

# IL PETRARCHISMO DI ARIOSTO



Altichiero da Zevio, *Ritratto di Petrarca*, 1376 ca., sanguigna su carta (Padova, Oratorio di San Giorgio)

Il *Canzoniere* di Francesco Petrarca è il grande modello della lirica italiana (ed europea) del Quattro e del Cinquecento. Prima come fonte da cui attingere temi, stile, lessico in modo generico, poi, dopo la canonizzazione dell'autore (e dell'opera) compiuta da Pietro Bembo nel 1525 nelle sue *Prose della volgar lingua*, come autentico e quasi esclusivo modello non solo tematico e lessicale, ma anche di forme, immagini, strutture. Bembo stesso, in qualche misura fondatore di questo petrarchismo cinquecentesco, ne realizza un campione esemplare con il suo sonetto *Crin d'oro crespo e d'ambra tersa e pura*, con il quale propone un vero e proprio *collage* di luoghi ben riconoscibili tratti da Petrarca. In anni vicini, ma precedenti l'intervento di Bembo, Petrarca è anche il naturale modello di riferimento per il giovane Ariosto, impegnato nella composizione delle sue *Rime* in volgare, il quale guarda al *Canzoniere* per le soluzioni metriche, per lo stile, per la lingua, ma al tempo stesso già si avvia verso una più larga apertura di orizzonti sul piano tematico. E come la maggior parte delle esperienze ariostesche, anche questa delle *Rime* converge più tardi verso il *Furioso*, per essere assorbita e rivisitata nella prospettiva nuova introdotta dal poema. Accanto alla ormai riconosciuta e imponente presenza di Dante nel *Furioso*, il modello-Petrarca svolge funzione di selezione e rarefazione del lessico, ma è anche implicato in un rapporto ambiguo, in cui l'oscillazione è continua tra omaggio e parodia, quindi tra accoglienza e superamento.

## «LA VERGINELLA È SIMILE ALLA ROSA...»

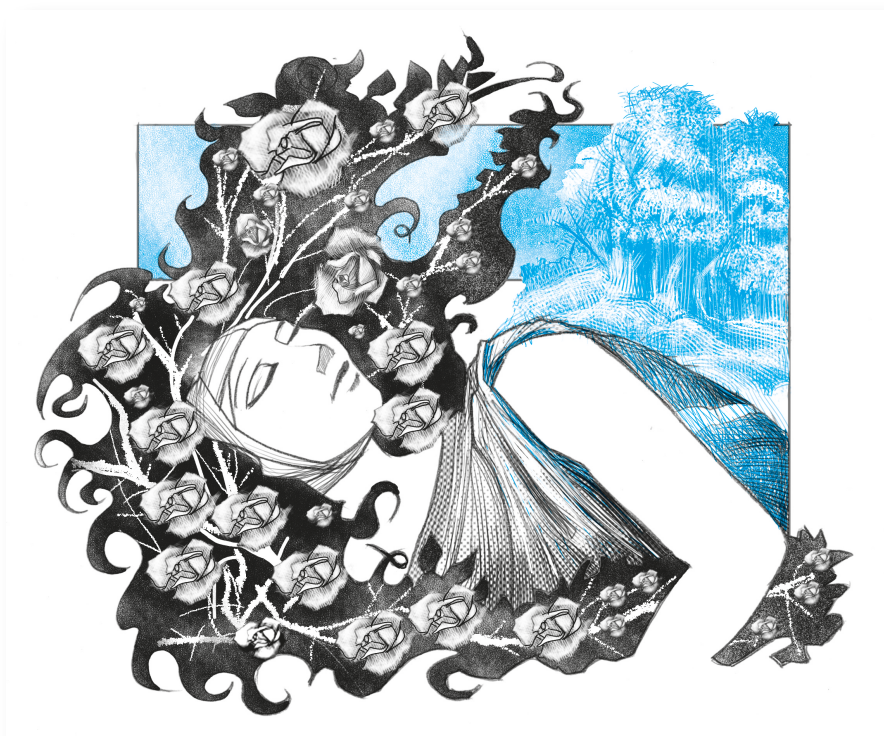


Illustrazione di Giulio Peranzoni per l'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto.

