più ampio discorso sulla corte? La parola-gioco dal piano alto e generico degli *ordini* «guasti» è scivolata con disinvoltura a designare una piega del privato, nelle maglie della più effimera e 'folle' vita di palazzo.

Di quel carattere non ingenuo dà conferma, a gioco finito, la sottile tessitura allusivo-gergale del dialogo fra maestro e scolaro-cortigiano, quando la parola di scena, dopo il disvelamento della *diablerie*, deve enfatizzare il recupero di orgoglio e la reintegrazione narcisistica di Messer Maco. La sequenza dialogica va ripresa, per meglio intendere il risvolto grottesco e fantastico del gioco a cui assistiamo. Siamo alla fine del trattamento igienico-cosmetico di Messer Maco e alla successiva prova dei due specchi:

MESSER MACO: Oh bello, oh divino cortigiano che mi pare essere.

MAESTRO MERCURIO: In mille anni non se ne farebbe un altro.

MESSER MACO: Vo' stare in su la reputazione, voglio, poi che mi sento fatto cortigiano.

MAESTRO ANDREA: Specchiatevi un poco, e non fate le pazzie, che fece ser Narciso.

MESSER MACO: Il viso mi specchierò, datel qua... Oh Dio, o Domenedio, *io son guasto*, ahi ladri, rendetemi il mio viso, rendetemi il mio capo, i miei capegli, il mio naso: oh, che bocca! Oimè che occhi! Comendo spiritum meum.

MAESTRO MERCURIO: Levatevi suso, ché son rigori e fumosità che fan traveder il cerebro.

MAESTRO ANDREA: Specchiatevi e vedrete ch'è stato uno accidente.

MESSER MACO: Io mi specchio. (*M[esser] Maco con lo specchio vero in mano*). Io son fuor de l'altro mondo, lo specchio è tutto mio [...] Io son racconto, io son vivo, io son io. E voglio ora esser tutto Roma, voglio scorticare il governatore che mi cercava dal bargello. Vo' bestemmiare, vo' portare l'arme, vo' chiavellare tutte, tutte, tutte le signore, andate

---

sformazioni zoomorfiche e un'ampia riflessione sul loro significato simbolico, in part. alle pp. 15-39.

via medico, puttana nostra vostra, avviati inanzi maestro, che per lo corpo ... tu non mi conosci adesso ch'io sono cortigiano, ah? [...]. Voglio essere oggi vescovo, e domani cardinale, e stasera papa (IV, 18, 1-3).

Nel gioco dello specchio concavo dunque è il «cerebro» a farne le spese: la *diablerie*<sup>16</sup> mette Messer Maco a rischio di «travedere», facendolo dubitare di sé con una reazione patologica tutta concentrata sull'angoscia della *perdita*: insieme alla sua immagine si è perso anche il suo «essere».

Il pazzo raffigurato nell'*Elck* di Pieter Bruegel cerca anche lui il suo essere in uno specchio, dicendo, con un ghigno di straniato umorismo e parlando a nome dell'intero genere umano: «io ignoro me stesso»<sup>17</sup>. Anche l'effetto di perdita subito per un momento da messer Maco porta il personaggio a non essere più Nessuno: «Nemo», come nell'iscrizione che campeggia fra gli oggetti smarriti che Brueghel accatasta sulla scena del suo *Elck*<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> Che si tratti di un'azione 'diabolica', connotata in senso grottesco-fantastico, lo fa intendere lo stesso Messer Maco più avanti, rievocando l'inganno: ««Mastro Andrea m'avea fatto cortigiano con le forme, e il demonio mi guastò...» (V, 22, 2). Sulla tradizione demotica e grottesca delle *diableries* fra Medioevo e Rinascimento resta fondamentale M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1979, *passim*. Si dica pure, nel caso di Aretino, grottesco 'da camera' a riscontro ulteriore di un tratto originale della sua scrittura comico-carnevolesca, su cui cfr. R. GIRARDI, *Dialogo carnevolesco e scrittura della reversibilità: una prosopopea aretiniana*, in *Atti del Conv. Internaz. Carte. Gioco, divinazione, scrittura* (Bari, 22-24 genn. 1986), «Lectures», 18, 1986, pp. 103-122.

<sup>17</sup> A questa accezione universalizzante della *stultitia*, convivente con un'altra, che configura una patologia dell'umano, o meglio un'«incarnazione grottesca dell'antiumano» e una malattia da guarire, dedica pagine importanti R. Klein in *La forma e l'intelligibile. Scritti sul Rinascimento e l'arte moderna*, Torino, Einaudi, 1975 (ma 1970), indicando nel platonismo cristiano la radice comune ai due modelli. Per il tema iconografico della follia sviluppato nella suggestiva e raffinatissima serie monematica delle stampe bruegeliane (possedute dalla Bibliothèque Royale Albert Ier di Bruxelles, Cabinet des Estampes), che comprende l'*Elck*, cfr. R.H. MAIJNISSEN, *Bosch and Brueghel on human folly*, in *Folie et déraison à la Renaissance*, Colloque international (Bruxelles, nov. 1973), Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1976, pp. 41-52.

<sup>18</sup> Cfr. G. CALMANN, *The Picture of Nobody. An Iconographical Study*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institute», XXIII, 1-2, 1960, pp. 60-104; e R. GIORGI, *Un tema della 'Follia': il 'Nessuno'*, in AA.VV., *L'umanesimo e «la Follia»*, Roma, Abete, 1971, pp. 65-88; ed E. CASTELLI GATTINARA, *Quelques considérations sur le Niemand et ... Personne*, in *Folie et déraison à la Renaissance*, cit., pp. 109-114.

Su quell'indistinta angoscia della perdita si capisce quanto incida l'incubo della caduta del Desiderio e in particolare il depotenziamento dell'energia sessuale. La rapida reintegrazione infatti, il «racconciamento», comporta l'inopinato ma salutare ritorno di uno strapotere fallico («vo' chiavellare tutte...»). La turbinosa giostra dei significanti può ricreare anche solo per pochi istanti l'«accidente» della perdita di sé attraverso l'immagine «guasta», fantasma della Morte, per effetto di una «prospettiva depravata», di un'anamorfofi che «dilata e proietta le forme fuori di se stesse [...] e le disgrega perché si ricompongano in un secondo tempo»<sup>19</sup>.

Basta infatti, in questo schema burlesco, riavere lo «specchio vero» in mano, perché l'apprendista-cortigiano riacquisti una nuova padronanza narcisistica di sé, che lo porta «fuor de l'altro mondo» e lo restituisce al principio di realtà: una vera guarigione («Io son acconcio...») dopo il «guasto» (termine-chiave, come vedremo), che lo fa depositario di una nuova energia desiderante, una mania del possesso inclinate alla violazione e ad un salvifico trionfo dell'eccesso («io sono io [...]. Voglio ora esser tutto Roma...»).

In questa ristabilita volontà di potenza, per il cinico gioco dei contrari che fa da trama alla scrittura aretiniana, tutto in realtà accade in ossequio all'ennesimo rovesciamento di 'prospettiva'. È un'inversione di senso nella quale l'incertezza dello sguardo di fronte alla «vertigine dell'astrazione» viene risarcita col ripristino del puro inganno, con l'immagine 'reale' (una maschera di primo grado) della stolidità ambiziosa e della *folia*, le due forze motrici che alimentano nel profondo il senso corrente del vivere cortigiano<sup>20</sup>.

Quanto al linguaggio, non c'è bisogno di scomodare, a proposito di «ordini», i piani alti della grande analisi politica (mettiamo: Machiavelli e il suo «mondo guasto» da riformare) per trovare l'accezione che

<sup>19</sup> J. BALTRUŠAITIS, *Anamorfofi o Thaumaturgus opticus*, Milano, Adelphi, 1990<sup>2</sup>, p. 15. «Si tratta – aggiunge Baltrušaitis, ed è una precisazione fondamentale – di una distruzione che prelude a un ripristino, di un'evasione che implica però un ritorno» (ib.). Sull'anamorfofi, considerata come «un mode de communication ou un certain type de language» e un modello di 'visione' della realtà elaborato «sous le signe du surréalisme» e dell'«imagination créatrice» nella letteratura del sec. XVI, cfr. J.-C. MARGOLIN, *Aspects du surréalisme au XVIe siècle: fonction allégorique e vision anamorphique*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», tome XXXIX (1977), pp. 503-530.

<sup>20</sup> Di uno «speculum renversé de la cour» come 'immagine' della follia parla C. OSSOLA, *Métaphore et inventaire de la folie dans la littérature italienne du XVIe siècle, in Folie et déraison à la Renaissance*, cit., pp. 171-196: p. 172.

più pertiene al nostro discorso. Basta restare nei paraggi per ritrovare l'asseverazione in forma quasi proverbiale, come una massima-*refrain*, del *Marescalco* (IV, 8, 2) o della *Talanta* (V, IV, 6): «il mondo è guasto», nel senso che reca tutti i segni visibili e immedicabili di una strutturale *rovina*. È lo stesso «mondaccio» o mondo-mercato contro cui impreca l'esperta e cinica prostituta Nanna nel *Ragionamento* aretino<sup>21</sup>. La *trouvaille* della burla dinanzi allo specchio concavo, nella *Cortigiana*, non fa che transcodificare con gergale svagatezza in una metonimia la perentorietà di quella diagnosi.

3. «Guasto» e «racconciamento», specchio concavo e specchio normale, follia e reintegrazione. Lo schema, il procedimento discorsivo che mette in azione queste antitesi, funziona in Aretino secondo una logica che ha non poche analogie di senso con alcuni elementi costitutivi dell'immaginario ariostesco, destinati per via figurata, attraverso una grande affabulazione d'impianto 'onirico', a proiettare nella grande rete delle narrazioni, nell'accumulo magmatico delle loro varie implicazioni simboliche, alcuni aspetti cruciali di una più generale problematica del 'vissuto' di corte: elementi dunque che la *quête* cavalleresca promuove a geniali sostituti di un conflitto reale, maturato nell'incerta vicissitudine etico-esistenziale di Palazzo dal «servo»-letterato Ariosto.

Certo, per tornare ad Aretino, tutto l'universo cortigiano messo in scena, e non solo nella commedia citata, è un immenso turbine di immagini «guaste», cumulo inquietante di figure metonimiche chiamate a fare da sostituti per l'unica, vera e plateale realtà della follia materializzata, che per il Flagello dei Principi è la città di Roma: realtà anch'essa «irriconoscibile», stravolta, chiamata a far da sfondo per una commedia il cui linguaggio è esso stesso stravolto, alieno dall'«ordine che si richiede»<sup>22</sup>. È la conferma, su un altro proscenio (Roma invece di Ferrara), della forza conoscitiva e insieme problematica di questo sguardo anamorfico, di questa percezione della realtà che predilige, sì, in questa occasione, un registro ludico e surreale, ma che punta a recuperare alla distanza, in cifra allusiva, proprio con l'appoggio del gioco surreale, i nuclei strutturanti di una visione assai più complessa e ambiziosa, che, come vedremo, non è solo di Aretino: è un percorso da ricostruire.

