

ITALO CALVINO RACCONTA L'ORLANDO FURIOSO

Einaudi

In questa presentazione del suo racconto dell'Orlando furioso, Italo Calvino riassume e definisce alcuni tratti guida dell'opera di Ludovico Ariosto.

1. *Rotholandus, Roland, Orlando.*

In ogni atlante storico del Medioevo c'è una cartina in cui, colorate di solito in viola, sono segnate le conquiste di Carlomagno, re dei Franchi e poi imperatore. Una grande nube violetta s'allarga sull'Europa, dilaga fin oltre l'Elba e il Danubio, ma a occidente s'arresta al confine della Spagna ancora saracena. Solo l'orlo più basso della nuvola scavalca i Pirenei e arriva a coprire la Catalogna: è la Marca Ispanica, tutto quel che Carlomagno riuscì a strappare, negli ultimi anni della sua vita, all'Emiro di Cordova. Tra tante guerre che Carlomagno combatté e vinse contro Bàvari, Frisoni, Slavi, Avari, Brètoni, Longobardi, quelle contro gli Arabi occupano, nella storia dell'imperatore dei Franchi, relativamente poco posto; invece, nella letteratura, s'ingigantirono fino a coinvolgere tutto l'orbe terracqueo, e riempirono le pagine di biblioteche intere. Nell'immaginazione dei poeti - e prima ancora nell'immaginazione popolare - i fatti si dispongono in una prospettiva diversa da quella della storia: la prospettiva del mito.

Per rintracciare le origini di questa straordinaria proliferazione mitologica, ci si suole rifare a un episodio storico oscuro e sfortunato: nel 778 Carlomagno tentò una spedizione per espugnare Saragozza, ma fu rapidamente costretto a ripassare i Pirenei. Durante la ritirata, la retroguardia dell'esercito franco fu assalita dalle popolazioni basche della montagna e distrutta, presso Roncisvalle. Le cronache ufficiali caroline riportano, tra i nomi dei dignitari franchi uccisi, quello d'un certo Hruodlandus.

Fin qui la storia; ma la verità dei fatti ha poco a che vedere con l'epopea. *La Chanson de Roland* fu scritta circa tre secoli dopo Roncisvalle. Siamo attorno al 1100, all'epoca della Prima Crociata: il riferimento storico più pertinente è questo. L'Europa è pervasa dallo spirito della guerra santa che contrappone mondo cristiano e mondo musulmano. In quel clima nasce in Francia un poema epico d'autore sconosciuto (Turolde è il nome che compare nell'ultimo verso), dalla versificazione semplice, commossa e solenne: *La Chanson de Roland*. Carlomagno figura aver conquistato tutta la Spagna, tranne Saragozza, ancora in mano saracena; re Marsilio chiede la pace purché l'armata franca lasci la Spagna, il prode Roland vorrebbe continuare la guerra, ma prevale il consiglio di Guenes (Gano di Maganza o Ganellone), che tradisce e s'accorda con Marsilio perché l'esercito saraceno violi la pace e piombi in forze a Roncisvalle sulla retroguardia franca guidata da Roland. Il paladino fa prodigi con la spada Durendal, dono d'un angelo, ma i suoi guerrieri gli cadono intorno a uno a uno. Solo quando è ferito a morte, Roland si rassegna a dar fiato all'Olifante, il corno magico, per chiamare a soccorso re Carlo.

Non si sa se Turolde non abbia fatto altro che dare respiro di poesia a una tradizione già affermata, cioè se la leggenda di Roncisvalle già facesse parte del repertorio dei «giullari», poeti-cantastorie che giravano di castello in castello, repertorio orale che venne a un certo punto fissato in «cantari di gesta» scritti in rima, o in narrazioni in prosa che fornivano i motivi ai verseggiatori. A queste ultime appartiene la cronaca latina attribuita all'arcivescovo Turpino (*Historia Karoli Magni et Rotholandi*) che passava per la testimonianza diretta d'un contemporaneo e che poeti e romanzieri posteriori tiravano sempre in ballo come fonte autorevole, mentre fu in realtà scritta anch'essa all'epoca delle Crociate.

Quello che possiamo dire con certezza è che una lunga tradizione si formò dalla *Chanson de Roland* in poi, e che passate dalla severa epopea militare di Turolde alla letteratura romanzesca e avventurosa, le gesta dei paladini di Carlomagno ebbero fortuna popolare, più ancora che in Francia, in Spagna e in Italia. Roland diventa Don Roldàn al di là dei Pirenei, e al di qua delle Alpi Orlando. I centri di diffusione dei «cantari di gesta» si trovavano lungo le vie percorse dai pellegrini: la via per San Giacomo di Compostella, che attraversava Roncisvalle dove veniva visitata una presunta tomba di Roland-Roldàn-Orlando; e la via per Roma, che era stata percorsa da Carlomagno nella sua lunga guerra contro i Longobardi e nelle sue visite al papa. Nei luoghi di tappa dei pellegrinaggi i giullari cantavano le gesta dei paladini a un pubblico che riconosceva quei personaggi come familiari.

In Italia, questi giullari non erano solo quelli venuti di Francia; c'erano giullari veneti, che manipolavano i versi francesi dei cantari in un linguaggio più vicino ai dialetti della Pianura padana;

nacque tra il Duecento e il Trecento una letteratura «franco-veneta» che traduceva i cicli francesi e li arricchiva di nuove gesta. Poco più tardi cominciarono le traduzioni in toscano: alle monotone lasse a una sola rima, i toscani sostituirono una strofa narrativa dal ritmo ampio e movimentato: l'ottava.

