Matteo Residori

CANTO XXII

Il prologo del nostro canto offre una giustificazione e una promessa di risarcimento alle «cortesi donne» che potrebbero sentirsi offese da quello che il poeta ha appena detto e dirà in futuro sulla scellerata Gabrina. Episodio della frammentaria *querelle des femmes* che affiora qua e là nel poema, il prologo del XXII ne riassume in pochi versi, e senza darlo troppo a vedere, tutta la capziosa ambiguità.[1] Lungi dall'essere una palinodia, esso propone infatti un'argomentazione a doppio taglio che scagiona il poeta da ogni accusa di misoginia e lo presenta anzi come lodatore delle donne *a dispetto* della loro oggettiva indegnità. La scelleratezza di Gabrina è un dato di fatto («Ella era tale» [...] 2, 1) che il poeta è tenuto a menzionare suo malgrado per obbedire a due principi superiori: un'autorità esterna non meglio precisata («come imposto fummi / da chi può in me») e le regole interne che organizzano il poema («che l'ordinata istoria così vuole» 3, 2).[2] Questo appare tanto più necessario in quanto il carattere perverso di Gabrina sarebbe, oltre che vero, statisticamente esemplare: non c'è dubbio, infatti, che le donne fedeli rappresentino una minoranza assolutamente trascurabile della popolazione femminile («come che certo sia, fra tante e tante, / che rarissime siate in questa mente» 1, 3-4). Il proposito di riscattare il biasimo di Gabrina con

1. L'ambiguità è finemente sottolineata dal commento di Bigi a partire dal confronto con un prologo boiardesco di tema affine ma di tono sostanzialmente diverso (*In.* II XII 4).

2. Su questo riferimento a un'autorità esterna, che ha ispirato varie interpretazioni, condivido l'equilibrata posizione di Ceserani: «L'allusione, garbata e maliziosa, non va scandagliata con troppa curiosità; e non è il caso di vederci adombrata l'imposizione di uno degli Este. Sarà piuttosto un'allusione volutamente ambigua, fatta per scaricare la responsabilità in parte sulle spalle della Musa (cioè della fantasia, delle esigenze artistiche) in parte, con un ammicco e forse con uno scherzo privato, su una potenza terrena a cui il poeta finge di dover sottomettersi».

Lettura dell'«Orlando furioso». Diretta da G. Baldassarri e M. Praloran. Volume I. A cura di G. Bucchi e F. Tomasi, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2015

la lode di «cento» altre donne (3) andrà dunque messo interamente sul conto della volonterosa galanteria del poeta, tanto più encomiabile in quanto trovare cento donne lodevoli appare, in queste condizioni, un'impresa davvero ardua.

L'ambiguità di tale risarcimento traspare anche dai due esempi scelti per rassicurare le donne sugli effetti che l'infamia di Gabrina rischia di avere sulla reputazione dell'intero sesso femminile: se infatti l'esempio di Giuda, il cui tradimento individuale non nuoce agli altri undici discepoli, rispetta la corretta proporzione tra singolo peccatore e gruppo innocente, la proporzione si trova esattamente invertita, e con un rapporto numerico ben più schiacciante, nell'esempio seguente, che oppone l'innocenza della sola Ipermestra alla spaventosa efferatezza delle sue quarantanove sorelle (2, 7-8). Che la comunità virtuosa degli apostoli sia maschile e la comunità perversa delle Danaidi sia femminile non sarà, evidentemente, un caso, ma piuttosto uno di quei maliziosi *lapsus* che Ariosto dissemina ad arte nel discorso dichiaratamente 'filogino' del suo narratore.[3]

Sta di fatto che le «cortesi donne» dovranno aspettare ancora a lungo l'iperbolico risarcimento promesso. Non ce n'è traccia, almeno, in questo canto, dove l'eroica pudicizia di Bradamante basta appena a compensare nuove manifestazioni della «scortesia» femminile, che come vedremo dipendono ancora in parte dall'influsso negativo di Gabrina e insieme fanno eco alla perversità istituzionale delle «femmine omicide». Il risarcimento che il canto XXII comporta è di tutt'altra natura – narrativa, tonale e tematica – e interessa non solo le donne ma in genere

3. Sergio Zatti parla di «gioco maliziosamente sospeso fra affronto e resipiscenza, provocazione e palinodia, che articola l'intera *querelle des femmes* ariostesca» (*Il «Furioso» fra epos e romanzo*, Lucca 1990, p. 159). Il prologo del nostro canto va confrontato in particolare con XXVIII 76 sgg., dove un anonimo avventore dell'osteria dove sosta Rodomonte, più avveduto e coraggioso degli altri («un uom d'età, ch'avea più retta / opinïon degli altri, e ingegno e ardire»), reagisce alla scabrosa novella di Fiammetta con un'eloquente difesa delle donne: qui infatti il rapporto tra «una trista» e «cento» oneste definisce la realtà del sesso femminile, e non l'intenzione ambiguamente riparatrice del narratore («E se vorrà lodarne, avrà maggiore / il campo assai, ch'a dirne mal non ebbe: / di cento potrà dir degne d'onore / verso una trista che biasmar si debbe» XXVIII 78). Per questi caratteri della voce narrante d'obbligo il rimando a R. M. Durling, *The Figure of the Poet in Renaissance Epic*, Cambridge (Ms), Harvard 1965, che si sofferma sulla *querelle des femmes* alle pp. 150-60, e su questo prologo in particolare alle pp. 152-3.

tutti i lettori che mostrano di apprezzare la poetica della varietà, rivendicata qui per la prima volta, mi pare, con riferimento esplicito ai gusti del pubblico: «Ma tornando al lavor che vario ordisco, / ch'a molti, lor mercé, grato esser suole»(3, 5-6).[4] Mentre infatti il canto XXI è compattamente unitario, essendo occupato quasi per intero dal racconto di Ermonide, il XXII si apre a una molteplicità di fili narrativi, scenari, personaggi diversi. E quanto il XXI risultava cupo e opprimente nella sua esplorazione della mostruosità di Gabrina, tanto il XXII appare fin da subito arioso, dinamico e finemente problematico sul piano morale.

La struttura narrativa del canto può essere descritta in due modi. Prima sul piano dell'*intreccio*, cioè secondo il punto di vista di un lettore che si avventuri nel canto per la prima volta e lo esplori nel suo ordine sintagmatico. Poi sul piano della *storia*, cioè adottando il punto di vista di chi si sforzi di ricostruire *a posteriori* la concatenazione insieme temporale e logica degli eventi narrati. Secondo il primo criterio si possono individuare nel canto tre segmenti di lunghezza e di complessità crescente. Il primo, di nemmeno due ottave (3-4), è dedicato alla ripresa della storia di Zerbino, bruscamente interrotta alla fine del canto precedente: il cavaliere scozzese, accompagnato da Gabrina, ode un grido e poco dopo scopre un cadavere «in una chiusa valle». Il secondo segmento, che occupa 27 ottave (4-30), racconta le avventure di Astolfo, che dal Medio Oriente torna in Inghilterra e di qui riparte subito per la Francia, dove capita per caso nel palazzo incantato di Atlante, rompe l'incantesimo liberando i campioni prigionieri e si impadronisce dell'ippogrifo, col quale progetta nuovi viaggi avventurosi. Il terzo e ultimo segmento occupa le 68 ottave restanti (31-98) ed è dedicato alle vicende di Ruggiero e Bradamante, finalmente riuniti dopo la scomparsa del palazzo di Atlante e decisi a sposarsi quanto prima. Il proget-

