

Vol. CLXXXIX

ANNO CXXIX

Fasc. 625
1° trimestre 2012

GIORNALE STORICO

DELLA

LETTERATURA ITALIANA

DIRETTO DA

F. BRUNI - S. CARRAI - M. CHIESA - A. DI BENEDETTO - M. MARTI - M. POZZI



2012

LOESCHER EDITORE

TORINO



0017 0496

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

ZYGMUNT G. BARANSKI (*University of Notre Dame*), ANDREA CICCARELLI (*Indiana University*),
JEAN-LOUIS FOURNEL (*Paris VIII*), ALFRED NOE (*Universität Wien*),
FRANCISCO RICO (*Universidad autónoma de Barcelona*),
MARIA ANTONIETTA TERZOLI (*Universität Basel*).

REDAZIONE

ENRICO MATTIODA (segretario), LORENZO BOCCA

Il «Giornale storico della letteratura italiana», fondato nel 1883 da Arturo Graf, Francesco Novati e Rodolfo Renier, e da allora pubblicato a Torino dalla Loescher, è punto di riferimento per gli studi di Italianistica.

È presente nelle maggiori biblioteche internazionali, ha ottenuto la qualifica ISI e si avvale della consulenza di lettori anonimi (*peer review*) per la valutazione dei contributi proposti per la pubblicazione.

Contributi proposti per la pubblicazione e libri da recensire debbono essere inviati a:
«Giornale storico della letteratura italiana»

Loescher Editore, via Vittorio Amedeo II, 18 - 10121 Torino
e-mail: gli@loescher.it

Coloro che desiderano sottoporre un contributo dovranno fare riferimento alle norme per la compilazione che sono scaricabili, in formato PDF, dal sito internet
www.loescher.it/riviste

Nel medesimo sito sono consultabili i sommari dei fascicoli delle ultime annate, gli *abstract* degli articoli pubblicati, le informazioni su abbonamenti, ristampe anastatiche, fascicoli arretrati e prezzi

Le annate del «Giornale storico della letteratura italiana» dal 1883 al 1995 sono inoltre consultabili on-line, previo abbonamento, nella banca dati *Periodicals Archive Online*

Modalità di pagamento 2012 (4 fascicoli annuali)

€ 88,50 (Italia) - € 118,50 (estero) -

Prezzo del singolo fascicolo: € 29,50

I versamenti vanno effettuati sul C.C.P. n. 96136007, indirizzati a S.A.V.E s.r.l.
Via Dell'Agricoltura 12 - 00065 Fiano Romano
indicando nella causale il titolo della rivista

Registrato al N. 571 del Registro Periodici del Tribunale di Torino
a sensi del Decreto-legge 8-2-48, N. 47. — *Direttore responsabile*: Arnaldo Di Benedetto.
Fotocomposizione: Giorcelli & C. (Torino) - Stampa: Tipografia Gravinese (Torino)

SOMMARIO

SIMONE ALBONICO, <i>Lettura del canto X dell'«Orlando furioso»</i>	Pag.	1
VALENTINA MARTINO, <i>La «Difesa della lingua fiorentina e di Dante, con le regole da far bella e numerosa la prosa» di Carlo Lenzone</i>	»	23
VARIETÀ		
FRANCESCA FAVARO, <i>Spazi bucolici nelle «Rime boscherecce» di Marino: fra dialoghi e silenzi di pastori</i>	»	70
RACHEL A. WALSH, <i>Difetti di disegno: «Sul nuovo teatro di Como» di Ugo Foscolo</i>	»	91
ELISABETTA TONELLO, <i>Guido Gozzano dalla poesia alla fiaba, dalla fiaba alla poesia</i>	»	110
NOTE E DISCUSSIONI		
ARNALDO DI BENEDETTO, <i>Edith Wharton e Bernard Berenson lettori «entusiasti» dei «Viceré»</i>	»	129
BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO		
MARCO FAINI, <i>La cosmologia macaronica. L'universo malinconico del Baldus di Teofilo Folengo</i> (Mirco Bologna), p. 134. – FABIO MARRI-MARIA LIEBER, <i>La corrispondenza di Lodovico Antonio Muratori col mondo germanofono. Carteggi inediti</i> (Franco Arato), p. 141. – VITTORIO ALFIERI, <i>Vita/Mein Leben</i> , a cura di GISELA SCHLÜTER (Arnaldo Di Benedetto), p. 145. – FEDERICO DE ROBERTO, <i>Novelle di guerra</i> , a cura di ROSSELLA ABBATICCHIO, presentazione di NUNZIO ZAGO (Lorenzo Bocca), p. 148.		
ANNUNZI , a cura di NOÉMIE CASTAGNÉ, MILENA CONTINI, ARNALDO DI BENEDETTO, MARIA LUISA DOGLIO, VALENTINA MARTINO, ENRICO MATTIODA	»	152
Si parla di: V.L. PUCCETTI. – <i>Spagna ferrarese</i> . – G. PONTANO. – <i>Glossario leonardiano</i> . – P. GUARAGNELLA. – G. CATALANI. – V.G.A. TAVAZZI. – G. SCIANATICO. – V. ALFIERI. – <i>Kunstreligion</i> . – «Atti dell'Ateneo di Bergamo». – V. PADULA. – <i>Ricordo di R. Spongano</i> . – C. POSENATO. – <i>Emilio Bigi</i> . – N. GARDINI.		
A B S T R A C T S	»	159

LETTURA DEL CANTO X DELL'ORLANDO FURIOSO*

Negli ultimi anni la voga delle “letture” critiche sistematiche dei grandi classici affidate a voci molteplici si è rafforzata, e varcando i confini del vasto orto dantesco è arrivata a includere, insieme ad altri poemi, le grandi raccolte liriche della tradizione (non solo Petrarca e Leopardi, ma anche le quindici canzoni dantesche). La formula ha il vantaggio di una modularità che soddisfa le attuali esigenze del mondo accademico, ma non tutti i classici si prestano altrettanto bene a simili esercizi di interpretazione, e la lettura del *Furioso* canto per canto, in particolare, pone una serie di problemi (in misura molto maggiore a quanto non accada ad esempio con la *Liberata*). Struttura esterna del testo e struttura della narrazione procedono con relativa indipendenza e con scansioni ben visibili che trascurano i confini di canto, anzi volutamente li contraddicono o ignorano, e verrebbe perciò più naturale immaginare una *lectura* che procedesse secondo la periodicità di queste ampie campate. Le ragioni delle misure dei canti, muniti di margini sempre ben rimarcati dai prologhi e dalle formule di congedo o di passaggio, inoltre, restano per lo più avvolte dal mistero, o, meglio, legate a esigenze specifiche che alcuni studi giustamente privilegiano (sulla *coupure* finale del canto decimo segnalo subito la bella interpretazione di Javitch, *Cantus interruptus*).

È perciò normale che sotto il rispetto bibliografico la situazione relativa al X, come credo avvenga anche in altri casi, risulti divaricata e scentrata rispetto al canto in sé. Da una parte si hanno interventi di taglio ampio e trasversale, o vicever-

* Il testo è stato letto all'Università di Losanna il 12 marzo 2008, nell'ambito della *lectura* del poema ariostesco (organizzata con l'Università di Padova) di cui ancora si attendono gli atti. La bibliografia arriva al settembre 2009.

sa specifico, che si occupano solo di alcune parti del canto; dall'altra contributi dedicati all'episodio di Olimpia o a quello di Alcina che di questa unità testuale arrivano a trattare solo di scorcio (1). Una situazione insomma inversa a quella di Dante, dove la *lectura* dei singoli canti ha per lo più trascurato archi di cantica più ampi, che consentirebbero di avvicinare figure e intenzioni diverse. In questo caso non potrò che lasciare in secondo piano le linee portanti dell'opera, che rischierebbero di oscurare l'individualità della singola partizione, e proverò a concentrarmi sugli equilibri interni del singolo tratto nel tentativo di riconoscerne scopi e regole.

