Scuola Normale Superiore
Classe di Scienze Umane

Tesi di Perfezionamento in Discipline filologiche e linguistiche moderne

L'ULTIMO ARIOSTO

Problemi testuali e interpretativi tra *Satire*, *Cinque canti* e terzo *Furioso*

RELATORI
Chiar.ma Prof.ssa Lina Bolzoni
Chiar.mo Prof. Alberto Casadei

CANDIDATA
Ida Campeggiani

ANNO ACCADEMICO 2013/2014

INTRODUZIONE

Questa tesi consiste in uno studio delle opere scritte e rielaborate da Ariosto nella sua seconda e ultima stagione creativa: le *Satire*, i *Cinque canti*, le commedie rifatte in versi e il *Furioso* nell'edizione del 1532. Il lavoro si concentra sulle numerose *cruces* filologiche ed esegetiche ancora irrisolte, mentre più in generale propone una nuova caratterizzazione della poesia ariostesca dalla fine degli anni dieci agli anni trenta del Cinquecento.

1. Il primo capitolo è dedicato alle *Satire*. Vengono indicate fonti per l'interpretazione di alcuni apologhi, come quelli della luna (*Sat.* III) e del Veneziano a cavallo (*Sat.* IV); altre permettono di identificare le persone storiche celate dietro personaggi designati attraverso soprannomi o allusioni: «il Bomba», «il Borna» e l'anonimo prelato che sfilano nella satira terza, e altre figure ancora che corrispondono ai cardinali della curia di Leone X. Queste acquisizioni consentono di penetrare all'interno della riflessione ariostesca e in particolare di districare il suo complesso intreccio di verità e finzione. Infatti, mentre offrono la soluzione a molti problemi interpretativi, mettono a nudo il meccanismo finzionale dei testi: riportano in luce le circostanze e i referenti trasfigurati, testimoniano la reale natura del coinvolgimento dell'autore, dei sentimenti come delle aspettative che sarebbero impercettibili dietro alla sua maschera oraziana. Anche la cronologia delle *Satire* risulta meglio determinabile, perché le prove documentarie – in specie le testimonianze circa la diffusione di un nomignolo e le fonti che istruiscono sulla comprensibilità delle allusioni – stringono la composizione dei testi entro dei confini temporali, annodandoli intorno a date precise. Così emerge con forza inattesa un aspetto del linguaggio comico di Ariosto, che è la sua tempestività, recentemente messo in discussione dalle interpretazioni secondo cui i testi non furono mai inviati ai loro destinatarî e apparterrebbero piuttosto a un meditato disegno letterario: si può affermare, al contrario, che le satire non siano costruzioni fittizie, slegate da un'occasione generatrice o redatte a distanza, ma reazioni vive e controverse, talvolta invischiate negli eventi al punto di non riuscire a liberarsi dallo sdegno e a ricomporre in un quadro ideale le loro tensioni.

A costo di smentire lo stesso Ariosto quando proclama la propria diversità rispetto agli «armari» del Pistoia e dell'Aretino (*Sat.* VI), sul piano stilistico i nuovi dati mostrano che egli ha attinto un linguaggio dalla satira bassa e pasquinistica, e che il classicismo del suo dettato è frutto di un compromesso peculiare, nel quale trova spazio anche la modalità della maldicenza, seppure assorbita all'interno di una prospettiva filosofica. Alla costruzione di questa prospettiva filosofica concorre, nella satira terza, l'Alberti morale dei *Libri della Famiglia*, forse più del prosatore immaginifico delle *Intercenali* in genere ricordato a fondamento dell'apologo lunare narrato nel testo; tuttavia i modelli letterari non sono affatto i soli ispiratori del discorso morale ariostesco e anzi spesso agiscono come controparte erudita di una scrittura satirica giocata su tutt'altro registro, quello intensamente personalizzato e polemico dei vituperî tipici delle pasquinate romane. I riscontri mostrano che Ariosto condivide non solo le opzioni espressive ma anche l'ottica critica e contingente di questa produzione: sia nei versi delle satire sia, con gradienti diversi, nel prologo del *Negromante*, tanto che a un esame attento la sua irriverenza e la stessa vicenda della mancata messinscena della commedia si rivelano potenzialmente istruttive per comprendere le parti che restano in ombra dell'autore satirico, e cioè il suo vero sentimento morale, il suo ambiguo rapporto con Leone X.

Nel complesso la riemersione di una retorica performativa, con la sua naturale destinazione semiprivata, induce a prendere una posizione nel dibattito sulle *Satire* e a credere che Ariosto non

avesse intenzione di stamparle. D'altra parte si dimostra che Ariosto non doveva temerne la diffusione manoscritta: infatti, esaminando il poco che ci è pervenuto dell'*iter* di revisione cui le sottopose, cioè alcune varianti trasmesse dal testimone Malaguzzi (M), appare molto probabile che egli non maturò mai la preoccupazione, che la critica gli ha attribuito, di smussare le punte polemiche dei propri testi. Il lavoro correttorio di Ariosto si può spiegare in base a motivazioni di stile, cui a nostro giudizio resta estraneo lo scrupolo di attenuare i toni; contestualmente, si avanza l'ipotesi che una delle varianti del codice M non sia d'autore.

Conclude il capitolo una proposta di lettura del passo della satira sesta che contiene la misteriosa, poiché apparentemente incongrua, specificazione cronologica dei «sette anni anco di Leo». Anche in questo caso si stringe l'obiettivo su un elemento che è talvolta apparso come una piccola distorsione alla realtà storica, indizio di uno slancio fittizio che poco si cura di rispettare i dati di fatto; per interpretarlo si propone invece una spiegazione fondata sulle vicende dolorosamente concrete del riscatto del beneficio di Sant'Agata, e così si pone in risalto la dimensione di cronaca – sia pure di cronaca esemplare – presente nei versi ariosteschi.

2. La ricostruzione contestuale e l'analisi dei testi in una prospettiva ravvicinata pongono le necessarie premesse per muovere dal particolare al generale. Che nelle *Satire* la dimensione biografica e storica sia messa in primo piano è un mutamento decisivo della scrittura di Ariosto, e in un certo senso ci pone al cospetto di un problema intorno al quale la critica ariostesca si è interrogata ineludibilmente: ciò che Segre ha definito il *dilemma azione-contemplazione*. Si tratta di una formula sintetica che accenna ai due opposti ritratti che gli studiosi hanno fatto di Ariosto (due aghi magnetici tutt'ora influenti su ogni valutazione dell'uomo e dell'artista), insistendo o sulla sua attitudine contemplativa o piuttosto sulla sua partecipazione alle vicende politiche del tempo, in ogni caso fondandosi sull'immagine che egli stesso ha fornito di sé quale poeta affannosamente obbligato a svolgere compiti governativi. Ora, il nuovo rapporto che nelle *Satire* si instaura tra storia e favola, tra impegno realistico e rappresentazione fantastica, mostra che tale dilemma, lungi dal vivere rinserrato nell'interiorità del poeta, esiste sul piano del suo stile, e pertanto può essere analizzato proprio nella prospettiva aperta magistralmente dal lavoro di Segre: quella della poesia ariostesca còlta nel suo tempo e nei suoi multiformi equilibri ideologici e compositivi. Le *Satire* appartengono alla maturità di Ariosto, e a una lettura diacronica di tutta la sua opera segnano in effetti una svolta verso una poetica fondata su un'interazione forte tra i due corni del dilemma, favola e storia, letteratura e realtà contemporanea.

Ai testi che a nostro giudizio sono determinati da questo indirizzo realistico, e che possono essere considerati contigui alle *Satire* anche per la loro ispirazione polemica, è dedicato il secondo capitolo. Qui prosegue l'indagine delle forme e dei modi in cui Ariosto allude al suo presente; è un'indagine a campione, che permette tuttavia di individuare alcuni princìpi che organizzano e trasformano la scrittura ariostesca tra la fine degli anni dieci e i primi anni venti. L'obiettivo non è tanto quello di riconoscere la presenza della storia nella scrittura di Ariosto (del resto, che la storia si apra dei varchi nella poesia ariostesca, e già in quel *romanzo contemporaneo* che è il *Furioso* del 1516, non è una novità, e anche in tempi recenti gli studî hanno scovato legami sempre più capillari tra il poema e il suo presente); piuttosto, provando a seguire la lezione di Segre come pure di Binni, Caretti, Bigi, Padoan, Casadei, l'analisi che si propone è di tipo stilistico. Fissatone il punto di avvio nell'esperienza satirica di Ariosto, nelle sue forme favolose quanto allusive e penetranti, essa consiste nel descrivere la scrittura ariostesca in una fase, cronologicamente la più tarda, in cui l'*azione* e la *contemplazione* sono spesso le due parti integranti di una sola strategia espressiva.

Si affronta il caso singolare della soppressione del proemio del canto XXXV nel passaggio dalla prima alla seconda edizione del *Furioso*: tra la scelta di cassare queste ottave e lo scenario

politico italiano si rilevano connessioni puntuali, che suggeriscono le ragioni per cui nel 1521 era diventato imprudente stamparle; d'altra parte Ariosto rimane fedele a quelle stanze rifiutate se, come si osserva, alcune delle loro immagini provocatorie migrano altrove, non a caso entro il codice 'nuovo', e protetto dalla penombra di una circolazione ristretta, delle *Satire*. Ma l'esempio forse più intrigante di come il tema politico, e mediceo soprattutto, susciti la vena satirica ariostesca è rappresentato dalla canzone *Anima eletta, che nel mondo folle*, della quale si propone un'interpretazione che mette i luce i tratti ironici e il registro semiserio abilmente camuffati nel suo monostilismo alto e tragico; per altro, solo una lettura attenta alle sfumature consente di intendere un riferimento cronologico interno grazie al quale risalire alla data di composizione del testo.

In séguito si affronta il problema dei *Cinque canti*, il frammento che racchiude una materia incandescente dal punto di vista politico, iniziato nel 1519 e lasciato incompiuto, ma oggetto di una revisione di natura linguistica avvenuta tra il 1526 e il 1528. Com'è noto, Dionisotti ha proposto che la composizione delle 548 ottave fosse ultimata intorno al 1521 sulla base di alcuni riferimenti storici e politici da lui individuati come termini *ante quem*; mentre Segre ha dimostrato come la revisione avvenuta più tardi sia intervenuta massicciamente sulla lingua, normalizzandola, e lasciando tuttavia intatti i contenuti. La ripresa in mano dei fogli costituisce, a nostro avviso, una complicazione affascinante, perché mostra che in una certa misura Ariosto continuò a considerare il frammento dopo il 1521, entro un quadro politico e culturale diverso rispetto a quello cui poteva riferirsi anni prima, ancora dominato dalla rivalità tra Carlo V e Francesco I. La storia testuale e la storia esterna sono dunque tornate a intrecciarsi in un secondo tempo, e – come si argomenta dettagliatamente nel corso del lavoro – ciò può indurre a una revisione almeno parziale del giudizio dionisottiano sulle allusioni alla realtà presenti nel frammento: quali sono gli eventi storici trasposti nel racconto? Sono davvero tutti anteriori al 1521? Il vero problema dell'interprete dei *Cinque canti* resta proprio quello della cronologia, e consiste nel motivare filologicamente il nesso tra le varie date di elaborazione e le allusioni all'attualità presenti nel testo, espresse all'interno di una nuova declinazione, drammatica e straniata, del poema cavalleresco, che filtra in chiave fantastica una realtà europea attraversata dalla crisi politica. Nell'affrontare tale problema non si può, a nostro giudizio, prescindere dallo stile del frammento: e in effetti l'aspetto più originale della nostra proposta cronologica è che l'interpretazione delle allusioni è fondata sia sui dati storici sia, più di quanto sia stato fatto, sulla strategia stilistica di Ariosto, sulla sua poetica di rispecchiamento tragico di storia e finzione, su quella tonalità amara e polemica che ispira l'intero progetto dei *Cinque canti*.

Dopo un'ampia introduzione, si discute quindi il significato dei riferimenti all'attualità contenuti in alcune ottave. Si prendono in considerazione i luoghi più dibattuti, i versi sul «Cristianissimo», l'allusione all'ambasciata in Francia del Bibbiena, il riferimento ai Doria e agli Adorno. Le nuove letture di questi passi sono sorrette da testimonianze e documenti, e talvolta si giovano del confronto con altri passi tratti sia dai *Cinque canti* che dal *Furioso* nelle sue tre redazioni: la posta in gioco è, in fondo, ben nota alla critica ariostesca, ed è la ricostruzione dei procedimenti testuali nei quali sembra esprimersi la reazione del poeta agli eventi storici. Naturalmente nell'uso di uno strumento come il confronto intratestuale si è consapevoli della difficoltà di ricondurre le scelte di Ariosto a un atteggiamento coerente e sistematico, e infatti non si pretende che tra esse e il mutevole orizzonte storico e politico emerga di volta in volta una rispondenza totale; spesso, perciò, esso serve solo a ribadire i punti deboli di alcune delle interpretazioni tradizionali, o proprio a mostrare come sia difficile stabilire un significato univoco, tanto nel caso frammento quanto in quello del poema. Le allusioni alla realtà contemporanea contenute nei *Cinque canti* sono quindi interpretate incrociando strumenti e prospettive diverse. E si giunge così a elaborare un'ipotesi cronologica originale, secondo cui la composizione del testo ha seguito un corso stratificato, protraendosi anche oltre il limite *ante quem* indicato da Dionisotti nel 1521.

Per verificare tale ipotesi si procede a svolgere un esame linguistico: è possibile intravedere, attraverso i suoi testimoni, la veste originale dei *Cinque canti*, e, soprattutto, è possibile datarla? Scavando nella tradizione dell'opera si trovano nuovi dati utili a collocarne nel tempo la prima stesura; e grazie ad alcuni raffronti linguistici si può valutare con migliore precisione il peso della mediazione di Giulio di Gianmaria Ariosto, copista del solo manoscritto pervenutoci (*ms.* T). Con ogni probabilità, le forme arcaiche e dialettali contenute da T sono addebitabili proprio a Giulio di Gianmaria, e quindi non dovranno essere intese come testimonianze dell'arcaicità della composizione del frammento. Per quanto riguarda invece il testo tramandato dalle stampe, si dimostra che gli interventi dei correttori in tipografia furono sostanzialmente irrilevanti. Nel complesso, l'analisi della lingua permette di cogliere in atto anche alcuni princìpi generali: tra questi la grande incidenza che il livello di elaborazione dell'opera ha sugli usi grammaticali ariosteschi; e quando gli spogli non eliminano le ambiguità circa la datazione, come per il frammento dello *Scudo della Regina Elisa*, soccorrono osservazioni sullo stile e raffronti intratestuali con i *Cinque canti*, che giungono in questo caso a convalidare la proposta critica maggioritaria, che lo assegna al periodo intorno al 1519.

3. Nel terzo capitolo, dopo avere ipotizzato alcuni minimi aggiustamenti alla punteggiatura delle ottave dei *Cinque canti*, ci si propone di integrare il commento al testo con nuove annotazioni. Si segnalano le fonti della riflessione politica condotta da Ariosto nel frammento, prestando costante attenzione agli aspetti formali che caratterizzano la loro rielaborazione.

L'intertestualità può essere sottratta all'ottica idealistica del confronto binario tanto spesso praticato (ad esempio il tipico confronto tra Ariosto e i 'predecessori' Pulci e Boiardo) e merita di essere riscoperta nella sua complessità: si trascorre così da Pontano a Dante, e nel contempo non si rinuncia a esplorare la fortuna, indicando ciò che Tasso può avere tratto dai *Cinque canti*. Ciascuno di questi rimandi contribuisce a illuminare soprattutto il tema politico dell'opera, lasciando intravedere il punto di vista critico e polemico di Ariosto sulla questione della *renovatio imperii* promossa da Carlo V; una questione che nel corso degli anni venti sarebbe divenuta sempre più attuale e che è evidentemente penetrata nel terzo *Furioso*.

Grande attenzione è dedicata al rapporto con la *Pharsalia*. In questo caso il metodo dell'analisi intertestuale si alterna a buon diritto con l'illustrazione di relazioni di tipo interdiscorsivo, allo scopo di segnalare le riprese puntuali come le affinità simboliche o allusive. Ariosto reimpiega i nomi dei popoli coinvolti nella guerra civile lucanea e la geografia dei luoghi di alcune battaglie; replica la vicenda di un potente follemente sospettoso, che narra con gli stessi accenti allegorici e la stessa immagine memorabile di uno scoglio-sepolcro; trae ispirazione per le sue figure femminili magiche e calamitose, come Medea – nei *Cinque canti* – e poi, legata a essa da un filo diretto, la Sibilla cumana nella *Storia d'Italia*. Accanto a queste proposte si ricordano le ipotesi già avanzate dalla critica intorno al rapporto con Lucano, che talvolta appaiono dubbie e problematiche: in particolare è affrontata la questione del presunto parallelo tra il finale incompiuto del *Bellum civile* e quello interrotto del frammento. Nuovi raffronti precisano infine il senso e la genealogia di alcuni elementi fondamentali dei *Cinque canti*, come la figura del principe, il motivo del desiderio di grandezza e quello della fortuna.

Sembra del resto che l'*epos* pessimistico di Lucano abbia suggerito ad Ariosto la rappresentazione di una catastrofe che coinvolge i concetti topici della letteratura d'impianto etico, come appunto la fortuna, il caos, la *stultitia*, la *ratio*. E poiché i messaggi polemici e moralistici della *Pharsalia* sono espressi con straordinaria concentrazione drammatica, Ariosto può avere recepito anche le significazioni simboliche più implicite. Ad esempio, una similitudine tra le api e i combattenti sembra all'origine della particolare declinazione dell'immagine delle api nei *Cinque canti*.

È noto che le api rinviano al luogo più emblematico del mondo ariostesco – il ceppo affumicato da cui fugge uno sciame, entro una cornice recante il motto «*Pro bono malum*» – impresa collocata variamente nel peritesto del *Furioso* o introdotta *en abyme* nel testo, come accade tra l'altro proprio nel frammento: qui infatti l'immagine delle api scacciate dal fuoco compare sul mantello di Rinaldo che sta per scontrarsi in campo aperto con Orlando; ma accanto a questa celebre occorrenza vi sono anche altri passi in cui ricorre la simbologia delle api, dove esse sono significativemente equiparate ai guerrieri che combattono, in linea con l'accezione militare che hanno nella *Pharsalia*. Nel complesso, la trasposizione entro un contesto bellico conferisce all'ape una inedita *facies* bellica e vendicativa, che ne contraddice l'attitudine tipicamente mansueta; ed è una rappresentazione non priva di ricadute sul *pro bono malum*, cioè il principio del 'male-per-il-bene', che risulta articolato secondo una dialettica complessa, secondo la quale il giusto oltraggiato risponde a sua volta con il male.

Le tradizionali raffigurazioni poetiche delle api sono superate, compresa la descrizione virgiliana della 'guerra delle api': infatti sia Lucano che Ariosto traspongono l'ape nel contesto umano e drammatico della guerra civile; inoltre, dal punto di vista filosofico Ariosto segue Lucano nell'evocare il capovolgimento degli ideali stoici di armonia e coesione incarnati dall'ape. Questa interpretazione trova un fondamento nell'importante affinità che si avverte tra l'eroe stoico della *Pharsalia*, Catone, e l'Orlando del frammento, che è perfettamente savio e agisce da paladino della giustizia perduta: anche da questa angolazione Ariosto sembra avere mutuato da Lucano – e forse da Erasmo e Alberti – una concezione del mondo che assegna un posto problematico e inquietante all'etica stoica.

Sono dunque riuniti elementi che possono essere preziosi per comprendere il tessuto dei *Cinque canti*; ma se da un lato si fornisce una descrizione precisa delle peculiarità di questo testo, dall'altro si tenta di ricostruire la visione più profonda e dinamica di Ariosto, e cioè di mostrare come il suo pensiero si definisca e si strutturi nei *Cinque canti* per poi approdare, con alcuni significativi mutamenti, alle giunte al *Furioso* del 1532. Ad esempio, una volta chiarita la particolare accezione del *pro bono malum* all'interno del frammento, si discutono gli elementi di continuità e di rottura rispetto ai passi aggiunti nella terza redazione che tornano sul concetto dell'impari contraccambio: a nostro giudizio nel 1532 Ariosto si pone nel solco della puntuale casistica senecana del *De beneficiis* senza tuttavia riproporne il motivo politico più scottante – già sfruttato nei *Cinque canti* – quello dell''ingratitudine dell'imperatore'. L'esame comparativo con le aggiunte del terzo *Furioso* si impone anche per il tema della fortuna, che nel frammento possiede una sfumatura antistoica e antiprovvidenziale maturata, probabilmente, insieme alla riflessione politica che è condotta sull'impero: è la tonalità pessimistica del Fato lucaneo, destinata a non scomparire del tutto nel 1532. Nei passi aggiunti al terzo *Furioso* la fortuna rimane infatti contraddistinta da una inquietante rigidità, che ne fa l'interprete non del caso ma di una sorta di finalismo; un finalismo positivo là dove occorre celebrare il nuovo grande assetto europeo della politica italiana, mentre più spesso è uno spettro negativo e sarcastico, intimamente connesso all'antiprovvidenza che agiva nei *Cinque canti*.

Le tensioni che abitano i *Cinque canti* sono esplorate anche lungo altre vie non molto battute dalla critica. Crediamo ad esempio che il *côté* comico del frammento esprima una vena critica, talora parodica e paradossale; certi passi dal probabile contenuto eterodosso sono inquadrati sullo sfondo complesso del riformismo religioso, cui Ariosto guardò a nostro giudizio con precoce interesse. Naturalmente diversi elementi, di ambito sia politico che religioso, sembrano influenzati dalla più recente riflessione umanistica, come si illustra nel paragrafo intitolato *Lusus*.

Il tema politico e le sue forme espressive sono anche al centro del paragrafo finale, dal titolo *Il punto di vista dei continuatori*, dove si ricorda come il frammento sia stato un modello per alcuni

autori che hanno tentato la strada del romanzo imperiale; a margine di questo discorso sulla fortuna si torna sulle riprese tassiane (tra cui si annoverano suggestioni patetiche a loro volta derivanti dalla *Pharsalia*).

4. Il quarto capitolo è dedicato al terzo *Furioso* e alle commedie in versi, i testi più tardi di Ariosto. Si tenta di individuare i fenomeni che agiscono parallelamente nel poema e nelle *pièces*: ciascuno di essi è interpretato nel suo contesto e, più in generale, come aspetto saliente del linguaggio dell'ultimo Ariosto.

Nell'autografo di *Ruggiero e Leone*, una variante permette di cogliere nel vivo dell'elaborazione l'ambiguo rapporto istituito tra fortuna e provvidenza; e si individua una tendenza del linguaggio tardo di Ariosto: la sovrapposizione 'sacrilega' di fortuna e Dio. Si tratta di una contaminazione tra profano e sacro che esprime effetti meditati e drammatici, cioè legati specificamente a una funzione narrativa, ben distinti dall'irriverenza tipica dei primi due *Furiosi*; esemplare in questo senso vuole essere il confronto con il celebre passo del sogno di Orlando, letto alla luce di una fonte – un sonetto di Boiardo – che conferma il carattere schiettamente letterario e disimpegnato della sua parodia religiosa. Ma è attraverso una ricognizione delle commedie in versi che la mescolanza di sacro e profano si definisce meglio: qui, i personaggi fanno il nome di «Dio» con singolare frequenza, tra invocazione e imprecazione, mentre la fortuna agisce sulla loro sorte come una forza sorda e inafferrabile, quasi fatale. I passi esaminati schiudono il mondo morale di Ariosto, il suo disincanto, la sua consapevolezza della natura non razionalizzabile della realtà. È un pensiero che si distingue per il tono malinconico, in minore, e che si rispecchia anche nella costruzione drammaturgica: in un procedimento teatrale quale il *deus ex machina*, l'espediente che risolve una soluzione senza via d'uscita, e in una sorta di inerzia o di indefinitezza strutturale dovuta alla scarsa incisività dell'azione dei protagonisti sulle trame delle commedie.

Non si trascurano i problemi filologici dei testi e in particolare quello dibattuto della cronologia. Ad esempio si propone una data per la seconda redazione del *Negromante*, in forza di molteplici ritocchi ai riferimenti storici, apportati con ogni probabilità per cercare una sincronia con un tempo presente che è, se non il momento della messinscena, almeno quello in cui Ariosto pose fine alla composizione dell'opera. Ma al centro del capitolo resta il parallelo tra le commedie riscritte e gli episodi introdotti nel terzo *Furioso*: un parallelo, svolto con la coscienza della differenza semiotica tra i testi, che mette in luce alcune costanti: il nuovo assetto implicito del narratore-autore, il quale non mira più a confondersi o a confrontarsi con i personaggi (come nel caso del rispecchiamento anagogico con l'Orlando folle), e le modalità assai discrete in cui conduce il dialogo morale con il lettore. Nell'ambito delle commedie, ci sembra importante soffermarsi sul metateatro, per il quale Ariosto mostra una propensione crescente rispetto alle versioni in prosa: secondo la nostra interpretazione, da luogo tradizionalmente deputato alla rottura della verosimiglianza, esso muta funzione e assume un tenore riflessivo. Questi procedimenti metateatrali – per i quali suggeriamo possibili modelli – non contraddicono il realismo, e anzi mirano a iscrivere la finzione nella realtà, a mostrare la vicinanza della *fabula* alla storia con una sensibilità poco comica e piuttosto antropologica, 'terenziana' ed 'erasmiana'.

Sulla scorta del tema della finzione, si propone un parallelo nel quale è possibile scorgere ognuno dei tratti espressivi enunciati: quello tra la *Lena* e l'episodio di *Ruggiero e Leone*. Si ritrovano l'ambiguità nei valori morali in gioco, il *deus ex machina* necessario a risolvere gli equilibri di una trama che il protagonista è sostanzialmente incapace di governare; l'assenza dell'intervento diretto di Ariosto nel racconto, per cui il lettore è lasciato da solo di fronte ad aspetti paradossali o fortuiti. In questo caso il parallelo si estende anche allo stile, perché si indicano immagini comuni, una stessa tendenza alla stilizzazione, e si propone di ricondurre la scena del travestimento di Ruggiero a uno

schema comico; d'altronde, che il registro comico e quello almeno apparentemente sublime della giunta siano avvicinabili è testimoniato dalla fortuna di questa in ambito teatrale, dove il suo particolare stile romanzesco ha ispirato la commedia grave.

In definitiva, emerge la difficoltà sempre maggiore di Ariosto ad assumere prospettive ideologiche forti, a credere nell'esemplarità della storia e delle azioni umane. Accanto all'episodio di *Ruggiero e Leone*, altre due varianti del 1532 sono a nostro giudizio istruttive a questo riguardo: una si trova nella descrizione fisica della Luna, e ha una portata quasi simbolica perché tocca il problema delle corrispondenze rivelatrici, e sembra tesa ad accentuare la loro proverbiale insufficienza all'interno del sistema filosofico del *Furioso*; l'altra variante è il lungo proemio del canto XXXVII, canto interamente aggiunto nell'ultima redazione: qui le ambizioni teoriche di Ariosto – che per altro in questo caso sembra esprimersi con sicuro impegno a favore del genere femminile – appaiono in qualche modo meno sincere se si considera la somiglianza con le trovate e le espressioni di un testo tutto giocato sul filo del paradosso, le *Stanze per il carnevale* di Bembo.

L'ultima parte del capitolo è dedicata all'esame dei *Frammenti autografi*. Rispetto all'edizione Debenedetti si propongono alcune ipotesi migliorative, in particolare perché si prova a dimostrare l'esistenza di fasi elaborative 'intermedie' che contraddicono la possibilità di tracciare confini sicuri tra una fase e l'altra della scrittura (confini più o meno rigidamente presupposti dalle classificazioni debenedettiane). Naturalmente le *strutture intermedie* contribuiscono a caratterizzare la scrittura ariostesca in un senso meno teleologico di quanto fosse implicito nelle etichette di Debenedetti, sulle quali si avverte un residuale influsso crociano. I manoscritti sono però anche una via d'accesso ai segreti dell'*inventio* di Ariosto, e lo studio dei minimi ingranaggi delle stesure degli episodi può in realtà combinarsi fruttuosamente a rilievi di ordine stilistico: ad esempio, la giunta di Olimpia rivela punti di contatto con le commedie in versi e la sua stessa composizione sembra a più livelli perseguire un effetto che prelude al genere tragicomico.

Altre proposte riguardano l'ordinamento cronologico della composizione delle giunte: sulla base delle testimonianze manoscritte, viene infatti ricostruito l'ordine in cui furono composti e introdotti nel poema alcuni episodi e si riscoprono così scelte narratologiche ricche di implicazioni. Nello specifico si sostiene un'ipotesi diversa da quella di Debenedetti riguardo alla presunta dislocazione di ottave dal canto di Marganorre a quello di Olimpia, e si dimostra che probabilmente la genesi dei due episodi si è intrecciata, per altro avvalendosi in entrambi i casi di materiale tratto dai *Cinque canti*. Viene poi ricostruito l'ordine di inserimento nel poema delle nuove parti dei canti XXXII, XXXIII, XXXVII; il che consente di collocare nel tempo la decisione di Ariosto di scartare definitivamente il cosiddetto frammento I della *Storia d'Italia*, cioè di rinunciare a una via di arricchimento del poema che si poneva nella tradizione epica degli scudi istoriati; inoltre questa stessa ricostruzione genetica coinvolge i *Cinque canti*, perché permette di individuare una traccia che attesta come Ariosto avesse deciso di abbandonare per sempre il frammento.

Particolare attenzione è infine dedicata all'autografo che trasmette l'episodio di *Ruggiero e Leone*. Si comincia con un esame della lingua perché si osservano numerose discrepanze linguistiche tra autografo e testo a stampa, discrepanze che potrebbero essere prove indirette dell'esistenza di bozze di stampa o segno che dall'autografo Ariosto ha tratto un'ulteriore copia andata effettivamente in stampa. Ciò impone nuovamente un'analisi della stratigrafia della composizione perché è probabile che l'autografo a noi pervenuto non sia quello *definitivo*, come invece lo riteneva Debenedetti. Dopo la discussione di alcuni esempi si giunge alla conclusione che per Ariosto l'atto della trascrizione in buona copia non era un gesto finale: il carattere straripante della sua scrittura in un certo senso contrastava le sue stesse esigenze di controllare demiurgicamente l'intreccio e forse per questo scopo egli ricorreva a fasi ibride, di mescolanza di materiale trascritto e di ottave composte *ex novo*. Infine, sono davvero rivelatrici le varianti in corso di stesura, cioè le varianti che si

accampano disordinatamente sui fogli: esse consentono una migliore comprensione delle strategie e del pensiero, specialmente politico, di Ariosto: tra queste varianti riaffiorano motivi antichi, presenti già nei *Cinque canti* e forgiati dalla lezione di Lucano, come la critica al potere imperiale, e la concezione negativa dei rapporti tra Oriente e Occidente. Ma soprattutto emerge un Ariosto che, al di fuori dei rassicuranti confini delle *Satire* e in continuità con l'esperimento naufragato dei *Cinque canti*, non rinuncia a esprimere effetti chiaroscurali, venature scettiche, contrasti calcolati che increspano un giudizio apparentemente imperturbato sulla sua attualità politica.

Questa immagine di un Ariosto polemico è proposta anche nell'appendice conclusiva, dove si torna a esaminare i manoscritti dell'episodio di Olimpia per tentare una nuova lettura dell'invettiva contro le armi da fuoco. Molti interpreti hanno cercato di giustificare la contraddizione più evidente, e cioè il fatto che Ariosto condanna l'archibugio malgrado il duca Alfonso I, suo protettore, fosse notoriamente appassionato di artiglieria. Noi proviamo a indicare una possibile chiave d'accesso alla coscienza di Ariosto nell'organizzazione retorica dell'invettiva, sospesa tra un'ispirazione lirica e topica da un lato e, dall'altro, molto simile agli scritti commemorativi della morte del condottiero Giovanni dalle Bande Nere, ucciso da un falconetto, per altro inviato ai lanzichenecchi nientemeno che dagli Este. Ancora una volta, sembra che Ariosto non eluda affatto la realtà, ma che anzi la ricostruisca attentamente nella sua favola umana.

La capacità di coniugare un'acuta percezione dell'attualità con la finzione e persino con un registro favolistico è dunque l'atteggiamento di Ariosto che questo lavoro tenta di fare emergere. È un atteggiamento nel quale occorre identificare la maturità stilistica dell'ultima produzione ariostesca: una strada imboccata con le *Satire*, tentata nella sperimentazione dei *Cinque canti* ed esplorata nelle commedie e negli ultimi episodi del poema, là dove si avverte una 'favola allusiva'. È una questione attinente alla scrittura, alla poetica e allo stile, ma che si affaccia su un aspetto 'morale' piuttosto interessante: è vero, infatti, che se si considerassero solo i testi esaminati in questa tesi il profilo di Ariosto riuscirebbe un po' diverso da quello tracciato da Croce: anziché guidato dal superiore equilibrio dinamico dell'armonia, il poeta apparirebbe risentito e talvolta quasi combattivo. Ma forse non è un caso che nel suo saggio Croce mirasse a interpretare il poema, mentre qui, come del resto in ogni tentativo di svolgere una ricostruzione complessiva, si dà molto spazio alle cosiddette 'opere minori' di Ariosto; e soprattutto occorre considerare quanto vi è di astratto nel giudizio crociano, e che ci porterebbe molto lontano da ciò che vorremmo porre a nostro fondamento, cioè gli aspetti filologici dei testi e le loro connessioni con la storia. È tuttavia impossibile non confrontarsi con la tesi di Croce, che il corso successivo degli studî ariosteschi, a partire da Contini e Debenedetti, non ha smentito, pur cercando di fondarla sui dati testuali e insieme di conciliarla con l'immagine più storica e drammatica di Ariosto emersa dalle ricerche documentarie di fine Ottocento e più tardi dal lavoro di Bacchelli. Un'esperienza umana e storica che la critica recente ha mirato a legare sempre più intensamente all'interpretazione dell'arte ariostesca, esplorando il piano strutturale e formale dei testi, cui pochi autori hanno saputo infondere equilibri dinamici altrettanto ricchi e significativi. Insomma, seguendo l'istanza storico-filologica non si trascura l'istanza estetica, e qui non si rinuncia al tentativo di svolgere una lettura ravvicinata, fondata su singole deduzioni, per giungere a una proposta critica, e cioè individuare alcuni tratti stilistici tipici dell'ultimo Ariosto. Una fase, quella tarda, di perplessità interiori e di scoramento, di tramonto della cavalleria e disavventure private; spesso riflessa in un discorso fittizio che allude a questa realtà o che vorrebbe dissimularla senza riuscirci. Quando nell'esordio della satira quarta il poeta dichiara che, trascorso un anno in Garfagnana, si sente come un uccellino che è stato chiuso in una gabbia nuova e che, dovendosi abituare, non ha ancora emesso un suono, egli interrompe un silenzio imposto dalla realtà e intona un canto il cui andamento favolistico non è certo un'evasione. È piuttosto uno sforzo di trasfigurazione che non allontana dal reale e dal suo

assillo, una maschera che permette di commentarlo proprio quando sembra che ne stia dissolvendo i vincoli. È simile il mondo dell'ultimo Shakespeare, nei cui drammi si compie quel passaggio di genere – dalla tragedia al *romance* – presagito in termini quasi metapoetici nei versi di *Re Lear*: «Noi due soli canteremo come uccelli in gabbia; quando tu chiederai la mia benedizione, io m'inginocchierò per chiederti perdono; e vivremo così, e pregando, e cantando, e raccontandoci antiche favole, e ridendo delle farfalle variopinte; e sentiremo quei poveri furfanti parlare della corte, e si discorrerà con loro, di chi perde e chi vince, di chi è dentro e chi è fuori; e assumeremo su di noi il mistero delle cose come se fossimo spie degli dèi; e fra le mura di una prigione vedremo consumarsi branchi e conventicole di potenti, come alte e basse maree sotto la luna».

CAPITOLO I

1. *SATIRA* III. NUOVI ELEMENTI PER L'INTERPRETAZIONE DELL'APOLOGO DELLA LUNA

La storia testuale delle satire di Ariosto suggerisce la dimensione semiprivata in cui fu concepita e condotta questa esperienza di scrittura. I testi furono dapprima affidati a una circolazione manoscritta, e solo in un secondo e più tardo momento della vita dell'autore essi furono riuniti e sottoposti a un lavoro di ordinamento e revisione, i cui scopi, per altro, non sono stati ancora del tutto chiariti.[1] Permangono dubbi anche sulle date della loro composizione: è probabile che l'arco di tempo della produzione satirica nel suo complesso abbracci gli anni dal 1517 al 1525, ma risulta spesso indecidibile se il singolo testo sia stato scritto nel periodo degli eventi storici e biografici di cui esso riferisce o se, al contrario, la sua stesura risalga a un momento posteriore. Ne consegue che anche la cronologia relativa delle satire non possa essere stabilita con piena sicurezza.[2] Questo dilemma impone una riflessione preliminare: è possibile considerare la composizione dei testi come un atto unitario, tutto raccolto all'ombra di determinati eventi, cui poi seguirebbero solo ritocchi fatti desultoriamente, negli anni? Gli indizî che provengono dalla storia testuale, cioè le poche varianti a noi pervenute che verisimilmente attestano precoci scelte d'autore, farebbero propendere per un'idea di composizione compatta, benché proprio a causa della loro esiguità esse non possano davvero illustrarci il *modus scribendi* ariostesco.[3] D'altra parte, le caratteristiche di occasionalità e

---

[1] L'ipotesi che i testi fossero destinati alla stampa, negata esplicitamente dal Catalano (MICHELE CATALANO, *Vita di Ludovico Ariosto ricostruita su nuovi documenti*, Genève, Olschki, 1930-1931, 2 voll., I, 364), ha trovato credito nella revisione linguistica e nel lavoro di correzione sul *ms*. apografo ferrarese (F), benché sia ancora da dimostrare che Ariosto progettasse di pubblicarli. Benedetto Croce riteneva che se Ariosto avesse avuto intenzione di stampare qualche sua opera minore, accanto al *Furioso* e oltre alle *Commedie*, avrebbe scelto le *Satire* (BENEDETTO CROCE, *Ariosto*, a cura di GIUSEPPE GALASSO, Milano, Adelphi, 1991 [1917], 34), e recentemente Alessandra Villa ha ipotizzato che parte della massiccia ordinazione di carta richiesta da Ariosto nel gennaio del 1532 fosse destinata a tale progetto, proponendo di identificare le satire nelle «cosette» che compaiono nella lettera scritta a Federico Gonzaga per ottenere la licenza del trasporto delle risme (ALESSANDRA VILLA, *Ludovico Ariosto e la «famiglia d'allegrezza piena», con una riflessione sul progetto delle* Satire, in «Giornale storico della letteratura italiana» [d'ora in poi «GSLI»], 612, 2008, 510-535: 529-535). Si oppone all'ipotesi della stampa Antonio Corsaro, che persuasivamente osserva come la veste retorica dei testi prevedesse un tipo più limitato di divulgazione (ANTONIO CORSARO, *Per una lettura delle* Satire *di Ariosto*, in ID., *La regola e la licenza. Studi sulla poesia satirica e burlesca fra Cinque e Seicento*, Roma, Vecchiarelli, 1999, 9-48: 9; dello stesso cfr. anche ID., *Il libro delle satire ariostesche tra scrittura morale e ritratto di sé*, in *Volteggiando in su le carte: Ludovico Ariosto e i suoi lettori, Atti del IV seminario di Letteratura italiana, Helsinki*, 20 ottobre 2009, a cura di ENRICO GARAVELLI, Helsinki, Publications romanes de l'Université de Helsinki, 2011, 9-27).

[2] Sotto questo profilo si dispone tuttavia di un dato fondamentale: l'ordinamento dei testi secondo la volontà d'autore, così come risulta nel *ms*. F, e tale disposizione ricalca presumibilmente la sequenza temporale della loro composizione: cfr. SANTORRE DEBENEDETTI, *Intorno alle Satire dell'Ariosto* [1944], in ID., *Studi filologici*, con una nota di CESARE SEGRE, Milano, FrancoAngeli, 1986, 223-240: 223-230. Storicamente la questione dell'ordinamento e quella dell'allestimento del testo critico, in particolare del testo di F, si sono variamente intrecciate: per i diversi criteri ordinativi seguiti nel tempo dagli editori delle *Satire* cfr. LUDOVICO ARIOSTO, *Satire*, edizione critica e commentata a cura di CESARE SEGRE, Torino, Einaudi, 1987, *Nota al testo* XVIII-XIX: XVII-XVIII. In specie sono incerte la sede e la data di composizione della *Sat*. V (cfr. DEBENEDETTI *Intorno alle Satire dell'Ariosto*, cit., 229), trattatello che costituisce per più aspetti un *unicum*, sul quale cfr. CORSARO, *Per una lettura delle* Satire *di Ariosto*, cit., 37-47.

[3] Qui ci soffermeremo sulle due consistenti varianti presenti nel perduto codice M e attestate dal Barotti: cfr. *infra* I.4; mentre la maggioranza dei ritocchi apposti da Ariosto sul manoscritto apografo F ha un significato grammaticale, illustrato da GIANFRANCO CONTINI, *Come lavorava l'Ariosto nelle* Satire, in ID., *Ultimi esercizî ed elzeviri (1968-1987)*, Torino, Einaudi, 1988, 279-283. Per il panorama completo delle varianti delle *Satire*, incluse le correzioni autografe sul manoscritto ferrarese, cfr. ed. SEGRE, *Nota al testo*; base di tale edizione era il lavoro filologico di Debenedetti, secondo

autobiografismo di questa produzione, studiate dalla critica anche al confronto con la tradizione della satira umanistica,[4] non fanno che riproporre il problema in termini più complessi: l'aggancio alla storia, che il genere satirico continuamente esibisce, va preso sul serio oppure va relativizzato considerando che esiste anche un tempo della *fictio*? Il tempo della *fictio*, cioè quello raccontato nel testo, e il tempo della meditazione e della scrittura sono contigui o invece sono divaricati fra loro?

Sulle discrepanze tra storia e letteratura nelle *Satire* si è, di recente, riflettuto molto, talvolta anche allo scopo di rimettere in discussione un dato che sembrava acquisito, come il reale invio dei componimenti ai loro varî destinatari.[5] È chiaro che l'eventualità che si tratti di lettere fittizie, e basate su redazioni tendenzialmente compiute a distanza dagli eventi di cui esse rendono conto, altererebbe profondamente i connotati dell'organismo satirico. L'ipotesi di un disegno letterario ridurrebbe, infatti, la spontaneità di un organismo che – verisimilmente, a nostro parere – è cresciuto su sé stesso negli anni, e si è sviluppato per diramazioni e per ricorsività tematiche, fino a che, in un secondo tempo, è stato sistemato e raffinato nell'ottica di fissare i pezzi entro un macrotesto. Un macrotesto che forse agli occhi dell'autore si era delineato sì precocemente, ma come un'architettura virtuale nella quale, prima o poi, riunire questa produzione, perfezionare le corrispondenze interne tra gli elementi e magari smussare le punte polemiche che conveniva eliminare in vista di una divulgazione almeno un poco più ampia.[6]

Inoltre, si dovrà sin d'ora ricordare quanto lo studio di tipo documentario abbia giovato alla comprensione della relazione profonda tra gli eventi storici e questa scrittura. Già a Vittorio Rossi e a Carlo Bertani, per esempio, si devono ricerche fondamentali, che hanno permesso di ricostruire il contesto di alcune satire.[7] L'identificazione di personaggi e luoghi cui Ariosto si riferisce

---

cui la tradizione delle satire era costituita di successive trascrizioni di un autografo corretto a più riprese e in tempi diversi, e poi di F, a sua volta corretto dalla mano dell'autore (DEBENEDETTI, *Intorno alle satire di Ariosto* cit.). Conferma l'autografia delle correzioni su F ALBERTO CASADEI, *Note ariostesche*, in «Italianistica», XXXIII, 3, 2004, 83-93: 84.

[4] PIERO FLORIANI, *Il modello ariostesco*, Roma, Bulzoni, 1988, 19; cfr. anche già WALTER BINNI, *Il tono medio delle* Satire, in ID., *Metodo e poesia di Ludovico Ariosto*, Messina, D'Anna, 1947, 25-43: 35.

[5] MICHEL PAOLI, "Quale fu la prima satira che compose": *storia vs. letteratura nelle satire ariostesche* in *Fra* Satire *e* Rime *ariostesche. Atti del Seminario di Gargnano del Garda (14-16 ottobre 1999)*, a cura di CLAUDIA BERRA, Bologna, Cisalpino, 2000, 35-63. Anche Walter Binni vedeva in Ariosto solo «un atteggiamento espistolare (atteggiamento artistico, non immediatamente pratico, chè nulla ci conferma una loro vera funzione di missive» (WALTER BINNI, *Il tono medio delle* Satire, cit., 28-29). Di diverso avviso Segre, cfr. ed. SEGRE, *Nota al testo* XIX: «…secondo la mia ricostruzione (che sviluppa e precisa indicazioni del Debenedetti), l'A. riunì il testo delle varie satire, scritte a distanza di anni e inviate di volta in volta ai destinatari, in un esemplare x, che continuò a correggere in tempi diversi (x^1, x^2, x^3, x^4)».

[6] Quando si analizza l'opera delle *Satire* non si può d'altronde prescindere dall'assunto che si tratta dell'esperienza instaurativa del genere satirico nel Cinquecento, basata su un impianto diverso da quello del capitolo e solo parzialmente avvicinabile a quello oraziano usato dal poeta neolatino Tito Vespasiano Strozzi nelle sue quattro satire stampate per Aldo nel 1513. Il linguaggio eterogeneo e le particolari caratteristiche, sociali e intellettuali, del poeta-personaggio danno incisività al discorso e lo rendono sostanzialmente irripetibile, tanto che, come modello letterario, le *Satire* non influirono che per pochi decenni. Furono gli imitatori a codificare l'esperienza ariostesca e non a caso essi diedero volontariamente alle stampe le loro satire: tra questi andranno ricordati almeno Luigi Alamanni ed Ercole Bentivoglio (cfr. FLORIANI, *Il modello ariostesco*, cit.; ANTONIO CORSARO, *Ercole Bentivoglio e la satira cinquecentesca*, in ID., *La regola e la licenza*, cit., 49-71: 56 in specie; FRANCO TOMASI, *Appunti sulla tradizione delle satire di Luigi Alamanni*, in «Italique», IV, 2001, 31-59; LUIGI ALAMANNI, *Le Satire*, a cura di ROSSANA PERRI, Firenze, Cesati, 2013, in particolare 16. Cfr. anche le importanti considerazioni di CORRADO BOLOGNA, *Lettura delle «Satire»*, in ID., *La macchina del «Furioso». Lettura dell'«Orlando» e delle «Satire»*, Torino, Einaudi, 1998, 3-48: specie 16-25 per il ripensamento della tradizione latina attuato da Ariosto e per le esperienze dei poeti satirici successivi).

[7] VITTORIO ROSSI, *Lodovico Ariosto e il beneficio di S. Agata*, in «"Rendiconti" dal R. Ist. Lomb. di sc. e lett.», II, XXXI, 1898, 1-22; CARLO BERTANI, *Sul testo e sulla cronologia delle satire di Ludovico Ariosto*, in «GSLI», XLIV, 1926, 517-529 e ID., *Identificazioni di personaggi delle "Satire" di Ludovico Ariosto*, in «GSLI», LI, 1933, 1-47; polemico nei confronti del Rossi fu CARLETTA [ANTONIO VALERI], *Letterina ariostesca*, in «Rivista d'Italia», II, 1898, 808-810 e ID., *Per una data – Notiziola ariostesca con documenti inediti*, in «Rivista d'Italia», I, 1990, 517-529. Naturalmente cfr. anche CATALANO, *Vita*…, cit.;

allusivamente contribuisce a chiarire il fondale storico tratteggiato nei testi, ma diventa un'operazione ancora più preziosa quando riesce a fornirci prove della 'tempestività' della scrittura rispetto al contesto che la circonda: si intende che, in qualche caso che illustreremo, ci sembra che i documenti comportino un vincolo temporale per la composizione dei versi, e possano in tal modo risolvere l'interferenza letteratura-storia. Il materiale utile in tal senso è rappresentato dalle fonti che possono chiarire le allusioni che solo un contemporaneo poteva decifrare, le identità che sono nascoste da nomignoli che furono correnti in periodi circoscritti e che poi, tendenzialmente, il poeta non si peritò di sciogliere nella fase di revisione dei testi. Dettaglio, quest'ultimo, molto significativo, che può confermare l'appartenenza delle satire ariostesche a quella poesia comica che contiene per natura allusioni a circuito chiuso, fruibili solo da lettori avvertiti: [8] per questi lettori – a nostro parere – esse continuarono a essere pensate fino all'ultimo. In ogni caso, crediamo che una retorica performativa fosse ricercata da Ariosto come esito non secondario del suo procedimento di fusione stilistica di linguaggio comico e di letterarietà anche sostenuta. Pertanto le ipotesi di lettura che esporremo in questo capitolo vorrebbero seguire alcune antiche indicazioni di metodo nella convinzione che la testimonianza erudita consenta di comprendere non solo in quale circostanza la satira affondi le sue radici, cioè il suo *primum*, ma anche i meccanismi della trasfigurazione fantastica di tale circostanza, ossia la rielaborazione letteraria, che sarebbe errato o ingenuo considerare come una conquista seriore dell'inventività ariostesca. Così facendo, non si corre il rischio di dare un'interpretazione troppo letterale delle *Satire* o di schiacciarle sulla loro occasione generatrice (che, come si è detto, costituisce il solo indizio per determinarne la cronologia); al contrario, si tratta di capire analiticamente come la storia interagisca con le forme dell'ironia e l'atteggiamento oraziano *speaker*.

Infine, anticipiamo sin da qui che può essere proficuo collocare all'interno di un nuovo campo di indagine il problema del rapporto che nelle *Satire* intercorre tra verità e finzione. Fondamentale è esaminarlo per quanto concerne le date dei componimenti e il loro ambiguo statuto di missiva, e non si può trascurare di verificare quanto l'auto-rappresentazione curata da Ariosto corrisponda alla realtà storica. Tuttavia, riteniamo che *a parte auctoris* il problema del rapporto tra vero e falso sia consapevolmente introiettato e orchestrato nella scrittura satirica. In tal senso va inteso come l'elemento chiave di una poetica; una poetica fondata su una concezione della letteratura che, all'occorrenza, ne ammette il valore falsificante. In quest'ottica si possono raffrontare le *Satire* con alcuni luoghi del *Furioso* e dei coevi (almeno in parte) *Cinque canti* al fine di valutare possibili affinità nella postura polemica e allusiva che il poeta assume per raccontare la storia o per filtrarla all'interno di uno svolgimento narrativo fantastico. [9] Nel capitolo II imposteremo questo confronto, enunciando dettagliatamente i motivi che rendono opportuno avvicinare le due tipologie di testi malgrado la differente destinazione della loro scrittura, semiprivata in un caso e pubblica nell'altro (con qualche distinguo per i *Cinque canti*).

Esemplarmente in bilico tra verità e finzione sono, nelle *Satire*, gli apologhi. Queste 'favole' nei componimenti ariosteschi si caratterizzano in primo luogo per la personalizzazione fattane

---

RICCARDO BACCHELLI, *La congiura di Don Giulio d'Este* [1931], in ID., *La congiura di Don Giulio d'Este e altri scritti ariosteschi*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1958, 1-518. Debenedetti dichiara il debito che la sua ricerca filologica ha contratto con questi lavori documentarî in DEBENEDETTI, *Intorno alle Satire dell'Ariosto*, cit., 225.

[8] Cfr. la coincidenza di Io lirico e Io empirico nell'ambito della poesia comico-realistica medievale, secondo le categorie di Spitzer: LEO SPITZER, *Note on the Poetic and the Empirical 'I' in Medieval Authors* [1946], in ID., *Romanische Literaturstudien* 1936-1956, Tübingen, Niemeyer, 1959, 100-112.

[9] Per alcune riflessioni sul gioco di realtà e finzione condotto da Ariosto a cavallo fra *Furioso* e *Satire* cfr. ALBERTO CASADEI, *Precettistica e libertà nella poetica ariostesca*, in *L'uno e l'altro Ariosto. In corte e nelle delizie*, a cura di GIANNI VENTURI, Firenze, Leo S. Olschki, 2011, 239-261: 260 nota 29.

dall'autore. Da un lato esse sono collocate in una dimensione distaccata rispetto al racconto, quella che compete al mito e che, specie attraverso i travestimenti animaleschi, rimanda direttamente a Esopo e alla sua complessa ricezione medioevale e umanistica, spesso incline a valorizzarne gli aspetti allegorici.[10] Ma dall'altro lato, l'effetto di oggettività è attenuato dallo stesso contesto satirico, e in particolare dalla sua dimensione dialogica: la comunicazione tra l'autore e il suo destinatario è vivida e precisa, arricchita da intarsi di dialogo fittizio con ipotetici contraddittorî, e la famigliarità vale sia nel caso del destinatario reale, sia che si presuma come tale uno sconosciuto lettore, il quale non potrebbe che vestire i panni dello spettatore.[11]Perciò l'apologo è come immerso nel flusso del racconto, e per darne un'interpretazione esaustiva occorre valutare come ogni elemento della narrazione potenzialmente riverberi in esso. Nel fare ciò, l'ottica di interpretazione storica puntuale che adottiamo per cogliere il significato delle parti realistiche delle satire, cioè per inquadrare le situazioni raccontate e per intendere l'identità dei personaggi storici ricordati, può essere legittimamente estesa ai segmenti testuali caratterizzati da un registro favolistico ed esemplare. L'ottica dell'Io, quindi, va tenuta presente anche quando ci pare che il tono si levi al di sopra dei fatti e a dominare sia un significato moralistico astratto e universaleggiante.

Ci concentreremo in tal modo sull'apologo della Luna, che si trova, com'è noto, nella *Satira* III, dedicata al racconto della delusione delle speranze di carriera che Ariosto riponeva nell'elezione pontificia dell'amico Giovanni de' Medici, avvenuta nel 1513. Riassumiamola brevemente. Il testo si apre con un lamento delle relative fatiche procurate dal nuovo servizio presso il duca Alfonso; il cugino Annibale Malaguzzi, cui lo *speaker* si rivolge, potrebbe accusarlo di pigrizia, e in effetti egli confessa di prestare servizio malvolentieri, essendo costretto a cercarsi un signore per la povertà che minaccia lui e i numerosi fratelli da sfamare (10-27). La povertà è però anche una condizione esistenziale, e il realismo frugale della rapa inforcata sul camino è contrapposto alla brama di gloria degli uomini che credono di poter ricavare benefici dalla vita di corte (28-48). Almeno il vantaggio di servire il duca è che consente di non allontanarsi da Ferrara (49-81): a Ferrara risiedono i veri interessi del poeta, ma la rivendicazione di stanzialità prelude invero all'opposizione con la vita a Roma, dove Giovanni de' Medici, che quand'era cardinale si comportava fraternamente con lui, è diventato papa Leone X e ciononostante non ha dispensato alcun beneficio all'amico di un tempo (82-105). Comincia qui il primo apologo della satira, quello del pastore (=Leone X) e della gazza (=Ariosto): durante una tremenda siccità Dio fa scoprire al pastore una fonte e questi stabilisce che i suoi famigliari si dissetino secondo un ordine grettamente utilitaristico, dal quale la gazza resta inevitabilmente tagliata fuori, condannata a trovare un rigagnolo da sé. Lo *speaker* stesso spiega al cugino il senso del racconto facendo riferimento alla distribuzione dei benefici condotta dal papa all'indomani dell'elezione, e rievocando la propria esperienza di visita gratulatoria presso Leone, che lo accolse con il distaccato rituale del «santo bacio», al quale seguì per il poeta una cena solitaria presso un'osteria lontana dal Vaticano (109-186). Poi (187-207) è prospettato un ipotetico ribaltamento degli eventi: mettiamo che il papa ricompensi copiosamente il poeta e gli faccia doni in abbondanza, ciò sarebbe sufficiente a saziarne l'ingordigia? Hanno davvero un limite i desideri, possono essere mai soddisfatte le pretese umane? Risponde il secondo apologo (208-231), che narra come la gente di un'età primigenia, vedendo la luna quasi posata sulla cima di un monte, credé di poterla catturare e corse verso la sommità facendo a gara con canestri e sacchi, e chi rimaneva giù tanto più soffriva immaginando che lassù l'avessero presa. «Questo monte è la ruota di Fortuna» (229) e sulla sua vetta in realtà non v'è alcuna quiete. Il discorso diviene riflessivo (232 sgg.): meglio

[10] ALESSANDRA VILLA, *Gli apologhi delle* Satire, in *Fra* Satire *e* Rime *ariostesche*…, cit., 183-205: 189-194.

[11] CESARE SEGRE, *Struttura dialogica delle 'Satire' ariostesche*, in ID., *Semiotica filologica. Testo e modelli culturali*, Torino, Einaudi, 1979, 117-130 e già pubblicato in *Ariosto 1974 in America. Atti del Congresso Ariostesco – Dicembre 1974, Casa Italiana della Columbia University*, a cura di ALDO SCAGLIONE, Ravenna, Longo, 1976, 41-54.

chiamarsi fuori dall'affannosa ricerca della ricchezza, meglio perseguire un soddisfacimento naturale, commisurato alla propria necessità. Il vero onore non si compra, e non risiede mai negli addobbi e nelle cariche; al cinico dissenso che esprimerebbe un personaggio soprannominato «Bomba» il poeta risponderebbe accusando i suoi costumi disonesti; anche il «Borna», fratricida, ha smarrito la misura della propria meschinità, così come un ultimo anonimo personaggio, un prelato, sul cui ritratto turpe e, in apparenza, caricaturale la satira si chiude seccamente.

Non si conosce l'identità di queste figure, e pare che i critici non si siano cimentati nel ricercarla, diversamente da quanto fatto, ad esempio, per i personaggi nella satira IV, assiepati in una piccola folla che ha presto reclamato attenzione.[12] Il «Bomba», il «Borna» e il vescovo senza nome non sono stati ricondotti a possibili persone storiche forse anche perché schizzati con pochi dettagli in versi dal registro sfuggente: in bilico tra la concretezza dell'invettiva e l'astrazione di una polemica più generica e universale, che potrebbe essere fittizia tanto quanto assolutamente fittizio sembra essere l'apologo della luna. In effetti, l'apologo è sospeso in una dimensione mitica e favolistica: la sua fonte è una fiaba, di cui Segre ha indicato la presenza nel proemio al VII libro delle *Intercoenales* albertiane e poi in un passo del *Tristan en prose*.[13]

III 208-231
Nel tempo ch'era nuovo il mondo ancora
e che inesperta era la gente prima
e non eran l'astuzie che sono ora,
a piè d'un alto monte, la cui cima
parea toccassi il cielo, un popul, quale
non so mostrar, vivea ne la val ima;
che più volte osservando la inequale
luna, or con corna or senza, or piena or scema,
girar il cielo al corso naturale;
e credendo poter da la suprema
parte del monte giungervi, e vederla
come si accresca e come in sé si prema;
chi con canestro e chi con sacco per la
montagna cominciar correr in su,
ingordi tutti a gara di volerla.
Vedendo poi non esser giunti più
vicini a lei, cadeano a terra lassi,
bramando in van d'esser rimasi giù.
Quei ch'alti li vedean dai poggi bassi,
credendo che toccassero la luna,
dietro venian con frettolosi passi.
Questo monte è la ruota di Fortuna,
ne la cui cima il volgo ignaro pensa
ch'ogni quïete sia, né ve n'è alcuna.

In realtà, la questione di quali fonti confluiscano nell'apologo ariostesco è ancora aperta; e soprattutto ci sembra possibile indicarne un'altra, in grado di gettare su di esso una luce diversa, di rivelare cioè come attraverso il paesaggio fiabesco del monte e della luna Ariosto non cessi di esprimere una critica concreta e personale all'*entourage* del papa, in linea con il tema mediceo del testo.

12 BERTANI, *Identificazioni di personaggi delle "Satire" di Ludovico Ariosto*, cit., 1-24.

13 Per il rapporto con Alberti cfr. CESARE SEGRE, *Leon Battista Alberti e Ludovico Ariosto*, in ID., *Esperienze ariostesche*, Pisa, Nistri-Lischi, 1966, 85-95; per quello con il *Tristan en prose* cfr. CESARE SEGRE, *I pazzi e la luna dietro al monte (Ariosto,* Sat. *III 208-31)* [1986], in ID., *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*, Torino, Einaudi, 1990, 115-119.

Già Segre ebbe modo di dichiarare i motivi per cui la favola albertiana fosse un ipotesto alquanto insufficiente per spiegare la scena della corsa dei folli descritta nella satira. In particolare, il motivo dell'alto e della salita, legato alla presenza del monte, non trovava rispondenza nella selva in cui si muovono i personaggi nel testo dell'Alberti.[14] Il motivo del saliscendi è invece primario perché a esso è legata, evidentemente, l'immagine della ruota di Fortuna, con la quale Ariosto, svelando il senso della rappresentazione, giunge a identificare il monte. Ecco dunque il soccorso del *Tristan en prose*, fonte romanza da cui Ariosto nella sua opera attinse più volte, che racconta la stessa fiaba e attiva il motivo della montagna. Tuttavia le somiglianze da Segre definite «letterali» tra i versi della satira e la scena del *Tristan* non sembrano decisive. Pur nell'estrema somiglianza sul piano della dinamica descritta, non si corrispondono pienamente le frasi accostate dal critico.[15] E di conseguenza non persuade l'ipotesi che nel loro insieme esse costituiscano uno di quei passi che spesso Ariosto faceva oggetto di fedele riscrittura, come poteva essere tipico del suo *modus operandi* secondo quanto dimostrato più volte e genialmente dallo stesso Segre.[16] Persino il sintagma «au pié de la montaigne», rispetto all'ariostesco «a piè d'un alto monte», non è che uno dei possibili riscontri, e andrà considerato, ad esempio, accanto al «gran monte» presente in un canto dell'*Amorosa visione* simile alla fiaba poiché, pur in assenza dell'elemento lunare, narra di un monte-

[14] Cfr. proemio al libro VII di LEON BATTISTA ALBERTI, *Intercoenales*, a cura di FRANCO BACCHELLI e LUCA D'ASCIA, Bologna, Pendragon, 2003, 444-446 (trad. it.: 445-447), rr. 1-30: «Fauni et satyri plerique, leves dii, lunam perdite adamare et sectari occeperant. Ea re, ut paulum consisteret suique adeundi videndique copiam liberalius prestaret, obtestari non intermittebant. Luna vero, vaga et lasciva, miris modis amantes ludificasse ad voluptatem ducebat; modo quasi ex rimula ut se interea spectarent exhibebat. Amantes iccirco cum spretos ac despectos se intelligerent, quod per gratiam et benivolentiam singuli nequissent, communi coacto in unum consilio, vi et dolo consequi instituerunt. Perspecta igitur procul sylva, unde luna emergere inque auras sese consuesse attollere videbatur, illuc omnes convolarunt, locumque ardenti opera maxima vi omnium retium infinitaque laqueorum copia circumseptum et obvallatum reddiderunt; compositisque rebus suas ad pristinas sedes ea spe rediere, ut arbitrarentur non defuturum longius quin postridie illam irretitam invenirent. Itaque diurno pro opere et labore fessi noctem ipsam obdormiere. Cum autem mane crepusculo illuc omnes leti redissent et se falsos ac frustratos intellexissent, tamen quod machinas illas cassium insidiasque omnes integras et intactas reperirent, in futuram noctem supersedendum censuerunt. At nocte insequenti, ut lunam ipsam alacri vultu et veluti ludibundam e sylva, atque, ut ex intervallo spectantibus videbatur, mediis ex plagis sublatam ethere spatiari animadvertissent, multo maiori retium copia adacta, in sequentem noctem stationibus positis, fuse ac late a prima vigilia sese regionibus disposuerunt atque edixerunt, ut suo quisque excubiarum loco omnia curiosissime circumspectans et lustrans pervigilaret. Eo enim pacto futurum opinabantur, ut posset nusquam luna effugere, quin a moltitudine interciperetur. Dumque se ita solertes haberent, evenit cuique, ut per sylvam dissipati ac dispersi erant, ut luna certo aliunde ex loco quam fuerant suspicati delabi viderentur: protinus alter alterum ut vel ferro, si aliter nequeat, fugientem remorentur summis clamoribus admonendo passim defatigabantur, raucique omnes clamitando effecti sunt. Risere Naiades». Le osservazioni di Segre sono in SEGRE, *I pazzi e la luna dietro al monte*…, cit., 116 sgg.

[15] Le frasi accostate da Segre (*ibidem*) sono le seguenti: «Et quant il l'ot auques regardee» ['non appena la videro'] / «osservando la inequale luna»; «il li fu plenement avis que ele joinsist a la montaigne» ['gli fu chiaro che essa era giunta alla montagna'] / «e credendo poter da la suprema parte del monte giungervi»; «Si commença adont a corre contremont la montaigne por prendre la» / «per la montagna cominciar correr in su ingordi tutti a gara di volerla»; «…s'aperçut il primes qu'ele estoit encore plus haut qu'il ne l'avoit veue devant» / «vedendo poi non esser giunti più vicini a lei». Si riporta per intero il passo del *Tristan en prose*: «Com li fox qui jadis estoit au pié de la montaigne et commence a regarder amont, et vit la lune tant bele et si clere come ele avoit onques devant esté. Et quant il l'ot auques regardee, il li fu plenement avis que ele joinsist a la montaigne et qu'ele fust illec cochiee ne que jamées ne s'en poist remuer. Si commença adont a corre contremont la montaigne por prendre la. Et quant il fu amont venuz et il la cuida illec trover, adont s'aperçut il primes qu'ele estoit encore plus haut qu'il ne l'avoit veue devant. Amors, amors, ceste propre semblance voi je de vos apertement».

[16] A titolo esemplificativo cfr. i casi di riscrittura fedele descritti in SEGRE, *Appunti sulle fonti dei «Cinque canti»*, in ID., *Esperienze ariostesche*, cit. (Claudiano: 99; Cicerone: 104; Lucano, la cui individuazione si deve a Lea Rossi, cit. da Segre: 106-107); o *Leon Battista Alberti e Ludovico Ariosto*, ivi, 85-95: 93 («le ottave del *Furioso* derivate dal *Somnium* costituiscono un blocco compatto; l'imitazione ariostesca sfiora, anche su punti secondari, la traduzione»).

miniera che è guardato dal basso e poi scalato e preso d'assalto da un'antica e avida umanità.[17] Senza contare che il passo del *Tristan*, come d'altronde quello albertiano, parla d'amore, che nel finale è invocato e redarguito per il suo carattere volatile, al pari della luna; non v'è, perciò, nessuna rincorsa verso l'accaparramento di beni materiali.

Proprio le somiglianze tematiche e, talvolta, letterali fra i testi citati invitano a considerare che la favola o almeno alcuni elementi di essa potessero avere avuto una diffusione ampia, più di quanto oggi siamo in grado di ricostruire. In particolare, per quel che riguarda la presenza della luna entro lo schema della corsa, la somiglianza tra il passo delle *Intercoenales* e il *Tristan en prose*, testo che difficilmente Alberti poté conoscere, suggerisce quanto il tema dovesse avere circolato. Anche una terzina del *Dittamondo* («Questa ai Troian dicea lor rea fortuna, / ma a qual giovava ciò? Via men ch'al folle, / che corre al monte per prender la luna») rinforza l'idea che la rincorsa a prendere la luna, creduta raggiungibile dalla cima di un monte, fosse da lungo tempo tradizionale.[18] Se poi si prescinde dal monte, è chiaro che l'espressione 'volere la luna' era proverbiale, diffusa nel parlar comune; nei commenti alle *Satire*, da Ferrara a D'Orto, sono ricordati modi di dire come 'mettere la luna nel sacco' e altri riscontri. Allargando ancora lo sguardo, si osserva come nella tradizione la luna potesse essere agevolmente associata al tema della fortuna, perché le fasi lunari la rendono mutevole come la fortuna (e giova la possibilità di saldare in una rima i due termini). Tuttavia, Ariosto compie un'associazione meno scontata, quella tra la fortuna e il monte, il che conferma come la sua fantasia indugiasse sull'elemento della salita, dell'accaparramento, senza l'intento di sviluppare quello dell'incostanza dell'astro. E si può essere più precisi: Ariosto non compie solo un'associazione tra fortuna e monte, ma un'autentica e sorprendente identificazione, tale per cui il monte si rivela la ruota della fortuna. Quale delle fonti a oggi indicate riunisce davvero i tre elementi – luna, monte, fortuna – che Ariosto ha così disposto nella sua satira? Nessuna di esse costituisce un riferimento in grado di imporsi sugli altri e soprattutto di escludere che l'apologo ariostesco non sia il frutto di una ricombinazione, e di un'interpretazione nuova, di elementi offerti variamente dalla tradizione.

È allora opportuno considerare il contesto cui appartiene l'apologo, e in primo luogo l'altra favola presente nella satira. La favola del pastore e della gazza non sembra derivare da alcuna fonte, ma già il Fatini notava che le parole pronunciate dal pastore a proposito del primo sorso d'acqua (129 «[…]"Che mio sia il primo non ve annoi…"») rimandano al leone della nota favola di Fedro (che Ariosto poteva leggere nell'*Aesopus* o in traduzioni come *L'Esopo toscano*: «Ego primam tollo, nominor quoniam leo»).[19] Questa allusione, che convoca in scena un leone, conferma ciò che un lettore minimamente avvertito doveva capire già solo al cospetto del personaggio del pastore, e che d'altronde è detto a chiare lettere dal poeta in quella sorta di 'cornice' esplicativa che fornisce al cugino prima e dopo il racconto (in part. cfr. 151-153): Ariosto sta illustrando con un «essempio» il comportamento del pastore Leone X appena divenuto papa. Come si vede, nessuna particolare fonte plasma l'apologo mentre, con un'operazione che procede quasi all'inverso, Ariosto introduce in esso delle espressioni allusive che rimandano alla letteratura. Non tanto a Esopo, bensì a quella produzione satirica a lui coeva che è costituita dalle pasquinate, nelle quali era corrente il gioco

---

[17] «Oro ed argento, un gran monte, e con essi / zaffiri ed ismeraldi con rubini / ed altre pietre assai credo vedessi. / Riguardando più basso, con uncini, / chi con picconi e chi avea martello / e chi con pale e chi con gran bacini, / ronconi alcuni ed altri intorno ad ello / con l'unghie e chi col dente, uno infinito / popol vi vidi per pigliar di quello» (*Amorosa Visione* XII 58-66). Cfr. MARIA ELISA RAJA, *I folli, il monte e la luna (Sat. III)*, in «GSLI», CLXXXI, 596, 2004, 537-543.

[18] Ivi, 541; FAZIO DEGLI UBERTI, *Il Dittamondo e le Rime*, a cura di GIUSEPPE CORSI, Bari, Laterza, 1952, 2 tomi, I, I XIV 85-87.

[19] VILLA, *Gli apologhi delle Satire*, cit., 203; ed. SEGRE 87 nota 36.

paronomastico su 'leone' per riferirsi al pontefice, e con intenti critici complanari a quelli ariosteschi.[20] Lo stesso vale per il personaggio del 'pastore', visto che distorcere la parabola del Buon Pastore era un altro espediente pasquinistico, e di nuovo riprodotto da Ariosto con una certa fedeltà tonale, a cominciare dal forte contrasto che egli crea fra la gratuità del dono dell'acqua da parte di Dio e la meschinità del criterio distributivo seguito dal pastore. Una sintonia con Pasquino è ravvisabile anche intorno allo stilema del «gregge», ed emerge nell'inciso contenuto nella terzina 115-117:

> In quel tempo, d'armenti e de lanosi
> greggi io non so s'i' dico ricco o grave,
> era un pastor fra gli altri bisognosi,

Il dubbioso *io non so s'i' dico ricco o grave* si riferisce all'ambivalenza insita nella situazione fittizia, ossia che il numero delle bestie può ritorcersi contro il padrone quando tutte sono da dissetare; ma al contempo, fuor di finzione, esso sembra veicolare un'allusione precisa. Questi *armenti* e *greggi* pronti a gravare sul loro padrone potrebbero infatti corrispondere non ai fedeli o al popolo inerme dei cristiani – com'è anche nelle pasquinate dirette contro i pastori rapaci – bensì, con giudizio severo, a coloro che formavano il pressante séguito del futuro papa. Siamo all'inizio della favola e già sappiamo che essa verterà sulle inique concessioni ai privilegiati, vicini o appartenenti alla 'famiglia' medicea. Da questi pascoli il poeta-gazza si sente in qualche modo già escluso, malgrado la propria ambizione a farne parte, al solito unendo confusamente il rimpianto per i benefici promessi all'orgoglio di dichiararsi moralmente diverso. È ragionevole, quindi, sospettare che Ariosto interpreti in una forma narrativa e raffinata quel gioco di doppisensi e metafore che era tipico di Pasquino, in quest'ultimo caso anche variandone la codifica tradizionale a favore di una polemica inaspettata e soffusa.[21] A riprova della compattezza stilistica di questi esiti nel dettato satirico, notiamo che l'inciso riecheggia un'altra perfida opposizione, quella che iscrive l'elezione di Leone X nel grande dilemma tra virtù e fortuna: «…papa, inanzi che virtude o sorte / lo sublimasse al sommo degli uffici» (*Sat.* III 86-87).

Per intendere la genesi e il senso dell'apologo del monte e della luna occorre muoversi nella direzione indicata, a nostro parere apertamente, dall'apologo del pastore e della gazza: è lecito cioè presupporre che i versi esprimano un punto di vista storico oltre che antropologico, e che siano animati, più che da una saggezza umanistica, da una sensibilità sarcastica e contingente. Talvolta, la liricità delle favole dipende più dalla qualità poetica dell'espressione ariostesca che dalla ricerca di un distacco contemplativo.[22] Ci sembra che abbia percorso questa direzione Alessandra Villa

[20] Cfr. *Pasquinate romane del Cinquecento*, a cura di VALERIO MARUCCI, ANTONIO MARZO e ANGELO ROMANO, presentazione di GIOVANNI AQUILECCHIA, Roma, Salerno Editrice, 1983, 2 tomi, nn. 188, 191, 221, 265 e probabilmente già la più antica n. 101; quasi didascalica la n. 219 15-17 («O pastor maledetto! / Leon poi si chiamò per documento / che volea divorare el suo armento»); ma gli esempi potrebbero moltiplicarsi.

[21] In II.1 ci soffermeremo sull'uso sorprendente della metafora del gregge nella canzone V, illustrando la ragione per cui occorre fare una piccola menda all'interpretazione *ad loc.* del curatore Stefano Bianchi. Un uso conforme all'immagine tradizionale del gregge composto di cristiani si trova in *Sat.* IV, a proposito del «gregge grafagnin» (8-9) in versi che storpiano l'immagine di *OF* XVII 79 e si riferiscono specialmente alle monete coniate dal duca Alfonso alla morte di Leone X, le quali su una faccia portano la figura di un uomo che strappa un agnello dalle fauci di un leone (cfr. anche ivi, 156): cfr. *infra* I.5

[22] In tal senso sono tuttora acute le parole di Binni sullo stile del «classicismo volgare» ariostesco, che si differenzierebbe dal modello di Orazio anche per «una saggezza che in lui [Ariosto] vuol essere qualcosa di più personalmente risentito, di meno distaccato dalla possibilità di una soluzione fantastica, magari fiabesca ed ironica. Così nella satira III, dopo la narrazione misurata ed essenziale dell'insuccesso alla corte di Leone X […], i sentimenti tra bonari e sdegnati non rimangono su di un piano di querimonia o di consolazione discorsive, ma sfociano nell'apologo della gazza che canta le

conducendo alcune interessanti ricerche storiche ed enunciando varie ipotesi di lettura della satira terza.[23] In particolare, l'elemento della fortuna, presente nell'apologo lunare, è stato posto in stretta relazione con papa Leone X: egli era ritenuto uomo fortunato secondo una credenza diffusa, alla quale è riconducibile la raffigurazione della ruota di fortuna nell'apparato iconografico usato durante il trionfo romano che ne celebrava l'elezione.[24] Tuttavia, se presumere che attraverso il tema della fortuna Ariosto volesse riferirsi a Leone è una legittima ipotesi di lavoro, sembra meno lecito il collegamento tra la «rota» contenuta nella scenografia, che probabilmente egli vide assistendo ai festeggiamenti, e il particolare della ruota di fortuna presente nella satira.[25] È infatti indimostrabile che la fantasia ariostesca dipenda da tale *primum*. E del resto non occorre davvero presupporne uno per giustificare il ricorso a un'immagine tradizionale come quella della ruota della fortuna; eccetto, ovviamente, il caso che per essa non si trovi una fonte che per di più contenga gli elementi della luna e del monte. Inoltre, una fonte soddisfacente dovrebbe essere in grado di rivelare il significato del dettato ariostesco comportando, rispetto al papa o ad altri possibili referenti, un messaggio complessivo, preciso e decifrabile. Il legame non può essere generico, e particolarmente quando si ha a che fare con temi che sono per natura generici e diffusi: ad esempio, proprio il mito della fortuna era diffuso riguardo ai potenti, e in ambito mediceo già il duca Giuliano poteva vantare monete coniate con, nel rovescio, la scritta «*Comite Fortuna*».[26]

Esiste una serie di testi che permette di legare l'apologo del monte e della luna al mondo romano di papa Leone X. Si tratta di un gruppo di pasquinate, additabili come riscontro che probabilmente oltrepassa l'ambito della interdiscorsività.[27] Esse combinano insieme gli elementi di cui si compone l'apologo, cioè la fortuna, la luna e il monte: e quando pure non li radunano tutti quanti, comunque ci illustrano la dimensione retorica in cui essi venivano variamente sfruttati. Ad esempio, il ribaltamento dell'immagine del monte in quella della ruota della fortuna è presente in forma latente e antifrastica nel segmento del primo testo che citiamo:

155 9-14:
Al Vital Monte s'è redutt'el gregge
de le sacrate muse, lì contento
ha posto sua costant'e firma segge.

Ivi secur, né tempesta, né vento,
né teme de fortuna varia legge,
che 'l vital Monte ha stabil fundamento.

Il *Monte* corrisponde a una persona storica: il cardinale Antonio Maria Ciocchi Del Monte, nel cui stemma erano raffigurati tre monti e che si fregiava del titolo di S. Vitale.[28] Egli fu fedelissimo servitore di Leone X e, secondo il Sanudo, incaricato di amministrare il processo punitivo contro quei cardinali che avevano promosso una congiura contro il papa e che nella primavera del 1517

sue qualità smaglianti di brio, di evidenza, di fiaba, senza d'altronde arrivare a quella piena meditazione fantastica che esalta il sopramondo rinascimentale del *Furioso*» (BINNI, *Il tono medio delle* Satire, cit., 27-28).

23 VILLA, *Ludovico Ariosto e la «famiglia d'allegrezza piena»*, cit.

24 Ivi, 519.

25 Ivi, 519-520.

26 PIERO BARGELLINI, *Storia di una grande Famiglia. I Medici*, Firenze, Boneschi Editore, 1980, 138, con riproduzione.

27 CESARE SEGRE, *Intertestualità e interdiscorsività nel romanzo e nella poesia*, in ID., *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984: 103-118, già pubbl. con il titolo *Intertestuale-interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti*, in *La parola ritrovata. Fonti e analisi letteraria*, Palermo, Sellerio, 1982, 15-28.

28 PIETRO MESSINA, voce *Del Monte (Ciocchi Del Monte) Antonio*, *Dizionario Biografico degli Italiani* (d'ora in poi *DBI*), 38, 1990.

erano stati scoperti.[29] Ma il *calembour* sul nome del cardinale non esclude e anzi attiva la possibilità che il *Monte* si riferisca anche al Monte Vaticano, nel quale si riunisce la corte del pontefice mecenate come se fosse il monte della Muse. Quel che conta è la trovata secondo cui esso è presentato maliziosamente come inattaccabile dalle perturbazioni, al pari della vetta del purgatorio dantesco: imperturbabile soprattutto alle variazioni di fortuna. È una rappresentazione che sfrutta il contrasto tra fortuna e *quies* (cfr. *Sat*. III 231: «quïete»), che sarà illustrato da Cesare Ripa nell'*Iconologia*.[30] L'elemento del monte potrebbe fare la parodia proprio del «santo monte» dantesco, cioè il paradiso terrestre circondato dall'«aura dolce, sanza mutamento» (*Purg*. XXVIII 7 e 12); e al contempo è apparentabile, sempre nei termini di un controcanto ironico, a un'iconografia come quella del mosaico dell'Allegoria del Monte della Sapienza nel Duomo di Siena, opera del Pinturicchio compiuta nel 1505, dove la dea Fortuna guida la nave che attraverso un mare tempestoso conduce i filosofi ai piedi del monte, sulla cui cima li attende la dea Quiete, con intorno a sé Socrate e Cratete, il quale per altro disprezza la ricchezza rovesciando nel mare una cesta di gioielli.

È solo nell'ottica di questo accostamento tra monte e fortuna, e quindi sullo sfondo di una polemica contro la curia articolata esattamente con quegli elementi, che per la costruzione dell'apologo ariostesco possono assumere rilievo anche le singole occorrenze dell'immagine della ruota di fortuna, che non mancano in questa produzione. Come, ad esempio, in 68 14: «[la Roma di Leone X] così sta posta della rota in cima»; ma il tema talora presiedeva alla scrittura come generale e feconda premessa, poiché la stessa statua di Pasquino poteva essere travestita da Fortuna.

Tutto l'arsenale retorico ariostesco, ruota di fortuna e il monte e la luna significativamente accoppiati, compare in una pasquinata in cui si immagina che i più probabili successori di Leone X si giochino il pontificato in una 'partita' a tarocchi (vere partite si imbastivano con i tarocchi: Berni nel commento al *Capitolo del gioco della primiera* accenna alla scarsa maneggevolezza delle carte, dato che ogni giocatore doveva tenerne in mano una ventina, e alle poste generalmente infime che venivano usate[31]). È irrilevante che il testo risalga a un tempo successivo alla morte di Leone X, perché esso evidentemente riassume motivi da lungo tempo circolanti. E il gioco di assegnazione delle carte a ciascun cardinale accentua il carattere assertivo e paratattico tipico delle pasquinate conferendo al componimento proprio una singolare valenza epitomatica:

---

[29] Il processo, cominciato nel giugno 1517 aveva inizialmente come imputati i cardinali Petrucci e Sauli (MARIN SANUDO, *I Diarii,* a cura di RINALDO FULIN, FEDERICO STEFANI, NICOLÒ BAROZZI, GUGLIELMO BERCHET, MARCO ALLEGRI, Bologna, Forni, 1969, rist. fotomeccanica dell'ed. Venezia 1879-1902, 58 tomi, XXIV col. 325). Non fu invece il Del Monte ad amministrare il processo per le fonti citate dal Pastor (LUDOVICO BARONE VON PASTOR, *Storia dei papi dalla fine del medio evo*, Versione italiana del Sac. Prof. Angelo Mercati, Roma, Desclée & C.ⁱ Editori pontifici, 1945 [1886-1933], 16 voll., IV, 1, IV 108 sgg.) e nemmeno secondo la ricostruzione di FABRIZIO WINSPEARE (*La congiura dei cardinali contro Leone X*, Firenze, Leo Olschki, 1957), ma a Roma cresceva comunque il suo prestigio di giurista. Per altro, morto Leone X, fu tra i cardinali che tennero temporaneamente il governo della Chiesa. Cfr. MESSINA, voce *Del Monte (Ciocchi Del Monte) Antonio*, cit.; sul processo cfr. FRANCESCO GUICCIARDINI, *Storia d'Italia*, a cura di SILVANA SEIDEL MENCHI, saggio introduttivo di FELIX GILBERT, Torino, Einaudi, 1971, 3 voll., II, XIII VII, 1328 sgg.

[30] CESARE RIPA, *Iconologia*, a cura di SONIA MAFFEI, testo stabilito da PAOLO PROCACCIOLI, Torino, Einaudi, 2012: cfr. ad es. *Fortuna infelice* 208 (relativo commento a 696-697).

[31] FRANCESCO BERNI, *Comento al Capitolo della primiera*, in ID., *Francesco Berni. Scelta e introduzione di Raffaele Nigro*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1990, 381-447: 420 «Un altro più piacevolone di costui, per intrattenere un poco più la festa e dar piacere alla brigata a guardare le dipinture, ha trovato che' tarocchi sono un bel gioco, e pargli essere in regno suo quando ha in mano un numero di dugento carte, che a pena le può tenére, e, per non essere appostato, le mescola così il meglio che può sotto la tavola. Viso proprio di tarocco colui a chi piace questo gioco; ché altro non vuol dir tarocco che ignocco, sciocco, balocco, degno di star fra fornari e calzolari e plebei a giocarsi in tutto dì un carlino in quarto a tarocchi, o a trionfi o a sminchiate che si sia: che ad ogni modo tutto importa minchioneria e dapocaggine, pascendo l'occhio col sole e con la luna e col dodici, come fanno i putti».

195
Ventiduo cardinai senza romore
giucavano a tarochi in la lor cella.
Fé Medici e mischiò, poi diè la stella
a Farnese, a Egidio il traditore;

a Santa Croce diè lo 'mperadore,
Vico ebe il sol, Griman la bagatella,
Grasi l'imperatrice e poi la bella
Papesa Como, Mantova l'amore;

Ancona il mondo, l'angelo l'Orsino,
il mato Siena e Monte ebe la Luna,
la iustizia Colonna, el Soderino

il diavol, Flisco ruota di Fortuna,
Punzeta il vechio, il carro l'Armelino,
la casa il frate in veste bianca e bruna;

San Francesco n'ebe una,
ciò fu tempranza, e Iacobaci morte,
Santi Quatro fortezza e stavan forte.

In questo furno scorte
le carte e restò Medici una crapa
quando s'avide che era fatto il papa;

onde smorto qual rapa
dise: - Il papa mi toca e non lo togno.
Rispose il Soderin: - Non ne se' degno.

Mosensi tutti a dsegno
e tra lor fenno questa lege nuova:
che papa sia quel che lo ritrova.

Mentre che ognun si prova,
Mantoa, Siena, Farnese andando a spaso
una carta trovorno, ma fu un aso.
…

Al cardinale del Monte spetta la luna, che per altro è unita in rima con la ruota di fortuna, carta assegnata al Flisco, cioè il cardinale Niccolò Fieschi. Com'è chiaro, in questo testo le figure dei tarocchi sono caricate di particolari sovrasensi al fine di colpire ogni componente del conclave per le sue caratteristiche più tipiche e deprecabili; quando addirittura non vengono appositamente sostituite le carte tradizionali per potere introdurre una simbologia meno innocente, quella attraverso la quale ciascun cardinale era correntemente identificato e satireggiato, magari rielaborando con fantasiosa perfidia gli emblemi della sua famiglia.[32] La luna è un'immagine propria

[32] Le figure dell'appiccato e del fuoco sono sostituite con quelle del traditore e della casa: cfr. VITTORIO ROSSI *Pasquinate di Pietro Aretino e anonime per il Conclave e l'elezione di Adriano VI*, Palermo-Torino, Clausen, 1891, 46-47 e 133; ALESSANDRO LUZIO, Recensione a *Pasquinate di Pietro Aretino ed anonime per il conclave di Adriano VI*, in «GSLI», XIX, 1892, 80-103: 85 sgg.; Luzio propone di estendere la paternità aretiniana a tutte le pasquinate raccolte dal Rossi; DOMENICO GNOLI, *Ancora delle «Pasquinate di Pietro Aretino» pubblicate ed illustrate da Vittorio Rossi*, in «GSLI», XXII, 1893, 262-267. L'attribuzione ad Aretino della pasquinata citata, in realtà per nulla pacifica, è proposta anche nel più recente

dei tarocchi, ma la sua associazione al Monte ci illustra uno schema satirico che ben riconosciamo: il cardinale doveva essere accusato per le sue ambizioni, perché, monte lui stesso, dal monte voleva impossessarsi della luna.[33]

Rimarca l'affinità con le riflessioni ariostesche anche il campo metaforico dei tarocchi, che compare, a proposito della ruota di fortuna, nella satira VII, non casualmente concepita e scritta come la seconda parte di un dittico rispetto alla III:[34]

VII 46-54
Quella ruota dipinta mi sgomenta
ch'ogni mastro di carte a un modo finge:
tanta concordia non credo io che menta.
Quel che le siede in cima si dipinge
uno asinello: ognun lo enigma intende,
senza che chiami a interpretarlo Sfinge.
Vi si vede anco che ciascun che ascende
comincia a inasinir le prime membre,
e resta umano quel che a dietro pende.

Per la mutazione dell'uomo in asino Antonio Corsaro ha indicato l'analogia tra questi versi e i capitoli morali *De Motu fortunae* di Antonio Cornazano.[35] È proprio attraverso il ricorso a una simile «stilizzazione semi-popolare e didascalica» che Ariosto convoca in scena il mondo delle carte, nelle quali la ruota è raffigurata sempre allo stesso modo (47): e possiamo indicare tra i tarocchi estensi una carta che presenta la raffigurazione ariostesca, dove l'uomo-asino siede sulla sommità della ruota, reggendo in una mano una cornucopia, nell'altra un globo.[36] La temperie dell'immagine della

volume *Le carte di corte. I tarocchi, gioco e magia alla corte degli Estensi*, a cura di GIORDANO BERTI e ANDREA VITALI, Ferrara, Nuova Alfa Editoriale, 1987, 108. In generale, e prescindendo dal caso in questione, sul problema della delimitazione e della ricostruzione del *corpus* pasquinistico di Aretino cfr. DANILO ROMEI, *Aretino e Pasquino*, in «Atti e Memorie della Accademia Petrarca di Lettere, Arti e Scienze», n.s., LIV, 1992, 67-92, anche per la bibliografia.