Di Roland la tradizione francese non dice se non l'ultima battaglia e la morte. Tutto il resto della sua vita, nascita, albero genealogico, infanzia, giovinezza, avventure prima di Roncisvalle, egli le troverà, sotto il nome di Orlando, in Italia. Viene così stabilito che suo padre è Milone di Clermont (o Chiaromonte), alfiere di re Carlo, e sua madre è Berta, la sorella del sovrano. Avendo Milone sedotto la fanciulla, per sfuggire alle ire del regale cognato la rapisce e fugge in Italia. Secondo alcune fonti Orlando nasce in Romagna, a Imola, secondo altre a Sutri, nel Lazio: che sia italiano non c'è dubbio. E per di più, gli vengono attribuiti i titoli di Gonfaloniere di Santa Chiesa e Senatore romano.

Con tutto questo, non è che diventi un «personaggio» nel senso moderno della parola. Figura austeramente esemplare in Turoldo e nello pseudo-Turpino (che ne fa un fanatico della castità: non ha mai avvicinato una donna, neppure sua moglie), tale resta nei cantari italiani, con una accentuazione melanconica e una sgradita caratterizzazione fisica: ha gli occhi strabici.

A rivaleggiare con Orlando investito di troppe alte responsabilità, prende rilievo suo cugino Rinaldo di Chiaromonte (il Renaud d'una gesta francese), paladino avventuroso e spirito ribelle, indocile perfino all'autorità di Carlomagno. Nell'epica popolare italiana non tarderà a diventare l'eroe favorito. Nella crescita di Rinaldo al rango di protagonista e nel parallelo abbassamento di Carlomagno a un personaggio quasi comico di vecchio un po' rimbambito, gli storici vedono rispecchiato lo spirito d'autonomia dei feudatari vassalli o dei Comuni guelfi verso l'autorità imperiale; certo è che ambedue le caratterizzazioni servono per prima cosa a dar movimento alla narrazione.

Nell'inimicizia dei valorosi e leali Chiaromontesi contro la perfida schiatta dei Maganzesi, i cantari rintracciano gli antecedenti del tradimento di Gano a Roncisvalle. Questo tema principale viene svolto sullo sfondo della mitica conquista della Spagna da parte di Carlomagno, anacronismo che viene controbilanciato da un altro anacronismo simmetrico: le armate saracene penetrano in terra di Francia ancor più profondamente che ai tempi di Carlo Martello, fino alle mura di Parigi stretta in un lungo assedio dagli infedeli. Accanto a questi motivi, l'epopea cavalleresca italiana fa posto anche alle guerre tra Franchi e Longobardi, e a favolose avventure dei paladini in Oriente, e ai loro amori con principesse maomettane.

Il *tempo* in cui si svolgono le gesta dei cantari è insomma un concentrato di tutti i tempi e le guerre, soprattutto di quelli della sfida tra Islam ed Europa cristiana, da Carlo Martello a Luigi IX il Santo. Ed è proprio quando le Crociate con la loro pressione propagandistica e il loro peso militare non fanno più parte dell'attualità, che duelli e battaglie tra paladini e infedeli diventano una pura materia narrativa, emblema d'ogni contesa, d'ogni magnanimità, d'ogni avventura, e l'assedio dei Mori a Parigi un mito come quello della guerra di Troia.

Man mano che s'estendeva nei castelli e nelle città un pubblico capace di leggere che non fosse formato solo di dotti e di prelati, si diffusero - accanto ai cantari in versi, composti perché venissero recitati o cantati - anche brevi romanzi in prosa, prima in francese e poi in toscano. I romanzi in prosa non riferivano soltanto le vicende del ciclo carolingio: c'era anche il «ciclo di Bretagna» che trattava di re Artù, della Tavola Rotonda, della ricerca del Santo Gral, degli incantesimi del Mago Merlino, degli amori di Ginevra, di Isotta. Questo mondo di storie magiche e amoroze ebbe in Francia grande popolarità (e di là passò in Inghilterra), tanto da soppiantare l'austero ciclo carolingio. In Italia invece fu soprattutto lettura delle corti nobiliari e delle dame; il popolo restava fedele a Orlando, a Gano, a Rinaldo. I duelli tra paladini e mori erano entrati da noi a far parte di quel deposito culturale estremamente conservatore che è il folklore. Tanto che nell'Italia meridionale questa fortuna popolare continuò fino ai nostri giorni coi cantastorie a Napoli (almeno fino al secolo scorso), col Teatro dei Pupi in Sicilia (che ancor oggi sopravvive) e con le pitture sulle fiancate dei carretti siciliani. Il repertorio del Teatro dei Pupi, che attingeva ai cantari, ai poemi cinquecenteschi e a compilazioni ottocentesche, comprendeva storie cicliche che venivano rappresentate a puntate, e continuavano per mesi e mesi, fino a un anno e più.

E quando con l'istruzione obbligatoria cominciò a circolare qualche libro nelle campagne italiane, tradizionalmente poco avvezze alla lettura, il più letto fu una cronaca, variamente ammodernata e raffazzonata, che era stata scritta tra il Trecento e il Quattrocento, *I Reali di Francia*, compilazione in prosa delle gesta del ciclo carolingio, opera d'un cantastorie toscano, Andrea da Barberino.

2. Come Orlando s'innamora.

Tra gli intellettuali e le produzioni artistiche popolari c'è sempre stato (e c'è più che mai nel nostro secolo, con le moderne forme di «cultura di massa» e soprattutto il cinema) un rapporto mutevole: dapprima di rifiuto, di sufficienza sdegnosa, poi d'interesse ironico, poi di scoperta di valori che invano si cercano altrove. Finisce che l'uomo colto, il poeta raffinato s'appropria di ciò che era divertimento ingenuo, e lo trasforma.

Così fu della letteratura cavalleresca nel Rinascimento. Quasi contemporaneamente, nella seconda metà del XV secolo, nelle due corti più raffinate d'Italia, quella dei Medici di Firenze e quella degli Este di Ferrara, la fortuna delle storie di Orlando e di Rinaldo risai dalle piazze agli ambienti colti. A Firenze fu ancora un poeta un po' alla buona, Luigi Pulci (1432-84) che (pare su commissione della madre di Lorenzo il Magnifico) mise in rima avventure già note ma con un proposito caricaturale. Tanto che il suo poema prese nome non dai paladini protagonisti, ma da una delle grottesche figure di contorno, *Margutte*, un gigante vinto da Orlando e diventato suo scudiere.