4. Presenti già nell'edizione del 1516 (XX 3), questi versi non possono riferirsi che a una prima ricezione "privata" del poema, e servono in ogni caso a incoraggiare quella reazione positiva che hanno l'aria di registrare oggettivamente in un pubblico benevolo. Non sarà un caso che la dichiarazione più simile a questa si trovi nel XIII canto, dove giustifica l'interruzione della storia di Ruggiero e Bradamante, che sarà ripresa proprio nel nostro canto; varietà narrativa e piacere di lettura vi sono associati in modo analogo, ma in nome di una convinzione di poetica e non delle reazioni del pubblico: «Ma lasciàn Bradamante, e non v'incresca / udir che così resti in quello incanto;/ che quando sarà il tempo ch'ella n'esca, / la farò uscire, e Ruggiero altretanto. / Come raccende il gusto il mutar esca, / così mi par che la mia istoria, quanto / or qua or là più varïata sia, / meno a chi l'udirà noiosa fia» (XIII 80).

to viene però rimandato a causa di una serie di imprevisti, che il racconto evoca nella seconda metà del canto, prima in modo unitario e poi, a partire dall'ottava 71, biforcandosi per seguire in parallelo le due imprese cavalleresche in cui i due eroi si impegnano individualmente (l'«usanza» del castello di Pontieri per Ruggiero, la punizione di Pinabello per Bradamante) e che finiscono per separarli di nuovo.

Il passaggio dall'uno all'altro di questi segmenti e l'articolazione interna di ciascuno di essi sono presentati come essenzialmente arbitrari. Sul piano dell'enunciazione è l'arbitrio sovrano del narratore a decidere che un segmento va interrotto e un altro ripreso, sia che egli affermi tranquillamente il suo diritto a spostarsi come gli pare sull'ampia mappa del poema («Chi sia dirò; ma prima dar le spalle / a Francia voglio, e girmene in Levante ...» 4, 5-6), sia che invochi una necessità strutturale non meglio precisata («Ma mi bisogna, s'io vo' dirvi il resto, / ch'io trovi Ruggier prima e Bradamante» 31, 1-2). All'arbitrio del poeta corrispondono, sul piano dell'enunciato narrativo, le forze cieche e imprevedibili che determinano gli itinerari dei personaggi a dispetto della loro volontà: Astolfo si imbarca per raggiungere le truppe inglesi a Parigi, ma la sua nave è spinta da una «fortuna» verso un'altra meta (10); Ruggiero e Bradamante si avviano verso Vallombrosa (36), ma l'incontro casuale con una «donna [...] mesta» li induce a dirigersi invece verso un castello vicino per soccorrere un giovane ingiustamente accusato; il caso vuole che sulla strada si trovi un altro castello, il cui signore impone ai cavalieri di passaggio una «iniqua usanza»; ed è sempre il caso a volere che il castellano sia proprio quel Pinabello che qualche mese prima ha tentato di uccidere Bradamante, e a provocare dunque, con la vendetta della guerriera, la nuova separazione degli amanti.

Se ora ci spostiamo dal piano del racconto a quello della *storia*, ricostruibile solo da chi goda di una visione più estesa del poema, vedremo mutare sensibilmente i rapporti tra i segmenti narrativi. A metà del canto XXIII (39) il lettore scopre che il cadavere nel quale Zerbino si imbatte all'inizio del canto XXII è appunto quello di Pinabello, la cui uccisione da parte di Bradamante è narrata solo alla fine dello stesso canto (96-97). Il grosso del canto XXII costituisce dunque un antefatto rispetto all'episodio iniziale di Zerbino; l'ampio movimento spaziale inscenato dal narratore («dar le spalle / a Francia voglio, e girmene in Levante») maschera in realtà uno spostamento all'indietro nel tempo, spostamento non meno ampio se è vero che il solo viaggio di Astolfo attraverso l'Europa centro-orientale dura una ventina di giorni («i

Moravi e i Boemi passò in meno / di venti giorni, e la Franconia e il Reno» 6, 7-8). Lo sguardo retrospettivo del lettore è dunque costretto a reinterpretare come subordinazione temporale quella che sembrava una vaga simultaneità dei fili narrativi; l'arabesco orizzontale dell'intreccio acquista *a posteriori* una profondità insospettata; e il movimento libero ed espansivo della varietà cede il posto a un'impressione vertiginosa di circolarità e di chiusura quando si scopre che il personaggio che appare cadavere all'inizio del canto è lo stesso che vediamo uccidere alla fine.

Questo fenomeno è frequente nel *Furioso* ed è stato studiato in modo particolarmente fine da Marco Praloran, che suggerisce di descriverlo prendendo a prestito dalla pittura la nozione di *anamorfosi*.[5] Mi limiterei ad aggiungere che queste osservazioni si possono estendere dal piano della temporalità a quello della *causalità* narrativa. Gli eventi narrati nel canto non si limitano a precedere la scoperta iniziale del cadavere di Pinabello, ma la rendono possibile, ne sono *causa*. Considerata a posteriori, la serie di eventi fortuiti che determinano l'andamento sinuoso dell'intreccio si rivela una concatenazione necessaria: Bradamante non si sarebbe potuta vendicare di Pinabello se non fosse arrivata al castello di Pontieri; non sarebbe arrivata al castello se non avesse incontrato per caso la donzella affranta; non avrebbe incontrato la donzella se Astolfo non avesse rotto l'incanto del palazzo di Atlante; e Astolfo non sarebbe mai arrivato al palazzo se una tempesta non lo avesse costretto a cambiare itinerario. Il disegno arbitrario e svagato del racconto dissimula dunque una logica rigorosa, per non dire provvidenziale: riprendendo le espressioni metapoetiche che compaiono nella zona liminare del canto, «il lavor che vario ordisco» si rivela in fin dei conti una «ordinata istoria» (3); e la paronomasia che avvicina e separa i verbi «ordire» e «ordinare» suggerisce il singolare rapporto che esiste tra questi due versanti dell'arte narrativa ariostesca.[6]

5. «Le combinazioni che si creano [...] evocano la figura dell'*anamorfosi*, nel senso che il rapporto cronologico tra le varie sequenze muta col variare del punto di vista del lettore-osservatore. Col passare del tempo dell'atto di lettura, infatti, investiti via via da nuovi angoli prospettici, i singoli elementi della costruzione narrativa sembrano modificarsi dando vita a conformazioni di volta in volta differenti», M. Praloran, *Tempo e azione nell'«Orlando furioso»*, Firenze 1999, p. 12.