33 Attesta come il motivo della pretesa di avere la luna sia stato, a sua volta, effettivamente fissato nei tarocchi l'anonimo *Thrionfi de Tarocchi e motivi latini appropriati a ciascuno dei canonici di S. Pietro*, Bologna, Biblioteca Universitaria, Fondo Ubaldo Zanetti, *ms.* 3938/CIII/25 (XVIII sec.). In questo testo del XVIII secolo sono satireggiati ventidue canonici della chiesa di San Pietro. I nomi dei Trionfi del Tarocchino Bolognese sono in italiano, mentre i motti sono in latino: quello relativo alla Luna è «*numquam satis*», nel senso di 'mai sufficiente' (una notizia di questo manoscritto si trova in *Le carte di corte. I tarocchi*…, cit., 109) Sull'uso dei tarocchi come gioco allusivo e a scopo satirico cfr. almeno GIULIO BERTONI, *Tarocchi versificati*, in ID., *Poesie, leggende, costumanze del Medioevo*, seconda edizione riveduta e accresciuta Modena, Editore Cav. Uff. Umberto Orlandini, 1927, 215-229: 220 nota 1 e LODOVICO FRATI, *La vita privata di Bologna dal secolo XIII al XVII*, Bologna, Ditta Nicola Zanichelli, 1900, 132 e 184. Quanto alla tradizione iconografica dei tarocchi, che non prevedeva la presenza del monte (eccetto – forse – che nella raffigurazione della carta del mazzo Visconti-Sforza, dove una fanciulla con l'astro in mano, Diana, ha alle spalle uno sfondo di montagne sulle quali vivrebbe cacciando), cfr. CLAUDIA CIERI-VIA, *L'iconografia degli arcani maggiori*, in *Le carte di corte. I tarocchi*…, cit., 158-183: 177-178.

34 Torneremo sul dittico III-VII in *infra* I.3 e I.5.

35 CORSARO, *Per una lettura delle Satire di Ariosto*, cit., 28: «Colpisce che Ariosto si serva di una stilizzazione semi-popolare e didascalica, col ricorso a tipologie allegoriche divergenti dalla tradizione umanistica».

36 FRANCO PRATESI, *Il gioco italiano dei Tarocchi e la sua storia*, in *Le carte di corte. I tarocchi*…, cit., 111-129: 114 carta 64. Così anche nei tarocchi bolognesi dell'inizio del sec. XIV: ivi, 130 e già ivi, 27 (del resto la raffigurazione è sempre la stessa, dice Ariosto). Sulla storia dell'iconografia cfr. CLAUDIA CIERI-VIA, ivi, 158-183: 171-172: «La presenza degli animali aggrappati alla ruota è interessante in collegamento al tema della fortuna, perché, a partire dai tarocchi lombardi, la ruota sarà per lo più popolata da animali, evidentemente per una considerazione definitivamente negativa della fortuna, come cieco e folle caso, che si verifica nel corso del Rinascimento. […] La metamorfosi, tuttavia, nei primi mazzi non si è completamente verificata, si tratta ancora di personaggi umani con alcuni elementi animali: se prendiamo, ad esempio, la carta Visconti (P.M.L.) notiamo che l'uomo in atto di salire ha le orecchie asinine, come la figura sul trono, rispettivamente connotate dalle usuali scritte *Regnabo* e *Regno*, quella che scende, accanto il cartiglio con su scritto *Regnavi*,

ruota di fortuna si rivela quindi lontana dalle raffinatezze di una dimensione umanistica: in questi versi e forse anche in quelli relativi al monte-ruota dell'apologo della luna, nella satira terza, prevale un allegorismo popolaresco.

Va dunque compreso secondo quale gradiente e con quale obiettivo Ariosto assuma (anche) questo mondo a sfondo dei propri ragionamenti. Ad esempio, nelle pasquinate l'immagine del monte contiene un riferimento mirato, *ad personam*, com'era tipico del regime allusivo di questa produzione. Si intendeva il cardinale Antonio Maria Ciocchi del Monte, frequentemente bersagliato sia per la sua influenza a corte sia perché nel 1515 aveva patrocinato la festa di Pasquino, divenendone l'ambiguo protettore e finendo per fare di sé il centro di gravità di ogni critica.[37] Può sembrare improbabile che Ariosto volesse ricalcare proprio tale meccanismo identificativo, benché la satira terza si concluda su alcune misteriose figure, due designate con soprannome e una anonima, che sono oggetto di una invettiva di cui mostreremo la stringente affinità con i testi satirici anticuriali e delle quali tenteremo di riportare alla luce le persone storiche. D'altro canto, se pure ci limitiamo a osservare come nell'apologo del monte e della luna la fantasia di Ariosto possa essersi mossa, in parte, nell'ambito delle pasquinate, siamo comunque indotti a cercare corrispondenze precise tra i suoi elementi e la realtà romana. A questo riguardo, andrà indicato che vi sono alcune pasquinate in cui il monte non rimanda al famoso cardinale più di quanto non rimandi a un altro più semplice referente, cioè il «monte Vaticano» (250 4), e alcune occorrenze esemplificano la concomitanza delle due accezioni: vedi *supra* 155, 144 («Ad lucidissimos montes», che si conclude con l'"augurio' che il cardinale venga nominato papa e quindi «che attinger possiato il sacro monte») e 271 («Vorria salir el Monte / con forza, simonia, minacce e strazio, / ché di sangue e ruina non è sazio»).[38] Testimonia la sensibilità di Ariosto verso questo tipo di metonimia la perifrasi «Monte Aventino» per designare Roma, che figura nella seconda satira, databile al novembre 1517 (*Sat.* II 97: «Che mi mova a veder Monte Aventino»); per inciso, nell'ottica polemica di Ariosto, e già in quella di Pasquino, è significativa la memoria di Dante, che, virgilianamente, colloca in una grotta dell'Aventino la sanguinosa dimora del ladrone Caco.[39] Un sonetto mostra che il tema del monte doveva prestarsi a essere sviluppato nel senso dell'apologo, poiché termina alludendo alla favola di Esopo in cui si narra che una montagna partorì un topo:

---

ha la coda, sembianze perfettamente umane ha invece il vecchio barbato, carponi sotto la ruota, con abito stracciato, che ha accanto la scritta *Sum sine regno*. La fortuna, rigorosamente bendata, è seduta al centro della ruota. Ha orecchie asinine anche il re in trono sulla ruota della fortuna del *Libro della Ventura* di Lorenzo Spirito (cat. 108). Successivamente alla ruota saranno attaccati soltanto animali. Non è fuori luogo a questo proposito il richiamo alla ruota della fortuna della *Nave dei folli* di Sebastian Brant, composta di soli animali (fig. 13); il tema dominante dell'opera è quello del peccato…». In generale, cfr. LINA BOLZONI, *Memoria e gioco nella letteratura del Cinquecento*, in *Studi offerti a Luigi Blasucci*, a cura di LUCIO LUGNANI, MARCO SANTAGATA, ALFREDO STUSSI, Lucca, Pacini Fazzi, 1996, 115-132 (per svariate immagini di Fortuna cfr. SIGISMONDO FANTI, *Triompho di fortuna di Sigismondo Fanti ferrarese*, Venezia, Agostin da Portese, 1526).

[37] Il patrocinio del Monte sarebbe durato fino al 1533. Sulla solidarietà tra istituzioni e pasquinate che apparentemente vige nel momento iniziale del fenomeno scrittorio cfr. OTTAVIA NICCOLI, *Rinascimento anticlericale*, Roma-Bari, Laterza, 2005, 39-40 e più in generale sulla peculiare *indignatio* espressa da questa produzione cfr. GIOVANNI AQUILECCHIA, *Presentazione* in *Pasquinate romane del Cinquecento*, cit., IX-XVI: XI-XII. In *Ex marmore. Pasquini, pasquinisti, pasquinate nell'Europa moderna. Atti del Colloquio internazionale Lecce-Otranto, 17-19 novembre 2005*, a cura di CHRYSA DAMIANAKI, PAOLO PROCACCIOLI, ANGELO ROMANO, Manziana, Vecchiarelli Editore, 2006, 295 è riprodotta una xilografia che raffigura Pasquino nel 1525, travestito da Fortuna e con gli stemmi, fra gli altri, del cardinale del Monte.

[38] Cfr. anche 132 9-11: «Perché, sì como sopra ognuno el monte, / così quel vego superar ciascuno, / ornata sotto un monticel sua fronte».

[39] *Inf.* XXV 25-27: «Lo mio maestro disse: "Questi è Caco, / che sotto il sasso di monte Aventino / di sangue fece spesse volte laco…"». Un papa-Caco è il bersaglio di alcune pasquinate del 1517, in cui Pasquino prende forma di Ercole, alludendo alla guerra di Leone contro il duca d'Urbino (cfr. DOMENICO GNOLI, *La Roma di Leon X*, Milano, Ulrico Hoepli, 1938, 182).

250
L'altr'ier per un fernetico romano
vidi levarse mille frenesie
ed un delfin saltar a far pazie
sopra del sacro monte Vaticano.

Poscia dal Tibro non molto lontano
omin di ferro vidi per le vie,
ch'un papa publicato per buscie
temean li fusse tolto for di mano.

O speranze mondane, al sol di neve,
più veloce al fugir che vento o piume,
come al fallir sete veloce e pronte!

Che debb'io dir di questo caso in brieve?
Restò di tanto foco solo il fume
e nacque un piccol sorgio d'un gran monte.

La speranza nutrita da un *fernetico romano*[40] che potesse essere eletto papa un candidato filofrancese (*delfin*[41]), il quale si vede saltare, folle di desiderio, sulla sommità del colle Vaticano (*saltar a far pazie / sopra del sacro monte Vaticano*), è contrapposta al partito di chi con la forza vorrebbe imporre un altro candidato (quartina II). Seguono le due terzine, che commentano la vanità delle *speranze mondane* (9), e illustrano la delusione umana attraverso la favola del topolino partorito dal *gran monte*, nel quale si deve qui riconoscere il Vaticano.

Infine, un'altra pasquinata colloca il «Monte» – il cardinale e la montagna, sfruttando l'*aequivocatio* – in un mondo mitico e ancestrale, e offre alcuni punti di contatto con la satira ariostesca:

89 ORPHEUS LOQUITUR c.vi miei
Orfeo son, con mia squillante lira.
Venuto son dal limbo de l'inferno,
como ciascun palese ogi mi mira.
Fermato sonmi sopra el gran governo
del placido Vital Monte sincero,
perché sua possa regnarà in eterno.
Giusto mi parve ormai che 'l Monte altiero
ornato fussi de' mei soni e canti,
poi che de verdi rami è folto e intero.
Lassi ciascuno, ormai, li amari pianti;
lassi ciascun invidia, guerra e stenti
e la instabil voglia de' giganti.
…
Usi ciascun secondo la mia voglia,
la qual comanda el gran rettor del Monte:
con verde serto ogn'om ornar so' spoglia,
perché lui de iustizia è un chiaro fonte,
ornando el colle suo preclaro e degno
e placa ognun con sua legiadra fronte.

[40] *GDLI* V 692: folle, delirante o epilettico.

[41] Forse il cardinal Farnese (*Pasquinate romane* 239 *ad loc.*).

…
Ecco *qui el Monte, che nel ciel confina*
e già nel mondo ogni gran porzïone,
como suggetta, a ·llui sempre se inclina
qual custodio, ed al summo Leone,
e per le ambe lor forze in ogni lato
subiugaranno el maumettan dracone.
…
Or ti ralegra, trïunfante Roma,
che i trini monti uniti, eccelsi e santi
ti levaranno d'ogni alpestra soma,
che 'l gran Leon li adorna di adamanti.

Nel testo si finge che a parlare sia Orfeo, il mitico fondatore della poesia e della civiltà, che ritiene giusto fermarsi presso l'alto Monte e ornarlo con la sua arte: lì si raduna la corte di Leone X, che nelle pasquinate è sovente criticato per la mollezza delle sue abitudini mecenatesche, anche paradossalmente attraverso la finta celebrazione del suo progetto di crociata (cui si accenna qui nei versi 32 sgg.).[42] È antifrastico anche l'invito di Orfeo ad abbandonare «invidia, guerra e stenti / e la instabil voglia de' giganti», cioè quella superbia che per altro rimanda direttamente alla scalata dell'Olimpo descritta nella gigantomachia.[43] L'accusa degli animi infiacchiti dall'arte e dai vizî prosegue arricchendosi di doppisensi, come quello intorno al *verde serto* con il quale *ogn'om* potrà decorarsi (18), che assimila all'alloro il verde cardinalizio tanto agognato da coloro che tentano la 'scalata' (cfr. *Sat.* III, 103-105: «Per questo parrà altrui cosa leggiera / che, stando io a Roma, già m'avesse posta / la cresta dentro verde e di fuor nera»). Il *gran rettor del Monte*, cioè il cardinale del Monte, che raccomanda, secondo una correlazione sintattica non chiara, di cingersi della corona verde, *placa ognun con sua legiadra fronte* (21): forse, con il suo iniquo esempio, appaga ognuno degli ambiziosi cardinali, ricordandoci l'illusione collettiva descritta nella satira ariostesca riguardo alla cima del monte, nella quale «il volgo ignaro pensa / ch'ogni quïete sia, né ve n'è alcuna» (230-231). Infine, due ulteriori minimi dettagli avvicinano questo quadro a quello ariostesco: l'altezza del Monte, *che nel ciel confina*, come *Sat.* III 211-212: «a piè d'un alto monte, la cui cima / parea toccassi il cielo»; e la ricchezza posta sulla sua cima, esplicitamente raffigurata dagli *adamanti* di cui Leone adorna i *trini monti*, gesto che allude alla continua ricompensa data al cardinale per i suoi servigi, e che collima con la bramosia e la coazione al traguardo cui tutti sono soggetti. Tenendo presente questi versi, acquista un sapore più concreto e polemico il passo *Sat.* III 232 sgg. «Se ne l'onor si trova o ne la immensa / ricchezza il contentarsi, i' loderei / non aver, se non qui, la voglia intensa; / ma se vediamo i papi e i re, che dèi / stimiamo in terra, star sempre in travaglio / che sia contento in lor dir non potrei». La riflessione compare a nostro avviso anche in un brano del *Negromante* aggiunto da Ariosto nella seconda redazione della commedia, quella non più destinata alla scena romana su richiesta del committente Leone X, e perciò, all'occorrenza, anticlericale anche in forma assai esplicita: I.III 423 sgg. «Di questi spirti, a dirvi il ver, pochissimo / per me ne crederei; ma li grandi uomini, / e principi e prelati, che vi credono, / fanno col loro esempio ch'io, vilissimo / Fante, vi credo ancora».[44]

[42] Ricordiamo che un'altra movenza topica era condannare le mire papali opponendo la realtà delle lotte intestine al progetto della crociata, che invece teoricamente unirebbe le forze cristiane: in Ariosto cfr. *Sat.* II 211-234 («Non penserà d'Achivi o d'Epiroti…»). Torneremo su questo *topos* commentando la canzone V in II.1.

[43] È forse interessante la coincidenza per cui nel mito i giganti tentano di salire sull'Olimpo ponendo l'uno sopra l'altro tre monti – Ossa, Olimpo e Pelio – come tre monti sono quelli che figurano nello stemma del cardinale.

[44] In realtà più di un accenno anticlericale non mancava già nella prima redazione del testo. Sulla vicenda del *Negromante*, considerata in rapporto alla crisi con Leone X testimoniata della satira terza, torneremo qui in I.3.

Gli schemi ricorrenti nelle pasquinate sembrano dunque accostabili all'apologo ariostesco. Anche il dettaglio della gente primitiva – che trova scarsa corrispondenza nei fauni innamorati dell'Alberti e nel Tristano, anelante protagonista di un'avventura lirica – è invece rintracciabile nelle pasquinate, essendo omogeno al tema dell'epoca mitica o età dell'oro che era ironicamente associato al papato di Leone X: 143 25 «il secol d'oro e l'onorata etade»; 149 6 «tornata è la età d'or, ch'a tutti piace»; 150 6 «ché l'aurëa età tratta è di tomba».[45] Il mordente polemico di questa rappresentazione della diplomazia leonina nei termini di una pacifica e innocente ingenuità, dedita alle arti, circola indubbiamente in *Sat.* III 208-210 «Nel tempo ch'era nuovo il mondo ancora / e che inesperta era la gente prima / e che non eran l'astuzie che sono ora». Sarebbe quindi riduttivo legare tale paesaggio, con il suo ambiguo valore morale, a quello della fiaba che è presente nelle fonti indicate dalla critica. Rispetto a tali fonti è eventualmente avvenuta una contaminazione, secondo un tipico procedimento ariostesco; ma sembra che solo questi testi satirici possano illuminare, oltre alla genesi dell'apologo del monte e della luna, anche il suo messaggio: un messaggio precisamente calibrato, ancora una volta, sulla corte papale.

Ferma restando la capacità ariostesca di spaziare tra modelli diversi e di fuoriuscire dalla misura specifica delle singole fonti attraverso un processo espansivo di tipo narrativo e filosofico, occorre riconoscere che i contatti sin qui segnalati possono essere molto istruttivi. La prima conseguenza di questa ispirazione pasquinistica è infatti che l'apologo viene a possedere un messaggio satirico puntuale. Un messaggio espresso attraverso movenze narrative solo apparentemente mosse dall'intento di tracciare un quadro rarefatto e universale. Ciò cambia sostanzialmente il tipo di coinvolgimento etico dello *speaker* nella vicenda raccontata e nella riflessione sul limite e sulla proporzione dei desideri propugnata subito dopo tale racconto (232-276), come vedremo in séguito (*infra* 1.3). Intanto, proprio sul piano delle conseguenze che riguardano l'intera struttura della satira, si deve osservare che i due apologhi, quello del monte e della luna e quello del pastore e della gazza, si avvicinano fra loro nel segno di Pasquino, mostrandosi legati e complementari. Come nel primo dei due il protagonista-pastore è chiaramente Leone X, così nel secondo il «popul, quale / non so mostrar» è il travestimento pasquinistico della frotta degli avidi cardinali: d'altronde, proprio i cardinali sono le figure concrete sulle quali si conclude la serie di interrogative che prelude a questa seconda favola: 202-207 «ma quando cardinale, o de li servi / io sia il gran Servo, e non ritrovino anco / termine i desiderii miei protervi, / in ch'util mi risulta essermi stanco / in salir tanti gradi? Meglio fòra / starmi in riposo o affaticarmi manco». Già da questi versi il poeta si chiama fuori dalla scena che si appresta a rappresentare, cioè la corsa verso la sommità del monte, che quindi possiamo identificare perlomeno come il Vaticano, coerentemente con il tema centrale e continuamente ribattuto della satira, nonché sulla scorta delle varie combinazioni monte-luna-fortuna che abbiamo osservato nelle pasquinate. Nel complesso la compattezza della satira risalta nell'ottica del rapporto con questi testi. Dall'associazione, in essi rinvenuta, tra l'immagine del monte e quella della fortuna proviene l'intrigante concetto ariostesco del 'saliscendi'; a ciò si somma l'uso, diffuso e anche proverbiale, di abbinare la luna al monte, che nelle pasquinate è praticato in una precisa dimensione politica e anticlericale. Intorno a questi elementi essenziali che costituiscono la struttura dei versi dell'apologo vi sono alcune tracce di lessico tecnico pasquinistico. La filza dei nomi tipicamente fiorentini, che allude al gran numero di cariche concesse ai familiari di Leone X, in *Sat.* III 153 («[…] a Neri, a Vanni, a Lotti e a Bacci»), collima ad esempio con l'*enumeratio* dei cognomi in 200 10 e 20 («né [tanti]

[45] Cfr. GNOLI, *Secolo d'oro*, in ID., *La Roma di Leon X*, cit., 125-135, che mostrò per primo come la definizione fosse esagerata rispetto al molle e tronfio papa mediceo, e come piuttosto la sua leggerezza mondana contribuì alla corruzione e alla dissipazione delle finanze pontificie, suscitando un aperto disdegno. Su queste contraddizioni cfr. anche WINSPEARE, *La congiura dei cardinali contro Leone X*, cit., in particolare 17 sgg..

Bacci, né Capucci i fiorentini, /… quanti dazi e gabelle ha l'Armellino»), posta all'interno di una polemica correlazione con la pioggia di tasse imposta dal cardinale Armellini. Il testo non allude, come invece quello ariostesco, all'affollarsi nella curia di esponenti di celebri famiglie di Firenze, tema per il quale già il Ferrara rilevava la somiglianza con alcuni versi di Pasquino in cui San Pietro griderebbe a Leone «Or resta col malanno / tutt'e' Medici toi e Medicini / e tutto el resto delli fiorentini», e al quale possiamo riferire anche le pasquinate 99 *Non ha papa Leon tanti parenti* e *Quando Leon X fu fatto papa*.[46] Per l'espressione «de li servi […] il gran Servo» (*Sat*. III 202-203), che rimanda alla dicitura ufficiale per cui il papa si sottoscrive come *servus servorum Dei*, vale certo il riscontro dantesco (*Inf*. XV 112: «servo de' servi»), ma più ancora la testimonianza che la circonlocuzione fosse usata nelle pasquinate (296 1: «Servus servorum Dei»), dalle quali era sfruttata ironicamente. Nel complesso, per ciò che concerne questa terza satira, si può credere che dalla voce aggressiva delle pasquinate Ariosto abbia attinto un linguaggio comico e insieme una vera e propria tipologia satirica, fondata sulla polemica e ispirata dalla cronaca. Nel classicismo del dettato, frutto di un compromesso stilistico peculiare, c'è un'apertura all'effimero forse più generosa e ricca di significato di quanto sia stato messo in luce.[47] A riprovarlo, vediamo ora come Ariosto non disdegni nemmeno la modalità della maldicenza, seppure sforzandosi di assorbirla all'interno di una prospettiva ideologica elevata.

2. Il «Bomba», il «Borna», «quello altro va se stesso a porre in gogna». Tra persone storiche e *persona* letteraria (l'Alberti dei *Libri della famiglia*)

I personaggi che sfilano nella parte finale della satira formano una sorta di piccola ed esemplare galleria di meschinità e turpitudine. Dapprima compare il Bomba, che si impone sulla scena come contraddittore dello *speaker* (277-178: «Diverso al mio parere il Bomba gracchia, / e dice: "…"»), e interlocutore sgarbato da moderare (283: «Pian piano, Bomba; non alzar la voce»); poi il «Borna» si profila sullo sfondo, designato in terza persona in un ritratto sarcastico; infine un vescovo, anonimo protagonista di versi che culminano la rassegna con tale veemenza da far dimenticare al poeta di chiudere il testo con un qualche richiamo alla cornice epistolare. Si riporta, in primo luogo, questo segmento finale:

307-313
  Quello altro va se stesso a porre in gogna
facendosi veder con quella aguzza
mitra acquistata con tanta vergogna.
  Non avendo più pel d'una cuccuzza,

[46] Ludovico Ariosto, *Le Satire*, con introduzione e commento di Mario Ferrara, Firenze, Le Monnier, 1932, 44 nota 153. Per *Non ha papa Leon tanti parenti* e *Quando Leon X fu fatto papa*, attribuite ad Anton Lelio, cfr. Gnoli *La Roma di Leon X*, cit. 131-132; su Lelio cfr. ora il profilo bio-bibliografico di Stefano Jossa, voce *Lelio, Antonio*, in *DBI*, 64, 2005, 327-330 e Angelo Romano, *La satira di Pasquino*, in *Ex marmore*…, cit., 11-34: 23 sgg. e Paolo Procaccioli, Tu es pasquillus in aeterno. *Aretino non romano e la maschera di Pasquino*, ivi, 67-96 (quest'ultimo contributo è fondamentale anche per Aretino pasquinista).

[47] Certo è bene considerare che un aspetto fondamentale della satira ariostesca è il suo continuo cortocircuito tra stile basso e stile alto: in particolare, non è improprio supporre che nell'assumere la 'voce di Pasquino' Ariosto potesse recuperare anche la voce dell'antica Roma, specialmente di poeti come Persio e Giovenale. In generale, è attento a questi modelli, uniti naturalmente a quello delle satire e delle epistole oraziane nonché a Dante e alla recente produzione in volgare di capitoli ternari, Bologna, *Lettura delle «Satire»*, in Id., *La macchina del «Furioso»*…, cit.

ha meritato con brutti servigi la dignitate e 'l titolo che puzza a' spirti umani, alli celesti e a' stigi.

Ancora una volta i versi possono essere collocati nella dimensione al contempo simbolica e intensamente personale delle pasquinate. È di nuovo il poeta stesso a richiamare allusivamente quella produzione, in particolare l'assetto satirico che prevede il dialogo alle porte del paradiso tra San Pietro e il papa defunto, che il guardiano respinge con un giudizio severo.[48] Infatti, la rima *aguzza* : *puzza* rimanda, più ancora che all'attacco di *Inf.* XVII 1-3 («aguzza : appuzza») e a Gerione,[49] a un luogo mai segnalato di *Par.* XXVII 22 sgg., dove San Pietro sente la «puzza» della chiesa-cloaca: «"Quelli ch'usurpa in terra il luogo mio, / il luogo mio, il luogo mio che vaca / ne la presenza del Figliuol di Dio, / fatt' ha del cimitero mio cloaca / del sangue e de la puzza; onde 'l perverso / che cadde di qua sù, là giù si placa"».[50] Attraverso l'immagine dantesca Ariosto si unisce al coro delle pasquinate, nelle quali San Pietro ricorre fino a determinare un sottogenere (cfr. almeno 102, 206, 207, 209, 218, 220, 238, 239, 242, 253). Nel dialogo 242 i santi Pietro e Paolo cacciano l'anima del defunto Leone X, accolta invece da «Pluto» in quel regno stigio che Ariosto nella satira giunge a precludere al suo personaggio: persino l'inferno sarebbe ripugnato, al pari dei regni umano e celeste, dal *titolo* sconciamente acquisito.[51] Nel 253 Leone è già dannato, spinto nell'inferno da «san Pier, acceso a gran furore» (6). Nel 220 San Pietro fugge inseguito da Giulio de' Medici, futuro Clemente VII, e alla battuta di Cristo «Torna, non temer d'esser più scacciato, / ché proveduto ho a' Medici la morte» (5-6) risponde «Non vedi tu quest'altro che m'è dietro / per tormi la camisa col suo scettro?» (7-8): qui il tema dell'ira di San Pietro si intreccia a un altro motivo caro all'Ariosto, quello del vestiario e della sua densa simbologia. Nella prima e nella terza satira, infatti, l'ambita prelatura è designata con perifrasi che ruotano intorno alla tipica sopravveste bianca detta «camicia» (*Sat.* I 202-203: «Galasso vuol ne la città di Evandro / por la camicia sopra la guarnaccia»[52]), e intorno al copricapo, per altro con un sentimento più intimo se l'immagine della propria calvizie coperta da un dimesso berretto di panno (*Sat.* I 218-219 «[…] e il capo calvo / da tempo in qua sotto il cuffiotto appiatto», poi generalizzata poco bonariamente al comportamento dei vecchi nel prologo della seconda redazione della *Cassaria* 105-106 «altri il calvizio / sotto il cuffiotto appiatta») è in qualche modo posta in contrasto con l'*aguzza mitra* con cui questo vescovo copre la sua di calvizie (*non avendo più pel d'una cuccuzza*). Su questa calvizie dobbiamo soffermarci.

Non si può che concordare con Segre nell'interpretazione del non aver *più pel d'una cuccuzza*, cioè zucca, come «calvo e ignorante».[53] Però, vista la congruenza con le pasquinate, è possibile che il

---

48 Il motivo di questi dialoghetti fu ripreso da Erasmo, *Iulius exclusus e coelis*. Una prima stesura incompleta di quest'opera esisteva già nel luglio 1514: cfr. ERASMO DA ROTTERDAM, *Giulio*, a cura di SILVANA SEIDEL MENCHI, Torino, Einaudi, 2014, *Introduzione* XXXIII.

49 PAOLO MARINI, *Ariosto magnanimo. Sulla figura dell'Io potico nelle* Satire, in «Lettere italiane», 1, 2008, 84-101: 87 nota 13.

50 Si nota anche la ripresa del pronome, *Quelli*, nell'esordio. Mentre sul piano intratestuale può essere sensato il rinvio a un altro passo in cui Ariosto accusa esplicitamente la degenerazione della Chiesa: *OF* XXXIV 80 6 «or putia forte», riferito all'atto fasullo della Donazione di Costantino.

51 242 «PAU: Corri, Pietro, perchè un bussa forte. PIETRO: Io el sento, e batte sì che me molesta; / ma vien meco a veder che cosa è questa / che par che fracassar voglia le porte. / Chi è là? / LEO: Leon. / PIETRO: In la celeste corte / non intran bestie. / LEO: Deh, fa che sia presta / in aprirmi tua man, perché non resta / di sequirmi fin qua Pluton da morte. / […] / PLU: Su, su, vientene meco. / PIE: Porta anche el corpo del mio tempo fora. / PLU: Ti vo' aservir or ora / e a quel tirarti quest'anima e tosto / ne farrò ne l'inferno un bravo arrosto; / e poi serrai reposto / per li omicidi che hai commessi al mondo / col primo fratricida e ancor più a fondo».

52 Il fratello di Ludovico cercava di ottenere qualche prelatura o canonicato. Segre indica che l'espressione scherzosa 'porre la camicia' è nel *Baldus* (ed. SEGRE 76 nota 75).

53 Ivi, 90 nota 92.

tratto fisico mirasse a designare un personaggio ben individuato. Nel linguaggio satirico la perdita dei capelli alludeva convenzionalmente alla sifilide: anche Erasmo nei *Colloquia*, in *Adulescentis et scorti*, si riferisce alla lue come «scabbia spagnola», mentre il campo metaforico della putredine che intacca le creature del Signore richiama la costruzione retorica dell'invettiva ariostesca.[54] Della perdita della peluria era responsabile anche il rimedio medico che veniva somministrato, cioè il mercurio, e la testa calva rivelava vergognosamente che si era contratta la malattia, infamia tanto più grave per un religioso. Ai fini dell'identificazione del vescovo, l'elemento della lussuria e persino quello della calvizie non sono comunque dirimenti all'interno del vasto panorama di accuse che è tracciato dalle pasquinate. Addirittura la calvizie potrebbe legarsi a un tratto che sarebbe in contrasto con l'abitudine sessuale del sifilitico, cioè l'omosessualità: alcuni testi, infatti, elogiano la «pelata» testimoniando la credenza che la sifilide si contraesse con le donne a causa dei loro peli, e raccomandando quindi di rasarsi e di cercare carni lisce come quelle dei «monacelli».[55] Il tentativo di scoprire l'identità del vescovo è allora forse destinato a naufragare nel mare delle diverse possibilità e dei varî riscontri, così come scarsamente aiuta l'affermazione che egli ottenne la mitra come ricompensa per i suoi *brutti servigi*, i quali corrispondono a losche ma indefinibili pratiche.

L'indagine in un'ottica storica, che abbiamo sin qui abbozzato, ha dunque un limite per quel che concerne questi versi finali della satira. Su un piano diverso lo mostra anche l'analogia, sorprendente, che possiamo indicare con un modello letterario, un testo albertiano che non è stato citato al riguardo: il quarto dei *Libri della famiglia*. Non il prosatore «allucinato e immaginifico» delle *Intercenali*, generalmente ricordato dagli interpreti a proposito di questa satira terza, ma quello morale dei *Libri della famiglia*.[56] Un brano dell'ultimo libro, dedicato ai rapporti sociali della famiglia Alberta con il mondo dei potenti, è la fonte dell'immagine ariostesca della *cuccuzza* che non ha più un pelo:

> Qui Buto, quel ridiculo del quale sopra feci menzione: - Tutte queste vostre ragioni s'affanno, - disse, - alla mia brevissima, ma certo verissima e chiarissima. E troverrete così essere el vero: la natura ce 'l dimostra, *che di cucuzzolo raso non bene si cava pelo. E sono questi preti fatti come la lucerna, quale posta in terra a tutti fa lume, e in alto elevata, quanto più sale, tanto di sé più rende inutile ombra.*

È il Buto a intervenire nel dialogo e a pronunciare questo motto evidentemente anticlericale, fondato sul fatto che portare la testa rasa era costume dei religiosi. Sulla testa in gran parte rasata dei

---

54 Per il brano *Adolescentis et scorti*, aggiunto ai *Colloquia* solo nell'edizione del 1523, cfr. ERASMO DA ROTTERDAM, *Colloquia*, introduzione di ADRIANO PROSPERI, edizione con testo a fronte a cura di CECILIA ASSO, Torino, Einaudi, 2002, 466-477: 470: «Vide quo teipsam deieceris, misera. Christus te tam charam habuit, ut te suo sanguine redemerit, ut te facis cloacam publicam, ad quam commeant quilibet sordidi, impuri, scabiosi, suamque spurciciem in te repurgant? Quod si nondum eius leprae contagium, quam vocant scabiem Hispanicam [= la sifilide], attigit te, non diu poteris effugere».

55 CHIARA LASTRAIOLI, *La lode de la pelata*, in EAD., *Pasquinate, grillate, pelate e altro Cinquecento librario minore*, Manziana, Vecchiarelli, 2012, 185.

56 Cfr. le acute osservazioni di CORSARO, *Per una lettura delle 'Satire' dell'Ariosto*, cit., 43-47 relativamente alla *Sat.* V e già MARIO SANTORO, *«Consiglio» e «sorte» nella quinta satira ariostesca*, in ID., *Ariosto e il Rinascimento*, Napoli, Liguori, 1989, 321-338. Si deve sottolineare l'importanza della conoscenza ariostesca dei *Libri della famiglia* anche a dispetto della loro limitata circolazione, che avvenne per altro in forma manoscritta fino al XIX secolo: per la questione della diffusione dell'opera cfr. LUIGI T. TRENTI, *'Libri della Famiglia' di Leon Battista Alberti*, in *Letteratura italiana. Le opere*, I. *Dalle origini al Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1992, 645-646. Nel recente commento di Alfredo D'Orto (LUDOVICO ARIOSTO, *Satire*, a cura di ALFREDO D'ORTO, Parma-Milano, Guanda-Fondazione Pietro Bembo, 2002) sono indicati i contatti con altri *Libri della famiglia*, cit. da LEON BATTISTA ALBERTI, *Opere volgari*, a cura di CECIL GRAYSON, Bari, Laterza, 1960-1973, 3 voll., I, 3-341: *Sat.* II 152-153 (intorno al concetto che la carica sia una «servitù […] vestita di qualche onore», *Lib. Famiglia* III 848-52); *Sat.* IV 208 sgg. (per il dono del cavallo a «un che non bene lo sapesse cavalcare», *Lib. Famiglia* I 1449-1451). L'edizione da cui qui si cita è LEON BATTISTA ALBERTI, *I libri della famiglia*, a cura di RUGGIERO ROMANO E ALBERTO TENENTI, Torino, Einaudi, 1972.

papi si soffermava lo stesso Ariosto in precedenza nella *Sat*. III 250-255: «se […] et abbia in casa / chi la mensa apparecchi e acconci il letto, / che mi può dare o mezza o tutta rasa / la testa più di questo? ci è misura / di quanto puon capir tutte le vasa»; ma è solo alla luce della fonte albertiana che possiamo credere che attribuendo al suo personaggio il tratto della calvizie sotto la mitria Ariosto *non* intendesse riferirsi al suo aspetto fisico o, di rimando, al vizio per cui egli potesse essere noto. Nulla esclude che nel contesto ariostesco la frase celi un significato puntuale, pasquinistico, cioè commisurato su un individuo, ma certo l'Alberti fornisce una prospettiva tipizzata e proverbiale che Ariosto potrebbe avere anche solo riprodotto come tale. Che la battuta del Buto fosse presente alla sua memoria può essere confermato dalla considerazione che segue sui preti-lucerna: quanto più il prete diventa importante e si eleva da terra, tanto più fa di sé solo una *inutile ombra*, cioè proietta sul mondo le proprie meschinità. Non sfuggirà la consonanza di questa immagine con quella del 'saliscendi' che presiede concettualmente e iconograficamente alla satira terza. In specie, risiede in tale immagine il motivo del relativismo prospettico, fondamentale per Ariosto; e, poiché a 'salire' e a 'scendere', almeno moralmente, sono i prelati che fanno carriera, si ricava da essa anche una virtuale conferma sull'identità storica dei folli (cioè i cardinali) che corrono verso la luna nell'apologo ariostesco, già ipotizzata sulla scorta delle pasquinate e degli indizî interni alla satira.

Ariosto trae dal dialogo questa sorta di 'motto' sul cucuzzolo da cui non si ricava niente mentre coltiva con il suo autore un rapporto personale e nostalgico, definibile come un rispecchiamento. In questo brano Alberti mette in scena un discorso sulle difficili relazioni, economiche ed etiche, tra gli esponenti della sua famiglia e il papa. Era fatale che Ariosto vi si riconoscesse. Per cogliere l'importanza e l'estensione del parallelo con il discorso ariostesco, anche oltre i confini della satira III, riportiamo interamente il brano albertiano (c.vi miei):

IV 341 r. 24-346 r. 26

PIERO Però io con molta vigilanza, assiduità e osservanza, con onestissimi e iocondissimi essercizii, con ogni riguardo in favellare e degna moderazione d'ogni mio gesto, curava mantenermi la grazia e benivolenza di Ladislao re. Quale morto, Ioanni papa in Bologna, instigato da' nostri inimici, chiese che fra dì non più che otto, e' nostri Alberti ivi in corte a lui facessero presti per danari depositi a' nostri in Londra, quella somma grandissima, quale tu Ricciardo, prima che né egli chiedea, né uomo altro stimava si potessi, subito in gran parte da Vinegia rimessati per Lorenzo tuo fratello, gli anoverasti; somma incredibile e non prima a' dì nostri in uno solo monte apresso di privato alcuno cittadino veduta, ché furono più che mille volte ottanta monete d'oro. *Io quale el quarto dì doppo che furono chiesti, era con molta larghezza ito a proferirli e sollecitarlo se le prendesse, l'altro dì poi doppo che furono a chi e' comandò consegnati, tornai a visitarlo, e raccontai più e più benefici dalla famiglia nostra a lui e a più altri pontefici stati contribuiti: che mai quasi niuno entrò a' dì de' nostri in pontificato, quale non abbia da lodarsi della liberalità e sussidio nostro*: creder bene che qualche bisogno e occulta cagione l'avea indutto a darci quello sconcio, quale a' mercatanti si truova pericoloso, trarli tanta e sì presta somma di danari, che vero si dice sono come sangue di chi se dia alla mercatantia: ma meno esserci stato il nostro incommodo grave, se lui per tanto si contentava quanto desideravamo; onde el pregava conoscesse l'animo nostro non meno esserli affezionato, che qualunque altro forse desiderava noi da lui meno essere amati. *Furono l'ultime mie parole con fronte, in ogni mio dire, aperto, e con gesti quanto questi prelati ricercano, quasi adorandolo, ch'io gli proferia la famiglia nostra Alberta, in quale e' volesse parte, ubidientissima e fidelissima. Guardommi fiso, e poi, fermato el guardo a terra, raccolse insieme le mani, e per allora disse non accadea darmi lunga risposta: amarci assai, e che io a lui tornassi. Fecilo.*

Erano in lui alcuni vizii, e in prima quello uno quasi in tutti e' preti commune e notissimo: era cupidissimo del danaio tanto, che ogni cosa apresso di lui era da vendere; molti discorreano infami simoniaci, barattieri e artefici d'ogni falsità e fraude. Cominciommi ad amare, credo per tanta ricchezza quanta e' vedea in la famiglia nostra, onde a sé stessi persuadea fussi uomo quanto io me gli mostrai largo e aperto, e stimava potere valersene utile e molto emolumento. Era ancora fra tutti e' suoi domestici una incredibile dissensione e d'ora in ora volubilità di tutti gli animi della sua famiglia. *Oggi questo potea el tutto; domani era costui da tutti escluso; e così d'ora in ora ciascuno procurava rendere odiato e dismesso chi sopra sé apresso del Papa fusse accetto. E per questo molti vedendo quanto mi fusse dal pontefice prestato orecchie e mostrata fronte, per prepormi a' suoi aversari, studiavano ch'io stessi primo in grazia a tutti apresso del maggiore. E come sapete, non la diligenza e virtù nostra solo noi fa grandi, ma la cupidità e opinioni di chi ci si sottomette a noi acresce autorità, degnità e possanza.* Costoro così, o per altrui invidia

preponendo me agli altri, o per concetta in sé opinione di mia alcuna virtù, facile me aveano collocato in suprema licenza e grado. Io a cui que' vizii e suoi e di tutta la famiglia dispiaceano, e non poco intendea el Papa non amarmi se non per quanto egli aspettava da noi qualche utilità, e per non coinquinarmi e ricevere qualche nuota d'infamia conversando con quelli scelerati e da tutti i buoni odiati e vituperati, volentieri sì mi stava da loro segregato e lontano; ché sapete l'uso co' viziosi sempre diede infamia e danno. *Ma per usare la benivolenza sua, come si dice convenirsi fruttare l'amicizia de' preti, sempre e per me e per miei gli domandava cose quale era suo debito dare, se non a me ad altri: offici, beneficii, grazie;* e avute più repulse, non però me tirava adrieto, anzi di nuovo entrava a ripregarlo. Voglionsi vincere di stracchezza e importunità insieme, evincere e' competitori, non come molti fanno rapportando e traendoli in invidia e malagrazia, - però che così aviene, a' principi e' raportatori tacendo sono sospetti, e referendo odiosi, - ma di virtù e merito vorremo essere primi; ché a chi chiede, solo basta fra molte una volta trovarlo facile e prono a darti, e le cose de' principi negate non però sono a voi sì vietate che in tempo non si possino conseguire. Rendettilo adunque meco in questo liberale, molto pregandolo, molto ringraziandolo, molto lodandolo presso de' suoi. *E quello che tutto vincea, io d'ogni ricevuta beneficenza el premiava con doni, sicché mai de' suoi niuno si partisse da me sanza mia liberalità, quale parte tenesse a sé, parte presentasse al Papa.*

GIANNOZZO O questa una ultima, Piero mio, di quante usasti buone astuzie, sempre a me la trovai ottima! E quale oggi sarà che in miglior fortuna non sé stessi contenga, e quasi fugga qualunque amicizia di chi meno si sia fortunato, e da cui e' s'aspetti non altro essere per averne che gravezza e spesa? E chi non tutto sé dia a felici e abundanti uomini, sperando da loro aiuto e favore alle sue necessità e desideri? Tanto siamo quasi da natura tutti proclivi e inclinati all'utile, che per trarre da altrui e per conservare a noi, dotti credo dalla natura, sappiamo e simulare benivolenza, e fuggire amicizia quanto ci attaglia. *Né mi maraviglio se, come tu dicevi, e' preti ancora sono cupidissimi, quali insieme l'uno coll'altro gareggiano, non chi più abbia quale e' debbia virtù e lettera, - pochi sono preti litterati, e meno onesti, - ma vogliono tutti soprastare agli altri di pompa e ostentazione; vogliono molto numero di grassissime e ornatissime cavalcature; vogliono uscire in publico con molto essercito di mangiatori;* e insieme hanno di dì in dì voglie per troppo ozio e per poca virtù lascivissime, temerarie, inconsulte. A' quali, perché pur gli soppedita e sominstra la fortuna, sono incontinentissimi, e, senza risparmio o masserizia, solo curano satisfare a' suoi incitati apetiti. Onde avviene che loro conviene eleggere non e' buoni, quali non sarebbono pronti ad essequire le cose brutte, ma solo volere chi sia testé atto a questa sua libidine e vizio, quale adempiuto segue in lui altra scelerata volontà; e per asseguirla si sottomette e come servo prega; e così di dì in dì muta nuovi mezzani e interpetri a' nuovi suoi sporcissimi appetiti, onde fra chi fuori si vede escluso da quella ieri tanto intrinseca domestichezza e consuetudine, e costui quale ora possiede l'animo e guida le cose, nasce e arde maravigliosa malivolenza, e sempiterne gare e sètte arrabbiate in casa. E ciascuno, per essere in grazia, trama qualche nutrimento al vizio di colui così assuefatto a questa oscenissima e inonestissima vita, assediato da perditissimi e sceleratissimi assentatori, e quasi al continuo inceso e infiammato a nuova libidine e vizio, *al quale sempre l'entrata manca e più sono le spese che l'ordinarie sue ricchezze.* Così loro conviene altronde essere rapaci; e alle onestissime spese, ad aitare e' suoi, a sovvenire agli amici, a levare la famiglia sua in onorato stato e degno grado, sono inumani, tenacissimi, tardi, miserimi.

Qui Buto, quel ridiculo del quale sopra feci menzione: – Tutte queste vostre ragioni s'affanno, – disse, – alla mia brevissima, ma certo verissima e chiarissima. E troverrete così essere el vero: la natura ce 'l dimostra, *che di cucuzzolo raso non bene si cava pelo. E sono questi preti fatti come la lucerna, quale posta in terra a tutti fa lume, e in alto elevata, quanto più sale, tanto di sé più rende inutile ombra.*

Piero racconta la propria visita al pontefice e si sofferma sulla gestualità rituale dell'incontro: alla generosità e al sussidio offerto dalla famiglia degli Alberti, rimarcato con franchezza ma con deferenza e sfoggio di adorazione dall'onesto Piero, il papa risponde con un muto raccoglimento in sé stesso, che è il correlativo della sua ipocrisia e della sua finta riconoscenza. Il resoconto può avere agito come modello per la scena dell'incontro con Leone X, accanto alla novella di Abstemio (*Hecatomythium primum* XXIII) indicata da Segre, forse influente sul dettaglio dell'oblio dei vecchi amici (171):[57]

ivi 343 rr. 1-8

Furono l'ultime mie parole con fronte, in ogni mio dire, aperto, e con gesti quanto questi prelati ricercano, quasi adorandolo, ch'io gli proferia la famiglia nostra Alberta, in quale e' volesse parte, ubidientissima e fidelissima. Guardommi fiso, e poi, fermato el guardo a terra, raccolse insieme le mani, e per allora disse non accadea darmi lunga risposta: amarci assai, e che io a lui tornassi. Fecilo.

[57] SEGRE, *Negromanzia e ingratitudine*, in ID., *Esperienze ariostesche*, cit., 111-118: 115-118. Anche nel caso indicato da Segre un testo letterario si fonderebbe con un'esperienza personale.

Sat. III 175-180
Testimonio sono io di quel ch'io scrivo:
ch'io non l'ho ritrovato, quando il piede
gli baciai prima, di memoria privo.
Piegossi a me da la beata sede;
la mano e poi le gote ambe mi prese,
e il santo bacio in ambedue mi diede.

I versi della satira rielaborano l'evento dell'udienza di cui rende conto rapidamente, ma incisivamente, già la lettera a Benedetto Fantino, del 7 aprile 1513.[58] Che l'Alberti abbia esercitato un influsso – per l'idea di indugiare nel dettaglio sulla diversa interpretazione del cerimoniale da parte dei due personaggi, e anche per il tono pacatamente sdegnato della testimonianza – è probabile. Certo la differenza con la vicenda ariostesca è che Piero viene ricompensato dal papa e accolto entro quel sistema di compravendita di benefici di cui è sottolineata la folle precarietà (*Oggi questo potea el tutto; domani era costui da tutti escluso* - 343 r. 19) e la qualità illusoria, prospettica e fallace (*E come sapete, non la diligenza e virtù nostra solo noi fa grandi, ma la cupidità e opinioni di chi ci si sottomette a noi acresce autorità, degnità, e possanza. Costoro così, o per altrui invidia preponendo me agli altri, o per concetta in sé opinione di mia alcuna virtù, facile me aveano collocato in suprema licenza e grado* - 343-344 rr. 25-3). Piero non manca di cogliere i frutti, *offici, beneficii, grazie* per sé e per i suoi, sempre ripagando con *doni* in un'infinita catena di favoritismi.

Questo quadretto consente a Giannozzo, che nel dialogo impersona la saggezza, di pronunciare una lunga tirata moralistica contro i preti *cupidissimi*, che *vogliono tutti soprastare agli altri di pompa e ostentazione* (345 rr. 18-19). Vi si riconoscono alcuni spunti trasposti fedelmente nella polemica ariostesca, all'interno della *Sat.* II; in particolare, il motivo del prelato che esce in pubblico cavalcando e circondato dai familiari, che per altro, mangiando, gli costano più di quanto sia in grado di spendere. È proprio Alberti a fornire il contenuto di un dettato che, come indicato dai commentatori, nella forma segue spesso da vicino il *sermo* oraziano. A tratti, invece, sembra che la lingua abbia riscontri nelle espressioni delle pasquinate, come si indica in merito alla forma anti-fiorentina «guattaro» per la figura ariostesca dell'umile servo a cavallo:

345 rr. 19-23
vogliono molto numero di grassissime e ornatissime cavalcature; vogliono uscire in publico con molto essercito di

[58] «Messer Benedetto mio onorandissimo. Ho avuto per il mio ragazo una vostra lettera molto tarda, perché da Firenze, dove se è fermato qualche giorno, è venuto in qua a piedi et è stato assai per via. Del negocio vostro non ho fatto ancora nulla; non perché non me lo sia racordato, ma perché non ve ho saputo capo né via. Io son arrivato qui in abito de staffetta, e per non aver panni ho schivato de andare a persone de dignità, perché qui, più che in tutti li altri lochi, non sono estimati se non li ben vestiti. È vero che ho baciato il piè al Papa e m'ha mostrato de odir volontera: veduto non credo che m'abbia, ché dopo che è papa non porta più l'occhiali. Offerta alcuna né da Sua Santità né da li amici mei divenuti grandi novamente me è stata fatta; li quali mi pare che tutti imitino il Papa in veder poco. Io mi sforzarò et oggi cominciarò, che non serà più longo a vedere se io potrò aver mezo alcuno con quel messer Paris. Usar messer Bernardo per mezo, credo poter male, perché è troppo gran maestro, et è gran fatica a potersegli accostare; sì perché ha sempre intorno un sì grosso cerchio de gente che mal si pò penetrare: sì perché si conven combattere a xx usci prima che se arrivi dove sia: la qual cosa a me è tanto odiosa, che non so quando lo vedessi, né anco tento de vederlo, né lui né omo che sia in quel palazo: pur per vostro amor sforzarò la natura mia; ma potrò far poco, perché, fatta la coronazione, che serà fra 4 dì, faccio pensero di venirmene a Ferrara. Io intendo che a Ferrara si estima che io sia un gran maestro qui: io vi prego che vui li caviati de questo errore, cioè quelli con che vi accade a parlare, e fatili intendere che son molto da manco che non ero a Ferrara, acciò che richiedendomi alcuno qualche servicio, e non lo facendo per imposibilità, e non lo sapendo essi, mi accusassino de asinità. Altro non m'accade, se non che a voi mi racomando». Cfr. LUDOVICO ARIOSTO, *Lettere*, a cura di ANGELO STELLA, Milano, Mondadori, 1965, n. 14, 28-29.

mangiatori e insieme hanno di dì in dì voglie per troppo ozio e per poca virtù lascivissime, temerarie, inconsulte.
[…]

346 rr. 9-14
E ciascuno, per essere in grazia, trama qualche nutrimento al vizio di colui così assuefatto a questa oscenissima e inonestissima vita, assediato da perditissimi e sceleratissimi assentatori, e quasi al continuo inceso e infiammato a nuova libidine e vizio, al quale sempre l'entrata manca e più sono le spese che l'ordinarie sue ricchezze.

Sat. II 172-184
A questo ove gli piace è andar concesso,
accompagnato e solo, a piè, a cavallo;
fermarsi in Ponte, in Banchi e in chiasso appresso:
[…]
Quello altro, per fodrar di verde il nero
capel, lasciati ha i ricchi uffici e tolto
minor util, più spesa e più pensiero.
Ha molta gente a pascere e non molto
da spender, che alle bolle è già ubligato
del primo e del secondo anno il ricolto;

187-189
Gli bisogna a San Pietro andar in fretta;
ma perché il cuoco o il spenditor ci manca,
che gli sien dietro, gli è la via interdetta.

193-195
Se con lui fin il guattaro[59] non trotta,
non può il misero uscir, che stima incarco
il gire e non aver dietro la frotta.

A fondamento di un cospicuo numero di passi della satira III e della satira II v'è dunque il quarto dei *Libri della famiglia*. Ciò testimonia la volontà di Ariosto di recuperare un determinato disegno culturale, nel quale la satira si sposa all'impegno etico-civile. Nelle conclusioni tenteremo di illustrare cosa significasse per Ariosto adottare tale paradigma, e in particolare cosa significasse all'interno della satira terza. Ma sin da qui appare chiaro ciò che il modello dei *Libri della famiglia* consentiva di guadagnare allo *speaker* satirico. Da un lato Alberti è maestro di una presa raziocinante e argomentante su una società reale con la quale l'Io si trova in acuto dissenso; dall'altro, sempre tramite la riproposizione del materiale albertiano Ariosto può propugnare un conservatorismo, nei valori morali e famigliari, che lambisce l'ideale utopico. Ecco perché alcune delle espressioni e delle situazioni tratte dai *Libri della famiglia* e introdotte nelle satire sono sospese tra attualità e intima adesione a un orizzonte arcaico, il cui linguaggio moralistico può essere mimato: è il caso del verso-motto *Non avendo più pel d'una cuccuzza* (*Sat*. III 310). Allo stesso modo, il ritratto del vescovo nel suo complesso è sospeso tra storia presente, letteratura formulare pasquinistica e letteratura civile colta e autorevole.

È invece ancora da scoprire la dimensione storico-letteraria nella quale si collocano i personaggi del *Bomba* e del *Borna*:

277-307
Diverso al mio parere il Bomba gracchia,
e dice: – Abb'io pur roba, e sia l'acquisto

[59] 288 1 «Guattar de' frati, Egidio, asin fallito».

o venuto pel dado o per la macchia:
  sempre ricchezze riverire ho visto
più che virtù; poco il mal dir mi nòce:
se riniega anco e si biastemia Cristo. –
  Pian piano, Bomba; non alzar la voce:
biastemian Cristo li uomini ribaldi,
peggior di quei che lo chiavaro in croce;
  ma li onesti e li buoni dicon mal di
te, e dicon ver; che carte false e dadi
ti dànno i beni c'hai, mobili e saldi.
  E tu dài lor da dirlo, perché radi
più di te in questa terra straccian tele
d'oro e broccati e velluti e zendadi.
  Quel che devresti ascondere, rivele:
a' furti tuoi, che star dovrian di piatto,
per mostrar meglio, allumi le candele:
  e dài materia ch'ogni savio e matto
intender vuol come ville e palazzi
dentro e di fuor in sì pochi anni hai fatto,
  e come così vesti e così sguazzi;
e rispondere è forza, e a te è avviso
esser grande uomo, e dentro ne gavazzi.
  Pur che non se lo veggia dire in viso,
non stima il Borna che sia biasmo, s'ode
mormorar dietro che abbia il frate ucciso.
  Se bene è stato in bando un pezzo, or gode
l'ereditate in pace, e chi gli agogna
mal, freme indarno e indarno se ne rode.
  Quello altro va se stesso a porre in gogna…

Ignoriamo se il *Bomba* sia realmente esistito, ma notiamo che la sua testimonianza (280-281 *sempre ricchezze riverire ho visto / più che virtù*) unisce virtualmente Orazio, *Ep.* I 53-54 («O cives, cives, quaerenda pecunia primum est: / virtus post nummos») e l'Alberti morale del dialogo, che è incentrato sull'opposizione fra virtù e scelleratezza. È infatti opportuno registrare l'affinità tra il credo disincantato e utilitaristico del *Bomba* e un altro motto pronunciato dal vecchio domestico Buto nel *Lib. Famiglia* IV 321 rr. 10-13: «Credete a me, e proverrete così essere verissimo: cosa niuna tanto nuoce a farsi amare quanto trovarsi povero; porgetevi ricchi, e ivi più arete amici che voi non vorrete», a cui Piero Alberti risponderà con parole 'oraziane': «Non sapre' io qui certo averarvi qual più sia, o la virtù, o pure le ricchezze, utile a farsi amare» (324 rr. 18-19). Non è forse un caso che il soprannome *Bomba* – che doveva essere proverbiale per un beone o per chi si comportava da spaccone e arrogante, e al quale i commentatori non appongono riscontri – abbia un precedente linguistico albertiano, che riteniamo almeno interessante segnalare.[60]

Ad accomunare il *Borna* al *Bomba* è l'assoluta disinvoltura nell'essere dedito ad attività criminose, ostentando la ricchezza in tal modo acquisita. È forse per questa omogeneità fra i due personaggi che i commenti spiegano il soprannome *Borna* assimilandolo a *Bomba*, e cioè come

[60] LEON BATTISTA ALBERTI, *De iciarchia*, in ID., *Opere volgari*, cit., II, *Rime e trattati morali*, 1966, 187-286: 231: «Voglionsi fuggire da' primi anni quelle difformità onde alla fama di molti fu imposta macula per tutta la vita indelebile. Quinci *el bomba*, el succione, el mangione; e così a molti altri costumi ingrati agli omini, el pispiglia, el ghigna, el vespa, el tempione, el pazzaglia. Niuno luogo dimostra e' buoni costumi d'un bene allevato quanto la mensa». Sul soprannome e la sua possibile origine cfr. ANNA MARIA THORNTON, bomba *s.m. deverbale, soprannome di un beone*, in «Rivista italiana di Onomastica», VI, 1, 2000, 148-151.

'smargiasso'.[61] Ma *Borna* non è «bornia», ovvero fandonia,[62] come sembra implicitamente sostenuto da tale ipotesi; crediamo piuttosto che si tratti della forma sostantivata dell'aggettivo «bornio/a». La questione ci riporta di nuovo nel cuore di una possibile interferenza fra storia e motivazioni letterarie: *Borna* viene da *eburneus*, cioè 'cieco' o 'guercio',[63] e difatti in questo senso si spiegherebbe l'omertà del personaggio: *Pur che non se lo veggia dire in viso, / non stima il Borna che sia biasmo, s'ode / mormorar dietro che abbia il frate ucciso* (301-303). È indecidibile se il *frate ucciso* sia un vero fratello, un altro vescovo (possibile accezione di *frate*), o infine solo un simbolo del sentimento della fratellanza che il *Borna* violerebbe con le sue azioni. Noi propendiamo comunque per l'idea che Ariosto volesse alludere a una persona realmente esistente, e pertanto riteniamo che corrisponda al vero, se non l'omicidio del *frate*, almeno la mezza cecità cui allude il soprannome. Essa andrebbe intesa, quindi, come un tratto fisico, sfruttando il quale Ariosto esprime un giudizio morale. È proprio con entrambe le valenze, fisica e morale allo stesso tempo, che le pasquinate usano il dettaglio della miopia nel loro codice satirico. Il cardinale Giulio de' Medici, definito «*altero et luscus*», cioè orbo, a causa del suo strabismo[64] è «guerzo e bastardo Medici e tiranno» (202 7); è apostrofato nel seguente modo: «Medici, assai te noce esser toscano, / guercio, bastardo, nato de tiranni» (241 1-2); è definito «Un guercio, ladro tristo, cerca e brama / - omicida, rattor, superbo molto», che, significativamente, «Vorria salir el Monte / con forza, simonia, minacce e strazio, / ché di sangue e ruina non è sazio (271 5-6 e 18-20); e ancora, «…un guercio stiman più che Dio divino» (287 14); «…quel bastardo guercio, traditore» (290 10); «quel traditor e cieco fiorentino / ch'or v'ha lasciati a' barberi in aquisto» (298 7-8). Certo vi erano anche altri illustri miopi, il più eminente dei quali era papa Leone X, che persino nel ritratto di Raffaello è raffigurato con le lenti, mentre siede tra i cardinali Giulio de' Medici e Luigi de' Rossi; e nella citata lettera al Fantino Ariosto dà prova di giocare sul doppiosenso di questo occhiale, alla stregua di un pasquinista: *è vero che ho baciato il piè del Papa e m'ha mostrato di odir volontera: veduto non credo che m'abbia, chè dopo è Papa non porta più l'occhiale. Offerta alcuna né da sua Santità né da li miei divenuti grandi novamente, mi è stata fatta; li quali mi pare che tutti imitino il Papa in veder poco*. Tuttavia è impossibile che il pontefice possa essere qui convocato sulla scena come *Borna* perché Ariosto riserva all'amico di un tempo un registro polemico velato e soprattutto altri e più importanti travestimenti, come quello del pastore del primo apologo. Inoltre il profilo del *Borna* assomma più tratti, e tutti dovrebbero convergere in una persona storica: oltre che miope, è da più parti accusato dell'omicidio del *frate*, e, se pure *è stato in bando un pezzo*, *or gode / l'ereditate in pace*, cioè dopo un esilio può godersi i beni, acquisiti probabilmente attraverso le proprie opere criminali. È con la figura del cardinale Giulio de' Medici che si otterrebbe una corrispondenza, sia pure approssimativa. Le pasquinate lo rappresentano miope, come abbiamo visto, e inoltre traditore, forse riferendosi al sostegno al partito imperiale di Carlo V che egli procurò una volta divenuto cardinale; e in un testo è definito pure «omicida» (271 6). In realtà, il tradimento e l'omicidio del *frate* cui alluderebbe Ariosto potrebbero riguardare, in qualche modo oscuro che non si riesce a chiarire, la condotta di Giulio prima del 1513, cioè prima che il cugino divenisse Leone X e lo nominasse titolare dell'arcidiocesi di Firenze già nel mese di aprile, e poi cardinale in giugno, con alcuni fra i primi atti del proprio pontificato relativi alla distribuzione dei benefici ai familiari. Solo nel 1512 Giulio era potuto tornare a Firenze, dopo un esilio cominciato nel 1494, da identificarsi forse in quel *bando* durato *un pezzo* (304). D'altro canto, il tradimento cui si riferisce Ariosto potrebbe essere anche un'azione di tipo politico compiuta da un Giulio de' Medici già divenuto cardinale, in

[61] Ed. D'ORTO 103: v. 277. Segre non appone nota.

[62] *GDLI* II 316.

[63] *Ibidem*: più precisamente, la forma deriva dal latino volgare *eborneus*, con allusione al bianco dell'occhio degli strabici o all'occhio spento dei ciechi.

[64] BARGELLINI, *Storia di una grande Famiglia. I Medici*, cit., 157

sostanziale accordo con le pasquinate: il problema di stabilire il referente dell'allusione dipende del resto dal problema di circoscrivere il periodo della composizione della satira, che risale almeno all'aprile-giugno 1518,[65] dunque a un momento già delicato nell'ottica dell'elezione imperiale.

Infine, ci sembra probabile la possibilità che un'altra figura abbia a che fare con il *Borna*, per altro confermando la nostra congettura sulla sua identità storica. Un indizio di natura intratestuale, cioè la simmetria, che non è mai stata rilevata, tra le terzine *Sat.* III 304-306 e *Sat.* II 205-207, chiama alla memoria il cardinale di San Giorgio, cioè Raffaele Riario:

Sat. III 304-306	*Sat.* II 205-207
Se bene è stato in bando un pezzo, or gode	Giugne a quel anco, e la voglia anco il tira
l'ereditate in pace, e chi gli agogna	all'alta sedia, che d'aver bramata
mal, *freme indarno e indarno se ne rode.*	tanto, *indarno San Georgio si martira.*

L'avverbio *indarno* e l'immagine di chi si consuma inutilmente nell'astio represso unisce questi due luoghi. Nella seconda satira Ariosto allude alla congiura ordita contro Leone X principalmente dai cardinali Alfonso Petrucci, Bandinello Sauli, Francesco Soderini, e Raffaele Riario, cui sarebbe spettata la tiara una volta avvelenato il pontefice con l'aiuto del medico Battista da Vercelli. Il complotto fu però scoperto nella primavera del 1517 e i congiurati furono puniti, chi con la pena capitale chi, come il Riario, con una massiccia ammenda, che prevedeva fra l'altro la cessione del suo meraviglioso palazzo romano al cardinale Giulio de' Medici, divenuto da tempo l'inviso primo ministro del papa. Paradossalmente, proprio lo strapotere di Giulio era stata una delle ragioni che avevano spinto i porporati alla congiura.[66] Nella satira terza è allora possibile intravedere il cardinale Riario nel personaggio di colui che al cospetto della fortuna del *Borna freme indarno e indarno se ne rode*. Il ritorno dello stilema che fa capo all'avverbio *indarno* è rivelatore nell'ambito del linguaggio anticuriale di Ariosto, che è coerente e tipizzato. Oltretutto nelle pasquinate il Riario ricopre proprio il ruolo di chi si strugge per le proprie sfrenate ambizioni.[67] E forse conferma l'ipotesi appena illustrata una variante, rettifica sottile apposta da un Ariosto che ha ormai sotto gli occhi tutte le satire, perché risale alla fase F^2, quella delle correzioni sull'apografo F, databile a un periodo di poco anteriore alla situazione linguistica dei *Frammenti autografi*.[68] Si tratta dell'introduzione del nome del cardinale – attraverso il suo titolo, *San Georgio* – al posto dell'impersonale «alcun si ange», che è la lezione presente nel *ms.* F, cioè il testo copiato che, considerato a prescindere dalle correzioni (F^2), sarebbe appena posteriore al 1525. Probabilmente essa fu apportata dopo la morte del cardinale (1521), e al fine di chiarire un'allusione altrimenti, a distanza di tempo, indecifrabile. Ariosto non si preoccupò di sciogliere anche l'altra, simile perifrasi, *chi gli agogna / mal*, presente nella satira terza; ma forse intendeva affidare al disegno costituito dalle satire, alla loro interna trama di corrispondenze, il compito di svelarlo.

Il *Borna*, che proponiamo quindi di identificare con il cardinale Giulio de' Medici, futuro Clemente VII, ci riporta entro un'ottica storica, quella dei vituperî *ad personam*. Non immaginarî tipi,

---

65 DEBENEDETTI, *Intorno alle* Satire *dell'Ariosto* [1944], in ID., *Studi filologici*, cit., 230. Cfr. *infra* I.4.

66 MARCO PELLEGRINI, voce *Leone X (papa)*, *DBI*, 64, 2005. Sulla cessione di palazzo Riario, trasformato in cancelleria, cfr. *Pasquinate romane*, cit., 171 8 «chi da San Giorgio il palazzo ha pigliato».

67 Cfr. 103 2, dove, secondo l'andamento antifrastico comune a molte pasquinate, l'ambizione del cardinale è spacciata per disprezzo: cfr. ROMEI, *Aretino e Pasquino*, cit., 73-74. Questa 'codifica' del Riario è evidente anche nel *Testamento dell'elefante*, il cui testo si legge in PIETRO ARETINO, *Operette politiche e satiriche*, a cura di MARCO FAINI, Roma, Salerno Editrice, 2012, 2 tomi, II, 37-41: 38-39: «Eriede mio, darai el mio avolio al reverendissimo cardinal de S. Zorzi, azoché la sua asidua sede tantalea cum perpetua espetazion del pontificado più fazilmente in quello amor sia temperada».

68 Ed. SEGRE 19 *Sat.* II 207 *ad loc.* e *Nota al testo* XX; SEGRE, *Esperienze ariostesche*, cit., 168-172 e ID., *Storia testuale e linguistica delle "Satire"*, in *Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione*, cit., 315-330: 320 sgg.

ma persone realmente esistite si celano nel dettato ariostesco. Il lettore della satira non era solo il destinatario di un'opera letteraria, cui porgere la 'maschera' albertiana assunta dallo *speaker* negli altri segmenti del testo che abbiamo esaminato. Storia e letteratura si intrecciano secondo gradienti mutevoli, assecondando le varie intenzioni espressive di Ariosto, e forse proprio il sistema di spinte e controspinte creato dalle loro diverse istanze gli consentiva di conseguire un obiettivo che doveva essergli presente mentre scriveva: mantenersi in equilibrio tra *vis* polemica e cautela. Rispetto al *Bomba*, al *Borna* e all'anonimo prelato calvo si ha infatti l'impressione che l'autore voglia essere incisivo ed ellittico contemporaneamente, accusare e sfumare l'accusa generalizzando subito dopo. Naturalmente la fluidità e il ritmo rapido dell'affabulazione satirica non devono indurci a credere che gli scarti tonali dipendano dalla simulazione della lingua parlata. La densità dei versi dimostra, al contrario, l'estrema accortezza del procedimento ariostesco: l'allusività e l'uso di fonti letterarie si mescolano e all'occorrenza si bilanciano, se il ricorso al IV *Libro della famiglia* serve proprio per fuoriuscire dal tempo e dalla storia, per abbandonare, almeno in parte, quella dimensione allusiva.

3. DALLA PARTE DELLA FORTUNA? LE CONCLUSIONI PROVVISORIE DELLA *SATIRA* III

Gli elementi di novità che abbiamo sin qui esposto possono servire a comprendere il significato profondo del ragionamento svolto nella satira terza. In particolare, diviene possibile entrare nel merito di una contraddizione: quella che apparentemente intercorre tra il primo apologo, che dà la misura dell'ingenerosità del pastore Leone X, e il secondo, che (*iuxta* l'interpretazione vulgata) predicherebbe come sia un bene, per Ariosto e per tutti gli uomini, non rincorrere ambizioni che portano solo alla follia. La contraddizione assume un colore paradossale se si conclude, com'è legittimo, che fu allora meglio per il poeta non essere favorito dal papa. Oltretutto, la consolazione sottesa all'apologo della luna (sempre se interpretato nel modo corrente) è di tipo morale, e sarebbe magra o inutile rispetto al problema di sfamare la famiglia che è enunciato nell'esordio del testo, dove tale problema è inalberato come motivo principale per cui lo *speaker* tollera la vita cortigiana, simbolo di una coazione a negoziare e di un atteggiamento compromissorio che può comportare il sacrificio degli ideali.[69]

Certo le incoerenze sono connaturate al discorso satirico, ma generalmente insorgono in una forma ben calcolata dallo *speaker*, che le sottolinea attraverso il commento o che esibisce la controversia interiore demandandola a un botta-risposta con finti contraddittorî. Inoltre, a fronte di tali ambiguità si dovrà ricordare che l'Ariosto delle satire assume la filosofia morale stoica ed epicurea con una fondamentale ambivalenza.[70] Ad esempio la virtù stoica è accolta con la consapevolezza dei limiti umani e specie della propria indolenza; l'effetto è suggerirne l'astrattezza rispetto alla vita reale, come già avevano fatto almeno Valla, Bruni, Bracciolini, l'Erasmo dell'*Elogio della Follia*, e naturalmente lo stesso Orazio, che aveva condotto una polemica contro il rigorismo stoico.[71] In terzo luogo, si può credere che le possibili incoerenze che abbiamo rilevato siano

---

[69] VILLA, *Gli apologhi delle Satire*, cit., 198 nota acutamente, riguardo al finale della satira terza, che «il paradosso di questa conclusione suona in aperto contrasto col lamento esordiale della propria povertà».

[70] Ed. D'ORTO, *Introduzione* L.

[71] Cfr. il passo *Sat.* IV 40-42 («Tu forte e saggio, che a tua posta muovi / questi affetti da te, che in noi, nascendo, / natura affige con sì saldi chiovi!») da GIUSEPPINA MARIA STELLA GALBIATI, *Per una teoria della satira fra Quattro e Cinquecento*, in «Italianistica», XVI, 1, 1987, 9-37: 25 ricondotto a Orazio *Sat.* II VII 83 sgg. Ma cfr. anche ed. D'ORTO *ad loc.* Inoltre, cfr. il confronto istituito tra *Sat.* IV 49-57 «Io non uccido, io non percuoto o pungo, / io non do noia altrui, se ben mi dolgo / che da chi meco è sempre io mi dilungo: / perciò non dico né a difender tolgo / che non sia fallo il

parzialmente giustificabili sul piano macro-testuale, dove si comprende che il discorso sul papa mediceo è cominciato nella satira terza ma è destinato a compiersi altrove, cioè nella satira settima, scritta a distanza di tempo (nel 1524) e con la lucidità degna di un 'finale'.[72] D'altro canto, benché il dittico formato dai due componimenti meriti attenzione, è eccessivo postulare nell'animo del poeta della satira terza una consapevolezza letteraria troppo sottile e lungimirante. Ciò che sosteniamo qui è che il problema dell'andamento apparentemente contraddittorio del testo debba essere affrontato considerando la sensibilità pasquinistica che informa di sé l'apologo del monte e della luna. Si tratta di una sensibilità definitoria, rivolta a persone e a eventi specifici più che a riflessioni e a generalizzazioni. Dunque, se Ariosto si rappresenta come il saggio che sta in disparte rispetto ai folli (206-207 «meglio fòra / starmi in riposo o affaticarmi manco») è forse anche perché nella favola che si accinge a raccontare i folli corrispondono allusivamente ai cardinali. E se nei versi successivi raccomanda il perseguimento di un desiderio consono e naturale, ciò non significa che la sua adesione allo stoicismo sia da interpretare alla lettera, quale sincera espressione del suo mondo morale. Come si è accennato, già solo la *mediocritas* che caratterizza la *persona* satirica prevede che la critica della vanagloria non offuschi l'aspirazione personale: la «sitibonda mia cerasta» (198)[73] ci sembra un simbolo collocato all'incrocio di queste istanze, quasi formazione di compromesso tra il dovere di biasimare gli avidi e la confessione del persistere della propria ambizione. Per di più, i punti di contatto con le pasquinate sono tali da rendere plausibile che Ariosto ne condividesse, almeno in parte, anche la dimensione critica: quella di una satira che proveniva dall'interno dell'ambiente che voleva colpire, nella quale cioè l'indignazione si mescolava a sentimenti più impuri e volubili come l'invidia e gli interessi contingenti.[74] Pertanto, il paradosso che nel testo sarebbe prodotto dalla presenza di un primo apologo intonato al risentimento e un secondo che farebbe professione di saggezza stoica è risolvibile considerando come quest'ultimo possa contenere un'invettiva, un auspicio di rivolgimento della fortuna dell'*entourage* del papa mediceo più che una distaccata riflessione sulla sciocchezza dell'umanità. D'altronde Ariosto anche dopo il 1513 doveva continuare a nutrire speranze di carriera, e forse, se qualcuno avesse operato a suo favore, non avrebbe esitato a correre verso la sommità del monte. Effettivamente solo il lato caustico dell'apologo, e non quello filosofico, poteva corrispondere ad alcuni sentimenti che Ariosto aveva provato all'indomani dell'incontro con il papa. La lettera all'amico Fantino riporta la reazione a tale incontro e suggerisce come in lui prevalesse la paura di essere escluso da tutte le eventuali possibilità di guadagno (*Io intendo che a Ferrara si estima che io sia un gran maestro qui: io vi prego che vui li caviati de*

---

mio; ma non sì grave / che di via più non me perdoni il volgo. / Con manco ranno il volgo, non che lave / maggior macchia di questa, ma sovente / titolo al vizio di virtù dato have», e Orazio, *Sat.* I II 19-20 da GIUSEPPE ORGERA, *Le «Satire» di Ludovico Ariosto*, Napoli, Stab. Tipografico R. Pesole, 1900, 69.

[72] Per il finale dell'opera, sul quale ci soffermeremo in séguito (cfr. *infra* I.5), cfr. l'acuto saggio di CLAUDIA BERRA, *La «sciocca speme» e la «ragion pazza»: la conclusione delle* Satire, in *Fra* Satire *e* Rime *ariostesche*…, cit., 165-181; e cfr. VILLA, *Gli apologhi delle Satire*, cit., 199: alla luce delle constatazioni sugli amici fatte da Ariosto a ridosso dei versi sulla speranza nel vaso di Pandora (*Sat.* VII 37-42: «Sol tanta ne vorrei [di ricchezza], che viver sanza / chiederne altrui mi fésse in libertade, / il che ottener mai più non ho speranza, / poi che tanti mie' amici podestade / hanno avuto di farlo, e pur rimaso / son sempre in servitude e in povertade»), Villa conclude che «il paradosso della terza satira nascondeva una mistificazione: evidentemente Ariosto non aveva affatto abbandonato le sue speranze nel 1518, né più avanti, e aveva solo recitato la parte del perfetto umanista nell'apologo della luna».

[73] Cfr. *Sat.* III 187-198: «Or sia vero che 'l Papa attenga tutto / ciò che già offerse, e voglia di quel seme / che già tanti anni i' sparsi, or darmi il frutto; / … serà per questo piena quella vasta / ingordigia d'aver? Rimarrà sazia / per ciò la sitibonda mia cerasta?».

[74] NICCOLI, *Rinascimento anticlericale*, cit., 40; GIOVANNI AQUILECCHIA, *Presentazione*, in *Pasquinate romane del Cinquecento*, cit., IX-XVI: XIII; PAOLO ORVIETO e LUCIA BRESTOLINI, *La poesia comico-realistica. Dalle origini al Cinquecento*, Roma, Carocci, 2000, 242; insiste sui tratti caratterizzanti della produzione pasquinistica ANTONIO CORSARO, *Poesia satirica e poesia pasquinistica*, in *Ex marmore*…, cit., 35-50.

questo errore, cioè quelli con che vi accade a parlare, e fatili intendere che son molto da manco che non ero a Ferrara, acciò che richiedendomi alcuno qualche servicio, e non lo facendo per imposibilità, e non lo sapendo essi, mi accusassino de asinità. Altro non m'accade, se non che a voi mi racomando).[75]

Inoltre, alla luce di questa caratterizzazione più precisa dello *speaker* satirico occorre riflettere su cosa significhi l'adozione del modello albertiano, nella modalità e negli esiti che si sono illustrati. L'indipendenza dalla vita di corte che Ariosto vagheggia all'inizio del testo è quella che spetterebbe alla sua natura di poeta e umanista, al suo *côté* ideale. Secondo la lettura che ne abbiamo proposto, la satira mostra tuttavia come non sia possibile stare in disparte dalla logica del potere, se non, forse, divenendo censori dei costumi delle persone che l'hanno acquisito; e abbiamo cercato di sottolineare le ambiguità espressive con cui il poeta argomenta la propria posizione etica, oscillando tra un severo distacco e uno strisciante coinvolgimento. L'immedesimazione nell'esperienza dei *Libri della Famiglia* è un'operazione che conferma l'imbarazzo ariostesco, perché, per quanto nobilmente, il dialogo albertiano racchiude la consapevolezza delle necessità che, imposte dalla vita, costringono l'Io a fare i conti in modo diretto con il proprio presente, talora compromettendosi. Utopia e consapevolezza della sua irrealizzabilità si avvicendano su un fondale nostalgico che Alberti deve avere contributo a tracciare, essendo un modello anche per i toni familiari e intimistici con cui la sua prosa oscilla fra la descrizione di una società ideale e della società di fatto. La dialettica degli *auctores* (albertiana e oraziana), improntata alla ricerca di un equilibrio empirico nel vivere quotidiano, si unisce poi all'ispirazione più brusca e popolaresca che è contemporaneamente accolta dallo *speaker*, come, secondo le nostre osservazioni, negli apologhi. In tal modo Ariosto dà concretezza agli spunti albertiani, riferendoli alla propria esperienza e al proprio panorama etico-politico; uno sviluppo simile è quello impresso a un'altra importante fonte albertiana, l'intercenale *Somnium*, nell'episodio lunare del *Furioso*, dove essa è ampliata «con nuove e più corpose metafore» e soprattutto è riferita «con precisione» all'orizzonte dell'uomo di corte, tanto che il *vanitas vanitatum* del racconto albertiano culmina con la condanna della donazione di Costantino.[76] Nella satira, il respiro diverso dei segmenti e la complessità espressiva data dal loro intreccio possono confermare l'interna scissione di Ariosto: il risentimento lo induce a rifugiarsi nella predicazione dell'onore, ma l'onore – inteso già come pratica borghese e negoziabile, in sintonia con i *Libri della Famiglia* – può rivelarsi un obiettivo astratto quando le forme stesse in cui è condotta la critica tradiscono il cedimento a quelle alterne vicissitudini della vita e della fortuna da cui dipende la speranza di ottenere la ricchezza.

In conclusione veniamo al *Negromante*, che fu al centro di una vicenda da esaminare per comprendere meglio il clima morale dell'autore della satira terza. Entusiasta dei *Suppositi*, messi in scena nel palazzo del cardinale Innocenzo Cybo durante il carnevale del 1519, Leone X richiese ad Ariosto una nuova commedia da rappresentarsi l'anno seguente. Il poeta pensò di riesumare e terminare la *pièce* iniziata tempo prima, intorno al 1509-1510. È plausibile credere che Ariosto considerasse questa richiesta come un'occasione da sfruttare per tornare a ingraziarsi il pontefice? Qualunque ipotesi formulata al riguardo non può non tenere conto del fatto che la commedia, inviata al papa nel gennaio del 1520, non fu mai rappresentata. Non sono chiare le ragioni della mancata messinscena. La critica si divide fra chi la imputa alla novità della composizione in versi sdruccioli, che del resto, riconfermata molti anni più tardi nella seconda redazione, non sarebbe stata gradita nemmeno da Federico Gonzaga,[77] e chi invece, anche e proprio sulla base del confronto con la seconda redazione, nella quale sono introdotti aperti attacchi anticlericali, si

[75] Per la cit. intera della lettera cfr. *supra* nota 58.

[76] SEGRE, *Leon Battista Alberti e Ludovico Ariosto*, in ID., *Esperienze ariostesche*, cit., 89-95: 93-94.

[77] LUDOVICO ARIOSTO, *Le Commedie*, a cura di ANDREA GAREFFI, Torino, Utet, 2007, 2 voll., II, *Nota al testo* 442.

concentra sul fatto che già nella prima serpeggiava una polemica che il papa non avrebbe potuto accettare.[78] Per esempio, nel prologo è criticata la pratica delle indulgenze: la città di Cremona giunge a Roma – con un trasferimento della scena che sembra imitare il movimento Modone-Roma della *Calandra*, e sul quale torneremo – non già «…che si voglia di omicidii, / di voti o di tal cose fare assolvere, /perché non ha bisogno e, quando avutolo / avesse, aria sperato che il Pontefice / liberal le averebbe l'indulgenzia / fatto mandar fino a casa plenaria» (*Negr.* I 17-22). E nei versi in cui Ariosto parla, iperbolicamente, di Leone X si sospetta una mescolanza di encomio e satira: «ma [Cremona] vien sol per connoscer in presenzia, / veder e contemplar con gli occhi propii / quel che portato le ha la Fama celebre / de la bontade, del candor de l'anima, / de la religïon, de la prudenzia, / de l'alta cortesia, del splendor inclito, / de la somma virtù di Leon Decimo» (25-31). Si tratta di ironie già notate e discusse dalla critica, e possiamo almeno ricordare l'ipotesi di Catalano secondo cui Ariosto avrebbe inviato al papa una versione del testo epurata di qualche stoccata polemica.[79] Del resto, sembra paradossale che Ariosto con un'opera irriverente eludesse un ossequio obbligato e vanificasse la speranza di tornare nelle grazie dell'amico di un tempo, speranza che possiamo ragionevolmente attribuirgli nonostante la satira terza ne testimonî l'indebolimento dopo gli eventi del 1513. È possibile che le istanze intime espresse nella dimensione semiprivata della satira uscissero allo scoperto e finissero per prevalere sul dovere di riverire e compiacere il papa?

Probabilmente, la 'soluzione' del paradosso risiede nell'atteggiamento di Ariosto. Nella lettera che accompagna l'invio della commedia a Leone X, datata 16 gennaio 1520, ritrosie e perplessità accompagnano l'insoddisfazione per il risultato ottenuto dall'avere frettolosamente rimesso mano a un'opera che non aveva trovato una forma in dieci anni. E un indizio può suggerire come Ariosto fosse consapevole che la commedia avrebbe rischiato di scontentare il pontefice a causa di squilibri di tipo non soltanto formale. Il mittente si rassomigliava a Baraballe, l'«archipoeta»

---

[78] Cfr. già CATALANO, *Vita*…, cit., I 384; SILVIO D'AMICO, *Storia del teatro drammatico*, Milano, Garzanti, 1959, 2 voll., 161; Giuseppe Fatini in LUDOVICO ARIOSTO, *Opere minori*, a cura di GIUSEPPE FATINI, Firenze, Sansoni, 1961, 158-159; IRVING A. PORTNER, *A non-performance of «Il Negromante»*, in «Italica», 59, 1982, 4, 316-329, di cui VILLA, *Ludovico Ariosto e la «famiglia d'allegrezza piena»*…, cit., 524 è incline ad accogliere l'ipotesi che la commedia non sarebbe stata accettata perché dietro al fattucchiere Ariosto avrebbe celato Leone X, satireggiandolo per la sua passione per l'astrologia. I luoghi più pungenti della commedia sono stati indicati da NABORRE CAMPANINI, *Primo prologo al Negromante [1520]*, in ID., *Ludovico Ariosto nei prologhi delle sue commedie. Studio storico e critico*, Bologna, Zanichelli, 1891, 118-119 e cfr. ANGELO ROMANO, *La memoria di Roma nelle* Satire, in *Fra* Satire *e* Rime *ariostesche*…, cit., 83-119: 111 nota 86 per un elenco delle allusioni satiriche sviluppate nella seconda redazione. Nel complesso sul *Negromante* si vedano GIULIO FERRONI, *Il testo e la scena. Saggi sul teatro del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1980, 123-139; ANTONIO DE LUCA, *Il teatro di Ludovico Ariosto*, prefazione di WALTER BINNI, Roma, Bulzoni, 1981, 92-114; GIUSEPPE COLUCCIA, *L'esperienza teatrale di Ludovico Aroisto*, Lecce, Manni, 2001, 162-206; sul prologo in particolare cfr. DE LUCA, *Il teatro di Ludovico Ariosto*, cit., 580-583; VALERIO VIANELLO, *Dal testo letterario al testo spettacolare*: *i prologhi di Ludovico Ariosto*, in «Biblioteca teatrale», 16, 1989, 81-103: 92-95.

[79] LUDOVICO ARIOSTO, *Le Commedie*, a cura di MICHELE CATALANO, Bologna, Zanichelli, 1933, 2 voll., II, 6 nota 21: Catalano, ricordando anche la «pungente ironia» rilevata già dal Polidori, crede che i versi su Leone X «verisimilmente manca*ssero* nella copia inviata al pontefice». Nella *Nota ai testi* relativa al *Negromante*, nell'edizione critica, Gabriella Ronchi sottolinea come nella commedia cinquecentesca i prologhi potessero spesso vivere di vita propria rispetto al testo cui si riferivano, così come potevano esisterne diverse redazioni approntate dall'autore in vista delle varie rappresentazioni dell'opera: cfr. LUDOVICO ARIOSTO, *Commedie*, a cura di ANGELA CASELLA, GABRIELLA RONCHI, ELENA VARASI, Milano, Mondadori, 1974 (*Tutte le opere di Ludovico Ariosto*, 4 voll., IV, 819). Viceversa, nelle *Note* Angela Casella interpreta i versi su Leone X come se esprimessero univocamente un omaggio, benché insincero, come «elogi […], eliminati nel Prologo del *Negr.* II, [che] non riflettono i veri sentimenti e risentimenti dell'A. a proposito di questo papa, […] ma sono un omaggio alla corte papale a cui era destinata questa prima redazione della commedia» (ivi 1077). Cfr. FERRONI, *Il testo e la scena*, cit., 98 e 123.

beffato nelle pasquinate che faceva ridere il Vaticano.[80] Auspicare che il papa potesse trarre dalla commedia un divertimento che fosse almeno paragonabile a quello procurato dall'ignobile poetastro era un gesto di estremo *understatement*. Ma riteniamo che esso potesse mirare anche a dichiarare una complicità rispetto all'universo dei *divertissements* della Curia, tradendo la preoccupazione di Ariosto di orientare bonariamente l'interpretazione delle proprie oltranze. L'aura ridicola di «Boraballe» avrebbe suggerito preventivamente l'angolatura in cui il testo entrava nel mondo romano, immischiandosi con un'impertinenza travestita da buffoneria, che avrebbe avuto come bersaglio motivi, beninteso, solo generici, di pettegolezzo più che di ingiuria:

> E tanto ha in me potuto l'essermi stata da parte di Vostra Santità richiesta, che quello che in dieci anni, che già mi nacque il primo argomento, non ho potuto, ho poi in due giorni o tre condotto a fine: ma non che però mi satisfaccia a punto, e che non ci siano delle parti che mi facciano tremare l'animo, pensando a qual giudizio la si debba appresentare. Pure, quale ela si sia, a V. Santità insieme con me medesimo dono. S'ella la giudicherà degna de la sua udienza, la mia comedia haverà miglior aventura ch'io non le spero; s'ancho sarà riputata altrimente, préndasene quel trastullo almeno che de le compositioni del Boraballe già si soleva prendere, che, pur che in qualche modo la diletti, io me ne chiamerò satisfatto.[81]

In fin dei conti la commedia sarebbe stata rappresentata in occasione del carnevale. È approfittando di quella licenza che il *Negromante* avrebbe esibito materiali (più che forme, in questo caso) simili a quelli delle pasquinate. Comunque sia, anche l'ipotesi che Ariosto mirasse a ricondurre le parti più delicate del testo alla temperie del carnevale e dei poetucoli del Vaticano, così come può far credere l'ambigua professione di umiltà di questa lettera, è una congettura. E lo sforzo di occultamento e di persuasione sarebbe poco impegnato, tanto che non esiteremmo a giustificare le ragioni del papa nel rifiutare la commedia.