<sup>21</sup> Cfr. P. ARETINO, *Ragionamento della Nanna e dell'Antonia*, in ID., *Ragionamento – Dialogo*, a cura di P. PROCACCIOLI e introduzione di N. BORSELLINO, Milano, Garzanti, 1984, p. 9.

<sup>22</sup> *Prologo della Cortigiana*, cit., pp. 99-100.

Occorrerà farlo concentrando l'attenzione, per la straordinarietà dei suoi contenuti onirico-simbolici, sulla scena dell'identità smarrita e del ricordo, anch'esso «guasto e rotto», del folle Orlando ariostesco (*Orlando furioso*, XXIX, 61, 6) e della sua rovina come soggetto-protagonista della *quête* erotico-sentimentale<sup>23</sup>. Ma prima è necessario percorrere per intero il periplo, ripartendo dal punto nero della vicenda del cavaliere-gentiluomo-cortigiano in formazione (Messer Maco), da quell'attimo di sospensione della certezza di sé determinato dall'angoscia della *perdita*: è niente altro che il terrore della morte. Nel volto contraffatto e deformato della follia, percepito anche solo per qualche istante nello specchio da quella 'testa vuota' che è Messer Maco, c'è una macabra prefigurazione. «La follia – lo dice bene Foucault a proposito dell'immaginario tardoquattrocentesco – è l'anticipazione della morte», ossia «la testa, che sarà cranio, è già vuota»<sup>24</sup>.

Vuota come il 'sogno' effimero di Messer Maco: vuoto di morte. E vuota come l'armatura di Orlando nel canto XXIII del *Furioso*: l'armatura che Zerbino trova disseminata nel bosco e che, con l'aiuto della mesta Isabella, ricompone, già conscio della rovina che quelle «reliquie» suggeriscono. L'onore tributato con dolore struggente da Zerbino ai resti di Orlando e il «bel trofeo» eretto con la sua armatura *vuota* sono i contrassegni problematici di un *epos* ormai assente, ostensione sconsolata di un irreparabile «guasto», e un deliberato capovolgimento di senso rispetto al suo corrispettivo classico, ossia l'orgogliosa ostensione dello scudo di Abante che Virgilio fa inscenare ad Enea in *Eneide* III, 286-289: un capovolgimento orchestrato in termini d'ironia testuale, giocando sul significato amaramente antitetico delle due famose iscrizioni: quella virgiliana, incisa sullo scudo del nemico, che onora Enea come simbolo vivente di un *epos* attuale («Aeneas haec de Danais victoribus arma»: III, 288)<sup>25</sup> e quella ariostesca, apposta da Zer-

<sup>23</sup> In DANTE, *If.*, XIV, 94, «guasto» è un «paese», al centro del Mediterraneo, sede di un'antica civiltà: è Creta, mitica isola nella quale si era consumata, secondo l'antica tradizione, l'età dell'oro; paese poi caduto in rovina a seguito della progressiva decadenza dell'intero genere umano: «rovina» e «corruzione» irreversibile dunque. Anche nel petrarchesco *Triumphus fame* (2, 78) il «mondo guasto», evocato in relazione all'«inobbedienza» di Adamo, è nella stessa accezione. Semanticamente non molto dissimile, semmai più specializzata nel «vitupero» della corruzione fratesca, è la denuncia del «guasto mondo» che Boccaccio-autore si concede in *Decameron*, VII, 3, 8 (a cura di V. BRANCA, Milano, Mondadori, 1985).

<sup>24</sup> M. FOUCAULT, *Storia della follia nell'età classica*, ed. accresciuta, Milano, Rizzoli, 1981 (ed. or. Paris, Gallimard, 1961), pp. 29-30.

<sup>25</sup> [«Enea affisse quest'arma sottratta ai Danai vincitori»].

bino sul simbolo del «guasto» e della perdita d'identità, sulla morte ritualizzata dell'antico valore cavalleresco («Armatura d'Orlando paladino»: XXIII)<sup>26</sup>.

Albrecht Dürer aveva riproposto il tema ritualizzato della perdita di sé, del rischio morale e della morte nella straordinaria incisione *Il cavaliere, la morte e il diavolo*, che Erwin Panofsky col solito acume analitico interpreta (ricorrendo al prezioso supporto di alcuni riferimenti biblici ed erasmiani) come il cavaliere armato di evangelica fermezza, che «impersona la vita del cristiano nel mondo pratico della decisione e dell'azione» e che resta imperturbabile dinanzi alla morte e al diavolo: un *Ritter Christi* consapevolmente vicino al «miles christianus» di Erasmo, col quale Dürer effettivamente dialoga nel suo diario di viaggio nei Paesi Bassi<sup>27</sup>.

Resta un po' in ombra, per la verità, nella decodifica panofskiana, il problema della presenza problematica e angosciata della Morte nell'immaginario del cavaliere cristiano, che invece qui credo emerga: credo cioè che anche nella rappresentazione düreriana la presenza della Morte e del Diavolo (il peccato), proprio grazie alla presenza di Erasmo nella memoria di Dürer (del suo *Moriae Encomium* oltre che dell'*Enchiridion militis christiani*), designi una condizione insidiosa, un'*ambivalenza* alla quale anche corrisponde una posizione di rischio sempre incombente sulla vita del cavaliere: la paura di *perdersi* come eroe di valore e come cristiano. C'è in fondo anche nel cavaliere düreriano una vena d'ironia (non priva, come in altre occasioni, di una sottile cifra serio-comica, soprattutto nelle figure di contorno del Diavolo e della Morte), che sulla scia del grande modello erasmiano punta, come direbbe Foucault, a disarmare «il terrore di fronte al limite assoluto della morte»: interiorizzandolo<sup>28</sup>. È un'ironia che riapre, come vedremo, il confronto con le marche allusivo-simboliche del grande sogno ariostesco.

4. Un'ultima tappa, per concludere davvero il periplo, la merita un quadro assai noto: gli *Ambasciatori* di Hans Holbein<sup>29</sup>, un dipinto ese-

<sup>26</sup> Ragionando in termini di fonti sul particolare delle armi abbandonate da Orlando, Pio Rajna predilesse la risalita più breve alle indicazioni del *Tristan*: cfr. *Le fonti*, cit., p. 406.

<sup>27</sup> Cfr. E. PANOFSKY, *La vita e l'opera di Albrecht Dürer*, Milano, Abscondita, 2006 (ed. or. Princeton University Press, 1955), sopr. pp. 196-201.

<sup>28</sup> M. FOUCAULT, *Storia della follia*, cit., p. 29.

<sup>29</sup> Londra, National Gallery.

guito nel 1533, un anno prima dell'esordio a stampa della *Cortigiana* e un anno dopo la pubblicazione della terza edizione del *Furioso*. Gli oggetti disparati che con terso realismo affollano il doppio ritratto holbeiniano fanno da contorno ai due gentiluomi di corte (gli ambasciatori Jean de Dinteville e George de Selve, un laico e un chierico, entrambi rappresentanti del re di Francia a Londra) con la stessa carica evocativo-simbolica che Dürer conferiva al variegato corredo di attrezzi che affollano la scena della sua *Melancholia*: sono in entrambi i casi gli strumenti del velleitario cammino che la scienza compie nella 'folle' illusione di giungere alle verità del cielo e della terra; emblemi della *vanitas* umana – «una mostra dell'impero dell'apparenza», disse Jacques Lacan<sup>30</sup> – evocanti lo stesso «dolce delirio» che Erasmo, grande amico e protettore di Holbein, attribuisce nel suo *Elogio della pazzia* ai grandi 'misuratori' dei misteri racchiusi nel mondo naturale (i filosofi e gli astrologi)<sup>31</sup>. Tema che largamente riecheggia nella requisitoria contro il pericolo dello «smaniare con la ragione», che Cornelio Agrippa sviluppa nel suo *De incertitudine et vanitate scientiarum et artium atque excellentia verbi Dei declamatio*<sup>32</sup>.

Il particolare di grande rilievo che va notato nel dipinto holbeiniano è anche qui, come già in altri studi sull'iconografia simbolica del Rinascimento europeo, la famosa e, al primo sguardo, incomprensibile macchia biancastra di sagoma incerta, che campeggia in primo piano ai piedi dei due gentiluomini. Opportunamente, a corredo della decodifica, Baltrušaitis insiste su un'idea presente in Holbein e che egli riscontra in Cornelio Agrippa, secondo la quale la pittura «è un *trompe-l'œil* per definizione»<sup>33</sup>, e la prospettiva, cardine di un intero sistema della rappresentazione 'razionale' del Rinascimento, una norma «che insegna le ragioni delle false apparenze che si presentano all'occhio»: le stesse ragioni che i cosmologi, i musicisti, gli aritmetici e i geometri presumono di cogliere dalla conoscenza della terra e del cielo<sup>34</sup>.

<sup>30</sup> Una «mostra» il cui 'fascino' è turbato tuttavia da «qualcosa che non è altro che il soggetto come nullificato», reso irricognoscibile dall'anamorfoosi.

<sup>31</sup> Cfr. ERASMO DA ROTTERDAM, *Elogio della Pazzia*, LII, a cura di T. FIORE, Torino, Einaudi, 1964, pp. 88-89. Su questi motivi di sintonia fra Erasmo e Holbein, sulla loro circolazione europea e sulla comune esperienza culturale da essi accumulata nell'ambiente umanistico italiano, cfr. J. BALTRUŠAITIS, *Anamorfoosi*, cit., pp. 112 e sgg.

<sup>32</sup> *Princeps*: Anversa, 1530.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 116.

<sup>34</sup> *Ivi*, pp. 115-116.