(1) P. RAJNA, *Le fonti dell'Orlando Furioso*, ristampa della seconda edizione 1900 accresciuta d'inediti, a cura e con presentazione di F. Mazzoni, Firenze, Sansoni, 1975, capp. V e VI; E. CARRARA, *I due Orlandi*, Torino, L'Erma, 1935, pp. 129-45; C. SEGRE, *Storia interna dell'«Orlando Furioso»*, in *Esperienze ariostesche*, Pisa, Nistri Lischi, 1966, pp. 29-41, alle pp. 31-32; R. NEGRI, *Interpretazione dell'«Orlando Furioso»*, Milano, Marzorati, 1972, pp. 37-48; F. CHIAPPPELLI, *Sul linguaggio dell'Ariosto*, in *Ludovico Ariosto*, Convegno internazionale Roma-Lucca-Castelnuovo di Garfagnana-Reggio Emilia-Ferrara (27 settembre-5 ottobre 1974), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1975, pp. 33-48, alle pp. 42 ss.; R.W. HANNING, *Ariosto, Ovid, and the Painters: Mythological Paragone in «Orlando Furioso» X e XI*, in *Ariosto 1974 in America*, Atti del Congresso Ariostesco, Dicembre 1974, Casa Italiana della Columbia University, a cura di A. Scaglione, Ravenna, Longo, 1976, pp. 99-116; P. FONTANA, *L'episodio ariostesco di Olimpia: problemi culturali, compositivi e stilistici*, in *Zwischen den Kulturen*, Festgabe für Georg Thüner zum 70. Geburtstag dargebracht von der Kulturwissenschaftlichen Abteilung der Hochschule St. Gallen, mit einem Geleitwort von Hans Siegwart, hrsg. Felix Philipp Ingold, Bern und Stuttgart, Paul Haupt, 1978, pp. 51-62; G. BARLUSCONI, *L'«Orlando Furioso» poema dello spazio*, in *Studi sull'Ariosto*, a cura di E.N. Girardi, Milano, Vita e Pensiero, 1977, pp. 39-130, alle pp. 65 ss.; D. JAVITCH, 'Cantus interruptus' in the «Orlando Furioso», in «Modern Language Notes», 95, 1980, pp. 66-80; dello stesso, *The Imitation of Imitations in «Orlando Furioso»*, in «Renaissance Quarterly», 38, 1985, pp. 215-39; M. SANTORO, *Un'«addizione» esemplare del terzo «Furioso»: la storia di Olimpia*, nel suo *Ariosto e il Rinascimento*, Napoli, Liguori, 1989, pp. 275-94; M.C. CABANI, *Costanti ariostesche. Tecniche di ripresa e memoria interna nell'«Orlando Furioso»*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1990, pp. 163-73 e *passim*; M. MINUTELLI, *Il lamento dell'eroina abbandonata nell'«Orlando Furioso» (X, XX-XXXIV)*, in «Rivista di letteratura italiana», IX, 1991, pp. 401-64 (il contributo più approfondito); J. COLEMAN, *Mitomania e metamorfosi di Olimpia*, in «Paragone. Letteratura», a. LIV, s. terza, 48-50 [642-644-646], 2003, pp. 114-25; I. MAC CARTHY, *Alcina's Island: From Imitation to Innovation in the «Orlando Furioso»*, in «Italica», 81, 2004, pp. 325-50; G. GÜNTERT, *Strategie narrative e discorsive nel «Furioso»: le prefigurazioni dei primi canti, ritratti femminili e il centro tematico del poema*, in «Esperienze letterarie», XXX, 2005, 3-4, pp. 51-80, alle pp. 62-69; I. SCHAROLD, *Proteus' Flucht - Die Phantastik-Konzeption im «Orlando furioso» (Canti X, XI) und die kunsttheoretischen Debatten um «meraviglioso» und «fantasia» im Cinquecento*, in «Horizonte», 9, 2005, pp. 173-209, alle pp. 193 ss. Con A, B e C ci si riferisce, come è abitudine, alle edizioni del 1516, 1521 e 1532.

1. Il canto X – anche se presto, a poco meno di un terzo delle sue 115 ottave, inizia a scorrere con apparente continuità – presenta in effetti molti fuochi. Il primo, dopo le 9 ottave di prologo, è costituito dalla prima conclusione delle vicende di Olimpia: Bireno, fulminato da una ragazzina figlia del defunto re di Frisa Cimosco, per fuggire con lei abbandona su un'isola settentrionale Olimpia, la giovane donna che gli ha salvato la vita a costo di fermezza e sacrifici addirittura irragionevoli; qui la novella Arianna, tradita e abbandonata, innalza il suo lamento. Come tutti sanno, si tratta, insieme alla gran parte dei canti IX e XI, di una delle aggiunte dell'edizione del '32. Quanto segue nel canto dall'ottava 35 in poi trova un elemento di continuità nella pressoché costante presenza di Ruggiero in primo piano (fanno eccezione le ottave 54-56, un 'a parte' per la sola Alcina), ma nonostante questo legame è possibile individuare alcune forti cesure. Dopo quello di Olimpia un altro fuoco (35-68), riprendendo il filo dal canto VIII, è quello che centra la conclusione della vicenda di Ruggiero sull'isola di Alcina: all'interno di una vicenda da leggersi in primo luogo *sub specie* allegorica e simbolica, il cavaliere ignora le tentazioni seminate sul suo cammino e approda al sicuro e virtuoso palazzo di Logistilla. Qui Ruggiero ritrova Melissa, artefice del ravvedimento, e Astolfo, e qui Logistilla in persona gli insegna, in un paio di giorni, a condurre l'ippogrifo, così che in futuro possa evitare altri rischiosi errori. Concluso il *dressage* il cavaliere parte, e per tornare verso l'Europa completa il suo giro del mondo, con un viaggio tanto breve nello spazio del testo (5 ottave, da 69 a 73.6) quanto ampio nel tempo («giorni e mesi»), mosso dal desiderio di ritrovare Bradamante ma disponibile a soste frequenti in comodi alberghi. Ruggiero arriva a Londra e assiste alla rassegna delle truppe d'Inghilterra, Scozia, Irlanda e altre lande settentrionali, che gli sono illustrate da un gentiluomo, secondo una soluzione già praticata da Boiardo e che riprende ed elabora il *topos* classico della teichoscopia e del catalogo. Dimentichiamo anche noi che il cavaliere saraceno sta assistendo alla rassegna di un esercito nemico, quasi si trovasse a un trofeo a Ascot e a informarlo ci fosse uno di quelli che «conoscono tutti». Dopo questo intermezzo di quasi 20 ot-

tave (73.7-91.6), 13 delle quali (77-89) sono riservate alla vera e propria rassegna, e dopo 10 versi ancora di viaggio, entriamo nell'ultimo tratto, con un ingresso ben marcato (92.7-8 - 93.1) che richiama al canto VIII 67.8. Ruggiero avvista Angelica legata a uno scoglio sull'isola di Ebuda, là dove, proprio quella mattina, l'avevano esposta i feroci abitanti, a loro volta vessati da Proteo (il rinvio esplicito è al canto VIII, e a 93.5 «come io vi dicea sopra nel canto» è da intendersi 'nel canto di sopra, precedente', come rinvio da AB IX al canto che precedeva). Lo sguardo scambiato all'ottava 97.1-2, e forse più la nudità di Angelica alla quale sono dedicate due ottave, ricordano a Ruggiero la sua Bradamante (già evocata come ragione prima del rientro dall'India), e lo spingono ad apostrofare con galanteria la bella donna nuda, facendola arrossire. Quella sta per rispondergli quando un «gran rumor» proveniente dal mare le toglie la parola. E proprio alla 100esima ottava «Ecco apparir lo smisurato mostro». Il cavaliere cerca di colpire l'orca con la lancia, ma nemmeno arriva a scalfirla; la infastidisce e corre il rischio di essere sommerso dagli enormi spruzzi sollevati dall'animale. Alla fine cambia tattica, e prende la decisione migliore: sfoderare lo scudo di Atlante, dopo aver protetto Angelica affidandole l'anello incantato consegnatogli da Melissa. L'orca è neutralizzata, ma Ruggiero, che vorrebbe comunque ferirla e finirla, non riesce a ucciderla. Cede però al richiamo di Angelica, che chiede di essere sottratta al rischio di una morte tanto orribile. La carica sull'ippogrifo e spicca il volo. La contemplazione alternata di petto e occhi della «bella donna» lo induce a riconsiderare il piano di volo che prevedeva di aggirare la Spagna, e atterra così in un più prossimo *locus amoenus* della Bretagna. Siamo al famoso e irresistibile finale, in cui il cavaliere, sceso dal cavallo alato, vorrebbe montare la donna, ma si trova impacciato dall'armatura e dall'eccitazione, e finisce per imbrogliarsi.

