

STEFANO IOSSA, *Pazzia e finzione : appunti sul modello ariostesco nella letteratura del XX secolo*, in «Anticomoderno» (ISSN: 1125-3800), 4 (1999 - I numeri), pp. 349-381.

Url: <https://heyjoe.fbk.eu/index.php/antmod>

Questo articolo è stato digitalizzato dal progetto [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access* della Biblioteca Fondazione Bruno Kessler, Il portale HeyJoe, in collaborazione con enti di ricerca, società di studi e case editrici, rende disponibili le versioni elettroniche di riviste storiografiche, filosofiche e di scienze religiose di cui non esiste altro formato digitale.

This article has been digitised within the Bruno Kessler Foundation Library project [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access* platform. Through cooperation with research institutions, learned societies and publishing companies, the *HeyJoe* platform aims to provide easy access to important humanities journals for which no electronic version was previously available.

La digitalizzazione della rivista «Anticomoderno», a cura dalla Biblioteca FBK, è stata possibile grazie alla collaborazione con

Nota copyright

Tutto il materiale contenuto nel sito [HeyJoe](#), compreso il presente PDF, è rilasciato sotto licenza [Creative Commons](#) Attribuzione–Non commerciale–Non opere derivate 4.0 Internazionale. Pertanto è possibile liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire questo articolo e gli altri presenti nel sito, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell’opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Copyright notice

All materials on the [HeyJoe](#) website, including the present PDF file, are made available under a [Creative Commons](#) Attribution–NonCommercial–NoDerivatives 4.0 International License. You are free to download, print, copy, and share this file and any other on this website, as long as you give appropriate credit. You may not use this material for commercial purposes. If you remix, transform, or build upon the material, you may not distribute the modified material.



La digitalizzazione della rivista «Anticomoderno», a cura dalla Biblioteca FBK, è stata possibile grazie alla collaborazione con



PAZZIA E FINZIONE.

APPUNTI SUL MODELLO ARIOSTESCO NELLA LETTERATURA DEL XX
SECOLO.

di Stefano Iossa

Qualcuno ha detto: "Gli scrittori del passato sono lontani
da noi perché noi sappiamo molto più di loro". Proprio
così, ed essi sono appunto ciò che noi sappiamo.
(T. S. Eliot, *Il bosco sacro*)

ogni scrittore *crea* i suoi precursori
(J. L. Borges, *Kafka e i suoi precursori*)

- Il mio nome è al termine del mio viaggio, - dice Agilulfo, e fugge.
(I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*)

1.

Alla fine del XVIII capitolo dell'*Ivanobe* (1819) Walter Scott ricorre all'autorità dell'Ariosto per spiegare l'interruzione del filo del racconto, che comporta l'introduzione di altri personaggi:

The occasion of this interruption we can only explain by resuming the adventures of another set of our characters; for, like old Ariosto, we do not pique ourselves upon continuing uniformly to keep company with any one personage of our drama.¹

Varietà dei fili del racconto e molteplicità dei personaggi, all'insegna delle avventure, rimandano immediatamente all'intreccio dell'*Orlando furioso*. Il riferimento alla poetica ariostesca è evidente:

Ma perché varie fila a varie tele
uopo mi son, che tutte ordire intendo,²

Già in precedenza, all'inizio del XVI capitolo di *The Heart of Midlothian* (1818), Walter Scott aveva esposto la poetica ariostesca delle varie fila e varie tele:

Like the digressive poet Ariosto, I find myself under the necessity of connec-

¹ W. Scott, *Ivanobe*, cap. XVIII.

² *Orlando furioso*, II 30, 5-6. Cfr. anche XIII 81, 1-2 «Di molte fila esser bisogno parme / a condur la gran tela in ch'io lavoro». Citiamo dall'ed. Rusconi, a cura di E. Bigi, Milano 1982.

ting the branches of my story, by taking up the adventures of another of the characters, and bringing them down to the point at which we have left those of Jeanie Deans³

Ariosto viene esibito, dunque, in due luoghi fondamentali di due diversi romanzi in cui Walter Scott giustifica la sua tecnica della sospensione e della digressione: l'*Orlando furioso* viene così assunto come modello della costruzione narrativa del romanzo moderno.⁴ La discendenza del romanzo moderno dall'*Orlando furioso* è stata a più riprese rivendicata dalla critica contemporanea; ma ciò che a noi più interessa, qui, è che proprio uno dei fondatori del romanzo moderno in quanto «storico», Walter Scott, rimandi al precedente ariostesco per quanto riguarda la tecnica della narrazione: l'andamento digressivo e deviante del romanzo moderno, la sua macchina dai sobbalzi irregolari e scomposti, il suo montaggio a sbalzi, discendono direttamente, secondo la testimonianza di Walter Scott, dalla struttura narrativa dell'*Orlando furioso*. Non a caso Walter Scott insiste su due degli elementi strutturali più significativi della tecnica narrativa ariostesca, l'interruzione, da un lato, e la connessione, dall'altro: la prima suscita attesa e genera sorpresa, la seconda rimette a posto i pezzi della storia, legando in unità la varietà delle avventure attraverso l'incontro dei personaggi. Si tratta di quella tecnica che la critica moderna ha chiamato di «sospensione e ripresa», attraverso la costruzione ad *entrelacement*.⁵ Ciò che a Walter Scott interessa soprattutto è il problema del rapporto tra personaggio e azione: il bisogno di evitare l'uniformità per non indurre il lettore a sazietà si scontra con l'esigenza di rendere la continuità della storia nel tempo. Se nell'*Ivanhoe* l'autore si preoccupa soprattutto di giustificare l'interruzione per sottolineare la varietà, in *The Heart of Midlothian* il problema era più precisamente narrativo: riconnettere le diverse parti («branches») della storia, congiungendo non solo la trama ma anche il tempo delle diverse narrazioni («bringing them down to the point at which we have left those of Jeanie Deans»). Il procedimento è tipicamente ariostesco: lasciare un personaggio per seguirne un altro (*O. f.*, II 30, 7-8: «lascio Ri-

³ W. Scott, *The Heart of Midlothian*, cap. XVI.

⁴ Cfr. R. Bigazzi, *Le risorsero del romanzo*, Pisa, Nistri-Lischi, 1996. Il riferimento a Walter Scott è alle pp. 29-30 e 167-168.

⁵ Sulla tecnica narrativa dell'*Orlando furioso* cfr. almeno, dopo i classici studi di D. Delcorno-Branca, *L'Orlando Furioso e il romanzo cavalleresco medievale*, Firenze, Olschki, 1973, G. Dalla Palma, *Le strutture narrative dell'Orlando Furioso*, Firenze, Olschki, 1984, e S. Zatti, *Il «Furioso» fra epos e romanzo*, Lucca, Pacini Fazzi, 1990, i più recenti contributi di M. Praloran, *Temporalità e tecniche narrative nel «Furioso»*, «Studi italiani», VI (1994), 1, pp. 9-54, e F. Sberlati, *Sospensione e intrattenimento. Tracce di una tradizione orale nel «Furioso»*, in Aa. Vv., *Mappe e letture. Studi in onore di Ezio Raimondi*, a cura di A. Battistini, Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 47-66.

naldo e l'agitata prua, / e torno a dir di Bradamante sua»), e ricongiungere le storie diverse attraverso l'incontro dei personaggi (*O. f.*, XIII 80, 1-4: «Ma lascian 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 altrettanto»).

Per Walter Scott, dunque, l'*Orlando furioso* è il più autorevole modello di una tecnica narrativa che consenta insieme varietà e unità, la dispersione della digressione e il ritorno della storia: una tecnica che suscita *suspence*, prima di tutto, ma che anche garantisce alla molteplicità dei personaggi di muoversi su uno sfondo comune. Al centro c'è, insomma, il problema del tempo: Ariosto è l'autore che meglio di tutti è riuscito a spezzare il tempo del racconto senza negare il tempo della storia. Questo, almeno, è il punto di vista di Walter Scott. Su questo punto, del resto, al modello ariostesco darà la sua adesione anche il più importante seguace del romanzo di Walter Scott, Alessandro Manzoni:

egli fil Conte del Sagrato], come l'Ariosto sognò di Carlo in Parigi, di qua di là, non istava mai fermo⁶

Nel *Fermo e Lucia* l'*Orlando furioso* segnava un passaggio decisivo del romanzo, in cui il movimento narrativo diventa, attraverso il sogno, la visione, movimento dell'anima: il sogno ariostesco si faceva movimento interiore del personaggio, inquietudine e ricerca dell'ordine, consentendo la congiunzione tra macchina narrativa e situazione psicologica, tra racconto e personaggio. Il passo scomparirà nei *Promessi Sposi*, in un tempo in cui Manzoni punta più sul senso della storia che sulla pluralità del racconto, ma l'irriducibilità del poema ariostesco a una trama unitaria è ancora esibita da Manzoni come strumento di congiunzione tra pluralità della storia e continuità del racconto nella *Lettre à M. Chauvet*:

Parmi les ouvrages modernes qui approchent le plus de l'idéal convenu pour le poème épique, et qui sont regardés comme classiques dans l'Europe entière, il y en a trois, je crois, où l'on est parvenu, tant bien que mal, à trouver l'application des règles homériques, et le vrai type du genre; ce sont la Jérusalem délivrée, la Lusiade et la Henriade: mais, pour le Divine comédie et le Roland furieux, pour le Paradis perdu, la Messiaide et tant d'autres poème, les critiques ont eu beau se tourmenter à leur faire une case dans leurs théories, ils n'ont pu en venir à bout; ces poèmes leur ont toujours échappé par quelque côté. Dans le premier, on a cherché en vain une certai-

⁶ A. Manzoni, *Fermo e Lucia*, in *Tutte le opere*, ed. Chiari - Ghisalberti, Milano, Mondadori, 1954, II, iii, p. 537. Il riferimento è ad una formula tipicamente ariostesca: cfr., ad es., *Orlando furioso*, XXII 86, 1 «Chi di qua, chi di là cade per terra», XXIV 2, 5 «chi su, chi giù, chi là, chi qua travia», XXIV 14, 1 «Di qua, di là, di su, di giù discorre», ecc.

ne unité conforme a l'idée générale que l'on s'en était faite; dans le second, on n'a pas eu au juste quel était le protagoniste ...⁷

Rigetando, infine, i «componimenti misti di storia e d'invenzione» nel nome della verità, Manzoni ricordava di nuovo l'esempio ariostesco come possibilità di narrazione di una favola «come se» fosse storia: in quel «come se» sta la chiave di superamento della storia nel nome dell'arte. Nel momento in cui il luogo della verità, realisticamente, è la storia, all'arte non resta che farsi portatrice di un'altra verità, che sta al di fuori e al di là della storia. L'esempio è nell'*Orlando furioso*:

Venendo alla letteratura moderna, troviamo subito un altro poema immortale, ma di tutt'altro genere, e per la materia e per la forma. Certo, non si può dire lo stesso affatto del Furioso, il soggetto del quale è di questo mondo, e di tempi storici. Ma, come ognuno sa, un concetto favoloso di que' tempi era diffuso e accettato da un pezzo, e diventato materia usuale di poemi. Quindi l'Ariosto non ebbe ad affrontar la storia: non faceva altro che continuare una favola. La quale non poteva regnare ancora per molto tempo; ma regnava ancora abbastanza per potere aver da lui il suo primo e ultimo capolavoro.⁸

Se Scott e Manzoni recuperano la tecnica narrativa ariostesca all'interno di un romanzo che rispetti comunque, «realisticamente», l'unità della storia, ben diverso era stato l'uso che di quella stessa tecnica aveva proposto il primo grande romanzo moderno, che dell'*Orlando furioso* è insieme prolungamento e diffrazione: il *Don Chisciotte*. Qui la tecnica della sospensione e della ripresa si fa movimento interiore del personaggio, viaggio della coscienza alla ricerca della conferma attraverso la dispersione, la deviazione e la digressione: la scrittura è lo specchio della follia, non la ricomposizione ad unità. Toccava

⁷ A. Manzoni, *Lettre a M. Chateaubriand sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*. «Tra le opere moderne che più si avvicinano all'ideale convenuto per il poema epico, e che sono considerate classiche nell'Europa intera, ce ne sono tre, credo, in cui si è giunti, bene o male, a trovare l'applicazione delle regole omeriche e il vero tipo del genere: sono la *Gerusalemme Liberata*, i *Lusiadi* e la *Henriade*; però, per la *Divina Commedia*, l'*Orlando Furioso*, il *Paradiso perduto*, la *Messade* e tanti altri poemi, i critici hanno avuto un bel tormentarsi per preparare loro una casella nelle loro teorie. Non hanno potuto venirne a capo, perché quei poemi sono sempre sfuggiti loro da qualche parte. Nel primo, si è cercata invano una certa unità conforme all'idea generale che ci se n'era fatta; nel secondo, non si è saputo bene chi era il protagonista ...» (citiamo da A. Manzoni, *Opere*, a cura di G. Bezzola, III. *Opere varie*, Milano, Rizzoli, 1961: la *Lettre* è alle pp. 293-424, il passo riportato alle pp. 404-405).