L'oscurità del significato, nella macchia biancastra, è l'effetto deliberato di un ironico *trompe-l'œil* incaricato di emblemizzare il senso profondamente umano di un procedimento anamorfico, di un occultamento che enfatizza il suo segreto – l'invadente primo piano della macchia, dell'immagine 'guasta' – per poi scioglierlo imprevedibilmente. Nel nostro caso è ciò che accade all'osservatore che, allontanandosi dall'immagine, ridia uno sguardo di traverso a quella sagma: egli può così vedere nettamente delineata la *forma* del suo drammatico contenuto: un teschio, la Morte<sup>35</sup>. Di contro, lo splendore 'mondano' e la vanità delle figure degli ambasciatori si dilegua. «Al loro posto – dice Baltrušaitis – nasce dal nulla il segno del Nulla»<sup>36</sup>. Il 'fascino' di «quell'impero dell'apparenza», precisa Lacan nella sua 'lettura' del quadro holbeiniano, è così turbato da «qualcosa che non è altro che il soggetto come nullificato»<sup>37</sup>, reso irriconoscibile dall'anamorfosi. La quale è in realtà un oscuramento dell'immagine, lo stravolgimento di un'identità originaria e un *rebus*, ossia «un mostro, un prodigio»<sup>38</sup>.

Ai fini del nostro discorso, conviene tesaurizzare queste connessioni di senso prospettate da Baltrušaitis, in particolare il legame fra la pratica degli inganni visivi e il vasto territorio del «dubbio filosofico», che interessa Agrippa ed Erasmo nel fissare la coscienza della vanità e della follia delle scienze umane. Sapendo che dentro la 'prospettiva depravata' dell'anamorfosi, intesa senz'altro come figura del disordine<sup>39</sup> chiamata a designare «certi aspetti della patologia mentale», abitano a pieno diritto le costruzioni fantastiche della poesia<sup>40</sup>.

---

<sup>35</sup> Baltrušaitis dedica un'attenta analisi ai contenuti simbolici offerti dal dipinto holbeiniano e al ricchissimo contesto artistico, filosofico, e tecnico-scientifico dal quale essi traggono alimento (pp. 112-132), non prima d'aver fissato alcune fondamentali premesse alla sua accurata indagine sulla composita fenomenologia dei modelli anamorfici. Per esse, cfr. qui la nota 38.

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 122.

<sup>37</sup> J. LACAN, *Il seminario. Libro XI: I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi* (1964), Torino, Einaudi, 1979, p. 90.

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 15. «L'anamorfosi – aggiunge Baltrušaitis – si afferma come curiosità tecnica, ma «contiene una filosofia della realtà artificiosa [...]». Proponendosi come puro «sotterfugio ottico», essa configura una prospettiva, l'altra prospettiva del Rinascimento, nella quale «l'apparenza eclissa la realtà», annientando l'ordine naturale: uno «sconfinamento nelle teorie del dubbio» (*ibidem*). Pertiene ancor più marcatamente al nostro discorso il legame istituito da Baltrušaitis fra processo percettivo e 'materia' immaginaria: «L'anamorfosi rifugge nella vertigine dell'astrazione», mostrando «l'incertezza della vista» (p. 16).

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 248.

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 132.



5. Credo che il percorso sia ora più agevole o almeno ci sia qualche coordinata in più per chi voglia riconsiderare la forma affatto speciale e il senso dell'imbestiamento nell'*Orlando furioso* alla luce del suo essere uno speciale «guasto» della coscienza: un cammino problematico verso il Nulla.

Nel mondo d'origine della tradizione cavalleresca, quello cupamente disegnato nella *Chanson de Roland*, l'eroe era l'immagine di un destino: una sorte consumata con la ferocia un po' cieca, vuota di raziocinio, dell'attaccamento ad una fede, che è del resto, come dice Cesare Segre, una *desmesure* anch'essa appartenente ad un disegno divino<sup>41</sup>. Alla fine del percorso, dopo più di quattro secoli, l'Orlando di Ariosto si ritrova a incarnare, al contrario, quel destino in dissoluzione, l'eclissi del fulgore ossia un *disancoramento*<sup>42</sup>, che ispira una *desmesure* di diverso conio. Se un esile tratto in comune ancora resta fra l'avo e l'epigono, esso è la stringente e fatale corrispondenza di misura fra la grandezza dell'eroe e quella della sua rovina: ed è anche un primo fondamentale rimando alla comune lezione dell'*Hercules furens* di Seneca<sup>43</sup>.

Per Roland la strada era un tracciato fatale che nel glorioso e cupo orizzonte della *Chanson* conosce anche l'incertezza delle scelte e l'angoscia di fratture irrisarcibili, incise sul corpo stesso della grandezza e del valore 'carolingio' («Rollant est proz e Oliver est sage»)<sup>44</sup>: è l'angoscia di una *dementia* di altra matrice, che sulla scena tragica di Roncisvalle semmai germina, come avrebbe fatto rilevare Lorenzo Valla nel suo *De voluptate*, da un eroismo risolto in cieca e non realistica ostinazione<sup>45</sup>, ma all'ombra di una certezza. Certezza 'cieca', perché protet-

<sup>41</sup> Cfr. C. SEGRE, *Introduzione a La canzone di Orlando*, a cura di M. BENSI, Milano, Rizzoli, 1985, p. 5-27, in part. pp. 14-15.

<sup>42</sup> Al fantasma della ferocia senza limiti e all'irrealismo fatale della *desmesure* rolandiana si contrappongono, talora come radicale antitesi, nel *Furioso*, esempi di senso pratico dei cavalieri ariosteschi, come quello di Cloridano, su cui cfr. la nota 45.

<sup>43</sup> Seneca diluisce la sentenza nell'inutile appello di Anfitrione ad Ercole, ormai demente e in procinto di commettere la strage: («Infandos procul avertè sensus; pectoris sani parum / magni tamen compesce dementem impetum» (vv. 974-975) [Getta lungi da te queste suggestioni sacrileghe; raffrena il folle impeto del tuo spirito che, anche quando delira, concepisce sempre imprese sovrumane]).

<sup>44</sup> *La canzone di Orlando*, cit., CVIII, 1093.

<sup>45</sup> «Non fugere de acie nec locum deserere fortitudinis est, cum omnes fugiunt remanere, *dementie*» (L. VALLA, *On pleasure - De voluptate*, testo e intr. a cura di M. LORCH, trad. di A. KENT HIEATT e M. LORCH, New York, 1977, p. 124) [Non sottrarsi allo scontro e non abbandonare il campo di battaglia è segno di fermezza; restare

ta, fatale, lambita appena, nella *Chanson*, dall'accorato e parimenti fatale lamento di Carlo in chiusura («Deus – dist li reis – si penuse est ma vie!»)<sup>46</sup>, che suggella la coscienza dell'eterna solitudine del grande valore, dell'autorità e del potere. Per Orlando è invece una *quête* che radicalizza, e in termini inediti, la vecchia condizione d'incertezza e solitudine del vecchio cavaliere errante, destinato ad andare solo per la propria strada dopo essere arrivato, in compagnia di altri cavalieri e di altri destini, ad un punto decisivo del cammino<sup>47</sup>.

I crocevia si sono nel frattempo moltiplicati a dismisura: inseguire l'oggetto di desiderio significa ormai per Orlando, per il destino della scrittura e per il suo 'genere'<sup>48</sup>, un continuo 'digredire' lungo itinerari anomali: è un cammino verso mete imprevedute che recano strane verità, casi non contemplati dal destino. A parte quello di Ruggiero e Bradamante, che è un formale omaggio ai signori Estensi.

Nella tradizione dei romanzi di cavalleria al cavaliere è dato impazzire più volte e in vario modo, restando razionalmente in scena negli intervalli fra un'esplosione di demenza e l'altra. Lancillotto nello

---

quando tutti scappano è da dementi']. Su questa antiretorica dell'eroismo, intesa per altro come matrice umanistica del *Furioso*, cfr. le importanti pagine di G. SAVARESE, *Il Furioso e la cultura del Rinascimento*, cit., sopr. pp. 39-52, che mette opportunamente in evidenza, di contro, nell'episodio ariostesco di Cloridano e Medoro, il senso realistico e la prudenza che l'autore conferisce ai comportamenti di Cloridano di fronte al rischio mortale che le soverchianti forze cristiane fanno incombere sulla sua vita e su quella di Medoro (*Orlando furioso*, XVIII, 189).

<sup>46</sup> *La canzone di Orlando*, cit., CCXC, v. 4000 ['Dio – dice il re – com'è penosa la mia vita!'].

<sup>47</sup> Il cavaliere che a un certo punto del cammino, di solito a un trivio o a un quadrivio, decide di staccarsi da chi gli cavalcava a fianco per proseguire in solitudine è un *topos* ben documentato da P. Rajna (*Le fonti*, cit., p. 313).

<sup>48</sup> *Quanti sono i generi dell'Orlando furioso?*, si chiede da ultimo G. SANGIRARDI già nel titolo del suo contributo ariostesco in «Allegoria» (59 (2009), pp. 42-55), partendo dal recupero della tipologia 'storica' «libri di battaglia», che ha suggerito il titolo ad un convegno assai recente (*Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia*, Atti del Conv. di Scandiano, Reggio Emilia e Bologna [3-6 ott. 2005], a cura di A. CANOVA e P. VECCHI GALLI, Novara, Interlinea, 2007, nei quali cfr. in part. il contributo di A. NUOVO, *I libri di battaglia: commercio e circolazione tra Quattro e Cinquecento*, pp. 341-359), e optando per la lettura di un Ariosto refrattario a ogni «legislazione» e tuttavia incline ad un riconoscibile «formato» (termine che intende imparentarsi con il concetto di «Generic Repertoire» che A. FOWLER usa nel suo *Kind of Literature. An introduction to the Theory of Genres and Modes*, Harvard University Press, Cambridge (Ms), 1982) del libro di «arme e amori», ma instaurando con la sua tradizione seriale (a cominciare da Boiardo) «una logica ambigua, che al tempo stesso abolisce e ricalca la logica generica» (p. 53): che in sostanza corrode «dall'interno» gli elementi di 'convenzione' del *serial* cavalleresco.

*Chevalier de la Charette* impazzisce almeno 4 volte. Solo l'ultima è legata propriamente all'amore. Nel *Furioso*, in realtà, gli ingredienti della pazzia di Orlando, come fece vedere Pio Rajna, sono in larga parte ereditati da un vasto repertorio della tradizione cavalleresca<sup>49</sup>: un'eredità romanza del resto è anche il tema della gelosia come movente genetico dell'intera vicenda.

In Orlando, a rigore, è un immedicabile senso della perdita, puro come suggeriva uno dei suoi archetipi, *Tristan*<sup>50</sup>, a imporsi nettamente sulla gelosia vera e propria<sup>51</sup>. A me sembra in sostanza che rischi di creare qualche equivoco l'enfaticizzazione della gelosia come sentimento dominante in Orlando o addirittura come molla della rappresentazione ariostesca della pazzia: una chiave interpretativa che è presente in recenti proposte di lettura<sup>52</sup>. Altro problema è insomma quello delle proiezioni e della latenza della gelosia, ovvero la sua disseminazione, nei vari personaggi.