Resta quindi difficilmente determinabile lo scopo di quegli elementi che, in questa prima redazione del *Negromante*, sembrano precisamente ispirati alla società romana. Può essere degna di nota la curiosa analogia, forse concepita allo scopo di divertire la Curia, fra il nome del personaggio che per la sua stupidità si fa strumento dell'intrigo del negromante, Camillo Pocosale, e Pocointesta, un fedele del Petrucci coinvolto nella congiura sventata nemmeno tre anni prima, alla quale Ariosto alluderebbe nella satira terza secondo l'interpretazione che si è proposta.[82] Non vi sono prove che il nome parlante di Camillo fosse presente nell'antica redazione parziale della commedia, nel qual caso la somiglianza con il nome del congiurato non avrebbe alcun rilievo; invece sono cospicue nel testo le tracce dello sforzo di stabilire una complicità con il pubblico romano.[83] Che il cognome

---

[80] È l'«archipoeta» di *Pasquinate romane*, cit., n. 128; sull'episodio della sua incoronazione sull'elefante Annone cfr. soprattutto ANGELO ROMANO, *Il testamento dell'elefante attribuito a Pietro Aretino*, in ID., *Periegesi aretiniane. Testi, schede e note biografiche intorno a Pietro Aretino*, Roma, Salerno editrice, 1991, 89-108 (anche per la bibliografia).

[81] ARIOSTO, *Lettere*, cit., n. 27, 49-50.

[82] Su Pocointesta cfr. ALESSANDRO FERRAJOLI, *La congiura dei cardinali contro Leone X*, Roma, Società romana di storia patria, 1919, 193: «Pocointesta, detto dal Pastor "un servo del Petrucci", era invece un personaggio ragguardevole per nascita e pel grado di capitano della guardia di Siena, occupato circa venti anni. La sua famiglia, originaria di Cortona, passò al servizio militare degli Estensi verso il mezzo del secolo decimoquinto con un Pochintesta che dal duca Borso fu messo alla guardia di Bagnacavallo. Ivi egli stabilì la propria famiglia, acquistò beni, ottenne privilegi, confermati dal duca Ercole I con diploma del 7 maggio 1476, nel quale i Pochintesta sono detti "strenui e viri"»; cfr. anche il verbale del processo parzialmente pubblicato dal Ferrajoli, ad es. a p. 278: «Interrogatus an audiverit quod cardinalis pluries fuerit in secreto colloquio cum Pocointesta, ser Paulo et episcopo Suanensi et super quo, respondit audivisse pluries a caerariis quod erant in secretis prenominati et ideo non poterat ingredi: quid autem inter eos diceretur ignorat». Pocointesta da Bagnacavallo è ricordato anche dal Guicciardini in *Storia d'Italia* XIII VII (ed. SEIDEL MENCHI II, 1330).

[83] Specialmente nel prologo; per il resto cfr. ad esempio la battuta di Cambio in I.II 169-170 «E di qui vanno ben vestiti, e pasconsi / come abbati, e disagio alcun non sentono? / Or questa si può ben nomar Republica!», battuta che a Roma avrebbe avuto una risonanza maggiore che altrove.

«Pocosale» sia coinvolto nella ricerca di intesa è suggerito dal fatto che nella redazione 'romana' non gli è dedicata nessuna battuta esplicativa, mentre nella seconda è chiosato, come per essere reso comprensibile ai ferraresi (cfr. *Negr.* II.II 755-757).[84] Ciò confermerebbe l'attenzione di Ariosto ai soprannomi 'romani' e la sua propensione a rielaborarli, come *Borna* per Giulio de' Medici, forma letterariamente mediata del «guercio» delle pasquinate. Mentre già nelle battute iniziali della commedia compare una «fistola» (I.I 74-75: «Che nasca una fistola / a chi mai fece questo sponsalizio!»), che era la malattia di Leone X, intorno alla quale per altro i cardinali della congiura avevano architettato il complotto, corrompendo il medico Battista da Vercelli perché avvelasse il pontefice.[85] Prova la memorabilità della congiura, e in un certo senso incoraggia l'ipotesi che Ariosto vi alluda nella commedia, il fatto che anche Aretino vi faccia riferimento, anni dopo, nella *Cortegiana* del 1525, là dove evoca la decapitazione del chirurgo Battista da Vercelli, in *Prologo* § 10: «Chi cercassi tutta la Marema, nonché Italia, non saria mai possibile a ragunare tanta turba di sfaccendati, e ognuno è corso al romore, e non è niuno che sappia a che proposito. Almen, quando quel medico da Verzelli e i compagni si quartorno, e' si sapeva per dua giorni inanzi per che e per come».[86]

Soffermiamoci infine sui primissimi versi del prologo, perché ci sembra che in essi già circoli un'ironia dissacrante.

1-40
Più non vi paia udir cosa impossibile
se detto vi serà che i sassi e li arbori
di contrada in contrada Orfeo seguivano,
né vi paia gran fatto se già Apolline
et Anfion montar le pietre fecero
addosso l'una all'altra, come montano
li galli le galline,
e se ne cinsero
Tebe di mura e la città di Priamo,
poi che vedeste il carnoval preterito
che Ferrara con le sue case e regii
tetti, e lochi e privati e sacri e publici
e n'era fin qui in Roma venuta integra;
e questo dì Cremona vedete esserci
venuta a mezzo il verno per difficile
strada piena di fanghi e di monti asperi.
Né vi crediate già che la necessiti
[…]
Or non vi parrà più tanto mirabile
che Cremona sie qui, che già iudicio
fate che 'l Negromante de la fabula
l'abbia fatta portar per l'aria a' diavoli;

È stato messo in luce il procedimento di fusione tra realtà e magia adottato da Ariosto nella descrizione del trasferimento della scena: la mitologia, evocata con accenti comicamente miracolosi, fa da sfondo alle città che si spostano, Cremona giungendo fino a Roma, come già Ferrara per il

[84] «NIBBIO: (Quando lo battezzâr non doveva essere / sale al mondo, che non trovâr da porgliene / un grano in bocca.)». Questo Camillo, come ha ben visto Angela Casella, trae origine dal Calandrino di Boccaccio attraverso il Calandro del Bibbiena, e fonti del soprannome potrebbero essere Boccaccio e il Cammelli: cfr. Pocosale in red. II, ed. CASELLA 1098.

[85] Gareffi nota che la «fistola» era la malattia di Leone X (ed. GAREFFI II 449 nota 6).

[86] PIETRO ARETINO, *Teatro comico. Cortigiana (1525-1534) - Il marescalco,* a cura di LUCA D'ONGHIA, introduzione di MARIA CRISTINA CABANI, Parma-Milano, Guanda-Fondazione Pietro Bembo, 2014: *Cortigiana (1525)*, *Prologo*, 10.

carnevale romano dell'anno precedente.[87] È probabile l'influsso dell'*Argumento* della *Calandra*, che dichiara l'approdo della scena dalla città greca di Modone a Roma; è noto del resto che la commedia del Bibbiena era ben presente all'Ariosto, ma se la critica ha descritto il passaggio di personaggi e trovate, non si è soffermata analiticamente sulla comune retorica esordiale, che per altro è simile solo in superficie.[88]

Par. 6
Né crediate però che per negromanzia sì presto da Roma venghino qui [ad Urbino]: per ciò che la terra che vedete qui è Roma. La quale già esser soleva sì ampla, sì spaziosa, sì grande che, trionfando, molte città e paesi e fiumi largamente in se stessa riceveva; e ora è sì piccola diventata che, come vedete, agiatamente cape nella città vostra.

La specificazione che i personaggi, capitati a Roma, non possano essere trasportati a Urbino (per la recita, in funzione della quale l'*Argumento* fu scritto) è pretestuosa: intende cioè sottolineare con lentezza trionfale l'apertura del sipario sulla scena romana. È un modo per dare rilievo alla scenografia, alla finzione che prevede l'ambientazione delle vicende a Roma.[89] Al contempo, in queste righe si articola un minimo botta-risposta tra l'autore e il suo pubblico: gli spettatori che credono che i personaggi siano a Urbino cadono in un equivoco, poiché essi, trascinati dalle loro peripezie, si trovano a Roma, e solo per forza di *negromanzia* potrebbero materializzarsi altrove. L'autore, negando questa evenienza, mette al bando – ironicamente – il principio di inverosimiglianza. In questo senso Roma è presentata non come una scenografia o una finzione da accettare, ma – quasi all'opposto – come un simbolo che catalizza l'interesse in modo totalizzante (già poche righe innanzi, dovendo fornire un esempio di somiglianza accentuata tra fratelli, il Bibbiena lo trae dalla società romana[90]). Inverosimiglianza e «negromanzia» sarebbero quindi spazzate via al cospetto della Città, quasi che la magia, l'artificio e l'illusione siano ritenute inconciliabili con la romanità. È con un simile ossequio che, di séguito, l'Urbe è definita *piccola* solo per scherzo: allusione politica che non solo era di prammatica, ma che – in questo caso, come spiega Padoan – è assolutamente innocua, e quasi suggerisce la piaggeria del futuro cardinale.[91] Al confronto con questo modello il prologo ariostesco appare assai mosso e sarcastico. Se il Bibbiena presenta l'ambientazione della commedia come una «Roma emblematica», astratta in un «valore scenico»,[92] con un'operazione celebrativa che in un certo senso collima con la fortunata carriera che egli avrebbe intrapreso presso Leone X, al contrario Ariosto 'entra' a Roma attraverso una

87 FERRONI, *Il testo e la scena*, cit., 124; DE LUCA, *Il teatro di Ludovico Ariosto*, cit., 38: «la 'magia' del Negromante, che nella commedia ha la funzione di felice allusione all'irriducibile quoziente di irrazionalità presente nella realtà urbana anche all'interno degli inganni più accuratamente progettati e sorvegliati, viene, nel prologo, assorbita nel congegno teatrale».

88 BERNARDO BIBBIENA, *La Calandra. Commedia elegantissima per Messer Bernardo Dovizi da Bibbiena*, testo critico annotato a cura di GIORGIO PADOAN, Padova, Antenore, 1985, 65-66.

89 Ambientazione già ripetutamente affermata: «Essendo di anni diciassette in diciotto, a Roma viene, di Fulvia se innamora e, parimente da lei amato, più volte, vestito da donna, seco a sollazzar si va. Dopo molti scambiamenti, Lidio e Santilla lietamente si riconoscano. Guardate or voi, aprendo ben l'occhio, a non scambiar l'un dall'altro. Però che io ve avvertisco che amendua d'una statura e d'una presenzia sono, amendua si chiamano Lidio, amendua ad un modo vestono, parlano, ridano, amendua sono oggi in Roma ed amendua or or qui comparir li vedrete» (ivi, 66).

90 «Il che credere dovete: perché, lassando molti esempli che adducere vi si potriano, bastar vi deve quel degli due di sangue e di virtù nobilissimi fratelli romani Antonio e Valerio Porcari, sì consimili che ogn'ora da tutta Roma è preso l'uno per l'altro» (ivi, 65).

91 Cfr. la spiegazione di Padoan in ivi, 66 nota 18.

92 FERRONI, *Il testo e la scena*..., cit., 86 e 98. Cfr. anche FRANCO RUFFINI, *Commedia e festa nel Rinascimento. La «Calandria» alla corte di Urbino, Bolgona*, il Mulino, 1986, in particolare 210: «"La terra che vedete qui è Roma" dice il Bibbiena. Ma quale Roma? Quella concreta, anche se generica, in cui si svolgono le trame di Lidio e Santilla; o quella astratta della cultura? Roma che "già esser soleva […] sì grande che, trionfando, molte città e paesi e fiumi largamente in se stessa riceveva […] ora è sì piccola diventata che, come vedete, agiatamente cape nella città vostra"»

confusione magica tra mito e realtà. L'invito al pubblico a immaginare che sia stato il negromante, protagonista dell'opera, a trasportare la scena a Roma sembra capovolgere la dichiarazione del Bibbiena. È difficile stabilire se Ariosto intendesse abbozzare proprio una parodia dell'*Argumento* scritto dall'ex amico. Ma anche a prescindere da un intento parodico, che peraltro il pubblico avrebbe còlto difficilmente, Ariosto nei suoi versi esprime un punto di vista ironico, un punto di vista per il quale concetti difformi possono coesistere, come infatti coesistono elogio e satira nel passo dedicato a Leone X.

A questa postura è sottesa una particolare concezione della letteratura, che traspare nell'ambigua e degradante rielaborazione dei miti di Orfeo e d Anfione. Si tratta della concezione che sarà espressa in *Sat*. VI 67-87 (in part. 82-87): «Indi i scrittor féro all'indotta plebe / creder ch'al suon de le soavi cetre / l'un [Febo] Troia e l'altro [Anfione] edificasse Tebe; / e avesson fatto scendere le petre / dagli alti monti, et Orfeo tratto al canto / tigri e leon da le spelonche tetre»: il mito oraziano della poesia fondatrice dei valori morali e civili si deforma nella visione ariostesca della «poesia menzognera».[93] Com'è chiaro, la satira parafrasa l'*Ars poetica* di Orazio (321 sgg.) e afferma la falsità dell'equivalenza morale di poesia e *humanitas*. Al confronto con essa i versi del prologo del *Negromante* sembrano più scanzonati e pretestuosi. Di fatto, però, in essi già vige un'ottica di moralismo militante, che per altro ci sembra più forte se consideriamo la concomitante parodia dell'illustre modello del Bibbiena: la commedia si auto-proclama ispirata da una forza 'negromantica', e interpreta i miti di Orfeo e di Anfione nel segno dell'artificio e della magia, esprimendo in tal modo la sfiducia nel loro significato, la coscienza dell'ipocrisia e della doppiezza della realtà. Questa forza inverosimile che conduce la scena a Roma ci sembra oltretutto una magia da quattro soldi, non troppo diversa da quella di cui avrebbe fatto sfoggio Mastro Lachelino: è eloquente, in particolare, l'immagine bassa delle pietre che compongono la città ponendosi l'una sopra l'altra come i galli montano le galline. Nell'ottica anti-romana è significativo notare che l'anfibologia su «montare» ricorresse nelle pasquinate, alle quali erano cari anche gli stessi personaggi di Orfeo e Anfione, di cui già deformavano il valore umanistico.[94] Esemplare, e molto vicino al dettato ariostesco, ci sembra il sonetto 97 *Ad Orfeo*. Per esempio, se Ariosto invita a non stimare come un fatto eccezionale che Orfeo e Anfione avessero innalzato le mura di Tebe e di Troia al confronto con la magia delle città che si trasferiscono a Roma, qui l'autore del sonetto esorta Orfeo a cimentarsi con l'animazione dell'enorme statua di Marforio e dell'Obelisco presso la basilica di San Pietro [«la Guglia»] (1-4), sostanzialmente sfidandolo a concorrere con la forza della prosopopea pasquinistica.

97 *Ad Orfeo*
Orfeo, s'egli è ver quel ch'io ho inteso,
ch'al tuo placido son teco menavi

[93] Lo nota CORSARO, *Per una lettura delle* Satire *dell'Ariosto*, cit., 34-35.

[94] L'anfibologia su «montare» nelle pasquinate era volta a colpire il solito cardinale del Monte, accusato di Sodomia: 202 6 «monta Monte in garzon col <suo> malanno»; 205 6 «se doppio è quel montagarzon romano»; 228 6 «che Monte monta le bon opre sanno»; 272 5 «e se Monte ancor monta oltra l'usato». L'uso dell'espediente retorico potrebbe confermare la centralità del 'monte' nella memoria ariostesca degli spunti di Pasquino, quindi nell'ottica dell'apologo lunare. Varrà la pena ricordare alcune delle pasquinate che mettono in scena Anfione o Orfeo: Apollo compare in un gran numero di testi, anche perché nel 1513 Pasquino fu travestito da Apollo (cfr. nn. 66, 68, 69, 70, 72, 73, 74, 78, 82, 91, 106, 129, 143 50 sgg.); nel 1515 Pasquino fu invece trasformato in Orfeo (e cfr. nn. 89, 92, 94, 95, 96, 97, 98...). Da parte sua, Angela Casella, nelle *Note* al *Negromante* in ARIOSTO, *Le Commedie*, cit., 1076 nota 1, afferma «Non è forse senza importanza ricordare che Anfione è spesso citato, in tono ironico, nella poesia burlesca», e fornisce riscontri nel Bellincione e nel Cammelli. In nota 2 propone una fonte latina per l'equivoco su 'montare', che tuttavia pare poco stringente: «Ut opinor, quaerunt litterae hae sibi liberos: Alia aliam scandit», PLAUTO, *Pseud*. I 1 23-24.

già i monti e scogli ponderosi e gravi,
mena or Marforio e la Guglia di peso.

Se al son tenevi ogni animale atteso,
tiene or questi fra noi che son più bravi
de l'elefante, e se tutti chiamavi
el Caval laterano non t'ha inteso.

E se tu fai profession de poeta
ed hai tanto concorso della gente,
perché non c'è l'abbate di Gaeta?

Se suoni e canti così dolcemente,
come è tua armonia tanto indiscreta
che non inclini a sé Giovan Manente?

Di nuovo la satira ariostesca, questa volta in forma di prologo di commedia, incontra il mondo della satira più pungente e irregolare, illustrandoci come Ariosto invero non abbia disdegnato gli «armari» del Pistoia e dell'Aretino (*Sat.* VI 95-96: «Ma se degli altri io vuo' scoprir gli altari / tu dirai che rubato e del Pistoia / e di Pietro Aretino abbia gli armari») e quelli bassi ma altrettanto ingiuriosi delle pasquinate.

Dunque, se nella satira terza avvertiamo risentimento e invettiva all'interno di un sistema che lo *speaker* non vuole ancora davvero ripudiare, il *Negromante* documenta come, due anni più tardi, Ariosto si applicasse a un gioco in equilibrio tra omaggio e irriverenza, se non sbilanciato verso quest'ultima. Certo il sistema semiotico della commedia resta distinto da quello satirico, prevedendo tra l'altro una quota di irriverenza di tipo generico, 'carnevalesco'. Ma se malgrado le differenze intrinseche è rinvenibile una maggiore audacia nella commedia, non a caso rifiutata da Leone X, da ciò si può dedurre che la speranza di Ariosto di ottenere qualcosa a Roma fosse definitivamente morta? La domanda ci impone di considerare come egli percepisse già le critiche contenute nella satira terza, fino a che punto le giudicasse compromettenti. Agli occhi dei lettori del tempo quelle stoccate polemiche sarebbero parse comunque più moderate rispetto ai vari testi e libelli anticlericali circolanti, e forse Ariosto non ne aveva davvero temuto la diffusione in forma manoscritta. Ancora più difficile è stabilire se non l'avesse mai temuta o se la temerarietà fosse sorta in determinati periodi, quando non aveva più nulla da sperare dai Medici o quando Ferrara stessa non ne temeva più l'inimicizia. Su queste eventualità è istruttivo esaminare i pochi dati che riguardano l'*iter* redazionale cui egli le sottopose.

4. VARIANTI E CRONOLOGIA DEL TESTO

Il quadro che abbiamo illustrato ha permesso di affrontare il problema del rapporto che nelle satire ariostesche intercorre tra avvenimenti storici e strutture fittizie, problema che serba possibili ricadute sul piano della cronologia della loro composizione. La lettura della satira che si è proposta suggerisce l'opportunità di adottare un'ottica storica anche là dove il registro espressivo è tendente all'indeterminato, e l'impiego di forme tratte da pasquinate fiorite sotto il pontificato di Leone X collima bene con la datazione stimata del testo, cioè il periodo compreso tra aprile e giugno del 1518. La questione dei tempi della scrittura sarebbe più chiara se si possedessero dati relativi al

lavoro preparatorio dell'opera delle *Satire*, cioè relativi a quel lavoro di allestimento di un disegno unitario di cui invece ci sfugge tutto, a partire da quando possa essere stato concepito per la prima volta e da quando iniziò materialmente a esistere.[95] Qui possiamo aggiungere alcuni elementi in merito al codice M, perduto testimone delle *Satire* che era probabilmente una copia antica posseduta dai conti Malaguzzo di Reggio.[96] Sappiamo da Giovanni Andrea Barotti che il codice conteneva già tutte le satire (e alcuni frammenti del *Negromante*), ed egli registrò due varianti cospicue relative alla satira terza, che più volte sono state oggetto di attenzione critica.[97]

La prima consiste in una terzina collocata ai vv. 91-93 e dedicata a Lorenzino de' Medici (il tiranno «Laurin» che Ariosto attacca anche in *Sat.* IV 94-108), leggibile al posto di quella sui nobili compagni dell'esilio urbinate di Giuliano de' Medici («ove col formator del cortigiano, / col Bembo e gli altri sacri al divo Apollo, / facea l'essilio suo men duro e strano»):

88-93
[e prima che gli aprissero le porte
i Fiorentini, quando il suo Giuliano
si riparò ne la feltresca corte,]
quando le scarpe rotte, e il palandrano
senz'alcun pelo, e il ventre mal satollo
facean quel ch'or non è, Lorenzo umano.

Poiché nulla di certo si conosce intorno alla copia Malaguzzi – quando sia stata prodotta e da quale stadio evolutivo dell'esemplare con le correzioni ariostesche dipenda – pare legittimo il dubbio «se la terzina appartenga a una versione originaria, poi censurata o riservata a una circolazione particolare del componimento, oppure se fu aggiunta dopo il 1521 e poi rifiutata perché giudicata troppo aggressiva».[98] In particolare, quest'ultima ipotesi attribuisce un'importanza dirimente all'anno della morte di Leone X (1521), ritenendo che solo dopo la sua scomparsa Ariosto si prendesse la licenza di accusarne il nipote Lorenzo. In realtà, un'altra data può funzionare da spartiacque e indicarci come ordinare le due lezioni. Si tratta dell'anno in cui Ariosto conobbe il *Cortegiano*, ricordato nella terzina del ms. F. Poiché la sua lettura di quell'opera è avvenuta nel 1520, e nell'ultimo *Furioso* il Castiglione è designato con una simile perifrasi (*OF* XXXVII 8: «…ha tali i cortigian formati»), si può concludere che la terzina fu concepita solo dopo quella data.[99] A questo punto l'ipotesi più economica è che la terzina su Lorenzino sia stata scritta prima, il che per altro confermerebbe come il codice M dovesse trasmettere una fase verisimilmente precoce della scrittura dei vari componimenti. E proprio perché, giusta la testimonianza di Barotti, il manoscritto li

[95] Disponiamo di una interessante notizia di Virginio circa l'esistenza di altre due satire, di cui una destinata al Castiglione; si ignora se i testi fossero solo in lavorazione o se fossero già effettivamente compiuti. La notizia è riportata dal Barottti nelle *Memorie istoriche di letterati ferraresi*, e proprio due satire inedite sono annunciate nel frontespizio della giolitina del 1550 (senza tuttavia che vi sia riscontro nell'edizione), curata dal Doni; mentre Ruscelli, nelle sue annotazioni linguistiche alle *Satire di M. Lodouico Ariosto e del S. Luigi Alamanni,* Venezia, Pietrasanta, 1554, riferisce che Ariosto avrebbe coltivato un progetto di pubblicazione comprensivo di «diece o dodici altre Satire» e dà per certa un'ampia diffusione manoscritta dei testi. In proposito cfr. VILLA, *Ludovico Ariosto e la «famiglia d'allegrezza piena»*…, cit., 529 nota 57.

[96] DEBENEDETTI, *Intorno alle Satire dell'Ariosto*, cit., 238 nota 17 e 232 sgg.

[97] Ivi, 232. VILLA, *Ludovico Ariosto e la «famiglia d'allegrezza piena»*…, cit., 528 sgg.; PAOLI, "Quale fu la prima satira che compose": *storia vs. letteratura*…, cit., 57.

[98] VILLA, *Ludovico Ariosto e la «famiglia d'allegrezza piena»*…, cit., 528.

[99] Cfr. DEBENEDETTI, *Intorno alle Satire dell'Ariosto*, cit., 240 nota 28: «Nel giugno ebbe il manoscritto il cardinale Ippolito; sul finire dell'anno, Alfonso Ariosto». Sull'omaggio di Castiglione ad Alfonso Ariosto cfr. UBERTO MOTTA, *Castiglione e il mito di Urbino. Studi sulla elaborazione del «Cortegiano»*, Milano, Vita e pensiero, 2003, 315.

conteneva tutti, la sostituzione dei versi deve essere avvenuta in un momento posteriore alla scrittura dell'ultimo. E ciò in forza dello stemma di Segre (ed. SEGRE XIX), che prevede che M discenda da un antigrafo nel quale Ariosto aveva già riunito tutte e sette le sue satire.

Quindi il passo sulle *scarpe rotte* di Lorenzo potrebbe essere stato eliminato intorno al 1524. L'eliminazione avvenne in ragione della sua durezza, com'è stato ipotizzato innanzitutto da Debenedetti, che ne rilevava giustamente la natura «epigrammatica, offensiva, moraleggiante»?[100] In primo luogo osserviamo come potesse esservi un'esigenza di tipo logico e, insieme, stilistico. A ben guardare, la correzione ci riporta a un periodo remoto, all'inizio del secolo, quando presso Guidubaldo da Montefeltro il Magnifico Iuliano partecipava ai conversari del *Cortegiano*. La scena si inserisce coerentemente nella cronologia evocata dalle terzine seguenti, che scandiscono le tappe dell'ascesa dei Medici: Giuliano a Urbino (vv. 88-93); ritorno dei Medici a Firenze nel 1512 (94-96); elezione di Leone X (97 sgg.). La lezione su Lorenzino si riferiva anch'essa a un periodo antico, e a morigerati costumi poi contraddetti dal successivo comportamento del duca: in particolare, Ariosto doveva pensare a quando nel 1516 egli aveva conquistato Urbino per conto di Leone X, spodestando i Della Rovere senza curarsi dell'ospitalità concessa a Giuliano durante l'esilio, tema dei versi immediatamente precedenti. L'avverbio *or* costituiva un richiamo a questa nuova disumanità di Lorenzo e agli occhi di un Ariosto revisore poteva creare un problema: riferendosi al tempo presente, comportava un'incoerenza rispetto alla sequenza temporale dell'*excursus* mediceo, in specie rispetto al nesso *e dopo ancor* (94) che introduce alla riconquista di Firenze nel 1512 (oltretutto, quel 'presente' era finito nel maggio del 1519, con la morte dello stesso Lorenzino, dopo una malattia durante la quale Ariosto fu incaricato di celebrarlo con una poesia, il capitolo *Ne la stagion che 'l bel tempo rimena*).[101]

E soprattutto, qual era il significato della rappresentazione di Lorenzino povero, con le *scarpe rotte*, *il palandrano / senz'alcun pelo, e il ventre mal satollo*? C'era forse un tempo in cui il duca indossava una tale maschera di povertà e bonomia? Crediamo che Ariosto alluda all'atteggiamento filo-repubblicano sfoggiato per le strade di Firenze all'indomani del ripristino dell'autorità medicea in città. Il dettaglio saliente è il mantello senza pelo, specificazione che potrebbe sembrare pleonastica perché il *palandrano* già di per sé è comico e crea un'immagine ridicola e dimessa. Invero proprio un «liscio lucco violaceo»[102] era indossato dal buon Giuliano a Firenze, che governava dal 1512, ed è plausibile che Lorenzino, ventenne al suo seguito e sottoposto al suo controllo, dovesse adeguarsi al costume dello zio.[103] Una testimonianza di Varchi ci illustra il significato dell'assenza della foderatura di pelo, cioè un appannaggio dei ricchi cui il Medici avrebbe simbolicamente rinunciato: «…la quale vesta si chiama lucco, portatura comoda e leggiadra molto: il qual lucco i più nobili e più ricchi portano ancora il verno, ma o foderato di pelli o soppannato di velluto e ancora di dommasco».[104] Certo ignoriamo se anche Lorenzino avesse assunto il contegno di Giuliano, almeno in un primo momento, ma in assenza di altre ipotesi ci sembra che il dettaglio del *palandrano / senz'alcun pelo* possa legarsi a questa delicata situazione del restauro del potere mediceo. Per altro vale la pena indicare che il tema del pelo poteva rinviare i lettori a un altro rifiuto connotato politicamente, cioè quello della barba, che «da adulto» Lorenzino si sarebbe fatto crescere secondo la moda francese e tedesca, rendendosi inviso ai repubblicani fiorentini e rivelando la propria vera

---

[100] DEBENEDETTI, *Intorno alle Satire dell'Ariosto*, cit., 232.

[101] Ivi, 231: «E se anche nel suo canzoniere [di Ariosto] si legge una poesia [*Ne la stagion che'l bel tempo rimena*] dedicata a lui [Lorenzo duca d'Urbino], basta esaminare più da vicino il tono del componimento e le circostanze varie che vi si accompagnano, per intenderne il significato di pura etichetta».

[102] *GDLI* IX 240: veste fiorentina del sec. XIV dapprincipio riservata ai nobili e poi divenuta di uso comune.

[103] BARGELLINI, *Storia di una grande Famiglia. I Medici*, cit., 138.

[104] *Ibidem.*

natura di principe insolente e ambizioso.[105] A quel punto, Lorenzino doveva già essere subentrato all'accondiscendente Giuliano, cui era stato tolto il governo di Firenze, essendo stato chiamato a Roma come Capitano generale della Chiesa.[106] Se questa interpretazione è corretta, allora percepiamo più acutamente la contraddizione che secondo tale redazione era insita nella parabola temporale della storia medicea: i vv. 91-93 alluderebbero a un Lorenzino ancora giovane e fintamente umile per le strade di Firenze, mentre i vv. 94-95, introdotti da *e dopo ancor*, descriverebbero la fuga del gonfaloniere Pier Soderini dopo il ritorno della signoria in città, cioè eventi anteriori a quelli appena trattati. Si irrobustisce quindi l'ipotesi che la correzione apposta da Ariosto mirasse a sanare l'accavallamento indebito degli eventi raccontati. La mescolanza di passato e presente era comportata dalla volontà di illustrare il contrasto tra le condotte dei duchi, Giuliano e Lorenzino, uno ospite e l'altro conquistatore della corte urbinate, ed era un esito spontaneo della scrittura, non un calcolato effetto della mimesi della casualità del parlato.[107] Naturalmente questa ragione non scalfisce la validità dell'altra, enunciata in precedenza, cioè che Ariosto volesse ricalibrare il dettato eliminando un giudizio troppo aggressivo. Tuttavia, tale preoccupazione deve essere ridimensionata: se la correzione ebbe luogo solo intorno al 1524, essa avrebbe prodotto una censura tardiva, fuori tempo rispetto alle situazioni che avrebbero potuto suscitarla, considerati gli anni già trascorsi dalla morte di Lorenzino (1519) e del suo protettore Leone X (1521). Lo conferma il fatto che risale solo all'anno prima (1523) la satira quarta, nella quale Ariosto non si era peritato di tracciare un ritratto violento, 'machiavellico' del tiranno Lorenzo d'Urbino (94-108). E quand'anche la correzione fosse stata concepita prima del 1524, e magari intorno al 1520, termine *post quem* per la genesi della terzina sostitutiva (con il *formator del cortegiano*), Lorenzino, già defunto, non avrebbe potuto indurla.[108] Pertanto il lavoro correttorio di Ariosto parrebbe ispirato più da motivazioni di stile che dalla volontà di sfumare i toni virulenti. Semmai, la correzione poteva ambire a ripristinare una compattezza tonale nelle terzine sulla storia medicea, che sono apparentemente prive di astio. Ma il problema del timore di divulgare testi troppo polemici sembrerebbe esercitare un peso relativo, almeno dall'angolatura che abbiamo potuto esplorare.

Passiamo ora alla seconda variante che ci è pervenuta, che tocca un tema delicato quale il riscatto del beneficio ecclesiastico di S. Agata per tramite di Bernardo Bibbiena. Secondo la lezione M, le «spese» di registrazione della bolla sarebbero state pagate dall'amico cardinale, perché l'aggettivo «sue» si legge al posto del ben più amaro e sarcastico «mie»:

181-183
di mezzo quella bolla anco cortese
mi fu, de la quale ora il mio Bibiena
espedito m'ha il resto alle sue spese.

È forte la tentazione di leggere il documento 'in presa diretta', immaginando cioè che sia esistito un lasso di tempo, coincidente con la scrittura della terzina, durante il quale Ariosto avesse espresso anticipatamente la sua fiducia nell'amico.[109] La bolla, sola concessione ottenuta dal papa, fu firmata

[105] Ivi, 145.

[106] Ivi, 146.

[107] È opportuno segnalare che il confronto fra i due non era estraneo alle pasquinate: cfr. lo sdegno di Pasquino nel vedere che il papa aveva «levato el ver signore» del Ducato per sostituirlo con «un tiranno disleal, fiorentin, crudo e rapace» in *Pasquinate romane*, cit., n. 211 9-11.

[108] In questo caso la satira terza che si leggeva nel codice M sarebbe stata copia di un testo che era circolato indipendentemente dagli altri componimenti. A testo ci siamo comunque attenuti allo stemma proposto da Segre, ricordando l'ipotesi che lo sostiene (*supra*).

[109] VILLA, *Ludovico Ariosto e la «famiglia d'allegrezza piena»*…, cit., 528.

l'8 giugno 1514 ma rimase giacente in Curia, non avendo Ariosto soddisfatto – fra gli altri pagamenti che costituivano il *mezzo*, cioè la metà delle tasse che Leone X non condonava direttamente – proprio le spese di registrazione. Il vecchio Fusari, titolare del beneficio, di fatto costrinse il poeta a riscattarla assai prima di quanto egli desiderasse, e pertanto avvenne a Roma l'acquisto vero e proprio, fra il dicembre del 1517 e il gennaio del 1518. *Iuxta* Catalano, le spese di registrazione risultano pagate nell'aprile del 1518.[110] Perciò la lezione che addebita tali spese all'illustre segretario avrebbe senso solo se composta in un periodo compreso tra dicembre-gennaio e aprile del 1518. Stringe la forcella un altro dato, che si riferisce al nuovo servizio presso il duca Alfonso di cui Ariosto scrive nell'esordio della satira, facendone per altro già una specie di bilancio: il poeta risulta registrato fra gli stipendiati del duca dal 23 aprile 1518.[111] Se poi si considera che il Bibbiena lasciò Roma per la Francia il 13 aprile 1518, si comprende che non è possibile agganciare il testo a un momento storico nel quale si diano contemporaneamente le seguenti condizioni: Ariosto fosse stipendiato dal duca, e già in grado di illustrare al cugino il vantaggio della residenza ferrarese che ne derivava; Ariosto stesse ancora attendendo fiducioso la liberazione gratuita della pratica. Diviene quindi legittimo chiedersi se la variante sia veramente d'autore.

Debenedetti dava per scontato che entrambe le varianti trasmesse dal Barotti fossero autentiche (leggiamo «due lezioni rifiutate»; «un'altra lezione rifiutata»[112]). Segre, nella sua edizione delle *Satire*, ne dà notizia nella *Nota al testo* (XV nota 1), affermando che in M «al v. 183 si leggeva "a le sue spese" invece che "alle mie spese" (come in *A S*)». È un'affermazione che non trova però riscontro in apparato (ed. SEGRE 28 nota al v. 183), dove è scritto: «183 mi arresto alle suo spese *S*, a le sue spese *M*). Si osserva infatti che manca la lezione del testimone A. Se in essa vi fosse l'aggettivo possessivo di terza persona allora sotto tale rispetto x^2 sarebbe come x^1, da cui discende la sola copia M, con la sua particolare terzina ai vv. 91-93. Ciò non eliminerebbe il dilemma riguardo all'autenticità: tale lezione potrebbe essere frutto dell'errore del copista di x^1 ripercosso in x^2 oppure potrebbe essere una lezione d'autore presente, a quel punto, in due rami della tradizione contro due, a testimoniare un'ambiguità che perdurerebbe fino al ms. F, dove la revisione di mano ariostesca sancisce «mie spese» quale ultima volontà d'autore.[113]

Occorre quindi ammettere la possibilità che la variante non sia originale. E a questo proposito la lezione S ricordata da Segre, «mi arresto alle suo spese», è un'aberrazione che ci sembra indicativa della disattenzione dei copisti. Volendo comunque argomentare nel dettaglio la possibile genesi della svista, potremmo affermare che la ripetizione dell'aggettivo possessivo (*mio Bibbiena*; *mie spese*) poté essere percepita dal copista come un errore da rimediare anziché come un modo per porre in rilievo il contrasto tra l'affetto per il segretario e il suo comportamento. La conclusione deve essere quindi la seguente: che Ariosto in una certa e verisimilmente più antica fase volesse la lezione favorevole al Bibbiena *suo spese* è possibile dal punto di vista stemmatico, mentre è assai improbabile dal punto di vista storico.

---

110 CATALANO, *Vita*…, cit., I 359 sgg. e 363-364.

111 Cfr. GIUSEPPE CAMPORI, *Notizie per la vita di Ludovico Ariosto*, Firenze, Sansoni, 1896, 42. Su questo dato, allo scopo di suggerire una discrepanza tra reale e fittizio che sarebbe costitutiva delle *Satire*, insiste PAOLI, "Quale fu la prima satira che compose": *storia vs. letteratura*…, cit., 56-57.

112 DEBENEDETTI, *Intorno alle Satire dell'Ariosto*, cit., 223 e 238 nota 17.

113 Per favorire la comprensione del ragionamento ricordiamo che lo schema dei rapporti tra i testimoni (ed. SEGRE, *Nota al testo* XIX) prevede che le satire sparse siano confluite in un esemplare x che continuò a correggere in tempi diversi, e che da questo esemplare siano discesi, nell'ordine, il perduto codice M, l'antigrafo comune ad A e S, l'antigrafo comune alla *princeps* St e Ph, e infine l'apografo ferrarese F^1.

5. *SATIRA* IV. LORENZINO, SOLONNIO, L'ELEFANTE: IL DOPPIO SIGNIFICATO DELL'APOLOGO DEL VENEZIANO A CAVALLO

Nessuna satira di Ariosto si caratterizza per la presenza di tanti animali, reali e metaforici, quanto la satira quarta. Si apre con il poeta che, trascorso un anno in Garfagnana, dichiara di non avere ancora scritto un verso, al pari di un uccellino che non canta quando deve ambientarsi nella gabbia nuova (16-18). A proposito della contesa politica e militare della provincia estense della Garfagnana (154-156), con sensibilità araldica il poeta convoca in scena la «pantera» e il «leone» (quest'ultimo confermato nella sua sembianza anzitutto animalesca dall'aggiunta dell'articolo «il» sul *ms*. F); già in precedenza era ricordato un «Leon» (7-12), da cui il «gregge grafagnin» si era finalmente liberato, esattamente come nell'iconografia di una moneta coniata dal duca Alfonso alla morte del papa, dove un uomo strappa un agnello dalle fauci di un leone. Nel finale, i due apologhi, com'è prevedibile, si avvalgono di animali: il gallo di Fedro nel quale il poeta si identifica e infine il cavallo donato al Veneziano. Anche dei quattro personaggi ritratti dal v. 58, «Ermiliano», «Rinieri», «Solonnio» e «Laurin», almeno due sono toccati dal gusto per la trasfigurazione animalesca. Uno di questi è naturalmente Lorenzino de' Medici, intorno al quale ruotano la «volpe», il «leon», e persino i tradizionali ed erasmiani (cfr. *Adagia*[114]) corvi e cigni che, confusi gli uni con gli altri, simboleggiano la sua incapacità di giudizio:

94-108
Laurin si fa de la sua patria capo,
et in privato il publico converte;
tre ne confina, a sei ne taglia il capo;
comincia volpe, indi con forze aperte
esce leon, poi c'ha 'l popul sedutto
con licenze, con doni e con offerte:
l'iniqui alzando, e deprimendo in lutto
li buoni, acquista titolo di saggio,
di furti, stupri e d'omicidi brutto.
Così dà onore a chi dovrebbe oltraggio,
né sa da colpa a colpa scerner l'orbo
giudizio, a cui non mostra il sol mai raggio;
e stima il corbo cigno e il cigno corbo;
se sentisse ch'io amassi, faria un viso
come mordesse allora allora un sorbo.

L'immagine della volpe e del leone è ricondotta dai commentatori a Cicerone, *De officiis* I 13 41, nonché a Machiavelli, *Principe* XVIII, e per Segre «tutto l'episodio ha toni machiavellici» (ed. SEGRE 92). È forte la tentazione di leggere i versi sullo sfondo dello stesso *Principe*, per altro dedicato a Lorenzo duca d'Urbino. Tuttavia, va segnalato che l'immagine era codificata strettamente all'interno di una tradizione anticlericale: secondo Sigismondo Tizio risaliva addirittura all'epoca di Bonifacio VIII l'epigramma «*Intravit ut vulpes, vixit ut leo, mortuus est ut canis*», che poi Savonarola ricordò in una sua predica riferendolo a papa Caetani ma alludendo anche ad Alessandro VI.[115] Il motto ebbe

[114] ERASMO DA ROTTERDAM, *Adagia*, a cura di CARLO CARENA, Torino, Einaudi, 2013, cfr. almeno CXLIX *Dat veniam corvis, vexat censura columbas*, CCCLXV *Corcorus in Lachanis. Graculus inter musas. Anser inter olores*.

[115] Predica del 6 marzo 1497. Cfr. NICCOLI, *Rinascimento anticlericale*, cit., 44-45 e 184. Il Tizio, narrando della morte di Bonifacio, scrisse: «Die octobris XI miserabiliter expiravit, ut de ipso ea tempestate haec verba in vulgus iactarentur *Intravit ut vulpes, vixit ut leo, mortuus est ut canis*», come ricorda LUZIO, Recensione a *Pasquinate di Pietro Aretino*…, cit., 87.

successo e fu rielaborato, in prosa e in versi, per essere rivolto a Leone X e poi a Paolo III: il papa mediceo «*Jam simulabat ovem, factus Leo nomine, vulpes / re fuit et simul ut canis interiit*», con adattamento di uno dei vaticini della *Prophetia circa li pontifici* attribuita a Gioacchino da Fiore: «Fraudolentemente sei entrato; potentemente hai regnato; tu morirai gemendo».[116] Questo motto poteva esprimere la graduale e subdola rivelazione del temperamento tirannico di Lorenzino, che Ariosto illustrava metaforicamente nella terzina 91-93 di *Sat.* III secondo la variante del codice M. Si osserva inoltre che Ariosto nell'impiegarlo ha omesso la parte più vituperosa e profetica, cioè quella riguardante la morte 'da cane'. D'altronde la sua è una descrizione dai toni tesi ed elevati, che intende fissare simbolicamente i tratti del tiranno. Non a caso il dedicatario del *Principe*, che «l'iniqui alzando, e deprimendo in lutto / li buoni, acquista titolo di saggio», somiglia al Carlo Magno dei *Cinque canti* (II 134 5-8 «com'ogni signor quasi in questo è stolto, / *che lascia il buono et il peggior sublima*; / né, se non fuor del stato, o dato in preda / degli inimici, par che 'l suo error veda»).[117] Il concetto della distribuzione iniqua dell'onore a causa dell'errato giudizio («Così *dà onore* a chi dovrebbe oltraggio, / né sa da colpa a colpa scerner l'orbo / *giudizio*, a cui non mostra il sol mai raggio») persiste fino a un segmento dell'ultimo *Furioso*, nel quale il responsabile è non il principe ma un composito «volgo» (XLIV 50: «Ma il volgo, nel cui arbitrio son gli *honori*, / che, come pare a lui, li lieva e dona / (né dal nome del volgo voglio fuori, / excetto l'huom prudente, trar persona; / che né papi né re né imperatori / non né tra' settro, mitra né corona; / ma la prudentia, ma il *giudicio* buono / gratie che dal Ciel date a pochi sono»). Anche per le ingiustizie del «volgo» la matrice è rinvenibile in *Sat.* IV 55-57: «Con manco ranno il *volgo*, non che lave / maggior macchia di questa, ma sovente / titolo al vizio di virtù dato have». Proprio questa sentenza dal sapore gnomico prepara la serie di ritratti che culmina in quello di Lorenzo de' Medici. Prima di «Laurin», compaiono sulla scena «Ermilïan» (58), «Rinieri» (64) e Solonnio (76), ciascuno dei quali caratterizzato da una nefasta mancanza di giudizio, inteso come coscienza di ciò che è giusto e senso della misura. I nomignoli sono, come ha mostrato il Bertani, maliziosi enigmi che rimandano, talora piuttosto chiaramente, alla persona storica di tre cardinali: si tratta dell'Armellini, il cui nome è trasparente dietro l'anagramma; di Ridolfi, cognome quasi omofono di *Rinieri* e che ne replica la squisitezza fiorentina; e infine di Lorenzo Pucci, che Ariosto avrebbe designato con un'allusione più ingegnosa, sulla quale occorre soffermarsi.

76-93
Solonnio di facende sì gran soma
tolle a portar, che ne saria già morto
il più forte somier che vada a Roma.
Tu 'l vedi in Banchi, alla dogana, al porto
in Camera apostolica, in Castello,
da un ponte all'altro a un volgier d'occhi sorto.
Si stilla notte e dì sempre il cervello,
come al Papa ognor dia freschi guadagni
con novi dazii e multe e con balzello.
Gode fargli saper che se ne lagni
e dica ognun che all'util del padrone
non riguardi parenti né compagni.
Il popul l'odia, et ha di odiar ragione,
se di ogni mal che la città flagella
gli è ver ch'egli sia il capo e la cagione.
E pur grande e magnifico se appella,

[116] *Ibidem*; BERTANI, *Identificazioni di personaggi delle "Satire" di Ludovico Ariosto*, cit., 15.
[117] CESARE LUDOVICO GOFFIS, *I «Cinque canti di un nuovo libro di M. Ludovico Ariosto»*, in «Rassegna della Letteratura italiana», LXXIX, 1975, 146-168: 166.

né senza prima discoprirsi il capo
il nobile o il plebeo mai gli favella.

Polidori arguì giustamente che il nome *Solonnio* è composto da *solus omnia*, coerente con la figura dell'onnipresente faccendiere.[118] Il Bertani ne propose l'identificazione in Lorenzo Pucci, il cardinale di Santi Quattro Coronati odiato per le gravosissime tasse, in accordo con la scena di sadica riscossione rappresentata da Ariosto.[119] Dal punto di vista linguistico D'Orto avanza a riscontro il sintagma pasquinistico «porta sì gran soma», presente nel *Dialogus. Armellinus et Leo* e riferito alle imposte, di cui è probabile che Ariosto abbia avuto memoria. Ad essere più precisi, il cardinale è qui comparato a una bestia da soma (*somier*) e perciò è pertinente l'immagine di Pasquino indicata da Bertani e ricordata da D'Orto *ad locum*: 169 12 («A un asin Santi Quatro e l'Armelino»). Suggestiva, ancorché generica, la vicinanza rilevata dalla Villa con un passo della *Narrenschiff* in cui sono raffigurati curvi sotto pesanti sacchi un asino e un uomo, che indossa il berretto dei folli.[120] Noi riteniamo che a essere decisivo, e come si vedrà ricco di implicazioni per la satira ariostesca, sia ancora un altro testo della temperie anticuriale, *Il Testamento dell'Elefante*, nel quale Lorenzo Pucci è abbinato alla bestia per il peso delle tasse che imponeva: «Eriede mio, darai le mie mascelle al rev. Cardinale de Sancti Quattro, azò che il devori li denari de tutta la repubblica de Cristo et consumi per fas et per nefas ogni convento e giesa, con nove invenzione de offici».[121] Il *più forte somier che vada a Roma* – cioè, secondo la finzione temporale della satira, nella Roma di Leone X – poteva rimandare con allusione agevolmente decifrabile all'elefante Annone, il pachiderma beniamino della fastosa corte leonina e autore fittizio del *Testamento*. La rielaborazione del testo del *Testamento*

---

118 LUDOVICO ARIOSTO, *Satire*, in ID., *Opere minori in verso e in prosa di Lodovico Ariosto ordinate e annotate per cura di* FILIPPO LUIGI POLIDORI, Firenze, Le Monnier, 1857, 2 tomi, I, 149-210: 191.

119 BERTANI, *Identificazioni di personaggi delle "Satire" di Ludovico Ariosto*, cit., 12.

120 VILLA, *Ludovico Ariosto e la «famiglia d'allegrezza piena»*…, cit., 525 nota 47. Ricordiamo che la traduzione latina dell'opera, *Stultifera Navis*, vide la luce nel 1497.

121 L'identificazione di Lorenzo Pucci nel cardinale cui Annone vuole lasciare le proprie mascelle è ovvia perché il Pucci era correntemente designato come «cardinal de Sancti Quattro»: cfr. VITTORIO ROSSI, *Un elefante famoso*, in «Intermezzo», I, 1890, 625-648, poi, con aggiornamenti, in ID., *Scritti di critica letteraria*, II, *Dal Rinascimento al Risorgimento*, Firenze, Sansoni, 1930, 223-242: 236; BERTANI, *Identificazioni di personaggi delle "Satire" di Ludovico Ariosto*, cit., 14. Per il testo del *Testamento dell'elefante* Rossi suggeriva cautamente la paternità aretiniana (di cui Paolo Trovato ha però sostenuto l'infondatezza, a nostro giudizio persuasivamente: cfr. la postilla alla sua introduzione della *Cortigiana (1525)*, a cura di PAOLO TROVATO, in PIETRO ARETINO, *Teatro. Cortigiana (1525-1534)*, a cura di PAOLO TROVATO e FEDERICO DELLA CORTE, introduzione di GIULIO FERRONI, Roma, Salerno Editrice, 2010). Il testo si legge in ARETINO, *Operette politiche e satiriche*, cit., 37-41. Cfr. ROMANO, *Il* Testamento dell'elefante *attribuito a Pietro Aretino*, in *Periegesi aretiniane*…, cit., 89 nota 2 per bibliografia sul dibattito sull'attribuzione del testo. Cfr. SANUDO, *I Diarii*, cit., XVIII coll. 57-86: suggestiva la descrizione in col. 59: «[...] portano uno solenissimo presente al Papa, el qual è questo: Primo, uno elephante belissimo de anni zercha 6, qual è grande come tre bovi, et intende due lengue come creatura humana, zoè la portogalese e indiana, piangie come dona, e *finaliter*, dal parlar in fuora, fa tutto come che 'l fusse creatura humana. Questo elephante coperto di veluto cremisino, e sopra questa coperta è una bastina coperta di brocato d'oro, sopra la qual è uno castello d'arzento con molti torioni, in mezo del qual è una rocha, qual ha dentro uno tabernaculo de oro da tenir el *Corpus Domini*, de marche 54, ma è composto con tanta arte de lo opifice, che l'opera supera la materia». La bestia fu protagonista della cerimonia d'incoronazione come poeta, in Campidoglio, del buffone Baraballo, evento annunciato sempre dal Sanudo in ivi, XIX col. 74. Per alcuni riferimenti a tale cerimonia cfr. PIETRO ARETINO, *Teatro comico. Cortigiana (1525-1534) - Il maresciallo,* cit.: *Cortigiana (1525)*, *Prologo* 23; 27; II XXIV (134), *Cortigiana (1534)* II XI (580); II XIII (587); III XII (655); PAOLO GIOVIO, *De vita Leone decimi pont. Max.*, Firenze, Lorenzo Torrentino, 1551, 97-98; NICCOLÒ MACHIAVELLI, *L'Asino*, a cura di ANTONIO CORSARO, in ID., *Opere letterarie II*, *Scritti in poesia e in prosa*, a cura di ANTONIO CORSARO, PAOLA COSENTINO, EMANUELE CUTINELLI-RÈNDINA, FRANCO GRAZZINI, NICOLETTA MARCELLI, con il coordinamento di FRANCESCO BAUSI, Roma, Salerno Editrice, 2013, 129-193: 177; BENEDETTO VARCHI, *L'Ercolano*, Milano, Soc. Tip. dei Classici Italiani, 1804, 2 voll., I, 61 (altri rimandi all'evento sono in ROMANO, *Il* Testamento dell'elefante *attribuito a Pietro Aretino*, cit., 92 nota 9).

traspare anche nel paradosso secondo cui la bestia soccomberebbe sotto la *soma* che invece saprebbe reggere, di buon grado, il cardinale: la movenza sembra ricalcare il passaggio di testimone che Annone raccomanda, indicando il Pucci quale erede delle sue enormi mascelle. Se si compara ad Annone il nome *Solonnio*, non a caso latineggiante e anticheggiante, si riattiva il gioco di assonanza che veicola le identità degli altri due cardinali.[122] Mentre l'immagine di un cardinale-elefante è emblematica di una clamorosa perdita della misura, tema centrale della satira.

L'elefante Annone è oggetto di una vivace allusione anche nei versi dell'apologo con cui il testo si conclude, quello del cavallo donato al Veneziano:

208-232
Son come il Veneziano, a cui il cavallo
di Mauritania in eccellenzia buono
donato fu dal re di Portogallo;
il qual, per aggradir il real dono,
non discernendo che mistier diversi
volger temoni e regger briglie sono,
sopra vi salse, e cominciò a tenersi
con mani al legno e co' sproni alla pancia:
– Non vuo' – seco dicea – che tu mi versi. –
Sente il cavallo pungersi, e si lancia;
e 'l buon nocchier più allora preme e stringe
lo sprone al fianco, aguzzo più che lancia,
e di sangue la bocca e il fren gli tinge:
non sa il cavallo a chi ubedire, o a questo
che 'l torna indietro, o a quel che l'urta e spinge;
pur se ne sbriga in pochi salti presto.
Rimane in terra il cavallier col fianco,
co la spalla e col capo rotto e pesto.
Tutto di polve e di paura bianco
si levò al fin, dal re mal satisfatto,
e lungamente poi si ne dolse anco.
Meglio avrebbe egli, et io meglio avrei fatto,
egli il ben del cavallo, io del paese,
a dir: – O re, o signor, non ci sono atto;
sie pur a un altro di tal don cortese.

Non è mai stata rilevata l'importanza dell'identità del mittente del dono del cavallo, cioè il re del Portogallo. Si tratta di un dettaglio assente nel vasto repertorio di aneddoti sulla caricatura del cavaliere veneziano, che in varî modi raccontano la storia della sua poca attitudine a cavalcare, da Francesco di Vannozzo ad Andrea Calmo, a Poggio 'fiorentino' che narra di un veneziano che cavalcava con gli speroni in tasca, fino all'Aretino della *Talanta* e a Giulio Cesare Croce.[123] Il re del Portogallo, più che assicurare al genio ariostesco una facile rima con *cavallo*, alludeva in modo trasparente alla vicenda di Annone: il 14 marzo 1514, meraviglia di una singolare ambasceria di doni

[122] Il nome «Annone» fu dato all'animale dalla corte pontificia forse proprio per rievocare l'antichità. Per congetture sulla genesi del nome e per la relativa bibliografia cfr. ROMANO, *Il* Testamento dell'Elefante *attribuito a*…, cit., 91, nota 6: «basti ricordare l'elefante Suro, che servì valorosamente i cartaginesi nelle guerre puniche, citato da PLINIO, *Nat. hist.* VIII 5, con l'altro del re Poro, chiamato Ajace e consacrato al sole, e gli altri due, detti Ajace e Patroclo, appartenuti ad Antioco; Annone potrebbe ricordare anche il nome di alcuni celebri generali e uomini politici cartaginesi».

[123] Oltre, naturalmente, al Castiglione. Per il luogo castiglionesco e per i riferimenti agli altri autori cfr. *Il Cortegiano del conte Baldesar Castiglione*, seconda edizione accresciuta e corretta, a cura di VITTORIO CIAN, Firenze, Sansoni, 1947, I XXVII (p. 66).

esotici, l'elefante fu donato dal re portoghese Emanuele I a quel Leone X che tanta parte tiene anche in questa satira quarta.[124] La lussuosa passione del papa per la bestia e soprattutto il costo della sua manutenzione in un cortile del Vaticano erano oggetto di aspre critiche e indignazione popolare. Sentimenti, questi, che Ariosto aveva mirato a ridestare attraverso la figura dell'ingombrante esattore Solonnio, trafficone dedito a ruberie equiparato al pachiderma in forza di un abbinamento espresso nello stesso *Testamento*.

L'agnizione dell'elefante nel tessuto della satira, e dell'apologo in specie, non è priva di conseguenze: infatti, il reticolo dei significati ci appare più fitto e gli obiettivi predicativi di Ariosto più sfuggenti e versatili. L'esempio del Veneziano a cavallo non andrà rapportato unicamente all'Io del poeta, che come governatore della burrascosa provincia garfagnina si proclama parimenti inadatto. Almeno un'ombra si proietta su un'inadeguatezza diversa, quella di chi è talmente ottuso dal proprio potere da smarrire capacità di discernimento e senso del pudore, non essendo in grado di accorgersi degli eccessi in cui incorre e di cui si circonda. In tal senso il cavaliere veneziano è chi oltrepassa la misura, e con ostinazione persiste a rimanere in sella. Questa lettura ci illustra come l'apologo sia bifronte: in apparenza attagliato al poeta di fronte al dono dell'incarico di commissario della Garfagnana, in realtà presenta un elemento, non secondario nell'economia della breve narrazione, che rinvia ad altri referenti e situazioni. Il *re del Portogallo* appartiene alla trama antimedicea, la quale percorre anche questo testo semplicemente perché il controllo della Garfagnana era stato riacquisito dagli Este dopo l'invasione del loro grande nemico, Leone X. Al principio è infatti ricordata la morte del papa-leone come giusto soccorso del cielo (12) al «gregge grafagnin» (8) dopo l'ingresso delle sue truppe nella provincia, nel 1521; poi si dice come «il Leon» l'avesse avuta «fra gli artigli» (156),[125] determinando quell'anarchia di furti, omicidi e ribellioni di cui, all'indomani della liberazione, fece le spese, fatalmente, il governatore designato per «improvisa eletta» (193), cioè in gran fretta e con noncuranza delle sue reali vocazioni. Ripercorrendo le vicende politiche che finirono per condurlo personalmente in Garfagnana, Ariosto rileva quindi il peso che Leone X ebbe sul suo destino infelice. Si comprende allora la maliziosa introduzione del *re di Portogallo* nella storia del Veneziano: il dono di cui Ariosto, per natura, era incapace di approfittare proviene dallo stesso mittente che aveva omaggiato Leone X dell'insulso elefante, a lui tanto caro proprio per la sua natura spropositata e incongrua. Si dice che al momento dell'arrivo avrebbe chinato il ginocchio di fronte all'ammirato Leone.[126] È del resto già la cifra del parente *Laurin* quella di perdere autocoscienza e giudizio, e dare *onore a chi dovrebbe oltraggio*. Ben diversamente, l'umile poeta, dopo aver ricordato nel dettaglio la propria condotta inefficace nel *rincrescevol labirinto* della Garfagnana, e averla poi riassunta emblematicamente nei versi sull'affannoso maneggio del destriero fino alla caduta, confessa che avrebbe fatto meglio a dichiararsi da subito inadatto al compito che gli era stato offerto.

L'interpretazione che si è illustrata valorizza alcuni tratti essenziali dell'organismo satirico, come la sprezzatura per cui rimproverando sé stessi si accusa, contemporaneamente, qualcun altro che è davvero colpevole, e la combattività che può insinuarsi anche nei lamenti in apparenza più

---

[124] Sull'ambasceria portoghese vi sono molte testimonianze, oltre al citato Sanudo cfr. GUICCIARDINI, *Storia d'Italia*, XII VIII (ed. SEIDEL MENCHI II, 1208); cfr. ROSSI *Un elefante famoso*, cit., che si rifà anche alla testimonianza di Piero Valeriano e a quella dei poetucoli di corte che cantarono le virtù bestia, e ROMANO, *Il* Testamento dell'Elefante *attribuito a*…, cit., 90, nota 4 per una bibliografia esaustiva.

[125] Nel *ms*. l'articolo davanti a «Leon» fu aggiunto in un secondo tempo, il che lo rende direttamente riferibile a Leone X oltre che al Marzocco, cioè il leone fiorentino (per il quale cfr. 187-189: «Grafagnini in quel tempo, essendo fresca / la lor rivoluzion, che spinto fuori / avean Marzocco a procacciar d'altra ésca»). Ad ogni buon conto, fu per opera del papa che la provincia fu occupata dai Fiorentini.

[126] ROSSI, *Un elefante famoso*, cit., 5.

disperati. Michel Paoli ha avvertito una simile possibilità di rivolgimento del senso più che nell'apologo del Veneziano in quello, che lo precede, del galletto e della gemma (205-207): «Come né in me, così né contentezza / è forse in lor [i sudditi garfagnini]; io per me son quel gallo / che la gemma ha trovata e non l'apprezza». Ha quindi proposto di identificare il duca Alfonso nel gallo che sdegna la gemma, la quale corrisponderebbe al poeta che egli non può apprezzare e che pertanto invia in Garfagnana; conseguenza di ciò potrebbe essere che la successiva identificazione di Ariosto nel Veneziano non sembri più inequivocabile.[127] Forse si può nutrire qualche perplessità sul fatto che Ariosto potesse auspicare un'interpretazione che contraddirebbe letteralmente l'affermazione «Io son quel gallo». Sembra più persuasiva l'ipotesi che tale perentoria affermazione del proprio difetto ospiti un'ironia pacata, e che sia l'apologo del Veneziano, ben più articolato, a esibire una vera ambiguità, la quale comunque non giungerebbe a determinare un ribaltamento dei ruoli. Come si è detto, la favola, mentre illustra l'inadeguatezza dello *speaker* al cospetto del dono del governatorato, contiene una spia che rimanda il lettore a un altro dono smisurato, cioè l'elefante. Nella finzione dell'apologo l'esotismo del mittente in un certo senso ne giustifica la mancanza di cautela nell'aver fatto un omaggio sbagliato, ma sul piano della realtà l'ambasciata portoghese fa pensare ad Annone e induce perciò a riconoscere nei versi un larvato confronto tra due possibili Veneziani, Ariosto e Leone X. Leone X, che in precedenza nella satira Ariosto indicava come responsabile politico del dono, capitato fra le sue mani, di una provincia disastrata, non fu mai in grado di prendere atto del proprio limite, diversamente da lui.

Già l'apologo del monte e della luna nella satira terza mostrava, secondo l'interpretazione che ne abbiamo proposto, come Ariosto potesse mescolare autocritica e critica in una stessa favola. In quel caso l'autocritica, nella forma di un esempio moralmente costruttivo, è condotta attraverso forme e temi che svelano il mordente nascosto della rappresentazione e un sentimento di rivalsa ancora acceso. Rispetto a un tale esito, come rispetto a questo della satira quarta, si può affermare che il concetto oraziano della gradualità delle colpe (ripreso teoricamente anche qui in *Sat.* IV 40 sgg.) agisca sul piano dell'organizzazione del discorso, divenga un principio di stile, distilli un'ambiguità che si giova, anche con estro, dell'opportunità del travestimento favolistico. Ne consegue un rapporto tra esemplarità e finzione assai indiretto rispetto alla tradizione, anche umanistica, dei repertorî di favole esemplari; dovremo tornare su questo tema importante alla luce del particolare spessore, realistico e morale, che assume la *fabula* nelle commedie riscritte, nonché, su di un piano drammaturgico, nei *Cinque canti* e negli episodi aggiunti nella terza edizione del *Furioso* (cfr. II.2 e IV.4-5). Qui è opportuno notare che la consapevolezza dell'autore nel graduare i significati è tale che nel sistema ariostesco è prevista persino la possibilità che un apologo possieda due 'lati', come accade nella satira settima intorno alla favola della zucca e del pero.[128] Essa serba due interpretazioni opposte, poiché dapprima la zucca arrogante è esplicitamente ricondotta alla propria sciocca speranza di ottenere benefici da Leone X (*Sat.* VII 88-93); poi una profezia (di fatto una lettura a distanza degli eventi) la riferisce alla fortuna dei Medici, paragonabile a una «gioia»

---

[127] MICHEL PAOLI, *Mémoire et écriture dans la Satire IV de l'Arioste*, in «Filigrana», IV, 1997, 19-47; e cfr. anche PAOLI, "Quale fu la prima satira che compose": *storia vs. letteratura*…, cit., 51. La proposta è ripresa da VILLA, *Gli apologhi delle* Satire, cit., 189.

[128] *Sat.* VII 70-87: «Fu già una zucca che montò sublime / in pochi giorni tanto, che coperse / a un pero suo vicin l'ultime cime. / Il pero una matina gli occhi aperse, / ch'avea dormito un lungo sonno, e visti / li nuovi frutti sul capo sederse, / le disse: – Che sei tu? Come salisti / qua su? dove eri dianzi, quando lasso / al sonno abandonai questi occhi tristi? – / Ella gli disse il nome, e dove al basso / fu piantata mostrolli, e che in tre mesi / quivi era giunta accelerando il passo. / – Et io – l'arbor soggiunse – a pena ascesi / a questa altezza, poi che al caldo e al gielo / con tutti i vènti trenta anni contesi. / Ma tu che a un volger d'occhi arrivi in cielo, / rendite certa che, non meno in fretta / che sia cresciuto, mancherà il tuo stelo. –».

«tosto mont*ata*» che «tosto sarà distrutta» (94-108).[129] Dunque essendo possibile rivolgere la «similitudine» alla famiglia medicea (103 « – Questa similitudine fia indutta / più propria a voi…»), l'apologo offre due letture, la seconda delle quali in un certo senso vendica la prima. Sul piano macrotestuale, Segre e poi Villa e Berra hanno sottolineato come questo apologo segni un ribaltamento della prima favola contenuta nella satira terza, quella del pastore e della gazza.[130] Dunque la duplicità dell'apologo finale avrebbe oltre a un significato locale, cioè racchiuso nella satira settima, un significato più ampio, fondato sul fatto che la seconda spiegazione che esso fornisce richiama, per contrasto quasi palinodico, l'«essempio» del pastore e della gazza contenuto nella satira terza. È naturalmente il discorso su papa Leone X e sull'*entourage* dei Medici a favorire questo andamento desultorio, progressione incerta e rancorosa, fondata sull'accostamento di tessere e talora proprio sul loro sdoppiamento interno. Si deve pertanto osservare che questo regime satirico, che prevede varie forme di ribaltamento a posteriori dei significati espressi negli apologhi, esalta l'ambiguità che può essere contenuta già singolarmente da ognuno di essi. L'ambiguità che secondo l'interpretazione proposta caratterizza la favola del Veneziano deriverebbe non per caso dal suo coinvolgimento nel grande discorso sulle umiliazioni inflitte dai Medici, e da Leone X in specie. Discorso che fu a lungo aperto e problematico dal punto di vista storico, e di cui la letteratura ha registrato gli eventi, per esorcizzare sentimenti complessi e sofferti o, come accade nell'ultima satira, per ricomporli in un significato ideale di «equilibrio e indipendenza»,[131] corrispondente al rifiuto dell'offerta di Bonaventura Pistofilo di coprire il ruolo di ambasciatore ducale presso Clemente VII.

6. *SATIRA* VI. I «SETTE ANNI ANCO DI LEO»

Un'altra *crux* esegetica si trova nella sesta satira, nei versi accorati in cui il poeta va spiegando al Bembo quali disgrazie e quali intralci gli abbiano impedito di dedicarsi allo studio e alla poesia:

231-240
  Alla morte del padre e de li dui
sì cari amici, aggiunge che dal giogo
del Cardinal da Este oppresso fui;
  che da la creazione insino al rogo
di Iulio, e poi sette anni anco di Leo,
non mi lasciò fermar molto in un luogo,
  e di poeta cavallar mi feo:
vedi se per le balze e per le fosse
io potevo imparar greco o caldeo!

In primo luogo, ci sembra che la frase *che da la creazione insino al rogo / di Iulio* possa essere spiegata come «dalla elezione a papa, nel 1503, di Giulio II fino alla sua morte, nel 1513» (ed. D'ORTO *ad loc.* e cfr. anche ed. SEGRE 106 nota 72) solo a patto di fare una precisazione. Occorre porre in rilievo cosa Ariosto intendesse dire, cioè – a nostro parere – che l'entrata in servizio presso il Cardinale, nel

[129] LUDOVICO ARIOSTO, *Opere di Ludovico Ariosto*, a cura di MARIO SANTORO, Torino, Utet, 1989, III, 199. BERRA, *La «sciocca speme» e la «ragion pazza»: la conclusione delle* Satire, cit., dà una perspicua interpretazione di come quest'ultima favola, nella duplice lettura cui si presta, riverberi il suo significato su tutta l'opera.

[130] Ed. SEGRE 107 nota 26; VILLA, *Gli apologhi delle* Satire, cit., 200 nota 45. BERRA, *La «sciocca speme» e la «ragion pazza»*, cit., 172-173.

[131] BERRA, *La «sciocca speme» e la «ragion pazza»*, cit., 180.

1503, coincise con l'elezione di Giulio II. Fissato questo punto, si comprende che l'introduzione del dettaglio sull'inizio del pontificato comporta la menzione della sua fine: la morte di *Iulio* non è una soglia temporale correlata al servizio di Ariosto sotto il Cardinale se non nei termini, generici, di una testimonianza della sua continuità negli anni. Al contempo, Ariosto ci induce a sommare la prima serie di anni con una seconda, a essa omogenea, perché a sua volta designata tramite un pontificato. Entrambe sarebbero comprese temporalmente sotto il *giogo* del cardinale Ippolito.

Il numero degli anni *di Leo*, sette, ha attirato l'attenzione della critica. Interpretato come seconda specificazione cronologica, da intendere nella sua intersezione con gli anni del servizio sotto il Cardinale, è parso un conteggio sbagliato perché Ariosto abbandonò Ippolito nel settembre del 1517, a soli cinque anni dall'elezione di Leone X. Né è possibile riferirlo alla durata complessiva del papato leonino, che è di otto anni abbondanti (marzo 1513-dicembre 1521). L'«errore» fu rilevato dal Fatini, interpretato da Catalano quale «*lapsus* che sarebbe certamente scomparso, insieme con altre piccole mende, se Ludovico avesse potuto completare la correzione delle *Satire*, a meno che *sette* non abbia nel verso citato un valore indefinito», confermato da Segre, e inteso da Paoli quale possibile allungamento per «insistere scherzosamente sul peso dell'"oppressione"», magari percepita fino all'anno (1520) della morte del Cardinale, e perciò additato a esempio della natura letteraria delle satire, che sarebbe imprudente usare come fonti storiche.[132] Certo è difficile ammettere che Ariosto abbia commesso una disattenzione, e di tale gravità. Ma anche l'altra ipotesi che è stata avanzata al fine di giustificare il passo – Romano ha proposto di accostarlo all'*incipit* del sonetto aretiniano *Sett'anni traditor ho via gettati, / con Leon 4 et tre con ser Chemente* – è solo una congettura.

Una possibile soluzione è supporre che i sette anni debbano essere contati dal 1511, anno in cui Ariosto ottenne da Giovanni de' Medici, poi Leone X, la *dispensatio de non promovendo* relativa al beneficio di Sant'Agata presso Faenza. Si trattava del primo passo per garantirsi l'agognata arcidiocesi, le cui pratiche burocratiche si protrassero fino all'aprile del 1518, cioè solo alcuni mesi dopo la fine del servizio presso Ippolito (settembre 1517). Essa è simbolo delle vicissitudini annose e irrequiete che Ariosto attraversò a causa dei vecchi amici Giovanni de' Medici e Bernardo Bibbiena, ed è ricordata nella seconda satira, dove Ariosto rievoca la discesa a Roma effettuata proprio allo scopo di difenderla, e nella terza satira, nel passo sul comportamento gretto del segretario incaricato della registrazione dell'acquisto nel frattempo avvenuto. Sette erano gli anni che un legato del papa aveva facoltà di concedere per la durata di tale dispensa, che era conseguita da chi otteneva un beneficio ma non veniva, come prescriveva la norma, promosso sacerdote entro un anno. Com'è noto, Ariosto non voleva diventare prete (*Sat.* II 113-115: «io né pianeta mai né tonicella / né chierca vuo' che in capo mi si pona»; e 151-153: «Ogniun tenga la sua, questa è la mia: / se a perder s'ha la libertà, non stimo / il più ricco capel che in Roma sia») e domandò la dispensa all'amico Giovanni in una lettera del 25 novembre 1511. La missiva contiene tale richiesta e già quella del condono delle spese, formulata con un'espressione latina che sarebbe confluita pressoché letteralmente nel celebre passo della terza satira sulle spese di registrazione: «expedire gratis».[133] Nel

---

[132] Ed. FATINI 78; CATALANO, *Vita*…, cit., I 453; ed. SEGRE 106; PAOLI, "Quale fu la prima satira che compose": *storia vs. letteratura*…, cit., 48. Per inciso, una piccola imprecisione ariostesca è indubbiamente nella profezia astrologica sulla rovina dei Medici, in *Sat.* VII 106-108: «tutti morrete, et è fatal che muoia / Leone appresso, prima che otto volte / torni in quel segno il fondator di Troia. –»: in realtà il sole fece ritorno nella costellazione del Leone (che copre i mesi di luglio e agosto) solo sette volte durante il pontificato di Leone X, che morì il 1 dicembre del 1521 dopo essere asceso al soglio il 15 marzo del 1513.

[133] «La servitù et observantia mia, che da molti giorni in qua ho sempre hauta verso Vostra Sig^ria^ R^ma^, e l'amore e la benignità che quella me ha dimostrata sempre, mi dànno ardire che, senza adoperare altri mezi, io ricorra ad essa con speranza de obtenerne ogni gratia. E quando intesi a' dì passati che Vostra Sig^ria^ R^ma^ haveva hauta la legation de

1511 Ariosto ottenne la dispensa, insieme a un'altra per sommare il beneficio romagnolo ai due che già possedeva: *dispensatio ad plura beneficia.*[134] Secondo Vittorio Rossi, è «probabile» che Ariosto «ricordi» questo avvenimento della concessione in *Sat.* III 85-87: «E più volte Legato ed in Fiorenza / mi disse, che al bisogno mai non era / per far da me al fratel suo differenza». Il beneficio, come sappiamo, non arrivò subito, anzitutto a causa delle difficoltà imposte da Giulio II, che in nessun modo intendeva favorire un familiare degli Este al tempo della Battaglia di Ravenna, nel 1512.[135] Il motivo per cui il papa-guerriero è ricordato nella terzina potrebbe essere, infatti, anche questo: il suo nome serve sì a indicare che il 1503 fu l'anno in cui Ariosto prese servizio presso il Cardinale (sopra abbiamo rilevato la centralità sintattica del soggetto *giogo*, cui riferire la relativa), ma al contempo l'avvicendarsi con *Leo* alluderebbe al protrarsi di una difficoltà che entrambi i papi, l'uno dopo l'altro, avrebbero alimentato. I problemi procuratati dal beneficio effettivamente si rinnovarono sotto Leone X. Ariosto non aveva ancora soddisfatto la cosiddetta *annata* né aveva pagato le tasse di registrazione, evitando, di fatto, di rendere esecutiva la «mezza» bolla con cui Leone X gliel'aveva concesso.[136] L'arcidiocesi sarebbe passata al poeta dopo la morte del vecchio prete Giovanni Fusari, e pertanto Ariosto non aveva avuto fretta di pagare le imposte. Ma alcuni versi della seconda satira testimoniano che c'era chi tramava contro entrambi approfittando della mancata registrazione, e magari pensando di avvelenare il Fusari:

Sat. II 97-105 e 130-135
  Che mi mova a veder Monte Aventino
so che voresti intendere, e dirolti:
è per legar tra carta, piombo e lino,
  sì che tener, che non mi sieno tolti,
possa, pel viver mio, certi baiocchi
che a Melan piglio, ancor che non sien molti;
  e proveder ch'io sia il primo che mocchi
Santa Agata, se avien ch'al vecchio prete,
supervivendogli io, di morir tocchi.
…
  Sai ben che 'l vecchio, la riserva avendo,
inteso di un costì che la sua morte
bramava, e di velen perciò temendo,

Bologna, ne hebbi quella allegreza che haverei hauta s'el patron mio Carle da Este fusse stato fatto legato; sì perché de ogni utile e de ogni honore de Vostra Sigria son de continuo tanto desideroso et avido quanto un vero et affectionato servitore deve esser de ogni exaltatione del patron suo; sì ancho perché mi parve che in ogni mia occurrentia io fusse per havere quella tanto propicia e favorevole, quanto è debitatore un grato patrone ad un suo deditissimo servo. Suplico dunque Vostra S. Rma de volermi per bolla dispensare *ad tria incompatibilia*, e a quel più che ha authorità de fare, o che è in uso, et a più dignitate insieme, con quelle ample clausule che si ponno fare, *et de non promovendo ad Sacros Ordines*, per quel tempo che più si po' concedere. Io son ben certo che in casa de V. S. Rma è che saprà fare la bolla molto più ampla che non so dimandare io. L'archiprete de Santa Agatha [Giovanni Fusari], presente exhibitore, il quale ho in loco de patre, et amo per li suoi meriti molto, venirà a vostra Sigria per questo effetto. Esso torrà la cura de far far la suplicatione de quello ch'io dimando. Suplico V. S. Rma a farlo expedire gratis; la qual mi perdoni se io le paro troppo arrogante, ché la affectione e servitù mia verso quella, e la memoria che ho de le offerte fattemi da essa molte volte, mi darebbono ardire de dimandarle molto maggior cose de queste (anchor che queste a me pàrano grandissime) e certitudine de obtenerle. Vostra Sigria se ricordi che deditissimo servo le sono: alla quale humilemente mi racomando» (ARIOSTO, *Lettere*, cit., n. 11, 23-24).

134 ROSSI, *Lodovico Ariosto e il beneficio di S. Agata*, cit., 4-5.

135 Ivi, 6: Rossi ricorda come il duca Alfonso, recatosi a Roma per tentare la riconciliazione con Giulio II dopo la strage di Ravenna, dovette fuggire mascherato. Ariosto racconta l'evento in *Lettere* n. 13 e in *Sat.* I 114 (ed. SEGRE nota 39). CATALANO, *Vita*…, cit., I 359.

136 Il testo, datato 8 giugno 1514, è in ROSSI, *Lodovico Ariosto e il beneficio di S. Agata*, cit., 7-10.

> mi pregò ch'a pigliar venissi in corte
> la sua rinuncia, che potria sol tòrre
> quella speranza onde temea sì forte.

Dunque verso la fine del 1517[137] il Fusari sollecitava Ariosto a sottoporre al Tribunale della Sacra Rota l'atto formale della «rinuncia» del possedimento in suo favore dopo la sua morte: in sostanza, la supplica avrebbe annullato gli effetti della bolla durante la vita del prete, mettendolo al riparo dagli attentati. Questa nuova laboriosa manovra sarebbe stata evitabile se solo egli si fosse lasciato persuadere dal poeta a concedere il beneficio a uno dei suoi fratelli, Galasso che era prete o Alessandro, «il cui ingegno da la chierca non aborre» (cfr. 136-140). Invece continuava per Ariosto la condanna all'erranza, a condurre una vita itinerante e impigliata nelle pratiche burocratiche, senza che gli fosse affidata quella sinecura per potersi dedicare allo studio che già, a torto, aveva sperato di ottenere dal Cardinale, o, semplicemente, senza che si creassero le condizioni per godere finalmente di una posizione ricca e stanziale.[138] Fine, più simbolica che reale, di questo lungo *iter* fu l'obbligazione del 31 dicembre 1517 con cui Ariosto promise che avrebbe soddisfatto le tasse e pertanto assumeva pienamente il titolo di Sant'Agata.[139] Più tardi ebbe luogo il pagamento delle spese di registrazione attraverso il Bibbiena (aprile 1518); nel gennaio 1519 Ariosto prese possesso della parrocchia, ma a lungo non poté goderne i lucrosi frutti perché il prete visse fino al 1524.[140]

Sette anni erano la validità della dispensa e proprio sette anni passarono prima del riscatto del beneficio, evento svoltosi in più tempi tra il 1517 e l'inizio del 1518, in una sostanziale coincidenza con la data della fine del servizio presso Ippolito. Ci sembra quindi che in rapporto a questa vicenda la terzina diventi meglio leggibile. La scansione temporale *sub specie pontificum* acquista un senso preciso perché mentre l'uno, «legato», gli concedeva le dispense, l'altro, già papa, osteggiando gli Este gli impediva di avviarne concretamente la procedura. E quando quello, a sua volta divenuto pontefice, concedeva metà della bolla, il groviglio delle pratiche ancora pendenti costrinse il poeta a supplicare e a viaggiare durante il suo già faticoso servizio per il Cardinale. Forse anche un poco oltre, se consideriamo che gli atti finali avvennero già nel 1518; e in tal senso dovremmo chiederci se Ariosto collocasse la rottura con Ippolito al momento del rifiuto di seguirlo in Ungheria, nel settembre del '17, o se piuttosto non ne sfumasse il confine con la presa di servizio sotto il Duca, da cui iniziò a essere stipendiato solo nell'aprile del '18. La stessa lieve incertezza riguarda il limite alto della faccenda, non essendo possibile stabilire quanti mesi dello stesso 1511 Ariosto potesse includere nei *sette* anni, mesi nei quali magari fervevano preparativi per la richiesta espressa nel novembre. In ogni caso, i conti approssimativamente tornano: l'attribuzione di un settennio a *Leo*, tale da coincidere con la seconda e ultima fase dell'egida di Ippolito, può dipendere dal tempo di validità della dispensa.

Potrebbe confermare questa interpretazione dei *sette anni* l'uso dell'espressione *cavallar* (238). Essa, nel suo significato di staffetta a cavallo,[141] può essere ricondotta a due luoghi testuali che rievocano le richieste avanzate da Ludovico a Leone intorno alla questione del beneficio. Quando questi diviene papa, la speranza risorge, e nella memoria del poeta la locuzione «a staffetta» allude alla tempestività della sua fiduciosa discesa romana: «Così alla mia speranza, che a staffetta / mi

---

137 Cfr. esordio *Sat.* II: allusione all'avvento in cui i cardinali mutano il colore della veste.

138 CATALANO, *Vita*…, cit., I 454.

139 Ivi, 363.

140 Ivi, 364.

141 Il termine «staffetta» è legato a «cavallaro». Cfr. *GSLI* XX 34: «Chi è incaricato di recare un messaggio, di riferire notizie o informazioni, di avviare trattative […] (un tempo servendosi di una cavalcatura che veniva sostituita a distanze prefissate»). Cfr. ivi, 35, dove, per la locuzione «a staffetta», è cit. l'es. di Ariosto tratto da *Sat.* VII (cfr. *infra* a testo).

trasse a Roma…» (*Sat.* VII 88-90); nell'aprile del 1513, essa era invece il modo alquanto metaforico per descrivere la propria apparizione dimessa nella Curia: *Io son arrivato qui in abito de staffetta, e per non aver panni ho schivato de andare a persone de dignità, perché qui, più che in tutti li altri lochi, non sono estimati se non li ben vestiti* (Lettera al Fantino, cit.). Come spesso capita nelle *Satire*, un'espressione saliente costituisce un ponte tra la dimensione biografica e la dimensione di cronaca esemplare dei testi, dove il significato personale posseduto dal termine è fissato in modo memorabile, e acquista uno stigma ideale. Lo si è osservato poco sopra rispetto all'espressione burocratica *espedire* (*Sat.* III 183: «espedito m'ha il resto alle mie spese»). Il recupero di lessico presente in una missiva può suggerire come sia avvenuto anche il recupero dell'occasione cui essa è legata? O è opportuno limitarsi a osservare che l'immagine di sé stesso come *cavallar* è apparentabile a quelle della «rozza vecchia» (*Sat.* II 15), a proposito dell'alloggio romano tratteggiato ai vv. 13-15 («stanza per quattro bestie», contando appunto Ariosto, il servo, il mulo e il vecchio cavallo), e del «rozzon lento» (*Sat.* III 6)? Intorno alle bestie da soma si individua una vera isotopia: metafore consimili appaiono compatte nell'espressione di un tema o di un'immagine che il poeta vuole dare di sé, ma non per questo dobbiamo trascurarne, volta per volta, l'eventuale spessore biografico. Ed è indubbio che i problemi procurati dalla diocesi di Sant'Agata siano almeno corresponsabili della precarietà per cui Ariosto si fece *cavallar*.

CAPITOLO II

1. IL DISCORSO SATIRICO PRIMA DELLE *SATIRE*: SUL PROEMIO DEL CANTO XXXV DEL *FURIOSO* DEL 1516 E SULLA CANZONE *ANIMA ELETTA, CHE NEL MONDO FOLLE*

Soffermandoci sul rifiuto del *Negromante* da parte di Leone X (I.3) e sulla storia testuale della satira terza (I.4), abbiamo cercato di capire come i sentimenti di Ariosto nei confronti dei Medici possano essere mutati negli anni, e più ancora se tale mutamento abbia ispirato o condizionato le sue scelte espressive. Senza trascurare la differenza semiotica tra i due testi, abbiamo posto a ciascuno di essi le stesse domande: da un lato analizzando l'irriverenza contenuta nel prologo della commedia, dall'altro valutando se Ariosto percepisse eventuali rischi nella polemica condotta nella satira, al tempo della sua stesura e anche in diacronia attraverso l'esame delle varianti. I passi critici della commedia, che abbiamo accostato alla retorica di Pasquino, sfruttavano ambiguamente una licenza che era connaturata al genere, finendo forse per eccedere. Mentre le due varianti della satira, di cui una sola ci è parsa indubbiamente autentica, non testimoniano la maturazione di scrupoli volti a smussare le punte aggressive. Come abbiamo osservato, il segmento che rimpiazza la lezione di M potrebbe anche essere stato pensato contestualmente alla revisione dei testi sull'apografo F, ma la preoccupazione di attenuare i toni non sarebbe la ragione principale di tale sostituzione; e in generale nell'*opera* delle satire la cautela è contraddetta dal fiorire di terzine caustiche fin nell'ultima di esse che fu composta da Ariosto (per altro in un periodo già quasi a ridosso della revisione dell'insieme, stando alla proposta cronologica di Debenedetti).

Occorre qui riprendere il discorso considerando quella che ci sembra la testimonianza della reazione più decisa suscitata in Ariosto dal travagliato rapporto con i Medici; si trova nel *Furioso* e consiste nella soppressione delle ottave proemiali di A XXXV (1-10), attuata nella seconda edizione del poema (B). Leggiamo le ottave 6-8 di questa serie espunta, che per altro il poeta non sostituì con un nuovo proemio né in B né in C, lasciando, com'è noto, un singolare esordio di canto *in medias res*:

OF A XXXV 6-8

L'essere o con Vinegia, o col Pastore,
o con altra potenzia a voi nemica,
par lor, per questo universale errore,
ch'oblighi più che l'amicizia antica.
Di farvi danno, a tutti scoppia il core;
e pur lo fanno, ovunque lor lo dica
questo, che far il debito vien detto,
che non si lascia inanzi altro rispetto.

Ma voi, c'havete cognition del strano
stilo c'ha 'l mondo, o ben o mal che s'usi,
ben c'havea il luoco il cardinal Thoscano,
che usar mal seppe quel de li Alidusi,
né lui perhò, né il suo fratel Giugliano
da l'amicizia vostra havate exclusi
li due rampolli del ben nato Lauro,

che fe', mentre fu verde, il secul d'auro.

Se fu il duca d'Urbino ubidïente
al Zio nel guerreggiarvi, non gli tolle
che del mal vostro, come buon parente,
non habbia avuto il cor di pietà molle;
né voi manco l'amate, onde sovente
con quelle maggior laudi che s'extolle
huom di valor, vi sento l'opre belle
de' suoi verdi anni alzar fin alle stelle.[1]

Queste tre ottave rievocano gli anni 1510-1512, quando Giovanni de' Medici ricoprì il ruolo di legato pontificio in Emilia, subentrando al crudele Francesco Alidosi, ucciso nel 1511 da Francesco Maria della Rovere, cioè il *duca d'Urbino* che portò guerra ai ferraresi per conto dello *Zio* Giulio II. In merito alla soppressione è valida la spiegazione fornita da Casadei, che si riferisce in particolare agli eventi descritti in questi versi: essi dovevano essere «considerati da un lato ormai definitivamente lontani (nel '21, in effetti, ben altre erano le preoccupazioni per il mantenimento dello Stato), dall'altro implicitamente polemici nei confronti dei personaggi nominati: Ariosto forse aveva voluto lodare comunque la magnanimità di Ippolito e Alfonso, sebbene ciò comportasse note disonorevoli per sovrani in seguito loro alleati».[2] Analizzeremo le ragioni che nel 1516 poterono determinare la scelta di dare alle stampe questo proemio, ma è chiaro sin d'ora che nel 1521 la lode alla lealtà degli Este (in particolare dell'interlocutore da identificarsi nel duca Alfonso, essendo morto il cardinale Ippolito) non doveva costituire più un motivo sufficiente per mantenere il passo. Premeva Ariosto anche una ragione letteraria, ossia che l'espressione di risentimenti intorno alla condotta di alcuni pretesi 'amici' era, come scrive Segre, «in contrasto con l'atteggiamento meno polemico (o programmaticamente olimpico) del poeta al tempo della seconda e della terza redazione. In quest'ultima egli mirava ormai a tracciare una visione complessiva degli ultimi decenni di storia, superando le passioni contingenti e campanilistiche».[3] Ma la tendenza alla sublimazione è ancora vacillante nel secondo *Furioso*, e ci sembra che proprio lo scenario politico possa avere contribuito a rendere inopportuno il vecchio esordio.

Nel 1520 la politica papale aveva preso una direzione filoasburgica (dopo la morte del Bibbiena, avvenuta il 9 novembre 1520, che nella Curia era stato il maggiore sostenitore dell'intesa con Francesco I), e nel dicembre un accordo anti-francese con Carlo V fu voluto da Leone X per la difesa dei suoi interessi nell'area padana e romagnola. Sottomesse le tre città marchigiane di Fermo, Fabriano e Recanati (e in séguito quelle di Benevento e Perugia), il pontefice aspirava ad acquistare Ferrara (come afferma Guicciardini nella *Storia d'Italia*, in XIII 14 e anche in XVI 3[4]); già nel settembre 1519 aveva fatto promettere a Francesco I di non proteggere

[1] Per l'intero proemio cfr. LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando furioso secondo la princeps del 1516*, edizione critica a cura di MARCO DORIGATTI, Firenze, Leo S. Olschki, 2006, 850-852 (d'ora in avanti = ed. DORIGATTI).

