

PAROLE RUBATE

RIVISTA INTERNAZIONALE
DI STUDI SULLA CITAZIONE



PURLOINED LETTERS

AN INTERNATIONAL JOURNAL
OF QUOTATION STUDIES

Rivista semestrale online / Biannual online journal

<http://www.parolerubate.unipr.it>

Fascicolo n. 7 / Issue no. 7

Giugno 2013 / June 2013

Direttore / Editor

Rinaldo Rinaldi (Università di Parma)

Comitato scientifico / Research Committee

Mariolina Bongiovanni Bertini (Università di Parma)

Dominique Budor (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)

Roberto Greci (Università di Parma)

Heinz Hofmann (Universität Tübingen)

Bert W. Meijer (Nederlands Kunsthistorisch Instituut Firenze / Rijksuniversiteit Utrecht)

María de las Nieves Muñiz Muñiz (Universitat de Barcelona)

Diego Saglia (Università di Parma)

Francesco Spera (Università di Milano)

Segreteria di redazione / Editorial Staff

Maria Elena Capitani (Università di Parma)

Nicola Catelli (Università di Parma)

Chiara Rolli (Università di Parma)

Esperti esterni (fascicolo n. 7) / External referees (issue no. 7)

Simone Albonico (Université de Lausanne)

Alfonso D'Agostino (Università Statale di Milano)

Fabio Danelon (Università di Verona)

Piero Floriani (Università di Pisa)

Claudio Milanini (Università Statale di Milano)

Progetto grafico / Graphic design

Jelena Radojev (Università di Parma)

Direttore responsabile: Rinaldo Rinaldi

Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010

© Copyright 2013 – ISSN: 2039-0114

Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione è una rivista *peer-reviewed* con un profilo scientifico che fa riferimento all'area della letteratura, dell'arte, del cinema, della storia e delle scienze umane. È dedicata a un tema eminentemente interdisciplinare come la citazione, ovvero il reimpiego dei materiali (innanzitutto verbali, ma anche visivi e musicali) all'interno di un testo: appropriazione di un frammento e sua inserzione in altro sistema, a partire dalle strategie del classicismo fino alle pratiche di riscrittura del postmodernismo. La rivista intende occuparsi del fenomeno sia da un punto di vista teorico, sia da un punto di vista interpretativo e storico. I contributi possono essere scritti in francese, inglese, italiano, neerlandese, spagnolo, tedesco.

Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies is a peer-reviewed, biannual scientific journal which addresses the fields of literature, art, cinema, history and the humanities. With its focus on the theory and practice of quotation, the journal has an essentially interdisciplinary approach, publishing articles on the textual re-use of verbal, visual and musical materials, and specifically the appropriation of fragments and their re-insertion into a different context, from classicism to postmodern rewritings. Prospective contributors may consider the question of quotation both in theoretical and interpretative/historical perspectives. Contributions can be written either in French, English, Italian, Dutch, Spanish or German.

INDEX / CONTENTS

Speciale Ariosto

IL LABIRINTO DELLA CITAZIONE. L'“ORLANDO FURIOSO” DA ARIOSTO A CALVINO

a cura di Anna Maria Cabrini

<i>Presentazione</i>	3-11
<i>Esibire o nascondere? Osservazioni sulla citazione nel “Furioso”</i> MARIA CRISTINA CABANI (Università di Pisa)	13-25
<i>Quale Virgilio? Note sul finale del “Furioso”</i> CORRADO CONFALONIERI (Università di Padova)	27-38
<i>“Il Diporto piacevole” di Giulio Cesare Croce. Strategie di citazione dal “Furioso”.</i> GIUSEPPE ALONZO (Università Statale di Milano)	39-53
<i>Angelica sul Bacchiglione. Gli affreschi di Tiepolo a Villa Valmarana</i> CRISTINA ZAMPESE (Università Statale di Milano)	55-77
<i>Ariosto e il Settecento. Un sondaggio pariniano</i> MARIANNA VILLA (Università Statale di Milano)	79-95
<i>Le citazioni del “Furioso” nei commenti danteschi del Settecento</i> DAVIDE COLOMBO (Università Statale di Milano)	97-110
<i>“C’è un furto con scasso in ogni vera lettura”. Calvino’s Thefts from Ariosto</i> MARTIN McLAUGHLIN (University of Oxford – Magdalen College)	111-135

RISCRITTURE / REWRITINGS

<i>da “La Nuova Spagna ovvero il Tempo della Rosa”</i> FEDERICO LORENZO RAMAIOLI (Università Cattolica di Milano)	139-180
--	---------

LIBRI DI LIBRI / BOOKS OF BOOKS

[recensione/review] Janis Vanacker, *Non al suo amante più Diana piacque. I miti venatori nella letteratura italiana*, Roma, Carocci, 2009

DANIELA CODELUPPI

183-191

[recensione/review] Scarlett Baron, "*Strandentwining cable*". *Joyce, Flaubert and Intertextuality*, Oxford – New York, Oxford University Press, 2012

ELOISA MORRA

193-198



ANNA MARIA CABRINI

PRESENTAZIONE

Emerge con sempre maggiore chiarezza, dalla ragguardevole mole degli studi dedicati all'Ariosto, come l'*Orlando furioso* costituisca un terreno privilegiato per saggiare le molteplici forme in cui si può manifestare la polifonia della scrittura letteraria rinascimentale, nella quale la ripresa, l'allusione, la parodia, l'intreccio, la combinazione e l'interrelazione con una pluralità di altri testi, precedenti e coevi, non solo sono aspetti primari e fondanti ma risultano un elemento di particolare rilievo anche nella fruizione e ricezione dell'opera.

Se si assumono sotto la categoria dell'intertestualità, nel senso più ampio e generale del termine, i diversi procedimenti cui sopra si è fatto cenno, è ben vero che nell'*Orlando furioso* l'Ariosto ha mostrato una magistrale capacità non solo di avvalersene in modo strategico e funzionale, ma anche di sperimentarli, per così dire, pressoché tutti e con raffinata perizia nella loro variata gamma. Né di rado l'effetto di straniamento cui dà adito la dislocazione di allusivi tasselli e la loro riscrittura definisce in modi gustosi l'ironia ariostesca, sul duplice piano di forma e contenuti: per fare anche solo un esempio basti pensare quanto

riverbera il malizioso riuso degli stilemi petrarcheschi da un lato sul Sacripante abbagliato dall'improvvisa apparizione di Angelica nel primo canto,¹ proprio quando ne lamenta la supposta perdita verginità e dall'altro lato e per opposto sulla casta diva ispiratrice del grande poeta trecentesco, convocata *in absentia* all'agnizione dei lettori.

È d'altra parte evidente – anche l'episodio ricordato, se lo si considera nel suo intero svolgimento, ne è un esempio eclatante – che l'ampio spettro in cui opera l'intertestualità ariostesca sul piano sintagmatico traduce in un nuovo paradigma espressivo non solo la fitta trama di cui si compone ma anche i diversi livelli e modalità dei procedimenti sperimentati. Il ruolo e il significato, tutt'altro che privi di aspetti problematici, che nell'ambito di tali procedimenti spetta alle 'parole rubate' ovvero alla citazione, è il primo oggetto di indagine di questo fascicolo ariostesco.

Indagine tanto più interessante in quanto l'*Orlando furioso* è un'opera che si fonda su di una citazione negata a livello esplicito e implicitamente presupposta: un gioco che dal lettore non coevo non può essere colto di primo acchito nella sua portata, ma che era manifesto al pubblico d'elezione, in primo luogo quello della corte estense. Mi riferisco naturalmente al Boiardo. L'elusione dello statuto di continuazione dell'incompiuta opera boiardesca si pone nello stesso momento in cui la "cosa non detta in prosa mai né in rima"² si fonda sugli sviluppi delle "cose diletose e nove"³ cantate nell'*Inamoramento de Orlando* e nel presupposto genealogico e dinastico della casata estense, costituito dal necessario

¹ Si veda L. Ariosto, *Orlando furioso*, con il commento di E. Bigi, a cura di C. Zampese, Milano, Rizzoli, 2012, p. 113 (I, 53-54).

² Cfr. *ivi*, p. 92 (I, 2, 2).

³ Cfr. M. M. Boiardo, *Inamoramento de Orlando*, Edizione critica a cura di A. Tissoni Benvenuti e C. Montagnani, Introduzione e commento di A. Tissoni Benvenuti, Milano-Napoli, Ricciardi, 1999, parte I, p. 5 (I, i, 1, 2).

compimento dell'amore tra l'eroe Ruggiero e Bradamante: un elemento strutturale dunque non prescindibile, come anche successivamente ancora dimostra, nelle sue estreme conseguenze, il giudizio di Torquato Tasso nei *Discorsi dell'arte poetica*:

“Ma si deve, come ho detto, considerare l'*Orlando innamorato* e 'l *Furioso* non come due libri distinti, ma come un poema solo, cominciato da l'uno, e con le medesime fila, ben che meglio annodate e meglio colorite, dall'altro poeta condotto al fine; e in questa maniera risguardandolo, sarà intiero poema, a cui nulla manchi per intelligenza delle sue favole”.⁴

D'altra parte, come è stato efficacemente messo a fuoco dalla critica ariostesca, la magistrale strategia con la quale sono ripresi e rilanciati i fili interrotti e rimasti in sospeso nella narrazione di Boiardo ha quest'ultima non solo come referente necessario per la propria costituzione, ma anche come base su cui manipolare, in modi e piani sempre diversi, l'orizzonte d'attesa dei lettori cui è nota la conoscenza dell'opera precedente, ed ancor più in tal modo sollecitata, e in relazione alla quale la novità ariostesca può essere misurata e gustata. La mancata citazione, diretta o perifrastica, del predecessore – tanto presente in assenza – sottrae dunque a quest'ultimo il ruolo autoriale, declinandone l'opera a oggetto di lettura e di 'riuso'.

D'altro canto, certo non a caso, l'unica *auctoritas* esplicitamente richiamata dal narratore ariostesco per quanto riguarda la materia narrata è quella, finzionale, che si rifà alla tradizione epico-cavalleresca: Turpino, che, se pur tarda a comparire nell'*Orlando furioso* fino al canto XIII come *auctor* e testimone,⁵ vale poi come nota e contrappunto ironico ad attestare

⁴ T. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica*, in Id., *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. Poma, Bari, Laterza, 1964, p. 20. Si veda M. Dorigatti, *Il boiardismo del primo Furioso*, in *Tipografie e romanzi in Val Padana fra Quattro e Cinquecento*, a cura di R. Bruscagli e A. Quondam, Modena, Panini, 1992, pp. 161-162 e p. 173.

⁵ Si veda L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., p. 428 (XIII, 40).

la veridicità dell'inverosimiglianza dei fatti *ad locum* narrati, o come sigillo della piena ascrizione di Ruggiero al pantheon delle mirabili gesta epiche,⁶ o ancora (sempre sul cruciale versante della genealogia estense) come banditore della conversione di Marfisa e poi celebratore del suo battesimo.⁷ Il gioco ironico e finzionale che si crea con il lettore, in relazione alla testimonianza proveniente dalla presunta *auctoritas*, non è privo di gustose variazioni sul tema, come quella relativa all'assenza di notizie in Turpino circa l'esito della vicenda di Gabrina, cui supplisce la citazione del racconto di un autore "che più ne scrisse"⁸ e di cui il narratore – lasciando campo al dubbio che si tratti di una comica duplicazione di una fonte inesistente o di un indizio, che inviti a decifrare un'allusione – dice di non voler fare il nome.⁹

Riportato è invece, con qualche enfasi encomiastica che ne esalta il sottinteso ludico, il nome di Federico Fregoso a proposito della citazione, inserita a partire dall'edizione del 1521, del dubbio espresso da quest'ultimo circa la veridicità del racconto ariostesco del duello svoltosi a Lipadusa.¹⁰ Il contraddittorio, che funge da divertente siparietto interposto anche a stemperare i toni austeri e drammatici che segnano la drammatica conclusione del duello di Lipadusa, mostra l'opposizione tra ciò che "dice" il Fregoso, nella sua "obiezion"¹¹ causata dalla conoscenza diretta dell'asperità dell'isola, e la risposta del narratore che smentisce l'inverosimiglianza o falsità del proprio racconto, accampando il precedente stato dell'isola poi modificato da un terremoto: intervento certo scherzoso, ma dal sottinteso metaletterario non insignificante, sul duplice

⁶ Si veda *ivi*, p. 859 (XXVI, 23).

⁷ Si veda *ivi*, p. 1221 e p. 1225 (XXXVIII, 10, 2-3 e 23, 1-4).

⁸ Cfr. *ivi*, p. 804 (XXIV, 44, 8).

⁹ Si veda *ibidem* (XXIV, 45, 1).

¹⁰ Si veda *ivi*, pp. 1325-1326 (XLII, 20-22).

¹¹ Cfr. *ibidem* (XLII, 20, 7 e 21, 4).

piano dell'*inventio*, spaziale e temporale, di cui solo il narratore, nel suo doppio rapporto fra il tempo del racconto e quello dell'interlocuzione con il suo apostrofato contraddittore, può essere l'autentico garante. Non è d'altra parte escluso che l'esplicitazione di tale dibattito – reale o supposto che sia – costituisca un segnale della presenza di una virtuale conversazione, oltre che con il dedicatario, con altri interlocutori contemporanei (naturalmente in rapporto alle diverse edizioni dell'opera), come sembra di poter talora avvertire in particolar modo negli spazi proemiali.

È dunque la stessa scrittura ariostesca, con ben calcolate sollecitazioni,¹² a condurre il lettore ad interrogarsi sulla strategia autoriale di inclusione, assimilazione, trasformazione o presa di distanza dall'altrui 'voce' rispetto alla propria, in primo luogo in relazione agli *auctores*. È quanto si propongono di analizzare i primi due interventi di questo fascicolo.

Nel primo, che ha funzione anche metodologicamente inaugurale, Cristina Cabani mette in evidenza lo statuto specifico della citazione in ambito umanistico-rinascimentale, passando poi ad esaminare la posizione ariostesca. Mediante una serie di mirati confronti e attraverso l'analisi di passi paradigmatici del *Furioso*, a riscontro con significativi prelievi danteschi e petrarcheschi, viene messo a fuoco il particolare modo di procedere di Ariosto: un sostanziale rifiuto della citazione, negata o rimossa, assimilata e parodiata, ironizzata e allusivamente schermata. È in primo luogo un rifiuto dell'*auctoritas* a favore dell'allusività e delle pratiche di trasformazione (sia della lettera sia dei contenuti), come ulteriore e significativa espressione della distanza che Ariosto frappa nei

¹² Non privi di significato sono anche altri aspetti relativi alla scelta dei nomi di persone e personaggi. Basti pensare alla citazione, di stampo formulare, dei quattro figli di Namo che funge anche da autocitazione, tre volte su quattro nell'ultimo verso dell'ottava: si veda ivi, p. 485 (XV, 8, 8), p. 520 (XVI, 17, 8), p. 546 (XVII, 16, 5), p. 582 (XVIII, 8, 8).

confronti dell'assolutezza e univocità tanto della parola quanto della realtà, di cui è dato appropriarsi solo incessantemente relativizzando.

Sul controverso problema di una definizione del genere dell'*Orlando furioso* si sofferma, su un altro fronte, Corrado Confalonieri, che prende in considerazione elementi di carattere strutturale e prelievi dal poema virgiliano per saggiarne intenti e significato. Punto focale su cui fa perno la discussione è la ripresa, in chiusura del poema ariostesco, dell'*explicit* dell'*Eneide*: una citazione, si potrebbe aggiungere, non tanto sul piano formale (in cui la *variatio* è certo significativa) quanto per l'evidente allusività di collocazione e struttura che la rendono pregnante. Nasce di qui la questione dell'impianto strutturale del *Furioso*: su quanto e come incida la ripresa del modello virgiliano sulla struttura 'aperta' del romanzo cavalleresco. Si potrebbe dire che Confalonieri capovolga l'onere della prova: non il *Furioso* da giudicare secondo i canoni del genere epico modellato sull'esemplare virgiliano, alla luce di quella codificazione classicistica che si sarebbe affermata solo in seguito; ma l'*Eneide* da scandagliare secondo la chiave di lettura del moderno poema, non ancora irrigidita da tale codificazione.

La grande ricchezza del capolavoro ariostesco consiste anche nell'entità del suo lascito, nella molteplicità di forme di fruizione e riuso a cui l'ampiezza della ricezione in Italia ed Europa, con alterni destini, ha dato luogo. È una ricchezza pressoché inesauribile, nonostante i molti studi dedicati negli ultimi decenni alle epifanie intertestuali del *Furioso*, e il campo permette numerosissimi percorsi esplorativi. A tale ambito sono dedicati i cinque interventi che seguono, con tipologie, finalità e funzionalità interpretative differenti.

Una dichiarata ripresa centonaria dell'*Orlando furioso* è studiata da Giuseppe Alonzo, che prende in esame la sequenza dei distici finali di cento ottave ariostesche con cui Giulio Cesare Croce "accorda" e conclude

gli aneddoti sbozzati nelle sue cento ottave spicciolate, a loro volta chiuse da un verso irrelato recante una sentenza. L'inventario delle modalità di citazione, l'esame del rapporto fra gli aneddoti e i distici ariosteschi inseriti e soprattutto delle funzioni a cui questi assolvono (paremico-argomentativa, parodica, apodittica, realistica) non solo fanno emergere un intervento sul testo più complesso rispetto a quanto potrebbe apparire, ma forniscono la chiave interpretativa della ricodificazione operata da Croce, ideologicamente lontano da Ariosto.

Sul versante pittorico e iconografico ci porta invece Cristina Zampese, che riesamina i famosi affreschi ariosteschi della Villa Valmarana ai Nani tramite un sistematico confronto intertestuale, dimostrando un'attenta lettura da parte di Tiepolo degli episodi del *Furioso* rappresentati e soprattutto l'adozione di un taglio funzionale ad un progetto espressivo coerente, in cui la dimensione narrativa e gli spazi di variabile misura delle pareti si compongono in fruttuosa sinergia. La traduzione figurativa del pittore veneziano, di gusto e costume settecentesco, estrapola dal contesto e al tempo stesso riunifica in un ciclo una parte cruciale della vicenda di Angelica (prima esposta all'orca con Ruggiero che cala dal cielo sull'ippogrifo, quindi appassionatamente innamorata di Medoro), fornendo del personaggio un ritratto più umano e benevolo di quello ariostesco.

Fra le alterne fortune del *Furioso* nel Settecento, uno dei capitoli più interessanti è rappresentato da Giuseppe Parini, anche per il tenore ironico della sua opera maggiore e l'ormai avvenuto declassamento dell'epico nell'eroicomico. Marianna Villa studia la presenza ariostesca nel poeta lombardo, a partire dalle citazioni esibite che con quelle di altri autori caratterizzano il *Discorso sopra le caricature*, fino al più raffinato gioco di riprese, mascheramenti e allusioni che presiede al *Giorno*. La sistematica disamina dei prelievi già noti e di altri nuovamente individuati, con l'esame della loro tipologia e distribuzione, permette di chiarire le tecniche messe

in atto dal Parini e gli esiti perseguiti: dalla parodia al controcanto antifrastico, alla smorzatura di tono. Anche in riferimento alle pariniane *Lezioni di Belle Lettere* a Brera, queste presenze discrete ma costanti sono un tassello da non trascurare nella problematica fortuna di Ariosto nel secolo dei Lumi.

Il ruolo e le modalità della citazione possono anche essere studiati indipendentemente dalla riscrittura letteraria vera e propria, senza diminuire in nulla la rilevanza esegetica delle strategie citazionali. È quanto emerge dall'intervento di Davide Colombo, che passa in rassegna una serie di citazioni paradigmatiche, relative al vario uso di passi del *Furioso* nelle note di edizioni commentate della *Commedia* dantesca, fra l'inizio e la fine del Settecento. Nel tenore estetico, linguistico, retorico e non di rado moralistico di queste note, la campionatura mette in luce come il *Furioso* potesse fungere da reagente, in positivo e in negativo, per misurare i termini del decoro e dell'imitazione: nel quadro del canone classicistico in volgare e della precettistica letteraria, ma anche delle discussioni gesuitiche sulla didattica dell'italiano e sulle questioni linguistiche legate alla Crusca, fino all'affacciarsi di nuovi orizzonti ormai alle soglie dell'Ottocento.

Il nostro fascicolo, che si è aperto con l'Ariosto di Ariosto, si chiude allora opportunamente con l'altro polo di questa secolare dialettica: l'Ariosto di Italo Calvino. Esperto conoscitore dello scrittore novecentesco e fine lettore del *Furioso*, Martin McLaughlin prende spunto da una sintomatica frase calviniana ("c'è un furto con scasso in ogni vera lettura") per esaminare sul piano teorico e su quello creativo la vera e propria fascinazione esercitata dall'*Orlando furioso* sull'autore ligure, lungo tutto l'arco della sua carriera dal *Sentiero dei nidi di ragno* fino alle incomplete *Lezioni americane*. La presenza ariostesca viene così misurata sul filo delle molteplici sperimentazioni di Calvino, fin entro la tramatura endecasillabica della sua prosa, negli interventi critici, nell'esperienza

editoriale e radiofonica di un continuo ri-raccontare il *Furioso*, “in prosa, nel mio stile”. Questo fitto dialogo inter- e metatestuale sui temi della leggerezza, della rapidità e della precisione del narrare ariostesco delinea un quadro dinamico e vivacissimo: ci restituisce Ariosto, ancora una volta, nella sua “stupefacente modernità”.¹³

¹³ Cfr. I. Calvino, “*Sono nato in America...*”. *Interviste 1951-1985*, a cura di L. Baranelli e M. Barengi, Milano, Mondadori, 2012, p. 524.



MARIA CRISTINA CABANI

**ESIBIRE O NASCONDERE?
OSSERVAZIONI SULLA CITAZIONE NEL
“FURIOSO”**

Nel vasto mare dell'intertestualità la citazione possiede uno statuto particolare.¹ Essa si distingue infatti da tutte le altre forme imitative – consapevoli o involontarie che siano – non tanto perché nella citazione il frammento testuale incorporato deve essere conservato intatto (imperativo non sempre rispettato), quanto perché quel frammento resta comunque

¹ Questo saggio raccoglie in parte i risultati delle indagini che ho svolto nel corso di vari anni sull'intertestualità nell'ambito del genere epico-cavalleresco e nel *Furioso* in particolare. Si vedano: *Osservazioni su alcuni procedimenti di riscrittura delle fonti classiche nel “Furioso”*, in *Riscrittura intertestualità transcodificazione*, a cura di E. Scarano e D. Diamanti, Pisa, Tipografia Editrice Pisana, 1992, pp. 81-112; *Fra omaggio e parodia. Petrarca e petrarchismo nel “Furioso”*, Pisa, Nistri-Lischi, 1990; *Costanti ariostesche. Tecniche di ripresa e memoria interna nel “Furioso”*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1990; *Gli amici amanti. Coppie eroiche e sortite notturne nell'epica italiana*, Napoli, Liguori, 1996; *L'occhio di Polifemo. Studi su Pulci, Tasso e Marino*, Pisa, ETS, 2005; *Ovidio e Ariosto: leggerezza e disincanto*, in *Ludovico Ariosto: nuove prospettive e ricerche in corso*, a cura di L. Bolzoni, M. C. Cabani e A. Casadei, in “Italianistica”, XXXVII, 2008, pp. 13-42; *Fortune e sfortune dell'analisi intertestuale: il caso Ariosto*, in “Nuova rivista di letteratura italiana”, 1-2, 2008, pp. 9-26.

estraneo al testo che lo ospita: è la parola di un altro al quale si riconosce veridicità o comunque autorevolezza. La citazione crea una specie di disturbo perché instaura una forma di contatto fra due voci diverse senza esigere di necessità una loro reciproca integrazione. Anzi, la distonia, visibile anche nei segni grafici che la introducono in forma di inciso, è uno dei tanti modi con i quali le viene conferito il dovuto rilievo di voce fuori dal coro. Nelle altre forme intertestuali, invece, una voce sola ne sussume due (o più) al punto da rivelarsi doppia, o addirittura corale: ma solo a chi la sappia intendere.² Se la citazione è didattica e didascalica, l'allusione è agonistica perché mette alla prova la competenza del lettore. Mentre la citazione appartiene alla sincronia del testo, le altre forme di richiamo intertestuale rinviano al di fuori di esso e spesso sono frutto di una o più riletture. L'allusione, infatti, tende a rivelarsi a scoppio ritardato e a rilasciare gradualmente tutta la sua densità semantica. Essa impegna il lettore chiedendogli di mettersi al pari dell'autore, crea una sintonia che produce piacere (agnizioni di lettura), mentre la citazione non esige alcuna collaborazione.

Il diverso atteggiamento, di maggiore o minore apertura nei riguardi dell'intertestualità, contraddistingue tanto il singolo autore, quanto le diverse epoche. Per uno studioso del Rinascimento la dimensione intertestuale è imprescindibile, essendo la scrittura rinascimentale fondata sul principio di autorità e tradizione e impostata sull'*imitatio*: memoria,

² Mi riferisco per esempio a quel fenomeno che Daniel Javitch ha definito imitazione delle imitazioni. Egli osserva che molto spesso, quando imita un testo classico, Ariosto evoca contemporaneamente altri autori che lo hanno imitato. Un esempio tipico è fornito dall'episodio di Cloridano e Medoro, nel quale Ariosto contamina la fonte virgiliana (Eurialo e Niso) con quella staziana (Opleo e Dimante). In questo caso la contaminazione è favorita e quasi legittimata dal fatto che alla fine della vicenda esemplare di Opleo e Dimante, Stazio aveva dichiarato la sua dipendenza da Virgilio. Si veda D. Javitch, *The Imitation of Imitations in the "Orlando furioso"*, in "Renaissance Quarterly", 38, 1985, pp. 215-239 e M. C. Cabani, *Gli amici amanti. Coppie eroiche e sortite notturne nell'epica italiana*, cit., pp. 17-53.

emulazione, superamento, deformazione della tradizione classica. L'indagine intertestuale, insomma, è un passaggio necessario per il lettore, perché l'autore si mostrerà comunque un imitatore e darà per scontato che lo si giudichi valutando il suo modo di rapportarsi alla tradizione e alla norma. In una prospettiva diacronica, la mutevole fenomenologia dell'intertestualità, dall'ossequio al rifiuto dell'*auctoritas*, serve a disegnare nell'ambito della narrativa in ottava un percorso che va dalla fine del Quattrocento al primo Seicento, da Pulci a Marino. Per definire la posizione ariostesca nei riguardi delle *auctoritates* e, di conseguenza, quella che potremmo chiamare citazione negata o rimossa, vale la pena di partire proprio dal *Morgante* di Luigi Pulci. Pulci è un autore che, anche nei riguardi delle *auctoritates*, appare per molti aspetti ancora medievale: Dante è infatti per lui il maestro e l'autore per eccellenza, come Virgilio lo è per Dante ("Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore");³ come Dante, quando parla di autore Pulci intende riferirsi a colui che è "degnò di fede e d'obediènza", cioè a "ogni persona degna d'essere creduta e obedita".⁴ Con la citazione diretta Pulci risponde al bisogno di esibire una guida poetica per acquistare a sua volta autorevolezza, forse perché si sente pioniere all'interno del genere cavalleresco, non ancora maturo per volare da solo. Fra il serio e lo scherzoso lo dice chiaramente quando afferma:

"Ora écci un punto qui che mi bisogna
Allegar forse il verso del Poeta:
'Sempre a quel ver c'ha faccia di menzogna',
È più senno tener la lingua cheta,
Che spesso 'sanza colpa fa vergogna'."⁵

³ Cfr. D. Alighieri, *Inferno*, I, 85.

⁴ Cfr. Id., *Convivio*, a cura di C. Vasoli e D. De Robertis, in D. Alighieri, *Opere minori*, t. I, parte II, Milano-Napoli, Ricciardi, 1988, p. 584 (IV, vi, 5).

⁵ L. Pulci, *Morgante*, a cura di G. Fatini, Torino, UTET, 1968, vol. II, p. 271 (XXIV, 104). Il passo citato solo in parte correttamente deriva da quello che prepara l'arrivo di Gerione in *Inferno*, XVI, 124-126 ("Sempre a quel ver c'ha faccia di

Potremmo partire da questo passo per un confronto diretto con Ariosto volto a misurare la distanza che lo separa dal *Morgante*. Anche Ariosto, infatti, fa ricorso più di una volta a quella sentenza dantesca. A differenza di Pulci, però, se ne appropria e la rimanipola lasciando intravedere in una sola occasione la fonte primitiva:

“Cinque e più a un colpo ne tagliò talotta:
e se non che pur dubito che manche
credenza *al ver c’ha faccia di menzogna*,
di più direi; ma di men dir bisogna.”⁶

Negli altri casi il concetto è ribadito con sfumature e parole sempre diverse, che lasciano di volta in volta solo trapelare una matrice divenuta indistintamente dantesca o ariostesca.⁷ La “ripresa ripetuta”⁸ perviene infatti a trasformare la citazione dell’altro in citazione di se stesso.⁹ Nello stesso tempo, a partire dal passo su ricordato, nel quale la professione di verità è impiegata ironicamente per accreditare un’iperbole, i versi

menzogna / de’ l’uom chiuder le labbra fin ch’el puote, / però che senza colpa fa vergogna”). Il parallelo fra Pulci e Ariosto è stato fatto per primo da Luigi Blasucci, che attribuisce la venerazione di Pulci per Dante alla sua “personale predilezione [...] per certi modi espressivi pittoreschi o proverbiali”. Cfr. L. Blasucci, *La “Commedia” come fonte linguistica e stilistica del “Furioso”*, in Id., *Studi su Dante e Ariosto*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1969, p. 154.

⁶ L. Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di C. Segre, Milano, Mondadori, 1976, p. 659 (XXVI, 22, 5-8), sottolineatura nostra.

⁷ Cfr. *ivi*, p. 35 (II, 54, 5-8): “Fu quel ch’io dico, e non v’aggiungo un pelo: / io’l vidi, i’ ’l so; né m’assicuro ancora / di dirlo altrui; che questa maraviglia / al falso più che al ver si rassimiglia”. Per altri esempi, sempre più lontani dalla fonte, si veda M. C. Cabani, *Fra omaggio e parodia. Petrarca e petrarchismo nel “Furioso”*, cit., pp. 106-108.

⁸ Cfr. L. Blasucci, *La “Commedia” come fonte linguistica e stilistica del “Furioso”*, cit., p. 128. Si veda M. C. Cabani, *Fra omaggio e parodia. Petrarca e petrarchismo nel “Furioso”*, cit., pp. 159-177.

⁹ Con analoga disinvoltura Ariosto assimila e trasforma, senza mai citarlo, la materia e la narrazione di Boiardo in cosa sua.

danteschi subiscono un evidente processo di degradazione semantica.¹⁰ Più che di un furto (concetto che riguarda piuttosto il tardo Rinascimento e soprattutto il Barocco), potremmo parlare di un sottile gioco di espropriazione che ha come effetto un progressivo indebolimento della sentenza che rasenta, pur senza toccarla esplicitamente, la parodia. Mentre Dante si preoccupava, infatti, di garantire la verità incredibile della sua visione, Ariosto non ha alcuna intenzione di essere creduto; anzi usa la sentenza come uno dei tanti segnali che evidenziano il carattere interamente finto del racconto. Se dunque la citazione assimilata o nascosta implica un fondamentale non riconoscimento dell'*auctoritas*, non dichiarata e trasformata in una sorta di saggezza tradizionale,¹¹ la ripetizione porta a perfezione il processo assimilativo facendo della sentenza una cosa ariostesca e, soprattutto, privandola della forza che le conferiva l'essere stata proclamata da una voce autorevole una volta per tutte. La ricontestualizzazione in un racconto di tono minore e, soprattutto, ironico nei riguardi del vero, conclude il processo di scivolamento parodico.

L'esame delle numerosissime presenze dantesche conforta la prima impressione perché, come ha mostrato Blasucci,¹² Ariosto tende a svalutare o, per meglio dire, a ridurre la visibilità del prestito dantesco attraverso una serie di espedienti che mi limito qui a ricordare:

1) Scarsa memorabilità del frammento testuale. Si pensi a tutti quei recuperi utilitaristici o strumentali di giunture narrative e formule

¹⁰ Sul tema della menzogna si veda F. Ferretti, *Menzogna e inganno nel "Furioso"*, in "Versants", 59, 2012, pp. 85-109.

¹¹ Si veda L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., p. 224 (XI, 5, 3-4): "A che voglio io tutte sue prove accôrre, / se le sapete voi così come io?" L'interrogativo lascia presumere infatti che le storie di Boiardo, indirettamente evocato, siano ben note al suo lettore.

¹² Si veda L. Blasucci, *La "Commedia" come fonte linguistica e stilistica del "Furioso"*, cit., pp. 129-132.

situazionali che di per se stesse non hanno alcun requisito per essere ricordate e tanto meno per essere ritenute come sentenze autorevoli e dunque memorabili. Ricordo per esempio gli indicatori di tempi, spazi e distanze, e la topica situazione dell'incontro, ripetuta e variata più volte nel *Furioso* ma sempre facendo riferimento a una base dantesca: "Tornaro ad iterar gli abbracciamenti / mille fiate", "I saluti e i fraterni abbracciamenti / con le grate accoglienze andaro inanti"¹³ (l'archetipo è ravvisabile in *Purgatorio*, VII, 1-2: "Poscia che l'accoglienze oneste e liete / furo iterate tre e quattro volte").

2) Occultamento tramite lo spostamento in una posizione metrica meno vistosa rispetto a quella dantesca. Emblematico è il caso, citato da Blasucci,¹⁴ del verso "E caddi come corpo morto cade" che chiude il quinto canto dell'*Inferno*,¹⁵ inserito da Ariosto in discorso indiretto con spostamento in penultima sede nell'ottava: "e cada come corpo morto cade / e venga al negromante in podestade".¹⁶

3) Trasformazione tramite una parafrasi che, indipendentemente da un'esplicita volontà di abbassamento, attenua l'energia del linguaggio dantesco. Si veda per esempio la discorsività divagante di certe similitudini, come quella, famosa, del "ceppo" incendiato (il dantesco "stizzo" nel canto di Pier della Vigna), reimpiegata da Ariosto per descrivere il faticoso fuoruscire delle parole di Astolfo tramutato in mirto, nella quale il primo termine si distende per un'intera sestina rispetto ai tre versi dell'originale dantesco:

¹³ Cfr. L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., p. 548 e p. 570 (XXII, 33, 1-2 e XXIII, 23, 5-6).

¹⁴ Si veda L. Blasucci, *La "Commedia" come fonte linguistica e stilistica del "Furioso"*, cit., p. 151.

¹⁵ Cfr. D. Alighieri, *Inferno*, V, 142.

¹⁶ Cfr. L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., p. 35 (II, 55, 7-8).

“Come ceppo talor, che le medolle
Rare e vòte abbia, e posto al fuoco sia,
poi che per gran calor quell’aria molle
resta consunta ch’in mezzo l’empia,
dentro risuona, e con strepito bolle
tanto che quel furor truovi la via”;

“Come d’un stizzo verde ch’arso sia
da l’un de’ capi, che da l’altro geme
e cigola per vento che va via”.¹⁷

4) Contaminazione con altre fonti. Il fenomeno è pressoché costante e ben valutabile proprio nella similitudine, luogo ideale per una vera e propria stratificazione intertestuale.

Queste osservazioni sono estendibili in parte all’uso che Ariosto fa di Petrarca, ma con qualche dovuta distinzione. Se da un lato è difficile misurare un uso strumentale o utilitaristico di Petrarca, essendo petrarchesca l’intera base espressiva del poema, dall’altro non mancano, seppure nel complesso rari, prelievi fedeli di *memorabilia* petrarcheschi, come nel caso delle due celebri sentenze dai *Trionfi*: “Orazio sol contra Toscana tutta”¹⁸ e “Nestor, che tanto seppe e tanto visse”.¹⁹ Non sarà però privo di rilievo che la maggior fedeltà nella lettera (‘quasi citazione’ di un padre non dichiarato) si verifica proprio in due casi in cui la sentenza petrarchesca suona come detto proverbiale (la vecchiaia di Nestore) o come modo di dire acquisito nell’ambito della sapienza collettiva (Orazio Coclite alla difesa del ponte Sublicio). Il buon intenditore riuscirà comunque a riconoscere che qui Ariosto non sta interrogando gli storici, ma alludendo al poeta; come farà del resto quando, passando in rassegna i popoli accorsi

¹⁷ Ivi, p. 111 (VI, 27, 1-6) e D. Alighieri, *Inferno*, XIII, 40-42.

¹⁸ Cfr. rispettivamente Id., *Orlando furioso*, a cura di C. Segre, cit., p. 423 (XVIII, 65, 6) e F. Petrarca, *Triumphus Fame*, in Id., *Trionfi*, in Id., *Opere. “Canzoniere” – “Trionfi” – “Familiarium Rerum Libri” con testo a fronte*, Firenze, Sansoni, 1975, p. 236 (I, 41, redazione anteriore).

¹⁹ Cfr. rispettivamente L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., p. 857 (XXXIII, 28, 4) e F. Petrarca, *Triumphus Fame*, cit., p. 223 (II, 19).

in aiuto di Carlo, riutilizzerà un verso (“nemica naturalmente di pace”) usato da Petrarca nella rassegna dei popoli che accorreranno sotto le insegne crociate del re di Francia:

“Non dà soccorso a Carlo solamente
la terra inglese e la Scozia e l’Irlanda;
ma vien di Svezia e di Norvegia gente,
da Tile, e fin da la remota Islanda:
da ogni terra, insomma, che là giace,
nemica naturalmente di pace.”²⁰

La quasi citazione (il distico petrarchesco suona: “Una parte del mondo è che si giace [...] nemica naturalmente di pace”)²¹ è anche questa volta, per così dire, disturbata dal malizioso inciso “insomma”, più sbrigativo che conclusivo. Un discorso analogo (cioè di un Petrarca poco petrarchesco) può valere per cadenze proverbiali come “intendami chi può, che m’intend’io”²² o “ch’essere accorto all’altrui spese imparare”,²³ derivate con qualche leggera variante da una canzone frottolata dei *Rerum Vulgarium Fragmenta*.

Il dato più evidente è che Ariosto non cita ma allude.²⁴ Le due pratiche non sono per lui complementari – come spesso si tende a considerarle – ma possono addirittura apparire antitetiché, non tanto per l’atteggiamento parodico che Ariosto mostra nei riguardi dell’*auctoritas* allusa, quanto per un suo più generale rifiuto dell’atto del citare in se stesso, inteso come delega a una verità acquisita. L’allusività è la base

²⁰ L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., p. 216 (X, 88, 3-8).

²¹ Cfr. F. Petrarca, *Rerum Vulgarium Fragmenta*, XXVIII, 46 e 50.

²² Cfr. *ivi*, p. 1101 (XLIII, 5, 2) e si veda F. Petrarca, *Rerum Vulgarium Fragmenta*, 105, 17: “Intendami chi po’, ch’i’ m’intend’io”.

²³ Cfr. L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., p. 195 (X, 6, 8) e si veda F. Petrarca, *Rerum Vulgarium Fragmenta*, 105, 33: “Ché conven ch’altri imparare a le sue spese”.

²⁴ Con questa osservazione si apre il saggio di C. Segre, *Un repertorio linguistico e stilistico dell’Ariosto: la “Commedia”*, in *Id.*, *Esperienze ariostesche*, Pisa, Nistri-Lischi, 1966, p. 51.

stessa del linguaggio del *Furioso*, di una scrittura quasi sempre di secondo grado, schermata e ironica, a più strati. Da questo punto di vista i collegamenti intertestuali più interessanti (perché parodici in senso proprio) sono quelle che potremmo definire citazioni rovesciate. Se da un lato, infatti, esse sono cariche di forza evocativa (quasi al pari di citazioni), dall'altro sfidano il lettore a superare la fase del puro e gratificante riconoscimento per riflettere sulla differenza letterale e, di conseguenza, semantica ad esse correlata. Non si tratta mai, sia ben chiaro, di una dantesca o petrarchesca *aemulatio* cioè di una sfida rivolta alla fonte (un tal genere di gara non interessa proprio all'Ariosto), quanto piuttosto di una significativa presa di distanza, di un marcare la propria differenza e il senso di essa. Presentate con estrema *nonchalance*, queste micro-citazioni possono apparire quasi casuali, cioè semplici riadattamenti operati da un autore che dispone di un codice riccamente intessuto di voci letterarie. Se però il lettore arriva al confronto diretto si accorge che quella che poteva apparire una piccola differenza è in realtà una variazione importante, che non può e non deve passare inosservata; ed è chiaro che il grado di apprezzamento dipende dalla competenza del lettore.

Il caso più clamoroso è quello, ben noto, del *gioirne* sostituito a *vedermi* nel verso “Non sperar più gioirne in terra mai” calcato sul petrarchesco “Non sperar di vedermi in terra mai”.²⁵ Nell'ottavo canto del *Furioso* una visione avverte Orlando che non avrà mai Angelica, così come, nel contesto apparentemente solidale del sonetto dei *Rerum Vulgarium Fragmenta*, un sogno annuncia all'amante la futura morte dell'amata (è Laura stessa che parla). Nell'insolita affinità situazionale e letterale, quell'unica differenza verbale fra il neutro “vedermi” e il corposo

²⁵ Cfr. L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., p. 167 (VIII, 83, 6) e F. Petrarca, *Rerum Vulgarium Fragmenta*, CCL, 14.

“giorne” (nel senso proprio di goderne fisicamente) apre un abisso fra due concezioni dell’amore assai lontane fra loro. L’accento parodico si fa più sensibile fin quasi alla blasfemia in altre riprese sottilmente degradate di Petrarca, come il riferimento all’anello magico che svela a Ruggiero i tranelli di Alcina (“ma l’annel venne a interpretar le carte, / che già molti anni avean celato il vero”);²⁶ estratto da *Rerum Vulgarium Fragmenta*, IV, 5-6, dove si allude invece alla nascita di Cristo (“Vegnendo in terra a ’lluminar le carte / Ch’avean molt’anni già celato il vero”). E qualcosa di simile possiamo dire per l’interrogativo che apre una canzone petrarchesca (“Che debb’io far? che mi consigli, Amore?”),²⁷ riecheggiando con sottile ironia nella domanda di Astolfo tradito nel canto XXVIII del *Furioso*:

“Che debbo far, che mi consigli, frate
(disse a Iocondo), poi che tu mi tolli
che con degna vendetta e crudeltate
questa giustissima ira io non satolli?”²⁸

Sono casi abbastanza eccezionali nel tessuto petrarchista del *Furioso*, ma mi pare che sia da leggervi una volontà parodica diretta, che impone al lettore il riconoscimento della citazione straniata dal suo contesto (in modo radicale nell’ultimo caso, inserita com’è in una vera e propria commedia). L’effetto è ogni volta un preciso abbassamento di livello, ma sempre tenuto al di qua della rovinosa caduta che contraddistingue l’eroicomico.

Altrettanto evidente effetto parodico hanno le numerose citazioni rovesciate del *Furioso*, che possono interessare sia versi danteschi sia petrarcheschi. Passiamo così da “foran *discordi* li nostri disiri” a “perché sì

²⁶ Cfr. L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., p. 144 (VII, 74, 3-4).

²⁷ Cfr. F. Petrarca, *Rerum Vulgarium Fragmenta*, CCLXVIII, 1.