La gelosia resta in effetti un oggetto patologico lungo tutto l'itinerario narrativo del *Furioso*, riaffiorando di continuo come una specie di corrente carsica in svariate e decisive occasioni (tutte notissime)

---

<sup>49</sup> Cfr. P. RAJNA, *Le fonti*, cit., pp. 393-408. Ma sul «cerimoniale» dell'impazzimento del cavaliere, sono fondamentali anche gli spunti di C. SEGRE, *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*, Torino, Einaudi, 1990, p. 91.

<sup>50</sup> In uno degli epiloghi più lapidari e insieme più struggenti della letteratura di tutti i tempi com'è quello del *Tristan* di Thomas, ancor più puro forse, non contaminato cioè da altri ingredienti narrativi, il sentimento della perdita, è bene ricordarlo, invade Isotta la bionda, nipote e moglie del re Marco di Cornovaglia: una pulsione di morte intimamente legata ad un'immagine 'liquida' dell'autodissoluzione. Ella vede affogare nella pazzia la sua angoscia, sognando il mare, «un dolce letto d'acqua» vagheggiato come luogo della fine. E la fine viene, cogliendola «impietrita, ...impazzita dal dolore» alla notizia della morte di Tristano, (*Tristano e Isotta*, a cura di T. TRONCARELLI, Milano, Garzanti, 200510, pp. 122-123). Una fenomenologia della circolazione della materia tristaniana in Italia, già delineata in D. BRANCA, *I romanzi italiani di Tristano e la Tavola Ritonda*, Firenze, Olschki, 1968, è ora riconsiderata nelle equilibrate e godibili pagine di E. TREVI, *La «Tavola Ritonda» e la leggenda di Tristano in Italia*, che fa da *Introduzione* alla sua ed. della *Tavola Ritonda*, Milano, Rizzoli, 1999, pp. 9-85.

<sup>51</sup> Il tema della perdita (in part. la «perdita primaria» del senno) connesso a quello dell'avventura lunare, mi sembra che concorra con un ruolo centrale all'interpretazione complessiva del *Furioso* offerta da C. SEGRE, come mostra il suo saggio *Da uno specchio all'altro: la luna e la terra nell'Orlando furioso*, in ID., *Fuori del mondo*, cit.

<sup>52</sup> Cfr., per es., il saggio, per altro stimolante, di F. POOL, *La pazzia di Orlando e la saggezza di messer Ludovico*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», IV, 2 (2001), pp. 339-382.

della *quête*. Ma non a caso fra i veri testimoni (ed emblemi) di questa 'malattia' in azione c'è il «barbaro» Rodomonte: la Gelosia in persona s'incarica «d'inimicar con Rodomonte il figlio / del re Agrican...» (XVIII, 31, 1-2), che è l'antitesi polemica di un soggetto-autore (e del suo sostituto Orlando) strenuamente e con geniale levità proteso a problematizzare, fuori dai recinti di quella «barbarie», la condizione disperata e tendenzialmente nichilistica dell'eroe di fronte alla natura dilemmatica della vita e dell'Eros (come mostra l'altra maschera ariostesca, Rinaldo, nel sintomatico e per molti versi centrale episodio del cavaliere del Nappo), piuttosto che ad enfatizzare le dinamiche (anche narrativo-romanzesche) della rivalità. Centrale, naturalmente, è l'«infernal peste» della gelosia (XXXI, 4, 5), quando riguarda Rinaldo. Per non dire di Bradamante: dalla sua gelosia prenderà lo spunto un intero filone tragicomico e *larmoyant* della drammaturgia europea.

Nel *Furioso* insomma essa dilaga, alimentando per altro i due son tuosi *exempla* novellistici dei cc. XXVIII (Astolfo, Iocondo e Fiammetta) e XLIII (Adonio e Argia). Eppure, «frenesia» o «rabbia» (XXXI, 1, 7) che sia, mai essa è il perno delle considerazioni di Orlando, nemmeno nei momenti più drammatici della scoperta del vero amore di Angelica, nei quali egli, semmai, la 'oggettiva' e, diciamo così, la concettualizza, percependola come un rischio nel quale altri, egli sospetta, vorrebbero gettarlo («Poi ritorna in sé alquanto e pensa come / possa esser che non sia la cosa vera: che voglia alcun così infamare il nome / de la sua donna e crede e brama e spera, / o gravar lui d'insopportabil some / tanto di gelosia, che se ne pèra» (XXIII, 114, 1 e 4-6).

Non è probabilmente un caso che Ariosto faccia spiccare in un dramma della gelosia così esemplare nella sua barbara oltranza come quello di Rodomonte la triviale reattività di un personaggio che si segnala sulla scena (nell'osteria d'Arli) come netta antitesi rispetto ai contenuti e all'umore comico della splendida novella contigua di Iocondo (c. XXVIII), che il locandiere d'Arli decide di raccontare allo sconsolato ospite: un racconto che non manca di delineare, fra i tanti suoi sovrasensi, non certo quello banale di una presunta misoginia ariostesca (una linea interpretativa comparsa con frequenza nelle letture più superficiali della novella), bensì proprio una spiazzante e finissima parodia del possesso, della mercificazione erotica e della gelosia stessa<sup>53</sup>.

---

<sup>53</sup> Per questa lettura della novella, mi permetto di rimandare al cap. dal titolo *Fiammetta o dell'ingenuità*, in R. GIRARDI, *Auctor in fabula. Idee e pratiche del racconto inserito fra '300 e '500*, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 267-300. Derubricata opportuna-

Del resto la gelosia, sotto il profilo dell'efficienza diegetica, postula tensione e confronto con l'altro, rivalità, una potenzialità d'infrazione generante il sospetto: tutti elementi che riguardano assai poco Orlando, il quale, destinato invece, di fronte all'assenza perenne dell'oggetto di desiderio, all'infruttuoso dispendio di una pulsione che proprio il differimento e l'eterna *distanza* dall'oggetto garantiscono nella durata<sup>54</sup>, è destinato all'unica, devastante scoperta di una realtà che ha assorbito, bruciato l'oggetto, senza che più la cosa lo riguardi: egli non ha nemmeno il tempo per ingelosirsi prima d'impazzire e prima di mostrarci uno stupore affatto speciale, un annichilimento che è tutto ariostesco. Oltre tutto, quando l'insorgere della follia, tragico epicentro di un più largo sisma, già produce l'avvio di quello straordinario turbine retorico-diegetico che è l'erranza demente di Orlando, nel mezzo esatto del cammino poematico (nell'epicentro del senso complessivo prima ancora che della geometria romanzesca: «Folly» davvero come «an all-pervading element in the poem»<sup>55</sup>), la presenza dell'altro, dello straniero d'altra fede (l'«africano» Medoro), e il suo destino indiano sono già materia narrativa 'riferita', ellittica, di un altrove irrelato, che, si dirà più avanti del tutto incidentalmente, «forse altri canterà con miglior plettro» (XXX, 16, 8).

Anche di questo sentimento della perdita non mancano riscontri nella tradizione cavalleresca: segnatamente, ancora una volta, nel territorio tristaniano, che resta in generale il più affine al Furioso<sup>56</sup>. Eppu-

---

mente la vocazione misogina dal catalogo dei sentimenti ariosteschi affioranti dal *Furioso*, è da tempo che appare assai più utile precisare la particolare, non dogmatica mobilità e, direi, la coerente dialetticità dell'atteggiamento di Ariosto verso il mondo femminile, il quale è da leggere, credo, come una delle testimonianze più lungimiranti e moderne che la cultura letteraria italiana potesse offrire all'europea *querelle des femmes*. Va in questa direzione, a me sembra, R. BRUSCAGLI nel suo cap. ariostesco per il vol. II (*Umanesimo e Rinascimento*) della storia letteraria da lui firmata insieme a G. TELLINI, V. CORSANO, L. DENAROSI e S. FIASCHI, *Itinerari dell'invenzione*, Firenze, Sansoni per la Scuola, 2002, sopr. p. 233; ma per la più ampia indagine di Brusciagli su Ariosto, cfr. i capp. I-IV dei suoi *Studi cavallereschi*, Firenze, Società Ed. Fiorentina, 2003.

<sup>54</sup> Sulla «distanza», sul differimento e sul valore fondativo della *perdita*, cfr. E. SACCONI, *Il «soggetto» del Furioso e altri saggi tra quattro e cinquecento*, cit., sopr. pp. 226-227.

<sup>55</sup> Cfr. E. GRASSI e M. LORCH, *Folly and Insanity in Renaissance Literature*, Binghamton-New York, Medieval and Renaissance texts and studies, 1980, p. 92.

<sup>56</sup> Sulla particolare importanza del *Tristan* nella memoria romanza di Ariosto e in part. sulla sua presenza nell'elaborazione del profilo emotivo-sentimentale di Orlando pazzo, insiste Rajna (*Le fonti*, cit., in part. pp. 397 e sgg).

re, il dialogo che attraverso la memoria testuale Ariosto apre col modello tristaniano conosce uno scarto e una distanza etico-psicologica che è ingiusto ignorare. La gelosia di Tristano, ad esempio, nella *Tavola ritonda*, a differenza di Orlando, conosce un'iracondia manesca, che porta allo scontro diretto col rivale e al tentativo di ferirlo con un coltello (ed. cit., LXX, p. 375). Verrebbe da pensare ancora una volta, per contrasto, alla commovente delicatezza e alla pena con cui il mite Iocondo vive la scoperta dell'adulterio consumato da sua moglie (XXVIII, 21-23). E Iocondo il rivale se lo trova nel suo letto!

È che proprio al dramma della gelosia fa da controcanto e antidoto, nella suadente parentesi dell'osteria d'Arli – locanda eminentemente 'letteraria', secondo un *topos* che culmina nello straordinario reimpiego del *Quijote* di Cervantes<sup>57</sup>-, la pratica del narrare gratuito e 'inserito': un terapeutico 'novellare' sul tema, che scioglie, fluidifica nel sottratto comico dei racconti ogni motivo di collisione astrattamente ideologica e di venalità vetero-cavalleresca, riconducendolo genialmente (quanto al tema conflittuale del rapporto fra i sessi) alla misura sdrammatizzante e umanissima di una vicissitudine sempre aperta e di segno doppio.

E già basterebbe, credo, senza scomodare le mille occasioni offerte dal *Furioso* a sostegno di un'etica dell'alterità tollerante (il cavaliere del Nappo), per rimarcare, non solo rispetto ai contenuti della *Tavola Ritonda* ma a tutta la tradizione tristaniana, un diverso clima umorale e tutt'altra direzione conoscitiva e coscienziale della *quête* ariostesca. È che la passione della perdita, incarnata in Orlando demente, configura una diversa stratificazione simbolica, un composito addensamento di senso, più esplicitamente destinato, di là dalla logica del puro 'consumo' per il diletto del pubblico di corte, a costruire, attraverso la sua forma specifica (una costruzione ad alto potenziale 'onirico'), una *metafora generale dell'esistenza*.