2. Questo, molto in breve e brutalmente, il percorso del canto. Provo ora a indicare quelli che a me paiono i suoi luoghi eminenti: l'abbandono di Olimpia (in particolare il risveglio e il lamento); le tentazioni cui Ruggiero resiste percorrendo la

spiaggia assoluta e la 'sconfitta' di Alcina; lo scontro con l'orca e la liberazione di Angelica, con l'eccitazione di Ruggiero per lei.

Le letture hanno privilegiato, come è ovvio, il più ricco contesto di C e l'evidentissimo parallelismo del canto X con l'XI, dove ad Olimpia tocca la stessa sorte di Angelica, e a liberarla arriva Orlando, che nell'uccisione dell'orca dà una delle sue più alte prove di coraggio e di forza. Se però si prova a considerare questa successione di episodi del canto X (appena semplificata):

- 1) fuga di Ruggiero da Alcina;
- 2) rassegna degli eserciti insulari radunati da Rinaldo sulle rive del Tamigi;
- 3) Ruggiero raggiunge Angelica: la salva dall'orca e la concupisce (fallendo);

si può allora notare che la prima parte del canto VIII ha una sequenza di vicende molto simile:

- 1) fuga di Ruggiero da Alcina (avviata nel canto precedente) [3-21];
- 2) Rinaldo cerca nuove forze in Inghilterra e Scozia [21-28];
- 3) Angelica, portata sul mare da un demone, si lamenta con la fortuna ed è concupita dall'eremita (che fallisce); catturata dagli ebudesi, è esposta all'orca. [29-68]

Poiché i due canti attualmente VIII e X nelle prime due edizioni erano uno di seguito all'altro, VIII e IX, si può ipotizzare che al momento di inserire l'episodio di Olimpia l'autore abbia badato anche a mascherare un parallelismo non particolarmente funzionale, una sorta di *pattern* costituito da 'episodio maggiore + episodio di transizione che richiama alla vicenda epica principale + altro episodio maggiore', con però l'inconveniente che a costituire la successione erano sempre le identiche vicende, nei medesimi luoghi o con gli stessi personaggi.

Ben altro l'effetto della replicazione che risulta in C, quella tra X e XI: intanto quando Ruggiero avvista Angelica (non per caso l'autore dichiara subito e sottolinea l'identità della donna), il lettore – che è informato della sorte della ragazza sin dal canto VIII, e dall'inizio del IX sa che Orlando, intuito il pericolo che quella correva, stava cercando di raggiungerla – non può che provare un moto di partecipazione per la sfortuna del paladino superiore a quello che poteva aver provato leggendo AB, dove Ruggiero trovava Angelica alla fine di un

canto all'inizio del quale (là era il IX) Orlando era già stato depistato verso il palazzo di Atlante (ciò che poi accadrà solo a fine XI - inizio XII). La successione puntava sullo stesso effetto ma in modo più semplice: nelle prime due edizioni Ruggiero interveniva quando Orlando era già fuori gioco, mentre in C il suo arrivo a Ebuda nel canto XI e la nuova liberazione di Olimpia, che ripete e varia quella precedente di Angelica, al di là dell'eroismo del gesto che deve pesare nell'economia del libro, sottolineano in modo più amaro la decezione dell'eroe: che compie per una donna che non ama, e che già aveva salvato, ciò che aveva immaginato di portare a termine per la donna amata e che un altro cavaliere (come ben sa il lettore) già aveva però portato a compimento appena prima di lui (il primo salvataggio di Olimpia, col ritardo che ne consegue, può inoltre essere considerato la causa di quello mancato di Angelica, e il secondo è per Orlando quasi una beffa; anche per questo l'autore sottolinea la gradualità con cui il paladino riconosce Olimpia nel canto XI).

Se inoltre si prova a ampliare il punto di osservazione, si nota che in AB, nel canto VIII, ai tre elementi indicati (1. Ruggiero e Alcina; 2. Rinaldo in Inghilterra; 3. Angelica concupita, catturata ed esposta) ne seguiva un quarto: 4. 'Orlando esce da Parigi alla ricerca di Angelica', che continuava anche all'inizio del canto seguente (il IX di AB, X di C), nel quale si aveva perciò una seriazione 4 ('Orlando attirato al palazzo di Atlante da una falsa visione di Angelica') 1 2 3; ciò comportava, rispetto alla cesura dei canti, una figura armonica, ma anche, da VII a XI, cambi di canto forse troppo regolarmente alternati: tra VII e VIII la continuità era data dalla permanenza in scena di Ruggiero, tra VIII e IX da quella di Orlando, tra IX e X ancora Ruggiero, tra X e XI di nuovo Orlando. In C, da VII a XIII, i personaggi-cerniera che si alternano sono Ruggiero, Orlando, *Olimpia*, Ruggiero, *Orlando*, Orlando.

Inoltre, allargando ancora un po' l'inquadratura, se si considera il secondo palazzo di Atlante (che in C compare al XII) un elemento ripetuto rispetto al primo disfatto da Bradamante nel IV, nelle prime due edizioni si aveva un'alternanza 'palazzo 1, prima successione dei tre elementi, ingresso di Orlando nel

palazzo 2, seconda successione dei tre elementi'), mentre in C, oltre alla maggiore complessità di legame tra gli elementi ripetuti al centro, abbiamo una sorta di disposizione chiastica.

Se però in C Ariosto esplica tutta la sua maestria nello stabilire corrispondenze e nel variare, il canto X, nonostante il rilievo dei due episodi su cui si apre e si chiude, stretto com'è tra i due tempi della vicenda di Olimpia corre il rischio di risultare un gregario di lusso dell'XI, utile soprattutto a lanciare il nuovo arrivato creando una corrispondenza profonda ma che può essere colta in tutta la sua ampiezza solo quando Orlando lascia Ebuda, con inevitabile apprezzamento dell'ultimo replicato rintocco. Nel parallelismo, ad esempio, la maggior ampiezza del nudo di Olimpia su quello di Angelica e il carattere conclusivo dell'intervento di Orlando sull'orca rispetto a quello di Ruggiero, hanno un loro peso; e si deve inoltre tener presente che XI ripete e chiude, insieme al X per quanto riguarda la lotta col mostro, anche il canto IX, con il rinnovato e questa volta definitivo salvataggio di Olimpia. Se a ciò si aggiunge l'intrusione quasi violenta nel tessuto del canto del lamento di Olimpia, la conclusione senza sorprese dell'episodio preimpostato di Ruggiero e Alcina, e l'apparente gratuità della rassegna londinese degli eserciti, si è quasi indotti a un deprezzamento del canto; quantomeno del suo taglio complessivo, così discontinuo, e del suo peso, più che degli episodi poetici che contiene.

3. È allora opportuno evidenziare gli elementi che, al contrario, contribuiscono alla profonda unità del canto X.