Sfuggita ai suoi molti inseguitori, Angelica, esausta, si addormenta in un «letto» di «tenere erbette» (I, 38, 1); ben presto però viene risvegliata da un cavaliere che, assorto nei suoi pensieri, le passa accanto senza neppure vederla. Con esattezza e rapidità meravigliose racconta queste ottave Italo Calvino nel suo *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, trasmettendo all'episodio una straordinaria visibilità, e alla propria prosa l'ironia dei versi di Ariosto: «Angelica scruta tra gli arbusti e vede un guerriero enorme, dai lunghi baffi spioventi, armato di tutto punto, che se ne sta sdraiato come lei dall'altra parte del cespuglio, la guancia posata su una mano, e lamentandosi mormora delle frasi senza senso: la verginella... la rosa... Sta parlando di rose, questo pezzo di soldatuccio: annusa una rosa appena sboccata, e dice che sarebbe un peccato coglierla, che una volta spiccata dal suo stelo perde ogni valore; a lui sfortunato capita così ogni volta, che le rose le colgono sempre gli altri; ma sarà poi proprio vero, che la rosa già colta perde il valore? E perché lui non riesce a dimenticarla? [...] A questo punto, Angelica lo riconosce: è un altro dei suoi spasimanti, Sacripante re di Circassia, e tutta questa storia delle rose è un discorso su di lei. Sacripante continua a essere innamorato della bella Angelica, ma è convinto che mentre lui era in Oriente in missione militare, Orlando l'abbia fatta sua. Angelica considera la situazione: è sola tra insidie d'ogni genere, ha bisogno di qualcuno che l'accompagni e protegga; quando aveva come scudo l'adamantina virtù di Orlando era riuscita a non farsi sfiorare da lui nemmeno con un dito; ora proporrà a Sacripante di servirla come altrettanto casto paladino [...]. Questa storia della castità di Angelica poteva pur essere vera; certo era poco credibile per chi non fosse straordinariamente innamorato come il re di Circassia...».



# IL LABIRINTO



Labirinto, affresco (Mantova, Palazzo Ducale).

La situazione dell'individuo nel labirinto, legato alla visione solo parziale del sistema, impossibilitato a "risolvere" il labirinto esplorandolo tutto per poi ritrovarsi al punto di partenza, è quella dell'individuo immerso nella complessità inestricabile dell'esistenza. Anche a questo si deve la millenaria fortuna della figura del labirinto, dall'antichità al Postmoderno, dalla mitologia greca alla rappresentazione del mondo di Jorge Luis Borges, attraverso il Medioevo, che caricò quella figura di significati mistici e religiosi, e il Rinascimento, che ne fece invece, proprio svuotandola di ogni valenza religiosa, un elemento decorativo (largamente presente nei giardini, nei palazzi, nei castelli). Un elemento decorativo, però, non svincolato dalle sue implicazioni filosofiche ed esistenziali, come nel caso, ancora, dell'affresco decorativo per la Sala del labirinto del Palazzo Ducale di Mantova, opera di Anton Maria Viviani, realizzato in anni vicini a quelli della prima edizione del *Furioso*. E proprio nel poema di Ariosto, usando parole cui Borges affidò la definizione della propria labirintica concezione dell'universo e dell'esistenza, si può dire che il labirinto è riflesso dell'universo.



# LE STRATEGIE DEL CAVALIERE E DELLA DAMA



Raffaello, *La visione del Cavaliere*, 1504-1505, olio su tela (Londra, National Gallery).

