

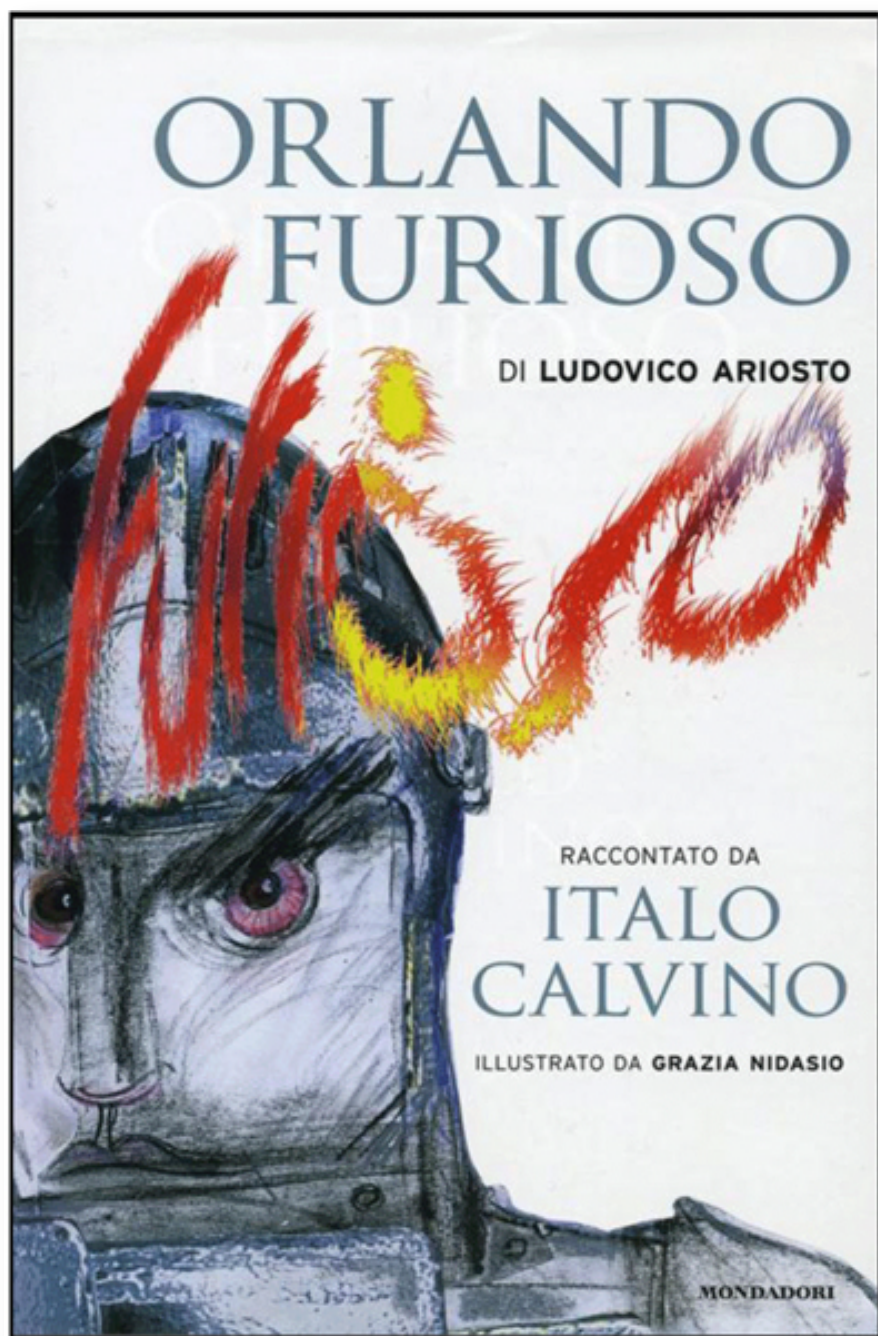


Italo Calvino

L'importanza per Italo Calvino (1923-85) dell'opera di Ariosto, e soprattutto dell'*Orlando furioso*, è stata ampiamente riconosciuta dalla critica, a partire almeno dall'individuazione, da parte dello studioso Giorgio Raimondo Cardona (1943-88), di una «funzione Ariosto» che attraversa tutta intera l'opera dello stesso Calvino (in G. R. Cardona, *Fiaba, racconto e romanzo*, in *Italo Calvino. Atti del convegno internazionale*, Milano, Garzanti, 1988). Naturalmente, la fase di più intenso e scoperto dialogo con il poema-romanzo di Ariosto corrisponde agli anni in cui Calvino lavora alla sua doppia "riscrittura" del *Furioso*, con *Il Castello dei destini incrociati* (1968-73) e con *L'Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino* (1967-70). Già ariostesca, però, era senza dubbio anche la figura del *Cavaliere inesistente* (1959), come dimostrano i richiami testuali espliciti e i trapianti quasi letterali dal poema: «Nel tempo che Agilulfo era passato di Francia in Inghilterra, d'Inghilterra in Africa e d'Africa in Bretagna...», si legge ad esempio all'inizio del X capitolo del romanzo di Calvino, dove l'autore va espressamente «echeggiando con un divertito sovraccarico la prima ottava dell'*Orlando furioso*: ... al tempo che passarono i Mori / d'Africa il mare e in Francia nocquer tanto» (L.W. Petersen, *Calvino lettore dell'Ariosto*, in «Revue Romane», 26/2/1991). Meglio di ogni altra indagine, del resto, vale a testimoniare l'importanza dell'ascendente ariostesco per Calvino la voce stessa dell'autore: «Tra tutti i poeti della nostra tradizione, quello che sento più vicino e nello stesso tempo più oscuramente affascinante è Ludovico Ariosto» (I. Calvino, *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi, 1980).



# CALVINO RACCONTA L'ORLANDO FURIOSO



*L'Orlando furioso raccontato da Italo Calvino, copertina di una recente edizione, Mondadori*