Una metafora-sogno, dunque, destinata a configurare nelle inquietanti «frenesie» di Orlando, ossia nella rapida metamorfosi di un eroe cortese rovinosamente avvolto (con l'imbestiamento) nella pulsione di morte, una vicissitudine *anamorfica* dell'essere<sup>58</sup>: un processo che

---

<sup>57</sup> Sul *topos* della locanda letteraria e sul segno laico e modernamente contenzioso delle novelle ariostesche inserite, rinvio a R. GIRARDI, *Auctor in fabula*, cit., sopr. pp. 60-69 e 157-300.

<sup>58</sup> Di «strutturazione anamorfica delle manie, malinconie e frenesie», in rapporto alle rappresentazioni simboliche che del reale offre la malattia mentale, parla J. BALTRUŠAITIS, *Anamorfosi*, cit., p. 248.

investe la sostanza vitale del cavaliere. È, sotto il profilo extradiegetico, dal punto di vista dell'occhio che si guarda e così si rappresenta, una marca d'autocoscienza capace di segnalare in emblema la scena perturbante di un *disordine* costitutivo: un'etica dell'incertezza che a suo modo chiude il cerchio di una percezione intera del mondo e delle sue lacerazioni.

A dominare la scena, durante l'erranza di Orlando demente, erano rimaste dunque solo le «incredibil prove» della follia: un dominio paradossale e tragico, segnato da una platealità che deve suggerire gli effetti di un'ira ignota, *sui generis*, una prolungata e iperbolica *diablerie*, anomala anch'essa, penetrata nel corpo di un «pazzo» speciale, un pazzo di diverso conio rispetto al modello 'popolare', contro il quale nessun «villanesco assalto» (XXIV, 8, 8), come si sa, vale come difesa. Nel bestiale e distruttivo cimento con la folla incredula, nella piazza, nella contrada, l'eroe è additato ormai, ripetutamente, come «il pazzo», (XXIV, 5, 1; 5, 5; 6, 7; 8, 8). Quella contrada 'romanza' che conosce, in linea questa volta con il rituale medievale, l'insolenza e l'aggressività plebea contro il cavaliere demente (nel *Tristan* e nel *Lancelot*)<sup>59</sup>, nella scena ariostesca non vede mai Orlando in balia della folla, per il gioco di strada. Non può: la notizia della sua pazzia nella comunità non reca bonarietà ma terrore; un'invisibile aura tiene distante Orlando dal volgare ludibrio del contado, così come la sua violenza inaudita e bestiale, paradossale contrassegno della sua grandezza, mette un diaframma, una cortina, fra il corpo 'nobile' del pazzo e l'«empia turba» armata di «spuntoni et archi e spiedi e frombe» che si raccoglie al suono di «corni» e «rusticane trombe» (XXIV, 8-9) per neutralizzarlo. Una 'distanza' dunque e, si dica pure, un'«aristocraticità»<sup>60</sup>, questa del cavaliere pazzo, che lascia i suoi contrassegni finanche sulla più sanguinosa e gratuita delle prove di forza ch'egli potesse offrire. Sotto il segno, ancora una volta, di una *desmesure* ironica, che coinvolge lo spazio dell'erranza (nella nevrosi surreale del movimento a zigzag: «Di qua, di là, di su, di giù discorre / per tutta Francia...»: XXIV, 14,

---

<sup>59</sup> Per il tema dell'irrisione e della violenza popolare ai danni del cavaliere demente, cfr. P. RAJNA, *Le fonti*, cit., pp. 403-404. Come rielaborazione letteraria di una pratica rituale tipica del basso medioevo, consistente nell'inseguimento in corsa simulata (e magari ludica, bonaria) e nell'espulsione a colpi di verga dei pazzi, esso è oggetto della lucida analisi offerta da M. Foucault nella sua *Storia della follia*, cit., pp. 22-24.

<sup>60</sup> Cfr. M. MANCINI, *I «cavalieri antiqui»: paradigmi dell'aristocratico nel «Furioso», «Intersezioni», a. VIII (1988), 3, pp. 423-454.*

1-2) e il tempo della mutazione per famelico imbestiamento, a ricalco di due altre metamorfosi, quella di Yvain nel *Chevalier au lion* e quella del più familiare Tristano<sup>61</sup> («E quindi errando per tutto il paese / dava la caccia agli uomini e a le fiere/.../ Spesso con orsi e con cinghiai contese, / e con man nude li pose a giacere: / e di lor carne con tutta la spoglia / più volte il ventre empì con fiera voglia»: 13, 1-2, 5-8).

6. E veniamo alla scena del ricordo «guasto e rotto» di Orlando (XXIX, 61, 6), che emblemizza nelle forme più alte e drammatiche la «ruina» dell'eroe e del suo mondo. Da quel ricordo e dal suo contesto – l'incontro fra l'eroe ormai demente e l'inconsapevole Angelica – è bene che parta il nostro discorso. Non tutte le mille «cose stupende» (XXIX, 57, 1) del folle paladino l'autore promette di narrare, ma solo quelle «all'istoria [...] oportune» (XXIX, 50, 6).

Su una spiaggia di Tarragona, sotto i raggi di un sole cocente, un tristo individuo dalla «carne arsiccia» come quella di un africano, mezzo uomo e mezzo animale, completamente nudo – un altro Nessuno, sostituito dell'irricognoscibile (e nudo) Ulisse che atterrisce, al suo apparire, le fanciulle nella terra dei Feaci (*Odissea*, VI, 135-138)<sup>62</sup> – cerca riparo nella sabbia arida. Gli passa accanto, quasi sfiorandolo, Angelica, accompagnata da Medoro: «Che fosse Orlando, nulla le soviene / troppo è diverso da quel ch'esser suole» (XXIX, 59, 1-2). La prefigurazione di morte che quell'immagine offre allo sguardo di Angelica, recuperando dalla memoria arturiana il nero «livido e magro» del folle Tristano disegnato nella *Tavola ritonda* (LXX), segnala l'acme del percorso anamorfico. «Quasi ascosi avea gli occhi ne la testa, / la faccia macra, e come un osso asciutta, / la chioma rabuffata, orrida e mesta, / la barba folta, spaventosa e brutta» (60, 1-4): è un ritratto, questo offerto all'inconsapevole Angelica, che configura un rovesciamento di visione<sup>63</sup>.

<sup>61</sup> Cfr. P. RAJNA, *Le fonti*, cit., pp. 396 e 400; e il commento di C. Segre al *Furioso*, XXIV, 13, 7, nell'ed. a sua cura (Milano-Napoli, Ricciardi, 1954).

<sup>62</sup> Il protagonismo dell'Odisseo di Omero ha, sotto il profilo antropologico, una straordinaria valenza di archetipo, in molti suoi passaggi, per il racconto aristotelico: un precedente d'indubbia esemplarità per Orlando è di certo l'itinerario di Odisseo-Nessuno, che dopo una fase di «riduzione, tramite il mare, al nulla, alla condizione bruta», si dispone, dopo l'esperienza dell'isola dei Feaci, ad una «faticosa riconquista della propria identità» (P. BOTTANI, *I mari di Ulisse*, in *La letteratura del mare*, Atti del Conv. di Napoli (13-16 sett. 2004), Roma, Salerno Ed., 2006, pp. 453-469: p. 454).

<sup>63</sup> Per i riscontri romanzi di questo ritratto degradato e in part. per le connessioni con il *Lancelot du lac*, cfr. P. Rajna, *Le fonti*, cit., pp. 395-396.



Egli ricorderebbe pure nelle sue degradate fattezze il Fileno di Boccaccio<sup>64</sup>, se la sorte, diversamente da ciò che accade all'imprecante e mediativo amante boccacesco, non gli avesse tolto anche il bene della parola: le poche cose che, in attesa del suo rinsavimento, Orlando è in grado di dire sono del tutto prive di senso.

E la sua è già una figura «di fera più che d'uomo» (XXIX, 45, 8): uno speciale tipo di Satiro, secondo la memoria dei bestiari medievali, per enfaticizzazione della «gran laidura» normalmente attribuita, sulla base delle Scritture, ad una creatura vivente «in abominatione di peccato»<sup>65</sup>. E anche un po' una rielaborazione, nella sua quasi biologica doppiezza di uomo/bestia, del mitico Minotauro, che nella memoria dantesca di Ariosto poteva ben riaffiorare sulla base alquanto oscura e *unheimliche* di *Inferno*, XII, dove Virgilio dice a Dante: «...Tu pensi / forse a questa ruina, ch'è guardata / da quell'ira bestial ch'ì ora spensi» (vv. 31-33), riferendosi appunto, allegoricamente, all'ambiguo Minotauro, che era apparso loro sulla sommità di un avvallamento nel cerchio dei violenti e che all'improvviso plasticamente «'nfuria» sulla scena, dinanzi al poeta e alla sua guida (v. 27); o sulla base del precedente di *Inferno*, XI, 82-83, correlato, che nuovamente alludeva, oscuramente per i lettori, alla «matta bestialitate» in cui incorse una parte delle anime qui punite e controllate a vista dal «bestiale» Minotauro<sup>66</sup>.

<sup>64</sup> G. BOCCACCIO, *Filocolo*, a cura di M. MARTI, Milano, Rizzoli, 1969: III, 36, p. 372.

<sup>65</sup> Un riferimento di questo genere alle perversioni del Satiro è per es. in una lirica dell'anonimo *Bestiario moralizzato*: «Satiro, como dice la scrittura, / ad omo e ad animalia resomiglia // [...] // Simiglia d'omo per creatione, / de bestia, kè vive malamente / in abomintione de peccato; // rado se piglia per confessione / del peccato o' sta sciordinatamente; e per la barba a beccho è semeliato» (*Bestiario moralizzato*, XIII («Del satiro»), in *Bestiari medievali*, a cura di L. MORINI, 1996, p. 499).