[2] ALBERTO CASADEI, *La strategia delle varianti. Le correzioni storiche del terzo* Furioso, Lucca, Pacini Fazzi, 1988, 73-75: 74.

[3] CESARE SEGRE, *Le notti di Bradamante e le varianti narrative dell'«Orlando furioso»,* in «Esperienze letterarie», XXXIII, I, 2008, 3-15: 8. Già Casadei notava come il tema dell'esordio «dovette […] sembrare ad Ariosto troppo specioso»: cfr. CASADEI, *La strategia delle varianti*…, cit., 75.

[4] Nel suo commento al *Furioso* Emilio Bigi appone un rinvio al *Libro* XVI 3, proprio per ricondurre l'eliminazione del proemio al «mutamento dei rapporti fra gli Estensi e i Medici dopo il 1519, quando Leone X cominciò a manifestare la sua intenzione di far valere di nuovo i diritti del papato nei confronti di Modena e di Reggio e della stessa Ferrara».

Alfonso d'Este in cambio del sostegno (presto rivelatosi fasullo) alla sua lotta antiasburgica. L'indipendenza di Ferrara fu tutelata da Venezia, segretamente appoggiata dalla Francia: tra Papato, Ferrara e Venezia era così iniziato un delicato gioco delle parti. Presto, nel settembre del 1521, sarebbe cominciata anche l'invasione della provincia estense della Garfagnana da parte di Leone X. Si capisce allora che in febbraio, quando la seconda edizione del poema vide la luce, il tono del proemio, scanzonato e recriminatorio, riusciva decisamente improprio; oltretutto fatalmente convocava in scena le due potenze che si fronteggiavano per la distruzione o la salvezza di Ferrara, il papa (*Pastore*) e Venezia (*Vinegia*). Un lettore avrebbe identificato il *Pastore* non in Giulio II, ma nel nuovo nemico Leone X, e ciò malgrado la definizione di quest'ultimo come *cardinal Thoscano* potesse indurlo a retrodatare lo scenario. Su questo anacronismo dobbiamo per altro soffermarci.

Quando il proemio fu stampato, nell'edizione del 1516, l'atteggiamento malizioso nei confronti del papato era ammissibile perché il rapporto politico tra Roma e Ferrara non era ancora compromesso. Tuttavia, occorre spiegare l'importante dettaglio anacronistico, cioè che il dettato si è conservato inalterato benché il *cardinal Thoscano* fosse nel frattempo (dal 1513) divenuto Leone X. Si tratta di una trascuratezza di Ariosto nei confronti del progredire degli eventi storici o, al contrario, di un calcolo preciso? È un'incongruenza vistosa, e, data anche la sede proemiale, pare difficile imputarla semplicemente a una svista legata all'impossibilità di aggiornare tutte le parti del poema nell'imminenza della stampa. L'*Orlando furioso* è un «romanzo contemporaneo», come ebbe a scrivere Caretti, e specialmente lo è nella sua prima forma municipale del 1516. Molte testimonianze provano che il lavoro di correzione si protrasse intensamente fino a meno di un mese dalla consegna in tipografia. E su come l'attualità entrasse nella dimensione *in fieri* della scrittura e della recitazione a corte è istruttivo un recente saggio di Dorigatti, che tenta di ricostruire la storia del manoscritto del poema attraverso il racconto, cioè, in altre parole, ripercorrendo le *additiones* che riflettono tempestivamente gli accadimenti storici, che rispondono all'intento di sincronizzarli con l'opera. L'attenzione che Ariosto dedicò all'aggiornamento del poema è testimoniata, fra l'altro, da una correzione significativa per il nostro discorso: l'interpolazione, nel manoscritto del canto XV, di un'ottava su Leone X al posto di due su Giulio II: «in seguito al rifacimento il profilo del canto ne usciva alterato: qualcosa, è vero, si perdeva, ma all'Ariosto più premeva che il poema continuasse ad essere specchio del presente».[5] La vicenda suggerisce uno scrupolo che pare difficile conciliare con la possibilità che altrove Ariosto lasciasse un passo che avrebbe richiesto lo stesso emendamento.

Noi riteniamo, infatti, che l'anacronismo coincida con una scelta provocatoria, riconducibile al rapporto personale tra Ariosto e il papa, ormai incrinato. È probabile che tra il momento della stesura delle ottave e quello della stampa fossero passati diversi anni: Dorigatti ipotizza che il proemio sia stato steso 'a caldo' rispetto agli eventi che descrive (del 1510-1512) rimarcando la presenza della locuzione temporale «a questi dì» (cfr. A XXXV 5 5-8 «quanti n'havete, o glorïosi nati / d'Hercole invitto, a questì dì veduto / che vi son stati e son di cor amici, / e ne li effetti poi come nemici!»).[6] Se accettiamo questa ricostruzione, dobbiamo supporre che Ariosto lo abbia preservato fino al 1516, e la noncuranza per cui papa Leone è

Cfr. LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando furioso*, a cura di EMILIO BIGI, Milano, Rusconi, 1982, 2 tomi, II, 1602, poi LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando furioso*, introduzione e commento di EMILIO BIGI, a cura di CRISTINA ZAMPESE, indici di PIERO FLORIANI, Milano, BUR, 2012, 1245 (d'ora in avanti = ed. BIGI).

[5] MARCO DORIGATTI, *Il manoscritto dell'*Orlando furioso *(1505-1515)*, in *L'uno e l'altro Ariosto*…, cit., 1-44: 33. Per queste antiche ottave su Giulio II, cfr. *infra* nota 15.

[6] Ivi, 17.

definito ancora come *cardinal Thoscano* ci appare sempre più meditata; oltretutto, il personaggio del legato è stilizzato in termini piuttosto negativi come colui che trae vantaggio della malvagia amministrazione del proprio predecessore. Alla luce di questi dati, è dunque ragionevole credere che nel 1516 Ariosto, stampando i vecchi versi, esprimesse consapevolmente una certa irriverenza; d'altro canto, proprio la decisione di stamparli prova come egli non dovesse considerarli troppo offensivi, o come comunque non ne temesse le conseguenze (forse era salda la fiducia nella pacifica relazione politica tra Ferrara e Leone X).

Ci sembra che i germi di questa critica si trovino maturati e inaspriti due anni dopo, all'interno di una dimensione letteraria più consona a dare voce ai sentimenti personali, nella penombra delle satire. È possibile, infatti, accostare a questo proemio la satira terza, che ne condivide il tema, ossia l'infedeltà degli *antiqui amici*, declinandolo in chiave meno geopolitica e più intima (cfr. A XXXV 6 3-4: *par lor, per questo universale errore, / ch'oblighi più che l'amicitia antica* e *Sat.* III 85-87: «tanto più ch'ero degli antiqui amici / del papa, inanzi che virtude o sorte / lo sublimasse al sommo degli uffici»). Nell'ottava 7 del proemio Ariosto elogiava la correttezza morale degli Este nei confronti del cardinale Giovanni e di Giuliano de' Medici, storicamente nemici di Ferrara ma definiti magnanimamente *rampolli del ben nato lauro*, mentre nella satira terza si sarebbe scagliato contro l'irriconoscenza del primo dei due, rappresentato come l'amico che oblia i propri sentimenti. Si capisce che, debitamente variate, queste ottave costituiscono una sorta di preludio alla satira composta nel 1518: il loro stile e la questione morale che sollevano sarebbero confluiti in un dettato aperto alla storia e pronto ad accogliere l'odio e il risentimento. E proprio il fatto che Ariosto abbia sviluppato questo nucleo all'interno di una satira è significativo: il passaggio al codice satirico suggerisce come già nel 1516 egli vi riconoscesse lucidamente un potenziale aggressivo; o almeno un impulso a svolgere un discorso realistico cui nel poema, specie nella congiuntura politica del 1521, non avrebbe potuto dare séguito. il 'discorso satirico' nel *Furioso* in effetti era tarpato: impossibile nel 1521, già nel 1516 era affidato a espedienti polemici impliciti, tanto da essere equivocabili come banali refusi. Ma retrospettivamente ci sembra probabile che nella decisione di stampare le ottave divenute anacronistiche traspaia quella visuale polemica sulla storia che Ariosto avrebbe coltivato nelle satire; che Ariosto si avvalga lucidamente del paradosso per cui ciò che sembra una distrazione è invece segno di un giudizio attento e beffardo.

Un altro contatto con le satire testimonia come queste ottave siano state presenti all'Ariosto nel corso del tempo, e sempre come specchio di un'acuta attenzione ai fatti storici e politici. Non è mai stato osservato che un altro stilema, oltre ad *antiqui amici*, è stato tolto di peso dal vecchio proemio per essere introdotto nel mondo satirico: è «l'incauto Epimetheo» di A XXXV 1 6, riapparso in *Sat.* VII 44:

A XXXV 1-2 (c.vi miei)	*Sat.* VII 37-45
Un non so che, ch'io non so ben se rio nominar debbio, o pur honesto e buono, e se timor d'infamia, o se disio di gloria il fa, non meno in dubbio sono, estima alcun che di quel *vase* uscìo ch'all'*incauto Epimetheo* fu mal dono; e fra le pesti lo racconta e mali, che turban la quïete de' mortali.	Sol tanta [facultà] ne vorrei, che viver sanza chiederne altrui mi fésse in libertade, il che ottener mai più non ho speranza, *poi che tanti mie' amici podestade* *hanno avuto di farlo, e pur rimaso* *son sempre in servitude e in povertade.* Non vuo' più che colei che fu del *vaso* de *l'incauto Epimeteo* a fuggir lenta mi *tiri* come un bufalo *pel naso.*
Questo, o rispetto o debito che sia,	

ch'io son so a punto ritrovargli il nome, dal voler proprio spesso l'huom devìa e al voler d'altri *il tira per le chiome*: *servo lo fa, che libero serìa*; et io non bene explicarvi come ch'in tanti casi, in tanti varii modi avinge l'huom d'inextricabil nodi.	

Anche in questo caso, nel passaggio dalle ottave espunte alle terzine della satira è solo l'ordine delle tessere a variare, all'interno di un mosaico concettuale abbastanza costante. Là Ariosto definisce una sventura fuoriuscita, con tutte le altre, dal vaso di Pandora: è il sentimento controverso del *rispetto o debito*, che *devìa* il libero arbitrio dell'uomo, asservendolo. Con le stesse immagini – quella mitologica di Epimeteo, quella dell'effetto deviante della forza che *tira* (*pel naso* e non più *per le chiome*), e quella della servitù – la satira illustra come la ricerca della ricchezza abbia indotto lo *speaker* a confidare negli amici potenti che tuttavia – come il Bibbiena o come Giovanni de' Medici[7] – non l'hanno mai aiutato a mutare la sua condizione di povero servitore. Là, la forza dell'ossequio avvilisce l'uomo e lo induce a dimenticare il sentimento antico dell'amicizia, come sappiamo dal prosieguo del testo; qui, Ariosto dichiara che la fortuna, ultima a uscire dal vaso di Pandora, lo ha sospinto alla ricerca delle ricchezze e della libertà che non poté raggiungere a causa della slealtà degli amici. I due contesti si assomigliano, condividendo in particolare la critica a chi, una volta assunta una posizione di potere, tradisce l'amicizia. Il procedimento di ricombinazione delle immagini avviene su una scala diversa rispetto a quella geopolitica e campanilistica del canto del primo *Furioso*; ma ciò che colpisce è proprio la capacità di ricomporre un disegno antico, la fedeltà con cui Ariosto ritorna su un tema trasferendolo in un codice nuovo. Non si tratta di una ripetizione inconsapevole di una stessa costellazione di elementi. Crediamo piuttosto che fosse il tema in gioco – ossia il rapporto con i Medici, delicato per Ferrara quanto per l'Ariosto personalmente – a conservarsi attuale e a sollecitare sviluppi secondo gradienti polemici e registri diversi.

Registri eterogenei possono anche combinarsi all'interno dello stesso testo. A nostro parere, è quanto avviene in un altro componimento a tema 'mediceo'. Si tratta della canzone V *Anima eletta, che nel mondo folle*, di cui intendiamo proporre una lettura che metta in luce alcuni tratti ironici e semiseri. Com'è noto, Ariosto la scrisse come seconda parte di un dittico aperto dalla canzone IV. In questa si finge che Filiberta di Savoia si rivolga all'anima del defunto marito Giuliano de' Medici duca di Nemours, lamentandosi di non essere con lui in cielo, celebrandone le virtù ed elencando i danni arrecati al mondo dalla sua scomparsa; nella risposta è Giuliano a parlare, consolando la moglie ed esortandola a perseguire una beatitudine non solo celeste ma terrena, fatta di valori e glorie che egli elenca una per una e sulle quali concentreremo la nostra attenzione. Apparentemente non vi sono dubbi sul monostilismo alto e tragico delle composizioni, e per la prima valse il modello della bembiana *Alma cortese, che dal mondo errante*, a sua volta ispirata a *Spirto gentil, che quelle membra reggi* del Petrarca. In realtà, varî elementi concorrono a sommuovere il quadro. Anzitutto, si deve considerare che anche i concetti del platonismo cristiano, come l'equivalenza tra corpo e carcere che è sostenuta da Filiberta, sono accolti all'interno di una filosofia di vita che è tutta ariostesca, e che li contempera o li relativizza. La raccomandazione di Giuliano espressa nei versi 50-54 «Volga Fortuna il perno / alla sua ruota

[7] Ed. SEGRE 106 nota 12: «Sappiamo da Virginio che con questi versi l'Ariosto intendeva alludere specialmente al Bibbiena».

in che i mortali aggira; / tu quel ch'acquisti mira, / da la tua via non declinando i passi; / e quel che a perder hai, se tu la lassi» invita Filiberta a concepire il resto della sua vita mortale come una prigionia «abitabile», rispondendo così piuttosto pragmaticamente al suo desiderio assoluto di seguirlo.[8] Si esprime qui l'ideologia di Ariosto, che genera un'ambiguità non esattamente identificabile con un procedimento ironico. Ma, com'è noto, gli studi sulle *Rime* ariostesche hanno illustrato l'originalità tonale delle rime, derivante da un sapiente intreccio di tradizioni e repertori eterogenei; in particolare Maria Cristina Cabani ha descritto la tendenza narrativa e prosastica presente, e malcelata, anche nei testi dall'eloquenza petrarchistico-bembiana:[9] ci sembra che tale tendenza la predisponga ad accogliere moduli discorsivi realistici, all'occorrenza ironici. Per quel che concerne la canzone V, nelle sue ultime stanze dedicate all'elenco delle glorie terrene che dovrebbero rinfrancare Filiberta vi sono iperboli e perifrasi che esprimono un punto di vista più ironico che tragico. Gli effetti di sorpresa e di rottura sono contenutistici prima ancora che formali. Promanano da una *vis* polemica che Ariosto introduce nelle parole di Giuliano: infatti, sfruttandone pretestuosamente l'appartenenza alla famiglia medicea, crediamo che il poeta gli faccia pronunciare una serie di ambigue considerazioni sul Bibbiena e su Leone X. Leggiamo il congedo del testo:

Canz. V 163-172
Quel cortese signor ch'onora e illustra
Bibiena, e inalza in terra e 'n ciel la fama,
se come, fin che là giù m'ebbe appresso,
m'amò quanto se stesso,
così lontano e nudo spirto m'ama;
s'ancora intende e brama
satisfare a' miei preghi, come suole,
queste fide parole
a Filiberta mia scriva o rapporti,
e preghi per mio amor che si conforti.

Troviamo alquanto sorprendente la scelta di affidare la consolatoria amorosa a un segretario che, benché fedelissimo, di fatto svolgeva poco sublimi pratiche burocratiche. Il fondo ironico della scena si avverte nell'iperbole *m'amò quanto se stesso* (166), collocata enfaticamente a costituire da

[8] GEORGES GÜNTERT, *Per una rivalutazione dell'Ariosto minore: le* Rime, in «Lettere italiane», XXIII, 1971, 29-42: 34. La stessa presenza del platonismo nella lirica ariostesca è rarefatta: cfr. EMILIO BIGI, *Petrarchismo ariostesco*, in ID., *Dal Petrarca al Leopardi. Studi di stilistica storica*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954, 47-76: 52: «le trasfigurazioni platonizzanti di quei temi (cioè del "dissidio" petrarchesco) che pur non mancano nelle *Rime* del più meditativo Bembo, sono nelle liriche ariostesche tutt'altro che frequenti, e si riducono in sostanza alle due canzoni in morte di Giuliano de' Medici».
[9] Cabani mostra le tendenze prosastiche presenti nella canzone V, e indica i punti di contatto tra il lamento di Filiberta e alcuni passi patetici presenti nel *Furioso*. Cfr. MARIA CRISTINA CABANI, *Le* Rime *e il* Furioso, in *Fra* Satire *e* Rime *ariostesche*…, cit., 393-427: 397-401 (il saggio prosegue soffermandosi acutamente sullo stile semiserio di alcuni componimenti, in part. sul sonetto XX, esemplare sotto il profilo di un impiego scherzoso del repertorio lirico amoroso, a 406 sgg.). Già CESARE BOZZETTI, *Notizie sulle rime dell'Ariosto*, in *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*, Roma, Salerno Editrice, 1985, 83-118: 95 notava come la lirica ariostesca fosse «contesta di classicismo umanistico e di realismo», recando l'impronta della lirica volgare lombardo-padana di fine Quattrocento e primo Cinquecento. Ricordiamo, senza pretesa di esaustività, anche il sonetto XXIII, preghiera di redenzione che attesta quanto Ariosto sia incline al realismo persino nella poesia spirituale (cfr. LUDOVICO ARIOSTO, *Rime*, introduzione e note di STEFANO BIANCHI, Milano, BUR, 1992, 234 e relativi rimandi bibliografici). Sul bisogno ariostesco di fondere il petrarchismo con altri toni cfr. WALTER BINNI, *Le liriche e l'esercizio stilistico*, in ID., *Metodo e poesia di Ludovico Ariosto*, cit., 1-24: 25.

sola un settenario.[10] Inoltre, è un fenomeno irriflesso ma significativo il ripresentarsi del costrutto *fin che… m'amò* in *Sat.* III 97-99 «e fin che a Roma se andò a far Leone, / io gli fui grato sempre, e in apparenza / mostrò amar più di me poche persone»: il confronto tra i passi getta una luce ironica su questo senso di obbligazione, chiamato 'amore', che dovrebbe conservarsi intatto pur essendo soggetto ai limiti della vita e della morte. Certo la devozione del Cardinale collimerebbe con la celebrazione che Ariosto ne aveva fatto nel *Furioso*, dove il suo nome compare tra quelli dei nemici dell'avarizia (A XXIV 48). Per altro, l'elaborazione di questa canzone potrebbe correre parallela all'uscita della prima edizione del poema: di essa conosciamo con sicurezza solo il termine *post quem*, cioè la morte di Giuliano, avvenuta il 17 marzo 1516 (ma di séguito ci soffermeremo su alcuni elementi grazie ai quali ipotizzare una stima cronologica più precisa). D'altra parte, non dimentichiamo che già all'indomani dell'elezione di Leone X il Bibbiena diviene per Ariosto un «gran maestro» inavvicinabile.[11] Cantare la sua devozione a Giuliano è una scelta che senza dubbio rispecchia la fortunata ascesa che lo rese protagonista della curia leonina. E si sospetta che la sua strana comparsa nell'appello finale della canzone risponda all'intento ariostesco di rappresentare la cerchia medicea più che a quello di fare esprimere liberamente l'alta retorica di Giuliano. La stanza precedente era dedicata a Leone X, e in essa già veniva montando una tensione ironica:

Canz. V 145-162
Non poca gloria è che cognata e figlia
il Leon beatissimo ti dica,
che fa l'Asia e l'antica
Babilonia tremar, sempre che rugge;
e che già l'Afro in Etïopia aprica
col gregge e con la pallida famiglia
di passar si consiglia;
e forse Arabia e tutto Egitto fugge
verso ove il Nilo al gran cader remugge.
Ma da corone e manti e scettri e seggi,
per stretta affinità, luce non hai
da sperar che li rai
e 'l chiaro sol di tua virtù pareggi;
sol perché non vaneggi
drieto al desir, che come serpe annoda,

[10] Sul settenario presente, dalla settima stanza in poi, nella sede del dodicesimo verso, in luogo dell'endecasillabo, Fedi ha giustamente notato un ibridismo: «assente nei *Rerum vulgarium*, e attribuibile forse all'età pre-petrarchesca della lirica di Chiaro Davanzati, raramente applicata nel Quattrocento se non nelle egloghe di Serafino o del Sannazaro, l'infrazione al principio della struttura strofica (in questo caso, asimmetria nella corrispondenza narrativa del verso) non è certo indice di una codificata norma compositiva». Cfr. ROBERTO FEDI, *Petrarchismo prebembesco in alcuni testi lirici dell'Ariosto*, in *Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione. Atti del Congresso organizzato dai comuni di Reggio Emilia e Ferrara 12-16 ottobre 1974*, a cura di CESARE SEGRE, Milano, Feltrinelli Editore, 1976, 283-302: 300-301; poi rielaborato e intitolato *Preistoria di un canzoniere: le 'Rime' di Ludovico Ariosto*, in ID., *La memoria della poesia, Canzonieri, lirici e libri di rime nel Rinascimento*, Roma, Salerno Editrice, 1990, 83-115: 112 nota 37. A prescindere dai dettagli formali, è bene dichiarare che ignoriamo se Ariosto potesse riferirsi a una tradizione di poesie scritte per consolare le vedove rispetto alla quale le sue variazioni – tra cui appunto la comparsa sullo sfondo di altri personaggi, o il gioco dei punti di vista e dei registri – emergessero con maggiore nitore e intensità.

[11] «Usar messer Bernardo per mezo, credo poter male, perché è troppo gran maestro, et è gran fatica a potersegli accostare; sì perché ha sempre intorno un sì grosso cerchio de gente che mal si pò penetrare, sì perché si conven combattere a 20 usci prima che se arrivi dove sia: la qual cosa a me è tanto odiosa, che non so quando lo vedessi, né anco tento de vederlo, né lui né omo che sia in quel palazo» (ARIOSTO, *Lettere*, cit., 28-29 n. 14 [1513]).

ti guadagni la loda che 'l patre e li avi e' tuoi maggiori invitti si guadagnâr con l'arme ai gran conflitti.

Tra i motivi per cui Filiberta dovrebbe consolarsi della vedovanza vi è l'essere parente di Leone X. A caratterizzare la grandezza del papa, Ariosto ricorda pomposamente il suo progetto di crociata. Un progetto non solo mai realizzato, ma platealmente velleitario sin dal principio, come scrive Guicciardini: «si trattava, ma più presto con ragionamenti apparenti che con consigli sostanziali, la espedizione universale di tutta la cristianità contro a Selim principe de' turchi».[12] Talvolta alludevano alla crociata mancata le pasquinate, quando, fingendo di celebrare la pace, criticavano la corruzione e l'indolenza del papa.[13] Rispetto alle pasquinate, Ariosto condivide la

[12] GUICCIARDINI, *Storia d'Italia* XIII IX (ed. SEIDEL MENCHI, II, 1342 sgg.): «Séguita l'anno mille cinquecento diciotto, nel quale Italia (cosa non accaduta già molti anni) non sentì movimento alcuno, benché minimo, di guerra. Anzi appariva la medesima disposizione in tutti i prìncipi cristiani; tra' quali, essendone autore il pontefice, si trattava, *ma più presto con ragionamenti apparenti che con consigli sostanziali*, la espedizione universale di tutta la cristianità contro a Selim principe de' turchi: il quale aveva l'anno precedente ampliata tanto la sua grandezza […] Però il pontefice insieme con tutta la corte romana spaventato da tanto successo […] Queste cose per trattare, o almanco per non potere essere imputato di mancare allo officio pontificale, Lione, tentati prima gli animi de' prìncipi, publicò in concistorio tregue universali per cinque anni tra tutti i potentati cristiani, sotto pena di gravissime censure a chi contravenisse; e perché fussino accettate, e trattate le cose appartenenti a tanta impresa, le quali anche consultava continuamente con gli oratori de' prìncipi, destinò legati il cardinale di Santo Sisto a Cesare, quello di Santa Maria in Portico al re di Francia, il cardinale Egidio al re di Spagna e Lorenzo cardinale Campeggio al re d'Inghilterra; […] *Le quali cose benché cominciate con grande espettazione, e ancora che la tregua universale fusse stata accettata da tutti, e che tutti contro a' turchi, con ostentazione e magnificenza di parole, si dimostrassino, se gli altri concorrevano, di essere pronti con tutte le forze loro a causa tanto giusta*, nondimeno, essendo reputato da tutti il pericolo incerto e molto lontano, e appartenente più agli stati dell'uno che dell'altro, ed essendo molto difficile e che ricercava tempo lungo l'introdurre uno ardore e una unione tanto universale, prevalevano i privati interessi e comodità: in modo che *queste pratiche non solo non si condusseno a speranza alcuna ma non si trattorono se non leggiermente e quasi per cerimonia*: […] La quale negligenza alle cose publiche, e affezione immoderata alle particolari, confermò più la morte che succedette, non molto poi, di Selim: …».

[13] Cfr. *Pasquinate romane*, cit., 88 64 sgg.; 89 31 sgg.; sulla condizione di pace, celebrata ma presto ritenuta fin troppo immobile e flaccida, che Leone X diede all'Italia dopo le guerre che avevano caratterizzato il pontificato di Giulio II cfr. 91 9-11: «Possa [poscia] da noi mortal licenza prese [Marte] / e venne Apol per dar silenzio al grege: / costui di Iano il tempio in terra stese»; 133 9-11: «El gran triunfo e' celebrati carmi / più grati sonno al suo <subl>ime scetro / che a Iove feretrico o<ffrir l'>ami; // più grato gli è quel apollineo pletro, / che 'l ciel, la terra e 'l mare: cusì parmi. / Gli animi anida a sé qua' vero ele<t>ro». Nel 1520 Pasquino fu addirittura travestito da dea Pace: 142 «Mutato s'è Pasquillo in sì perfetto / segno: de Pace son, ma alla sua grege / conceda quel pastor che 'l mondo rege / de l'auspicio consequir lo effetto»; e Leone X è sempre accusato di preferire il mecenatismo alla crociata, infiacchendo gli animi del popolo, lasciandoli al diavolo: 143 7-14: «La destra orrenda in Oriente estendi [Roma] / e gira intorno e a la tua santa legge / chiama quell'alme che la strada eletta / hanno smarrita e Belzebù gli aspetta, / e unisci insieme il traviato gregge / or che quel che ti regge / ti vuol, donde eri già popul di Marte, popul di pace con industria ed arte». Questa canzone illustra l'età leonina come un periodo di pace ma anche di decadenza dei costumi (cfr. 43 sgg.: «Parmi veder che quelle alme roine, / che serbi ancor del bel tempio di Pace, / gioiscan tutte e d'indi oscir parole…), specie rispetto ai personaggi dell'antichità che si sacrificarono per Roma (cfr. 57 sgg.: «Gode ne l'altra riva il tuo Camillo / e tutti quei della famosa schiera, /che sii gradita a tanta grazia, a Roma. / E dice Scipio: "Ora Annibal despera / in la Subura porre il suo vessillo, / e perde l'uno e l'altro occhio e la chioma". / Ed è sicura non soffrir la soma / del bavarico inganno e la virtute / del primo seme alegramente abbraccia / ed ogni albergo di dolor discaccia, /armata di speranza e di salute, / Roma, che vinir mute / fa tutte le lingue e chi ne vuol dir molto / riman nel primo dir tutto sepolto»); infine la sorpresa con la minaccia che contro questa Roma corrotta si scagli l'ira di Cristo: «S'odito fia, canzone, il rozzo suono / de li tuo' carmi, vederassi estinta / l'età di ferro, ch'ogni ben corrompe, / e verrà Roma a le sue prische pompe, / tutta d'oro forbita e pace cinta; / ma se la ragion vinta / fia dal voler che fa di me acquisto, / moverà contra sé l'ira di Cristo» (99-106). Ma cfr., tra i molti esempi possibili, anche 147 («Pasquillo, a questa volta sei verace, / ché, se 'l signor che regge l'universo / non vol che la sua fe' vada a

logica antifrastica ma procede nella direzione opposta: infatti offre di Leone X un'immagine epica, bellicosa e vincente. Di questa mitizzazione colpisce un dettaglio, che non ci risulta sia mai stato osservato.[14] È il rovesciamento satirico dell'immagine del gregge, tradizionalmente associata ai cristiani e qui riferita invece ai musulmani: Leone infatti indurrebbe a una fuga in Etiopia *l'Afro*, cioè il sultano Selim, *col gregge e la pallida famiglia*, ossia con i seguaci e la corte spaventata (*pallida*). A questa immagine del *gregge* in fuga si salda quella del ruggito del Leone (*sempre che rugge*), ricomponendo così uno schema collaudato dalle pasquinate: quello del Leone divoratore di pecore. In questi versi si compie anche un'intima palinodia del passo del *Furioso* con la gloriosa *interpretatio nominis* di papa Leone X: A XVII 79 5-8 «Tu sei Pastore; e Dio t'ha quella verga / data a portare, e scelto il fiero nome, / perché tu ruggi, e che le braccia stenda, / sì che dai lupi il grege tuo difenda». Nella canzone il papa non ruggisce contro i lupi per difendere il gregge, ma proprio contro il gregge, che a sua volta è composto inaspettatamente di Turchi. Questa configurazione delle parti, cristiana e pagana, è chiaramente anomala, e potrebbe rifarsi latamente al modello petrarchesco del sonetto 137 *L'avara Babilonia à colmo il sacco*. Fra gli archetipi letterari dell'attacco contro la corruzione della Curia, il testo petrarchesco è fondato su un paradosso tale per cui la figura del sultano compirebbe una sorta di crociata alla rovescia, liberando la cristianità dallo stato di infedeltà e scissione in cui versa («Babilonia» è naturalmente Avignone). I due testi sono apparentabili almeno per la scelta di presentare il nemico turco nei termini che tradizionalmente spettano alla cristianità, e quindi per l'ironia dissacrante che deriva dalla sfasatura creata tra essa e la sua simbologia. Certo nella canzone ariostesca la trovata satirica è impastata in un tono sublime e contegnoso; si finge che a parlare sia Giuliano de' Medici (e riguardo a questi effetti ironici poco conta che nella realtà egli si fosse spesso discostato dalla politica del fratello Giovanni). Infine, riguardo alla genesi di questa retorica paradossale, si può notare che la rappresentazione di Leone X che insegue un gregge, nella canzone, è davvero simile a quella che di Giulio II fornivano le due ottave presenti nel canto C XVII (= AB XV; 79a-79b α), presto sostituite con quella che celebra Leone X, anche con l'*interpretatio nominis* sopra ricordata: si veda almeno 79b α 1-4 («Non ti diede a portar Dio questa verga / perché sua greggia divorar tu lassi; / ma perché la diffenda, se le terga / lupi le preman d'ogni pietà cassi»).[15] Osservando il passaggio da un luogo all'altro, si

---

traverso, / sarà gran guerra per la vera pace»), con allusione alla necessità di fare una crociata contro i Turchi. Anche Machiavelli, in uno dei meno carnascialeschi dei suoi canti radunati sotto questo nome, espresse la speranza della venuta di un nuovo pastore che correggesse il popolo cristiano organizzando l'offensiva contro il sultano (cfr. *Spiriti beati*, *Canti carnascialeschi V*, in MACHIAVELLI, *Scritti in poesia e in prosa*, cit., 232-235).

[14] Abbiamo consultato i seguenti commenti: ARIOSTO, *Rime*, ed. BIANCHI, 89-94; LUDOVICO ARIOSTO, *Opere. Carmina, Rime, Satire, Erbolato, Lettere*, a cura di MARIO SANTORO, Torino, Utet, 1989, 3 voll., III, 203-212; LUDOVICO ARIOSTO, *Opere minori*, a cura di CESARE SEGRE, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954, 122-128: 127; LUDOVICO ARIOSTO, *Le opere minori di Ludovico Ariosto*, scelte e commentate da GIUSEPPE FATINI, Firenze, Sansoni, 1961, 282-291; ARIOSTO, *Opere minori in verso e in prosa di Lodovico Ariosto ordinate e annotate per cura di* FILIPPO LUIGI POLIDORI, cit., I, 285-290.

[15] Cfr. su queste ottave la dichiarazione del Barotti: «Si trovano manoscritte le seguenti due Ottave, come fatte dall'Ariosto al tempo dell'armigero Giulio secondo, le quali non si leggon in veruna Edizione, perché finiti que' tempi, le rifiutò, e vi sostituì la LXXIX., che si legge in tutte», in *Opere di Lodovico Ariosto con dichiarazioni*, Venezia, Francesco Pitteri, 1765, 6 tomi, II, C XVII 79 1; il Panizzi precisava «They have benn printed (which B[arotti] appears not to have known) in the notes to the fol[io] edit[ion] of ARIOSTO's works by Orlandini, Ven[ice] 1730» in *Orlando innamorato di Bojardo Orlando furioso di Ariosto with an essay on the Romantic narrative poetry of the Italians; memoirs and notes by Antonio Panizzi*, London, William Pickering, 1830-1834, 9 voll., VIII, 417 nota a C XVII 79 8. Le ottave furono ricordate anche dal Fatini, in GIUSEPPE FATINI, *Su la fortuna e l'autenticità delle liriche di Ludovico Ariosto*, in «GSLI», supplementi ai nn. 22-23, 1924, 133-296: 236; e da ultimo sono state esaminate da Dorigatti, che le trascrive

rinforza l'ipotesi che i versi della canzone mirino a un'accusa, così come si rinforza l'idea che l'ottava del poema venuta a sostituire queste su Giulio II esprima un omaggio tanto tempestivo quanto esteriore.

Andrà ricordato che il cenno alla crociata leonina è parso un elemento del testo utile ai fini di un'ipotesi di datazione. Il Polidori lo collega senza esitazioni al 1518: citando come fonte il Muratori, afferma che in quell'anno papa Leone pensò non solo di difendersi dal sultano ma anche di «invadere preventivamente da più parti gli stati suoi» (ed. POLIDORI 289 nota 5); il Fatini, all'opposto, ritiene che «l'affettuosità di questa e della precedente canzone, l'elogio per Leone X, la mancanza di allusioni all'invasione di Urbino, e la stessa data della morte di Giuliano inducono ad anticipare sino al 1516 la cronologia, cui non fa ostacolo l'accenno alla lega cristiana contro Selim I, perché ad essa Leone X rivolse la sua attenzione fin dalla sua nomina, mentre dopo il 1516, preso da altre cure, fu in parte distolto da quel disegno» (ed. FATINI 291 nota 172). Ci sembra decisamente sfocato il giudizio del Fatini, mentre riconosciamo la problematicità insita nella questione di datare il progetto della crociata. A questo riguardo, è opportuno osservare che nel *Furioso* del 1516, nell'ottava XVII 79 dedicata al papa ruggente, Ariosto non ne fa cenno: l'assenza del tema della crociata è significativa, soprattutto se si considera che egli esorta il papa a unire pacificamente la cristianità, motivo che, secondo il *topos*, era abbinato all'appello a combattere il nemico musulmano.[16] L'ottava è stata composta in periodo che va dal 1513 al 1516 e non si può escludere che Ariosto abbia agito nell'imminenza della stampa. In ogni caso, è il 1518 l'anno in cui la spedizione acquista uno spazio nei documenti e nei testi letterarî, e sotto forma di eventualità poco realistica: lo attestano Guicciardini e poi le pasquinate romane. Le trattative entrarono nel vivo dal febbraio, ma era chiaro che si facevano quasi per cerimonia. Nel dialogo con le potenze europee la politica leonina manteneva il suo passo meschino, fondato su interessi privati e piccoli espedienti. È significativo un accordo stipulato con Francesco I, che toccava direttamente Ferrara: al Cristianissimo sarebbero spettate le entrate e le decime relative alla fantomatica spedizione in Oriente, e in cambio il papa sarebbe stato prosciolto dall'obbligo di restituire Modena e Reggio al duca di Ferrara.[17] Comprendiamo quindi come, forse anche agli occhi di Ariosto, la crociata fosse divenuta di maggiore attualità una volta chiarito che il papa non l'avrebbe mai intrapresa. In letteratura il tema si arricchiva di risonanze polemiche. Che ciò fosse in linea con gli intenti ariosteschi ci sembra provato da un dettaglio della canzone che potrebbe suggerirne come termine *post quem* il 1517, assegnandola quindi a un periodo in cui l'appello all'unità dei principi cristiani era palesemente contraddetto dal montare delle contese interne. Un periodo in cui collochiamo per altro l'esordio di Ariosto all'interno del genere satirico (e cfr. *Sat.* II 211-225, dove il poeta è già consapevole della natura pretestuosa del progetto di crociata, che contrappone al divampare delle lotte interne: «Non penserà [*chi* «avrà la catedra beata»] d'Achivi o d'Epiroti / dar lor dominio; non avrà disegno / de la Morea o de l'Arta far despòti; / non cacciarne Ottoman per dar lor regno, / ove da tutta Europa avria soccorso / e faria del suo ufficio ufficio degno; / ma spezzar la Colonna e spegner l'Orso / per tòrgli Palestrina e

dal *Capriccio* di Iachetto, musico alla corte di Alfonso II d'Este: cfr. DORIGATTI, *Il manoscritto*…, cit., 31 sgg. Adoperiamo qui le sigle adottate da Dorigatti.

[16] Si riporta qui l'ottava per intero, cit. da C XVII 79: «Tu, gran Leone, a cui premon le terga / de le chiavi del ciel le gravi some, / non lasciar che nel sonno si sommerga / Italia, se la man l'hai ne le chiome. / Tu sei Pastore; e Dio t'ha quella verga / data a portare, e scelto il fiero nome, / perché tu ruggi, e che le braccia stenda, / sì che dai lupi il grege tuo difenda».

[17] GIUSEPPE LORENZO MONCALLERO, *La politica di Leone X e di Francesco I nella progettata crociata contro i Turchi e nella lotta per la successione imperiale*, in «Rinascimento», VII, 1957, 61-106: 77.

Tagliacozzo, / e darli a' suoi, sarà il primo discorso. / E qual strozzato e qual col capo mozzo / ne la Marca lasciando et in Romagna, / trionferà, del crestian sangue sozzo. / Darà l'Italia in preda a Francia o Spagna, / che sozzopra voltandola, una parte / al suo bastardo sangue ne rimagna»). Nei versi 149-153 della canzone si dice che il sultano già medita di rifugiarsi in Etiopia e *forse Arabia e tutto Egitto fugge*, cioè scappa dall'Arabia e dall'Egitto per nascondersi nei luoghi interni e remoti dove sorge il Nilo. Questi riferimenti geografici forse non sono favolosi né, tanto meno, vaghi, e presuppongono la recente conquista della Mecca e dell'Egitto da parte di Selim I, compiuta solo nel 1517.[18]

Tornando al testo, osserviamo che il discorso sulla guerra era già impostato nella stanza anteriore, dove è nominato il Lauro (136), «socer» di Filiberta, ricordato per le «mediche fronde» che «spesso alle piaghe, donde / Italia morì poi, furon ristauro» (137-139). Si insinua qui il tema del destino tragico dell'Italia, accostato maliziosamente alla stirpe dei Medici attraverso l'immagine delle «chiavi / che tenean chiuso il tempio de le guerre»: ciascuna di esse pendeva, come un frutto, a uno dei «rami soavi» del Lauro (140-143). La precarietà e insieme la grandezza di questa rappresentazione dell'azione politica del Magnifico fanno risaltare per contrasto il verso finale della strofe, l'impersonale «che poi fu aperto, e non è più chi 'l serre» (144): esso fa cadere un silenzio ambiguo sulle responsabilità di chi è venuto dopo Lorenzo, e forse non si eccede nella ricerca di significati se lo si riferisce proprio alla condotta inefficace degli altri Medici, non del parlante Giuliano ma di Leone e del suo nipote e rampollo Lorenzino. Del resto, dopo questa clausola inizia la parabola elogiativa di un improbabile 'papa crociato'. A marcare l'ironia della rappresentazione può essere la stessa immagine del *tempio de le guerre*: il sintagma è raro nella tradizione lirica (dove semmai si trova «tempio di Iano»[19]) mentre il riferimento ai tempi dei Fori romani era piuttosto abituale nelle pasquinate scritte contro la fiacchezza di Leone X (cfr. *supra* in nota 13, 91 11 «tempio di Iano» e 93 43 «bel tempio di Pace»).

Infine, è significativo che il 'lodevole' guerreggiare dei Medici e di Leone in specie (*'l patre e li avi e' tuoi maggiori invitti*) sia contrapposto allo splendore proprio di Filiberta, derivante dalle sue virtù spirituali. Infatti, nella seconda parte della stanza Ariosto crea un'antinomia maliziosa tra questi addendi in apparenza tutti tesi a mostrare i varî motivi della grandezza medicea. Mentre il poeta dichiara che la virtù di Filiberta la innalza al di sopra degli onori terreni, di fatto contrappone all'impareggiabile luce della donna da un lato *corone e manti e scettri e seggi* (154), e dall'altro proprio la gloria militare che avrebbero conseguito i suoi parenti (161-162). La dichiarazione della supremazia di Filiberta era un espediente retorico già attivo dal v. 109 («Questo è più onor che scender da l'augusta / stirpe…»), e consentiva di unire al tema dell'eccellenza spirituale della donna quello della celebrazione della sua famiglia. Ma in questo segmento della canzone la contrapposizione tra i due motivi va ben oltre il suggerimento dei limiti e della provvisorietà della gloria terrena, anche perché, come abbiamo osservato, si innesta su un asse che non è più quello della consolatoria. Notiamo per inciso che i simboli enumerati, che evocano il potere papale e principesco, nelle satire formano una vera isotopia leonina, su cui la polemica ariostesca si sofferma ossessivamente. Mentre la virtù di Filiberta consisterebbe nella sua assenza di *desir*, che è rappresentato dalla *serpe* come sarà nella satira terza, in un contesto esplicitamente critico nei confronti di Leone X e dell'avidità della sua Curia.[20] Ad ogni buon

---

[18] PAOLO MINGANTI, *L'Egitto moderno*, Firenze, Sansoni, 1959, 17.

[19] Cfr. ad es. POLIZIANO, *Stanze per la giostra* II 41 2; LORENZO DE' MEDICI *Selve* II 14 1, ARIOSTO, *Sat.* VII 135.

[20] *Sat.* III 187 sgg.: «Or sia vero che 'l Papa attenga tutto / ciò che già offerse, e voglia di quel seme / che già tanti anni i' sparsi, or darmi il frutto; / sie ver che tante mitre e dïademe / mi doni, quante Iona di Cappella / alla messa papal non vede insieme; / sia ver che d'oro m'empia la scarsella, / e le maniche e il grembio, e, se non basta, /

conto, a prescindere dall'impiego satirico cui queste immagini erano destinate, abbiamo ragione di sospettare che l'intero passo sul vanto che deriverebbe a Filiberta dall'essere sua *cognata e figlia* suggerisca tra le righe piuttosto i motivi del disonore insito in tale parentela.

D'altronde questa canzone, sia essa del 1517 o del 1518, secondo quanto abbiamo ipotizzato, come la gran parte dei componimenti ariosteschi scritti fino a quella data non era stata pensata per la pubblicazione; si deve supporre che Ariosto abbia scelto personalmente di dedicare il dittico celebrativo al Magnifico Iuliano, personaggio luminoso, specie rispetto ai parenti che gli erano sopravvissuti. In una dimensione diametralmente opposta si collocherebbe invece il capitolo III, testo che fu commissionato ad Ariosto nel 1519 perché fosse destinato all'odiato Lorenzino, allora morente, e che non a caso esprime un omaggio puramente esteriore. È tutto giocato sull'immagine della pianta dell'alloro, sviluppando la trovata paronomastica intorno al 'lauro'; la malattia è fatta corrispondere simbolicamente agli agenti che stroncano questo ramo della pianta: «boreal tempesta», «bruma», «il rigor e il gelo», «la neve» (31-33). In sostanza, è qui ricamata con piaggeria l'immagine che Ariosto impiegava nel 1516 nel proemio poi espunto (*rampolli del ben nato Lauro*), e poi nel dettato assai ambiguo della canzone.

In conclusione, ciò che abbiamo inteso mostrare è esattamente come l'antico proemio e la canzone rappresentino una tastiera polemica che prelude alla stagione delle *Satire*, o che – se la canzone è databile a un periodo tra il 1517 e il 1518 – accompagna il suo inizio. Ad ogni buon conto, si può parlare di una preistoria satirica. Tarpato nel romanzo e nella lirica affidato a una retorica obliqua, il discorso sulla storia presente avrebbe avuto una piena estroflessione nelle *Satire*, dove poteva fondarsi dichiaratamente sulla cronaca e sul risentimento personale.

2. I *CINQUE CANTI*. REALTÀ, *FABULA*, CRONOLOGIA

Negli stessi anni, con ogni probabilità nel 1519, iniziava la stagione dei *Cinque canti*.[21] L'analisi di come Ariosto andasse elaborando, nelle sue opere, un discorso polemico sull'attualità deve toccare anche questo frammento, che racchiude una materia incandescente dal punto di vista politico. Le 548 ottave propongono una declinazione drammatica e straniata del poema cavalleresco: la scomparsa del mondo cortese e il ritorno alla dimensione carolingia delle armi, il «tono austero, quasi invernale»,[22] il senso di crisi o pessimismo sembrano filtrare in chiave fantastica una realtà europea attraversata da mutamenti profondi nell'assetto politico, religioso e culturale. Il vero problema dell'interprete dei *Cinque canti* è motivare filologicamente il legame tra questa nuova scrittura e una cronologia della composizione del testo ancora ipotetica. Meno incerta, grazie agli studî di Casadei, è invece la storia interna del frammento, e in particolare la sua

---

m'empia la gola, il ventre e le budella; / serà per questo piena quella vasta / ingordigia d'aver? Rimarrà sazia / per ciò la sitibonda mia cerasta?».

[21] Ormai assodata è la data del 1519 come termine *a quo* della stesura del frammento: essa risulta assai probabile in forza della lettera a Mario Equicola del 15 ottobre 1519, nella quale Ariosto accenna a un'aggiunta al *Furioso* identificabile con qualche ottava dei *Cinque canti*. Torneremo dettagliatamente sulla questione, ma intanto ricordiamo che nei *Cinque canti* non è mai nominato il Cardinale Ippolito, morto nel 1520: le apostrofi presenti si appellano agli uditori con il 'voi' o con il 'tu', e questo modo di rivolgersi al pubblico non è una ripresa della tecnica canterina arcaica, come confermano del resto le apostrofi a un generico 'voi' che compaiono nelle aggiunte del '32.

[22] ARIOSTO, *Opere minori*, cit., 581.

destinazione, che secondo un progetto di ampliamento presto naufragato sarebbe stata l'edizione del *Furioso* del 1521.

Questo secondo campo d'indagine aiuta tuttavia solo in parte a delimitare il primo, relativo ai tempi della stesura, e ciò accade per almeno due ragioni. Anzitutto la natura incompiuta dei *Cinque canti* quali ci sono pervenuti, che fa supporre che lo fossero anche nel 1521, nell'imminenza di una stampa da cui, in effetti, restarono esclusi. Rispetto a un lavoro ancora arretrato o *in fieri*, la data del 1521 non può che essere un termine *ante quem* di valore relativo. La seconda ragione fa capo – come vedremo – agli studî di Cesare Segre, che ha dimostrato come l'opera sia stata oggetto di una massiccia revisione linguistica dopo il 1526, per poi essere accantonata definitivamente solo nel 1528. Una ripresa in mano dei fogli che costituisce una complicazione affascinante, perché mostra che la questione della destinazione del frammento e, in una misura tutt'altro che trascurabile, quella della sua elaborazione non erano affatto sopite dopo il 1521, entro un quadro politico e culturale diverso rispetto a quello cui Ariosto si riferiva anni prima, ancora dominato dalla rivalità tra Carlo V e Francesco I e anteriore alla grammatica bembiana.

L'impostazione critica che adotteremo è solidale, dal punto di vista del metodo, con l'esame dei varî luoghi testuali svolto fin qui. Abbiamo affrontato questioni puntuali di tipo filologico e interpretativo, attraverso le *Satire* e il *Negromante*, il proemio espunto nel *Furioso* del 1521 e la canzone V; in ciascun caso abbiamo stretto l'obiettivo sul problema del rapporto che intercorre tra storia e letteratura, cioè sulle modalità in cui Ariosto allude agli eventi storici all'interno dei codici di volta in volta adoperati. È un'analisi a campione, puntiforme e multiprospettica, che ha tuttavia permesso di individuare alcuni princìpi che organizzano e trasformano la scrittura ariostesca tra la fine degli anni dieci e i primi anni venti. Il tempo presente diviene l'asse della narrativa delle *Satire*, mentre altrove esso poteva acquistare un ruolo di primo piano solo con gradienti diversi: nelle ottave del poema stampato nel 1516 attraverso elementi polemici e, secondo l'ipotesi sviluppata, intenzionalmente anacronistici, e poi nella canzone grazie a effetti di rottura che in un certo senso ne alterano il metro nobile e il significato sublime. Rispetto a queste larvate insorgenze di discorso satirico, le critiche espresse nelle *Satire* acquistano certamente esplicitezza. La realtà è affrontata direttamente perché la maschera dal genere satirico lo consente, maschera che Ariosto ha recuperato dal mondo antico e da qualche sporadico modello umanistico con una scelta originale e destinata a fondare una tradizione di satira moderna. Più della codificazione di un genere, a noi interessa il movente che ha portato Ariosto a praticare questa poesia. Ci sembra infatti che i *Cinque canti* nascano dalla ricerca di una scrittura compromessa con la realtà. Pertanto è opportuno sforzarsi di inquadrarli in questo momento della parabola ariostesca, spiegando in che senso l'esperienza satirica serbi gli ingredienti della poetica del frammento.

Naturalmente, sappiamo che gli eventi storici cui le *Satire* si riferiscono sono sottoposti a una trasfigurazione letteraria, che può essere intensa e talvolta anche opacizzare il senso dei versi. Delimitare storia e letteratura è un'operazione conveniente quando lo scopo è ricostruire la genesi di una satira e provare a risolverne le *cruces* esegetiche; l'assunto iniziale del capitolo I è, per altro, che l'analisi del contesto storico da cui la satira prende forma consente di comprendere più lucidamente le forme letterarie e i toni impiegati da Ariosto. Ma già (cfr. I.1) accennavamo alla possibilità di sviluppare un'altra direzione di ricerca, basata sulla significatività che ha proprio l'intreccio tra vero e falso, inteso come esigenza, avvertita da Ariosto, di fondere cronaca e poesia.

Chi intenda analizzare in diacronia la poetica ariostesca deve considerare l'esperienza satirica come la tappa di un'evoluzione verso prospettive ideologiche complesse, che fanno interagire sottilmente la realtà con la letteratura. Da un lato la verità storica e dall'altro le deformazioni soggettive procurate dal ricorso a un'esemplarità ambigua: favolistica, ma anche critica, allusiva, pretestuosa. Si tratta di un gioco tra due componenti forgiate nelle satire, e molto ben riconoscibili entro il loro dettato, essendo questo intercalato da apologhi dichiaratamente fittizî (ma non dimentichiamo che gli apologhi solo solo parti di una letterarietà più pervasiva, le cui potenzialità mistificatorie riguardano ogni elemento offerto dalla cronaca). Al di fuori del codice satirico queste componenti possono essere denominate, con una terminologia che verremo precisando, realtà e *fabula*; il problema della loro interazione si ripresenta nel romanzo cavalleresco e nelle commedie, sul piano delle scelte drammaturgiche, e si ripresenta con un'intensità del tutto speciale nei *Cinque canti*.

La questione ricade nel grande tema del rapporto tra verità e finzione, considerato da un punto di vista strutturale prima che filosofico: lo stesso *Furioso* è fondato su una similitudine fra «antique» e «moderne cose». L'autore può regolare tale similitudine, creando corrispondenze di varia natura con una libertà che si avvale della dimensione «eticamente neutr*a*» del racconto.[23] Pertanto le corrispondenze possono comportare un giudizio, consentire ad Ariosto di esprimere, in un modo obliquo, il proprio punto di vista sul presente. È indubbio che l'esperienza delle *Satire* rappresenti una fase di attenta riflessione sui varî gradi di allusività che connettono favola e storia. E non sembra casuale che nei pressoché coevi *Cinque canti* le corrispondenze tra mondo storico e mondo del racconto abbiano un sapore militante, riconducibile proprio all'ottica del poeta satirico. Per limitarci a due esempi vistosi, ricordiamo che la guerra è combattuta non contro i Mori ma all'interno della Cristianità, e che la rivolta in Sassonia e in Boemia fa percepire come meno scontati i consueti cenni alla corruzione della Chiesa e anzi suggerisce una viva problematica religiosa.

La prossimità all'esperienza satirica si avverte anche nella tecnica narrativa. La vocazione critica delle *Satire* si esprime nei *Cinque canti* attraverso l'arma di una singolare carica allusiva. La favola è posta in relazione a precise circostanze della realtà, in un rispecchiamento che è come un basso continuo e indiretto, frutto di una sensibilità contristata.[24] Tecnicamente, la profondità drammatica del frammento è dovuta alla fine dell'ironia e all'assenza di complicità fra l'autore e i personaggi. Del resto, la funzione del controcanto non potrebbe apparire più impropria in un universo cupo, nel quale gli ideali e i valori cavallereschi sono smarriti. Il commento moralistico è così affidato a giudizî austeri e unilaterali, come le denunce degli intenti malvagi di Gano e le riflessioni mai divaganti condotte in inserti novellistici compatti ed esemplari. Il narratore si chiama fuori dalle vicende, è rigido nella sua onniscienza. Ciò determina un assetto che ci sembra avvicinabile all'impianto locutivo del componimento satirico, dove lo *speaker* è un osservatore esterno, persona storica e non figura anagogica.[25] Con alcuni *distinguo* tale assetto sarà riconfermato nelle aggiunte della terza edizione del poema, ma in quel caso esso si configurerà piuttosto come la scelta classicheggiante di un Ariosto che decanta il suo dissenso in una visione globale e distaccata.

---

[23] L'espressione è tratta dal saggio di EMANUELA SCARANO, *Guerra favolosa e guerra storica nell'*Orlando furioso, in *Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e dagli allievi pisani*, a cura di LUCIO LUGNANI, MARCO SANTAGATA, ALFREDO STUSSI, Lucca, Pacini Fazzi, 1996, 497-515: 498.

[24] FLORIANI, *Il modello ariostesco*, cit., 23.

[25] Ivi, 26 nota 11.

Se dunque si considerano i motivi di affinità con le *Satire*, non sorprende che nei *Cinque canti* si trovino situazioni e personaggi che fondono insieme realtà e *fabula*. La combinazione di queste due istanze all'interno del racconto sembra del resto ricalcare il doppio movimento della narrazione, attualizzante da un lato e arcaizzante dall'altro.[26] L'attualità è lo spettro che si agita nello scenario drammatico, nelle inquietudini che minacciano l'universo cavalleresco, nella confusione del quadro bellico, politico e religioso. Vi sono pochi dubbi, ormai, sul fatto che Ariosto alluda per metafora a un presente scosso dalle guerre; tuttavia la critica, in forza delle varie ipotesi di datazione del frammento, non ha raggiunto un accordo su quali siano i fatti storici adombrati (d'altronde, spesso – ma non sempre – gli echi contemporanei disseminati nel racconto appaiono in una forma sottintesa, fratture della *fictio* cavalleresca non immediatamente collegabili a un evento: Ariosto, al pari dei suoi paladini, sembra attraversato da un senso di crisi talvolta non razionalizzabile). Con un paradosso significativo, in questi stessi temi foschi, e in più nello stile, si avverte l'altra componente di questa scrittura, ossia l'arcaicità. Ariosto bordeggia i modelli quattrocenteschi che nel *Furioso* aveva distaccato, in particolare Boiardo e gli ultimi cantari del *Morgante*, e ne trae il tema degli intrighi di Gano, rinforzandone il sapore arcaico con numerose scelte linguistiche e stilistiche. Nel complesso, tra modernità e passato remoto è in atto una dialettica che dobbiamo considerare come il segno più vistoso di un tentativo di rinnovamento stilistico. Rispetto al poema (che per altro il frammento dovrebbe proseguire secondo le ipotesi maggioritarie relative alla sua cronologia e alla sutura con il *Furioso*) è infatti evidente come Ariosto abbia cercato di cambiare passo.

Questo ritorno ai modelli di Pulci e Boiardo è stato variamente inteso: fuorviante interpretarlo come spia del tempo in cui il testo fu composto (Capra), esso è da considerarsi, appunto, quale volontaria scelta stilistica di Ariosto (Goffis, Casadei).[27] Tale scelta si iscrive in una strategia che doveva permettere ad Ariosto di esprimere la propria «nuova visione storica», per dirla con le parole di Casadei, che del frammento ha esaminato lo stile, la genesi, e ha ricostruito proprio il solco romanzesco, boiardesco e pulciano, nel quale esso fu concepito.[28] Più che una conciliazione di vecchio e nuovo i *Cinque canti* sono quindi un tentativo di fare il nuovo riscrivendo il vecchio. Riscrivendo o forse, più precisamente, completando il vecchio, poiché la narrazione degli inganni di Gano (e probabilmente, nel progetto, della morte di Ruggiero) sembra intesa a portare a compimento la tela interrotta del Boiardo (cioè a narrare – cfr. *OI* III I 3 5-8 – «Come Rugier, che fu nel mondo un fiore, / fosse tradito; e Gano di Maganza, / pien de ogni fellonia, pien de ogni fele, / lo uccise a torto, il perfido crudele»). Quello dei *Cinque canti* era, in sostanza, il problema di come creare il nuovo rimettendo in moto la macchina del poema. Un problema trasposto in una scrittura nervosa e polemica che si innesta sul ceppo antico di Boiardo con una scelta tanto deliberata quanto precaria: in questa conciliazione impossibile tra i vecchi modelli e il racconto invaso dall'attualità Sergio Zatti ha ravvisato non a caso un «tentativo di 'modernità' che rappresenta forse la vera grande occasione mancata»[29] del frammento.

---

[26] Componenti della scrittura ariostesca ben illustrate da Sergio Zatti in ed. ZATTI, *Introduzione* 1633-1651: in specie cfr. 1643 (ed. ZATTI = LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando furioso e Cinque canti*, a cura di REMO CESERANI e SERGIO ZATTI, Torino, Utet, 1997, 2 tomi).

[27] LUCIANO CAPRA, *Per la datazione dei «Cinque canti» dell'Ariosto*, in «GSLI», CLI, 1974, 278-295; rispondono alle considerazioni del Capra in merito alla questione della presunta arcaicità quelle di GOFFIS, *I «Cinque canti di un nuovo libro di messser Ludovico Ariosto*, cit.: in particolare 157; ALBERTO CASADEI, *Il percorso del «Furioso»: ricerche intorno alle redazioni del 1516 e del 1521*, Bologna, il Mulino, 1993, 119.

[28] CASADEI, *Il percorso del «Furioso»*…, cit., 124.

[29] Ed. ZATTI, *Introduzione* 1643.

È forse utile ricordare che già i continuatori di Boiardo riflettevano, sia pure sporadicamente, su come conciliare le fantasie cavalleresche, con il loro carattere evasivo, alla storia luttuosa che era cominciata con la rottura della *pax* quattrocentesca. Niccolò degli Agostini in un passo del *Quarto libro dell'Innamoramento di Orlando* prometteva «Quivi altro s'udirà che negromanti, / qui si vedrà battaglie e fatti grandi, / qui non se narrerà d'estremi incanti, / quivi non ciurmarie convien si spandi, / ma le prodezze de que' due giganti, / tal che chi sordi fia convien che gli aldi, / perché tanto de lor la tromba suona / che fia sua fama nota a ogni persona» (IV X 19): con la coscienza acuta del traduttore di Ovidio, l'Agostini optava per il rifiuto delle favole dei poeti.[30] Non diversamente il Cieco nel *Mambriano* affermava la necessità di fondare la poesia sulle «cose moderne».[31] Come si vede, il problema era stilizzato nei termini di un'opposizione tra *fabula* e realtà, la quale sottintendeva per *fabula* il regno del fantastico, il mito pagano, ingredienti obbligatorî e ineludibili del genere praticato (pensiamo specialmente alla passione per la mitologia dell'Agostini), ma della cui convenienza ai tempi si cominciava a dubitare. La risposta di Ariosto è poderosa e originale: il suo tentativo di adeguamento storico non è enunciato ma è effettivamente compiuto e si configura come una reazione di poetica, cioè con i caratteri complessi e sorgivi di una scrittura nuova. Certo è opportuno ricordare che l'autore del *Furioso* si era già mostrato capace di introdurre i richiami alle guerre contemporanee direttamente nel tessuto narrativo, senza con ciò produrre quelle lacerazioni della finzione e del diletto che invece Boiardo metteva in risalto (pensiamo alle celebre chiusura del terzo libro dell'*Innamorato* IX 26: «Mentre che io canto, o Iddio redentore, / vedo la Italia tutta a fiama e a foco / per questi Galli, che con gran valore / vengon per disertar non so che loco»). Ma il punto è che nei *Cinque canti* la realtà è come iscritta completamente nell'evasione fantastica e ogni episodio viene quasi a coincidere esemplarmente con un determinato orizzonte ideologico.

È difficile individuare le intenzioni polemiche e soggettive che ispirano questa coincidenza tra realtà e *fabula*. Nel congegno dei *Cinque canti* non agisce un'esemplarità chiara e inequivocabile, frutto di una poetica che si pone al servizio della politica: siamo ancora lontani, infatti, dalla stagione in cui i poemi sono composti per riflettere precisi progetti politici, i quali traspaiono nella scelta della materia o nei valori propugnati, come nel caso del classico Trissino o, all'opposto, nel romanzo 'francese' dell'Alamanni.[32] Al centro dei *Cinque canti* c'è sempre il sistema di valori cavallereschi proiettato nel *Furioso*, ma còlto dall'angolazione dolorosa della storia: se nel poema l'ironia accompagnava la fede che in quei valori riponevano l'autore e un'intera comunità di lettori, qui una coscienza nuova ispira la rappresentazione del loro disfacimento, mette in scena vicende che alludono, denunciano, sollevano un inedito sentimento del ridicolo. Perciò sembra quanto mai opportuno individuare la svolta nelle *Satire*, cioè ricordare come l'esperienza satirica avesse aperto la poesia ariostesca al tempo presente, nei temi e nello stile, e rimarcarne l'importanza al fine di comprendere la nuova interazione di realtà e *fictio* che troviamo nei *Cinque canti*, la nuova poetica fondata su un connubio tragico tra storia e finzione. Per altro, immaginando il poeta satirico che torna ad applicarsi al romanzo, il recupero dei modelli antichi diviene meglio interpretabile, perché si configura come un espediente volto a

---

[30] Per la cit. cfr. la stampa *Tutti li libri de Orlando inamorato del conte de Scandiano Matheo Maria Boiardo tratti fidelmente dal emendatissimo exemplare novamente stampato*, Milano, Leonardo Vegio, 1513 e RICCARDO BRUSCAGLI, *Ventura e inchiesta fra Boiardo e Ariosto* [1976], poi in ID., *Stagioni della cività estense*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983, 87-126: 89-90 nota 3.

[31] Ivi, 90.

[32] Com'è noto, il primo propone un poema schierato culturalmente e politicamente dalla parte di Carlo V; il secondo, sostenitore di Francesco I, recupera il romanzo medievale francese nel suo *Girone il cortese*. Cfr. l'intero capitolo *Poetica e politica* in STEFANO JOSSA, *La fondazione di un genere. Il poema eroico tra Ariosto e Tasso*, Roma, Carocci, 2002, 67-104.

mediare un rapporto con l'attualità divenuto sin troppo intimo, a ripristinare un effetto distanziante. In effetti, se i *Cinque canti* accolgono il mondo contemporaneo e sono attraversati da una tensione che ricade sull'universo cortese, snaturandolo e rendendolo quasi postumo, si può credere che la coscienza drammatica del presente, mentre ispirava il racconto, imponesse una cautela: una cautela che assunse l'aspetto regressivo e autorevole di un ripescaggio della tradizione. L'eredità di Pulci e Boiardo è allora considerabile come una forma di goticismo costretta a un impossibile aggiornamento, una sorta di 'norma' nella quale incanalare la coscienza nuova delle *Satire*. Da questa prospettiva evolutiva possiamo meglio scorgere i limiti delle interpretazioni che vedono nei *Cinque canti* una coloritura barocca, persino pre-tassiana; tutt'al più, per il recupero dei modelli antichi entro un *animus* nuovo, si può affermare che il frammento crea una «maniera»,[33] destinata fra l'altro a ispirare una breve stagione di epigoni, come vedremo in III.5.

Non dimentichiamo, oltretutto, l'ipotesi abbozzata da Barotti, Gaspary, Dionisotti e motivata filologicamente da Casadei (per attenerci solo agli interpreti moderni), secondo cui il frammento era stato concepito per unirsi a un poema di cui, almeno in teoria, non avrebbe dovuto rompere gli equilibri: sarebbe stato scritto per l'edizione del 1521, salvo poi rimanerne escluso. Beninteso, gli sviluppi impressi alla tradizione giunsero comunque a creare effetti inediti e stranianti, rispetto al *Furioso* di A, B e anche rispetto a quella che sarebbe stata la sua configurazione finale in C: basti considerare che il tradimento di Gano, da vecchio motivo delle *chansons* medievali, diventa una complessa manovra rivoluzionaria attiva su fronti di guerra che vanno dall'Occidente all'Oriente, con un dispiego di forze politiche e militari sconosciuto ai romanzi cavallereschi e invece, com'è chiaro, molto simile alla realtà europea dopo il 1519. Questo tipo di racconto venato di dissenso e pessimismo in un certo senso sfuggì di mano al suo autore, e sfuggì definitivamente una volta affermatasi la prospettiva imperiale della fine degli anni venti. Infatti, il rifiuto del frammento e forse già la sua stessa incompiutezza andranno imputati alle nuove ragioni che progressivamente maturarono, condannando questo esperimento e facendo sorgere, non senza le contraddizioni che altrove analizzeremo (cfr. IV), la fisionomia più classica e composta del terzo *Furioso*.

Si impone dunque una domanda fondamentale: qual era il posto dei *Cinque canti* nella poesia di Ariosto? Sino a qui abbiamo presentato il mondo dei *Cinque canti* in parallelo a quel mondo reale cui si accompagnano così intimamente, ma non possiamo non toccare la questione della loro collocazione rispetto al *Furioso*. Casadei ha posto a verifica filologica la tesi di Dionisotti, e prim'ancora di Ruscelli, Barotti, Polidori e Gaspary, che essi dovessero in qualche modo arricchire il *Furioso* del 1521: ha proposto persuasivamente che siano stati concepiti come «giunta» da porre dopo la fine del poema nella sua seconda edizione e ha ipotizzato il procedimento che Ariosto avrebbe seguito per saldarli. L'ottava XLVI 68, cioè AB XL 45, che com'è noto corrisponde, eccetto che per il distico finale, all'ottava α che apre il frammento, ha certo la funzione di sutura riconosciutale tradizionalmente ma nel progetto ariostesco sarebbe stata dislocata: spostata dall'interno del poema all'inizio del primo dei *Cinque canti*, posti a seguire il *Furioso* come sua continuazione.[34] Per una connessione perfetta Ariosto avrebbe dovuto

[33] ANTONIO PINELLI, *La bella maniera*. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza, Torino, Einaudi, 2003, 57.

[34] CASADEI, *Il percorso del «Furioso»*…, cit., 113 sgg. La nuova tesi di collocazione è stata illustrata in prima sede in ALBERTO CASADEI, *Alcune considerazioni sui «Cinque canti»*, in «GSLI», CLXV, 1988, 161-179. L'ottava XLVI 68 è «Oltre che già Rinaldo e Orlando ucciso / molti in più volte avean di quei malvagi; / ben che l'ingiurie fur con saggio avviso / dal re acchetate, et i commun disagi; / avea di nuovo lor levato il riso / l'ucciso Pinabello e Bertolagi: / ma pur la fellonia tenean coperta, / dissimulando aver la cosa certa».

apportare alcune modifiche sia alla «giunta» che ai canti conclusivi del *Furioso*, allo scopo di sanare le incoerenze interne che si sarebbero prodotte. Di queste incoerenze Casadei è del tutto conscio, ed enuncia i possibili aggiustamenti che Ariosto avrebbe dovuto attuare o che avrebbe attuato, operando per altro nel quadro ancora *in fieri* di una prosecuzione da completare.[35] Inevitabilmente, però, è su di esse – oltre che sulla diversità ideologico-stilistica – che fanno leva i sostenitori della tesi secondo cui i *Cinque canti* avrebbero composto un libro nuovo, indipendente dal *Furioso*. Tesi che risale alle congetture del Pigna e che si fonda poi sugli studi di Lea Rossi, Pier Luigi Cerisola, Riccardo Bruscagli, Marina Beer e David Quint.[36] In tempi recenti è stata rilanciata da Giulio Ferroni, con l'idea che i *Cinque canti* corrispondano «più che ad episodi da inserire nel *Furioso* nel passaggio dalla prima alla seconda redazione, al progetto di un nuovo poema concepito come la continuazione delle vicende di Ruggiero dopo il matrimonio con Bradamante, forse fino alla narrazione della sua uccisione per mano dei Maganzesi e della vendetta operata dal figlio Ruggiero (vicende sintetizzate già in *OF* III 24 e XLI 61-66)».[37] Ferroni insiste sulle incoerenze narrative che si sarebbero verificate all'unione delle parti, e in specie su «quale posto in una nuova struttura avrebbero assunto le nozze tra Bradamante e Ruggiero, che, nello sviluppo dei *Cinque canti*, appaiano già regolarmente coniugati». E appunto rimarca: «Questi dati sembrano tra l'altro poter dare sostegno all'ipotesi che tale materiale non fosse destinato ad accrescere il *Furioso*, ma costituisse il punto di partenza di un poeta da esso parzialmente indipendente».[38] In realtà, ci sembra importante – nell'ottica di una conferma della proposta di Casadei – che già nell'Agostini le trame di Gano avvenissero dopo i festeggiamenti per il matrimonio di Bradamante e Ruggiero.[39] Che l'Ariosto dei *Cinque canti* si ponga nel solco della tradizione è un fatto sicuro, e dobbiamo credere che egli riproducesse, oltre ai contenuti, anche le forme narratologiche, per dir così. Per i sostenitori della tesi del libro indipendente o semi-indipendente permangono tuttavia dubbi se la prosecuzione dovesse allacciarsi materialmente al *Furioso* oppure no. Riccardo Bruscagli, ad esempio, è incline ad accogliere l'affermazione di Luciano Capra «i *Cinque canti* non seguono al *Furioso*, ma, astrattamente, ad alcuni luoghi della sua materia», e aggiunge che in tal senso «sarebbe superabile la difficoltà dell'omissione delle nozze di Bradamante e Ruggiero».[40]

Possiamo aggiungere un dato che ci sembra rincarare la dose di ambiguità insita nell'idea di prosecuzione. Per illustrarlo ci riferiamo ai testimoni dei *Cinque canti* (su cui torneremo debitamente in II.3). Le 548 ottave giacquero a lungo tra le carte ereditate dal figlio Virginio,

---

35 Ivi, 116.

36 GIOVAN BATTISTA PIGNA, *La vita di messer Ludovico Ariosto*, in *Monumenti di Storia patria delle provincie modenesi,* Modena, Società Tipografica Modenese, 1926, 466; [prima ed. in *I romanzi*, Venezia, Valgrisi, 1554]; LEA ROSSI, *Sui «Cinque canti» di Lodovico Ariosto*, in *Lodovico Ariosto: Il suo tempo la sua terra la sua gente.* Atti del convegno organizzato dalla Deputazione di Storia Patria per le Antiche Provincie Modenesi, Sezione di Reggio Emilia, nel V centenario della nascita del poeta. Reggio Emilia, 27-28 aprile 1974. Estratto dal Bollettino storico reggiano, n. 28 (ottobre 1974), Reggio Emilia, Poligrafici S. R A., 1974, IV, 91-150; PIER LUIGI CERISOLA, *Il problema critico dei «Cinque canti»*, in *Studi sull'Ariosto*, a cura di ENZO NOÉ GIRARDI, Milano, Vita e Pensiero, 1977, 147-186; MARINA BEER, *Romanzi di cavalleria. Il «Furioso» e il romanzo italiano del primo Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1987, 143-149, che vede nei C*inque canti* «un nuovo poema» o al più il «secondo libro di un poema già esistente» (ivi, 134) molto influenzato dalla moda dei romanzi di Rinaldo, che raccontano la storia della ribellione del vassallo di Carlo e, nel contempo, le trame dei Maganzesi contro i Chiaromontesi; DAVID QUINT, *Five Cantos*, translated by ALEXANDRA SHEERS and DAVID QUINT, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1996, *Introduction* 1-44.

37 GIULIO FERRONI, *Ariosto*, Roma, Salerno Editrice, 2008, 130-131.

38 Ivi, 408.

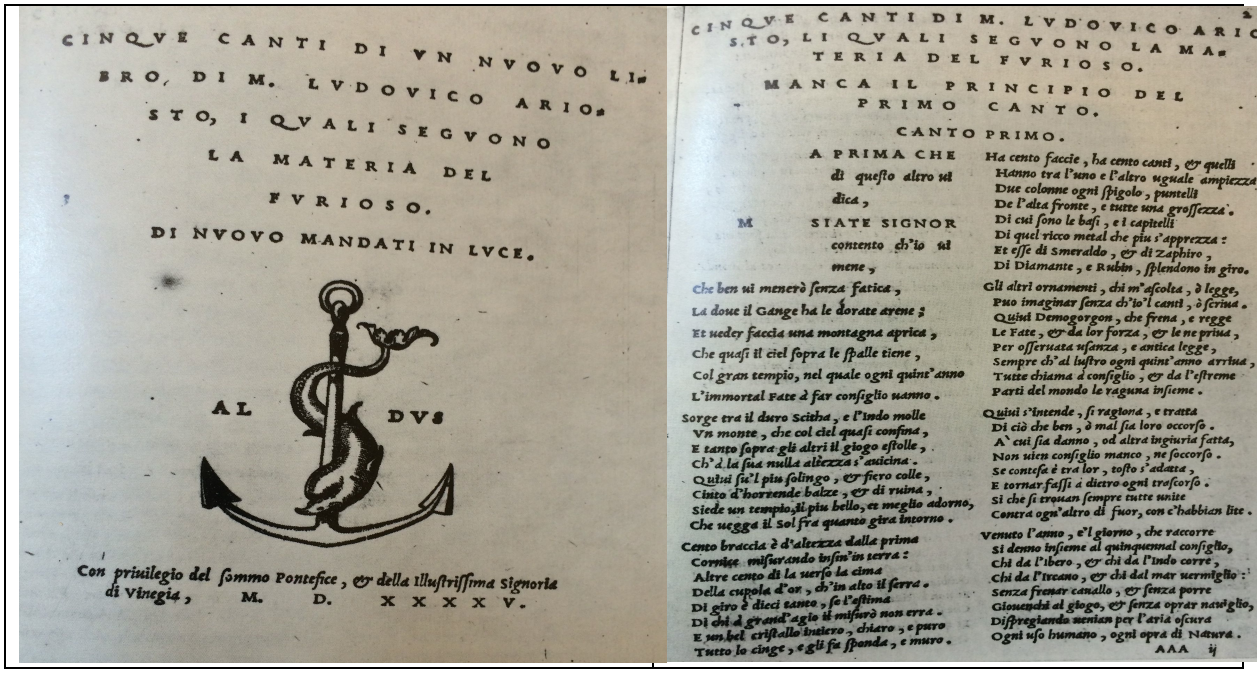
39 Sull'Agostini cfr. BRUSCAGLI, *«Ventura» e «inchiesta» fra Boiardo e Ariosto*, cit., 101 e nota 15.

40 Ivi, 101-102 nota 16 (la cit. di Capra proviene da CAPRA, *Per la datazione dei Cinque Canti dell'Ariosto*, cit., 279).

finché questi non ne fece fare copia manoscritta e l'affidò ai Manuzio, che nel 1945 stamparono la prima e unica edizione del *Furioso* impressa nella loro officina, recante in appendice il nuovo materiale: il frontespizio indicava «…et di piv aggivntovi in fi|ne piv di cinqvecento| stanze del medesi|mo avttore, |non più ve|dvte»».[41] L'edizione aldina del 1545 (M) è dunque la stampa più antica dei *Cinque canti*, e significativamente tralascia l'ottava con cui comincia il testo trasmesso dal solo manoscritto noto (T): ottava che costituisce il punto di collegamento con il *Furioso* (AB XL 45; C XLVI 68). Come ipotizza Trovato riprendendo alcune supposizioni di Segre, è probabile che questa decisione sia stata presa nella tipografia: nella stampa Aldo provvede a segnalare «Manca il principio del|primo canto», mentre, forse proprio in forza di quest'omissione, ha buon gioco di indicare sul frontespizio «Cinqve Canti di un nvovo li |bro di Messer Ludovico Ario|sto, li qvali seguono la ma|teria del Fvrioso».[42] Non è difficile intuire che questa scelta intendeva promuovere l'opera: da un lato eliminando un'ottava che poteva suggerire l'aggancio al *Furioso* e che comunque non aveva l'aspetto di un proemio, dall'altro annunciando a chiare lettere (*nuovo libro*) la presunta autonomia del testo. Proprio per questo è curioso osservare come, viceversa, nella richiesta di privilegio Aldo definisse il suo prezioso inedito «gionta»: «cinquecento e trenta stanze nove del Ariosto per gionta et cento che vanno nel libro»,[43] dove il termine *gionta*

[41] Cfr. GIUSEPPE AGNELLI- GIUSEPPE RAVEGNANI, *Annali delle edizioni ariostee*, Bologna, patrocino della r. Accademia d'Italia e del comitato ferrarese per le onoranze del poeta, Nicola Zanichelli Editore, 1933, 2 voll., I 71-72 e TAV. XLII. Il censimento di Agnelli-Ravegnani è integrato dalle indicazioni bibliografiche contenute in CARLO ALBERTO GIROTTO, *Ancora su lettori e postillatori a confronto col* Furioso, in *Volteggiando in su le carte*…, cit., 73-122; ID., *Lettori, bibliofili e postillatori a confronto col* Furioso, in *«Tra mille carte vive ancora»*, a cura di LINA BOLZONI, SERENA PEZZINI, GIOVANNA RIZZARELLI, Lucca, Pacini Fazzi, 2010, 371-393.

[42] Cfr. SEGRE, *Esperienze ariostesche*, cit., 166; PAOLO TROVATO, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)* [rist. anastatica dell'ed. Bologna, il Mulino 1991], Ferrara, Unife Press, 2009, 213. Nelle figg., la stanza 1 dei *CC* e il frontespizio nell'aldina (cfr. AGNELLI-RAVEGNANI, *Annali*…, cit., I 71-72 e TAV. XLIII):



CINQVE CANTI DI VN NVOVO LI-
BRO, DI M. LVDOVICO ARIO-
STO, I QVALI SEGVONO
LA MATERIA DEL
FVRIOSO.
DI NVOVO MANDATI IN LVCE.

AL DVS

Con priuilegio del ſommo Pontefice, & della Illuſtriſſima Signoria di Vinegia, M. D. XXXXV.

CINQVE CANTI DI M. LVDOVICO ARIO-
STO, LI QVALI SEGVONO LA MA-
TERIA DEL FVRIOSO.

MANCA IL PRINCIPIO DEL
PRIMO CANTO.

CANTO PRIMO.

A PRIMA CHE di queſto altro ui dica,
M SIATE SIGNOR contento ch'io ui mene,
Che ben ui menerò ſenza fatica,
La doue il Gange ha le dorate arene;
Et ueder faccia una montagna aprica,
Che quaſi il ciel ſopra le ſpalle tiene,
Col gran tempio, nel quale ogni quint'anno
L'immortal Fate à far conſiglio uanno.
Sorge tra il dsero Scitha, e l'Indo molle
Vn monte, che col ciel quaſi confina,
E tanto ſopra gli altri il giogo eſtolle,
Ch'à la ſua nulla altezza s'auicina.
Quiui ſie'l piu ſolingo, & fiero colle,
Cinto d'horrende balze, & di ruina,
Siede un tempio, il piu bello, et meglio adorno,
Che uegga il Sol fra quanto gira intorno.
Cento braccia è d'altezza dalla prima
Cornice miſurando inſin'in terra:
Altre cento di la uerſo la cima
Della cupola d'or, ch'in alto il ſerra.
Di giro è dieci tanto, ſe l'eſtima
Di chi à grand'agio il miſurò non erra.
E ben bel criſtallo intiero, chiaro, e puro
Tutto lo cinge, e gli fa ſpanda, e muro.
Ha cento faccie, ha cento canti, & quelli
Hanno tra l'uno e l'altro uguale ampiezza
Due colonne ogni ſpigolo, puntelli
De l'alta fronte, e tutte una groſſezza.
Di cui ſono le baſi, e i capitelli
Di quel ricco metal che piu s'apprezza:
Et eſſe di Smeraldo, & di Zaphiro,
Di Diamante, e Rubin, ſplendono in giro.
Gli altri ornamenti, chi m'aſcolta, à legge,
Puo imaginar ſenza ch'io'l canti, à ſcriua.
Quiui Demogorgon, che frena, e regge
Le Fate, & da lor forza, & le ne priua,
Per oſſeruata uſanza, e antica legge,
Sempre ch'al luſtro ogni quint'anno arriua,
Tutte chiama à conſiglio, & da l'eſtreme
Parti del mondo le raguna inſieme.
Quiui s'intende, ſi ragiona, e tratta
Di ciò che ben, à mal ſia loro occorſo.
A cui ſia danno, od altra ingiuria fatta,
Non uien conſiglio manco, ne ſoccorſo.
Se contraſa è tra lor, toſto s'adatta,
E tornar faſſi a dietro ogni troſcorſo.
Si che ſi trouan ſempre tutte unite
Contra ogn'altro di fuor, con c'habbian lite.
Venuto l'anno, e'l giorno, che raccorre
Si denno inſieme al quinquennal conſiglio,
Chi da l'ibero, & chi da l'Indo corre,
Chi da l'Ircano, & chi dal mar uermiglio:
Senza frenar canallo, & ſenza porre
Giouenchi al giogo, & ſenza oprar nauiglio,
Diſpregiando uenian per l'aria oſcura
Ogni uſo humano, ogni opra di Natura.

AAA ij

[43] Traggo la cit. da TROVATO, *Con ogni diligenza corretto*…, cit., 213. Il conteggio delle stanze, in difetto rispetto alle 548 che noi conosciamo, deriva dalla presenza di varie lacune nella stampa; e in più è curiosamente errato perché M ne contiene in realtà solo 510: si tratta probabilmente di un semplice refuso. Il privilegio rilasciato a Paolo Manuzio si trova all'Arch. di St. di Venezia, Capi Consiglio X, Notatorio, reg. 13, c. 181, 19 dic. 1544.

sembra in accordo, ad esempio, con l'interpretazione che avrebbe dato Ruscelli, sostenitore della teoria della 'continuazione'.[44] Ciò è sufficiente a riaprire il dubbio: esiste una contraddizione tra *gionta* e *nuovo libro*? è una contraddizione apparente, perché la dicitura che compare sul frontespizio ha un'intenzione pubblicitaria e Aldo sapeva che il frammento doveva connettersi al corpo del poema come sua 'continuazione'? O invece dobbiamo credere che il termine *gionta* usato nella richiesta di privilegio fosse inteso nel modo in cui sembra precisato dal verbo *seguono* (*seguono la materia del Furioso*), cioè nel senso in cui lo stesso Ariosto 'segue' Boiardo? Da questi dati controversi ci sembra plausibile desumere che già il primo editore dell'opera manifestasse un'indecisione, risolta a favore dell'opzione più conveniente al suo mestiere.[45]

In II.3 torneremo a esaminare gli enigmi della tradizione testuale, mentre ciò di cui intendiamo occuparci qui è un problema non meno centrale e dibattuto nella storia degli studî: la cronologia della composizione del frammento. Un problema che sembra di quelli destinati a non trovare una soluzione, a giudicare dal numero dei lavori che si sono cimentati su di esso, contenenti le più diverse supposizioni.[46] Conviene allora dichiarare da subito cosa distinguerà la

---

[44] GIROLAMO RUSCELLI, *De i Cinque Canti*, in LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando Furioso*, Venezia, Valgrisi, 1556, c.8b.

[45] Varî studiosi si sono posti il problema del valore da assegnare alla parola *gionta*, se sia da intendersi come 'aggiunta' in senso stretto o come 'continuazione' in assenza di continuità testuale: ad accendere la discussione intorno a questo problema è stato lo stesso Ariosto, che usa il termine *giunta* nella lettera all'Equicola in riferimento, molto probabilmente, a un primo nucleo dei *Cinque canti* (e cfr. CASADEI, *Il percorso del «Furioso»*…, cit., 187).

[46] Sulla cronologia, ma anche sui riferimenti storici e le fonti dei *Cinque canti* si vedano: ANTONIO CAPPELLI, *Tre lettere inedite di Ludovico Ariosto con altre memorie intorno al medesimo*, in «Atti e Memorie RR. Depp. St. patria provv. Modenesi e parmensi», II, 1865, 199-211; ADOLF GASPARY, *Zu Ariosto's Cinque Canti*, in «Zeitschrift für Romanische Philologie», III, 1879, 232-233; LUIGI BONOLLO, *I* Cinque canti *di Ludovico Ariosto*, Mantova, Baraldi & Fleischmann, 1901: Bonollo confermava le argomentazioni del Gaspary e cercava di dimostrare che l'inizio della composizione non fosse anteriore al periodo garfagnino e anzi probabilmente posteriore; ANTONIO BALDINI, *I* Cinque canti *di Ludovico Ariosto fatti pubblicare da Virginio Ariosto nel 1545*, Lanciano, R. Carabba, 1915 (cfr. la recensione di GIUSEPPE FATINI, in «GSLI», LXVII, 1916, 17-19); LEA NISSIM ROSSI, *Saggio sui* Cinque canti *di Ludovico Ariosto*, Reggio Emilia, Coop. Lavoranti Tipografi, 1923 (cfr. la recensione di GIUSEPPE FATINI, in «GSLI», LXXXV, 1925, 330-332); CATALANO, *Vita*…, cit., I 598-600) proponeva la datazione 1526-1528; CESARE SEGRE, *Studi sui* Cinque canti, in «Studi di filologia italiana», XII, 1954, 23-75; ID., *Nota critica al testo delle opere minori – I* Cinque canti, in LUDOVICO ARIOSTO, *Opere minori*, cit., 1182-1184; ID., *Appunti sulle fonti dei* Cinque canti, in «Rassegna della letteratura italiana », LVIII, 1954, 413-420 (contributi poi confluiti in ID., *Esperienze ariostesche*, cit., 121-177); RICCARDO BACCHELLI, *Arte e genio dell'Ariosto, poeta della poesia* [parte II], in «Nuova Antologia», 467, 1956, 303-320: 312: le considerazioni di Bacchelli sono pienamente consapevoli del problema di storicizzare l'Ariosto dei *Cinque canti*, definiti «fatica vana quanto tardiva» e «dilettazione morosa della fantasia»; CARLO DIONISOTTI, *Per la data dei* Cinque canti, in «GSLI», CXXXVII, 1960, 1-40; ID., *Appunti sui* Cinque canti *e sugli studi ariosteschi*, in *Studi e problemi di critica testuale*, a cura di RAFFAELE SPONGANO, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1961, 369-382; PIO FONTANA, *La balena dei* Cinque canti *e un problema di fonti e di cronologia*, in «Aevum», XXXV, 1961, 511-518; ID., *I* Cinque canti *e la storia della poetica del* Furioso, Milano, Vita e Pensiero, 1962 (cfr. la recensione di REMO CESERANI, in «GSLI», CXL, 1963, 617-624); ID., *Ancora sui 'Cinque Canti' di Ludovico Ariosto*, in «Italianistica», III, 1974, 593-605; ROSSI, *Sui «Cinque canti» di Lodovico Ariosto*, cit.; EDOARDO SACCONE, *Appunti per una definizione dei* Cinque canti, in «Belfagor», XX, 1965, 381-410 (poi in ID., *Il soggetto del* Furioso, Napoli, Liguori, 1974, 119-160); LANFRANCO CARETTI, *Storia dei* Cinque canti, in «Italianistica», III, 3, 1974, 583-605 (poi in ID., *Ariosto e Tasso*, Torino, Einaudi, 2001, 57-67); CAPRA, *Per la datazione dei* Cinque canti *dell'Ariosto*, cit.; GOFFIS, *I «Cinque canti di un nuovo libro di M. Ludovico Ariosto»*, cit.; GIORGIO PADOAN, *L'«Orlando furioso» e la crisi del Rinascimento*, in «Lettere italiane», XXVII, 1975, 286-307 (ora in ID., *Rinascimento in controluce. Poeti e pittori, cortigiane e teatranti sul palcoscenico rinascimentale*, Ravenna, Longo Editore, 1994, 41-63); RICCARDO BRUSCAGLI, *Ventura e inchiesta fra Boiardo e Ariosto*, in *Ludovico Ariosto*: *lingua, stile*…, cit., 1976, 107-136 (poi in ID., *Stagioni della civiltà estense*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983, 87-126); CERISOLA, *Il problema critico dei* Cinque canti, cit.; EDOARDO SACCONE, *Prospettive sull'ultimo Ariosto*, in «Modern Language Notes», XCVIII, 1983, 55-69; MARINA BEER, *Romanzi di cavalleria*…, cit., 143-149; CASADEI, *Alcune considerazioni sui* Cinque canti, cit.; ID., *Notizie intorno alla prima edizione dei* Cinque canti, in «Schifanoia», VI, 1988, 205-206; ID., *I «Cinque canti» o l'ultima eredità di Boiardo*, in «Italianistica», XXI,

proposta che avanzeremo. A nostro giudizio, leggere i *Cinque canti* cogliendone appieno la propensione polemica e allusiva consente di assumere uno sguardo nuovo sulla questione della loro datazione. Crediamo cioè che i presupposti ideologici e stilistici che abbiamo tratteggiato sin qui, specie attraverso il parallelo con le *Satire*, non debbano essere accantonati nell'affrontare il problema della cronologia. Il giudizio sullo stile si deve continuamente intrecciare con quanto è possibile desumere su base documentaria. In accordo con questa premesse, qui tenteremo di formulare nuove proposte per l'interpretazione dei riferimenti storici celati in quei passi che già Dionisotti considerò allusivi alla storia presente, passi dai quali, com'è ben noto, egli ricavò presunti termini *ante quem* per la composizione del testo. Le nostre interpretazioni proveranno a tenere uniti due aspetti che gli studi sui *Cinque canti* hanno spesso messo a fuoco separatamente, come in parte anche il fondamentale saggio dionisottiano, forse mirabile più sotto il profilo storico che letterario: il primo aspetto è il problema filologico della data, relativo a un frammento che fu a lungo ritenuto fragile e incondito nel senso deteriore, persino di dubbia autenticità; il secondo è il suo posto all'interno della parabola ariostesca, di cui è invece una chiave interpretativa.