²⁸ L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., p. 736 (XXVIII, 45, 1-4).

raro / *corrispondenti* fai nostri desiri?”;²⁹ da “e abbracciòl là ’ve ’l minor s’appiglia” a “e l’abbracciaro ove il maggior si abbraccia”;³⁰ da “che da *neun* sentiero era segnato” a “che d’un *piccol* sentiero era segnato”;³¹ da “ma col cor *tristo* e con *turbato* ciglio” a “avea il cor *lieto*, et *orgoglioso* il ciglio”;³² da “Ché gentil pianta in *arido* terreno” a “che giovin pianta in *morbido* terreno”;³³ da “quattro destrier vie più che *neve bianchi*” a “Quattro destrier via più che *fiamma rossi*”;³⁴ da “Per non *turbare* il bel viso sereno” a “e *turbar* vide il bel viso sereno”.³⁵

Sostituire, rovesciare, parafrasare, ridurre sono pratiche parodiche che di volta in volta devono essere esaminate contestualmente. Si può discutere a cosa miri la parodia (cioè la trasformazione) e a chi sia diretta. Certo è che se il sistematico rifiuto della citazione coincide con un rifiuto dell’*auctoritas*, le numerose distorsioni della lettera hanno l’effetto di demolire l’idea stessa di citazione, intesa come parola assoluta, perfetta nella forma, oracolare nella sentenza. Ariosto non vuole né maestri né autori, ma non perché intenda mettere in discussione l’autorevolezza di Dante e di Petrarca. Il suo rifiuto lascia intuire piuttosto un’acquisita sicurezza che gli consente di optare per forme più allusive e indirette, le quali, se da un lato gli danno la possibilità di esibire la propria arte di

²⁹ Cfr. D. Alighieri, *Paradiso*, III, 74 e L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., p. 22 (II, 1, 1-2). Sottolineature nostre.

³⁰ Cfr. D. Alighieri, *Purgatorio*, VII, 15 e L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., p. 604 (XXIV, 19, 3). Sottolineature nostre.

³¹ Cfr. D. Alighieri, *Inferno*, XIII, 3 e L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., p. 748 (XXVIII, 95, 4). Sottolineature nostre.

³² Cfr. F. Petrarca, *Triumphus Cupidinis*, in Id., *Trionfi*, cit., p. 197 (II, 57) e L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., p. 101 (V, 81, 8). Sottolineature nostre.

³³ Cfr. F. Petrarca, *Rerum Vulgarium Fragmenta*, LXIV, 9 e L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., p. 285 (XIII, 69, 8). Sottolineature nostre.

³⁴ Cfr. F. Petrarca, *Triumphus Cupidinis*, cit., p. 193 (I, 22) e L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., p. 900 (XXXIV, 69, 1). Sottolineature nostre.

³⁵ Cfr. F. Petrarca, *Rerum Vulgarium Fragmenta*, CCXXXVI, 6 e L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., p. 1238 (XLVI, 125, 4). Sottolineature nostre.

manipolatore, in una prova di virtuosismo ludico, dall'altro attivano un gioco di intelligenza con il lettore al quale un narratore ironico come quello del *Furioso* non può assolutamente rinunciare: "intendami chi può, che m'intend'io". Ma potremmo forse indicare anche un motivo più profondo che rende di per se stessa poco congeniale ad Ariosto la forma della citazione diretta, un motivo che lo contraddistingue nel quadro di una letteratura tutta tendenzialmente di seconda mano come è quella rinascimentale. Ariosto, in effetti, supera anche il diffuso concetto che la buona imitazione non debba ostentare ma piuttosto nascondere, con una sorta di castiglionesca "sprezzatura", i suoi furti. Per lui, infatti, è l'idea stessa di verità ad essere assurda. Per questo può solo mettere in campo più voci conflittuali: voci che si affiancano o sovrappongono, senza mai poter essere presentate come portatrici di una verità assoluta. Voci indebolite, insomma, che si relativizzano a vicenda. Ancora un confronto, questa volta con Torquato Tasso, può servire contrastivamente a confermare che il carattere più spiccato dell'allusività ariostesca, cioè il costante indebolimento dell'autorevolezza tradizionale, è un dato congenito al suo pensiero. Nemmeno Tasso, infatti, usa la citazione alla maniera pulciana; nondimeno le citazioni nascoste della *Gerusalemme Liberata* sono sempre cariche della forza originaria, a partire dal virgiliano "Canto l'arme pietose e 'l capitano" che apre il poema,³⁶ alle quasi sacrileghe parole petrarchesche rivolte ad Armida da Rinaldo ("Vergine bella"),³⁷ fino alla

³⁶ Cfr. T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, con rimario e indici, in Id., *Opere*, a cura di B. Maier, Milano, Rizzoli, 1963, vol. III, p. 9 (I, 1, 1) e si veda Virgilio, *Aeneis*, I, 1 ("Arma virumque cano").

³⁷ Cfr. T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, cit., p. 123 (IV, 37, 5) e si veda F. Petrarca, *Rerum Vulgarium Fragmenta*, CCCLXVI, 1 ("Vergine bella, che di sol vestita"). La stessa espressione ("Vergine bella, non ricorri invano") è ripetuta in forma identica in T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, cit., p. 668 (XIX, 94, 3), ma qui la replica ha una funzione di raccordo e di rinforzo. Nello stesso episodio del quarto canto, poco prima, il poeta colloca una ripresa petrarchesca ancor più evidente: "Donna, se pur tal

dissacrante formula di Armida che si arrende a Rinaldo con parole di matrice evangelica (“Ecco l’ancilla tua: d’essa a tuo senno / dispon”),³⁸ parole queste ultime che traggono tutta la loro energia proprio dal contrasto violento con la fonte sacra.

nome a te conviensi, / ché non somigli tu cosa terrena” (cfr. *ivi*, p. 122, IV, 35, 1-2) riecheggia infatti “Or tu, Donna del ciel, tu nostra Dea / (se dir lice, et convensi)” di F. Petrarca, *Rerum Vulgarium Fragmenta*, CCCLXVI, 98-99. La citazione non a caso aveva attirato le critiche di Silvio Antoniano, che reputava improprio il paragone fra Armida e una divinità.

³⁸ Cfr. T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, cit., p. 728 (XX, 136, 7-8) e si veda *Luca*, I, 38 (“Ecce ancilla domini, fiat mihi secundum verbun tuum”).



CORRADO CONFALONIERI

QUALE VIRGILIO?

NOTE SUL FINALE DEL “FURIOSO”

A fronte di una relativa facilità di identificazione, la valutazione del significato dei materiali virgiliani nell'impianto dell'*Orlando furioso* si distingue per una complessità specifica, essendo il tavolo su cui più alta è la posta in riferimento al problema del genere letterario, dibattuto con fervore dalla metà del Cinquecento e ancora attuale negli ultimi anni.¹ Sebbene, infatti, del *Furioso* sia stato scritto che “solo chi non ha occhi per vedere e cervello per intendere potrebbe assimilarlo ai prodotti della letteratura classicistica”,² critici di orientamenti ed epoche tra loro distanti hanno ripetutamente fatto ricorso all'*Eneide*, archetipo del poema epico

¹ Si veda S. Jossa, *La Fantasia e la Memoria. Intertestualità ariostesche*, Napoli, Liguori, 1996; M. C. Cabani, *Osservazioni su alcuni procedimenti di riscrittura delle fonti classiche nel Furioso*, in *Riscrittura intertestualità transcodificazione*, Atti del seminario di studi, Pisa, gennaio-maggio 1991, a cura di E. Scarano e D. Diamanti, Pisa, TEP, 1992, pp. 81-112; Ead., *Ovidio e Ariosto: leggerezza e disincanto*, in “Italianistica”, XXXVII, 2008, pp. 13-42 (importante per la questione del genere anche se – o proprio perché – focalizzato sul rapporto tra il *Furioso* e Ovidio).

² Cfr. E. Saccone, *Cloridano e Medoro. Con alcuni argomenti per una lettura del primo “Furioso”*, in Id., *Il soggetto del “Furioso” e altri saggi tra Quattro e Cinquecento*, Napoli, Liguori, 1974, p. 184.

classico, per illuminarne la sempre imprevedibile e “incerta natura”.³ Tanto le prime difese quanto i primi attacchi cinquecenteschi, come del resto le più recenti indagini teoriche, hanno trovato in Virgilio un asse portante delle loro multiformi strategie di lettura del testo, il termine di confronto in grado di fornire affidabili strumenti di misurazione per rilevare analogie e differenze, le novità e insieme le modalità attraverso cui tali innovazioni si manifestano.⁴

³ Cfr. T. Tasso, *Apologia della “Gerusalemme liberata”*, in Id., *Prose*, a cura di E. Mazzali, Milano-Napoli, Ricciardi, 1959, p. 418.

⁴ È doveroso, su questo argomento, segnalare i contributi fondamentali di K. W. Hempfer, *Diskrepante Lektüren. Die Orlando Furioso-Rezeption im Cinquecento: historische Rezeptionsforschung als Heuristik der Interpretation*, Stuttgart – Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1987 e D. Javitch, *Ariosto classico. La canonizzazione dell’“Orlando Furioso”*, trad. ital. Milano, Bruno Mondadori, 1999. Del primo si veda anche *Dekonstruktion sinnkonstitutiver Systeme in Ariosts “Orlando Furioso”*, in *Ritterepik der Renaissance, Akten des deutsch-italienischen Kolloquiums* Berlin 29.03 bis 03.04.1987, herausgegeben von K. W. Hempfer, Stuttgart – Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1989, pp. 277-298. Del secondo si vedano numerosi altri contributi: *The “Orlando Furioso” and Ovid’s Revision of “Aeneid”*, in “Modern Language Notes”, XCIX, 1984, pp. 1023-1036; *The Imitation of Imitations in “Orlando Furioso”*, in “Renaissance Quarterly”, XXXVIII, 1985, pp. 215-239; *Narrative Discontinuity in the “Orlando Furioso” and its Sixteenth Century Critics*, in “Modern Language Notes”, CIII, 1988, pp. 50-74; *Pioneer Genre Theory and the Opening of the Humanistic Canon*, in “Common Knowledge”, III, 1994, pp. 52-67; *La nascita della teoria dei generi poetici nel Cinquecento*, in “Italianistica”, XXVII, 1998, pp. 177-197; *The Assimilation of Aristotle’s Poetics in Sixteenth-Century Italy*, in *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. 3: *The Renaissance*, edited by G. P. Norton, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 53-65; *Italian Epic Theory*, ivi, pp. 205-215; *The Grafting of Virgilian Epic in “Orlando Furioso”*, in *Renaissance Transactions. Ariosto and Tasso*, Edited by V. Finucci, Durham, Duke University Press, 1999, pp. 56-76; *Lo spettro del romanzo nella teoria sull’epica del sedicesimo secolo*, in “Rinascimento”, XLIII, 2003, pp. 159-176; *Reconsidering the Last Part of “Orlando Furioso”: Romance to the Bitter End*, in “Modern Language Quarterly”, LXXI, 2010, pp. 385-405; e infine la recente raccolta di alcuni contributi tradotti in *Saggi sull’Ariosto e la composizione dell’“Orlando furioso”*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2012. A questi titoli si possono aggiungere D. S. Carne-Ross, *The One and the Many: a Reading of the “Orlando Furioso”*, in “Arion”, n. s., III, 1976, pp. 146-219; P. Parker, *Inescapable Romance. Studies in the Poetics of a Mode*, Princeton, Princeton University Press, 1979 e D. Quint, *The Figure of Atlante: Ariosto and Boiardo’s Poem*, in “Modern Language Notes”, XCIV, 1979, pp. 77-91. Sulla critica americana, largamente presupposta nell’impostazione del presente lavoro, è ancora prezioso il bilancio di J. A. Cavallo, *L’“Orlando Furioso” nella critica anglo-americana (1986-1991)*, in “Lettere Italiane”, XLV, 1993, pp. 129-149. Per l’Italia occorre citare almeno l’importante

E tuttavia questa direzione di ricerca deve essere temperata separando le due diverse fasi della produzione e della ricezione del poema ariostesco, la seconda presto coinvolta in un orizzonte culturale che alla prima era rimasto sostanzialmente estraneo: per quanto non direttamente generato dalla piena riscoperta della *Poetica* di Aristotele, con quel recupero il dibattito sul genere letterario guadagna possibilità di articolazione in precedenza sconosciute (e quindi irrilevanti al momento della stesura);⁵ questa circostanza consiglia una certa cautela nell'interpretare il testo alla luce delle categorie di epica e romanzo, prodotte in larga misura proprio dalle spinte contrastanti dell'aristotelismo regolare da un lato e dell'ormai dilagante uso romanzesco dall'altro. Chiedersi come si comporti il *Furioso* rispetto a tali categorie, assenti nell'atto del suo farsi,⁶ rischia di apparire intempestivo. Più corretto, semmai, potrebbe risultare il tentativo di comprendere quali forme di resistenza esso offra a un'operazione che comunque gli viene imposta a posteriori, quando detrattori e sostenitori si trovano intenti a letture magari opposte, ma reciprocamente solidali perché animate da una logica simile: quella cioè che non esita a stendere il poema sul letto di Procuste della teoria, con lo scopo di rivelarne a seconda dei casi la conformità, la

volume di S. Zatti, *Il "Furioso" fra epos e romanzo*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1990 e il recente contributo di G. Sangirardi, *Quanti sono i generi dell'"Orlando Furioso"?*, in "Allegoria", XXI, 2009, pp. 42-55 (si veda già Id., *Ludovico Ariosto*, Firenze, Le Monnier, 2006, pp. 118-129).

⁵ Si veda G. Sangirardi, *Quanti sono i generi dell'"Orlando Furioso"?*, cit., p. 44. Che si sostenga con Weinberg che la riscoperta della *Poetica* fu determinante nell'elaborazione teorica dei generi, o con Javitch (come si assume qui) che il trattatello aristotelico "non fu né la causa né l'origine delle speculazioni sulla codificazione" ma semplicemente "un aiuto", il risultato cambia di poco: la teoria letteraria, *dopo* il *Furioso* ma *con* il *Furioso*, giunse a definire con modalità del tutto nuove la questione dei generi. Si veda B. Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, The University of Chicago Press, 1961, p. 349 e cfr. D. Javitch, *La nascita della teoria dei generi poetici nel Cinquecento*, cit., p. 194.

⁶ Si veda D. Javitch, *Reconsidering the Last Part of "Orlando Furioso": Romance to the Bitter End*, cit., p. 389.

difformità o l'alterità rispetto alla norma classica.⁷ Il meccanismo congiuntamente attivato dai difensori di una regola in verità tutta da costituire, e dai fautori dell'uso impegnati contro quella stessa regola, conduce necessariamente alla creazione della norma che abilita a distinguere ciò che vi si attiene da ciò che la trasgredisce: la codificazione epica tuttavia, ottenuta come è noto per estensione della disciplina aristotelica della tragedia e per contrasto rispetto al romanzo, procura uno schema interpretativo efficace ma non esente da controindicazioni, soprattutto se usato in via retroattiva. Isolare due diverse componenti, epica e romanzesca, è infatti un'operazione che allontana dalla prospettiva di un poeta del primissimo Cinquecento come Ariosto, non ancora alle prese con le doverose distinzioni con cui qualche decennio più tardi ogni autore sarebbe stato costretto a fare i conti: basta pensare all'esempio illustre del Tasso, la cui originalità risiederà proprio nel saper combinare ciò che (in teoria) non avrebbe più potuto stare insieme.⁸

Per rimanere ad Ariosto, Daniel Javitch, sviluppando alcune osservazioni di Patricia Parker,⁹ ha dimostrato come l'intertestualità del *Furioso* non possa essere indagata entro una dimensione diadica di rapporto uno-a-uno con un singolo testo, poiché essa prevede in realtà

⁷ Nella nostra prospettiva, che il *Furioso* risulti conforme o difforme nei confronti delle regole, risulta sostanzialmente indifferente: anzi, ciò che bisogna considerare è una particolare (e implicita) alleanza tra sostenitori di posizioni diverse a livello di presupposti in qualche misura comuni, come per esempio nel dare per scontata la validità di una norma classica che invece sarebbe opportuno ancor oggi ridiscutere a fondo. Nel corso del Cinquecento, in quest'ultimo senso, un tentativo di rilievo fu condotto da Leonardo Salviati, autore della cosiddetta *Stacciata prima*, sul quale si veda almeno D. Javitch, *Ariosto classico. La canonizzazione dell'“Orlando Furioso”*, cit., pp. 187-217.

⁸ Per uno studio del poema tassiano condotto su questa impostazione, si veda G. Baldassarri, *“Inferno” e “Cielo”. Tipologia e funzione del “meraviglioso” nella “Liberata”*, Roma, Bulzoni, 1977.

⁹ Si veda P. Parker, *Inescapable Romance. Studies in the Poetics of a Mode*, cit., p. 39.

l'ibridazione o il compromesso¹⁰ fra più fonti in un medesimo contesto: nel caso di Virgilio questa proposta di studio consente di uscire dall'angusto steccato di un'alternativa netta fra citazione autorizzante e citazione parodica, in termini di semplice fedeltà o semplice rovesciamento.¹¹ Impostando la questione secondo un punto di vista logico e attenuando la portata del dualismo tra epica e romanzo, si tratta di abbandonare la disgiunzione (*aut...aut*) a favore della congiunzione (*et...et*) e di cogliere la complementarità tra fonti di tradizioni diverse sulle quali è strutturato il *Furioso*.¹²

Un risultato compatibile con questo, in riferimento a Virgilio e a ciò che il nome significa se inteso come metonimia del genere epico, si può raggiungere concentrandosi, invece, proprio sulla relazione diadica: in tal senso occorrerà mostrare come Ariosto potesse rivolgersi a Virgilio leggendolo in una versione ancora non del tutto assunta a rango di Modello-Codice, per dirla con Gian Biagio Conte.¹³ L'*Eneide*, per Ariosto, era senz'altro una fonte essenziale, ma non per questo già resa paradigma di un genere intero: essa costituiva piuttosto un importante Modello-Esemplare e

¹⁰ Si veda D. Looney, *Compromising the Classics. Romance Epic Narrative in the Italian Renaissance*, Detroit, Wayne State University Press, 1996. Sulla questione di una coesistenza di fonti diverse, si veda anche J. A. Cavallo, *The Romance Epics of Boiardo, Ariosto, and Tasso. From Public Duty to Private Pleasure*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 2004.

¹¹ Si veda D. Javitch, *The Grafting of Virgilian Epic in "Orlando Furioso"*, cit., pp. 69-71.

¹² Per una lista di opposizioni tutte riferibili alla dicotomia epica-romanzo si veda T. Greene, *The Descent from Heaven. A Study in Epic Continuity*, New Haven, Yale University Press, 1970, p. 203. Per un bilancio e un ripensamento dei concetti di epica e romanzo, si veda M. Fusillo, *Fra epica e romanzo*, in *Il romanzo*, a cura di F. Moretti, vol. II: *Le forme*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 5-34. Ricordo inoltre che nell'intreccio di più fonti è stata vista la capacità di Ariosto di minare il primato di un singolo ipotesto: si veda P. Parker, *Inescapable Romance. Studies in the Poetics of a Mode*, cit., p. 29; D. Javitch, *The Imitation of Imitations in "Orlando Furioso"*, cit., p. 239; G. Sangirardi, *Quanti sono i generi dell'"Orlando Furioso"*, cit., p. 55.

¹³ Si veda G. B. Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Torino, Einaudi, 1985², pp. 121-122.

dunque un testo sì fondamentale, eppure non idealizzato come archetipo della forma-poema. Questo processo teorico e astrattivo, che avrebbe costruito in gran parte sull'*Eneide* l'idea di epica, era di là da venire: Virgilio, prima di quel processo, rappresentava una *parole* senza dubbio autorevole, ma comunque non più di una *parole* della *langue* epica che soltanto dopo qualche anno sarebbe stata ricavata dal suo testo. E come la *parole* realizza non tutte le possibilità della *langue* ma solo alcune e non altre, così l'*Eneide*, una volta che la si guardi attraverso il filtro del codice elaborato *ex post*, appare una attualizzazione (tra le tante possibili) del codice che su di essa si fonda. C'è di più: poiché per creare un codice da un singolo testo occorre agire per astrazione, risalendo dalla concretezza della realizzazione a un paradigma – astratto, appunto – dei possibili, il testo concreto è insieme qualcosa di meno e qualcosa di più di quel codice-paradigma. Qualcosa di meno, per il motivo che si è detto: l'attualizzazione *sceglie* tra le possibilità; e tuttavia qualcosa di più, perché, a rovescio, la codificazione *seleziona* alcuni tratti che vengono ritenuti distintivi per creare il modello, che appare così una rarefazione dell'opera a cui è ispirato. Da ciò deriva che le due opzioni di Modello-Codice e Modello-Esemplare, se risalgono allo stesso testo, possono essere in tensione reciproca, perché ciascuna delle due alternative è in grado di fornire versioni diverse del testo-matrice comune. Trattando l'*Eneide* come Modello-Esemplare, insomma, il *Furioso* non lascia leggere l'intertestualità virgiliana che lo contraddistingue nella prospettiva di Modello-Codice: anzi, proprio citando il testo di Virgilio prima che esso assuma carattere normativo, Ariosto può citarne e recuperarne aspetti destinati a cadere o a rimanere inespressi nella riduzione a modello. Può sembrare un paradosso, ma citare Virgilio prima che esso diventi il modello che solo la canonizzazione crea – quella che, ripetiamo, Ariosto non sperimentò in fase

di scrittura – fa apparire la citazione quasi anti-virgiliana nella prospettiva del lettore successivo, tanto cinquecentesco quanto moderno.

Strettamente legata alla questione (già dibattuta nel Cinquecento) dell'unità e della varietà, la dimensione teleologica è stata considerata negli ultimi anni un elemento costitutivo dell'epica, funzionale alla sua struttura sia a livello narratologico che ideologico.¹⁴ Risulta evidente, lo ha notato Franco Moretti ragionando sul romanzo di formazione,¹⁵ che la teleologia comporta uno sbilanciamento del senso sul finale, perché è proprio il finale a compiere l'insieme, luogo verso cui ciascun evento converge trovando la sua giustificazione, ultima parola che sigilla l'opera sciogliendo ogni tensione. Su queste basi e in qualche occasione, la critica ha letto il finale del *Furioso* e il suo manifesto rapporto con quello dell'*Eneide* sottolineando una forte consonanza: se il genere epico, esemplarmente rappresentato dal poema virgiliano, è chiuso e teleologico, anche il finale del *Furioso* (che cita l'*Eneide*) è chiuso e teleologico.¹⁶ Una lettura simile ha però il difetto di considerare il testo di Virgilio, e l'epica nel suo complesso, come un oggetto chiuso e non interpretabile, usandolo come

¹⁴ Si veda M. Fusillo, *Fra epica e romanzo*, cit.; S. Zatti, *Il modo epico*, Roma-Bari, Laterza, 2000; Id., *L'ombra del Tasso. Epica e romanzo nel Cinquecento*, Milano, Bruno Mondadori, 1996. La discussione contemporanea è spesso influenzata dal classico contributo di M. Bachtin, *Epos e romanzo. Sulla metodologia dello studio del romanzo*, in Id., *Estetica e romanzo*, trad. ital. Torino, Einaudi, 1979, pp. 445-482: uno studio organizzato per contrasto e per giunta con dichiarato intento valutativo (il romanzo è superiore all'epica). L'*epos*, studiato da Bachtin sulla scorta di letture romantiche che non c'è modo di discutere qui, diventa l'opposto della modernità e dell'apertura e finisce per opporsi al *novel* oltre che al *romance*: si vedano in proposito due ulteriori lavori di Sergio Zatti, 'Epos', 'novel' e 'romance': conflitto di codici e trasformazioni di "genere", in *Le immagini della critica. Conversazioni di teoria letteraria*, a cura di U. M. Olivieri, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, pp. 135-159 e *L'epica*, in "Rassegna europea di letteratura italiana", XXXVIII, 2011, pp. 19-43.

¹⁵ Si veda F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, trad. ital. Torino, Einaudi, 1999, p. 8.

¹⁶ Si veda D. S. Carne-Ross, *The One and the Many: a Reading of the "Orlando Furioso"*, cit., p. 205.

presupposto non problematico per leggere (misurandone le analogie e le differenze) il poema di Ariosto.

Sull'argomento, Joseph Sitterson ha scritto qualche anno fa un saggio importante,¹⁷ riassumendo le quattro diverse posizioni circa la conclusione dell'*Eneide* e del *Furioso*: finale chiuso in entrambi i poemi, finale virgiliano chiuso e quello ariostesco aperto, finale dell'*Eneide* aperto e quello del *Furioso* chiuso, finali aperti in tutti e due i casi. Nel suo bilancio lo studioso individua dei precursori cinquecenteschi per ciascuna di queste interpretazioni, circostanza che mostra certamente la raffinatezza dei primi lettori, ma anche la difficoltà di articolare oggi in modo nuovo il problema dell'ipertestualità e con esso la questione dei generi letterari. Sitterson mostra in conclusione che l'ironia ariostesca, corrodendo ogni punto di riferimento e la stessa figura del narratore, fa entrare nel gioco del finale tutte e quattro le opzioni che abbiamo ricordato, suggerendo tuttavia (contemporaneamente) l'inadeguatezza di ognuna: questa mossa consentirebbe al *Furioso* di leggere l'*Eneide* recuperandone la dimensione di poema imperiale ma al tempo stesso misurando i limiti di questa aspirazione politica.¹⁸

L'analisi è condivisibile perché ha il merito di conservare all'*Eneide* la sua intrinseca ambiguità: come ha scritto Alessandro Barchiesi, il poema si conclude infatti su un episodio costruito per “generare un'interpretazione

¹⁷ Si veda J. C. Sitterson Jr., *Allusive and Elusive Meanings: Reading Ariosto's Vergilian Ending*, in “Renaissance Quarterly”, XLV, 1992, pp. 1-19. Sul finale del *Furioso* si veda anche G. Baldassarri, *Il sonno di Zeus. Sperimentazione narrativa del poema rinascimentale e tradizione omerica*, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 78-86; R. Brusca, *Studi cavallereschi*, Firenze, SEF, 2003, pp. 75-101; D. Delcorno Branca, *La conclusione dell'“Orlando furioso”: qualche osservazione*, in *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia*, a cura di A. Canova e P. Vecchi, Atti del Convegno di Scandiano-Reggio Emilia-Bologna 3-6 ottobre 2005, Novara, Interlinea, 2007, pp. 127-137. Sui mutamenti lungo le tre edizioni del poema si veda A. Casadei, *Il percorso del “Furioso”. Ricerche intorno alle redazioni del 1516 e del 1521*, Bologna, il Mulino, 1993, pp. 72-87.

¹⁸ Si veda J. C. Sitterson Jr., *Allusive and Elusive Meanings: Reading Ariosto's Vergilian Ending*, cit., pp. 16-17.

problematica”, con le ultime parole di Turno e la scena eticamente contraddittoria dell’uccisione “di un guerriero supplice”.¹⁹ Quest’ultimo tratto è invece sconosciuto al *Furioso*, dove Rodomonte prima rifiuta senza “far motto” la proposta di resa del cavaliere cristiano e poi addirittura “tenta ferir Ruggier sotto le rene”²⁰ quando ormai è spacciato; ed è proprio tale gesto che conduce Ruggiero a uccidere Rodomonte, correggendo così l’errore che avrebbe potuto commettere se avesse indugiato nel dubbio di risparmiare un nemico tutt’altro che disposto a desistere. A quest’altezza, probabilmente, *Eneide* e *Furioso* non sono nemmeno misurabili l’uno sull’altra; ma se si volesse tentare la comparazione, si dovrebbe sostenere che il carattere ambiguo del poema virgiliano non rivive nella scena ariostesca. Certo, entrambi i testi si chiudono con un duello, ma la differenza è tale che solo gli ultimi quattro versi del *Furioso*, recuperando immagine e lessico del distico conclusivo virgiliano, istituiscono una certa comparabilità.²¹ Se il *Furioso* ha un finale aperto, e dunque se il duello in sé ha un che di irrisolto, ciò non deriva dall’imitazione di Virgilio ma dalla struttura interna del poema ariostesco, articolata su tre azioni principali (amore di Orlando per Angelica, rapporto tra Ruggiero e Bradamante, guerra fra Agramante e Carlomagno), che a quel punto, anche se in tempi e modi diversi, sono già tutte concluse.²² Lo scontro tra Rodomonte e Ruggiero, più che perfezionare una *Bildung* oramai completa, sembra allora

¹⁹ Cfr. A. Barchiesi, *La traccia del modello. Effetti omerici nella narrazione virgiliana*, Pisa, Giardini, 1984, p. 106 e p. 109.

²⁰ Cfr. L. Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di C. Segre, Milano, Mondadori, 1976, p. 1241 (XLVI, 137, 8 e 139, 5).

²¹ Sull’analogia tra i due episodi condivido appieno la prudenza mostrata in D. Javitch, *Reconsidering the Last Part of “Orlando Furioso”: Romance to the Bitter End*, cit., pp. 388-389 e pp. 401-405. Per lo svolgersi del duello, come i commenti segnalano, il modello principale è costituito dal combattimento tra Tideo ed Enida nella *Tebaide* di Stazio (VI, 826-899).

²² Si veda C. P. Brand, *L’entrelacement* nell’*“Orlando Furioso”*, in “Giornale Storico della Letteratura Italiana”, CLIV, 1977, pp. 511-514.

collegarsi a quelle fosche ombre che fin dall'avvio del poema gravavano sull'imminente futuro del cavaliere cristiano. È un finale oltre il finale, insomma, che chiudendo il testo due volte, finisce per riaprirlo ad "un altro giro della ruota",²³ a ciò che, nel testo prefigurato, al testo seguirà.²⁴

La moderna critica ha rimproverato Ariosto per aver contraddetto la forma stessa del suo poema, costringendone la struttura romanzesca, quindi digressiva e aperta, entro un finale epico, dunque teleologico e chiuso.²⁵ Questa tesi, alla luce di quanto osservato fino ad ora, può essere corretta.²⁶ Innanzitutto il finale non collide con la struttura aperta dell'opera e contribuisce anzi alla sua stessa apertura, grazie alla forma internamente problematica del testo e a prescindere dai suoi rapporti esterni con altri testi: l'apertura, insomma, è più *intratestuale* che *intertestuale*. Inoltre, anche quello dell'*Eneide* non è un finale chiuso: la struttura teleologica del poema virgiliano non esclude il carattere problematico e 'infinito' della sua

²³ Cfr. E. Saccone, *Il "soggetto" del "Furioso"*, in Id., *Il soggetto del "Furioso" e altri saggi tra Quattro e Cinquecento*, cit., p. 241. In questo saggio si sostiene che il *Furioso* resiste a farsi leggere in categorie date: in accordo con tale ipotesi, anticipo che la citazione virgiliana, lungi dall'essere una patente di genere, può contribuire a una messa in questione dello stesso Virgilio, in un gioco che accosta senza possibilità di arresto definitivo "uno e due: due superfici e una sola; l'una dentro e l'altra fuori, una che si oppone all'altra, ma anche l'una che continua l'altra: che la estende, che ne forma il sorprendente prolungamento" (cfr. *ivi*, p. 247).

²⁴ Su questo meccanismo di prefigurazione della morte di Ruggiero si veda D. Quint, *The Death of Brandimarte and the Ending of the "Orlando Furioso"*, in "Annali d'Italianistica", XII, 1994, pp. 75-85. Sulle ambiguità del finale del *Furioso* si veda anche A. R. Ascoli, *Ariosto's Bitter Harmony. Crisis and Evasion in the Italian Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 1987, pp. 361-393.

²⁵ Si veda D. S. Carne-Ross, *The One and the Many: a Reading of the "Orlando Furioso"*, cit., p. 205.

²⁶ Javitch, critico verso l'utilizzo della distinzione tra epica e romanzo a proposito del *Furioso*, contesta l'idea di Carne-Ross sostenendo che nella sezione finale Ariosto impiega materiali ancora romanzeschi con i quali gli elementi virgiliani vengono rifiutati, senza cioè che questi ultimi provochino una torsione epica del romanzo: si veda D. Javitch, *Reconsidering the Last Part of Orlando Furioso: Romance to the Bitter End*, cit., pp. 394-405. L'idea è condivisibile e rafforza l'impressione che i concetti di epica e romanzo, per rimanere in vita nella teoria attuale, debbano essere in parte riformulati.

conclusione, che suggerisce anzi una contraddizione inestricabile. Considerare chiuso il finale dell'*Eneide* significa leggere Virgilio nella prospettiva modellizzante e unilaterale (come Modello-Codice, appunto) che ne è stato ricavata successivamente per fini polemici di teoria letteraria. Ariosto non commette questa imprecisione: il *Furioso* – che se misurato unicamente sul segmento conclusivo dell'*Eneide* ne apparirebbe come una variante più chiusa – non è chiuso né aperto a causa della citazione virgiliana. Esso trae da ragioni interne la sua 'apertura' ed è questa a consentirgli di poter replicare, nelle battute estreme, l'*explicit* del testo latino, con l'immagine dell'"alma sdegnosa" di Rodomonte che fugge "alle squalide ripe d'Acheronte",²⁷ rimodulando la "vita indignata" di Turno che "fugit [...] sub umbras".²⁸ L'ombra verso cui corre l'anima di Rodomonte si allunga su Ruggiero ed è pronta, come sappiamo, ad accoglierlo; le "umbrae" dell'*Eneide* offuscano o quantomeno rendono problematica la vittoria di Enea. La citazione convoca nella prima ombra (intratestuale) la seconda (intertestuale), e con essa il carattere ambiguo e non completamente risolutivo del finale dell'*Eneide*: un accordo, come si vede, in nome dell'apertura, nel segno di un'epica non ancora necrotizzata²⁹ dalla lettura che la vuole opposta al romanzo.

Scrivendo prima di operazioni teoriche ingombranti, Ariosto riusciva a leggere l'*Eneide* come dopo, purtroppo, sarebbe stato difficile fare: come un testo non diversamente dal proprio, capace di cantare l'"incomponibilità delle contraddizioni" e "riprodurre le glorie del vincitore, ma insieme il suo

²⁷ Cfr. L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., p. 1242 (XLVI, 140, 5 e 7).

²⁸ Cfr. Virgilio, *Aeneis*, XII, 952.

²⁹ Il termine, usato da Bachtin a proposito dell'*epos* in opposizione alla vitalità del romanzo, intende suggerire qui che l'esser-necrotizzato non è un carattere intrinseco al testo epico, quantomeno all'*Eneide*, ma, al contrario, l'esito di riletture critiche successive. Si veda M. Bachtin, *Epos e romanzo. Sulla metodologia dello studio del romanzo*, cit., p. 456

doloroso affermarsi”,³⁰ di essere “esaltante, perché è la vittoria del valore ch’esso celebra” e “malinconico perché di questa non può, né vuole, celare il prezzo ch’è costata”.³¹ Anche quando è diadico, insomma, il rapporto fra due testi non è di necessità univoco poiché i termini della relazione, ipotesto e ipertesto, possono essere già doppi in se stessi. La citazione moltiplica le potenzialità che ha il testo citante di produrre significato, ma anche il testo citato contiene in sé molteplici percorsi di senso: suggerimenti che gli usi successivi possono cristallizzare e offuscare, ma anche rivitalizzare e arricchire, come avviene nel finale dell’*Orlando furioso*.

³⁰ Cfr. G. B. Conte, *Virgilio. Il genere e i suoi confini*, Milano, Garzanti, 1984, p. 77 e p. 96. Una lettura dell’*Eneide* antiaugustea, o almeno problematicamente augustea, è frequente in area americana: si vedano almeno i lavori di A. Parry, *The Two Voices of Virgil’s “Aeneid”*, in “*Arion*”, II, 1963, pp. 66-80 e di J. H. Bishop, *The Cost of Power. Studies in the Aeneid of Virgil*, Armidale, University of New England Press, 1988. Da ultimo si veda M. C. J. Putnam, *Anger, Blindness, and Insight in Virgil’s “Aeneid”*, in Id., *Virgil’s “Aeneid”. Interpretation and Influence*, Chapel Hill and London, The University of North Carolina Press, 1995, pp. 172-200 e Id., *The Humanness of Heroes. Studies in the Conclusion of Virgil’s “Aeneid”*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2011.

³¹ Cfr. E. Saccone, *Cloridano e Medoro. Con alcuni argomenti per una lettura del primo “Furioso”*, cit., p. 200.



GIUSEPPE ALONZO

IL “DIPORTO PIACEVOLE” DI GIULIO CESARE CROCE. STRATEGIE DI CITAZIONE DAL “FURIOSO”

L'ammirazione nutrita da Giulio Cesare Croce per il *Furioso* è elemento assodato, per quanto non ancora debitamente sondato: essa, d'altronde, può apparire per molti versi 'vuota', meramente citazionale e parodica, insomma non solo poco distinguibile da una inflazionata tradizione già cinquecentesca, ma anche scarsamente stimolante sotto il profilo critico,¹ con la sola eccezione dell'esperienza spiritualizzante del

¹ L'operazione condotta da Croce nel *Diporto* va posta in dialogo con esperienze simili sull'Ariosto, fra cui le libere traduzioni in bolognese e in bergamasco (da un *Lamento di Bradamante* ad un *Abatimento di Rugiero e Rodomonte*) e altre opere in lingua che del *Furioso* propongono centoni (un *Capitolo sopra l'Uccelliera d'amore, cavato dal principio di tutti i canti dell'Ariosto*, la *Ricerca gentilissima delle bellezze del Furioso*) o spiritualizzazioni (il *Primo canto del Furioso tramutato nella passione, morte e resurrezione di nostro Signore*). Si vedano gli studi che, sommariamente, hanno sinora offerto alcuni accenni su queste opere: G. Fumagalli, *La fortuna dell'“Orlando furioso” in Italia nel secolo XVI*, in “Atti della Deputazione ferrarese di storia patria”, XX, 3, 1912, pp. 424-436; M. Rouch, *Les communautés rurales de la campagne bolognaise et l'image du paysan dans l'œuvre de Giulio Cesare Croce (1550-1609)*, Bordeaux, Presses Universitaires, 1984, vol. I, pp. 296-300; F. Sberlati, *La*

*Primo canto del Furioso tramutato nella passione, morte e resurrettione di Nostro Signore.*² Il titolo completo dell'operetta che qui s'intende trattare, pubblicata per la prima volta a Bologna nel 1597 e ristampata fino a metà del Seicento, rivela il carattere centonario dello scritto, ed annuncia che i "cento avvenimenti graziosi" in esso riportati in ottava rima sono "conchiusi ed accordati co' fini di cento stanze del *Furioso*".³ Si tratta, per l'appunto, di un componimento in cento stanze spicciolate, ciascuna autonomamente incentrata su uno schizzo di vita quotidiana più o meno

ragione barocca. politica e letteratura nell'Italia del Seicento, Milano, Bruno Mondadori, 2006, pp. 266-268; B. Badini, *Fortuna bolognese del "Furioso"*, in *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia*, a cura di A. Canova e P. Vecchi Galli, Novara, Interlinea, 2007, pp. 494-506. Si rinvia all'opera di Fumagalli anche per una rassegna dei riusi e delle esegesi del *Furioso* antecedenti Croce, dal *Discorso sopra tutti li primi canti d'Orlando furioso* di Laura Terracina al *Lamento d'Isabella et di Zerbino* di Antonio Maria Consalvi.

² Si veda G. C. Croce, *Opere dialettali e italiane*, a cura di V. Fava, I. Chia, A. Battistini, Roma, Carocci, 2009, pp. 358-380 e gli studi di A. Torre, *Orlando santo. Riusi di testi e immagini tra parodia e devozione*, in "Tra mille carte vive ancora". *Ricezione del "Furioso" tra immagini e parole*, a cura di L. Bolzoni, S. Pezzini, G. Rizzarelli, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2010, pp. 255-298 e N. Catelli, "Parodiae libertas". *Sulla parodia italiana nel Cinquecento*, Milano, FrancoAngeli, 2011, pp. 41-54.

³ Cfr. G. C. Croce, *Diporto piacevole, ovvero ridvto di recreatione, nel quale, si narra cento Auuenimenti gratiosi, occorsi a varie persone. Conchiusi, & accordati con i fini di cento Stanze del Fvrioso; con la sua sentenza sotto ogni Stanza. Opera non meno ingegnosa, chi [sic] di gran trattenimento. Di Givlio Cesare dalla Croce*, Bologna, Bellagamba, 1597 (d'ora in poi *Diporto piacevole*). È questa la *princeps* dell'opera ma l'unico esemplare sopravvissuto, conservato presso la Biblioteca dell'Archiginnasio [17.XI.136], è mutilo, oltre che di tre carte interne (B1, B8, C1), anche del frontespizio, per la trascrizione del quale si è ricorso alle impressioni di Ferrara, Baldini, 1599 e 1603, e poi Venezia, Imberti, 1610. L'opera fu ristampata a Venezia e Bologna per Cochi nel 1614, a Treviso per Righettini nel 1620 e nel 1630, ed ancora nella stessa città nel 1672, a Venezia e Torino per Rustis nel 1652. Con i necessari ammodernamenti, seguiremo il testo e l'ordinamento della *princeps* o, per le carte mancanti, delle stampe ferraresi (all'indirizzo elettronico <http://badigit.comune.bologna.it/GCCroce>). La trascrizione in rete (http://www.giuliocesarecroce.it/testi/diporto_piacevole.html), oltre a presentare errori sparsi, sembra basata sull'edizione Cochi del 1614, che altera le precedenti con radicali spostamenti: l'ottava 99 è sostituita alla 90, che viene collocata al posto della 65, la quale finisce però espunta, generando così un testo di 99 e non 100 stanze.

popolare,⁴ strutturata in modo tale da comprendere nei primi sei versi la narrazione dell’aneddoto e nel distico finale una massima schiettamente ricavata da Ariosto. Ad essa segue un ulteriore verso, irrelato, in cui Croce esprime una sentenza propria. Ecco, a titolo d’esempio, la prima stanza:

“Era caduto giù d’un’alta torre
un fanciullo a Vincenzo da la Croce,
e mentre per aitarlo in fretta corre,
un altro glie ne cade in una foce.
Onde, udendo il danno in ch’egli incorre,
gridò tutto dolente, ad alta voce:
‘Non comincia Fortuna mai per poco
quando un mortal si prende a spasso e gioco.’
Pazienza a sì gran colpi è scudo fermo.”⁵

Nella dedica, datata a Bologna il 4 gennaio 1597 e rivolta a Giovan Battista Saluzzi, Croce avverte che nell’“operetta” ha fatto uso del *Furioso* “come poema pieno d’universal concetti”, e che ha “sopra quelli composto questo *suo* piacevol Diporto”.⁶ Gli aneddoti, ma anche l’architettura sintattica delle ottave, sarebbero insomma frutto di un adeguamento ai “concetti” del *Furioso* e non il contrario. È opportuno tener presente questa dichiarazione, non tanto perché è impossibile dare compiuto credito agli episodi del *Diporto*, quanto perché i distici dell’Ariosto si riveleranno tutt’altro che inalterati al vaglio del testo d’arrivo.

Gli aneddoti evocati nel *Diporto* non presentano chiari elementi di classificabilità. Molti sono micro-novelle, rette da personaggi popolari o

⁴ È la struttura tipica di molte opere crocesche: si veda F. Croce, *Giulio Cesare Croce e la realtà popolare*, in “La rassegna della letteratura italiana”, LXXIII, 1969, p. 186.