⁸ A. Manzoni, *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, ivi, pp. 459-538 (il passo citato è a p. 505). L'*Orlando furioso* costituisce il superamento della storia nel nome dell'arte: rivendicando il valore di verità della storia contro il carattere fantastico dell'arte, Manzoni sembra anche definire la specificità di ambiti e confini delle due discipline, fino a precorrere soluzioni che alcuni anni dopo si chiameranno dell'«arte per l'arte». Sui rapporti tra Manzoni e Ariosto per quanto riguarda il gioco del narratore con la materia, e la struttura del racconto, cfr. R. Negri, *Manzoni e Ariosto*, «Italianistica», I, n. 2, 1972, pp. 299-304. Da vedere anche un'ampia nota di G. Dalla Palma, *Le strutture narrative dell'Orlando Furioso*, cit., pp. 18-19.

proprio ad Ariosto, sul piano paradigmatico, simbolico, prima ancora che su quello sintagmatico, narrativo, fornire la linea di discendenza sulla quale si muove Don Chisciotte. Si pensi non solo alla presenza dell'*Orlando innamorato* e dell'*Orlando furioso* nella biblioteca di Don Chisciotte, ma soprattutto alla sua volontà di rivivere, nella sua follia, la follia di Orlando:

- Insomma, - disse Sancio, - cos'è che vuol fare vossignoria in questo luogo così appartato? - Ma non ti ho detto - rispose don Chisciotte - che intendo imitare Amadigi, qui facendo il disperato, il dissennato, il furioso, imitando in pari tempo il prode don Roldano quando, ad una fonte, trovò le prove che Angelica la Bella lo aveva oltraggiato con Medoro, e tanto se ne afflisce che divenne pazzo e sradicò gli alberi, intorbidò le acque delle limpide fonti, uccise pastori, distrusse greggi, incendiò capanne, spianò case, si trascinò via cavalle e compì altre centomila cose straordinarie, degne d'eterna fama e di storia? E quantunque io non pensi d'imitare Roldano, od Orlando, o Rotolando (giacché egli aveva tutti e tre questi nomi) a puntino, in tutte le pazzie che fece, disse e pensò, ne darò all'ingrosso un'idea il meglio che potrò in quelle che mi sembreranno più essenziali. [...] anzi, mi devo togliere tutte queste armi e rimaner nudo come quando nacqui, se mi vien voglia di seguire nella mia penitenza più Orlando che Amadigi. [...] Ora mi manca di strapparmi le vesti, di disseminare le armi e di batter testate per queste rocce, aggiungendo altre cose di questo genere che ti devono fare strabiliare. [...] E trattisi lesto i calzoni, rimase spoglio in camicia; quindi, senz'altro, spiccò due salti in aria e due capriole, col capo all'ingiù e con i piedi in alto, mettendo allo scoperto certe cose che Sancio, per non vederle una seconda volta, voltò le redini a Ronzinante, dichiarandosi contento e soddisfatto di poter giurare che il suo padrone era diventato matto.⁹

I debiti di Cervantes nei confronti di Ariosto sono ben noti;¹⁰ ma quello che c'interessa di più è il fatto che, attraverso Cervantes, Ariosto penetri nella costruzione narrativa del romanzo moderno. Se è vero che alla digressività romanzesca, nel *Furioso*, fa da contraltare un finalismo di tipo epico,¹¹ è altrettanto vero che proprio da Ariosto provengono quelle tecniche 'umorali' della divagazione e della sospensione che attraverso Cervantes prima e Sterne poi stanno a fondamento del romanzo moderno. Che è anche l'eredità di Cervantes e Sterne in Scott e Manzoni.¹²

La congiunzione tra la digressività ariostesca, che comporta spiazzamento dello sguardo, pluralità dell'intreccio, polivalenza dei valori, e l'umorismo mo-

⁹ M. de Cervantes, *Don Chisciotte*, cap. XXXV. Lo citiamo nella traduzione di A. Giannini (1957), Milano, Rizzoli, 1981.

¹⁰ Cfr. almeno M. Chevalier, *L'Arioste en Espagne (1530-1650): recherches sur l'influence du «Roland Furieux»*, Université de Bordeaux, 1966, e T.R. Hart, *Cervantes and Ariosto: Renewing Fiction*, Princeton, University Press, 1989.

¹¹ Cfr. S. Zatti, *Il "Furioso" fra epos e romanzo*, cit.

¹² Sull'importanza della lezione sterniana nella formazione del romanzo moderno in Italia cfr. almeno *Effetto Sterne. La narrazione umoristica in Italia da Foscolo a Pirandello*, Pisa, Nistri-Lischi, 1990.

derno è rivelata proprio dal filtro sterniano. In una pagina famosa della *Notizia intorno a Didimo Chierico*, posposta alla traduzione del *Viaggio sentimentale di Yorick*, da Sterne, Foscolo paragona l'ispirazione sterniana (e sua propria) al ritmo di andata e ritorno della poesia ariostesca:

Aveva non so quali controversie con l'Ariosto, ma le ventilava da sé; un giorno mostrandomi dal molo di Dunkerque le lunghe onde con le quali l'Oceano rompea sulla spiaggia, esclamò: *Così vien poetando l'Ariosto.*¹³

Ariosto come Sterne, dunque. La congiunzione è tutt'altro che arbitraria: dalla tecnica narrativa ariostesca discende proprio quell'ironia, che sta nel «distacco» tra l'autore e la materia, per dirla con Foscolo, o tra la scrittura e la realtà, per dirla con una terminologia critica a noi più vicina, che è a fondamento del romanzo moderno. Orlando sarebbe insomma il primo grande «alienato» della letteratura moderna.

Un altro segnale della possibilità di un corto circuito tra Ariosto e Sterne viene da una pagina di quelle *Confessioni di un italiano* di Ippolito Nievo che costituiscono uno dei documenti più significativi dello «sternismo» italiano:¹⁴

Si perdeva con Erminia sotto le piante ombrose e la seguiva nei placidi alberghi dei pastori; si addentrava con Angelica e Medoro a scriver versi d'amore sulle muscose pareti delle grotte, e delirava anche talora col pazzo Orlando e piangeva di compassione per lui. Ma soprattutto le vinceva l'animo di pietà la fine di Brandimarte, quando l'ora fatale gli interrompe sul labbro il nome dell'amante e sembra quasi che l'anima sua passi a terminarlo e a ripeterlo continuamente nella felice eternità dell'amore. Addormentandosi dopo questa lettura, le pareva talvolta in sogno di essere ella stessa la vedova Fiordiligi.¹⁵

Ariosto si fa anche qui «figura» della distanza tra vita e realtà: l'identificazione di Clara con i personaggi ariosteschi prelude all'infelicità della sua vita,

¹³ U. Foscolo, *Notizia intorno a Didimo Chierico*, nel *Viaggio sentimentale di Yorick lungo la Francia e l'Italia*. Citiamo da U. Foscolo, *Opere*, a cura di M. Puppo, Milano, Mursia, 1966, p. 534. Sul «moto ondoso» del *Furioso*, come meccanismo che genera desiderio, si legga anche una pagina del *Saggio sui poemi narrativi e romanzeschi italiani*: «Nell'istante medesimo che la narrazione di un'avventura ci scorre innanzi come un torrente, questo diventa secco ad un tratto, e subito dopo udiamo il mormorio di ruscelli di cui avevamo smarrito il corso, desiderando pur sempre di tornare a trovarlo. Le loro acque si mischiano, poi tornano a dividersi, poi si precipitano in direzione diversa ...» (citiamo dalla tr. it., in U. Foscolo, *Opere*, a cura di F. S. Orlandini e E. Mayer, Firenze, Le Monnier, vol. X, pp. 183-184; corsivo nostro).

¹⁴ Cfr. G. Maffei, *Ippolito Nievo e il romanzo di transizione*, Napoli, Liguori, 1990, e U. Olivieri, *Narrare avanti il reale. Le "Confessioni di un italiano" e la forma-romanzo nell'Ottocento*, Milano, Angeli, 1990.

¹⁵ I. Nievo, *Le confessioni di un italiano*, cap. II. Citiamo dall'ed. a cura di M. Gorra, Milano, Mondadori, 1981; il passo riportato è alle pp. 82-83.

tanto che non è più la vita a rispecchiarsi nella letteratura ma la letteratura a farsi vita, fino al riconoscimento di un'impossibilità di incontro, perché il dolore della vita non ha nulla di tragico o di eroico. La mediocrità smaschera ironicamente la finzione:

siccome nell'Ariosto della Clara ella si avea fatto mostrar mille volte le figurine, così non le dispiaceva di essere o Angelica seguita da Rinaldo, o Marfisa, l'invitta donzella, od anche Alcina che innamora e muta in ciondoli quanti paladini le capitano nell'isola. Per me io m'aveva scelto il personaggio di Rinaldo con bastevole rassegnazione; e faceva le grandi battaglie contro i filari di pioppi affigurati per draghi, o le fughe disperate da qualche mago traditore, trascinandomi dietro la mia bella come se l'avessi in groppa del cavallo.¹⁶

Anche per Nievo, dunque, è Ariosto l'archetipo di una tecnica narrativa che, attraverso l'ironia, la sospensione e la digressione, svela la finzione, smaschera il distacco, segna la distanza: nei personaggi del *Furioso* i personaggi delle *Confessioni* specchiano la loro inconsistenza, e la loro irrealtà. Di qui discende, con Ariosto e con Sterne, una scrittura che si fa analisi interiore, divaricazione fra il tempo della storia e il tempo del racconto, digressione e monologo interiore.

2.

Come ha messo in rilievo Giancarlo Mazzacurati,¹⁷ la scommessa proemiale dell'*Orlando furioso* sembra anticipare la sfida della scrittura alla morte di gran parte del romanzo moderno, dal *Tristram Shandy* al *Fu Mattia Pascal*. È proprio Pirandello, del resto, ad individuare nell'ordito ariostesco l'apertura di una strada che conduce all'umorismo moderno. È vero che in una famosa pagina del *Saggio sull'umorismo*, confrontando Orlando e don Chisciotte, Pirandello esclude l'*Orlando furioso* dalla categoria dell'umorismo per relegarlo in quella dell'ironia, ma è altrettanto vero che proprio nell'*Orlando furioso* egli riconosce alcune decisive anticipazioni di quella tecnica narrativa su cui si fonda il sentimento del contrario, cioè l'umorismo: dal distacco dell'autore verso la materia al trionfo della fantasia creatrice sulla realtà storica, dal gioco del burattinaio coi suoi personaggi all'andamento deviante e sospensivo del racconto.

L'indagine pirandelliana del «segreto dello stile dell'Ariosto» comincia dalla «lontananza del tempo e dello spazio»:

¹⁶ *Ibidem*, cap. III, p. 112.

¹⁷ G. Mazzacurati, *Pirandello nel romanzo europeo*, Bologna, Il Mulino, 1987, p. 81.

Nella lontananza del tempo e dello spazio, il poeta vede innanzi a sé un mondo meraviglioso che in parte la leggenda, in parte le capricciose invenzioni dei cantori han costruito intorno a Carlo Magno.¹⁸

Rispetto alla sua materia l'Ariosto «la domina da assoluto padrone e secondo l'imprevedibile capriccio della sua meravigliosa fantasia creatrice combina e separa, associa e dissocia tutti gli elementi ch'essa gli fornisce» (ed. cit., p. 91).¹⁹

Nel caleidoscopico gioco ariostesco, che trasforma la letteratura in realtà e la realtà in letteratura, Pirandello riconosce tuttavia il segno di un'ironia che prelude all'umorismo:

di tratto in tratto, il velo sottilissimo si squarcia; attraverso lo squarcio la realtà vera, del presente, si scopre, e allora l'ironia diffusa si raccoglie d'un subito e con improvviso scoppio s'appalesa. (ed. cit., pp. 91-92)

Come si fa, qui, a non pensare a quello strappo nel cielo di carta del teatrino dove veniva rappresentata l'*Elettra* di Sofocle, che pochi anni prima, nel *Fu Mattia Pascal*, trasformava Oreste in Amleto? Leggiamolo, il passo in questione:

- La tragedia d'Oreste in un teatrino di marionette! - venne ad annunziarmi il signor Anselmo Paleari. - Marionette automatiche, di nuova invenzione. Stasera, alle ore otto e mezzo, in via dei Prefetti, numero cinquantaquattro. Sarebbe da andarci, signor Meis.

- La tragedia d'Oreste?

- Già! *D'après Sophocle*, dice il manifestino. Sarà l'*Elettra*. Ora senta un po' che bizzarria mi viene in mente! Se, nel momento culminante, proprio quando la marionetta che rappresenta Oreste è per vendicare la morte del padre sopra Egisto e la madre, si facesse uno strappo nel cielo di carta del teatrino, che avverrebbe? Dica lei.

- Non saprei, - risposi, stringendomi ne le spalle.

- Ma è facilissimo, signor Meis! Oreste rimarrebbe terribilmente sconcerato da quel buco nel cielo.

- E perché?

- Mi lasci dire. Oreste sentirebbe ancora gl'impulsi della vendetta, vorrebbe seguirli con smaniosa passione, ma gli occhi, sul punto, gli andrebbero lì, a quello strappo, donde ora ogni sorta di mali influssi penetrerebbero nella scena, e si sentirebbe cader le braccia. Oreste, insomma, diventerebbe

¹⁸ L. Pirandello, *L'umorismo*, cap. V. Citiamo dall'ed. degli Oscar Mondadori, Milano 1986, p. 90.

¹⁹ E' ben noto che il metodo della scrittura pirandelliana è caratterizzato dal recupero e riutilizzo continuo dei materiali precedentemente elaborati, ma non è forse un caso che le parole che definiscono l'operazione creatrice dell'Ariosto, «l'imprevedibile capriccio della sua meravigliosa fantasia», ritorneranno pochi anni dopo nella prefazione ai *Sei personaggi*: «Orbene questa mia servetta *Fantasia* ebbe, parecchi anni or sono, la cattiva ispirazione o il malaugurato capriccio...» (L. Pirandello, *Prefazione ai Sei personaggi in cerca d'autore*. La citiamo dall'ed. Oscar Mondadori, Milano 1984, che contiene i *Sei personaggi* e l'*Enrico IV*: il passo riportato è a p. 11, i corsivi sono nostri).

