

Lectura Ariosti

**Padova, Palazzo Bo
15 dicembre 2009**

Marco Dorigatti – Francesco Ferretti – Stefano Prandi – Albert A. Ascoli

La lettura per canti del poema ariostesco è stata interrotta dalla relazione di Marco Dorigatti *Strutture filologiche: la tradizione testuale dell'Orlando Furioso* che è partito dalla considerazione che la filologia del Furioso investe tre tipi differenti di contesti: le stampe, i manoscritti e la filologia. Per quanto riguarda il manoscritto originale sul quale Ariosto veniva vergando il suo capolavoro è noto a tutti che esso è andato perduto, seppure qualche foglio ancora circolava nel Settecento, come testimoniava Saverio Bettinelli. Le linee generali di questo manoscritto sono, comunque, recuperabili agilmente e ci mostrano il *modus operandi* di Ariosto che non procede per *addenda*, ma allargando la *fabula* del poema dall'interno e creando nuovi inserti. In sostanza si possono identificare tre grandi stagioni compositive: la prima si potrebbe intitolare a Ippolito d'Este ed è costituita da un ciclo che ha il suo fulcro nella battaglia della Polesella; da questo punto di vista appare singolare che l'altra battaglia dell'*Orlando Furioso*, quella di Ravenna, abbia per protagonista Alfonso I e venga a costituire un dittico guerresco a gloria della casa estense. La seconda stagione compositiva è, per l'appunto, fulcrata nella battaglia di Ravenna, vinta dagli estensi grazie alle loro artiglierie, anche se questo fatto viene occultato da Ariosto. La terza stagione, collocabile attorno al 1515 e quindi a poca distanza dalla consegna del manoscritto in tipografia, è invece ascrivibile a Francesco I, la cui discesa in Italia non è vista come un'invasione, come accadde a Carlo VIII, ma che, anzi, stupisce con la propria bellezza e abbaglia gli intellettuali italiani, da Giovo a Guicciardini. Nel 1512 accade un evento veramente significativo per la storia della fortuna del poema: Bartolomeo Tromboncino mette in musica uno strambotto tratto dall'ottava "Queste non son più lacrime di fuore" che presenta un testo differente da quello della prima stampa. Importante per la comprensione delle ripercussioni tra la storia e il testo è anche la notte del 21 febbraio 1513, quando Alfonso I d'Este si salva dall'accerchiamento delle truppe di Giulio II per la morte improvvisa del papa, e a questo punto Ariosto elimina alcune ottave che, probabilmente, al papa erano dedicate e che, essendosi conservate, permettono anche di istituire una singolare analogia con Machiavelli che, proprio in funzione antipapale, si rivolgeva ai Medici in quello stesso intorno d'anni. Per quanto riguarda la fortuna immediata del poema, Dorigatti ha ricordato da un lato la nascita di importanti cicli pittorici, quello di Dosso Dossi e il ritratto dell'Ariosto di Palma il Vecchio, dall'altro la testimonianza di Agostino Mosti che indica nelle sue memorie l'abitudine di leggere, nel 1513, durante le cene a corte dei brani dell'*Orlando innamorato* di Matteo Maria Boiardo e la "prima bozzatura" dell'*Orlando Furioso*. Dopo gli anni Trenta del Cinquecento la fortuna del poema ariostesco decolla con oltre 100000 copie stampate nel decennio dal 1544 al 1554 e con picchi di 8 edizioni nel 1556. Certo non tutte queste edizioni risultano di pregio, ad esempio la valgrisiana curata dal Ruscelli, risulta addirittura scandalosa nella pretesa di quest'ultimo di normalizzare alcuni fenomeni stilistici e contenutistici. Il lavoro da fare secondo Dorigatti, se pure partendo dalle solide basi del testo restituito da Debenedetti e migliorato e glossato da Caretti e Segre, soprattutto sul fronte linguistico, è ancora molto.

L'analisi del canto XXXII portata avanti da Francesco Ferretti è partita dalla considerazione che le aggiunte all'edizione del 1532 sono, in questo canto, particolarmente significative con conseguente slittamento di alcuni episodi nel canto successivo (Astolfo in Etiopia e Gradasso) e con la realizzazione di un canto quasi monografico su Bradamante. Nel poema, così come esce dalla

sistemazione dell'ultima edizione, Bradamante spicca ancora di più di quanto non facesse precedentemente, poggiandosi su di lei l'istanza ereditaria e focalizzandosi su di lei il ruolo di amante e cavaliere della coppia. In questo canto si ha poi una caratteristica inconsueta che, ancora una volta, viene a rimarcare l'assoluta inconsistenza del canto come unità di misura e al contempo viene ad avvalorare la funzione nel suo dialogare, anche a distanza, con altri canti, e che è la dislocazione del proemio che appartiene al canto precedente: infatti la pulsione elegiaca che sembrava poter appartenere a Bradamante nel canto XXXI trova il suo effettivo svolgimento solamente nel successivo canto XXXII. Si apre, pertanto, con questo canto una macrosezione celebrativa per la quale interviene lo stesso autore che ne motiva la realizzazione nel canto e procrastina al successivo la narrazione degli eventi. Si tratta, come detto, di un canto di mutazione: infatti alla decima ottava Bradamante passa dall'essere un personaggio virgiliano ad assumere delle caratteristiche ovidiane, sebbene il profilo ovidiano, ma modellato anche sui precedenti boccacciani, pur entrando in conflitto con le referenze virgiliane, non porti alla loro estromissione, ma, piuttosto, a una loro inclusione. Il lamento d'amore di Bradamante viene costruito sapientemente attraverso, da un lato l'uso del discorso diretto, dall'altro delle tecniche della *suasoria*. Un'ulteriore modifica del personaggio avviene dopo che apprende delle nozze che si starebbero per celebrare tra Ruggero e Marfisa, quando, dopo aver pensato al suicidio, sulla scorta di personaggi quali Aiace e Didone, ma avendo desistito, decide di intraprendere la ricerca di Marfisa per ucciderla. In questo senso va letto anche l'episodio della rocca di Tristano nella quale la villania è eletta a legge e in cui il rovesciamento è la caratteristica principale; qui, infatti, Bradamante mette in luce, con le sue stringenti argomentazioni, l'inermità della legge sottolineando mediante l'ironia *in verbis*, l'ironia *in factis* che lì trova ospitalità.