Angelica e Sacripante si incontrano per caso nella selva, e da questo momento in avanti si comporteranno come due persone che perseguono, ognuno per parte sua, ma entrambi con assoluta chiarezza, due diversi e contrastanti obiettivi; obiettivi che l'Ariosto svela al lettore con il ricorso agli *a parte* e ai silenti monologhi dei suoi personaggi. Ed è così spogliata di ogni idealizzazione possibile la relazione tra il cavaliere e la dama. Come ha scritto Riccardo Brusagli: «Il contrasto tra la musica soave del lamento di Sacripante, e la crudezza dei contenuti, imposta la situazione più altamente ironica del canto. Da una parte, il cavaliere è profilato in una posa sospiriosa, patetica, perfino lacrimevole [...]. Ma il patetico lirismo dell'episodio veicola, in realtà, un messaggio di rapace, aggressivo sessismo: la donna è buona finché vergine; una volta deflorata essa perde ogni attrattiva e ogni freschezza di seduzione. Angelica cade nella trappola [...], non decifra la violenza possessiva dell'ideologia erotica di Sacripante, e la legge, invece, alla lettera, come una deferente magnificazione della verginità femminile. Di qui il colpo di scena, secondo lei, ben calcolato: il suo improvviso uscire dalle quinte del "boschetto adorno", contro un opportuno sfondo di rose bianche e rosse...» (*Invenzione e riconoscimento nel canto I dell'Orlando furioso*, in Id., *Studi cavallereschi*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003).



# IL CAVALIERE DISARCIONATO



Vittore Carpaccio, *Giovane cavaliere*, 1510, olio su tela  
(Madrid, Fundaciòn Colecciòn Thyssen-Bornemisza).

L'assalto ad Angelica programmato da Sacripante, osserva ancora Riccardo Brusagli [ ➔ LE STRATEGIE DEL CAVALIERE E DELLA DAMA], «fa esplodere le contraddizioni del codice cortese e cavalleresco», rivelando l'esistenza, nel *Furioso*, fin dall'inizio, del «pericolo di una implosione violenta, distruttiva e autodistruttiva, del codice cortese-cavalleresco». Ma l'amoroso assalto di Sacripante non va a buon fine e il suo desiderio resta frustrato. Proviamo a raccontare l'episodio con le parole di Italo Calvino: «Proprio sul più bello, nel momento in cui crede di avere ormai Angelica in sua mano, Sacripante viene interrotto dall'irruzione di un cavaliere biancovestito. Duellano; il cavallo di Sacripante cade morto; l'avversario sconosciuto, pago di tale vittoria, corre via.

[...] Sacripante apprenderà con grande scorno, di essere stato disarcionado non da un guerriero ma da una guerriera. L'amazzone dal bianco pennacchio altri non era che l'invincibile Bradamante» (I. Calvino, *L'Orlando furioso...*, cit.)



# UNA IMMENSA SCACCHIERA



Scrivono Italo Calvino, in una pagina famosa con cui inizia il racconto della vicenda di *Olimpia abbandonata*: «L'Orlando furioso è un'immensa partita di scacchi che si gioca sulla carta geografica del mondo, una partita smisurata che si gioca in tante partite simultanee. La carta del mondo è ben più varia di una scacchiera, ma su di essa le mosse d'ogni personaggio si susseguono secondo regole fisse come per i pezzi degli scacchi».

Un cavaliere e una dama giocano a scacchi, miniatura del Codice Manesse.