Nella lunga e varia storia delle suggestioni ariostesche rintracciabili nella scrittura e nell'opera di Italo Calvino, un posto centrale spetta alla "riscrittura" realizzata con *L'Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, un libro nato (con ampia rielaborazione) da una serie di trasmissioni radiofoniche messe in onda dalla Rai nel 1968. Questo «testo unisce in sé, sapientemente intrecciati, un'introduzione al poema, una rinarrazione delle avventure, e un implicito discorso poetico» (L. W. Petersen, *Calvino lettore dell'Ariosto*, in «Revue Romane», 26/2/1991), oltre ad alcune fulminanti intuizioni critiche, che in forma di immagini efficacissime sintetizzano e spiegano interi passaggi del poema o snodi decisivi della storia e dell'ambiente letterario in cui il poema di Ariosto nacque e circolò. È questo il caso della suggestiva e brillante descrizione del "salto" del personaggio di Angelica dall'*Orlando innamorato* di Matteo Maria Boiardo fin dentro l'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto: «In principio c'è solo una fanciulla che fugge per un bosco in sella al suo palafreno. Sapere chi sia importa sino a un certo punto: è la protagonista d'un poema rimasto incompiuto, che sta correndo per entrare in un poema appena cominciato. Quelli di noi che ne sanno di più possono spiegare che si tratta d'Angelica principessa del Catai, venuta con tutti i suoi incantesimi in mezzo ai paladini di Carlo Magno re di Francia, per farli innamorare e ingelosire e così distoglierli dalla guerra contro i Mori d'Africa e di Spagna. Ma piuttosto che ricordare tutti gli antecedenti, conviene addentrarsi in questo bosco dove la guerra che infuria per le terre di Francia non si fa udire se non per sparsi suoni di zoccoli o d'armi di cavalieri isolati che appaiono e scompaiono» (*L'Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, Milano, Mondadori, 1995).