⁵ G. C. Croce, *Diporto piacevole*, cit., c. A3r (1).

⁶ Cfr. ivi, c. A2r. Una simile dichiarazione ritorna in G. C. Croce, *Ricercata gentilissima delle bellezze del Furioso*, Bologna, Cochi, 1607, p. 4 (Dedica): “universale è l’opera prodotta da quello universale Poeta”. L’aggettivo “piacevol” è attributo tipico delle opere crocesche: si veda M. Rouch, *Les communautés rurales de la campagne bolonaise et l’image du paysan dans l’œuvre de Giulio Cesare Croce (1550-1609)*, cit., p. 441.

benestanti appena caratterizzati (“un fabbro”, “un ruffiano”, “un gentiluomo”)⁷ oppure identificati da denominazioni familiari (“Azzo Marchetto”, “Pietro da Castello”)⁸ o antonomastiche (“il francese”),⁹ e governate da un minimo sviluppo narrativo, gestito da un narratore esterno oppure dal discorso diretto, che arriva sempre a comprendere la citazione ariostesca finale. Altri aneddoti sono invece più orientati verso un’indeterminata dimensione gnomica: non rigettano il discorso diretto, ma i personaggi sono meno determinati, benché sempre caratterizzati da una forte escursione sociale e geografica (“un cavaliere sanese”, “un savonese”, “dui fratelli”),¹⁰ e il narratore assume un ruolo più ingombrante.

L’impiego di espressioni paremiche, come accadrà nel *Bertoldo* e nel *Bertoldino*, è una costante crocesca, coerente con la ricerca di un’apodissi non codificata se non dalla tradizione orale e dalla saggezza popolare. È chiaro che, in un’opera come il *Diporto*, la prospettiva va mutata: Croce infatti non preleva dal *Furioso* esclusivamente distici proverbiali ma anche diegetici, e inoltre la fonte, per quanto vulgata nel riuo popolare e canterino, era già pienamente codificata dalla tradizione letteraria. Tuttavia, gli strumenti di classificazione che Maria Antonella Sardelli ha impiegato per le paremie del *Bertoldino*¹¹ possono rivelarsi utili anche per una almeno sommaria presentazione del citazionismo ariostesco nel *Diporto*. I distici del *Furioso* riusati da Croce rivestono perciò molteplici funzioni:

⁷ Cfr. G. C. Croce, *Diporto piacevole*, cit., cc. A3v-4r (3, 1 e 5, 1-2).

⁸ Cfr. ivi, cc. A5r e B2v (9, 1 e 30, 5).

⁹ Cfr. ivi, c. A6r (12, 2).

¹⁰ Cfr. Id., *Diporto piacevole*, Ferrara, Baldini, 1603, pp. 9-10 (25, 1-2 e 27, 1 e 26, 1). Le ottave sarebbero impresse alle cc. B1r-v della *princeps*, mancanti nell’unico esemplare noto.

¹¹ Si veda M. A. Sardelli, *El elemento paremiológico en “Le piacevoli e ridicolose semplicità di Bertoldino” (1608) de Giulio Cesare Croce*, in “Critica del testo”, XI, 2008, pp. 43-64.

1) argomentativa, allorché suggeriscono l’opinione del parlante che – come detto – riferisce il motto del *Furioso* caricandolo di valore apoftegmatico. È il caso della sentenza di “un romano” che contempla una “matrona onesta” in atto di nascondere “agli occhi de le genti” la propria bellezza: “gli angelici sembianti, nati in cielo, / non si ponno coprir sotto alcun velo”,¹² distico che in Ariosto rivestiva una pur sublimata funzione descrittiva, riferita ad Alcina;¹³

2) performativa, allorché rappresentano atti linguistici mirati ad innescare la concreta reazione del destinatario del messaggio, dacché la citazione ariostesca assume abitualmente nel *Diporto* un tratto dialogico e mimetico ancor più vivacemente prescrittivo di quanto non avesse nella fonte. È il caso dell’amico di “un fabbro” che impiega la massima “ch’a donna non si fa maggior dispetto / che quando o vecchia o brutta gli vien detto” per invitarlo implicitamente a non ripetere alla moglie “ch’ell’avea quarant’anni”;¹⁴

3) comico-umoristica, allorché il riuso svolge un ruolo canzonatorio, e gli attori della scenetta crocesca entrano in una sorta di reciproco conflitto satirico. È l’esempio di tale “Zavaglia” che, per deridere l’ormai vecchia cortigiana “Nina”, rispolvera il distico “Ora non ha, così è rimasta sola, / chi le dia aiuto pur d’una parola”.¹⁵ Diversamente dai due casi precedenti, in cui Croce attribuisce alla sentenza ariostesca una funzione che la investe di un più impegnativo scopo paremico-argomentativo, in questi frangenti il

¹² Cfr. G. C. Croce, *Diporto piacevole*, Bologna, Bellagamba, 1597, c. A4v (6, 7-8).

¹³ Cfr. L. Ariosto, *Orlando furioso*, con il commento di E. Bigi, a cura di C. Zampese, Milano, Rizzoli, 2012, p. 253 (VII, 15, 7-8): “Gli angelici sembianti nati in cielo / non si ponno celar sotto alcun velo”.

¹⁴ Cfr. G. C. Croce, *Diporto piacevole*, cit., c. A3v (3, 7-8) e L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., p. 699 (XX, 120, 7-8): “ch’a donna non si fa maggior dispetto, / che quando o vecchia o brutta le vien detto”.

¹⁵ Cfr. G. C. Croce, *Diporto piacevole*, cit., c. C4v (69, 7-8).

testo d'arrivo entra in conflitto parodico con la fonte, riusata a fini effettivamente degradati (in tal caso, il distico era riferito alla “gran beltà” di Angelica esposta all’orca);¹⁶

4) caratterizzante, allorché il riuso è finalizzato alla rappresentazione di un personaggio, ciò che accade quando l’aneddoto crocesco mette in scena una sola figura agente, che compie un’azione (descritta esclusivamente da un narratore esterno, senza cioè interventi dialogici interni alla vicenda) e la auto-commenta nel distico finale, che assume dunque i caratteri del monologo. È il caso di “un magnan” che, sognando sempre di nutrirsi ad un ricco banchetto, “Disse (avendo nel sogno gran diletto): / ‘se ’l dormir mi dà gaudio, e ’l veghiar guai, / poss’io dormir senza destarmi mai’”.¹⁷

Come anticipato, le citazioni ariostesche rivestono anche un’occasionale funzione autoritativa autonoma. I casi più evidenti sono quelli delle “paremie non incorporate”,¹⁸ cioè debitamente introdotte da formule che le incorniciano come tali, staccandole anche sintatticamente dalla parlata del personaggio messo in scena dalla stanza del *Diporto*. Talora il modulo era già presente nella fonte, ad esempio nei distici “Cristo ha lasciato ne i precetti suoi / ‘non far altrui quel che per te non vuoi’”¹⁹ e soprattutto “Dice il proverbio, ch’a trovar si vanno / gli uomini spesso, e i

¹⁶ Cfr. L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., p. 290 (VIII, 63, 7-8): “ora non ha (così è rimasa sola) / chi le dia aiuto pur d’una parola”.

¹⁷ Cfr. G. C. Croce, *Diporto piacevole*, cit., c. A3v (2, 7-8) e L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., p. 1091 (XXXIII, 63, 7-8): “se ’l dormir mi dà gaudio, e il veggiar guai, / possa io dormir senza destarmi mai”.

¹⁸ Cfr. M. A. Sardelli, *El elemento paremiológico en “Le piacevoli e ridicolose semplicità di Bertoldino” (1608) de Giulio Cesare Croce*, cit., p. 56.

¹⁹ Cfr. G. C. Croce, *Diporto piacevole*, cit., c. A4r (5, 7-8) e L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., p. 953 (XXVIII, 82, 7-8): “Cristo ha lasciato nei precetti suoi: / non far altrui quel che patir non vuoi”.

monti fermi stanno”.²⁰ In questi casi, la genericità del proverbio già usato da Ariosto consente a Croce di operarvi una più libera decontestualizzazione, applicando il primo ad un tentato adulterio ed il secondo ad una rissa popolare.

In altri frangenti il modulo proverbiale viene anteposto da Croce al distico ariostesco, che ne riesce perciò investito di maggiore icasticità: oltre a espressioni come “udit’ho dir”,²¹ è il caso della formula “e ben può dirsi in rima”, che introduce il distico “taccia qualunque le mirabil sette / moli del mondo, in tanta gloria mette”,²² usato da Ariosto per tratteggiare il “palagio” del “terrestre paradiso”²³ e da Croce per rappresentare l’“alta torre / de gli Asinelli” vista da “un savonese”.²⁴ Proprio quest’ultimo caso tradisce gli intenti spesso semplicemente diegetici e/o mimetici dei riusi croceschi, sia pure ricontestualizzati con effetti ulteriormente stranianti (lo scarto tra l’Eden e la Torre degli Asinelli è notevole).

La tecnica del riuso paremico²⁵ più ricorrente nelle stanze crocesche è quella attanziale: l’attribuzione cioè del contenuto del distico citato a personaggi (o attanti) per lo più popolari, in grado di tradurre nella prassi il messaggio che nel *Furioso* appariva trasfigurato nel mondo cavalleresco. L’operazione di Croce, tuttavia, è al tempo stesso iperonimica cioè tendente alla generalizzazione, perché la determinazione di referenti concreti opera sulla citazione ariostesca in senso sì pratico, ma anche decontestualizzante. Pertanto il messaggio originale viene di fatto esteso

²⁰ Cfr. G. C. Croce, *Diporto piacevole*, cit., c. A7v (18, 7-8) e si veda L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., p. 752 (XXIII, 1, 7-8).

²¹ Cfr. G. C. Croce, *Diporto piacevole*, cit., c. B5v (43, 6).

²² Cfr. ivi, Ferrara, Baldini, 1603, p. 10 (27, 6-8) e si veda L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., p. 1126 (XXXIV, 53, 7-8).

²³ Cfr. ivi, pp. 1126-1127 (XXXIV, 52, 1 e 55, 4).

²⁴ Cfr. G. C. Croce, *Diporto piacevole*, cit., p. 10 (27, 1-2).

²⁵ Si veda M. A. Sardelli, *El elemento paremiológico en “Le piacevoli e ridicolose semplicità di Bertoldino” (1608) de Giulio Cesare Croce*, cit., p. 61.

oltre le proprie intenzioni e i propri scopi, e in tal senso subisce un processo di generalizzazione. Ad esempio, il celebre motto sentenzioso “Di cicale scoppiate imagini hanno / versi ch’in lode de’ signor si fanno” viene riusato da Croce come canzonatura rivolta da tale “Carrara” ad “un poeta” che aveva “un bel sonetto appresentato / a un signor”.²⁶ Come si nota, dunque, il riferimento a un caso storico e pratico specifico è sì presente, ma resta di fatto indeterminato, senza contare che la citazione compare in un contesto beffardo assai più ‘ridicoloso’ e meno ironico di quanto non fosse nella fonte. Piuttosto ricorrente è infine la tecnica sinonimica: non pochi sono i distici ariosteschi citati a distanza con chiare analogie argomentative e rappresentative, basati insomma sulle medesime idee-chiave: tale ricorsività può essere riscontrata confrontando vari esempi forniti in queste pagine.

Sotto il profilo sintattico, le citazioni ariostesche si collegano alle facezie del *Diporto* secondo vari criteri. In un numero più ristretto di casi il distico ariostesco risolve l’intero intervento conclusivo del parlante, e si presenta dunque in totale autonomia sintattica. Naturalmente sono sempre presenti le marche introduttive del discorso diretto nel sesto verso di ogni stanza, come in questo caso: “Disse (con un sospir ch’uscì del petto): / ‘Leggiadro e bel fui sì, che di me accesi / più di una donna; al fin me stesso offesi.’”.²⁷ Oppure nell’ambito del distico stesso quando esso rappresenta già nella fonte un discorso diretto compiuto, come in questo caso: “‘Grato mi fia (diss’ella) il venir tuo;’ / volendo dir ch’indi l’anel fia suo”.²⁸

²⁶ Cfr. G. C. Croce, *Diporto piacevole*, Bologna, Bellagamba, 1597, c. C6r (75, 1-2 e 5) e L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., p. 1134 (XXXIV, 77, 7-8): “Di cicale scoppiate imagine hanno / versi ch’in laude dei signor si fanno”.

²⁷ Cfr. G. C. Croce, *Diporto piacevole*, cit., c. A6r (12, 6-8) e L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., p. 232 (VI, 33, 7-8): “Leggiadro e bel fui sì, che di me accesi / più d’una donna; e al fin me solo offesi”.

²⁸ Cfr. G. C. Croce, *Diporto piacevole*, cit., c. A5v (11, 7-8) e L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., p. 175 (IV, 9, 7-8).

D'altronde, nel titolo del *Diporto* Croce esibisce il fatto che i suoi “avvenimenti” non solo sono “conchiusi”, ma anche “accordati” con i distici del *Furioso*: con questa espressione deve intendersi, oltre che un presunto accordo tematico, un accordo sintattico. Ciò si esplica, naturalmente, quando il distico finale è incastonato nel più ampio discorso del parlante, che in esso non si risolve interamente, ma vi trova una conclusione argomentativa e sintattica. Nella maggior parte dei casi il legame sintattico fra il distico e ciò che precede è lineare, e Croce inserisce con notevole maestria la proposizione ariostesca nel proprio discorso esemplare e pragmatico. Ciò comunque non esclude che, occasionalmente, Croce riecheggi non solo il distico, ma anche l'intera parte finale della stanza ariostesca.²⁹

In una corposa minoranza di stanze Croce opera invece piccole alterazioni anche sul distico originale, adattandolo alle istanze dell'aneddoto. Talora (lo si è visto) si tratta di semplici aggiustamenti, mentre altre volte l'intervento è più rilevante ma non del tutto convincente: si consideri ad esempio il reimpiego del distico ariostesco “Per duol bestemmia, e mostra invidia immensa, / che venne tardi a così ricca mensa”,³⁰ in cui Croce sostituisce “doglia” a “invidia” con inelegante iterazione rispetto a “duol” e senza alcuna ragione semantica o sintattica. Considerando questo caso, rimane difficile discernere il confine tra l'adattamento più efficace della fonte e il suo riuso mnemonico o canterino

²⁹ Si veda per esempio ivi, p. 706 (XXI 1, 5-8): “Né dagli antiqui par che si dipinga / la santa Fé vestita in altro modo, / che d'un vel bianco che la cuopra tutta, / ch'un sol punto, un sol neo la può far brutta”; che è così citato in G. C. Croce, *Diporto piacevole*, cit., c. C1v (50, 6-8): “D'altro la fe' dipinger non ho udito, / che d'un vel bianco, che la copre tutta, / ch'un sol punto, un sol neo la può far brutta”.

³⁰ Cfr. L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., p. 453 (XIV, 37, 7-8) e G. C. Croce, *Diporto piacevole*, Ferrara, Baldini, 1603, p. 18 (53, 7-8). L'impressione bolognese del 1614 tentò poi di emendare la ridondanza, sostituendo “Esso” a “Per duol”, ma di fatto allontanandosi ancor più dall'originale ariostesco (cfr. Id., *Diporto piacevole*, Bologna, Cochi, 1614, p. 20).

più che libresco, come sembrano testimoniare altri esempi: quando Croce, oltre al distico, riprende anche parte delle rime della stanza ariostesca;³¹ o quando le *variationes* nei finali sembrano dipendere, appunto, dalla memoria e dell'oralità.³² Si deve tuttavia ricordare che Croce incastona nel *Diporto* anche espressioni ariostesche dense di velleità letterarie, impreziosendolo con una pur ridotta serie di 'citazioni di citazioni': pensiamo ad esempio al distico "Tra quelli spirti che con suoi compagni / fa star Chiron dentro i bollenti stagni",³³ che esalta l'ipotesto dantesco (*Inferno*, XII e XXII, 141) sia pur impiegandolo per una moglie pestifera.

Un caso più evidente di alterazione sintattica è rappresentato dalla stanza che si conclude con l'apostrofe di un "Gian Bottiglia" ad un padre che voleva maritare la figlia ad un vecchio:

“Com'è possibil,' disse Gian Bottiglia,
 'che tu l'acasi in uom cotanto enorme,
 bisunto, sporco, e d'abito mendico?
 Né a mezzo ancor di sua bruttezza dico!
 O essecrabil avarizia ingorda!”³⁴

Il distico finale ariostesco suggellava la descrizione di un "Etiope" ma con differente organizzazione sintattica del periodo ("bisunto e sporco, e d'abito mendico: / né a mezzo ancor di sua bruttezza io dico"),³⁵ poiché il settimo verso non aveva il tono interrogativo dell'omologo crocesco, dov'è necessario in quanto clausola della formula apostrofica iniziale. Nella

³¹ Si confronti il recupero della rima in -etto in G. C. Croce, *Diporto piacevole*, Bologna, Bellagamba, 1597, c. A5r (9) e L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., p.209 (V, 53),

³² Si confronti G. C. Croce, *Diporto piacevole*, cit., c. A5r (8, 8): "ch'aperti il mal, e chiusi il ben vedete"; e L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., p. 1091 (XXXIII, 62, 8): "che chiusi il ben, e aperti il mal vedete".

³³ Cfr. G. C. Croce, *Diporto piacevole*, cit., c. B6r (45, 7-8) e si veda L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., p. 427 (XIII, 36, 7-8).

³⁴ G. C. Croce, *Diporto piacevole*, cit., c. C2r (60, 5-8).

³⁵ Cfr. L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., pp 1387-1388 (XLIII, 135, 1 e 7-8).

medesima stanza, inoltre, Croce tributa alla fonte una citazione schietta con l’endecasillabo di ‘didascalìa’ (“O esecrabile Avarizia, o ingorda / fame d’avere”),³⁶ in una sezione del testo che normalmente egli riserva a se stesso, al proprio estro esperto in proverbi popolari.

Non mancano del resto, nel *Diporto*, echi ravvicinati fra il distico finale e la massima apposta in calce all’ottava, che ne appare di fatto una citazione duplicata con *variatio*. La formula ariostesca “che, per altrui voler, perder se stesso?” viene per esempio replicata nella didascalìa “Spesso il giovar altrui se stesso offende”.³⁷ In questo caso va altresì osservato un esempio notevole di riuso tematico: se infatti Ariosto, nella stanza, ammoniva sui pericoli dell’“amorosa pania”,³⁸ Croce vi narra di un tale che per salvare qualcuno sul punto di affogare finisce sommerso a sua volta. La strumentazione del *cave amorem* è insomma ripresa, mediante la formula dell’invescarsi e del restare intrappolati a catena, ma finalizzandola a una prescrizione totalmente diversa, radicata nell’usualità quotidiana del contado ed estranea alla tradizione lirica (cui tuttavia Ariosto per primo guardava con ironia e gnomica straniante).

Altre ottave appaiono “accordate” fra loro come in piccole sequenze, attraverso l’intervento citazionale di Croce: alcune stanze per esempio, riferite rispettivamente a un protestante e a un calunniatore, sembrano collegate dalla sentenza didascalica e appaiono accostate dagli echi fonetico-sintattici, oltre che dal comune intento di moralizzazione e controriformistica punizione: “Merta tal detto un mancator di fede” e “La

³⁶ Cfr. *ivi*, p. 1351 (XLIII, 1, 1-2). La citazione è ripresa anche in altre opere dello scrittore: si veda per esempio G. C. Croce, *Ricercata gentilissima delle bellezze del Furioso*, cit., p. 15.

³⁷ Cfr. *Id.*, *Diporto piacevole*, cit., c. B3r (33, 8) e L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., p. 792 (XIV, 1, 8): “che, per altri voler, perder se stesso?”.

³⁸ Cfr. *ibidem* (XIV, 1, 1).

mala lingua merta esser tagliata”,³⁹ clausole che solo occasionalmente riprendono sintagmi ariosteschi.⁴⁰

L'intervento sul testo di Ariosto si rivela dunque più complesso di quanto non appaia a prima vista. In rari casi, addirittura, il distico del *Furioso*, quando in parte colto ed erudito, viene arricchito da ulteriori elementi libreschi. Ad esempio la chiusa impiegata per una stanza di argomento filogino conforme alla fonte, è rafforzata nella stessa ottava da un riferimento a Nicostrata (“udendo dir che Nicostrata / Saffo e Corinna, perché furon dotte / risplendon liete, e mai non veggon notte”).⁴¹ L'accostamento di questi tre nomi come *exempla* delle virtù intellettuali e segnatamente poetiche delle donne antiche, infatti, vantava una codificata tradizione.⁴²

In altre situazioni, l'intervento di Croce è invece semplificante rispetto al modello. Due stanze, ad esempio, che rappresentano aneddoti differenti ma accomunati dal motivo crocesco dell'esibizione in pubblico della violenza (un'esecuzione e una baruffa di strada)⁴³ sono entrambe concluse da distici derivanti dalla vicenda di Pinabello, traditore giustiziato da Bradamante. Le chiuse provengono però da sezioni ben distanti del

³⁹ Cfr. G. C. Croce, *Diporto piacevole*, c. A8v (22, 9 e 23, 9). Sottolineature nostre.

⁴⁰ Si veda per esempio L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., p. 1155 (XXXV, 60, 4): “mancator di fede”.

⁴¹ Cfr. G. C. Croce, *Diporto piacevole*, cit., c. D2r (92, 6-8) e si veda L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., p. 667 (XX, 1, 7-8): “Saffo e Corinna, perché furon dotte, / splendono illustri, e mai non veggon notte”.

⁴² I tre nomi compaiono in testi di Baldassar Castiglione e Galeazzo Flavio Capra: si veda B. Castiglione, *Il Libro del Cortegiano*, Introduzione di A. Quondam, Note di N. Longo, Milano, Garzanti, 1981, p. 296 (III, 28) e G. F. Capra, *Dell'eccellenza e dignità delle donne*, a cura di M. L. Doglio, Roma, Bulzoni, 1988, pp. 89-94. Ed ancora nel XVII secolo sarebbero stati accostati in simili rassegne, come quella che si legge nell'epistolario di Isabella: si veda I. Andreini, *Lettere*, Venezia, Combi, 1612, p. 20.

⁴³ Si veda F. Vazzoler, *L'immagine del boia*, in “L'immagine riflessa”, II, 1978, pp. 180-186.

Furioso,⁴⁴ sicché Croce avvicina sequenze che l'*entrelacement* ariostesco aveva notevolmente separato, in tal modo adoperando o per lo meno suggerendo una semplificazione rispetto alla divagante struttura della fonte, ma attuando anche un'operazione non priva di eleganza rispetto ai propri aneddoti.

Gli ultimi due esempi (la giunta di Nicostrata e il recupero dell'*entrelacement* su Pinabello) confermano l'ambivalenza con cui Croce avvicina il testo del poema. La citazione ariostesca si propone sì come *trait d'union* tra le culture familiari allo scrittore, quella popolare e quella letteraria,⁴⁵ ma si rivela anche operazione non priva di spregiudicatezza: in primo luogo rispetto alla fonte, riusata con frequenti forzature e interventi agonistici, che affettano riverenza ma non temono di esibirsi in variazioni, estensioni, distorsioni più o meno critiche; in secondo luogo rispetto al pubblico, che non solo negli aneddoti viene impietosamente rappresentato a tutti i livelli sociali,⁴⁶ ma che viene anche, sia pure senza intenti moralistici,⁴⁷ icasticamente sferzato proprio dall'intervento della citazione dotta. L'autorevolezza di quest'ultima è assicurata dal condiviso prestigio della fonte, ma la disinvolta libertà con cui può essere espressa è garantita dal suo venir pronunciata da un personaggio dell'aneddoto, che può permettersi (nella cornice di un'opera dichiarata incolta) di forzarla ad un riuso concreto e quotidiano, spodestandola dalla sua collocazione aulica e

⁴⁴ Si veda L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., p.141 (II, 58) e p. 754 (XXIII, 4).

⁴⁵ Sulla cultura letteraria di Croce si veda A. Battistini, *Spunti intertestuali in Giulio Cesare Croce*, in *La festa del mondo rovesciato. Giulio Cesare Croce e il carnevalesco*, a cura di E. Casali e B. Capaci, Bologna, il Mulino, 2002, pp. 51-67.

⁴⁶ Sull'interclassismo e sul carattere eteroclitico del pubblico di Croce si vedano M. Rouch, *Les communautés rurales de la campagne bolonaise et l'image du paysan dans l'œuvre de Giulio Cesare Croce (1550-1609)*, cit., p. 340 e A. Battistini, *La cornucopia letteraria di Giulio Cesare Croce*, in "Strada maestra", XXXIII, 1992, p. 51.

⁴⁷ Questi sono estranei alla conservativa vena crocesca: si vedano F. Croce, *Giulio Cesare Croce e la realtà popolare*, cit., pp. 190-191 e P. Camporesi, *La maschera di Bertoldo*, Milano, Garzanti, 1993², p. 20.

romanzesca: destrutturata ma volgarizzata, essa viene così resa fruibile ed esperibile per il pubblico ampio del contado e della corte, dalle contenute pretese intellettuali.

Nel *Diporto*, Ariosto dunque esercita un'influenza gnomica ma non narrativa: cessa di parlare di cavalieri e d'amori, per calarsi didascalicamente in un quotidiano capace di trasfigurare i cicli privilegiati del *Furioso*. Egli dà linfa, insomma, a storie altrui che Croce umilmente propone come affastellate rappresentazioni della più semplice e ciclica natura umana, 'accordandola' con linearità sintattica al suggello ariostesco. Si corona così l'ambizione di creare 'un altro Ariosto', che dell'originale non è traduzione, né parodia, né paralogico centone come la *Ricercata gentilissima*: piuttosto una sua "tramutatione" o "trasformatione" piacevole e popolare.⁴⁸ Ma l'esperimento, proprio perché si serve di un citazionismo che arriva appunto a ricreare la funzione autoriale della fonte, non sottrae a questa la propria autorevolezza morale e letteraria: la fa oggetto di esibita ricodificazione piuttosto che di occultata caricatura.

A differenza di altre opere crocesche con struttura analoga,⁴⁹ nel *Diporto* ogni aneddoto è suggellato da una citazione pur sempre letteraria, il cui riuso comporta inevitabilmente una sua alterazione in termini di statuto di genere,⁵⁰ tanto più notevole se si considera (come dicevamo) che la sentenziosità del *Furioso* reca sempre con sé una componente ironica che la smussa e la strania. L'attribuzione al *Furioso* di un rilievo paradigmatico è dunque in buona parte forzata, e corrisponde a una ricodificazione che,

⁴⁸ Sono le formule con cui Croce definiva i propri interventi su Ariosto.

⁴⁹ Pensiamo per esempio al *Pronostico et Almanacco stupendo e maraviglioso sopra l'anno presente* (1617), dove l' 'avviso' di ogni evento di cronaca si conclude con un motto relativo ai bisogni della gente comune.

⁵⁰ Sulla contaminazione di generi operata da Croce si veda A. Asor Rosa, *La narrativa italiana del Seicento*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, vol. III: *Le forme del testo*, t. II: *La prosa*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 748-749 e P. Camporesi, *La maschera di Bertoldo*, cit., pp. 107-110.

pur nell’abbassamento dovuto al *milieu* del testo d’arrivo, comporta una paradossale intensificazione delle pretese gnomiche del testo di partenza. L’intervento del *Diporto* si basa infatti su fondamenti ideologici distinti da quelli del modello: l’anti-eroico di Croce non è sottile destrutturazione di genere (e dunque ironia), bensì rappresentazione di realtà e dunque operazione seria. Ariosto aveva applicato l’anti-eroico al cavalleresco e ne aveva ottenuto un effetto straniante; Croce applica il medesimo anti-eroico (citandolo) ad aneddoti a loro volta anti-eroici, e ne ottiene pertanto un didascalismo molto meno rivoluzionario, che sorprende non in sé ma perché la fonte, comunque ‘alta’, viene ulteriormente ma forzatamente elevata rispetto ai suoi stessi propositi.

È soprattutto l’indole moraleggiante di alcuni “diporti”, ad esempio le stanze contro la violenza dei mariti o contro l’adulazione, che spoglia la citazione ariostesca delle sue graffianti sottigliezze sui temi della filoginia e dell’alterna fortuna, per applicarvi più ortodosse prescrizioni moralistiche basate sui valori della famiglia, della fede, della corte o anche solo del buon senso agricolo. Ma si sfiora qui la radice controriformistica del sistema di valori di Giulio Cesare Croce, che penetra anche negli orizzonti citazionali del *Diporto* e, rispetto ad Ariosto, rappresenta il nodo di una dialettica sì rispettosa, ma destinata a rimanere (si pensi a motivi bertoldeschi come la misoginia, la pazzia, la fortuna)⁵¹ per molti versi conflittuale.

⁵¹ Si vedano Q. Marini, *Bertoldo, Bertoldino, Marcolfo*, Casale Monferrato, Marietti, 1986, pp. 18-23 e pp. 36-38; A. Battistini, *Spunti intertestuali in Giulio Cesare Croce*, cit., pp. 60-61.



CRISTINA ZAMPESE

**ANGELICA SUL BACCHIGLIONE.
GLI AFFRESCHI DI TIEPOLO A VILLA
VALMARANA**

“‘Cara’ disse Carlino Dessalle, ‘e i fiori? Sono quasi le cinque, sai!’

Jeanne stava scrivendo nella sala dell’Ariosto, in faccia all’affresco dove la bella, tenera Angelica, legata le gambe ignude allo scoglio, spasima fra la mostruosa Orca, la ghiottona del mare, che sale, e il mostruoso ippogrifo con Ruggero, il ghiottone del cielo, che scende.”¹

Dell’Orca “ghiottona”, a villa Valmarana, si sarà qualche volta scherzato con i bimbi di casa, impauriti dalla scena minacciosa. Il processo alle intenzioni di Ruggiero è invece l’anticipazione maliziosa di un lettore

¹ A. Fogazzaro, *Piccolo mondo moderno*, a cura di A. Mellone, Milano, Rizzoli, 2011, p. 199 (è l’incipit del quinto capitolo, *Numina, non nomina*). Fogazzaro conosceva molto bene la villa (Villa Diedo nella trasposizione del romanzo) avendo sposato Margherita Valmarana: si vedano T. Gallarati Scotti, *La vita di Antonio Fogazzaro*, a cura di C. Crevenna, con una premessa di G. Ravasi, Brescia, Morcelliana, 2011, p. 269 e O. Morra, *Fogazzaro nel suo piccolo mondo (dai carteggi familiari)*, Bologna, Cappelli, 1960, p. 250 (dove è riportata una testimonianza di Giuseppe Giacosa). Per motivi consimili, alla dimora si riallacciano anche la biografia e la scrittura di Guido Piovene: si veda almeno G. Piovene, *La metafisica dei sensi*, in *L’opera completa di Giambattista Tiepolo*. Apparati critici e filologici di A. Pallucchini, Milano, Rizzoli, 1968, pp. 5-8.

colto e sornione, che sa bene come l'ardente memoria ovidiana (“‘o’ dixit ‘non istis digna catenis, / sed quibus inter se cupidi iunguntur amantes’”)² solo apparentemente coonesti, nel confronto, la tanto più discreta galanteria del giovane:

“O donna, degna sol de la catena
con chi i suoi servi Amor legati mena,

e ben di questo e d'ogni male indegna,
chi è quel crudel che con voler perverso
d'importuno livor stringendo segna
di queste belle man l'avorio terso?”³

Di lì a poco, in chiusura di canto, il precedente si illuminerà di valore indiziario a carico dell'assalitore, ben deciso a riscuotere il *pretium laboris*.

Nell'interpretazione offerta dal pittore, però, il prima e il poi non entrano in gioco. Quello che l'ardito scorcio del salvatore – quasi fuori campo – consente di vedere, è l'immagine aerea di un cavaliere abbigliato ‘all'antica’, concentrato qui e ora nella picchiata verso il mostro.

² Cfr. Ovidio, *Metamorphoseon libri*, IV, 678-679 (Perseo si rivolge ad Andromeda).

³ L. Ariosto, *Orlando furioso*, con il commento di E. Bigi, a cura di C. Zampese, Milano, Rizzoli, 2012, p. 357 (X, 97, 7-8 e 98, 1-4). Cfr. anche ivi, p. 361 (X, 109, 4): “gli occhi che già l'avean preso alla rete”. Le fotografie degli affreschi sono state realizzate letteralmente *en touriste* e si riproducono per gentile concessione della famiglia Valmarana, che ringrazio. Le singole scene non hanno intitolazioni univoche nella tradizione critica, e anzi non sempre i soggetti sono stati correttamente interpretati; evito pertanto di utilizzare didascalie. Ha richiamato la mia attenzione sul ciclo ariostesco un mio bravo allievo, Francesco Segati, che ha discusso un elaborato triennale di taglio storico-artistico: alcune riflessioni delle prossime pagine prendono spunto da sue osservazioni.



Molto è stato scritto sull'affascinante complesso di Villa Valmarana 'ai Nani', che si offre al visitatore – con qualche ritrosia – in fondo alla riposta *contra* San Bastian, una stradina non molto diversa, credo, da quella vista da Goethe, quando il 24 settembre 1786 annotava nel suo diario di viaggio per Charlotte von Stein:

“Heute sah ich die *Villa Valmarano* [sic], die Tiepolo dekoriert und allen seinen Tugenden un Fehlern freien Lauf gelassen hat. Der hohe Stil gelang ihm nicht wie der

natürliche, und in diesem letzen sind köstliche Sachen da, im ganzen aber als *Dekoration* gar fröhlich und brav.”⁴

La critica artistica moderna⁵ ha accertato che la diffrazione di stile, in definitiva biasimata da Goethe, corrisponde invece ai diversi timbri di due personalità, quella appunto di Giambattista Tiepolo, che dipinse gli interni della Palazzina realizzando il Salone di Ifigenia e le Sale, rispettivamente, dell’*Iliade*, dell’*Eneide*, di Ariosto e di Tasso; e quella più portata al ‘naturale’ del figlio Giandomenico, cui fu affidata la Foresteria tranne la Sala dell’Olimpo, ancora opera paterna. Giandomenico realizzò vivaci scene della contemporaneità: le Cineserie, la Villeggiatura, i Contadini, il Carnevale.

Un complesso quadro intellettuale – fecondo ma carico di contraddizioni – appare convergere, dal passato della trattatistica d’arte e insieme dal presente del dibattito estetico settecentesco, proprio su questa particolarissima opera multipla.⁶ Quello che vorrei proporre qui è un procedimento di microscopia, condotto attraverso un sistematico raffronto intertestuale:⁷ una specie di *lectura* del solo ciclo ariostesco. Anticipo che

⁴ J. W. Goethe, *Tagebuch der italienischen Reise*, hrsg. von H. Schmidt, Leipzig, Kroner, 1925, pp. 73-74. L’appunto non trovò posto nella successiva redazione della *Italienische Reise*.

⁵ A partire da A. Morassi, *Giambattista e Domenico Tiepolo alla Villa Valmarana*, in “Le Arti”, XIX, 1941, pp. 251-262, al quale si deve la corretta lettura della data di esecuzione, che è 1757 e non 1737, come a lungo si credette.

⁶ Si veda G. M. Anselmi, *Giambattista Tiepolo, la cultura veneta e la tradizione letteraria italiana* (in collaborazione con R. Coccia), in G. M. Anselmi, *Gli universi paralleli della letteratura. Metamorfosi e saperi tra Rinascimento e crisi del Novecento*, Roma, Carocci, 2003, pp. 56-120. A questo lavoro rimando per ulteriori riferimenti bibliografici.

⁷ Una verifica di questo genere, pur nell’ambito di un più ampio discorso sulle fonti del mito, è stata condotta da Anna Chiarloni sulle tragedie di Eschilo e di Euripide nell’ideazione delle immagini della Sala di Ifigenia: “Il linguaggio dell’Ifigenia di Valmarana richiama [...] la matrice eschilea [...] . I tratti d’Ifigenia [...] paiono dialogare con il testo del tragediografo, che a sua volta si appella all’arte figurativa” (cfr. A. Chiarloni, *Text and Image. Fresco of Iphigenia from Gian Battista Tiepolo. Villa Valmarana near Vicenza*, in “Arts”, I, 2012, p. 6).

vorro' dimostrare come l'attitudine dell'artista presupponga un'attenta analisi del testo poetico e soprattutto un taglio di lettura coerente, finalizzato ad un progetto espressivo all'interno di questo particolare ambiente. Vari studiosi si sono sforzati di rintracciare un *fil rouge* (l'amore, il sacrificio) che potesse saldare i singoli cicli della Palazzina in un organismo tematico compatto. Ma, forse, il presupposto va rovesciato: più che ricavare dai classici dalla letteratura un florilegio di episodi al servizio di un tema, ritengo che Tiepolo abbia cercato – da sé o in relazione con altri – di approfondire stanza per stanza l'interpretazione di alcuni nodi di quelle letture.

Nella scelta dei soggetti entra in gioco la responsabilità del committente, Giustino Valmarana (1688-1757), del quale non sappiamo abbastanza, ma che probabilmente una ricerca puntigliosa potrebbe restituire al suo peso intellettuale nella Vicenza di primo Settecento.⁸ Ciò che emerge dalle fonti note è una singolare commistione fra una tendenza umbratile e schiva, forse conseguenza di lutti non sufficientemente elaborati, e vivaci interessi culturali (in particolar modo teatrali) che sicuramente persistono nell'ideazione del progetto iconografico della Villa "ai Nani", concordato con Tiepolo proprio nell'estremo della vita (tanto che forse a mala pena il conte Giustino ebbe tempo di vederlo compiuto).

E certo accanto all'artista operava – ma nel contempo essa stessa si affinava – la mente eclettica di Francesco Algarotti. Rispetto alla *princeps* del *Saggio sopra la pittura* (che è del 1756, pressoché coeva alla

⁸ Si veda L. Puppi, *Il committente*, in L. Puppi e A. Morassi, *I Tiepolo a Villa Valmarana "Ai Nani"*, in *Vicenza illustrata*, a cura di N. Pozza, Vicenza, Neri Pozza, 1977, pp. 366-368. Giustino Valmarana partecipò attivamente alla vita teatrale vicentina (cfr. R. Pallucchini, *Villa Valmarana ai Nani*, in Id., *Gli affreschi nelle ville venete: dal Seicento all'Ottocento*, Venezia, Alfieri, 1978, p. 261) e fu vicino all'Accademia Olimpica (si veda M. Gemin e F. Pedrocco, *Giambattista Tiepolo, i dipinti. Opera completa*, Venezia, Arsenale, 1993, p. 171).

realizzazione degli affreschi), l'assai più ampia redazione definitiva, andata in stampa nel 1764, registra un evidente incremento delle riflessioni più impegnative sui rapporti fra pittura e poesia. Si pensi a questo passo sul trattamento del tempo:

“ [...] il poeta, rappresentando la sua favola, racconta quello che è avvenuto innanzi, prepara quello che è per avvenire dipoi, trapassa per tutti i gradi dell'azione, e si vale, ad operar nell'uditore i più grandi effetti, della successione del tempo; e il pittore, all'incontro, privo di tanti aiuti, trovasi confinato nel rappresentar la sua favola ad un momento solo dell'azione. Se non che, qual momento non è cotesto? Momento in cui si può recare dinanzi all'occhio dello spettatore mille obbietti in una volta, momento, ricco delle più belle circostanze che accompagnano l'azione, momento equivalente al successivo lavoro del poeta”;⁹

o a quest'altro, che esorta gli artisti a ricreare, con un processo di *mellificatio*, quanto hanno raccolto da attente letture:

“Quando uno toglie a rappresentare un'azione, storia o favola ch'ella sia, conviene che leggendo i libri che ne trattano, s'imprima ben nella mente le particolarità tutte di quella, i personaggi che vi ebbero parte, gli affetti che dovettero animarla, il luogo e il tempo ch'ella avvenne. Concepitela nell'animo quale viene descritta, egli ha poi in certo modo da ricrearla seguendo la strada indicata poc'anzi; immaginando nel vero ciò che può accadere di più mirabile, e rivestendo il soggetto di quelle circostanze e di quelle azioni accessorie che lo rendono più evidente, più patetico, più nobile, e mostrino il potere della inventrice facoltà.”¹⁰

Non è difficile provare che l'esperienza del tutto particolare di Villa Valmarana aveva già portato Tiepolo a lavorare proprio su queste direttrici teoriche, ben prima che il letterato le discutesse nel suo saggio.

Come le stanze della Villa, anche le superfici utili delle pareti hanno dimensioni variabili, alle quali la geometria dell'artista sa adattare gli spazi narrativi. Nella sala dell'Ariosto la prima scena si sviluppa in verticale, e

⁹ F. Algarotti, *Saggio sopra la pittura*, in Id., *Saggi*, a cura di G. Da Pozzo, Bari, Laterza, 1963, p. 99.

¹⁰ Ivi, p. 101. Il testo della *princeps* si legge ora a cura di W. Spaggiari, Roma, Archivio Guido Izzi, 2000.

nella parte sinistra della zona più vicina all'osservatore è occupata dalla vittima designata, in precario equilibrio sugli scogli di Ebuda. Quando lo sguardo risale all'apice della diagonale che parte da destra, l'immagine dell'ippogrifo esibisce la sua autorizzazione ariostesca:

“Non è finto il destrier, ma naturale,
ch'una giumenta generò d'un grifo:
simile al padre avea la piuma e l'ale,
li piedi anteriori, il capo e il grifo,
in tutte l'altre membra pareva quale
era la madre, e chiamasi ippogrifo;
che nei monti Rifei vengon, ma rari,
molto di là dagli aghiacciati mari.”¹¹

Lo scorcio visto dal basso, che consente di suggerire la distanza e la velocità, lascia apparire solo la parte anteriore dell'animale. Per i tratti generali, Tiepolo poteva avere come modello i grifoni, per metà rapaci e per metà leoni, che l'araldica, soprattutto in numismatica, caricava di valori allegorici. Ma il particolare descrittivo che folgora l'attenzione del pittore si trova nella prima, fulminea apparizione dell'ippogrifo, proiettata nel cielo e non invece statica come nella definizione maliziosamente pseudoscientifica, quasi parodia di una voce pliniana, dell'ottava 18. È un'apparizione che fa “tener levati al ciel gli occhi e le ciglia, /come l'ecclisse o la cometa sia”:¹²

“Grandi eran l'ale e di color diverso,¹³
e vi sedea nel mezzo un cavalliero,
di ferro armato luminoso e terso.”¹⁴

¹¹ L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., p. 178 (IV, 18).

¹² Cfr. *ivi*, p. 174 (IV, 4, 3-4).

¹³ “Non di colore strano, come spiegano i commentatori, ma: di vario colore, variopinte. Tale interpretazione sembra confermata da un precedente del Petrarca, *Triumphus Cupidinis*, I, 26-27: ‘Ma sugli omeri avea sol due grand’ali / di color mille’” (cfr. la nota di commento *ibidem*).

¹⁴ *Ibidem* (IV, 5, 1-3).