Amleto. Tutta la differenza, signor Meis, fra la tragedia antica e la moderna
 consiste in ciò, creda pure: in un buco nel cielo di carta.
 E se ne andò, ciabattando.²⁰

La differenza tra il personaggio ariostesco e il personaggio umoristico sta, per Pirandello, nel fatto che il primo «non apparisce libero, ma soggetto all'intenzione dell'autore», mentre il secondo non ha più progetto, né identità; di qui discende il carattere ironico del poema ariostesco, che sta nella coscienza d'irrealtà del suo mondo da parte del poeta, che continuamente svela la finzione, smaschera la storia, rivela i meccanismi costruttivi del suo testo:

L'immedesimazione del poeta col suo mondo consiste in questo, che egli con la fantasia potente *vede*, digrossato, finito anzi in ogni contorno, preciso, limpido, ordinato e vivo, quel mondo che altri aveva messo insieme grossolanamente e aveva popolato di esseri, che, o per la loro goffaggine o per la loro sciocchezza o per la puerile loro incoerenza, ecc. non potevano in alcun modo esser presi sul serio neppure dai loro stessi autori; e poi di maghi e di fate e di mostri che, naturalmente, ne accrescevano la irrealtà e la inverosimiglianza. Il poeta toglie questi esseri dal loro stato di fantocci o di fantasmi, dà loro consistenza e coerenza, vita e carattere. (ed. cit., p. 99)

Questa operazione è proprio ciò che Pirandello si rifiuterà di fare nei *Sei personaggi*, dove non a caso la crisi del personaggio moderno trova il suo estremo termine di confronto nell'ironia dell'Ariosto:

Odio l'arte simbolica, in cui la rappresentazione perde ogni movimento spontaneo per diventar macchina, allegoria; sforzo vano e malinteso, perché il solo fatto di dar senso allegorico a un rappresentazione dà a veder chiaramente che già si tien questa in conto di favola che non ha per se stessa alcuna verità né fantastica né effettiva, e che è fatta per la dimostrazione di una qualunque verità morale. Quel bisogno spirituale di cui io parlo non si può appagare, se non qualche volta e per un fine di superiore ironia (com'è per esempio nell'Ariosto) di un tal simbolismo allegorico. Questo parte da un concetto, è anzi un concetto che si fa, o cerca di farsi, immagine; quello cerca invece nell'immagine, che deve restar viva e libera di sé in tutta la sua espressione, un senso che gli dia valore.²¹

Non è certo un caso che l'Ariosto sia l'unico autore citato da Pirandello nella prefazione ai *Sei personaggi*, che è del 1921: Ariosto è l'ultimo scrittore che sia riuscito a ricondurre la dispersione ad unità, e la storia a un senso, prima che il personaggio moderno si trovasse nell'incapacità di trovare un senso se non nell'acquisizione di una forma, che è la *sua* forma, la sua iden-

²⁰ Notiamo per inciso che l'immagine dello squarcio del velo risale proprio all'*Orlando Furioso*: «Ruppe il velo e squarciò, che gli copia / lo spaventoso et incantato lampo...» (XXII 85, 1-2). Citiamo *Il fu Mattia Pascal* dall'edizione a cura di G. Mazzacurati, Torino, Einaudi, 1993 (il passo citato, che apre il cap. XII, è alle pp. 164-165)

²¹ *Prefazione ai Sei personaggi in cerca d'autore*, cit., p. 13.

tità di personaggio. L'ironia ariostesca sta nella capacità di trovare un senso senza crederci più; Ariosto è dunque l'anello di congiunzione tra Oreste e Amleto, tra gli eroi cavallereschi e don Chisciotte, divenendo l'imprescindibile termine di confronto per la genesi del personaggio moderno «in cerca d'autore». Ariosto anticipa l'umorismo, insomma, senza ancora arrivarci:

L'ironia è nella visione che il poeta ha, non solo di quel mondo fantastico, ma della vita stessa e degli uomini. Tutto è favola e tutto è vero, poiché è fatale che noi crediamo vere le vane parvenze che spirano dalle nostre illusioni e dalle passioni nostre; illudersi può esser bello, ma del troppo immaginare si piange poi sempre la frode: e questa frode ci appare comica o tragica secondo il grado della partecipazione nostra ai casi di chi la subisce, secondo l'interesse o la simpatia che quella passione o quell'illusione ci suscitano, secondo gli effetti che quella frode produce. Così avviene che noi vediamo il sentimento ironico del poeta mostrarsi anche sotto un altro aspetto nel poema, non più spiccato ed evidente, ma attraverso la rappresentazione stessa, in cui è riuscito a trasfondersi per modo che essa così si senta e così si voglia. Il sentimento ironico, in somma, oggettivato, spira dalla rappresentazione stessa anche là dove il poeta non mostra apertamente coscienza della irrealità di essa. (ed. cit., pp. 102-103)

L'«illusione» dell'universo poetico ariostesco, che segna lo scarto tra la verità e la finzione, sembra rimandare a ben altra illusione, quella che nel capitolo XIII del *Fu Mattia Pascal* segna la presa di coscienza del personaggio moderno:

E il signor Anselmo, seguitando, mi dimostrava che, per nostra disgrazia, noi non siamo come l'albero che vive e non si sente, a cui la terra, il sole, l'aria, la pioggia, il vento, non sembra che sieno cose ch'esso non sia: cose amiche o nocive. A noi uomini, invece, nascendo, è toccato un tristo privilegio: quello di sentirci vivere con la bella illusione che ne risulta: di prendere cioè come una realtà fuori di noi questo nostro interno sentimento della vita, mutabile e vario, secondo i tempi, i casi e la fortuna. (ed. cit., pp. 182-183)

Il travaso consistente di materiali dal *Fu Mattia Pascal* al *Saggio sull'umorismo* è cosa nota, già ampiamente sondata; ma che gran parte delle riflessioni sull'Ariosto entrino poi nelle vicende «umoristiche» del personaggio pirandelliano, dal *Fu Mattia Pascal* ai *Sei personaggi*, è fatto senza dubbio di grande rilievo. Ariosto, per Pirandello, non è un umorista, lo sappiamo; ma è e resta un punto di riferimento fondamentale per la scrittura umoristica, perché per primo ha posto il problema del rapporto tra realtà e fantasia. Ariosto per primo ha smascherato la finzione:

Il poeta non vuol creare e rappresentare come vero un sogno; non è preoccupato soltanto della verità fantastica del suo mondo, è preoccupato anche della realtà effettiva; non vuole che quel suo mondo sia popolato di larve o di fantocci, ma di uomini vivi e veri, mossi e agitati dalle nostre stesse passioni; il poeta in somma vede, non le condizioni di quel passato leggendario divenute realtà fantastica nella sua visione, ma le ragioni del presente, trasportate e investite in quel mondo lontano. Ora naturalmente, allorché esse

vi trovano elementi capaci di accoglierle, la realtà fantastica si salva; ma alorché non li trovano, per la irriducibilità stessa di quegli elementi, l'ironia scoppia, inevitabile, e quella realtà si frange. (ed. cit., p. 100)

Ariosto per primo ha congiunto i contrari:

Bisogna riconoscere l'una cosa e l'altra - l'immedesimazione e l'ironia - poiché nell'accordo, se non sempre perfetto quasi sempre però raggiunto, d'entrambe queste cose a prima vista contrarie, sta, ripeto, il segreto dello stile ariostesco. (ed. cit., pp. 98-99)

Non è forse un caso, allora, che, nella sua follia, Enrico IV trovi l'unico modo di rivendicare la sua esistenza e la sua identità rifugiandosi nel mondo cavalleresco della sua rappresentazione: solo lì, in un mondo che è *altro*, dove coesistono l'immedesimazione e il distacco, la partecipazione e l'ironia, l'uomo moderno può recuperare se stesso.

Perché trovarsi davanti a un pazzo sapete cosa significa? trovarsi davanti a uno che vi scrolla dalle fondamenta tutto quanto avete costruito in voi, attorno a voi, la logica, la logica di tutte le vostre costruzioni! - Eh! Che volete? Costruiscono senza logica, beati loro, i pazzi!²²

L'ironia ariostesca non sarebbe altro, allora, che il preludio della follia moderna: Orlando «furioso» è il primo grande alienato della letteratura moderna, prigioniero della sua identità di cavaliere e ribelle ad un ruolo che gli sta ormai stretto. La dialettica tra realtà e finzione così si complica; la finzione è pazzia, e la realtà è finzione della pazzia, rappresentazione della finzione:

Enrico IV. Si dovrebbe poter comandare alla luna un bel raggio decorativo... Giova, a noi, giova, la luna. Io per me ne sento il bisogno, e mi ci perdo spesso a guardarla dalla mia finestra. Chi può credere, a guardarla, che lo sappia che ottocent'anni siano passati e che io, seduto alla finestra non possa essere davvero Enrico IV che guarda la luna, come un pover'uomo qualunque? Ma guardate, guardate che magnifico quadro notturno: l'Imperatore tra i suoi fidi consiglieri... Non ci provate gusto?

Landolfo (piano ad Arialdo, come per non rompere l'incanto). Eh, capisci? A sapere che non era vero...

Enrico IV. Vero, che cosa?

Landolfo (titubante, come per scusarsi). No... ecco... perché a lui (*indica Bertoldo*) entrato nuovo in servizio... io, appunto questa mattina, dicevo: Peccato, che così vestiti... e poi con tanti bei costumi, là in guardaroba... e con una sala come quella... (*accenna alla sala del trono*).

Enrico IV. Ebbene? Peccato, dici?

Landolfo. Già... che non sapevamo...

Enrico IV. Di rappresentarla per burla, qua, questa commedia?

Landolfo. Perché credevamo che...

Arialdo (per venirgli in aiuto). Ecco... sì che fosse sul serio!

Enrico IV. E com'è? Vi pare che non sia sul serio?

Landolfo. Eh, se dice che...

²² *Enrico IV*, atto II; nell'ed. cit. il passo è a p. 198.

Enrico IV. Dico che siete sciocchi! Dovevate sapervelo fare per voi stessi, l'inganno; non per rappresentarlo davanti a me, davanti a chi viene qua in visita di tanto in tanto; ma così, per come siete naturalmente, tutti i giorni, davanti a nessuno (*a Bertoldo, prendendolo per le braccia,*) per te, capisci, che in questa tua finzione ci potevi mangiare, dormire, e grattarti anche una spalla, se ti senti un prurito; (*rivolgendosi anche agli altri*) sentendovi vivi, vivi veramente nella storia del mille e cento, qua alla Corte del vostro Imperatore Enrico IV! E pensare, da qui, da questo nostro tempo remoto, così colorito e sepolcrale, pensare che a una distanza di otto secoli, in giù, in giù, gli uomini del mille e novecento si abbaruffano intanto, s'arrabbattano in un'ansia senza requie di sapere come si determineranno i loro casi, di vedere come si stabiliranno i fatti che li tengono in tanta ambascia e in tanta agitazione. Mentre voi, invece, già nella storia! con me! Per quanto tristi i miei casi, e orrendi i fatti; aspre le lotte, dolorose le vicende: già storia, non cangiano più, non possono più cangiare, capite? Fissati per sempre: che vi ci potete adagiare, ammirando come ogni effetto segua obbediente alla sua causa, con perfetta logica, e ogni avvenimento si svolga preciso e coerente in ogni suo particolare. Il piacere, il piacere della storia, insomma, che è così grande!

Landolfo. Ah, bello! bello!

(*Enrico IV*, atto II; ed. cit., pp. 201-202)

Allorché Orlando urta anche lui contro la realtà e smarrisce del tutto il senso, getta via le armi, si smaschera, uomo nudo, nella realtà. Scoppia la tragedia. Nessuno può ridere del suo aspetto e de' suoi atti; quanto vi può esser di comico in essi è superato dal tragico del suo furore.

(*L'umorismo*, ed. cit., p. 106)²³

3.

La predilezione di Borges per l'*Orlando furioso* è cosa nota.²⁴ Quanto, tuttavia, la lettura di Borges possa fornire spunti e strumenti per un'interpretazione del poema e dei suoi rapporti con la cultura novecentesca è cosa tutta da verificare.

Quello che c'interessa, dunque, qui, non è la presenza di Ariosto o l'eredità ariostesca in Borges, ma una lettura del poema attraverso la lettura che ne fa Borges. Ci riferiamo, ovviamente, alla famosa poesia *Ariosto y los árabes* (1960).²⁵

²³ La possibilità di dare alla vita un senso, una logica, è solo nel rifugio nel passato, nella storia: dare senso alla storia è ciò che era riuscito a fare, per ultimo prima della modernità, Ariosto. Non a caso, probabilmente, la pagina dell'*Enrico IV* si apre con la visione della luna, ricordando esplicitamente Leopardi: è sull'asse Ariosto-Leopardi, attraverso Galileo, che anche Italo Calvino costruirà la sua idea di letteratura come ricerca di senso. La pazzia di Enrico IV, insomma, è come la pazzia di Orlando: scontro col presente, scontro con la realtà; e rifugio nella favola, che si è fatta storia.

²⁴ Cfr. S. Cro, *J. L. Borges. Poeta, saggista e narratore*, Milano, Mursia, 1971, che riporta, a p. 261, una dichiarazione rilasciata da Borges in un'intervista: «non sono un buon conoscitore della letteratura italiana, tranne nel senso che sono un lettore e un rilettore di Dante e di Ariosto».

²⁵ Cfr. J. L. Borges, *Ariosto y los árabes*, in *El Hacedor* (1960). La citiamo dalla traduzione italiana di L. Bacchi Wilcock in J. L. Borges, *Poesie (1923-1976) scelte da J. L. Borges*, Milano, Rizzoli,

Fin dall'inizio Ariosto appare come colui che ha potuto fare ciò che nessuno può fare: nessuno può scrivere un libro, ma Ariosto ci è riuscito. La straordinaria capacità ariostesca di dire l'indicibile è il motivo fondante del fascino che l'*Orlando furioso* esercita su Borges; ritornerà infatti in una poesia più tarda, *La rosa*, che è del 1974:

La rosa,
l'immarcescibile rosa che non canto,
quella che è peso e fragranza,
quella del nero giardino nella notte profonda,
quella di qualunque giardino e di qualunque sera,
la rosa che risorge dalla tenue
cenere per arte d'alchimia,
la rosa dei Persiani e di Ariosto,
quella che è sempre sola,
quella che è sempre la rosa delle rose,
il giovane fiore platonico,
l'ardente e cieca rosa che non canto,
la rosa irraggiungibile.²⁶

Ariosto poeta dell'indicibile, dunque. Il tema dell'impossibilità di dire, perché tutto è stato già detto, è al centro della riflessione teorica di Borges, com'è noto: si pensi almeno al racconto *Pierre Menard, autore del «Chisciotte»*, che è del 1939.²⁷ Individuare in Ariosto colui che è stato capace di dire l'indicibile vuol dire fare di Ariosto il simbolo della letteratura, il simbolo dell'unica possibilità di scrivere che resta allo scrittore moderno: «perché / un libro esista veramente / ci vogliono l'aurora e il tramonto, / secoli, armi e il mare che unisce e separa».²⁸ La natura e la storia, dunque, congiunte da un movimento di andare e venire, centripeto e centrifugo («il mare che unisce e separa»)²⁹. La scrittura, insomma, è l'unione dei contrari: aurora e tramonto, unione e separazione, chiari marmi e neri pini, memoria e oblio. L'*Orlando*

1980, pp. 132-143. Sull'argomento cfr. A. Ruiz Díaz, *Borges, Ariosto y los árabes*, in *Actas de la Semana de Cultura Italiana*, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina, 1973, pp. 99-108.