Così Calvino conferisce visibilità e concretezza a una dichiarazione di Ariosto stesso, che proponeva il suo poema come «gionta», ovvero come seguito dell'*Innamorato*, salvo muoversi, poi, nei fatti, verso orizzonti ben più vasti, che lo portavano a travalicare decisamente i confini della tradizione cavalleresca.



# IL CANTO I DEL *FURIOSO*



Gustave Doré, *Orlando furioso*, I, Angelica che fugge.

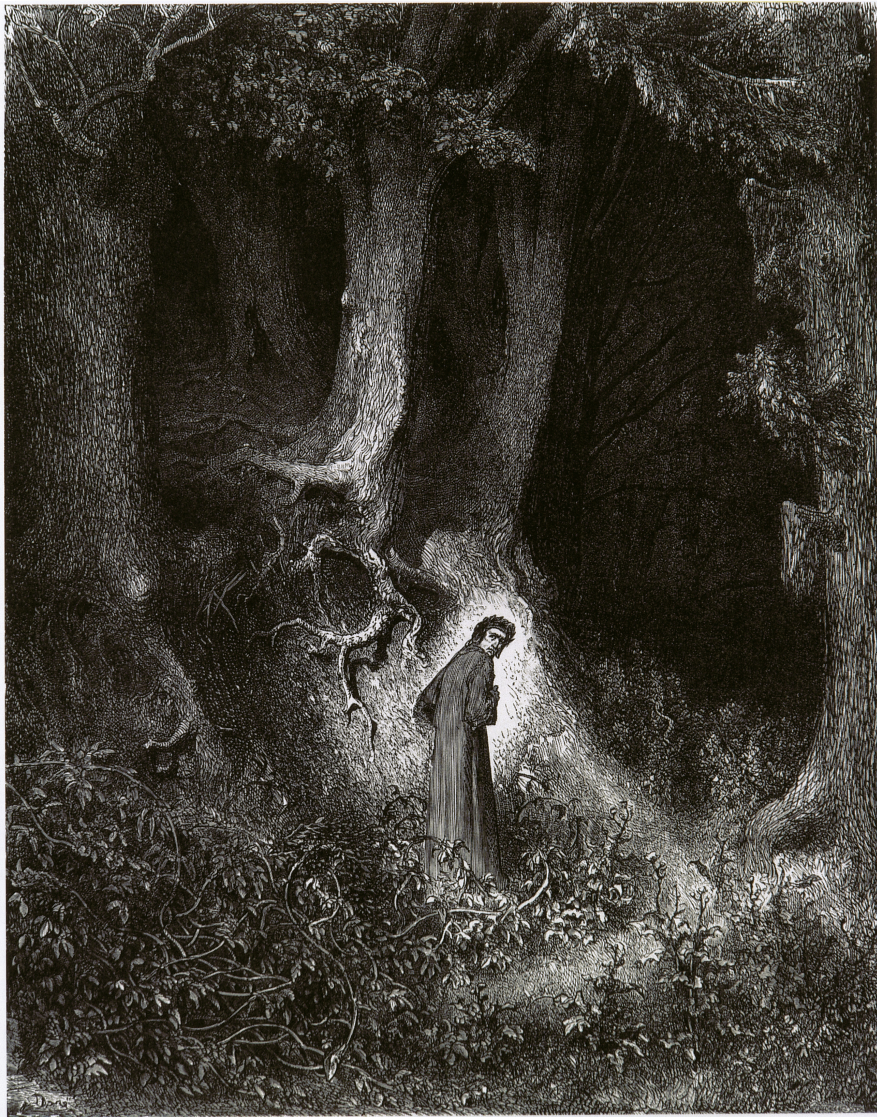
Le parole con cui Italo Calvino comincia a raccontare il poema di Ariosto, «In principio c'è solo una fanciulla che fugge...» [➔ CALVINO RACCONTA L'*ORLANDO FURIOSO*], mettono immediatamente nel cuore della narrazione e danno rilievo alla centralità della figura di Angelica nel I canto del *Furioso*. Questo si apre, però, con una celebre presentazione generale della materia e dell'argomento del poema-romanzo:

Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori,  
le cortesie, l'audaci imprese io canto,  
che furo al tempo che passaro i Mori  
d'Africa il mare, e in Francia nocquer tanto,  
seguendo l'ire e i giovenil furori  
d'Agramante lor re, che si diè vanto  
di vendicar la morte di Troiano  
sopra re Carlo imperator romano.

Sono, in questi versi, condensati i riferimenti alla tradizione in cui il *Furioso* affonda le radici, con l'incontro tra la materia epica («l'arme [...] io canto», in cui risuona l'inizio dell'*Eneide*: «Arma virumque cano») e la materia romanzesca («gli amori»). Con la scelta delle parole in rima è dichiarato l'argomento del poema, nel quale si tratterà esattamente di «amori», di «Mori», di «furori», primo, naturalmente, quello di Orlando, divenuto *furioso* per amore, e per questo negligente nel suo dovere di soldato contro i Mori.



# DANTE E ARIOSTO



Gustave Doré, illustrazione per la *Divina Commedia*, canto I, 1857-61.

Con l'inizio del *Furioso* il lettore è chiamato a inoltrarsi in una foresta fitta di storie, di personaggi, di desideri e di ricerche che si scontrano e si ostacolano. È il bosco in cui Angelica è fuggita e nel quale al galoppo, uno dopo l'altro, la seguono i cavalieri; ma è anche *la foresta della letteratura*, nella quale si intrecciano le fronde di una memoria letteraria nutrita di immagini, parole, figure, provenienti non solo da tutta la tradizione cavalleresca, ma anche dalla poesia italiana, in particolare da Dante e Petrarca. Le «*selve spaventose e scure*»; i «*lochi inabitati, ermi e selvaggi*»; la rima *valle : spalle*; gli «*strani viaggi*» di Angelica in fuga, in cui si sente il riverbero del viaggio dantesco («*A te convien tenere altro viaggio*», *Inferno*, I, 91), sono i segnali che fin dall'inizio del *Furioso* dichiarano una rilevante presenza di Dante.



# MATERIA DI FRANCIA E MATERIA DI BRETAGNA



*Chanson de Roland*, miniatura, XIV secolo: Carlo Magno piange la morte del conte Orlando.



*Lancelot du Lac*, miniatura, XIV secolo: un duello tra crociati e mori, alle spalle un gruppo di donne osserva da un castello (Parigi, Bibliothèque nationale de France).

Nell'intreccio tra materia carolingia (epica) e materia di Bretagna (romanzesca), e poi nella loro sintesi e nel loro superamento, si fonda il *Furioso*, come Ariosto dichiara fin dal primo verso del suo poema-romanzo, un modo che doveva risultare esplicito ai lettori più avvertiti: «Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori» [→ IL CANTO I DEL *FURIOSO*]. È certamente decisivo, nel favorire l'incontro dei materiali diversi, dalle fonti classiche alla grande tradizione della poesia italiana, la particolare vitalità della corte estense. Del resto, in ambiente cortese, fin dal Trecento si era nei fatti compiuta la saldatura ideologica tra «armi» e «amori», fra canzone epica e romanzo, quindi esattamente fra «materia di Francia» e «materia di Bretagna». Favorivano concretamente questa saldatura le composite biblioteche signorili nelle quali si disponevano, uno accanto all'altro, i volumi latini, italiani e soprattutto francesi (specialmente le *chansons* epiche e i romanzi cavallereschi, in versi e in prosa). Una biblioteca ricca come quella dei Gonzaga, ad esempio, allineava i testi della tradizione epica e i romanzi arturiani, dal *Parceval* al *Roman de Troie*.