Anzitutto, si deve richiamare l'attenzione sulla natura opinabile della petizione di principio dichiarata da Dionisotti in apertura allo storico saggio *Per la data dei «Cinque canti»* del 1960:

> In opera incompiuta e rimasta nelle mani dell'autore fino alla morte, è ovvio che ogni termine post quem che vi si riconosca, faccia prova per quel singolo passo e non più. Ma un termine ante quem può essere spia sicura di un momento della composizione stessa dell'opera, anteriore a questa o quella correzione o giunta.[47]

Queste parole mostrano che Dionisotti intendeva la composizione del testo come un atto unitario, cui poi sarebbero seguiti ritocchi eventuali e di poco conto, fatti desultoriamente. In realtà, nulla esclude che la composizione dei canti sia avvenuta in un modo lento e stratificato nel tempo.

Inoltre, la validità teorica del principio enunciato da Dionisotti può essere relativizzata considerando l'*usus* generale di Ariosto: è ormai un dato acquisito dalla critica che il suo lavoro di ampliamento e correzione nel poema si configura come un aggiornamento capace di destreggiarsi tra riferimenti a fatti accaduti in tempi diversi. Nel terzo *Furioso* gli eventi lontani e prossimi sono come fusi e ricollocati in una dimensione di sincronia: e se è vero che l'effetto ucronico grandioso del poema nel 1532 costituisce una singolarità *iuxta propria principia*, esso può altresì attestare una tendenza, affermatasi da un certo momento in poi, ossia come Ariosto potesse ammettere la possibilità che tra i propri versi e gli eventi storici vi fosse una relazione di tipo non lineare. Certo è facile obiettare che i *Cinque canti* rispecchiano un periodo storico preciso, e che quindi riadattarli a un contesto diverso da quello della loro nascita sarebbe stato insensato da parte di Ariosto. Ma questo ragionamento pecca di astrazione, perché trascura del tutto il fattore stilistico: nei *Cinque canti* la scrittura è pervasa da un'intenzione polemica, e la polemica si avvale della finzione e dunque *prevede* che le allusioni all'attualità compaiano travestite, anche dal punto di vista spazio-temporale. Già esaminando il proemio con il *cardinal Thoscano* (cfr. II.1) abbiamo osservato come

---

2-3, 1992, 739-748; ID., *Il percorso del Furioso*, cit., 113-158; QUINT, *Five Cantos*, cit., *Introduction*, 1-44; STELLA LAROSA, *Poesia e cronologia nei* Cinque canti. *Una nuova ipotesi*, Rende, Centro Editoriale e Librario Università degli Studi della Calabria, 2001 (cfr. la recensione di ALBERTO CASADEI, in «Italianistica», XXXI, 1, 2002, 272-275); GIUSEPPE SANGIRARDI, *Ludovico Ariosto*, Firenze, Le Monnier, 2006, specie *Nel segno di Medea: i* Cinque canti, 218-229.

[47] DIONISOTTI, *Per la data dei «Cinque canti»*, cit., 2-3.

le sfasature rispetto all'attualità (in quel caso rispetto alla situazione del 1516) potessero veicolare la visione beffarda dell'autore. Che un tale fenomeno, su una scala anche più ampia, possa verificarsi nei *Cinque canti* sembra in un certo senso predisposto dal loro regime allusivo, fondato com'è sulle corrispondenze tra il passato remoto carolingio e il presente della crisi europea. Pertanto, è condivisibile solo in astratto la logica che induce Dionisotti a individuare in alcuni passi dei termini *ante quem*, ossia la logica secondo cui Ariosto avrebbe potuto alludere a certi eventi solo quando farlo non era ancora diventato inopportuno, specie sotto il profilo politico: nella pratica conviene analizzare ogni caso di per sé, e senza mai dimenticare la postura polemica dell'autore dei *Cinque canti*.

Si inserisce in questo nodo problematico ciò che noi definiremmo una contraddizione latente nella proposta cronologica dionisottiana, che conviene mettere subito in luce. Già nel 1954 Segre aveva mostrato che Ariosto svolse sul frammento una revisione linguistica collocabile tra il 1526 e il 1528;[48] rispetto agli invalicabili termini *ante quem* proposti per la composizione da Dionisotti, nel 1960, una revisione come quella ricostruita da Segre, che lascia tracce di ripensamenti esclusivamente formali, sembra paradossale: è possibile che Ariosto volesse correggere singoli versi e normalizzare la lingua lasciando intatti elementi che, se interpretati come indicato da Dionisotti, negli anni venti avrebbero costituito anacronismi e procurato imbarazzi politici anche rischiosi?

Si dovrebbe allora credere che Ariosto, curandoli formalmente, volesse fare dei *Cinque canti* un mero serbatoio di spunti, lessico, idee da introdurre nelle giunte al poema che andava progettando, una specie di deliberato avantesto preparatorio, un materiale che, rifiutato in via preliminare come progetto pubblicabile e scorporato, avrebbe contribuito alla nascita del *Furioso* del 1532? Anche questa ipotesi è difficilmente dimostrabile. Inoltre subdolamente contrasta ciò che in fondo è l'acquisizione più dirompente dello studio di Segre: che l'opera che si riteneva «orfana e fragile»,[49] da relegare a un momento creativo antico e rinnegato, sia stata in realtà al centro di una cura prolungata e tenace, di cui poi anche noi ripercorreremo le tracce (cfr. II.3). Pertanto, a nostro parere, è proficuo tornare a discutere l'interpretazione dei riferimenti storici, prestando attenzione agli obiettivi di fondo dell'autore e alla strategia stilistica adottata per esprimerli.

Uno dei passi discussi da Dionisotti è l'ottava II 53. Essa conterrebbe un'allusione alla storia contemporanea perché l'appellativo di «Cristianissimo», di cui fu titolare Carlo Magno, in un'ottica cinquecentesca designava per antonomasia il re di Francia. Poiché l'ottava esprimerebbe l'auspicio dell'elezione imperiale di Francesco I, si deve pensare che Ariosto l'abbia scritta prima del giugno 1519, quando Carlo V non era ancora stato eletto re dei Romani e la candidatura del re francese era ancora possibile:

CC II 53
Era Carlo amator sì de la Chiesa,
sì d'essa protettor e di sue cose,
che sempre l'augumento e la difesa,
sempre l'util di quella al suo prepose:
però, dopo molt'altre, questa impresa
nome di Cristianissimo gli pose,

[48] SEGRE, *Opere minori*, cit. e ID., *Studi sui «Cinque canti»*, cit., poi in ID., *Esperienze ariostesche*, cit., 121-177.
[49] Ivi, 131.

e dal santo Pastor meritamente
sacrato imperador fu di Ponente.

La prima obiezione che proponiamo di muovere a questa ipotesi scaturisce dal confronto con un'ottava anteriore dei *Cinque canti*, I 65, nella quale Padoan (e prima di lui Lea Rossi[50]) ha persuasivamente scorto un'allusione autobiografica. Affermando che i doni di Carlo Magno non furono soggetti a vincoli feudali né a tasse e confische, il poeta alluderebbe polemicamente all'incameramento da parte del duca Alfonso dell'eredità di Rinaldo Ariosto, avvenuta a suo danno dopo la morte del cugino il 7 luglio del 1519. Poiché prossimo all'incominciamento del «poco di giunta», espressione che Ariosto scrisse nella celebre lettera all'Equicola dell'ottobre del 1519 e nella quale è da leggere senz'altro un'allusione ai *Cinque canti*,[51] a tale evento è riconducibile persino la nascita del tono amaro e risentito del testo. In effetti, l'abuso dei potenti uno dei temi drammatici principali dei *Cinque canti*:

CC I 65
Né feudi nominando né livelli,
fur senza obligo alcun liberi i doni;
acciò il non sciorre i canoni di quelli
o non ne tòrre a' tempi investigioni,
potesse gli lor figli o gli fratelli,
gli eredi far cader di sue ragioni:
liberi furo e veri doni, e degni
d'un re che degno era d'imperio e regni.

Questa ottava del primo canto dipende quindi da un evento posteriore al luglio del 1519 ed è portatrice di un motivo cupo che può avere contribuito a ispirare la nuova ideazione romanzesca nel suo complesso. Pertanto ci sembra che crei problemi all'ipotesi dionisottiana, secondo cui l'ottava che conterrebbe l'auspicio dell'elezione imperiale di Francesco I, che si trova nel canto II, dovrebbe essere stata scritta prima del giugno dello stesso anno. Le date confliggerebbero con la diacronia della composizione dei canti, che per una necessità logica interna al racconto prevede che il primo sia stato scritto prima del secondo. In specie, non è economico supporre che l'ottava sulla libera distribuzione dei beni da parte di Carlo Magno sia stata aggiunta tardivamente; né per Ariosto avrebbe avuto senso farlo se non quando il suo animo era ancora risentito per l'oltraggio commesso dal Duca, come per altro sembra esserlo nelle parole scritte all'Equicola nell'ottobre del 1519 (…*ma poi da un lato il Duca, da l'altro il cardinale, havendomi l'un tolto una possessione di valore appresso di dece mila ducati, de facto e senza pur citarmi a mostrare le ragion mie, m'hanno messo altra voglia che di pensare a favole*). Si deve ammettere quindi la possibilità che uno dei due passi non sia interpretabile come, rispettivamente, è stato proposto da Dionisotti e da Padoan.

[50] ROSSI, *Sui «Cinque canti» di Lodovico Ariosto*, cit., 143-144 nota 1: «Nella st. 65 del c. I, nell'accenno alla liberalità di Carlomagno, che distribuisce premi ai paladini ("liberi furo e veri doni") senza limitazioni, senza clausole, che possano in seguito "gli eredi far cader di sue ragioni", par di sentire ancora un rimprovero a quei signori, che fanno sospirare ai beneficati le meritate ricompense – forse un accenno, tra l'altro, alla contrastata eredità del cugino Rinaldo (morto nel 1519), che condusse alla lunga lite fra l'Ariosto e la Camera ducale».

[51] Lettera a Mario Equicola dell'ottobre 1519. ARIOSTO, *Lettere*, cit., 47 n. 26: «È vero ch'io faccio *un poco di giunta* al mio *Orlando furioso*, cioè io l'ho comminciata; *ma poi da l'un lato il Duca***,** da l'altro il cardi[le], *havendomi l'un tolto una possessione che già più di trecent'anni era di casa nostra,* l'altro un'altra possessione di valore appresso di dece mila ducati, de facto e senza pur citarmi a mostrare le ragion mie, m'hanno messo altra voglia che di pensare a favole».

Più dubbi si nutrono, a nostro parere, sul significato di II 53. Anzitutto, se si ritenesse valida la lettura di Dionisotti, dovremmo chiederci perché Ariosto, nella revisione dei canti che avvenne ben dopo l'elezione di Carlo V, avrebbe lasciato intatto il passo. Esso nel frattempo sarebbe divenuto un imbarazzante anacronismo, e tra l'altro mal conciliabile con l'inchino all'imperatore verso cui tende il terzo *Furioso*, con avvedute varianti e interpolazioni di ottave celebrative. Anche per questa ragione sorge un dubbio più radicale: Ariosto intendeva davvero esprimere – come scrisse Dionisotti – un *auspicio*? Nel merito ci sembra istruttivo il confronto con un passo del poema su Francesco I che contiene una simile retorica imperiale («felice imperator», «gran Cesar»), e che è rimasto inalterato da A a C. Si tratta di una delle ottave del canto A XXIV (C XXVI) che illustrano la profezia raffigurata nei bassorilievi della fonte di Merlino, cioè la scena in cui i principali personaggi politici contemporanei ad Ariosto sconfiggono una «bestia» che è allegoria dell'avarizia. A essere elogiati per la loro liberalità sono Massimiliano d'Austria, Enrico VIII di Inghilterra, Leone X, Carlo di Borgogna (in C «Carlo quinto imperator») e persino il cardinale Bernardo Dovizi da Bibbiena. Ma in prima fila contro la bestia è Francesco I; forse per lui più che per tutti gli altri Ariosto ha concepito l'episodio:

OF C XXVI 47
Questo principe avrà quanta eccellenza
aver felice imperator mai debbia:
l'animo del gran Cesar, la prudenza
di chi mostrolla a Transimeno e a Trebbia,
con la fortuna d'Alessandro, senza
cui saria fumo ogni disegno, e nebbia.
sarà sì liberal, ch'io lo contemplo
qui non aver né paragon né esemplo.

Questa retorica è parsa generica e astorica, perciò politicamente innocua. Secondo commentatori e interpreti, infatti, *imperator* ricalca il latino e vale «capitano vittorioso» (cfr. Bigi, Casadei[52]), e nemmeno il titolo *gran Cesar* conferirebbe una dimensione storica a questi versi. Tuttavia, anche ammettendo che la dimensione dell'astratto dovesse prevalere in A, crediamo che in B e in C un lettore sarebbe stato incline a dare corpo a tali riferimenti, leggendoli nell'ottica dell'Europa di Carlo V, cioè entro un mito imperiale che si avvaleva di simili movenze celebrative. La propensione dei contemporanei a leggere l'ottava concretizzandone le immagini è un'ipotesi che sembra confermata da una testimonianza di Ruscelli. Egli, per giustificare l'imbarazzo politico, giunge a supporre che la stanza fosse stata composta per l'imperatore Carlo V, per poi essere maldestramente adattata a Francesco I:

l'Autore tralascia di fare spiegar da Malagigi chi sieno quegli altri tre, che egli propone insieme col Re Francesco [*non è vero: Ariosto illustra tutti gli altri principi, anche se brevemente*]. Il che (come ho detto) alcuni ascrivono à difetto, ò mancamento dell'Autore […]. Et questo, ch'io in ciò ho da dire, è, che in effetto questa stanza dell'Autore non fu fatta per la persona del Re Francesco, ma per quella dell'Imperator Carlo Quinto. Et io in mano di M. Galasso Ariosto vidi in Reggio col sopranominato Furioso stampato, et rassettato dall'Autore stesso per ristamparsi, molti et molti quaderni di carta, oue l'Ariosto ueniua scrivendo, et componendo questo libro suo. […] In detti quaderni adunque io, che à grand'agio mio per la molta cortesia di quel gentil'huomo gli tenni in mano; ui uidi in questo luogo sette altre stanze, le quali erano tra quella, che comincia, *Sopr'ogn'altr'arme ad espugnarlo, molto* et la già posta di sopra, che comincia, *Questo Principe haurà quanta eccellenza*, Due delle quasi sette stanze erano in lode dello stesso Cristianissimo Re Francesco, et dell'altre cinque si spediua in due di Massimiliano d'Austria, et d'Enrico d'Inghilterra,

[52] Ed. BIGI 867 nota 47; CASADEI, *La strategia delle varianti*…, cit, 52.

> et le due che auanzauano, erano tutte in lode di Cesare, cioè del felicissimo Imperator Carlo Quinto, alle quali seguiva appresso la già più volte detta, et replicata stanza, che hora vi si legge in quesi à stampa. Et per certo chi ben rimira conoscerà, esser tale stanza fatta propriamente per esso Cesare Imperatore, et che duramente s'è poi voltata altroue, come si può giudicar per gli stessi versi suoi.
>
> Questo Principe haurà quanta eccellenza
> Hauer felice IMPERATOR, mai debbia
> L'animo del gran CESAR, la prudenza…[53]

La congettura del Ruscelli è chiaramente inattendibile, ma invita a tornare a interrogarsi su quale significato il passo potesse avere *a parte auctoris*, e sulla coscienza di Ariosto riguardo alle interpretazioni mutevoli che esso poteva produrre nel passaggio dalla prima alle successive edizioni. In specie, a quella del 1532. Per quel che concerne il 1516, non crediamo si possa trascurare la grande ammirazione che Ariosto nutriva per il re di Francia e quindi la possibilità che l'ottava fosse stata concepita proprio con l'augurio di una futura elezione imperiale, ancora plausibile cronologicamente; e anche limitandosi alla lettera del testo e quindi prescindendo dall'ipotesi dell'augurio, questo elogio di Francesco I evocava chiaramente una dimensione di trionfo. La persistenza dell'ottava nelle successive edizioni del poema, quando la corona era andata a Carlo V, non poteva non confliggere con il tramonto della gloria del re di Francia; forse rischiava persino di conferirle quel significato di auspicio imperiale che all'origine non necessariamente possedeva. A quel punto, se Ariosto la manteneva nel poema, era forse come testimonianza di una visione intima più che di una fase storica: con il suo dettato invariato essa avrebbe potuto suggerire al lettore avveduto come certi ideali fossero sfumati in rimpianto, sentimento da legare al periodo di guerra riapertosi all'indomani dell'incoronazione del rivale Carlo di Borgogna. Ci sembra difficile, infatti, che Ariosto potesse ignorare che il passo aveva perduto, se non la sua reale giustificazione, almeno il suo carattere sorgivo, finendo per assumere il valore di un dissimulato dissenso contro la situazione venutasi a creare dopo il 1519. Similmente, nello stesso canto C XXVI (= AB XXIV), la descrizione di Francesco I tra i principi cristiani che uccidono la bestia dell'Avarizia si avvaleva di un'immagine come «Imperïale alloro» (34 1-2 «Poi si vedea d'Imperïale alloro / cinto le chiome un cavalier venire»). Di nuovo, i commentatori propendono per assegnare a essa il significato classico di 'vincitore', con riferimento specialmente alla battaglia di Marignano del 1515; oltretutto la variante che Ariosto introduce in C, nell'ottava successiva, per modificare il titolo di Carlo V (35 5 «imperator» sostituisce «di Borgogna») senza peritarsi di intervenire sull'espressione *Imperïale alloro* può indurre a credere che questa avesse davvero solo un valore generico legato alla gloria militare. Tuttavia, notiamo che la battaglia di Marignano sarebbe stata evocata solo dopo nel canto, nelle ottave 44-45.[54] In più, proprio la compresenza delle due designazioni crea quell'ambiguità in cui, come si è

---

[53] GIROLAMO RUSCELLI, *Annotazioni* al canto C XXVI, in *Orlando furioso di m. Lodovico Ariosto*, Venezia, Vincenzo Valgrisi, 1555, c. 288, 296. Cfr. anche DORIGATTI, *Il manoscritto*…, cit., 38-42. La testimonianza di Ruscelli è la testimonianza di un lettore dal credo imperialista che vede in Carlo V il compimento di un'ideologia (cfr. ID., *Le imprese illustri con espositioni, et discorsi del s.or Ieronimo Ruscelli*, Venezia, Francesco Rampazetto, 1566, I 110 in specie); su come Ariosto abbia recepito questa cultura imperiale cfr. la tesi di FRANCES YATES, *Astrea. L'idea di Impero nel Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1978 [1975], 3 sgg.; 30-36).

[54] Lo nota anche DORIGATTI, *Il manoscritto*…, cit., 40. Riguardo a *Imperïale alloro* Dorigatti afferma che i commentatori di C sono costretti ad assegnargli il significato classico di 'vittoria' perché in quella redazione Carlo di Borgogna è diventato «Carlo quinto imperator», ma «sembra una scappatoia che nega l'evidenza testuale». Inoltre nota acutamente che «nel senso di 'vittoria' l'Ariosto usa la locuzione «triomphal alloro» (ad esempio nel caso di Alfonso, XII 4, 5) oppure «triomphal honore» (riferito a Rinaldo, XXIX 108, 8), e mai l'altra» (ivi, 39).

detto, possiamo avvertire la tenacia dell'ammirazione di Ariosto per il re cavaliere e sfortunato,[55] e con essa qualcosa del suo reale punto di vista sulla parabola storica e politica dell'Europa.

Rispetto all'ottava dei *Cinque canti* II 53, gli esempi illustrati consentono di aprire uno scenario complesso e di sfumare l'interpretazione dionisottiana elaborata intorno all'appellativo *Cristianissimo*. In prima battuta si potrebbe obiettare che lo stesso sapore anacronistico, cioè lo stesso tipo di 'ambiguità' venutosi a creare intorno a C XXVI 47, si sia prodotto sotto la lucida sorveglianza di Ariosto anche in *CC* II 53. Ma i motivi relativi alla cronologia enunciati al confronto con *CC* I 65, e alcuni altri motivi tonali che ora illustriamo, ci fanno propendere per l'idea che l'ottava sia stata composta nel segno del pessimismo. Già Padoan osservava come, «anziché un'allusione scritta nel momento in cui Francesco I, appunto il Cristianissimo, poneva la propria candidatura all'investitura imperiale, si potrebbe scorgere in quei versi un larvato rimprovero a chi, preferendo invece la candidatura del re di Spagna, creò di fatto una situazione che non poté non far naufragare la pace ottenuta dopo tanti sacrifici e lotte e sangue, riaprendo un nuovo capitolo di guerra (la tonalità amara dei *Cinque Canti* […] indurrebbe a questa interpretazione)».[56] Di questa proposta persuade anche lo scrupolo di evidenziare la connessione con il tono dei canti, cioè con l'amarezza che traspare da tante ottave e che in effetti pare difficilmente conciliabile con gli accenti di un genuino auspicio. Ci sembra per altro che la stessa ottava II 53 contenga delle macchie di ambiguità: l'*augumento* e l'*util* della Chiesa evocano il potere temporale dei papi, che com'è noto si fondò sulla combutta politica con Carlo Magno, cui è riferito infatti l'avverbio *meritamente*. *Tout ce tient* sullo sfondo della guerra tra Franchi e Longobardi, che minacciavano il territorio pontificio, ma viene spontaneo ricordare la deprecazione ariostesca intorno alla Donazione di Costantino e, senza spingerci oltre il frammento, che Carlo Magno nei *Cinque canti* è rappresentato secondo un'immagine paterna alquanto fallimentare, ingrata, talvolta grottesca nella sua incapacità di interpretare le relazioni diplomatiche e le manovre militari.

Rafforza una lettura in chiave antifrastica dell'ottava, come intesa a evocare la tresca tra l'imperatore e la Chiesa, una singolare somiglianza con una stanza della serie della *Storia d'Italia* (I), stanza esplicitamente anticlericale. Notiamo la coincidenza letterale «util lor», cui segue l'identica movenza conclusiva sarcastica introdotta da «però»:

SI I 16	*CC* II 53
Questo mirando, Constantin fu alquanto	Era Carlo amator sì de la Chiesa,
fra voler ire o rimaner sospeso;	sì d'essa protettor e di sue cose,
ma li maligni chierci, che già quanto	che sempre l'augumento e la difesa,
era *util* lor ch'andasse avean compreso	sempre l'*util* di quella al suo prepose:
(*però* che quanto egli lasciava, tanto	*però*, dopo molt'altre, questa impresa
da lor sarebbe in pochi giorni preso)	nome di Cristianissimo gli pose,
creder gli fêr che tutte illusïoni	e dal santo Pastor meritamente
erano, e false ed opre de' demoni.	sacrato imperador fu di Ponente.

In III.3 (e in parte in IV.7.IV) torneremo sul frammento I della *Storia d'Italia*, illustrandone molteplici punti di contatto con i *Cinque canti* che fanno percepire una continuità tonale e tematica

[55] Una palinodia della fortuna di Francesco I, e insieme una riflessione sulla sorte di tutta l'umanità, è nell'aggiunta di C XXXIII 50: «Ma quella che di noi fa come il vento / d'arida polve, che l'aggira in volta, / la leva fin al cielo, e in un momento / a terra la ricaccia, onde l'ha tolta; / fa ch'intorno a Pavia crede di cento / mila persone aver fatto raccolta / il re, ce mira a quel che di man gli esce, / non se la gente sua si scema o cresce».

[56] PADOAN, *L'«Orlando furioso» e la crisi del Rinascimento*, cit., 296.

tra i testi. Ma già dal confronto tra le ottave che abbiamo proposto qui si osserva una somiglianza non accidentale, cioè, evidentemente, non prodotta dal ritorno inconsapevole di alcuni elementi. E allora sorge una nuova domanda: siamo davvero sicuri che, come la critica è sempre stata incline a sostenere, l'imperatore Carlo Magno in *CC* II 53 sia la controfigura fittizia di Francesco I? Il titolo di *Cristianissimo*, appellativo del re di Francia, è forse meno pregnante di quanto si sia stimato: potrebbe non essere un'allusione all'attualità ma solo un *ovvio* riferimento a Carlo Magno in quanto capo della Cristianità (correntemente definito «*Christianissimus dominus rex Karolus*» o «*deo christianissimus dilectus vir gloriosus rex Francorum et imperator Karolus*», appellativi che riecheggiano la nomina di «*novus christianissimus Dei Constantinus imperator*» conferitagli da Adriano I nel 778[57]) e imperatore per antonomasia della letteratura epico-cavalleresca. Insomma, forse il passo rimanda a null'altro che al problema etico e politico del temporalismo ecclesiastico e dei monarchi che l'hanno favorito? In accordo, per altro, con l'immagine alquanto negativa di Carlo Magno nei *Cinque canti*, quella di un potente che compie scelte fallimentari e perniciose. In seconda battuta si potrebbe altresì ipotizzare che l'appellativo di *Cristianissimo* sia anch'esso investito dall'ironia che presiede all'invenzione della scena di mutuo scambio tra papa e imperatore e dunque che questo *imperador* alluda ironicamente a un imperatore che intrattenne rapporti difficili con la Chiesa, come, piuttosto, Carlo V. Tuttavia, è meglio avere levità di mano e non avanzare troppo con le ipotesi. Ciò che sosteniamo con convinzione è soprattutto un aspetto di metodo, ossia che per comprendere il tipo di allusione alla realtà storica celata in questi versi non si possa estrapolare il dato più vistoso, cioè l'appellativo *Cristianissimo*, dal suo complesso di elementi. Al contrario, crediamo che l'allusione prenda forma dal contesto in cui è calata, per quanto torbido e ambiguo possa essere, e che a esso si appoggi per veicolare il proprio significato. Se davvero in questo passo alla *fictio* è mescolata la realtà (possibilità su cui manteniamo riserve), allora occorre valutare attentamente come Ariosto abbia realizzato un'integrazione di vero e falso, e in quale registro, e perché.

Per Dionisotti anche un in altro passo dei *Cinque canti* si deve riconoscere un termine *ante quem* della stesura, nell'ottava II 52:

CC II 52
In quel tempo era in Francia il cardinale
di Santa Maria in Portico venuto
per Leon terzo e pel seggio papale
contra Lombardi a domandarli aiuto;
ché mal era tra spada e pastorale
e con gran disvantaggio combattuto.

[57] *Epistolae Merowingici et Karolini Aevi*, I, herausgegeben von ERNST DÜMMLER, WILHELM GUNDLACH, München, Monumenta Germaniae Historica, 1994, Ep. 3; ricorrono formule simili in altre epistole, di mano di Alcuino: «*christianissimus et serenissimus imperator domnus Carolus augustus*», ivi, IV, Ep. 245; o «*Domino glorioso Karolo imperatori augustissimo atque christianissimo humilis levita Alchuinus*…», ivi, IV, Ep. 257 (le ultime due lettere cit. sono posteriori all'800, anno dell'incoronazione da parte di Leone III, che naturalmente rinsalda il ruolo di 'Cristianissimo'. Carlo «nei suoi capitolari s'intitolava "per grazia di Dio e per concessione della sua misericordia re e rettore del regno dei Franchi, e devoto difensore e umile aiutante della santa Chiesa"», ricorda ALESSANDRO BARBERO, *Carlo Magno. Un padre dell'Europa*, Roma-Bari, Laterza, 2000, 107; cfr. anche EGINHARDUS, *Vita Karoli. «Personalità e imprese di un re grandissimo e di meritatissima fama»*, a cura di PAOLO CHIESA, Saggi introduttivi di GIUSEPPE ALBERTONI, ILEANA PAGANI, LUIGI G. G. RICCI, FRANCESCO STELLA, ALESSANDRO ZIRONI, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2014, 112 nota 246: secondo gli *Annales regni Francorum (Annales qui dicuntur Einhardi)* durante la cerimonia d'incoronazione il clero riunito intorno a Leone III avrebbe così acclamato Carlo «Karolo augusto, a Deo coronato magno et pacifico imperatori Romanorum, vita et victoria!».

L'imperator, dunque, il primier stendardo
che fe' espedir, fu contra il Longobardo.

Ariosto alluderebbe all'ambasceria del cardinale Bibbiena in Francia, dove fu inviato da Leone X nel 1518 perché curasse i rapporti diplomatici con Francesco I in funzione della sua candidatura al trono imperiale. Che il papa avesse chiesto aiuto a Carlo Magno contro i Longobardi è un fatto storico notissimo, ed è evidente che Ariosto lo narra qui con attori nuovi. Oltre a rappresentare come legato della Chiesa il Bibbiena, identificandolo attraverso il titolo di Santa Maria in Portico, introduce papa Leone III al posto del papa che veramente si rivolse a Carlo, Adriano I. È stato osservato che la scelta di Leone III può dipendere, in modo più o meno meditato, dall'episodio del *Morgante* in cui Pulci racconta che Leone III chiese aiuto al re dei Franchi (una richiesta volta non ad avere un appoggio contro i Longobardi ma contro la nobiltà romana, insorta nel 799).[58] In ogni caso, si deve concordare con Dionisotti sul fatto che l'anacronismo intende meglio richiamare l'attualità, sottolineando la corrispondenza tra l'antica ambasceria di Adriano I e quella nuova di Leone X. In séguito, torneremo sulla scelta di Leone III illustrando anche una ulteriore proposta interpretativa. Intanto, ricordiamo che Dionisotti, ai fini di desumere dall'ottava un termine *ante quem*, riteneva che il solo riferimento al Bibbiena costituisse l'indizio stringente. Egli, infatti, sulla scorta di quanto scriveva Barotti («Non mi par verisimile, che dopo la morte dell'Amico pensasse a quest'allusione»[59]), affermava che l'ottava poté essere redatta solo quando la missione diplomatica era ancora in corso, e dunque prima del ritorno del Bibbiena in Italia, avvenuto nel dicembre del 1519. Ariosto avrebbe composto questi versi tra la fine del 1518 e il 1519, quando sembrava che la legazione dovesse condurre a un fruttuoso accordo tra la Chiesa, la Francia e i suoi alleati Estensi. Dal 1520, invece, l'allusione sarebbe stata impossibile perché il fallimento della missione e la nuova politica filospagnola di Giulio de' Medici, rafforzata dall'elezione imperiale di Carlo V, l'avrebbero relegata a una dimensione intempestiva e imbarazzante. Estremo e sicuro suggello per la cronologia sarebbe infine la morte dello stesso Bibbiena, nel novembre del 1520: Ariosto, che forse credeva nella leggenda che il Cardinale fosse stato avvelenato da Leone X, non avrebbe indelicatamente messo in scena il defunto, e d'altronde una rappresentazione postuma della missione non sarebbe stata conciliabile con i sentimenti «commossi» che, secondo Dionisotti, Ariosto nutriva rispetto a quel lungo soggiorno francese, quando «sapeva bene l'importanza grande e aveva fiducia nel successo della missione diplomatica dell'amico».[60]

A questa ricostruzione possiamo muovere alcune obiezioni. In primo luogo, che Ariosto si sentisse personalmente avvinto al Bibbiena e fosse commosso dal suo impegno diplomatico è

[58] LUIGI PULCI, *Morgante XXI-XXVIII e Opere minori*, a cura di AULO GRECO, Torino, Utet, 1997, 1189, XXVIII 98-99: «E poi che la gran guerra d'Ungheria / sedata fu, ridotta sotto il giglio / di Francia e la Boemia e Normandia, / abbattuta da Carlo primo figlio, / mandò papa Leone imbasceria, / perch'egli era constretto e in gran periglio, / cacciato di sua sede, in Francia a Carlo, / che dovessi tornare a liberarlo. // Così la terza volta ritornato / Carlo in Italia, il pontefice santo / restituì dond'egli era cacciato / nella sua sede, col papale ammanto. / Per che il sommo Pastor, non sendo ingrato, / recordato del suo precessor tanto / quanto di sé, benemerito e giusto, / gli aggiunse al titol regio il nome agusto» (Leone III osteggiato dai romani sfuggì a una congiura nel 799 e si rifugiò presso Carlo Magno a Paderbon). La somiglianza con la movenza ariostesca nell'ottava del Cristianissimo (*meritamente*, *santo Pastor*, *Cristianissimo*, *sacrato imperador fu di Ponente*) è evidente: cfr. LAROSA, *Poesia e cronologia nei* Cinque canti. *Una nuova ipotesi*, cit., 37: Larosa assume una posizione forte nel credere che la derivazione letteraria dei versi ne annulli il valore allusivo alla storia contemporanea.

[59] GIOVANNI ANDREA BAROTTI, *Memorie istoriche di letterati ferraresi*, Ferrara, Rinaldi, 1792, 2 voll., I, 218 e 258-260.

[60] DIONISOTTI, *Per la data dei «Cinque canti»*, cit., 7.

una possibilità che ci sembra contraddetta dalla rottura tra i due testimoniata dalle *Satire* e – aggiungeremmo – anche dal disinvolto e quasi paradossale congedo della canzone V (almeno secondo la nostra lettura ironica, per la quale cfr. II.1). Indubbia è invece l'attenzione politica che Ariosto, come tutta Ferrara, doveva prestare al destino dell'accordo tra Chiesa e Francia. Riportata a questo piano di interesse politico, l'allusione non sembra più vincolata al periodo delimitato da Dionisotti. Già Padoan si domandava se essa non fosse «di alcuni anni dopo (e sia pure dopo la morte del Bibbiena), per aperto motivo polemico inteso a ricordare tempi non lontani in cui Francia e Papato avevano trovato la via dell'amicizia e dell'alleanza politica, proprio anche per merito del Bibbiena, alleanza politica poi lasciata cadere da Roma».[61] A suffragare questa ipotesi è la stessa equivalenza tra Santa Maria in Portico e il nome del Bibbiena, che non perse la sua forza per molti decenni, durando a lungo dopo la morte del Cardinale (è presente negli appunti di Virginio Ariosto come nella *Spositione* di Simone Fornari[62]). È vero che Casadei afferma autorevolmente che l'allusione al Bibbiena corrisponde a un tipo di menzione ariostesca che in genere richiede che i personaggi convocati siano viventi.[63] Eppure, in tal caso, sorprenderebbe il raffronto con il trattamento cui Ariosto sottopose il proemio del canto XXXV: come sappiamo, esso fu cancellato in vista di B, una volta peggiorati definitivamente i rapporti tra gli Este e Leone X, ossia proprio dopo il fallimento della missione francese del Bibbiena (cfr. II.1). Secondo la proposta cronologica di Dionisotti, accolta da Casadei, Ariosto avrebbe scritto l'ottava dei *Cinque canti* sull'ambasciata del Cardinale, allora in corso, circa un anno prima di eliminare questo proemio dal secondo *Furioso*, soverchiato dal senso della sua inopportunità politica. Si tratta di una ricostruzione che presuppone un repentino cambio di aspettative e sentimenti, che sarebbero testimoniati rispettivamente, e indipendentemente, dai due testi: è poco plausibile, ma ancora possibile. E allora poniamo la questione in termini più stringenti: perché Ariosto, nella revisione dei *Cinque canti*, avvenuta in un tempo posteriore alla battaglia di Pavia e alla cattura di Francesco I, non scelse di procedere, sulla falsariga del *Furioso* del 1521, con una espunzione o con una modifica del cenno alla nunziatura francese del Bibbiena, cenno che – se lo interpretiamo come indicò Dionisotti – era divenuto compromettente e in più desueto?[64]

Come si può intuire, noi ammettiamo l'ipotesi che l'ottava possa essere stata scritta anche dopo i limiti cronologici che Dionisotti riteneva invalicabili, e crediamo che possa fondarsi su ragioni diverse da quelle illustrate dallo studioso. Ragioni meno intime e anzi meramente politiche, animate da una coscienza polemica acuta ma ormai distaccata, che nell'espressione di sé stessa sa avvalersi con maestria dell'effetto distanziante della narrazione storica. Ad esempio, non è mai stato osservato che *Leon terzo* può suggerire un accostamento con papa Leone X sia dal punto di vista onomastico che dal punto di vista caratteriale e morale. Appena eletto, Leone III mandò un'ambasceria a Carlo nel tentativo di mettersi al riparo da un attacco degli stessi Franchi, che dopo la vittoria con i Longobardi erano una grande forza e un potenziale pericolo;[65] e in

---

61 PADOAN, *L'«Orlando furioso» e la crisi del Rinascimento*, cit., 296.

62 Lo sottolinea lo stesso DIONISOTTI, *Per la data dei «Cinque canti»*, cit., 5-6.

63 CASADEI, *Il percorso del «Furioso»*…, cit., 188: «che si tratti di un'allusione a un personaggio vivo e non di un ricordo *post mortem* lo si può affermare sulla base dell'uso che Ariosto fa di queste menzioni».

64 Naturalmente è ben diverso il caso della permanenza del nome del Bibbiena nella rassegna del canto XXVI (48 5-8), dove anzi in C si avverte ciò che Casadei ha definito il «principio di sincronizzazione»: una compresenza di vivi e defunti che assurge a «vero *pantheon*» dei potenti. La stessa 'sincronia magica' regola il tempo nella pittura profetica nell'aggiunta di C XXXIII 1-58 (CASADEI, *La strategia delle varianti*…, cit., 51; 55-57; 61 agg.). Il solo raffronto opportuno ci sembra quindi con il proemio espunto del canto XXXV.

65 PAOLO DELOGU, voce *Leone III*, in *DBI*, 64, 2005: «Subito dopo l'elezione inviò infatti al re dei Franchi Carlomagno le chiavi della confessione di S. Pietro e lo stendardo della città, invitandolo a mandare suoi messi a

séguito, salvato dalla minaccia romana proprio dall'intervento di Carlo, mettendo con le sue mani la corona sul capo di quest'ultimo, egli rivendicava la supremazia dell'autorità pontificia su quella imperiale (suscitando in Carlo – secondo la celebre affermazione di Eginardo – quel malcontento che deriverebbe esattamente da tale rituale e dalle conseguenze politiche che rischiavano di derivarne). Ariosto, che conosceva bene la storia italica (cfr. *Storia d'Italia*) e che avrebbe ricordato proprio Leone III, insieme ad Adriano II, anche in una *additio* del terzo *Furioso* (XXXIII 16 6: «l'altro Adriano, e poi Leon difenda»), poteva mirare ad accostare l'ambiguo e timoroso Leone III a Leone X, esprimendo in tal modo la sua interpretazione disincantata del dialogo diplomatico tra questi e Francesco I. Quindi, oltre a trasporre questo dialogo nella circostanza storica dell'ambasceria inviata per ricevere soccorso contro i Longobardi (invero da Adriano I), Ariosto suggeriva una lata corrispondenza con il rapporto di diffidenze che unì a Carlo Magno Leone III. Una simile intenzione polemica sarebbe stata concepibile solo dopo il riconoscimento del fallimento della missione del Bibbiena, cioè almeno dopo che l'elezione imperiale di Carlo V, nel giugno del 1519, iniziò a comprometterla.[66]

Il gioco degli anacronismi e delle risonanze polemiche coinvolge protagonisti vicini e lontani storicamente. Elementi che nella narrazione trovano posto per naturale giustificazione logica, come il confitto franco-longobardo, sono al contempo investiti dall'ottica allusiva e attualizzante. Così finiscono per assumere tinte quasi pretestuose, aprendo uno squarcio sull'ispirazione polemica del racconto. Alla base vi è un procedimento di fusione di realtà e *fabula* che ci sembra affine a quello attuato nelle commedie in versi, dove, per esempio, la dislocazione favolistica degli eventi può mirare a rappresentare la realtà ferrarese con maggiore forza e nitore ironico: trasposizioni geografiche sono presenti nella *Cassaria* in versi, dove luoghi nostrani come la «taverna de la Simia» (IV.VII, 2193-2194, già presente in red. pr.) e in più Francolino (III.III 1232) sono collocati dentro agli scenari esotici di Sibari. Certo nella *pièce* questi inserti producono

---

Roma per ricevere il giuramento di fedeltà dei Romani. Carlomagno aveva avuto un ruolo decisivo nel consolidamento del dominio temporale del Papato al tempo di Adriano I ed esercitava una funzione di protezione e sorveglianza su Roma, espressa dal titolo di "patrizio dei Romani", che gli era stato attribuito dagli stessi papi. Tuttavia le prime iniziative di L. III enfatizzavano in modo inconsueto l'autorità del re franco in Roma, non solo per rassicurarlo circa l'intenzione di mantenere la stretta intesa che aveva caratterizzato il pontificato di Adriano I, ma anche per impegnarlo saldamente nella protezione del papa e della sua autorità temporale».

[66] Un ultimo indizio per la cronologia proviene da un minimo raffronto stilistico tra il linguaggio dei *Cinque canti* e quello delle *Satire*, che com'è noto riaffiora nelle ottave del frammento (cfr. anche SERGIO ZATTI, *L'ombra del Tasso: epica e romanzo nel Cinquecento*, Milano, Bruno Mondadori, 1996, 37). Lo stilema «In quel tempo» – usato come locuzione temporale introduttiva, così come appare nell'ottava che stiamo esaminando – ha due riscontri nelle *Satire*: Si tratta di *Sat.* III 115-117: «In quel tempo, d'armenti e de lanosi / greggi io non so s'i' dico ricco o grave, / era un pastor fra gli altri bisognosi» e *Sat.* IV 187-189: «Grafagnini in quel tempo, essendo fresca / la lor rivoluzion, che spinto fuori / avean Marzocco a procacciar d'altra ésca». Nel primo caso, la locuzione si riferisce al tempo della favola (l'apologo del pastore e della gazza) e insieme al tempo della realtà, cioè l'elezione di papa Leone X avvenuta nel 1513, cioè circa cinque anni prima rispetto al momento in cui la satira fu scritta; nel secondo, essa si riferisce al tempo reale, alla rivoluzione avvenuta nel 1521, cioè qualche anno prima rispetto alla redazione del testo, che si fa risalire al 1524. Notiamo che, anche e soprattutto nel primo caso, come a nostro parere nei *Cinque canti*, Ariosto sovrappone tempo vero e favoloso, e attraverso un avverbio che riporta – realmente – indietro di qualche anno. (Per precisione, specifichiamo che nel poema le occorrenze sono appena una decina e si dividono tra il significato di 'frattanto' e di 'all'epoca', nel senso di storia remota). Questo dato, per quanto aleatorio, può contraddire l'opinione di Dionisotti: «Il fatto che qui dell'ambasceria in Francia si parli, non come di cosa iniziata e conchiusa, ma come di cosa che "in quel tempo" avesse corso, legittima l'ipotesi che, scrivendo, l'Ariosto avesse in mente un cardinale di Santa Maria in Portico che era andato in Francia e che ancora vi si trovava» (DIONISOTTI, *Per la data dei «Cinque canti»*, cit., 9). Aggiungeremmo, oltretutto, che il verbo «era venuto» è un trapassato prossimo che suggerisce semmai la conclusione dell'azione descritta.

un effetto di rottura della verosimiglianza che è peculiare del genere comico, della ricerca di complicità con gli spettatori; ma la contiguità d'atmosfera con i *Cinque canti* si apprezza considerando che gli strappi alla finzione sono solo il fenomeno più vistoso di una complessiva vicinanza del testo alla realtà: rispetto alla prima redazione la stessa Ferrara nella seconda *Cassaria* acquista spazio: vi ricompare anche «Moschino» (V.IV 3013), personaggio di *Sat.* II 64 e *OF* XIV 124 1, noto beone.[67] Torneremo diffusamente sulla poetica sottesa all'attività riscrittoria delle commedie negli anni venti, che per altro è in parte comune anche alle giunte del terzo *Furioso* (cfr. IV.4), ma è opportuno affermare sin d'ora che sotto il profilo di una *fabula* che comunica intensamente con la realtà e con la storia i *Cinque canti* sono accostabili, oltre che alle *Satire*, anche all'ultima produzione comica. Per interpretare le allusioni occorre quindi abbandonare un'ottica deterministica, quale ad esempio già indusse il Barotti a ritenere che i canti fossero stati composti tra il 1515 e il 1520, in quanto sarebbe stato inutile nominare il cardinale, per fargli piacere, da morto.[68] È l'interazione tra attualità e *fictio* il dato saliente. Con alcuni limiti ne teneva conto Goffis, che riflettendo sulle osservazioni di Dionisotti, giungeva a ribaltarle completamente, in un modo che non convince appieno ma che ha il merito di mostrare i punti di debolezza della sua stima cronologica compattamente alta. Per Goffis proprio «l'inopportunità del richiamo nei *Cinque Canti* alla politica filofrancese di Leone X è l'elemento che spiega il voluto anacronismo in cui il richiamo stesso si cela, e l'insolito modo di citare un mutamento politico deplorato. L'argomento *ante quem* così diventa *post quem*»; inoltre avrebbe per l'appunto un significato solo *post quem* «commemorare un amico che, reduce dall'ambasceria di Francia, morì a detta dei contemporanei di veleno ("a cui meglio era esser rimaso a Torse", *Satire* VII 99) per opera dell'ingrato Leone X».[69]

Passiamo a esaminare l'ottava III 71, da cui Dionisotti trasse un altro *terminus ante quem* per la composizione dei canti:

CC III 71 e 72 1-2
Giunge in Narbona all'oscurar del giorno,
e, giunto, fa serrar tutte le porte,
e pon le guardie ai ponti e ai passi intorno,
che novella di sé fuor non si porte.
D'un corsar genoese (Oria od Odorno
fosse, non so) quivi trovò a gran sorte
quattro galee, con che predando gia
il mar di Spagna e quel di Barberia.

Gano, dato a ciascun debiti premi
sopra i navigli i suoi pedoni parte

In questi versi sui preparativi bellici di Gano, che da Narbona intende partire per sferrare un attacco navale contro la Marsiglia di Bradamante, ad attirare l'attenzione di Dionisotti è il rinvio alle due famiglie che dominarono Genova. Un rinvio contraddittorio per molteplici motivi (e

[67] Nella redazione in prosa le allusioni alla realtà erano più sporadiche: ad es. cfr. la citazione di una taverna ferrarese in red. pr. V.V («casa del Moro»). Cfr. ed. GAREFFI, *Introduzione* 35: «la realtà ferrarese entra in scena invesivamente in questa seconda *Cassaria*». In generale, sul rinforzo della componente realistica nella *Cassaria* in versi cfr. FERRONI, *Il testo e la scena*…, cit., 150-152.

[68] Cit. in GOFFIS, *I «Cinque canti di un nuovo libro di messser Ludovico Ariosto»*, cit., 149.

[69] Ivi, 152. In effetti dal cenno presente nella satira settima si sospetta che Ariosto abbia accolto la leggenda che il papa abbia propinato il veleno al Bibbiena, geloso della sua grandezza.

come vedremo ci sembra che solo alcuni di essi, e non tutti, siano stati intuiti ed enucleati da Dionisotti). Atteniamoci intanto al suo ragionamento, che fa perno sul fatto che Andrea Doria divenne Doge dal 1528, e Antoniotto Adorno già dal 1522. Proprio il 1522 sarebbe termine *ante quem* della scrittura di Ariosto, poiché ricordare quest'ultimo come *corsaro* sarebbe stato infamante, incompatibile con la sua illustre carica politica. Era impossibile che Ariosto si permettesse di insolentire un capo di stato, e operando una deliberata deformazione della realtà nel tratteggiare l'Adorno come corsaro (infatti, se è vero che i Doria erano stati a lungo tempo soldati di corsa del mare, non altrettanto poteva dirsi per gli Adorno, che vantavano un'antica distinzione principesca). Il termine *ante quem* per il cenno sarebbe il maggio del 1522, e si atterrebbe quindi alla storia di Genova, cioè a quando gli Adorno, aiutati dagli Imperiali, sottrassero il governo della città ai Fregoso, amici di Ariosto e filo-francesi; più precisamente, il termine proposto da Dionisotti è un tempo ancora anteriore alla crisi che nel 1521 coinvolse Francesco I e i Fregoso, poiché «i versi dell'Ariosto sembrano scritti con animo preoccupato sì, ma ancora fin troppo sicuro, quasi una sfida leggermente lanciata a piccoli nemici che si dan da fare ma ancora sono impotenti».[70]

Noi riteniamo che nel passo vi siano due aspetti di ambiguità ancora da mettere a fuoco. In primo luogo, come accennato da Casadei, è contraddittorio ricordare insieme due famiglie rivali e diversamente legate alle sorti dei Fregoso e della Francia (e perciò degli Estensi): se l'Adorno nel 1522 aveva fatto di Genova una città dell'Impero sfruttando la vittoria spagnola della Bicocca e contrapponendosi ai Fregoso, da parte sua il Doria era stato un ammiraglio che faceva la guerra di corsa con l'appoggio degli stessi Fregoso, combattendo al servizio dei Francesi fino al 1526.[71] Che Ariosto fosse ostile agli Adorno si comprenderebbe per la solidarietà filo-francese che lo univa ai Fregoso; ma perché avrebbe voluto accostare le due famiglie in un unico giudizio spregiativo? Perché anche i Doria sarebbero potuti essere per lui – come scrive Dionisotti – *piccoli nemici*? Più importante ancora è la seconda perplessità suscitata dal passo: riteniamo infatti che occorra riflettere sul senso che poteva avere l'introduzione di una simile parentesi ingiuriosa. La ricostruzione storica di Dionisotti ci sembra tesa a giustificare le infamie, preoccupandosi di trovarne un'adeguata collocazione temporale e politica, più che a spiegare esaurientemente perché Ariosto avrebbe voluto esprimerle. In quest'ottica conviene ripartire dall'analisi del testo e segnalare una menda interpretativa nell'affermazione di Dionisotti che «il corsaro, Oria o Adorno, è qui indotto a essere strumento, debitamente pagato ("Gano, dato a ciascun debiti premi") del tradimento di Gano contro Bradamante».[72] A nostro parere l'inciso *dato a ciascun debiti premi* va legato all'oggetto *i suoi pedoni*, cioè i mercenari assoldati da Gano, non a *Oria od Adorno*, che per altro si trovano nel periodo precedente, nell'ottava anteriore. Quindi, crediamo che la qualifica di complici di Gano non vada accreditata ai Doria e agli Adorno. La loro corresponsabilità si riduce al rifornimento, per altro fortuito (*a gran sorte*), delle quattro galere. Con esse, il corsaro andava *predando […] / il mar di Spagna e quel di Barberia*, aree che corrispondevano all'Islam e che quindi conferiscono alla loro azione un valore non propriamente negativo. Proprio questo dettaglio invita a considerare meglio l'aspetto della trasposizione storica, quel fattore finzionale da non trascurare se si vogliono intendere autenticamente le allusioni all'attualità, quand'anche, come nel caso della parentesi in esame, esse sembrano depositate con relativa

[70] DIONISOTTI, *Il manoscritto*..., cit., 23.

[71] CASADEI, *Il percorso del «Furioso»*…, cit., 188: «Aggiungiamo però che in ogni caso il collegamento Oria-Adorno appare strano, perché Andrea Doria era corsaro sì, ma con l'appoggio degli stessi Fregoso».

[72] Ivi, 19-20.

autonomia rispetto al flusso del racconto. Occorre allora segnalare che a compiere una spedizione contro i pirati barbareschi non fu l'Antoniotto Adorno contemporaneo di Ariosto, ma un suo avo, omonimo, trecentesco, celebre proprio per avere pulito quel mare di *Barberia*.[73] Difficile stabilire se un lettore potesse cogliere un tale rinvio, ma a ben guardare nel testo non mancano alcune marche tipiche di una rievocazione storica: a nostro avviso, il *non so* è segno non di un'equiparabilità ingiuriosa tra i Doria e gli Adorno ma dell'indeterminatezza legata all'arcaico che è rivisitato (la particella in tutto il *Furioso* ha la funzione di rilevare l'indeterminatezza, la confusione nella memoria, tanto più quando appare entro un discorso diretto o, come in questo caso, entro il discorso del narratore). Una dimensione arcaica che pertiene al racconto, e sulla quale Ariosto avrebbe modellato i riferimenti alla realtà, evocando il mondo contemporaneo come in sordina e – in questo caso – senza intento denigratorio, come meglio preciseremo tra poco. Anche il luogo dell'incontro con il *corsar* non sarebbe casuale: Narbona sembra pensata per evocare Arduino di Narbona, il capostipite della dinastia Doria.[74]

In prima istanza si potrebbe obiettare che per qualunque lettore, anche per il più avvertito ed erudito storicamente, l'epiteto *corsar* potesse comportare una connotazione negativa, imbarazzante se riferita a un capo di Stato, come osservava Dionisotti. D'altronde questo capo di Stato poteva anche essere una figura del passato, ma, com'era inevitabile, l'allusione era riportata a un'ottica cinquecentesca. In realtà, occorre verificare se davvero Ariosto esprimesse un giudizio tagliente nei confronti delle due famiglie, e anzitutto se adoperasse la parola 'corsaro' secondo un'accezione irrevocabilmente negativa. La definizione di 'corsaro' sarebbe stata estremamente lontana dalla verità storica nel caso dell'Adorno, per il principe contemporaneo di Ariosto come, a maggior ragione se intesa come ingiuria (*iuxta* Dionisotti), per l'avo omonimo, distruttore dei pirati barbareschi. Nel caso dei Doria, invece, sarebbe stata ammissibile, ma – secondo il ragionamento di Dionisotti – Ariosto avrebbe espresso tale infamia prima che nel periodo 1526-1528 Andrea diventasse una pedina politica importante, entrando al servizio del papa e poi divenendo Doge di Genova. In realtà complicheremmo il quadro tracciato da Dionisotti ricordando che già nel 1522 Andrea Doria era entrato al servizio di Francesco I diventandone luogotenente, carica militare ufficiale che non implicava affatto la fine della sua guerra di corsa ma anzi gli imponeva di finalizzarla a favore dei Francesi.[75] Dunque perché sotto l'insegna di *corsar* Ariosto avrebbe accostato il Doria all'Adorno, sia questo da identificare nell'Antoniotto coevo oppure in quello che nel Trecento distrusse i pirati africani? Come si intuisce, l'ambiguità dipende dall'interpretazione che Dionisotti ha dato della parola *corsaro*: sembra più probabile che con essa Ariosto designasse, in questo contesto, chi esercitava la guerra di corsa al servizio di scopi nobili, come appunto debellare un tratto di mare dalle navi islamiche (l'antico Adorno) o chi combatteva al soldo di una grande potenza per soddisfare gli stessi obiettivi (Andrea Doria, che prima della svolta filospagnola, quand'era al servizio del Fregoso e dei Francesi, contrastava proprio i pirati turco-barbareschi del Mediterraneo[76]). Non è forse casuale che in una delle ottave

---

[73] Cfr. GIUSEPPE ORESTE, voce *Antoniotto Adorno*, *DBI*, 1, 1960, 289-291: 288: Antoniotto Adorno visse tra il 1340 ca. e il 1398 ed è celebre per la sua riconquista di Gerba, presso Tunisi.

[74] Aggiungiamo a margine che questo passo, come altri dei *Cinque canti*, andrebbe posto nella giusta prospettiva rispetto al frammento I della *Storia d'Italia*, con cui condivide il carattere di rievocazione storica. In III.3 segnaleremo importanti contatti fra i due frammenti.

[75] EDOARDO GRENDI, *Andrea Doria*, in ID., *La repubblica aristocratica dei genovesi. Politica, carità e commercio fra Cinque e Seicento*, Bologna, il Mulino, 1987, 139-172: 146 e 148 in specie.

[76] Sin dalla storica vittoria riportata nel 1519 con la cattura del corsaro Gad Alì. Cfr. EDOARDO GRENDI, voce *Doria Andrea*, *DBI*, 41, 1992; e GRENDI, *Andrea Doria*, in ID., *La repubblica aristocratica dei genovesi*…, cit., che contiene molte

aggiunte nell'ultima edizione del poema e dedicate ad Andrea Doria, XV 31, questi sia raffigurato come trionfatore sui pirati che infestavano il Mediterraneo da Gibilterra all'Egitto. Dionisotti ebbe a scrivere che tale passo conterrebbe la «palinodia» della rappresentazione del Doria come uno dei «soldati di ventura in mare», che fu lecita solo fino a una certa data.[77] Qui è un novello Pompeo, da 'corsaro' infame che sarebbe stato nei *Cinque canti*:

OF C XV 31
Non fu Pompeio a par di costui degno,
se ben vinse e cacciò tutti i corsari;
però che quelli al più possente regno
che fosse mai, non poteano esser pari:
ma questo Doria, sol col proprio ingegno
e proprie forze, purgherà quei mari;
sì che da Calpe al Nilo, ovunque s'oda
il nome suo, tremar veggio ogni proda.

Certo l'elevazione del Doria al rango di Pompeo è un gesto che può essere spiegato politicamente: dal 1528 egli era al servizio dell'Impero di Carlo V, e Ariosto intendeva celebrarlo. Ma al contempo, questo passo del 1532 potrebbe non costituire affatto una *palinodia* di quello dei *Cinque canti*: è più economico credere il contrario, ossia che possa suggerire come già in quest'ultimo, mirante ad altri scopi che non a fare l'elogio di un condottiero, vi fosse un fermento di curiosità e interesse per questa figura di capitano del mare. Una figura che era tipicamente genovese e non intrinsecamente denigratoria, e che stava divenendo attuale e strategica nel panorama militare cinquecentesco dello scontro tra grandi potenze. Dal punto di vista del romanzo cavalleresco, la sua assoluta novità rispetto alla schiera tradizionale di paladini e cavalieri la rassomiglia ad altre figure dell'attualità che Ariosto volle introdurre nei *Cinque canti*, come capitani di ventura, picchieri svizzeri e mercenari. Per questa sua connessione con la realtà delle guerre contemporanee Ariosto volle introdurla nei *Cinque canti*: non perciò per conseguire precisi scopi allusivi, almeno in questo caso, e certo non per veicolare un giudizio infamante. Il fatto che le galere del *corsar genoese* vengano – fortuitamente – messe al servizio di Gano si limita a rispecchiare i continui e imprevedibili rivolgimenti delle operazioni navali nel Mediterraneo, quel carattere mercantile del servizio corsaro che Francesco I stentava a disciplinare, e che infatti avrebbe portato Andrea Doria a curare il proprio profitto passando dalla parte di Carlo V con l'accordo del luglio 1528.[78] Oltretutto, dal punto di vista dell'ideologia politica, è paradossalmente più probabile che Ariosto potesse interessarsi sinceramente al Doria quando questi non aveva ancora abbandonato il campo francese, cioè all'altezza dei *Cinque canti*, che nel 1532, quando l'omaggio si iscrive in quella sorta di celebrazione scontata nella quale trovano posto le scoperte geografiche e i nuovi Argonauti.

Aggiungeremmo, inoltre, due osservazioni del tutto ipotetiche vòlte a legare la nostra interpretazione a un periodo preciso della storia italiana. La prima è che la particolare

precisazioni sulla guerra di corsa e sul giudizio non infamante che i genovesi attribuivano a tale pratica. Riscontri di ciò si trovano anche nella voce «corsaro» in *GDLI* III 848. L'attività di corsa era proverbiale per gli armatori genovesi, e spesso si trovava legata al *topos*, della tradizione narrativa e comica, del commercio degli schiavi in Occidente (ad esempio cfr. GIOVANNI BOCCACCIO, *Decameron* V 7 § 4 «venendo galee di corsari genovesi di Levante, li quali corseggiando l'Erminia molti fanciulli avevan presi…»).

[77] DIONISOTTI, *Per la data dei «Cinque canti»*, cit., rispettivamente 20 e 21.

[78] GRENDI, *La repubblica aristocratica dei genovesi*, cit., 147 sgg.

formulazione di Ariosto, *Oria o Adorno*, potrebbe in qualche modo ricalcare il recente avvicendamento politico che Dionisotti considera come termine *ante quem*, cioè la rioccupazione di Genova da parte degli Adorno nel 1522. La seconda osservazione è una singolare coincidenza: le *quattro galee* di cui parla Ariosto corrispondono perfettamente alle quattro galere stipendiate da Andrea Doria proprio nel 1522: prima erano solo tre offerte con contratto privato a Ottaviano Fregoso, poi il numero crebbe fino a corrispondere a un patrimonio.[79] Una data, quella del 1522, che sarebbe perfettamente comprensibile nell'ottica ariostesca che abbiamo ricostruito: un'ottica non ingiuriosa ma solo evocativa, debolmente allusiva, sospesa tra dimensione arcaica (consona al mondo carolingio dei *Cinque canti*) e quell'attualità politico-militare da cui sono tratti alcuni dettagli.

Infine, enunciamo un ultimo argomento che mostra per altri versi la fragilità dell'ipotesi dionisottiana. Questa è basata sul principio che Ariosto non potesse insolentire direttamente un capo di Stato. Se l'accettassimo, come potremmo giustificare l'ottava XXXIII 57, aggiunta in C, dove l'accenno a un Doria è quello a Filippino, ricordato esplicitamente quale distruttore degli Imperiali nella battaglia di Capo d'Orso del 1528? Certo Ariosto spiega subito dopo che la peste sopraggiunse a decimare l'esercito dei conquistatori, evento che, spazzando via i Francesi, ripristina il principio secondo cui in Italia «non lice / che 'l Giglio […] abbia radice» (XXXIII 10 7-8). Tuttavia, anche se non ebbe conseguenze politiche, è notevole la menzione di un'azione avversa a Carlo V condotta dal Doria. Erano forse uno schermo sufficientemente distanziante la cornice profetica e il carattere di *excursus* storico delle pitture della Rocca di Tristano, nel cui ambito l'ottava è incastonata? Poteva bastare, come contrappeso filo-imperiale, l'elogio di Andrea Doria che è profuso nei segmenti del canto XV aggiunti nel 1532?

OF C XXXIII 57
Ecco l'armata imperial si scioglie
per dar soccorso alla città assediata;
et ecco il Doria che la via le toglie,
e l'ha nel mar sommersa, arsa e spezzata.
Ecco Fortuna come cangia voglie,
sin qui a' Francesi sì propizia stata;
che di febbre gli uccide, e non di lancia,
sì che di mille un non ne torna in Francia.

Ci limitiamo a sollevare questi interrogativi, non potendo illuminare a fondo le singole intenzioni di Ariosto. Talvolta, anzi, una levità di mano è necessaria, come per l'ottava XLII 22, introdotta in B, nella quale è evocato con ammirazione Ottaviano Fregoso. In un'ottica imperiale, il doge Ottaviano Fregoso era colui che aveva venduto Genova ai Francesi, macchiandosi di tradimento e meritando il carcere, dove morì nel 1524. A farlo prigioniero fu Francesco Ferdinando d'Avalos, che con il cugino Alfonso, anch'egli marchese del Vasto, ebbe l'onore di ricevere da Ariosto un encomio diffuso e partecipato (in XV 28 e in XXXIII 46 sgg. i cugini sono ricordati insieme come gloriosi collaboratori di Carlo V). La piccola serie di ottave 20-22 del canto XLII segna una digressione sulla geografia dell'isola di Lipadusa, isola che Federico Fregoso, cui il poeta si rivolge con scherzosa complicità, dovrebbe conoscere bene per avere corseggiato (usiamo il verbo nell'accezione assolutamente priva di infamia) il mare di *Barberia* infestato dai pirati; suo fratello Ottaviano, anch'egli amico di Ariosto dai tempi del soggiorno a Urbino nel

[79] Ivi, 149.

1507,[80] è ricordato come «invitto duce» ed eroe della patria. Un sintagma quanto meno inattuale per un traditore, prigioniero, defunto.

OF B XXXVIII poi C XLII 20-22
Qui de la istoria mia, che non sia vera,
Federico Fulgoso è in dubbio alquanto;
che con l'armata avendo la riviera
di Barberia trascorsa in ogni canto,
capitò quivi, e l'isola sì fiera
montuosa e inegual ritrovò tanto,
che non è, dice, in tutto il luogo strano,
ove un sol piè si possa metter piano:

Né gli par verisimil che in l'alpestre
scoglio sei cavallier, la fior del mondo,
potesson far quella battaglia equestre.
Alla qual obiezion così rispondo:
ch'a quel tempo una piazza de le destre,
che sieno a queste, avea quel scoglio al fondo;
ma un sasso poi, che 'l terremoto aperse,
sopra le cadde e tutta la coperse.

Sì che, o chiaro fulgor de la Fulgosa
stirpe, o serena, o sempre viva luce,
se mai mi riprendeste in questa cosa,
o forse inanti a quello invitto duce
per cui la vostra patria or si riposa,
lascia ogni odio, e in amor tutta s'induce;
vi priego che non siate a dirgli tardo,
ch'esser può che né in questo io sia bugiardo.

La serie di ottave costituiva una delle rare aggiunte all'edizione del 1521, ma ciò che conta è che permane intatta in C, nonostante gli eventi nel frattempo accaduti. Non ci soffermiamo qui sul suo valore ironicamente metanarrativo e sulla questione di poetica che solleva in termini quasi teorici. Ci chiediamo piuttosto quali motivi spingessero Ariosto a mantenere questa singolare rappresentazione, implicitamente filo-francese, di Ottaviano Fregoso. Altri autori che avevano convocato nei loro testi la figura del principe Ottaviano erano poi corsi ai ripari per ragioni di convenienza politica.

È il caso di Bembo: nella *princeps* delle *Rime* il nome di Ottaviano Fregoso è obliterato e sostituito da un asterisco nell'intestazione di una lirica appartenente a una serie dedicata ai gentiluomini frequentati alla corte di Urbino. Sappiamo che dietro all'asterisco si celava Ottaviano perché il suo nome compariva in una lezione anteriore di quel testo, la quale mostra che oltre alla soppressione della dedica Bembo cambiò alcuni versi proprio allo scopo di occultare l'identità di questo personaggio e contemporaneamente per adattarli al profilo di un altro.[81] Viceversa, nella

[80] Nella richiesta di privilegio a lui rivolta il 27 febbraio 1516 Ariosto informa il doge che era in corso di stampa il libro «el quale già vostra ex^{tia}, nel tempo che in Urbino et in Roma la vidi, per sua humanità dimostrava desiderare di veder fornito» (ARIOSTO, *Lettere*, cit., n. 17, 33-34).

[81] Cfr. PIETRO BEMBO, *Prose e Rime*, a cura di CARLO DIONISOTTI, Torino, Utet, 1960, 571; UBERTO MOTTA, *Castiglione e il mito d'Urbino*, cit., 166 e nota 166. Il testo originale è nel cod. II I 60 della Bibl. Naz. Centr. di Firenze, f. 80v.: tra le varianti apposte nell'edizione del 1530, vale ricordare la sostituzione di «Napoli» al posto di «Genova», al v.

lettera anteposta alle *Stanze*, stampata nello stesso canzoniere bembiano allo scopo di giustificare la genesi e orientare la lettura di un testo divenuto poco ortodosso, il Fregoso è scherzosamente 'riesumato'.[82] Egli era stato il co-autore di quell'antico e irriverente testo, recitato di fronte alla duchessa Elisabetta Gonzaga al carnevale di Urbino del 1507: naturale, quindi, chiamare in causa colui che nel gioco era stato il complice ambasciatore del regno di Venere. Tuttavia, agli occhi dell'interprete resta problematico giustificare l'elogio di Ottaviano che Bembo introdusse nella lettera: «nell'opera delle arme e della cavalleria […] ricco et abondevole di gloria». Si potrà rispondere che in essa Bembo finge di tornare indietro nel tempo, nel 1507, quindi assai prima che il doge di Genova si compromettesse; eppure si tratta di una caratterizzazione gratuita rispetto al fine documentario e apologetico che il paratesto doveva perseguire. In altra sede abbiamo ipotizzato che per la rappresentazione di Ottaviano Bembo si fosse latamente ispirato alla scelta compiuta da Castiglione nel *Cortegiano*: quella di fare del Fregoso, interlocutore del dialogo, un modello di principe, il titolare dell'enunciato politico illustrato nel quarto libro.[83] Una scelta che, eccettuati alcuni aggiustamenti tonali, sostanzialmente resistette al tempo e agli eventi storici sfavorevoli alla Francia e a Ottaviano, eventi cui pure Castiglione fu sempre molto attento, come attesta anche solo la ben nota eliminazione del nome di Francesco I dal proemio al primo libro. Non entriamo qui nei dettagli del diverso, forse più leale, atteggiamento di Castiglione rispetto al 'trasformismo' politico del Bembo. Ricordiamo solo quanto dell'amico urbinate scriveva Castiglione all'inizio dell'opera: «omo a' nostri tempi rarissimo; magnanimo, religioso, pien di bontà, d'ingegno, prudenzia e cortesia, e veramente amico d'onore e di virtù, e tanto degno di laude che li medesimi inimici suoi furono sempre constretti a laudarlo»;[84] parole che forse ispirarono il minimo ritratto di vita cortigiana abbozzato da Bembo nella lettera anteposta alle *Stanze*. Il suo obiettivo era giustificare e integrare nel suo canzoniere quel testo assai letto e ormai imbarazzante, e forse proprio in quest'ottica di riesumazione scherzosa si permise di recuperare un personaggio divenuto, nel tempo, altrettanto sconveniente. Ciò che conta è che nel ricordo si avverte uno slancio utopico, concesso dal *lusus* e da questo adeguatamente schermato.

Dunque, attraverso gli esempi di Bembo e Castiglione comprendiamo come la figura del Fregoso fosse affascinante e delicata agli occhi dei contemporanei e degli immediati posteri (a testimonianza di tale attenzione, potremmo citare gli elogi che ne fecero Pietro Alcionio e Iacopo Sadoleto e, per le qualità politiche, Machiavelli e Guicciardini[85]). Il principe Ottaviano poté

---

2. Cfr. anche *Poeti del Cinquecento*, a cura di GUGLIELMO GORNI, MASSIMO DANZI, SILVIA LONGHI, Milano-Napoli, Ricciardi, 2001, I, 136.

82 PIETRO BEMBO, *Stanze*, edizione critica a cura di ALESSANDRO GNOCCHI, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003; ma per il commento del testo a stampa si veda la sezione dedicata a Bembo in *Poeti del Cinquecento*, cit., I, 51-187, dove sono integrate le note di Carlo Dionisotti alla sua edizione delle *Prose e Rime*, cit., 651-671. Sul significato intimo che le *Stanze* dovevano possedere per Bembo, anche in relazione alle altre sue opere come gli *Asolani*, cfr. LINA BOLZONI, *Il cuore di cristallo: ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Torino, Einaudi, 2010, 101 in particolare.

83 IDA CAMPEGGIANI, *Sulle* Stanze *per il carnevale: Bembo, Castiglione e l'utopia*, in «Lettere italiane», LXIV, 3, 2012, 443-475.

84 BALDASSARRE CASTIGLIONE, *Il Cortegiano*. *Con una scelta delle Opere minori*, a cura di BRUNO MAIER, Torino, Utet, 1955, *Al Reverendo ed illustre signor Don Michel De Silva Vescovo di Viseo*, I, 70.

85 NICCOLÒ MACHIAVELLI, *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio*, a cura di FRANCESCO BAUSI, Roma, Salerno Editrice, 2001, 2 voll., II XXIV (p. 471: cfr. «virtù e prudenza sua»); GUICCIARDINI, *Storia d'Italia* XIV XIV, ed. SEIDEL MENCHI III, 1478: «Reggevasi la città di Genova sotto il governo del doge Ottaviano Fregoso, principe certamente di eccellentissima virtù, e per la giustizia sua e altre parti notabili amato tanto in quella città quanto può essere amato uno principe nelle terre piene di fazioni e nelle quali non è ancora del tutto spenta nelle menti degli uomini la memoria della antica libertà».

assumere un valore quasi simbolico, e per Bembo, Castiglione e Ariosto non si può trascurare anche la frequentazione personale presso la mitica corte di Urbino; nel caso di Ariosto anche la solidarietà ideologica nel segno dell'alleanza estense con la Francia. L'*invitto duce* addensava sentimenti nostalgici legati quindi a una dimensione al contempo intima e politica, e possiamo credere che per Ariosto fosse difficile rinunciare a questo orizzonte che definiremmo utopico, legato a un passato ancora vivo dentro di lui. Questa potrebbe essere la ragione della sua rappresentazione nei versi del poema, gloriosa e *sempre viva* secondo il destino di fulgore che Ariosto percepisce quasi come scritto nel nome della stirpe dei Fregoso.

Ancora una volta si comprende che l'"anacronismo', quando è deliberata mancanza di sincronia con il presente storico e politico, può essere significativo. In questo caso l'anacronismo è interpretabile come il residuo di una fede, il segno di un'utopia. Per altro sussiste un'affinità con il *Cortegiano* anche sul piano strutturale, poiché è simile il modo in cui esso e il *Furioso* reagiscono agli eventi storici. Infatti, come sappiamo dalle ricerche sulla lunga genesi del dialogo, fu proprio nell'ultima redazione che Castiglione si operò per rinforzarne la parte utopica, consolidando la componente ideale riguardo all'amore platonico e riguardo al modello politico che è propugnato.[86] È probabile che da un simile afflato utopistico dipenda il principio ucronico che vige nell'ultima redazione del *Furioso*: un principio sensibile nelle parti profetiche, come la rassegna degli eventi 'futuri' raffigurati nelle pitture della Rocca di Tristano, e in questo caso in un dettaglio minore, come il ricordo del principe Ottaviano che abbiamo esaminato per la sua impertinenza poco ossequiosa all'Impero. Questo ricordo si iscrive appieno all'interno di quel desiderio di rappresentare il consorzio degli uomini valorosi che è acuto nell'Ariosto dell'ultimo *Furioso* e che era a fondamento dell'opera del Castiglione.

Naturalmente le insorgenze di una vena utopica possono sottendere il dissenso rispetto alla situazione politica venutasi a creare negli anni venti fino al 1532. Quando non si tratta di anacronismi, si esprimono in retoriche ambigue. A scopo esemplificativo, ci limitiamo qui a indicare una sorta di increspatura che emerge in alcuni dei versi dedicati alla consacrazione del dominio imperiale di Carlo V. Vi si avverte una critica indiretta, che non esiteremmo a riferire all'evento più drammatico dell'epoca, cioè il Sacco di Roma, sul quale Ariosto mantenne una sostanziale quanto sospetta reticenza (osa accennarvi, senza nominare Carlo V, in XXXIII 55). L'encomio di Alfonso del Vasto, uno dei due marchesi d'Avalos ripetutamente omaggiati nelle *additiones* del 1532 (XV 28-29; XXVI 52; XXXIII 26-27 e 46-47), ci sembra gravitare intorno a un elemento più che a tutti gli altri, la sua fede religiosa, quasi che Ariosto volesse ricordarne lo scrupolo per cui tentò, invano, rivolgendosi a Carlo V, di impedire il Sacco di Roma (e non partecipò all'impresa[87]): XV 29 «Veggio tanto il valor, veggio la fede / tanta d'Alfonso…»;

---

[86] Cfr. *La seconda redazione del* Cortegiano *di Baldassar Castiglione*, a cura di GHINO GHINASSI, Firenze, Sansoni, 1968, 186-188. Per un approfondimento della questione dei rapporti tra le redazioni, cfr. GHINO GHINASSI, *Fasi dell'elaborazione del «Cortegiano»*, in «Studi di Filologia italiana», XXV, 1967, 155-196, ora in ID., *Dal Belcalzer al Castiglione. Studi sull'antico volgare di Mantova e sul «Cortegiano»*, a cura e con una premessa di PAOLO BONGRANI, Firenze, Olschki, 2006, 207-257; MOTTA, *Castiglione e il mito di Urbino*…, cit., 85 e 86 nota 31 (e LAWRENCE V. RYAN, *Book four of Castiglione's «Courtier»: climax or afterthought?*, in «Studies in the Renaissance», 19, 1972, 156-179: 168).

[87] La rivendicazione di non aver voluto partecipare al sacco di Roma del 1527 è affidata alla testimonianza del *Dialogus de viris et foeminis aetate nostra florentibus* ambientato da Paolo Giovio nella rocca di Ischia proprio nei mesi che seguirono alla rovina di Roma: «Non mi pento tanto di aver partecipato, non senza una certa lode, a quattro grandi conflitti che abbiamo concluso vittoriosamente, quanto mi è gradita l'idea di essermi tenuto lontano da quell'esercito corrotto da una insana eccitazione, quando annientò Roma, la più nobile e santa tra le città che sono e che furono, violando completamente ogni legge divina ed umana. […] Certo, ero lieto per il successo dell'imperatore, ma non per una vittoria che non offriva alcuna speranza di pace, e minacciava una spietata devastazione a tutta l'Italia». Cfr.

XXXIII 48 «Questo è il buon cavallier, di cui dicea, / quando l'isola d'Ischia vi mostrai, / che già profetizzando detto avea / Merlino a Fieramonte cose assai: / che diferire a nascere dovea / nel tempo che d'aiuto più che mai / l'afflitta Italia, la Chiesa e l'Impero / contra ai barbari insulti avria mistiero». In XV 29 la *fede* è parola che ospita l'ambigua collisione di due significati potenzialmente opposti: la fedeltà al proprio signore, Carlo V (ed. BIGI *ad loc.*), e appunto quel sentimento morale che gli impedì di appoggiarlo nel disegno del Sacco di Roma. Nel secondo caso, l'impresa cui i versi fanno riferimento richiama l'ottava 30 dello stesso canto XXXIII (1-4 «Merlin gli disse, e replicogli spesso, / ch'era serbato a nascere all'etade / che più il romano Imperio saria oppresso, / acciò per lui tornasse in libertade»): anche qui è forte l'allusione al servizio prestato all'imperatore Carlo V, che in effetti Alfonso e il cugino Francesco Ferdinando aiutarono comandando con Prospero Colonna l'esercito che nel 1522 inflisse ai 'barbari' svizzeri (ma soprattutto francesi) la sconfitta della Bicocca e poi, fra l'altro, quello schierato a Pavia nel 1525 di nuovo contro ai Francesi; ma al contempo il dettato dell'ottava 48, con la presenza dell'Italia e della Chiesa, induce a considerare anche il drammatico episodio del Sacco di Roma. Era un episodio che non poteva essere ricordato diffusamente né Ariosto avrebbe potuto farlo senza gettare su Carlo V una luce ostile; tuttavia, era possibile insistere, con un tono che non ci sembra privo di amarezza, sulla fatalità provvidenziale che fece nascere il fervente cattolico Alfonso al tempo in cui vi sarebbe stato massimo bisogno del suo aiuto.[88]

L'ipotesi illustrata acquista interesse se messa in rapporto all'intento dell'ultimo Ariosto cui si è fatto riferimento: quello di creare un'atmosfera di grande conciliazione ed equilibrio, che celebrasse il nuovo assetto imperiale dell'Europa. La figura mitica del Marchese del Vasto contribuisce a tale atmosfera e dunque sono estremamente significative le piccole discrepanze ideologiche individuabili tra le righe del dettato. Alfonso d'Avalos è uno dei veri eroi del terzo *Furioso*; addirittura non escluderemmo che le sue manovre militari nell'ambito dello scontro tra Turchi e Imperiali, compiute intorno al 1532, abbiamo suggerito ad Ariosto di ambientare nel contesto orientale della lotta tra Greci e Bulgari l'episodio di Ruggiero e Leone, ultima *additio* al poema.[89]

Nel capitolo IV esamineremo alcuni episodi della terza edizione del poema e potremo riprendere questo discorso, che qui rischia invece di allontanarci dal ragionamento sulla cronologia dei *Cinque canti*. Sarà comunque parso evidente che riflettendo sul rapporto che unisce la *giunta* ad alcune scelte attuate o confermate nel 1532 si possono cogliere sfumature di senso altrimenti inattingibili. Dal punto di vista metodologico, il nostro tentativo è ricostruire storicamente e geneticamente i procedimenti della scrittura ariostesca, in un modo analitico e, là

PAOLO GIOVIO, *Dialogo sugli uomini e le donne illustri del nostro tempo*, a cura di FRANCO MINONZIO, Torino, Nino Aragno Editore, 2011, 2 voll., I, 23-25. GASPARE DE CARO, voce *Avalos, Alfonso d', marchese del Vasto*, *DBI*, 4, 1962.

88 Ariosto aveva una personale ragione di gratitudine nei confronti di Alfonso d'Avalos: nel 1531, nel corso di una missione a Correggio, questi ricompensò il poeta donandogli un beneficio. Il 1531 andrà perci considerato termine *post quem* per queste aggiunte: cfr. EMILIO ZANETTE, *Personaggi e momenti nella vita di Ludovico Ariosto*, Milano, Pan, 1970, 614-642: 642 (Zanette cita l'opinione di Segre che le stanze di Ariosto su Alfonso del Vasto siano state inserite dopo l'incontro di Correggio); CASADEI, *La strategia delle varianti*…, cit., 46.

89 CASADEI, *Il percorso del «Furioso»*…, cit., 161 nota 5: l'ambientazione è un aspetto che sfugge alla tradizione romanzesca. Sulla rappresentazione dei Greci WALTER MORETTI, *L'Impero d'Oriente nell'«Orlando Furioso»* in *Ferrara e il Concilio (1438-1439)*, Atti Convegno Ferrara 23-24 novembre 1989, a cura di PATRIZIA CASTELLI, Ferrara, Università degli Studi, 1992, 143-151. Cfr. anche ed. BIGI 1410 nota 12: «Nel costruire questa narrazione l'A. può avere ricordato qualche precedente storico, come le guerre sostenute contro i Bulgari dall'imperatore bizantino Costantino V Copronimo e dal figlio di lui Leone IV il Cazaro, il quale anche avrebbe iniziato trattative, poi sospese, per sposare una principessa della corte di Carlomagno; o quelle tra i Bulgari e gli Ungheresi…».

dove possibile, sistematico (senza con ciò pretendere di ricondurre a una rispondenza totale i dati variantistici e l'orizzonte in cui pare possibile collocarli). E i dati che stiamo elencando ora torneranno utili quando proveremo a interpretare i nuovi episodi di C dalla prospettiva dei frammenti rifiutati.

Un sostegno all'ipotesi cronologica dionisottiana è stato fornito da Alberto Casadei, che ha visto un'altra possibile allusione a un fatto storico antico in un episodio narrato nel secondo dei *Cinque canti*. Si tratta del racconto della cattura del longobardo Ottone, vassallo longobardo, e di come la moglie casta e bella, di nome Bianca, venga insidiata dal figlio di re Desiderio, Penticone, fino a essere costretta alla fuga con l'aiuto di un vecchio cacciatore. Leggiamo alcune delle ottave che danno inizio alla narrazione (58-62 e 65):

CC II 58-65
Nel campo longobardo un giovane era,
signor di Villafranca a piè de' monti,
capitan de li armati alla leggiera,
che n'avea mille ad ogn'impresa pronti,
di tanto ardir, d'audacia così fiera,
che sempre inanzi iva alle prime fronti;
e sue degne opre non pur fra gli amici,
ma laude anco trovar da gli nimici.

Era il suo nome Otton da Villafranca,
di lucid'armi e ricche vesti adorno,
che la fida moglier, nomata Bianca,
in ricamar avea speso alcun giorno.
La destra parte era oro, era la manca
Argento, et anco avean dentro e d'intorno,
quella d'argento e questa in nodi d'oro,
le note incomincianti i nomi loro.

Avea un caval sì snello e sì gagliardo,
che par non avea al mondo, et era còrso,
sparso di rosse macchie il col leardo,
l'un fianco e l'altro, e dal ginocchio al dorso.
Men sicuro di lui parea e più tardo,
volga alla china o drizzi all'erta il corso,
quell'animal che da le balze cozza
coi duri sassi, e lenta la camozza.

Su quel destrier Ottone, or alto or basso
correndo, era per tutto in un momento,
quando lanciando un dardo e quando un sasso,
ché la persona sua ne valea cento.
Or s'opponeva a questo, or a quel passo;
né sol valea di forza e d'ardimento,
ma facea con la lingua e con la fronte
audaci mille cor, mille man pronte.

Poi che Fortuna a quella audacia arriso
ebbe cinque o sei giorni, entrò in gran sdegno;
ché pur troppa baldanza l'era aviso
ch'Otton pigliasse nel suo instabil regno,

ch'avendo di lontano alcuno ucciso,
d'entrar nel stuol facesse anco disegno;
e gli ruppe in un tratto, come vetro,
ogni speranza di tornar a dietro.

…

Lasciato a Villafranca avea la fida,
casta, bella, gentil, diletta moglie,
quando di quella schiera si fe' guida,
seguendo più l'altrui che le sue voglie:
or restando prigion, n'andar le grida
là dove più poteano arrecar doglie;
alla moglie n'andar casta e fedele,
che mandò al cielo i pianti e le querele.

Poiché Ottone è presentato come *signor di Villafranca a piè de' monti* (58 2), Casadei ha proposto di identificarlo in Prospero Colonna, fatto prigioniero a Villafranca Piemonte nel 1515. È un'identificazione coerente con un'ipotesi di composizione alta dei *Cinque canti*, perché l'allusione poteva essere fatta solo non troppo tempo dopo l'avvenimento. Alcuni dettagli però non sembrano calzanti per un capitano di ventura come il Colonna: Ottone è il *signor di Villafranca* nel senso che lì possiede un *instabil regno* (*CC* II 62); è *giovane* (58 1) mentre Prospero Colonna già negli anni dieci del Cinquecento era sessantenne; inoltre, con cautela possiamo aggiungere che il suo mondo sembra poco itinerante o almeno che la sua azione bellica è soprattutto difensiva, se è vero che parte da casa *seguendo più l'altrui che le sue voglie* (65 4). Ad ogni buon conto, concordiamo con Casadei nell'intuire che l'episodio cela un qualche riferimento alla realtà. A riprovarlo ci sembra utile ricordare che Luigi Firpo rilevava un «palese anacronismo» a proposito della località Villafranca Piemonte, perché il villaggio fu fondato solo nel XII secolo e, come indica il nome, fu a lungo immune da soggezione feudale.[90] L'anacronismo fa supporre che Ariosto volesse alludere a un fatto preciso attraverso la menzione forzata di Villafranca; in questa possibile chiave allusiva anche la specificazione *a piè de' monti* può non essere interpretabile univocamente come un riferimento al Piemonte.

L'espressione compare nel secondo frammento della *Storia d'Italia* (II 10 7 «da' piè de' monti al mamertino lido») per descrivere l'estensione del dominio longobardo di Autari fino al «mamertino lido», e quindi sembra riferisi genericamente a tutta la parte montuosa settentrionale del regno dai Longobardi, non solo a quella piemontese; inoltre, l'espressione è usata già in *CC* II 54 8 e in forma contratta in *CC* II 78 con valore paesaggistico.[91] Nel complesso, è chiaro che le occorrenze si fondano su un nesso tra il dominio longobardo e le Alpi; e per quanto riguarda il presente episodio di Ottone, vassallo di Desiderio, l'ambientazione prealpina resta indubitabile (oltre al fatto che la vicenda ruota intorno all'assedio franco di Pavia, cfr. 56 *Mon Ginevra*, *Mon*

[90] LUDOVICO ARIOSTO, *Cinque canti*, a cura di LUIGI FIRPO, Torino, Utet, 1964.

[91] *Storia d'Italia* II 10: «Ma le cose succedono diverse / dal suo sperar, ché inanzi al Longobardo / le genti franche van rotte e disperse / per fortuna e valor d'Eutar gagliardo; / del qual si veggon poi l'arme converse / verso Orïente, e corso il suo stendardo / dà piè de' monti al mamertino lido, / e par che s'oda, ovunque vada, il grido»; *CC* II 54: «Mandò il nipote Orlando, e mandò fanti / seco, a cavallo e una gran schiera d'archi. / Subito Orlando a pigliar l'Alpi inanti / fece ir gli suoi più d'armatura scarchi; / ma trovar ch'i nemici vigilanti / avean prima di lor pigliato i varchi, / e fur constretti d'aspettar il Conte / con tutto l'altro campo a piè del monte»; *CC* II 78 1-2: «Tosto arrivò dove occupava il monte / la gente del figliuol del re Pipino».

Senese Saluzzo, *Susa e* 87 *Vercei*, *Chivasco*, *Ticino*; assedio contro i Longobardi che Pulci aveva raccontato nel cantare XXVIII del *Morgante* riferendosi tra l'altro al «pian vercellese» in 78 2). Tuttavia, non si può escludere che a essa si sovrapponga, nell'allusione, un orizzonte diverso: diverso in termini temporali, perché naturalmente l'allusione deve riportare i fatti narrati all'attualità, e persino in termini geografici, nel senso che la localizzazione, benché pertenga alla storia longobarda del 773-774,[92] è concepita con la voluta ambiguità che abbiamo posto in evidenza ricordando la nota di Firpo. Dopotutto il tipo di allusività attiva nei *Cinque canti* è ormai nota: un movente, spesso polemico, guida fusioni di storia e favola che si discostano dal canone del *Furioso* per la forza con cui richiamano la realtà deformando forme e contenuti tradizionali. È forse con questo regime di mescolanza che Ariosto crea una Villafranca Piemonte longobarda. E se ne può intravedere una possibile ragione storica riflettendo, più che sul personaggio di Ottone, su quello della moglie Bianca.