²⁶ «La rosa, / la immarcescibile rosa que no canto, / la que es peso y fragancia, / la del negro jardín en la alta noche, / la de cualquier jardín y cualquier tarde, / la rosa que resurge de la tenue / ceniza por el arte de la alquimia, / la rosa de los persas y de Ariosto, / la que siempre está sola, / la que siempre es la rosa de las rosas, / la joven flor platónica, / la ardiente y ciega rosa que no canto, / la rosa inalcanzable» (J.L. Borges, *La rosa*, in *Obras Completas* [1974]; la riportiamo dall'edizione citata delle *Poesie*, pp. 60-61). L'eco ariostesca è evidente: «La verginella è simile alla rosa, / ch'in bel giardin su la nativa spina / mentre sola e sicura si riposa, / né gregge né pastor se le avvicina; / Paura soave e l'alba rugiadosa, / l'acqua, la terra al suo favor s'inclina: / gioveni vaghi e donne inamorate / amano averne e seni e tempie ornate» (*Orlando furioso*, I 42).

²⁷ Poi in *Ficciones*, Buenos Aires, Sur, 1944, tr. it. *Finzioni*, Torino, Einaudi, 1955.

²⁸ «Nadie puede escribir un libro. Para / que un libro sea verdaderamente, / Se requieren la aurora y el poniente, / Siglos, armas y el mar que une y separa» (vv. 1-4).

²⁹ Sul movimento narrativo del *Furioso* come «andirivieni» cfr. E. Saccone, *Il soggetto del «Furioso» e altri saggi tra Quattro e Cinquecento*, Napoli, Liguori, 1974.

furioso poema della contraddizione, dunque: poema dell'arte e della natura. Questo è il cammino di Ariosto, appunto: tra arte e natura, tra «chiari marmi» e «neri pini»,³⁰ Poema possibile, infine, perché non rappresenta la realtà, ma sogna; e non sogna partendo da zero, no: sogna il già sognato.³¹

Poema della ripetizione, allora; poema che riprende e sistema la tradizione e il presente: «L'aria della sua Italia era piena / di sogni, che con forme della guerra / che in duri secoli affaticò la terra, / ordirono la memoria e l'oblio».³²

Risalendo ad antiche radici, ad un sogno nato dallo smarrimento di una legione che poi cadde in un'imboscata, l'*Orlando furioso* si configura come erede di un'epica medievale e di una mitologia classica che a lui si presentano non altro che come *sogno*:

Una legione che si perse nelle valli
di Aquitania cadde in un'imboscata;
così *nacque quel sogno* di una spacla
e del corno che invoca a Roncisvalle.

I propri idoli ed eserciti il duro
sassone sopra i campi d'Inghilterra
etese in una serrata e goffa guerra
e di quelle cose *rimase un sogno*: Arturo.

Dalle isole boreali dove un cieco
sole rende sfumato il mare, *arrivò il sogno*
di una vergine addormentata che aspetta
il suo padrone, dietro un cerchio di fuoco.

Chissà se dalla Persia o dal Parnaso
è *venuto il sogno* del destriero alato

³⁰ Sull'*Orlando furioso* come poema della contraddizione cfr. G. Savarese, *Il «Furioso» e la cultura del Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1984. L'*Orlando furioso* come «poema del mondo», che contiene tutta la realtà fino a contenere anche se stesso, secondo l'idea di Borges della biblioteca di Babele, in un gioco di cerchi concentrici, ritornerà alcuni anni più tardi in una pagina di Italo Calvino: «L'*Orlando furioso* è un libro che contiene tutto il mondo. E questo mondo contiene un libro che vuol essere mondo. Ma cosa sia scritto in questo libro magico non lo sappiamo».

³¹ «Así lo pensó Ariosto, que al agrado / Lento se dio, en el ocio de caminos / De claros mármoles y negros pinos, / de volver a soñar lo ya soñado» (vv. 5-8). Sull'*Orlando furioso* come poema del sogno cfr. M. Beer, *Romanzi di cavalleria. Il «Furioso» e il romanzo italiano del primo Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1987, e S. Longhi, *Orlando Insonniato. Il sogno e la poesia cavalleresca*, Milano, Franco Angeli, 1990.

³² «El aire de su Italia estaba enchido / de sueños, que con formas de la guerra / que en duros siglos fatigó la tierra / Urdieron la memoria y el olvido» (vv. 9-12). Sull'*Orlando furioso* come poema della memoria e della selezione cfr. A. Gareffi, *Figure dell'immaginario nell'Orlando Furioso*, Roma, Bulzoni, 1984. «Il tempo delle opere non è il tempo definito della scrittura, bensì il tempo indefinito della lettura e della memoria. Il senso dei libri non sta dietro di loro ma davanti, è in noi: un libro non è un senso già compiuto, una rivelazione che dobbiamo subire, ma una riserva di forme che attendono il loro senso, è l'imminenza di una rivelazione che non si produce» e che ognuno deve produrre per sé» (G. Genette, *L'utopia letteraria*, in *Figure*, Torino, Einaudi, 1969, pp. 113-121; il passo riportato è a p. 121, la citazione, da Borges, proviene da *Inquisizioni*).

che nell'aria il mago armato
sprona e che s'immerge nel tramonto deserto.³³

L'*Orlando furioso* riassume in sé tutto il passato, l'intera tradizione della letteratura; ma la filtra in una distanza infinita, che la rende soltanto «sogno». Tutto è visto da lontano: «come dal destriero del mago ... come attraverso una tenue nebbia d'oro ... come gli illusori splendori / che all'Indostan fa intravedere l'oppio».³⁴ Poema visionario, dunque, distante velato allucinato: Ariosto guarda la materia del suo poema dall'alto, da estraneo. È uno sguardo sulla vita, insomma, fatta di guerre amori avventure, giardini e labirinti: «Ariosto vide i regni della terra / solcata dalle feste della guerra / e del giovane amore avventuriero / ... / vide nel mondo un giardino che i suoi confini / estende in altri intimi giardini / per l'amore di Angelica e Medoro».³⁵ La vita

³³ «Una legión que se perdió en los valles / de Aquitania cayó en una emboscada; / así nació aquel sueño de una espada / y del cuerno que clama en Roncisvalles. // Sus ídolos y ejércitos el duro / Sajón sobre los huertos de Inglaterra / dilató en apretada y torpe guerra / y de esas cosas quedó un sueño: Arturo. // De las islas boreales donde un ciego / sol desdibuja el mar, llegó aquel sueño / de una virgen dormida que a su dueño / aguarda, tras un círculo de fuego. // Quién sabe si de Persia o del Parnaso / vino aquel sueño del corcel alado / que por el aire el hechicero armado / urge y que se hunde en el desierto ocaso» (vv. 13-28). Ai rapporti tra l'*Orlando furioso* e la letteratura medievale dedicherà, del resto, alcune pagine lo stesso Borges nel volume da lui scritto in collaborazione con Maria Esther Vázquez sulle letterature germaniche: cfr. J.L. Borges - M.E. Vázquez, *Literaturas germánicas medievales*, Buenos Aires 1965, pp. 109-110 (tr. it. *Letterature germaniche medioevali*, a cura di F. Antonucci, Roma-Napoli, Theoria, 1984). La trasfigurazione dell'opera in sogno, che la renda *visione* anziché *lavoro*, è uno dei caratteri dominanti delle poetiche contemporanee: cfr. G. Bachelard, *La poetica della rêverie* (1960), tr. it. Bari, Dedalo, 1972 (a p. 74 si legge: «È sempre un duro lavoro scrivere un libro. Si ha sempre la tentazione di limitarsi a sognarlo»). E Pasolini così concludeva (nei panni di Giotto) il suo *Decameron*: «Perché realizzare un'opera quando è così bello sognarla soltanto?». Cfr. anche V. Sklovskij, *L'arte come procedimento* (1929), tr. it. nel volume a cura di T. Todorov, *I formalisti russi*, Torino, Einaudi, 1968², a p. 82: «Scopo dell'arte è di trasmettere l'impressione dell'oggetto, come 'visione' e non come 'riconoscimento'».

³⁴ Suggestiva (e probabilmente non casuale) è la coincidenza con l'architettura onirica, tipicamente «ariostesca», di una delle «città invisibili» di Italo Calvino, Zobeide: «città bianca, ben esposta alla luna, con vie che girano su se stesse come in un gomito. Questo si racconta della sua fondazione: uomini di nazioni diverse ebbero un sogno uguale, videro una donna correre di notte per una città sconosciuta, da dietro, coi capelli lunghi, ed era nuda. Sognarono d'inseguirla» (I. Calvino, *Le città invisibili*, Torino, Einaudi, 1972, p. 51). La luna, il sogno, l'inseguimento: la città «bianca», trasfigurata, come dentro una visione, il «sogno uguale» di «uomini di nazioni diverse», che diventa sogno di un inseguimento, sembrano rievocare la lettura dell'*Orlando furioso* da parte di Borges. Le due immagini più significative usate da Calvino per definire l'*Orlando furioso*, «partita a scacchi» e «labirinto nel quale si aprono altri labirinti», rimandano decisamente alla lezione di Borges. Cfr. *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, Torino, Einaudi, 1970; i passi citati sono alle pp. 45 e 110. L'*Orlando furioso* era stato visto come poema del sogno, poema visionario, come abbiamo avvertito, già da Manzoni nel *Fermo e Lucia*.

³⁵ «Como desde el corcel del hechicero, / Ariosto vio los reinos de la tierra / surcada por las fiestas de la guerra / y del joven amor avventurero. // Como a través de tenue bruma de oro / vio en el mundo un jardín que sus confines / dilata en otros íntimos jardines / para el amor de Angelica y Medoro» (vv. 29-36).

come «festa» e come «labirinto»; e la scrittura come vita, gioco fatto di meandri intricati e confini infiniti: tutti temi cari a Borges, com'è noto, ritrovati nel *Furioso* come paradigma di un'idea di letteratura, fondata sulla contraddizione, sulla sistemazione e sulla distanza. Al centro di tutto ci sono «gli amori»: «passano per il Furioso gli amori / in un disordine da caleidoscopio». ³⁶ Disordine ordinato, dunque, fatto di scomposizione, di uno sguardo frantumato sulla realtà: molteplicità di punti di vista, frammentazione del reale, inafferrabilità dell'immagine, moltiplicazione degli oggetti. ³⁷ Poema che denuncia la falsità della vita, l'impossibilità della rappresentazione, la vanità dell'apparenza e la necessità del sogno: «né l'amore ignorò né l'ironia / e sognò così, in modo pudibondo, il singolare castello in cui tutto / è (come in questa vita) una falsità». ³⁸

Congiungere realtà e sogno, storia e fantasia, vita e illusione; accordo di contrari: questo realizza l'Ariosto. Il criterio che guida la sua scrittura, come quella di ogni poeta, è dunque lo *sdoppiamento*: «Come a ogni poeta, la fortuna / o il destino gli diede una sorte strana; / camminava per le strade di Ferrara / e insieme camminava sulla luna». ³⁹ L'*Orlando furioso* si configura, così, come immagine perfetta della letteratura, residuo ultimo della capacità di sognare, «scoria dei sogni», traccia dai contorni sfumati di una fiumana di immagini e desideri, «indistinto limo che il Nilo dei sogni lascia», trama contesta di un labirinto luminoso, ordine dell'inafferrabile e dell'irriducibile, confusione e splendore. Nel *Furioso* ci si può perdere, infine, perché la sua musica indolente ti porta fuori dalla vita e dalla storia, in un'altra dimensione, senza tempo e senza spazio, oltre la sua carne e il suo nome. ⁴⁰ La musica ariostesca non è evasione, insomma, ma è distanza,

³⁶ «Como los illusorios esplendores / que al Indostán deja entrever el opio, / pasan por el Furioso los amores / en un desorden de calidoscopio» (vv. 37-40).

³⁷ Sull'ordine del disordine nel *Furioso*, e sul suo sistema combinatorio, cfr. C. Bologna, «Orlando Furioso di Ludovico Ariosto», in Aa. Vv., *Letteratura italiana. Le Opere, II. Dal Cinquecento all'Ottocento*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 219-352 (ora *La macchina del «Furioso»*, Torino, Einaudi, 1998); sulla frantumazione degli oggetti nello sguardo ariostesco, che li sottopone a moltiplicazioni, prospettive plurali e deformazioni continue, cfr. G. Barlusconi, *L'«Orlando Furioso» poema dello spazio*, in Aa. Vv., *Studi sull'Ariosto*, a cura di E. N. Girardi, Milano 1977, pp. 39-130, in particolare pp. 54 e 110.

³⁸ «Ni el amor ignoró ni la ironía / y soñó así, de pudoroso modo, / el singular castillo en el que todo / es (como en esta vida) una falsía» (vv. 41-44). Il riferimento è, ovviamente, al castello di Atlante, *Orlando furioso*, XII 1-22.

³⁹ «Como a todo poeta, la fortuna / o el destino le dio una suerte rara; / iba por los caminos de Ferrara / y al mismo tiempo andaba por la luna» (vv. 45-48).

⁴⁰ «Escoria de los sueños, indistinto / limo que el Nilo de los sueños deja, / con ellos fue tejida la madeja / de ese resplandeciente laberinto, // de ese enorme diamante en el que un hombre / puede perderse venturosamente / por ámbitos de música indolente, // más allá de su carne y de su nombre» (vv. 49-56).