A Ferrara, un dignitario della corte estense, Matteo Maria Boiardo conte di Scandiano (1441-94) si rivolse alla epopea cavalleresca con uno spirito distaccato anch'egli, ma venato dalla malinconica nostalgia di chi, scontento del suo tempo, cerca di far rivivere i fantasmi del passato. Alla corte di Ferrara erano molto letti i romanzi del ciclo bretone, tutti incantesimi, draghi, fate, prove solitarie di cavalieri erranti; la contaminazione tra queste vicende fiabesche e l'epica carolingia era già avvenuta in qualche poema francese e in molti cantari italiani; in Boiardo i due filoni hanno il loro primo incontro con la cultura umanistica che tende a ricongiungersi, al di là del Medioevo, ai classici dell'antichità pagana. I mezzi tecnici del poeta sono però ancora primitivi, la vitalità generosa che i suoi versi comunicano viene in gran parte dal loro sapore acerbo. *L'Orlando innamorato*, lasciato incompiuto alla morte dell'autore, è un poema dalla versificazione rozza, scritto in un italiano incerto e che sconfinava di continuo nel dialetto. La sua fortuna fu anche la sua sfortuna; l'amore che altri poeti gli tributarono fu tanto carico di sollecitudine a portargli aiuto, come a creatura inadatta a vivere con le sue forze, che finì per farlo eclissare e scomparire dalla circolazione. Nel Cinquecento, ristabilitosi il primato dell'uso toscano nella lingua letteraria, il Berni riscrisse tutto *l'Orlando innamorato* in «buona lingua», e per tre secoli il poema non fu ristampato se non in questo rifacimento, finché nell'ottocento non fu riscoperto il testo autentico, il cui valore per noi sta proprio in ciò che i puristi censuravano: l'essere un monumento dell'italiano *diverso* che nasceva dai dialetti della pianura padana.

Ma soprattutto *l'Innamorato* fu oscurato dal *Furioso*, cioè dalla continuazione che Ludovico Ariosto intraprese a scrivere una decina d'anni dopo la morte del Boiardo, una continuazione che fu subito tutt'altra cosa: dalla ruvida scorza quattrocentesca il Cinquecento esplose come una lussureggiante vegetazione carica di fiori e di frutti.

Questa fortuna-sfortuna continua: eccoci qui a parlare dell'*Innamorato* solo come d'un «antefatto» al *Furioso*, a sbrigarci come in un «riassunto delle puntate precedenti». Sappiamo di fare cosa sbagliata e ingiusta: i due poemi sono due mondi indipendenti; eppure non possiamo farne a meno.

L'Orlando della tradizione, come s'è detto, aveva tra i suoi pochi tratti psicologici quello d'essere casto e inaccessibile alle tentazioni amorose. La «novità» del Boiardo fu di presentare un *Orlando innamorato*. Per catturare i paladini cristiani, e soprattutto i due cugini campioni, Orlando e Rinaldo, Galafrone re del Cataio (ossia della Cina) ha mandato a Parigi i suoi due figli: Angelica, bellissima ed esperta nelle arti magiche, e Argalia, guerriero dalle armi fatate e dall'elmo a prova d'ogni lama. Come se non bastasse hanno anche un anello che rende invisibili.

Argalia lancia una sfida: chi riuscirà a disarcionarlo avrà sua sorella, e chi sarà disarcionato da lui diventerà suo schiavo. Appena vedono Angelica, tutti i cavalieri presenti, cristiani e infedeli (è la tregua di Pasqua e sono tutti convenuti a un torneo), s'innamorano; perfino re Carlo perde la testa. Argalfà, dopo una serie di duelli fortunati, viene ucciso dal saraceno Ferrau (qui chiamato Feraguto), ma a contendere la bella preda al vincitore sopraggiunge Orlando. Angelica ne approfitta per fuggire, rendendosi invisibile, invano inseguita da Rinaldo (qui chiamato Rinaldo o Rainaldo). Fuggendo, Angelica, assetata, beve a una fontana magica: è la fonte dell'amore; la bella s'innamora di Rinaldo. Rinaldo beve anche lui a una fontana incantata, ma è quella del disamore: da innamorato che era diventa nemico di Angelica e la sfugge. Angelica, che non può

vivere senza Rinaldo, lo fa rapire da una barca fatata, ma lui non ne vuoi sapere e dopo varie avventure da un'isola all'altra riesce a sfuggirle. Ritiratasi nel Cataio, nella fortezza di Albraca o Albracà, Angelica viene assediata da Agricane re dei Tartari e da Sacripante re dei Circassi, anch'essi innamorati sfortunati. Il primo ha la meglio, ma in difesa di Angelica accorre Orlando, sempre innamorato e sfuggito ad altri incantesimi. Duella un giorno e una notte con Agricane e l'uccide. Questo duello (libro primo, canti XVIII-XIX) è giustamente l'episodio più ammirato del poema: a un certo punto, stanchi di duellare i due campioni si sdraiano sull'erba a guardare le stelle: Orlando parla di Dio ad Agricane che rimpiange d'esser sempre stato un grande ignorante; ripreso il duello all'alba, Agricane ferito a morte chiederà il battesimo al suo avversario.