Una Bianca di Collalto andò in sposa al marchese Tommaso Malaspina a Villafranca di Lunigiana nel 1521. Ariosto non la nomina mai nel suo epistolario ma doveva averne una qualche cognizione, governando la confinante Garfagnana dal 1522 al 1525. Il poco che si conosce di lei corrisponde a quello del personaggio: donna pia, fondò un convento francescano per i frati zoccolanti e fece erigere l'Ospedale di S. Antonio.[93] La purezza e la fedeltà che si specchiano nel ricamo delle vesti candide di Ottone e la resistenza all'insidia amorosa di Penticone potrebbero esprimere il carattere di questa donna, e al contempo potrebbero rivisitare una tradizione letteraria, quella della fedeltà delle mogli dei Malaspina: da *Purg.* VIII, dove Currado, noto per l'amore familiare, è non caso contrapposto a Nino Visconti presto dimenticato dalla moglie, al Boccaccio che nella novella II 6 del *Decameron* definisce la moglie del Marchese di Villafranca di Lunigiana «valorosa e bella».

Si può inoltre ricordare che tanto i Malaspina quanto i Collalto avevano origini longobarde. Infatti il dominio longobardo, al tempo della lotta con i Franchi, si estendeva fino alla Toscana (occorrerebbe verificare la presenza di questa informazione nelle fonti storiche usate da Ariosto per la storia medievale, che per altro dovevano essere cospicue nella Biblioteca Estense grazie alla riscoperta di testi longobardi ad opera del Feliciano:[94] non ce n'è traccia né in Paolo Diacono, *Historia Langobardorum* né nel *Chronicon di Novalesa*; ma Ariosto, in *Storia di Italia* II 11 4 «[…] n'arde Toscana in ogni lato», ricorda che Agilulfo soggiogò la Toscana, che divenne la regione centrale dell'occupazione longobarda).[95] Il territorio che corrisponde alla Lunigiana era per i Longobardi un corridoio al sicuro dai Bizantini per collegare il regno di Pavia con i ducati meridionali.[96] Dopo lo smembramento delle province spartite secondo il diritto longobardo, la Lunigiana diventò un governatorato di Carlo Magno (nell'802). Furono investiti del compito di governarla i Malaspina che, nel X secolo, già tenevano tutto il territorio che è teatro delle vicende

---

92 JÖRG JARNUT, *Storia dei Longobardi*, tr. it. di PAOLA GUGLIELMOTTI, Torino, Einaudi, 1995 [1982], 125.

93 Da non confondersi con la più nota Bianca di Collalto, la cui memoria è celebrata anche dall'Aretino, della Marchesa di Lunigiana riferiscono le *Memorie storiche d'illustri scrittori e di uomini insigni dell'antica e moderna Lunigiana per l'abate Emanuelle Gerini di Fivizzano socio corrispondente di academie diverse*, Massa, Per Luigi Frediani tipografo ducale, 1829, 2 voll., II, 317; GERMANO CAVALLI, *Note e appunti per una storia delle istituzioni religiose e sociali in Lunigiana. L'Ospedale di S. Antonio abate a Villafranca*, in «Il Corriere Apuano», 18 giugno 2005, 4.

94 Cfr. GIULIO BERTONI, *La Biblioteca estense e la coltura ferrarese ai tempi del Duca Ercole I (1471-1505)*, Torino, Ermanno Loescher, 1903, 183.

95 *Storia d'Italia* II XI 1-4: «Due volte da costui par Roma oppressa, / poi da Ghilulfo, quando Augusto irato / par che 'l faccia venir a' danni d'essa, / di che n'arde Toscana in ogni lato». Sulla Toscana longobarda cfr. JARNUT, *Storia dei Longobardi*, cit., 2.

96 *L'Italia. 8 Toscana*, Milano, Touring Editore, 2005, 125.

raccontate da Ariosto, dal Milanese alla Lunigiana. Sembra ormai plausibile una miscela di dati storici e reali per cui Villafranca di Lunigiana potrebbe essere stata fusa con Villafranca Piemonte, più appropriata dal punto di vista della *fabula*. Una simile 'trasposizione' geografica è implicitamente ammessa da Padoan riguardo alla rotta di Praga, descritta nell'ultimo dei *Cinque canti*, che a suo giudizio non è altro che il correlativo fantastico della rotta di Pavia;[97] e ricordiamo che le dislocazioni di luoghi ferraresi o le contaminazioni geografiche con luoghi favolosi sono tipiche della *Cassaria* in versi e di entrambe le redazioni del *Negromante*. Del resto, in questo episodio anche il vecchio cacciatore che suggerisce a Bianca una via di fuga da Penticone è una figura che fonde l'immaginazione con i tratti di un personaggio storico, quello del diacono Martino che guidò i Franchi contro i Longobardi lungo sentieri sconosciuti.[98]

Il dettaglio della cattura di Ottone, che trovava appoggio sulla figura del Colonna, potrebbe eventualmente rispecchiare uno dei quei fatti di Lunigiana e di Garfagnana che erano all'ordine del giorno, come sanno i lettori delle sgomente *Lettere* di Ariosto. Mentre la notizia della provenienza del cavallo di Ottone, *còrso* (II 60), apre lo scenario alpino a un fronte marittimo, saldandosi a II 73 2 («che tra il mar, l'Alpi e l'Appennino siede»). È chiaro che l'ipotesi che per qualche dettaglio Ariosto si sia ispirato alla realtà a lui prossima della valle del Magra e della valle del Serchio finisce per riaprire una questione antica: se durante gli anni del governatorato in Garfagnana egli abbia, invero, composto qualche opera letteraria e se, in particolare, abbia portato avanti il lavoro dei *Cinque canti*.[99] Un riferimento alla regione lunigianese – e non, come si è sempre detto, alla regione garfagnina – si trova in *CC* II 18, dove Ariosto afferma che lo scoglio del Sospetto è più stretto e impervio dei sentieri che conducono alla miniera di Fornovo:[100] i versi *Il più stretto sentier che vada al Forno, / là dove il Grafagnino il ferro caccia, / la via Flamminia o l'Appia nomar voglio / verso quel che dal mar va in cima al scoglio* si riferiscono infatti al costume dei Garfagnini di recarsi alla miniera di Fornovo, sul confine tra la Lunigiana e la valle del Taro nel Parmense, per procacciarsi il ferro. La corretta localizzazione del toponimo al di fuori della provincia della Garfagnana comunque non inficia l'ipotesi di chi ha scorto in questi versi un segno della consuetudine di Ariosto con le terre da lui amministrate, cioè un indizio per assegnare almeno parte dei *Cinque canti* a un periodo successivo al governatorato. Tuttavia, non sono mancate interpretazioni vòlte a sminuire tale riferimento: già Catalano lo giustificava semplicemente come ricordo di un viaggio in Toscana avvenuto nel 1509 o nel 1512, mostrando così di prestare fede a quanto Ariosto stesso dichiara all'inizio della *Satira* quarta sul silenzio poetico cui fu costretto durante il periodo del governatorato.[101]

Senza pretendere di risolvere la questione, elenchiamo qui certi piccoli indizî che potrebbero costituire tracce irriflesse di una prossimità di Ariosto alla Garfagnana durante la composizione di alcune parti dei *Canti*: si tratta di indizî opinabili, testimonianze indirette

---

97 PADOAN, *L'«Orlando furioso» e la crisi del Rinascimento*, cit., 304-305: 305: «I *Cinque canti* si arrestano nella descrizione di questa grande sconfitta: nella quale mi pare non si possa non cogliere l'eco sgomenta della rotta di Pavia e del crollo della fortuna francese in Italia». L'ipotesi presuppone una lata equivalenza tra Francesco I e Carlo Magno sulla quale abbiamo alcune riserve (cfr. III.3).

98 Ed. ZATTI 1710 (*CC* II 77).

99 Tra i sostenitori di questa ipotesi, cfr. almeno PADOAN, *L'«Orlando furioso» e la crisi del Rinascimento*, cit., 298-299.

100 *CC* II 18: «Lo scoglio ove 'l Sospetto fa soggiorno / è dal mar alto da seicento braccia, / di rovinose balze cinto intorno, / e da ogni canto di cader minaccia. / Il più stretto sentier che vada al Forno, / là dove il Grafagnino il ferro caccia, / la via Flamminia o l'Appia nomar voglio / verso quel che dal mar va in cima al scoglio».

101 CATALANO, *Vita*…, cit., I, 309-310, 349-350, 538-539. La dichiarazione di Ariosto sull'interruzione della propria attività letteraria è comunque contraddetta anche solo dalla stessa satira quarta (in cui la dichiarazione compare), scritta appunto nel 1523, durante la permanenza in Garfagnana.

riconducibili a un'atmosfera mentale. Nell'ottava II 60, sopra citata, il paragone del cavallo con l'irruente cinghiale sembra sovrapporre suggestioni dantesche[102] all'esperienza diretta delle *balze* di un aspro scenario montanino. La similitudine venatoria ricorre in *CC* III 84-85, dove Orlando è equiparato a un cacciatore di cinghiali: anch'egli si muove in un paesaggio sassoso (84 3-5: «e come cacciator ch'attenda al passo / ch'a ferire il cinghial nel spiedo giunga, / si mise fra dui monti dietro un sasso»); poi, atteso accortamente il momento giusto, assalta Gano come una bombarda incendiata (85 1-4: «Lassò di molta turba andare inante / Orlando, prima che mutasse loco; / ma come vide giunger Bradamante, / parve bombarda a cui sia dato il foco»). In questa seconda similitudine avvertiamo la possibilità che Ariosto abbia rielaborato l'immagine della granata infuocata raffigurata nell'impresa del duca Alfonso – per la quale, riferisce Giovio, lo stesso poeta inventò il motto *loco et tempore* – e che dalla riconquista estense era divenuta niente meno che lo stemma della Garfagnana (e cfr. *loco* in 85 2).[103]

Non si può sapere se la consuetudine con la realtà garfagnina abbia suscitato queste similitudini, ma la comparazione con la caccia al cinghiale ci permette di accennare a un'altra grande questione, non priva di implicazioni sul problema di determinare la cronologia dei *Cinque canti*, o almeno il problema di stabilire il momento del loro abbandono definitivo: la questione del rapporto tra la fisionomia del poema nella sua terza redazione e l'accantonamento del disegno

---

[102] *Inf.* XIII 112-114: «similemente a colui che venire / sente il porco e la caccia a la sua posta, / ch'ode le bestie, e le frasche stormire».

[103] *CC* III 84-85: «Orlando venne accelerando il passo, / ch'ogni via sapea quivi o breve o lunga; / e come cacciator ch'attenda al passo / ch'a ferire il cinghial nel spiego giunga, / si mise fra dui monti dietro un sasso; / né molto Gano il suo venir prolunga, / che dinanzi e di dietro e d'ambi i lati / cinta la donna avea d'uomini armati. // Lassò di molta turba andare inante / Orlando, prima che mutasse loco; / ma come vide giunger Bradamante, / parve bombarda a cui sia dato il foco: / con sì fiero e terribile sembiante / l'assalto cominciò, per durar poco: / la prima lancia a Gano il petto afferra, / e ferito aspramente il mette a terra» (La similitudine ariostesca non è poi tanto dissimile da alcuni versi morali delle *Sententiose imprese* di Gabriello Symeoni che di nuovo prendono la bomba come modello di prudenza eroica: «Come palla, in cui chiuso a tempo è foco / per ingannar d'altrui l'incauta mente, / tal l'huom si mostra all'hor saggio e prudente, / ch'offende il suo nimico a tempo e loco»: GABRIELLO SYMEONI, *Le sententiose imprese di monsignor Paulo Giovio et del signor Gabriel Symeoni*, Lione, Gulielmo Rouiglio, 1562, 68). Cfr. PAOLO GIOVIO, *Ragionamento di Monsignor Paolo Giovio sopra i motti e i disegni d'arme e d'amore che comunemente chiamiamo imprese. Con un discorso di Girolamo Ruscelli intorno allo stesso soggetto*, Venezia, Giordano Ziletti, 1556 51: «Alfonso, Duca di Ferrara, capitano di risoluta prodezza e mirabil costanza, quand'egli andò alla battaglia di Ravenna, portò una palla di metallo, piena di fuoco artificiale che svampava per certe commissure, ed è di tale artificio che a luogo e tempo il fuoco terminato rompendosi farebbe gran fracasso di quegli che gli fussero incontra, ma gli mancava il motto, il quale gli fu poi aggiunto dal famoso Ariosto, e fu: *Loco et tempore*. E fu poi convertito in lingua francese per più bellezza dicendo: *A lieu et temps*. Mostrollo in quella giornata sanguinosa perché drizzò di tal sorte l'artiglieria che fece grandissima strage d'uomini». Ancora oggi lo stemma della Garfagnana è uno «Scudo di colore blu con granata svampante a tre fiamme: due laterali e una superiore. Lo scudo è delimitato, in alto, dal motto: "LOCO ET TEMPORE"; in basso, dalla scritta "GARFAGNANA" con due ramoscelli di ulivo ed intorno dalla scritta "Comunità Montana Garfagnana"» (*Bollettino ufficiale della Regione Toscana*, XL, disponibile solo in forma digitale sul sito della regione Toscana); cfr. anche VINCENZO FARINELLA, *Dipingere farfalle*. Giove, Mercurio e la Virtù *di Dosso Dossi: un elogio dell'*otium *e della pittura per Alfonso I d'Este*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2007, 57 figg. 23; 24 e EDGAR WIND, *Misteri pagani nel Rinascimento*, traduzione italiana di PIERO BERTOLUCCI, Milano, Adelphi, 2012 [1958], 134-137; sulle ragioni per cui i Garfagnini adottarono come stemma la granata svampante di Alfonso I cfr. DOMENICO PACCHI, *Ricerche istoriche sulla provincia della Garfagnana esposte in varie dissertazioni*, Modena, Forni, 1785, 82-83, e VIRGILIO FERRARI, *L'araldica estense nello sviluppo storico del Dominio ferrarese*, a cura di CHIARA FORLANI, Ferrara, Belriguardo, 1989, 122-125. Inoltre, sempre legata a questa isotopia montanina e garfagnina è l'espressione «grotte», presente nella satira scritta durante il governatorato nel 1523 (*Sat.* IV 168 «grotte») e in *CC* II 57 6, dove indica le gole di montagna nel territorio piemontese dei Longobardi, contrastati da Orlando. Compare poi in *CC* V 23 2.

rappresentato dal frammento. Infatti, osserviamo che l'ottava *CC* III 84 (e anche IV 69 1-4[104]) fu ripresa da Ariosto nell'episodio di Olimpia in IX 73-74, nella descrizione del combattimento di Orlando e Cimosco. Il *trait d'union* che ha ispirato il passaggio di idee e materiali da un luogo all'altro potrebbe essere l'arma da fuoco: là, la bombarda (benché solo evocata come termine di comparazione), qui l'archibugio:

OF IX 73-74
D'una in un'altra via si leva ratto
di vista al paladin; ma indugia poco,
che torna con nuove armi; che s'ha fatto
portare intanto il cavo ferro e il fuoco:
e dietro un canto postosi di piatto,
l'attende, come il cacciator al loco,
coi cani armati e con lo spiedo, attende
il fier cingial che ruinoso scende;

che spezza i rami e fa cadere i sassi,
e ovunque drizzi l'orgogliosa fronte,
sembra a tanto rumor che si fracassi
la selva intorno, e che si svella il monte.
Sta Cimosco alla posta, acciò non passi
senza pagargli il fio l'audace conte:
tosto ch'appare, allo spiraglio tocca
col fuoco il ferro, e quel subito scocca.[105]

E tornando all'episodio di Ottone e Bianca di Villafranca, si potrà ricordare che un'importante affinità di natura tematica con le giunte del 1532 risiede nell'espediente dell'inganno con cui Bianca fa credere all'insidioso Penticone di assecondare il suo desiderio. È già stata rilevata la somiglianza con la condotta dei personaggi femminili degli episodi, più articolati e crudi, di Drusilla e Marganorre, e della stessa Olimpia.[106]

Veniamo infine a qualche considerazione sulla cronologia dei *Cinque canti* che riassuma i dati sin qui esposti. Come si sarà intuito, a nostro parere Ariosto iniziò a scriverli nel 1519 – e qualcosa di esiguo era sul tavolo a ottobre, al tempo della lettera all'Equicola – ma non ne ultimò la stesura necessariamente prima del 1521, come vuole la stima dionisottiana. Proprio la loro arretratezza è la ragione più probabile del mancato inserimento nell'edizione del 1521, e crediamo di avere fatto emergere non pochi punti deboli di questa stima compattamente alta. Per altro, ciò avvalora quanto dimostrato da Casadei a proposito del rapporto tra l'ultimo dei *Cinque canti* e *La Morte del Danese* del cortigiano ferrarese Cassio da Narni, stampato nel 1521: questo poema che sul finire racconta di Orlando fagocitato da una balena non dipende, come sosteneva Dionisotti, dall'episodio ariostesco di Ruggiero inghiottito dal cetaceo che è narrato nel quarto dei *Cinque*

[104] *CC* IV 69 1-4: «E lo pon, come suol porre alla posta / il mastro de la caccia i spiedi e i cani; / e tanto fa, ch'un mio corrier, ch'in posta / mandav'a Antona, gli fa andar in mani».

[105] Per inciso, come nei *Cinque canti* Gano viene atterrato dall'impeto di Orlando (III 85 8: «e ferito aspramente il mette a terra»), qui Cimosco disarciona Orlando (IX 77 1: «Cade a terra il cavallo e il cavalliero»).

[106] Oltre ai rinvii dei commentatori *ad loc.*, sul «materiale linguistico-metrico non ridottissimo [che] dai *Cinque canti* confluisce nelle addizioni del '32» cfr. CASADEI, *Il percorso del «Furioso»*…, cit., 126. Per riprese di situazioni narrative cfr. PIO RAJNA, *Le fonti dell'«Orlando furioso». Ristampa della seconda edizione 1900 accresciuta d'inediti*, a cura e con presentazione di FRANCESCO MAZZONI, Firenze, Sansoni, 1975, 218 (che cita un'osservazione del Barotti); FONTANA, *Ancora sui «Cinque canti»*…, cit., 595-597; ROSSI, *Sui «Cinque canti»*…, cit., 213 sgg.

canti, ma attinge in proprio alla *Storia vera* di Luciano.[107] Probabilmente un contatto, o uno scambio di notizie tra i due autori, è avvenuto, ma non nei termini pensati da Dionisotti. Già Goffis non era persuaso dell'ipotesi di una dipendenza di Cassio da Ariosto, e dubitava che quest'ultimo non avrebbe espunto l'episodio «senza temere che sarebbe apparso in pubblico tanto tempo dopo *La Morte del Danese*».[108] Più convincente l'obiezione mossa da Casadei, che dopo un'approfondita analisi della *Morte del Danese* nota come «l'ipotesi di Dionisotti comporterebbe che Cassio abbia avuto l'onore di leggere un abbozzo di Ariosto, e anziché imitarlo direttamente sia andato a cercare in Luciano tutto ciò che il maestro aveva scartato»: un'ipotesi onerosa, che contrasta con la naturale propensione centonistica e classicheggiante di Cassio, e soprattutto con alcuni dati cronologici.[109]

In forza di tutte le ipotesi illustrate ci sembra, dunque, che sia opportuno sfumare i limiti bassi della cronologia della composizione dei *Cinque canti*. Possiamo credere che la scrittura del frammento abbia seguito un corso lento e stratificato. Con ciò non intendiamo riaprire le questioni della sua genesi e tanto meno della sua prima destinazione, che – ricordiamo l'ipotesi più convincente – è per Casadei la seconda edizione del *Furioso*. Tuttavia, ammettere che la scrittura, almeno di alcune parti dell'opera, si sia protratta oltre il 1521 significa immaginare una lunga dedizione di Ariosto. Rallentato, ma forse al contempo ispirato, dal soggiorno in Garfagnana, egli avrebbe potuto continuare a elaborare un testo da unire, prima o poi, al poema maggiore. D'altronde il desiderio di implementare il *Furioso* non si sarebbe spento neanche all'ultimo, e paradossalmente si sarebbe avvalso di forme e materiali di quei canti infine rifiutati. Qui non entriamo nei dettagli di questa paradossale continuità con le giunte del 1532, che esploreremo più avanti, quando, come vedremo, la questione sarà riproposta persino dalle testimonianze manoscritte (cfr. IV). Ci limitiamo a rimarcare che, a nostro parere, le allusioni all'attualità presenti nel testo ammettono l'ipotesi di una composizione che continuò in qualche forma parziale oltre il termine che Dionisotti riteneva invalicabile, il 1521; l'idea e lo stile dei *Cinque canti* suggeriscono che tali allusioni sono interpretabili in modo non piatto e deterministico ma nell'ottica stereoscopica di una polemica favolosa, sentimento che collima con il periodo amaro dei primi anni venti. E infine, solo l'ipotesi che quei riferimenti non siano termini *ante quem* di una composizione compiuta definitivamente tra il 1519 e il 1521, cioè l'ipotesi che non perdano senso oltre questa data, permette di giustificare il dato di una revisione che, svolta a partire dal 1526, ha corretto la lingua ma non ha ritoccato i contenuti.

3. Il problema della datazione e la lingua dei *Cinque canti*

Per verificare la nostra ipotesi cronologica si impone ora proprio un esame linguistico del testo. È possibile intravedere, attraverso i suoi testimoni, la veste linguistica originale dei *Cinque canti*, e, soprattutto, è possibile datarla? Ciò che ci proponiamo di fare qui è scavare nella tradizione dell'opera per trovare nuovi dati utili a collocarne nel tempo la prima stesura.

Ci baseremo sullo storico saggio di Segre, il quale, com'è noto, preparando l'edizione dei *Cinque canti* dimostrò che Ariosto era tornato sul frammento per farne una revisione massiccia di

---

[107] Casadei, *Il percorso del «Furioso»*…, cit., 131 sgg. e specialmente 193 sgg.

[108] Goffis, *I «Cinque canti di un nuovo libro di messser Ludovico Ariosto»*, cit., 154.

[109] Casadei, *Il percorso del «Furioso»*…, cit., 190.

natura quasi esclusivamente linguistica. I due rami della tradizione, rappresentati dalle stampe M e G e dal manoscritto apografo T, dipendono infatti da un originale in movimento.[110] Più precisamente, si tratta di un originale molto tormentato, che MG e T colgono nello stesso stadio di elaborazione ma di cui offrono due letture diverse proprio a causa della difficoltà di decifrarlo. La presenza di varianti d'autore, che Segre arguisce con un gran numero di esempi, è in effetti inoppugnabile: è notevole che in ognuno dei casi esaminati valga l'opposizione MG/T e che, sempre con questa opposizione tra stampe e manoscritto, le varianti facciano gruppo e riguardino fenomeni specificamente meditati dall'Ariosto nel suo cammino linguistico. Poiché, come vedremo, la lezione di T è spesso più arcaica rispetto a quella di MG, sembrerebbe sussistere la possibilità che T possa discendere dall'originale in un momento in cui Ariosto non vi aveva ancora apportato tutte le correzioni: di fatto è però una possibilità onerosa, enunciata da Segre in sottordine.[111]

Ad ogni buon conto, le due tradizioni finiscono per testimoniare due momenti diversi della storia dei *Cinque canti*. E non si può che concordare con Segre nel credere che le varianti appartengano indifferentemente all'Ariosto. Semmai, con una ricerca mirata si possono contestualizzare meglio certe modifiche. Ecco alcuni minimi esempi:

I 32 MG: cerca *tre volte e più* tutta la Sensa T: *due volte e più*

Segre crede che la lezione di T, non avendo corrispondenti precisi nel *Furioso*, possa derivare da contaminazione con *due volte o tre* (cfr. XLVI 33). In realtà, *due volte e più*, pur essendo minoritaria rispetto alla lezione MG, ha due riscontri nel poema: già in XXXIV 67 7 (= AB XXXI 64 7) e, più significativamente, nelle giunte di C, in XLV 83 2 «Gittò Leone al cavallier le braccia / *due volte e più* fraternamente al collo».

I 75 MG: D'odoriferi cedri era il bel colle
con maestrevole ordine distinto;
la cui bell'ombra al sol sì i raggi tolle
c'al mezzodì dal *rezzo* è il calor vinto T: *fresco*

Segre addita a riscontro un passo in cui si trovano uniti i due termini che qui sono posti in alternativa, X 35-37: «nel più intenso ardor del mezzo giorno […] all'ombra d'una torre antica […] godeansi il *fresco rezzo* in gran diletto»; sbaglia tuttavia a credere che esempi di *fresco* sostantivato «manc*hino* nell'Ariosto», il che lo induce a supporre che il *fresco* di T sia traccia di una «lezione iniziata o abbandonata, che comportasse tutto il sintagma *fresco rezzo*».[112] Invero un *fresco*

[110] T = codice Taddei, Cl. I 706 della Comunale di Ferrara, confezionato alla metà degli anni cinquanta e copiato da Giulio di Gianmaria Ariosto; tra le sue particolarità vi sono alcune omissioni di stanze e di versi nel canto V, comuni alle stampe; diversamente da queste contiene invece l'ottava esordiale *Oltre che già Rinaldo e Orlando ucciso*. M = ed. Manuzio del 1545, inizia con l'ottava che è la seconda di T; nel canto II mancano le ottave 8-20 e 81-87; nel canto III le ottave 55-56 e gli ultimi 4 vv. dell'ottava 65, inoltre vi sono mutamenti nell'ordine delle ottave vicine; nel canto IV mancano le ottave 58-73; nel canto V presenta lacuna dopo l'ottava 73, come T. G = ed. Giolito del 1548, rimedia a tutte le omissioni di M, eccetto che a quella comune con T relativa al canto V; inizia con l'ottava che è la seconda di M e la terza di T. Per una descrizione integrale cfr. SEGRE, *Studi sui «Cinque canti»*, cit., 121-124; qui ricordiamo che l'esame degli errori consente a Segre di stabilire che «M e G derivano, per quanto hanno i comune, da uno stesso capostipite, T da un altro; e che G non deriva nemmeno da T, né T da G, per le ottave che mancano in M» (ivi, 125). Le lacune di M sono colmate da G grazie al 'ritrovamento' di alcuni fogli dell'originale, che Virginio Ariosto mise a disposizione dei Giolito: Segre si riferisce a questi fogli come a un (parziale) «doppio» dell'originale (ivi, 159); Trovato come ai «surrogati dell'originale manoscritto» (TROVATO, *Con ogni diligenza corretto*…, cit., 318).

[111] SEGRE, *Studi sui «Cinque canti»*, cit., 152 e 160-161.

[112] Ivi, 133.

sostantivato compare in XVIII 177 3-4 (= A XVI 177): «che de la notte avean goduto al *fresco* / gran parte…».

Un altro aspetto dell'esame può essere determinato con maggiore precisione. Nel 1954 Segre non faceva distinzione tra testo consegnato in tipografia e testo ammodernato dai correttori, quale ci è tramandato dalle stampe. Solo in una nota osservava che una serie di varianti, chiaramente dovuta all'autorità bembesca, del tipo *aveva* (T: *avevo*), trovandosi in quelle ottave di G che riempiono la lacuna più ampia di M (nel canto IV, ottave 58-73), «fa temere che si tratti di un uso linguistico di chi trasse dall'autografo la copia delle ottave omesse da M», con le quali G poté appunto integrare il testo.[113] Segre naturalmente non ignorava che il tipo *io aveva* è accolto da Ariosto dopo il 1525, ma che non si tratti, in questo caso, di variante d'autore è sicuro considerando che la forma *avevo* compare regolarmente negli altri luoghi dei *Cinque canti*. Oggi ci appare probabile che una tale modifica possa essere addebitata all'iniziativa del correttore tipografico dei Giolito, cioè Lodovico Dolce. Sulla scorta degli studi di Paolo Trovato, già Casadei sospettava «che in varie circostanze […] vi possono essere stati, in M e/o in G, interventi correttorî redazionali».[114] Per individuarli in modo sicuro e sistematico occorre collazionare edizioni aldine e giolitine e porre a confronto il trattamento subito dal testo del *Furioso*: in *Con ogni diligenza corretto* Trovato abbozza questa indagine e rileva differenze in termini di grafia e di varianti fonomorfologiche: differenze che, in realtà, sono particolarmente contenute tra la giolitina del 1548 e l'aldina del 1545, almeno nelle circa cinquanta ottave prese a campione.[115] Tenendo i risultati di Trovato come punto di riferimento, noi abbiamo provato a dirimere, fra le varianti della tradizione dei *Cinque canti*, quelle addebitabili a un correttore in tipografia. Ci è parso che questo tipo di interventi sia di entità davvero minima: alla luce di ciò intendiamo qui discutere casi di lezioni di G che forse sono state prodotte non da Ariosto ma da Dolce.

In riferimento al rapporto tra le due stampe, è di per sé significativo che la collazione di M con un surrogato dell'originale manoscritto da cui G riesce a colmare le lacune di M gli basti appena a correggere tre minimi 'errori' di M presenti nel canto V:

MT	G
28 *Belzabù*	*Belzebù*
37 *accordio*	*accordo*
52 *il* conte serra / il destro corno il gran fiume…	*al* conte serra / il destro corno il gran fiume…

Già Segre rimarca l'esiguità di queste correzioni, che a suo parere rimediavano «cagografie o sviste dell'Ariosto […] o del suo copista, se, come per le *Sat.*, l'Ariosto eseguì le sue correzioni su di un apografo».[116] Noi osserveremmo che i primi due esempi potrebbero essere piuttosto che errori forme particolari ma ammissibili (rispettivamente si tratta di un caso di dissimilazione con *a* pro-tonica e di una forma pseudolatina[117]). Considerato poi che il terzo intervento è la correzione facilmente congetturabile di un errore, riteniamo che le varianti possano essere di Dolce, e che siano il frutto di un'iniziativa assai limitata.

[113] Ivi, 145 nota 18. Notiamo per altro che con G qui Segre intende il copista che ha fornito il testo per la stampa G e limitatamente alle ottave che mancano in M.

[114] CASADEI, *Il percorso del «Furioso»*…, cit., 180-181 e nota 12.

[115] TROVATO, *Con ogni diligenza corretto*…, cit., 318-319.

[116] SEGRE, *Studi sui «Cinque canti»*, cit., 130.

[117] La forma *accordio* è adoperata tra gli altri anche da Boiardo, nell'*Innamorato* (I IX 42 7) e in due lettere, datate rispettivamente 1 aprile 1485 e 18 settembre 1487.

Tra le varianti che Segre ritiene d'autore potrebbero essere del correttore tipografico – sia di M che di G – solo quelle minime come *e* sostituita da asindeto: è il caso di II 47, che pure Segre riconduce a una «vera e propria norma stabilita dall'Ariosto stesso»:[118]

II 47 MG Sonan di qua, di là tanti martelli T di qui *e* di là

O ancora, tra le varianti che Segre elenca affermando che forse non tutte sono attribuibili all'Ariosto, è chiaro che le più importanti, come sostituzioni di parole, lo sono; mentre al copista (già di M) possiamo addebitare ritocchi come il seguente:

in II 18 MG Garfagnino T Grafagnino (forma tipicamente ariostesca).[119]

A nostro parere, la conferma di una sostanziale irrilevanza dell'incidenza del Dolce risiede, paradossalmente, là dove è stato possibile accorgersi della sua azione, cioè nelle correzioni 'bembesche' applicate alle ottave del canto IV mancanti in M (58-73) e trovate nel surrogato del manoscritto originale: a ben guardare, proprio il fatto che Dolce si sia limitato ad attuare questi interventi là dove non poteva seguire il testo di M mentre altrove sostanzialmente non se ne discosti e anzi ne erediti passivamente gli errori è la prova di un suo atteggiamento conservativo o disinteressato.[120]

Accanto agli esempi tratti dal canto V e sopra citati, possiamo riesaminare alcune particolari divergenze che accomunano MT contro G nelle prime venti ottave del canto I. Anche in questa zona Segre notava «cose strane»,[121] e le giustificava con l'ipotesi che, per queste prime ottave, G discendesse da un altro capostipite:[122]

G	MT

[118] SEGRE, *Studi sui «Cinque canti»*, cit., 142.

[119] CASADEI, *Il percorso del «Furioso»*…, cit., 181 nota 12.

[120] Oltretutto osserviamo che in questo passo del canto IV, mancante in M, G presenta alcuni errori: in IV 62 7, «sua» al posto di «suo» («cosa ch'all'andar suo fosse molesta»), dove l'errore può essersi prodotto per analogia con il v. 5 «et ei con Cinzia sua (che così ha nome)»; in IV 63 G ha «diritta», che va corretto in «dritta» per ragioni metriche; in IV 64 3 G ha «dove» («donde»): se Dolce fosse stato un correttore attento, G non avrebbe gli errori di M (come già notato da Segre, ivi, 124) né, ci sembra, vistose disattenzioni come queste. Le correzioni 'bembesche' del tipo presente in G IV 58-73, cioè nella grande lacuna del canto IV, sono desinenze in *-a* della prima persona dell'imperfetto; tali correzioni non si trovano nelle altre lacune di M riempite da G perché non vi sono verbi pronunciati in prima persona entro un discorso diretto (come invece nel discorso di Astolfo nel ventre della balena in IV). Ricordiamo che le altre lacune corrispondono ai seguenti passi di G: II 8-20 e 81-87; III 55-56 65 5-8: proprio in questi luoghi mancanti in M, G contiene invece alcuni ulteriori errori: «lui» («lei») in II 16 2 («Così di novo entrò il Sospetto in questa / alma, e di sé e di lei fece tutt'uno»); «seguitasse» («seguitassi» : «passi») in II 85 6; «nutrisce» («nutrisse» : «udisse») in II 86 4.

[121] Ivi, 127.

[122] Tanto da concludere l'analisi di questo segmento, e di quello del canto V, con queste parole: «salvo per l'inizio del primo canto, crediamo dunque che la classificazione MG;T sia assolutamente solida, e successive collazioni di G molto, molto ipotetiche» (ivi, 130). E ancora cfr. «Il massimo che si possa ammettere è che qualche "doppio" navigasse nelle acque territoriali del codice principale; uno, anzi, rivela effettivamente a noi la sua presenza: quello da cui trasse partito per le prime venti ottave del canto primo chi completò la copia da consegnare a Giolito» (ivi, 159). E infine: «in verità però, presa a base la stessa copia di cui si era servito il Manuzio, egli ebbe la possibilità di migliorarla: avvalendosi per le prime venti ottave di un paio di fogli meglio elaborati; inserendovi copia dei fogli in precedenza smarriti, e in quel lasso di tempo ritrovati; infine ricorrendo all'originale per completare l'ottava lasciata a metà ed eliminare l'imbroglio avvenuto intorno alle ottave 52-61 del canto terzo» (ivi, 163-164).

7 *dai fier demoni* cento volte e cento	*da li demoni*
7 tentò in suo danno il Mago, *onde fu spento*	*fraudolento*
13 fin che le *tolse poi Gigliante* il biondo	*tolse Ziliante*
19 *Levarsi Alcina non potea* dal core	*Non potea A. levarsi*

Trovato, invece, attribuisce le varianti al Dolce, ma le sue argomentazioni non sono sempre persuasive. Circa il secondo esempio, per Trovato Dolce poteva avere «fastidio» per il latinismo:[123] però un latinismo è anche «spento» (lezione più prettamente ariostesca sia per il termine che per la *iunctura* sintattica, come osservava Segre).[124] Ci sembra più probabile che sia una variante ariostesca: infatti, delle 5 occorrenze di «fraudolente» presenti nel *Furioso* del 1532, ben due sono frutto della correzione volta a eliminare la forma, più lontana dal latino, *fraudolento*.[125] Si tratta dunque di una correzione ascrivibile allo stesso Ariosto, che in questo caso doveva sostituire la parola, non potendo cambiare la desinenza perché in sede rimica. Circa il quarto esempio, occorre notare che la dislocazione normalizzante potrebbe dipendere da una scelta di Ariosto stesso, magari anche per evitare l'incontro delle due *a*; i *Frammenti autografi* mostrano abbondanza di casi in cui Ariosto scrive di primo getto posizionando il verbo a sinistra (il primo impulso, narrativo, è quello di attaccare con il verbo) e poi interviene per rideterminare l'ordine delle parole (mentre bisognerebbe addurre prove – assenti, ci pare, nelle pagine di Trovato – che su altri testi Dolce fosse solito intervenire sull'ordine delle parole).[126] Aggiungiamo, inoltre, che il verso secondo la lezione MT era un endecasillabo *a minore* con accento di settima, che Ariosto, com'è noto, tende a ridurre o almeno a disciplinare sempre più fortemente nella redazione del 1532.[127] Nel complesso si tratta, eccetto il terzo caso che riguarda la correzione di una forma settentrionale, di varianti forse troppo cospicue rispetto all'azione di Dolce. E, viceversa, ben inquadrabili nelle intenzioni dell'autore. È allora riconsiderabile l'ipotesi di Segre riguardo a questo controverso inizio di G, forse non tanto nei termini di una sua discendenza da un altro capostipite rispetto a M e a T; semmai si potrebbe pensare che G abbia potuto attingere a un gruppo di lezioni alternative. Viene in mente la dichiarazione del Giolito in testa alla sua stampa dei *Cinque canti*, «corretti dall'originale di mano dell'Auttore»:[128] Segre stesso ne ha

123 TROVATO, *Con ogni diligenza corretto*…, cit., 318 e 326 («Il fastidio per il latinismo *fraudolento*»).

124 SEGRE, *Studi sui «Cinque canti»*, cit., 128. Viceversa, non enuncia ragioni puristiche in materia di aggettivi LODOVICO DOLCE, *I quattro libri delle Osservazioni*, edizione a cura di PAOLA GUIDOTTI, Pescara, Libreria dell'Università Editrice, 2004.

125 Cfr. ed. DEBENEDETTI-SEGRE: V 46 5 (ABC); V 87 6 (ABC); XIII 54 2 (*fraudolento* AB); XVI 13 1; XXVII 9 1 (*fraudolento* AB).

126 Esempi dall'episodio di Olimpia (cfr. *FA* 5-7): IX 10 1 *Non mette pon la prora in terra; che esser carca* > Prora in terra non pon; che *gli sia* [testo a stampa: d'esser] carca; IX 18 1 Tosto *ch'entrò col legno afflitto ch'in l'alta* > Tosto che ne la foce entrò lo stanco (in questo caso, come nell'esempio tratto dai *CC*, Ariosto poteva voler rimediare anche all'incontro tra due suoni identici: qui -l e l-, oltre che all'ipermetria e alla sgradevole ripetizione di *ch'*). Nelle correzioni Ariosto antepone elegantemente il complemento al verbo, mentre il primo impulso (narrativo) è iniziare con il verbo (10 1 *non mette pon la prora*; 18 1 *ch'entrò col legno*). Cfr. anche IX 23 1 *…il quale iva in Biscaglia*… > *in Biscaglia iva* [testo a stampa: e se ne giva]; IX 31 7 *Fu da quel traditor fra gli occhi colto* > Dal traditor fu in mezo gli occhi colto.

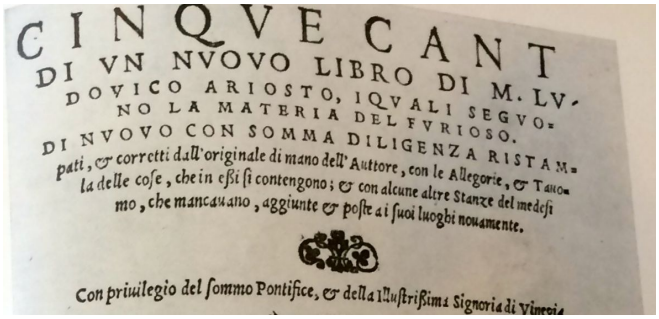
127 CASADEI, *Il percorso del «Furioso»*…, cit., 65-66.

128 Frontespizio di G:

dimostrato facilmente l'infondatezza, ma possiamo credere che G abbia guardato a qualche foglio ritrovato da Virginio Ariosto e messo a sua disposizione, foglio che doveva appartenere a quell'originale confuso e disordinato che Segre tende a immaginare come un apografo cosparso di varianti (simile a quello delle *Satire*), o che almeno doveva essere un *surrogato* di questo originale (al pari del testimone da cui G trae le ottave che riempiono le lacune di M). E, per ultima, non si può escludere una diversa e forse più remota eventualità: il fatto che queste singolarità di G si addensino tutte all'inizio dell'opera dà credito anche all'ipotesi che Dolce abbia qui davvero messo mano al testo, allo scopo di creare *ad hoc* le presunte tracce dell'autenticità che veniva pubblicizzata. In questo caso la rilevanza delle modifiche apportate alla lezione di M, per noi mal conciliabile con il comportamento del correttore in tipografia, si giustificherebbe nel quadro di una deliberata falsificazione.

Infine, al correttore anonimo di M potremmo attribuire la preposizione articolata *della* che compare in più luoghi del canto I.[129] Tale forma è quasi del tutto assente nelle altre opere di Ariosto, e crediamo che, se non si tratta dell'esito dell'iniziativa di un correttore, forse in tipografia dovesse essere arrivata una copia del testo recante già tale 'scompenso'. Nel testo originale dei *Cinque canti* doveva esserci la forma analitica *de la*: che il Dolce per la stampa G ripristini la forma analitica si spiega sia considerando la sua preferenza per la preposizione seguita dall'articolo,[130] sia supponendo una sorta di deferenza al testo – *surrogato dell'originale* – con il quale egli collazionò quello dell'edizione M. Del resto, è la forma *alla* l'unica con raddoppiamento adoperata da Ariosto,[131] diversamente da quanto sembra affermare Trovato quando, intorno alla questione delle preposizioni ariostesche, indica *alla* come estranea all'*usus* ariostesco prima della stagione dell'ultimo *Furioso*.[132]

Passiamo ora ai casi indubbiamente più interessanti ai fini di una possibile datazione dell'opera, quelli in cui Segre ricostruisce e motiva, su basi linguistiche e stilistiche, la direzionalità


CINQVE CANT
DI VN NVOVO LIBRO DI M. LV-
DOVICO ARIOSTO, IQVALI SEGVO-
NO LA MATERIA DEL FVRIOSO.
DI NVOVO CON SOMMA DILIGENZA RISTAM-
pati, & corretti dall'originale di mano dell'Autore, con le Allegorie, & Tauo-
la delle cose, che in essi si contengono; & con alcune altre Stanze del medesi
mo, che mancauano, aggiunte & poste ai suoi luoghi nouamente.
Con priuilegio del sommo Pontifice, & della Illustrissima Signoria di Vinegia

129 SEGRE, *Studi sui «Cinque canti»*, cit., 173.

130 Cfr. ad es. LUDOVICO ARIOSTO, *La Cassaria in versi*, a cura di VALENTINA GRITTI, Firenze, Cesati, 2005, *Nota al testo* 71.

131 Ed. RONCHI, *Nota ai testi*, *Il Negromante* (II red.) 821-823: 822: «Per quanto riguarda la proposizione articolata *alla*, l'unica con raddoppiamento sintattico secondo l'*usus* dell'A. (come si è già detto nei criteri di trascrizione), G attesta con regolarità la forma *a la*, che non verrà segnalata in *App.*». Sulle preposizioni articolate cfr. anche ed. CASELLA, *Nota ai testi*, *I Studenti*, 834-842: 842: «avverto che, mentre M e G hanno tendenza a unirle (*allo*, *dello*, *nello*), F le separa (*a lo*, *de lo*, *ne lo*), ossia né M né F né G seguono la norma ariostesca: perciò sono intervenuta in base all'*usus* costante dell'A. (*allo*, *de lo*, *ne lo*)».

132 PAOLO TROVATO, *Con ogni diligenza corretto*…, cit., 228: a proposito delle edizioni giolitine dei *Suppositi* in versi, del *Negromante* in versi e della *Lena*, a cura del Dolce, afferma: «Confrontando le stampe giolitine con i mss., Gabriella Ronchi e Angela Casella hanno avuto buon gioco nell'isolare direzioni correttorie estranee all'*usus* ariostesco degli anni anteriori all'ultimo *Furioso* (p. es. *in la* > *nella*, *alla* ecc.)».

delle varianti MG/T.[133] Giustamente egli afferma una soltanto «relativa» presenza di innovazioni nella tradizione delle stampe contro a quella del manoscritto.[134] Infatti, è la lezione di T a essere innovativa rispetto a quella di MG in varî casi tra quelli «dialettalmente indifferenti»[135] (torneremo subito sulla questione, dirimente, del dialetto). Dopo avere riunito le prove dell'unicità dell'originale, tali da sposarsi con l'immagine di un foglio assai elaborato dei *Frammenti autografi* (richiami numerici in T; disguidi nell'ordine delle ottave; varianti che rispecchiano le indecisioni dell'autore, cioè una vera «maglia di varianti che porta nel complesso – e anche in molti punti all'interno delle integrazioni – la marca di fabbrica ariostesca»[136]), Segre conclude che i due rami della tradizione rappresentano due letture di un originale unico còlto nello stesso stadio di elaborazione: difficile discriminare la prima dalla seconda cascata di correzioni, essendo certa da un lato la superiorità di MG, dall'altro l'esistenza di innovazioni in T.[137] Dunque un originale cosparso di varianti, di cui i due rami della tradizione diedero diversa lettura, riportando ciascuno una diversa messe di correzioni.

Il manoscritto si caratterizza per la patina dialettale, riconducibile al suo amanuense, Giulio di Gianmaria Ariosto; la mano di Giulio di Gianmaria fu identificata dapprima da Catalano, e tale identificazione fu confermata su base paleografica dallo stesso Segre.[138] Il copista lavorò negli anni cinquanta e quindi sotto la sorveglianza di Virginio, secondo quanto supposto da Segre e poi ribadito sulla base di alcuni rilievi cronologici dedotti da Casadei dalla costituzione materiale del manoscritto.[139]

Questi dati già inducono a formulare una prima ipotesi. Da un lato il *ms.* T risale a un'epoca posteriore alle stampe, entrambe apparse negli anni quaranta; dall'altro è copia, seppur tardiva, di un originale che Virginio Ariosto desiderava conservare. A giustificare la comparsa di questa copia manoscritta non vediamo infatti altra ragione che la volontà di preservare un cimelio di famiglia, che per altro doveva avere un aspetto disordinato e difficilmente leggibile (lo suggeriscono già le varianti tra le stampe MG). È probabilmente in questa dimensione di culto domestico che si colloca l'iniziativa di Virginio e Giulio di Gianmaria. Iniziativa che effettivamente produsse una trascrizione più ordinata e completa rispetto alle stampe (ricordiamo che T contiene l'ottava α *Oltre che già Rinaldo e Orlando ucciso* e differisce da entrambe le stampe per l'ordine di alcune ottave del canto III: cfr. *supra* nota 110). D'altra parte, all'intraprendenza di Virginio e Giulio di Gianmaria non dobbiamo attribuire ambizioni eccessive, come, ad esempio, un assoluto rispetto della forma originale, sentimento del resto anacronistico per un copista del Cinquecento. D'altronde le stampe già esistevano, nutrite di materiale fornito dallo stesso Virginio, e se quest'ultimo avesse voluto produrre una versione *diversa*, da divulgare, avrebbe incoraggiato un'altra stampa. È una controprova significativa che tutte le copie che Giulio di Gianmaria Ariosto ha eseguito di opere del suo avo siano copie per passione, mai andate in tipografia: così la *Lena*, così *I Studenti*, come vedremo. Pertanto ci sembra che si possa escludere subito l'ipotesi che il testo copiato da Giulio sia più vicino all'originale ariostesco degli altri testimoni.

---

133 SEGRE, *Studi sui «Cinque canti»*, cit., 140 sgg.

134 Ivi, 151.

135 Ivi, 152.

136 Ivi, 151.

137 Ivi, 161.

138 Ivi, 164.

139 CASADEI, *Il percorso del «Furioso»*…, cit., 178-179.

Occorre, tuttavia, procedere con un esame attento della lingua del manoscritto. Casadei ha espresso il dubbio «che almeno alcune delle forme arcaiche o dialettali testimoniate da T poss*a*no risalire ad una fase in cui lo stesso Ariosto le avrebbe utilizzate, se è vero che l'elaborazione del testo iniziò sul finire degli anni '10».[140] Segre era consapevole di questa eventualità, quando affermava, riguardo alle forme di T, che «nessuno ci assicura che singoli tipi e in singoli casi non fossero nell'originale, corretti o no in un secondo tempo».[141] Sta di fatto che «nei casi in cui T usa forme dialettali, la lezione di MG corrisponde quasi sempre all'uso di Ariosto negli anni dei *CC*»,[142] anni che per Segre corrispondono, com'è noto, al «periodo tra "Lo scudo della regina Elisa" e l'ultima revisione delle *Sat.*»,[143] delle quali i *Cinque canti*, nell'accordo MGT, recano già tutte le innovazioni (*tosto* al posto di *presto*, *dietro* al posto di *drieto*; *ne* + art. che va consolidandosi al posto di *in* + art., proprio come nell'apografo delle *Satire*; la presenza di *alcuno*).[144] Per inciso, non possiamo non richiamare l'attenzione su questo dato: che le conquiste linguistiche delle *Satire* appaiano in tutti e tre i testimoni, manoscritto incluso, ci sembra difficilmente compatibile con l'ipotesi dionisottiana che la stesura dei *Cinque canti* fosse compiuta prima del 1521, cioè prima della revisione delle *Satire*, avvenuta sicuramente dopo la scrittura dell'ultima di esse, cioè dopo il 1524. È quindi remota, ancorché non scartabile, l'eventualità ricordata da Segre: ossia che in una prima fase della composizione, la fase che si fa risalire al 1519, Ariosto abbia usato forme arcaiche e scorrette, destinate a essere modificate solo più tardi e recepite pressoché tutte in forma corretta dai testimoni.

Vale comunque la pena approfondire la ricerca sulle forme dialettali testimoniate da T. Senza dimenticare, anzitutto, che esso reca alcune innovazioni che occorre giustificare. Casadei osserva che «i casi certi in cui T presenta la lezione innovativa sembrano poco numerosi» riferendosi all'esempio di Segre su «ov'è» (MG) contro a «dov'è» (T), rispetto al quale giustamente puntualizza che la forma normale nell'ultimo *Furioso* è quella di G.[145] Potremmo aggiungere, in sintonia con Casadei, che l'innovazione *ne* + art. è attribuibile forse allo stesso Giulio di Gianmaria, il quale, benché propenso al dialetto, operava pur sempre intorno alla metà degli anni cinquanta; ma forse si tratta di un'osservazione in ogni caso poco dirimente, perché nell'accordo MGT la maggiore frequenza del tipo *ne* + art. rispetto a quello *in* + art. ci riporta agli occhi una tendenza ariostesca, in quanto rispecchia un originale ricco di correzioni ma disordinato come l'apografo delle *Satire*).

Una via per verificare le attitudini del copista è svolgere un esame dei dialettismi presenti nel codice magliabechiano VII 86 BNCF (Mb) che trasmette un'altra opera ariostesca trascritta da Giulio di Gianmaria: *I Studenti* (almeno fino a scena IV atto IV, dove inizia poi *L'Imperfetta*, continuazione di Virginio che risale al 1554, termine *post quem* per la copia eseguita da Giulio).[146] Le forme padane introdotte nella commedia sono estranee all'*usus* ariostesco: l'ipercorrettismo *anci*; lo scempiamento *fato*; la forma assibilata *pizzoni*; alcuni raddoppiamenti ipercorretti come

---

[140] Ivi, 181.

[141] Ivi, 177.

[142] Ivi, 176.

[143] Ivi, 170.

[144] L'elenco completo è in ivi, 169.

[145] CASADEI, *Il percorso del «Furioso»*…, cit., 181 nota 13.

[146] Abbiamo siglato questo codice Mb, e non M come nell'edizione critica, per evitare di confonderlo con la stampa Manuzio dei *Cinque canti*. A margine, annotiamo una precisazione relativa a questa commedia ariostesca: si è potuto constatare che l'edizione SALZA de *Gli Studenti con le continuazioni di Gabriele e Virginio Ariosto* (Città di Castello, S. Lapi, 1915), che dichiara di avere messo a proprio fondamento il testo del cod. Mb, in realtà ne altera la lezione in una grande quantità di punti, avvalendosi di una stampa del 1547.

mulla, *staffilli*, *arreccata*, *orecchia* e altri ancora. Anche a un primo sguardo esse collimano con la patina dialettale del testo dei *Cinque canti* copiato in T, fornendo riscontri per alcune delle forme apparentemente non ariostesche schedate da Segre.[147] Ne consegue che i dialettismi presenti in T sono addebitabili con una certa sicurezza alla mediazione del nipote copista Giulio di Gianmaria. Per quel che riguarda la commedia, a questa conclusione era giunta già Angela Casella.[148] Tuttavia, la stessa Casella aveva aggiunto che Mb mostra alcune caratteristiche linguistiche ben ariostesche: *auolgendomi; obbrobrio; altrimente; inanzi*; *orecchia*; *imaginare*; *testimonj*; oltre a grafie e usi grammaticali tipici delle prime due edizioni del *Furioso*: *comminciare*; *connoscere*; *presto*; *diece*; *guardauono*; *mano* (pl.).[149] Insomma, il problema di stabilire se gli arcaismi di Mb documentassero un'antichità della composizione oppure se fossero da imputarsi anch'essi al copista era ancora aperto. Il quesito era delicato perché connesso al problema della datazione della stessa commedia, assegnata agli anni 1520-1524, o 1520-1522, in base ad argomentazioni persuasive ma non certe;[150] ed è doppiamente delicato se ne consideriamo la connessione con ciò che ci interessa qui, cioè la data dei *Cinque canti*. Al fine di trovare elementi utili per stabilire quando furono composti *I Studenti*, la Casella ha quindi cercato nei tre testimoni manoscritti della commedia MbFG la presenza delle innovazioni tipiche di *Satire*, *Cinque canti*, e del *Furioso* di C, ossia, aggiungeva la stessa curatrice, «del periodo 1525-1532»:[151] l'esito di questo test linguistico è che M «non presenta le innovazioni negli *Studenti* (ad eccezione di *sarà*), mentre le applica tutte ne *L'Imperf.*»,[152] e pertanto la conclusione è che Giulio di Gianmaria ha conservato gli usi arcaici dell'Ariosto negli *Studenti* e le innovazioni, dovute a Virginio, ne *L'Imperfetta*.

---

147 SEGRE, *Studi sui «Cinque canti»*, cit., 173. Per altro è opportuno specificare che le forme dialettali presenti in T elencate da Segre (*ibidem*) hanno scarsi riscontri nelle opere letterarie ariostesche. Dei raddoppiamenti sono estranei all'Ariosto *traditor*, *seguittar**, *tella*, *calla*, *dilletti*, mentre *elletto* ha occorrenze nelle *Lettere*, B, C; *connoscer** in *Suppositi*, *Cassaria*, *I Studenti*, A, B. Degli scempiamenti sono sconosciuti all'Ariosto quelli rappresentati da *monacheti, galina, tropo, saeta, fato, invito, valee, done*, mentre *Apenino* occorre una volta in *Rime*. Ignote pure le forme con e/o protoniche *legnaggio*, *soprema*, mentre *occid** occorre in *Rime, Erbolato, Cassaria*, A, B; *Ongheria* in *Satire*. Tra le forme non anafonetiche *giongere* è in una lettera del 1522, *longo* in *Cassaria*, *Lettere*, *I Studenti* (ma nel prologo di Gabriele Ariosto); tra gli esiti assibilati di -cj- e c- *Franza* si trova nelle *Rime*, mentre restano estranei all'Ariosto *zeppo*, *lanza*, *cianzar*. Nei casi in cui le forme sono compatibili con l'*usus* ariostesco, esse sono attestate non solo in A ma anche in B e in C. Elenca le forme settentrionali mai dismesse da Ariosto MAURIZIO VITALE, *Lingua padana e koinè cortigiana nella prima edizione dell'*Orlando furioso, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 2012, in cui tuttavia non è considerata la documentazione fornita dai *Frammenti autografi* (per la quale cfr. IV.7).

148 ARIOSTO, *Commedie*, a cura di ANGELA CASELLA, GABRIELLA RONCHI, ELENA VARASI, cit.: IV, CASELLA, *Nota ai testi*, *I Studenti*, 832-842. Riportiamo di seguito i risultati del suo spoglio, in ivi, 836: «M [qui Mb] attesta l'uso costante del tipo *disgracia, spacio, forcieri, stracii, anci* (grafie note all'A. e presenti nelle *Lettere* e nel *Furioso*, ma non mai usate in modo così esclusivo ed anzi più tardi sostituite con il tipo *disgratia, spatio* ecc.), le grafie *patre, patron* e numerose incertezze grafiche*, aggio, arreccata, auttentico, ballia, conseglier, commenciare, dificile, diremmo* (*diremo*)*, donque, douonque, fatiga, mulla, monacheti, ouonque, piacciuta, piggior, pizzoni* (piccioni)*, quattro, ricchiede, richissimo, sacho* (sacco)*, sapper, schiffar, seno* (senno)*, staffilli, stiualli, Turrin*». Segue l'elenco delle forme dialettali presenti in F; e prosegue: «Questa patina dialettale è certamente dovuta ai rispettivi copisti: Giulio di Gianmaria Ariosto per M [qui Mb] e Gabriele per F. Il primo fu in stretti rapporti con Virginio Ariosto e alla sua mano si devono, oltre agli *Stud.*, il testo della *Lena* e dei *C.C.*: in tutti e tre i casi si rivela esecutore fidato ma molto dialettale».

149 Ivi, 836-837 e sgg.

150 Per l'ipotesi di assegnare la commedia al periodo 1520-1522 cfr. CASADEI, *Note ariostesche*, cit., 86.

151 Ivi, 838-839: è noto che in questo periodo A. sostituì 1) il tipo *io amava* a *io amavo*; 2) *sarà* a *serà*; 3) *vo'* a *vuo'* 4) la desinenza *-ino* ad *-ano* del pres. congiuntivo dei verbi di II e III coniugazione 5) il tipo *lo spazio* a *il spazio* 6) *ne* + *art.* a *in* + *art.* 7) l'avverbio *tosto* a *presto*.

152 Ivi, 840.

Di qui si può fare un passo avanti verso i *Cinque canti*: se il test linguistico della Casella prova che Giulio di Gianmaria, salvo introdurre i dialettismi, trascrisse fedelmente entrambe le parti della commedia, quella di Ariosto e quella di Virginio, allora si potranno confrontare le forme arcaiche presenti negli *Studenti* e sicuramente ariostesche con le forme arcaiche presenti nel testo dei *Cinque canti* trasmesso da T.

Il dato sorprendente è che queste forme non compaiono nei *Cinque canti* oppure che rispetto all'evoluzione linguistica ariostesca non hanno significanza cronologica, diversamente da quanto supponeva la Casella che le ascriveva all'*usus* delle prime due edizioni del poema (la loro frequenza anche nella terza è oggi dimostrabile con sicurezza grazie ai supporti informatici). Nella tabella elenchiano le forme degli *Studenti* che la Casella ha considerato in linea di massima attribuibili anche al primo Ariosto e accanto le relative occorrenze lungo le tre edizioni del *Furioso*. Segnaliamo preliminarmente un dato fondamentale per la corretta lettura di questa e di ogni altra tabella che forniremo, ossia che, com'è ormai noto, l'edizione del 1521 è linguisticamente inaffidabile, essendo il frutto di una stampa affrettata, nella quale l'intervento del tipografo non è stato sorvegliato da Ariosto: dunque si presti attenzione soprattutto alla variazione tra A e C.[153]

Diece	C 31	B 27	A 45
Comminci*	C 4	B 2	A 1
Connosc*	C 0	B 48	A 1
Presto	Cfr. *infra* per la sua presenza residuale nei *CC*		

La forma *connosc** ha un picco nel 1521 certamente dovuto a scelte della tipografia.[154] Perciò la sua presenza in due luoghi dei *Cinque canti* in T (II 50; III 82 e 89), per altro solo due dei quattordici complessivi in cui occorre, non può assumere alcun valore per una datazione precisa. E comunque ricordiamo quanto affermato da Segre a fronte della messe di dialettismi di T in gran parte estranei all'Ariosto, ossia che «quand'anche si possano indicare, per certune delle forme dialettali di T, raffronti con A o B (*occidere*…; *connoscere*…ecc.), il sospetto che esse risalgano all'Ariosto è senz'altro da scartare, quando non sia dimostrabile la loro convivenza, in altre opere dell'Ariosto, con le fasi *tosto*, *ne* + art.».[155] Infatti anche *presto*, forma degli *Studenti* che la Casella riconduce con le altre a un possibile uso arcaico di Ariosto, è pressoché assente in T: i *Cinque canti* «hanno quasi sempre *tosto* […] e, a maggior ragione, *più tosto*», afferma Segre, specificando che per la sostituzione di *tosto* a *presto* il *terminus post quem* è il 1525.[156] Infine, forniamo in nota alcuni dati sulle forme degli *Studenti* che per la grafia sono parse riconducibili all'Ariosto, dati che, ancora una volta, provano la loro scarsa salienza dal punto di vista cronologico.[157]

---

153 Sull'inaffidabilità delle forme linguistiche attestate nell'edizione del 1521 cfr. CONOR FAHY, Recensione a ARIOSTO, Orlando Furioso *secondo l'edizione del 1532 con le varianti delle edizioni del 1516 e del 1521*, in «Modern Language Review», LVI, 1961, 436-438: 437: «One fact to emerge from these tables is the unreliability of the 1521 edition, which contains numerous errors, and many dialectic features in the language which are clearly attributable to the printer and not to Ariosto».

154 Mentre da A a C Ariosto interviene su di essa con sistematicità. Cfr. MAURIZIO VITALE, *Lingua padana e koinè cortigiana nella prima edizione dell'*Orlando furioso, cit., 108: «Il rafforzamento della nasale nel verbo e nelle sue forme […] è tipico, costante e sistematico in A, mentre in C si ha sempre la nasale scempia»; giustamente Vitale non considera B negli esempi che fornisce.

155 SEGRE, *Studi sui «Cinque canti»*, cit., 174.

156 Ivi, 167.

157

Dunque, riassumendo, sembra probabile che i dialettismi di T siano stati introdotti da Giulio di Gianmaria; e – cosa più importante – che gli arcaismi potenzialmente ariosteschi e quindi potenzialmente utili a documentare l'arcaicità della composizione siano tutt'altro che certi: prova ne sia il raffronto con le forme sicuramente ariostesche selezionate dalla Casella negli *Studenti*, le quali o non sono probanti per la cronologia o non trovano adeguato riscontro nei *Cinque canti*. Appare quindi convalidato il dato fondamentale messo in luce da Segre e già ricordato sopra, ossia che lo stesso manoscritto T prova una fase di sostituzione di *tosto* a *presto* e addirittura di consolidamento di *ne* + art., come l'apografo delle *Satire* che risale a un periodo sicuramente posteriore al 1524. Infine, se trascrivendo *I Studenti* e *L'Imperfetta* Giulio di Gianmaria si è dimostrato, eccetto che per l'introduzione dei dialettismi, copista fedele, si potrà concludere, sempre presumendo che ai *Cinque canti* abbia riservato lo stesso comportamento, che egli non abbia fatto innovazioni, e dunque che anche la forma *ne* + art. fosse presente nell'originale ariostesco. Tuttavia non disponiamo di una prova certa perché negli *Studenti* compare già regolarmente *ne* + art., mentre solo se vi fosse *in* + art. ogni dubbio sarebbe fugato.

Certo per approdare a dati sicuri bisognerebbe conoscere meglio la lingua di Giulio di Gianmaria, esaminare la sua scrittura di tipo pratico e valutarne i fenomeni irriflessi. A tale scopo si può considerare una sua lettera finora mai analizzata dal punto di vista linguistico.[158] In essa si

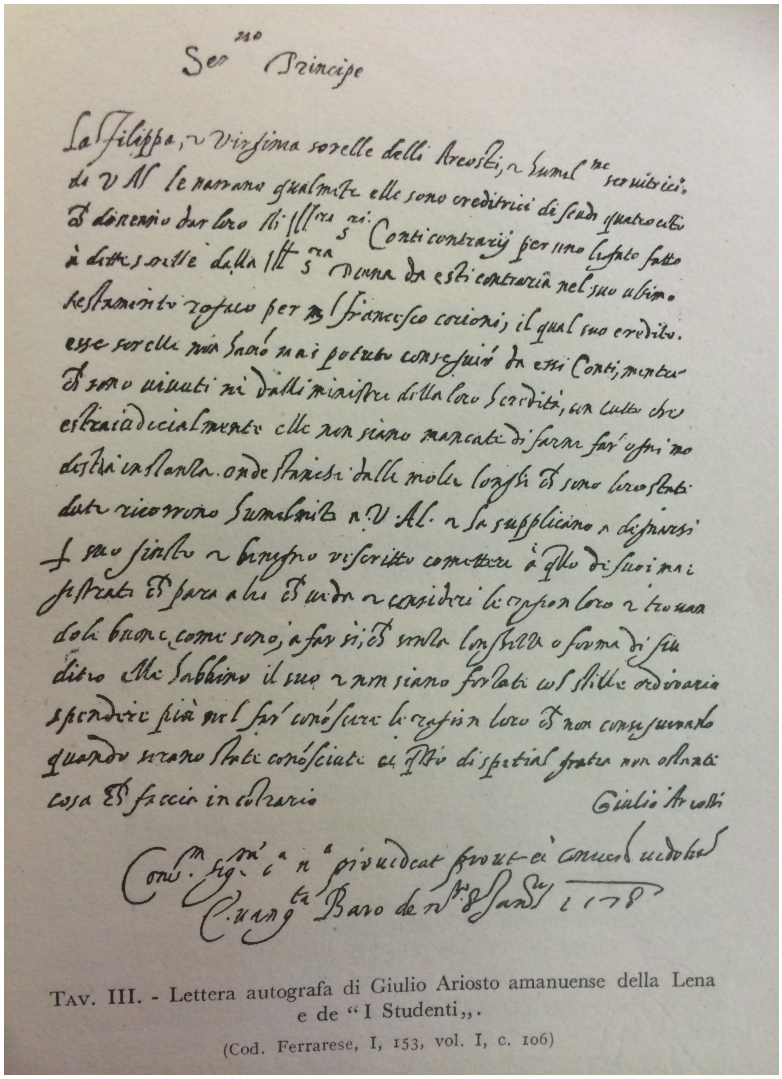
Inanzi	C 164	B 133	A 113
Altrimente	C 18	B 22	A 17
Obbrobr*	C 18	B 22	A 17

Quanto ad *auolgendomi*, cioè all'uso grafico di -u- con valore di -v-, nei *Cinque canti* le forme con tale caratteristica risalgono «al copista di T», come dimostra ancora Segre sulla base del parallelismo con *auto* (avuto), presente in T ma estraneo all'*usus* ariostesco («affatto sconosciuto all'Ariosto», scrive Segre ivi, 174).

[158] CATALANO, ed. *Commedie* II 188: «Tav. III Lettera autografa di Giulio Ariosto amanuense della "Lena" e de "I Studenti" / (Cod. Ferrarese, I, 153, vol. I, c. 106)»; lo stesso documento è segnalato da ANGELO SOLERTI, *L'archivio della famiglia Ariosto*, Prato, Tipografia Giachetti, 1904, 7, con l'indicazione del numero della carta, 106, e la dicitura «Giulio Ariosto nipote del poeta (affari)».

leggono le seguenti forme dialettali: *delli* (= degli, riga 1), *quatrocento* (riga 2), *comettere* (a sette righe dal fondo) *longhezze* (quart'ultima riga), *habbino* (terz'ultima riga), *stille ordinario* (ivi), *serano* (= *saranno*, penultima riga). La lettera, datata «1551-1553» da Solerti, piuttosto breve, è indirizzata al «Principe» e dunque non è riconducibile a un circuito famigliare o confidenziale, tanto più in quanto vi si toccano delicate questioni relative all'eredità di due sorelle «delli Areosti», Filippa e Virginia (frutto di uno scorso di penna sarà anche il sostantivo *eredito* per eredità, alla quinta riga). Dato che non si conoscono altre lettere autografe di Giulio di Giammaria, occorrerà sospendere il giudizio sul suo *usus* scrittorio, non senza notare tuttavia che questo unico pezzo ne documenta una volta di più la propensione all'uso di forme spiccatamente settentrionaleggianti, forse persino sottorappresentate. Oltretutto è impossibile stabilire se Giulio abbia comunque cercato di contenere le asperità e i tratti marcatamente popolari in considerazione dell'illustre destinatario della missiva.

A questo punto, non si può che riassumere il quadro e tentare di trarre una conclusione. Naturalmente non sappiamo a quale stadio di elaborazione fosse l'originale dei *Cinque canti*: Segre ha mostrato che la revisione linguistica è avvenuta dal 1526 al 1528[159] e che T reca le forme arcaiche con maggiore frequenza di MG, forme che riflettono una diversa lettura dell'originale. T avrebbe recepito infatti solo una parte delle correzioni presenti nell'unico originale in brutta copia da cui dipendono i due rami della tradizione, le due stampe attraverso un intermediario comune



Tav. III. - Lettera autografa di Giulio Ariosto amanuense della Lena e de "I Studenti,,.
(Cod. Ferrarese, I, 153, vol. I, c. 106)

[159] SEGRE, *Studi sui «Cinque canti»*, cit., 170 e nota 55.

da un lato e il manoscritto dall'altro. A questo punto, le conclusioni plausibili sono due e sono sostanzialmente convergenti: la prima è che T non documenti una composizione precoce dell'opera; la seconda conclusione, fondata sull'ipotesi meno probabile e onerosa (che Segre enuncia in sottordine a p. 161) che T sia la prima copia ricavata dall'originale e che quindi possa attestarne la fase più antica, è che allora la stessa prima stesura dei *Cinque canti* sia contemporanea se non in buona parte posteriore agli *Studenti*. La commedia, nonostante l'incertezza dell'esame linguistico, è collocabile in virtù di dati esterni nel periodo 1520-1524, per Casadei tra il 1520 e il 1522:[160] si tratta di anni in cui Ariosto poteva usare ancora una quota di forme arcaiche, e a maggior ragione se consideriamo che l'opera è lasciata incompiuta e non ha avuto le ultime correzioni.[161]

Naturalmente abbiamo sempre parlato, con Segre, di *originale*, e non di *autografo*, dei *Cinque canti* perché appunto non si può escludere che Ariosto avesse fatto trascrivere il suo testo da un copista, tornando poi ad apportarvi modifiche e correzioni, esattamente come fatto per le *Satire*. E in tal caso sarebbe interessante riflettere su questa analogia, ovvero su come per Ariosto affidare il proprio testo a una copia idiografa non necessariamente si accompagnasse all'intenzione di darlo alle stampe (cfr. I.1). È opportuno ora affermare un principio di cui occorre tenere conto nell'analisi linguistica. Anche supponendo – come pare ormai improbabile – che nella prima stesura dei *Cinque canti* vi fossero molte forme padane tipiche del primo Ariosto, ciò non sarebbe, in sé, dirimente per la datazione. A nostro parere la presenza di forme poco corrette nei testi ariosteschi dipende più dal grado di elaborazione del testo – brutta o buona copia – che non dalla data della sua composizione: sotto questo rispetto sono eloquenti certi fogli dei *Frammenti autografi* che mostrano strane convivenze di forme, come avremo modo di illustrare (cfr. IV.7.v; e a prescindere dalla densità, talora rilevante, delle forme scorrette, per dare un'idea della persistente incertezza di Ariosto basti accennare al fatto che nel 1532 egli scrive di primo getto persino «de» anziché «di», come nel *ms.* dell' episodio Marganorre, in *FA* 93, e in quello di Ruggiero e Leone, in ivi, 101 e 107).

Tra gli autografi vi è la carta napoletana che conserva il frammento dello scudo della regina Elisa, frammento che già Segre riteneva cronologicamente avvicinabile ai *Cinque canti*: «l'esame linguistico ci fa porre quel frammento appunto vicinissimo ai *CC.* (e fors'anche un tantino prima, nonostante l'autorità del Debenedetti [*per il quale queste ottave segnano il «momento della liberazione» dal mondo dei CC.*][162]): esso ha infatti sempre *il scoglio* (152, 5, 6, 9; 153, 10, 11, 13 ecc.), sempre *in* + art. (153, 12; 154, 14), e persino *parentella*, 152, 6 (:), *stuccicando*, 154, 15» (166-169:

---

160 CASADEI, *Note ariostesche*, cit., 86.

161 A questo punto sarà opportuno ricordare anche l'ipotesi di Trovato sul *ms.* T, in TROVATO, *Con ogni diligenza corretto*, cit., 326 nota 81: «mi chiedo se T […] non sia un tentativo di salvare ad uso dei famigliari, da un "originale che si stava deteriorando" (Segre), la prima redazione dei *Cinque canti* per la quale non esisteva, come per quella finale, la possibilità di ricorrere alle stampe. Notevole, in T, l'errore *lanzaciando*, che lascia immaginare un antigrafo, dove alla *scriptura prior* assibilata *lanzando* si sovrappone nell'interlinea la correzione *cia* (cioè *lanciando*). Come altri luoghi segnalati da Segre 1966, pp. 156 e 161, il dato depone a favore di una trascrizione direttamente dall'originale rivisto». Sicuramente è valida l'indicazione di questa ulteriore traccia della revisione svolta sull'originale; tuttavia anch'essa andrebbe considerata all'interno di un quadro complesso, che Trovato qui non sembra considerare nei suoi aspetti fondamentali: anzitutto che T reca anche saltuarie innovazioni rispetto alle lezioni delle stampe, dato che tra l'altro collima con l'idea di una revisione sull'originale avvenuta in tempi già maturi, e poi il ruolo ambiguo di un copista dialettale ma attivo negli anni cinquanta come Giulio di Gianmaria Ariosto.

162 SANTORRE DEBENEDETTI, *Le nuove ottave dell'Ariosto*, in «La Cultura», n. s., I, 1929, 173-176: 175. Segre si attiene invece al parere di PIO RAJNA, *Un episodio inedito dell'«Orlando Furioso»?*, in «Il Marzocco», XXXIV, 1929, n. 6 (SEGRE, *Studi sui «Cinque canti»*, cit., 169 nota 54).

cit. da p. 169). Il confronto linguistico era giustificato dalla palese affinità tematica tra i *Cinque canti* e l'episodio dello *Scudo*, che in poche ottave esprime l'intento narrativo di far muovere Alcina e Gano contro Carlo e i cristiani.

Il frammento è trasmesso da una carta sciolta, il cui pessimo stato è descritto scrupolosamente da Debenedetti.[163] Non è chiara la sua collocazione originaria: Debedetti lo considera autonomo rispetto a quel «sol corpo» costituito anticamente dal fascicolo F che conserva le aggiunte del '32, il cui materiale subì una diaspora che ha fatto giungere a Napoli anche un altro elemento, cioè il foglio che reca le ottave 50-71 dell'episodio di Ruggiero e Leone («Il manoscritto della Comunale di Ferrara, che chiameremo F, costituisce, con le due carte Borromeo dell'Ambrosiana (M) e col foglio di Napoli (N 1-2), un sol corpo» – *FA* XV; e cfr. *FA* XIV); la carta con lo *Scudo* sarebbe quindi isolata, a sé stante rispetto allo schema dei fascicoli e della loro numerazione tracciato da Debenedetti (*FA* XIX).

Dunque, se il mezzo foglio non può essere connesso materialmente ai fascicoli con le giunte del terzo *Furioso*, ciò suggerisce per la stesura dell'episodio che vi è conservato una diversa, più antica, collocazione temporale. Alla precarietà del supporto si somma quella della scrittura, perché il frammento appare con ogni evidenza una malacopia, e precisamente una malacopia presto interrotta, tanto che agli occhi degli interpreti poté assumere l'aspetto di un tentativo abbandonato. In tal senso nacquero due ipotesi singolarmente divaricate: Debenedetti lo considerò l'atto di *liberazione* dai *Cinque canti*; al contrario, secondo Segre era l'«annuncio» di quella nuova opera, forse identificabile con il *poco di giunta* cui Ariosto si riferiva nella lettera all'Equicola del 1519.[164] L'ipotesi debenedettiana propende per una collocazione temporale abbastanza tarda, assegnando il frammento agli anni venti inoltrati; quella di Segre optava invece per una datazione precoce, che soddisfacesse l'impressione maturata attraverso l'esame comparato della lingua, ossia che lo *Scudo* fosse anteriore all'originale dei *Cinque canti* così com'era stato possibile ricostruirlo attraverso i suoi testimoni. Ricordiamo le parole di Segre: *l'esame linguistico ci fa porre quel frammento appunto vicinissimo ai CC. (e fors'anche un tantino prima, nonostante l'autorità del Debenedetti…)*; nel 1976, tuttavia, nella *Nota al testo* dell'edizione del *Furioso* uscita per «I Meridiani», Segre si rifà al parere debenedettiano, che cita direttamente: il cosiddetto *Scudo della regina Elisa* si compone di «"quindici ottave autografe certo posteriori ai *Cinque canti*"»; e prosegue: «esse costituiscono l'inizio di un episodio, non portato a termine, che avrebbe dovuto probabilmente "inserirsi in fondo al poema, nel punto ove si vede, dopo tanta guerra e tanti dissidi, Carlo in pace e Ruggiero sposo di Bradamante"». Nella stessa sede, afferma che i *Cinque canti* furono «incominciati probabilmente nel 1521 ed elaborati sino a poco prima del 1528, quando il poeta deve aver rinunciato a inserirli nel *Furioso*».[165] Quest'ultima ipotesi mira a rinnegare l'eventualità che il primo nucleo dei *Cinque canti* potesse risalire al 1519, eventualità in precedenza creduta valida e fondata proprio sull'ipotesi di identificare quel nucleo con le stanze dello *Scudo della regina Elisa*. Evidentemente Segre si rendeva conto che posticipare l'episodio dello *Scudo* riapriva il problema della data dell'inizio della stesura dei *Cinque canti*: ritrattata l'ipotesi che esso costituisse il primo segmento dell'opera e rilanciata l'idea debenedettiana della sua posteriorità rispetto a essa, Segre fissava l'inizio di questa al 1521, data che doveva sembrargli congrua rispetto alla sua ricostruzione della veste linguistica dell'originale.

---

[163] *I frammenti autografi dell'*Orlando Furioso, a cura di SANTORRE DEBENEDETTI, premessa di CESARE SEGRE, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2010 [1937], *Introduzione* XIV-XV, XXI, XXVII (d'ora in poi = *FA*).

[164] SEGRE, *Studi sui «Cinque canti»*, cit., 169 nota 54.

[165] *Orlando furioso*, a cura di CESARE SEGRE, Milano, Mondadori, 1976, 1245 sgg. (*Nota al testo*).

In ogni caso, nel confrontare la lingua del frammento dello *Scudo* con quella degli altri autografi ariosteschi non si può prescindere dallo stato di abbozzo che lo caratterizza: il frammento potrà essere raffrontato solo con autografi nello stadio di brutta copia, coerentemente con il principio che abbiamo enunciato poco sopra riguardo alla grande incidenza che il livello di elaborazione dell'opera ha sugli usi linguistici di Ariosto. Perfettamente conforme a tale principio è il confronto tra lo *Scudo* e le malacopie delle giunte inserite nel poema nel 1532: lo *Scudo* risulta senz'altro linguisticamente anteriore ad esse. D'altro canto, è difficile portarlo troppo indietro nel tempo ragionando solo sulla base di dati linguistici. La prima tesi che intendiamo dimostrare qui è proprio come nel caso dello *Scudo* sia impossibile giungere a un'ipotesi di datazione sicura attraverso l'esame della lingua.

È vero che colpisce la frequenza di forme irregolari in una manciata di ottave, come sottolineato da Casadei, il quale propone per il frammento una data di composizione anteriore al '21. Non è tuttavia sicuro che le forme linguistiche dello *Scudo* riflettano uno stadio arcaico dell'evoluzione ariostesca. Casadei elenca i seguenti fenomeni: «la presenza del suffisso -ero (4, 6: *primero*; 10, 7: *cavallero*), mentre già in A prevale la forma dittongata, che diventerà frequente nelle lettere a partire dal 1522. Poi, in 6, 4: *parentella* (:); in 15, 5: *stuccicando*. Per la morfologia, in 7, 4: *anderà*».[166] Queste forme hanno un carattere probatorio piuttosto incerto. Anzitutto, la presenza di dialettismi non ha una significanza cronologica paragonabile a quella delle poche forme che sono state oggetto di attenzione e revisione in modo sistematico (come *tosto*, che per altro compare nel frammento di primo getto, in 2, 6; ma la forma *tosto*, comparendo una volta sola, non consente di trarre delle conclusioni, pur essendo notevole la concomitante assenza di *presto*). Persino *parentella* in rima, che collimerebbe con quanto troviamo in *CC* II 27 (*Erra* al posto del dantesco *Era* [Loira] di *Par.* VI 59, e in rima con «terra» e «guerra») e in *CC* V 52 (in rima con «serra»), non è poi del tutto probatorio, se come si vede nei *Frammenti autografi* ancora nella stesura dell'episodio di Ruggiero e Leone (dove non mancano varie forme scorrette – emendate solo nel testo a stampa – che terremo presenti per riconsiderare l'etichetta debenedettiana di 'buona copia' – cfr. IV.7.V) la stessa forma ricorre di primo getto, sempre in rima (XLIV 35 : «Aldabella : sorella»).[167] Consimili aberrazioni addirittura restano nel *Furioso*: XXVI 121 7-8: «Babelle : stelle»; e si trovano anche nel frammento I della *Storia d'Italia*, databile ai secondi anni venti,[168] 18: «dramma : fiamma : lamma [lama]» (e già nel più antico frammento II della *Storia d'Italia* 14: «strugge: fugge : lugge [luge]»).[169] Quanto alla forma *anderà*, anzitutto essa non è arcaica quanto *andarà*, poiché attesta una fase in cui Ariosto già adopera *-er-* in protonia al futuro dei verbi di prima coniugazione: la scelta si afferma in B e viene ribadita in C, e in essa Segre vide uno «dei vistosi mutamenti dall'emiliano al toscano».[170] È la mancanza della sincope della protonica il dato che può suggerire una certa

166 Ivi, 182-183.

167 Poco prima figura l'analogo ipercorrettismo *verroni* (32 7), dove la seconda *-r* è addirittura aggiunta nell'interlinea in un momento posteriore alla prima stesura. Cfr. IV.7.V per l'aspetto linguistico e lo stadio di elaborazione del frammento che ci conserva l'episodio di Ruggiero e Leone.

168 La proposta di datazione, del tutto persuasiva, è di ALBERTO CASADEI, *La fine degli incanti. Vicende del poema epico-cavalleresco nel Rinascimento*, Milano, FrancoAngeli, 1997, 104-106.

169 Si possono registrare altri esempi di raddoppiamento consonantico per ipercorrezione non corretti in C: tra questi «Tarro» (:) per «Taro» (*OF* XVII 4), «Ecchо» (IX 37 6), «annella» (XLIII 111) e *annel* è ancora nelle *Satire* e nella *Cassaria*. Per un quadro analitico cfr. anche i risultati dello spoglio di VITALE, *Lingua padana e koinè cortigiana nella prima edizione dell'*Orlando furioso, cit.; mentre per le forme irregolari presenti negli autografi, specialmente i numerosi ipercorrettismi presenti addirittura nel *ms.* dell'episodio di Ruggiero e Leone, cfr. sempre IV.7.V.

170 CESARE SEGRE, *Storia interna dell'«Orlando furioso»*, in ID., *Esperienze ariostesche*, cit., 29-41: 35; MARIA AUGUSTA BOCO, *Varianti fonomorfologiche del «Furioso»*, Perugia, Guerra Edizioni, 1997, 117 sgg.

precocità, visto che nel terzo *Furioso* le forme non sincopate sono assenti. Nelle lettere, tuttavia, Ariosto usa solo la forma *andarà* (nn. 64; 97; 160: le ultime due lettere risalgono rispettivamente al 1523 e al 1524). E per quanto riguarda la scrittura letteraria del *Furioso*, le 3 attestazioni in B contro le 2 di A mostrano che nel 1521 Ariosto era ancora lungi dal correggere sistematicamente la forma, che dunque non si può prendere a gradiente dell'evoluzione diacronica della scrittura nel periodo anteriore al terzo *Furioso*. Infine, accanto ai due suffissi in *-ero* nel frammento vi sono tre occorrenze con il dittongo (7, 6; nell'ottava 10, con alcuni versi ripetutamente riscritti, si contano due forme dittongate, *guerrier* e *cavallier*, contro a un solo *cavallero*), il che potrebbe riflettere quella fase di alternanza che Angelo Stella colloca intorno alla seconda edizione del poema, e che nelle *Lettere* autografe si riscontra negli anni 1522-1524.[171] E forse proprio le lettere, per la loro natura di testo pratico contenente fenomeni linguistici spontanei e irriflessi, sono in questo caso più adeguate al confronto con le ottave elaborate in brutta copia e presto accantonate.

Se dunque non è ovvio che il frammento dello *Scudo della Regina Elisa* sia antico, certo può dirsi abbozzato con varie trascuratezze: quale malacopia. Non potendo trarre dalla lingua prove decisive sulla data della sua composizione, si è quindi costretti a ragionare nei termini di una cronologia relativa, ossia in base a ciò che è possibile dedurre osservando i rapporti tra le varie opere ariostesche. Il dato sicuro è quello della vicinanza, nei temi, rispetto ai *Cinque canti*. A ciò si può aggiungere un'osservazione che estende l'omogeneità al campo dello stile: anche le ottave dello *Scudo* appaiono suddivise secondo la scansione sintattica 2 + 2 + 2 + 2 (l'unità metrica è divisa in quattro unità: cfr. ott. 11, 13; ma anche 3, 7 e 6 tendenzialmente).[172] Singolare è anche la tangenza lessicale, in riferimento al divampare della guerra, tra *Scudo* I 5: «havesson, per accendere la face» e *CC* I 60 6 «…avea la face accensa» con doppio latinismo; per ciò che ci apprestiamo a illustrare non è trascurabile che questo contatto unisca lo *Scudo* al primo canto del frammento.

Queste osservazioni, infatti, riportano in primo piano il legame tra il frammento e i *Cinque canti*. Casadei ha acutamente notato che gli accenni precisi ad Alcina e a Gano che troviamo nella prima ottava del frammento dello *Scudo* «sono giustificabili solo nel caso che i due personaggi siano già stati presentati quali principali motori delle insidie contro i paladini». Pertanto presume «che la vicenda dello Scudo» fosse «un'azione, magari secondaria, nella giunta», da inserire «probabilmente prima del punto dove comincia la narrazione della guerra contro i Longobardi (II, 33)»), e che in séguito, «forse per semplificare la trama» Ariosto lo abbia abbandonato.[173] L'episodio si inserisce assai opportunamente nel luogo indicato da Casadei, e a nostro giudizio

---

171 ANGELO STELLA, *Note sull'evoluzione linguistica dell'Ariosto*, in *Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione. Atti del Congresso organizzato dai comuni di Reggio Emilia e Ferrara 12-16 ottobre 1974*, a cura di CESARE SEGRE, Milano, Feltrinelli, 1976, 49-64: 49: «Nelle *Lettere*, prima del '16: *balestreri* 7,4; 9,11; *bancheri* 4,13; *forasteri* 3,2; *lavoreri* 4,17; *levorero* 4,3; *tesorero* 4,13 e *cancelleri* 20,5 / *cancellieri* 20,3; e ancora *altero* 10,1; *pensero* 4,13; 14,7 / *pensiero* 26,2 (1519); *volonteri* 5,6 ecc. / *volontiera* 20,6. Negli anni 1522-24: *balestriero* 42,5,6; 46,7 ecc.; *cancelliero* 56,1,4; 66,9; 102,11 ecc. / *cancellero* 56,2; 205, 10. Nel primo *Furioso*, e con frequentissime occorrenze di *guerrieri*, *destrieri* e *cavallieri*, il dittongo è di norma, con eccezioni raccolte nel canto II, *cavaller(i)* 35, 1; 36,3; 37,2; *destrer(o)* 37,8; 39,7; *guerrer* 36,8; successivamente *tesoreri* VIII,25,2; *somer* XV,60,7; *primero* XX,34,7; fino a B giungono *prigioneri* IV,12,7; *prigionera* VIII,59,8; XXXVI,20,8; *guerrer* V,66,6; *cimero* VII,5,1; *stranere* VIII,59,4; *visera* XVIII,101,4; 114,5; XXIII,10,7 ecc.; *correr* XXV,5,2 (solo B); *levorer* XXXIX,10,1; fino a C *prigionera* II,65,8; *visera* XVII,102,1 (:); *destrero* XXXI,71,7».

172 La costruzione secondo il modulo aggiuntivo 2 + 2 + 2 + 2 nei *Cinque canti* è stata notata da CASADEI, *Il percorso del «Furioso»*…, cit., 119: «A livello metrico-sintattico sembra infine di poter individuare, rispetto al *Furioso*, un aumento in percentuale di ottave suddivise secondo lo schema 2 + 2 + 2 + 2, e in genere un maggior frazionamento».