Innanzitutto l'episodio di Olimpia. Il prologo di 9 ottave, che pare segnato da una sintassi e da uno stile molto più vicini alle *Satire* (come anche quello del XXXVII, pure aggiunto nel 1532), già annuncia i temi e i legami con la tradizione latina che emergeranno poi più ampiamente nelle ottave successive (in particolare Catullo LXIV, l'epitalamio di Peleo e Teti che illustra in *ecfrasis* il mito di Arianna). Dopo essersi appoggiato a idee provenienti da altre *fabulae* ovidiane (soprattutto Tereo e Progne, libro VI, 412 ss., per l'improvviso nuovo amore di Bireno), a partire dall'ottava 20 Ariosto riscrive, possiamo dire,

la decima delle *Heroides* ovidiane, quella di Arianna a Teseo, ricorrendo ancora a altre suggestioni delle *Metamorfosi*, come Scilla e Niso (libro VIII, 17 ss., per l'ottava 26 e la 31) o Ino e Atamante (libro IV, 416 ss., per l'ottava 23), e a rinvii espliciti (ottava 20, Alcione; ottava 49, Eco). Come ha sottolineato Marzia Minutelli a proposito di un passaggio dell'ottava 20 in uno studio dedicato espressamente al lamento di Olimpia, sono però rintracciabili anche riprese dal IV dell'*Eneide* (2) (le si può fra l'altro estendere all'immagine di Bireno che sveglia i suoi e li fa partire in silenzio), che portano con sé il tema della donna tradita e abbandonata, e potrebbero comportare qui una sottile condivisione da parte di Ariosto del ribaltamento dei valori epici virgiliani già operato da Ovidio, secondo quanto ha mostrato Javitch (3). Il lamento segna, nel bilancio delle aggiunte del '32, una volontà di trasferimento in volgare della poesia antica e l'inserimento di un vero e proprio medaglione che, analogamente a quanto avveniva nelle arti, sui modelli antichi era ricalcato, in linea con quanto in parte si riscontra nelle *Satire* e con quanto in quegli stessi anni facevano altri poeti più giovani (Alamanni, Bernardo Tasso e Trivulzio). In più, sul piano dell'imitazione minuta, Ariosto gareggia col virtuosismo ovidiano in soluzioni retoriche, che raggiungono forse la vetta nell'esatto calco di 21, 1-2,

*Nessuno truova: a sé la man ritira:
di nuovo tenta, e pur nessuno truova.*

su *Her.* X 11-12

*nullus erat. referoque manus iterumque retempto
perque torum moveo bracchia: nullus erat.*

anche se a un'osservazione del dettaglio (quella citata di Marzia Minutelli) è parso che in generale Ariosto riduca e stemperi le *agudeze* e il *pathos* del poeta antico.

L'imitazione di Ovidio è elemento fondante del classicismo

(2) M. MINUTELLI, *Il lamento dell'eroina abbandonata* cit., p. 418.

(3) D. JAVITCH, *The «Orlando Furioso» and Ovid's Revision of the «Aeneid»*, in «Modern Language Notes», 99, 1984, pp. 1023-36.

ariostesco, subito riconosciuto dai primi commentatori e negli ultimi anni tornato al centro della riflessione critica (4). Nell'economia del canto l'inserimento del quadro 'antico' trova probabilmente una sua prima e più semplice ragione strutturale nella funzione di bilanciamento e valorizzazione del quadro finale di Ruggiero e Angelica legata al nudo sasso, già ricalcato sull'altra favola di ovidiana (*Met.*, IV, 663 ss.) di Perseo e Andromeda, anche in quel caso arricchita da allusioni alla narrazione dotta e parallela degli *Astronomica* di Manilio. È questa una soluzione di grande equilibrio, che disinnesci di fatto la potenziale dirompenza del lamento, quasi un'escrescenza del canto precedente collocata in apertura anche per conferirle grande rilievo. Ma, appunto, proprio su questa corrispondenza si fonda una serie cospicua di parallelismi e antitesi: i due quadri, principalmente ovidiani, si bilanciano e insieme creano un percorso dal tono iniziale fortemente elegiaco (si vorrebbe dire: melodrammatico) all'esito prima quasi epico, poi comico-lascivo di fine canto; entrambe le scene si svolgono su un'isola e sul mare, vero dominatore del canto (lungo il mare procede anche Ruggiero: e verrebbe da chiosare col Fòrnari che il mare ben rappresenta «la sensual parte») (5), con Angelica inizialmente legata al sasso e Olimpia che in conclusione della sua parte era diventata lei stessa sasso; la prima esposta alle fiere, la seconda minacciata dall'orca, entrambe supplicano una morte più pietosa. I due personaggi inoltre si accavallano e si rincorrono: Angelica effonde un suo lamento nel canto VIII e viene esposta all'orca, già lì (ott. 66-67) ma soprattutto in X; Olimpia si lamenta in X ed è esposta in XI, cosicché il lamento e l'esposizione in X, relativi a due diversi personaggi, sono a prima vista indipendenti ma in effetti sottilmente legati; e tra di loro, proprio alla fine della prima metà del canto, fa la sua ultima comparsa Alcina, che viene ad apparentarsi a Olimpia nell'abbandono che entrambe patiscono, e completa così un notevole trittico femminile.

(4) D. JAVITCH, *Ariosto classico. La canonizzazione dell'«Orlando Furioso»* [1991], tr. it., Milano, Bruno Mondadori, 1999; M.C. CABANI, *Ovidio e Ariosto: leggerezza e disincanto*, in «Italianistica», XXXVII, 2008, 3, pp. 14-42.

(5) S. FÒRNARI, *Della esposizione sopra l'Orlando Furioso parte seconda*, Firenze, Lorenzo Torrentino, 1550, p. 175.

Il rapporto tra i personaggi femminili è perciò particolarmente fitto. Già si è accennato ad alcuni tratti comuni, ma si può ricordare come il lamento di Angelica al canto VIII guardasse già alle fonti (Catullo e Ovidio) poi meglio messe a frutto nel X (in particolare VIII 44 con *Her.* X 83 ss. e c. X 29) e arrivasse a invocare in termini analoghi la morte (VIII 44, 5-6: «D'ogni martir che sia, pur ch'io ne pera, | esser non può ch'assai non ti ringrazii»; X 33 «Prima che questo, il lupo, il leon, l'orso | venga, e la tigre e ogn'altra fera brava, | di cui l'ugna mi stracci, e franga il morso; | e morta mi strascini alla sua cava»); evidenti parallelismi sono l'impietrarsi di Angelica prima di iniziare il lamento (VIII 38 da Catullo LXIV 61) e quello di Olimpia alla fine del suo (X 34), nonché il confondersi di Angelica alla roccia cui è legata quasi fosse una scultura (X 96). Da Alcina, esplicitamente accostata a Didone e Cleopatra all'ottava 56, potrebbe discendere l'idea di innestare sulla vicenda di Olimpia elementi presi da *Aeneis* IV (alle ott. 19-20). Altro si troverebbe uscendo dal canto: cito soltanto la similitudine con Diana, per Angelica a I 52, e quella analoga ma più ampia per Olimpia a XI 58-59. Insomma, grande maestria nella variazione, verrebbe da pensare, ma non grande vena: in questo senso possono anche leggersi riprese e ripetizioni, e forse anche la riscrittura di Ovidio, qui più puntuale che altrove (ma su questo aspetto torno in chiusura).

Se per il nuovo personaggio l'autore può aver sviluppato alcuni tratti del vecchio, sono anche le differenze a legare ulteriormente le due donne. Olimpia si può dire che superi Angelica in tutto: nella condotta, in cui mostra incredibile determinazione (a fronte del carattere sfuggente dell'altra); nel lamento, più effuso e alto; nella bellezza e nella nudità, sulle quali l'autore indugia molto più a lungo; nel destino, per Olimpia un re per Angelica un soldatino. Quasi Ariosto volesse porre a confronto la femminilità ancora irrisolta e rigida di Angelica, sottolineata fra l'altro dalle costanti di ambito lapideo che Cristina Cabani ha riconosciuto in alta concentrazione nel canto X (6), con un'eroina decisa, coraggiosa, costante quasi all'eccesso, sempre in primo piano anche nella sventura.

(6) W. MORETTI, *Angelica fra Diana e Venere sulla scena del «Furioso»*, nel suo *Ariosto narratore e la sua scuola*, Bologna, Pàtron, 1993, pp. 11-35; M.C. CABANI, *Costanti ariostesche* cit.