# MATTEO MARIA BOIARDO



Matteo Maria Boiardo, *Orlando Innamorato*, frontespizio di un'edizione veneziana del 1528.

La vita e la vicenda artistica di Matteo Maria Boiardo – nato a Scandiano, oggi in provincia di Reggio Emilia, nel 1441 – sono interamente legate a Ferrara e alla corte estense; si collocano nel periodo in cui i signori d'Este, in particolare il duca Ercole, danno il più deciso impulso alla promozione della centralità non solo politica ma culturale dello Stato. Sono questi gli anni della prima grande fioritura di Ferrara, nei quali prende corpo il progetto di costruzione di uno «stato come opera d'arte» e i signori promuovono una nuova collaborazione con gli uomini di cultura e con gli eruditi. Gli anni della maturità artistica di Boiardo, tra il 1475 e il 1490, consacrati alla scrittura dell'*Orlando innamorato*, sono anche dedicati a un canzoniere lirico in volgare, intitolato *Amorum libri tres* – che rappresenta probabilmente il punto più alto del petrarchismo aulico quattrocentesco – e all'attività teatrale. Una molteplicità di interessi e di applicazioni che ben testimonia della vitalità e dell'apertura della cultura ferrarese del tempo. Ma è certamente l'*Innamorato* il cuore di tutta la scrittura di Boiardo. Alla sua stesura egli comincia a lavorare fin dal 1476, e nel 1483, spinto anche dalle sollecitazioni provenienti dal duca Ercole d'Este, ne pubblica una prima edizione, incompleta e per noi perduta, composta di 60 canti divisi in due libri. Data alle stampe questa prima edizione, Boiardo riprende presto a lavorare al suo poema, ampliandolo fino ai 69 canti divisi in tre libri della versione definitiva, questa pure incompleta, lasciata in sospeso dall'autore all'ottava 26 del IX canto del III libro. È il 1494, anno della discesa in Italia del re di Francia Carlo VIII, che mette a ferro e fuoco la Penisola. L'irruzione brutale della Storia impone all'autore di sospendere il racconto della vicenda di Orlando innamorato, nella speranza di tornare a mettersi mano in tempi migliori. Ma non gli sarà concesso. Boiardo muore infatti nel dicembre di questo stesso anno 1494, lasciando definitivamente incompiuto il suo poema.



# UNA SCENA DELL'ORLANDO INNAMORATO



Jacopo Bertoja e Girolamo Mirola, una scena dell'*Orlando innamorato*: Fiordeliso, Orlando, Ruggiero, Brandimarte nella foresta incantata, 1569-70, affresco (Parma, Sala del Bacio, Palazzo del Giardino).

Nell'affresco della volta della Sala del Bacio, nel Palazzo del Giardino di Parma, due pittori del tardo Rinascimento, Jacopo Bertoja (1544-74 ca.) e Girolamo Mirola (1530-70) raffigurano scene dell'*Orlando innamorato* di Boiardo. I personaggi di Boiardo, come si vede, sono gli stessi che si muoveranno, alcuni decenni più tardi, sulla scacchiera del *Furioso* (l'edizione definitiva, anche se incompiuta, dell'*Innamorato* è del 1495; la prima edizione del *Furioso* è del 1516), ma in un contesto culturale ormai profondamente mutato e in un meccanismo testuale molto diverso. Solo per professione di modestia Ariosto presenterà la sua opera come «gionta» (continuazione) dell'*Innamorato*. Ariosto stesso, d'altra parte, in una lettera del 1512 al Marchese di Mantova, meglio precisava la natura di questa continuazione: «un mio libro, al quale già molti dì (continuando la invenzione del conte Matheo Maria Boiardo) io diedi principio».