Il piumaggio multicolore, che senza eccessiva forzatura il pittore estende al corpo dell'animale, caratterizza l'immagine in opposizione a qualunque altra consimile: a Pegaso, vertiginosamente rampante nello scorcio dal basso del soffitto di Palazzo Labia a Venezia (1746-1747),¹⁵ lo stesso Tiepolo dà ali e corpo di abbagliante candore. Come Minerva aveva fatto con Bellerofonte, Logistilla aveva munito l'ippogrifo di un morso,¹⁶ affinché Ruggiero lo potesse governare (ma già Atlante, il "cavalliero [...] armato" della prima apparizione, si serviva di "sella e briglia"):¹⁷ anche il particolare dei finimenti, certo meno significativo, è rispettato nella trasposizione. Piccola licenza figurativa è semmai, in assenza di diversa indicazione, quella dell'abbigliamento da antico romano di Ruggiero, come si è già notato.

Terza protagonista della scena è la terribile orca. L'impressione raccapricciante che Ariosto riesce a indurre non è basata su precisi dettagli, ma abilmente lasciata all'immaginazione del lettore. Sentiamo "il gran rumor [...] nel mare"¹⁸ e poi

"Ecco apparir lo smisurato mostro
mezzo ascoso ne l'onda e mezzo sorto.
Come sospinto suol da borea o d'ostro
venir lungo navilio a pigliar porto,
così ne viene al cibo che l'è mostro
la bestia orrenda; e l'intervallo è corto.
La donna è mezza morta di paura;
né per conforto altrui si rassicura.

¹⁵ " [...] egli è forse l'artista che più accentua la visuale di sotto in su, così che le piante dei piedi e le narici finiscono per essere le parti più caratteristiche delle sue figure" (cfr. J. Burckhardt, *Il Cicerone. Guida al godimento delle opere d'arte in Italia*, introduzione di F. Pfister, traduzione di P. Mingazzini e F. Pfister, Firenze, Sansoni, 1952, vol. II, p. 1137).

¹⁶ Si veda L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., p. 347 (X, 66).

¹⁷ Cfr. ivi, p. 174 (IV, 5, 2-3) e p. 178 (19, 4).

¹⁸ Cfr. ivi, p. 358 (X, 99, 8).

Tenea Ruggier la lancia non in resta,
 ma sopra mano, e percoteva l'orca.
 Altro non so che s'assimigli a questa,
 ch'*una gran massa che s'aggiri e torca;*
né forma ha d'animal, se non la testa,
*c'ha gli occhi e i denti fuor, come di porca.*¹⁹
 Ruggier in fronte la feria tra gli occhi;
 ma par che *un ferro o un duro sasso tocchi.*"²⁰

E non soccorre neppure la *rentrée* del mostro, quando Orlando – salvata Olimpia – lo sconfigge a morte. I particolari fisici scompaiono quasi del tutto (restano “le mascelle orrende”, “le scagliose schene”); la belva è la sua stessa grandezza:

“Ma muggiar sente in questo la marina,
 e rimbombar le selve e le caverne:
 gonfiansi l'onde; *et ecco il mostro appare,*
che sotto il petto ha quasi ascoso il mare.

Come d'oscura valle umida ascende
 nube di pioggia e di tempesta pregna,
 che più che cieca notte si distende
 per tutto 'l mondo, e par che 'l giorno spegna;
 cosi nuota la fera, *e del mar prende*
tanto, che si può dir che tutto il tegna:
 fremono l'onde. Orlando in sé raccolto,
 la mira altier, né cangia cor né volto”;²¹

“Tosto che l'orca s'accostò, e scoperse
 nel schifo Orlando con poco intervallo,
 per ingiottirlo *tanta bocca aperse,*
ch'entrato un uomo vi saria a cavallo.
 Si spinse Orlando inanzi, e se gl'immerse
 con quella ancora in gola, e s'io non fallo,
 col battello anco; e l'ancora attaccolle

¹⁹ Si veda ivi, p. 359 (X, 104, 1-4): “così Ruggier con l'asta e con la spada, / non dove era de' denti armato il muso, / ma vuol che 'l colpo tra l'orecchie cada, / or su le schene, or ne la coda giuso”. Veniamo così a sapere che il mostro ha anche una coda.

²⁰ Ivi, pp. 358-359 (X, 100-101). Sottolineature nostre. Si veda anche ivi, p. 287 (VIII, 51, 6): “la brutta orca”; p. 289 (VIII, 58, 5): “l'orca mostruosa”; p. 361 (X, 109, 6): “la smisurata cete”; p. 362 (X, 111, 6): “non far ch'in ventre al brutto pesce io resti” (nell'implorazione della donna).

²¹ Ivi, pp. 374-375 (XI, 34, 5-8 e 35). Sottolineature nostre.

e nel palato e ne la lingua molle:

sì che né più si puon calar di sopra,
né alzar di sotto le mascelle orrende.

[...]

Da un amo all'altro l'ancora è tanto alta,
che non v'arriva Orlando, se non salta";²²

"Dal dolor vinta, or sopra il mar si lancia,
e mostra i fianchi e le scagliose schene;
or dentro vi s'attuffa, e *con la pancia*
muove dal fondo e fa salir l'arene."²³

Una dissimulata reticenza, modellata sui classici,²⁴ supplisce alla troppo facile tentazione grandguignolesca di descrivere "un ver c'ha faccia di menzogna".²⁵ Tanto meno vi indulge Tiepolo. Egli lascia intanto cadere lo spunto, goloso per un veneziano, della similitudine con il "lungo navilio" sospinto dai venti "a pigliar porto",²⁶ variazione su Ovidio ("ecce velut navis praefixo concita rostro / sulcat aquas").²⁷ La sua orca si mostra dunque di fronte, appena affiorante dall'acqua. Se ne scorge il muso "come di porca",²⁸ e pare addirittura che sia stato preso alla lettera ciò che è accidente della rima (*orca* : *torca* : *porca*): i denti superiori non sono particolarmente protrusi e scendono verso il basso come è in natura nella femmina del cinghiale.

Dell'attacco di Ruggiero viene ragionevolmente fissato l'attimo che precede "la prima botta",²⁹ non essendo certo rappresentabile la sostanza

²² Ivi, pp. 375-376 (XI, 37 e 38, 1-2, 7-8). Sottolineature nostre.

²³ Ivi, p. 376 (XI, 40, 1-4). Sottolineature nostre.

²⁴ Si vedano Ovidio, *Metamorphoseon libri*, IV, 689-690 e Valerio Flacco, *Argonautica*, II, 478-479.

²⁵ L'espressione ariostesca, esplicito riuso di *Inferno*, XVI, 124, giustifica un'altra reticenza di fronte alla dismisura sanguinaria, questa volta di Ruggiero in battaglia: si veda L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., p. 858 (XXVI, 22, 7).

²⁶ Cfr. ivi, p. 358 (X, 100, 4).

²⁷ Cfr. Ovidio, *Metamorphoseon libri*, IV, 706-707.

²⁸ Cfr. L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., p. 359 (X, 101, 6).

²⁹ Cfr. *ibidem* (X, 102, 1).

profonda dello scontro fra l'uomo e l'essere bruto, manifesta nell'ottuso accanimento della bestia contro il falso bersaglio dell'ombra, e nel suo vano contorcersi:

“L'orca, che vede sotto le grandi ale
l'ombra di qua e di là correr su l'onda,
lascia la preda certa litorale,
e quella vana segue furibonda:
dietro quella si volve e si raggira.”³⁰

Il contenimento dei due comprimari, inoltre, sortisce l'effetto di non sottrarre la scena ad Angelica; e questo non tanto per esibirne il celebrato nudo, quanto per annunciarne il ruolo di protagonista nel piccolo e coeso macrotesto della stanza. Proprio nella rappresentazione della giovane Tiepolo si prende le maggiori licenze rispetto al testo, profittando con moderazione delle suggestioni sensuali profuse da Ariosto sulla tanto più stilizzata *descriptio* di Andromeda nelle *Metamorfosi*:

“La fiera gente inospitale e cruda
alla bestia crudel nel lito espone
la bellissima donna, così ignuda
come Natura prima la compose.
Un velo non ha pure, in che richiuda
i bianchi gigli e le vermiglie rose,
da non cader per luglio o per dicembre,
di che son sparse le polite membre.

Creduto avria che fosse statua finta
o d'alabastro o d'altri marmi illustri
Ruggiero, e su lo scoglio così avinta
per artificio di scultori industri;
se non vedea la lacrima distinta
tra fresche rose e candidi ligustri
far rugiadosa le crudette pome,
e l'aura sventolar l'aurate chiome.”³¹

³⁰ *Ibidem* (X, 102, 3-7). Anche qui agisce un ricordo ovidiano da *Metamorphoseon libri*, IV, 712-713: “ut in aequore summo / umbra viri visa est, visam fera saevit in umbram”.

Dal suo scoglio *a fresco*,³² Angelica ci appare dignitosamente semivestita, addirittura calzata di sandali (che non si tratti di legacci pare confermato dall'analoga calzatura di Medoro nel quarto riquadro, e dalla punta del piede di lei che compare nella terza scena). Ma soprattutto ella esibisce nel dipinto due giri di perle, amplificazione di un'altra deroga alla nudità totale che Ariosto giustifica con stupore ironico:

“Portava al braccio un cerchio d’oro, adorno
di ricche gemme, in testimonio e segno
del ben che ‘l conte Orlando le volea;
e portato gran tempo ve l’avea.
[...]
Se lo serbò ne l’Isola del pianto,
non so già dirvi con che privilegio,
là dove esposta al marin mostro nuda
fu da la gente inospitale e cruda.”³³

Perché questo ornamento, che ricompare intorno al collo o fra i capelli in tutte le quattro immagini? Non è forse fuori luogo rimandare a una voce della fortunatissima *Iconologia* di Cesare Ripa, un repertorio a lungo privilegiato per le arti figurative e ristampato ancora nel Settecento:³⁴

³¹ L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., pp. 356-357 (X, 95-96). Si veda Ovidio, *Metamorphoseon libri*, IV, 673-676: “quam simul ad duras religatam bracchia cautes / vidit Abantiades, nisi quod levis aura capillos / moverat et tepido manabant lumina fletu, / marmoreum ratus esset opus; trahit inscius ignes / et stupet”. L’aura spira visibilmente anche fra i biondi capelli della fanciulla dipinta.

³² Nel testo un’insistita catena di richiami lessicali scandisce il tormento: “Angelica legata al nudo scoglio”, “Angelica legata al nudo sasso”, “alla donna legata al sasso nudo”. Su quella stessa roccia, Olimpia sarà invece “legata a un tronco”. Cfr. L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., p. 292 (VIII, 67, 8), p. 356 (X, 92, 8), p. 361 (X, 107, 6), p. 374 (XI, 33, 8).

³³ Ivi, pp. 645-646 (XIX 37, 5-8 e 39, 5-8).

³⁴ Un’edizione in cinque volumi uscì a Perugia, presso Costantini, fra il 1764 e il 1767. Sulla familiarità di Tiepolo con quest’opera si veda, relativamente alla stanza dell’*Eneide*, M. Levey, *Tiepolo’s Treatment of Classical Story at Villa Valmarana. A Study in Eighteenth-Century Iconography and Aesthetics*, in “Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, XX, 1957, p. 313.

“GRATIA. Giovanetta ridente et bella, di vaghissimo habito vestita, coronata di diaspri, pietre pretiose et nelle mani tenga in atto di gittare piacevolmente rose di molti colori, senza spine; *haverà al collo un vezzo di perle*.

Il diaspro si pone per la gratia, conforme a quello che li naturali dicono, cioè che portandosi adosso il diaspro si acquista la gratia de gli huomini.

Questo medesimo significa la rosa senza spine et *le perle*, le quali risplendono et piacciono per singolare et occulto dono della natura, *come la gratia che è negli huomini una certa venustà particolare, che muove et rapisce gl'animi all'amore et genera occultamente obbligo et benevolenza*.³⁵

Attraverso questo motivo allegorico, appena accennato, l'artista suggerisce la benevola interpretazione della figura di Angelica che pervade il piccolo ciclo di Villa Valmarana.

Il passaggio dalla scena marina alla prima di terraferma, che vede la principessa pietosamente china, con le sue erbe e la sua indica “arte [...] di chirugia”,³⁶ sull'esangue Medoro, presuppone un fatale incrocio di antefatti senza dubbio padroneggiati dall'artista. Ma soprattutto notevole è la caratterizzazione dei personaggi, ottenuta attraverso la composizione di particolari disseminati in diverse zone del poema. Non so se Tiepolo possa aver appreso da Boiardo che Angelica “volëa ad ogni modo un biondo”,³⁷ ma certo – a differenza di tanti suoi colleghi che rendono ‘moro’ il fante saraceno – da acuto lettore ariostesco comprende che il particolare della “chioma crespa d'oro”³⁸ non è irrilevante, se per due volte il giovane ne ha salva la vita: una prima volta risparmiato da Zerbino,³⁹ quanto lui

³⁵ C. Ripa, *Iconologia overo Descrittione d'Imagini delle Virtù, Viti, Affetti, Passioni humane, Corpi celesti, Mondo e sue parti...*, Padova, Tozzi, 1611, pp. 210-211 (è la terza edizione dell'opera). Sottolineature nostre.

³⁶ Cfr. L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., p. 641 (XIX, 21, 1-2).

³⁷ Cfr. M. M. Boiardo, *Inamoramento de Orlando*, Edizione critica a cura di A. Tissoni Benvenuti e C. Montagnani, Introduzione e commento di A. Tissoni Benvenuti, Milano-Napoli, Ricciardi, 1999, parte I, p. 59 (I, ii, 11, 2). Lo sottolinea forse per primo Augusto Romizi, nel suo commento al *Furioso*: si veda L. Ariosto, *L'Orlando furioso*, con note di A. Romizi, Milano, Albrighi & Segati, 1900, p. 398.

³⁸ Cfr. Id., *Orlando furioso*, cit., p. 626 (XVIII, 166, 7).

³⁹ Si veda ivi, p. 638 (XIX, 10).

ardimentoso e insieme delicato, ma destinato a sorte tanto meno fausta; e poi risanato da colei che “assai più larga piaga e più profonda”⁴⁰ ne ha ricevuto nel cuore.

In secondo piano nella scena, ma in evidente interazione con gli altri personaggi, si staglia la figura del “vecchio pastor”⁴¹ al quale Angelica ha chiesto soccorso: di fronte all’osservatore la sua posa è ritta e fiera, e il cavallo nobilmente irrequieto.⁴² Gli abiti sono da campagna ma dignitosi e appropriati (si osservi anche l’ampio panno multicolore, quasi una gualdrappa, che ricopre la cavalcatura): il vecchio è del resto proprietario di “un grande armento” di “iumente”⁴³ e ha un’“assai buona e bella / stanza” “tutta di nuovo e poco inanzi fatta”,⁴⁴ mentre nella “villa” si affaccenda una *familia* di garzoni.⁴⁵

Per l’abbigliamento di Medoro, Tiepolo resiste alla tentazione di un figurino ‘alla turchesca’, come quelli che vediamo nel variopinto atlante dello scalone di Würzburg, accontentandosi di una *mise* anodina e vagamente medievale. Ancora una volta, però, il costumista ha un occhio di riguardo per la *prima amorosa*, non propriamente “avilupata” nei “drappi rozzi”⁴⁶ che ha rimediato nell’antro: ma è pur vero che, se anche di

⁴⁰ Cfr. ivi, p. 643 (XIX, 28, 1).

⁴¹ Cfr. ivi, p. 367 (XI, 10, 1).

⁴² Se anche, come pare certo per la successiva scena del matrimonio, la realizzazione materiale delle figure dei pastori fu affidata a Giandomenico Tiepolo, credo che l’*inventio* non possa essere sottratta al padre, per i motivi di riflessione organica sul testo che vado illustrando.

⁴³ Cfr. ivi, p. 367 (XI, 10, 2-3).

⁴⁴ Cfr. ivi, pp. 642-643 (XIX, 27, 1-2 e 4). “L’*umil case* / del cortese pastor” e il suo “*umil tetto*” saranno allora, più che altro, una proiezione del gentile eloquio dell’ospite (cfr. ivi, p. 642 e p. 645, XIX, 25, 7 e 34, 1, sottolineature nostre). Dovremo anche tener presente che “di regola è sbagliato cercare e pretendere una rigorosa coerenza dagli enunciati ariosteschi, talvolta volutamente contraddittori e disorientanti per il lettore” (cfr. M. C. Cabani, *Gli amici amanti. Coppie eroiche e sortite notturne nell’epica italiana*, Napoli, Liguori, 1995, p. 21).

⁴⁵ Si veda L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., p. 784 (XXIII, 115, 5-8 e 116, 1-4).

⁴⁶ Cfr. ivi, p. 367 (XI, 11, 3).

“pastorale e umil veste” si tratta, chi la indossa la informa della sua “real presenza”.⁴⁷



La terza scena è quella che maggiormente la critica ha misconosciuto, spesso fraintendendone il soggetto. Il gesto di Medoro, che mostra un piccolo oggetto ai due pastori, è stato interpretato infatti come il dono del bracciale al momento del commiato. Ma l’atto spetterebbe ad Angelica, che “levò dal braccio il cerchio e gli lo diede, / e volse per suo

⁴⁷ Cfr. *ivi*, p. 640 (XIX, 17, 2-3).

amor che lo tenessi.”⁴⁸ Inoltre, la postura dei personaggi non suggerisce un’imminente partenza. Il momento rappresentato, invece, è quello del matrimonio agreste:

“Per adombrar, per onestar la cosa,
si celebrò con cerimonie sante
il matrimonio, ch’auspice ebbe Amore,
e pronuba la moglie del pastore.

Fersi le nozze sotto all’umil tetto
le più solenni che vi potean farsi.”⁴⁹

L’ostensione dell’anello nuziale, non prevista dal testo, risentirà piuttosto dell’uso contemporaneo: osserviamo un gesto molto simile nel cosiddetto *Fidanzamento di Enea e Lavinia*,⁵⁰ una delle sopraporte dipinte da Tiepolo fra il 1745 e il 1750 per Palazzo Barbaro a Venezia.



⁴⁸ Cfr. ivi, p. 656 (XIX, 40, 4-5). Per il già ricordato “cerchio d’oro” si veda ivi, p. 645 (XIX, 37, 5).

⁴⁹ Ivi, pp. 644-645 (XIX, 33, 5-8 e 34, 1-2).

⁵⁰ L’opera è ora conservata presso lo Statens Museum for Kunst di Copenhagen. È possibile vederne la riproduzione nel sito della Fondazione Zeri, all’indirizzo www.fondazionezeri.unibo.it

Nell'affresco di Villa Valmarana l'ambientazione è campestre, ma i padroni di casa per onorare gli sposi nel modo più "solenne" sono abbigliati a festa, con abiti di fattura elegante nella loro semplicità. Si vedano, nel vestito femminile gli inserti di tela bianca e i risvolti ricamati delle maniche, l'orlo di pizzo del grembiule, il duplice decoro intorno alla gonna e inoltre il copricapo immacolato e una sottile collana a due giri. L'uomo indossa scarpe ben curate, ha decorazioni con fiocchetti per stringere i pantaloni alla zuava, vari accessori e un buon cappello di panno; sulle spalle è buttato il fazzoletto che anche nell'affresco precedente egli porta con qualche spavalderia. L'insieme evoca le atmosfere della pittura fiamminga.

Anche in questo caso si direbbe, poi, che il pittore giochi con il testo, prendendo la sineddoche dell'"umil tetto" come un'indicazione architettonica: non c'è infatti quasi altro che lo spiovente del tetto, sul quale si è posata una colomba scesa dal corteggio di Venere... del soffitto.

Si giunge, con l'ultima parete, alla serena luna di miele, quando i due innamorati trascorrono il loro tempo nel *locus amoenus* che un giorno l'ira di Orlando devasterà. Angelica è in piedi di spalle, in una prospettiva alla quale Tiepolo volentieri costringe il suo pennello:⁵¹

"Fra piacer tanti, ovunque un arbor dritto
vedesse ombrare o fonte o rivo puro,
v'avea spillo o coltel subito fitto;
così, se v'era alcun sasso men duro:
et era fuori in mille luoghi scritto,
e così in casa in altritanti il muro,
Angelica e Medoro, in varii modi
legati insieme di diversi nodi."⁵²

⁵¹ Come, per esempio, nei personaggi di contorno del *Ratto di Europa* delle Gallerie dell'Accademia a Venezia (1720-1722).

⁵² L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit, p. 645 (XIX, 36).

Il motivo iconografico, di spunto ariostesco o anche indipendente, conosce un'ampia diffusione nei secoli XVII e XVIII,⁵³ ma nella realizzazione di Tiepolo presenta un aspetto inconsueto: Angelica incide usando la mano sinistra. Mi sembra da escludere, sia pure nel secolo dei lumi, una considerazione liberale di questa caratteristica che solo in tempi a noi molto vicini è stata sottratta agli stolidi pregiudizi coercitivi: non penso, in altre parole, che il pittore abbia semplicemente riprodotto la gestualità spontanea della sua modella. Mi sono quindi chiesta – senza trovare una risposta soddisfacente – se egli non intendesse evocare un tratto esotico collegato alla scrittura sinistrorsa, per suggerire l'“arabico” che a proprio danno Orlando legge senza difficoltà “in su l'entrata de la grotta”;⁵⁴ dove la grafia sarebbe però quella di Medoro, che nell'affresco reca uno stilo nella destra. Ma anche altre considerazioni entrano in gioco: da un lato i caratteri incisi sull'albero di Villa Valmarana sono romani (“MEDORO”); dall'altro la figura del saggio che sovrasta la pietra con ‘geroglifici’ sul lato dell'Asia, nella Residenza di Würzburg, tiene ugualmente lo stilo con la mano destra.

⁵³ Si veda R. W. Lee, *Names on Trees. Ariosto into Art*, Princeton, Princeton University Press, 1977. Lo stesso studioso delinea la precedente fortuna di altri soggetti ariosteschi in Id., *Early Frescoes Illustrating the “Orlando furioso”*, in “The Art Bulletin”, LIX, 1977, 1, pp. 39-46.

⁵⁴ Cfr. L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., p. 782 (XXIII, 110, 1 e 107, 2).



La pittura del soffitto, di soggetto mitologico come nelle altre stanze, partecipa coerentemente della trama narrativa:

“Poi che ’l suo anello Angelica riebbe,
di che Brunel l’avea tenuta priva,
in tanto fasto, in tanto orgoglio crebbe,
ch’esser pareva di tutto ’l mondo schiva.
Se ne va sola, e non si degnerebbe
compagno aver qual piu famoso viva:
si sdegna a rimembrar che già suo amante
abbia Orlando nomato, o Sacripante.

E sopra ogn’altro error via più pentita
era del ben che già a Rinaldo volse,
troppo parendole essersi avilita,
ch’a riguardar sì basso gli occhi volse.

Tant'arroganzia avendo Amor sentita,
 piu lungamente comportar non volse:
 dove giacea Medor, si pose al varco,
 e l'aspettò, posto lo strale all'arco."⁵⁵



Non credo di poter essere smentita, se affermo che la punizione di Amore non è poi così efferata. Oltre che biondo e bello, Medoro è guerriero ardimentoso e buon dilettante di poesia, capace di replicare le invocazioni alla Luna dei confratelli epici.⁵⁶

“O santa dea, che dagli antichisti nostri
 debitamente sei detta triforme;
 ch’in cielo, in terra e ne l’inferno mostri
 l’alta bellezza tua sotto più forme,
 e ne le selve, di fere e di mostri

⁵⁵ Ivi, p. 640 (XIX, 18-19).

⁵⁶ Niso in Virgilio, *Aeneis*, IX, 403-409 e Dimante in Stazio, *Thebais*, X, 365-370.

vai cacciatrice seguitando l'orme;
mostrami ove 'l mio re giaccia fra tanti,
che vivendo imitò tuoi studi santi";⁵⁷

e di comporre un "culto"⁵⁸ epigramma votivo di stampo alessandrino:

"Liete piante, verdi erbe, limpide acque,
spelunca opaca e di fredde ombre grata,
dove la bella Angelica che nacque
di Galafron, da molti invano amata,
spesso ne le mie braccia nuda giacque;
de la commodità che qui m'è data,
io povero Medor ricompensarvi
d'altro non posso, che d'ognior lodarvi:

e di pregare ogni signore amante,
e cavalieri e damigelle, e ognuna
persona, o paesana o viandante,
che qui sua volontà meni o Fortuna;
ch'all'erbe, all'ombre, all'antro, al rio, alle piante
dica: benigno abbiate e sole e luna,
e de le ninfe il coro, che proveggia
che non conduca a voi pastor mai greggia."⁵⁹

Per la caduta di stile del vanto, sia venia all'età giovanile. "L'Arcier c'ha l'ale"⁶⁰ si comporta dunque ambigualmente come l'autore, che esibisce verso la propria eroina pulsioni contraddittorie: altrettanto capace di disperarsi per la sua sorte in Ebuda ("Io nol dirò; che sì il dolor mi muove, / che mi sforza voltar le rime altrove, // e trovar versi non tanto lugubri, / fin che 'l mio spirto stanco si riabbia"),⁶¹ quanto di travolgerla nella più livida delle invettive misogine dopo averle imposto un'ingloriosa uscita di scena:

"O fosse la paura, o che pigliasse
tanto disconcio nel mutar l'anello,

⁵⁷ L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., p. 632 (XVIII, 184).

⁵⁸ Cfr. *ivi*, p. 782 (XXIII, 107, 7).

⁵⁹ *Ibidem* (XXIII, 108-109).

⁶⁰ Cfr. *ivi*, p. 643 (XIX, 28, 4).

⁶¹ Cfr. *ivi*, p. 291 (VIII, 66, 7-8 e 67, 1-2).

o pur, che la giumenta traboccasse,
 che non posso affermar questo né quello;
 nel medesimo momento che si trasse
 l'anello in bocca e celò il viso bello,
 levò le gambe et uscì de l'arcione,
 e si trovò riversa in sul sabbione.

[...]

Deh, maledetto sia l'anello et anco
 il cavallier che dato le l'avea!
 che se non era, avrebbe Orlando fatto
 di sé vendetta e di mill'altri a un tratto.

Né questa sola ma fosser pur state
 in man d'Orlando quante oggi ne sono;
 ch'ad ogni modo tutte sono ingrato,
 né si trova tra loro oncia di buono.”⁶²

Il Cupido di Villa Valmarana però – un putto paffutello come quelli di Giandomenico che giocano ai fantasmi sulle pareti della Foresteria, lanciato a tutta velocità sul carro della dea coperto dalle nubi, secondo una soluzione figurativa costantemente adottata da Tiepolo – non conosce queste tempeste del sentimento e non può prender di mira nessuno perché è bendato. Il caso (“Gli sopravvenne a caso una donzella”)⁶³ è il vero demiurgo.

Il taglio interpretativo operato da Tiepolo non gioca dunque sull'ambiguità, ma su una cordiale adesione, trasmessa all'osservatore attraverso una serie di indizi attentamente calibrati e una sapiente strategia strutturale. Proprio la decisione di aprire la vicenda sull'“orrido cominciamento”,⁶⁴ anziché isolare la parentesi idillica, dà spessore di umanità al personaggio di Angelica, che qui non ha nulla di calcolatore o indisponente e merita l'affettuosa simpatia dell'artista. Non è pertanto ricevibile la sbrigativa liquidazione di Cesare Gnudi:

⁶² Ivi, p. 977 e pp. 979-980 (XXIX, 65, 73, 5-8 e 74, 1-4).

⁶³ Cfr. ivi, p. 640 (IX, 17, 1).

⁶⁴ Cfr. G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di V. Branca, Torino, Einaudi, 1980, vol. I, p. 13 (Giornata I, Introduzione).

“L'uso di soggetti ariosteschi – quasi sempre ‘Liberazione di Angelica’, ‘Angelica e Medoro’ – al di fuori di qualsiasi comprensione ed esperienza diretta del poema giunge, sempre più diradato, fino a Tiepolo, che per la prima volta dopo Nicolò dell'Abate dedica, nel 1737,⁶⁵ un'intera sala all'Ariosto, nella Villa Valmarana, senza differenziare minimamente i soggetti ariosteschi da quelli tasseschi dipinti in un'altra sala, perché l'artista tutto unifica nella sovrana indifferenza del suo stile ancora una volta a null'altro inteso se non a fare splendido, scenografico sfoggio della sua alta fantasia decorativa.”⁶⁶

Approdando sulle rive del Bacchiglione, Angelica suggerisce ai lettori stessi di Ariosto la possibilità di un diverso sguardo sul poema: ella ne acquista una luce nuova, ma senza mai tradire le intenzioni del poeta.

⁶⁵ Ma 1757. Si veda la nota 5.

⁶⁶ C. Gnudi, *L'Ariosto e le arti figurative*, in Id., *L'ideale classico. Saggi sulla tradizione classica nella pittura del Cinquecento e del Seicento*, Bologna, Edizioni Alfa, 1981, pp. 156-157.



MARIANNA VILLA

ARIOSTO E IL SETTECENTO. UN SONDAGGIO PARINIANO

1. Tessere dell’“Orlando furioso” nel “Giorno”

Insofferente verso l’educazione scolastica che gli veniva impartita negli anni Quaranta (“e poi perché volete che io mi dia / allo studiar ch’ora non si stima un’acca / e sol si stima la poltroneria?”),¹ Parini si dedicò quasi da autodidatta allo studio dei classici greci, latini e italiani: tra essi un posto significativo deve essere stato occupato dall’Ariosto, come sottolineato da Francesco Reina.² Di grande riconoscibilità risulta la

¹ Cfr. G. Parini, *Alcune poesie di Ripano Eupilino*, in Id., *Opere*, a cura di E. Bonora, Milano, Mursia, 1967, p. 57 (LXXXIX, 46-48). Si veda F. De Sanctis, *Giuseppe Parini* [1^a ed. 1871], in Id., *Saggi critici*, a cura di L. Russo, Bari, Laterza, 1965, p. 136: “Nella scuola avea dovuto cercarvi [*scil.* in Virgilio, Orazio, Plutarco, Dante, Berni e Ariosto] le frasi: così volevano il padre Branda, il padre Bandiera e il padre Soave, i pedanti del tempo. [...] Se biasimava il padre Branda e il padre Bandiera, spacciatori di frasi, non era meno severo verso Pietro Verri, che per ruggir pedanteria predicava licenza”.

² Si veda G. Rejna, *Vita*, in *Opere di Giuseppe Parini*, pubblicate ed illustrate da Francesco Reina, Milano, Genio Tipografico, vol. I, 1801, p. IV: Ariosto è definito “amatissimo”, accanto a Virgilio, Orazio, Dante, Petrarca, Berni.

presenza ariostesca nel primo Parini a partire dalle giovanili *Alcune poesie di Ripano Eupilino* (1752), come nell'egloga piscatoria *Licone* dove i versi sulla crudeltà della ninfa ("Certo in mezzo al mar, empia, nascesti / fra l'orche e le balene e le pistrichi") costituiscono una ripresa puntuale dell'*Orlando furioso*: "Pistrichi, fisiteri, orche e balene / escon del mar con mostruose schiere".³ Vere e proprie citazioni si possono riscontrare anche nel *Discorso che ha servito d'introduzione all'accademia sopra le caricature*, scritto per una riunione dei Trasformati nel 1759: i versi ariosteschi impreziosiscono il racconto dell'incredibile avventura immaginaria di Parino Meschino, *alter ego* dell'autore, nella boccacciana città dell'India Pastinaca, entro un mosaico di citazioni esplicite tratte anche da Dante, Petrarca e Berni (sono proprio gli autori amati dal Parini, onnivoro lettore ai suoi esordi). L'ipotesto ariostesco è molto evidente, probabilmente pensando a una fruizione orale in cui i rimandi debbano di necessità essere immediati ed evidenti: *auctoritas* indispensabile per sostenere il nuovo dettato e giustificare la trama fantastica, la bizzarria degli abitanti e dell'ambiente, in un discorso che punta alla deformazione grottesca di sapore bernesco, implicitamente polemico nei confronti di comportamenti e abitudini della contemporaneità.⁴ Nel caso in esame le tessere ariostesche sono desunte da un unico episodio, l'assalto amoroso di

³ Cfr. rispettivamente G. Parini, *Licone*, in Id., *Alcune poesie di Ripano Eupilino*, cit., p. 67 (106-107) e L. Ariosto, *Orlando furioso*, con il commento di Emilio Bigi, a cura di C. Zampese, Milano, Rizzoli, 2012, p. 233 (VI, 36, 7-8).

⁴ Sia per la rappresentazione caricaturale che per lo stile e la struttura, fatta di episodi e digressioni di carattere moralistico, il *Discorso* sembra anticipare il *Giorno*. Si veda E. Bonora, *Il prologo del "Giorno"*, in "Lettere italiane", XX, 1968, pp. 201-213. A livello di intarsio di fonti, accanto alla matrice satirica bernesca e ai classici italiani, occorre segnalare anche l'influsso della cultura illuministica europea e dei *Gulliver's Travels*: si veda R. Negri, *Il Parini a una serata dei Trasformati: il "discorso sopra le caricature"*, in "Lettere italiane", XVII, 1965, pp. 191-205. Per i rapporti con i Trasformati si veda almeno D. Isella, *Diagramma pariniano*, in Id., *I lombardi in rivolta. Da Carlo Maria Maggi a Carlo Emilio Gadda*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 70-78.

Ruggiero alla seducente Alcina,⁵ e ricollocate con funzione marcatamente parodica, tra omaggio al *Furioso* ed esibizione della propria cultura. L'espressione "par che capir non possa nella pelle",⁶ per esempio, nella prosa pariniana non allude più all'incontenibile foga di Ruggiero pronto a saltare sul letto della donna, ma suggerisce il procedere "tutto fiero e pettoruto"⁷ di Parini che sta per essere ricevuto dal re. Sfilando dinanzi agli altri cortigiani invidiosi, egli non sa contenere l'orgoglio per il proprio privilegio e si lascia sfuggire dei sorrisetti "per lo estremo godimento".⁸ Un rovesciamento parodico di Alcina è poi costituito dalla regina, la cui veste "che non copria dinanzi né di dietro",⁹ lungi dall'essere uno strumento di seduzione, mostra il corpo deformato e imponente di una donna "molto carnale, vale a dire [...] faticcia, grassa, paffuta, popputa, panciuta, fiancuta, e naticuta".¹⁰ Notiamo qui un processo di deformazione irriverente, che per alcuni tratti anticipa *Il Giorno*. Del resto la figura di Alcina, abilmente tratteggiata da Ariosto nel canto VII, è significativa anche per la costruzione del Giovin Signore, come aveva già messo in luce Sergio Antonielli.¹¹

Nell'accumulazione di particolari che costituisce l'ossatura del *Giorno*, cambia però il rapporto con le *auctoritates*: non più esibite con

⁵ Si veda L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., p. 257 (VII, 27-28).

⁶ Cfr. *ibidem* (VII, 27, 4).

⁷ Cfr. G. Parini, *Discorso che ha servito d'introduzione all'accademia sopra le caricature*, in Id., *Prose*, vol. II: *Lettere e scritti vari*, Edizione critica a cura di G. Barbarisi e P. Bartesaghi, Milano, LED, 2005, p. 143.

⁸ Cfr. *ibidem*.

⁹ Cfr. L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., p. 257 (VII, 28, 7).

¹⁰ Cfr. G. Parini, *Discorso che ha servito d'introduzione all'accademia sopra le caricature*, cit., p. 144.

¹¹ Un ritratto, quello del Giovin Signore, ottenuto con l'enumerazione e la ricomposizione di particolari tipizzati, rappresentativi, che formano la 'marionetta' del 'giovane' rampollo, così come i particolari topici, dal piede "rotondetto" ai capelli biondi avevano delineato la fatale Alcina. Si veda S. Antonielli, *Giuseppe Parini*, Firenze, La Nuova Italia, 1973, pp. 166-167.

citazioni, ma integrate nel tessuto discorsivo e fatte proprie dall'autore, in un gioco di mascheramento e disvelamento più culto e impegnativo, che denota la formazione classicistica di Parini da un lato, ma anche la volontà di emulare i modelli creando un testo nuovo dall'altro. L'uso del verso, rispetto alla prosa, contribuisce d'altronde alla minore riconoscibilità della fonte. Si deve aggiungere, poi, l'intermediazione della secolare tradizione del riuso dell'Ariosto in chiave eroicomico, che rende più difficile accertare la derivazione diretta dal *Furioso*. Procedendo per campionature che non rendono certo giustizia ad un'opera complessa e raffinata come *Il Giorno*, è possibile individuare alcune modalità costanti del reimpiego di Ariosto, sulla base del fondamentale commento approntato da Marco Tizi.¹²

Nel *Giorno*, come già ravvisabile nel *Discorso... sopra le caricature*, agisce una memoria interna, relativa ad alcuni luoghi ariosteschi: “momenti esemplari”,¹³ che vengono disseminati e riutilizzati a distanza. Del già ricordato canto VII del *Furioso* si possono individuare altre tessere: il drappo di seta o “leggier zendado” che avvolge Alcina viene associato alla *toilette*, “ara tutelar” della bellezza della donna “al fin velata di un leggier zendado”;¹⁴ e ancora il “cinabro” delle labbra sensuali della maga (“la bocca sparsa di natio cinabro”) diventa il belletto artificiale ovvero “arcano agli altri eroi vago cinabro”,¹⁵ parodisticamente associato ad un uomo. L'epica lotta per nascondere con il trucco le imperfezioni richiama poco oltre un altro celeberrimo passo ariostesco con un effetto straniante (“Ma già velocemente il mio Signore / tre volte e quattro il gabinetto scorse”): si

¹² Ci riferiamo a G. Parini, *Il Giorno*, Edizione critica a cura di D. Isella, Commento di M. Tizi, Parma, Fondazione Pietro Bembo – Editore Guanda, 1996, voll. I e II.

¹³ Cfr. S. Antonielli, *Giuseppe Parini*, cit., p. 124.

¹⁴ Cfr. rispettivamente L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., p. 256 (VII, 28, 2) e G. Parini, *Il Giorno*, cit., vol. I, p. 48 (*Mezzogiorno*, 41-42).

¹⁵ Cfr. rispettivamente L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., p. 252 (VII, 13, 2) e G. Parini, *Il Giorno*, cit., vol. I, p. 118 (*Mattino*, II, 475).

tratta di Orlando folle di fronte alle parole scritte da Medoro (“tre volte e quattro e sei lesse lo scritto”).¹⁶ Anche in questo caso la suggestione ariostesca continua ad agire nella mente di Parini, come dimostra la ripresa a distanza del medesimo episodio nella descrizione del “Gran illustre”¹⁷ ammalato di sifilide, che, ospite alla mensa imbandita dalla dama, “gorgoglia” instancabilmente discorsi con la gola gonfia per la malattia:

“ [...] or rantoloso avvolge
tra le umide fauci ampio volume
di voce che gorgoglia, ed esce alfin
come da inverso fiasco onda che goccia.”¹⁸

L’immagine del vaso rovesciato è celeberrima, in riferimento all’“impetuosa doglia” di Orlando che non riesce a manifestarsi. Il tono epico del dettato ariostesco, associato ad una realtà prosaica e comune, permette all’autore di sfiorare i toni dell’eroicomico:

“L’impetuosa doglia entro rimase,
che volea tutta uscir con troppa fretta.
Così veggian restar l’acqua nel vase,
che largo il ventre e la bocca abbia stretta;
che nel voltar che si fa in su la base,
l’umor che vorrà uscir, tanto s’affretta,
e ne l’angusta via tanto s’intrica,
ch’a goccia a goccia fuore esce a fatica.”¹⁹

Il *Furioso* risulta un importante serbatoio anche per la generazione di stilemi e clausole: così la *iunctura* “maritale albergo” per indicare la casa in cui la dama vive con il legittimo consorte (“allor che l’ampie / scale salì del

¹⁶ Cfr. rispettivamente *ibidem* (Mattino, II, 485-486) e L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., p. 783 (XXIII, 111, 1).

¹⁷ Cfr. G. Parini, *Il Giorno*, cit., vol. I, p. 172 (*Mezzogiorno*, 703).

¹⁸ *Ibidem* (*Mezzogiorno*, 709-712).

¹⁹ L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., pp. 783-784 (XXIII, 113).

maritale albergo”) è derivata dal poema ariostesco;²⁰ mentre il “palpitante coro”, riferito all’*Edipo* sofocleo, è stato spiegato come un adattamento della tradizionale *iunctura* ariostesca “palpitante cor”.²¹ Il poeta ferrarese fornisce così delle possibilità linguistiche ed espressive, come dimostra il “garrir” impiegato anche da Parini in riferimento esclusivo alle donne, per alludere alle obiezioni delle dame nei confronti dei mariti con il conseguente battibecco (“qualche lieve garrir con la tua dama”);²² oppure, nello scorcio iniziale della notte, il latinismo *produrre* nel senso di *protrarre* (“tu tra le veglie, e le canore scene / e il patetico gioco oltre più assai / producesti la notte”) ripreso da “producendo quella notte in gioco” riferito a Rodomonte,²³ dove il gioco notturno anche nell’ipotesto è legato all’esaurirsi della notte.²⁴

Più sfumata è senz’altro la presenza ariostesca laddove Parini chiama in causa un’intera tradizione ovvero una costellazione di fonti che sono peraltro alla base del dettato stesso del *Furioso*, poema per eccellenza intertestuale. Nella gustosa scena della “vergine cuccia”,²⁵ già Marco Tizi ha notato la connotazione “infernale” e la valenza di “luogo sotterraneo”

²⁰ Rispettivamente cfr. G. Parini, *Il Giorno*, cit., vol. I, p.20 (*Mattino*, I, 419-420) e p. 114 (*Mattino*, II, 386-387) e si veda L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., p. 1491 (XLVI, 76, 3).

²¹ Cfr. rispettivamente G. Parini, *Il Giorno*, cit., vol. I, p. 73 (*Mezzogiorno*, 810) e L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., p. 1166 (XXXVI, 17, 3). Si veda il commento di Marco Tizi in G. Parini, *Il Giorno*, cit., vol. II, p. 228.

²² Cfr. *ivi*, vol. I, p. 83 (*Mezzogiorno*, 1106) e si veda L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., p. 195 (V, 2, 3-4): “che si sente il marito e la mogliera / sempre garrir d’ingiuriosi detti”).

²³ Cfr. rispettivamente G. Parini, *Il Giorno*, cit., vol. I, p. 7 (*Mattino*, I, 65-67) e L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., p. 965 (XXIX, 21, 1).

²⁴ Per la funzione del poema ariostesco come repertorio linguistico ed espressivo è significativo anche l’*hapax* “multilustre”, che indica donne di età avanzata in *Notte*, II, 65-66: “con atroce implacabile ironia / cara alle belle multilustri” (cfr. G. Parini, *Il Giorno*, cit., vol. I, p. 237). Si veda L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., p. 1496 (XLVI, 91, 6): “cerva multilustre”.