6. Questo aspetto del poema ha attirato spesso l'attenzione della critica. A parte i già citati studi di Praloran ricordo, a titolo di esempio, le osservazioni di Attilio Momigliano («Una delle qualità più singolari del *Furioso*, anzi quella che costituisce la linea essenziale della sua fisionomia, è questa sua apparenza fra concentrata e

L'«ordine» che il racconto costruisce così, senza averne l'aria, può farsi addirittura strumento della «giustizia di Dio», invocata apertamente dal narratore quando Bradamante riconosce il suo nemico: «La giustizia di Dio, per dargli quanto / era il merito suo, vi lo condusse / su quel destrier medesimo ch'inante / tolto avea per inganno a Bradamante» (71, 5-8). Il tema della giustizia è sviluppato nel prologo del canto seguente, che muove appunto dalla giusta punizione di Pinabello per riflettere più in generale sulle conseguenze delle azioni umane e postulare una corrispondenza perfetta tra merito e ricompensa, colpa e castigo («[...] rade / volte il ben far senza il suo premio fia», «Chi nuoce altrui, tardi o per tempo cade / il debito a scontar [...]» XXIII 1). L'ottimismo di questa riflessione soprende non poco nel poeta del *Pro bono malum* e nel poema che illustra più di ogni altro la sfasatura dolorosa della "non corrispondenza".[7] In effetti, anche se una certa tensione verso quella che potremmo chiamare "giustizia narrativa" non è assente dal *Furioso*, e si manifesta anzi in modo particolare in questo gruppo di canti, non si può certo dire che essa si esplichi senza ambiguità.[8] Nel

dispersa, quest'ondeggiar della sua trama fra il casuale e il predisposto», *Saggio su l' «Orlando furioso»*, Bari 1946, p. 309) e, a partire da tutt'altri presupposti critici, quelle di Giuseppe Sangirardi (*Ludovico Ariosto*, Firenze 2006, p. 175): «L'obiettivo degli annunci del poeta, che promettono il compimento di un disegno noto a lui solo mentre offrono un accavallarsi di storie che sfuggono alla misurazione e al controllo della memoria, non è di suscitare lo smarrimento del lettore, di urtare il suo senso del verosimile, ma piuttosto di attirare la sua coscienza, da un lato, sull'ordine narrativo di cui egli si fa virtuosistico garante, lasciando d'altro canto che il suo inconscio ascolti il linguaggio inconscio dell'acronia che nel frattempo si dispiega».

7. Zatti, *Il «Furioso» fra epos e romanzo* cit., p. 137 sgg.

8. «... la successione dei segmenti del quarto gruppo (XX 129 - XXVI 54) è in gran parte orientata secondo l'opposizione fedeltà/infedeltà-inganno: l'opposizione vede l'eroe cristiano nel ruolo di retributore della fedeltà o dell'inganno. La *fabula* di Ruggiero e Bradamante, che pure sviluppa altri motivi [...], si svolge in parte anch'essa nel segno di quel tema (Bradamante e Ruggiero entrambi retributori verso i Maganzesi; servendoci della rivelazione fatta all'eremita sappiamo che Ruggiero sarà a sua volta ucciso dai Maganzesi e a sua volta vendicato [...]», G. Dalla Palma, *Le strutture narrative dell'«Orlando furioso»*, Firenze 1984, p. 189. Capita comunque di rado che la giustizia divina sia esplicitamente indicata dal narratore come la causa degli eventi terreni: in XX 107, 1-4 le è attribuito l'arrivo di Orlando nella grotta dove Isabella è prigioniera dei ladroni («Questa è la vecchia che solea servire / ai malandrin nel cavernoso monte, / là dove alta giustizia fe' venire / a dar lor morte il paladino conte»); in XXXII 9, 3-7 si fa dipendere da essa la malattia che impedisce a Ruggiero di difendere Brunello dalla giusta punizione che lo aspetta al campo di Agramante («Ruggier ch'un'altra volta gli fu schermo, / e

caso in questione, andrà notato almeno che la giusta uccisione di Pinabello offrirà poco dopo a Gabrina l'occasione di nuove nefandezze ai danni del leale Zerbino, e, soprattutto, sarà più tardi la causa diretta dell'uccisione di Ruggiero da parte dei Maganzesi, non narrata ma annunciata dal poema (XLI 61-2): in un universo multiprospettico e fitto di relazioni come quello del *Furioso* la giustizia non tarda a convertirsi in ingiustizia, il bene a generare il male. D'altro canto, e più sottilmente, si può osservare che nella giustizia narrativa ariostesca la soddisfazione morale si accompagna spesso a una certa dose di frustrazione, a causa delle varie forme di spostamento, d'interferenza o di sfasatura temporale con cui essa tende a realizzarsi: così, la punizione di Pinabello arriva quasi venti canti dopo il racconto della sua «fellonia» (II 69 e sgg.), quando il lettore si è quasi dimenticato di lui e aspetta invece ansiosamente la punizione della scellerata Gabrina, che arriverà solo due canti dopo e sarà singolarmente sbrigativa (XXIV 45).[9]

Nell'economia globale del *Furioso* il XXII canto si segnala soprattutto per il recupero e il rilancio del nucleo dinastico del poema, le nozze contrastate di Ruggiero e Bradamante, rimasto sospeso fin dal canto XIII. Alcuni interpreti individuano anzi nel nostro canto una chiave di volta del *Furioso* e fanno notare opportunamente che, prima delle «giunte» della terza edizione, esso rappresentava (come ventesimo di quaranta canti) il centro esatto del poema.[10] In esso si possono in effetti individuare non pochi elementi di svolta, che sembrano tutti riorientare il racconto nel senso della chiusura epica. La distruzione del palazzo incantato permette la liberazione di Ruggiero e Bradamante e segna soprattut-

che 'l laccio gli avria tolto dal collo, / la giustizia di Dio fa ch'ora infermo / s'è ritrovato, et aiutar non puollo ...»). Il caso più interessante è forse quello di XXXVII 104-6, dove la logica provvidenziale della «santa vendetta» di Dio si sovrappone in modo alquanto artificioso al meccanismo puramente politico, e definito con lucidità tutta machiavelliana, in virtù del quale il tiranno Marganorre finisce per soccombere a quello stesso odio che era stato il suo principale strumento di potere («Ma 'l popuolo facea come i più fanno, / ch'ubbidiscon più a quei che più in odio hanno; / [...] / Or quella turba d'ira e d'odio pregna / con fatti e con mal dir cerca vendetta», 104, 7-106, 2).

9. Per queste ragioni mi pare un po' riduttiva l'analisi di questo fenomeno proposta da J. Molinaro, *Sin and Punishment in the «Orlando furioso»*, in «Modern Language Notes», 89 (1974), pp. 35-46.

10. D. Quint, *The Figure of Atlante: Ariosto and Boiardo's Poem*, in «Modern Language Notes», 94 (1979), pp. 77-91: 80) e Zatti, *Il Furioso* cit., p. 30.

to la sconfitta definitiva di Atlante, il principale antagonista del disegno epico-dinastico. Insieme al palazzo vengono distrutti o disciplinati anche due potenti mezzi magici del negromante africano: lo scudo abbagliante, gettato da Ruggiero in un pozzo, e l'ippogrifo, finito nella mani di Astolfo, che ne farà in séguito un uso preterintenzionalmente provvidenziale salendo con esso fino al Paradiso Terrestre e recuperando il senno di Orlando. Liberati dalla prigionia e dalla minaccia del mago, i due progenitori estensi rinnovano la loro promessa e la mettono subito in atto con slancio concorde, dirigendosi insieme verso la badia dove Ruggiero dovrebbe essere battezzato. Infine, come abbiamo visto, il canto prepara con l'uccisione di Pinabello anche l'evento che costituisce, dopo le nozze e al di là della fine stessa del poema, l'esito veramente ultimo della vicenda epico-dinastica, vale a dire la morte di Ruggiero. Si può affermare, allora, che il nostro canto segni la fine degli incanti romanzeschi e l'inizio di una nuova fase improntata a maggiore responsabilità e gravità epica? Questa formula pare in realtà un po' schematica, e soprattutto non spiega da cosa derivi, in questo stesso canto e in tutta la seconda metà del poema, la vitalità digressiva che anima ancora, impedendole di concludersi, la vicenda di Ruggiero e Bradamante.[11] Per cercare di capire se si possa parlare di svolta e in cosa essa consista, sarà allora necessario esaminare più da vicino gli episodi salienti del nostro canto.