173 CASADEI, *Il percorso del «Furioso»*…, cit., 182.

esso potrebbe essere stato composto proprio dopo avere scritto il primo dei *Cinque canti*. Questa ipotesi fa capo a una prova labile ma potenzialmente significativa, specie perché è di altra natura rispetto agli ambigui indizî offerti dagli spogli linguistici. Si tratta di una variante che si osserva nell'*incipit* della seconda ottava del frammento: Ariosto ha cancellato, e poi riformulato diversamente, un'espressione che compare identica in *CC* I 80 4. Si può supporre che egli intendesse evitare una ripetizione:

FA 2 [N, c. 3*r*.] **L'*h inusitato e strano*** L'habito *altiero* [*interlineare*: altiero, inusitato] o rado, tre scudieri, e una donna che seguiva, segno facean che era d'honesto grado, e di paese indi lontan veniva. Costei fuor d'una tasca di zandado, tosto che giunse, un bel scudo expediva, che dipinto e pel mezo e d'ogni intorno, d'oro e di smalto e di gemme era adorno.	*CC* I 80 1-4 Tenea Gloricia splendida e gran corte, non men ricca d'Alcina o di Morgana; né men d'esse era dotta in ogni sorte d'incantamenti **inusitata e strana**; *OF* II 46 3 che per via strana, inusitata e nuova *OF* C XLV 19 8 inusitata e immensa…

La dittologia *inusitato e strano*, che descrive l'aspetto dell'emissaria Ullania, riprende l'*inusitata e strana* riferito alla maga Gloricia nel primo dei *Cinque canti*. È una ripresa sorretta da un'affinità tematica, perché in entrambe le ottave Ariosto presenta una figura femminile dai tratti regali, altera ed esotica. In tutto il poema compare un solo esempio simile, ancorché non veramente raffrontabile a questa dittologia di tono pretassiano: il *tricolon* scanzonato «strana, inusitata e nuova» (*OF* II 46).[174] Semmai, una maggiore prossimità si avverte nella dittologia, adoperata in una giunta del terzo *Furioso*, «inusitata e immensa» (*OF* XLV 19 8): risuona in queste parole l'efferatezza della tortura che la sorella dell'imperatore Teodora, ancora una volta una figura femminile nobile e funesta, va meditando per Ruggiero.[175] Il fenomeno di cassatura e riscrittura del verso iniziale di un'ottava non è raro nei manoscritti ariosteschi, ma è unico nella serie di ottave del frammento dello *Scudo*. La ragione della modifica potrebbe essere proprio la volontà di evitare una ripetizione, di dare *variatio* a un materiale linguistico riaffiorato per un'irriflessa memoria interna. Mentre in C assistiamo probabilmente a un riuso parziale dell'espressione, forse attuato con coscienza, che si iscriverebbe nella tendenza di Ariosto a servirsi delle ottave rifiutate per comporre i nuovi segmenti. Possiamo quindi supporre che l'episodio dello *Scudo* sia stato scritto, in brutta copia, in un tempo sufficientemente vicino al momento cui risale il primo dei *Cinque canti*, tanto che Ariosto si accorse dell'involontaria ripetizione interna e la corresse. La correzione acquista senso solo se era appunto previsto l'inserimento dell'episodio nella compagine dei *Cinque canti*. Nell'ottica dell'unione, poiché la «donzella» messaggera della regina Elisa entra nella sala del palazzo di Carlo in Francia (I 7), dobbiamo ipotizzare che la vicenda dovesse inserirsi prima della partenza di Carlo per la Boemia, forse nei paraggi della storia della guerra con i Longobardi, cioè proprio là dove indicato da Casadei.

[174] II 46 1-4: «"Vengon" mi disse il nano "per far pruova / di lor virtù col sir di quel castello, / che per via strana, inusitata e nuova / cavalca armato il quadrupede augello."».

[175] XLV 19: «E per non fare in ciò lunga dimora, / condotto hanno il guerrier del liocorno, / e dato in mano alla crudel Teodora, / che non vi fu intervallo più d'un giorno. / Il far che sia squartato vivo, e muora / Publicamente con obbrobrio e scorno, / poca pena le pare, e studia e pensa / altra trovarne inusitata e immensa».

Dunque si deve propendere per una datazione alta dello *Scudo*, ma stabilirla è possibile solo per congettura: in prima battuta potrebbe sembrare che se il *poco di giunta* della lettera all'Equicola corrisponde a qualche ottava dei *Cinque canti* allora anche questo frammento non possa allontanarsi troppo dall'ottobre del 1519; d'altro canto ignoriamo se dopo quella prima serie di ottave che vogliamo identificare nei *Cinque canti* Ariosto continuò a scrivere senza interruzioni o se piuttosto riprese in mano le carte dopo un certo, indefinito, lasso di tempo.

CAPITOLO III

1. PER IL TESTO DEI *CINQUE CANTI*: MINIME PROPOSTE DI CORREZIONE DELLA PUNTEGGIATURA

Com'è noto, Segre ha stabilito a fondamento dell'edizione critica dei *Cinque canti* il testo trasmesso dalla stampa G.[1] Un aspetto del testo che leggiamo che nulla c'entra con l'intenzione di Ariosto, anche perché egli naturalmente non ebbe alcun modo di seguirlo in tipografia, è la punteggiatura. Nella *Nota al testo* e nell'apparato critico[2] della sua edizione, Segre non affronta la questione dei segni interpuntivi, che evidentemente ha stabilito lui stesso, operando le sue scelte al confronto con il testo a stampa. Proponiamo qui tre minimi aggiustamenti, sostenuti dalle ipotesi esplicative che illustreremo caso per caso.

Cominciamo da un'eccezione, cioè dall'ottava che in realtà è attestata solo dal manoscritto T, detta ottava α. Essa sostanzialmente corrisponde, fuorché nel distico finale, alla stanza AB XL 45 (= C XLVI 68). Casadei ha analizzato le varianti, che ritiene senz'altro opera di Ariosto e segno di un rimaneggiamento che prelude al nuovo progetto di collocazione dell'ottava in rapporto ai *Cinque canti*.[3] Occorre notare che, rispetto alla lezione di B (già diversa rispetto ad A), nell'ottava α muta anche la punteggiatura, probabilmente per intervento di Segre. Qui ci limitiamo a due osservazioni: poiché l'ottava α è un unico periodo sintattico, ci sembra opportuno eliminare la pausa forte costituita dal punto e virgola del v. 6 (là dove Debenedetti aveva messo i due punti in *FA* 137) e sostituirla con una virgola; inoltre, anche la punteggiatura dell'ottava C XLVI 68 andrebbe ritoccata perché i due punti e virgola 'chiudono' le due subordinate (1-2; 3-4). Forse Segre ha intrapreso questa direzione correttoria ponendo le virgole in *CC* I α 2 e 4; e crediamo che un miglioramento ulteriore sarebbe appunto rappresentato dalla sostituzione del punto e virgola al v. 6:

C XLVI 68	*CC* I α
Oltre che già Rinaldo e Orlando ucciso	Oltre che già Rinaldo e Orlando ucciso
molti in più volte avean di quei malvagi;	molti in più volte avean de' lor malvagi,
ben che l'ingiurie fur con saggio avviso	ben che l'ingurie fur con saggio aviso
dal re acchetate, et i commun disagi;	dal re acchetate, e li comun disagi,
avea di nuovo lor levato il riso	e che in quei giorni avea lor tolto il riso
l'ucciso Pinabello e Bertolagi:	l'ucciso Pinabello e Bertolagi;
ma pur la fellonia tenean coperta,	nova invidia e nov'odio anco successe,
dissimulando aver la cosa certa.	che Franza e Carlo in gran periglio messe.

[1] Ed. SEGRE *Opere minori*, cit., *Nota critica al testo delle Opere minori*, *I Cinque canti*, 1182-1185: 1183-1184: «Credo di avere ormai dimostrato […] quanto alla tradizione testuale, che le due stampe, attraverso un intermediario comune, da un lato, il manoscritto dall'altro, rappresentano due diverse letture di un solo originale in brutta copia ricco di correzioni, parte delle quali sono entrate nelle une, parte nell'altro […]. Dove stampe e manoscritto abbiano lezioni diverse, è spesso possibile scegliere la lezione definitiva in base all'analogia coi mutamenti grammaticali e stilistici apportati dall'Ariosto al testo del *Furioso* nelle sue varie redazioni. In assenza di tali indizi mi pare preferibile la lezione delle stampe (ho seguito la giolitina, più corretta), che è poi certamente più attendibile quanto al colorito linguistico».

[2] Ivi, 1184: «è evidente che l'edizione critica che qui presento deve essere necessariamente integrata dall'apparato (che è per ora negli *Studi sui «Cinque Canti»* citt.)».

[3] CASADEI, *Il percorso del «Furioso»*…, cit., 179-180.

Nell'ottava *CC* II 39 il punto e virgola del v. 6 separa persino il soggetto dal verbo («Carlo […] a Dio raccomandò sé…»):

CC II 39
Carlo, a cui ritrovar difficilmente,
la terra e 'l mar cercando a parte a parte,
si potria par di santa e buona mente,
e d'ogni finzïon netta e d'ogn'arte
(e lasso! ancor, oltre l'età presente,
volgi l'antique e più famose carte);
a Dio racomandò sé, i figli e il stato,
né più curò ch'esser di fede armato.

Qualche dubbio riguarda anche la virgola nell'espressione *ancor, oltre*. È vero che può esservi un riferimento a un primo simile appello, in I 5 7-8 («ma se ne tace, perché è sempre meglio / lasciar i vivi, e dir del tempo veglio»). Ma è altresì possibile la parafrasi, fondata sul valore metaforico di *volgi* (che alla lettera significa 'sfogli'): 'E ahimè! tralasciando ancora il presente sfoglia le antiche e più famose carte' nel senso di 'Anche per tutta [*ancor oltre*] l'età presente vale la constatazione che non vi erano eguali di Carlo già fra gli illustri esempi antichi'.

Infine, sembra opportuno attenuare la pausa in *CC* IV 20 2 e *CC* V 62 6, dove un punto e virgola di nuovo spezza la sintassi, in questo caso separando comparante e comparato:

CC IV 20
Poi che vide Ruggiero assenzo al mèle,
armi a' saluti, odio all'amore opporse;
e che, ma tardi, del voler crudele
del capitan di Normandia s'accorse;
né più poter montar sopra le vele
di lui, né per fugir di mezo tòrse,
si volse e diede a' suoi duri conforti:
ch'invendicati almen non fosser morti.

CC V 62
Come da verde margine di fossa
dove trovato avean lieta pastura,
le rane soglion far sùbita mossa
e ne l'acqua saltar fangosa e scura
se da vestigio uman l'erba percossa
o strepito vicin lor fa paura;
così le squadre la campagna aperta
a Durindana cedono e a Fusberta.

2. Primi appunti di commento: le fonti letterarie e la riflessione politica

Illustreremo qui alcuni elementi che possono arricchire il commento ai *Cinque canti*. Indicheremo nuove fonti, affinità e relazioni con diversi modelli, alcuni dei quali noti, altri forse più marginali e sorprendenti. I motivi che cercheremo di fare emergere sono accomunati tra loro: tutti meritano di essere considerati come indizî di una visione profonda, come forme sensibili di un pensiero

che si definisce e si struttura nei *Cinque canti* e che approda alle giunte al *Furioso* del 1532. Nel corso della disamina inizieremo quindi ad affrontare il grande tema del rapporto tra l'*epos* storico venato di allusioni attualizzanti del frammento e la terza edizione del poema.

Un esempio tratto dalle ottave iniziali del primo canto ci mostra il forte interesse politico che anima Ariosto nell'elaborazione dei *Cinque canti*. Nella scena inaugurale del concilio delle Fate, Alcina prende la parola per argomentare l'esigenza del mutuo soccorso all'interno del «regno». La sua perorazione sembra ispirata dalla visione della sorella Morgana, che sopraggiunge scarmigliata, ancora «squalida e negletta» (*CC* I 10 7) a causa dell'umiliazione inflittale da Orlando (nell'episodio boiardesco cui Ariosto si riferisce rievocandolo rapidamente). Alcina presenta il progetto di vendicare Morgana come la via per difendere la radice sacra del regno, che definisce «maiestade»: solo l'aiuto reciproco può salvaguardare questo fondamento.

CC I 16-18
Non è particolare e non è sola
di lei l'ingiuria, anzi appartien a tutte;
e quando fosse ancora di lei sola,
debbiamo unirsi a vendicarla tutte,
e non lasciarla ingiurïata sola;
ché siam compagne e siam sorelle tutte;
e quando anco ella il nieghi con la bocca,
quel che 'l cor vuol considerar ci tocca.

Se toleriam l'ingiuria, oltra che segno
mostriam di debolezza e di viltade,
et oltra che si tronca al nostro regno
il nervo principal, la maiestade,
facciam ch'osin di nuovo, e che disegno
di farci peggio in altri animo cade:
ma chi fa sua vendetta, oltra che offende
chi offeso l'ha, da molti si difende. –

E seguitò parlando, e disponendo
le Fate a vendicar il commun scorno:
che s'io volessi il tutto ir raccogliendo,
non avrei da far altro tutto un giorno.
Che non facesse questo, non contendo,
per Morgana e per l'altre ch'avea intorno;
ma ben dirò che più il proprio interesse,
che di Morgana o d'altre, la movesse.

L'uso del termine *maiestade* nell'accezione astratta, cioè di teoria politica (e non come titolo o appellativo di un potente), può attestare la rielaborazione di alcune fonti ad ora non segnalate.[4] Anzitutto, fondamentale benché conosciuto da Ariosto forse solo indirettamente – un passo del

[4] Per l'accezione astratta cfr. *GDLI* IX 402: tra i riscontri, il passo dantesco qui cit., «S. Bonaventura, Alberti, Paruta, Tasso, Sarpi…». L'Alberti, nel *Proemio* dei *Libri della famiglia* I 4, scrive: «Cerchisi le republice, ponghisi mente a tutti e' passati principati: troverassi che ad acquistare e multiplicare, mantenere e conservare la maiestate e gloria già conseguita, in alcuna mai più valse la fortuna che le cose buone e sante discipline del vivere».

Convivio.[5] Nella prosa dantesca troviamo lo stesso latinismo (*maiestade*) e il concetto che Ariosto sembra avere attinto, cioè il presupposto aristotelico del discorso di Alcina, quella naturale inclinazione dell'uomo alla vita comunitaria che nelle parole della maga diventa una 'sorellanza' quanto meno singolare. Ariosto ha infatti premura di spiegare che il nobile principio è propugnato da una perfida stratega, è strumentalizzato nel gioco sporco di un intrigo che non ha nulla a che vedere con il sentimento della solidarietà e della difesa reciproca (cfr. 18 7-8). Certo non è possibile affermare con sicurezza che Ariosto abbia conosciuto l'opera dantesca, e d'altronde egli poteva riferirsi a una trattatistica che sfruttava concetti aristotelici: in particolare ci sembra importante rinviare a Pontano, che nel *De principe* illustra una «teoria – mai espressa in termini così netti e in forme così strutturate – della *maiestas*».[6] Come si vede dal brano citato, nell'introdurre la nozione, Pontano ne sottolinea l'indefinitezza, per poi proporre la sua interpretazione, che vorrebbe appunto costituire la base di una teoria. Per l'umanista la *maestà* non dipende dalla compattezza della comunità, com'è, entro una cornice aristotelica e imperiale, in Dante; nella sua spiegazione si perde la dimensione collettiva e diviene centrale quella individuale del principe, la stima che egli sa guadagnarsi intimorendo i suoi sudditi (attraverso l'esercizio delle qualità che Cicerone attribuiva all'uomo politico, come l'autorevolezzza e la coerenza – che ritroviamo intatte, per altro, nell'idea di superiorità del capo illustrata da Canetti in *Massa e potere*):

Convivio IV IV §§ 1-2[7]	PONTANO *De principe*, 54-57 § 46-47
Lo fondamento radicale della imperiale maiestade, secondo lo vero, *è la necessità della umana civilitade*, che a uno fine è ordinata, cioè a vita felice; *alla quale nullo per sé è sufficiente a venire sanza l'aiutorio d'alcuno*, con ciò sia cosa che l'uomo abisogna di molte cose, alle quali uno solo satisfare non può. E però dice lo Filosofo che l'uomo naturalmente è compagnevole animale. E sì come un uomo a sua sufficienza richiede compagnia domestica di famiglia, così una c*a*sa a sua sufficienza richiede una vicinanza: altrimenti molti difetti sosterrebbe che sarebbero impedimento di felicitade. E però che una vicinanza [a]	Maxime autem opinionem tum subiectorum tum coetetorum hominum conciliabit ea quae nunc a quibusdam etiam non indoctis viris, quanvis parum proprie, «maiestas» vocatur. Sed non sit mihi de verbo controversia: vulgus in hoc sequar, in quo veniam mihi dari a te postulo. Est autem ea principum propria comparaturque arte et diligentia multa habetque ortum a natura. Primum igitur oportet teipsum ut cognoscas intelligasque te gerere principis personam: quod intelligens, in omnibus tum dictis tum factis gravitatem servabis atque constantiam. […] Ex his igitur atque aliis

[5] Quanto alla circolazione del *Convivio*, dobbiamo supporre una diffusione modesta dopo la prima edizione, impressa a Firenze per ser Francesco Bonaccorsi nel 1490, e grazie alle tre edizioni veneziane del Cinquecento, tra cui – ricordiamo la prima – quella dei fratelli da Sabio (*L'amoroso Convivio di Dante*, 1521). È possibile che alcuni trattati politici riprendessero in vario modo il testo del *Convivio*. Esso, comunque, non era ignoto a Machiavelli, «sfogliato forse nell'edizione fiorentina del 1490» (ANTONIO ENZO QUAGLIO, voce *Niccolò Machiavelli*, in *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1971, 754-757: 754). Cfr. anche DANTE, *Convivio*, a cura di GIANFRANCO FIORAVANTI, *Canzoni* a cura di CLAUDIO GIUNTA, Milano, Mondadori, 2014, *Introduzione* 5-79: 7 sgg.: già «nei decenni successivi alla sua composizione, la circolazione della parte effettivamente scritta è stata decisamente limitata, anche se la paternità dantesca mai messa in dubbio ha assicurato all'opera una fortuna di tutto rispetto. Nella sua tradizione manoscritta, ad esempio, solo due codici risalgono al '300 (approssimativamente al secondo o al terzo quarto), mentre la grande maggioranza si concentra nel secolo successivo. Si discute ancora sul grado di conoscenza del *Convivio* nel XIV secolo, forse maggiore di quanto si pensasse fino ad alcuni contributi recenti».

[6] GIOVANNI GIOVIANO PONTANO, *De principe*, a cura di GUIDO M. CAPPELLI, Roma, Salerno Editrice, 2003, *Introduzione* XCIV-XCV; 56. Cfr. già almeno CLAUDIO FINZI, *Giovanni Pontano: politica e cultura in Napoli aragonese*, in «Anales de la Fundación Francisco Elías de Tejada», 4, 1998, 161-188: 165 il quale rimarca come nel *De principe* i vizî e le virtù siano posti in relazione a un concetto nuovo «rispetto a quanto è stato detto e scritto fino a questo momento, cioè la *maiestas*». Gli altri umanisti che menzionano la *maiestas* sono Platina nel capitoletto *De maiestate et felicitate principis* e soprattutto Giovanni Tinto Vicini nel *De institutione regiminis dignitatum* (nel capitolo *De maiestate et habitu*) e Giuniano Maio, nel suo *De maiestate* del 1492 (cfr. *De principe*, cit., 56-57 nota 47).

[7] Ed. FIORAVANTI-GIUNTA, 560 sgg.

sé non può in tutto satisfare, conviene a satisfacimento di quella essere la cittade. Ancora la cittade richiede alle sue arti e alle sue difensioni vicenda avere e *fratellanza* colle circavicine cittadi; e però fu fatto lo regno.	quae natura, tempus, res et ars docuerit, de quibus nulla certa praecepta tradi possent, nascetur admiratio quaedam, sine qua maiestas esse nullo modo potest.

Il concetto aristotelico e il lessico tecnico della riflessione politica (*maiestade*; *maiestas*) sembrano filtrare in questa soglia cruciale del racconto. In genere, nei temi schiettamente politici gli interpreti hanno avvertito consonanze con Machiavelli, l'autore del *Principe* e non solo: basti ricordare che sulla scorta di alcuni contatti con *L'arte della guerra*, stampata nel 1521, Padoan ha impugnato il 'machiavellismo' del frammento come indizio utile a stabilire l'incerta cronologia dei *Cinque canti*.[8] Ma, come già osservato da Casadei e Zatti, Ariosto poteva avere presente anche un'ampia riflessione umanistica incentrata sui problemi del potere e della vita di corte.[9] Di questa linea umanistica fa parte lo stesso Pontano, ed è probabile che Ariosto ne conoscesse l'opera. Resta invece indimostrabile che Ariosto potesse avere letto il *Convivio*, dove il concetto di *maiestade* compare in quel quarto trattato dedicato a un'analisi in chiave politica e morale del tema della nobiltà spirituale e dell'autorità imperiale. Certo il tema imperiale era divenuto di grande attualità ed è significativo, specie supponendo che Ariosto *non* stesse rielaborando Dante, che Alcina rapporti la *maiestade* a un *regno*: essa non è più virtù del principe (come in Pontano) ma, potremmo dire, la qualità sottesa a un'idea di impero (proprio com'era in Dante).

Ad ogni buon conto, anche se non si riesce a indicare una fonte precisa, sembra possibile affermare che in queste ottave sul Concilio delle fate non parlino Machiavelli e la ragion di stato, ma prenda corpo un interrogativo politico che Ariosto si poneva intimamente e che nei *Cinque canti* avrebbe esplorato nei suoi aspetti più inquieti e problematici. Inizia qui a maturare una propria visione, alquanto fosca, dell'autorità imperiale, e malgrado la dubbia cronologia del frammento si può intuire che ciò avvenga sullo sfondo dell'Europa di Carlo V. La rappresentazione del Concilio testimonia come il tema del potere sia affrontato, da subito, su una scala inedita, universale e metafisica: l'eredità boiardesca della scena del convegno delle fate assume una declinazione politica del tutto in linea con il nuovo panorama europeo.

Naturalmente, per il tramite di Alcina Ariosto mette in campo la questione imperiale in una luce equivoca: quasi suggerisce come gli intrighi diplomatici, rappresentati simbolicamente dalla perfida incantatrice, si celino dietro l'atmosfera ufficiale di conciliazione e coesione tra gli uomini che sarebbe promessa dal mito dell'impero. Ci sembra quindi importante osservare come i *Cinque canti* possano riferirsi criticamente alla questione molto attuale della *renovatio imperii*, la stessa che poi si sviluppa e si compie, in forma compromissoria e smussata, nelle giunte al *Furioso* del 1532. Qui e nel capitolo IV vedremo come la prospettiva imperiale stringa tra loro questi due momenti, apparentemente tanto dissimili, della produzione ariostesca. La riflessione di natura politica procede parallelamente all'ampia e profonda rielaborazione del *Bellum civile* di Lucano – dove è raccontato lo scontro tra Cesare e Pompeo, o tra impero e *res publica* – sulla quale pure torneremo diffusamente in questo capitolo (cfr. *infra* III.3).

Intanto, concentriamoci sull'aspetto formale dell'uso ariostesco delle fonti di carattere politico e moralistico. Nei *Cinque canti* si afferma infatti un uso delle fonti – si tratti di Pontano,

[8] PADOAN, *L'«Orlando Furioso» e la crisi del Rinascimento*, cit., 299 sgg. Cfr. anche STEFANO LA MONICA, *Realtà storica e immaginario bellico ariostesco*, in «La Rassegna della letteratura italiana», LXXXIX, 1985, 326-358, specie 348-353; CHARLES D. KLOPP, *The Centaur and the Magpie: Ariosto and Machiavelli's Prince*, in *Ariosto 1974 in America*, cit., 69-84: in 78-79 Klopp indica un prestito machiavelliano nel passo sul mercenariato con il riferimento alla storia romana (*CC* II 44).

[9] CASADEI, *Il percorso del «Furioso»*…, cit., 125 nota 20; ed. ZATTI, *Introduzione* 1641.

Lucano o Dante – caratterizzato da una inedità serietà, perciò compatto e monocromatico rispetto al canone pluristilistico e all'assimilazione quasi infinitamente screziata del *Furioso*.[10] Per quanto concerne il fondamentale modello dantesco, riadattando una splendida formula di Eliot possiamo affermare di trovarci quasi sempre al cospetto di un Dante 'reale', non 'verbale':[11] un Dante, cioè, di cui Ariosto non fa un uso esteriore ed esibito, di citazionismo mirante a suscitare effetti parodici, bensì un uso implicito e sostanziale. Non potrà sfuggire la consonanza con le *Satire*, dove Dante è frequentemente cercato come fonte filosofica ed è oggetto di una rielaborazione che sul piano espressivo è discreta o persino celata. Prescindendo dall'influsso del *Convivio* su Ariosto, che continua a sembrarci molto dubbio,[12] si può comunque constatare ancora una volta che tra *Satire* e *Cinque canti* si snoda una riflessione moralistica. Nel frammento, beninteso, il moralismo filosofico assume una coloritura politica, non è espresso da terzine assertive ma cresce e si struttura al pari di una riflessione interna ai fatti raccontati, i quali specchiano vicende che non riguardano più la biografia dell'autore ma popoli, religioni, lontani fronti di guerra.

Si osservano anzitutto isotopie comuni a *Satire* e *Cinque canti*, talora non registrate nei commenti. Alcuni stilemi dei *Cinque canti* figurano nella *Satira* quarta, la quale com'è noto si autoproclama scritta il 20 febbraio del 1523, e nella *Satira* prima, che risale al 1517: Ariosto li adopera in riferimento alla solerzia dell'uomo a compiere azioni malvagie, ai subitanei rivolgimenti di Fortuna e alla riflessione sui rischi che essi possono produrre:

Sat. IV 64-67 «Gonfia Rinieri, et ha il suo grado a sdegno; / esser gli par quel che non è, e più inanzi / che in tre salti ir non può si mette il segno. / Non vuol che in ben vestire altro lo avanzi»; lo schema rimico «inanzi : avanzi» connesso all'immagine del saliscendi della sorte umana, che aspira a raggiungere altezze da cui è destinata a cadere, è in *CC* I 9 7-8: «studiando ognuna ch'altra non l'avanzi / di più ornamenti o d'esser giunta innanzi».

Sat. IV 81 «Tu 'l vedi in Banchi, alla dogana, al porto, / in Camera apostolica, in Castello, / da un ponte all'altro a un volgier d'occhi sorto»; «a un volgier d'occhi» è in *CC* V 55 3-4: «a un volger d'occhi in mezo e da le bande / ogni cosa fu piena d'omicidi».

---

[10] Per l'impiego di Dante cfr. almeno CESARE SEGRE, *Un repertorio linguistico e stilistico dell'Ariosto: la «Commedia»*, in ID., *Esperienze ariostesche*, cit., 51-83; LUIGI BLASUCCI, *La «Commedia» come fonte linguistica e stilistica del «Furioso»* [1968], ora in ID., *Studi su Dante e Ariosto*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1969, 121-162; CARLO OSSOLA, *Dantismi metrici nel «Furioso»*, in *Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione*, cit., 65-94.

[11] THOMAS STEARNS ELIOT, *Shakespeare e lo stoicismo di Seneca* [1927], ora in ID., *Opere 1904.1939*, a cura di ROBERTO SANESI, Milano, Bompiani, 687-701: 691.

[12] Ipotetiche tracce del *Convivio* sono proposte nelle annotazioni alle *Satire* di Alfredo D'Orto. Ne richiamiamo alcune, mantenendo però le riserve circa il loro effettivo influsso su Ariosto. *Sat.* I 4-6 (ed. D'ORTO 4 nota 5): «se compagno / per me si lieva e dice la cagione / per che, partendo gli altri, io qui rimagno»: il modello apologetico è rinvenuto in *Conv.* I II 12-13: «[…] poi che altro escusatore non si levava». Più incerto, a nostro avviso, il seguente riscontro: *Sat.* III 229-231 (ivi, 96-97 nota 229): «Questo monte è la ruota di Fortuna, / ne la cui cima il volgo ignaro pensa / ch'ogni quiete sia, né ve n'è alcuna» : *Conv.* IV … *Le dolci rime d'amor ch'i' solia* 56-58: «Che siano [le ricchezze] vili appare ed imperfette, / ché, quantunque collette, / non posson quietar, ma dan più cura». *Sat.* VI 43-45 (ivi, 181 nota 45): «Se Nicoletto o fra Martin fan segno / d'infedele o d'eretico, ne accuso / il saper troppo, e men con lor mi sdegno»: una variante (*saper troppo*] *sottil studio*) è una rettifica che converte il significato dall'ambito degli studi teologici e metafisici (*sottil studio*) a una riflessione sul concetto di 'misura' che si richiama a *Conv.* IV XIII 9: «E però Paulo dice: "Non più sapere che sapere si convegna, ma sapere a misura"». (Questa concezione dei limiti intrinseci del sapere è presente al pensiero umanistico, come attesta *Moriae Encomium* § 29: «*Contra vere prudentis est, cum sis mortalis, nihil ultra sorte sapere velle cumque universa hominum moltitudine vel connivere libenter vel comiter errare*»: cfr. ERASMO DA ROTTERDAM, *Elogio della Follia*, a cura di CARLO CARENA, Torino, Einaudi, 1997, 84; Carena rimanda poi ad *Adagia* 569: «*Quae supra nos, nihil ad nos*» e). *Sat.* VI 207 (ivi, 199 nota 207): «debito e pietà»: *Conv.* IV XIII 13 «debita pietade» [in Ariosto come in Dante si tratta della pietà per il padre].

Sat. I 25-27: «Prima la vita, a cui poche o nessuna / cosa ho da preferir, che far più breve / non voglio che 'l ciel voglia o la Fortuna» : *CC* II 42: «Alla vita l'onor s'ha da preporre; / fuor che l'onor non altra cosa alcuna: / prima che mai lasciarti l'onor tòrre / déi mille vite perdere, non ch'una. / Chi va per oro e vil guadagno a porre / la sua vita in arbitrio di fortuna, / per minor prezzo crederò che dia, / se troverà chi compri, anco la mia».[13]

E venendo specificamete al modello dantesco, indichiamo alcune rielaborazioni della *Commedia* non segnalate nei commenti ai *Cinque canti* e tutte motivate da un interesse contenutistico. Il procedimento di recupero implicito e 'serio' adottato da Ariosto apparirà più chiaramente attraverso gli esempi:

CC II 2 4-8	*Purg.* III 79-84
ma sì bene il pastor vero, che mette la vita propria pel suo gregge infermo, il qual conosce le sue pecorelle ad una ad una, e lui conoscono elle.	Come le pecorelle escon dal chiuso a una, a due, a tre, e l'altre stanno timidette atterrando l'occhio e 'l muso; e ciò che fa la prima, e l'altre fanno, addossandosi a lei, s'ella s'arresta, semplici e quete, e **lo** 'mperché non sanno.

Ariosto evoca la parabola del Buon Pastore (JOHANN. X 11-12: *«Mercenarius autem et qui non est pastor cuius non sunt oves propriae, videt lupum venientem, et dimittit oves, et fugit»* e *«Bonus pastor animam suam dat pro ovibus»*), adoperando parole dantesche, riprese anche in sede ritmica (oltre a *pecorelle* cfr. *ad una* a inizio verso). Il prototipo del signore buono e giusto vagheggiato in questo proemio risulta così caratterizzato dalla mitezza dell'immagine dantesca, quasi che nell'*animus* egli sia rassomigliato al gregge descritto nel terzo canto del *Purgatorio*. Come si vede, Ariosto non cita Dante esplicitamente, ma ne evoca l'atmosfera. L'accuratezza di Ariosto nell'arricchire di allusioni la sua scrittura è tanto più importante se si considera che il motivo del buon pastore occupa un posto centrale nei *Cinque canti*. Riappare infatti in *CC* III 11 5-8, nelle parole subdole dell'araldo boemo inviato dal re Cardorano (consigliato da Gano) a proporre a Carlo di decidere le sorti della guerra con un duello tra campioni: accanto agli esempi antichi dell'onore, Milziade e Temistocle, l'araldo fa appello alla pietà di un imperatore-buon pastore, che avrebbe a cuore di non mettere a rischio un intero popolo: «Il buon pastor pon l'anima pel gregge: / essendo tu quel re di che fama hai, / la tua persona o di pochi altri arrisca, / acciò così gran popul non perisca. –». Come si intuisce, il ritorno dell'immagine nel discorso ipocrita dell'araldo predispone un confronto tra il ritratto ideale del principe e l'azione di Carlo, i cui limiti saranno presto drammaticamente evidenti: rispetto a lui la parabola appare fredda e incongrua, e insieme al suo fragile mondo morale fa emergere la sua incapacità di tenere testa alla doppiezza della realtà.

CC II 105 1-4
e fece in mezo a questa selva oscura,

[13] Ed. ZATTI 1699-1700 nota 42: rinvio intratestuale a *OF* XXXVIII 4 7: «l'onore è di più pregio che la vita, / ch'a tutti altri piaceri è preferita», a *Rvf* CXXVIII 72-73 e, per la riflessione sui mercenari, a MACHIAVELLI, *Principe* XII: «non hanno altro amore né altra cagione che li tenga in campo che un poco di stipendio, il quale non è sufficiente a fare che voglino morire per te». Indichiamo a margine due contatti lessicali: *Sat.* I 214-215 «L'età di nostra matre mi percuote / di pietà il core» : *CC* II 86 5-6: «La presa del figliuol, non che percosse, / ma al vecchio padre in modo il cor trafisse»; *Sat.* II 4-6: «or che son men pericolosi i mali / a' corpi, ancor che maggior peste affliga / le travagliate menti de' mortali:» : *CC* II 8 1-4: «Il Sospetto, piggior di tutti i mali, / spirto piggior d'ogni maligna peste / che l'infelici menti de' mortali / con venenoso stimolo moleste».

dove il sito le parve esser più ameno la stanza sua di così grosse mura che non verria per molti secol meno.

Una dantesca *selva oscura* è il bosco maledetto della Boemia nel quale la maga Medea scelse di stabilirsi. Ariosto integra nella narrazione l'immagine dantesca senza intento parodico, ma anzi con la volontà di aumentare il *pathos* e di alludere allegoricamente a un pericolo morale.[14]

Di séguito illustriamo altri due contatti con famosi luoghi danteschi, i quali in prima battuta possono sembrare improntati alla parodia, mentre di fatto mostrano la capacità di Ariosto di introiettare le parole di Dante, di usarle in una narrazione compatta, tesa e aspra, che non concede sorrisi o momenti metaletterari:

CC I 29 2-4 Morgana, ch'avea fatto il giuramento che mai né a viso aperto né con dolo procacceria ad Orlando nocumento.	*Inf.* X 91-93: "Ma fu' io solo, là dove sofferto fu per ciascun di tòrre via Fiorenza, colui che la difesi a viso aperto".

Morgana non prenderà parte alla vendetta contro i Franchi, avendo giurato *a viso aperto* che non avrebbe più tentato di recare danno a Orlando: ancora una volta, è integrato nel racconto un dettaglio assai emblematico del testo dantesco, cioè l'opposizione di Farinata, ferma e piena di dignità, al progetto di distruggere Firenze sostenuto dalla sua stessa parte politica.

CC I 72 1-4; 74-75 indi i Monti Ligustici, e riviera che con aranzi e sempre verdi mirti quasi avendo perpetua primavera, sparge per l'aria i bene olenti spirti. che per mezo da un'acqua era partita di chiaro fiumicel, fresco e giocondo, che l'una e l'altra proda avea fiorita dei più soavi odor che siano al mondo. Era di là dal bosco una salita d'un picciol monticel quasi rotondo, sì facile a montar, che prima il piede d'aver salito, che salir si vede. D'odoriferi cedri era il bel colle con maestrevole ordine distinto;	*Par.* XXX 61-69: e vidi lume in forma di rivera fulvido di fulgore, intra due rive dipinte di mirabil primavera. Di tal fiumana uscian faville vive, e d'ogne parte si mettien ne' fiori, quasi rubin che oro circunscrive; poi, come inerbrïate da li odori, riprofondavan sé nel miro gurge, e s'una intrava, un'altra n'uscia fori.

[14] In questo canto, sempre riguardo alla vicenda di Medea, Dante è rielaborato in almeno altri due luoghi già noti alla critica. *CC* II 98 5-6: «dove il fiume di Molta è ricevuto / da l'acque d'Albi all'Oceàn correnti». La perifrasi geografica, e per designare il medesimo sito di Praga, è ripresa da *Purg.* VII 98-99: «la terra dove l'acqua nasce / che Molta in Albia, e Albia in mar ne porta» e inserita in un momento teso e cupo della narrazione. In *CC* II 116 1-3 «Questa fata del populo boemme / ebbe per tanti secoli governo, / che 'l tempo si potria segnar con l'emme» Ariosto recupera *Par.* XIX 129: «quando 'l contrario segnerà un emme». Già nota è anche la rielaborazione di un celebre luogo dantesco in *CC* III 105 1-6 «Poi vide il cavallier da le donzelle, / tosto ch'a Bradamante fu vicino, / ire a 'bracciarla, et accoglienze belle / far l'una all'altra a capo umile e chino; / e poi ch'una o due volte iterar quelle, / volgersi e ritornar tutte a un camino»: la scena delle *accoglienze* è quella dell'abbraccio tra Virgilio e Sordello in *Purg.* VII 1-2: «Poscia che l'accoglienze oneste e liete / furo iterate tre e quattro volte».

la cui bell'ombra al sol sì i raggi tolle, ch'al mezodì dal rezzo è il calor vinto. Ricco d'intagli, e di soave e molle getto di bronzo, e in parti assai dipinto, un lungo muro in cima lo circonda, d'un alto e signoril palazzo sponda.	

L'isola di Gloricia dove approda Gano, sospinto dal sonno magico dell'Invidia, è descritto come un *locus amoenus*, solcato da un fiume, fresco e pieno di odori, presso il quale sorge una reggia cinta da un muro *ricco d'intagli*. Ciascuno di questi elementi, persino il fasto brillante del palazzo, rinvia alla descrizione della visione estatica della candida rosa: che Ariosto ormeggi il testo dantesco è rivelato da subito dalla ripresa delle due parole-rima *rivera* : *primavera*.

Torniamo ora alla *suasoria* di Alcina al Concilio delle fate. Subito dopo averle fatto pronunciare il principio della difesa reciproca in ossequio alla *maiestade* dell'impero, Ariosto si preoccupa di denunciarne l'ipocrisia. Il narratore interviene per mettere in chiaro il vero intento, assolutamente egoriferito, della sua vendetta: l'onta di Morgana è solo un pretesto per potere perseguire il proprio disegno di riprendersi Ruggiero dopo la fuga di questi con l'aiuto dalla sorella buona Logistilla (cfr. ottave 18-24; 28). Così, si profila acutamente il contrasto tra il tema della mutua solidarietà da un lato e l'atteggiamento di dissimulazione e di brama del male dall'altro. Attraverso questo contrasto il narratore esprime il suo onnisciente disincanto.

È già tuttavia un fatto degno di riflessione che Ariosto abbia pensato di sconcertare il lettore facendo illustrare da Alcina l'argomento del mutuo soccorso, argomento moralmente elevato, appartenente alla linea di pensiero dedicata ai fondamenti della nobiltà. Attribuendolo ad Alcina, Ariosto mostra subito la sua propensione a comporre quadri narrativi amari e paradossali. Esprime la propria visione pessimistica attraverso un gioco di elementi incongrui, che possono produrre un effetto persino anamorfico. L'orazione di Alcina offre infatti un'immagine che può essere letta secondo due prospettive diverse: assumendo una prospettiva per così dire centrale, quella suggerita anche dall'intervento del narratore, il discorso ci appare come un capolavoro di ipocrisia, che manipola e deforma la verità dei fatti; mentre da una prospettiva più sottile e avvertita dal punto di vista ideologico, esso diviene l'esempio tangibile di come la malizia abiti anche le istituzioni politiche votate all'universalità e alla solidarietà. Questa lettura obliqua delle parole di Alcina porta in primo piano il problema della fragilità di un impero, quand'anche fondato su basi ancestrali o persino metafisiche come lo stesso regno infero. E instilla nel lettore una perplessità radicale, che si eleva sopra il piano del racconto e rinvia potentemente al piano della realtà, quello del consesso umano e delle sue istituzioni.

Anche il secondo discorso di Alcina, rivolto all'Invidia (*CC* I 44-49), acquista un potenziale quasi disarmante se letto da un punto di vista squisitamente politico. Questa volta Ariosto le fa svolgere un'analisi storica molto lucida riguardo alla discesa dei Franchi in Italia. Le progressive conquiste dei Franchi – racconta – sono il frutto di una diplomazia spregiudicata e di accordi disonorati, insomma di manovre che nella loro essenza ipocrita risultano perfettamente aggiornate al panorama cinquecentesco. Certo Alcina intende persuadere l'Invidia facendo leva sulla grandezza accumulata dal nemico e perciò ne ripercorre le vittorie una a una e con una sorta di appassionato rammarico (il che può ricordare, a proposito di riusi danteschi, il racconto di Ugo Capeto in *Purg.* XX sull'espansione politica della sua stirpe[15]). Tale finalità poco conta, tuttavia,

[15] *Purg.* XX 49-81: «Chiamato fui di là Ugo Ciappetta: / di me son nati i Filippi e i Luigi / per cui novellamente è Francia retta. / Figliuol fu'io d'un beccaio di Parigi: / quando li regi antichi venner meno / tutti, fuor ch'un renduto

rispetto al senso di ingiustizia e di disprezzo che questa versione dell'ascesa dei Franchi mira a suscitare nel lettore: tanto che non si può non provare una controversa simpatia per le ragioni di Alcina. E solo la sua decisione finale di attaccare i Franchi servendosi di Gano ristabilisce nettamente l'appartenenza della maga alle forze del male: agli inganni storicamente orditi dai Franchi Alcina propone infatti di rispondere con l'inganno, sfoderando «un gran mezo, Ganelone». Ancora una volta, se prescindiamo dallo sviluppo della narrazione che restituisce alla maga il suo ruolo malvagio e ci concentriamo su un segmento del suo discorso, è inevitabile sospettare che sia Ariosto a parlare attraverso il personaggio, alludendo a un presente di astuzie e guerre che dividono popoli e territori, proprio come al tempo di Pipino il Breve. Insomma, anche il discorso di Alcina all'Invidia sembra dare voce ai paradossi, politici e morali, del tempo moderno.

Per questa sua ambiguità anamorfica, oltre che per il tema anti-imperialista, esso costituisce a nostro giudizio un possibile modello dell'orazione che Tasso fa pronunciare a Satana nel Concilio infernale, nel canto quarto della *Gerusalemme liberata*. Un'orazione che lo stesso Tasso si preoccupò di modificare, nel corso della revisione dell'opera, cassando due ottave in cui Satana descriveva Dio come un tiranno irriguardoso e intimorito da Lucifero; la modifica non riuscì tuttavia a eliminare dalle sue parole una passione indomita, che interpreta l'origine del bene e del male come l'esito fortuito di una guerra imperialista piuttosto che la scontata affermazione di un superiore principio morale, e così dà voce a quegli irrequieti valori umanistici che la cultura controriformistica aveva condannato.[16] Accostiamo dunque le seguenti serie di ottave, tratte dai due poemi: esse condividono elementi precisi, dalla struttura retorica con la sequenza di interrogative (cfr. *CC* I 46)[17] all'illustrazione di principi universali o 'sacri' addotti a rinforzo di ragioni politiche (in *CC* I 48 Alcina enuncia i concetti dell'*hybris* e dello *phtònos theòn*, per altro rivisitati paradossalmente in chiave cristiana; in *GL* IV 13-14 Satana teme che l'assedio a Gerusalemme sia il preludio a una generale quanto, dal suo punto di vista, sacrilega, conversione della popolazione):

---

in panni bigi, / trova'mi stretto nelle mani il freno / del governo del regno, e tanta possa / di nuovo acquisto, e sì d'amici pieno, / ch'alla corona vedova promossa / la testa di mio figlio fu, dal quale / cominciar di costor le sacrate ossa. / Mentre che la gran dota provenzale / al sangue mio non tolse la vergogna, / poco valea, ma pur non facea male. / Lì cominciò con forza e con menzogna / la sua rapina; e poscia, per ammenda, / Pontì e Normandia prese e Guascogna. / Carlo venne in Italia e, per vicenda, / vittima fe' di Curradino; e poi / ripinse al ciel Tommaso, per ammenda. / Tempo vegg'io, non molto dopo ancoi, / che tragge un altro Carlo fuor di Francia, / per far conoscer meglio e sé e' suoi. / Sanz'arme n'esce e solo con la lancia / con la qual giostrò Giuda, e quella ponta / sì ch'a Fiorenza fa scoppiar la pancia. / Quindi non terra, ma peccato e onta / guadagnerà, per sé tanto più grave, / quanto più lieve simil danno conta. / L'altro, che già uscì preso di nave / veggio vender sua figlia e patteggiarne / come fanno i corsar dell'altre schiave…».

16 Per l'identificazione emotiva che Tasso offre al lettore in questa requisitoria anti-imperialista cfr. SERGIO ZATTI, *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano. Saggio sulla Gerusalemme liberata*, Milano, il Saggiatore, 1983, 11, 27-29; ID., *Dalla parte di Satana: sull'imperialismo cristiano nella «Gerusalemme Liberata»*, in *La rappresentazione dell'Altro nei testi del Rinascimento*, a cura di ID., Lucca, Pacini Fazzi, 1998, 146-182. In generale, sulla costruzione di queste e altre antinomie del male cfr. RENZO BRAGANTINI, *Lettura della «Gerusalemme liberata»*, a cura di FRANCO TOMASI, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005, 77-95. Per gli scrupoli di Tasso e la conseguente cassatura delle ottave cfr. TORQUATO TASSO, *Gerusalemme liberata*, a cura di FRANCO TOMASI, Milano, BUR, 2009, 235 nota 9; 241 nota 16, e ID., *Lettere poetiche*, a cura di CARLA MOLINARI, Parma-Milano, Guanda-Fondazione Pietro Bembo, 1998, XXX 24.

17 Di questa somiglianza nella struttura retorica si è accorto già ZATTI, in *L'ombra del Tasso*…, cit., 25: Zatti ha proposto inoltre alcuni contatti letterali: *CC* I 45 «*vil* gente che fuggì da Troia» / *GL* IV 10 «l'uom *vile* e di *vil* fango in terra nato»; *CC* I 46 «or Carlo suo figliuol l'Imperio *regge*, / e dà all'Europa e a tutto il mondo legge» / «or Colui *regge* a suo voler le stelle, / e noi siam giudicate alme rubelle»; e appunto nota la somiglianza della serie incalzante delle arringhe (*CC* I 47 : *GL* IV 13).

CC I 45-48	*GL* IV 12-14
una vil gente che fuggì da Troia sin all'alte paludi de la Tana, dove ai vicini così venne a noia che la spinser da sé tosto lontana; e quindi ancora in ripa alla Danoia cacciata fu da l'aquila romana; et indi al Reno, ove in discorso d'anni entrò con arte in Francia e con inganni:	Ma che rinovo i miei dolor parlando? Chi non ha già le ingiurie nostre intese? Ed in qual parte si trovò, né quando, ch'egli cessasse da l'usate imprese? Non più déssi a l'antiche andar pensando, pensar dobbiamo a le presenti offese. Deh! non vedete omai com'egli tenti tutte al suo culto richiamar le genti?
dove aiutando or questo or quel vicino incontra agli altri, e poi, con altro aiuto, questi ch'ora gli avea dato il domino scacciando, a parte a parte ha il tutto avuto, finché il nome regal levò Pipino al suo signor, poco all'incontro astuto. Or Carlo suo figliuol l'Imperio regge, e dà all'Europa e a tutto il mondo legge.	Noi trarrem neghittosi i giorni e l'ore, né degna cura fia che 'l cor n'accenda? e soffrirem che forza ognor maggiore il suo popol fedele in Asia prenda? e che Giudea soggioghi? e che 'l suo onore, che 'l nome suo più si dilati e stenda? che suoni in altre lingue, e in altri carmi si scriva, e incida in novi bronzi e marmi?
Puoi tu patir che la già tante volte di terra in terra discacciata gente, a cui le sedie or questi or quelli han tolte, né lasciato in riposo lungamente; puoi tu patir ch'or signoreggi molte provincie, e freni omai tutto 'l Ponente, e che da l'Indo all'onde maure estreme[18] la terra e il mar al suo gran nome treme?	Che sian gl'idoli nostri a terra sparsi? ch'i nostri altari il mondo a lui converta? ch' a lui sospesi i voti, a lui sol arsi siano gl'incensi, ed auro e mirra offerta? ch'ove a noi tempio non solea serrarsi, or via non resti a l'arti nostre aperta? Che di tant'alme il solito tributo ne manchi, e in vòto regno alberghi Pluto?
Alle mortal grandezze un certo fine ha Dio prescritto, a cui si può salire; che, passandol, serian come divine, il che natura o il Ciel non può patire; ma vuol che giunto a quel, poi si decline. A quello è giunto Carlo, se tu mire. Or questa ogni tua gloria antiqua passa, se tanta altezza per tua man s'abbassa.	

3. LUCANO NEI *CINQUE CANTI*

Il modello del *Bellum civile*, o *Pharsalia*, è assai influente sui *Cinque canti*. La fonte lucanea fu individuata per la prima volta da Lea Rossi nella sequenza di ottave sull'oscura foresta di Medea, nel canto secondo; e Segre, che tornò a discutere quell'ampia ripresa, vi riconobbe un ottimo

[18] Cfr., per la perifrasi geografica «da l'Indo all'onde maure estreme», *Canz.* V 140-144 «che fece all'Indo e al Mauro / sentir l'odor de' suoi rami soavi; / onde pendean le chiavi / che tenean chiuso il tempio de le guerre, / che poi fu aperto, e non è più chi 'l serre». Cfr. anche la comune metafora del «freno», presente nella canzone al v. 131: «se ben tua bella mano il freno torse». Al di là della condivisione di materiale linguistico e retorico, notiamo che la canzone già alludeva allo stato di guerra riapertosi in Italia dopo la morte del «Lauro» con l'invasione delle potenze straniere e con le lotte intestine.

esempio di come Ariosto talvolta componesse eseguendo «traduzioni», «estese e fedeli».[19] In seguito la lezione di Lucano fu sondata sempre più capillarmente sul piano dei raffronti testuali, e di qui ne fu riconosciuta l'importanza anche sul piano dell'«esame del mondo spirituale» del frammento.[20] David Quint, formulando un'ipotesi che discuteremo, ha addirittura messo in relazione la fine dei *Cinque canti* con la fine della *Pharsalia*, il più celebre poema incompiuto della classicità, proponendo di interpretare l'interruzione del frammento ariostesco come una scelta volontaria e deliberatamente ispirata a Lucano. In particolare, alcuni versi aggiunti all'ultima scena della *Pharsalia* dall'umanista Johannus Sulpicus Verulanus, riportati nelle prime stampe del poema (come dall'Aldina del 1502), rappresentano Cesare che si mette in salvo nuotando nelle acque del mare ad Alessandria, così come i *Cinque canti* si concludono con la scena di Carlo Magno che, caduto nelle acque della Moldava, viene «ricondotto a proda» (*CC* V 93 8) da un bianco destriero.[21] Il parallelo con il poema lucaneo era per Quint un'ulteriore prova della sua ipotesi che i *Cinque canti* costituissero un nuovo poema, indipendente dal *Furioso*.[22] A suo giudizio la dissoluzione della narrazione nel punto in cui le trame si erano concentrate, cioè alla rotta di Praga, veniva a riflettere la dissoluzione del mondo in senso storico e metafisico che caratterizza la visione pessimistica di Lucano. Infine Zatti è tornato sui luoghi debitori della *Pharsalia* che sembrano avvalorare il possibile parallelo tra Cesare e Carlo: sia il finale sia l'episodio del canto secondo in cui Carlo dà l'ordine di abbattere la foresta incantata (*CC* II 118 sgg.), come Cesare distrugge a colpi d'ascia la foresta che sorgeva accanto a Marsiglia assediata, vincendo con il suo esempio i timori dei soldati (*Phars.* III 399 sgg.). In più, lo studioso ha osservato un'ulteriore imitazione di Lucano nella rappresentazione della disperazione delle famiglie romane terrorizzate da una nuova guerra civile (*CC* II 36-37).[23]

Ci proponiamo qui di integrare i rimandi alla *Pharsalia* presenti nei commenti ai *Cinque canti* e di riflettere sulla presenza lucanea soprattutto dal punto di vista del suo significato politico. Il metodo dell'analisi intertestuale ci permetterà di saggiare affinità e relazioni simboliche o allusive, e dove opportuno metteremo in luce concomitanze e sovrapposizioni con altri possibili modelli, mirando così a ricostruire le complicazioni cui Ariosto sottopose la sua fonte variandola con altre reminiscenze. D'altronde crediamo che anche nelle ottave più compatte e monocromatiche dei *Cinque canti* l'intertestualità debba essere sottratta all'ottica idealistica del confronto binario tanto spesso praticato (Ariosto e Dante; Ariosto e Petrarca; Ariosto e i 'predecessori' Pulci e Boiardo; Ariosto e gli autori classici) e meriti di essere riscoperta piuttosto nella sua complessità stratigrafica.[24] In questo senso la nostra inchiesta interpretativa, come si è detto interessata soprattutto al tema politico che Ariosto ha rielaborato attraverso Lucano, seguirà

---

[19] ROSSI, *Saggio sui «Cinque Canti» di Lodovico Ariosto*, cit., lavoro poi soggetto a un rifacimento, dal titolo *Sui «Cinque Canti» di Lodovico Ariosto*, cit., 125 nota 3: «dalla *Pharsalia* di Lucano (c. III), imitata, quasi tradotta, la descrizione del bosco incantato di Medea (*Cinque Canti* II, 101-105, 117-126)». CESARE SEGRE, *Appunti sulle fonti dei «Cinque canti»*, in ID., *Esperienze ariostesche*, cit., 97-109: 106 sgg.

[20] Ivi, 109.

[21] Ed. QUINT, *Introduction* 6-13.

[22] Ivi, 4 nota 4.

[23] ZATTI, *L'ombra del Tasso*, cit., 40 e nota 17. Ricordiamo anche nel canto I la nota 53 in ivi, 1669 («Il trionfo del nemico veduto in sogno ricorda la visione che LUCANO attribuisce a Pompeo (*Phars.* VII, 7-19) (Firpo)»), la quale è un poco imprecisa nel riportare l'ipotesi di Firpo (ed. FIRPO 39 nota 53) sulla possibile imitazione della scena di un «applauso trionfale veduto in sogno» da Pompeo, che appunto sogna il proprio trionfo e non quello del nemico, come invece fa Gano insufflato dall'Invidia. Cfr. anche ed. ZATTI *ad loc.*

[24] Secondo le importanti indicazioni in materia di intertestualità ariostesca di STEFANO JOSSA, *La fantasia e la memoria. Intertestualità ariostesche*, Napoli, Liguori, 1996, 71 sgg.

basi nuove, né esclusivamente documentarie né analogiche. Al contempo, raccoglieremo dati grazie ai quali sottoporre a una verifica filologica l'ipotesi più ambiziosa che è stata avanzata circa il rapporto tra i *Cinque canti* e il poema di Lucano, ossia quella, già ricordata, di David Quint.

Occorre specificare *in limine* come naturalmente il *Bellum civile* non fosse sconosciuto al primo *Furioso*; nei *Cinque canti* esso acquista centralità, che per altro conserva nell'ultima edizione del poema: a nostro giudizio, infatti, il modello di Lucano rappresenta uno dei fattori che uniscono a doppio filo il frammento alle giunte del 1532. Come vedremo, proprio questa continuità può aiutarci a capire il senso del suo riferimento, cioè come Ariosto vi abbia guardato per maturare nella sua scrittura una controversa retorica imperiale. Nel 1532 l'ispirazione lucanea apparirà più implicita, sottesa ad alcune scelte di poetica e di costruzione narrativa, ma in sostanza rivelerà come nella scrittura ufficialmente celebrativa dell'ultimo Ariosto si agiti un fantasma di angoscia, confermando in tal senso la continuità ideologica con l'operazione dei *Cinque canti*. Qui ci concentriamo sul frammento, dove Lucano è imitato ampiamente, talvolta *tradotto*, come suggeriva Segre. Esaminiamo dunque i nuovi possibili contatti e, dove necessario, accenniamo alla loro permanenza in C (rimandando un'analisi dettagliata degli episodi di C a IV.7.V):

3.I NOMI DI POPOLAZIONI E PERIFRASI GEOGRAFICHE

Cominciamo con la segnalazione di alcuni spunti circoscritti ma comunque significativi, come nomi di popolazioni e perifrasi geografiche:

CC V 32	*Phars.* I 436-440
Rinaldo dava il guasto alla campagna de li Turoni e la città premea; ché, costeggiando Arverni e quei di Spagna, col lito di Pittoni e di Bordea, se gli era il pian renduto e la montagna, né fatto colpo mai di lancia avea: ma già per l'avvenir così non fia, poi ch'Orlando al contrasto gli venia.	[Pictones immunes subigunt sua rura nec ultra instabiles Turones circumsita castra coercent. In nebulis, Meduana, tuis marcere perosus andus, iam placida Ligeris recreatur ab unda. Inclyta Caesareis Genabos dissolvitur alis.]

Firpo (ed. FIRPO 175) nota che i Turoni (lat. *Turones*) sono una popolazione celtica e nomade menzionata già da Lucano; in realtà derivano dalla *Pharsalia* anche i Pittoni (lat. *Pictones*), abitanti dell'odierno Poitou. Ariosto ha tratto i nomi delle due popolazioni da alcuni versi nei quali si trova già la contrapposizione tra l'erranza dei primi e la stanzialità dei secondi: (*campagna* / *de li Turoni*; *lito di Pittoni*). Un'affinità si registra anche nel frangente narrativo, perché Lucano sta illustrando i varî popoli che si ribellano a Cesare, così come Ariosto racconta il precipitare della ribellione di Rinaldo, che va devastando la Francia ed è in procinto di schierare il suo esercito contro quello di Orlando. Il teatro dello scontro tra i cugini sarà marcato dalla presenza della Loira, anch'esso tratto dal passo di Lucano (*Ligeris*): «a Rinaldo il sinistro, al conte serra / il destro corno il gran fiume de l'Erra» (*CC* V 52 7-8). Queste tracce fanno tutt'uno e suggeriscono come Ariosto si sia ispirato a Lucano non solo nei dettagli (come per esempio i *Turoni*) ma nella costruzione della scena, nella sua localizzazione geografica e soprattutto nella sua ispirazione profonda, quella di un conflitto civile che divampa nella Gallia, intesa come regione centrale ed emblematica dell'impero d'Occidente.[25]

[25] Precisiamo che i versi 436-440 sono assenti nella più antica tradizione manoscritta e potrebbero essere stati inseriti da un copista medievale per fare un *excursus* geografico che rendesse omaggio ai paesi attraversati dalla Loira: cfr.

3.II LO SCOGLIO DEL SOSPETTO

Una forte somiglianza unisce la vicenda del Sospetto a quella di Appio Claudio Pulcro, personaggio della *Pharsalia*. Nel canto secondo Ariosto narra come, dopo avere mobilitato l'Invidia, Alcina pervenga al Sospetto, un male ancora più devastante per il cuore e la mente degli uomini, specialmente dei principi. Al riguardo il narratore racconta una novella esemplare, la vicenda di un tiranno – ispirato al ritratto di Dionigi e di Alessandro di Fere trasmesso da Cicerone, Valerio Massimo e Ammiano Marcellino (ed. ZATTI 1689 nota 10) – cui nulla valsero le imponenti cautele prese per difendersi dalla morte, perché finì ucciso dalla propria moglie; all'Inferno gli fu poi inflitto un tormento del tutto coerente con la sua condotta in vita: l'essere eternamente perseguitato dal Sospetto, che entrò in quell'anima e «di lei fece tutt'uno» (*CC* II 16 2), tanto che «di sospettoso che 'l tiràn fu in prima, / or divenuto era il Sospetto istesso» (17 1-2). Ora il tiranno-Sospetto abita una sede spaventosa, uno scoglio isolato e dirupato, la cui descrizione è celebre anche perché Ariosto adopera come termine di paragone un impervio sentiero della Lunigiana (e non Garfagnana: cfr. II.2; anche se il sentiero è percorso dal «Grafagnino»), con un riferimento alla regione governata dal '22 al '25 nel quale parte della critica ha scorto un indizio per assegnare i *Cinque canti* a una data posteriore al 1522.

L'idea di uno scoglio come sepolcro eterno, assegnato all'anima di un uomo potente che in vita ha avuto la brama di sapere troppo, poteva essere trovata nel libro quinto della *Pharsalia*. Qui Lucano mette in scena il politico Appio, console nel 54 e poi censore nel 50, esperto di diritto augurale e perciò divenuto in letteratura una figura emblematica delle riflessioni sulla scienza divinatoria e sulle sue contraddizioni, specialmente nelle opere di Cicerone:[26] Lucano lo presenta non come un saggio autorevole al cospetto della *divinatio* ma come un uomo divorato dall'ansia e dalla diffidenza per la causa pompeiana che dovrebbe abbracciare, quasi che il sovvertimento globale della guerra civile lo avesse consumato e trasformato interiormente; la sua pretesa di conoscere la verità dall'oracolo è raffigurata con tinte patetiche e verrà poi ridicolizzata dal confronto a distanza con lo stoico Catone, che nel libro nono rifiuterà di appellarsi ai poteri dell'*ars divinandi*.[27] Così egli viene ingannato da un responso equivoco della profetessa Femonoe, che gli prospetta un futuro di pace come dominatore dell'Eubea; ciò gli fa credere di non essere travolto dalla guerra nella quale sarà invece destinato a morire: non vivrà nelle verdi alture dell'Eubea, ma finirà in uno scoglio roccioso e rinserrato del lido euboico, erto sul mare vorticoso. Del tutto simile a quello in cui Ariosto colloca il Sospetto:

CC II 18	*Phars.* V 224-236
Lo Scoglio ove 'l Sospetto fa soggiorno	[…] Nec te uicinia leti
è dal mar alto da seicento braccia,	territat ambiguis frustratum sortibus, Appi;

MARCO ANNEO LUCANO, *La guerra civile*, con testo a fronte, introduzione, traduzione e note di RENATO BADALÌ, Milano, Garzanti, 1999, 497 nota 74.

[26] Cfr. CICERONE, *De legibus* 2 32; *De divinatione* I 105 e II 86.

[27] *Phars.* V 65-70: «uae cum populique ducesque / *casibus incertis* et *caeca sorte* pararent, / *solus* in *ancipites metuit* descendere Martis / Appius eventus finemque expromere rerum / *sollicitat* superos multosque obducta per annos / Delphica fatidici reserat penetralia Phoebi» (c.vi miei). Sulla vicenda di Appio Claudio e la profetessa cfr. EMANUELE NARDUCCI, *Appio Claudio e la Pizia*, in ID., *Lucano: un'epica contro l'impero. Interpretazione della* Pharsalia, Bari-Roma, Laterza, 2002, 137-140, e il recente saggio di ALFREDO CASAMENTO, *Quando gli oracoli passano di moda: l'episodio di Appio e Femonoe nel quinto libro della* Pharsalia *di Lucano*, *Götter und menschliche Willensfreiheit*: *von Lucan bis Silius Italicus*, a cura di THOMAS BAIER con la collaborazione di FERDINAND STÜRNER, München, Verlag Ch. Beck, 2012, 141-157.

di rovinose balze cinto intorno, e da ogni canto di cader minaccia. Il più stretto sentier che vada al Forno,[28] là dove il Grafagnino il ferro caccia, la via Flamminia o l'Appia nomar voglio verso quel che dal mar va in cima al scoglio.	iure sed incerto mundi subsidere regnum Chalcidos Euboicae uana spe rapte parabas. Heu demens, nullum belli sentire fragorem, tot mundi caruisse malis, praestare deorum excepta quis Morte potest? Secreta tenebis litoris Euboici memorando condite busto, qua maris angustat fauces saxosa Carystos et, tumidis infesta colit quae numina, Rhamnus, artatus rapido feruet qua gurgite pontus Euripusque trahit, cursum mutantibus undis, Chalcidicas puppes ad iniquam classibus Aulin.

Notiamo che le balze a precipizio sul mare di Ariosto sono *rovinose* (*hapax* in Ariosto[29]) forse non solo in quanto scoscese, ma anche perché minacciano morte, cioè sono «*ruinose*», a imitazione dello stretto roccioso che scatena naufragi descritto in questi versi da Lucano (stretto in cui i flutti, compressi in un *rapido gurgite*, fanno mutare rotta alle navi, dirigendole verso luoghi infausti alle flotte). Anche se i versi di Lucano non sono stati tradotti letteralmente, si avverte l'eco del testo latino. E si tratta di un'eco che ben si unirebbe ai frequenti latinismi (o pseudo-latinismi) dei *Cinque canti*, talvolta indotti dalla vicinanza a un ipotesto: è quanto accade, ad esempio, in I 31 1-4 «Come nei casi perigliosi spesso / Roma e l'altre republiche fatt'hanno, / c'hanno il poter di molti a un solo cesso, / che faccia sì che non patiscan danno», dove è riprodotta liberamente la formula del senatoconsulto romano che conferiva il potere al dittatore «*ne quid res publica detrimenti caperet*»; o in «di che la infame Invidia have il governo» (I 39) dove «infame» vuol dire *infamis* ('malfamata') ed è replicata la costruzione «*habet imperium*», entrambi latinismi che non traducono un testo preciso ma che sono 'in sintonia' con la fonte cui Ariosto stava guardando, quasi 'suscitati' dall'influsso esercitato da Ovidio sulla descrizione dell'Invidia; e ancora «entrò l'arringo» (I 25 3) è costruito alla latina come nel modello dantesco «m'è uopo intrar ne l'aringo rimaso» (*Par.* I 18); il tutto su uno sfondo punteggiato di latinismi, come, per limitarci alle prime ottave del canto primo, «estolle» (I 1 3); «pergiur» (I 12 2); «co'l pensier discorre» (I 33 7), dove *discorre* vuol dire 'vaga', ed è calco di «*discurrit*».

La somiglianza dei due scogli-sepolcri non è che il suggello di un'affinità che riguarda sia il discorso moralistico, sia il procedimento adottato per svolgerlo. Dal punto di vista morale è evidente che il tiranno follemente sospettoso di Ariosto richiama la pretesa ambiziosa e delirante di Appio di non essere toccato dalla guerra, la quale coincide metaforicamente con i «mali del mondo» (*Heu demens, nullum belli sentire fragorem, / tot mundi caruisse malis, praestare deorum / excepta quis Morte potest?*). Dal punto di vista del procedimento, la personificazione allegorica è l'opzione che sia Ariosto che, implicitamente, Lucano scelgono come finale della vicenda, alla stregua di un contrappasso: il tiranno si congiunge al vizio in una sola anima che abita lo scoglio cui perviene Alcina, e il potente egoista e illuso troverà la morte su uno scoglio orribile nel quale Lucano quasi lo trasforma. Si avverte un gusto allegorico che Ariosto accentua, portando lo spunto lucaneo all'esito di un'autentica coincidenza tra persona storica e allegoria.

---

[28] Per il sintagma *stretto sentier* cfr. forse BOIARDO, *OI* I XXII 14 3-8: «Perché la torre è posta in su la riva / d'una spiaggia deserta, a lato al mare: / non vi puotria salir persona viva / che non avesse l'ale da volare, / e sol da un lato a quel castello altiero / salire se puote per *stretto sentiero*». Mentre in ed. ZATTI *ad loc.* è giustamente indicata una ulteriore affinità con questo episodio di Boiardo: quella tra *OI* I XXII 15 1-2 e l'ottava ariostesca II 19 2 circa le «sette porte».

[29] Il termine è generalmente associato ai corsi d'acqua, anche se può avere il significato di 'ripido', come già nel Cavalca: cfr. *GDLI* XVII 177-178: 177.

Forse già nel *Furioso* del 1516 un dettaglio tratto dalla *Pharsalia* veniva applicato a una personificazione allegorica, per altro simile a quella del Sospetto dei *Cinque canti*. Nel canto XIV (C), l'angelo Michele mobilita il Silenzio, la Discordia e il Sonno per compiere la missione provvidenziale di ostacolare l'esercito di Agramante, secondo il *topos* dell'epica classica (ed. BIGI 464 nota 75) che Ariosto rivisita soprattutto perché attraverso le varie maschere allude a realtà corrotte del mondo contemporaneo, di ambito ecclesiastico e giuridico. Nella presentazione della Discordia l'ottava 84 (sempre di C XIV) in AB recitava: «Havea di citazioni e di libelli / piene le mani e di rescritti, quali /dianzi con disfattion de' poverelli / mandava un capo torto a' tribunali; / che credo, se nasciuto fusse a quelli / tempi, come poi fece a' nostri mali, / stato serìa tra li compagni brutti / de la Discordia, et il peggior di tutti». In C l'ottava è leggermente modifica[30] ma resta intatto il dettaglio dei *poverelli*. Si direbbe un dettaglio scaturito dall'osservazione della realtà, e forse Ariosto si include velatamente nella categoria dei poveri subissati, ma al contempo si avverte una reminiscenza della celebre sentenza lucanea che la discordia sconvolge le cose più piccole mentre quelle grandi rimangono tranquille. Del resto nella rappresentazione della Discordia l'intento allusivo deve conciliarsi con quello allegorico, per il quale Lucano poteva costituire un riferimento:[31]

OF C XIV 84 Di citatorie piene e di libelli, d'essamine e di carte di procure avea le mani e il seno, e gran fastelli di chiose, di consigli e di letture; *per cui le facultà de' poverelli* non sono mai ne le città sicure. Avea dietro e dinanzi e d'ambi i lati, notai, procuratori et avocati.	*Phars.* II 272-273 lege deum minimas rerum discordia turbat, pacem magna tenent. […]

Inoltre, si può nutrire un dubbio sul testo dell'ottava 84. Il verso 6 sarebbe più incisivo se il *ne* fosse sostituito da *né*, cioè se la particella non fosse una preposizione ma corrispondesse a *nec*. Le proprietà dei poveri non si trovano solo nella città, la quale tuttavia è eminentemente la scena dei tribunali e degli avvocati. Con *né* a testo muterebbe il senso della frase: a trovarsi in pericolo sarebbe l'intera comunità cittadina, accanto a quella del popolino di campagna. Forse l'Ariosto del 1532, che da un lato vive in un'Europa imperiale e dall'altro raffigura il microcosmo della *Lena* (IV.II 976-982: «ho speso in salarii / d'avvocati, procuratori e giudici, / duo tanti, e poco

[30] La variante elimina dal dettato l'oscuro soggetto *capo torto*, sul quale i commenti tacciono. L'unica trattazione in merito si trova, a quanto mi risulta, in LUDOVICO ARIOSTO, *Commedie*, a cura di LUIGINA STEFANI, Perugia, Morlacchi Editore, 2007, *Introduzione* 29-30 e 247 nota 63, dove *capo torto* è accostato a «collotorto», che nei *Suppositi* è riferito a Cleandro, vecchio avvocato ipocrita non dissimile dall'Azzeccagarbugli. Interrogando i motori di ricerca, emergono altre occorrenze di *capo torto* con la stessa accezione: cfr. PANFILO DI RENALDINI, *Innamoramento di Ruggeretto*, Venezia, Gioanantonio dalla Carta, 1555 c. XXX, p. 154 («E per hauer' un poco di ciacette, / il capo torto, non com'io uorrei, / han ne le mani l'alme benedette / per trarle fuor di lor eccessi rei. / Hor uedi queste genti maladette / peggior assai, che Scribi, e Farisei, / come s'inalzan senza haver scrittura, / et han luochi di degna prelatura») – ma la *princeps* dell'opera è del 1554 come si desume dall'*Edit16*; *I Sonetti faceti di Antonio Cammelli secondo l'autografo ambrosiano*, editi e illustrati da ERASMO PÈRCOCO, Napoli, Presso N. Jovene e C., 1908, 12: «Non, perché hipocryta è quello che, sotto un volto quieto, parole dolci et capo torto, si sforza occultare un animo maligno e scelerato» (dove *capo torto* sembra qui usato nel senso di capo chino, come segno di umiltà falsamente ostentata dall'ipocrita).

[31] Cfr. per una possibile ascendenza albertiana della Discordia LEONZIO PAMPALONI, *Le «Intercenali» il «Furioso». Noterella sui rapporti Alberti-Ariosto*, in «Belfagor», XXIX, 1974, 317-325: 324.

men le citatorie, / le copie de scritture e de capituli / mi costan. Metti appresso intolerabile / fatica, e gravi spese degli essamini, / del levar de processi e de sentenzie»[32]) include anche le città nelle cose piccole – o *minimas*, per dirla con Lucano – che sono vittima della Discordia. L'*usus* di Ariosto non soccorre a disambiguare la frase poiché nel 1532 la preposizione *nella* compare sempre in forma analitica: *ne la.*

Infine, può confermare come la sensibilità allegorica di Ariosto si applicasse agli stessi soggetti di quella lucanea l'invocazione della Concordia in *Phars*. IV 189-191 perché discenda, alla stregua dell'arcangelo Michele: «Nunc ades, aeterno conplectens omnia nexu, / o rerum mixtique salus, Concordia, mundi / et sacer orbis amor». Nell'ambito delle personificazioni allegoriche andrà indicato, inoltre, che la rappresentazione dell'Invidia (*CC* I) ha un precedente nell'*Obizzeide* (capitolo I 91 sgg.), dove già Ariosto materializza le suggestioni ovidiane della vicenda di Aglauro, narrata nel secondo libro delle *Metamorfosi* (*Met*. II, 760-799):

CC I 39-40; 56	I 91-105
Le vie, l'entrate principal son sette, per cui l'anime van dritto all'Inferno; altre ne son, ma tòrte, lunghe e strette, come quella di Tenaro e d'Averno: questa de le più usate una si mette, di che la infame Invidia have il governo: a questo fondo orribile si cala sùbito Alcina, e non vi adopra scala. S'accosta alla spelunca spaventosa, e percuote a gran colpo con un'asta quella ferrata porta, mezzo rósa da' tarli e da la rugine più guasta. L'Invidia, che di carne venenosa Allora si pascea d'una cerasta, levò la bocca alla percossa grande da le amare e pestifere vivande.[33] … In questa visïon l'Invidia il core con man gli tocca più fredda che neve; e tanto spira in lui del suo furore, che 'l petto più capir non può, né deve. Al cor pon delle serpi la piggiore, un'altra onde l'udita si riceve,	Indi a figer nel cor l'acuto dente d'alcun guerrier incominciò l'eterna stimulatrice, Invidia, de la gente; non quella che s'alloggia in la caverna d'alpestra valle, in compagnia de l'orse, dove il sol mai non entra né lucerna; che da mangiar le serpi il muso torse, allora che, chiamata da Minerva, de l'infelice Aglauro il petto morse; ma la gentil, che fra nobil caterva di donne e cavallier ecceder brama le laudi e le virtù ch'un altro osserva. E prima ad un baron di molta fama entra nel cuor, che del delfin di Vienna ra fratel e Carbilan si chiama…

[32] Il rinvio è già in ed. BIGI 467 nota 84. Per *facultà* cfr. il dialogo tra Ilario e Corbolo in *Lena* V.III 1408 sgg.

[33] Non è mai stato notato che l'immagine di Alcina che apre la porta di ferro percuotendola con una lancia sarebbe stata ripresa da Ariosto nel 1532 come nuova *descensus ad inferos*, in XI 39 1-4: «Messo il puntello, e fattosi sicuro / che 'l mostro più serrar non può la bocca, / stringe la spada, e per quel antro oscuro / di qua e di là con tagli e punte tocca. Anche *CC* I 38 3-8 «discende una profonda e *oscura valle*; / donde da un altro *orribilmente* cavo / all'Inferno si va per dritto calle: / e questa è l'una de le sette porte / che conducono al regno de la Morte» riaffiora in XI 35 1 «Come d'*oscura valle* umida ascende» (per altro nei *FA*, in F. c. 19*v*., osserviamo la variante umida] *horrida*, con una prima lezione più vicina a *orribilmente*). E infine cfr. anche XXXII 100 «Come si vede in un momento *oscura* / nube salir d'*umida valle* al cielo». Era nel giusto Segre a ritenere l'ottava XI 35, con l'apparizione dell'orca, quasi una «visione d'Apocalisse»: la sua espressione pare confermata dalla 'fonte' dei *Cinque canti* (SEGRE, *Storia interna dell'*Orlando Furioso, in ID., *Esperienze ariostesche*, cit., 29-42: 32).

la terza agli occhi; onde di ciò che pensa, di ciò che vede et ode ha doglia immensa.	

L'affinità stringente tra alcuni passi tratti dal canto primo e i versi dell'antico capitolo mostra il precoce gusto di Ariosto per la personificazione di entità allegoriche, e inoltre consolida la luce arcaizzante nella quale si possono leggere molte soluzioni dei *Cinque canti*.[34]

Dall'Invidia che *entra nel cuor* (*Obizzeide* 104) o *con man gli tocca più fredda che neve* (ambedue rielaborazioni di *Met.* II 798-799: «pectusque manu ferugine tincta /tangit»), torniamo alla novella del Sospetto, e precisamente all'ottava *CC* II 16, nella quale Ariosto descrive l'unione tra il male e l'anima del tiranno defunto. La metafora dell'innesto del nespolo sul pruno (1-4) ben restituisce la violenza della penetrazione maligna e conferisce a quest'unione una corporeità sorprendente, che evoca quasi l'anatomia umana. Non sono stati indicati precedenti cui Ariosto possa essersi ispirato per questo congiungimento e tanto meno per la metafora vegetale adoperata per descriverlo (la seconda, ispirata al pittore che ottiene il colore giusto per fare l'incarnato dalla mescolanza di tinte diverse, ripete il concetto in termini più semplici se non proverbiali). Poc'anzi abbiamo osservato che la scelta di concludere la novella con una personificazione allegorica e *genius loci* di uno scoglio può amplificare un suggerimento implicito nella vicenda di Appio raccontata da Lucano; a questo finale prelude proprio l'immagine dell'unione del Sospetto e del tiranno: essa è una trovata singolare, fondata sull'idea che se il Sospetto entra dentro l'anima del tiranno, quest'anima divenga il Sospetto in persona. Non crediamo di sottilizzare se poniamo in evidenza la contradditorierà dell'immagine: un'entità astratta occupa un'anima incorporea e paradossalmente finisce per acquistare una presenza fisica, cui rimanda anche il color «carne» che cerca il pittore e che poi è confermata dal fatto che il tiranno-Sospetto abiterà un luogo preciso, come fosse la sua nuova reggia inaccessibile. Certo l'idea dello spirito-in-persona può risalire alla paradossale corporeità delle anime dantesche. Ma in più si avverte una somiglianza di famiglia con il passo del *Moriae encomium* in cui Follia descrive in termini psuedomedici la creazione dell'uomo e delle sue facoltà da parte di Giove. Mentre irride la pretesa degli stoici che l'uomo sia guidato esclusivamente dal principio razionale, Erasmo si rifà alle dottrine di Platone (*Repubblica* IV 435c-441c; *Timeo* 69c-71a) e di Cicerone (*Tusculanae* I.10.20):[35] colloca in precise sedi anatomiche le passioni dell'ira e della concupiscenza – definite «violentissimi tiranni» – e così ci mostra come i vizî e le virtù siano agguerriti occupanti della nostra carne.[36] Non mancano metafore che concretizzano la psicomachia, come l'immagine dei due tiranni che insultano la ragione e le porgono il laccio per impiccarsi:

CC II 16 Così di novo entrò il Sospetto in questa alma, e di sé e di lei fece tutt'uno, come in ceppo salvatico s'inesta	[…] Iupiter quanto plus indidit affectuum quam rationis? Quasi semiunciam compares ad assem. Praeterea rationem in angustum capitis angulum relegavit, reliquum omne corpus perturbationibus reliquit. Deinde duos

[34] Per inciso, aggiungiamo che nell'*Obizzeide* Ariosto aveva abbozzato un'altra scena che troviamo nel frammento: quella dell'araldo che entra nel campo francese e propone una «singular battaglia» (II 23) che possa decidere le sorti della guerra, come in *CC* III 6-11; è a causa della designazione di Obizzo come campione in questa sfida contro Aramon di Nerbolanda che gli altri paladini sono morsi dall'invidia.

[35] *Elogio della Follia*, ed. CARENA 53 nota 4.

[36] Ariosto già definiva l'Invidia 'tiranna dei tiranni', cioè dominatrice di chi domina sulla terra: *CC* I 44 «– O delli imperatori imperatrice, – / cominciò Alcina – o de li re regina, / o de' principi invitti domitrice, o de' Persi e Macedoni ruina, / o del romano e greco orgoglio ultrice, / o gloria a cui null'altra s'avicina, / né serà mai per appressarsi, s'anco / il fasto levi all'alto Impero franco»

pomo diverso, e 'l nespilo sul pruno; o di molti colori un color resta, quando un pittor ne piglia di ciascuno per imitar la carne, e ne riesce un differente a tutti quei che mesce.	quasi *tyrannos violentissimos* uni opposuit: iram quae praecordiorum arcem atque adeo ipsum vitae fontem, cor, et concupiscentiam, quae ad imam usque pubem latissime imperium occupat. Adversus has geninas copias quatum valeat ratio, communis hominum vita satis declarat, cum illa, quod unum licet, vel usque ad ravim reclamat et honesti dictat formulas, *verum hi laqueum regi suo remittuntmultoque odiosus obstrepunt, donec iam ipse quoque fessus ultro cedit ac manus dat.*

3.III INTORNO ALLA SIBILLA CUMANA: LUCANO TRA *CINQUE CANTI* E *STORIA D'ITALIA* I

Tra i testi elaborati da Ariosto e mai inclusi nel poema vi è la serie di stanze note come *Storia d'Italia*: il cosiddetto frammento I di questa serie è cronologicamente vicino alla giunta del terzo *Furioso* relativa al canto XXXII, poiché legato indubbiamente alla composizione dell'episodio di Ullania.[37] Consta di venti ottave nelle quali la messaggera islandese consola le pene amorose di Bradamante raccontandole la storia dello scudo, il solo sopravvissuto dei dodici forgiati dalla Sibilla cumana allo scopo di ammonire Costantino raffigurando ciò che sarebbe accaduto nei dodici secoli successivi se egli avesse trasferito la capitale dell'impero da Roma a Costantinopoli, lasciando l'Italia al controllo della Chiesa. Malgrado l'azione della Sibilla, Costantino cede comunque alle pressioni dei «maligni chierci» e le guerre sono destinate a divampare nella penisola.

Occorre osservare che le caratteristiche del frammento riflettono ancora vivamente l'esperienza dei *Cinque canti*. L'odio nei confronti dei chierici interessati è contiguo ai cenni, presenti nel frammento, che abbiamo interpretato in una luce ostile alla Chiesa (cfr. II.2). In particolare, la nostra lettura dell'ottava *CC* II 53 in chiave antifrastica, come intesa a evocare una combutta politica tra i Franchi e la Chiesa, risuona in *SI* I 16, specie nella coincidenza lessicale «util lor» (cui segue l'identica movenza conclusiva sarcastica introdotta da «però»). Il rapporto che è possibile istituire tra i due luoghi rafforza l'ipotesi illustrata *supra* sul vero registro dell'ottava II 53 dei *Cinque canti*:

SI I 16	*CC* II 53
Questo mirando, Constantin fu alquanto fra voler ire o rimaner sospeso; ma li maligni chierci, che già quanto era *util* lor ch'andasse avean compreso (*però* che quanto egli lasciava, tanto da lor sarebbe in pochi giorni preso) creder gli fêr che tutte illusïoni erano, e false ed opre de' demoni.	Era Carlo amator sì de la Chiesa, sì d'essa protettor e di sue cose, che sempre l'augumento e la difesa, sempre l'*util* di quella al suo prepose: *però*, dopo molt'altre, questa impresa nome di Cristianissimo gli pose, e dal santo Pastor meritamente sacrato imperador fu di Ponente.

L'anticlericalismo affiora spesso esplicitamente nei *Cinque canti*: ad esempio si scagliano contro la corruzione della Chiesa i vv. I 91 6-8: «– Questa è la santa nave ch'al ciel varca, / che Pietro tol da Roma, acciò ne l'onde / di stupri e simonie non si profonde –». Per il resto, è evidente che il

[37] CASADEI, *Le ottave di Ariosto «Per la Storia d'Italia»*, in ID., *La fine degli incanti. Vicende del poema epico-cavalleresco nel Rinascimento*, cit., 87-112: 104-106. Cfr. l'edizione critica dei due frammenti in ivi, 155-183 (*Stanze «Per la Storia d'Italia»: testo critico e commento*).

frammento della *Storia d'Italia* si inserisce nel solco tracciato dall'abbozzo dello *Scudo della Regina Elisa*, di cui ripropone persino il dettaglio della provenienza della messaggera da un regno nordico (*SI* 1 2-3; *Regina Elisa* 3). E sembra in linea con il mondo dei *Cinque canti* anche la prospettiva arcaizzante del racconto, sensibile nel personaggio della Sibilla che rimanda all'*Innamorato*, dov'è autrice di un padiglione istoriato con le imprese degli Aragona (*OI* II XXVII 51 sgg.). Si potrebbe aggiungere che la «selva folta» in cui la Sibilla si ricovera dopo la sua profezia somiglia alla «selva oscura» dove si rifugia la fuggiasca Medea in *CC* II 105 1; somiglianza coadiuvata dalla ripresa lessicale, nel verso seguente, di «ameno»:

SI I 8	*CC* II 105
Se gli aspri monti in una *selva folta*,	e fece in mezo a questa *selva oscura*,
dai lochi *ameni* ove abitava prima,	dove il sito le parve esser più *ameno*,
si trasse, poi ch'al vero Dio rivolta	la stanza sua di così grosse mura
s'era la gente quasi in ogni clima	che non verria per molti secol meno;
e che l'oblazion si vide tolta	e per potervi star meglio sicura,
e rimaner inclulta e in poca stima;	di spirti intorno ogn'arbor avea pieno,
e fuor d'ogni commercio in quella parte	che rispingean con morti e con percosse
è di poi stata sempre a far sua arte.	chi d'ir nei suoi segreti ardito fosse.

Proprio il personaggio della Sibilla cumana sembra di ispirazione lucanea oltre che boiardesca. La sua profezia non è infatti legata a un fine encomiastico o celebrativo, com'è nell'*Innamorato*, ma prospetta uno scenario apocalittico, un impero in disfacimento (cfr. *SI* I 7 3-4: «che saria la ruina maniesta / prima di Roma e poi de l'altro Impero»). In tal senso da Lucano è accolta anche l'idea di rovesciare la funzione della più celebre Sibilla virgiliana, la quale nell'*Eneide* richiama l'eroe troiano al suo vero e glorioso obiettivo. Tra i brani della *Pharsalia* che potrebbero essere stati presenti ad Ariosto, consideriamone uno tratto dall'episodio del vaticinio richiesto da Appio, la cui vicenda ci è parsa accostabile a quella del Sospetto (cfr. *supra* III.2):

Phars. V 183 sgg.
Talis in Euboico vates Cumana recessu
indignata suum multis servire furorem
gentibus ex tanta fatorum strage superba
excerpsit Romana manu: […]
custodes tripodes fatorum arcanaque mundi
tuque, potens veri, Paean, nullumque futuri
a superis celate diem, suprema ruentis
imperii caesosque duces et funera regum
et tot in Hesperio conlapsas sanguine gentis
cur aperire times?

Femonoe, la 'sibilla' lucanea, e la Sibilla cumana della *Storia d'Italia* hanno un ruolo perfettamente sovrapponibile. E un interesse di Ariosto verso queste figure calamitose e occulte di Lucano potrebbe sussistere già nei *Cinque canti*, perché difficilmente la Medea ariostesca ignora le nefandezze della maga Eritto in Tessaglia, cui è dato ampio spazio nel libro sesto della *Pharsalia*: in particolare, Ariosto accoglie e liberamente rielabora il nesso tra pratiche negromantiche e

disfacimento morale, giungendo a rappresentare la Boemia di Medea come una comunità dai costumi pervertiti.[38]

3.IV IL FINALE E LE SCENE DI NAUFRAGIO

L'influsso di Lucano è parso decisivo anche sul luogo più misterioso dei *Cinque canti*, là dove il frammento si interrompe sulla descrizione della grave sconfitta di Carlo Magno presso Praga. Come si è detto, David Quint rassomiglia questo finale a quello della *Pharsalia*, analogamente incompiuta, e in ciò addita la prova che i *Cinque canti* costituissero per Ariosto un'opera indipendente dal *Furioso* e troncata sulla falsariga del suggestivo modello lucaneo. È ora il caso di enunciare gli elementi nei quali risiede questa somiglianza, per poi verificare la validità delle considerazioni che ne sono state tratte.