²⁵ Cfr. G. Parini, *Il Giorno*, cit., vol. I, pp. 64-65 (*Mezzogiorno*, 517-556) e pp. 170-171 (*Meriggio*, 659-683).

dei termini “infimi chiostri”, impiegati da Parini per indicare le stanze della servitù, in un’efficace polarità spaziale rispetto alle stanze “superne”²⁶ del Giovin Signore: accanto al *Furioso*,²⁷ l’uso appare attestato in una tradizione ben più ampia che va da Lorenzo de’ Medici a Giambattista Marino. Eppure il passo del *Meriggio* nella sua totalità²⁸ racchiude altri riferimenti al *Furioso*. Se il prelievo dalla *Gerusalemme liberata* mira a conferire enfasi ai sentimenti (“Or le sovviene il giorno, / ahi fero giorno!”),²⁹ la ricollocazione di tessere ariostesche ha un effetto antifrastico funzionale a smorzare il tono. Il lamento della “vergine cuccia” (“Indi i gemiti alzando: aita aita / pareva dicesse”)³⁰ è anche la parodia del (finto) lamento di Angelica udito da Orlando nel Palazzo di Atlante:

“Pargli Angelica udir, che supplicando
e piangendo gli dica: – Aita, Aita!
la mia virginità ti raccomando
più che l’anima mia, più che la vita.”³¹

Dalla vergine Angelica, oggetto dell’amore disperato di Orlando, si arriva nel *Giorno* alla “bella / vergine cuccia de le Grazie alunna”,³²

²⁶ Si veda il commento ivi, vol. II, p. 198.

²⁷ Si veda L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., p. 1179 (XXXVI, 66, 6): “Tenebroso chiostro”. È il luogo in cui Atlante deve ritornare, dopo la rivelazione sulla parentela che unisce Marfisa a Ruggiero. Ma si veda anche ivi, p. 557 (XVII, 57, 5): “cavo chiostro” cioè la tana dell’Orco.

²⁸ Per l’analisi delle varianti nelle due configurazioni del *Mezzogiorno* si rimanda a P. Gibellini, *L’officina del “Giorno”*, Brescia, Morcelliana, 2010, pp. 74-80.

²⁹ Cfr. G. Parini, *Il Giorno*, cit., vol. I, p. 64 (*Mezzogiorno*, 517-518) e p. 64 (*Meriggio*, 659-660); e si veda T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, a cura di L. Caretti, Torino, Einaudi, 1993², p. 275 (IX, 35, 1) e p. 485 (XVI, 35, 7): “ahi fero sorte” e “ahi fero vista”.

³⁰ Cfr. G. Parini, *Il Giorno*, cit., vol. I, p. 64 (*Mezzogiorno*, 527-528), invariato ivi, p. 171 (*Meriggio*, 669-670).

³¹ L. Ariosto, *Orlando furioso*, p. 393 (XII, 15, 1-4). Sottolineature nostre.

³² Cfr. G. Parini, *Il Giorno*, cit., vol. I, p. 64 (*Mezzogiorno*, 518-519), invariato ivi, p. 170 (*Meriggio*, 660-661). L’aggettivo “bella” nel *Furioso* è associato per antonomasia ad Angelica.

oggetto dell'affetto della dama. La reazione di questa, caratterizzata da un miscuglio di ira e dolore e dalla voce languida con cui si rivolge all'amata cagnetta ("Ella rinvenne alfin: l'ira, il dolore / l'agitavano ancor; fulminei sguardi / gettò sul servo, e con languida voce / chiamò tre volte la sua cuccia"),³³ riecheggia senz'altro i sentimenti di Orlando che scopre il tradimento di Angelica, "languido" ma anche trascinato dall'"impetuosa doglia"³⁴ prima dello scatenarsi dell'orrenda follia. Questa, peraltro, non è più possibile nella sfera degradata del poemetto, perché alla donna basta un semplice cenno per avere la rivalsa sul servitore: in Parini, allora, lo sguardo "fulmineo" della dama è il dimidiato equivalente della "fulminea" spada di Orlando.³⁵

La logica dell'*amplificatio*, come è noto, presiede alla costruzione del *Giorno* e consente un gioco imitativo più scoperto con il modello mediante le similitudini, che almeno in due casi richiamano esplicitamente il *Furioso* rivitalizzando il repertorio cavalleresco. In relazione alle conversazioni successive al pranzo, il Precettore insegna al discepolo come eccellere, invitandolo a piegare i discorsi altrui verso qualche argomento di cui ha potuto leggere superficialmente durante la mattina, per poter intervenire con qualche "novo tesoro". Raccomanda poi di fare sfoggio di neologismi, "nova forma / del parlare",³⁶ anche proponendo argomenti che permettano di esibire il nuovo termine con effetto di sorpresa, come una gemma brillante. L'idea della meraviglia connessa alla luce sfolgorante che abbatte l'avversario è amplificata dalla similitudine con lo scudo di Atlante,

³³ Cfr. ivi, p. 64 (*Mezzogiorno*, 535-537), con minime varianti ivi, p. 171 (*Meriggio*, 677-680).

³⁴ Cfr. L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., p. 783 (XXIII, 113, 1) e p. 784 (XXIII, 116, 1).

³⁵ Cfr. rispettivamente G. Parini, *Il Giorno*, cit., vol. I, p. 64 (*Mezzogiorno*, 537), p. 171 (*Meriggio*, 679) e L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., p. 411 (XII, 79, 1).

³⁶ Cfr. G. Parini, *Il Giorno*, cit., vol. I, p. 75 (*Mezzogiorno*, 860-861).

tratta dal canto XXII del *Furioso* come lo stesso Parini riporta in nota nel 1765:

“In simil guisa il favoloso amante
dell’animosa vergin di Dordona
ai cavalier che l’assalien superbi
usar lasciava ogni lor possa ed arte;
poi nel miglior de la terribil pugna
svelava il don dell’amoroso mago:
e quei sorpresi dall’immensa luce
cadeano ciechi e soggiogati a terra”.³⁷

Quando lo scudo di Atlante veniva scoperto, aveva la proprietà di abbagliare i nemici, così il Giovin Signore, eroe di una contesa solo verbale, deve scoprire la gemma ovvero il neologismo per vincere la battaglia dell’eloquenza (“ratto la scopri e sfolgorando abbaglia”).³⁸ Facile è la vittoria del Giovin Signore, non comporta certo il raggiungimento della sapienza, ma consiste in una pura esibizione terminologica che copre un’abissale ignoranza di fondo. Il nobile rampollo si limita a sfoggiare lo strumento magico del neologismo già confezionato per lui dal sollecito maestro, “amoroso mago”³⁹ come Atlante verso il proprio pupillo: la similitudine, allora, sottolinea anche l’autocompiacimento del precettore stesso. Nell’ipotesto, tuttavia, la vittoria di Ruggiero è del tutto involontaria perché un colpo nemico squarcia il drappo che copriva lo scudo, mentre solo Atlante lo userà volutamente in altri episodi per atterrire il nemico, in scontri che non hanno nulla di eroico. Si giustifica così l’intervento pariniano nel *Meriggio*, con l’eliminazione del rinvio al canto XXII del *Furioso* e la riformulazione del passo, che manifesta una costante meditazione sulla lezione ariostesca:

³⁷ Ivi, p. 75 (*Mezzogiorno*, 868-875). Si veda L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., pp. 748-749 (XXII, 85-86).

³⁸ Cfr. G. Parini, *Il Giorno*, cit., vol. I, p. 75 (*Mezzogiorno*, 865).

³⁹ Cfr. *ibidem* (*Mezzogiorno*, 873).

“In simil guisa il *favoloso mago*
che fe’ gran tempo desiar l’amante
 all’animosa vergin di Dordona
 da i cavalier che l’assalien *bizzarri*
operar lasciava ogni lor possa ed arte;
 poi *ecco in mezzo a* la terribil pugna
strappava il velo a lo incantato scudo:
 e quei sorpresi dal *bagliore immenso*
ciechi spingea e soggiogati a terra”.⁴⁰

La nuova versione, in cui Atlante è solo protagonista, sottolinea l’intenzionalità dell’azione mediante il verbo “strappava”, per indicare come l’intervento del Giovin Signore debba essere ugualmente studiato. Ruggiero è ancora “amante” ma ha ruolo passivo di fronte al desiderio di Bradamante, ora presentata come vittima delle macchinazioni del mago che la vuole tenere lontana dal suo pupillo. Significativa è la conservazione della designazione perifrastica “animosa vergin di Dordona” che è calco ariostesco,⁴¹ con il termine “animosa” che nel *Furioso* è generalmente associato alle donne guerriere. Ancora ariostesca è la nuova espressione “incantato scudo” modellata su “incantato lampo”,⁴² mentre “bagliore immenso” (al posto del precedente “immensa luce”) rende più pertinente la similitudine con il comparante e crea *annominatio* col successivo “sfolgorando abbaglia” riferito al neologismo; l’effetto è anche quello di valorizzare l’azione dello scudo che “spingea” gli avversari “ciechi”, mentre nel *Mezzogiorno* essi “cadeano ciechi”. Mai, però, è data al lettore la possibilità di vedere il Giovin Signore all’opera, dal momento che il

⁴⁰ Ivi, pp. 177-178 (*Meriggio*, 855-863). Sottolineature nostre, che indicano le varianti.

⁴¹ Cfr. L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., p. 746 (XXII, 75, 3): “animosa donzella di Dordona”.

⁴² Cfr. ivi, p. 748 (XXII, 85, 2): “lo spaventoso et incantato lampo”.

privilegio della parola, come è noto, appartiene solamente al precettore nelle vesti di Atlante.

La seconda similitudine derivata dal *Furioso* è quella che richiama lo scontro tra Marfisa e Bradamante a causa di Ruggiero nel canto XXXVI,⁴³ ed è impiegata nel *Vespro* per l'incontro fra due "fervide amiche".⁴⁴ Gli abbracci e i baci delle dame corrispondono alle "accoglienze oneste e belle"⁴⁵ delle due "ferrate guerriere", subito pronte a mostrare il loro valore in una schermaglia verbale fatta di attacchi pungenti e mosse di ventaglio. E le tessere linguistiche ariostesche (esemplare l'aggettivo "ferrate")⁴⁶ conferiscono all'episodio colorazioni epico-cavalleresche che creano una sottile atmosfera di straniamento:

"Così, se mai al secol di Turpino
di ferrate guerriere un paro illustre
si scontravan per via, ciascuna ambiva
l'altra provar quel che valesse in arme;
e dopo le accoglienze oneste e belle
abbassavan lor lance, e co' cavalli
urtavansi feroci; indi, infocate
di magnanima stizza, i gran tronconi
gittavan via de lo spezzato cerro,

⁴³ Si veda ivi, pp. 857-861 (XXXVI, 17-30).

⁴⁴ Cfr. G. Parini, *Il Giorno*, cit., vol. I, p. 199 (*Vespro*, 270).

⁴⁵ Evidente è l'allusione al verso che apre il canto VII del *Purgatorio*: "Poscia che l'accoglienze oneste e liete". Ma il termine "accoglienze" è anche ariostesco: si veda L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., p. 1018 (XXXI, 35, 1), p. 759 (XXIII, 23, 6) e soprattutto p. 258 (VII, 30, 5: "Tutte proferte ed accoglienze liete"). Si tratta, in quest'ultimo caso, della seduzione di Alcina nei confronti di Ruggiero: questo episodio, già variamente ripreso da Parini negli scritti giovanili e nel *Giorno*, è ben più pertinente al contesto di simulazione rispetto al clima di stima ed affetto evocato nel *Purgatorio*.

⁴⁶ Il termine, utilizzato ampiamente sia da Ariosto che da Tasso, contribuisce al potenziamento in chiave epica del passo ed è ripreso in altri luoghi del *Giorno*, secondo la ben nota tecnica pariniana della ripresa e variazione lessicale a distanza (si veda M. Mari, *La ricchezza linguistica del "Giorno"*, in *Interpretazioni e letture del "Giorno"*, a cura di G. Barbarisi e E. Esposito, Milano, Cisalpino, 1998, pp. 351-379). Pensiamo ai "congegni di ferro" prodotti dal fabbro operoso in *Mattino*, I, 49 e II, 15 (cfr. G. Parini, *Il Giorno*, cit., vol. I, p. 6 e p. 97), alla "ferrata zampa" dei "superbi corsier" di *Mattino*, I, 930 duplicato nel "calpestio" dei "ferrati cavalli" di *Mezzogiorno*, 1251-1252 (cfr. ivi, p. 38 e p. 88).

e correat con le destre a gli elsi enormi.”⁴⁷

L'ipotesto è individuato dal riferimento a Turpino ma anche ai due opposti schieramenti a cui appartenevano Bradamante e Marfisa (“s’udiva [...] l’una / richiamare a re Carlo, o al campo l’altra / del giovane Agramante”).⁴⁸ E i suggerimenti corrispondono al testo del *Furioso*, sebbene manchino corrispondenze linguistiche precise: Marfisa e Bradamante combattono effettivamente con la lancia e poi con la spada, fra ira e sdegno che alimentano la violenza come nel rifacimento pariniano.⁴⁹ Nel *Giorno* tocca al Giovin Signore intervenire per proporre una tregua, come il messaggero della similitudine:

“Ma di lontan per l’alta selva fiera
un messenger con clamoroso suono
venir s’udiva galoppando [...]
 [...] Osa tu pure,
osa, invitto garzone, il ciuffo e i ricci
sì ben finti stamane all’urto esporre
de’ ventagli sdegnati: e a nuove imprese
la tua bella invitando, i casi estremi
de la pericolosa ira sospendi.”⁵⁰

Nel *Giorno* il particolare del messaggero, estraneo al canto XXXVI del *Furioso*, sembra piuttosto richiamare la rovinosa caduta di Sacripante di fronte ad Angelica nel fulmineo scontro con Bradamante nel primo canto del poema: proprio l’araldo, infatti, ha il compito rivelare l’identità del vincitore al povero Sacripante.⁵¹ E nel complesso è ben ariostesca la patina

⁴⁷ G. Parini, *Il Giorno*, cit., vol. I, p. 200 (*Vespro*, 284-293).

⁴⁸ Cfr. *ibidem* (*Vespro*, 296-298).

⁴⁹ Cfr. L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., p. 1167 e p. 1171 (XXXVI, 22, 5-6 e 36, 7): “e tutto a un tempo con isdegno et ira / la figliuola d’Amon spinge la lancia” e “dal dolor spinta e dalla rabbia”.

⁵⁰ G. Parini, *Il Giorno*, cit., vol. I, p. 200 (*Vespro*, 294-303).

⁵¹ Si veda L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., pp. 115-116 (I, 60-63).

linguistica (si pensi solo ad “alta selva fiera”),⁵² che riproduce con effetti parodici ed eroicomici la solennità e la tensione dell’epica. Il mondo avventuroso e labirintico della selva del *Furioso* contrasta con la prosaica e monotona realtà del palazzo nobiliare pariniano, e la battaglia degli “sdegnati” ventagli delle dame è parodicamente antifrastica rispetto al drammatico scontro fra Bradamante e Marfisa. Le due dame nella similitudine scompaiono, degradate in quanto personaggi e sostituite dai più eloquenti “ventagli”, mossi come delle armi autentiche (“trepido agitar de duo ventagli”).⁵³ La similitudine pariniana di stampo epico, lungi dal nobilitare o amplificare, distanzia il presente dal passato e lo mortifica, relegando l’epica al ruolo di una semplice memoria letteraria: l’effetto complessivo, uno straniante falsetto, contribuisce a fare del *Giorno* il “poema epico dell’eroe moderno”.⁵⁴

2. L’*“Orlando furioso”* poema romanzo: riflessioni pariniane

La suggestione che Ariosto ha esercitato su Parini non sembra essere legata alla fortuna piuttosto modesta di cui il ferrarese ha goduto nel Settecento,⁵⁵ fra posizioni critiche discordanti che vanno dalla completa

⁵² Cfr. ivi, p. 98 (I, 13, 7): “Di su di giù, ne l’alta selva fiera”.

⁵³ Cfr. G. Parini, *Il Giorno*, cit., vol. I, p. 200 (*Vespro*, 283). Il ventaglio ha la funzione di un personaggio in *Mezzogiorno*, 1275-1277 (cfr. ivi, p. 89) e in altri passi della *Notte*: pensiamo al movimento lento e cadenzato con cui viene aperto e chiuso per suggerire la solennità della padrona di casa, al ventaglio come espressione del plauso o della meditazione se appoggiato sulle labbra. Si veda ivi, p. 213, p. 221 e p. 224 (*Notte*, 265, 500 e 542). Passo parallelo a quello del *Vespro* qui esaminato, in direzione della mimesi epica, è infine la pagina sul movimento dei ventagli presso il tavolo da gioco: “erran sul campo / agevoli ventagli” (cfr. ivi, p. 226, *Notte*, 613-614). Sul tema si veda F. Spera, *La voce dei personaggi*, in *Interpretazioni e letture del “Giorno”*, cit., p. 438.

⁵⁴ Cfr. G. Bárberi Squarotti, *Il vero Ettore: l’eroe del “Giorno”*, in *Interpretazioni e letture del “Giorno”*, cit., p. 18.

⁵⁵ Si veda la breve ricostruzione della presenza di Ariosto nel Settecento in G. Sangirardi, *Ludovico Ariosto*, Firenze, Le Monnier, 2006, p. 242. È significativo il silenzio della cultura illuministica su Ariosto: nel “Caffè”, per esempio, egli compare

stroncatura al recupero di alcuni aspetti del *Furioso* come poema epico moderno. Una funzione centrale svolge piuttosto il gusto personale dell'Autore, la cui poetica classicistica si colloca entro la tradizione letteraria illustre della "lingua nobile comune", alla quale anche Ariosto avrebbe contribuito.⁵⁶ Parini stesso afferma che la disposizione creativa naturale porta ad opere grandi se "saprà accoppiare tutti gli sforzi possibili dello studio e dell'Arte",⁵⁷ a conferma di come un alto tasso di letterarietà – da misurare tramite la filigrana intertestuale delle *auctoritates* – sia fondamentale nel suo poemetto.

L'incidenza reale di Ariosto si misura però sul piano concreto delle reminiscenze e dei prelievi all'interno del *Giorno*, poiché nelle prose pariniane manca un'idea organica su questo autore, a differenza di Tasso che le *Lezioni di Belle Lettere* definiscono "principe dell'epica poesia italiana"⁵⁸ e autentico equivalente moderno dei classici. Anche nel *Giorno* del resto, quando Parini si richiama esplicitamente alla tradizione epica, lo fa sempre attraverso la *Gerusalemme liberata* considerata poema eroico per eccellenza, irraggiungibile per i Francesi⁵⁹ e più volte accostato all'*Iliade* e

solo come *auctoritas* proverbiale per legittimare la corrispondenza tra cause ed effetti, citando *Orlando furioso*, VIII, 50, 7-8. Cfr. P. Verri, *Sulla fortuna*, in "*Il Caffè*" 1764-1766, a cura di G. Francioni e S. Romagnoli, Torino, Bollati Boringhieri, 1998², vol. II, p. 610.

⁵⁶ Il tredicesimo capitolo delle pariniane *Lezioni di Belle Lettere*, intitolato *De' progressi della lingua italiana*, contiene un catalogo degli scrittori "eccellenti d'ogni nazione italiana" (Ariosto compreso) che hanno codificato la "Lingua" che "ora si usa chiamare Italiana". Cfr. G. Parini, *Lezioni di Belle Lettere*, in Id., *Prose*, vol. I: *Lezioni, Elementi delle umane lettere*, Edizione critica a cura di S. Morgana e P. Bartesaghi, Milano, LED, 2003, pp. 232-233.

⁵⁷ Cfr. *ivi*, p. 167.

⁵⁸ Cfr. *ivi*, p. 244.

⁵⁹ Si consideri l'apostrofe a Voltaire del *Mattino*: *La Pucelle d'Orléans* è considerata superiore a l'*Henriade*, con cui Voltaire avrebbe fallito nel tentativo di dare alla Francia il primato nel poema eroico, poiché incapace di superare il magistero tassiano: "tu appresta al mio Signor leggiadri studi / con quella tua fanciulla [*scil.* la *Pucelle*] che il grande Enrico tuo vince d'assai / l'Enrico tuo che non peranco abbatte /

all'*Eneide*.⁶⁰ “Poema romanzo”⁶¹ è invece definito il *Furioso* ancora nelle *Lezioni*, che risalgono agli anni 1773-1775 e sono quindi posteriori al *Mattino* e al *Mezzogiorno*. Parini sembra dunque avvicinarsi alla posizione di Voltaire, che negava l'appartenenza del capolavoro ariostesco al genere epico. Ma il termine “romanzo” potrebbe anche alludere all'anima fantastica di Ariosto⁶² che da più parti era stata rilevata durante il Settecento, dal Baretti della *Frusta Letteraria* al Bettinelli delle *Lettere inglesi*.⁶³ Anche la pagina delle *Lezioni* intorno alla naturalezza ed eleganza del dettato ariostesco si colloca in questo filone critico:

“E in vero, anche nella *Gerusalemme* stessa, è egli nella maniera d'esprimersi qualche volta asprezzo anzi che no, e, generalmente parlando, non vedesi in essa né quella morbidezza né quella che par così naturale facondia del dire, che trovasi nel

l'Italian Goffredo ardito scoglio / contro a la Senna d'ogni vanto altera”. Cfr. G. Parini, *Il Giorno*, cit., vol. I, p. 26 (*Mattino*, I, 604-609).

⁶⁰ Cfr. per esempio ivi, p. 34 (*Mattino*, I, 832-833): “ai grandi che cantàro / Achille, Enea e il non minor Buglione”.

⁶¹ Cfr. G. Parini, *Lezioni di Belle Lettere*, cit., p. 233 (il passo è inserito nel discorso relativo ai “Progressi della lingua italiana”). Anche altrove Ariosto è assegnato ai “Poeti romanzieri” (cfr. ivi, p. 236).

⁶² In questa chiave si può leggere il riferimento al *Furioso* nel *Mattino*, quando il precettore cita gli “studiatu autori” a cui il Giovin Signore si dovrà rivolgere, stigmatizzando nel contempo la moda salottiera di una superficiale assimilazione della cultura: “poi che rapirle i tuoi l'oro e le gemme, / invidiasti il fedo loto ancora / onde macchiato è il Certaldese, e l'altro / per cui va sì famoso il pazzo Conte” (cfr. G. Parini, *Il Giorno*, cit., vol. I, p. 27 e pp. 26-27, *Mattino*, I, 620 e 614-619). Come giustamente osservava Guido Mazzoni, si delinea qui una contrapposizione tra letteratura alta, da intendersi come il petrarchismo ripreso in Francia da Ronsard e dalla Pléiade (“oro” e “gemme”), e una letteratura di stampo più leggero e dilettevole, adatta ai costumi libertini del tempo ma che il salotto aristocratico definisce con ipocrisia “fedo loto”. Non è tanto una contrapposizione o un giudizio di valore assoluto fra Petrarca da un lato e Boccaccio e Ariosto dall'altro, quanto una constatazione sulla mutevolezza dei gusti nelle varie epoche, e una rivendicazione del debito che il gusto francesizzante del mondo aristocratico mantiene nei confronti della cultura italiana, da sempre saccheggiata. È allora significativa l'inclusione di Ariosto nel secondo tipo di produzione, di carattere favolistico e fantastico.

⁶³ Si veda G. Baretti, *Frusta letteraria*, in Id., *Opere scelte*, a cura di B. Maier, Torino, UTET, 1972, p. 201 e S. Bettinelli, *Lettere inglesi*, in Id., *Lettere virgiliane e lettere inglesi*, a cura di E. Bonora, Torino, Einaudi, 1977, p. 147 (IX).

Furioso dell'Ariosto, e la quale può ottimamente congiungersi colla dignità e colla grandezza, come è manifesto per tanti insigni esempi dell'Ariosto medesimo".⁶⁴

Sulla "naturale facondia del dire" maggiormente si sofferma la riflessione pariniana, come mostrano gli esempi ariosteschi citati nel settimo capitolo delle *Lezioni* a proposito della "chiarezza" a livello di *elocutio*, fondamentale per esprimere "la chiarezza delle idee e della loro disposizione nella mente".⁶⁵ Per dimostrare, infatti, come le nuove idee debbano essere espresse mediante "idee conosciute", Parini riporta a margine proprio due passi del *Furioso*.⁶⁶

La frequentazione di Ariosto, abbracciando tutto il corso della vita di Parini,⁶⁷ va ben oltre gli anni giovanili in cui la fonte era esibita come *auctoritas* preziosa. Se i documenti a nostra disposizione non permettono di ricostruire in maniera precisa un'evoluzione del giudizio pariniano su Ariosto, tuttavia la facilità e la chiarezza rilevate nelle *Lezioni* risultano significative anche nella *Biografia* del Reina: "negli ultimi tempi suoi l'evidentissimo Dante, il semplice e facile Ariosto gli erano sempre alla mano: *costoro*, diceva egli, *più si conosce l'arte, più si ammirano, più si studiano, più piacciono*".⁶⁸ Vero e proprio deposito stilistico utilizzato per la creazione di stilemi e clausole di stampo epico, il *Furioso* potenzia il fascino e il dettato del *Giorno* nel segno della leggerezza e della potenza

⁶⁴ G. Parini, *Lezioni di Belle Lettere*, cit., p. 245.

⁶⁵ Cfr. ivi, p. 158.

⁶⁶ Si veda ivi, p. 159 e p. 160 (rispettivamente per i riferimenti a *Orlando furioso*, XLIII, 81 e XXIX, 31).

⁶⁷ Tra i libri posseduti alla sua morte troviamo sia i *Cinque Canti*, già pubblicati in edizioni del Cinquecento, che una stampa parigina del *Furioso*. Si veda A. Vicinelli, *Il Parini e Brera*, Milano, Ceschina, 1963, p. 280 e cfr. ivi, p. 267: "n. 302: Ariosto, *Orlando furioso*, Parigi, 1763, tomi 4, in 12^a, alla Francese". Si tratta di una voce dell'*Inventario della sostanza ritrovata nell'eredità del Fu Professore Abate Don. Giuseppe Parini*, datato 15 Agosto 1799, che oggi è possibile leggere anche in appendice a G. Parini, *Prose*, vol. II: *Lettere e scritti vari*, cit., pp. 742-750.

⁶⁸ Cfr. *Opere di Giuseppe Parini*, cit., vol. I, p. XXXVII.

immaginativa. Evocando le gesta eroiche e gli spazi aperti del movimento dei paladini, in netta opposizione agli ambienti chiusi e alla ripetitiva quotidianità della vita nobiliare, il mondo ariostesco si giustappone provocatoriamente alla monotona giornata del Giovin Signore e stride con essa, creando effetti parodici che s'intrecciano profondamente con l'impegno etico del capolavoro pariniano.



DAVIDE COLOMBO

LE CITAZIONI DEL “FURIOSO” NEI COMMENTI DANTESCHI DEL SETTECENTO

In memoria di Giulio Carnazzi

L'analisi delle citazioni dell'*Orlando furioso* presenti in alcuni commenti settecenteschi della *Divina Commedia* permette di approfondire l'impatto della precettistica letteraria – in particolare il rispetto del decoro e l'imitabilità come requisiti di accesso al canone dei classici – su alcuni aspetti della vita culturale in Italia nell'età dell'Illuminismo: la penetrazione dei classici volgari nel sistema scolastico, la didattica dell'italiano in rapporto all'egemonia degli scrittori latini, infine la censura preventiva auspicata o realizzata da alcuni insegnanti gesuiti. Su tale vario e non abbastanza esplorato terreno si vuol procedere secondo il metodo della campionatura sintomatica, senza che lo schema appena proposto imponga all'analisi demarcazioni rigide o progressioni gerarchizzanti.

1. *Come si vede la Terra dal cielo* (Laino, 1716)

Il *Furioso* e la *Commedia* ricompaiono sul mercato editoriale del Settecento quasi in contemporanea (il capolavoro di Ariosto nel 1713,

grazie a Domenico Lovisa, quello di Dante nel 1716, dai torchi di Francesco Laino), dopo un'eclissi diversamente prolungata: per trovare edizioni precedenti, occorre infatti rimontare al 1679 per il *Furioso*, addirittura al 1629 per la *Commedia*.¹ In realtà, a ben vedere, ancor più indietro risale la matrice comune delle edizioni di Lovisa e Laino, al Cinquecento maturo. È questo il secolo in cui da una parte Lodovico Dolce e Tommaso Porcacchi approntano i loro apparati critici (riproposti da Lovisa), dall'altra gli Accademici della Crusca licenziano la loro edizione dantesca (di cui quella di Laino è poco più che una ristampa). Anche dal punto di vista esegetico il *Furioso* di Lovisa e la *Commedia* di Laino ridiscutono problemi nati nel Rinascimento, ma ancora attuali nell'età dell'Arcadia. In particolare il classicismo d'antico regime accusa Dante e Ariosto di non rispettare sempre il decoro, ovvero il principio che fissa ciò che è appropriato al personaggio e alla situazione, nelle parole e nelle azioni. Una volta elevato ad assioma tale principio ("convengonsi attribuire costumi conformi alla qualità della persona che si forma e s'introduce", scrive ad esempio Alessandro Carriero in un libello anti-dantesco del 1582), la sua mancata osservanza diventa un errore insindacabile ("ha errato [...] l'Ariosto fingendo Ruggero cercar Angelica").²

Tra Sei e Settecento l'idea di decoro subisce un ripensamento sostanziale. Per il razionalismo arcadico di Giovan Mario Crescimbeni e Ludovico Antonio Muratori rispettare il decoro significa *in primis* non raccontare fatti inverosimili o impossibili. Com'è possibile, si chiede

¹ Si vedano *Orlando Furioso di Lodovico Ariosto. Con gli argomenti in ottava rima di Lodovico Dolce, et con le allegorie a ciascun canto di Tomaso Porcacchi*, Venezia, Lovisa, 1713 e *La Divina Commedia di Dante Alighieri ridotta a miglior lezione dagli Accademici della Crusca*, Napoli, Laino, 1716.

² Cfr. A. Carriero, *Breve et ingenioso discorso contra l'opera di Dante*, in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di B. Weinberg, Bari, Laterza, 1972, vol. III, p. 300.

Crescimbeni, che Orlando “con un calcio” faccia volar via “un asino con tutta la soma”?³ Non è possibile, risponde Muratori: Ariosto lo sapeva bene, ma ha voluto comunque raccontare simili *impossibilia* per suscitare il riso dei lettori.⁴ Le punte più avanzate del pensiero critico del tempo non riescono a fare a meno del principio del decoro, pur ravvisandone la debolezza. Convinto che Ariosto ricorra a tutti gli stili e che in tutti riesca mirabilmente, Anton Maria Salvini invita a non esaminare il *Furioso* col metro del decoro nelle stesse pagine in cui lo applica all’episodio dell’innamoramento di Angelica e Medoro.⁵

L’edizione Laino della *Commedia*, in quanto ristampa di quella della Crusca del 1595, presenta una nota su Dante e Ariosto in cui l’idea di decoro non è ancora indebolita né livellata sul verosimile:

“Dante vede la Terra da[l] cielo stellato, nella guisa (e forse maggiore) che l’Ariosto nel suo *Furioso* non la fa vedere ad Astolfo dal ciel della Luna, che, secondo la proporzione, non convengono. Avvertiscasi che, benché la Terra dal ciel di Giove fosse del tutto invisibile a occhio mortale, essendo veramente quanta, da una veduta deificata, quale si finge dal poeta, può nella sua grandezza perfettamente vedersi; e ch’è potesse in un girar d’occhio veder tutto ciò ch’è s’aveva lasciato sotto in più altri luoghi, sicome in questo⁶ lo ci discuopre, ‘Tu se’ sì presso [a l’ultima salute / – cominciò Beatrice, – che tu dei / aver le luci tue chiare e acute’], e altrove⁷, ‘sì ch’io vedea di là da Gade il varco / folle d’Ulisse’. L’Ariosto, considerando Astolfo come uomo, a cui e per gran distanza, e per la debolezza della veduta mortale, la Terra dal

³ Cfr. G. M. Crescimbeni, *La bellezza della volgar poesia*, Roma, Buagni, 1700, p. 161; e si veda L. Ariosto, *Orlando furioso*, commento di E. Bigi, a cura di C. Zampese, Milano, Rizzoli, 2012, p. 974 (XXIX, 53).

⁴ Si veda L. A. Muratori, *Della perfetta poesia italiana* [1707], Venezia, Coleti, 1748, t. I, p. 99. La lettura ariostesca di Francesco De Sanctis prevede il consapevole rovesciamento di questa prospettiva critica: “se il suo [*scil.* di Ariosto] riso non è intenzionale, non è neppure un semplice mezzo di stile per divertire i lettori buffoneggiando” (cfr. F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, Milano, Rizzoli, 2006, p. 556).

⁵ Si veda A. M. Salvini, *Discorsi accademici*, Venezia, Pasinelli, 1735, vol. I, p. 252.

⁶ Si veda D. Alighieri, *Paradiso*, XXII, 124-126.

⁷ Si veda *ivi*, XXVII, 82-83.

ciel della Luna apparirebbe picciola, com'e' dice,⁸ ha anch'egli osservato eccellentemente il decoro".⁹

La misura del decoro non è il mondo, la realtà fenomenica, bensì la biblioteca, le pagine dei libri. È inammissibile non che un uomo possa vedere la Terra dal cielo, bensì che due scrittori di pari rango la facciano scorgere ai loro personaggi in diverso modo. Il decoro è comunque rispettato: Astolfo, privo di poteri soprannaturali, vede la Terra rimpicciolita, a differenza del personaggio Dante, che, dotato di una vista potenziata ("le luci tue chiare e acute"), tutta la distingue "da' colli a le foci".¹⁰ Che Dante e Ariosto siano raffrontati in nome del decoro non è casuale, visto che la *Commedia* e il *Furioso* rientrano, per motivi diversi, nel canone grammaticale-normativo della Crusca. Dante ne è il centro. A fine Cinquecento gli Accademici preparano un'edizione della *Commedia* perché hanno bisogno di un testo tanto affidabile da poter essere lemmatizzato nel Vocabolario. Di contro Ariosto è un autore canonico quasi per esclusione. Visto che non è fiorentino, la Crusca nutre serie riserve sulla sua produzione (di cui all'inizio accetta soltanto il *Furioso* e le *Satire*), ma è indotta a includerlo negli spogli del Vocabolario dopo aver scartato Tasso. Eppure, al confronto con Dante avrebbe ben potuto prestarsi l'ottava della *Liberata* in cui Goffredo dal cielo vede la Terra come "un punto sol".¹¹ Non si dimentichi che il tentativo di accreditare a Tasso una posizione di equilibrio fra Dante e Ariosto, senza i loro eccessi ("il poema di Dante è scuro nella favella, il *Furioso* troppo chiaro, la mia

⁸ Si veda L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., p. 1131 (XXXIV, 71).

⁹ *La Divina Commedia di Dante Alighieri ridotta a miglior lezione dagli Accademici della Crusca*, cit., pp. 508-509.

¹⁰ Cfr. D. Alighieri, *Paradiso*, XXII, 153.

¹¹ Cfr. T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, con rimario e indici, in Id., *Opere*, a cura di B. Maier, Milano, Rizzoli, 1963, vol. III, p. 467 (XIV, 11, 3).

Gierusalemme tra i due estremi”),¹² rappresenta per Leonardo Salviati, l’ideologo anti-tassiano della Crusca, uno dei punti cruciali della controversia sul poema epico. Il decoro e il canone, i problemi sottintesi alla nota sopracitata, dal cielo dell’astrazione scendono sul terreno della realtà quando i classici volgari vengono adottati a scuola.

2. *Il “Furioso” lemmatizzato (Volpi, 1726-1727)*

Fra le letterature moderne, dichiara Ernst Curtius, la prima a dotarsi di un canone è stata quella italiana. A scuola la penetrazione dei classici volgari viene però contrastata dall’egemonia del latino: esemplare è il caso del giovane Vittorio Alfieri, latinista provetto, che legge Ariosto di nascosto dagli insegnanti e “non intende neppur per metà”¹³ quello che legge. Per studenti digiuni di latino è pensato il commento dantesco del letterato-editore Giovanni Antonio Volpi.¹⁴ Nei confronti del canone grammaticale-normativo della Crusca egli assume un atteggiamento ambivalente. La sua edizione dantesca, esemplata sul testo base della Crusca, organizza le note esplicative sul modello del Vocabolario, sicché cita passi del *Furioso* ogni volta che Ariosto utilizza un termine o un sintagma nell’accezione dantesca, come in questo caso:

“‘tornare per anche’, cioè per pigliarne altri: *Inf.*, XXI, 39. L’Ariosto parimente in fine del canto XXXIV:¹⁵ ‘Portarne via non si vedea mai stanco / Un vecchio, e ritornar sempre per anco’.”¹⁶

¹² Cfr. [L. Salviati], *Risposta all’apologia di Torquato Tasso*, Firenze, Meccoli e Magliani, 1585, p. 101.

¹³ Cfr. V. Alfieri, *Vita*, Introduzione e note di G. Cattaneo, Milano, Garzanti, 1977, p. 29.

¹⁴ Si veda *La Divina Commedia di Dante Alighieri già ridotta a miglior lezione dagli Accademici della Crusca ed ora accresciuta [...] per opera del signor Gio. Antonio Volpi*, 3 voll., Padova, Comino, 1727 (colophon 1726).

¹⁵ Si veda L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., p. 1138 (XXXIV, 91, 7-8).

Volpi però, a differenza degli Accademici della Crusca, dubita che Dante e Ariosto osservino sempre il decoro. Nel suo commento i passi danteschi complicati, oscuri o appunto indecorosi sono segnalati come tali affinché non vengano imitati. Grazie a questi ed altri correttivi, la *Commedia* può comunque esser proposta a un'aula di studenti. Diverso è il caso del *Furioso*. Volpi reputa Ariosto “nulli poetarum secundus”,¹⁷ nei suoi commenti a Catullo, Tibullo e Propertio ne segnala (con una larghezza sgradita a Ugo Foscolo)¹⁸ numerosi *loci similes*, infine conserva nella sua biblioteca privata tre edizioni del *Furioso*. Ciononostante il poema ariostesco non figura nel catalogo della casa editrice di Volpi, perché risulta incapace di ammaestrare e divertire decorosamente il lettore. Al massimo Volpi concede la lettura del *Furioso* alla promessa sposa, purché ella eserciti la sua capacità di “convertire in buon sangue ogni cibo, anche di rea qualità”.¹⁹ Sotto questo aspetto la posizione di Volpi è paragonabile a quella di Giuseppe Baretti, il quale venera Ariosto come “il più grande di tutti i nostri poeti”, ma non lo consiglierebbe a una “dama di Milano” per colpa di “alcuni suoi fetidissimi episodi”.²⁰

3. Le buffonerie di Ariosto (Venturi, 1749)

¹⁶ Ivi, vol. III, p. 202.

¹⁷ Cfr. G. A. Volpi, *Elegia III*, in Id., *Carminum Libri Quinque*, Padova, Comino, 1742, p. 160 (v. 37, chiosa).

¹⁸ Cfr. U. Foscolo, *La chioma di Berenice*, in Id., *Scritti letterari e politici dal 1796 al 1808*, a cura di G. Gambarin, Firenze, Le Monnier, 1972, p. 276: “Lussureggia la mole del suo [*scil.* Volpi] commento di citazioni importune che prendono occasione non dalle viscere del soggetto, ma da nude parole”.

¹⁹ Cfr. F. Federici, *Annali della tipografia Volpi-cominiana, colle notizie intorno la vita e gli studi de' fratelli Volpi*, Padova, nel Seminario, 1809, p. 55.

²⁰ Cfr. G. Baretti, *La frusta letteraria di Aristarco Scannabue*, in Id., *Opere*, a cura di F. Fido, Milano, Rizzoli, 1967, p. 462 e p. 464 (XVII, 1 giugno 1764).

Le tre edizioni dantesche che vanno sotto il nome del padre Pompeo Venturi, docente di retorica presso il Seminario romano dei Gesuiti, consentono di verificare il ruolo di Ariosto nella progressiva stratificazione delle chiose. La *princeps* del 1732, priva di allegazioni ariostesche dirette o indirette, considera il bisticcio dantesco "I' credo, ch'ei credette, ch'io credesse"²¹ uno "scherzo poco degno di imitazione".²² A due rivisitazioni del bisticcio rimanda invece una delle contronote anonime e asteriscate aggiunte all'edizione Pasquali del 1739:

"Non è scherzo, né giocolino di parole, ma un sentimento vero, che con altre parole non si potrebbe in un verso dire come Dante l'ha detto alla sua maniera, la qual, senza cercar se sia degna d'imitazione, è stata imitata dal Petrarca nella canzone 'Sì è debile il filo a cui s'attene', dicendo nel commiato 'Credo ben che tu credi';²³ e dall'Ariosto, canto IX, 23: 'Io credea, e credo, e creder credo il vero / Ch'amasse, ed ami me con cor sincero'".²⁴

I padri gesuiti Francesco Antonio Zaccaria e Valerio Baggi, incaricati della revisione della *princeps* per l'edizione Berno del 1749, trascrivono l'originaria chiosa di Venturi, mentre cambiano di segno alla successiva citazione del *Furioso*:

"Scherzo poco degno d'imitazione. L'ha imitato l'Ariosto, e, come suole nell'imitazione del peggio avvenire, con qualche caricatura, in quel suo verso 'Io credea, e credo, e creder credo il vero'. Ma lasciando da parte che un tal dire bernesco ritrovasi almeno in bocca d'Olimpia indotta a parlare, non del poeta, se meriti approvazione me ne rimetto a quei che tanto si pregiano del buon gusto [...]"²⁵

²¹ Cfr. D. Alighieri, *Inferno*, XIII, 25.

²² Cfr. *Dante con una breve e sufficiente dichiarazione del senso letterale*, Lucca, Cappuri, 1732, p. 96.

²³ Si veda F. Petrarca, *Rerum Vulgarium Fragmenta*, XXXVII, 115.

²⁴ *La Commedia di Dante Alighieri*, Venezia, Pasquali, 1739, p. 115. Si veda L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., p. 307 (IX, 23, 7-8).

²⁵ *La Divina Commedia di Dante Alighieri*, Verona, Berno, 1749, vol. I, p. 121.

La nota sembra ammettere l'imitazione ariostesca del bisticcio dantesco sulla base della connessione tra stile e personaggio tipica del principio del decoro. Questa giustificazione subito rientra di fronte all'autorità dei detentori del (buon) gusto. Costoro rilevano che l'*annominatio* è una figura retorica tipica dello stile basso e quindi inadatta alla gravità richiesta ad un poema come il *Furioso*. Benedetto Fioretti, per esempio, giudica così i bisticci di Dante e Ariosto censurati dall'edizione Berno:

“ [...] il troppo lungo ripercotimento e simiglianza di molte sillabe si dee chiamare non figura né arte, ma un'affettazion di mellonaggine [...] . In opera grave sarebbe un frammettere i buffoni in tragedia.”²⁶

Il caso appena citato riguarda il decoro delle parole. Il metro di giudizio non cambia per il decoro delle azioni. Zaccaria e Baggi notano che l'endecasillabo dantesco “Giurato si saria ch'ei dicesse Ave”²⁷ è pronunciato

“ [...] annunziando alla santissima Vergine la divina maternità; di qui quel verso dell'Ariosto, 'E pareo Gabriel, che dicesse Ave',²⁸ da esso posto in tal occasione da riscuoterne poco plauso dai giudiziosi, non mancando profani oggetti per le buffonerie da far ridere gli scioperati”.²⁹

Ancora una volta “*nihil potest placere quod non decet*”.³⁰ Il rimando all'arcangelo Gabriele che saluta Maria è inadatto alla descrizione ariostesca della frode. Perciò i giudiziosi non concedono il loro consenso,

²⁶ [B. Fioretti], *Proginnasmi poetici di Udeno Nisiely*, Firenze, Matini, 1695, vol. IV, pp. 303-304.

²⁷ Cfr. D. Alighieri, *Purgatorio*, X, 40.