<sup>66</sup> «Questo adiettivo "matta" – commenta Boccaccio – pose qui l'autore più in servizio della rima che per bisogno che n'avesse la bestialità, per ciò che bestialità e mattezza si possono dire essere una medesima cosa» (*Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, a cura di G. PADOAN, in G. BOCCACCIO, *Tutte le opere*, vol. VI, Milano, Mondadori, 1965: canto XI, 28). Da qui il lineare scioglimento dell'allegorema 'Minotauro' / «ira bestial», che designerebbe «il vizio della matta bestialità generato nell'uomo, in quanto ha ricevuto il malvagio seme degli appetiti, e della bestia, in quanto si è lasciato tirare all'appetito bestiale ne' peccati bestiali. I costumi di questa bestia, per quello che nella favola e nella littera si comprenda, sono tre, per ciò che, secondo i poeti scrivono, esso fu crudelissimo e, oltre a ciò, fu divoratore di corpi umani e, appresso, fu meravigliosamente furioso» (*ivi*, Canto XII. *Esp. Allegorica*, 5-6). Si vedano, per l'ambiguo passaggio di *If.* XI, 82-83, le utili *Note integrative* di A.M. CHIAVACCI LEONARDI, pp. 352-353.

Ma la sostanza e il linguaggio dell'interlocuzione evidentemente avviata da Ariosto con i testimoni della tradizione cristiana medievale sono naturalmente di marca più complessa e umanamente problematica: una marca che si sottrae alla logica dei confini netti, presente con costanza in queste allegoriche bipartizioni fra le due triadi categoriali *Bestialità/Pazzia/Peccato* e *Umanità/Ragione/Virtù*.

La trasformazione animalesca, raffigurata un po' a ricalco di quell'altra «beste forsenée» che anche diventa Tristano<sup>67</sup>, è ora, con la «regressione» al primitivo (la nudità di Orlando)<sup>68</sup>, l'elemento su cui s'incardina la beluina pulsione di desiderio che prende il cavaliere demente («Come di lei s'accorse Orlando stolto, / per ritenerla si levò di botto: / così gli piacque il delicato volto, così ne venne immantinente giotto. / [...] / Gli corre dietro, e tien quella maniera / che terria il cane a seguitar la fera»: XXIX, 61, 1-4 e 7-8) in preda ad una totale amnesia, alla vista di quella occasionale e «giotta» preda: preda indifferente, anonima, da aggredire furiosamente, in conseguenza appunto del fatto che «d'averla amata e riverita molto / ogni ricordo era in lui guasto e rotto» (XXIX, 61, 5-6)<sup>69</sup>.

«Quello che è *guasto* meritamente si chiama *rotto* e *diviso*» aveva detto Marsilio Ficino nel suo rifacimento del *Convito* platonico, parlando del «guasto», della 'scissione' che nuovamente si produce fra «Lume divino» e «Lume naturale» – una replica della scissione originaria ricordata da Platone – quando la ragione umana si spinge velleitariamente ad un eccesso di fiducia in se stessa. Il «guasto» in questo

---

<sup>67</sup> Per questo luogo del *Tristan*, cfr. P. Rajna (p. 399), il quale insiste nel convalidare quell'archetipo come base, «punto di partenza», dell'operazione ariostesca, offrendo numerosi riscontri (pp. 400-401). Ma nel congegno narrativo del modello tristaniano la verità è provvisoriamente oscurata dall'equivoco, che ingenera gelosia: una condizione che si può rimuovere. Tristano infatti nella *Tavola ritonda* potrà essere curato e guarire: è nella stessa società cortese il solidale *rimedio* e il risanamento (la degenza a corte e le amorevoli cure di Isotta: LXXII): è qui il punto di massima frizione rispetto alla diversa logica e anche ai diversi esiti della malattia ariostesca.

<sup>68</sup> In questa fase della «regressione» di Orlando G. RESTA (*Ariosto e i suoi personaggi*, «Rivista di Psicoanalisi», a. III (1957), 1, pp. 59-83, in part. p. 149) vide l'emergenza di un trauma infantile di Ariosto. L'interesse per questo saggio, venuto da un ambito estraneo alla critica letteraria, valse il suo inserimento in una versione parziale, col titolo *Il sogno di Orlando*, nella fortunata silloge *I metodi attuali della critica in Italia*, a cura di M. CORTI e C. SEGRE, Torino, Eri/Edd. Rai Radiotelevisione italiana, 1970, pp. 144-153.

<sup>69</sup> Un puntuale riscontro testuale è qui possibile col Tristano della *Tavola ritonda*, LXX, p. 377.

caso penetra nello stesso «Lume naturale», producendo un'ulteriore 'divisione'<sup>70</sup>, ossia il «guasto» della stessa ragione umana.

Il «guasto», la divisione, la nuova 'segatura' dell'essere, della quale l'eroe, si era mostrato conscio negli ultimi momenti di lucidità (e allora, come se si stesse guardando in uno specchio, aveva detto: «Non son, non son io quel che paio in viso: / quel ch'era Orlando è morto et è sotterra; / [...] / io son lo spirito suo da lui *diviso*»: XXIII, 128, 1-2 e 5)<sup>71</sup>, coinvolge ora il ricordo di Orlando, ma nel corpo del ricordo si aggruma metonimicamente un intero vissuto: il suo mondo, la sfera delle aspettative, dei desideri e delle relazioni umane.

«*Contrafatta e strana*», come per effetto di uno specchio concavo, era apparsa anche agli occhi di Fiordelisa, nell'*Orlando innamorato*, la «sozza figura» del Selvatico<sup>72</sup>, che all'improvviso le era apparso davanti in una foresta. «*Contrafatto*», si ricordi, sarà anche, davanti allo strano specchio, il volto dell'aretiniano Messer Maco. Boiardo con mano più veloce diluisce la valenza drammatica dell'incontro con questa singolare specie di satiro, inserendo l'episodio in una serie ripetitiva di variazioni sul tema del desiderio 'imbestiato'. L'incontro fra Orlando pazzo e Angelica, che di quel materiale boiardesco di certo ha memoria, è invece il punto di massima concentrazione del disegno ana-

<sup>70</sup> «Costoro [*scil.*: Protogora, gli epicurei, gli stoici, i «cirenaici» e «altri molti»] come empìi, non solamente non racquistarono il Lume divino da principio disprezzato, ma eziandio il naturale, male usando, guastarono. Quello, che è *guasto* meritamente si chiama *rotto e diviso*: e però gli animi loro, i quali, come superbi nelle forze loro si confidano, sono segati di nuovo, come disse Aristofane» (M. FINO, *Sopra lo amore*, a cura e con uno scritto di G. RENZI, Milano, SE, 1998, p. 64).

<sup>71</sup> In questo ricalco petrarchesco (*RVF*, CCXCII, 2-3), che replica uno spunto già presente in XII, 14, 8, una volta tanto non si vede l'ombra della parodia ma la feconda ripresa dell'idea di una scissione dell'essere.

<sup>72</sup> Nei seriali tentativi di stupro subiti dall'atterrita Fiordelisa, primeggia, per un confronto che di certo si attua nella memoria letteraria di Ariosto, l'episodio del Selvatico, fra i più utili, come precedente, per il *Furioso*, così rapidamente tratteggiato da Boiardo: «Nascostamente [*scil.*: Fiordelisa] prese a camminare, / e già callato avendo il monte al piano / ritrovò uno omo *contrafatto e strano*. // Questo era grande e quasi era gigante, / con lunga barba e gran capigliatura, / tutto peloso dal capo alle piante: / non fu mai viso più sozza figura. / Per scudo una gran scorza avia davante, / e una mazza ponderosa e dura; / non avea voce de omo né intelletto: Selvatico era tutto il maledetto. // Come la dama riscontrò nel prato, / presela in braccio; e, caminando forte, / ad una quercia ch'era là da lato, / la legò stretta con rame ritorte. / Poi là vicino a l'erba fu colcato, / mirando lei, che ognior chiedea la morte; / lei chiedendo morir sempre piangea, / ma questo omo bestial non la intendea» (*Orlando Innamorato*, a cura di R. BRUSCAGLI, Torino, Einaudi, 1995: I, 22, 6-8).

morfico, qui imperniato sugli esiti inquietanti della «prospettiva perversa»: l'insania «trasfigurante», ossia l'assoluta irriconoscibilità dell'eroe agli occhi di Angelica, ignara delle circostanze traumatiche che in rapida successione hanno travolto il suo infelice amante. Essa non è in grado di vedere in quella larva umana che è ormai Orlando l'immagine originaria: il processo inverso, il disvelamento dell'oggetto, è di là da venire e non la riguarderà più. È una perdita definitiva.

Siamo dunque al punto di massimo risalto del legame genetico e funzionale che intercorre fra la natura di *sogno* della rappresentazione ariostesca e la sua configurazione anamorfica: l'aberrazione 'prospettica', che rende irriconoscibile l'immagine, e per essa il Valore, proietta nella scrittura, nel linguaggio, attraverso la raffigurazione della maschera afasica del cavaliere, dell'eroe ormai privo della parola-Verità<sup>73</sup>, le aberrazioni della mente.

I sintomi della malattia di Orlando non sono pochi: tutti li esaminò Giuseppe Resta<sup>74</sup>, con risultati molto interessanti. Senza dubbio uno dei più plateali Orlando lo esibisce nell'istintivo e fulmineo ammazza-mento del cavallo di Medoro (XXIX, 63) e nella cattura della giumenta della terrorizzata Angelica, che aveva intanto guadagnato una fuga disperata, rendendosi invisibile grazie all'anello magico. Egli agguanta la povera giumenta e la cavalca, emblematizzando il senso di patetica, morbosa supplenza che essa è chiamata ad evocare nel conguaglio dell'*eros* con il *furor* come patologico sostituto, che la scrittura non manca di esplicitare:

Con quella festa il paladin la piglia,  
 ch'un altro avrebbe fatto una donzella:  
 la rassetta le redine e la briglia,  
 e spicca un salto et entra ne la sella;  
 e correndo la caccia molte miglia,  
 senza riposo, in questa parte e in quella:  
 mai non le leva né sella né freno,  
 né le lascia gustare erba né fieno<sup>75</sup>.

<sup>73</sup> A proposito del 'riannuncio' (del riconferimento) della Parola e del superamento dell'errore anamorfico (una *restitutio* riservata, con modalità affatto speciali, anche ad Orlando), è interessante in Baltrušaitis una citazione da Thomas Jefferson, che enfatizza in senso evangelico il potere salvifico del 'restituire' con l'azione di Gesù la Parola di Dio attraverso la 'cancellazione' degli «smarrimenti anamorfici» cui è sottoposta la Divinità (pp. 137-138).

<sup>74</sup> Cfr. G. RESTA, *Ariosto*, cit., *passim*.

<sup>75</sup> XXIX, 68.