L'avventura di Astolfo nel palazzo di Atlante è introdotta per gradi dal racconto di un viaggio che ne anticipa a più riprese il caratteristico moto circolare.[12] La galoppata rettilinea e schiettamente cartografica che in qualche ottava porta il paladino dall'Asia alla nativa Inghilterra si conclude con un giro vizioso, perché al suo arrivo a Londra Astolfo scopre che suo padre Otone è in realtà a Parigi, e si rimette dunque in viaggio per raggiungerlo (5-8). Poco dopo la nave su cui viaggia il cavaliere è oggetto di un singolare «adescamento» da parte di un insinuante «ventolino», che diventa in breve così minaccioso da costringerla a deviare dalla rotta prevista e ad abbandonarsi a un moto incoerente che rispecchia la volontà capricciosa della fortuna:

11. Il protratto differimento delle loro nozze è come si sa una delle fondamentali innovazioni rispetto al poema di Boiardo e una delle principali differenze tra il *Furioso* e le altre continuazioni boiardesche: cfr. in merito le osservazioni di R. Bruscagli, *"Ventura" e "inchiesta" fra Boiardo e Ariosto*, in *Stagioni della civilità estense*, Pisa 1983, pp. 87-126: 99.

12. Per il concetto di «circular motion», cfr. D. S. Carne-Ross, *The One and the Many: A Reading of the «Orlando furioso» (part I)*, in «Arion», 5 (1966), pp. 195-234.

Un ventolin che leggiermente all'orza
ferendo, avea adescato il legno all'onda,
a poco a poco cresce e si rinforza;
poi vien sì, ch'al nocchier ne soprabonda.
Che li volti la poppa al fine è forza;
se non, gli caccierà sotto la sponda.
Per la schena del mar tien dritto il legno,
e fa camin diverso al suo disegno.

Or corre a destra, or a sinistra mano,
di qua di là, dove fortuna spinge ...[13] [XXII 9-10, 2]

Sbarcato nei pressi di Rouen,[14] Astolfo cavalca fino a una fonte dove si ferma a dissetarsi; appare a questo punto un «villanello» che monta in groppa a Rabicano e fugge inseguito dal cavaliere, trascinandolo in una corsa tortuosa attraverso la foresta («un gran discorso» 13, 5). Il paladino viene attirato così dentro il palazzo di Atlante, prigione paradossale («là dove tanti nobili baroni / eran senza prigion più che prigioni» 13, 7-8) di cui il lettore riconosce subito l'architettura labirintica propizia ai movimenti vorticosi e vani («affretta il piede e va cercando invano / e le loggie e le camere e le sale / [...] / e senza frutto alcun tutto quel giorno / cercò di su di giù, dentro e d'intorno» 15).

L'episodio è costruito attraverso la tecnica tipicamente ariostesca della ripetizione con variazione,[15] particolarmente adatta, del resto, alla

13. I commentatori interpretano per lo più il termine «fortuna» nel senso di 'tempesta', a cominciare da Rajna (citato da Ceserani nel suo commento) che liquida l'ipotesi che esso possa significare 'sorte' con un argomento sbrigativo: «Correre il mare senza una burrasca, sarebbe un'enormità». Non mi sembra però che le due interpretazioni vadano contrapposte, tanto più che l'ambiguità del termine è spesso sfruttata, a fini metaforici o simbolici, dal linguaggio poetico cinquecentesco. Questo dettaglio è valorizzato da M. Santoro nella sua interpretazione di Astolfo come *homo fortunatus*: cfr. *L'Astolfo ariostesco: 'homo fortunatus'*, in «Filologia e Letteratura», IX (1963), pp. 236-87: 276.

14. L'identificazione di «Roano» (10) con la città normanna, situata sulla Senna a parecchie decine di chilometri dalla costa, può sembrare problematica; ma bisognerà al solito tener conto delle fonti cartografiche di Ariosto, e in particolare della «*Gallia novella* de Berlinghieri (1482) qui va jusqu'à situer la ville sur la côte de la Manche, au bord d'une ample échancrure formée par l'embouchure de la Seine» (A. Dorozlaï, *Ptolémée et l'hippogriffe. La géographie de l'Arioste soumise à l'épreuve des cartes*, Alessandria 1998, p. 122).

15. D. Javitch, *The Poetics of «Variatio» in «Orlando furioso»*, «Modern Language Quarterly», LXVI/1 (2005), pp. 1-19.

natura di un incanto che è sempre uguale a se stesso e insieme diverso per ciascuna delle sue vittime. Ritornano dunque il modulo narrativo e le espressioni formulari già incontrati nei canti XII e XIII, ma con la differenza importante che questa volta la vittima dell'incanto è in grado di tenergli testa e riesce infine a sconfiggerlo. La lotta tra Astolfo e Atlante si svolge in due fasi, contraddistinte dall'uso di due strumenti magici cui il cavaliere ricorre in entrambi i casi senza premeditazione, anzi ricordandosi solo all'ultimo istante di possederli («e del libretto ch'avea sempre a canto / [...] / [...] si fu ricordato», 16, 3-6; «Ma ricordossi il corno in quello instante» 20, 5). Il primo dei due strumenti è il libretto di Logistilla, *summa* magica che descrive in dettaglio il modo di distruggere il palazzo. Sentendosi minacciato dalle competenze dell'avversario, Atlante replica allora con una brillante modifica del suo incantesimo: fa sì che ogni prigioniero veda in Astolfo il suo rivale e che su di lui converga così l'ostilità di tutti i campioni. Quanto lo stratagemma del mago è sofisticato, tanto è elementare e terra terra la risposta del paladino, che soffia nel suo corno magico producendo un suono orrendo che mette in fuga gli aggressori, i loro cavalli e lo stesso Atlante; la rozza efficacia di questo espediente è del resto sottolineata dalle insistite inflessioni "comiche" del racconto, che concentra in queste ottave sonorità "chiocce" e locuzioni canterine, movenze popolari e similitudini quotidiane («a guisa dei colombi, quando scocca / lo scoppio, vanno i cavallier fuggendo» 21, 3-4; «In casa non restò gatta né topo / al suon che par che dica: Dàlli, dàlli.» 22, 5-6; «e di distrugger quello incanto vago, / di ciò che vi trovò, fece fraccasso» 23, 5-6).[16] La scomparsa del palazzo non segna perciò la fine degli incanti, ma la sconfitta della magia di Atlante a opera di una magia di altro tipo. La magia simbolica del negromante, interprete sottile dei desideri e delle paure dei personaggi, soccombe di fronte alla forza bruta di una magia per così

16. La locuzione «fare» o «menare fracasso» è ricorrente in Boiardo (cfr. p. es. *In.* I IV 62 3 «di ciò che gli è davanti fa fracasso», segnalato da Bigi, *ad locum*. Mi sembra interessante che l'elaborazione del testo abbia comportato in questo caso un abbassamento stilistico verso un registro comico-quotidiano; gli effetti del corno magico erano descritti così in A: «Ma subito che quel si pone a bocca / e ch'el suon spaventevole et horrendo / che fa tremar la terra e 'l ciel, ne scocca / chi qua chi là li fa tornar fuggendo / né men ch'a tutti gli altri fuggir tocca / a quello incantator, ch'esce temendo / del latebroso nido, e se ne slunga / quanto più può dove quel suon non giunga» (XX 21). B introduce la similitudine dei colombi, con la consonanza espressiva tra «scocca» e «scoppio», e sostituisce al latinismo «latebroso nido» una più umile «tana».

dire di grado zero, che vale più per i suoi effetti che per i suoi significati. Ciò di cui l'episodio segna o annuncia la fine sono insomma le *inchieste* labirintiche che strutturano la prima parte del poema, o almeno i fantasmi che nutrono i desideri irrealizzabili e i movimenti ossessivi dei cavalieri; non sarà allora un caso che la distruzione del palazzo di Atlante, in cui quelle inchieste si concentrano fino al parossismo, sia opera dell'unico cavaliere non innamorato, Astolfo,[17] e che essa preceda di poco l'infrangersi del più potente di quei fantasmi, l'immagine ideale di Angelica che ispira l'inchiesta di Orlando (XXIII).