è tentativo di ordine, è assunzione di uno sguardo metafisico: è sistemazione, è una biblioteca di Babele in cui ci si perde perché non si può fare altro che restarci prigioniero, a inseguire l'ordine e la trama dei fili, in un gioco infinito di ripetizioni e prolungamenti. «L'Europa intera si perse»: l'*Orlando furioso* segna così anche la fine della letteratura occidentale. Dopo di lui non si può che tirare le fila, cercare una fine. Non si può più sognare; si può solo piangere: «Per opera / di quell'ingenua e maliziosa arte, / Milton poté piangere di Brandimarte / la fine e di Dalinda l'angoscia».⁴¹

Fine della letteratura europea, dunque, ma la letteratura non muore, il sogno continua: «altri doni diede il vasto sogno alla famosa gente / che abita i deserti dell'Oriente / e la notte carica di leoni. // Di un re che consegna, quando spunta il giorno, / la sua regina di una notte all'implacabile / scimitarra, ci racconta il piacevole / libro che il tempo incanta, ancora».⁴² *Le mille e una notte*, infine, dopo il *Furioso*. La letteratura altro non è che questo: racconto, scacco del tempo.⁴³ Superare la dimensione del tempo, insomma, perdendosi nel piacere del racconto, nel labirinto, cambiando sguardo come attraverso un caleidoscopio, sognando nei fumi dell'oppio, giocando a districare una matassa senza inizio e senza fine: «E l'Orlando è adesso una lieta / regione che allunga disabitate miglia / di indolenti e oziose meraviglie / che sono un sogno che nessuno più sogna // ... // Nella sala deserta il silenzioso /

⁴¹ «Europa entera se perdió. Por obra / de aquel ingenuo y malicioso arte, / Milton pudo llorar de Brandimarte / el fin y de Dalinda la zozobra» (vv. 57-60). Anche Elsa Morante, concependo *Menzogna e sortilegio* (1948) come «fine del genere», fine del romanzo e fine della letteratura, aveva ricordato la lezione ariostesca: «Il modello supremo di *Menzogna e sortilegio* è stato il *Don Chisciotte*, senza dimenticare, in diversa forma, l'*Orlando furioso*. Difatti, come quegli iniziatori esemplari della narrativa moderna segnavano il termine dell'antica epopea cavalleresca, così, nell'ambizione giovanile di Elsa Morante, questo suo primo romanzo voleva anche essere l'ultimo possibile del suo genere: a salutare la fine della narrativa romantica e post-romantica, ossia dell'epopea borghese» (dalla quarta di copertina dell'ed. degli Struzzi del 1975; ma cfr. anche un'intervista dell'autrice a «Le Monde», 13 aprile 1968).

⁴² «Europa se perdió, pero otros dones / dio el vasto sueño a la famosa gente / que abita los desiertos del Oriente / y la noche cargada de leones. // De un rey que entrega, al despuntar del día, / su reina de una noche a la implacable / cimitarra, nos cuenta el deleitable / libro que al tiempo hechiza todavía» (vv. 61-68).

⁴³ Sul racconto come superamento del tempo, allontanamento della morte, si pensi almeno a due grandi romanzi in un certo senso «ariosteschi», come abbiamo visto, il *Tristram Shandy* di Sterne e *Palomar* di Calvino. Il precedente ariostesco è evidente, contenuto nella stessa scommessa proemiale del poema: «se da colei che tal quasi m'ha fatto, / che 'l poco ingegno ad or ad or mi lima, / me ne sarà però tanto concesso, / che mi basti a finir quanto ho promesso» (*Orlando furioso*, I 2, 5-8). «Scacco del tempo» è del resto pure il castello di Atlante, dove i cavalieri inseguono invano immagini vane: «e non men perde anco a cercar di sopra, / che perdessi di sotto il tempo e l'opra. // [...] // e vi son molti, a questo inganno presi, / stati le settimane intiere e i mesi // [...] // dissé fra sé: - Qui dimorar potrei, / gittare il tempo e la fatica invano» (*Orlando furioso*, XII 9 7-8, 12 7-8 e 13 3-4).

libro viaggia nel tempo. Le aurore / restano indietro e le notturne ore / e la mia vita, questo sogno frettoloso». ⁴⁴

L'*Orlando furioso* è insomma per Borges il poema dei poemi da lui tanto vagheggiato, insieme poema del sogno, dell'unione dei contrari, della ripetizione, della vita e della morte. È la Letteratura, che altro non è che Sogno, l'inafferrabile, la fine del tempo, l'infinito, il regno dei contrari: «Ariosto mi insegnò che sull'incerta / luna dimorano i sogni, l'inafferrabile, / il tempo che si perde, il possibile / o l'impossibile, che è la stessa cosa». ⁴⁵

4.

Recensendo *Il sentiero dei nidi di ragno* Pavese scriveva:

C'è qui dentro un sapore ariostesco. Ma l'Ariosto dei nostri tempi si chiama Stevenson, Kipling, Dickens, Nievo, e si traveste volentieri da ragazzo. ⁴⁶

La presenza ariostesca nell'opera di Calvino si afferma fin dal suo primo romanzo. Nel 1964, scrivendo la prefazione al *Sentiero dei nidi di ragno* come se fosse la prefazione a *Una questione privata* di Fenoglio, Calvino sottolinea l'importanza dell'ordito narrativo dell'*Orlando furioso* nella fondazione del romanzo italiano del dopoguerra:

Una questione privata (che ora si legge nel volume postumo di Fenoglio *Un giorno di fuoco*) è costruito con la geometrica tensione d'un romanzo di follia amorosa e cavallereschi inseguimenti come l'*Orlando furioso*, e nello stesso tempo c'è la Resistenza proprio com'era, di dentro e di fuori, vera come mai era stata scritta, serbata per tanti anni limpidamente dalla memoria fedele, e con tutti i valori morali, tanto più forti quanto più impliciti, e la commozione, e la furia. Ed è un libro di paesaggi, ed è un libro di figure ra-

⁴⁴ «Y el Orlando es ahora una risueña / región que alarga inhabitadas millas / de indolentes y ociosas maravillas / que son un sueño que ya nadie sueña. // ... // En la desierta sala el silencioso / libro viaja en el tiempo. Las auroras / quedan atrás y las nocturnas horas / y mi vida, este sueño presuroso» (vv. 81-84 e 93-96).

⁴⁵ J.L. Borges, *La luna*, in *El Hacedor*, cit., vv. 65-68; lo riportiamo dall'edizione citata delle *Poesie*, dove la poesia è alle pp. 108-119, il passo alle pp. 116-117. Il riferimento è, ovviamente, al viaggio di Astolfo sulla luna, *Orlando furioso*, XXXIV 70-87. La luna è del resto, per Borges, il luogo della scoperta che nella letteratura (e nella vita) «si perde sempre l'essenziale» (v. 17); il «libro assoluto», il «libro totale», il «libro dei libri» è forse possibile solo se si va sulla luna, dove camminava Ariosto: è la realtà, «indecifrabile e quotidiana», al di là della letteratura. «So che la luna o la parola *luna* / è una lettera che fu creata / per la complessa scrittura di quella strana / cosa che siamo, numerosa e una. // E' uno dei simboli che all'uomo / dà il fatò o il caso perché in un giorno / di esaltazione gloriosa o di agonia / possa scrivere il proprio vero nome» (vv. 85-92).

⁴⁶ C. Pavese, «*Il sentiero dei nidi di ragno*», *l'Unità*, 26 ottobre 1947; lo si rilegge in *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1951, pp. 273-276, poi in *Saggi letterari*, ivi, 1982, pp. 245-247.

pide e tutte vive, ed è un libro di parole precise e vere. Ed è un libro assurdo, misterioso, in cui ciò che si insegue, si insegue per inseguire altro, e quest'altro per inseguire altro ancora e non si arriva al vero perché.⁴⁷

«Follia amorosa» e «cavallereschi inseguimenti» sono dunque alla base dell'interesse di Calvino per l'*Orlando furioso*: un interesse tematico, che si fa subito movimento narrativo. La «geometrica tensione» della costruzione contiene la verità della Resistenza, la narrazione racchiude la storia. Fatta di «paesaggi», «figure» e «parole», che sono «rapide e vive», «precise e vere», ma anche assurde e misteriose, all'inseguimento perenne di qualcosa che non si può raggiungere.⁴⁸ Fin da qui Calvino individua nell'*Orlando furioso* il grande modello di una concezione della letteratura fondata sulla ricerca di un altrove, in cui la perfezione della struttura e la precisione delle parole racchiudono la storia per denunciarne l'insufficienza, il bisogno di superamento.⁴⁹

Tra tutti i poeti della nostra tradizione, quello che sento più vicino e nello stesso tempo più oscuramente affascinante è Ludovico Ariosto, e non mi stanco di rileggerlo. Questo poeta *così assolutamente limpido e ilare e senza problemi, eppure in fondo così misterioso, così abile nel celare se stesso*; questo incredulo italiano del Cinquecento che trae dalla cultura rinascimentale un senso della realtà senza illusioni e mentre Machiavelli fonda su quella stessa nozione disincantata dell'umanità una dura idea di scienza politica, egli *si ostina a disegnare una fiaba...*⁵⁰

Ariosto è stato l'unico che, nella pienezza del suo tempo, abbia rinunciato alla totalità della Storia, nella sua concretezza materiale di dati e di fatti, per ricorrere alla memoria poetica e scientifica (la tradizione cavalleresca e la precisione formale), come solo strumento, attraverso la trasformazione e l'ironia (la deformazione e la metamorfosi), di conoscenza del reale:

⁴⁷ I. Calvino, *Prefazione* alla seconda edizione del *Sentiero dei nidi di ragno*, Torino, Einaudi, 1964; citiamo da I. Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, Oscar Mondadori, Milano 1993: il passo riportato è a p. XXIII.

⁴⁸ «Lo spirito ariostesco per me ha sempre voluto dire spinta in avanti, non voltarmi indietro» (I. Calvino, *Piccola antologia di ottave*, «La Rassegna della letteratura italiana», LXXIX, serie VII, 1-2, gennaio-agosto 1975, pp. 6-9; lo citiamo dall'edizione di *Perché leggere i classici* negli Oscar Mondadori, Milano 1995, pp. 78-83: il passo riportato è a p. 78).

⁴⁹ Sul rapporto tra letteratura e storia nell'opera di Calvino, e sul rapporto tra Calvino e Ariosto, cfr. C. Ossola, *Figurato e rimosso. Icone e interni del testo*, Bologna, Il Mulino, 1988. Da vedere anche C. Bologna, «*Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto», cit.

⁵⁰ I. Calvino, *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi*, «Italian Quarterly», IV, 13-14, 1960, poi nell'«Annuario commemorativo del Liceo-Ginnasio "G.D. Cassini" nel primo centenario di fondazione», Sanremo 1960, ora in *Una pietra sopra*, cit., pp. 46-57 (il passo citato è alle pp. 56-57; i corsivi sono nostri). Cinque anni prima era stato proprio il titolo ariostesco di *Le armi e gli amori* a individuare nella favola cavalleresca l'unica possibilità di lettura della realtà per la rubrica di costume che Calvino tenne dal 29 gennaio 1955 al 23 giugno 1956 su «Il Contemporaneo». [L'idea era stata già espressa, da una prospettiva diversa, da Manzoni: «l'Ariosto non ebbe ad affrontare la storia; non faceva altro che continuare una favola» (A. Manzoni, *Del romanzo storico*, cit.)].

Senza volerlo, mi accadde fin dagli inizi, mentre mi ponevo come maestri i romanzieri dell'appassionata e razionale partecipazione attiva alla Storia, da Stendhal a Hemingway e a Malraux, di trovarmi verso di loro nell'atteggiamento (non parlo si capisce di valori poetici ma solo d'atteggiamento storico e psicologico) in cui Ariosto si trovava verso i poemi cavallereschi: Ariosto che può vedere tutto soltanto attraverso l'ironia e la deformazione fantastica ma che pure mai rende meschine le virtù fondamentali che la cavalleria esprimeva, mai abbassa la nozione di uomo che anima quelle vicende, anche se a lui pare non resti altro che tramutarle in un gioco colorato e danzante. Ariosto così lontano dalla tragica profondità che un secolo dopo avrà Cervantes, ma con tanta tristezza pur nel suo continuo esercizio di levità ed eleganza; Ariosto così abile a costruire ottave su ottave con il puntuale contrappunto ironico degli ultimi due versi rimati, tanto abile da dare talora il senso di una ostinazione ossessiva in un lavoro folle; Ariosto così pieno di amore per la vita, così realista, così umano...⁵¹

Non più la pienezza della Storia, ma la perfezione della forma, l'«ostinazione ossessiva» di un «lavoro folle». Il «realismo» dell'Ariosto sta proprio in questo tentativo di catturare la vita con la forma, nel ricorso alla fantasia come impegno politico e morale, nella costruzione di un libro di parole precise all'inseguimento di un senso che non si raggiunge mai:

E' evasione il mio amore per l'Ariosto? No, egli ci insegna come l'intelligenza viva anche, e soprattutto, di fantasia, d'ironia, d'accuratezza formale, come nessuna di queste doti sia fine a se stessa ma come esse possano entrare a far parte d'una concezione del mondo, possano servire a meglio valutare virtù e vizi umani. Tutte lezioni attuali, necessarie oggi, nell'epoca dei cervelli elettronici e dei voli spaziali. E' un'energia volta verso l'avvenire, ne sono sicuro, non verso il passato, quella che muove Orlando, Angelica, Ruggiero, Bradamante, Astolfo...⁵²

Il lavoro sulla parola - il contrappunto delle rime, la precisione dell'espressione, la cura formale - non punta alla conoscenza delle cose, «realisticamente», ma al loro organizzarsi, alla costruzione di un intreccio, «fantasticamente»:

⁵¹ *Ibidem*. La coincidenza col progetto «ermeneutico» di Gadda nella *Meditazione milanese* (1928) è davvero totale: cfr. C. Bologna, *Tradizione testuale e fortuna dei classici italiani*, in Aa. Vv., *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, VI. *Teatro, musica, tradizione dei classici*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 445-928, a p. 900. Sono già qui, evidentemente, i prodromi di quell'incontro di Calvino, attraverso Queneau, con Kojève, che lo porterà al rigetto della storia nel nome della scienza.