Raccontare le battaglie e i duelli attorno ad Albracà è difficile perché si sovrappongono sempre nuovi eserciti e nuovi campioni, tra i quali Galafrone padre d'Angelica che vuoi vendicare il figlio ucciso, Marfisa regina delle Indie che non si toglie mai le armi di dosso, e combattono allo stesso tempo ognuno una sua guerra particolare, con frequenti scambi di nemici e d'alleati. Arriva anche Rinaldo, odiando Angelica, per impedire al cugino Orlando di perdersi dietro quella vana passione. Angelica si fa difendere da Orlando (il quale, da quel perfetto cavaliere che è, si guarda bene dal toccarla), ma pensa solo a salvare la vita di Rinaldo dalla gelosia (immotivata) di Orlando. Innumerevoli storie secondarie di fate e giganti e incantesimi si diramano dalle vicende principali: per esempio Angelica riesce a distogliere Orlando dalla contesa contro Rinaldo incaricandolo della difficile impresa di sfatare un giardino incantato.

Mentre i paladini scorazzano per l'Oriente, la Francia è insidiata da sempre nuove invasioni. Prima era stato Gradasso re di Sericana che era riuscito a far prigioniero lo stesso re Carlo, ed era stato poi sconfitto da Astolfo, entrato in possesso, senza darsene conto, della lancia fatata del defunto Argalia. Poi è Agramante re d'Africa che fa sbarcare re Rodomonte (qui chiamato Rodamonte) in Provenza e fa scavalcare i Pirenei a re Marsilio (su istigazione del solito Gano di Maganza). Rinaldo torna a dar man forte a Carlo in pericolo, e Angelica gli corre dietro facendosi seguire da Orlando. Passano davanti alle due fontane incantate, e stavolta è Angelica che beve alla fonte dell'odio e Rinaldo a quella dell'amore. Orlando e Rinaldo sono di nuovo rivali; in un momento tanto grave per le armi cristiane i due cugini non pensano che alla loro contesa.

Re Carlo allora si propone come arbitro: Angelica sarà tenuta in custodia dal vecchio duca Namo di Baviera e verrà assegnata a quello dei due campioni che avrà più valorosamente combattuto contro gli infedeli. E a Montalbano presso i Pirenei che avviene la battaglia decisiva: decisiva soprattutto perché - sebbene il poema di Boiardo continui ancora per qualche canto narrando l'assedio di Parigi - è da questa battaglia che Ariosto prenderà le mosse del suo poema riallacciando le fila dei vari personaggi. E decisiva anche perché è in questa battaglia che Ruggiero, cavaliere saraceno discendente da Ettore di Troia, incontra la guerriera cristiana Bradamante (qui chiamata Bradiamonte o Bradiamante o Brandimante o Brandiamante), sorella di Rinaldo, e da nemici che erano si ritrovano innamorati.

L'episodio è importante perché era intento del Boiardo (pare su esplicita commissione di Ercole I d'Este) convalidare la leggenda che la Casa d'Este traesse origine dalle nozze di Ruggiero di Risa e Bradamante di Chiaromonte. A quel tempo una genealogia, anche se immaginaria, aveva grande peso: i nemici degli Estensi avevano diffuso la diceria che i signori di Ferrara discendevano dall'infame traditore Gano di Maganza; bisognava correre ai ripari. Boiardo introdusse questo motivo genealogico quando il suo poema era già molto avanti, e non ebbe tempo di svilupparlo; toccherà ad Ariosto portarlo a compimento. Ma nel frattempo a Ercole I, che pareva ci tenesse molto, erano successi i figli, Alfonso I e il cardinale Ippolito, che di queste fantasie poco si curavano. E Ariosto, del resto, non aveva certo lo spirito del cortigiano adulatore; pure tenne fede al compito che s'era prefisso con scrupoloso impegno. Aveva le sue buone ragioni per farlo. Primo, che era un motivo narrativo di prim'ordine: i due innamorati che sono leali combattenti di due eserciti nemici e perciò non riescono mai a tradurre in realtà il destino nuziale che è stato loro assegnato; e secondo, che questo lo portava a legare il tempo mitico della cavalleria con le vicende contemporanee, col presente di Ferrara e dell'Italia.

3. *Il saggio Ludovico e Orlando matto.*

Per più d'un secolo Ferrara fu la capitale della poesia epica. I tre maggiori poemi del Rinascimento - l'*Orlando innamorato*, l'*Orlando furioso*, e pure la *Gerusalemme liberata* del sorrentino Torquato Tasso - nacquero alla Corte degli Estensi.

Perché questa terra padana fu tanto feconda d'ottave risonanti colpi di lancia e scalpito di

destrieri? In così imponderabile materia nessun tentativo di spiegazione sarà mai esauriente, ma alcuni dati di fatto possono esser tenuti presenti: quella ferrarese era una società ricca, portata al lusso, gaudente; era una società colta, che aveva fatto della propria università un importante centro di studi umanistici; ed era soprattutto una società militare, che s'era costruita e difeso un suo Stato, tra Venezia e Stato della Chiesa e Ducato di Milano: una fetta di territorio ragguardevole, situata nel cuore di quel campo di perpetua guerra europea che era allora la pianura del Po, e perciò parte in causa in tutte le contese tra Francia e Spagna per la supremazia sul continente. Ma nell'epoca di Francesco I e Carlo V è il nuovo tipo di grande Stato accentratore che prende forma, mentre l'ideale italiano della città-principato è in declino. L'*Orlando furioso* nasce in una Ferrara in cui la gloria guerriera è ancora il fondamento d'ogni valore, ma che ormai sa d'essere solo una pedina d'un gioco diplomatico e militare molto più grosso. Il poema si sdoppia continuamente su due piani temporali: quello della favola cavalleresca e quello del presente politico-militare; una corrente d'impulsi vitali si trasmette dal tempo dei paladini (dove ormai il fondo epico-storico carolingio sparisce assorbito dall'arabesco fantastico) alle guerre italiane cinquecentesche (dove all'apologia delle imprese estensi sempre più vanno sovrapponendosi gli accenti d'amarrezza per gli strazi dell'Italia invasa).

