

RILEGGENDO L'ORLANDO FURIOSO

Cinquecento anni fa, il 22 aprile 1516, in un'oscura officina tipografica ferrarese, con una tiratura di un migliaio di esemplari usciva la prima edizione dell'*Orlando Furioso*: il successo immediato convinse Ariosto a una parziale riscrittura che portò alla seconda edizione del 1521, e poi a un rifacimento molto più radicale, che sfociò nell'edizione definitiva del 1532. Il passaggio dalla prima alla terza stampa implicò ovviamente grandissimi mutamenti di progetto sul piano letterario, linguistico e ideologico, in considerazione anche dei forti e veloci cambiamenti che segnarono la letteratura e la storia in quel pur breve lasso di tempo, durante il quale si determinò un nuovo ordine mondiale, si trasformarono generi e forme, e sulla scorta della proposta di Pietro Bembo esposta nelle sue *Prose della volgar lingua* (1525) si affermò il toscano letterario come nuova lingua nazionale. Ariosto seppe tener conto di tutto questo e s'adeguò ai rapidissimi mutamenti che si svolgevano sotto i suoi occhi, adattando via via il poema ai nuovi valori e stili di vita; anche se, come sottolinea Segre, si può essere d'accordo sulla bellezza di molte aggiunte del 1532, sulla perfezione dei ritocchi di stile e di struttura; ma nel primo *Furioso* c'è una libertà, una gioia di esprimersi, una felicità che il totale impegno formale forse sacrificò in parte.

Il bosco uno spazio interiore

Ma lasciando da parte ogni intento comparatistico, addentriamoci nel libro e osserviamo lo scenario che fa da sfondo alle intricate vicende che vi sono narrate: immaginate un bosco, un immenso bosco che copre tutta l'Europa (come realmente era qualche secolo fa) e in questo bosco immaginate dame e cavalieri, paladini e servi, cristiani e mori, uomini e cavalli che si incontrano, si scontrano, si battono, s'inseguono, si perdono e si trovano, si cercano e si sfuggono, si conoscono o s'illudono di conoscersi. Questo è anzitutto l'*Orlando furioso*: un poema vasto quanto un bosco medievale, ricco di alberi, cespugli, fiori, animali di ogni genere; un bosco come ne esistevano allora, così smisurato che veramente sarebbe stato possibile attraversare l'Europa senza scendere dagli alberi, come (in un certo senso) fa Cosimo Piovasco di Rondò, il *Barone rampante* di Italo Calvino.

Una foresta (con Bernard Berthet la si potrebbe definire una *forêt précieuse* per il suo ruolo fondamentale a vantaggio degli uomini medievali) nella quale si svolge la maggior parte delle vicende del poema, in «profonde / selve» (XII, 7) che si aprono però improvvisamente in radure luminose e fiorite, o vengono solcate da acque limpide di fiumi e torrenti (dalle quali però può uscire il fantasma di un guerriero ucciso e vilipeso), e infine si arrampicano sui balzi dei Pirenei percorsi a volo dall'ippogrifo, e si moltiplicano a specchio nelle valli e nelle montagne della Luna su cui approda Astolfo.

In ogni bosco, però, vi sono anche spiazzi e radure, come quella che si presenta agli occhi di Ruggiero in cerca di Bradamante, «un gran prato; e quello / avea nel mezzo un grande e ricco ostello» (XII, 7): si tratta del secondo edificio costruito dal mago Atlante (dopo il castello tutto d'acciaio nei Pirenei), un palazzo più che mai metaforico e simbolico perché rappresenta il luogo nel quale si concentrano tutti i desideri umani. Un palazzo in cui «a tutti par che quella cosa sia / che più ciascun per sé brama e desia» (XII, 20). E, come è giusto, anch'esso infine si scioglie «in fumo e in nebbia» (XXII, 23), perché il desiderio umano è insaziabile e inappagabile, per definizione: come commenta con finezza Calvino, cessa d'essere uno spazio esterno a noi, con porte e scale e mura, per ritornare a celarsi nelle nostre menti, nel labirinto dei pensieri.