⁵² *Ibidem*. Sulla «precisione» del linguaggio di Calvino cfr. anche la recensione di Pietro Citati ai *Racconti* su «L'Illustrazione italiana», gennaio 1959: «Hemingway è diventato razionalista. Il giovane Pin, del *Sentiero*, e il ragazzotto montanaro di *Ultimo viene il corvo*, dalla mira infallibile, che uccide con la medesima sicurezza pernici, ghiandaie, trote di fiume e soldati tedeschi, sono continuamente soccorsi da uno scrittore che esalta, come loro, la dote infallibile e crudele della *precisione*» (citiamo dalla quarta di copertina dell'ed. Einaudi, Torino 1959; il corsivo è nostro). Sulla «precisione» dell'Ariosto Calvino tornerà ancora in un intervento del 1975: «è la precisione uno dei massimi valori che la versificazione narrativa ariostesca persegue» (I. Calvino, *Piccola antologia di ottave*, cit., p. 82). Da vedere anche P. V. Mengaldo, *Aspetti della lingua di Calvino*, in *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 227-291 (in particolare un'ampia nota alle pp. 271-272).

l'«impegno» è spostare lo sguardo, sciogliere e allacciare i nodi, combinare e deformare. L'impossibilità della letteratura a dire la vita, rispetto a cui sfugge sempre l'essenziale, è la rivelazione ariostesca nella scrittura di Calvino. Solo dicendo la propria insufficienza la letteratura può cogliere la vita, andando al di là, verso qualcosa che nella vita c'è, ma non si vede:

Lui, diffidente (per natura e per educazione letteraria) verso le emozioni e le parole già fatte proprie da altri, abituato più a scoprire le bellezze nascoste e spurie che quelle palesi e indiscutibili, stava nondimeno a nervi tesi. [...] Per lui, essere innamorato di Delia era stato sempre così, come nello specchio di questa grotta: essere entrato in un mondo al di là della parola. [...] e a Usnelli venivano alla mente parole e parole, fitte, intrecciate le une sulle altre, senza spazio tra le righe, finché a poco a poco non si distinguevano più, era un groviglio da cui andavano sparendo anche i minimi occhielli bianchi e restava solo il nero, il nero più totale, impenetrabile, disperato come un urlo.
(*L'avventura di un poeta*, 1958) ⁵³

l'arte di scrivere storie sta nel saper tirar fuori da quel nulla che si è capito della vita tutto il resto; ma finita la pagina si riprende la vita e ci s'accorge che quel che si sapeva è proprio un nulla.
(*Il cavaliere inesistente*, 1959) ⁵⁴

Di qui discende una tensione verso l'ordine in cui la scrittura è sempre tentativo di sistemazione di un reale che tende a sfuggire, inseguimento e geometria nello stesso tempo. La geometria e l'inseguimento designano proprio la dialettica di fondo dell'opera di Calvino tra la fine degli anni '50 e la metà degli anni '60: *Il cavaliere inesistente* è interamente costruito sulla dialettica tra ordine e disordine, che si risolvono proprio nell'inseguimento della geometria:

A quell'ora dell'alba, Agilulfo aveva sempre bisogno d'applicarsi a un esercizio d'esattezza: contare oggetti, ordinarli in figure geometriche, risolvere problemi d'aritmetica. E' l'ora in cui le cose perdono la consistenza d'ombra che le ha accompagnate nella notte e riacquistano poco a poco i colori, ma intanto attraversano come un limbo incerto, appena sfiorate e quasi alonate dalla luce: l'ora in cui meno si è sicuri dell'esistenza del mondo. Agilulfo, lui, aveva sempre bisogno di sentirsi di fronte le cose come un muro massiccio al quale contrapporre la tensione della sua volontà, e solo così riusciva a mantenere una sicura coscienza di sé. Se invece il mondo intorno sfumava nell'incerto, nell'ambiguo, anch'egli si sentiva annegare in questa morbida penombra, non riusciva più a far affiorare dal vuoto un pensiero distinto, uno scatto di decisione, un puntiglio. Stava male: erano quelli i momenti in cui si sentiva venir meno; alle volte solo a costo d'uno sforzo estremo riusci-

⁵³ Citiamo dall'edizione Einaudi dei *Racconti*, Milano 1959.

⁵⁴ Citiamo dall'edizione degli Oscar Mondadori, Milano 1993. Sul rapporto («ipertestuale») del *Cavaliere inesistente* con l'*Orlando furioso*, e in generale con la tradizione cavalleresca, cfr. anche G. Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, tr. it. Torino, Einaudi, 1997, pp. 232-234.

va a non dissolversi. Allora si metteva a contare: foglie, pietre, lance, pigne, qualsiasi cosa avesse davanti. O a metterle in fila, a ordinarle in quadrati o in piramidi. L'applicarsi a queste esatte occupazioni gli permetteva di vincere il malessere, d'assorbire la scontentezza, l'inquietudine e il marasma, e di riprendere la lucidità e compostezza abituali.⁵⁵

L'inseguimento della geometria si farà geometria dell'inseguimento, ordine del caos, quasi dieci anni più tardi, nel *Conte di Montecristo*:

Se riuscirò col pensiero a costruire una fortezza da cui è impossibile fuggire, questa fortezza pensata o sarà uguale alla vera - e in questo caso è certo che di qui non fuggiremo mai; ma almeno avremo raggiunto la tranquillità di chi sa che sta qui perché non potrebbe trovarsi altrove - o sarà una fortezza dalla quale la fuga è ancora più impossibile che di qui - e allora è segno che qui una possibilità di fuga esiste: basterà individuare il punto in cui la fortezza pensata non coincide con quella vera per trovarla.⁵⁶

La tensione verso la perfezione, che è l'inseguimento dell'ordine (e la geometria dell'inseguimento) è illustrata con estrema chiarezza dallo stesso Calvino nella conferenza sulla «narrativa come processo combinatorio» tenuta per l'Associazione Culturale Italiana nel novembre 1967, che si conclude con la citazione del passo appena riportato:

Credo che questo sia il senso che si può dare all'ultimo racconto che ho scritto e che figura alla fine del mio nuovo libro *Ti con zero*. Nel racconto si vede Alexandre Dumas che ricava il suo romanzo *Il conte di Montecristo* da un *iper-romanzo* che contiene tutte le varianti possibili della storia di Edmond Dantès. Prigionieri d'un capitolo del "Conte di Montecristo" Edmond Dantès e l'Abate Faria studiano il piano della loro evasione e si domandano quale delle varianti possibili sarà la buona. L'Abate Faria scava cunicoli per evadere dalla fortezza ma sbaglia continuamente la strada, e finisce per trovarsi in celle sempre più profonde; sulla base degli errori di Faria, Dantès cerca di disegnare una mappa della fortezza. Mentre Faria a forza di tentativi tende a realizzare la fuga perfetta, Dantès tende a immaginare la prigione perfetta, quella dalla quale non si può fuggire.⁵⁷

L'inseguimento di qualcosa per inseguire altro è proprio la lezione che Calvino, secondo la sua diretta testimonianza, prende da Ariosto (o, meglio, dal «suo» Ariosto): l'*Orlando furioso* si configura così insieme come modello tematico, modello narrativo e modello ideologico. Esso costituisce infatti il luogo privilegiato di verifica del rapporto tra storia e mito: se nel *Cavaliere inesistente* esso agisce come visione dell'invisibile, amore e follia, è nell'ordi-

⁵⁵ I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, cit.

⁵⁶ I. Calvino, *Il conte di Montecristo*, in *Ti con zero*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 149 ss. Cfr. anche C. Ossola, *op. cit.*, pp. 84-85.

⁵⁷ I. Calvino, *Cibernetica e fantasmi (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio)*, ora in *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 164-181; il passo citato è a p. 180.

ne del *Castello dei destini incrociati* che la sua funzione «geometrica» risulta esemplare. Attraverso Ariosto, insomma, Calvino va alla ricerca dell'ordine del mondo:

Quel che cerco nella trasfigurazione comica o ironica o grottesca o fumistica è la via d'uscire dalla limitatezza e univocità d'ogni rappresentazione e ogni giudizio. Una cosa si può dirla almeno in due modi: un modo per cui chi la dice vuol dire quella cosa e solo quella; e un modo per cui si vuol dire sì quella cosa, ma nello stesso tempo ricordare che il mondo è molto più complicato e vasto e contraddittorio. L'ironia ariostesca, il comico shakespeariano, il picaresco cervantino, lo humour sterniano, la fumisteria di Lewis Carroll, di Edward Lear, di Jarry, di Queneau valgono per me in quanto attraverso ad essi si raggiunge questa specie di distacco dal particolare, di senso della vastità del tutto.⁵⁸

E nella rielaborazione di una serie di interviste televisive per la rivista «L'Approdo letterario» del gennaio-marzo 1968, individuando una linea «cosmica» e «lunare» Ariosto-Galileo-Leopardi, Calvino dichiara:

Agli scrittori che come me non sono attratti dalla psicologia, dall'analisi dei sentimenti, dall'introspezione, si aprono orizzonti che non sono certo meno vasti di quelli dominati da personaggi dalla individualità ben scolpita o di quelli che si rivelano a chi esplora dall'interno l'animo umano. *Quello che m'interessa è il mosaico in cui l'uomo si trova incastrato, il gioco dei rapporti, la figura da scoprire tra gli arabeschi del tappeto.* Tanto so già che dall'umano non scappo di sicuro, anche se non mi sforzo di trasudare umanità da tutti i pori: le storie che scrivo si costruiscono all'interno di un cervello umano, attraverso una combinazione di segni elaborati dalle culture umane che mi hanno preceduto. Così negli ultimi racconti che chiudono il volume *Ti con zero* ho cercato di fare diventare racconto un mero ragionamento deduttivo e forse - qui sì - mi sono allontanato dall'antropomorfismo: o meglio, da un certo antropomorfismo, perché queste presenze umane definite solo da un sistema di relazioni, da una funzione, sono proprio quelle che popolano il mondo attorno a noi, nella nostra vita d'ogni giorno, buona o cattiva che possa apparirci questa situazione.⁵⁹

Ciò che Calvino (attraverso Ariosto, e Galileo) costruisce, insomma, più che un'estetica è una poetica, perché a lui interessa non tanto l'identità degli

⁵⁸ I. Calvino, *Una cosa si può dirla in almeno due modi*, «Il Caffè», XIV, n. 1-2, febbraio 1967, poi come *Definizioni di territori: il comico*, in *Una pietra sopra*, cit., pp. 157-158; il passo riportato è a p. 157.

⁵⁹ I. Calvino, *Due interviste su scienza e letteratura*, in *Una pietra sopra*, cit., pp. 184-194 (il passo riportato è a p. 188, il corsivo nostro). L'inseguimento della geometria e dell'ordine attraverso tutta la poetica di Calvino, dal «desiderio enorme di logica» del commissario Kim nel *Sentiero dei nidi di ragno*, alla *Nota* apposta alla raccolta in volume unico della trilogia *I nostri antenati* («la storia s'organizzava su se stessa secondo uno schema perfettamente geometrico»; I. Calvino, *Nota a I nostri antenati*, Torino, Einaudi, 1960), alla dichiarazione rilasciata in un'intervista a «Le Monde» (15 agosto 1970: «Al centro della narrazione per me non è la spiegazione di un fatto straordinario, bensì l'ordine che questo fatto straordinario sviluppa in sé e attorno a sé, il disegno, la simmetria, la rete d'immagini che si depositano intorno ad esso come nella formazione d'un cristallo»; ora *Definizioni di territori: il fantastico*, in *Una pietra sopra*, cit., pp. 215-216; il passo riportato è a p. 216).

oggetti quanto il loro organizzarsi, il reticolato dei loro rapporti. L'unico modo per conoscere, allora, è l'*operare artistico*, la parola, l'espressione.

È un filo «ariostesco», dunque, quello che conduce l'esperienza letteraria di Calvino.⁶⁰ Il progetto del *Castello* è esemplare al riguardo:

Provai subito a comporre con i tarocchi viscontei sequenze ispirate all'*Orlando furioso*; mi fu facile così costruire l'incrocio centrale dei racconti del mio "quadrato magico". Intorno, bastava lasciare che prendessero forma altre storie che s'incrociavano tra loro, e ottenni così una specie di cruciverba fatto di figure anziché di lettere, in cui per di più ogni sequenza si può leggere nei due sensi.⁶¹

L'ordine che presiede alla costruzione del *Castello* altro non è infatti che inseguimento di un altro ordine, «assurdo e misterioso», come diceva Calvino nella prefazione al *Sentiero dei nidi di ragno*, che si manifesta nell'assenza e nel capovolgimento:

Nell'ultima carta si contempla il paladino legato a testa in giù come *L'Appeso*. E finalmente ecco il suo viso diventato sereno e luminoso, l'occhio limpido come neppure nell'esercizio delle sue ragioni passate. Cosa dice? Dice: - Lasciatemi così. Ho fatto tutto il giro e ho capito. Il mondo si legge all'incontrario. Tutto è chiaro. (*Storia dell'Orlando pazzo per amore*)

Sui bianchi campi della Luna, Astolfo incontra il poeta, intento a interpolare nel suo orlito le rime delle ottave, le fila degli intrecci, le ragioni e le sragioni. Se costui abita nel bel mezzo della Luna, - o ne è abitato, come dal suo nucleo più profondo, - ci dirà se è vero che essa contiene il rimario universale delle parole e delle cose, se essa è il mondo pieno di senso, l'opposto della Terra insensata.

- No, la luna è un deserto, - questa era la risposta del poeta, a giudicare dall'ultima carta scesa sul tavolo: la calva circonferenza dell'*Asso di Denari*, - da questa sfera arida parte ogni discorso e ogni poema; e ogni viaggio attraverso foreste battaglie tesori banchetti alcove ci riporta qui, al centro d'un orizzonte vuoto. (*Storia di Astolfo sulla Luna*)⁶²

⁶⁰ Gian Carlo Ferretti individua nel *Furioso* proprio lo specchio della poetica di Calvino: «E d'altra parte, a ben vedere, Ariosto e i poemi cavallereschi diventano volta a volta, lungo l'intero itinerario di Calvino, espressione e motivazione di questa o quella poetica: dalla nuova epica nazionale ("Il Movimento di Liberazione in Italia", luglio 1949, p. 41) alla poetica del "midollo di leone" ("Paragone", giugno 1955, p. 28) all'ultima fase della trilogia favolistica ("Italianistica", cit., e *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, cit., pp. XXIII-IV) ed altre ancora» (G. C. Ferretti, *Le capre di Bikini. Calvino giornalista e saggista. 1945-1985*, Roma, Ed. Riuniti, 1989, pp. 108-109; il riferimento è ai saggi *La letteratura italiana nella Resistenza, Il midollo del leone, Ariosto geometrico*; il secondo si rilegge in *Una pietra sopra*, cit., pp. 3-18). Parla di una «funzione Ariosto» nell'opera di Calvino anche G. R. Cardona, *Fiaba, racconto e romanzo*, in Aa. Vv., *Italo Calvino. Atti del Convegno internazionale (Firenze, Palazzo Medici - Riccardi, 26-28 febbraio 1987)*, Milano, Garzanti, 1988, pp. 187-201, a p. 189.