Chi è questo Ludovico Ariosto che alle gesta cavalleresche non crede eppure investe tutte le sue forze, le sue passioni, il suo desiderio di perfezione a rappresentare scontri di paladini e d'infedeli in un poema lavorato con cura minuziosa? Chi è questo poeta che soffre di come il mondo è e di come non è e potrebbe essere, eppure lo rappresenta come uno spettacolo multicolore e multiforme da contemplare con ironica saggezza?

Figlio di un ufficiale del Duca di Ferrara e d'una gentildonna reggiana, Ludovico Ariosto nacque a Reggio Emilia nel 1474, studiò a Ferrara, e sui trent'anni s'impiegò come segretario del Cardinale Ippolito d'Este, fratello del duca Alfonso I. Compi per incarico del Cardinale frequenti viaggi e ambascerie nelle capitali vicine, Mantova, Modena, Milano, Firenze, e fu varie volte a Roma a trattare le questioni dei difficili rapporti di Ferrara con il Papa (prima Giulio II e poi Leone X).

Una vita non di uomo di corte, insomma, ma di funzionario a cui venivano affidati incarichi diplomatici di responsabilità e fiducia, talvolta andando incontro a pericoli e avventure (nel tempo in cui papa Giulio II era nemico degli Estensi). Anni movimentati e faticosi in mezzo ai quali pure Ariosto seppe ricavare il tempo o la concentrazione necessari per comporre l'*Orlando furioso*, oltre a liriche, commedie e sette *satire* che ci danno il miglior ritratto del carattere del poeta e ci raccontano le delusioni e le poche soddisfazioni della sua vita.

Nel 1518, anziché seguire il Cardinale Ippolito nominato vescovo di Budapest, Ariosto passò al servizio del duca Alfonso. Servizio ancor più duro del primo, perché comportò tre anni di soggiorno nelle montagne della Garfagnana Estense, con l'incarico di Governatore, cioè con un'autorità più formale che effettiva per far rispettare la legge in un mondo spietato di soperchierie feudali quali erano allora le selvatiche vallate dell'Appennino. Solo dal 1525 al 1533, anno della sua morte, riuscì ad avere un'esistenza più tranquilla, di nuovo a Ferrara, sovrintendente agli spettacoli di Corte.

Per trent'anni la sua vera vita fu il *Furioso*. Cominciò a scriverlo verso il 1504, e si può dire che continuò sempre a lavorarci, perché un poema come questo non può mai dirsi finito. Dopo averlo pubblicato in una prima edizione in quaranta canti nel 1516, Ariosto cercò di dargli un seguito, che restò tronco (i cosiddetti *Cinque canti* pubblicati postumi): l'inventiva, la felicità del primo slancio creativo sembravano perdute. Continuò ad attendere alla politura e messa a punto della lingua e della versificazione dei quaranta canti, lavoro visibile già nella seconda edizione del 1521, senz'aggiunte. Il vero modo di allargare un poema dalla struttura poli-centrica e sincronica come il *Furioso*, con vicende che si diramano in ogni direzione e s'intersecano e biforcano di continuo, era il dilatarlo dall'interno, facendo proliferare episodi da episodi, creando nuove simmetrie e nuovi contrasti. In questo modo certamente il poema s'era costruito fin dal principio, e in questo modo l'autore continuò ad ampliarlo fino alla vigilia della sua morte: l'edizione definitiva, in quarantasei canti, è del 1532.

Tema principale del poema è come Orlando divenne, da innamorato sfortunato d'Angelica, matto furioso, e come le armate cristiane, per l'assenza del loro primo campione, rischiarono di perdere la Francia, e come la ragione smarrita dal folle (il recipiente che conteneva il suo senno) fu ritrovata da Astolfo sulla Luna e ricacciata in corpo al legittimo proprietario permettendogli di riprendere il suo posto nei ranghi. Tema parallelo è quello degli ostacoli che si sovrappongono al compiersi del destino nuziale di Ruggiero e Bradamante, finché il primo non riesce a passare dal campo saraceno a quello franco, a ricevere il battesimo e sposare la seconda. I due motivi

principali s'intrecciano alla guerra tra Carlo e Agramante in Francia e in Africa, alle stragi di Rodomonte in Parigi assediata dai Mori, alle discordie in campo d'Agramante, fino alla resa dei conti tra il fior fiore dei campioni dell'uno e dell'altro campo.

Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori,
le cortesie, l'audaci imprese io canto¹,
che furo al tempo che passato i Mori
d'Africa il mare, e in Francia nocquer tanto²
seguendo l'ire e i giovenil furori
d'Agramante³ lor re, che si diè vanto
di vendicar la morte di Troiano⁴
sopra re Carlo imperator romano⁵.

Dirfo d'Orlando⁶ in un medesimo tratto
cosa non detta in prosa mai né in rima
che per amor venne in furore e matto,
d'uom che si saggio era stimato prima;
se da colei che tal quasi m'ha fatto,
che 'l poco ingegno ad or ad or mi lima,
me ne sarà però tanto concesso,
che mi basti a finir quanto ho promesso⁷.

Orlando continua a essere un personaggio allo stesso tempo centrale e distante; come era fuori della misura umana nella virtù, immune dalle passioni secondo i cantari popolari, innamorato che reprime ogni tentazione secondo il Boiardo, qui esce dalla misura umana (dopo averla attraversata nei dubbi e nelle angosce della gelosia) per entrare nella bestialità più cieca. In questa nuova inattesa incarnazione d'ossesso ignudo che sradica le querce, Orlando diventa, se non un vero e proprio personaggio, certo un'immagine poetica vivente, quale non era mai stato nella lunga serie di poemi che lo rappresentavano con elmo ed armatura. Occorre dire che gli eroi del *Furioso*, benché siano sempre ben riconoscibili, non sono mai dei personaggi a tutto tondo; perfino in Boiardo, poeta e narratore tanto meno elaborato, c'era più impegno nella caratterizzazione; ad Ariosto, che pur ha la finezza d'un pittore di miniature, è il vario movimento delle energie vitali che sta a cuore, non la corposità dei ritratti individuali. Per esempio, Astolfo l'inglese, che fu inventato - si può dire - dal Boiardo come personaggio eroicomico a cui fortune e sfortune capitano quasi per caso, in Ariosto diventa uno dei centri motori del poema, ma perde quel tanto di connotati psicologici che aveva nell'*Innamorato*. Mai che ci riveli nulla di sé, di cosa pensa e cosa sente, eppure - anzi, forse proprio per questo - l'anima ariostesca (questa presenza che non si lascia mai acchiappare e definire) è riconoscibile soprattutto in lui, esploratore lunare che non si meraviglia mai di nulla, che vive circondato dal meraviglioso e si vale di oggetti fatati, libri magici, metamorfosi e cavalli alati con la leggerezza d'una farfalla, ma sempre per raggiungere fini di pratica utilità e del tutto razionali.