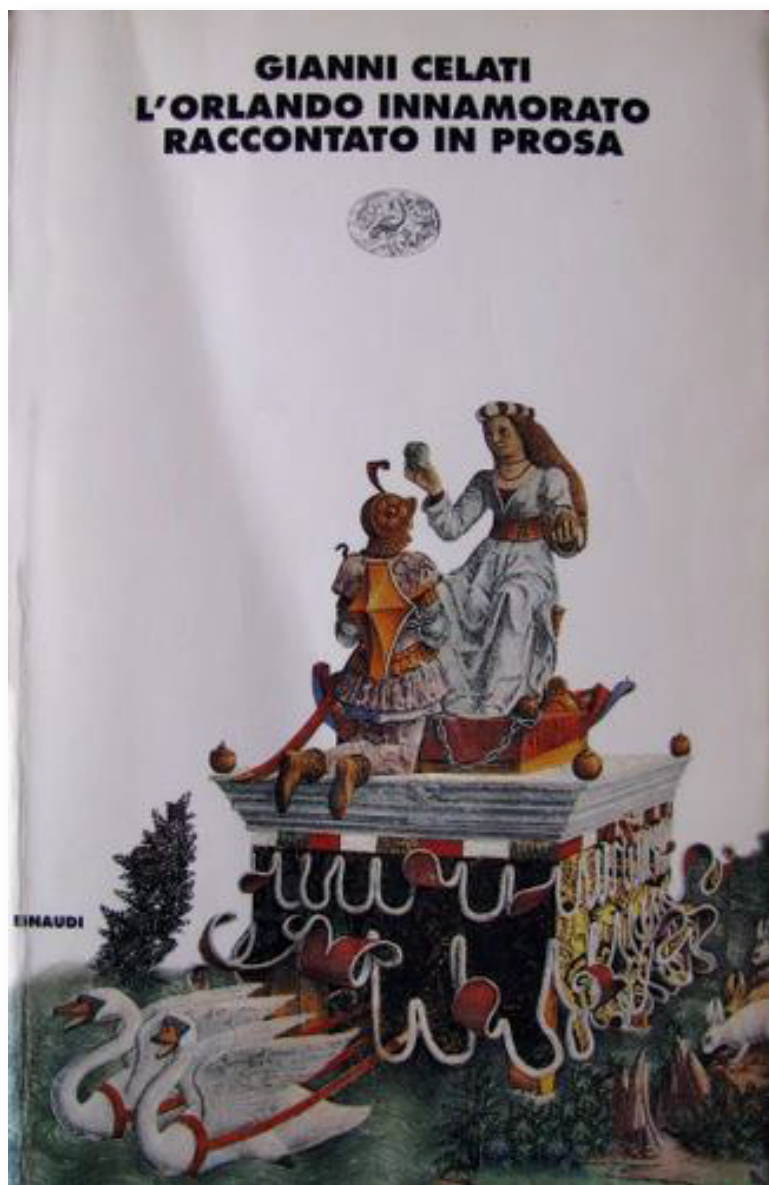


# INCHIESTA E AVVENTURA



Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, combattimento davanti al castello di Atlante, XVI secolo, incisione.

Due movimenti contrastanti, ha osservato il critico Sergio Zatti, compiono i cavalieri del *Furioso*, uno finalizzato, orientato alla ricerca dell'oggetto del proprio desiderio (ed ognuno dei cavalieri del poema, in effetti, cerca qualcuno o qualcosa), l'altro centrifugo, dispersivo, ossessivo: «Rispetto al continuo avvicinarsi delle tante imprese, l'azione del *Furioso* è programmaticamente mirata al conseguimento di un oggetto individuale di desiderio da parte di una pluralità di personaggi spesso in concorrenza fra di loro. In molti casi tale azione è perseguita lungo tutto il poema, perché rilanciata di continuo dal succedersi dei fallimenti. [...] Ma il retaggio della libera *aventure*», derivato dalla tradizione degli antichi romanzi cavallereschi, «sopravvive accanto alla nuova logica dell'inchiesta, e le si intreccia, determinando l'antinomia strutturale su cui si bilancia l'intera azione del poema: da un lato esiste un movimento specificamente indirizzato ad un fine; dall'altro delle circostanze occasionali che lo rendono sovente diversivo e centrifugo, fino a lasciare che questo obbiettivo venga rimpiazzato da altri» (S. Zatti, *Il Furioso fra epos e romanzo*, Lucca, Pacini Fazzi, 1990).