Lo stesso uso pragmatico e superficiale della magia che ha permesso ad Astolfo di sconfiggere Atlante gli ispira poco dopo la cattura dell'ippogrifo, mezzo di trasporto ideale per i suoi progetti "turistici" («che per cercar la terra e il mar, secondo / ch'avea desir, quel ch'a cercar gli resta, / e girar tutto in pochi giorni il mondo, / troppo venia questo ippogrifo a sesta» 26, 3-6). Si forma così una delle coppie più memorabili del poema, «la cavalcatura più strana» associata al «cavaliere più matto», secondo la formula di Rajna.[18] Non meno celebre è l'altra coppia che si riunisce subito dopo la distruzione del palazzo: quella formata da Ruggiero e Bradamante. Il lettore del *Furioso* non ha ancora visto insieme i due progenitori estensi: nel canto IV, dopo la liberazione di Ruggiero dal castello di Atlante, il cavaliere era stato rapito dall'ippogrifo prima che i due avessero avuto il tempo di scambiarsi una sola parola. È dunque una vera "prima volta" che Ariosto mette in scena nelle ottave 32-33 del nostro canto; anzi, il poeta risale alle origini anche stilistiche della loro storia declinando con una certa freschezza la topica boiardesca dell'effusione amorosa, fatta di gioiosi slanci e «abbracciamenti» iperbolicamente «iterati»:

Ruggiero abbraccia la sua donna bella,
che più che rosa ne divien vermiglia;
e poi di su la bocca i primi fiori
cogliendo vien dei suoi beati amori.

Tornaro ad iterar gli abbracciamenti
mille fiate, et a tenersi stretti
i duo felici amanti, e sì contenti,
ch'a pena i gaudii lor capiano i petti. [XXII 32, 5-33, 4]

17. Bruscagli, *"Ventura" e "inchiesta" fra Boiardo e Ariosto* cit., p. 123.
18. P. Rajna, *Le fonti dell'«Orlando furioso»*, Firenze 1900, vol. I, p. 354.

È stato infatti notato che c'è molto in comune tra questa scena e quella dell'incontro tra Fiordelisa e Brandimarte nell'*Inamoramento*: «ma come Fiordalisa ebbe a mirare, / corsegli incontra e ben streta l'abraza»; «e mille volte la dama basava. / Streta la abraza in su quela campagna» (I XIX 56, 4-57, 6).[19] L'ebbrezza primaverile delle *retrouvailles* non fa però dimenticare a Bradamante i suoi valori di «vergine saggia», e la donna non tarda a ricordare all'amato i termini del loro contratto con un discorsetto che contrappone puntigliosamente ai «primi fiori» appena concessi gli «ultimi frutti» ancora negati, e a cui l'uso dell'indiretto libero in punta di ottava conferisce un tono tra il borghesemente pragmatico e il femminilmente spazientito:

> ... dice a Ruggier, se a dar gli ultimi frutti
> lei non vuol sempre aver dura e selvaggia,
> la faccia domandar per buoni mezzi
> al padre Amon: ma prima si battezzi. [XXII 34, 5-8]

Ma non c'è davvero bisogno di puntualizzare: Ruggiero è perfettamente d'accordo con la sua amata, le fa una nuova, focosa dichiarazione,[20] e i due si incamminano insieme verso l'abbazia di «Vallombrosa», che, a rendere ancora più iperbolico il lieto fine che sembra annunciarsi, ha la caratteristica, più unica che rara nel *Furioso*, di essere «ricca» e «bella» e nondimeno «religiosa» (36).

Il coronamento dell'unione di Ruggiero e Bradamante non è mai sembrato così vicino; eppure bastano due ottave per rimandarlo di nuovo, ed entro la fine del canto i due promessi sposi sono di nuovo separati, Dio solo sa per quanto. Cos'è accaduto? Niente di inabituale

19. G. Sangirardi, *Boiardismo ariostesco*, Lucca 1994, p. 139. Nelle prime due redazioni il gesto del «pigliare i fiori» era attribuito, con coerenza metaforica, a una «pura mano» («Pigliò con pura mano i primi fiori / de li suoi onesti e di sé degni amori», A; «Piglian con pura mano i primi fiori / de' loro onesti e de' lor degni amori», B): sarà anche per evitare ogni possibile confusione tra mani metaforiche e mani reali, che rischiava di compromettere la conclamata "purezza" di questi abbracci, che Ariosto riscrive il distico finale.

20. Letteralmente focosa, perché all'«acqua» del battesimo accosta con rincaro il «fuoco» in cui il cavaliere non esiterebbe a «porre il capo» per amore della donna («– Non che ne l'acqua – disse – ma nel fuoco / per tuo amor porre il capo mi fia puoco», 35); la dichiarazione scandalizzò alcuni commentatori cinquecenteschi, che la giudicarono poco rispettosa del sacramento cristiano, come ricorda L. Ferraro, *Il percorso di Ruggiero nel «Furioso» tra diversione e conversione*, in *Le attese. Opificio di Letteratura Reale / 2*, a cura di F. De Cristofaro e G. Maffei, Napoli (in corso di stampa).

nel mondo dei cavalieri erranti. I due s'imbattono per caso in due «venture» a cui, a norma del codice cortese, è impossibile sottrarsi. Prima incontrano una fanciulla lacrimosa che racconta la storia di un giovane ingiustamente condannato a morte. Decisi a soccorrerlo, i nostri eroi vengono a sapere che la via più rapida per arrivarci passa dal «castel de' conti da Pontiero», dove vige un «costume» assai rischioso per i cavalieri di passaggio. In entrambi i casi Ruggiero e Bradamante sono unanimi nella pietà come nello sdegno cavalleresco, e non esitano neanche un secondo ad abbracciare «venture» che li distolgono dal loro progetto matrimoniale. Il risultato è che il racconto perde la linearità appena ritrovata, imbocca prima una e poi una seconda deviazione romanzesca, e infine si biforca quando Bradamante abbandona Ruggiero per vendicarsi dell'affronto subito da Pinabello.

La virtù della «coppia a maraviglia ardita» (45, 2) ha dunque come ovvio corollario la moltiplicazione delle trame secondarie e l'intralcio di quella principale. Si direbbe anzi che, appena neutralizzato quel principio di moltiplicazione e diversione narrativa che era Atlante, Ariosto si diverta a inscenare la vitalità congenita del codice romanzesco, la sua naturale tendenza a far rampollare le storie le une delle altre. La seconda parte del canto XXII è costruita in effetti attraverso un dialogo particolarmente fitto con gli ipotesti della tradizione romanzesca. Rajna ha illustrato abbondantemente l'origine bretone di queste «venture», con indicazioni poi puntualizzate e arricchite da Daniela Branca.[21] L'incontro con una donzella affranta che induce il cavaliere a soccorrere una persona ingiustamente condannata ha due precedenti molto vicini nel *Lancelot* in prosa.[22] Il dialogo in cui la donzella spiega al cavaliere che, per recarsi al luogo dell'esecuzione, è meglio prendere non la via più breve ma un'altra, più sicura, ha un precedente diretto nel *Palamedés*, dove il pericolo è rappresentato dalla *Douloureuse Garde*.[23] E non si contano, nella narrativa bretone, gli esempi di «malvagie usanze» o «costume rie» che, come quella istituita da Pinabello, impongono al cavaliere l'alternativa tra un esoso pedaggio e un impari duello.[24] Si può aggiungere che il carattere "tradizionale" di questa sezione del canto dipende anche da una notevole densità di rimandi al poema di Boiardo. La cat-