Olimpia resta un personaggio complesso e in parte ancora misterioso, nonostante il grande interesse della critica recente per lei (ricordiamo le difficoltà di Rajna nel trovare riscontri alla sua storia; anche se qualcosa è stato aggiunto successivamente) (7). Ma senza indulgere a considerazioni sulla sua isteria, o magari, meglio, mitomania, come ha di recente proposto Coleman in un contributo abbastanza misurato (cit. alla nota 1), vorrei solo ribadire che Olimpia e Angelica sono personalità contrastanti, quasi opposte, ma molto legate, e che la figlia del conte d'Olanda può essere considerata una sorta di derivazione dalla principessa del Catai.

Elemento unificante è inoltre, pur nella varietà già segnalata delle sue vicende, l'evoluzione seguita da Ruggiero, dall'eros sensuale di Alcina alla realizzata conquista del logos nel regno della sorella (8). Il caparbio cammino lungo la spiaggia, che riprende dal canto VIII, lo porta da Logistilla dove l'eroe sembra apprendere il dominio delle passioni (imparando a condurre l'ippogrifo), e da dove prosegue quasi senza soste col viaggio che lo riconduce in Europa e, dopo la sosta inglese, a Ebuda. Qui il cavaliere fa le sue prime prove, nel complesso deludenti: con le armi non riesce nemmeno a ferire l'orca ed è costretto a ricorrere allo scudo, e le risorgenti accensioni erotiche sono destinate a fallire, come qui si intuisce e nel canto XI si vedrà. Questo esito può avere vari significati: di per sé pare comportare una ricaduta nel vizio prima vinto, ma può darsi che, come vuole Ita Mc Carthy, Ariosto intenda sottolineare con questo, anche dopo la maturazione raggiunta, la permanenza di una legge del desiderio (simboleggiato dall'impossibilità a morire di Alcina, ott. 55), da considerare perciò componente essenziale dell'uomo (9); o che voglia segnalare come l'educazione dell'eroe non sia ancora completa; o come dopo il trattamento separato di tutto l'episodio di Alcina, che comporta di per sé un passaggio positivo sul piano simbolico, il personaggio deb-

(7) Rinvii nel commento di Bigi a IX 8 (vol. I, p. 366).

(8) Da parte mia semplifico così un'evoluzione che nel tempo è stata interpretata variamente, riconoscendo in Alcina valori non solo negativi (vd. A.R. ASCOLI, *Ariosto's bitter Harmony. Crisis and Evasion in the Italian Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 1987).

(9) I. MC CARTHY, *Alcina's Island* cit., p. 341 (si veda anche qui avanti).

ba tornare nella consueta vicenda di armi e amori e sintonizzarsi su un gusto cortigiano che prevedeva la commistione di avventure e ironia. In ogni caso la vicenda dovrebbe essere letta in rapporto al mito a cui si appoggia per l'*inventio*: contrariamente a Perseo, che salva Andromeda dopo averne patteggiato la mano coi genitori e ucciso il mostro la sposa (10), Ruggiero tenta di prendersi una donna che non gli è destinata, e perciò non riesce ad averla (la doppia rievocazione di Bradamante, ott. 72 e 97, appoggia questa interpretazione). L'autore richiama in questo modo il lettore e il suo personaggio al destino che lo aspetta, e insieme realizza una scena delle più divertenti, forse doppiamente gradita ai signori di Ferrara, per la pronta virilità attribuita all'antenato e per l'esito comico.

4. Ma l'elemento unificante sotteso a tutto il canto si deve forse indicare nel riferimento costante a una particolare cultura e gusto cortigiani che segnano in modo non generico il carattere dei singoli episodi di cui si compone. Iniziamo dall'inserito in apparenza più slegato dal resto. La rassegna delle truppe radunate sul Tamigi è fuor di dubbio e innanzitutto una prova di bravura tecnica, con sfoggio di rime difficili e rarissime e studiato incremento del numero di insegne nobiliari menzionate di ottava in ottava (con un doppio crescendo). Ma nel richiamare il tema epico portante, qui tenuto in vita ad arte in attesa della vera ripresa al canto XIV (aperto da un corrispondente 'catalogo' delle truppe di Agramante), Ariosto sfoggia anche una competenza araldica che andava a soddisfare due attese: una propriamente cavalleresca e per così dire internazionale, con precisi riferimenti alla situazione inglese (11), che compor-

(10) Per la ripresa del mito e il suo utilizzo in parallelo a quello di Bellerofonte (che è attivo per le avventure di Astolfo), M. SHAPIRO, *Perseus and Bellerophon in «Orlando Furioso»*, in «Modern Philology», 81, 1983, 2 pp. 109-30; per la fortuna in generale e le somiglianze con quello di Eracle ed Esione costeggiato da Ariosto nell'episodio parallelo di Orlando e Olimpia del canto XI, U. REINHARDT, *Andromeda und Angelica. Zum Motiv «Königstochter-Held-Ungebeuer» in der literarischen und bildlichen Tradition des Abendlandes*, in *Die Rezeption der «Metamorphosen» des Ovid in der Neuzeit: der antike Mythos in text und Bild*, Internationales Symposium der werner Reimers-Stiftung Bad Homburg v. d. H. (22. bis 25. April 1991), hrsg. von Hermann Walter und Hans-Jürgen Horn, Berlin, Gebr. Mann, 1995, pp. 193-213, in part. pp. 200 ss.; e I. SCHAROLD, *Proteus' Flucht* cit.

(11) Rinvio al commento di Bigi.

ta la presenza di grifoni e serpi e altri figuranti, perfettamente in linea con l'immaginario anglosassone, anche odierno (si pensi alle insegne delle Case di Hogwarts, il College di Harry Potter, Grifon d'oro e Serpe verde, e le si confronti con 79.4 e 6); e un'altra più vicina ad Ariosto che riguarda il mondo delle 'imprese' e degli emblemi, particolarmente viva in Italia e nelle corti del Nord. Come una esotica galleria di emblemi poteva essere letto tutto il brano: 78.3 «e tien nel campo verde tre bianche ale»; 79.1 «Vedi in tre pezzi una spezzata lancia»; 80.2, 5-6 «in mar quella barchetta che s'affonda. | [...] | il primo porta in bianco un monte fesso, | l'altro la palma, il terzo un pin ne l'onda»; 81.1 «Il falcon che sul nido i vanni inchina»; 85.1 «Porta in azzurro una dorata sbarra»; 88.1 «Ne lo stendardo il primo ha un pino ardente».

Passo all'episodio di Ruggiero e Alcina. Se non è facile indicare con certezza le chiavi interpretative, e tantomeno lo è per me ora, vorrei però sottolineare il peso dell'impianto allegorico e simbolico, che oggi è forse sottostimato (12). Quando non si tende a riversare sugli interpreti cinquecenteschi (Fornari e Toscanella in primo luogo) la responsabilità di un'enfatizzazione degli aspetti allegorici, si considera comunque l'episodio nel suo significato generale (peraltro difficile da precisare) o nelle sue funzioni narrative e ci si preoccupa meno del clima culturale, direi addirittura sociale, in cui prende corpo. Se si ripensa al noto episodio della lettura di prime parti del romanzo che Ariosto fece a Isabella d'Este nel 1507, si deve dire che non sappiamo bene cosa la marchesana di Mantova abbia ascoltato da Ludovico, ma si può aggiungere che sappiamo invece benissimo ciò che il poeta poté vedere negli appartamenti della sorella di Ippolito. Insieme a una collezione di oggetti d'arte, sculture, stoffe, monete, gioielli antichi e moderni, opere letterarie e curiosità varie, a quella data la raccolta comprendeva già i due quadri di Andrea Mantegna, il cosiddetto *Parnaso* con Marte e Venere (1497) e *Minerva caccia i Vizi dal giardino delle Virtù* (1502), uno del Perugino, la *Battaglia tra Amore e Castità*

(12) Si veda però la *lectura* del canto VI di Antonia Benvenuti, tenuta a Padova il 23 ottobre 2007 e attesa nei relativi atti.