Il difetto d'ogni preambolo all'*Orlando furioso* è che se si comincia col dire: è un poema che fa da continuazione a un altro poema, il quale continua un ciclo d'innomerevoli poemi, i quali alla loro volta traggono origine da un poema capostipite... il lettore si sente subito scoraggiato: se prima d'intraprendere la lettura dovrà mettersi al corrente di tutti i precedenti, e dei precedenti dei precedenti, quando riuscirà mai ad incominciare, il poema d'Ariosto? In realtà, ogni preambolo si rivela subito superfluo: il *Furioso* è un libro unico nel suo genere e può - quasi direi deve - esser

¹ Sono qui indicati il tema delle armi (ciclo di Carlo Magno) e il tema dell'amore (ciclo di re Artù).

² All'epoca della guerra dei Mori o Arabi contro i Franchi. L'impresa è immaginaria. L'attacco degli Arabi alla Francia avvenne in realtà al tempo di Carlo Martello e di Pipino.

³ Re d'Africa, discendente da Alessandro.

⁴ Padre di Agramante, ucciso da Orlando.

⁵ Incoronato imperatore dei Romani da Leone III nel Natale dell'anno 800.

⁶ Nella storia, figlio di Milone e governatore della marca di Brettagna; caduto a Roncisvalle. Nell'epopea francese, il più valoroso dei paladini di Carlo Magno e guerriero severo e casto.

⁷ Intendi: Nello stesso tempo racconterò di Orlando una cosa che non è stata mai raccontata né in prosa né in versi: che, per amore, divenne matto furioso da quell'uomo che prima era considerato così savio; a patto che a me stesso, da colei che mi ha ridotto pazzo d'amore quasi quanto Orlando e che a poco a poco consuma il mio già scarso ingegno, me ne venga tuttavia lasciato quel tanto che basti a mantenere ciò che ho promesso.

Colei è Alessandra Benucci, vedova del ferrarese Tifo Strozzi, che l'Ariosto sposò segretamente tra il 1526 e il 1530.

letto senza far riferimento a nessun altro libro precedente o seguente; è un universo a sé in cui si può viaggiare in lungo e in largo, entrare, uscire, perdersi.

Che l'autore faccia passare la costruzione di questo universo per una continuazione, un'appendice, un'aggiunta a un'opera altrui, è un segno della straordinaria discrezione di Ariosto, un esempio di quello che gli inglesi chiamano *understatement*, cioè lo speciale spirito di autoironia che porta a minimizzare le cose grandi e importanti.

4. *Cristiani e infedeli.*

L'essere «di fé diversi» non significa molto di più, nel *Furioso*, che il diverso colore dei pezzi in una scacchiera. I tempi delle Crociate in cui il ciclo dei Paladini aveva assunto un valore simbolico di lotta per la vita e per la morte tra la Cristianità e l'Islam, sono lontani. In verità nessun passo avanti sembra si sia fatto per comprendere gli «altri», gli «infedeli», i «Mori»: si continua a parlare dei Maomettani come di «pagani» e adoratori di idoli, si attribuisce loro il culto d'una strampalata trinità mitologica (Apollo, Macone e Trivigante). Però essi sono rappresentati su un piano di parità con i Cristiani per quel che riguarda il valore e la civiltà; e senza quasi nessuna caratterizzazione esotica, o notazione di costumi diversi da quelli d'Occidente. (Notazioni esotiche che pur erano presenti in Boiardo, il quale rappresentava i Saracini sdraiati «*come mastini - Sopra a tapeti; come è lor usanza - Sprezando seco il costume di Franza*»). Sono dei signori feudali tal quale i cavalieri cristiani, e neanche li distingue la convenzionale differenziazione delle uniformi negli eserciti moderni, perché qui gli avversari! si contendono e scambiano sempre le stesse corazze e elmi e armi e cavalature.

In realtà «i Mori» sono un'entità fantastica per la quale non vale alcun riferimento storico o geografico. Ma non un'entità astratta: anzi, si direbbe che nel «campo nemico» tutto sia più concreto e caratterizzato e corposo, a cominciare dal diretto antagonista d'Orlando: Rodomonte.

Gli storici della letteratura hanno molto discusso su quale era l'atteggiamento di Ariosto verso il passato medievale che è la materia del suo poema, e in particolare verso la cavalleria. Pur vedendo le gesta dei suoi eroi attraverso l'ironia e la trasfigurazione favolosa, egli non tende mai a sminuire le virtù cavalleresche, non abbassa mai la statura umana che quegli ideali presuppongono, anche se a lui ormai par non resti altro che farne pretesto per un gioco grandioso e appassionante.

Ariosto sembra un poeta limpido, ilare e senza problemi, eppure resta misterioso: nella sua ostinata maestria a costruire ottave su ottave sembra occupato soprattutto a nascondere se stesso. Egli è certo lontano dalla tragica profondità che avrà Cervantes, quando un secolo dopo, nel *Don Chisciotte*, compirà la dissoluzione della letteratura cavalleresca. Ma tra i pochi libri che si salvano, quando il curato e il barbiere danno alle fiamme la biblioteca che ha condotto alla follia l'hidalgo della Mancia, c'è il *Furioso*...