Una ricerca lunga tutta la vita

Nel palazzo incantato erano finiti, per volere del mago Atlante, tutti i migliori cavalieri cristiani e mori, persi in una vana ricerca di ciò che stava loro maggiormente a cuore. Ma in effetti ogni personaggio del poema è *en quête*, in cerca di qualcuno o di qualcosa: Orlando cerca Angelica, la quale cerca un uomo che non sia un eroe (e troverà un umile soldato ferito di cui innamorarsi); Bradamante cerca Ruggiero e lui cerca lei fino in fondo al poema, e Astolfo è mandato a cercare il senno di Orlando fin sulla Luna; Cloridano e Medoro cercano il cadavere del loro signore sul campo di battaglia, mentre Ferraù cerca il suo elmo caduto nel fiume e Rinaldo il suo cavallo Baiardo sfuggitogli con astuzia più umana che equina; Isabella cerca Zerbino e Zerbino cerca Isabella fino a che entrambi vengono uccisi senza pietà. In effetti la ricerca è quasi sempre destinata a fallire, lasciando uomini e donne ad aggirarsi in un bosco che somiglia sempre più a un labirinto: perché in un simile spazio le strade non sono certo quelle ortogonali di un *castrum* romano, bensì circonvoluzioni strane, intrecci e intrichi di sentieri che possono far tornare un personaggio sui suoi passi (come capita ad esempio a Ferraù: «Pel bosco Ferraù molto s'avvolse, / e ritrovossi al fine onde si tolse») o far incontrare a un guerriero senza

macchia e senza paura i fantasmi del suo desiderio inappagabile (è quello che succede a Orlando, capitato per sbaglio nei luoghi dove è deflagrato l'amore tra e Medoro e per questo destinato a impazzire, diventando, appunto, furioso).

Ci siamo tutti

Un bosco, un labirinto, o anche un arazzo intessuto, su cui si stagliano di profilo figure bidimensionali ricamate con abilità, episodi che si intrecciano in una trama e un ordito magistralmente costruiti, in ottave d'oro disegnate con la lingua dei grandi maestri toscani.

O ancora potremmo paragonare il poema a un'immensa partita a scacchi, nella quale ogni pezzo ha la sua mossa, fissa e inderogabile: così Angelica è la donna seducente da tutti concupita, Olimpia la bella donna sventurata e sempre tradita, Bradamante la guerriera totalmente fedele al suo amore; Astolfo si ritrova sempre tra le mani oggetti magici, Rodomonte impazza con la sua forza mostruosa, incapace di fermarsi di fronte alla delicatezza della donna che ingannandolo si fa uccidere; Atlante è il mago intenerito che cerca vanamente di salvare Ruggiero dal suo destino crudele.

Bosco intricato, labirinto inestricabile, arazzo intessuto tortuosamente, partita a scacchi sull'immensa scacchiera del mondo, il «poema dell'armonia» è quindi anche nello stesso tempo il poema magmatico del disordine, la celebrazione dell'incostanza e della precarietà, la manifestazione degli abbagli e degli incanti in cui cade l'umanità. Come dice Calvino, «la giostra delle illusioni è il palazzo, è il poema, è tutto il mondo».

Ma il libro, portolano non solo della Terra, ma perfino della Luna su cui sale Astolfo, nasce per la volontà ariostesca di riorganizzare questo caos, di ricostruire un universo di ordinata misura, nella malinconica nostalgia di un mondo cavalleresco che già ai suoi tempi era tramontato, ma i cui ideali secondo lui non potevano e non dovevano essere stravolti. E allora al protagonista Orlando (l'unico pezzo della scacchiera che non ha un ruolo fisso, ma deve impazzire prima di ritornare il guerriero saggio e gagliardo che evita la disfatta dei suoi) è concesso fin dal titolo di affrontare (e superare) la pazzia senza evitarla né demonizzarla, perché Orlando impazzito per amore è in ogni caso *alter ego* di Ariosto, come appare fin dalla seconda ottava del primo canto in cui ironicamente dichiara che potrà scrivere il poema solo se gli sarà permesso ancora di lavorare «da colei che tal (pazzo) quasi m'ha fatto / che 'l poco ingegno ad ora ad or mi lima...».