(1506), e uno di Lorenzo Costa, *Isabella nel regno d'Amore*: parte di un ambizioso programma ideato nelle sue linee fondamentali dalla stessa Isabella, e poi affidato, per le istruzioni di dettaglio da passare ai pittori, a letterati come Paride Ceresara, oggi recuperato anche alla poesia da Andrea Comboni (13). Negli ultimi decenni gli studi hanno proposto un'interpretazione del programma isabelliano sul *côté* stoicheggiante-petrarchesco, che ha visto nei dipinti «allegorie morali sull'esercizio della Virtù, in particolare sull'uso della Prudenza nel contrastare l'assalto dei vizi» (14), con riferimento a una produzione morale di fine Quattrocento tra il *De amore generibus* di Pietro Hedo, l'*Anteros* di Battista Fregoso e il *De vita beata* di Battista Mantovano. La recente monografia di Stephen Campbell sottolinea alcune incongruenze di quella lettura (in particolare l'insistenza su una pretesa opposizione tra Eros e Anteros) (15), e sulla base di un'ampia contestualizzazione propone di inquadrare il programma di Isabella in un generale interesse per la natura che segue un paradigma lucreziano, all'interno del quale trova luogo l'attenzione per l'amore e per il dominio dei turbamenti dell'animo, nonché il particolare assetto ermeneutico nei confronti delle favole mitologiche (16). L'episodio di Alcina pare riconducibile a un ambito non solo morale ma anche figurativo molto vicino a quello dello studiolo (il *logos* che scaccia vizi presentati come esseri mostruosi, la Castità contro la Lascivia), e alla pari del programma isabelliano non potrà però avere i propri fondamenti in una letteratura fortemente misogina e in sostanza antierotica e antipotetica. La descrittività leggermente contratta e didascalica di quei quadri, più animata nella *Minerva* di Mantegna, è riconoscibile senza

(13) P. CERESARA, *Rime*, edizione critica e commento a cura di A. COMBONI, Firenze, Olschki, 2004.

(14) Traduco una frase di S. CAMPBELL, *The Cabinet of Eros. Renaissance Mythological Painting and the «Studiolo» of Isabella d'Este*, New Haven and London, Yale University Press, 2004, p. 69, che si riferisce agli importanti studi di Egon Verheyen (1971) e Wolfgang Liebenwein (1977).

(15) Vd. anche i testi allineati da A. COMBONI, *Eros e Anteros nella poesia italiana del Rinascimento. Appunti per una ricerca*, in «Italique», 3, 2001, pp. 7-21.

(16) S. CAMPBELL, *The Cabinet of Eros* cit., il cap. II alle pp. 59-86, e *passim*. Importanti precisazioni sul significato di Anteros (sulla base del *Libro de natura de amore* di Equicola) si trovano già nel saggio di G. DILEMMI, *Nel regno di Antero*, nel suo *Dalle corti al Bembo*, Bologna, Clueb, 2000, pp. 221-43.

forzature anche nella narrazione ariostesca, e potrebbe segnalare un intento e un impianto ideologico non troppo dissimile, che si rivela in particolare nelle esperienze e nell'evoluzione del personaggio di Ruggiero, solo apparentemente discontinua (17).

Aggiungo allora un'indicazione che mi pare, sia pur indirettamente e a giochi fatti, confermare i saldi (e in sostanza ovvii) legami di Ariosto con questo ambito di cultura. Il Fòrnari, nella sua puntuale ed estesa disamina dell'episodio di Ruggiero e Alcina, arriva a citare (proprio a proposito del canto X) la *Tabula Cebetis*, in un primo caso in riferimento alla «coppa piena di vin spumante» offerta al saraceno da una delle tre donne incontrate lungo la spiaggia, e poi per l'analogia fra la rocca di Logistilla e la «torre della vera felicità» (18). Dopo il bel libro di Stefano Benedetti del 2001 è per noi agevole ripercorrere la fortuna rinascimentale di questo testo del I o II secolo d.C., apprezzatissimo nelle corti settentrionali proprio per il suo impianto che saldava figuratività ecfraistica e allegorismo, entrambi in grado altissimo: tradotto in versi latini da Giovan Battista Pio per Isabella d'Este nel 1498, volgarizzato da Galeotto del Carretto all'inizio del secolo e poi riversato nel suo *Tempio d'Amore*, divulgato da Niccolò Maria d'Este (in una traduzione non sua) che ne fa omaggio a Ercole nel 1498 indicandone espressamente l'utilizzabilità per soggetti di dipinti; ma soprattutto, per noi, prima del 1498 tradotto dal greco in latino proprio da Gregorio da Spoleto, il maestro di Ariosto (19). Penso perciò che l'indicazione del Fòrnari, come la gran parte delle illustrazioni puntuali che fornisce (queste, con qualche esitazione, riprese a volte anche dai commenti mo-

(17) Per la problematica allegoricità dell'episodio, e del romanzo in generale, A.R. ASCOLI, *Ariosto's bitter Harmony* cit., pp. 121 ss. (che però non utilizza il commento di Simone Fòrnari); K. HEMPFER, *Letture discrepanti. La ricezione dell'«Orlando Furioso» nel Cinquecento* [1987], tr. it., Modena, Panini, 2004, *passim* e pp. 231-55.

(18) Non importano ora la decifrazioni proposte (della prima dice che «è il beveraggio della magica Circe, o pur quello che nella tavola dipinta dal Thebano Cebete è chiamato bicchiere delle Decettione»; della seconda che dipinta «ad imitation di Cebete Tebano: il quale dipinse nella sua tavola la torre della vera felicità, dove arrivano coloro che dalle false dottrine sono finalmente condotti alla vera disciplina»: S. FÒRNARI, *Della esposizione sopra l'Orlando Furioso parte seconda* cit., pp. 168 e 178).

(19) S. BENEDETTI, *Itinerari di Cibebe. Tradizione e ricezione della «Tabula» in Italia dal XV al XVIII secolo*, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 111 ss.

derni), debba essere considerata non tanto una sovrinterpretazione del testo ariostesco operata a posteriori, ma un opportuno richiamo al contesto in cui l'autore, i suoi maestri e i suoi contemporanei si muovevano, e nel quale un'allegorizzazione spinta, molto spinta, era fatto normale e apprezzato.

5. Quanto all'episodio di fine canto, si può provare a precisare come si incardina in questo stesso ambito di cultura settentrionale? Credo di sì, anche se bisogna passare su un terreno diverso. Nel ritratto di Angelica le componenti cromatiche sono ridottissime, e riconducibili a *topoi* di tradizione non eletta («i bianchi gigli e le vermiglie rose», «tra fresche rose e candidi ligustri»), sui quali l'autore celia, di fatto disinnescandoli; e la donna è presentata così:

96

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

che è quanto di meno pittorico si possa immaginare. Si tratta in effetti di una riscrittura fedele di Ovidio, seguito da vicino per tutto l'episodio, comprese le parole galanti di Ruggiero ad Angelica, e abbandonato solo nel finale. Per questa ragione parrebbe poco produttivo un esame del ritratto a confronto con quello di Olimpia nel canto successivo che ne valuti comparativamente le componenti figurative (20): la citazione degli «scultori industri» a X 96 è una semplice conseguenza del testo latino (IV 675 «marmoreum ratus esset opus»). E però Angelica, nel 1516, risulta di fatto diafana e scultorea; dopo il ritratto della seducente Alcina al canto VII, additata a modello per i pittori, le contraddizioni del personaggio emergono tutte, e forse oggi ci appaiono anche maggiori, trovandolo nel 1532 confrontato nel canto stesso con il sentimentalismo effuso e a giro di canto

(20) Vd. però I. SCHAROLD, *Proteus' Flucht* cit.