5. *L'ottava.*

Dall'inizio *l'Orlando Furioso* si annuncia come il poema del movimento, o meglio, annuncia il particolare tipo di movimento che lo percorrerà da cima a fondo, movimento a linee spezzate, a zig zag. Potremmo tracciare il disegno generale del poema seguendo il continuo intersecarsi e divergere di queste linee su una mappa d'Europa e d'Africa, ma già basterebbe a definirli il primo canto tutto inseguimenti, disguidi, fortuiti incontri, smarrimenti, cambiamenti di programma.

E con questo zig zag tracciato dai cavalli al galoppo e dalle intermittenze del cuore umano che veniamo introdotti nello spirito del poema; il piacere della rapidità dell'azione si mescola subito a un senso di larghezza nella disponibilità dello spazio e del tempo. Il procedere svagato non è solo degli inseguitori d'Angelica ma pure d'Ariosto: si direbbe che il poeta, cominciando la sua narrazione non conosca ancora il piano dell'intreccio che in seguito lo guiderà con puntuale premeditazione, ma una cosa abbia già perfettamente chiara: questo slancio e insieme quest'agio nel raccontare, cioè quello che potremmo definire - con un termine pregno di significati - il movimento *errante* della poesia dell'Ariosto.

Tali caratteristiche dello *spazio* ariostesco possiamo individuarle sulla scala del poema intero o dei singoli canti così come su una scala più minuta, quella della strofa o del verso. *L'ottava* è la

misura nella quale meglio riconosciamo ciò che l'Ariosto ha d'inconfondibile: nell'ottava Ariosto ci si rigira come vuole, ci sta di casa, il suo miracolo è fatto soprattutto di disinvoltura.

Per due ragioni soprattutto: una intrinseca dell'ottava, cioè d'una strofa che si presta a discorsi anche lunghi e ad alternare toni sublimi e lirici con toni prosastici e giocosi; e una intrinseca del modo di poetare d'Ariosto che non è tenuto a limiti di nessun genere, non si è posto come Dante una regola di simmetria che lo obblighi a un numero di canti prestabilito, e a un numero di strofe in ogni canto (il canto più breve ha 72 ottave; quello più lungo 199) e soprattutto non si è proposto una rigida ripartizione della materia. Il poeta può prendersela comoda, se vuole, impiegare più strofe per dire qualcosa che altri direbbe in un verso, oppure concentrare in un verso quel che potrebbe esser materia d'un lungo discorso.

Il segreto dell'ottava ariostesca sta nel seguire il vario ritmo del linguaggio parlato, nell'abbondanza di quelli che furono definiti gli «accessori inessenziali del linguaggio», così come nella sveltezza della battuta ironica; ma il registro colloquiale è solo uno dei tanti suoi, che vanno dal lirico al tragico allo gnomico e che possono coesistere nella stessa strofa. Ariosto può essere d'una concisione memorabile: molti suoi versi sono diventati proverbiali: *ecco il giudizio uman come spesso erra!* oppure: *oh gran bontà dei cavalieri antichi*, ma non è solo con queste parentesi che egli attua i suoi cambiamenti di velocità. Va detto che la struttura stessa dell'ottava si fonda su una discontinuità di ritmo: ai sei versi legati da una coppia di rime alterne succedono i due versi a rime bacciate, con un effetto che oggi definiremmo di *anticlimax*, di brusco mutamento non solo ritmico ma di clima psicologico e intellettuale, dal colto al popolare, dall'evocativo al comico.

Naturalmente con questi risvolti della strofa Ariosto gioca da par suo, ma il gioco potrebbe diventare monotono, senza l'agilità del poeta nel movimentare l'ottava, introducendo le pause, i punti fermi in posizioni diverse, adattando diverse andature sintattiche allo schema metrico, alternando periodi lunghi a periodi brevi, spezzando la strofa e in qualche caso allacciandone una all'altra, cambiando di continuo i tempi della narrazione, saltando dal passato remoto all'imperfetto al presente al futuro, creando insomma una successione di piani, di prospettive del racconto.

La parola «gioco» è tornata più volte nel nostro discorso. Ma non si deve dimenticare che i giochi, da quelli infantili a quelli degli adulti, hanno sempre un fondamento serio, sono soprattutto tecniche d'addestramento di facoltà e attitudini che saranno necessarie nella vita. Quello d'Ariosto è il gioco d'una società che si sente elaboratrice e depositaria di una visione del mondo, ma sente anche farsi il vuoto sotto i suoi piedi, tra scricchiolii di terremoto.

Il quarantesimosesto ed ultimo canto s'aprirà con l'enumerazione d'una folla di persone che è la vera dedica del *Furioso* (più della dedica d'obbligo a Ippolito «generosa Erculea prole» posta ad apertura del primo canto). La nave del poema sta arrivando in porto e ad accoglierla trova schierati sul molo le dame più belle e gentili delle città italiane e i cavalieri e i poeti e i dotti. E una rassegna di nomi e rapidi profili di suoi contemporanei e amici quella che Ariosto traccia, è il suo pubblico perfetto e insieme un'immagine di società ideale. Il poema esce da se stesso, si definisce attraverso i suoi destinatari; e a sua volta è il poema che serve da definizione o emblema per la società dei suoi lettori presenti e futuri, per l'insieme delle persone che parteciperanno al suo gioco, che si riconosceranno in esso.