²⁸ Si veda L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., p. 468 (XIV, 87, 4).

²⁹ *La Divina Commedia di Dante Alighieri*, cit., vol. II, p. 98.

³⁰ Cfr. Quintiliano, *Institutio oratoria*, I, 11, 11.

contrapposto alle crasse risa degli scioperati, che avrebbero potuto esser eccitate da meno blasfeme “buffonerie”.

Questo lessico critico, insieme allo schema interpretativo che esso presuppone, sarebbe stato ripreso dal discusso *pamphlet* di un altro gesuita. Le cosiddette *Lettere virgiliane* di Saverio Bettinelli declassano il *Furioso*, un poema scritto non “secondo le regole della ragione e del buon gusto” (già invocato dall’edizione Berno), bensì per far “dilettare gli amici” dell’autore (espressione omologa a “far ridere gli scioperati”, benché meno tagliente). Bettinelli non nega che Ariosto sia “un gran poeta”, a condizione che “alcuni canti si tronchino dell’*Orlando furioso* ch’egli stesso condanna, e tutte le stanze che non contengono fuor che turpi buffonerie”.³¹ Troviamo ancora questa parola, la stessa con cui, stando al gesuita Girolamo Tiraboschi, il cardinal Ippolito avrebbe liquidato il *Furioso*.³² Dunque il poema ariostesco è indecoroso, privo di serietà contenutistica ed esemplarità morale. La censura invocata da Bettinelli, secondo una logica totalitaria da *Indice dei libri proibiti ed espurgati*, trova dunque d’accordo il confratello Zaccaria, non a caso autore nel 1777 di una *Storia polemica delle proibizioni de’ libri*, la prima storia generale della censura libraria:

“Li padri Tornielli e Rossi – insigni predicatori da noi con piacer sommo sentiti più volte in questo nostro famoso pulpito di San Lorenzo – hanno tutti e due, senza uno saperlo dell’altro, espurgato l’*Orlando furioso* dell’Ariosto. Perché non lo stampano? Perché altri di loro non fanno lo stesso di tant’altri nostri eccellenti poeti, che senza pericolo dell’onestà non possono mettersi in mano de’ teneri giovani?”³³

³¹ Cfr. *Versi sciolti di tre eccellenti moderni autori con alcune lettere non più stampate*, Venezia, Fenzo, 1758, p. 27 e p. 57.

³² Si veda G. Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana*, Milano, Società tipografica de’ Classici italiani, 1824, t. VII, p. 65: “mi stupisco che un uomo come il cardinal Ippolito [...] rimirasse il poema dell’Ariosto come un tessuto di ridevoli buffonerie”.

³³ F. A. Zaccaria, *Storia letteraria d’Italia*, vol. II: *dal settembre del 1749 al settembre del 1750*, Venezia, Poletti, 1751, p. 432. Di un’altra più marcata forma di censura è responsabile il gesuita novarese Girolamo Francesco Tornielli: nella prefazione alle sue *Sette canzonette in aria marinaresca* del 1747 egli racconta di aver

Le parole di Zaccaria vanno inquadrate nel dibattito interno alla Compagnia di Gesù su un tema cui abbiamo già accennato, la didattica dell'italiano e i suoi rapporti col latino. La *Lettera postuma critica* (1750), attribuita a padre Egidio Giuli professore del Collegio romano, propone che i programmi delle scuole gesuitiche non escludano autori volgari. Ci si aspetterebbe che Zaccaria approvi la proposta. Egli è il revisore di un'edizione della *Commedia* pensata prima di tutto per gli studenti, come quella di Volpi, benché col diverso fine di metterli al riparo dai passi danteschi irriverenti verso i pontefici o controversi dal punto di vista dottrinale. La risposta di Zaccaria a Giuli, invece, prevede la stessa subordinazione del volgare al latino che è tipica delle *Lettere virgiliane*, in cui a dettar legge sono appunto Virgilio e i latini. I Gesuiti non ricevono da Ignazio di Loyola o dalla *Ratio studiorum* il compito di insegnare italiano, scrive Zaccaria; essi comunque assolvono questo compito non dovuto mentre spiegano gli scrittori latini, visto che chi conosce la letteratura latina è in grado di comporre ugualmente bene in italiano. Resta il fatto che ai novizi il volgare è utile per fini pratici e non estetici, per farsi capire dal pulpito e non per scrivere poesie.³⁴

In definitiva le citazioni ariostesche dell'edizione Berno si collocano in un orizzonte più vasto e più mosso della mera precettistica letteraria. Preoccupati della fruizione scolastica della *Commedia* e del *Furioso*, i Gesuiti ne subordinano il valore letterario e persino linguistico alle finalità confessionali, a cui credono di poter ottemperare anche grazie alla censura

applicato ad argomenti religiosi la melodia delle rime a suo dire più indecenti di Ariosto e di Marino, che marinai e pastori erano soliti cantare in alcune regioni d'Italia (si veda F. Tornielli, *Sette soavissime canzonette marinaresche*, Napoli, Marotta e Vanspandock, 1833, pp. 17-20).

³⁴ Si veda F. A. Zaccaria, *Storia letteraria d'Italia*, vol. II: *dal settembre del 1749 al settembre del 1750*, cit., pp. 419-435.

preventiva. Gli auspici di Zaccaria e Bettinelli sono realizzati dal *Furioso* curato a Verona nel 1810 dall'insegnante gesuita Gioacchino Avesani. I quarantaquattro canti della sua versione, ottenuti tagliando e riscrivendo gli originali quarantasei, rivelano la goffaggine stilistica e insieme l'integralismo ideologico di chi è persuaso che leggere e far leggere il *Furioso* come l'ha scritto Ariosto sia uno "scandalo manifesto".³⁵

4. Verso il nuovo secolo (Lombardi, 1791-1792)

L'argine censorio che gesuiti come Zaccaria, Bettinelli o Avesani si affannavano ad innalzare, lungo il corso della poesia italiana, non poteva reggere. Alle loro spalle, per il varco che Lovisa e Laino avevano contribuito ad aprire, dilaga tra Sette e Ottocento la piena delle edizioni integrali e *variorum* della *Commedia* e del *Furioso*. L'età delle rivoluzioni sconvolge l'assetto tradizionale della società letteraria, sulla base dei mutati rapporti di forza all'interno del canone: primo Dante, vate nazionale, staccati ma ammessi nel *pantheon* gli altri, Ariosto compreso. Di questo rinnovamento della civiltà letteraria italiana, perseguito non demolendo bensì rinsaldando i ponti con la tradizione, si fa interprete il francescano Baldassarre Lombardi, curatore della prima edizione della *Commedia* uscita ufficialmente a Roma.³⁶ Egli non è estraneo alla cerchia del confratello papa Ganganelli, noto per aver soppresso l'ordine dei Gesuiti e chiuso le loro scuole, tra le quali il Seminario romano dove aveva insegnato Venturi. Il commento del gesuita senese rappresenta lo *standard* di riferimento rispetto a cui il padre francescano commisura cautela e audacia.

³⁵ Cfr. *Orlando Furioso di Lodovico Ariosto conservato nella sua epica integrità e recato ad uso della studiosa gioventù dall'abate Gioacchino Avesani*, Milano, Stella, 1829, vol. I, p. XV.

³⁶ Si veda *La Divina Commedia novamente corretta spiegata difesa da F. B. L. M. C.*, 3 voll., Roma, Fulgoni, 1791[-92].

Grazie alla ripresa di Lombardi, ad esempio, è entrata stabilmente nel secolare commento la chiosa dell'edizione Berno sull'origine dantesca dell'*incipit* del *Furioso*.³⁷ Sulla scorta di Volpi e Venturi, Lombardi insegna agli esegeti danteschi dell'Ottocento, presso i quali gode di grande ancorché non indiscusso credito, che il *Furioso* imita la *Commedia* e che quindi può aiutare a capirla. A Giosafatte Biagioli, pugnace emulo di Lombardi, una certa lettura di un passo dell'*Inferno* “viene suggerita dai [...] versi dell'Ariosto, ov'egli ha forse voluto imitare il poeta”.³⁸

Estranea al magistero di Lombardi è l'annotazione di Biagioli sullo stile del *Furioso*, “facile [...] e faceto, ma d'ogni grazia cosperso”.³⁹ Il *topos* della presunta facilità di Ariosto si ricollega alla diffidenza del buon gusto arcadico verso la poesia in apparenza complicata sino all'inesplicabile. “Alle persone non piacciono quelle cose, la cui bellezza a vedere bisogna troppo assottigliar l'intelletto”, scrive Francesco Saverio Quadrio riguardo alla celebre rima identica su Mandricardo usata da Ariosto.⁴⁰ L'edizione Berno la accosta a quella altrettanto celebre composta “con minor grazia” da Dante sulla voce “Cristo”,⁴¹ e in più censura una rima franta del *Purgatorio*,⁴² “più del bisogno imitata dall'Ariosto”.⁴³ Lombardi ribatte che Dante fa rimare il nome “Cristo” solo con sé stesso “in segno di venerazione”, e “che poi imitasse l'Ariosto alcuna licenza di

³⁷ Si veda D. Alighieri, *Purgatorio*, XIV, 109.

³⁸ Cfr. *La Divina Commedia di Dante Alighieri, col commento di G. Biagioli*, Parigi, Dondey-Dupré, 1818, vol. I, p. 9.

³⁹ Cfr. *ivi*, p. 225.

⁴⁰ Cfr. F. S. Quadrio, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, Bologna, Pisarri, 1749, p. 729. Si veda L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., p. 904 (XXVII, 45).

⁴¹ Si veda D. Alighieri, *Paradiso*, XII, 71, 73, 75, XIX, 104, 106, 108 e XXXII, 83, 85, 87.

⁴² Si veda Id., *Purgatorio*, XX, 2, 4, 6 (*piacerli : per li : merli*).

⁴³ Cfr. *La Divina Commedia di Dante Alighieri*, cit., vol. II, p. 202.

Dante, ciò torna in maggior discredito della sofisticheria”.⁴⁴ La valorizzazione delle “licenze” o delle infrazioni giustificate segna il tramonto degli ideali arcadici di semplicità e chiarezza, che, assolutizzati, finivano per impoverire la sostanza concettuale e gli strumenti tecnici della poesia.

Il superamento dei paradigmi interpretativi del Settecento riguarda pure la lingua. A intenderla la Crusca non basta più. Nota Lombardi:

“Di quel verso dell’Ariosto ‘Del palafreno il cacciator giù sale’ [Orl. Fur. VIII, 6, 3] ha il Vocabolario della Crusca formato un esempio per istabilire che il verbo *salire* non significhi solamente *ascendere*, ma anche *discendere* [...] . A me però sembra dall’esempio dell’Ariosto dedursi non che il verbo *salire* assolutamente, com’è nei versi nostri, adoprato significhi *ascendere* e *discendere*, ma che preso al modo che adopranlo alcuna fiata i Latini, per *saltare*, possa indifferentemente unirsi e colla particella *giù* a significare discesa, e colla particella *su* a significare ascensione”.⁴⁵

Nella *Proposta di alcune correzioni ed aggiunte al Vocabolario della Crusca*, alle voci *Ascendere* e *Salire*, Vincenzo Monti esamina la glossa dell’amico Lombardi.⁴⁶ Ciò provoca la replica di Giacomo Leopardi nello *Zibaldone*:

“Che se il verbo *salire* è stato usato dall’Ariosto [...] e da altri nel significato dell’italiano *saltare*, come afferma il Monti [...] ciò non prova che quel verbo abbia tale significazione in nostra lingua, ma solo presso gli scrittori, e detto verbo in tal senso non è veramente italiano, ma latinismo, come tanti altri, e latinismo non lodevole, a differenza di molti altri, e non meritevole di passare in uso o nel discorso o nelle scritture”.⁴⁷

⁴⁴ Cfr. *La Divina Commedia novamente corretta spiegata difesa da F. B. L. M. C.*, cit., vol. III, p. 183 e vol. II, p. 275.

⁴⁵ Ivi, vol. II, p. 123.

⁴⁶ Si veda V. Monti, *Proposta di alcune correzioni ed aggiunte al Vocabolario della Crusca*, Milano, Imp. Regia Stamperia, 1818, vol. I, par. II, p. 65 e ivi, 1824, vol. III, par. II, p. 246.

⁴⁷ G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, a cura di G. Placella, Milano, Garzanti, 1991, vol. I, p. 707.

Leopardi, forte della distinzione tra linguistica normativa e linguistica storica, pensa che rimettere in circolazione parole e modi disusati sarebbe anacronistico. Ciò conferma che i cortocircuiti intertestuali non soltanto fra la *Commedia* e il *Furioso*, ma altresì fra i rispettivi interpreti, concorrono ad allargare e definire la speculazione linguistica in termini non esclusivamente letterari, ma culturali e civili.



MARTIN McLAUGHLIN

“C’ È UN FURTO CON SCASSO IN OGNI VERA LETTURA”. CALVINO’S THEFTS FROM ARIOSTO

“Lavorare tenendo aperto davanti a me il testo
d’Ariosto è sempre per me uno stimolo creativo”
I. Calvino, *Ariosto geometrico*¹

1. Calvino and literary theft

Calvino’s love for Ariosto throughout his writing life is well known. In his non-fiction he mentions the *Orlando Furioso* on many occasions, writes two substantial essays on the poem for the Ariosto centenary in 1974, and even rewrites or ‘retells’ the entire work, in “*Orlando furioso*” di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino, con una scelta del poema. This book, over 200 pages long, contains both a sizeable anthology of the poem and also Calvino’s extensive prose summary linking the anthologized passages. But his fascination for Ariosto was not just of an analytical or literary-critical nature, he also turned to the *Furioso* for creative inspiration, writing a whole fantasy novel, *Il cavaliere inesistente* (1959), that was set in the same period

¹ I. Calvino, *Ariosto geometrico*, in “Italianistica”, III, 1974, pp. 167-168.

as Ariosto's epic and in which several of the poet's characters appeared, including Charlemagne and Bradamante. Around ten years later he retold in miniature the stories of Orlando and Astolfo in an experimental work, *Il castello dei destini incrociati* (1969-1973).² Hence the epigraph above, at the start of a very brief article from the centenary year 1974, about the capacity of Ariosto's text to stimulate the creative imagination. However, despite this unwavering enthusiasm for Ariosto over the four decades of his writing life, it is important to note any variations. *Distingue frequenter* was a motto cited by the great Italian critic Carlo Dionisotti: the aim of this article is to discern any diachronic developments in Calvino's life-long passion for the *Furioso*, and in particular to distinguish what precise aspects of the poem appealed to him at different times, what words he 'stole' or 'borrowed' from the Renaissance poet, and how he reused those words.

Before proceeding to our analysis, we should bear in mind Calvino's own ideas on 'purloined words' and literary models: the metaphor of 'parole rubate' is in fact one that the novelist himself uses. In a fascinating interview with Tullio Pericoli from 1980, *Furti ad arte*, Calvino discussed notions of artistic thievery with his host, starting from the way Pericoli 'stole' from Paul Klee. The novelist observed that the idea of an author as a proprietor of something that was worth stealing is recent, since in classical times all writers aspired to achieving the best style through imitation of the best models. However, says Calvino, in the 1960s the idea of theft came to the fore, and he cites the example of Tournier's 'purloining' of the Robinson Crusoe story from Defoe in his book *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* (1967). Calvino

² Calvino initially wrote the text of *Il castello dei destini incrociati* to accompany Franco Maria Ricci's deluxe edition (1969) of the Visconti Tarot cards, designed by Bonifazio Bembo and reproduced in Ricci's edition in the margin of Calvino's text; later he added a second part entitled *La taverna dei destini incrociati*, and the two parts were published in the volume *Il castello dei destini incrociati*, Torino, Einaudi, 1973.

admits that this was the context in which he too began to 'steal' or to rewrite famous texts, starting with his re-telling of the *Orlando furioso*, which began as a radio programme in 1968: "È in quegli anni che su un'occasione radiofonica mi metto a raccontare *L'Orlando furioso* in prosa, col mio stile".³ We shall return later to the question of what he meant by using his "own style" to recount the *Furioso* in prose. He then mentions his other reworkings: *Le città invisibili* (1972) was a recreation of Marco Polo's *Il Milione*, while *Il castello dei destini incrociati* rehearsed the great myths of Western culture from Homer to Faust, and from Parsifal and Orlando to Hamlet and Macbeth. In this way the novelist could return to a pre-Romantic notion of literature, and avoid the accusation of theft since he was retelling well-known myths in *Le città invisibili* and *Il castello dei destini incrociati*.

After this, Calvino discusses the object of literary theft. He says that Pericoli uses the word "steal" as in purloining someone else's secret, the theft of an invention ("la parola rubare che tu usi la intendi come rubare un segreto, quasi come il furto di un'invenzione")⁴ and the novelist admits that he too delights in such "thefts". He loves discovering the secret anatomy or pattern in authors very different from himself, such as Tolstoy, and he arrives at the conclusion that the sole act of reading that allowed him to discern these patterns, even before reusing them, was already a form of theft:

"Forse la lettura è già questo furto. C'è questa cosa lì, chiusa, questo oggetto di cui si carpisce qualcosa che c'è chiuso dentro. C'è uno scassinamento, c'è un furto con scasso in ogni vera lettura. Naturalmente i quadri e le opere letterarie sono costruite apposta per essere derubate, in questo senso. Così come il labirinto è costruito apposta perché ci si perda, ma anche perché ci si ritrovi."⁵

³ Cf. I. Calvino, *Furti ad arte (conversazione con Tullio Pericoli)*, in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, 2 vols, Milano, Mondadori, 1995, vol. II, p. 1806.

⁴ Cf. *ibidem*, p. 1807.

⁵ *Ibidem*, p. 1808.

The metaphor of theft (“furto”) is here intensified into something more violent: the ‘purloining’ author wants to pluck (“si carpisce”) something that is enclosed in another text, he wants to break into it (“scassinamento [...] furto con scasso”) as well as steal it. For Calvino, his intertextual reading of other texts is anything but passive: it is active and involves a kind of violence in breaking into the other text and trying to seize its inner mechanism. The novelist then gives an example of such theft in his own recent work. In *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, he says, the story of the writer in crisis who resorts to transcribing the start of Dostoevsky’s *Crime and Punishment* is a theft from Borges’s tale of *Pierre Menard*, since Menard transcribed the whole of *Don Quixote*. In fact, in this instance what we have is a double theft, since on the one hand the empirical author Calvino carries out a preliminary theft (“furto preliminare”)⁶ from Borges, while the fictional writer in crisis, Silas Flannery, steals words from Dostoevsky. But although Calvino seems to approve of this breaking and entry, the real point of purloining from another text is not just the theft but what the writer then does with it. In the case of Silas Flannery the idea was for him to steal the beginning of *Crime and Punishment* but then to develop it in a different way: “Nel mio libro insomma propongo, come uno dei tanti esercizi che si possono fare, quello di prendere un inizio già dato e cercare di svilupparlo in un altro modo”.⁷ In other words Calvino here endorses the classical rhetorical technique of creative literary imitation, where the trainee writer takes some element (a beginning, an episode) from another text but develops it in his own way and with his own words. Yet he links this ancient procedure with modern textual practices when he reminds us that such re-workings of already written texts is a technique that is typical of literary avant-gardes: “Del resto uno dei

⁶ Cf. *ibidem*, p. 1809.

⁷ Cf. *ibidem*, p. 1810.

procedimenti canonici delle avanguardie è il lavorare su cose già scritte”.⁸ The interview concludes with Calvino returning to his opening idea that literary theft is a recent and inappropriate idea: after the cult of individualism in the Romantic period, now artists prefer works that are impersonal or apersonal, they prefer the idea of art acting through the writer.⁹ In what follows we shall see how Calvino carries out his thefts, but also how he then systematically develops in his own way what he has ‘stolen’.

2. First phase: 1947-1964

Calvino's earliest mentions of Ariosto are bound up with his experience of the Resistance. In his very first novel, *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947), Pelle's love of “le armi e le donne”¹⁰ is Ariostesque, the phrase echoing the opening line of the poem, as is the theme of the movement of weapons, in particular the German pistol that Pin steals, from one side to the other. Indeed the pistol is described as something mysterious and powerful,¹¹ thus it is associated with the magic shields and other weapons which pass from knight to knight in Ariosto's epic. The earliest mention of Ariosto in Calvino's correspondence is his letter to Roberto Battaglia of April 1950, where he comments positively on the latter's Ariosto anthology *Le novelle del “Furioso”* (1950).¹² Battaglia's later works continued the link between Ariosto and the Resistance: in a 1958 review Calvino observed that Battaglia's enthusiasm for the *Orlando furioso* had emerged first in his *Storia*

⁸ Cf. *ibidem*.

⁹ Cf. *ibidem*, pp. 1813-1814.

¹⁰ Cf. *Id.*, *Il sentiero dei nidi di ragno*, in *Id.*, *Romanzi e racconti*, edizione diretta da C. Milanini, a cura di M. Barengli e B. Falcetto, Prefazione di J. Starobinski, Milano, Mondadori, 1991, vol. I, p. 72.

¹¹ See *ibidem*, pp. 18-19.

¹² See *Id.*, *Lettere 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, Introduzione di C. Milanini, Milano, Mondadori, 2000, pp. 275-276 (to Roberto Battaglia, April 28, 1950).

della *Resistenza italiana* (1953), and even more so in his later book *La prima guerra d'Africa* (1958).¹³ A few years later, in the Preface to the definitive edition of his own *Il sentiero dei nidi di ragno* (1964), Calvino states that Fenoglio's then recent work, *Una questione privata*, was the real novel of the Resistance, since it was "un romanzo di follia amorosa e cavallereschi inseguimenti come l'*Orlando furioso*".¹⁴ Just like Pelle in *Il sentiero dei nidi di ragno*, so Fenoglio's protagonist is obsessed by women and weapons: for Calvino, in the period 1947-1964, Ariosto's poem is bound up with the experience of the Resistance.

However, the novelist's greatest creative homage to (or 'major theft' from) Ariosto was the last work in his fantasy trilogy, *Il cavaliere inesistente* (1959). The novel was closely modelled on the *Orlando furioso* in its setting, its characters, its narrator's introductions to six of the twelve chapters (in imitation of Ariosto's proems), and in its ironic parody of chivalric values – perhaps the most obvious example of the latter being the bureaucratic "sovrintendenza ai Duelli, alle Vendette e alle Macchie dell'Onore".¹⁵ The text contains two major Ariostan characters such as Charlemagne and Bradamante, but also Orlando, Rinaldo and Astolfo make a fleeting appearance.¹⁶ One passage in particular shows us how the modern novelist purloins but then camouflages some of the words stolen from the Renaissance poet. The description of Priscilla at her castle in chapter VIII ("La vedova Priscilla era una *non tanto* alta, *non tanto* in carne, ma *ben* lisciata, dal *petto* non vasto ma messo ben in fuori, certi *occhi neri* che

¹³ See I. Calvino, "*La prima guerra d'Africa*" vista dai nostri padri e vista dagli abissini, in Id., *Saggi 1945-1985*, cit., vol. II, p. 1758.

¹⁴ Cf. Id., *Prefazione 1964 al "Sentiero dei nidi di ragno"*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. 1202.

¹⁵ Cf. Id., *Il cavaliere inesistente*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. 964.

¹⁶ See *ibidem*, p. 1010.

guizzano, insomma una donna che ha qualcosa da dire”)¹⁷ is clearly a prose equivalent of one of the most famous passages in the poem, the description of Alcina (with whom she shares a trisyllabic name and who is also described in front of her castle):

“Di persona era *tanto ben* formata,
quanto me’ finger san pittori industri [...]

Sotto duo negri e sottilissimi archi
son duo *negri occhi*, anzi duo chiari soli
pietosi a riguardare, *a mover parchi* [...]

Bianca neve è il bel collo, e ’l *petto* latte;
il collo è tondo, *il petto colmo e largo* [...]”¹⁸

In fact, looking at the words Calvino has taken from Ariosto’s canonical description of the ideal woman, it is clear that the novelist does not lavish on this woman the Petrarchan superlatives present in the original, but instead offers a series of contrasts or negations of the key elements of Ariosto’s portrait. For a start, Priscilla is a widow not a nymph-like seductress, and the rest of the novelist’s description revolves round negatives or reversals of the original: if Alcina is so well formed (“*tanto ben* formata”) that the best painters would struggle to equal her beauty, Priscilla is “una *non tanto* alta, *non tanto* in carne”. Similarly if Alcina’s black eyes are dazzling like two suns and are slow to move (“*a mover parchi*”), Priscilla’s eyes are dark but constantly flicker (“*certi occhi neri che guizzano*”), and have none of the Petrarchan paradox of being also as bright as two suns. Furthermore, if Alcina’s breast is full and broad (“*il petto colmo e largo*”), Priscilla’s chest is not enormous though it is prominent: “dal *petto* non vasto ma messo ben in fuori”. We see also that Calvino has abandoned Ariosto’s canonical top-down

¹⁷ Cf. *ibidem*, p. 1027. Emphasis added.

¹⁸ L. Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di C. Segre, Milano, Mondadori, 1976, pp. 128-129 (VII, 11, 1-2, 12, 1-3, 14, 1-2). Emphasis added.

description (height, eyes, breast) to something less ordered: first Priscilla's height, then her chest, then back to her eyes. The concluding part of Calvino's description is in fact the opposite of miraculous, and much more down to earth: "insomma una donna che ha qualcosa da dire". The modern author's prose steals some of the Renaissance poet's key words but either negates the superlatives and paradoxes or brings them down to earth, rendering them literally prosaic.

However, Calvino does not just borrow words, phrases and ideas, but he also takes stylistic elements from his source. The novel begins with two hendecasyllables, as though to suggest Ariosto's epic metre: "Sotto le rosse mura di Parigi era schierato l'esercito di Francia".¹⁹ This hendecasyllabic rhythm recurs on several important occasions to remind us of Calvino's model. Thus chapter II opens: "La notte, per gli eserciti in campo [...] ";²⁰ and chapter IV ends with no fewer than five hendecasyllables, when Rambaldo realizes that his saviour in the battle was a female warrior: "Perchè quella nudità era di donna [...] e tese lunghe gambe di fanciulla [...] Era una donna d'armoniose lune, di piuma tenera e di fiotto gentile. Rambaldo ne fu tosto innamorato".²¹ Clearly the poetic rhythm here enhances even more the parody of this recognition scene. The novelist also deploys other poetic devices such as the alliteration of *v*, *l* and *s* in this battle description: "Volteggiando veloce una leggera lancia teneva discosti i saracini [...] Rambaldo, al vedere con quanta leggerezza dà di stucco il soccorritore sconosciuto, quasi si scorda d'ogni cosa e resterebbe fermo lì a guardare".²²

Calvino indulges in other forms of reversals in order to develop in a different direction what he has purloined from the original. Thus the opening

¹⁹ Cf. I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, cit., p. 955.

²⁰ Cf. *ibidem*, p. 960.

²¹ Cf. *ibidem*, pp. 989-990.

²² Cf. *ibidem*, p. 987.

scene, typical of many epics, of the Emperor reviewing the troops is a parody of epic seriousness since Carlomagno here seems not the great Holy Roman Emperor but rather a “vecchio rimbambito”, who does not understand the ludicrous names of his own soldiers (Calvino will highlight in a later essay Ariosto's delight in the strange names of foreign soldiers, especially those from England). Another obvious reversal is the recognition scene: on many occasions in Ariosto's poem Bradamante is recognized as a female warrior only when she removes her helmet and her blonde hair comes into view (for instance, when she takes off her helmet in the Rocca di Tristano, in *Orlando furioso*, XXXII, 79). In the passage quoted above from chapter IV, the protagonist Rambaldo recognizes that the mysterious knight who saved him in battle is a woman when she removes not her helmet, but the bottom half of her armour in order to urinate in a stream. Here Calvino almost literally turns the *Furioso* upside down.

Some of the reasons for Calvino's enthusiasm for Ariosto are made explicit in an essay written shortly after the novel's publication. In *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi* (1960),²³ he claims that he has never stopped rereading the *Furioso* as he finds Ariosto a very congenial, kindred spirit: the novelist's feelings towards Stendhal, Hemingway and Malraux, the literary models of his youth, were just like those of Ariosto towards the chivalric tradition, since although the poet could only deal with virtue through his own irony and fantasy he never cheapens virtue or lowers his notion of humanity. And to the question “È evasione il mio amore per l'Ariosto?” Calvino replies no, for Ariosto teaches us that intelligence thrives on irony, fantasy and formal accuracy, and shows us how all these skills can

²³ Cf. Id., *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi*, in Id., *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, pp. 61-75.

help us “a meglio valutare virtù e vizi umani”.²⁴ This subtle ethical dimension is present in both authors, and Calvino insists that the *Furioso* teaches us everything we need even in this new age of computers and space flights, since – as he says in the last words of the essay – the energy of the poem is appropriately geared towards the future, not the past: “È un’energia rivolta verso l’avvenire, ne sono sicuro, non verso il passato, quella che muove Orlando, Angelica, Ruggiero, Bradamante, Astolfo...”.²⁵ A year later he would make a similar point about Ariosto’s relevance to the modern world: in *Dialogo di due scrittori in crisi*, an essay on the crisis facing realist novelists like Cassola and Calvino, the latter states: “io per esprimere il ritmo della vita moderna non trovo di meglio che raccontare battaglie e duelli dei paladini di Carlomagno”.²⁶ At the end of the 1950s and start of the 1960s, then, Calvino constantly championed Ariosto’s paradoxical modernity and relevance.

One could sum up the first phase of Calvino’s engagement with Ariosto (1947-1964) as being a period when the modern novelist appreciates above all elements of content, in particular the complex passing of weapons across the two sides in a war, whether it be Charlemagne’s war against the Saracens, or the Resistance in which Calvino himself fought against the Nazis and the Fascists. He also enjoys reversing some of the set-pieces of the epic (the description of the beautiful woman, the review of the troops, the recognition scene), but stresses the subtle ethical dimension of the poem, Ariosto’s ironic but never sneering attitude to vice and virtues, and he advances the paradoxical claim that the *Furioso* is a text ideally suited to the

²⁴ Cf. *ibidem*, p. 75.

²⁵ Cf. *ibidem*. Exactly the same points are made in another text from 1960, the unpublished introduction to the trilogy where he mentions the *Furioso* more explicitly than in the published one. See Id., *Postfazione ai “Nostri antenati” (Nota 1960)*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, pp. 1208-1219; Id., *Introduzione inedita 1960 ai “Nostri antenati”*, *ibidem*, pp. 1220-1224.

²⁶ Cf. Id., *Dialogo di due scrittori in crisi*, in Id., *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 86.

times he is living in, a text that looks to the future and whose boundless energy is appropriate to the new age of electronics and space flights.

3. *Second phase: 1965-1985*

Critics of Calvino's narrative oeuvre often talk of a first period from 1947 to 1964 dominated by his realist and fantasy works, and of a second period from 1965 until 1985 which begins with his "cosmicomic" phase before moving onto his semiotic-postmodern period. But even in this second phase of Calvino's career he still turns to Ariosto for inspiration, and to one episode in particular. In *Due interviste su scienza e letteratura* (1968), in a period when he was busy writing his cosmicomic tales, many of which concerned the moon, Calvino suggests another reason for Ariosto's relevance to the modern age: he discusses the brilliance of Galileo as a writer and describer of the moon's surface and points out that it was therefore no accident that Ariosto was Galileo's favourite poet ("Non per niente Galileo ammirò e postillò quel poeta cosmico e lunare che fu Ariosto").²⁷

However, it is in the period around 1970 that we find the other most intense period of Ariostan theft and borrowing after *Il cavaliere inesistente*. From 1965 Calvino had been in talks with RAI about making a series of radio programmes narrating and commenting on the great poem, though the contract was only signed in 1967 and the programmes were broadcast in 1968.²⁸ These programmes would lead to his 1970 edition of "*Orlando furioso*" *raccontato da Italo Calvino*. But before that volume appeared Calvino decided to retell briefly two major episodes from the *Furioso* in his

²⁷ Cf. Id., *Due interviste su scienza e letteratura*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 232.

²⁸ See Id., *Lettere 1940-1985*, cit., pp. 856-858 (to Cesare Lupo, March 31, 1965), p. 946 (to Leone Piccioni, February 8, 1967).

experimental narrative work, *Il castello dei destini incrociati*, the first part of which appeared in 1969. This first part contains a frame chapter followed by seven other tales. In the frame chapter several knights take shelter from a storm in a medieval castle but discover they have lost the power of speech. They can only narrate their stories, in the seven following chapters, using the Visconti cards which are in the castle and which are reproduced in the margin of Calvino's text. Since two of those chapters deal with episodes from the *Furioso*, Calvino again purloins material from Ariosto but both reduces it into just a few pages and also adds to it by including the visual reproductions of the cards.

The fifth and sixth stories of *Il castello dei destini incrociati* are respectively those of *Orlando pazzo per amore* and *Astolfo sulla Luna*, perhaps chosen because they constitute the catastrophic fall and rise of the eponymous hero (and also because in his earlier retelling of the story in *Il cavaliere inesistente* these two knights had been allocated only a minor role). These brief retellings of two main stories from the poem have been compared to a Haiku reworking of these episodes.²⁹ Orlando himself, “un gigantesco guerriero”,³⁰ is the narrator of the first of these tales recounting his battles, his love for Angelica, and his getting lost in a forest which warns him to return to the metallic battlefields of discontinuous elements and not to adventure “nella verde mucillaginosa natura, tra le spire della continuità vivente”.³¹ While some critics suggest that the forest is a metaphor for the individual or collective failure of ethical will,³² it also stands for nature and evokes Calvino's own Resistance experience. In an interview from the same year

²⁹ See C. Milanini, *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, Milano, Garzanti, 1990, p. 136.

³⁰ Cf. I. Calvino, *Il castello dei destini incrociati*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., 1992, vol. II, p. 527.

³¹ Cf. ibidem, p. 528.

³² See C. Milanini, *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, cit., p. 141.

(1973) in which the Einaudi edition of *Il castello dei destini incrociati* appeared, he says to Ferdinando Camon that if he were to rewrite his first novel now he would do it starting from a microscopic moment, such as the waiting for the spring of 1945 to arrive, waiting for the rhododendrons to provide cover for the partisans, and the focal point would be “la simbiosi partigiano-rododendro”.³³ Confirmation of this link between the thick vegetation and Ariosto comes a few lines later in the interview when he tells Camon about the variegated weapons the partisans possessed: “Ogni arma ha una storia non meno movimentata delle storie degli uomini, come l’*Orlando furioso* la guerra partigiana è un continuo passar d’armi di mano in mano, da un campo all’altro, e anche oggetti indumenti zaini scarpe”.³⁴ In *Il castello dei destini incrociati* the condensation of Ariosto’s vast epic into a few pages of modern Italian prose also includes poetic effects such as the onomatopoeic description of the battle:

“E subito i nostri occhi furono come accecati dal polverone delle battaglie, udimmo il suono delle trombe, già le lance volavano in pezzi, già i musci dei cavalli scontrandosi confondevano le schiume iridescenti, già le spade un po’ di taglio un po’ di piatto battevano un po’ sul taglio un po’ sul piatto d’altre spade”.³⁵

There is also alliteration (mostly of the letter *f*) in the description of Angelica: “Nella figura di questa donna bionda, che in mezzo alle lame e alle piastre di ferro affaccia l’inafferrabile sorriso d’un gioco sensuale, noi riconoscemmo Angelica”,³⁶ and hendecasyllabic rhythms for emphatic phrases: “per la rovina delle armate franche [...] Orlando ne era ancora

³³ Cf. I. Calvino, *Colloquio con Ferdinando Camon*, in Id., *Saggi 1945-1985*, cit., vol. II, p. 2778.

³⁴ Cf. ibidem, p. 2779.

³⁵ Cf. Id., *Il castello dei destini incrociati*, cit., p. 527.

³⁶ Cf. ibidem, p. 528.

innamorato [...] Dimenticati d'Angelica! Ritorna!"³⁷ The tendency for Calvino's prose to slide into hendecasyllables has already been noted in his most Ariostesque work of the earlier period, *Il cavaliere inesistente*, so it is no surprise to seeing him stealing such rhythms here as well.

When he describes the forest, Calvino carries out another reversal of what is said in the central canto of Ariosto's poem. Whereas in the latter, Orlando in his madness is described as uprooting ("svelse") oaks, elms, beech trees, ash-trees, ilexes and fir-trees,³⁸ in Calvino's tale it is the forest itself that tries to oppose Orlando's progress through the wood and three of the same trees are mentioned: "Vedemmo [...] gli aghi degli abeti farsi irti come aculei d'istrice, le querce gonfiare il torace muscoloso dei loro tronchi, i faggi *svellere* le radici dal suolo per contrastargli il passo".³⁹ From the cards that Orlando puts down we learn that it was in the forest that he discovered that Angelica had made love to Medoro, and there he had lost the light of reason and proceeded to slaughter wild beasts in his rage. The card of the Moon hints at Astolfo's journey there to recover Orlando's wits in a jar. However, this version of Orlando's story ends much more ambiguously than in Ariosto's original, for the final card the hero puts down is that of the Hanged Man, and despite his serene look he seems to suggest that he has gone all round the world and finally realized that it can only be understood in reverse: "Cosa dice? Dice: – Lasciatemi così. Ho fatto tutto il giro e ho capito. Il mondo si legge all'incontrario. Tutto è chiaro".⁴⁰ Here Calvino has turned Ariosto's hero into someone not just mad from love but suicidal.

³⁷ Cf. *ibidem*

³⁸ See L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., p. 598 (XXIII, 135, 1-4): "e svelse dopo il primo altri parecchi, / come fosser finocchi, ebuli o aneti; / e fe' il simil di querce e d'olmi vecchi, / di faggi e d'orni e d'illici e d'abeti".

³⁹ Cf. I. Calvino, *Il castello dei destini incrociati*, cit., p. 528. Emphasis added.

⁴⁰ Cf. *ibidem*, p. 532.

The sixth story of *Il castello dei destini incrociati* is recounted by Astolfo. The cards he places on the table narrate how Charlemagne ordered him to recover Orlando's wits so that the latter could return to fight and relieve the besieged city of Paris. The Hermit orders Astolfo to ride up to the Moon on the Hippogryph and recover Orlando's wits which were preserved in a jar. Unlike in the *Furioso*, Astolfo meets not St John but the poet himself on the moon in the form of Il Bagatto, and the description of this figure recalls Ariosto's own words: "Sui bianchi campi della Luna, Astolfo incontra il poeta, intento a interpolare nel suo ordito le rime delle ottave, le file degli intrecci, le ragioni e sragioni".⁴¹ The word "ordito", with its textile associations, has Ariostan resonances: in a famous passage early on in the *Furioso*, the poet articulates his poetics of *varietas* using the metaphor of weaving from which the noun *text* or *testo* ultimately derives:

"Ma perchè varie file a varie tele
uopo mi son, che tutte ordire intendo,
lascio Rinaldo e l'agitata prua
e torno a dir di Bradamante sua".⁴²

Similarly, in the very passage in Astolfo's visit to the moon which Calvino is summarizing here, the same metaphor is used, this time of human lives: on the moon Astolfo sees the lives of future people which have already been laid out on the loom ("poi ch'ebbe visto sul fatal molino / volgersi quelle [*scil. vite*] ch'eran già ordite").⁴³ Here the poet says that the Moon is a desert, but from its arid surface every discourse and poem departs while all journeys through forests battles treasure-hordes banquets and alcoves take us back to this centre of an empty horizon.⁴⁴ This sense of emptiness at the end

⁴¹ Cf. *ibidem*, p. 536.

⁴² Cf. L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., p. 28 (II, 30, 5-8).

⁴³ Cf. *ibidem*, p. 907 (XXXV, 3, 3-4).

⁴⁴ See I. Calvino, *Il castello dei destini incrociati*, cit., pp. 536-537.

of this episode also shows how once more Calvino turns Ariosto's variety and brio into something more negative, suiting the novelist's own mood at this time, and matching his darker version of the Orlando story in the previous tale.

In *Il castello dei destini incrociati* Calvino reduces Ariosto's vast and varied text to just a few pages summarizing the two main plots of the epic which he had ignored in *Il cavaliere inesistente*, where Bradamante had been the focus, namely the story of Orlando and that of Astolfo, the latter probably connected with the novelist's obsession with the moon in the new space age. If in this text Calvino gives Astolfo, the English knight, a prominence on the level of Orlando's, this is partly due to the fact that the recovery of Orlando's wits is the second half of the eponymous protagonist's story, but it is also due to other factors such as the novelist's well-known Anglophilia⁴⁵ and also to the fact that the knight's journey to the moon qualifies him as another exponent of lightness, a theme which is emphasized at the start of his tale ("un tipo leggero come un fantino o un folletto")⁴⁶ and which will emerge emphatically in the author's later discussions of Ariosto's poem.

4. The retelling of the "Furioso" and the Ariosto centenary

Perhaps in *Il castello dei destini incrociati* Calvino limited himself to just two brief stories from the *Furioso* because between 1968 and 1970 he was working on a much longer Ariostan project, the 1970 retelling of the poem in "*Orlando furioso*" di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino. Before looking at this text in detail, it is worth remembering the

⁴⁵ For Calvino's Anglophilia, see M. McLaughlin, *Calvino saggista: anglofilia letteraria e creatività*, in *Italo Calvino Newyorkese*, a cura di A. Botta e D. Scarpa, Cava de' Tirreni, Avagliano, 2002, pp. 41-66.

⁴⁶ Cf. I. Calvino, *Il castello dei destini incrociati*, cit., p. 533.

phrase used by the author in the interview with Tullio Pericoli: “È in quegli anni che su un’occasione radiofonica mi metto a raccontare *L’Orlando furioso* in prosa, col mio stile”.⁴⁷ It is easy to see what “in prosa” means but what precisely did he mean by “col mio stile”? Let us look at this surprisingly little-studied volume to see if we can find an answer.

The 1970 book consists of an introduction in five sections (on the historical Orlando, Boiardo, Ariosto, Christians and Saracens, and on Ariosto’s use of the *ottava*), followed by an anthology of passages from the poem linked by Calvino’s prose commentary. Here the novelist does not so much purloin Ariosto’s words as present them on the page in octaves, and then uses his own words to narrate the intervening episodes. The most thorough analysis of this text was Stefano Verdino’s article which established that the novelist adopted four different levels in rewriting in this text: *riassunto*, *integrazione*, *variante*, *interpretazione*.⁴⁸ It is this last level that is the most significant, and in what follows I would like to say more about how Calvino interprets Ariosto in this 1970 volume.

In the third introductory section Calvino makes a number of statements about the poet that help to explain the affinity between the two writers: indeed it seems that often when he is writing about Ariosto Calvino is also writing about himself. Thus, he notes that after the 1516 edition of the poem Ariosto tried to write a sequel, but *I cinque canti* did not lead to a new poem, since the poet seemed to have lost his earlier inventiveness and narrative brio: “l’inventiva, la felicità del primo slancio creativo sembravano perdute”.⁴⁹ This sentence reminds us of the novelist’s own admissions that after the publication of *Il sentiero dei nidi di ragno*, his

⁴⁷ Cf. Id., *Furti ad arte (conversazione con Tullio Pericoli)*, cit., p. 1806.

⁴⁸ See S. Verdino, *Ariosto in Calvino*, in “Nuova Corrente”, C, 1987, pp. 251-258.