con la più calda e carnale nudità di Olimpia. Fissando il passo alla sua data iniziale, e volendo trovargli un contesto figurativo consono, dobbiamo forse avvicinarlo a un pittore che, se infine compare nel *Furioso* del 32, nella famosa ottava del canto XXXIII (21), è normalmente considerato meno prossimo all'immaginazione ariostesca. Ma Andrea Mantegna all'altezza del 1516 (per non dire negli anni di composizione del libro), in una corte padana come Ferrara così strettamente legata a Mantova, e in generale in tutta la penisola, non è soltanto un vero e proprio astro, imitatissimo e divulgatissimo attraverso stampe per l'appunto di soggetto 'antico'; è soprattutto il più geniale rappresentante di una linea antiquaria e filoscultorea, destinata a soccombere (e non particolarmente apprezzata già da Isabella), ma allora come oggi altamente suggestiva (22). La Ferrara ancora splendente dei capolavori del secolo precedente doveva essere in forte sintonia con quel gusto, che può aver contribuito ad arricchire con la vena di Ercole de' Roberti; e Ariosto in particolare, le cui opere per così dire minori, dai *Carmina* alle *Satire* alle *Commedie*, sono inquadrabili in una linea fermamente classicistica, poteva sentirlo particolarmente vicino, anche nel mutare del tempo e nell'affacciarsi dei nuovi classicismi romani. Nonostante le precise motivazioni ovidiane, perciò, per Angelica viene spontaneo pensare alle tante figure di Mantegna dipinte o incise come se fossero statue, dove si ritrova a volte il dettaglio dei capelli mossi dall'aria a fingere vita o movimento (come nella fortunatissima incisione del *Sepellimento di Cristo* 'orizzontale') (23), e dove i corpi sono del-

(21) P. BAROCCHI, *Fortuna dell'Ariosto nella trattistica figurativa* [1970], in *Studi vasariani*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 53-67, alle pp. 53-67; C. GNUDI, *L'Ariosto e le arti figurative*, in *Ludovico Ariosto*, Convegno internazionale, pp. 331-401, poi in *Signore cortese e umanissimo. Viaggio intorno a Ludovico Ariosto*, Reggio Emilia, 5 marzo-8 maggio 1994, a cura di J. Bentini, Venezia, Marsilio, 1994, pp. 13-47, alle pp. 38-40; R. CESERANI, *Ludovico Ariosto e la cultura figurativa del suo tempo*, in *Studies in the Italian Renaissance. Essays in Memory of Arnolfo B. Ferruolo*, edited by G.P. Biasin, A.N. Mancini and N.J. PERELLA, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1985, pp. 145-66; G. AGOSTI, *Su Mantegna. I. La storia dell'arte libera la testa*, Milano, Feltrinelli, 2005, p. 169 (e *passim*).

(22) G. AGOSTI, *Su Mantegna* cit.

(23) *Mantegna 1431-1506*, a cura di G. Agosti e D. Thiébaud, Milano, Officina Libraria, 2008 (Catalogo della mostra di Parigi, Musée du Louvre, 26 settembre 2008-5 gennaio 2009), n° 89, pp. 256-57.

la stessa materia degli sfondi rocciosi; e più, forse, ai bellissimi monocromi (l'estrema *Introduzione del culto di Cibele a Roma* di Londra, per casa Cornaro a Venezia) che fingono la materia lapidea, e che nella esibita combinazione di due tecniche distinte paiono tendere a una delle potenzialità della scrittura (24); e infine alle fortunatissime incisioni con le zuffe di tritoni e ninfe, di ambientazione per l'appunto acquatica e vagamente mostruosa (25).

6. Addentrarsi in questi paralleli tra letteratura e pittura è sempre rischioso, e lo diventa tanto più avvicinandosi a Olimpia, il cui ritratto nel canto XI ha sollecitato ripetutamente le osservazioni dei critici. Va ricordato che ci troviamo ora a una data più tarda, successiva alle grandi committenze di Alfonso, di sculture e quadri, per i camerini in castello, dove il trionfo della pittura mitologica di Tiziano (*Gli Andri* e il *Bacco e Arianna*, ovvero, secondo una recente proposta, *Arianna a Nasso* e *Apoteosi di Arianna*) è stato in effetti anticipato, come oggi si sa dopo il casuale ritrovamento in India e gli imponenti studi di Alessandro Ballarin, da una impressionante tela di Dosso Dossi con l'*Arrivo di Bacco a Nasso*; col che è stato possibile ricostruire il programma iconografico del ciclo (che dovrebbe essere stato fissato sin dall'inizio: per Ballarin da Equicola nel 1511), e avvicinarsi con meno incertezze alle sue probabili intenzioni (26).

Si potrebbe intanto auspicare che, in generale, il confron-

(24) Sulla fortuna delle grisaille vd. le osservazioni di G. AGOSTI in *Mantegna 1431-1506* cit., pp. 302-3; e in generale S. BLUMENRÖDER, *Andrea Mantegna - die Grisailen. Malerei, Geschichte und antike Kunst im Paragone des Quattrocento*, Berlin Gebr. Mann, 2008, che affaccia un loro possibile valore di «Gemalte Kunsttheorie». Il tema dell'ecfrasi, del confronto delle arti e della competizione con loro della scrittura nel poema ariostesco (in part., dopo i ritratti femminili dei primi canti, la fonte di Merlino scolpita in XXVI 30 ss., la rocca di Tristano dipinta in XXXIII e il padiglione di Costantino trapunto in XLVI 76-99) trascende questa mia breve incursione; si veda ancora qui in chiusura.

(25) Vd. le schede 108-109 di Andrea Canova e del fantastico Ciccio Ingravallo in *Mantegna 1431-1506*, pp. 279-82 (e tutta la sezione curata da Canova).

(26) A. BALLARIN, *Lo studio dei marmi ed il camerino delle pitture di Alfonso I d'Este. Analisi delle fonti letterarie, restituzione dei programmi, riallestimento del camerino*, in *Il camerino delle pitture di Alfonso I*, a cura dello stesso, tomo primo, Cittadella, Bertonecello Artigrafiche, 2002, pp. 63-353 (un sunto del significato complessivo, «A guisa di congedo», alle pp. 351-53).

to tra Ariosto e i pittori contemporanei continui a svolgersi prima sul piano delle ascendenze letterarie e delle scelte dei soggetti che su quello dello stile, stimolante ma estremamente complesso e scivoloso (27): Padoan, in uno dei migliori contributi sull'argomento, rilevato il forte divario tra i due ritratti ariosteschi, parte non credendo che in Olimpia si possa avvertire «un'influenza del sensualismo tizianesco», e arriva però a riconoscere in fine di periodo che «in questo caso il tocco del descrittore si avvale di tonalità che non del tutto irragionevolmente potrebbero definirsi figurative, e che nella loro fulgida nitidezza evocano il mondo tizianesco» (28). In rapporto al mio canto, che contiene il lamento e non il ritratto (lamento che Attilio Momigliano individuava come fulcro dell'episodio), è chiaro che il rapporto con la tradizione figurativa a proposito di Olimpia va inquadrato nel problema più ampio della ricreazione del mito antico o del suo utilizzo, e del mito di Arianna e Bacco a Ferrara in particolare. Su questo mi sento di avanzare per ora due osservazioni. Non pare, contrariamente a quanto si è detto a proposito di Ruggiero sull'isola di Alcina e del possibile parallelismo con il progetto isabelliano, che nel ricalcare la figura di Arianna Ariosto aderisca a o segua un'idea riconducibile non dico al programma ma nemmeno al gusto iconografico incentrato anche su Ovidio (in particolare i *Fasti*) ma soprattutto su Catullo e le *Eikones* di Filostrato (tradotte da Demetrio Mosco per Isabella nel 1510) (29), e con al centro della simbologia, insieme ad Arianna, anche Bacco. Ariosto si rifà allo stesso Catullo in modo più allusivo, e però poi soprattutto, distesamente, alla fonte elegiaca delle *Heroides*, testi per lui scontati, e per accedere ai quali non aveva bisogno di

(27) Vd. gli studi generali di C. GNUDI, *L'Ariosto e le arti figurative* (con valutazioni estetiche spesso astratte); R.W. HANNING, *Ariosto, Ovid, and the Painters*; G. SAVARESE, *Ariosto «vitruviano»: il «Furioso» e le arti visive*, in *Il «Furioso» e la cultura del Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1984, pp. 53-70; R. CESERANI, *Ludovico Ariosto e la cultura figurativa* (che richiama ai due cicli anche qui presi in considerazione ed evidenzia i rischi di valutazioni estetiche); un convegno dedicato a *L'Arioste et les arts* si è svolto a Parigi presso il Museo del Louvre alla fine di marzo 2009.