⁶¹ I. Calvino, *Nota a Il castello dei destini incrociati*, Torino, Einaudi, 1973, p. 125.

⁶² I. Calvino, *Il castello dei destini incrociati*; lo citiamo, qui, dall'edizione degli Oscar Mondadori, Milano 1994; i passi riportati sono alle pp. 34 e 38-39.

«Cavallereschi inseguimenti», che non portano che «al centro di un orizzonte vuoto», e «follia amorosa», che rivela che «il mondo si legge all'incontrario», sono proprio i termini da cui Calvino era partito nel *Sentiero dei nidi di ragno*: la ricerca di ordine si fa ordine solo nel suo movimento perpetuo, in una *quête* infinita.

L'*Orlando furioso* va infatti all'inseguimento non solo dei cavalieri che si disperdono nel corso del poema, ma anche del suo passato, costruendo un gioco senza fine di risalite a ritroso:

il difetto d'ogni preambolo all'*Orlando furioso* è che se si comincia col dire: è un poema che fa da continuazione a un altro poema, il quale continua un ciclo d'innumerabili poemi, i quali alla loro volta traggono origine da un poema capostipite... il lettore si sente subito scoraggiato: se prima d'intraprendere la lettura dovrà mettersi al corrente di tutti i precedenti, e dei precedenti dei precedenti, quando riuscirà mai ad incominciarlo, il poema d'Ariosto? In realtà, ogni preambolo si rivela subito superfluo: il *Furioso* è un libro unico nel suo genere e può - quasi direi deve - esser letto senza far riferimento a nessun altro libro precedente o seguente; è un universo a sé in cui si può viaggiare in lungo e in largo, entrare, uscire, perdersi.⁶³

Poema unico e assoluto, dunque, proprio perché fonda l'ordine sull'inseguimento, la geometria sulla tensione, l'*Orlando furioso* di Calvino è il paradigma di un'idea di letteratura che esce fuori da se stessa e si muove nel mondo, all'inseguimento, ancora, di altri destini, guardando al futuro, al di là da sé:

La nave del poema sta arrivando in porto e ad accoglierla trova schierati sul molo le dame più belle e gentili delle città italiane e i cavalieri e i poeti e i dotti. E' una rassegna di nomi e rapidi profili di suoi contemporanei e amici quella che Ariosto traccia, è il suo pubblico perfetto e insieme un'immagine di società ideale. Il poema esce da se stesso, si definisce attraverso i suoi destinatari; e a sua volta è il poema che serve da definizione o emblema per la società dei suoi lettori presenti e futuri, per l'insieme delle persone che parteciperanno al suo gioco, che si riconosceranno in esso.⁶⁴

Nel suo ultimo omaggio all'*Orlando furioso*, la *Piccola antologia di ottave* scritta per «La Rassegna della letteratura italiana» in occasione del cinquecentenario della nascita dell'Ariosto, Calvino individua nel poema tre caratteri

⁶³ I. Calvino, *Presentazione all'Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, cit., p. XIX.

⁶⁴ *Ibidem*, p. XXVI. Si apre così la strada che, attraverso *Lector in fabula*, porterà al famoso *incipit* di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*: «Stai per cominciare a leggere il nuovo romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino. Rilassati. Raccogliti. Allontana da te ogni altro pensiero». Cfr. U. Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979, e I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi, 1979, p. 3.

fondamentali: l'attesa, sia sul piano narrativo che su quello tematico, il gioco verbale, la precisione del linguaggio e dello stile. «La quintessenza dello spirito ariostesco per me si trova nei versi che preannunciano una nuova avventura»: più che nel compimento dell'avventura il fascino narrativo del *Furioso* sta, secondo Calvino, nella capacità di suscitare attesa e sorpresa, nella sua tecnica dell'intreccio, fondata sulla *suspence*. Anche per quanto riguarda il trattamento della materia amorosa Ariosto si rivela un maestro della *suspence*.

Il vero momento erotico per Ariosto non è quello del compimento ma quello dell'attesa, della trepidazione iniziale, dei prodromi. E' allora che tocca i suoi momenti più alti.

Il senso della ricerca e il gusto dell'inseguimento si traducono in una straordinaria capacità di invenzione verbale, in una tecnica della parola fondata su un'incredibile forza iconopeica («i nomi dal suono stravagante mettono in moto un meccanismo di stravaganti immagini»), ai confini del *limerick* e del *nonsense*. L'affabulazione, l'associazione fonetica, i giochi col significato sono parte di un'esplorazione dell'universo infinito delle combinazioni possibili alla ricerca dell'ordine e della precisione. L'*Orlando furioso*, come Calvino già diceva nella prefazione al *Sentiero dei nidi di ragno*, è un libro di parole precise:

è la precisione uno dei massimi valori che la versificazione narrativa ariostesca persegue.

«Ricchezza dei dettagli» e «precisione tecnica» nell'uso delle parole, ma anche precisione del «ragionamento» e dell'«argomentazione»: precisione del linguaggio poetico, dunque, e precisione della tecnica narrativa. La libertà dell'invenzione non impedisce il rigore della geometria: superamento della storia, attraverso la fantasia, e ricerca dell'ordine, attraverso la precisione, fanno dei temi ariosteschi, la pazzia d'amore, lo sguardo da lontano, il labirinto di labirinti, un modo di guardare al mondo e alla vita per conoscere e per capire. La letteratura, regno dell'illusione, è insufficiente rispetto alla vita, è una «corsa verso il nulla», ma ne riproduce le regole, costruendone la geometria che solo lì appare, svelandosi, mentre nella vita resta inattingibile:

Atlante ha dato forma al regno dell'illusione; se la vita è sempre varia e imprevedibile e cangiante, l'illusione è monotona, batte e ribatte sempre sullo stesso chiodo. Il desiderio è una corsa verso il nulla, l'incantesimo d'Atlante concentra tutte le brame inappagate nel chiuso d'un labirinto, ma non muta le regole che governano i movimenti degli uomini nello spazio aperto del poema e del mondo.⁶⁵

⁶⁵ I. Calvino, *La struttura dell'«Orlando»*, «Terzoprogramma», 2-3, 1974, pp. 51-58, poi in *Perché*

5.

La fortuna dell'*Orlando furioso* in America nel dopoguerra è stata enorme.⁶⁶ Il poema ariostesco è stato visto soprattutto come modello esemplare di costruzione del racconto, caratterizzato dal distacco tra l'autore e la materia, dal gioco ironico col personaggio, dall'intreccio di fili diversi, dalla sospensione del tempo e del giudizio. Ariosto sarebbe quindi l'interprete più radicale di una modernità caratterizzata dall'assenza e dal vuoto, *inconsistent*, che si traduce in una macchina narrativa fondata sull'evanescenza e sulla perfezione della costruzione autoriale, perfetta proprio in quanto evanescente: come Atlante nel poema, così Ariosto nella storia della letteratura.

Al centro del film *Mystery train* di Jim Jarmush c'è un primo piano di Nicoletta Braschi che ha in braccio una copia dell'*Orlando furioso* nell'edizione Garzanti: non si tratta certo di un segnale casuale, dato che l'intera costruzione narrativa del film rinvia esplicitamente al poema ariostesco all'insegna dell'*inseguimento*, dell'*incontro* e della *fuga*. In un albergo alla periferia di Memphis s'intrecciano tre storie profondamente diverse: un ragazzo e una ragazza giapponesi che vanno all'inseguimento della storia del rock, due donne che si sono incontrate per caso proprio lì nell'albergo, tre uomini ubbriachi e disperati che fuggono dopo un omicidio. L'intreccio delle storie, i cui personaggi condividono lo stesso spazio senza incontrarsi mai, costringe il regista ad un attentissimo meccanismo di scansione del tempo: per evitare che la linearità del racconto cinematografico costringa a rappresentare come successive storie che in realtà sono contemporanee, il regista ricorre al «legame», la presenza di un elemento unificante che consente la ricostruzione della scansione temporale degli eventi in simultanea. In questo modo il tempo del racconto si ricongiunge al tempo della storia: è proprio l'*Orlando furioso* a costituire il paradigma di questa tecnica narrativa, con quel meccanismo di sospensione e ripresa, fondato sull'incontro dei personaggi a ricongiungere i fili della storia, che abbiamo visto fin dalla testimonianza di Walter Scott. La mac-

leggere i classici, Milano, Mondadori, 1991; nell'edizione degli Oscar citata il saggio è alle pp. 68-77.

⁶⁶ Per uno sguardo d'insieme si potrà partire dagli atti del congresso *Ariosto 1974 in America* (a cura di A. Scaglione, Ravenna, Longo, 1974) per arrivare alle più recenti rassegne di R. J. Rodini, *Selected Bibliography of Ariosto Criticism, 1980-87*, «Modern Language Notes», vol. 103, 1988, pp. 187-203, e *Selected Bibliography of Ariosto Criticism: 1986-1993*, «Annali d'Italianistica», vol. 12, 1994 (*The Italian Epic & Its International Context*, ed. by D.S. Cervigni), pp. 297-317 (che integrano il precedente R.J. Rodini - S. Di Maria, *Ludovico Ariosto. An Annotated Bibliography of Criticism 1956-1980*, Columbia, University Press, 1984), e di J.A. Cavallo, *L'Orlando Furioso nella critica anglo-americana (1986-1991)*, «Lettere italiane», XLV (1993), pp. 129-149.

china narrativa diventa così sistema semiotico: la perfezione dell'intreccio è l'unico modo di rappresentare la casualità della coincidenza. Ciò che regola i meccanismi della vita umana è il caso, ma l'arte ha la possibilità di ricondurlo a ordine offrendo una rappresentazione della legge che lo regola.⁶⁷

Un'idea di letteratura.

Censurato dalla cultura della Controriforma, ma subito riabilitato da Galileo, l'*Orlando furioso* è considerato da più parti il vero capostipite narrativo del romanzo moderno. Attraverso Cervantes la costruzione errabonda e deviante del poema ariostesco penetra e si diffonde nella grande narrativa europea, umorale e digressiva: il gioco ironico con la materia, la presenza dell'autore sulla scena, lo smarrimento del personaggio, l'andamento sospensivo, dagli sbalzi irregolari ed estemporanei, della macchina narrativa sono tutti elementi che rendono l'*Orlando furioso* estremamente «moderno». La critica novecentesca ha dedicato nel dopoguerra moltissime indagini alla costruzione del poema ariostesco, sempre più considerato come paradigma di una tecnica narrativa fondata sull'attesa e sulla sorpresa, su un ritmo di interruzione e ritorno.⁶⁸

La macchina narrativa ariostesca porta con sé una visione del mondo fondata sulla dialettica tra ordine e caso, costruzione razionale del discorso e tendenza alla fuga e alla dispersione. L'*Orlando furioso* si propone proprio come interprete di una volontà di comprensione della realtà che si

⁶⁷ La centralità del rapporto tra caso e necessità nell'indagine psicoanalitica americana è confermata dall'interesse della scuola junghiana per gli «eventi sincronistici», cioè il sistema delle coincidenze significative: cfr. almeno il recentissimo contributo di R.H. Hopcke, *Nulla succede per caso*, Milano, Mondadori, 1998. Sulla costruzione d'intreccio come sistema di significati nell'*Orlando furioso*, in cui la struttura narrativa è specchio di una concezione della vita fondata sull'inseguimento di qualcosa che non si può raggiungere, ripetizione dell'azione e frustrazione dell'attesa, hanno insistito D.S. Carne Ross, *The One and the Many: a Reading of the Orlando Furioso*, «Arion», 5, 1966, pp. 195-234 (part I), e 3 (new series), 1976, pp. 146-219 (part II), P.A. Parker, *Inescapable Romance. Studies in the Poetics of a Mode*, Princeton, Princeton University Press, 1979, pp. 16-59 (*The 'Errors' of Romance*) e D. Quint, *Astolfo's Voyage to the Moon*, «Yale Italian Studies», I (1977), pp. 398-408, e *The Figure of Atlante: Ariosto and Boiardo's Poem*, «Modern Language Notes», XCIV (1979), 1, pp. 77-91. Sul mondo poetico ariostesco, caratterizzato dalla dialettica tra vita e letteratura, realtà e sogno, impegno e evasione, all'insegna della mancanza (anziché dell'armonia), e di un equilibrio compensativo, più che di un accordo, cfr. almeno R. Durling, *The Figure of the Poet in Renaissance Epic*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1965, e A.R. Ascoli, *Ariosto's Bitter Harmony. Crisis and Evasion in the Italian Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 1987.

⁶⁸ Sarebbe impossibile elencare, qui, tutti gli studi sull'ordito narrativo del *Furioso*. Potrà bastare il rinvio ad alcuni dei capisaldi della critica ariostesca, già citati alle note 5 e 29. Suggestiva è anche la lettura di E. Sanguinetti, *La macchina narrativa dell'Ariosto*, in L. Ariosto, *Orlando Furioso*, a cura di M. Turchi, Milano, Garzanti, 1974, pp. LV-LXI.

scontra con l'impossibilità di darne una rappresentazione compiuta: di qui l'incessante lavoro del poeta, che esplorava la tradizione, aggiungeva episodi, limava lo stile, alla ricerca di una precisione sempre attinta e mai pienamente raggiunta. Il fascino del poema per la critica novecentesca sta proprio in questa tensione verso un'assoluto che sempre s'intravede e mai si compie: l'*Orlando furioso* è il poema dell'inseguimento, di una donna - narrativamente - e della verità - poeticamente. Poema di fantasmi e di visioni, popolato di vane apparenze, come le immagini del castello di Atlante; e poema del capovolgimento e del rovesciamento, in cui la verità è insondabile perché l'eroe è pazzo e l'autore non molto diverso da lui, e il mondo si vede meglio dalla luna e maschi e femmine si possono persino confondere.⁶⁹

La scommessa proemiale del poema anticipa il gioco della scrittura con la morte che sarà proprio del romanzo moderno: «se da colei che tal quasi m'ha fatto, / che 'l poco ingegno ad or ad or mi lima, / me ne sarà però tanto concesso, / che mi basti a finir quanto ho promesso». Un inseguimento della fine, fin dall'inizio: una scrittura «postuma», per dirla con una delle categorie oggi più in voga.⁷⁰

Nel gioco narrativo dell'*Orlando furioso* si adombra dunque un'idea della letteratura come pazzia e come finzione: solo la follia, attraverso il capovolgimento dello sguardo, consente di dire la verità e di comprendere il mondo; e solo la poesia, dicendo ciò che non può essere detto, ha la possibilità di rappresentare la follia.⁷¹ Orlando diventerebbe così il primo grande «alienato»

⁶⁹ Anche qui ci limiteremo ad indicare solo i fondamentali punti di riferimento di questo discorso: da un lato G. Ferroni, *L'Ariosto e la concezione umanistica della follia*, in Aa. Vv., *Convegno internazionale Ludovico Ariosto*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1975, pp. 73-92, e *Da Bradamante a Ricciardetto. Interferenze testuali e scambi di sesso*, in Aa. Vv., *La parola ritrovata. Fonti e analisi letteraria*, a cura di C. Di Girolamo e I. Paccagnella, Palermo, Sellerio, 1982, pp. 137-159, dall'altro C. Segre, *Fuori dal mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*, Torino, Einaudi, 1990 (in particolare il saggio *Da uno specchio all'altro: la luna e la terra nell'«Orlando Furioso»* [1987], pp. 103-114).