⁴⁹ Cf. I. Calvino, *Il saggio Ludovico e il pazzo Orlando*, in “*Orlando Furioso*” di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino, Torino, Einaudi, 1970, p. XVII.

subsequent attempts to write a second novel made him think that he had lost the creative spark that helped him write the first novel: “la vena mi s’era inaridita”.⁵⁰ Similarly, a few pages later he remarks that Ariosto was not so much interested in fully rounded characters as in the dynamic energy that drives them forward in the poem:

“ [...] gli eroi del *Furioso*, benché siano sempre riconoscibili, non sono mai personaggi a tutto tondo [...] 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”.⁵¹

Calvino too observed many times that he himself was not interested in fully rounded characters but rather in geometrical patterns.⁵² Later in the introduction, we see another link between the two authors when the novelist notes that in Ariosto’s obsession with writing octave after octave, expanding the poem from within between the 1516 and 1532 editions, he seems to have been obsessed with concealing himself: “nella sua ostinata maestria a costruire ottave su ottave sembra occupato soprattutto a nascondere se stesso”.⁵³ Calvino too was famous for his reluctance to provide details about himself and his private life.⁵⁴

When one turns to the text itself, which consists of sequences of octaves from the poem held together by Calvino’s prose summaries, it is

⁵⁰ Cf. Id., *Postfazione ai “Nostri antenati”* (Nota 1960), cit., p. 1209. Similar ideas are expressed in a short note accompanying the short story *Pesci grossi, pesci piccoli*: see *Note e notizie sui testi*, a cura di M. Barengi, B. Falcetto, C. Milanini, in I. Calvino, *Romanzi e Racconti*, cit., vol. I, pp. 1267-1269.

⁵¹ Cf. Id., *Il saggio Ludovico e il pazzo Orlando*, cit., p. XIX.

⁵² See Id., *Postfazione ai “Nostri antenati”* (Nota 1960), cit., p. 1211.

⁵³ Cf. Id., *Il saggio Ludovico e il pazzo Orlando*, cit., p. XXIV.

⁵⁴ See C. Benedetti, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, pp. 63-114; M. McLaughlin, *Concessions to autobiography in Calvino*, in *Biographies and Autobiographies in Modern Italy. A Festschrift for John Woodhouse*, edited by P. Hainsworth and M. McLaughlin, Oxford, Legenda, 2007, pp. 148-167.

clear that it is only in the latter passages that he has scope for modifying Ariosto's words, where he can "raccontare *L'Orlando furioso* in prosa, col mio stile".⁵⁵ One of the most obvious features of the way Calvino retells the story is his metatextual approach: he tends to see the text from the point of view of the writer as much as of the reader. Thus when introducing us to canto I, he describes Angelica as a figure fleeing from one unfinished poem to enter one that has just been started: "è la protagonista d'un poema rimasto incompiuto, che sta correndo per entrare in un poema appena cominciato";⁵⁶ similarly, commenting on the Alcina episode, he says that Logistilla's advice makes Ruggiero think he has strayed from a chivalric poem into an allegorical one;⁵⁷ he sees Atlante's castle not just as a magic space or vortex that keeps important characters out of the conflict, but also as a convenient void where the author can detain certain knights until he needs to resume their story;⁵⁸ he considers the Hippogryph not just a fantasy element but as a privileged piece in its movements on this chess-board, using a metaphor from structuralist discussions that are echoed in the dialogues between Marco Polo and the Great Khan in *Le città invisibili*. This metatextual approach continues right until the end of the poem when Rodomonte returns in canto 46 to challenge Ruggiero in order to prevent the poem from ending: "ora viene a sfidare Ruggiero, a cercar d'impedire che il poema si compia".⁵⁹

Another feature of Calvino's commentary is his stress on the literary values of Ariosto's text, qualities that the novelist regards as crucial for the next millennium, such as lightness and rapidity. Lightness he associates in

⁵⁵ Cf. I. Calvino, *Furti ad arte (conversazione con Tullio Pericoli)*, cit., p. 1806.

⁵⁶ Cf. "*Orlando Furioso*" di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino, cit., p. 3.

⁵⁷ Cf. *ibidem*, p. 31.

⁵⁸ Cf. *ibidem*, p. 117.

⁵⁹ Cf. *ibidem*, p. 221.

particular with the character of Astolfo who controls the winged horse in the poem “con la leggerezza d’una farfalla”,⁶⁰ and even the knight’s own non-winged horse does not leave a hoof-print on sand or snow: “Il galoppo di Rabicano è così leggero che sfiora il suolo come fosse una libellula”.⁶¹ But lightness is also an attribute of the poet himself who allows us to contemplate even disasters with a certain lightness because these are set against the variety of events that happen in life: “Questo poema ci ha insegnato a contemplare lutti e strazi dosandoli in modo da farli scorrere quasi con leggerezza in mezzo ai variegati accadimenti della vita”.⁶² Closely linked to the lightness of the poem is its other main quality, rapidity of narration. Thus when Olimpia awakes to find her husband Bireno has gone, her initial despair is followed swiftly by a happy ending to her story: “il poeta [...] può passare, con uno dei suoi rapidi arpeggi, dagli strazi della tragedia al galoppo dell’avventura”.⁶³ ‘Lightness’ and ‘Rapidity’ are two of the most important literary qualities outlined in Calvino’s final non-fiction work, *Lezioni americane* (1986).

Nevertheless, the prose summary does not ignore questions of content. Calvino stresses, as elsewhere, the constant swapping of arms and magic objects from one side to another, and the fact that nobody ever owns anything for long: “Nella confusione della guerra, armi, cavalli, arnesi, continuano a passar di mano in mano, ognuno di essi col suo nome e la sua storia e le sue caratteristiche inconfondibili”.⁶⁴ Thus this 1970 retelling of the *Furioso* on the one hand looks back to Calvino’s first novel where weapons and uniforms passed from side to side, and on the other

⁶⁰ Cf. I. Calvino, *Il saggio Ludovico e il pazzo Orlando*, cit., p. XIX.

⁶¹ Cf. “*Orlando Furioso*” di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino, cit., p. 86.

⁶² Cf. *ibidem*, p. 217.

⁶³ Cf. *ibidem*, p. 50.

⁶⁴ Cf. *ibidem*, p. 145.

reflects contemporary metatextual works such as *Le città invisibili* as well as looking forward to the essays on literary values such as lightness and rapidity contained in the *Lezioni americane*.

The period between 1968 and the Ariosto centenary of 1974 saw the greatest concentration of work by Calvino on the Renaissance poet and his text. This period of Ariostan enthusiasm would conclude with the two substantial articles which the novelist wrote for the poet's centenary in 1974, one article on the structure of the poem *Ariosto: la struttura dell'“Orlando furioso”*, and the other on the style of the octave *Piccola antologia di ottave*. These titles alone, with their emphasis on the epic's structure and metre, show that Calvino's interest in the Renaissance text was shifting in this period from the poem's content to its organization and style. In the first of these essays, Calvino is interested in all structural aspects of the epic, from the micro-structure of the octave (with its anti-climactic shift of tone in the final couplet) to the macro-structures of the canto (with its *proemi* and its cliff-hanging endings) and of the whole poem, with its zig-zag plot movement, its asymmetry and mixture of tones. On the macro-structural level he notes that the two centres of gravity in the poem are Paris and Atlante's castle, and once more states that the latter is as much Ariosto's castle as Atlante's, since it was a space in which to keep characters until they were needed. In fact many of these ideas are familiar, but what is new in this essay is the more detailed stylistic analysis of the ottava, of sentence structure and tone.⁶⁵

In the second of these centenary essays, *Piccola antologia di ottave*, he also concentrates on narrative technique, defining the “spirito ariostesco” as a

⁶⁵ See Id., *Ariosto: la struttura dell'“Orlando furioso”*, in Id., *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, pp. 759-768.

“spinta in avanti”,⁶⁶ returning to the sense of energy that he had identified in the poem at the beginning of the 1960s. The novelist is particularly interested in beginnings and admires those octaves that announce a new adventure (he cites *Orlando furioso*, IX, 9), especially on the banks of a river, as a boat arrives. Another area he enjoys is Ariosto’s fun in Italianizing English toponyms (X, 81), and in citing this octave Calvino hints at one of the main motives for his affinity with the epic poet: “la toponomastica inglese fornisce il materiale verbale con cui Ariosto si diverte di più, qualificandosi come il primo anglofane della letteratura italiana”.⁶⁷ Calvino also was a notable victim of Anglomania or Anglophilia. Not surprisingly the novelist enthuses about the most striking example of Ariosto’s rapidity of narration, namely the single octave where as Bradamante seeks shelter for the night, the temperature shifts within just eight lines from blazing heat to cold and snow:

“Leva al fin gli occhi, e vede il sol che ’l tergo
avea mostrato alle città di Bocco,
e poi s’era attuffato, come il mergo,
in grembo alla nutrice oltr’a Marocco:
e se disegna che la frasca albergo
le dia ne’ campi, fa pensier di sciocco;
che soffia un vento freddo, e l’aria grieve
pioggia la notte le minaccia o nieve.”⁶⁸

But if lightness and rapidity were values that Calvino had singled out on many previous occasions, in this essay he also observes that precision of detail is a major value, citing the example of the minute particulars of the final duel between Ruggiero and Rodomonte (XLVI, 126), as well as Rinaldo’s precision in legalistic argument in the Ginevra episode (IV, 65).

⁶⁶ Cf. Id., *Piccola antologia di ottave*, in Id., *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 769.

⁶⁷ Cf. ibidem, p. 770.

⁶⁸ L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., p. 837 (XXXII, 63).

5. Conclusion: the 1980s

It might seem that after this intense concentration on the *Furioso* between 1968 and 1975 Calvino's interest in Ariosto diminishes in relative terms. However, he remains a canonical author for the novelist, and one who paradoxically has much to say to modernity. As Calvino observes in an interview (1982) about the French translation of his "*Orlando furioso*" di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino, Ariosto's epic which has no beginning, no middle and in a sense no ending, is a work of "stupefacente modernità".⁶⁹

Even in a late essay such as *Il libro, i libri* (1984) he is fascinated by the fact that the *Furioso* is a text that is itself a universe but it also contains a magic book (the one used by Astolfo to ride the Hippogryph) which in turn contains the world of magic: "L'*Orlando furioso* è un libro che contiene tutto il mondo e questo mondo contiene un libro che vuole essere il mondo".⁷⁰ Calvino, who had just published an encyclopedic *summa* of the universe in *Palomar* (1983) was still fascinated by works that contain a whole world. He even wonders, in a sort of mise-en-abyme, whether the magic volume consulted by Astolfo on the back of the Hippogryph is in fact the *Orlando furioso* itself. And, as we have seen, the *Furioso* epitomizes some of the key literary qualities that Calvino thought essential for this new millennium: Ariosto is explicitly mentioned in the essay on *Leggerezza* in *Lezioni americane*, and in the other essays we have examined he was cited for both his rapidity and precision of narration. Similarly the novelist's creative engagement with the *Furioso* continues at least until 1983, since in that year

⁶⁹ Cf. I. Calvino, "Sono nato in America...". *Interviste 1951-1985*, a cura di L. Baranelli e M. Barenghi, Milano, Mondadori, 2012, p. 524.

⁷⁰ Cf. Id., *Il libro, I libri*, in Id., *Saggi 1945-1985*, cit., vol. II, p. 1849.

he wrote three extra chapters to add to his 1970 “edizioncina”⁷¹ of the poem, and sent them to be included in the Spanish translation of that volume.⁷² So his Ariostophilia continues long after 1975.

Calvino’s obsession with Ariosto was constant throughout his life: he first mentions the *Furioso* in connection with his own early experience of war in the Resistance, and even towards the end of his life the novelist sees the Renaissance poet as embodying three fundamental literary values for the next millennium (lightness, rapidity, precision), values set out in his last non-fiction work *Lezioni americane* (1986). If the first phase (1947-1964) of Calvino’s involvement with the Renaissance poet was characterized by certain affinities of content, such as the passing of weapons from side to side, and the ironic but never dismissive attitude to ethical questions of virtue and vice, the second phase (1965-1985) is typified by structural and stylistic interests. Although *Il castello dei destini incrociati* tends to offer a much darker picture of human life than that found in the *Furioso*, the author still finds Ariosto’s text strikingly modern and worth stealing from. More than in the 1950s and early 60s, he now admires above all the lightness, rapidity and precision of Ariosto’s narration. The *Furioso* clearly held secrets that Calvino thought worth purloining throughout his career, from characters and episodes to more abstract literary values. In the interview with Tullio Pericoli with which this article began, Calvino stated that imitating or stealing is part of the apprenticeship of all young writers: “Credo che un giovane, per cominciare una qualsiasi attività creativa, non deve farsi scrupolo di imitare, di rubare”.⁷³ Both the young and the older Calvino was never afraid to imitate and steal from Ariosto. But whereas the developing writer imitated but then in the

⁷¹ Cf. Id., *Lettere 1940-1985*, cit., p. 1231 (to C. Lonergan Salvadori, February 9, 1974).

⁷² See ibidem, pp. 1503-1504 (to Mario Muchnik, September 28, 1983).

⁷³ Cf. Id., *Furti ad arte (conversazione con Tullio Pericoli)*, cit., p. 1803.

second half of his literary career jettisoned other early literary models such as Stendhal and Hemingway, the *Orlando furioso* remained a constant and varied source of creative stimulus for Calvino until his death in 1985.

RISCRITTURE / REWRITINGS



FEDERICO LORENZO RAMAIOLI

DA

**“LA NUOVA SPAGNA OVVERO IL TEMPO
DELLA ROSA”**

Per quanto glorioso sia il passato del poema epico-cavalleresco (la cui fortuna critica, per l'interesse che suscitano Ariosto e Tasso ma non solo, resta solida), sembra davvero che il patrimonio di questa sezione fondamentale della letteratura debba ritenersi tanto prezioso quanto una volta per tutte concluso nei suoi monumentali esemplari. E già l'*Estetica* di Hegel, in fondo, procurava argomenti definitivi per far credere all'irrecuperabilità di una manifestazione artistica destinata a esaurirsi col chiudersi dell'epoca che l'aveva prodotta. Eppure, sostiene Gérard Genette con una battuta che ha tratti di serietà e verità, può essere sempre troppo presto per dichiarare la fine di un genere letterario. Morte o vita, insomma?

Trovarsi davanti alla *Nuova Spagna ovvero il Tempo della Rosa* di Federico Lorenzo Ramaioli, poema in ottava rima in due libri di ventuno canti ciascuno, scritto – *mirabile dictu* – oggi, consiglia non di scegliere una delle due possibilità offerte dall'alternativa netta: da una parte il rifiuto

di una riscrittura archeologica, vista, per errore, come tentativo di riesumazione; dall'altra la sua promozione ad un ruolo che, già per il fatto di essere un'opera singola, non può rivestire. Occorre piuttosto accettare l'apertura di uno spazio minimo ma non per questo originalmente 'vitale' che è forse quello della sopravvivenza assegnando al termine la connotazione che gli attribuisce Jacques Derrida: altra cosa rispetto al vivere e al morire, la sopravvivenza indica un esistere postumo da cui non ci si deve aspettare una vita piena. Tutto questo, nel caso concreto, non significa rifiutarsi alla curiosità di fronte all'esperimento poetico di Ramaioli, ma sforzarsi di collocarlo in un luogo appropriato, né fuori dal tempo né calato (ma il modo sarebbe cieco e impossibile) nell'attualità. Proprio l'inattuale anzi, il regno di una temporalità sghemba, è quello che abilita a cogliere un tono originale e per così dire carsico nel susseguirsi delle stanze: un tono che non si limita all'esibita riproposta di lingua e moduli rinascimentali – ed è questo, in ogni caso, uno dei motivi di maggiore interesse dell'opera che riesce ad assumere ritmi davvero 'autentici' – ma interagisce fatalmente con una lingua più prossima all'uso.

È un uso letterario e non quotidiano, certo, ma più moderno dell'intelaiatura quattro-cinquecentesca che sostiene il lavoro. Interessa, in altre parole, verificare quanto alcuni passaggi ritmici si accostino a scritture contemporanee come la canzone d'autore, per fare solo uno degli esempi possibili. Si prenda la rima *viso: sorriso* in chiusura di ottava, non priva di tradizione letteraria ma estranea al poema epico-cavalleresco (quantomeno a Boiardo, Ariosto e Tasso): per il lettore-ascoltatore di oggi la rima suona o può suonare familiare, ma magari per la mediazione de *Il pescatore* di Fabrizio De André ("e aveva un solco lungo il viso / come una specie di sorriso"). E un discorso simile, probabilmente, si potrebbe fare per la rima baciata *rugiade: strade*, che inverte sì quella *strade: rugjade* dell'*Adone* di Giovan Battista Marino (VII, 20) ma sfiora anche, per l'orecchio moderno,

Via del campo dello stesso cantautore genovese, anche se con leggero spostamento al plurale ("con le labbra color *rugiada* / gli occhi grigi come la *strada*").

Arbitrio di lettore? Forse, ma si ricordi la considerazione di Adorno nei *Minima moralia*, senz'altro riproponibile qui: la 'nostra' lingua, sebbene ci si impegni a evitarlo, è più vicina al linguaggio del quotidiano di quanto non sia prossima all'uso di chi ci ha preceduto di un paio di generazioni; figurarsi cosa accade, allora, quando si provi ad attingere un modo antico non di decenni ma di qualche secolo. Autore, lettore e codice sono in questo caso coinvolti in un meccanismo che ostacola ad ogni passo la possibilità di un ritorno: che la resistenza al procedere controvento lasci qualche traccia di sé nello stile del movimento, tuttavia, non è un difetto, ma la prova più sincera di un tentativo che deve fermarsi un attimo prima del suo compimento, prima, cioè, di finire in un'inutile perfezione (c'è bisogno, oggi, di un poema epico-cavalleresco?). Perché la perizia nel recupero di schemi quattro-cinquecenteschi, per altro verso, non manca, e tanto a livello di scelte lessicali quanto nell'impiego di situazioni topiche, spesso corrette in varianti comunque rispettose dell'intenzione originaria.

Il campione fornito qui, con l'inizio del primo canto e con l'intero ultimo canto (il ventunesimo del secondo libro), ne farà fede e insieme sarà testimonianza di una emergenza dell'io del poeta che, pur con declinazioni assai varie, al genere di riferimento rimane sconosciuta o almeno non abituale in queste proporzioni. Il rapporto del poeta con Azalais, *senhal* di un amore passato e infelice, incornicia infatti il racconto e configura il tempo da cui il poeta stesso guarda, da lontano, alla storia che narra. Il mito dell'oggettività epica, in realtà già vacillante di per sé, è qui del tutto infranto con un piano dell'enunciazione che riemerge di continuo dall'enunciato: proemio del canto e congedo (pienamente rifunzionalizzato al di fuori della canzone, suo genere di provenienza) offrono un saggio

significativo di questo procedimento. La “nostalgica nave” della materia del canto, verso la fine, riprende il mare – moto contrario all’approdare in porto dell’*Orlando furioso* – per sfumare in uno spazio e in un tempo che appaiono irrecuperabili, mentre il poeta torna a sé e al suo canto medesimo, licenziando anche questo come la nave col definitivo *embrayage*, forse segno di disillusione (“quasi una chimera”), che compie l’opera e insieme prende qualche distanza (ironica?) da essa.

CORRADO CONFALONIERI

LIBRO PRIMO**CANTO PRIMO**

1

Dolce e soave è il tempo della rosa,
Fresca, leggera, timida e fiorita,
Che meglio d'ogni verso e d'ogni prosa
Ci sembra raccontar che sia la vita,
Che chiara nel mattino e rugiadosa
Vezzosamente ad osservarla invita
Perché si veda, insieme alla bellezza,
La sua virtù nonché la sua purezza.

2

E rosa è il nostro tempo, e come lei
Vive la gioventù del primo amore
E ansioso di conferme e di trofei
Cerca di dare un segno di valore.
Così pensavo quando gli anni miei
Ridevano felici al loro fiore,
Quando decisi, per amore o gloria,
Di porre mano ad un'antica storia.

3

Infiammato così nel mio sognare
Tessevo i fili di quel mio lavoro
Che più e più volte sulle rive care
M'ispirava di Cinzio il lieto coro.
Era già il tempo in cui su d'ogni altare
Sfioriva all'arte il già fiorito alloro
E spogli i chiari e disadorni marmi
Si lasciavano ormai pennelli e carmi.

4

Ora che tento fra i diversi errori
I primi passi di condurre avanti,
Io dono a voi, fedele ai casti amori,
L'umile suono dei miei rozzi canti,
A voi dolce Azalais, cui eterni onori
Offrono, vinti, i fuggitivi istanti,
Così che forse, se voi mi ispirate,
Potrò lodarvi quanto meritate.

5

Un chiaro fregio di beltà sincera
Onora già del vostro nome il suono
Che alla terra natale e alla straniera
Ricorda la virtù seduta in trono.
Voi di vittoria nunzia e messaggera
Basso vedrete il mio più eccelso dono,
Ma se l'impegno è presso a voi qualcosa
Ciò che la cetra non osava, or osa.

6

Chi fra i vostri soggetti ultimo sia
Vede già in voi lo zelo più profondo,
Ma con il verso e con la voce mia
Vorrei che innanzi a voi stupisse il mondo;
Veda che su ogni terra e su ogni via
Pregio non c'è che a voi non sia secondo,
Poiché quanto di buono in noi si vede
Ve lo concesse il Cielo e ve lo diede.

7

Ascoltate per me, diletta amica,
Se anche nessuno mi vorrà ascoltare
Così che vi racconti e che vi dica
Gli amori e gli odi e le virtù più chiare.
Ignota attende la mia cetra antica
Che ora vorrebbe sorgere e cantare
E se udirete, ancorché voi soltanto,
Più chiaro il suono avrà, più dolce il canto.

.....

LIBRO SECONDO

CANTO VENTESIMOPRIMO

1

Quanto passò da quella bella Estate
In cui iniziai, caparbio, il mio sentiero!
Si rincorsero i mesi e le giornate
Sin che ne persi il conto veritiero.
Ecco la fine a cui mi scortavate
E quasi ancora non mi sembra vero,
Come chi sogna e tutto ciò che vede
Certo realtà, non illusione crede.

2

Molto tempo è passato: ora mi sveglio
Da quella frenesia che mi ha rapito,
Quasi un ignoto e sconosciuto specchio
Degli eventi di un sogno ormai smarrito.
O, molto anch'io cambiai, non sempre in meglio,
Sperando che ogni ben non sia fuggito
E ciò che fui con ciò che sono stato
Tutto non sia coperto dal passato.

3

Or che m'accingo all'ultima fatica
Mi dia la forza l'invocata Musa
Sì che la via per la mia chiara amica
A questo canto non rimanga chiusa.
Ecco, ritorno alla mia storia antica
Che dopo tanto errar quasi è conchiusa
In quella tela mobile e infinita
Ch'ebbi quel giorno, ormai lontano, ordita.

4

Si levò l'alba e per le valli oscure
Pose per mano sua mille bagliori
E con fiamme nascenti e venature
Spurse in un fiato gli ultimi calori.
Sugli armoniosi colli e sulle alture
Disperdeva l'Aurora i suoi colori
Sino a svegliare i fiumi e le vallate
Nel notturno riposo addormentate.

5

Mai così chiara e mai così radiosa
Io vidi l'alba lungo il suo passaggio
Né così vaga né così vezzosa
Sorge dalle acque al limite di Maggio.
Rinaldo insieme alla diletta sposa
Destò in quest'ora un indiscreto raggio
Che entrando nella stanza in brevi istanti
Annunziò il giorno e risvegliò gli amanti.

6

Ma giunse con il giorno e con il chiaro
Il tempo per i due di separarsi
Poiché nel suo fuggire il tempo avaro
Anche in tal gioia mai non può fermarsi.
Preparato a lasciare il luogo caro
Prese la spada e cominciò ad armarsi
Aspettando di dire al suo desio
Dopo solo una notte un nuovo addio.

7

Entrambi i figli tra le braccia accoglie,
L'uno fanciullo e l'altro ancora infante,
Quindi l'amore per la cara moglie
Esprime in uno sguardo, in un istante.
Cinge la spada e l'elmo si raccoglie
Come farebbe l'ultimo suo fante
E si prepara a riveder la guerra
Lasciando ancora la nativa terra.

8

Qui la pace trovò, qui dopo molto
Placò l'anima errante il suo rigore
E qui nel grembo del suo suolo accolto
Si ricordò d'un primo tempo in fiore.
Quindi così rasserenato il volto
Ebbe quïete e riscoprì l'amore
E più libero allora e più felice
Il suo saluto ridonò a Clarice.

9

Le sue genti al castel di Monte-Albano
Per condurli con sé Rinaldo prese
Per far che insieme e contro al re pagano
Dessero aiuto a Orlando e al re Francese.
Sempre con loro fu sincero e umano
E di quello che aveva assai cortese
E alcuna volta, ancor che raramente,
Con sé li prese per la propria gente.

10

— Torna da me (gli disse la consorte)
Perché ti aspetterò come aspettai
E innanzi a queste mura e a queste porte
Ancora, o vita mia, mi troverai.
In ogni giorno e in qualsivoglia sorte
Come sempre m'avesti ancor m'avrai.
Torna da me: nulla è cambiato ed io
Attendo come attesi, amore mio. —

11

Lui nulla disse e con un breve inchino
Suggellò la promessa in saldo voto
Dirigendosi poi su quel cammino
Che già per varie volte era a lui noto.
Ma in altro luogo Orlando paladino
Di Rinaldo non meno era devoto
E insieme alle sue genti di Biscaglia
Giunse alle mura ed alla sua battaglia.

12

E giunto qui dalla mancina sponda
Invìò tutti i suoi verso i nocenti
Che come aura spirante e come un'onda
Corsero incontro alle pagane genti.
Come investita la novella fronda
Dal nuovo soffio di spiranti venti
L'oste nemica e le sue genti stesse
Del conte e di quei suoi l'urto non resse.

13

Rasserenava il conturbato ciglio
Nel vedere il suo arrivo il magno Carlo
Ché da un incerto e sordido periglio
Tornava Orlando con i suoi a salvarlo.
Con senno acuto e provvido consiglio
Venne il conte da lui per sollevarlo
E insieme a Carlo alle cristiane genti
Gli ordini diede e preparò gli eventi.

14

— Ecco l'ultima meta (ei disse a tutti)
Ed ecco innanzi il barbaro tiranno
Là dove i premi e gli sperati frutti
Qualunque iniquità compenseranno.
Qui vi portarono ingiustizie e lutti
Per ristorare ogni ira ed ogni affanno.
Ed ecco il mondo, è là, non è lontano:
È vostro. A voi sta stendervi la mano —

15

Dell'ultima battaglia anzi le mura
Tessé la trama il paladino conte
E con grande solerzia e grande cura
Dei pagani squarciò la prima fronte.
Un fremito di dubbio e di paura
L'intero attraversò vasto orizzonte
E come alato e tempestivo nunzio
Per ogni dove divulgò l'annunzio.

16

Confortati da tanto ecco i Cristiani
Calcar più saldi in avvanzar le strade
E dietro ai franchi duci e capitani
Al cielo sollevare e lance e spade.
Parte dei Saracini e dei pagani
Improvviso timore atterra e invade
E più d'uno ci fu che per paura
Lasciò le insegne e abbandonò le mura.

17

Ecco le genti che per un pensiero
Hanno la vita a grande rischio messa
Per cambiare la sorte o il mondo intero
In virtù d'un'idea, d'una promessa.
Tu guarda, Italia mia senza sentiero,
Tu che senza valore odi te stessa,
Che per mostrarti libera sei schiava
E mentre odi chi sei divieni ignava.

18

Sopra un difeso carro il re pagano
Dietro restava alle sue vaste schiere
Vedendo i suoi fuggire a mano a mano
Davanti a quelle genti a lui straniere.
Invano cercò aiuto e sempre invano
Cercò volgendo gli occhi altro vedere,
E solo Bianzardin o, a lui di lato,
Tentava sollevarne il tristo stato.

19

Vede il re di Castiglia Falsirone
Perdere del terreno e vacillare
E innanzi ai fanti inglesi ed al re Ottone
Abbandonar l'impresa e ripiegare.
Vede Uggieri il Danese e il suo Dudone
Dei rimanenti suoi parte fuggare,
Ma soprattutto sempre più decisa
Sempre a danno dei suoi vede Marfisa.

20

L'animo gli ferì vedere poi
Suo nipote Isolieri ora Cristiano
Che coi latini e coi francesi eroi
Serviva Carlo imperator romano.
Vide piegare e rifuggire i suoi
Ogni anelito suo facendo vano.
Ma Balugante, capo di una schiera,
Si avvicinò e gli disse in tal maniera:

21

— Basta, fratello mio, basta pensare
A qualcosa per noi troppo crudele:
C'è Ferraù che fra le genti ignare
Eleva lo stendardo a te fedele.
Questo sarà per tutti noi l'altare
Su cui sacrificare ogni infedele,
Dove per certo, noi coi nostri dei,
Sconfiggeremo usurpatori e rei. —

22

Qui tacque Balugante e si diresse
Dov'era il maggior numero di genti
E fra i pagani e fra le genti oppresse
Cerca di più infiammare i cuori spenti.
Più correva e avanzava ove vedesse
I più luttuosi e sventurati eventi
Chiamando Ferraù, che avea veduto,
Perché giungesse e gli donasse aiuto.

23

Ancora intento a sorvegliare il ponte
Restava preso in un diverso lato
E d'ora in ora all'arrivare il conte
Vide fuggirgli innanzi il campo armato.
Sospese ogn'altro scontro, alzò la fronte
E comprese dei suoi l'incerto stato,
Per cui soccorse le native genti
Per sollevare i contrastati eventi.

24

In direzione avversa egli soltanto
Si dirigeva alle avversarie schiere:
Quivi molti assaliva e quivi intanto
Apriva al passo suo le squadre intere.
Così facendo ottiene il pregio e il vanto
Che altri dietro di lui non può più avere
Risollevando avanti ad ogni sguardo
Di Spagna, anzi di sé, l'alto stendardo.

25

Tenta invano Dudone all'incontrarlo
Di colpirlo sul capo, alla sua testa,
Ma lungi Ferraù dall'ignorarlo
Con un fendente l'uomo e il colpo arresta.
In chi questo vedeva ed in re Carlo
Il timore per lui s'accende e desta
E soltanto Marfisa in quella gente
Cercò lo scontro volontariamente.

26

Con l'armi in pugno e col cimiero bianco
L'ardore in lei rinasce e rifiorisce
E sebbene sentisse il corpo stanco
L'orgoglio mente e corpo insuperbisce.
Raggiunge Ferraù, ma il braccio manco
Lo sfrenato pagano a lei colpisce:
Ruppe l'acciaio e la corazza vinse
E la sua lama del suo sangue intinse.

27

Si lamenta Marfisa e a mano a mano
Veloce dietro a lui la briglia muove,
Ma già allo sguardo suo troppo lontano
È il Saracino che si porta altrove.
Questo accadeva per l'aperto piano
Nell'alternarsi di diverse prove,
Finché non giunse su secondo vento
Un inatteso e inopinato evento.

28

Per più lontano e più elevato calle
Giuse Rinaldo all'assediata terra
Con le varie sue genti alle sue spalle
E sotto agli occhi l'infinita guerra.
Vide intorno alle mura e per la valle
Chi il crine della Sorte o perde o afferra
E stette qualche istante a contemplare
I vari eventi volgersi e cambiare.

29

Senza voltarsi: — Voi che qui giungete
Al passo (disse) dell'estrema prova,
Qui sotto agli occhi vostri ora vedete
Ciò che al fin della via per voi si trova.
Qui potete mostrar quanto valete
Per un'età più veritiera e nuova.
Già molto errai senza veder la luce,
Ma ora la nostra via qui ci conduce.

30

Restino pure i timorosi ignavi
In occulti ripari e tane oscure
Ed i falsi sapienti e i falsi savi
Parlino d'incertezze e di paure.
Ora nuova virtù risplenda, e lavi
Le colpe, le mancanze e le sciagure
E se il mondo cadrà si veda poi,
Ma sia per altra causa, e non per noi.

31

Ciò che deve esser sia. Ma non per questo
S'armi dietro di me la vostra mano,
Ma sia per la virtù del solo gesto
Ch'elevi il vostro nome, anche se invano.
Per ciò qui siete giunti, e sveli il resto
Del tempo il corso nubiloso e arcano. —
Quindi con sguardo fervido e deciso
Rinaldo continuò con più alto il viso:

32

— Basti così che la virtù sincera
Permanga dove tutto sperde il vento,
E se sul mondo calerà la sera
Non meno splenderà qui il nostro intento. —
Qui più non disse e la devota schiera
Rispose a lui con acclamante accento
Per poi seguirlo in rapida discesa
A ricercar l'avventurosa impresa.

33

Discesero dal colle e all'improvviso
Vennero all'ala delle ostili genti
E con grand'urto ed impeto deciso
Dispersero colonne e schieramenti.
Si colorò il timore su ogni viso
Fra suono di querele e di lamenti.
Lo stesso re Marsilio a ciò che vede
O non vorrebbe credere o non crede.

34

Lo vide Orlando e con sorpresa scorse
Rinaldo ritornare e dargli aiuto
E sollevato a questa vista porse
Con un cenno del capo a lui il saluto.
Quindi diversa via da lui percorse
Là dove più il bisogno avea veduto,
Già sentendo aleggiar nell'aria intorno
Provvido nunzio di più lieto giorno.

35

Ecco Rinaldo, che a scontrare viene
Dorifebo, ch'è re dei Catalani
E con la lancia la vittoria ottiene
Disperdendo dovunque in suoi pagani.
Da nessun lato ad esso urto perviene
Da fare incerte le sue saldi mani,
Ma ovunque avanzi, o sia con altri o solo,
Fuggon le genti di ogni avverso stuolo.

36

Snuda la spada e sul cammino trova
Il re Morgante dal vessillo bianco
A cui non arma e non corazza giova
Per trovare difesa al destro fianco.
Nessuno c'è che via da lui non muova
Anche se ormai disperso, anche se stanco:
Vedi già molti abbandonar l'insegna
E consegnarsi ad una fuga indegna.

37

Altrove Orlando i suoi soldati avvisa
Ch'era tempo di stringersi alle mura.
Vi trova Falsirone e con decisa
Punta la spalla di ferir procura.
Questi torna alla porta ove Marfisa
Non aveva dissimile ventura:
Benché ferita in vari punti e in testa
Di cercare lo scontro anche non resta.

38

Ma Balugante che nascosto incede
Nella folla di genti e di stranieri
Alle spalle le giunge e qui poi crede
Di portare ad effetto i suoi pensieri.
Vicino è ormai, ma più lontano vede
La vigliacca minaccia il re Isolieri,
Che l'infelice amore a cui pensava
Di nascosto seguiva e vigilava.

39

Dove ignara la vide egli si volse
Prima che fosse su di lei la spada:
Tra loro si interpose e il colpo accolse
Che evitare non può che in lui ricada.
L'ultimo suo vigore in sé raccolse
Sentendo il corpo scendere per strada
E stando per cader, come ravvisa,
S'abbandona alle braccia di Marfisa.

40

Si volse ella di scatto e ne sostenne
Il corpo a cui tenersi ormai non lice,
Quindi gli scopri il volto e le sovvenne
Di chi fosse quell'anima infelice.
Lo pose al suolo e su di lui mantenne
Lo sguardo che nel dubbio nulla dice,
Come se interrogarlo ormai volesse
Sulla causa per cui tanto facesse.

41

Stretta così tra mille e più pensieri
Uno sguardo pietoso all'occhio invia,
Occhio che nel cercare i suoi sentieri
S'immerge appieno nella sua armonia.
— Così era scritto (disse a lei Isolieri)
E in questo modo, sì, giusto è che sia:
Non in altra maniera e in altra sorte,
Ma qui con la tu vita e la mia morte.

42

E così finalmente in questo abbraccio
Osservo quello sguardo in cui sperai,
Ed un'ultima volta in quel suo laccio
Mi stringe Amor per non lasciarmi mai.
Ed in quest'ora estrema io più non taccio,
Ma oso e confesso ciò che non osai:
Amo, t'ho amato e te soltanto, sì,
Prima mentre vivev, adesso qui.

43

Sarebbe la mia vita degna cosa
Anche solo per ora, in questo istante,
In cui l'anima mia si mostra ed osa
Far ciò che a lei non fu concesso inante.
Mi diede in sorte la mia stella ombrosa
Di amare, sì, ma da infelice amante
Ed alle nostre vie, divise allora,
Fu dato di convergere in quest'ora.

44

Mi stringi finalmente e non rimpianto
Ho di che sia per morte e non per vita,
Ché in quest'attimo solo e qui soltanto
Vedo di ciò la nobiltà infinita.
Io vivo in questo istante, e muoio intanto,
Ma non è questa la maggior ferita,
E solo qui rimpiango, o luci care,
Che vi ho trovate e già vi ho da lasciare. —

45

Qui chinò il capo, più non disse e tacque
Ed il mondo così lasciò sereno
Mentre Marfisa in mezzo al campo giacque
Impietosita e col suo corpo in seno.
Così ad Amore soddisfare piacque
Questa richiesta, solo questa almeno,
E ove la gioia gli mancò sperata
Almeno la pietà non gli è negata.

46

Succedevano altrove altri accidenti
Ed era Matalista in campo sceso
E per frenar le fuggitive genti
Da strana frenesia sembrava acceso.
Con alte grida e contristati accenti
Richiama il volgo a ripiegare inteso
Mentre ogni dove per la gran pianura
Giungeano i Franchi a stringere le mura.

47

Con bassi gli occhi e lacrimosa guancia
Del nome di suo padre a lui sovvenne
E solo i fanti e i nobili di Francia
Senza sostegno a minacciare venne.
Qui si batté finché un'ostile lancia
Dopo molt'altre su lui non convenne,
Per cui trafitto da più picche e spade
Conservando l'onore in terra cade.

48

E Balugante per rimorso forse
Che sempre dentro a lui si viene a porre
Lasciò la guerra, i suoi soldati e corse
A ritrovare un'elevata torre.
E qui sull'alto vuoto il capo sporse
E vide il volgo che si volge e corre,
Quindi con ampio slancio e dentro al vuoto
Si fa cadere giù senza più moto.

49

Era Rinaldo affaccendato altrove
Con i destini dell'immensa guerra,
Finché non vide il re Marsilio dove
Più era difesa la pagana terra.
Verso il carro di lui la briglia muove
E varie genti sul suo corso atterra;
Colpisce il carro, i fuggitivi incalza
Ed ambi i passeggeri a terra sbalza.

50

Cade Marsilio e nella bassa polve,
Fantasma ignoto, aggira i passi lenti
E per le varie sorti gli occhi volve,
Ma solo vede rifuggir le genti.
Più non sa che pensar, nulla risolve
E si perde fra i corpi e fra i lamenti:
Lo lascia ogni speranza e ancor non osa
Pensar che sia perduta ogni sua cosa.

51

Nei ferri inciampa. Ancora cade e vede
Prendere i Franchi le sue mura altere
E come vinte e paventose prede
Sperdersi gli ordini e fuggir le schiere.
Scorge Rinaldo che anzi a molti incede
L'aste troncando con le sue bandiere
E vede Orlando che con saldi accenti
Conduce a sé le vittoriose genti.

52

Accorse Bianzardino e il vecchio sire
Come meglio poté diritto pose
E: — Dobbiamo (gli disse) ormai fuggire
Né rimedio c'è più per queste cose,
Ma per stroncare l'avversario ardire
Diverse arti useremo, arti più ascose,
Arti sottili dall'astuzia nate,
Delle armi più taglienti e più affilate. —

53

Così scrivendo la futura storia
Fuggiva il re nella città assediata,
Ormai spogliato dell'antica gloria
E con ogni speranza abbandonata.
Ora inneggiare e proclamar vittoria
S'udiva a ciò la gente battezzata
Mentre la folla intorno proclamava
Per re di Spagna il principe di Brava.

54

E dovunque Rinaldo e Monte-Albano
Udireste acclamare in varie voci
Insieme a Carlo e al popolo cristiano
Fra i vessilli dei gigli e delle croci.
Nei luoghi intorno e sempre più lontano
Correvano di ciò nunzi veloci
Per portare la nuova a ogni campagna
Che fuggito era il re, vinta la Spagna.

55

Si raggiungono qui le mura, ed ivi
S'accusa poi la necessaria resa.
Abbandona Rinaldo i fuggitivi
Senza più ricercare altra contesa,
E con canti di gloria, atti festivi
Si celebrava la grandiosa impresa.
Cadono l'armi ed a ciascuno in viso
Ritorna l'allegria, torna il sorriso.

56

Ma Ferraù soltanto il ritirarsi
E la fuga dei suoi sempre ricusa
E dell'inerte volgo i molti sparsi
La codardia superbamente accusa.
Ogni strada, ogni via su cui sottrarsi
Dall'avversario stuolo era già chiusa
E resta solo, con l'ardore stesso,
A contrastare quanti è a lui concesso.

57

Lo vide Orlando e con pietà sincera
Nel suo moto sfrenato gli occhi affisse
E giunto avanti alla cristiana schiera
Davanti a lui fermò il suo passo, e disse:
— Questa è la fine e questa è la maniera
Che il corso delle cose a voi prescrisse.
Deponi le armi e cessa di lottare:
Altro non c'è che più tu possa fare. —

58

— Orlando (gli rispose), altro non chiedo
Che consenti a una cosa, una soltanto,
Che per quanto vivrò, non molto io credo,
Io viva almeno senza alcun rimpianto.
E che dunque sia grande il mio congedo
E spezzi i lacci del mio vano incanto:
Io parlo al vento che non vuole udire,
Ma Orlando, tu, lo so, mi puoi capire.

59

Vieni con me dov'è la mia dimora,
Tra i miei due fiumi e sul mio stesso suolo,
Non per un giorno e forse per un'ora,
E affronta ad armi pari ora me solo.
Lì finiremo tutto quanto, e ancora
Brillerà il lume di quel nostro volo.
Altro non ho da chiederti, ed il resto
Decida il caso. Io chiedo solo questo. —

60

Orlando acconsentì, quindi la spada
Abbassò l'altro e sollevò la fronte.
Lasciò le mura e per mostrar la strada
Vi precedette il valoroso conte.
Giungono i due prima che il giorno cada
Alla terra fra l'uno e l'altro ponte
Dove del Sole il discendente lume
Si rifletteva in questo ed in quel fiume.

61

Fuggiva il giorno, e ancora la giornata
Mostrava l'occhio vigilante e acceso;
La luce del tramonto era dorata
E il mondo in quell'istante era sospeso.
Qui smontò Ferraù, mentre chinata
Tenne la vista, ai suoi pensieri inteso,
Sin quando poi senza scostar la fronte
Gettò una chiave più lontano al conte.