(28) G. PADOAN, 'Ut pictura poesis': le «pitture» di Ariosto, le «poesie» di Tiziano, nel suo *Momenti del Rinascimento veneto*, Padova, Antenore, 1978, pp. 347-70.

(29) N. ZORZI, *Demetrio Mosco e Mario Equicola: un volgarizzamento delle «Imagines» di Filostrato per Isabella d'Este*, in questo «Giornale», CXIV (1997), pp. 522-72.

spinte esterne o di suggestioni particolari. Se si vuole vedere un rapporto con quanto avveniva nei camerini, questo andrebbe allora nel senso di una scelta dell'Ariosto, all'interno della stessa favola, di una linea alternativa, che esaltava la figura di Arianna nel pieno del suo lamento amoroso, mettendone in rilievo la psicologia in termini meno simbolici, allusivi o erotici, e più drammatici e insieme retorici; e ciò non solo per esigenze narrative, visto che, se avesse voluto, l'autore avrebbe potuto conferire ad Oberto che arriva sull'isola, nel canto XI, alcuni attributi bacchici, e non sembra averlo fatto. Ad accomunare Ariosto, il Dossi di Bombay e Tiziano, sta certamente un comune gusto per la citazione e la riproposizione dell'antico, nei due pittori ormai aggiornata al gusto romano antico (o antiquario) e moderno (michelangiotesco); ma anche per questo il letterato non aveva bisogno di incoraggiamenti figurativi. Il programma voluto da Alfonso si basava in gran parte su due testi efrastici (Catullo e Filostrato), e si proponeva di riportare le figure del mito dai testi che descrivevano immagini a immagini vere e proprie, o meglio, di far imitare immagini che per il fatto di essere descritte in opere letterarie antiche si offrivano eccezionalmente dotate di autorevolezza e significati ulteriori: Ariosto, pur mettendo in campo similitudini con le arti nei tre ritratti (Alcina, Angelica, Olimpia), quando scriveva sapeva di muoversi direttamente, e con maestria fuori dalla norma, sul terreno a cui pittori e patròni dovevano ricorrere per l'invenzione stessa, per di più affidandosi a letterati curiosi e informati ma, da un punto di vista culturale, di servizio come l'Equicola, che tutto era tranne che un artista della parola, quale invece sicuramente fu Ludovico (30). Nonostante la contesa che le

(30) J. SHEARMAN, in chiusura del suo *Only connect... Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Washington, National Gallery of Art-Princeton, Princeton University Press, 1992, pp. 250 ss., suggerisce una possibile responsabilità di Ariosto nella stesura del programma iconografico, oltre che sulla base di una serie di indizi esterni, anche in virtù della (parziale) coincidenza delle fonti utilizzate dal pittore nei suoi quadri e dal poeta per l'episodio di Olimpia abbandonata (p. 257; ma le *Heroides* paiono esclusive del *Furioso*). Alla luce delle molte novità su composizione, ideazione e senso complessivo del ciclo pittorico Ballarin non raccoglie il suggerimento, e punta decisamente su Equicola, consapevole della *medietas* del suo profilo (*Lo studio dei marmi ed il camerino delle pitture* cit., pp. 298 ss., in part. p. 307) e della scarsità di documenti cogenti (in sostanza uno solo, la lettera di Equicola a Isabella del 9 ottobre 1511: p. 115).

arti figurative ormai avevano ingaggiato con quelle della parola, Ariosto, anche se disposto a riconoscere la grandezza dei pittori, doveva sentirsi ben saldo, e l'esibito inserto del canto X poteva probabilmente rappresentare certo un omaggio ad Alfonso, ma insieme, a fronte della *grandeur* dei camerini, un'aperta affermazione dell'originalità e della forza di cui era ancora capace, per il tramite della sua arte, la poesia (31).

La figura di Olimpia, poi, come si è provato a suggerire, è contenuta in nuce in quella di Angelica, e ne discende attraverso la valorizzazione o il rovesciamento di motivi già buoni per lei. A ciò si può ancora aggiungere che attorno a Ferrara aveva avuto sviluppo rigoglioso una linea poetica che Ariosto conosceva perfettamente, e che aveva trasferito nella poesia volgare, e specialmente nei capitoli in terza rima, a lui carissimi, motivi elegiaci di derivazione ovidiana, riproponendo le voci femminili delle *Heroides*, Fedra e Arianna in particolare (32). Sarà forse qui, tra Niccolò da Correggio, Tebaldeo e l'Achillini sia in ottave che in terzine del *Viridario* (già segnalato dagli studi in rapporto a Olimpia) (33), e nella tradizione della disperata come arriva alla fine del Quattrocento, che si potranno riconoscere i più casalinghi precedenti del lamento di Olimpia (forse anche l'idea della partenza della figlia di Cimosco sulla stessa nave, ispirata per il pathos e le immagini alla favola di Tereo e Progne, può aver risentito della versione che è anche nell'Achillini della partenza da Creta di Fedra insieme a Teseo e Arianna, attestata nella tradizione esegetica medievale e nei commenti umanistici alla *Her.* IV) (34).

Resta vero che ne *Gli Andri* di Tiziano la figura nuda e addormentata di Arianna ha una grande evidenza, e offre un

(31) Le migliori osservazioni sul significato del consapevole confronto di Ariosto coi pittori ingaggiati da Alfonso proprio sul piano del mito ovidiano, sono quelle di R.W. HANNING, *Ariosto, Ovid, and the Painters* cit. A. SARCHI, *Antonio tra i letterati e gli artisti del suo tempo*, nel volume *Il Camerino di alabastro. Antonio Lombardo e la scultura all'antica*, a cura di Matteo Ceriana, Cinisello Balsamo, 2004 (catalogo della mostra al Castello di Ferrara 14 marzo-13 giugno 2004), pp. 42-43, suggerisce possibili influssi del Lombardo su Ariosto per episodi particolari (XLII 74-80, XLIII 132).

(32) S. LONGHI, *Lettere a Ippolito e a Teseo* [1989], ora nel suo *Le memorie antiche. Modelli classici da Petrarca a Tassoni*, Verona, Fiorini, 2001, pp. 49-66.

(33) M. MINUTELLI, *Il lamento dell'eroína abbandonata* cit.

(34) P. RAJNA, *Le fonti...* cit., pp. 212-13.

clamoroso primo piano di nudo, che, non dimentichiamo, serviva anche a soddisfare un diffuso gusto voyeuristico, spesso veicolato dal mito (35), su cui certo anche Ariosto faceva conto per l'apprezzamento delle sue bellone (Angelica, nonostante lo scherzo del canto I, e Olimpia, inoltre, se bene interpreto VIII e XI, erano entrambe vergini, e ciò doveva aggiungere qualcosa). Con le novità dei camerini e la grandiosità mitologica e cromatica di quei quadri si potrà allora spiegare la maggiore enfasi di Olimpia-Arianna rispetto ad altre figure femminili. Come se su quel mito e su quella figura, con un rumore di fondo così alto in città, Ariosto fosse costretto ad agire di pedale, abbandonando il più composto classicismo della giovinezza ma rivendicando insieme la propria eccellenza inventiva con la scelta di inserire un episodio e una nuova fonte che ancora mancavano al ciclo, e che portavano con sé, sulla traccia di quelli antichi, non solo un sentimento diverso e personale ma addirittura un personaggio femminile che nessuno conosceva.

SIMONE ALBONICO

(35) Sul quadro, A. BALLARIN, *Lo studio dei marmi ed il camerino delle pitture* cit., pp. 173 ss.; sul voyeurismo di Tiziano G. PADOAN, 'Ut pictura poesis' cit., pp. 363 ss.; C. GINZBURG, *Tiziano, Ovidio e i codici della figurazione erotica del Cinquecento*, in *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 133-57 (più in generale su Tiziano e Ovidio E. PANOFKY, *Tiziano. Problemi di iconografia* [1969], tr. it., postfazione di A. Gentili, Venezia, Marsilio, 1992, pp. 141-74).