Sogni, speranze, paure

Diceva Italo Calvino che quest'opera contiene tutto il mondo e che in questo mondo è iscritto a sua volta un libro che vuol essere il mondo. Non per niente la metafora più calzante per definire l'*Orlando furioso* la troviamo nell'episodio del duello tra la guerriera Bradamante e il mago Atlante, il quale «da la sinistra sol lo scudo avea, / tutto coperto di seta vermiglia; / ne la man destra un libro, onde facea / nascer, leggendo, l'alta meraviglia: / che la lancia talor correr pareva, / e fatto avea a più d'un batter le ciglia; / talor pareva ferir con mazza o stocco, / e lontano era, e non avea alcun tocco» (IV, 17).

Dunque un libro magico (come ogni vero libro), che sa far nascere «l'alta meraviglia»; un libro denso di illusione e trasfigurazione onirica della realtà; ma anche un libro tutto concretezza e corporeità, perché Ariosto sa costruire con abilità e finezza paragoni arditi tra le vicende clamorose degli eroi e le umili faccende della vita quotidiana. Così per descrivere l'agguato di Cimosco a Orlando parla dei pescatori che nel delta del Po circondano le anguille con le reti, e quando Orlando trafigge i nemici con la sua lancia fa riferimento ai cuochi che infilzano tortellini sul forchettoni e ai pescatori che infilzano le rane sullo spiedo.

Un essere straordinario come l'ippogrifo schiva i morsi dell'Orca come una mosca evita il morso del mastino, e a sua volta l'Orca tramortita dallo scudo magico di Ruggiero sembra una trota stordita con la calce; e quando tocca a Orlando affrontare il mostro marino, la sua tecnica di battaglia ricorda il lavoro dei minatori che puntellano le gallerie dove scavano, mentre l'Orca è ridotta al rango di un toro preso al laccio; Orlando e Mandricardo combattono furiosamente, ma sembrano «duo villan per sdegno fieri» che litigano per un confine di campo o per un diritto d'irrigazione.

Mai più la «machina infernal»

È anche questa «quotidianità sospesa», questo intreccio inscindibile di aulicità e ordinarità che contribuisce all'armonia dell'opera, un po' come nei *Promessi sposi* l'alternanza di personaggi storici e personaggi inventati, di signori e plebei, di grandi scenari e di umili vicende di popolani. E se un solo capitolo, spremendo «il sugo della storia», giunge a compiere con lieto fine il romanzo manzoniano, ad Ariosto servono molti canti (compresi i sei aggiunti nella terza edizione) per concludere le intricate vicende del poema, fatto in realtà di

tre poemi intrecciati e aperti alla libera circolazione dei personaggi: il poema brettone dell'amor cortese si conclude allora con i matrimoni felici e con il buffo ruzzolone di Angelica in fuga verso l'Africa con l'amato Medoro; il poema carolingio della guerra santa si conclude con la morte di Rodomonte e la sconfitta dei saraceni; il poema postmoderno del conflitto tra amore coniugale e libertà si conclude con la rappacificazione di Ruggero e Bradamante e la nascita della stirpe estense (se volete, parliamo pure di tema encomiastico).

«Ultimo dei romanzi cavallereschi e primo dei romanzi moderni», come giustamente lo definisce Chiara Fenoglio in un recente articolo sul *Corriere della Sera*, il *Furioso* combina inestricabilmente le vicende mitizzate dell'epoca carolingia e quelle dell'epoca ariostesca, che assiste attonita alla scoperta dell'America e all'elezione papale di Alessandro VI Borgia, alla discesa di Carlo VIII in Italia e alla diffusione delle tesi di Lutero, ai roghi dei presunti eretici e alle guerre tra Francesco I e Carlo V, dove le armi da fuoco mostrano definitivamente la loro terrificante disumana potenza. La speranza di Orlando, che scaglia l'archibugio (la «machina infernal») negli abissi perché non sia mai più usata, è destinata a risultare vana; e profetiche sono le parole di Ariosto a commento: «Per te son giti et anderan sotterra / tanti signori e cavalieri tanti, / prima che sia finita questa guerra, / che 'l mondo, ma più Italia, ha messo in pianti» (XI,27).

Pietro Sarzana