La lettura del canto XXXIII fatta da Stefano Prandi è iniziata dalla considerazione che a partire da questo canto si fa sentire la tensione verso l'epilogo con l'inserimento di eventi con conseguenze non ricomponibili. Si tratta di un canto molto mosso e vario nel campo dell'*entrelacement*, che si apre con un proemio sulla pittura legato ai dipinti profetici contenuti nella rocca di Tristano, e prosegue con il combattimento tra i tre re scandinavi e Bradamante, con il combattimento, interrotto da Malagigi, tra Rinaldo e Gradasso che si impadronisce del cavallo Baiardo e termina con l'arrivo in Etiopia di Astolfo che libera il Senapo dalle Arpie. Come era già stato notato da Pio Rajna, la sosta di Bradamante alla rocca deriva dai modelli francesi, in *primis* dal *Palamedes*, e funge da antiporta; il proemio, lungo, straordinariamente, tre ottave, non si iscrive in una *querelle des anciens et des modernes* sulla pittura, né, come accade in Nicolò da Correggio o Bandello, si chiude con l'affermazione della superiorità degli antichi, e rivela, in tale modo, la competenza di Ariosto nel campo della pittura. Le ottave seguenti presentano degli *excursus* storici motivati dalle scene affrescate nella rocca di Tristano che non hanno valore puramente ekfrastico, ma sono funzionali a rapportare tale digressione all'interno di un sistema extradiegetico di digressioni (XI, 21-28; XV, 19-36; XXVI, 30-53) che trovano, pertanto, motivazione nel loro rapporto più che nella loro essenza. In questa digressione, dove Ariosto compie un riuso del Petrarca politico (dei *Rerum vulgarium fragmenta* e, soprattutto, dei *Trionfi*), viene istituito un gioco tra il discorso diretto del signore della rocca e Ariosto stesso che commentano, ora uno, ora l'altro, le scene che si parano di volta in volta davanti agli occhi di Bradamante. Prandi, poi, considerata una certa inerzialità dei commenti del Furioso, fa alcune precisazioni: così «l'emulo antico» dell'ottava 31 non può essere Federico II di Svevia, ma piuttosto potrebbe essere Alfonso II re di Napoli, e, allo stesso modo, il sogno di Bradamante più che al Poliziano, rimanda al trittico di sonetti in cui il Bembo ci parla dell'effetto dell'apparizione dell'amata in rogo, seppure Ariosto dialettizzi questa topica.

Il canto XXXV, così come letto da Albert Ascoli, si rivela uno snodo cruciale per l'ideologia ariostesca e uno dei canti più resistenti a una lettura globale in quanto tale. Il canto risulta scisso in due unità che difficilmente possono essere ricondotte a un'unità e che mostrano l'estrema perizia dell'uso dell'*entrelacement* che rappresenta un'efficace tecnica drammatica per la variazione e la ripresa, concetti intimamente inerenti le modalità di appropriazione del classico, o comunque del già raccontato, in età rinascimentale. Si tratta, infatti, di un principio che è attivo a tutti i livelli e

che riguarda tanto il rapporto con l'*Orlando innamorato*, quanto con i classici e che investe soprattutto i prologhi, che più che spartiacque della *fabula* nei compartimenti rappresentati dai canti, si costituiscono come punti di snodo e di raccordo. Proprio l'*entrelacement* permette diverse tipologie di letture: quella che lo abolisce completamente trascogliendo gli episodi salienti, quella che ne percorre le tracce permettendo di seguire un personaggio o un filone e, infine, quella che lo taglia ortogonalmente permettendo di valutarlo nel suo effetto dirompente attraverso la lettura continuata di un canto o di un gruppo di canti. Il canto XXXIII, infatti, si è chiuso con Astolfo che libera il Senapo dalle Arpie e con l'accoglimento di Astolfo quasi come novello messia, ma l'epica di Astolfo è maggiormente complicata dall'aver con sé tanto l'Ippogrifo quanto il corno magico come rivela, per l'appunto, questo canto. Nel canto XXXV il tema principale è quello della difesa della poesia che apre a un sistema di intertesti piuttosto complesso: vengono, infatti, chiamati in campo tanto la *Commedia* (negli episodi di Gerione e nel XXIV del Purgatorio), quanto l'*Apocalisse* (richiamata dal tempio e dalla colonna), ma pure la *Genealogia deorum gentilium* del Boccaccio.

Andrea Crismani