Ma nell'allusività perfino puntigliosa della «festa» fatta da Orlando all'animale c'è solo un preambolo, giocoso e insieme grottesco, di una piccola tragedia *in progress*, descritta in minuziosi fotogrammi (ottave 69-70), che poi volgono al macabro nel più ultimativo conguaglio di Eros con un segno di morte. Il folle paladino riprende infatti il suo cammino trascinandosi dietro rovinosamente la giumenta ormai sfinita, invalida, alla quale egli rivolge la sua parola insensata («e così la strascina, e la conforta / che lo potrà seguir con maggior agio...»: 71, 1-2): è un delirio che fa affogare nella brutta meccanicità la percezione del reale, anche quella della morte della cavalla, che non scompare il demente. Infatti, «Orlando non la pensa e non la guarda, / e via correndo il suo cammin non tarda. // Di trarla, anco che morta, non rimase, continuoando il corso ad occidente» (71, 7-8; 72, 1-2).

C'è per questa scena un calco quattrocentesco, non a caso fiorentino e di stampo comico-parodistico: nel *Morgante* (I, 67-75). Morgante fa scoppiare nello stesso modo un cavallo, inveendo trivialmente, come fa Orlando, contro la sua inefficienza<sup>76</sup>. Poi, testardo di fronte al diverso consiglio di Orlando, lo porta sulle spalle e lo scarica in una remota macchia (I, 71-75). Il codice comico-parodistico, col recupero che ne fa Ariosto, entra in un gioco di funzioni assai più complesso, vedendosi elevato ad una polisemicità di stampo serio-comico e a una surreale dismisura, ricche al fondo di una sostanza drammatica ovviamente estranea al modello pulciano. Anche il folle baratto che Orlando propone ad un pastore, perché ceda, «con qualche aggiunta», in cambio della sua cavalla (insignificante ma viva), l'impagabile «giumenta» di Angelica, che altro difetto non ha se non quello di essere già morta (XXX, 5-6), è *desmesure* amaramente umoristica, un delirio che si direbbe di marca modernamente pirandelliana.

La giumenta dunque è di certo un sostituto di Angelica<sup>77</sup>. Grazie al processo d'immedesimazione, che a prima vista stupisce, Ariosto attribuisce ad Orlando una smania di distruzione che ora investe l'universo-donna. Ma la decodifica e il correttivo, in sede extradiegetica,

<sup>76</sup> «Lievra su, rozzone...» (I, 68, 7). E cfr. *Orl. Fur.* XXIX, 70, 4.

<sup>77</sup> C'è concordanza su questo dopo il saggio di G. RESTA, *Ariosto*, cit., p. 65, poi ripreso da G. DELLA PALMA, *Una cifra per la pazzia di Orlando*, «Strumenti critici», IX (1975), pp. 367-379. Inequivocabile, del resto, l'indicazione dell'autore a commento dell'intera parentesi della furia cieca e demente di Orlando, susseguente alla morte della giumenta: «Avrebbe [scil.: Orlando] così fatto, o poco manco, / alla sua donna, se non s'ascondeo; / perché non discerneo il nero dal bianco, / e di giovar, nocendo, si credeo» (XXIX, 73, 1-4).

sono immediati. In apertura del canto XXX, l'autore chiarisce: il «cieco furor» è abbandono di ragione, «infermità», *amnesia*, a causa della quale il cavaliere demente «non discernea il nero dal bianco»<sup>78</sup> la stessa dell'autore-innamorato, della quale egli si scusa: ne porta la colpa la sua donna, quella storica. È la stupefacente e geniale riduzione di un intero percorso simbolico della degenerazione mentale dai territori della distinzione 'allegorica' della tradizione cristiano-medievale allo spazio semplice e umanissimo della vita di un cortigiano schivo, innamorato e frustrato.

7. Vale a dire che la straordinaria valenza simbolica di quel percorso resta, ma che le chiavi ermeneutiche capaci di coglierne a pieno la sfuggente polisemicità è bene cercarle *dentro* quella stratificazione di senso, nel linguaggio che ne media il geniale processo di sublimazione/affabulazione.

Si parta pure da quell'essenziale (ancorché lontano) preludio al tema della «sfrenatura»<sup>79</sup>, dell'imbestiamento e dell'alienazione, offerto dal sogno di Orlando (c. VIII). Per via di atopie, di acronie e di condensazione, a quella veloce parentesi onirica della «doglia» orlandiana spetta già una funzione vicaria, ossia il preannuncio della grande disfatta erotico-sentimentale, se non addirittura, come anche si è detto, la designazione dell'«argomento» dell'intero poema<sup>80</sup>: avvertenza per un percorso (anche linguisticamente e stilisticamente) più complesso all'interno di un tempo 'simultaneo' dell'immaginario cavalleresco. È preludio consentaneo alla natura più profonda di «un libro» che nel suo complesso, dice bene Corrado Bologna, è «strutturato e

---

<sup>78</sup> Sulla funzionalità narrativa e psicologica dell'amnesia di Orlando, vista come espediente destinato a neutralizzare il senso di colpa, cfr. ancora G. RESTA, *Ariosto*, cit., pp. 64 e sgg.

<sup>79</sup> «Sfrenatura» è, nella macchina figurale del Furioso, un'immagine stratificata, tipica di Ariosto, dotata per noi del pregio di collegare in maniera assai stretta e suggestiva stile e struttura discorsiva, metafore 'equine' e dinamiche simboliche dell'«erranza», come fa A. BARTLETT GIAMATTI (Sfrenatura: *Restraint and Release in the Orlando furioso*, in *Ariosto 1974 in America*, Atti del Congr. Ariostesco – Dic. 1974, Casa Italiana della Columbia Un., a cura di A. SCAGLIONE, Ravenna, Longo, 1976, pp. 31-39), che identifica la dialettica del «restraint» e del «release» all'alternata vicissitudine del «collected» e del «disperded self» ariostesco.

<sup>80</sup> Cfr. S. LONGHI, *Orlando insonniato. Il sogno e la poesia cavalleresca*, Milano, Franco Angeli, 1990, *passim*. Analoga la valutazione di G. RESTA (*Ariosto*, cit., p. 76), per il quale il sogno di Orlando è addirittura la «forma ridotta» di motivi destinati ad una serie infinita di variazioni.

narrato come un sogno»<sup>81</sup>. Vorrei aggiungere: con la stessa liquidità diegetica di una stupefacente, interminabile *fiaba*, che utilizzando i demotici calchi della grande tradizione orientale (segnatamente quelli delle *Mille e una notte*)<sup>82</sup>, col sogno condivide la speciale rappresentazione del tempo 'simultaneo'.

È una fine similitudine, suggerita da Virgilio per significare il «ve-loce pensier» di Orlando («qual d'acqua chiara il tremolante lume, / dal sol percossa o da notturni rai») <sup>83</sup>, ad aprire nel canto VIII la parentesi dell'eroe «insonniato», preso nel turbine della «gran doglia» per la sparizione di Angelica. Il «ve-loce pensier» già vaga insomma fra congetture e paure 'liquide' (mentre appunto Angelica, nel tempo 'simultaneo' della sua avventura marina, è già alle prese con l'*acqua* e lo scoglio che la espone all'Orca), quando, nella breve apparizione in sogno della giovane regina del Catai, risuonano come un'eco distorta le parole pronunciate in un altro sogno: quelle «angeliche» della Laura petrarchesca (*Rvf*, 250)<sup>84</sup>, qui commutate in oscuro e «orribil grido»: «Non sperar più gioirne in terra mai» (VIII, 83, 7).

Nelle avvisaglie dell'umor malinconico, offerte dall'immagine di Orlando che al risveglio, in «ornamento nero», torna a sfidare il buio profondo della notte nella foresta per cercare Angelica, già si vede che il modesto apporto tecnico e formale della memoria 'romanza' è oscurato da un più corposo e calcolatissimo affondo nel paesaggio melanconico della «nox» virgiliana di Enea (ancora dunque sulla scia del-

---

<sup>81</sup> «Come un sogno – egli aggiunge – si struttura mediante tempi (diegetici ed extradiegetici) accavallati, inclusi l'uno nell'altro, anche contraddittori, giacché il suo tempo è un non-tempo, risultante dalla fusione di realtà-mito-utopia; e mediante piani spaziali incentrati su perni multipli, organizzati dalla *pluralità prospettica* [...]. Come un sogno il *Furioso* si dipana, si allarga, tendendo all'infinito, con velocità vicina alla simultaneità, connettendo spazi, tempi, rapporti, personaggi, racconti incongrui, sulla base di assonanze e consonanze, di affinità armoniche, di giochi anagrammatici, di implicazioni foniche transustanziate in collegamenti semantici nella scelta delle rime (specie di quelle tecniche, impiegate con razionale e sofisticata strategia) e dei rimanti» (C. BOLOGNA, *La macchina del «Furioso»*, cit., p. 122).

<sup>82</sup> Il discorso critico moderno sull'importanza e sulla concreta incidenza testuale del repertorio delle *Mille e una notte* in Ariosto partì da P. Rajna (*Le fonti*, cit., pp. 436 e sgg.). Per le successive acquisizioni critiche e in particolare per i rapporti tematici e strutturali che legano quel repertorio all'originale macchina delle inserzioni novellistiche del *Furioso*, cfr. R. GIRARDI, *Auctor in fabula*, cit., sopr. pp. 168-169 e pp. 271-284.

<sup>83</sup> VIII, 71, 5-6; e cfr. *Eneide*, VIII, 20-25

<sup>84</sup> «I' non tel potei dir, allor, né volli; / or tel dico per cosa experta et vera: / non sperar di vedermi in terra mai» (*Rvf*, 250, 12-14).

l'eroe «turbato» e meditabondo di *En.*, VIII, 18-25), con la quale genialmente si fonde, all'altezza delle premesse al sogno angoscioso (VIII, 79), con mirabile simmetria, l'altra suggestione notturna e melanconica, quella colta nel territorio mentale dell'angosciata Didone in uno dei momenti più tempestosi e dilemmatici della sua triste vicenda d'amore (*En.* IV, 522-532).

Ma è ancora una volta un allegorema di marca 'equina' («Lo strano corso che tenne il cavallo...»: XXIII, 100, 1) l'elemento dinamico che semina lo spazio dell'«erranza» orlandiana di segni indiziari, di occasioni allusive, orientate a moltiplicare le «strane vie» della *quête* con l'impronta sovvertitrice di una sottile, inafferrabile dialettica fra sapere e destino, certezza e buio: con uno scarto essenziale rispetto alla tradizione romanza. Si ricordi, a proposito dello «strano corso» seguito dal cavallo di Mandricardo e del suo *alludere* alla ben più tragica meta che il Caso impone al suo adombrato inseguitore, che nel *Lancelot ou le chevalier de la charette*, anche quando il cavaliere, dopo l'impazzimento per amore, è perso nelle sue fantasticherie, è il suo cavallo che *non* prende «strade tortuose»: per un destino provvidenziale che ancora agisce sulla vita 'cortese', esso bada a portare l'eroe «per la via migliore e più diritta»<sup>85</sup>.