21. D. Delcorno Branca, *L'«Orlando furioso» e il romanzo cavalleresco medievale*, Firenze 1973.

22. Rajna, *Le fonti* cit., vol. I, pp. 355-6.

23. Ivi, vol. I, p. 357.

24. Ivi, vol. I, pp. 358-61.

tura di Grifone, Aquilante, Guidone e Sansonetto fa eco all'episodio del II libro dell'*Inamoramento* in cui Grifone e Aquilante sono accolti cortesemente nel palazzo del Ponte dalle Rose e poi di notte imprigionati (II II, 37-49). L'inseguimento di Pinabello da parte di Bradamante che, dopo averlo ucciso, si smarrisce e non riesce più a ritrovare Ruggiero, ricalca un episodio molto simile del terzo libro dell'*Inamoramento*, in cui a essere inseguito e ucciso dalla guerriera è Daniforte (III VI, 20-28). Infine, l'ingiusta condanna di un giovane innamorato, che solo nel XXV canto si rivelerà essere Ricciardetto, è una conseguenza diretta di quella storia di Bradamante e Fiordispina che era rimasta in sospeso proprio alla fine del poema di Boiardo (III VIII, 63 e sgg.).[25]

Se i materiali impiegati da Ariosto sono dunque tradizionali, il loro assemblaggio non è privo di originalità. In primo luogo, al cavaliere solitario egli sostituisce la coppia di promessi sposi, e come abbiamo visto sottolinea ripetutamente la concordia dei loro slanci cavallereschi. D'altro canto, concentra in uno spazio relativamente limitato tre venture diverse e in origine separate – il soccorso alla vittima innocente, l'«usanza» malvagia, la vendetta contro Pinabello – col risultato che esse si accavallano l'una all'altra e rischiano di intralciarsi o almeno di ritardarsi a vicenda. Ariosto insiste, insomma, sul fatto che i valori cortesi che cementano l'unione di Ruggiero e Bradamante sono gli stessi che allontanano indefinitamente la realizzazione del loro progetto matrimoniale, compromettendo la linearità e l'unità dei loro percorsi narrativi. Ma si nota anche, nel trattamento di questi canovacci tradizionali, una serie di fenomeni più sottili, che si concentrano in particolare nell'episodio dell'«iniquo ... costume» istituito da Pinabello (47, 4-5). Abbiamo ricordato, sulla scorta di Rajna, quanto tale motivo sia frequente nella narrativa arturiana (oltre alla *Douloureuse Garde* del *Palamedés*, si possono citare il *Chastel de Plor* e il *Chastel cruel* del *Tristan*). E anche dei duelli che si svolgono ai piedi del castello di Pinabello Rajna ha potuto dire che «nuotiamo nell'abbondanza» dei precedenti e «siamo in piena Tavola Rotonda».[26] Ciò non toglie che l'episodio abbia fin dall'inizio un sapore abbastanza singolare. C'è intanto un curioso contrasto tra il carattere arcaico e quasi leggendario di questa «usanza» e il fatto che essa sia in realtà recentissima, essendo stata istituita nemmeno tre giorni prima: «[...] ove un costume pose, / *non son tre giorni ancora*, ini-

25. Sangirardi, *Boiardismo ariostesco* cit., pp. 137-8.
26. Rajna, *Le fonti* cit., vol. I, p. 362.

quo e fiero / a cavallieri e a donne aventurose» (47, 3-6); «Come l'usanza *(che non è più antiqua / di tre dì)* cominciò, vi vo' narrare» (49, 1-2). Sembra dunque un po' difficile che vi siano già capitati «infiniti» cavalieri come afferma la fanciulla («e capitati vi sono infiniti, / ch'a piè e senz'arme se ne son partiti» 54, 7-8); ma sono le iperboli consuete in questo genere di racconto, di cui la narratrice stessa sottolinea il carattere convenzionale («Giunsero il dì medesmo, *come accade*, / quattro gran cavalieri ad un suo loco» 52, 1-2).[27] Fin da subito, insomma, alcuni indizi suggeriscono che si tratti di una rivisitazione distanziata e ludica di un motivo tradizionale; e francamente parodica mi pare l'apparizione del vecchio banditore che accorre al trotto su un «ronzino» gridando come un imbonitore da fiera, con tanto di dantismi proverbiali:

> Et ecco da la porta con gran fretta,
> trottando s'un ronzino, un vecchio uscio;
> e quel venia gridando: – Aspetta, aspetta:
> restate olà, che qui si paga il fio;
> e se l'usanza non v'è stata detta,
> che qui si tiene, or ve la vo' dir io. –[28] [XXII 59, 1-6]

Lo stesso vecchio dissuade poi i cavalieri dal tentare l'impresa con una massima dal buon senso simpatico ma molto poco cavalleresco: «Per tutto vesti, arme e cavalli s'hanno: / la vita sol mai non ripara il danno» (60, 7-8). Non stupisce che Ruggiero tagli corto: «Non più (disse Ruggier), non più; ch'io sono / del tutto informatissimo [...]» (61, 1-2). Questo tono quasi farsesco è del resto coerente con le regole e l'origine dell'«usanza», che sono anch'esse abbastanza singolari. Essa prevede che i cavalieri di passaggio debbano cedere al castellano non solo armi e cavalli, ma anche i vestiti delle loro donne. Questo particolare legger-

27. Già Rajna notava il contrasto tra la durata pluridecennale della *Douloureuse Garde* e quella brevissima dell'«usanza» istituita dalla dispettosa donna di Pinabello (vol. I, p. 358). Tale singolarità spicca anche dal confronto con episodi simili del *Furioso*: l'«antiqua legge» delle «femine omicide» (XIX 57 sgg.) dura da oltre duemila anni («Appresso a dua mila anni il costume empio / si è mantenuto, e si mantiene ancora» XX 60, 1-2); l'usanza in vigore alla «rocca di Tristano» (XXXII 65 sgg.) risale ai tempi del mitico re Fieramonte; difficile invece dire da quanto duri la «legge» violentemente misogina istituita da Marganorre (XXXVII 82 sgg.)

28. Cfr. *Purg.* XI, 88 «Di tal superbia qui si paga il fio». Meno stringente mi pare il parallelo, proposto da Caretti nel suo commento, con l'episodio di Flegiàs (*Inf.* VIII, 1-18).

mente ridicolo sembra non avere precedenti nei romanzi della tavola rotonda[29] e deriva invece direttamente dalla disavventura capitata a Pinabello e alla sua superba compagna nel XX canto del poema (110 sgg.): come si ricorderà, allora Marfisa aveva punito la scortesia della donna, che si era presa gioco di Gabrina, spogliandola della sua «gonna» e rivestendone la vecchia. Cercando un risarcimento iperbolico alla sua umiliazione col togliere i vestiti a tutte le donne di passaggio, la «crudel meretrice» di Pinabello (77) prolunga dunque, e anzi amplica in forma istituzionale, quel clima di beffe e ripicche femminili che si era sviluppato attorno alla vecchia Gabrina anche prima che fosse rivelata la sua mostruosità morale.