62

L'afferra questi e con stupor la mira
Notandone l'arabica fattura
E l'oggetto minuto in mano gira
Nel dubbio assorto e con solerte cura.
— Questa è la chiave (Ferraù sospira)
Della prigione alle mie spalle oscura,
Dov'è la donna di quel tempo andato
Che io ho già inseguito e che tu avesti amato. —

63

Malinconicamente l'occhio volse
Orlando al suolo, udendo del suo amore,
E queste cose poi così rivolse
Con voce amica al suo rival maggiore:
— Ogni speranza il fato a voi già tolse:
Non aggiungere a questo altro dolore.
Accogli ormai la fede e qui si smetta
Ogni guerra, ogni scontro, ogni vendetta. —

64

— Vinta è la Spagna (disse a lui), perduta
E caduto quest'oggi è il nostro regno,
Di polvere coperta e decaduta
È la figura di ogni nostro segno,
Ma non per il suo oblio, la sua caduta
S'arma il mio cuore di un rinato sdegno. —
Quindi sorrise e gli soggiunse: — Ormai
Che cosa per dissuadermi potrai? —

65

Si tolse l'elmo appartenuto al conte
Che, illustre premio, a quella sfida pose
E su d'un tronco al limite del ponte
Lo sospese ad un ramo e qui l'espose.
Al pari Orlando si scoprì la fronte
Perché al vantaggio mai non si nascose:
Estrasse Durindana e, l'occhio in alto,
Si preparò per il nemico assalto.

66

Ferraù qui si getta e in un momento
Veloce estraе la spada e l'aria scuote
E quasi inteso ad agitare il vento
Aggira l'ampia lama in ampie ruote.
Si riparano allora anche se a stento
Dalla sua frenesia l'armi devote
E alcuni brevi passi indietreggiando
Arresta i vari attacchi il conte Orlando.

67

Viene a colpire Orlando, e Durindana
Sull'altro avventa in un riverso audace:
Fa arretrare il nemico e la lontana
Valle suonare che nel vespro giace.
— Abbraccia una rinascita cristiana
(gli disse il conte) e accetta la mia pace. —
Rise sdegnosamente il Saracino
E in tal modo rispose al paladino:

68

— Vorresti che abbracciassi, adesso, anch'io,
Fede di mondi incogniti e lontani,
E quale astrale Ingegno e quale Dio
Mi accoglierebbe poi fra le sue mani?
Solo è un umano e stolido desio
Per cui inseguite nebbia e sogni vani,
Per cui vi copre un timoroso velo
Che vi fa immaginar voi stessi in cielo. —

69

Torna il pagano e un rapido fendente
Cala dall'alto all'avversario petto;
Lo schiva Orlando e il sibilo ne sente
Anche se il colpo giunge senza effetto.
Torna il conte a colpire e non consente
Mai tregua a lui che a volgersi è costretto,
Onde evitare che l'ostile spada
Grave in lui non discenda e in lui non cada.

70

Ma lo incalza il Francese ed avanzando
Lo spinge ad arretrar quant'egli incede
E coi passi leggeri e con il brando
Le sue difese vincere si crede.
Ma nel pararsi dal valente Orlando
In fallo pone il Saracino il piede:
Per un istante sol restò sospeso,
Ma poggiò il ferro e vi sostenne il peso.

71

Qui disse il conte: — Forse la Natura
Frutto del caso e nulla più diresti
E ogni voglia, ogni amore, ogni avventura
Invano sino a qui vissuto avresti?
Guarda con quale legge e quale cura
Si volgono lassù gli orbi celesti:
Puoi non pensare tu che gli astri suoi
Non faccia il Cielo volgere per noi? —

72

Si solleva il pagano e con lo spiedo
Su lui s'avventa non curando il resto:
— Cosa penso? (rispose) Io questo vedo
Né m'è dato vedere altro che questo.
Perché credere a un sogno? Io non gli credo,
E ti dirò perché, perché son desto!
T'affidi invano a questo amato Dio,
Perché sei solo, come sono anch'io. —

73

Quindi ritorna a minacciare il conte
E imponendo il suo passo oltre trapassa
E sopra al capo e all'indifesa fronte
Con rinnovata forza il ferro abbassa.
Raggiunge Orlando il limite del ponte
E osserva dietro a sé l'acqua che passa,
Finché con gesto inaspettato e crudo
Gettò un fendente sul nemico scudo.

74

Questo si rompe in cento parti e infino
Al cielo ascende in risonanti schegge
Mentre, sbalzato indietro, il Saracino
E quasi sceso al suol l'urto non regge.
— Che sorte (disse Orlando) e che destino
Aspetterebbe un mondo senza legge?
Una lacrima sola, anche sfuggita
Basta, agli occhi di Dio, per una vita. —

75

— Parli di Dio (rispose Ferraguto),
Come se il tuo parlarne fosse un dono,
Ma io non gli credo e non gli ho mai creduto
Né chiederò per questo il Suo perdono.
E se un giorno sarà ch'io sia perduto
Sia da libero almeno, e come sono! —
Ed accorrendo e con il ferro in alto
Ritorna quindi a rinnovar l'assalto.

76

Trattando del colpir le varie arti
Quasi trovò ad Orlando il fianco nudo,
Quindi lo colse al braccio e in varie parti
Furentemente vi spezzò lo scudo.
— Perché dunque non viene a sollevarti
(soggiunge al conte) or che la via ti chiudo? —
E con più forza l'elsa al ferro strinse
E a vacillare avanti a lui lo spinse.

77

Ma si sostenne Orlando, e disse poi:
— La libertà tu cerchi e non la vedi:
Chi più libero è mai fra i due di noi,
Chi più lo è stato, a te, a te stesso chiedi.
Tu chiudi gli occhi e credere non vuoi
E alla tua cecità soltanto credi. —
Quindi con più vigor nella sua mano
Torna a ferire il principe pagano.

78

Gli corse incontro e spada contro spada
Si scontrarono l'anime guerriere
E di lontano per la gran contrada
Risposero al rumor le valli intere.
Perché ciascuno venga meno e cada
Si strinsero così le braccia altere
E in questa presa i cavalieri eletti
Stettero alcuni istanti avvinti e stretti.

79

Stringe la spada il Saracino e intanto
La sua voce levò nell'ampio occaso:
— Noi siamo soli, Orlando, ed è un incanto
Ciò in cui credesti e di cui sei persuaso.
Noi siamo fango e polvere soltanto
In questa danza per fortuito caso.
Non c'è nulla lassù che osserva noi,
Come forse vorresti o come vuoi. —

80

Dalla sua stretta il conte poi si sciolse
E con grand'urto Ferraù respinse
E a lui velocemente il piè rivolse
Mentre a due mani Durindana strinse.
Al lato manco l'avversario colse
E la sua resistenza in tutto vinse:
Vide cadere Ferraù sul prato
Verso lui sollevando il braccio armato.

81

— Da dove viene quell'astratto anelo
Che anche tu dentro a te serbi raccolto
E se non al divino e non al Cielo
A cosa pensi che mai sia rivolto? —
Ciò disse Orlando e un silenzioso velo
Calò al pagano, sul suo stanco volto
E benché per un attimo fugace
Guarda in silenzio dubitando, e tace.

82

Quindi si leva e con veloce passo
Sul paladino con fervor si getta
E aggirando la spada or alto or basso
Ansioso smania d'ottenere vendetta.
Né perché sente ognuno il corpo lasso
Posa l'armi feroci o tempo aspetta,
Ma con più forza e rinnovato ardire
Qui si difende e qui torna a ferire.

83

Così le idee, le tesi e le opinioni
Si scontravano anch'esse allo scontrarsi
E fra rabbie, speranze e suggestioni
Proseguivano i due nell'affrontarsi.
Chiusi nelle difese i due campioni
Radunavano poi pensieri sparsi
Pronti a cogliere l'attimo, il momento
Per portare lo scontro a compimento.

84

E così continuò la gran battaglia
Fra la nemica e valorosa gente,
Sin quando al Saracino Orlando scaglia
Al ventre vulnerabile un fendente.
Sette piastre tagliò, solo la maglia
Di penetrare più non gli consente.
Arretrò Ferraù con gran sorpresa,
Vedendosi così, senza difesa.

85

— Arrenditi, (gli disse allora il conte),
Poiché a nulla varrebbe avanti andare
E ogni ricordo di superbie ed onte
Cali col Sole, qui, per non tornare. —
Stava il pagano con chinata fronte
Tacito il vasto prato ad osservare
Sin quando sull'assorto e duro viso
L'ombra non parve d'un amaro riso.

86

Con un ultimo sforzo ei torna ancora
A soddisfare le guerresche voglie
E lo scoperto viso al conte sfiora
Che arretra il necessario e il capo toglie.
Ne schiva Orlando il colpo. Ecco che allora
La destra armata ogni virtù raccoglie
E di riflesso, là dove mirato,
Passò la lama sin dall'altro lato.

87

L'un verso l'altro immobile rivolto
Rimase in uno statico momento
Finché ogni spirto ancora in lui raccolto
Non si dissolse in seno all'aura e al vento.
Distolse Orlando il rattristato volto
Per più non contemplarne il corpo spento,
E per l'anima schiusa nel mistero
Serbò nel cuore un tacito pensiero.

88

In un luogo segreto e a tutti ignoto
Vicino al fiume e alle sue valli erbose
Scavò un sepolcro il cavalier devoto
Per le spoglie magnanime e famose.
Qui sopra il ferro agli avversari noto
E temuto da molti Orlando espone,
Spada che fu nei secoli nascosa
Da un'ellera fiorente e rigogliosa.

89

Ed oggi ancora indisturbato e muto
Memore posa delle antiche azioni
E nel luogo silente e sconosciuto
Riversa la Natura i propri doni.
Passa la fredda notte e il Sole acuto
Nell'alternarsi i giorni e le stagioni
E la Natura fervida e ferace
Tutto ricopre della propria pace.

90

Aprì il conte le celle e fece uscire
Chi ancora imprigionato entro vi stesse:
Vide amici, rivali, altri venire
Qui per sfide, per odi o per promesse.
Seguendo non saprei quale avvenire
Ciascuno poté andare ove volesse
Per disperdersi poi come rugiade
Per varie vie su differenti strade.

91

Rimase Orlando agli ultimi bagliori
Perso nel mondo delle rimembranze,
Dei vecchi eventi e dei passati amori,
Di desideri e nobili speranze,
Come cangianti e mobili colori
A volteggiare in aleggianti danze,
Mentre calando della sera il velo
L'ultimo raggio si perdeva in cielo.

92

Questo luogo lasciò re Sacripante
Chiuso ed assorto nei pensieri suoi
E incorrisposto e non felice amante
Rivolgeva lo sguardo ai regni eoi.
Ripartì solo, pellegrino errante,
E saper dove non è dato a noi:
Forse a reami incogniti e fecondi
Od a nuovi orizzonti o nuovi mondi.

93

Angelica e Medoro ora riuniti
Ripresero la via di nuovo insieme
E dagli amori e dal desio rapiti
Ricominciarono a seguir la speme.
Vennero ai lidi fervidi, infiniti
Là dove il mare eternamente freme,
Dove una nave dalle vele chiare
Videro in porto e pronta già a salpare.

94

Con questa navigò la lieta gente
Verso l'Indie lontane ed il Catai
Lasciando dietro i porti di Ponente
Per non tornarvi e rivederli mai.
Qui nelle luci del tramonto ardente
La sua figura si perdeva ormai
Per quell'acqua cangiante ed infinita
Con la promessa d'una nuova vita.

95

Con le vallate e le spagnole alture
Che sparivano già di là del mare
Lasciarono gli affanni e le sventure
Ch'ebbero in queste terre ad incontrare.
Ogni memoria dell'età più oscure
Si dissolse nell'acque argentee e chiare
Dispersa quindi dai marini venti
Per l'aure della sera e gli elementi.

96

Che nuovo giorno attende i lieti amanti
E quale aurora sorgerà domani!
Quali nuove promesse e ancora quanti
Percorsi inafferrabili e lontani!
Lasciano queste rotte e i naviganti
Gli odi passati e i desideri vani,
E tornano nell'anime e nei cuori
I dolci affetti di più dolci amori.

97

Scivola il legno per l'aperta via
Verso un nuovo orizzonte e i suoi misteri
Dietro lasciando un'infinita scia
D'eteri sogni e flebili pensieri.
E per lo stesso mar l'anima mia
Segue quanto le è dato i suoi sentieri,
Sino a perdersi quindi a mano a mano
Nell'acque senza fine, e più lontano.

98

O nostalgica nave, o bianca vela
Per quale via ti muovi e dove andrai,
E cosa l'orizzonte ancor ti cela
Che in mari senza tempo scoprirai?
Che sconosciuto regno a te si svela
Che nessun altro ha intraveduto mai!
Scivoli per le vie del vasto mare
Per scomparire e più non ritornare.

99

E su quest'onde vola il mio pensiero
Giungendo alla sua fine il canto mio
E in questo mare e in questo suo mistero
Insegue i propri sogni il mio desio.
Ho dato tutto, e se qui dico il vero
Lo sa la mia coscienza e lo sa Dio,
E ora nel vespro del cadente raggio
Vedo la meta del lungo viaggio.

100

Siate felici, voi che al ciel vi aprite,
Ché la speranza non è mai fuggita:
Vivete, amate e la virtù seguite,
Poiché santa illusione è questa vita.
Già l'orizzonte dalle vie infinite
Ad altri porti il mio percorso invita
E mi lusinga con il suo mistero
A seguir, non so dove, il suo sentiero.

101

Fra sogni di virtù, sogni d'amore
Seguito ho il corso d'una lunga via
E con tutto me stesso e tutto il cuore
Vi ho posto il segno dell'amica mia.
E voi, Azalais, mio sospirato fiore,
L'arte è per voi, per voi la poesia,
E tutto ciò che il mondo accoglie in seno
Se non è per voi solo, lo è anche almeno.

102

Forse vedrete l'arti rinascenti
Chiamarvi un giorno prima ispiratrice
E le più fini e più industrie genti
Invocare altra Musa, altra Euridice.
Sia ciò che deve dei futuri eventi
E comunque sarà sono felice,
Felice di cantare e aver cantato
Con tutto ciò che sono, e sono stato.

103

E qui ci sepiamo, anima lieta,
Nel dolce vespro d'un immenso mare,
Anche se il cuor che la mia voce asseta
Vorrebbe ancora, ancor per voi cantare.
Se mai sarà che un'armonia segreta
Di questo amor vi possa ricordare,
Solo vorrei che sopra il vostro viso
Si potesse scoprir come un sorriso.

104

Ed ora, o mio lavoro, o mia fatica,
Che fra il devoto mio furor nascesti
Fuggi nel vento di quest'ora antica,
Tu che hai fatto sin qui quanto potesti.
Trova per me la mia diletta amica
La cui vaghezza mal cantar sapesti
E giungendo da lei che ti ha ispirato
Dille che ho tutto, tutto di lei amato.

105

Fuggi nell'aria della Primavera
Che accoglie lieta i tuoi devoti accenti,
Lei ch'è più pura, lei ch'è più sincera
E che ti guiderà per mari e venti.
Cara stagione, quasi una chimera,
Tu assisti alle mie gioie, ai mie tormenti,
Tu che la pace e la speranza sei
Degli anni, i mesi e tutti i giorni miei.

LIBRI DI LIBRI / BOOKS OF BOOKS



Recensione / Review

Janis Vanacker, *Non al suo amante più Diana piacque . I miti venatori nella letteratura italiana*, Roma, Carocci, 2009, pp. 359, € 37,20

“Non al suo amante più Dïana piacque,
quando per tal ventura tutta ignuda
la vide in mezzo de le gelide acque,

ch’a me la pastorella alpestra et cruda
posta a bagnar un leggiadretto velo,
ch’a l’aura il vago et biondo capel chiuda,

tal che mi fece, or quand’egli arde ‘l cielo,
tutto tremar d’un amoroso gielo”.¹

Il libro di Janis Vanacker è dedicato alle citazioni presenti nella letteratura italiana dei miti venatori di Atteone e Adone. Il titolo deriva da questo madrigale di Petrarca, in cui è contenuto un riferimento alla prima favola, proposto in modo tale da accentuare il carattere galante della vicenda mitologica.² Si tratta di uno studio critico approfondito, che esamina la fortuna dei due personaggi dalla letteratura classica fino al primo Seicento, prendendo in considerazione un ampio repertorio di opere e tenendo presente un’esaustiva bibliografia. La scelta di Atteone e Adone, che avrebbe potuto essere esplicitata anche nel sottotitolo del

¹ F. Petrarca, *Rerum Vulgarium Fragmenta*, LII.

² Si veda J. Vanacker, *Non al suo amante più Diana piacque. I miti venatori nella letteratura italiana*, Roma, Carocci, 2009, pp. 136-137.

libro, è motivata dalla presenza nei due miti di caratteri simili che permettono il confronto (come la caccia fallita o la morte violenta) ma anche di valori culturali diversi, relativi soprattutto alla castità e all'amore sensuale.³ Nel complesso il volume dedica maggiore spazio alla vicenda di Atteone, analizzando anche gli opposti giudizi espressi da diversi autori sulla colpevolezza del cacciatore.

La presenza di Atteone e Adone nella letteratura italiana viene ripercorsa secondo l'ordine cronologico e la ripartizione dei capitoli segue quella dei vari secoli, permettendo una facile consultazione. L'autrice si sofferma sui significati antropologici dei vari elementi tematici (la caccia, la sete, la selva, l'acqua, la vista) e mette opportunamente in rilievo le modificazioni dei miti destinate a maggior fortuna: così fra gli autori antichi Callimaco introduce il tema del lavacro di Artemide nella storia di Atteone, mentre lo pseudo-Teocrito e Bione narrano del cinghiale innamorato di Adone.⁴ Il saggio dedica poi ampio spazio alle testimonianze iconografiche dei miti: pensiamo al confronto fra il vaso greco del Pittore di Licaone e le *Baccanti* di Euripide,⁵ o a quello tra i mosaici e gli affreschi murali romani e le *Metamorfosi* di Ovidio.⁶ La ricostruzione delle testimonianze letterarie e iconografiche è completata da una precisa analisi delle tradizioni culturali nelle varie epoche.⁷

Fra gli autori romani un ruolo importante ha naturalmente Ovidio, soprattutto per Atteone, che nei *Tristia* è oggetto di identificazione da

³ Si veda ivi, pp. 9-10.

⁴ Si veda ivi, pp. 33-41.

⁵ Si veda ivi, p. 22.

⁶ Si veda ivi, pp. 43-45.

⁷ La descrizione, per esempio, delle feste Adonie in Grecia: si veda ivi, pp. 30-31.

parte del poeta.⁸ Le *Metamorfosi*, inoltre, permettono di collegare questo mito ad altre favole, come quelle in cui viene punito chi rivela un segreto divino.⁹ La vicenda di Tiresia, in particolare, avrebbe potuto suggerire utili analogie là dove certe versioni secondarie sottolineano i legami fra l'amore e l'eccesso di *hybris*: pensiamo per esempio ad un poema elegiaco greco che mostra Tiresia punito da Venere per aver giudicato la Grazia Kalè più bella di lei, trasformandosi prima in una vecchia tessitrice e quindi (dopo l'unione con Aracne) in un topo.¹⁰ Anche il mito di Adone suggerisce a Vanacker precise analogie tematiche con altri miti: quelli dell'amore divino per gli uomini poi trasformati in elementi vegetali, e quelli relativi a personaggi legati genealogicamente al protagonista come Pigmalione e Mirra.

In ambito medioevale, il saggio esamina accuratamente le opere dei mitografi e coglie le innovazioni da essi apportate, quali la colpa attribuita ad Atteone di aver sperperato i propri beni e l'identificazione di Adone con il succo dell'albero di Mirra.¹¹ Particolare rilievo viene attribuito a un testo di Arnolfo d'Orleans che fornisce un'interpretazione morale della metamorfosi di Atteone, e all'importante *Ovide moralisé* francese che ne dà una lettura cristologica.¹² Il *corpus* trecentesco è ovviamente molto ricco, a cominciare dalla *Commedia* dantesca: il saggio analizza la ripresa esplicita del mito di Mirra (*Inferno*, XIII) e l'impiego del mito di Atteone come modello per la punizione di Lano da Siena e Giacomo da Sant'Andrea (*Inferno*, XXX),¹³ mentre si potrebbe

⁸ Si veda ivi, p. 44.

⁹ Si veda ivi, p. 50.

¹⁰ Si veda S. Ballestra-Puech, *Métamorphoses d'Arachné : l'artiste en araignée dans la littérature occidentale*, Genève, Droz, 2006, pp. 20-23.

¹¹ Si veda J. Vanacker, *Non al suo amante più Diana piacque. I miti venatori nella letteratura italiana*, cit., pp. 89-90.

¹² Si veda ivi, pp. 90-101.

¹³ Si veda ivi, pp. 107-113.

aggiungere l'innamoramento di Venere per Adone causato dalla freccia di Cupido e citato come termine di paragone in *Purgatorio*, XXVIII.¹⁴ Vanacker esamina poi la fortunata descrizione di Giovanni Bonsignori, individuandone le fonti e ricostruendo la genealogia degli errori a partire dalla traduzione della parafrasi latina di Giovanni del Virgilio.¹⁵ Vanacker individua con abilità gli elementi centrali nelle citazioni di Atteone (il ruolo della vista) e segue la fortuna delle innovazioni che vengono man mano introdotte, come il laccio d'amore inventato da Petrarca e in seguito ripreso da Boccaccio.¹⁶ Largo spazio viene dato proprio a Francesco Petrarca, del quale la studiosa sottolinea la carica innovativa nell'uso autobiografico della mitologia, analizzando la presenza di Atteone in *Rerum Vulgarium Fragmenta*, XXIII, LII e CXC.¹⁷ Di Giovanni Boccaccio si esaminano anzitutto le *Genealogie deorum gentilium*, cogliendo efficacemente le caratteristiche principali del rapporto fra l'umanista e la mitologia, dalla lettura diretta delle fonti antiche all'analisi delle varie interpretazioni, fino alla fondamentale valorizzazione della poesia.¹⁸ Senza troppo soffermarsi sul ruolo di Adone nei testi mitologici boccacciani¹⁹ e ricordando solamente la sua presenza nella *Commedia delle ninfe fiorentine*,²⁰ il saggio commenta poi *Caccia di Diana* e sottolinea la tensione tragica del mito di Atteone che si ribalta clamorosamente nel finale dell'opera: Boccaccio presenta infatti il

¹⁴ Cfr. D. Alighieri, *Purgatorio*, XXVIII, 64-66: "Non credo che splendesse tanto lume / sotto le ciglia a Venere trafitta / dal figlio fuor di tutto suo costume".

¹⁵ Si veda J. Vanacker, *Non al suo amante più Diana piacque. I miti venatori nella letteratura italiana*, cit., pp. 113-122.

¹⁶ Si veda ivi, pp. 150-166.

¹⁷ Si veda ivi, pp. 125-140.

¹⁸ Si veda ivi, pp. 122-125.

¹⁹ Si veda G. Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium libri*, a cura di V. Zaccaria, Milano, Mondadori, 1998, t. I, pp. 252-256 (II, liii).

²⁰ Si veda J. Vanacker, *Non al suo amante più Diana piacque. I miti venatori nella letteratura italiana*, cit., p. 155.

seguito di Diana che si ribella alla dea e segue Venere, mentre l'Io poetico a differenza di Atteone resta incolume.²¹ In quest'ultimo testo, come nella *Commedia delle ninfe fiorentine*, il mito di Atteone serve a comunicare, paradossalmente, una metamorfosi spirituale positiva. Sempre in area boccacciana, il ruolo esemplare di Atteone è ben presente anche nel *Ninfale fiesolano* e nel *Decameron*: la novella di Nastagio degli Onesti offre anzi la possibilità di un confronto con le tavole che Sandro Botticelli ha dedicato alla vicenda e Vanacker individua con precisione le scelte originali del pittore rispetto testo scritto, segnalando una contaminazione fra il mito di Atteone e il testo della novella. Una analoga compresenza di temi è segnalata nella decorazione di un cassone nuziale del secolo precedente, in cui si intrecciano elementi del mito e della *Caccia di Diana*.²²

In area quattrocentesca la ricerca non è sistematica e l'autrice si limita a un sondaggio esemplare, dedicato alle *Stanze per la giostra di Giuliano* di Angelo Poliziano e alle sue fonti. Esaminando poi un dipinto fiorentino della metà del secolo, Vanacker lo collega a una miniatura dell'*Epitre d'Othea* di Christine de Pizan (una serie di *exempla* storico-mitologici), suggerendo la possibilità di studiare anche al suo interno la figura di Atteone.²³ Molto più approfondito è invece l'esame della tradizione cinquecentesca, sia sul versante adonico che su quello atteonico. Si confrontano innanzitutto i volgarizzamenti delle *Metamorfosi* firmati da Nicolò degli Agostini, Lodovico Dolce e Giovanni Andrea dell'Anguillara, evidenziando le fonti di volta in volta impiegate e suggerendo un'interessante interferenza con i poemi cavallereschi (per Atteone l'opera di Agostini utilizza il boiardesco

²¹ Si veda ivi, pp. 141-149.

²² Si veda ivi, pp. 176-177.

²³ Si veda ivi, pp. 202-203.

Inamoramento de Orlando, quella di Dolce l'*Orlando furioso*). Anche se Vanacker non analizza le citazioni dei miti contenuti nei poemi cavallereschi (come quella di Adone nel *Furioso*),²⁴ si sofferma utilmente sulle influenze neoplatoniche e sull'attualizzazione del mito di Atteone in Anguillara, sulle strategie narrative con le quali Agostini suggerisce la responsabilità di Mirra nella nascita incestuosa di Adone, sulla partecipazione per il dolore di Mirra espressa da Dolce.²⁵

La fortuna rinascimentale di Venere offre per il mito di Adone un'ampia gamma di citazioni, a cominciare da tre poemetti in ottave di Dolce, Giovanni Tarcagnola e Girolamo Parabosco. Il saggio ne individua le fonti e sottolinea le analogie (come la mancanza di viltà nel comportamento del cacciatore), individuando gli elementi che Marino riprenderà in seguito (come l'insistenza sulla fisicità dell'amore).²⁶ Vanacker confronta inoltre la scena adonica del bagno nel testo del Dolce e il motivo atteonico del lavacro di Diana, dimostrando l'utilità di uno studio comparativo molto ravvicinato delle due favole. Sempre in ambito cinquecentesco, l'interpretazione psicologica del mito di Atteone suggerita da Pietro Bembo negli *Asolani* (i cani che dilanano il cacciatore rappresentano i cattivi pensieri) permette a Vanacker di soffermarsi sulla lettura ben più rivoluzionaria di Giordano Bruno, che ribalta il significato del mito e trasforma Atteone nell'emblema filosofico dello sforzo conoscitivo.²⁷

Se l'autrice non si sofferma su altri esempi cinquecenteschi che avrebbero meritato un accenno (pensiamo alle *Rime* tassiane o a un

²⁴ Si veda L. Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di E. Sanguineti e M. Turchi, Milano, Garzanti, 1964, pp. 183-184 (VII, 56-57).

²⁵ Si veda J. Vanacker, *Non al suo amante più Diana piacque. I miti venatori nella letteratura italiana*, cit., pp. 207-233.

²⁶ Si veda ivi, pp. 234-247.

²⁷ Si veda ivi, pp. 247-264.

sonetto di Matteo Bandello),²⁸ presenta però interessanti considerazioni sulla fortuna dei soggetti mitologici nella pittura del secolo e sui loro rapporti con la letteratura. Il dipinto del Sodoma che rappresenta Atteone, per esempio, rinvia alle rappresentazioni simultanee di vari momenti narrativi che erano abituali nelle illustrazioni dei volgarizzamenti; Tiziano si concentra sui corpi nudi delle ninfe del corteo di Diana, mostrandole attonite come nella versione del Dolce; Paolo Veronese rappresenta un Atteone *voyeur*, contaminando Ovidio e Apuleio; Rusconi illustra la versione del mito di Adone del Dolce con xilografie ispirate ai testi di Agostini e Bonsignori. In altri casi la descrizione iconografica mette in luce i legami fra mito e contingenza storica, come suggeriscono le allusioni politiche di Rosso Fiorentino e Sebastiano del Piombo o gli affreschi del Parmigianino che associano la fine di Atteone alla perdita del figlio della committente. Non mancano neppure dei casi in cui le scelte visive introducono significative modificazioni rispetto alle fonti, come quando Tiziano rappresenta Adone insensibile all'amore e deciso a fuggire Venere, estraneo dunque alla sua tradizionale passività.²⁹

L'ultimo periodo preso in considerazione dal saggio è il primo Seicento, dominato dagli esperimenti di riscrittura mitologica di Giovan Battista Marino. Nella descrizione di Atteone contenuta nel secondo idillio della *Sampogna* è allora possibile individuare l'influenza esercitata dalle fonti, in particolare le *Dionisiache* di Nonno, sottolineando alcuni aspetti riconducibili al mondo contemporaneo dell'autore come gli spettacoli, la religiosità e l'ispirazione tizianesca. Dopo aver citato un madrigale della *Galeria* dedicato ad Atteone, Vanacker si concentra sulla

²⁸ Si veda T. Tasso, *Le rime*, a cura di B. Basile, Roma, Salerno, 1994, vol. I, pp. 373-374 (IV, 409), vol. II, pp. 1076-1077 (III, 1057), pp. 1210-1212, (III, 1195-1196); e M. Bandello, *Rime*, a cura di M. Danzi, Modena, Panini, 1989, p. 114 (CLXXI, 1-4).

²⁹ Si veda J. Vanacker, *Non al suo amante più Diana piacque. I miti venatori nella letteratura italiana*, cit., pp. 265-281.

presenza dei due miti nell'*Adone* mariniano, mettendo opportunamente in rilievo i sapienti incrici fra gli archetipi classici e la sensibilità teatrale barocca.³⁰ La scelta del mito adonico come tema principale lascia ampio spazio all'inventiva dell'autore, che non esita a introdurre innovazioni: Cupido agisce con premeditazione, la rosa nata da Adone nel testo di Bione viene qui colorata dal sangue sparso da Venere, il personaggio minore di un'amante respinta rivela a Marte l'adulterio di Venere. Lo studio esamina anche da vicino il ruolo tradizionale degli elementi venatori nel poema³¹ e illumina una lunga serie di elementi narrativi provenienti da altri luoghi del canone letterario: la vendetta di Marte come in Anguillara, il ruolo attivo di Diana già proposto da Pierre de Ronsard, l'innamoramento del cinghiale suggerito nello pseudo-Teocrito e in Tarcagnola.³² Anche il capitolo seicentesco è completato dall'acuta analisi di alcune opere pittoriche.

Nella conclusione del suo studio l'autrice chiarisce in sintesi le motivazioni che spiegano la grande fortuna letteraria e figurativa del mito di Atteone, rispetto a quella più discontinua di Adone: la maggiore ricchezza dell'ipotesto ovidiano, il rapporto problematico di Atteone con l'amore e il suo essere vittima innocente, la fondamentale interpretazione platonica del cacciatore trasformato in cervo.³³ Per entrambi i miti, comunque, la documentata rassegna di questo volume è un prezioso strumento di lettura e testimonia nel migliore dei modi il costante potere

³⁰ Si veda ivi, pp. 299-312.

³¹ Oltre a quelli citati, se ne potrebbero aggiungere altri, come la rete con cui Venere premia un'arciere durante i giochi funebri. Si veda G. B. Marino, *L'Adone*, a cura di G. Pozzi, Milano, Mondadori, 1976, t. I, p. 1272 (XX, 61).

³² Si veda J. Vanacker, *Non al suo amante più Diana piacque. I miti venatori nella letteratura italiana*, cit., pp. 312-326.

³³ Si veda ivi, pp. 341-342.

espressivo degli archetipi mitologici durante il lungo corso della storia letteraria italiana.

DANIELA CODELUPPI



Recensione / Review

Scarlett Baron, “Strandentwining cable”. Joyce, Flaubert and intertextuality, Oxford – New York, Oxford University Press, 2012, pp. viii + 312, £ 60,00

In una delle bellissime lettere inviate a Louise Colet durante la loro tempestosa relazione, l’“homme-plume”¹ – parole sue – Gustave Flaubert abbandonava la consueta ironia per abbracciare il tono profetico dello scrittore che vede oltre:

“ [...] la tâche que j’entreprends sera exécutée par un autre. J’aurai mis sur la voie quelqu’un de mieux doué et de plus *né*. Vouloir donner à la prose le rythme du vers (en la laissant prose et très prose) et écrire la vie ordinaire comme on écrit l’histoire ou l’épopée (sans dénaturer le sujet) est peut-être une absurdité. Voilà ce que je me demande parfois. Mais c’est peut-être aussi une grande tentative et très originale!”²

Donare alla prosa la musicalità del verso senza snaturarla, riuscire a raccontare la vita ordinaria come si scrive di un’epica; questi obiettivi, assurdi (o quanto meno difficili da raggiungere) nel 1853, sarebbero diventati, cinquant’anni più tardi, il fulcro della ricerca d’uno scrittore che sembrava essere nato apposta per inverarli, James Joyce. Ma come impostò

¹ Cfr. G.. Flaubert, *Correspondance*, Édition présentée, établie et annotée par J. Bruneau, Patris, Gallimard, 1980, vol II (juillet 1851 – décembre 1858), p. 42 (lettera a Louise Colet del 31 gennaio 1852).

² Cfr. *ivi*, p. 287 (lettera a Louise Colet del 27 marzo 1853).

i suoi rapporti con la penna-bisturi di Flaubert quell'irlandese che, con guizzo geniale, in una lettera si autodefiniva “scissors and paste man”?³

A questo nesso tra artisti Scarlett Baron, studiosa dello University College di Londra, dedica il suo “*Strandentwining cable*”. *Joyce, Flaubert and intertextuality*, primo studio monografico che indaga in modo sistematico l'influenza esercitata dal romito di Croisset sul fuggiasco della Liffey. L'autrice si è incamminata su una strada che Richard Cross, autore del primo libro che accostasse i nomi dei due scrittori, aveva con troppa fretta bollato come futile: “I am not suggesting a need for *Quellenforschungen*; efforts to unravel the many strands of influence in an oeuvre as complex as Joyce's are likely to prove unproductive”.⁴ Se sbagliava nel tirare le somme, lo studioso aveva ragione nel disperare di fronte alla complessità dell'opera di Joyce, che quante altre mai ha generato una mole impressionante di studi critici dedicati ai suoi rapporti con altri autori – da Dante a Rabelais fino a Shakespeare, Milton e Ibsen, per nominarne solo una quantità trascurabile. Sfuggito agli studiosi, il nome di Flaubert è riaffiorato soltanto negli ultimi anni, in seguito a eventi che hanno modificato una volta per sempre il paesaggio della critica joyciana: la pubblicazione dei sessantatré volumi del *James Joyce Archive* tra il 1977 e il 1979; l'edizione sinottica dell'*Ulisse* pubblicata da Hans Walter Gabler nel 1984; la scoperta da parte di David Heyman di alcune note manoscritte dedicate a Flaubert nel quaderno VI.B.8 di *Finnegans Wake*.

Forte di queste ed altre acquisizioni documentarie, nei sei capitoli del volume Baron indaga i diversi modi in cui le pagine di Flaubert andarono

³ Cfr. J. Joyce, *Letters*, edited by S. Gilbert, New York, The Viking Press, 1966², vol. I, p. 297 (lettera a George Antheil del 3 gennaio 1931).

⁴ Cfr. R. Cross, *Flaubert and Joyce: the Rite of Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1971, p. 5.

risuonando nel laboratorio mentale di Joyce, nel tentativo di rendere evidenti sia le comuni ossessioni letterarie dei due scrittori sia il modo in cui i loro libri si parlano, reciprocamente. Questo tipo di approccio si adatta in modo particolare al caso di Joyce, da sempre abituato a considerare gli scrittori come singoli punti entro una serie illimitata, e i libri come fili intrecciati l'un l'altro – da qui la scelta del titolo, “*Strandentwining cable*”, che allude simultaneamente a *Ulysses* (“The cords of all link back, strandentwining cable of all flesh”)⁵ e a un passo del *Genesi* (3, 5).

I fili delle pagine di Flaubert e Joyce cominciarono ad intrecciarsi fin dal giugno 1901, data segnata dallo scrittore irlandese sul frontespizio delle sue copie di *Madame Bovary* e dell’*Éducation sentimentale*. A quella stessa altezza temporale, racconta la studiosa, si resero per la prima volta disponibili alla National Library of Ireland quelle opere e studi critici su Flaubert di cui appena pochi anni prima William Butler Yeats lamentava la mancanza.⁶ Non soddisfatto di aver letto e assorbito ogni riga dello scrittore francese al punto da saperne riportare interi brani a memoria, Joyce aveva trovato – questa è una delle parti più interessanti dello studio di Baron – nell’opera del critico danese Georg Brandes (1842-1927) *Modern Geister: Literarische Bildnisse aus dem Neunzehnten Jahrhundert* un punto di riferimento per leggere quello che ormai considerava a pieno titolo il suo autore.

Ma in che modo le tracce della lettura di Flaubert si manifestano e agiscono nel *corpus* dei suoi scritti giovanili? Se in un saggio intitolato *Drama and Life* (1900) un James Joyce appena diciottenne tracciava una

⁵ Cfr. J. Joyce, *Ulysses*, Edited by H. W. Gabler with W. Steppe and C. Melchior. Afterword by M. Groden, London, The Bodley Head, 1986, p. 32.

⁶ Si veda W. B. Yeats, *Moral and Immoral Plays* (1903), in Id., *The Irish Dramatic Movement*, Edited by M. FitzGerald and R. J. Finneran, New York, Scribner, 2003, p. 29 e H. M. Block, *Flaubert, Yeats and the National library*, in “Modern Language Notes”, 67, 1952, pp. 52-56.

distinzione tra “literature” (che a suo giudizio apparteneva al “realm of [...] accidental manners and humours”)⁷ e “drama” (che, scriveva, “presents the everlasting hopes, desires and hates of us, or deals with a symbolic presentment of our widely related nature”),⁸ parteggiando per il secondo, è l’incontro con Flaubert che gli apre la strada per immaginare uno spazio letterario in cui l’essenza del “drama” si potesse esprimere attraverso una letteratura in prosa. Baron mette in evidenza questo slittamento analizzando alcuni brevi pezzi a metà tra il dramma e la prosa, scritti tra il 1902 e il 1903, ai quali Joyce si riferiva, in anticipo su se stesso, col nome di *epiphanies*. Ad entrare in scena nel teatro mentale dello scrittore irlandese è soprattutto il Flaubert dei *Trois contes*: sono quei racconti tutti ‘cose’ che permettono al giovane esordiente di accentuare la sua originaria vocazione alla visività romanzesca, come mostrano gli esempi di riscritture dell’episodio della danza di Salomè in *Hérodias*.

La partita di Joyce con i *Trois contes* – lo aveva intuito Ezra Pound in una recensione scritta per “The Egoist” nel 1914 – non si sarebbe arrestata alle *epiphanies*, ed è infatti in *Dubliners* (1914) e nel *Portrait of the Artists ad a Young Man* (1916) che il trittico agisce da essenziale riferimento poetico-filosofico. Il lavoro di Baron, contraddittorio quando tenta di ingabbiare il rapporto Joyce-Flaubert all’interno delle teorie dei primi critici dell’intertestualità (senza quasi tener conto dei fattori altri messi da lei stessa in risalto nei primi capitoli), convince soprattutto nel momento in cui a dominare la scena è il concreto corpo a corpo, in *close reading*, con elementi dei testi che aprono spiragli decisivi.

⁷ Cfr. J. Joyce, *Drama and Life*, in Id., *Occasional, Critical and Political Writing*, Edited with an Introduction and Notes by K. Barry, Translations from the Italian by C. Deane, Oxford – New York, Oxford University Press, 2000, p. 23.

⁸ Cfr. *ivi*, p. 25.

È il caso dell'analisi che parte dal termine *gnomone*, che si trova – riportato in corsivo – tanto nel racconto d'apertura di *Dubliners*, *The Sisters*, quanto nell'*Hérodias* dei *Trois contes*. La sottigliezza del procedimento di Joyce sta nel partire dal significato originario di *Hérodias* (in cui lo gnomone è la meridiana che rende esplicita la realtà d'un miracolo messianico) per anticiparlo e moltiplicarlo, così da racchiudere nel termine l'ambiguità del protagonista del suo racconto, interprete (del resto gnomone deriva dal greco γινώσκειν, giudicare) dominato da un misto di repulsione e desiderio di conoscere i segnali di morte, un atteggiamento che ricorda quello del Saint Julien di Flaubert.

Nel capitolo dedicato al *Portrait* la studiosa parte invece dal passo in cui Stephen ricalca da una celebre lettera di Flaubert la teoria dell'impersonalità dell'autore ("The artist, like the God of creation, remains within or behind or beyond or above his handwork, invisible, refined out of existence, indifferent. Paring his fingernails"),⁹ per mostrare come il debito verso il maestro francese vada molto oltre questo riferimento di superficie. Baron si concentra su un episodio in cui un apparente errore di Flaubert sembra riportato nel romanzo: in una lettera del marzo 1857 Flaubert sembra attribuire erroneamente a Platone l'identità tra verità e bellezza,¹⁰ opinione riportata da Stephen nel *Portrait*. Prendendo le mosse da studi che hanno mostrato come Platone fosse un nomignolo usato ironicamente dallo scrittore francese per indicare il suo rivale Victor Cousin, filosofo, Baron ipotizza che l'errore di Stephen sia un fraintendimento allestito volontariamente da Joyce per creare una distanza ironica, tipicamente flaubertiana, tra autore e personaggio.

⁹ Cfr. Id., *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Harmondsworth, Penguin Books, 1960, p. 215.

¹⁰ Si veda G.. Flaubert, *Correspondance*, cit., vol. II (juillet 1851 – décembre 1858), p. 691 (lettera del 18 marzo 1857 a Mademoiselle Leroyer de Chantepie) e J. Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, cit., p. 207.

“Can rest having made me / G[ustave] F[laubert]”: *Strandentwining cable* ci mette davanti alla verità di queste parole riportate in un taccuino preparatorio a *Finnegans Wake*,¹¹ mostrandoci come Joyce sia riuscito a trasformare l’eredità di Flaubert da passivo riferimento intertestuale a principio operativo attraverso un percorso fatto di quelle deviazioni, divergenze, continui ripensamenti caratteristici di ogni vero scrittore. ‘Gustave Flaubert c’est moi’: Joyce avrebbe potuto dirlo, o lasciarlo dire al suo Stephen Dedalus.

ELOISA MORRA

¹¹ Cfr. Id., *Finnegans wake: a Facsimile of Buffalo Notebooks VI.B.5-VI.B.8*, prefaced & arranged by D. Hayman: *The James Joyce Archive*, General Editor M. Groden, Associate Editors H. W. Gabler, D. Hayman, A. Walton Litz, D. Rose, New York – London, Garland Publishing, 1978, vol. 30, p. 329 (71)

Pubblicato *online*, Giugno 2013 / Published online, June 2013

Copyright © 2013

Gli autori dei manoscritti accettati per la pubblicazione in “Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione” concedono agli editori il diritto di pubblicare il loro testo elettronicamente e archiviarlo rendendolo consultabile in permanenza. Il copyright rimane dell'autore.

Questa è una pubblicazione elettronica ad accesso aperto e gli utenti hanno diritto di leggere, scaricare, copiare, distribuire, stampare, esplorare o collegare il testo integrale degli articoli.

I materiali pubblicati in “Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione” possono essere ripubblicati dall'autore in qualsiasi forma purché sia indicata “Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione” come sede originaria di pubblicazione.

Authors of manuscripts accepted for publication in “Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies” assign to the editors the right to publish their text electronically and to archive and make it permanently retrievable. Copyright remains with the author.

This is an open access electronic publication, and users have the right to read, download, copy, distribute, print, search, or link the full texts of articles.

Material that has appeared in “Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies” may be republished by the author in any form provided that “Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies” is acknowledged as the original place of publication.