L'Ariosto, dunque, «non è un continuatore del Boiardo. [...] L'Ariosto non dice che sta continuando l'*Orlando innamorato*, ma la *invenzione* del conte Matteo Maria Boiardo [...]. L'Ariosto non si obbliga, di conseguenza, a una prosecuzione meccanica del testo boiardesco, riannodando i fili della grande tela dove e come il conte di Scandiano li aveva lasciati interrotti; l'Ariosto annuncia l'intenzione di voler riprendere in mano il soggetto inventato, "trovato" dal Boiardo [...].

Superfluo notare, credo, la selettiva cura con cui l'Ariosto stana, nella gran tela del suo predecessore, i personaggi abbandonati in un momento di privazione, di spoliazione ironica o di incompletezza del loro equipaggiamento di cavalieri; personaggi fisicamente in cerca di un pezzo della loro identità cavalleresca. [...] Angelica in fuga nella selva attrae e distrae i cavalieri dalla loro ricerca, incrocia i loro gesti anteriori, boiardeschi, con pulsioni erotiche nuove e contrastanti [...].

Alcuni fotogrammi [...] sono effettivamente ereditati nella loro fisica, letterale identità dal nuovo regista: ma, mi sembra perfino inutile sottolinearlo, al di fuori da ogni logica di continuazione» (R. Bruscagli, *Invenzione e riconoscimento nel canto I dell'Orlando furioso*, in Id., *Studi cavallereschi*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003).



# ANTONIO BALDINI



Lo scrittore Antonio Baldini ritratto da Giorgio Morandi.

Antonio Baldini (Roma, 1889-1962) è stato scrittore, giornalista, saggista. Laureatosi nel 1916 con una tesi sull'Ariosto, Baldini entra presto in contatto con giovani autori destinati ad avere un posto di rilievo nella letteratura italiana del primo Novecento, da Emilio Cecchi a Vincenzo Cardarelli, da Riccardo Bacchelli ad Aldo Palazzeschi. Partecipa in modo diretto alla Prima guerra mondiale e alla fine del conflitto rientra a Roma, dove concorre a fondare la rivista "La Ronda", da cui partirà la proposta di un "ritorno" ai classici e un deciso attacco all'avanguardia futurista. Dai primi anni Venti comincia poi la collaborazione con il "Corriere della Sera", che continuerà fino alla morte, avvenuta a Roma nel 1962.





Nicolas Poussin, *Apollo e Dafne*, 1625, olio su tela (Monaco, Alte Pinakothek).

Il pittore francese Nicolas Poussin (1594-1665), con il quale siamo già nel cuore del Barocco, fissa in questa tela la metamorfosi di Dafne inseguita da Apollo e trasformatasi in pianta per fuggire alla bramosia del dio. Si rivolge dunque a un tema mitologico assai caro all'arte barocca proprio per questa paradossale possibilità che offre all'artista, di fermare nella rappresentazione l'istante del movimento e del mutamento (esattamente come nel capolavoro giovanile di Bernini, che negli stessi anni, tra il 1622 e il 1625, scolpisce il suo *Apollo e Dafne*). Tra la ninfa Dafne, inseguita da Apollo, e Angelica, figlia del re del Catai, esiste un legame profondo: di Dafne, che afferrata dal dio si inselva e si trasforma in selva, Angelica è l'immagine-riflesso. Il nome di Angelica può ingannare il lettore riguardo la natura di questa fanciulla, tutt'altro che angelica. Anzi, quando appare improvvisamente sulla scena, la sua natura non porta riflessi celesti, ma ha il carattere ombroso della ninfa, della figlia dei boschi in cui forse si annida qualcosa di diabolico e certamente di arcaico, di pagano. Angelica irrompe nel poema come una furia scatenata, al cui passaggio si scatena il turbinoso movimento dei cavalieri, che da questo momento vengono trascinati *di qua di là di su di giù* (il sintagma, di cui Ariosto fa largo uso, deriva direttamente dal V canto dell'*Inferno* di Dante, in cui sono puniti i lussuriosi), in balia del loro desiderio rapinoso e insoddisfatto, e di una bramosia di conquista costantemente condannata alla frustrazione.