Domande

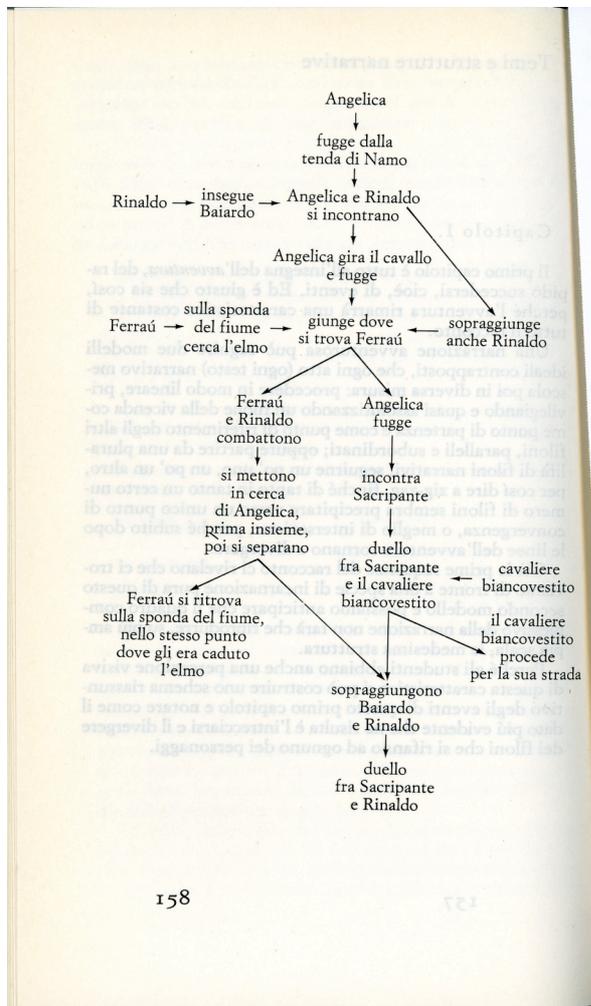
1. Fra l'*Innamorato* e il *Furioso*, a quale poema va la preferenza di Calvino? Perché?
 2. In quale passo Calvino descrive la tecnica dell'*entrelacement*? Su quali elementi insiste di più?
 3. Il *Furioso* è anche per Calvino il poema dell'armonia, della levità, il trionfo del Rinascimento; ma, così come nello stesso Rinascimento esistono elementi di crisi, anche in Ariosto e nel *Furioso* ci sono elementi di turbamento e problematicità. Ci sono dei passaggi in cui Calvino li individua o allude a tali elementi?
-

Il primo canto è tutto all'insegna dell'avventura, del rapido succedersi, cioè, di eventi. Ed è giusto che sia così, perché l'avventura rimarrà una caratteristica costante di tutto il racconto.

Una narrazione avventurosa può seguire due modelli ideali contrapposti, che ogni atto (ogni testo) narrativo mescola poi in diversa misura: procedere in modo lineare, privilegiando e quasi assolutizzando un filone della vicenda come punto di partenza e come punto di riferimento degli altri filoni, paralleli e subordinati; oppure partire da una pluralità di filoni narrativi, seguirne un po' uno, un po' un altro, per così dire a zig-zag, finché di tanto in tanto un certo numero di filoni sembra precipitare verso un unico punto di convergenza, o meglio di intersezione, perché subito dopo le linee dell'avventura tornano a divergere.

Già le prime sequenze del racconto ci rivelano che ci troviamo di fronte a una specie di incarnazione pura di questo secondo modello e possiamo anticipare che il quadro complessivo della narrazione non farà che riprodurre, su più ampia scala, la medesima struttura.

Perché gli studenti abbiano anche una percezione visiva di questa caratteristica si può costruire uno schema riassuntivo degli eventi di questo primo capitolo e notare come il dato più evidente che ne risulta è l'intrecciarsi e il divergere dei filoni che si rifanno ad ognuno dei personaggi.



Lo stesso lavoro potrà essere fatto, più avanti nella lettura, su scala più ampia, indicando i nessi esistenti fra episodi invece che fra azioni di uno stesso episodio.

Nello stesso bosco si muovono non pochi personaggi: Angelica, Rinaldo, Ferrau, Sacripante, Bradamante. Ma questo, di per sé, non ci stupisce. Può stupirci, invece, che in una selva in cui tutto lascia pensare che sia anche piuttosto facile perdersi, questi personaggi non facciano altro che incontrarsi e rincontrarsi. E ci stupisce forse ancora di più che ogni incontro avvenga proprio al momento giusto, con un perfetto gioco di incastro cronologico. Ci stupiscono, in altri termini, le ripetute concomitanze di spazio e di tempo.

In realtà in ogni racconto è il narratore che stabilisce i connotati dello spazio e del tempo entro cui si muovono i personaggi, se devono essere fattori che li «avvicinano» o che li «allontanano». La misura della distanza, sia spaziale che temporale, in questo gioco non è determinante: grandi distanze possono non costituire affatto un ostacolo per quelli che, in una prospettiva «realistica», appaiono come incontri e coincidenze quanto mai improbabili, così come piccole distanze possono costituire barriere insormontabili per concomitanze temute o, più frequentemente, desiderate.

Le caratteristiche del nesso spazio-tempo (o cronotopo) sono in funzione delle caratteristiche dell'avventura e dipendono, per

esempio, dal fatto che la successione degli eventi scaturisca da un perfetto sincronismo (i personaggi si incontrano «al momento giusto») oppure, al contrario, proprio dalla mancanza di sincronismo o dalla presenza di un'altra forma di sincronismo, una specie di sincronismo negativo (come quando un personaggio A non incontra B perché arriva «un istante dopo» la partenza di quest'ultimo).

Il cronotopo è di fondamentale importanza in un racconto: lo caratterizza e spesso ne sancisce l'appartenenza a un genere. Può essere utile analizzare da questo punto di vista almeno i momenti «nodali» di questo racconto. Può anche essere interessante individuare alcune forme tipiche di cronotopo presenti nei film western, nei telefilm, nei fumetti, ecc., ma anche nelle fiabe, nei romanzi di avventure per ragazzi, ecc., e vedere quali di tali forme sono presenti anche in questo racconto.