In tale «costume» i personaggi maschili non sono assenti, ma ridotti al ruolo di strumenti della malvagità femminile, in nome di un'interpretazione letterale e in definitiva perversa del dovere cavalleresco. Questo vale per l'infame Pinabello, che qui pecca meno per la sua personale nequizia che per acquiescenza ai capricci della compagna. Ma vale soprattutto per Sansonetto, Guidone, Grifone e Aquilante, catturati e costretti a far rispettare l'«usanza fella» affrontando in duello i cavalieri di passaggio. Si ripropone qui un motivo frequente in questa zona del poema, quello della lealtà a una persona o a una causa perversa: motivo che s'incarna, nei canti limitrofi a questo, nel personaggio di Zerbino costretto dal proprio senso dell'onore a far da campione a Gabrina, e prima ancora nelle figure dei cavalieri che fanno rispettare la spietata usanza instaurata dalle femmine omicide (XIX-XX). Proprio con questo episodio, che aveva già per protagonista Guidon Selvaggio, il nostro canto ha molti punti di contatto: come allora Marfisa, così ora è suo fratello Ruggiero ad affrontare in due fasi, dopo aver accettato il cortese dono di una lancia, dei nemici più numerosi di lui. Ma il confronto, inevitabile a così breve distanza, serve soprattutto a mostrare che la donna di Pinabello non è inferiore alle femmine omicide nell'esercizio di una spietata «scortesia». Mentre infatti allora, dopo la prima fase del duello, Guidon Selvaggio aveva potuto proporre all'avversario di riposarsi per poi tornare a combattere con lui ad armi pari (XIX 89-90), ora al contrario, dopo che Ruggiero ha abbattutto Sansonetto, lo stesso Guidone viene costretto dalla «crudel meretrice» ad affrontare il nemico in tre contro uno, assieme a Grifone e Aquilante che non si sentono meno disonorati di lui da questa situazione:

29. Rajna, *Le fonti* cit., vol. I, p. 359.

A ciascun di lor tre, che 'l morir prezza
più ch'aver vita che con biasmo sia,
di vergogna arde il viso, e il cor di duolo,
che tanti ad assalir vadano un solo.

La crudel meretrice ch'avea fatto
por quella iniqua usanza et osservarla,
il giuramento lor ricorda e il patto
ch'essi fatti l'avean, di vendicarla.
– Se sol con questa lancia te gli abbatto,
perché mi vòi con altre accompagnarla? –
dice Guidon Selvaggio – e s'io ne mento,
levami il capo poi, ch'io son contento. –

Così dicea Grifon, così Aquilante.
Giostrar da sol a sol volea ciascuno,
e preso e morto rimanere inante
ch'incontra un sol volere andar più d'uno. [XXII 76, 5-78, 4]

Ma nei tre cavalieri è così forte il rispetto della parola data che alla fine si rassegnano ad affrontare in tre il nemico solo. Con queste premesse inizia allora un duello imbarazzato e sbilenco: un duello del tutto incruento in cui a rosseggiare non è il sangue ma il volto vergognoso dei cavalieri. Al rossore iniziale di Guidone, Grifone e Aquilante («di vergogna arde il viso [...]» 76, 7; «nel viso infiammati di vergogna» 80, 4) corrisponde quello finale del pur vittorioso Ruggiero («Via se ne va Ruggier con faccia rossa / che, per vergogna, di levar non osa», 90, 1-2); iniziato nel segno di una violazione delle regole cortesi, il duello si conclude con una vittoria ignominiosa. Il fatto è che le sorti del combattimento vengono decise quasi subito non dal valore dei cavalieri, ma da un increscioso incidente: l'asta di Grifone lacera il velo che copre lo scudo incantato di Ruggiero, quella di Aquilante completa l'opera, e «lo spaventoso ... lampo» (85, 2) dell'arma magica abbaglia e stordisce di colpo tutti i presenti, privando Ruggiero sia di avversari che di spettatori.

Mortificato da questa parodia di vittoria, l'eroe cerca subito di riscattarsi col nobile gesto che campeggia alla fine del canto: l'abbandono dello scudo magico, gettato in fondo a un pozzo e congedato con una solenne formula di addio: «[...] – Costà giù statti sepulto, / e teco stia sempre il mio obbrobrio occulto. –» (92, 7-8). In questo gesto si può vedere prima di tutto l'affrancamento definitivo di Ruggiero dalla tute-

la magica di Atlante; non sarà un caso, del resto, che l'ultimo barbaglio dello scudo provochi quella dispersione che è la cifra simbolica dell'universo del mago («*Chi di qua, chi di là* cade per terra: / lo scudo non pur lor gli occhi abbarbaglia, / ma fa che ogni altro senso attonito *erra*» 86, 1-4) e che, anche dopo essersi inabissato nel pozzo, esso continui a suscitare una molteplicità di «inchieste» vane, come il narratore precisa non senza divertimento («Poi che di voce in voce si fe' questa / strana aventura in tutto il mondo nota, / molti guerrier si missero all'inchiesta / e di parte vicina e di remota: / ma non sapean qual fosse la foresta / dove nel pozzo il sacro scudo nuota...» 94, 1-6). Non va dimenticato, però, che questo episodio viene a confermare un tratto già noto del carattere di Ruggiero – il rifiuto cavalleresco di avvantaggiarsi dei mezzi magici[30] – e soprattutto che esso ricalca un insigne modello arturiano: l'episodio della *Tavola ritonda* in cui Tristano distrugge le armi incantate di Lasancis.[31] L'abbandono definitivo dello scudo, già in precedenza usato con nobile parsimonia, non farebbe insomma che perfezionare la fisionomia dell'eroe, costituendo una «tappa nell'itinerario di Ruggiero a perfetto cavaliere».[32]

Sappiamo però che il significato dei singoli episodi del *Furioso* è definito non solo dal posto che essi occupano nello sviluppo sintagmatico del poema, ma anche, e forse soprattutto, da un fitto reticolo di corrispondenze e di opposizioni paradigmatiche. In questo caso si impone il confronto tra Ruggiero e i personaggi di Astolfo e Orlando, che come si sa intrecciano lungo tutto il poema un dialogo a distanza con il pro-

30. «Se di scoprire avesse avuto aviso / lo scudo che fu già del negromante / (io dico quel ch'abbarbagliava il viso, / quel ch'all'arcione avea lasciato Atlante), / subito avria quel brutto stuol conquiso / e fattosel cader cieco davante; / e forse ben, che disprezzò quel modo, / perché virtute usar vòlse, e non frodo» (VI 67).

31. «E allora messer Tristano prende l'arme e ritruova la lancia, e falle stemperare in una fornace ardente, dicendo: "Qual è quello cavaliere che si diletti d'esser tenuto e d'avere in sé prodezze, sia pro' nella opera e avere ardito il cuore, e sia forte di membra, savio e ingegnoso nello combattere; e non affalsi sue prodezze con incantate armadure"», *La Tavola Ritonda*, a cura di M.-J. Heijkant, Milano-Trento 1997, LXXXVII, pp. 363-4. Il parallelo è segnalato da Rajna (*Le fonti dell'Orlando furioso* cit., vol. I, pp. 362-3) e commentato da D. Delcorno Branca, *L'«Orlando furioso» e il romanzo cavalleresco medievale* cit., pp. 95-6, la quale precisa che «non si tratta di un luogo comune, diffuso in tutta la letteratura cavalleresca francese e italiana, ma di una vicenda che compare [...] soltanto nella *Tavola Ritonda*».