Il «bosco senza via», che obbliga allo «strano corso», è già il teatro di una verifica, la «selva» già invariabilmente «ria», «oscura» o «nera», spazio fantastico di un umor melanconico ripetutamente dispiegato a declinare la geografia reticolare di mille «strane vie», richiamanti i «caecos aditus» aperti verso la «nigra silva» del Tartaro al senechiano Ercole (*Hercules furens*, 835-836), l'eroe sommo privato del senno per volere divino (il volere di Giunone, furente di gelosia) e poi rinsavito.

Sono sentieri che conducono invariabilmente all'«errore»: nel reiterato «uscir di via» (II, 68, 3-4), è il sapere di Orlando ad essere subito messo alla prova di fronte alle perverse determinazioni del Caso. Il quale vuole che il grande eroe, padrone di tante lingue, si misuri con gli esiti perversi del suo stesso potere di conoscere e interpretare il mondo. Il sapere, anche quello di Orlando, non porta alla felicità: è l'eterna frustrazione riservata, secondo Cornelio Agrippa, ad ogni smania di conoscenza<sup>86</sup>. Anzi, per un oltranzistico paradosso, qui in

<sup>85</sup> *Lancelot ou le chevalier de la charette*, a cura di G. AGRATI, Milano, Mondadori, p. 14.

<sup>86</sup> Agrippa ne parla nella prefazione al suo *De incertitudine et vanitate scientiarum* cit. Sull'argomento, cfr. J. BALTRUŠAITIS, *Anamorfosi*, cit., pp. 114-115.



perfetta consonanza con Erasmo, il troppo sapere porta Orlando sul sentiero fatale della rovina. In fondo al sentiero lo attende la Follia.

Nella costellazione semantica del *Furioso*, le variazioni sul tema simbolico del «bosco senza via» – uno spazio normalmente riposto, remoto da ogni consorzio umano e magari deputato al consumo di delitti efferati, che è tema connesso a quello dell'«intrico»<sup>87</sup> –, si alternano con estrema lucidità e una coerenza non comune. Alla «selva oscura» che avvolge la sfortunata Isabella, in fuga per la paura che la prende di fronte al duello fra Corebo e l'infido Odorico (XIII, 25)<sup>88</sup>, di certo si associa, ad esempio, per consonanza simbolico-umorale già vistosa, poco più avanti, la cupa scenografia del paesaggio sassoso che accoglie in una «negra selva» d'Arabia gli emblemi della debolezza umana: il Sonno, l'Ozio, la Pigrizia e l'Oblio (XIV, 92-97). E il Silenzio. Esso è consultato dall'angelo Michele (per incarico di Dio), affinché insieme alla Discordia muti a favore di Carlo le sorti della guerra.

Spazio particolare, funzionalmente «immenso», in quanto depositario di un alto e affatto peculiare potenziale simbolico, è semmai la selva Calidonia, in virtù del suo accogliere a futura e speciale memoria «li monumenti e li trofei pomposi» (IV, 53, 4) degli eroi «della vecchia / e della nuova Tavola...»: uno spazio dell'avventura miracolosamente destinato a cavalieri «senza scudiero e senza compagnia» in cerca di «strane aventure» (IV, 54, 1 e 4), come quella che impegnerà Rinaldo per il riscatto di Ginevra.

La foresta, infine, come figura stessa della pazzia: in forza delle due ottave che scandiscono, al centro esatto del poema (una scelta strutturale della cui importanza non si parlerà mai abbastanza), come sentenzioso memorandum sull'«insania» della passione amorosa, la densa semantica dell'umano procedere per «altra via» da quella prevista, il senso totalizzante e la natura mobile, polimorfica, inafferrabile della vita:

Chi mette il piè sull'amorosa pania,  
cerchi ritrarlo e non v'invieschi l'ale;

---

<sup>87</sup> Come esplicitamente è quello della riviera appenninica dove Ariosto ubica la «selva oscura e nera» nella quale è prescritto dal gelosissimo e iracundo giudice Anselmo che da un suo servo sia uccisa la sua infedele moglie Argia («lungi da villa e lungi da citade...») E si veda l'«intricata selva» di XIX, 5, anch'essa un luogo di morte: nella sua «intricata via» (v. 1) fatalmente s'addentra Cloridano, per amore del suo caro Medoro.

<sup>88</sup> Come anche alla «scura selva» nella quale si dilegua il cavallo Baiardo, conteso da Gradasso e Rinaldo (XXXIII, 89, 5).

che non è insomma amor, se non insania,  
 a giudizio de savi universale:  
 e se ben come Orlando ognun non smania,  
 suo furor mostra a qualch'altro segnale.  
 E qual è di pazzia segno più espresso  
 che, per altri voler, perder se stesso?

Varii 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<sup>89</sup>.

La selva insomma come luogo dell'«errore» ineluttabile, labirinto di sentieri intricati, dove le rotte si perdono per l'«oscurità». Quasi mai dunque la foresta è un'energetica «force of life», che rimanderebbe, è stato detto, a una «follia» «positivalely understood», da contrapporre ad un'«insanity» di natura degenerativa<sup>90</sup>. Non mi sembra che funzioni, insomma, nel riferimento implicito (e contrastivo) alla dantesca «selva oscura» del peccato e allo smarrimento della «dritta via», l'opposizione della «gran selva» ariostesca intesa appunto come «forza di vita», ossia come luogo di una vitale «folly»: è una dissociazione di elementi vitali che non si ritrova in Ariosto.

Salvo che non si creda davvero che Ariosto consideri «medicabile» la pazzia umana, magari lungo un percorso di riscatto che dall'«insanity» conduca ad una più feconda «folly», e che dunque la favola del

<sup>89</sup> *Orlando Furioso*, XXIV, 1-2.

<sup>90</sup> Cfr. E. GRASSI e M. LORCH, *Folly and Insanity*, cit., sopr. pp. 91-97. La contrapposizione di «folly» (positiva) e «insanity» (negativa) è forse troppo legata ad uno schema etico che richiama il modello erasmiano del *Moriae Encomium*: il che quasi fa desiderare una rubrica più esaurientemente ragionata dei punti di effettivo contatto fra Ariosto e l'olandese, per poter ragionare su altre basi, sapendo naturalmente che non si parte dal nulla: cfr. per es. R. MONTANO, *Follia e saggezza nel «Furioso» e nell'«Elogio» di Erasmo*, Napoli, Humanitas, 1942; e sopr. C. OSSOLA, *Metaphore et inventaire de la folie*, cit., che offre una preziosa «ligne idéale, topique, qui lie, au sujet de la «naissance de la folie» Erasme, Ariosto et Tasso», in particolare, per l'analisi simbolica del regno di Alcina come corrispettivo «topico» dell'origine erasmiana della pazzia, le pp. 173-178. Si noti intanto, quanto all'«insanity», che di «voglia insana» parla Ariosto in *Rime* 85,35, in riferimento al suo amore, dicendo per altro: «dolce è la mia morte» (v. 24). L'«audacia» di Mandricardo è parimenti «folle e ...insana», senza gerarchie (XXVII, 63). Per non dire dell'interrogativo già messo in evidenza: «Che non è insomma amor se non insania...?» (proprio in XXIV, 1).

viaggio salvifico sulla luna non sia ciò che fermamente credo che sia: una straordinaria parodia dell'umana illusione di restauro della razionalità *all'interno* della 'normalità' cortigiana.

La salute, la reintegrazione, è un sogno 'lunatico' in quanto desiderio umano<sup>91</sup>: un sogno che restaura l'irrestaurabile, ossia l'integrità del 'cavaliere antico'. Una maschera onirica dunque, una finzione spinta ai limiti dell'assurdo, che farà tornare Orlando ad essere Roland, affinché, secondo lo straordinario gioco delle ambivalenze e dell'ironia, l'esercito cristiano riguadagni i suoi trofei, la nave del poema-sogno torni in porto e la nobile progenie degli Este, sotto i bagliori cupi delle «guerre d'Italia», celebri le sue mitiche ascendenze e lo spento ricordo della sua grandezza.

RAFFAELE GIRARDI  
(Università di Bari)

---

<sup>91</sup> In Ariosto, dice Ossola, «il n'y a que [...] l'oubli du present, le rêve édénique, le desir (et c'est ici la folie) d'une plénitude humaine sur la terre» (*Metaphore et inventaire de la folie*, cit., p. 172; corsivi miei).

*In questo numero:*

RAFFAELE GIRARDI	LUDOVICO ARIOSTO
MATTEO BOSISIO	PIETRO ARETINO
PIER ANGELO PEROTTI	ALESSANDRO MANZONI
ARMANDO BISANTI	EMILIO SALGARI
TONI IERMANO	FRANCESCO JOVINE
CARLO AVILIO	FRANCESCO MASTRIANI
DJAOUIDA ABBAS	DANTE IN ARABO
LUIGI ABIUSI	PIER PAOLO PASOLINI
DONATO SPERDUTO	CARLO LEVI
GIOVANNA LO PRESTI	FRANCESCO ORLANDO

---

**ANNO XXXIX**

**FASC. II**

**N. 151/2011**

---

*Direzione e redazione:* Prof. Raffaele Giglio - 80013 Casalnuovo di Napoli, via Benevento 117 - Tel. 081.842.16.93; e-mail: giglio@unina.it

*Amministrazione:* Loffredo Editore s.p.a. - 80026 Casoria (NA) - Via Capri, 67 - Tel. 081.250.84.66; 081.250.85.11 - Fax 081.584.98.61

*Abbonamento annuo* (4 fascicoli): Italia € 59,00 - Estero € 78,00 - Un fasc. Italia € 15,50, Estero € 21,00. Versamenti sul c.c.p. N. 24677809 indirizzati alla Casa Editrice.

*Comitato direttivo:* Guido Baldassarri / Giorgio Bàrberi Squarotti / Andrea Battistini / Arnaldo Di Benedetto / Nicola De Blasi / Valeria Giannantonio / Pietro Gibellini / Raffaele Giglio / Gianni Oliva / Matteo Palumbo / Francesco Tateo / Tobia R. Toscano / Donato Valli.

*Direttore responsabile:* Raffaele Giglio.

Manoscritti e dattiloscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono.

Autorizzazione del Tribunale di Napoli n. 2398 del 30-3-1973.

Registro degli Operatori di Comunicazione (ROC) n. 6039 del 10-12-2001.

*Impaginazione e stampa:* Grafica Elettronica s.r.l. - Napoli

---

La Loffredo Editore Napoli S.p.a. è azienda certificata del sistema di qualità aziendale in conformità ai canoni delle norme UNI EN ISO 9001.

---