⁷⁰ Cfr. G. Ferroni, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Torino, Einaudi, 1996 (per Ariosto si vedano in particolare le pp. 19-20).

⁷¹ «Ma cos'è un vuoto di linguaggio se non la traccia d'un tabù, d'una proibizione di parlare di qualcosa, di pronunciare certi nomi, d'una interdizione attuale o antica? La letteratura segue itinerari che costeggiano e scavalcano le barriere delle interdizioni, che portano a dire ciò che non si poteva dire, a un inventare che è sempre un ri-inventare parole e storie che erano state rimosse dalla memoria collettiva e individuale. Perciò il mito agisce sulla fiaba come una forza ripetitiva, l'obbliga a ritornare sui propri passi anche quando s'è inoltrata per vie che sembrano portare in tutt'altre contrade. L'inconscio è il mare del non dicibile, dell'espulso fuori dai confini del linguaggio, del rimosso in seguito ad antiche proibizioni; l'inconscio parla - nei sogni, nei lapsus, nelle associazioni istantanee - attraverso parole prestate, simboli rubati, contrabbandi linguistici, finché la letteratura non riscatta questi territori e li annette al linguaggio della veglia» (I. Calvino, *Cibernetica e fantasmi*, cit., p. 175).

della letteratura moderna;⁷² e Ariosto diventa il primo degli «utopisti» moderni.⁷³

Nella letteratura del Novecento Ariosto diventa perciò il punto di riferimento per una riflessione sul rapporto tra la tecnica del racconto e la visione del mondo, tra struttura narrativa e concezione ideologica: nell'*Orlando furioso* gli scrittori del Novecento hanno voluto vedere un modello di costruzione del testo, da un lato, e un paradigma di teoria della letteratura, dall'altro. Proposto da Croce come interprete della *poesia*, ma relegato da Pirandello sul versante dell'ironia anziché su quello dell'umorismo moderno, proprio attraverso Pirandello e la genealogia da lui disegnata (dal *Don Chisciotte* al *Tristram Shandy*) Ariosto entra nella narrativa del dopoguerra come riferimento di struttura e interprete del mondo: nelle maglie aggrovigliate del *Furioso* si annida una concezione plurale della complessità dell'essere che il poeta cerca di riportare ad ordine, un ordine che sta proprio nell'articolazione dell'intreccio da parte del poeta costruttore del mondo (si pensi alla poetica delle «varie fila a varie tele» che sembra preludere a concezioni novecentesche dell'arte come combinazione del molteplice, intreccio di sequenze, ordine del disordine). Nella dialettica dei contrari, nel distacco ironico dalla materia, nell'arte combinatoria dei fili narrativi, nella mescolazione dei generi e dei linguaggi, nella biforcazione dei sentieri e nell'incrocio dei destini dei suoi personaggi, gran parte degli scrittori novecenteschi individua in Ariosto il capostipite di una modernità che cerca di sistemare la realtà riportandola alle leggi di un ordine razionale che si fonda proprio sulla presa di coscienza della necessità del disordine, del movimento, del caso. L'ordine dell'inseguimento, appunto. Pazzia e finzione divengono così l'unica possibilità di lettura del mondo, in un universo di capovolgimenti e di specchi, alla ricerca di un *altrove*: la «bizzarra fantasia» dell'Ariosto prelude alla ricerca d'autore dei *Sei personaggi*, il mondo visto dalla luna trasfigura la letteratura in «sogno del

⁷² Secondo l'illuminante analisi proposta da Arnold Hauser: «Don Chisciotte, Sigismondo, Faust, Amleto, Troilo, tutti si ritrovano alla fine delusi, come destati da un'allucinazione di fronte a un mondo estraneo, alienato, a una mostruosa, fatale incongruenza. Il mondo, che un tempo - per quanto duro potesse essere per altri aspetti - era unitario, in armonia con se stesso e con l'uomo, è stato diviso in due da una frattura irreparabile: il mondo dell'apparenza e quello della crudele verità» (A. Hauser, *Il Manierismo. La crisi del Rinascimento e l'origine dell'arte moderna*, Torino, Einaudi, 1965, p. 105).

⁷³ I. Calvino, nell'*Introduzione* all'antologia degli scritti di Fourier da lui curata per Einaudi, ricordava che Fourier fu definito polemicamente, da un pubblicitario del suo tempo, «l'Ariosto degli utopisti», per metterne in rilievo l'«immaginazione visionaria», il sogno di un «mondo multicolore e multiforme»: cfr. I. Calvino, *Introduzione* a Ch. Fourier, *Teoria dei quattro movimenti. Il nuovo mondo amoroso*, Torino, Einaudi, 1971, pp. VII-XXXVII; la definizione è a p. VII. Calvino riprendeva la definizione in un articolo, *La società amorosa*, apparso su «L'Espresso» del 18 aprile del 1971. I saggi su Fourier sono poi stati raccolti col titolo *Per Fourier* in *Una pietra sopra*, cit., pp. 221-254.

già sognato», l'inseguimento dei cavalieri erranti si fa legge dell'invenzione fantastica...

L'*Orlando furioso* viene riletto dalla letteratura del secondo Novecento come poema della pazzia e della finzione, della combinatoria e della scomposizione, dell'inseguimento senza fine e dell'armonia dei contrari, all'insegna della mancanza più che dell'accordo, dell'irriducibilità anziché della composizione: come ogni epoca anche il Novecento si crea i suoi predecessori a seconda dei propri gusti. Ma l'operazione è estremamente significativa, perché «sposta» la tradizione: da testimone e interprete della crisi del rinascimento Ariosto si ritrova capostipite della modernità.

Ariosto e la sua tecnica narrativa costituiscono l'unica possibilità, nel moderno, di indagare (e rappresentare) la storia, accettandone le aporie invece di pretendere di ridurle ad unità; possibilità che sta solo nella letteratura, nel suo muoversi, come Ariosto, su due piani contemporaneamente: sulla terra e sulla luna.

NOTA BIBLIOGRAFICA.

- sull'identità e il destino del classico:

T. Eliot, *What is a Classic?* (1944), tr. it. di A. Giuliani in *Sulla poesia e sui poeti*, Milano, Bompiani, 1960, pp. 55-75.

J. L. Borges, *Kafka e i suoi precursori* (1951), tr. it. di F. Tentori Montalto in *Altre inquisizioni*, Milano, Feltrinelli, 1963, pp. 106-108.

I. Calvino, *Perché leggere i classici* (1981), in *Perché leggere i classici*, Milano, Oscar Mondadori, 1995, pp. 5-13.

A. Asor Rosa, *Il canone delle opere*, in Aa. Vv., *Letteratura italiana. Le Opere*, vol. I. *Dalle Origini al Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1992, pp. XXIII-LV.

- sulla fortuna dell'*Orlando furioso* come modello narrativo del romanzo moderno:

G. Mazzacurati, «Varietà» e «digressione»: il laboratorio ariostesco nella trasmissione dei «generi», in Aa. Vv., *Scritture di scritture. Testi, generi, modelli nel Rinascimento*, a cura di G. Mazzacurati e M. Plaisance, Roma, Bulzoni, 1986, pp. 225-245, ora in G. Mazzacurati, *Rinascimenti in transito*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 59-77.

S. Zatti, *Il «Furioso» fra epos e romanzo*, Lucca, Pacini Fazzi, 1990.

R. Bigazzi, *Le risorse del romanzo. Componenti di genere nella narrativa moderna*, Pisa, Nistri-Lischi, 1996.

- sulla fortuna dell'Ariosto nella letteratura europea:

A. Benedetti, *L'Orlando Furioso nella vita intellettuale del popolo inglese*, Firenze, Bemporad, 1914.

T. E. Casson, *Ariosto and the english poets*, Manchester 1937.

E. Cioranescu, *L'Arioste en France des origines à la fin du XVIIIe siècle*, Paris, Les Presses Modernes, 1939.

- O. Macrì, *L'Ariosto e la letteratura spagnola*, «Letterature moderne», 3 (1952), pp. 515-543.
M. Chevalier, *L'Arioste en Espagne (1530-1650): recherches sur l'influence du «Roland Furieux»*, Université de Bordeaux, 1966.
A. Sammut, *La fortuna dell'Ariosto nell'Inghilterra elisabettiana*, Milano, Mursia, 1971.
R.D.S. Jack, *The Italian influence on Scottish Literature*, Edinburgh, University Press, 1972.
J. Gibaldi, *The Fortunes of Ariosto in England and America*, in Aa. Vv., *Ariosto 1974 in America*, a cura di A. Scaglione, Ravenna, Longo, 1976, pp. 135-177.
Aa. Vv., *Convegno Internazionale Ludovico Ariosto*, Atti dei Convegni Lincei, Roma, Accademia dei Lincei, 1975 (contengono: Z. M. Potapova, *Ariosto e Puskin*, pp. 303-316, M. De Riquer, *Ariosto y España*, pp. 319-329, W. Roszkowska, *«Orlando furioso» e il Seicento polacco*, pp. 405-421, C. Dedeyan, *La fortune de l'Arioste en France du XIXe siècle à nos jours*, pp. 423-487, H. Rüdiger, *Ariosto nel mondo di lingua tedesca*, pp. 489-509, M. Praz, *Ariosto in Inghilterra*, pp. 511-525, R. M. Goròchova, *La fortuna dell'Ariosto in Russia*, pp. 545-562).

- su Ariosto e Cervantes:

- M. Garrone, *L'Orlando Furioso considerato come fonte del Quijote*, «La Rivista d'Italia», 14 (1911), pp. 95-124.
B. Sanvisenti, *Ariosto, Cervantes, Manzoni*, «Convivium», IV (1932), pp. 641-674.
T.R. Hart, *Cervantes and Ariosto: Renewing Fiction*, Princeton, University Press, 1989.

- su Manzoni e Ariosto:

- G. Lipparini, *Ariosto e Manzoni*, in *Divertimenti, ovvero nuove «Passeggiate»*, Milano, Signorelli, 1930, pp. 353-362.
R. Negri, *Manzoni e Ariosto*, «Italianistica», 1, n. 2 (1972), pp. 299-304.
G. Dalla Palma, *Le strutture narrative dell'«Orlando Furioso»*, Firenze, Olschki, 1984, pp. 17-18.

- su Pirandello lettore di Ariosto:

- W. Geerts, *La magia dello stile: le glosse pirandelliane sull'«Orlando Furioso»*, in Aa. Vv., *Pirandello saggista*, Palermo, Palumbo, 1982, pp. 68-76.

- su Borges e Ariosto:

- A. Ruiz Diaz, *Borges, Ariosto y los árabes*, in *Acta de la Semana de Cultura Italiana*, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina, 1973, pp. 99-108.
S. Davidson, *Borges and the Italian Literature*, «Italian Quarterly», 27, 1986, pp. 43-49.
R. Scrivano *La metafora del labirinto in Ariosto e Tasso*, in *Il modello e l'esecuzione. Studi rinascimentali e manieristici*, Napoli, Liguori, 1993, pp. 137-154.
R. Paoli, *Borges e gli scrittori italiani*, Napoli, Liguori, 1996.

- su Calvino e Ariosto:

- M. Corti, *Il gioco dei tarocchi come creazione di intrecci*, in *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 169-184.
G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, pp. 223-225 (tr. it. *Palimpsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 232-234).
C. Ossola, *«Le città invisibili»*, in *Figurato e rimosso. Icone e interni del testo*, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 81-116.
L. W. Petersen, *Calvino lettore dell'Ariosto*, «Revue romane», 26 (1991), pp. 230-245.
C. Bertone, *Italo Calvino. Il castello della scrittura*, «Indizi», n. s. I (1992), pp. 115-131 (poi *Italo Calvino. Il castello della scrittura*, Torino, Einaudi, 1997).

C. Bologna, «Orlando Furioso» di Ludovico Ariosto, in Aa. Vv., *Letteratura italiana. Le Opere*, II. *Dal Cinquecento all'Ottocento*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 219-352 (ora *La macchina del «Furioso»*, Torino, Einaudi, 1998).

- la critica americana sull'*Orlando Furioso*:

R. Durling, *The Figure of the Poet in Renaissance Epic*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1965.

D.S. Carne Ross, *The One and the Many: a Reading of the Orlando Furioso*, «Arion», 5, 1966, pp. 195-234 (part I), e 3 (new series), 1976, pp. 146-219 (part II).

D. Quint, *Astolfo's Voyage to the Moon*, «Yale Italian Studies», I (1977), pp. 398-408, e *The Figure of Atlante: Ariosto and Boiardo's Poem*, «Modern Language Notes», XCIV (1979), 1, pp. 77-91 (poi *Origin and Originality in Renaissance Literature. Versions of the Source*, New Haven - London, Yale University Press, 1983).

P. A. Parker, *Inescapable Romance. Studies in the Poetics of a Mode*, Princeton, Princeton University Press, 1979, pp. 16-59 (*The 'Errors' of Romance*).

A. R. Ascoli, *Ariosto's Bitter Harmony. Crisis and Evasion in the Italian Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 1987.

M. Shapiro, *The Poetics of Ariosto*, Detroit, Wayne State University Press, 1988.