# L'ANGELICA DI BOIARDO



Cosmè Tura, *Madonna dello Zodiaco*, 1459-63, tempera su tavola (Venezia, Gallerie dell'Accademia).

Di tutt'altra natura, rispetto all'Angelica del *Furioso*, era quella dell'*Innamorato*. L'Angelica di Boiardo aveva ancora i tratti di una Donna-Angelo di provenienza stilnovista, «nova cosa che ebbe ad apparire» facendo «sbigotire» Carlo Magno e tutti i suoi, riuniti in festeggiamenti (libro I, canto I, 20, 7-8), con un lessico che subito svela la propria tradizione di riferimento. E poi, nell'ottava che segue:

Però che in capo della sala bella  
quattro giganti grandissimi e fieri  
intrarno, e lor nel mezo una donzella,  
che era seguita da un sol cavallieri.  
Essa sembrava matutina stella  
e giglio d'orto e rosa de verzieri:  
in somma, a dir di lei la veritate,  
non fu veduta mai tanta beltate.

Angelica prende così le sembianze di una dama di corte ferrarese; ha tratti che potrebbero essere quelli di una *Madonna* di Cosmè Tura (1433-95) – pittore ufficiale dei duchi d'Este attivo proprio negli anni in cui Boiardo andava progettando e scrivendo il suo *Innamorato* –, con la sua «umanità di smalto e di avorio con giunture di cristallo» (R. Longhi, *Officina ferrarese* [1934], Firenze, Sansoni, 1975). In Boiardo, dunque, questa fanciulla, come il suo stesso nome annuncia, ha la stessa «d'angel sembianza» della donna del Guinizelli di *Al cor gentil rempaira sempre amore*; è equiparabile all'«angelica figura e comprovata» di Giacomo da Lentini e alle altre, numerosissime, *figure angeliche* che, derivate più o meno direttamente dallo stesso Giacomo, affollano la tradizione lirica italiana «ben prima degli Stilnovisti» (R. Antonelli, *Giacomo da Lentini*, in *I poeti della Scuola Siciliana*, 3 voll., Milano, Mondadori, 2008, vol. I).



# «SEMBIAVA MATUTINA STELLA»



Miniatura da codice della *Teseida* di Boccaccio, opera del Maestro del Boccaccio di Ginevra, il corteo trionfale di Teseo che attraversa Atene, 1470 (Vienna, Österreichische Nationalbibliothek)

Imbevuta di tradizione lirica, l'Angelica di Boiardo, che sembra «matutina stella» e «rosa de verzieri» [ ➔ L'ANGELICA DI BOIARDO], è descritta con parole che derivano direttamente, però, dalla tradizione del poema epico in ottave, esattamente dal *Teseida* (1339 ca. - 1341) di Boccaccio. Un testo scritto, secondo l'esplicita e significativa volontà dell'autore, con l'intento di "resuscitare" la poesia epica, offrendone la prima sperimentazione in lingua volgare («ma tu, o libro, primo al cantare / di Marte fai gli affanni sostenuti, / nel volgar lazio mai più non veduti»). I prelievi operati da Boiardo provengono soprattutto dall'ottava 125 (in corsivo sono evidenziati parole e sintagmi ripresi alla lettera o riecheggiati nell'*Innamorato*), ma anche da un verso della 138 («più bella che rosa di verziere», v. 3):

Ipoluta era a maraviglia *bella*  
e di valore accesa nel coraggio;  
ella *sembiava matutina stella*  
o *fresca rosa* del mese di maggio  
giovine assai e ancora *pulcella*,  
ricca d'avere, e di real legnaggio,  
savia e ben costumata, e per natura  
nell'armi ardita e fiera oltre misura.