32. Ivi, p. 96. Sui rapporti tra magia e codice cavalleresco si veda anche la buona sintesi proposta da J. M. Kisacky, *Magic in Boiardo and Ariosto*, New York 2000, in part. a p. 68.

genitore estense. Non è necessario uscire dal nostro canto per cogliere l'opposizione netta che si instaura tra Ruggiero e Astolfo sul piano del rapporto con i mezzi magici e più in generale col repertorio cavalleresco. Come abbiamo visto, il paladino inglese dimostra nel palazzo di Atlante un misto di distacco ludico e di schietto pragmatismo, atteggiamento di cui il «libretto», anacronisticamente dotato di un pratico «indice», offre un correlativo di sapore metaletterario.[33] Ruggiero, invece, prende molto sul serio la «costuma» di Pinabello, nonostante i segnali che denunciano in essa la riedizione degradata e bislacca di un antico uso cavalleresco, e l'affronta anzi con una solenne dichiarazione improntata a senso del dovere e fatalismo stoico.[34] Se poi entrambe le avventure finiscono grazie a uno strumento magico (il corno, lo scudo), il contrasto tra le reazioni dei due personaggi non potrebbe essere più netto: da una parte la disinvoltura allegra di Astolfo, che si impadronisce dell'ippogrifo pregustando nuove avventure, dall'altra la vergogna e la crisi morale di Ruggiero, che con la distruzione dello scudo tenta di restaurare la purezza di un ordine cortese che al lettore sembra a dire il vero già abbastanza compromesso.[35] Attraverso il confronto tra Astolfo e Ruggiero affiora dunque nel nostro canto, in una versione certo sfumata, quel conflitto tra «pragmatismo etico e ideologico» e una «morale rigida e intransigente che si ispira all'etica cortese-cavalleresca e neostoica» che è parso a molti interpreti uno degli assi portanti del *Furioso*.[36]

33. Se è vero infatti che il libro di Astolfo si direbbe «tolto dalla biblioteca degli eroi boiardeschi», che se ne servono per analoghi scopi magici (Rajna, *Le fonti* cit., vol. I, p. 256), il suo corredo editoriale (indice e carte numerate) fa pensare piuttosto a una cinquecentina: «all'indice ricorse, e vide tosto / a quante carte era il rimedio posto» (16). Il termine *indice*, presente già nell'edizione del 1516 («Aperse quello, e nell'indice presto / ritrovò dove scritto era di questo») avrebbe qui, secondo il *Grande dizionario* del Battaglia, la sua prima attestazione nell'accezione tecnica libraria.

34. «Disse Ruggier: – Non riguardiamo a questo: / facciàn nui quel che si può far per nui; / abbia chi regge il ciel cura del resto, / o la Fortuna, se non tocca a lui» (57, 1-4).

35. Un contrasto del genere si manifesta peraltro fin dal primo incontro dei due personaggi sull'isola di Alcina: «Il mondo fatato è sempre per Ruggiero una forza estranea che egli subisce e in cui si aggira spaesato; per Astolfo invece è un mondo congeniale in cui egli s'immedesima subito, ora dominandolo con oggetti e poteri magici, ora restandone prigioniero» (*«Orlando furioso» di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, Milano 1995, pp. 66-7). Sul rapporto di Astolfo con la magia buone osservazioni anche in Kisacky, *Magic in Boiardo and Ariosto* cit., pp. 77-9 e 102.

36. Zatti, *Il «Furioso» tra epos e romanzo* cit., p. 99.

A temperare un po' l'esemplarità del gesto di Ruggiero, o almeno a proiettare su di esso un raggio di indulgente ironia, contribuisce anche il confronto con l'analogo gesto che Orlando compie nel IX canto distruggendo e maledicendo l'archibugio di Cimosco. Come si sa, questo celebre episodio precede il nostro nella diegesi ma gli è posteriore nella storia compositiva del poema: esso appartiene infatti a quella storia di Olimpia che è la prima e la più cospicua delle «giunte» del 1532. È dunque legittimo leggere l'episodio di Orlando e l'archibugio come una riscrittura di quello di Ruggiero e lo scudo: una riscrittura che ricalca le linee generali dell'episodio, ma ne approfondisce radicalmente la portata. Qui infatti, anziché limitarsi a riprendre alla lettera la polemica cortese contro la magia, Ariosto si sforza di restaurarne il *pathos* e la serietà etica originaria grazie a un'attualizzazione violenta che fa irrompere nel mondo cavalleresco l'evento traumatico che ha distrutto per sempre la nobiltà del «mestier de l'arme» (XI 26, 4): l'invenzione della polvere da sparo. È inevitabile, allora, che quando il lettore dell'edizione definitiva arriva all'episodio di Ruggiero e lo scudo, quest'ultimo gli appaia in confronto un po' scolorito, come la difesa nobile e insieme derisoria di una concezione dell'onore doppiamente superata: dalla brutalità della storia cinquecentesca, naturalmente, ma anche dai caratteri di un mondo fittizio che ha perso la sua coerenza cortese e sembra premiare piuttosto il pragmatismo e la duttilità morale.

Questa non è l'ultima volta che Ruggiero incarna un codice d'onore alle prese con una realtà complicata e sfuggente. Sarà anzi proprio questo conflitto a prolungare ancora per molti canti la separazione di Ruggiero e Bradamante: sia quando il campione musulmano esita per lealtà ad abbandonare l'esercito di Agramante, sia quando l'amicizia con Leone lo imprigiona in un dilemma morale senza uscita.[37] In conclusione, e allargando di nuovo lo sguardo all'insieme del nostro canto, si può forse dire che proprio qui vadano individuati i termini di quella svolta che si profila, più che consumarsi, in questo primo centro del

37. Tale conflitto è tematizzato nel prologo del canto XXXVIII, dove il narratore si rivolge alle sue lettrici con una movenza simile a quella che apre il nostro canto («*Cortesi donne*, che benigna udienza / date a' miei versi [...]» I, 1-2) per invitarle a rivedere il loro giudizio negativo su Ruggiero, che ha appena lasciato la fidanzata per raggiungere Agramante: il cavaliere ha infatto agito «per salvar l'onor», e quindi «[...] non solamente / d'escusa, ma di laude è degno ancora» (3). La centralità tematica e il rilievo strutturale dell'onore nella seconda parte del poema sono sottolineati da Dalla Palma, *Le strutture narrative dell'«Orlando furioso»* cit., pp. 184-6.

poema: nel passaggio dall'universo circolare e digressivo dei desideri vani, che giunge al parossismo e si dissolve col palazzo di Atlante, a un mondo disincantato e complesso che non cessa di mostrarsi refrattario ai nobili schemi di un «onore» ormai inattuale.

ABSTRACT

After a prologue dedicated to women, in which Ariosto's narrator speaks in his usual ambiguous way, canto XXII marks a return to the poetics of *varietà* in terms of both narrative and style. Apparently discontinuous and haphazard, the plot turns out to be coherent and driven by a providential logic, especially when Bradamante acts as an instrument of "divine justice" by killing her enemy Pinabello. Indeed this canto, which was exactly in the middle of the poem in its two first versions (1516 and 1521), is still a major turning point in its last version (1532). Atlante's defeat and the destruction of his palace, the capture of the Hippogryph by Astolfo, the reunion of the long-separated Ruggiero and Bradamante seem to announce the end of romance wanderings and the imminence of epic closure. But what changes is actually the nature of the forces that delay the end of the dynastic plot. As shown in the analysis of the last section of this canto, where several Arthurian *topoi* are subject to an almost parodic rewriting, Ariosto's characters, and especially Ruggiero, are no longer hampered and misled by desire but by a sense of honour too rigid to cope with a complex and changing world.

Matteo Residori
Université Sorbonne Nouvelle Paris 3
matteo.residori@univ-paris3.fr