Gianni Celati, *L'Orlando innamorato raccontato in prosa*, copertina

Scrittore, traduttore e saggista, Gianni Celati (nato a Sondrio nel 1937) ha partecipato, in una prima fase della sua attività letteraria, all'esperienza della neoavanguardia (quella del «Gruppo 63», di cui furono protagonisti, tra gli altri, scrittori e intellettuali come Edoardo Sanguineti e Umberto Eco), per poi dedicarsi, più tardi, a forme di narrativa più distesa ed essenziale. Riprendendo il modello dell'operazione compiuta da Calvino sull'*Orlando furioso*, in qualche modo completandola, Celati ha anche scritto un *Orlando innamorato raccontato in prosa*, pubblicato da Einaudi nel 1994. Centrato sul capolavoro di Boiardo, questo libro diventa anche l'occasione per una più larga riflessione intorno alla tradizione del poema cavalleresco, che in area padana ha dato i suoi frutti migliori. Vale ancora per l'Ariosto quanto Celati osserva riferendosi a Boiardo: «Il terreno d'avventure di questi cavalieri è quello degli spazi aperti, attraverso i continenti, dove uno può galoppare liberamente fino in capo al mondo, senza trovare confini. E la vita dei cavalieri è sempre all'aria aperta, sotto il cielo, non confinata in una stanza o una città.

Ma in questo spazio larghissimo e senza confini, i cavalieri e le dame nei loro vagabondaggi non fanno che incontrarsi, come se fossero in una cittadina dove tutti vanno per le stesse strade e per forza si incontrano e si conoscono» (G. Celati, *Orlando innamorato raccontato in prosa*, Torino, Einaudi, 1994).



# I MOVIMENTI DEL POEMA



*Orlando furioso*, IV, duello tra cavalieri, incisione

Labirintica è la forma del *Furioso*, e i cavalieri che attraversano questo labirinto si incontrano e si scontrano, si ostacolano, spinti da desideri spesso in concorrenza tra loro. «Fin dall'inizio il *Furioso* si annuncia come il poema del movimento, o meglio, annuncia il particolare tipo di movimento che lo percorrerà da cima a fondo, movimento a linee spezzate, a zig zag. [...] Il procedere svagato non è solo degli inseguitori d'Angelica ma pure d'Ariosto...» (I. Calvino, *La struttura dell'«Orlando»*, in Id., *Perché leggere i classici*, Mondadori, Milano, 1995).

Tra gli aspetti straordinari del poema è dunque da annoverare il fatto che questo labirinto narrativo, in cui i personaggi, e quindi le storie, si incontrano e si interrompono l'un l'altra, ha un preciso corrispettivo strutturale, ovvero si riflette nella scrittura di Ariosto e nella costruzione del *Furioso*. Ne scaturisce un poema: «dalla struttura policentrica e sincronica, le cui vicende si diramano in ogni direzione e s'intersecano e biforcano di continuo» (I. Calvino, *ivi*).



# L'INTERFERENZA DEI DESIDERI



Gustave Doré, *Orlando furioso*, I, Sacripante disarcionato.

Ariosto «padroneggia» con assoluta disinvoltura «la tecnica romanzesca», ed è questo, in primo luogo, che gli consente di «sfruttare al massimo tutte le risorse» e tutte le potenzialità del genere. «Nel *Furioso* quasi tutti i personaggi sono titolari di un'inchiesta, impegnati in una ricerca, portatori quindi di un desiderio. E pertanto ognuno è ostacolo per tutti gli altri, che gli sono concorrenti e rivali, anche perché gli oggetti del desiderio sono in larga misura comuni» (S. Zatti, *Il Furioso tra epos e romanzo*, cit.). Un caso emblematico del modo in cui questi cavalieri si ostacolano e si tagliano la strada è la disavventura di Sacripante, il quale, ormai certo di cogliere la rosa-Angelica, resta invece frustrato nel suo desiderio perché sul più bello viene ad interromperlo un altro cavaliere (un donna, per giunta, come scopriremo), che non solo lo costringe a differire il godimento dell'oggetto desiderato, ma, disarcionandolo, lo lascia vergognoso e ammutolito:

Sospira e geme, non perché l'annoi  
che piede o braccia s'abbi rotto o mosso,  
ma per vergogna sola, onde a' dì suoi  
né pria né dopo il viso n'ebbe sì rosso:  
e più, ch'oltre al cader, sua donna poi  
fu che gli tolse il gran peso di d'adesso.  
Muto restava, mi cred'io, se quella  
non gli rendea la voce e la favella.