Nella *Pharsalia* Cesare, abbandonato dalle sue truppe in fuga, tenta di resistere agli assalti delle armate egiziane difendendo uno stretto ponte nel porto di Alessandria, e all'ultimo scorge il leale e fortissimo Sceva, che potrebbe soccorrerlo e offrirgli una via di scampo; nel canto quinto del frammento ariostesco i soldati cristiani abbandonano precipitosamente l'assedio di Praga, in gran parte affogano nella Moldava, e lo stesso Carlo finisce in acqua cadendo da un ponte (*CC* V 92 1 «giù dal ponte cade»), e mentre nel disastro generale nessuno accenna a soccorrerlo, chiara metafora del tramonto degli ideali di paladini e cavalieri valorosi, un cavallo lo porta insperatamente fino alla riva. Gli scenari sono dunque affini, e comuni sono gli effetti di sospensione e inquietudine, che dall'inquadratura dell'imperatore in pericolo si espandono fino a suggerire il senso del declino di un'intera civiltà di valori. Questa, almeno, è la lettura di Giorgio Padoan, che per altro non dubita che Carlo Magno rappresenti Francesco I, e che la rotta di Praga alluda a quella di Pavia (1525): ed è sicuramente molto fine la sua osservazione riguardo al riaffiorare del sintagma «e non è chi si fermi a darli aiuto» (*CC* V 92 2) in «e non è chi 'l soccorra» nell'ottava sulla battaglia di Pavia aggiunta nella terza edizione del *Furioso*, dove Ariosto descrive con commozione il disarcionamento di Francesco I (*OF* XXXIII 52 8).[39] A suffragare la sua ipotesi che la disfatta di Praga descritta nei *Cinque canti* replichi la rotta pavese, Padoan cita anche un passo di Guicciardini sulla battaglia: «morirno, tra di ferro e di essere affogati, fuggendo, nel Tesino, più di ottomila nel campo francese e circa venti de' primi signori di Francia […] e de' franzesi annegarno molti nel Tesino…».[40] Vale la pena di ricordare che, coerentemente con

---

[38] Sulla figura di Medea, cfr. GILDA CORABI, *Nella selva di Medea: i* Cinque Canti *di Ludovico Ariosto*, in *Il mito nel testo. Gli antichi e la Bibbia nella letteratura italiana*, a cura di KATIA CAPPELLINI e LORENZO GERI, Roma, Bulzoni Editore, 2007, 41-52. Quanto al rapporto con Lucano, Corabi ricorda solo il noto parallelo (con *Phars.* III) intorno all'abbattimento della selva maledetta. Per una rassegna attenta dei contatti con Lucano cfr. sempre ed. ZATTI, in particolare 1720 nota 110. Sul possibile rapporto tra un capitolo di Ariosto e la tradizione letteraria delle maghe di Tessaglia cfr. RINALDO RINALDI, *Maghe e silenzi dell'Ariosto, fra i capitoli e il* Furioso*,* in *Fra* Satire *e* Rime *ariostesche*…, cit., 311-354: Rinaldi propone un suggestivo accostamento tra il capitolo *O vero o falso che la fama suone*, che unisce curiosamente gli orrori della guerra al tema amoroso, e il passo dei *CC* II 101 sgg. in cui Medea impone costumi nuovi per annullare le pene d'amore, sostituendo l'oggetto unico del desiderio con una molteplice promiscuità. Nei vv. 67-74 del capitolo «E son le maghe lungi di Tessaglia, / che, con radici, imagini ed incanti / oprando, possan far ch'io mi rivaglia…» si coglie un rinvio «alla Tessaglia della strega Eritto nella *Pharsalia* di Lucano (ivi, 319) e ai suoi rituali orrendi.

[39] «Vedete il meglio de la nobiltade / di tutta Francia alla campagna estinto. / Vedete quante lance e quante spade / han d'ogni intorno il re animoso cinto; / vedete che 'l destrier sotto gli cade: / né per questo si rende o chiama vinto, / ben ch'a lui solo attenda, a lui sol corra / lo stuol nimico, e non è chi 'l soccorra». PADOAN, *L'«Orlando Furioso» e la crisi del Rinascimento*, cit., 305-307.

[40] Ivi, 304.

queste proposte interpretative, Padoan propende per una datazione del grosso dei *Cinque canti* ai pieni anni venti. E una simile stima cronologica non è in contrasto con l'ipotesi che noi abbiamo illustrato in merito: che la composizione dei *Cinque canti* sia continuata oltre il termine del 1521 posto da Dionisotti (cfr. II.2-3). Tuttavia, riguardo all'equivalenza tra Carlo Magno e Francesco I, essa ci sembra un'ipotesi accoglibile solo se se ne circoscrive la validità a questo passo finale del frammento e solo se si concepisce tale equivalenza nei termini cauti di un'eco. La prima limitazione deriva dal fatto che l'immagine di Carlo nei *Cinque canti* non è positiva e luminosa come vorrebbe il rapporto di rispecchiamento con il Cristianissimo se non, appunto, in questo frangente finale in cui Ariosto contrappone il suo coraggio al comportamento dei soldati che lo abbandonano. Quanto alla seconda, noi percepiamo nelle ottave un'atmosfera sgomenta e commossa che si fonda su dettagli come gli annegati, il ponte, la grande individualità rimasta sola a fronteggiare il pericolo, i quali di fatto sono sospesi tra due possibili origini: la storia (cfr. i fatti narrati nella rievocazione guicciardiniana) e l'emulazione di un modello letterario (Lucano). E torniamo così alla questione lucanea, che qui affrontiamo per verificare le somiglianze già rintracciate e anche per proporne di nuove. Come si può intuire, ridefinire i contorni dell'influsso di Lucano in questo segmento del testo servirà anche a chiarire il dilemma se la scena di Ariosto è ispirata alla storia o alla letteratura, o se è davvero plausibile una mescolanza di realtà e *fictio* quasi che per Ariosto la seconda potesse raccontare 'fedelmente' la prima.

A nostro giudizio, la sequenza finale dei *Cinque canti* è sì ispirata a un luogo del *Bellum civile*, ma non tanto, o almeno non solo, alla sua conclusione bruscamente interrotta su Cesare e Sceva nel porto di Alessandria, *iuxta* l'ipotesi di Quint. Leggiamo alcune ottave tratte dal finale del canto quinto, con accanto due ottave dell'*Orlando furioso*:

CC V 89-92 c.vi miei Carlo, che vede scompigliata e sciolta venir sua gente in fuga manifesta, la via del ponte gli ha sùbito tolta, perché ritorni, o ch'ivi faccia testa; né vi può far però ripar, ché molta l'arme abbandona e di fuggir non resta; e qualche un, per la tema che l'affretta, lascia la ripa e nel fiume si getta. *Altri* s'affoga, *altri* nuotando passa, *altri* il corso de l'acqua in giro mena; chi salta in una barca e 'l caval lassa, chi lo fa nuotar dietro alla carena; *o dove un legno appare, ivi s'ammassa* *la folta sì, che, di soverchio piena,* *o non si può levar se non si scarca,* *o nel fondo tra via cade la barca.* Non era minor calca in su l'entrata del ponte, che da Carlo era difesa; e sì cresce la gente spaventata, a cui più d'ogni biasmo il morir pesa, che 'l re non pur, con tutta quella armata che seco avea, ne perde la contesa, ma, con molt'altri uomini e bestie a monte, nel fiume è rovesciato giù del ponte.	*OF* XXXIX 84-85 *Altri* che 'l ferro e l'inimico caccia, nel mar si getta, e vi s'affoga e resta: *altri che muove a tempo piedi e braccia,* *va per salvarsi o in quella barca o in questa;* *ma quella, grave oltre il dover, lo scaccia,* e la man, per salir troppo molesta, fa restare attaccata ne la sponda: ritorna il resto a far sanguigna l'onda. *Altri* che spera in mar salvar la vita, e perderlavi almen con minor pena, poi che notando non ritrova aita, e mancar sente l'animo e la lena, alla vorace fiamma c'ha fuggita, la tema di annegarsi anco rimena: s'abbraccia a un legno ch'arde, e per timore c'ha di due morte, in ambe se ne muore.

Carlo ne l'acqua giù dal ponte cade, e non è chi si fermi a darli aiuto; che sì a ciascun per sé da fare accade, che poco conto d'altri ivi è tenuto: quivi la cortesia, la caritade, amor, rispetto, beneficio avuto, o s'altro si può dire, è tutto messo da parte, e sol ciascun pensa a se stesso.	

Nell'ottava 90, l'immagine della scialuppa presa disperatamente d'assalto dai naufraghi ma troppo carica per stare a galla, e l'anafora del pronome *altri* ricordano una scena del combattimento navale tra la flotta cristiana e quella pagana descritto in *Furioso* XXXIX 84 (presente già in AB): è significativo che su questa ottava, e su quella seguente, agisse l'influsso di Lucano. Non del finale della *Pharsalia*, ma di alcuni passi del libro terzo: *Phars*. III 661-668 e 687-690 (cfr. ed. BIGI 1268 note 84 e 85), quasi tradotti letteralmente:

OF XXXIX 84-85	*Phars*. III 661-668
Altri che 'l ferro e l'inimico caccia, nel mar si getta, e vi s'affoga e resta: altri che muove a tempo piedi e braccia, va per salvarsi o in quella barca o in questa; ma quella, grave oltre il dover, lo scaccia, e la man, per salir troppo molesta, fa restare attaccata ne la sponda: ritorna il resto a far sanguigna l'onda.	[…] Pars maxima turbae naufraga iactatis morti obluctata lacertis puppis ad auxilium sociae concurrit; *at illis* *robora cum vetitis prensarent altius ulnis* *nutaretque ratis populo peritura recepto,* *impia turba super medios ferit ense lacertos*; bracchia linquentes Graia pendentia puppe a manibus cecidere suis.
Altri che spera in mar salvar la vita, e perderlavi almen con minor pena, poi che notando non ritrova aita, e mancar sente l'animo e la lena, alla vorace fiamma c'ha fuggita, la tema di annegarsi anco rimena: s'abbraccia a un legno ch'arde, e per timore c'ha di due morte, in ambe se ne muore.	697-690 Hic recipit fluctus, extinguat ut aequora flammas, hi ne mergantur, tabulis ardentibus haerent. Mille modos inter leti mors una timori est, qua coepere mori.

Ci sembra quindi che nell'ottava dei *Cinque canti* Ariosto attui una ripresa 'interna' o intratestuale, la quale al contempo, essendo carica di memoria lucanea, suggerisce come egli ricorresse alla *Pharsalia* per plasmare le scene di naufragio. Dal *Furioso* la scena passa nei *Cinque canti*, dov'è modificata e dove con il testo della *Pharsalia* mantiene solo una tenue somiglianza: in particolare, se l'immagine del vascello pieno è invariata (*grave oltre il dover* > *di soverchio piena*), scompare però il riferimento ai soldati già imbarcati che ostacolano chi tenta di salire. Infine, a margine andrà specificato che Lucano offriva più d'una suggestione alla rappresentazione di soldati travolti dalle acque: un esercito che nuota naufrago nella pianura, ad esempio, si trova già nella descrizione dell'alluvione contenuta nel libro quarto: «*iam naufraga campo / Caesaris arma natant, inpulsaque gurgite multo / castra labant*…» (*Phars*. IV 87-89).

Se da un lato abbiamo quindi dimostrato con sicurezza che Ariosto nel finale dei *Cinque canti* ha guardato a Lucano, direttamente o attraverso due ottave già lucanee del *Furioso*, dall'altro ci sembra meno univoco il rapporto tra questo e gli ultimi versi della *Pharsalia*. L'ipotesi di Quint

attribuisce invece un grande significato all'analogia dei finali, vedendo nel frammento ariostesco quasi una strategia ispirata a Lucano, una sorta di retorica dell'interruzione. Quint sostiene in particolare che Ariosto abbia imitato i versi interpolati alla stregua di conclusione dall'umanista Sulpizio da Veroli. Ecco di seguito il testo dell'*additamentum*, di cui in nota forniamo una riproduzione anastatica dell'incunabolo uscito per l'editore Pachel, che contiene il commento a Lucano di Ognibene Bonisoli e di Sulpizio da Veroli:[41]

Erexit mentem trepidi tam fortis imago
et facturus erat memorandi nobile leti
exemplum, sed fata vetant & fida salutis
ostendit fortuna viam. Nam levus amicas
prospexit puppes, nando quas ausus adire,
ecquid stamus ait? Vel iam per tela, fretumque
eripiar, juguli vel non erit ulla potestas
eunucho concessa mei. Tunc puppe relicta
prosilit in pontum. Siccos fert leva libellos,
dextra secat fluctus, tandemque illaesus amico
excipitur plausu clamantis ad aethera turbe.

[41] *Lucani Pharsalia, cum Commentariis Omniboni Vicentini, & Joh. Sulpitii Verulani*, Mediolanum, Leonardus Pachel, 1499, c. A VI *r.* (= p. 424)

Sulpĩi carmina uelut ſuperioribus annectenda.

Erexit mentem trepidi tam fortis imago:
Et facturus erat memorandi nobile lethi
Exemplum ſed fata uetant:& fida ſalutis
Oſtendit fortuna uiam. nam leuus amicas
Proſpexit puppes:nando quas auſus adire
Ecquid ſtamus ait? uel iam per tela:fretumq;
Eripiat:iuguli uel non erit ulla poteſtas
Eunucho conceſſa mei. tunc puppe relicta
Proſilit in pontum. ſiccos fert læua libellos:
Dextra ſecat fluctus:tãdemq; illæſus amico
Excipitur plauſu clamãtis ad æthera turbæ.

Eiuſdem Sulpitii quærela de poetæ operæ imperfecto.

Hec cecinit uates ſcripturus plura:ſed illum
In medio curſu iuſſit mors dira ſilere:
Accidit ut cigno:qui fixus arundine:carmen
Mille modis querulum:q; cœperat:iterrũpit
Nec phœnix aliter:quũ ſeſe imponit in altum
Q uẽ ſtruit ipſe rogũ:cantus dulcedine mira
Nondum perfectos plaudẽti morte reliquit.
Nec ſecus iſmariis uates oppreſſus in oris
Aciconũ nuribus ſuperum dum cãtat amores
Brutaq;:cum ſyluis:& ſaxa frequentia ducit]
Haud potuit moriẽs medios ſbſoluere cant?
Pro ſcelere o ſuperi cruciat q̃ pœna neronẽ?
Nũ rota? num ſaxũ? nũ ſtagna fugacia uexãt?
An uultẽ? pendens ue ſilex? an feruet in unda?
Illum cõburat phlegetum:lacerentq; ceraſtæ
Hydra uoret:raptẽtq; canes:ſempq; flagellis
Torua megera ſecet:nec ſit requieq;:moduliq;
Q uanto fraudata eſt tua gloria plena nitore
Corduba:q̃q; minus te mãtua docta ueretur
Mãtua cui primæ fulget nũc gloria palmæ.
Sed contenta tribus longe læteris alumnis.
Tu uero o noſtrum uates diuine laborem
Q uem pro te ſubii non auerſate probabis

FINIS.

Exactum hoc inſigne atq; præclarum opus Lucani cum Io. Sulpitii Verulani Viri clariſſimi commẽtariis ab archetypo extractis:Necnon Omniboni Vicentini diligentiſſime emendatis.

Quint aggiunge che il parallelo diventa più stringente se si considera anche il passo del *De bello alexandrino* da cui Sulpizio ha tratto ispirazione per fornire il 'finale' alla *Pharsalia*.[42] Curiosamente, se leggiamo tale passo ci accorgiamo che esso somiglia – certo per un caso fortuito – alla scena del libro terzo della *Pharsalia* che abbiamo esaminato sopra: quella dello scontro navale da cui Ariosto trae le due ottave del *Furioso*. Anche qui, infatti, troviamo il motivo della scialuppa carica che rischia di affondare:

De bello alexandrino 20-21 (*c.vi miei*)[43]

Quorum pars proximas nacta navis multitudine hominum atque onere depressa est, pars resistens et dubitans quid esset capiendum consili ab Alexandrinis interfecta est; non nulli feliciore exitu expeditas ad ancoram navis consecuti incolumes discesserunt, pauci allevatis scutis et animo ad conandum nisi ad proxima navigia adnatarunt.
Caesar quoad potuit cohortando suos ad pontem ac munitiones continere, eodem in periculo versatus est; postquam universos cedere animadvertit, in suum navigium se recepit. *Quo multitudo hominum insecuta cum irrumperet neque administrandi neque repellendi a terra facultas daretur, fore quod accidit suspicatus sese ex navigio eiecit atque ad eas quae longius constiterant navis adnatavit. Hinc suis laborantibus subsidio scaphas mittens non nullos conservavit. Navigium quidem eius multitudine depressum militum una cum hominibus interiit.*

Questo passo richiama dunque le suggestioni del libro terzo della *Pharsalia*: e così il circuito si chiude, rendendo difficile stabilire quale testo abbia costituito la fonte di Ariosto. O in quale misura possano essere stati rielaborati ambedue. Ci sembra, tuttavia, che sia più sicuro il rapporto con i passi della battaglia navale del libro terzo, già attivi con tracce letterali sulle ottave del *Furioso* e plausibilmente tornati alla memoria nella composizione delle ultime ottave del frammento. Sulla base dei dati, si può quindi attenuare l'importanza del ruolo modellizzante che avrebbe giocato il finale della *Pharsalia*: per altro l'ipotesi di Quint, per quanto brillante, si destreggia su un quadro filologicamente accidentato, perché da un lato avverte in Ariosto il gusto del non-finito, e dall'altro immagina che egli abbia seguito l'*additamentum* con cui Sulpizio avrebbe colmato la lacuna, anche risalendo alla sua fonte, il passo del *De bello alexandrino*. La somiglianza tra quest'ultimo passo e i versi lucanei del libro terzo permette di semplificare il quadro. D'altra parte, essa comporta che l'idea suggestiva del calco del finale della *Pharsalia* appaia più incerta e problematica; e con essa la teoria, che Quint presenta come conseguente, dei *Cinque canti* quale opera compiuta e indipendente dal poema maggiore. Del resto, va detto che una simile teoria contrasta con un aspetto essenziale della genesi dei *Cinque canti*, e cioè il fatto, molto probabile, che fossero stati pensati per portare a termine l'*Innamorato*: se il loro scopo era concludere la trama interrotta di Boiardo, raccontando anche la morte di Ruggiero, è difficile credere che Ariosto progettasse di lasciarli deliberatamente non-finiti.

3.v Le api del *Pro bono malum* e lo stoicismo di Orlando

Ariosto è sensibile anche ai motivi profondi della *Pharsalia*, compresi quelli meno facilmente determinabili come il messaggio politico dell'opera. Certo nessun lettore di Lucano poteva ignorare un fatto evidente, ossia che l'idea stessa di comporre un poema sulle guerre civili aveva un valore polemico nei confronti del regime imperiale; eppure nel testo gli ideali politici dell'autore non sono affatto declamati. Ciò accade, anzitutto, per una ragione stilistica, la quale

[42] Ed. Quint, *Introduction*, 8-9.

[43] Pseudo-Cesare, *La lunga guerra civile. Alessandria-Africa-Spagna*, introduzione, testo critico, traduzione e commento storico-militare di Luigi Loreto, testo latino a fronte, Milano, BUR, 2001, 86-87.

per altro costituisce il tratto più interessante per chi esamina la questione della fortuna della *Pharsalia*. La ragione è che Lucano si allontana dall'*epos* virgiliano, dalla sua struttura chiara, organizzata in episodi, e compone piuttosto secondo una peculiare concentrazione drammatica. Ciò determina una conseguenza profonda: mentre manca un principio di unità, prolifera un'estrema varietà di immagini, e i contenuti politici non sono argomentati quanto, piuttosto, suggeriti attraverso le metafore di un lungo discorso che intreccia alla storia la riflessione morale.

Coerentemente con questa mancanza di unità strutturale, il mondo di Lucano è privo di un autentico protagonista: non lo è Cesare, che unisce al tratto tradizionale dell'ambizione un'ira devastante, con cui è trasformato in un tiranno ed è assimilato alla progressiva rovina di Roma; non lo è Pompeo, il quale semmai solo nel momento del fallimento acquista un valore simbolico venato di rimpianto, come tragico vessillo della *res publica*; non lo è Catone, che pure è l'eroe che impersona la virtù stoica, contrapposta al potere del Fato.

La visione politica di Lucano ondeggia quindi tra personaggi estremi e concetti astratti. La stessa pratica narrativa della *Pharsalia* è come sopraffatta dai sentimenti dell'autore, determinando una continua interpretazione del racconto e delle singole immagini. E certo l'Ariosto dei *Cinque canti* è interessato alle significazioni simboliche e implicite di un *epos* pessimistico, è attratto da una rappresentazione negativamente deformante. Anche i *Cinque canti*, come la *Pharsalia*, conducono una riflessione moralistica sulla politica, e rappresentano la disfatta politica nei termini di una catastrofe universale che coinvolge i concetti topici della letteratura d'impianto etico, come la fortuna, il caos e la *ratio*.

In un'ottica che definiremmo, appunto, moralistica, è plausibile che alcuni passaggi lucanei abbiano suggerito ad Ariosto nuovi modi in cui dare voce al suo pensiero, magari incontrandone l'immaginario. Potrebbe essere il caso di una similitudine tra le api che hanno abbandonato l'alveare e vagano sparse e inoperose e l'esercito di Pompeo quando, dopo la morte del condottiero, si sfalda in schiere scomposte e frange latitanti; all'esortazione del nuovo *dux*, Catone, le navi da guerra tornano come le api, richiamate dal pastore, intorno al favo. Questo paragone toccava un luogo emblematico del mondo ariostesco, dei *Cinque canti* come naturalmente del *Furioso*. Già dalla prima edizione del poema, infatti, Ariosto avea affidato una sorta di sintesi del suo discorso filosofico all'immagine delle api.

Sarà opportuno ricordare l'impresa raffigurante un ceppo cui è stato appiccato il fuoco dal quale fugge uno sciame di api, entro una cornice che reca il motto *«Pro bono malum»*. Gli interpreti cinquecenteschi ne tentavano l'esegesi rifacendosi ad alcuni versi dei *Cinque canti*, dove Ariosto descrive la stessa immagine sul mantello di Rinaldo; in séguito, è stato convocato come glossa del motto anche un altro passo, aggiunto al poema nel 1532, e così è stata data la giusta importanza alla persistenza e alla mobilità del messaggio ariostesco lungo le diverse opere, i *Cinque canti* e tutte e tre le edizioni del *Furioso*. Del resto, la stessa collocazione fisica delle componenti del messaggio era mobile nel tempo, e per volontà di chi possedeva i legni, che evidentemente non era uno degli editori ma Ariosto stesso: per attenerci all'essenziale, ricordiamo solo che A è introdotta dall'impresa delle api e dal motto; B è introdotta dal motto ma l'impresa è spostata nel congedo; in C il motto è nell'*explicit* e l'impresa sembra scomparsa (benché, in realtà, essa sia messa *en abyme* nel testo, dove è allusa in forma di similitudine, come avremo modo di illustrare anche noi più avanti). Di volta in volta Ariosto riorganizzava l'espressione di un significato di fondo, che è il riferimento all'ingratitudine umana,[44] e le variazioni ci permettono di

[44] Sul senso del motto gli interpreti hanno fornito le proposte più diverse, a partire da Salza, Papini, Catalano, Caretti, Innamorati, Bigi, Saccone; in particolare gli studiosi si sono divisi tra chi ha inteso *pro* come 'in cambio di' e chi l'ha

intuire la ricchezza di sfumature che Ariosto riponeva nella simbologia delle api. Giorgio Masi ha mostrato acutamente come la collocazione iniziale esprimesse princìpi universali, quella finale un significato più circoscritto e personale, quasi che Ariosto, rielaborando fra l'altro l'identificazione classica dell'ape nel poeta, facesse dell'alveare una propria impresa.[45]

È tenendo presente la confidenza e la versatilità con cui Ariosto adopera l'immagine che dobbiamo affrontare la questione del possibile influsso esercitato dalla *Pharsalia*. Un influsso che ovviamente riguarda non il peritesto ma il testo ariostesco.

L'immagine lucanea si trova nel discorso di Catone all'esercito pompeiano, che lo richiama all'ordine e gli dà la capacità di affrontare una «guerra giusta». Alle sue parole, le navi in mare aperto tornano indietro, come le api sparse tornano operose intorno al favo udendo il suono del cimbalo del pastore:

Phars. IX 283-293
[…] Dixit et omnes
haud aliter medio revocavit ab aequore puppes
quam, simul effetas linquunt examina ceras
atque oblita favi non miscent nexibus alas,
sed sibi quaeque volat nec iam degustat amarum
desidiosa thymum, Phrygii sonus increpat aeris,
attonitae posuere fugam studiumque laboris
floriferi repetunt et sparsi mellis amorem:
gaudet in Hyblaeo securus gramine pastor
divitias servasse casae. Sic voce Catonis
inculcata viris iusti patientia Martis.

Anche nelle *Georgiche* è indicata l'opportunità di usare i cimbali per richiamare le api al lavoro (IV 64 sgg.), ma Lucano si discosta dalla tradizione, perché le sue api non sono un simbolo dell'attività del pastore o, com'era implicito nella letteratura (sia classica che, più tardi, umanistica), dell'attività del poeta. L'orazione di Catone riguarda la guerra e insieme la virtù della dedizione alla *giusta* causa, o al bene, potremmo dire per stare in chiave con l'espressione ariostesca *pro bono malum*. L'associazione tra il discorso sulla guerra e il discorso sui princìpi

inteso come 'per' (cioè 'il male, ovvero la cacciata delle api, per il bene ossia la raccolta del miele'). Ricordiamo, anche per il riepilogo bibliografico che talvolta contengono, i seguenti studi: BEER, *Romanzi di cavalleria*, cit., 161-167; REMO CESERANI, *L'impresa delle api e dei serpenti*, in «Modern Language Notes», CII, 1988, 1, 172-186 (Ceserani aveva già affrontato il *pro bono malum*, dandone una spiegazione in chiave politica incentrata sull'alleanza tra Ferrara e la Francia, in ID., Recensione a *Pio Fontana. – I «Cinque Canti» e la storia della poetica del «Furioso»*, cit., 620-621 nota 1); MARIO SANTORO, *L'anello di Angelica. Nuovi saggi ariosteschi*, Napoli, Federico & Ardia, 1983, 153-157, capitolo poi riedito in ID., *Ariosto e il Rinascimento*, Napoli, Liguori, 1989, 317-320: Santoro, sostenitore dell'interpretazione negativa 'in cambio di', ha giustamente legato il 'dare il male in cambio di bene' alla «più grave e dannosa forma di ingratitudine, secondo la classificazione dei quattro generi di ingrati definita dal Campano, che, modificando la classificazione di Seneca, poneva al quarto posto, il più basso e repellente, appunto coloro che restituiscono il male per il bene»; naturalmente si riferisce a GIANNANTONIO CAMPANO, *De ingratitudine fugienda*, e a SENECA, *De beneficiis*; ALBERTO CASADEI, *Il «Pro bono malum» ariostesco e la Bibbia* [1988], in ID., *La fine degli incanti*…, cit., 149-151, che ha comprovato l'origine biblica del sintagma e la sua accezione irrevocabilmente negativa; CONOR FAHY, *L'«Orlando furioso» del 1532. Profilo di una edizione*, Milano, Vita e Pensiero 1989, 111-118; GIORGIO MASI, Recensione a CONOR FAHY, *L'«Orlando furioso» del 1532. Profilo di una edizione*, Milano, Vita e Pensiero, 1989, in «Studi italiani», III, 1991, 1 166-178; ID., *I segni dell'ingratitudine*, in «Albertiana», 2002, 5, 141-164.

[45] MASI, *I segni dell'ingratitudine*, cit., 153 sgg. Per una descrizione dei corredi illustrativi dei *Cinque canti* non determinati da Ariosto cfr. ANDREA TORRE, *Illustrando i* Cinque canti, in *L'*Orlando furioso *nello specchio delle immagini*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana fondato da Giovanni Treccani, 2014, 227-262: 232 e 250 tav. sul *pro bono malum.*

universali dell'agire umano è del resto costante nella *Pharsalia*, e perciò il paragone vale tanto in ambito militare quanto in ambito etico. Gli stessi sottintesi etici nei dettagli militari si troveranno anche più tardi, nel libro settimo, quando l'esercito di Pompeo a Farsalo si presenterà schierato con razionalità e compostezza di fronte ai cesariani privi di ordine, furenti come i fati che porteranno alla rovina di Roma («*Phars.* VII 332-333: «[…] stant ordine nullo, / arte ducis nulla, permittuntque omnia fatis»).

La similitudine non sembra estranea alla particolare declinazione che Ariosto dà all'immagine delle api nei *Cinque canti*: quella dello sciame che rappresenta i guerrieri. È comune il ricorso alle api come termine di paragone per i soldati, un ricorso originale, come torneremo a sottolineare in séguito. Per quanto riguarda invece il senso etico dell'immagine, se Lucano sfrutta la tradizionale associazione tra le api e le idee di ordine, unità, operosa armonia, Ariosto sembra propugnare un concetto un poco più complesso. Infatti, com'è stato ipotizzato già da Remo Ceserani, questa simbologia delle api, che appare ben tre volte nei quattro canti, dipende da un nucleo emblematico di fondo che sembra quello del *pro bono malum* (cui alluderebbe, in IV 20 1-2, anche l'immagine di «assenzo al mèle», evidentemente implicata nel concetto dell'ingrato contraccambio).

Il significato morale di questa simbologia resta però da chiarire: a nostro giudizio, esso si configura in modo indiretto, non come corrispettivo epigrammatico o parafrastico del *pro bono malum* ma come un'eco testuale di tale principio, una sorta di allusione. In primo luogo si osserva un'importante somiglianza: come nell'impresa del ceppo affumicato, anche nei *Cinque canti* gli insetti sono vittime di una violenza, e infatti sono termine di paragone per colui che, dal punto di vista narrativo, corrisponde al giusto cui viene reso il male per il bene. Ma nel frammento si distingue una particolarità, che sembra adattare il senso del motto al particolare contesto di guerra e di follia del racconto: le api a loro volta rendono il male, cioè sono vittime e in più vendicatrici, subiscono violenza e reagiscono venendo persino equiparate alle vespe o ai calabroni. Si tratta di una raffigurazione che ripropone l'accezione militare dell'ape propria della similitudine di Lucano, portandola all'estremo in modo metaforico: infatti, se Lucano equipara l'esercito al naturale schieramento formato dalle api operose, Ariosto rappresenta api combattive, che una volta provocate divengono aggressive come vespe. Dal punto di vista etico l'ape-vespa diviene perciò l'immagine di un ordine sovvertito da ricostituire con la forza. Un esito coerente con il mondo dei *Cinque canti*, dove difendere le proprie ragioni significa combattere, e i concetti di bene e di giustizia sono distorti o precari, non diversamente, per altro, da quanto accade nella guerra civile della *Pharsalia*.

Vediamo, come primo passo, un'ottava tratta della vicenda di Marfisa che sgomina Lupo di Baiona e i suoi, alleati di Gano. In questi versi – la cui orditura non sempre è stata districata correttamente (cfr. *infra* nota 47) – assistiamo alla violenta fuoriuscita di uno sciame dal suo alveare, quasi un'esplosione di cui è colpevole l'uomo (cfr. l'impersonale «chi» al v. 1), come già nella celebre impresa è chiaramente una mano umana che appica il fuoco. Descrivendo lo scontro, Ariosto traccia un'opposizione tra ordine e caos di sapore lucaneo; difensori dell'ordine sconvolto sono «vespe o galavroni o pecchie», che si vendicano dell'assalto subìto contrattaccando «armati di puntura»:

CC III 111
Come chi vespe o galavroni o pecchie
per follia va a turbar ne le lor cave,
se gli sente per gli occhi e per l'orecchie

armati di puntura aspera e grave;
così fa il grido de le mura vecchie
del rotto albergo uscir le genti prave
con un strepito d'armi e, da ogni parte,
tanto rumor ch'avria da temer Marte.[46]

La similitudine è scandita in due immagini: nella prima, i nemici della guerriera sono paragonati a chi *per follia* va a stanare vespe, calabroni o api; nella seconda, colui che ha disturbato gli insetti e ne viene punto fugge gridando come gridano queste *genti prave* atterrite.[47] Sottolineamo come il soggetto del paragone non sia Marfisa, che pure conduce l'assalto ed è la protagonista delle azioni descritte nell'ottava precedente:[48] il soggetto colpevole è il gruppo delle *genti prave*. Lo scarto, marcato dal passaggio al soggetto impersonale *chi*, conferisce all'immagine un carattere particolare, la eleva al di sopra della narrazione e invita a farne una lettura simbolica: una lettura che colloca i traditori sul versante di chi compie l'ingerenza folle di disturbare il nido di vespe e calabroni o l'alveare, producendo il caos, ingerenza apparentabile a quella che troviamo nell'impresa del *pro bono malum*, nel fuoco acceso dal contadino per impossessarsi del favo vanificando gli sforzi delle sue padrone. Per converso, Marfisa è identificata con la potenza vendicatrice dello sciame, e l'equivalenza tra *vespe*, *galavroni* e *pecchie* dà alle api una *facies* aggressiva piuttosto sorprendente. Contraddicendo l'attitudine generalmente mansueta dell'ape, essa sembra giustificabile proprio in base all'obiettivo moralistico ariostesco e al suo riferimento militare: nel quadro, cioè, della sua lotta con la malvagità dell'uomo, che la vede intenta a ristabilire quell'ordine naturale di cui è maestra, come insegnano Virgilio e – in questo stesso ambito guerresco – Lucano.

Non sembra dunque azzardato proporre di instaurare un rapporto tra i versi di Lucano e questa particolare accezione bellica ed etica della simbologia delle api. Un'accezione la cui più importante particolarità è che le api non sono solo vittime, come nel *pro bono malum*, ma vittime vendicatrici. Per convalidare la nostra interpretazione può essere utile osservare la distanza rispetto a una similitudine in apparenza affine presente in *OF* XXVI 17: Ruggiero e Marfisa

---

[46] Da notare che *Martis* è in clausola nella similitudine lucanea.

[47] CESERANI, *L'impresa delle api e dei serpenti*, cit., 181 già poneva quest'ottava in rapporto con il motivo conduttore del *pro bono malum*. La sua interpretazione differisce però dalla nostra perché sembra riferire la prima parte dell'ottava (*Come chi vespe*…) a Marfisa: cfr. «Quando attacca impetuosamente il nascondiglio di Lupo di Baiona e dei suoi, [Marfisa] se li tira tutti addosso (e poi ne fa strage)» (*ibidem*). Ricordiamo che Ceserani ritiene giustamente che vi sia una connessione anche tra il motto e *CC* IV 20 1-2 «Poi che vide Ruggiero assenzo al mèle, / armi a' saluti, odio all'amore opporse», e che tale connessione evochi il problema di scegliere, politicamente, tra nemici e alleati, e di imparare a conoscere le logiche dell'inganno e del tradimento; infatti lo studioso afferma: «Quando, come capitano dell'armata del Mediterraneo, varca lo stretto di Gibilterra convinto di dover combattere il re del Portogallo, si vede venir incontro Ricardo con l'armata della Manica, che egli ritiene suo alleato, e gli fa segni festosi di amicizia. Ma quando veder rispondere con le armi ai saluti, con l'odio all'amore, con l'assenzio al miele (IV, 20), Rinaldo […] si ritrova improvvisamente risospinto in una situazione di sfiducia nel suo signore, inganni e trame politiche, rivalità (questa volta politico-militare, non amorosa) con il cugino Orlando. E nello scontro aperto inalbera l'impresa delle api e del contadino ingrato» (*ibidem*). Da segnalare però un altro refuso di Ceserani: il paladino impegnato nello scontro navale non è *Rinaldo*, ma Ruggiero. Sulla contrapposizione assenzio/miele cfr. MASI, *I segni dell'ingratitudine*, cit., 162-163, che propone come fonte una favola in versi di Gualtiero Angelico, *De rustico et colubro*, influente, con ogni probabilità, anche sulla scelta di Ariosto di ornare di serpi la cornice dell'impresa delle api e del motto *pro bono malum* già nella zona introduttiva di A, in quella di B e nel suo congedo.

[48] *CC* III 110: «L'altre donzelle e i dui scudier restaro, /ch'eran senz'armi, non troppo lontano; / Bradamante e Marfisa se n'andaro / verso gli aguati, avendo in mezo Gano. / Tosto che dritto il loco si trovaro, / saltò Marfisa con la lancia in mano / dentro alla porta, e messe un alto grido, / dicendo: – Traditor, tutti vi uccido. –».

combattono come le rondini ingorde divorano facilmente le api che si sono allontanate dall'alveare per battagliare nell'aria. La fonte è la quarta *Georgica* di Virgilio, da cui Ariosto ha tratto il motivo della guerra delle api e lo ha adattato alla propria scena di combattimento. Com'è evidente alla lettura, l'immagine è del tutto priva di un'articolazione moralistica: il fatto che le api si sparpaglino le rende vulnerabili, ma a ciò non è connessa nessuna problematica di ordine etico:

OF XXVI 17	VIRGILIO, *Georg.* IV 67-
Se mai d'aver veduto vi raccorda, o rapportato v'ha fama all'orecchie, come, allor che 'l collegio si discorda, e vansi in aria a far guerra le pecchie, entri fra lor la rondinella ingorda, e mangi e uccida e guastine parecchie; dovete imaginar che similmente Ruggier fosse e Marfisa in quella gente.	Sin autem ad pugnam exierint, nam saepe duobus regibus incessit magno discordia motu, continuoque animos vulgi et trepidantia bello corda licet longe praesciscere; namque morantes Martius ille aeris rauci canor increpat et vox auditur fractos sonitus imitata tubarum; tum trepidae inter se coeunt pennisque coruscant spiculaque exacuunt rostris aptantque lacertos et circa regem atque ipsa ad praetoria densae miscentur magnisque vocant clamoribus hostem.

È probabile che proprio questi versi di Virgilio siano stati rielaborati da Lucano nel discorso di Catone, dove sono applicati a una guerra *vera*, a eserciti, e insieme a princìpi morali. L'immagine dei *Cinque canti* è sensibilmente vicina all'interpretazione lucanea, e al pari di quella si discosta dalla fonte virgiliana (che pure, come attesta l'ottava del *Furioso*, Ariosto conosceva bene). Certo per intendere le rielaborazioni, sia di Lucano che di Ariosto, non si può trascurare che già nell'opera delle *Georgiche* le api possiedono un fortissimo valore etico, legato all'ideologia augustea: infatti Virgilio contrappone al fosco ricordo delle guerre civili l'idea di rinascita insita nel lavoro dell'uomo (nell'apicultura nel libro quarto) e la descrizione della vita delle api mira a suggerire un modello di società. Già Cicerone, riprendendo Aristotele e Plutarco, aveva fatto dell'ape una metafora della tendenza alla coesione razionale che sarebbe innata nell'uomo.[49] Tutto questo sostrato simbolico è naturalmente presente a Lucano mentre compie la scelta inedita di trasporre l'immagine virgiliana della guerra delle api nel contesto umano, e drammatico, della guerra civile. Non è casuale, infatti, che sia la voce di un eroe stoico come Catone a ricomporre gli schieramenti dell'esercito: la valenza filosofica dell'ape è saldata all'ideale dello stoicismo. Ariosto, da parte sua, accoglie l'idea di mettere in scena le api nel conflitto civile, ma certo come metafora di un ordine difficile da ritrovare, forse compromesso per sempre. In questo senso nell'immagine si avverte come il gusto di capovolgere quell'etica stoica che appare incrinata già nel mondo lucaneo (e sul riferimento allo stoicismo dovremo tornare).

Come abbiamo illustrato, apparentare *vespe*, *galavroni* e *pecchie* suggerisce come le povere api, buone e operose, quando disturbate possano diventare terribili come vespe e calabroni, e non sembra privo di significato che solo nei *Cinque canti* maturi questa strana e, se si vuole, pessimistica 'equivalenza'. Si tratta di una singolarità che risalta al confronto con le espressioni potenzialmente affini adoperate da Ariosto: in una lettera da Castelnuovo, del luglio 1523 (n. 97), si trova l'immagine, in sé congrua, «attizz*are* li galavroni»; nella matrimoniale *Sat.* V 143-144, «[…]

[49] *De officiis* § 157 «Atque ut apium examina non fingendorum favorum causa congregantur, / sed cum congregabilia natura sint fingunt favos, sic homines, ac multo / etiam magis, natura congregati adhibent agendi cogitandique sollertiam». Si cita da GIORGIO PIRAS, *La ricerca filosofica di Cicerone*, in *Lo spazio letterario di Roma antica*, VII, I testi: 2. La prosa, Direttore PIERGIORGIO PARRONI, a cura di ALESSANDRO FUSI, ANGELO LUCERI PIERGIORGIO PARRONI, GIORGIO PIRAS, Roma, Salerno Editrice, 2012, 376-377. L'ape è usata da Aristotele nella *Politica* 1253a 7-9 ed è ripresa da Plutarco, *An seni res publica sit gerenda* 1 9.

e che ti punga / più che punger non suol vespe né pecchia», l'accostamento è tradizionale e si spiega nell'ambito della poesia comica: ad esempio i rimbrotti delle donne nella *Beca* sono equiparati alle punture delle api: «Beca mia dolce più ch'un cul di pecchia, / che la t'ha sempre tolto a rimorchiare» (*Beca* XVIII 5-6). Nella canzone I 130-131 gli occhi della Benucci sono «qual vespe / a chi le attizza». E naturalmente era proverbiale l'aggressività della vespa *crabro*, o calabrone: in *Adagia* I I 60 «*Irritare crabrones*» risale a Plauto ed è usato già in *OF* XLIII 47 6 «attizzar le vespe».

Tenendo presente questa inconsueta 'equivalenza', consideriamo una seconda immagine dei *Cinque canti* che può avere a che fare con le api, poiché ricorre alla similitudine con i loro parenti stretti «vespe e galavroni». Anche in questo caso, la nostra ipotesi è che questi stilemi assai caratterizzati articolino il linguaggio del *pro bono malum*, agendo quasi come 'segnali' di un discorso moralistico che filtra dal peritesto al testo, si espande sulle raffigurazioni intonate al motto. Astolfo, nel ventre della balena e nei panni del peccatore pentito, racconta a Ruggiero come sia caduto nell'agguato di Gualtiero, immancabilmente avvertito da Alcina. Gualtiero è un feudatario di Astolfo, a cui questi aveva rapito la moglie con un atto di prepotenza e con l'inganno: i suoi uomini, cogliendolo di sorpresa in mare, si avventano sul paladino «come vespe e galavroni spessi». L'espressione è vicinissima a quella che convoca precisamente le api, adoperata nelle ottave della *Storia d'Italia*, frammento II, 11 5 a proposito di una bellicosa discesa degli Avari in Italia: «Ecco con gente più che l'api spessa»; e a «spessa come ape» (a proposito di un esercito) in *OF* XVIII 16 1-4 «Dei cavallieri e de la fanteria / tanta è la calca, ch'a pena vi cape. / La turba che vi vien per ogni via, / v'abbonda ad or ad or spessa come ape»:

CC IV 73
Né sé né alcun de' suoi ch'io conoscessi
prima scopersi che sul legno fui;
ove lasciando a pena ch'io dicessi:
– Dio aiutami –, pigliar mi fece ai sui,
che come vespe e galavroni spessi
mi s'aventaro; e, comandando lui,
in mar buttarmi, ove già questa fera,
come Alcina ordinò, nascosa s'era.

L'immagine va interpretata tenendo presente l'ambiguità morale che circola in ogni parola di Astolfo, il quale nei *Cinque canti* ritrova la sua antica fisionomia di 'femminiere' incline a divagazioni peccaminose, e, com'è consono agli esiti foschi del frammento, finisce preda di uno «scelerato amore» (*CC* IV 56 8) giungendo a compiere un ignobile sopruso.[50] Infatti, l'agguato che lo fa precipitare in mare e quindi nel ventre del cetaceo è un atto di giustizia, una punizione divina: Ariosto non manca di sottolinearlo infondendo alla scena un'atmosfera dantesca, che per altro non si risolve in una sorridente parodia. In particolare, il paladino viene circondato dai soldati del rivale proprio dopo avere pronunciato la frase *Dio aiutami*. Posta su questo sfondo, l'immagine delle vespe e dei calabroni esprime due vendette diverse, quella personale del marito tradito e quella metafisica di una pena che sopraggiunge inevitabilmente, e che altrettanto inevitabilmente aprirà gli occhi del peccatore sulla verità della sua azione. Ci sembra, quindi, che il tessuto moralistico dei *Cinque canti* pervada anche questa immagine, consentendoci di riferirla non soltanto alla veemenza dell'aggressione nemica ma anche alla confusione interiore del

[50] RICCARDO BRUSCAGLI, *Ventura e inchiesta fra Boiardo e Ariosto* [1976], poi in ID., *Stagioni della cività estense*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983, 87-126: 123 nota 45.

personaggio. Non che Astolfo sia *l'uomo che disturba le api*, ma certo è l'uomo che, ingannando Gualtiero e sua moglie, ha portato a un limite di rottura la sua tradizionale inclinazione sensuosa e romanzesca. Nel mondo duramente realistico dei *Cinque canti* gli uomini devono rendere conto delle proprie azioni, e Astolfo lo fa con la coscienza dolente del dannato dantesco al cospetto della legge cristiana (la quale – per un grande tocco di ironia – vige e si diffonde anche tra coloro che sono stati ingoiati dalla balena). Quasi superfluo notare la differenza con l'episodio di *OF* VI dove Ruggiero incontra Astolfo mutato in mirto da Alcina: quest'ultimo, peccatore 'punito', prospetta tuttavia un pericolo allettante, tanto che Ruggiero non mancherà di caderci; al contrario nei *Cinque canti* entrambi i paladini sono irrevocabilmente 'puniti', precipitati in un oltremondo che sembra definitivo, e Ruggiero non ha più alcuna possibilità di mettersi alla prova e di sperimentare l'errore. L'intertesto dantesco della scena è rivisitato con mestizia, assurge qui a struttura portante sulla quale Ariosto fonda e convalida i significati moralistici del suo racconto.

Veniamo infine alla celeberrima descrizione dell'impresa del *pro bono malum* che compare nel frammento. La simbologia delle api sparse è qui raffigurata ecfrasticamente, nella sua forma più nitida e incisiva:

CC V 46
Unuldo d'Aquitania era nel destro,
Ivo sul fiume avea il sinistro corno;
de la schiera di mezo fu il maestro
Rinaldo, che quel dì molto era adorno
d'un ricco drappo di color cilestro
sparso di pecchie d'or dentro e d'intorno,
che cacciate parean dal natio loco
da l'ingrato villan con fumo e foco.

Com'è noto, l'impresa indossata da Rinaldo durante lo scontro con Orlando si contrappone all'emblema di fede e costanza che figura sulla corazza del campione, che consiste in uno scoglio che «non cura / che sempre il vento e l'onda lo combatta» (*CC* V 49 3-4). E sembra propugnare un'immagine di Carlo come re vessatore e ingrato, quale Rinaldo lo reputa a questo punto del racconto.[51] Si deve notare l'uniformità di tale immagine con le due che abbiamo descritto, uniformità assicurata dal frangente narrativo in cui essa compare: anche in questo caso le api, da vittime, si preparano a diventare vendicatrici, perché Rinaldo scende in campo esattamente con il progetto di ristabilire quella giustizia che crede oltraggiata.

In secondo luogo, occorre sottolineare la continuità ideologica del passo con il *Furioso* del 1532. Infatti, a dispetto del fatto che la xilografia viene tolta dalla terza edizione del libro, echi del *pro bono malum* si ritrovano nelle aggiunte di C. Certo si può indicare subito la differenza fondamentale: in questi passi del 1532 scompare il sentimento della vendetta, scema la *vis* polemica dell'ape e si fa dominante una tonalità di sconforto. In tal senso il tema della dialettica tra bene e male si fa meno movimentato e viene a coincidere soprattutto con quello del lamento per un atto di ingratitudine. Il *pro bono malum* è così filtrato in qualcosa di più ristretto rispetto ai *Cinque canti*: lì, secondo la lettura che abbiamo fatto, l'immagine delle api esprime una visione

[51] Cfr. già le parole con cui Vertunno fa credere a Rinaldo di essere tradito da Carlo Magno in *CC* III 34 7-8 e 35: «ma dagli ingrati / son le più volte questi modi usati. // Ché, quando l'avarizia gli ritiene / di render premio a chi di premio è degno, / studian far venir causa, e se non viene, / la fingon, per la quale abbiano sdegno; / e di esilio, di morte o d'altre pene, / in luogo di mercé, fanno disegno; / per far parer ch'un vostro error seguito / quel ben che far voleano abbia impedito».

della realtà; qui esprime un particolare sentimento morale, definibile come un oltraggio o un rimpianto del beneficio perduto; insomma un punto di vista che sembra ricollegarsi alle classificazioni senecane (e poi alle loro rielaborazioni umanistiche) sui tipi di ingratitudine (cfr. specialmente *De beneficiis* III I sgg.).

È ciò che accade nelle parole di Bradamante che vede vanificarsi la possibilità di sposare l'amato Ruggiero. È testimoniata l'ingratitudine di un padre, Amone, che insieme alla moglie Beatrice vorrebbe destinarla in sposa al figlio dell'imperatore Costantino, Leone; il bene è la conversione dell'amato, che tornerà a vantaggio altrui:

OF C XLIV 45
Ohimè! Con lunga et ostinata prova
ho cercato Ruggier trarre alla fede;
et hollo tratto al fin: ma che mi giova,
se 'l mio ben fare in util d'altri cede?
Così, ma non per sé, l'ape rinuova,
il mele ogni anno, e mai non lo possiede.
Ma vo' prima morir, che mai sia vero,
ch'io pigli altro marito, che Ruggiero.

Se questo passo di C è stato adeguatamente collocato dalla critica tra quelli che fanno capo al *pro bono malum*,[52] resta da indicare un secondo che, pur senza l'immagine delle api, sembra specchiare il concetto. È la sequenza del lamento di Ruggiero, che inizia con l'ottava 48, dove il suo amore è identificato con il «ben» (XLIV 58 6), che in effetti riecheggia quanto pronunciato da Bradamante nell'ottava appena citata. Ariosto si diffonde sull'opposizione a questo *ben* (ripreso per altro in «beni» di XLIV 49 1) accusando il «volgo» ignorante e sommamente ingrato, che non è capace di apprezzare i grandi valori umani che Ruggiero incarna, «la beltà, l'ardire, / la possanza del corpo, la destrezza, / la virtù, il senno, la bontà» (XLIV 51 4-6):

OF XLIV 48-52
Se la donna s'affligge e si tormenta,
né di Ruggier la mente è più quieta;
ch'ancor che di ciò nuova non si senta
per la città, pur non è a lui segreta.
Seco di sua fortuna si lamenta,
la qual fruir tanto suo *ben* gli vieta,
poi che ricchezze non gli ha date e regni,
di che è stata sì larga a mille indegni.

Di tutti gli altri *beni*, o che concede
Natura al mondo, o proprio studio acquista,

[52] Bigi ne annotava la fonte: cfr. ed. BIGI 1420: «[il passo] parafrasa un v. tratto da un epigramma, attribuito a Virgilio», che è *sic vos non vobis mellificatis apes*, perfetto corrispettivo del *pro bono malum*. In particolare cfr. MASI, *I segni dell'ingratitudine*, cit., 171. Guardando retrospettivamente ai *Cinque canti*, e al passo con la descrizione dell'impresa di Rinaldo, possiamo quindi concordare solo in parte con chi vede nell'eliminazione della xilografia dal libro del 1532 la prova di una cesura con il tema del *pro bono malum* (cfr. CASADEI, *Il percorso del «Furioso»*, cit., 127: «CC V 46 ricade fra i passi non compatibili con l'ed. del 1532: l'impresa di Rinaldo non troverebbe giustificazione nel '32, quando la xilografia viene tolta»). Infatti, in C continuano a essere aggiunti passi che alludono al motto e persino all'immagine delle api contenuta nella xilografia; è vero però che tali riferimenti acquisiscono un'accezione differente, come cercheremo di chiarire a testo.

aver tanta e tal parte egli si vede,
qual e quanta altri aver mai s'abbia vista;
ch'a sua bellezza ogni bellezza cede,
ch'a sua possanza è raro chi resista:
di magnanimità, di splendor regio
a nessun, più ch'a lui, si debbe il pregio.

Ma il volgo, nel cui arbitrio son gli onori,
che, come pare a lui, li leva e dona
(né dal nome del volgo voglio fuori,
eccetto l'uom prudente, trar persona;
che né papi né re né imperatori
non ne tra' scettro, mitra né corona;
ma la prudenzia, ma il giudizio buono,
grazie che dal ciel date a pochi sono);

questo volgo (per dir quel ch'io vo' dire)
ch'altro non riverisce che ricchezza,
né vede cosa al mondo, che più ammire,
e senza, nulla cura e nulla apprezza,
sia quanto voglia la beltà, l'ardire,
la possanza del corpo, la destrezza,
la virtù, il senno, la bontà; e più in questo
di ch'ora vi ragiono, che nel resto.

Dicea Ruggier: – Se pur è Amon disposto
che la figliuola imperatrice sia,
con Leon non concluda così tosto:
almen termine un anno anco mi dia;
ch'io spero intanto, che da me deposto
Leon col padre de l'imperio fia;
e poi che tolto avrò lor le corone,
genero indegno non sarò d'Amone.

Nel complesso, dunque, non una rottura, ma una continuità del *pro bono malum* si rintraccia tra *Cinque canti* e giunte di C. L'uso di perifrasi emblematiche che alludono all'impresa accomuna le due fasi della produzione ariostesca.[53] Certo, come abbiamo detto, la prospettiva delle giunte è diversa da quella frammento, dove il *pro bono malum*, raffigurato nell'impresa di Rinaldo e, più indirettamente, negli altri passi in cui ricorre la simbologia delle api, esprime una sorta di potente giudizio polemico. Nelle giunte è ristabilito un significato più puntuale e 'individuato' del *male in cambio del bene*, come se Ariosto avesse compiuto una scelta precisa nell'ambito della casistica senecana in materia di ingratitudine, limitandosi a soffermarsi su una tra le molte configurazioni possibili e rinunciando a un'interpretazione 'universale' del tema. Pertanto, si può affermare che anche intorno al *pro bono malum* gli aspetti drammatici dei *Cinque canti* sembrano assai smussati nel *Furioso* del 1532. Si coglie un andamento dall'agonismo alla rassegnazione, che per altro disinnesca gli elementi potenzialmente più pericolosi in chiave politica. La figura elegiaca di

[53] Una ricerca di echi testuali del *pro bono malum* nel *Furioso* è stata condotta da NICOLÒ MALDINA, *Ariosto, l'ingratitudine di Orlando e gli amori di Sansone nel* Furioso, in «Studi e problemi di critica testuale», 88, 2014, 127-174: 132 sgg. sui versi della sequenza lunare, e in particolare sull'espressione «iniquo merto». Lo stesso Maldina accenna all'opportunità di studiare la questione dell'intratestualità del motto in modo esteso e sistematico, in quanto potrebbe portare a una migliore comprensione del significato dell'ingratudine lamentata da Ariosto.

Bradamante sostituisce quella di Rinaldo oltraggiato, la malinconia inerme del lamento di lei prende il posto dell'ecfrasi dell'impresa delle api raffigurata sul mantello del guerriero: ciò significa che nel 1532, insieme all'attenuazione della polemica, avviene anche una sorta di rimozione dell'aspetto politico del motivo dell'ingratitudine. Ed è importante osservare che proprio questo poteva essere l'aspetto che univa i *Cinque canti* al *De beneficiis*, e in particolare al libro secondo, dove gli esempi di cattivo uso della facoltà di dare riguardano soprattutto gli imperatori: da Cesare che non fu davvero clemente con Bruto in quanto giunto illegalmente al diritto di concedere benefici, a Tiberio che, appena eletto, dimenticò ogni dono ricevuto impedendo a chiunque di far valere il proprio credito, fino a Caligola e Claudio. Seneca non fa il nome di Nerone, ma la sua ottica stoica e anti-imperiale lascia intendere il suo pensiero in modo inequivocabile. Dunque possiamo affermare che nel 1532 scompare il tema scottante dell'*ingratitudine dell'imperatore*, che invece le figure di Rinaldo e di Carlo Magno consentivano di sviluppare nel frammento.

Ora, anche al fine di ricostruire la parabola ariostesca nei suoi aspetti morali e filosofici è primario riflettere sul cosiddetto 'pessimismo' dei *Cinque canti*. Procediamo quindi enunciando alcune ipotesi interpretative che riguardano il *côté* amaro e paradossale del frammento: ipotesi che, ancora una volta, chiamano in causa l'intertesto della *Pharsalia*, l'opera maestra di scetticismo rispetto alla possibilità di ristabilire il bene in un mondo stravolto.

Torniamo, ad esempio, all'ottava *CC* III 111 e consideriamo l'espressione *per follia* nel verso 2 *per follia va a turbar ne le lor cave*. Essa ci sembra del tutto omogenea a un sintagma dei *Cinque canti* la cui rilevante frequenza è un dato degno di essere commentato: «contra ragione» (II 14 6; II 68; III 7 7; e perifrasi in III 55 e V 33), in contrappunto alla dizione opposta «con ragione» (II 76; IV 4 e 56 5):

CC II 14 5-6 (che nel capo quel giorno se gli messe, che si fece signor *contra ragione*)	*CC* II 76 3-8 Mentre va d'una in altra opïnione come abbia a proveder il vecchio saggio, vede che lei salvar, e *con ragione* Otton può vendicar di tanto oltraggio, portat facendo al folle amante pena di quel desir ch'a tanto obbrobrio il mena.
CC II 68 7-8 l'uom che pur dianzi con ragione amava, *contra ragione* or mortalmente odiava.	
CC III 7 7 né che tu metta il fin di tua vittoria in averli la vita o il stato tolto, ma solo in aver vinto; ché tal gloria più che sua morte o che 'l suo aver val molto acciò che il nome tuo ne la memoria del mondo viva e mai non sia sepolto: ché *contra ogni ragion* saresti degno, come tu sei, se fessi altro disegno.	*CC* IV 54 1-4 e 56 3-8 – Dal mio peccato (che accusar non voglio la mia fortuna) questo mal mi avviene. Tu di Ricardo, io sol di me mi doglio: tu pati a torto, io *con ragion* le pene. […] Signor di quel castell'era un barone ch'avea la moglie di beltà infinita; la qual tosto ch'io vidi, *ogni ragione,* *ogni onestà da me fece partita*; e tutto il mio voler, tutto il mio core diedi in poter del scelerato amore.
CC III 55 4 e 8 Se padre, a cui sempre giocondo e bello fu di mostrarsi al suo figliuol benigno, se lo vedesse incontra alzar coltello, fatto *senza cagione* empio e maligno; più maraviglia non avria di quello ch'ebbe Carlo, vedendo in corvo il cigno Rinaldo esser mutato, e contra Francia	

volta *senza cagion* la buona lancia. *CC* V 33 Orlando amò Rinaldo, e gli fu sempre a far piacer e non oltraggio pronto; ma questo amore è forza che distempre il veder far del re sì poco conto. *Non sa trovar ragion* per la qual tempre l'ira c'ha contra lui per questo conto: *cagion non gli può alcuna entrar nel core*, che scusi il suo cugin di tanto errore.	

Nel frammento la ricorrenza del sintagma *contra ragione* o *senza cagione* o simili è notevole:[54] e si configura come la cifra di un mondo rovesciato, l'espressione che esplicita il paradosso per cui i personaggi agiscono con insensatezza. In *CC* V 33 Ariosto descrive Orlando prima della grande battaglia campale con Rinaldo: non capacitandosi del comportamento del cugino verso Carlo, si scontra con l'inspiegabilità del suo odio e quasi ne è travolto, contagiato. D'altra parte, anche nell'odio Orlando si mantiene saldo alla buona causa del suo re, come viene ribadito dal confronto araldico con Rinaldo: questi è rappresentato dall'impresa del *pro bono malum*, Orlando è forte e costante come lo scoglio.[55] È questo un simbolo che suggella la condotta del campione nei *Cinque canti*, ultimo baluardo contro l'irrazionalità della guerra intestina. Tanto a livello lessicale quanto a livello simbolico, si coglie quindi l'insistenza di Ariosto sull'opposizione tra follia e ragione, tra caos e ordine. In quest'ottica, la scelta di attribuire a Orlando la virtù della costanza si arricchisce di un possibile significato filosofico: andando ben oltre il rinsavimento del paladino furioso del poema, Orlando è qui un paradigma cui riportare tutte le degenerazioni morali degli altri, è un eroe stoico.

È allora molto opportuno ricordare che già Lucano usava una terminologia conforme allo stoicismo per comporre il suo quadro apocalittico; il personaggio di Catone Uticense nella *Pharsalia* si eleva titanicamente al di sopra della fortuna, è un combattente stoico, e può avere rappresentato un modello per l'Orlando dei *Cinque canti*. D'altro canto, non dimentichiamo che se il frammento era destinato a unirsi al *Furioso*, l'Orlando stoico finiva per coronare il ritrovamento del senno in un modo singolare, con una saggezza quasi iperbolica. In questo senso si direbbe che rispetto al *Furioso* le differenze siano più forti degli elementi di continuità.

D'altronde, ogni interpretazione dei *Cinque canti* non può non misurarsi con il problema della loro collocazione finale; problema rispetto al quale la critica ha spesso giustificato la mancata unione con il *Furioso* addebitandola proprio ai tratti anomali del frammento, che all'ultimo avrebbero reso evidente allo stesso Ariosto la sua incompatibilità con il poema. In effetti, non può che essere questa la ragione del mancato inserimento, coadiuvata – secondo quanto abbiamo concluso altrove (cfr. II.2-3) – dal fatto che nel 1521 la composizione della 'giunta' non era ancora stata portata a termine. Non si può tuttavia escludere che la progettata unione di poema e *Cinque canti* mirasse a esprimere esattamente il contrasto che si sarebbe creato tra Orlando pazzo, così come appare in gran parte del *Furioso*, e Orlando difensore del bene in un mondo *contra ragione*. Come accade ad esempio nell'*Elogio della Follia* o sotto certi rispetti nel

[54] E risalta al confronto con le due sole occorrenze in tutto il *Furioso*: V 7 7; XXXII 42 6.

[55] Nell'*Orlando innamorato* I XXVII 6 3-4 si trova un paragone fra Orlando e lo scoglio, cui Ariosto potrebbe essersi ispirato: «[…] stretto come un scoglio a l'onde saldo, / che non se crolla dal vento marino». In C, nell'episodio di Ruggiero e Leone, allo «scoglio» si paragona Bradamante nella sua epistola a Ruggiero (*OF* XLIV 61 5-8 e in XLV 101), facendone un simbolo della fedeltà amorosa, come da tradizione.

Cortegiano (specie là dove la posta in gioco è più ambiziosa, come intorno al personaggio 'ideale' del principe Ottaviano Fregoso), il contrasto avrebbe potuto intensificare il relativismo dei valori propugnati, se non persino irridere le astrattezze di un rigorismo morale, specialmente quelle dello stoicismo: il campione stoico del frammento avrebbe poggiato i piedi su una storia di impazzimento; lo scoglio della saggezza, raffigurato nella sua impresa, non avrebbe potuto far dimenticare del tutto il mare di relatività da cui s'innalza.

Che un contrasto tra due opposte nature di Orlando fosse previsto da Ariosto è solo un'ipotesi. Un'ipotesi la cui formulazione è tra l'altro concessa dallo stato di incompiutezza dei *Cinque canti*: dal fatto, cioè, che non ci sono pervenute le ottave che raccontano lo scontro tra Orlando e Rinaldo e che ignoriamo quale conclusione Ariosto avrebbe voluto dare al frammento, se davvero Orlando e Rinaldo, riappacificatisi, insieme a tutti gli altri paladini dispersi sarebbero soccorsi a Praga a salvare Carlo dalla disfatta. Ma nonostante queste importanti incertezze, è un'ipotesi in linea con alcune istanze che furono presenti ad Ariosto nella composizione dei *Cinque canti*. Le vicine *Satire*, ad esempio, ci mostrano come egli avesse recepito la lezione di Erasmo e già degli umanisti quattrocenteschi che giudicavano l'ideale stoico troppo arduo e perseguibile solo da nature eccezionali, tanto da non nascondere di preferirgli il più graduato modello morale di Orazio. Un simile atteggiamento problematico poteva essere indotto anche da alcune riflessioni umanistiche che incontravano il pensiero lucaneo. Ad esempio, intorno al tema della *divinatio* le posizioni sarcastiche di Lucano riecheggiano in un'opera come le *Intercenales*, altrettanto cruda nel mettere a nudo il cuore dell'uomo. Appio, deriso nella *Pharsalia* poiché condannato a morte dal responso nel quale crede di trovare la salvezza, e viceversa Catone, sdegnoso e ribelle nei confronti degli oracoli e del Fato sono due volti di un problema che Alberti riprende in un intreccio paradossale in *Fatum et pater infelix*. In questo apologo filosofico un padre tenta di salvare il figlio dall'infausto pronostico di morte e proprio il cammino virtuoso che gli fa intraprendere si rivela fatale: Alberti, mentre deride la *stultitia* del padre che si adopera per scongiurare il pronostico, mostra come la *praemeditatio* stoica, nella persona del figlio, nulla possa per sfuggire alla catena della necessità.[56] Insomma, Ariosto poteva rielaborare molti spunti, non solo classici, che vertevano non sull'alternativa di follia *o* ragione, ma di follia *e* ragione, intese come due aspetti contrastanti ma comunicanti, da rappresentare l'uno accanto all'altro.

L'effetto complessivo prodotto da un'eventuale unione del frammento al poema poteva perciò attenersi all'impianto tipico delle opere satiriche più originali, quello fondato su una *pars destruens*, descrittiva, esplicita, spesso derisoria, e una *pars construens*, ben più enigmatica, filosoficamente innovativa. Lasciamo però da parte questi interrogativi, che si assiepano intorno a un progetto di unione di fatto mai realizzato, e torniamo a considerare i dati a disposizione. L'Orlando dei *Cinque canti* segna il rovesciamento della sua follia nel *Furioso*, la quale – potremmo dire – dilaga fuori di lui, nel mondo della guerra civile. In questa rappresentazione del mondo folle si collocano gli accenni, per via di similitudine, alla mitologia e alla gigantomachia di Claudiano (*Gigantomachia*)[57] e di Lucano (*Pharsalia)*. A nostro giudizio, essi ribadiscono la contrapposizione tra ordine e caos, e in particolare proprio la contrapposizione tra Orlando e la pazzia contro cui combatte. Ad esempio, è contro lo scoglio saldo e immobile del paladino che sembra scagliarsi l'isola errante di Delo, come un proiettile, nella suggestiva equiparazione agli

[56] Cfr. ALBERTI, *Intercenales*, ed. BACCHELLI-D'ASCIA 535-549 (nei rimandi sono indicate le fonti classiche).

[57] Notò per primo il rapporto con Claudiano ENRICO PROTO, *Per una fonte dei «Cinque canti»*, in «Rassegna Critica della Letteratura Italiana», IV, 1899, 59-62: non tuttavia con il frammento raffigurante una gigantomachia, quanto con il poemetto *In Rufinum*.

eserciti in avvicinamento con le loro selve di lance (l'immagine si legge poco dopo la descrizione dell'impresa orlandiana in *CC* V 49, essendo in *CC* V 53: «Cotali in Delo esser doveano, quando / andava per l'Egeo l'isola errando»). E ancora, nell'ottava 58 la similitudine tra la lotta di Orlando e Rinaldo a quella di Marte nei campi della Tessaglia, dove il dio combatteva a fianco di Giove contro i Giganti ribelli, rielabora alcuni versi di Lucano, come indicano già i commentatori (ed. ZATTI 1807 nota 58: 7-8: «[…] qual fece in Val Flegra Marte, / poneano in rotta e l'una e l'altra parte»; *Phars*. VII 145-146: «non aliter Phlegra rabidos tollente gigantas / Martius incaluit Siculis incudibus ensis»). Naturalmente, per capire la ragione profonda di questa rielaborazione di Lucano, dobbiamo ricordare che il regime allusivo di Ariosto è qui 'barocco', fatto cioè di corrispondenze tra elementi che non posano mai semplicemente sulla superficie della scrittura: così, anche se il narratore non lo esplicita, Marte corrisponde a Orlando, Giove a Carlo, la cui presenza aleggia nello scontro, e i giganti ribelli a Rinaldo.

Ci si può chiedere quale sia il senso del recupero del tema della gigantomachia da parte di Ariosto, al di là del fatto che esso serve a sottolineare la dimensione universale della battaglia. Certo è primario il modello di Claudiano, che nella sua incompiuta *Gigantomachia* aveva equiparato la ribellione dei giganti contro l'Olimpo alla rivolta dei barbari contro l'Impero romano; e il nemico nei *Cinque canti* non è più l'Islam ma proprio un complesso di genti barbare (Praga è la «barbara cittade» in II 98; e cfr. I 71; III 12; V 8, 11, 12, 77), il che può effettivamente mirare a riproporre lo sfacelo di Roma in chiave carolingia. Ma una risposta analitica è fornita, ci pare, ancora una volta dal modello lucaneo, dove il paragone con lo scontro di dei e giganti è architettato in modo tale da frustrare le aspettative del lettore, in quanto gli dei, che nel mito sono i vincitori, sarebbero equiparati ai pompeiani destinati alla sconfitta.[58] Una comparazione, quindi, sorprendente e quasi sacrilega. E almeno una mesta ambiguità si avverte nell'immagine ariostesca: da parte sua, Ariosto non può non riferire l'immagine di Marte al semidio Orlando, schierato giustamente con l'imperatore Giove, e sottotraccia porre Rinaldo nella parte dei rabbiosi figli della Terra. In tal modo, ribadisce il trionfo del caos sull'ordine: la comune appartenenza dei due cugini alla cristianità e all'impero di Carlo è sovvertita dalla similitudine che li separa in due diversi ordini naturali e cosmici in lotta tra loro.

Per concludere, già questa sommaria analisi di alcune immagini chiarisce come l'ispirazione realistica e polemica dei *Cinque canti* percorra e connoti ogni dettaglio del testo. Non si tratta solo di allusività alla realtà, come abbiamo già tante volte rilevato, ma di un *realismo* che spinge la riflessione di Ariosto verso certi temi morali: temi sviluppati nella narrazione ma soprattutto declinati e meditati fino ad acquisire una fissità emblematica e filosofica. Possiamo considerare i *Cinque canti* come un'opera inquietante entro il canone dei testi moralisti? Forse si tratta dell'opera più moralistica di Ariosto accanto alle *Satire*, se identifichiamo il genere moralistico in quel tipo di discorso, caratterizzato da una spiccata molteplicità di forme nel rinascimento, in cui si manifesta la struttura profonda della «discorsività etica».[59] Nel frammento Ariosto va argomentando, in modo beffardo, e al contempo problematicamente stoico, temi come il rapporto tra *sapientia* e *stultitia*, la fortuna, la *ratio*, la consapevolezza dell'implacabile legge del Fato. È soprattutto a questo livello del testo che si possono cogliere le tracce di una ricezione

[58] *Phars*. VII 144-150: «Si liceat superis hominum conferre labores, / non aliter Phlegra rabidos tollente gigantas / Martius incaluit Siculis incudibus ensis / et rubuit flammis iterum Neptunia cuspis / spiculaque extenso Paean Pythone recoxit, / Pallas Gorgoneos diffudit in aegida crines, / Pallenaea Iovi mutavit fulmina Cyclops».

[59] AMEDEO QUONDAM, *Forma del vivere. L'etica del gentiluomo e i moralisti italiani*, Bologna, il Mulino, 2010; l'espressione è tratta da ivi, 375.

della concezione politica anti-imperiale di Lucano, alla quale ci dedichiamo specificamente nel prossimo paragrafo.

3.VI IL PRINCIPE, LA GRANDEZZA, LA FORTUNA: ALTRI ELEMENTI LUCANEI TRA *CINQUE CANTI* E GIUNTE DI C

Spunti di Lucano possono essere confluiti in alcuni passi delicati dei *Cinque canti*, come in alcune stanze proemiali, là dove si esprime direttamente la voce dell'autore. La loro azione plasmatrice è in questi casi singolarmente evidente, anche in assenza di riprese letterali. La voce di Ariosto sembra infatti echeggiare quella del narratore neroniano.

Il canto secondo inizia con una riflessione sul principe giusto, la quale, non riferita a un soggetto preciso, somiglia a un *excursus* teorico. Questa evasività rispetto ai personaggi del racconto è da intendersi come una critica implicita all'oggetto cui la riflessione dovrebbe applicarsi, quell'imperatore di cui non a caso, in séguito, Ariosto additerà non poche manchevolezze. Inoltre, la natura essenzialmente astratta del discorso ne fa intuire bene il carattere dotto, nutrito da numerose fonti. Nell'ottava 3 Ariosto equipara il «signor giusto» a una serie di divinità pagane, che sarebbero antichi uomini illustri divinizzati, riprendendo una teoria esposta da Cicerone (*De natura deorum* II 24).[60] Nell'ottava 4 afferma che dal signore buono proviene un'ispirazione morale che rende buoni anche i sudditi; a tal riguardo i commentatori citano un passo laurenziano: «E quel che fa il signor, fanno poi molti, / ché nel signor son tutti gli occhi volti» (*Rappresentazione di san Giovanni e Paolo* 99 7-8). Il passo, che viene per altro ricordato da Machiavelli (*Discorsi* III 29), effettivamente descrive il rapporto tra i sudditi e il principe nei termini di un'imitazione, esattamente come nel testo ariostesco.

A queste fonti merita di essere affiancato un segmento del proemio della *Pharsalia*, che già nel Medioevo accese l'interesse degli interpreti per il suo carattere ambiguo, essendo in bilico tra omaggio all'imperatore e feroce ironia. Vi troviamo una sorta di concretizzazione della teoria della divinizzazione degli uomini illustri, perché, riferendosi a una futura apoteosi, Lucano si rivolge a Nerone dicendogli «tu per me sei fin d'ora un dio»; prosegue specificando che allora non scomoderà Apollo e Bacco, poiché la forza divina del principe basterà a fargli comporre il «poema romano». L'esempio di Nerone garantisce quindi l'ispirazione poetica, ma anche una forza civile: nell'espressione *poema romano*, infatti, risiede una precisa definizione d'intenti esposta in alcuni versi anteriori: la *Pharsalia* si incarica di indagare le ragioni profonde della discordia civile (*Phars.* I 67 sgg.: «Fert animus causas tantarum expromere rerum / inmensumque aperitur opus, quid in arma furentem / inpulerit populum, quid pacem excusserit orbi…»). Si comprende come questo passo abbia potuto sorprendere già i primi commentatori, che si domandavano verso quale registro convergessero le varie espressioni: la teoria della divinizzazione e le adulazioni iperboliche, nonché il paradosso di un omaggio all'imperatore in un'opera dichiaratamente anti-imperiale, dove Cesare è un furioso tiranno responsabile dell'annientamento di Roma. È accoglibile l'invito di Emanuele Narducci a non eccedere nella percezione di un sarcasmo, visto che l'elogio del principe costituiva un elemento quasi obbligatorio delle opere letterarie d'età imperiale e perciò era inteso che le piaggerie rispondessero solo relativamente alla coscienza politica dell'autore.[61] Sta di fatto che il brano resta problematicissimo, specialmente se lo si unisce alla vicenda drammatica del rapporto tra Nerone e il congiurato Lucano, ed è giusto riconoscergli

[60] Ed. ZATTI 1687 nota 3.

[61] NARDUCCI, *Lucano: un'epica contro l'impero*…, cit., 22-28 e relative note.

la capacità di mescolare, entro un quadro convenzionale, lodi e veleno satirico. A nostro giudizio, le ottave ariostesche esprimono una simile ambiguità, specie perché, appena dopo il ritratto del principe ideale, indugiano sul pericolo della tirannide. Il trapasso è quanto meno malizioso, e la citazione di Nerone nell'ottava 5 è un dettaglio inteso a evocare il *Bellum civile*:

CC II 3-5	*Phars.* I 63-66
Tal fu in terra Saturno, Ercole e Giove, Bacco, Poluce, Osiri e poi Quirino, che con giustizia e virtüose prove, e con soave e a tutti ugual domino, fur degni in Grecia, in India, in Roma, e dove corse lor fama, aver onor divino; che riputar non si potrian defunti, ma a più degno governo in cielo assunti.	Sed mihi iam numen nec, si te pectore vates accipio, Cirrhaea velim secreta moventem sollicitare deum Bacchumque avertere Nysa: tu satis ad vires Romana in carmina dandas.
Quando il signor è buono, i sudditi anco fa buoni; ch'ognun imita chi regge: e s'alcun pur riman col vizio, manco lo mostra fuor, o in parte lo corregge. O beati gli regni a chi un uom franco e sciolto da ogni colpa abbi a dar legge! Così infelici ancora e miserandi, ove un ingiusto, ove un crudel commandi;	
che sempre accresca e più gravi la soma, come in Italia molti *a' giorni nostri*, de' quali il biasmo in questo e l'altro idioma faran sentir anco i futuri inchiostri: che migliori non son che Gaio a Roma, o Neron fosse, o fosser gli altri mostri: ma se ne tace, perché è sempre meglio lasciar i vivi, e dir del tempo veglio.	*Phars.* I 89-94 […] Dum terra fretum terramque levabit aer et longi volvent Titana labores noxque diem caelo totidem per signa sequetur, nulla fides regni sociis omnisque potestas inpatiens consortis erit. Nec gentibus ullis credite nec longe fatorum exempla petantur: fraterno primi maduerunt sanguine muri.

Rivelatrice è anche l'espressione *a' giorni nostri* (5 2), spunto di attualizzazione che spicca sul fondale antico dei tiranni romani, fondale volutamente *veglio*. Con la sentenza *è sempre meglio / lasciar i vivi, e dir del tempo veglio* Ariosto raccomanda infatti di mantenere lo sguardo sui fatti antichi. Com'è chiaro, il narratore reprime l'allusione al tempo presente subito dopo averla fatta, e così la pone in risalto. Si tratta di una ostentata 'contraddizione' che prefigura alcune scelte narrative di C, come ad esempio l'invettiva contro le armi da fuoco, determinata storicamente (il deittico nell'espressione «questa guerra», in *OF* XI 27, suggerisce persino la contemporaneità degli eventi rispetto alla scrittura) malgrado il suo primo radicamento in un'ambientazione arcaica e favolosa quale la Frisia di re Cimosco.[62] Si riallaccia all'effetto malizioso di quest'ottava proemiale la fine del canto: qui Ariosto rinnova la reticenza collegandola allo scrupolo di non prolungare eccessivamente la narrazione ma di fatto esplicita il legame tra gli esempi tratti dalla realtà

[62] Sull'episodio cfr. IV.7.VI. A proposito di questo andamento contradditorio, si direbbe cautelativo, dell'allusione all'attualità, si vedano le osservazioni di Lina Bolzoni riguardo a un paragone instaurato da Ariosto tra Ruggiero e i cannoni del Granduca in LINA BOLZONI, *«O maledetto, o abominoso ordigno»*, in *Storia d'Italia.* Annali 18: *Guerra e pace*, a cura di WALTER BARBERIS, Torino, Einaudi, 2002, 201-247, 228: «è significativo che l'unico esplicito riferimento alle artiglierie estensi si situi in un contesto chiaramente favoloso, dove è usato a sottolineare la speciale, diversa forza dei cavalieri antichi».

presente e il comportamento di Carlo, che è giudicato quasi naturalmente incline ad ascoltare i consigli di Gano (*CC* II 134 5-6 e 135 3-8: «com'ogni signor quasi in questo è stolto, / che lascia il buono et il piggior sublima» e «Di questo vi potrei, ch'ora vi dico, / più d'un esempio inanzi agli occhi porre; / e senza ritornar al tempo antico, / n'avrei più d'uno a nostra età da tòrre: / ma se più verso a questo Canto giungo, / temo v'offenda il suo troppo esser lungo»). Ci sembra notevole che, sempre nel proemio della *Pharsalia*, Lucano si preoccupasse di indirizzare lo sguardo del lettore sugli esempi più prossimi di discordia e di tirannide. La movenza è sovrapponibile a quelle ariostesche, e può costituire un ulteriore indizio di come il proemio del canto secondo, e il passo finale dello stesso, serbino traccia di alcuni motivi dell'esordio del *Bellum civile*.

Anche il proemio del canto terzo arieggia i motivi della *Pharsalia*. Qui Ariosto si incarica di dare una definizione morale all'impulso nefasto che monta nell'animo umano producendo discordia: è il desiderio di grandezza, di cui presenta i risvolti precari e malvagi. Colpisce che il poeta del *Furioso*, cantore del desiderio e dell'erranza relativamente spensierata che ne deriva, fornisca ora un'interpretazione rigida e unilateralmente politica. Proprio in questa chiave appare il tema della ricerca di grandezza nel poema lucaneo, profilandosi ancora una volta già nell'esordio. I raffronti si fondano anche su somiglianze nel dettato. Sia nei versi 81 sgg., dove la sentenza «*in se magna ruunt*» ambisce a illustrare una legge universale, com'è nell'intento generalizzante del narratore dei *Cinque canti* (sentenza di cui, forse, avvertiamo un'eco già in *CC* I 48[63]); sia nei vv. 120-126, dove invece Lucano si rivolge ai due condottieri, a Pompeo con l'ovvio vocativo «*Magne*» e a Cesare, rimproverando in entrambi la sete di grandezza: si osserva lo stilema probabilmente ripreso da Ariosto «*nec […] iam ferre potest Caesarve priorem / Pompeiusve parem*» (*CC* III 1 6: «aver dietro e da lato»):

CC III 1-2	*Phars.* I 81 sgg.
D'ogni desir che tolga nostra mente dal dritto corso et a traverso mande, non credo che si trovi il più possente né il più commun di quel de l'esser grande: brama ognun d'esser primo, e molta gente aver dietro e da lato, a cui commande; né mai gli par che tanto gli altri avanzi, che non disegni ancor salir più inanzi. Se questa voglia in buona mente cade (ch'in buona mente ha forza anco il desire), l'uom studia che virtù gli apra le strade, che sia guida e compagna al suo salire: ma se cade in ria mente (ché son rade che dir buone possiam senza mentire), indi aspettar calunnie, insidie e morte, et ogni mal si può di piggior sorte.	In se magna ruunt: laetis hunc numina rebus crescendi posuere modum. Nec gentibus ullis commodat in populum terrae pelagique potentem invidiam Fortuna suam: […] O male concordes nimiaque cupidine caeci quid miscere iuvat vires orbemque tenere in medio? 120-126 […] Stimulos dedit aemula virtus: tu, nova ne veteres obscurent acta triumphos et victis cedat piratica laurea Gallis, Magnae, times; te iam series ususque laborum erigit inpatiensque loci Fortuna secundi: nec quemquam iam ferre potest Caesarve priorem Pompeiusve parem.

Il desiderio di *esser grande* è per Ariosto gravido di un senso di fatalità che incontra un motivo che circola con insistenza nella *Pharsalia*, com'è evidente già nei versi citati: quello della *Fortuna*. La grandezza che crolla su sé stessa evoca l'idea del peso della fortuna: una forza concepita come

[63] 1-5: «Alle mortal grandezze un certo fine / ha Dio prescritto, a cui si può salire; / che, passandol, serian come divine, / il che natura o il Ciel non può patire; / ma vuol che giunto a quel, poi si decline».

volontà di distruzione del fato, un'antiprovvidenza nemica dell'uomo che, mentre confuta l'ideologia dell'*Eneide*, rovescia l'idea stoica della provvidenza. La vittoria di Cesare nel conflitto civile e il dispotismo imperiale che ne consegue costituirebbero la prova di una fatalità perversa che presiede alla storia, e proprio in questa chiave di rovesciamento del credo filosofico stoico nella *Pharsalia* la fine della *res publica* è rappresentata come la fine del mondo. Certamente Ariosto non ha i toni rancorosi di Lucano, né la sua soggettività invadente che mira ad affermare con agonismo una negazione del divino: al confronto, persino il mondo dei *Cinque canti* resta laico e razionalistico. Tuttavia l'*epos* storico e politico del frammento segna uno scarto evidente nella concezione della fortuna rispetto al *Furioso*. Essa non è più il motore delle avventure dei personaggi, ciò che impiglia le sorti umane con un'alternanza di gioia e dolore. Sul corso delle cose si impone una connotazione negativa.

Già questo proemio del canto terzo mostra come la fortuna sia una forza di cui diffidare, potenzialmente rovinosa, ma gli esempi potrebbero moltiplicarsi. La fortuna entra nella coscienza del personaggio, si tramuta nella concezione più scomoda della responsabilità individuale o del «peccato», nel caso di Astolfo in *CC* 53 e 54 1-2: «Poi che piangendo all'abbracciar più d'una / e di due volte ritornati furo, / l'un l'altro dimandò da qual fortuna / fosson dannati in quel gran ventre oscuro. / Ruggier narrò quel ch'io v'ho già de l'una / e l'altra armata detto, il caso oscuro, / e di Ricardo senza fin si dolse; / Astolfo poi così la lingua sciolse: // – Dal mio peccato (che accusar non voglio / la mia fortuna) questo mal mi avviene». Come si vede, Astolfo respinge l'idea di casualità e assume su di sé il peso di una provvidenza certamente inedita al *Furioso*. Là dove invece la fortuna mantiene la sua sfumatura di arbitrio, allora si tratta di una forza che, pessimisticamente, favorisce il tiranno (*CC* II 8 7-8: «di questi scelerati, che per opra / di gran fortuna agli altri stan sopra»); o che, in consonanza con la polemica condotta nelle *Satire*, è moralisticamente contrapposta ai valori del saggio, mentre rivela connessioni drammatiche con l'attualità (*CC* II 42: «Alla vita l'onor s'ha da preporre; / fuor che l'onor non altra cosa alcuna: / prima che mai lasciarti l'onor tòrre / déi mille vite perdere, non ch'una. / Chi va per oro e vil guadagno a porre / la sua vita in arbitrio di fortuna, / per minor prezzo crederò che dia, / se troverà chi compri, anco la mia»). O ancora, in *CC* V 1 l'essere 'inesperto di fortuna' è ciò che determina il folle errore di Carlo, il suo 'impazzimento' che si configura come l'equivalente della pazzia di Orlando in chiave di strategia politica, rovinosa per le sorti di un Impero («Un capitan che d'inclito e di saggio / e di magno e d'invitto il nome merta, / non dico per ricchezze o per lignaggio, / ma perché spesso abbia fortuna esperta, / non si suol mai fidar sì nel vantaggio, / che la vittoria si prometta certa: / sta sempre in dubbio ch'aver debbia cosaa / da ripararsi il suo nimico ascosa»; e cfr. *CC* V 3 1-4: «Io 'l dirò pur, se bene audace parlo, / che quivi errò quel sì lodato ingegno / col qual paruto era più volte Carlo / saggio e prudente e più d'ogni altro degno»).

È probabile che questa nuova concezione della fortuna maturi insieme alla riflessione sull'Impero condotta nei *Cinque canti*. In quanto antiprovvidenza che agisce sul piano politico, essa richiama infatti l'*epos* tragico di Lucano, come si è appena proposto. E inoltre si deve considerare che il confronto tra fortuna e provvidenza era un *topos* critico della storiografia sull'ascesa e il declino dell'impero romano e delle varie trattazioni sull'idea di Impero. Dal *De fortuna Romanorum* di Plutarco alle *Storie di Roma* di Livio, ai *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio* di Machiavelli, senza dimenticare le tesi dantesche sull'Impero universale, espresse nel secondo libro della *Monarchia*, opera certo non diffusa nel primo Cinquecento ma presente, per citare un

esempio fondamentale, al Tasso della *Risposta di Roma a Plutarco*.[64] Non è improprio affermare che Ariosto partecipa al clima culturale di chi, come Machiavelli e Tasso, recupera tesi antiche, o classiche, e si sforza di coniugarle all'attualità.

Non sempre si posssono indicare le fonti da cui tali tesi erano attinte, se dalle opere originali (come, nel nostro caso, la stessa *Pharsalia*), o piuttosto da compendi, florilegi, compilazioni; certo è che Ariosto dà indubbia prova di un interesse tipico delle opere storiografiche. Se ne colgono le tracce anche nel terzo *Furioso*, dove il narratore è animato, almeno in apparenza, da sentimenti assai diversi da quelli dominanti nei *Cinque canti.* In un proemio delle giunte, là dove deve esibire una maggiore sensibilità nei confronti della retorica politica contemporanea, Ariosto applica il tema della fortuna ad alcuni esempi illustri tratti, fra l'altro, dalla storia romana (cfr. ottava 2):

OF XLV 1-4
Quanto più su l'instabil ruota vedi
di Fortuna ire in alto il miser uomo,
tanto più tosto hai da vedergli i piedi
ove ora ha il capo, e far cadendo il tomo.
Di questo, esempio è Policrate, e il re di
Lidia, e Dionigi, et altri ch'io non nomo,
che ruinati son da la suprema
gloria in un dì ne la miseria estrema.

Così all'incontro, quanto più depresso,
quanto è più l'uom di questa ruota al fondo,
tanto a quel punto più si trova appresso,
c'ha da salir, se de' girarsi in tondo.
Alcun sul ceppo quasi il capo ha messo,
che l'altro giorno ha dato legge al mondo.
Servio e Mario e Ventidio l'hanno mostro
al tempo antico, e il re Luigi al nostro:

il re Luigi, suocero del figlio
del duca mio; che rotto a Santo Albino,
e giunto al suo nimico ne l'artiglio,
a restar senza capo fu vicino.
Scorse di questo anco maggior periglio,
non molto inanzi, il gran Matia Corvino.
Poi l'un, de' Franchi, passato quel punto,
l'altro al regno degli Ungari fu assunto.

Si vede per gli essempii di che piene
sono l'antiche e le moderne istorie,
che 'l ben va dietro al male, e 'l male al bene,
e fin son l'un de l'altro e biasmi e glorie;
e che fidarsi a l'uom non si conviene
in suo tesor, suo regno e sue vittorie,

[64] Sulla diffusione della *Monarchia*, cfr. DANTE, *Monarchia*, a cura di PRUE SHAW, Firenze, Edizione Nazionale – Le Lettere, 2009, 207: l'*editio princeps* del 1559 è in un volume contenente una miscellanea di testi che trattano la questione della giurisdizione imperiale. Prima della stampa, doveva circolare in forma manoscritta la traduzione approntata da Ficino nel 1467. Sul dialogo di Tasso cfr. MATTEO RESIDORI, *L'idea del poema. Studio sulla «Gerusalemme conquistata»*, Pisa, Edizioni della Normale, 2004, 134.

né disperarsi per Fortuna avversa,
che sempre la sua ruota in giro versa.

Servio Tullio, Mario, Publio Ventidio assursero al ruolo di re o di trionfatori dopo avere attraversato difficoltà e sventure: Servio Tullio divenne re di Roma malgrado fosse nato servo, come vuole la leggenda qui accolta da Ariosto; Mario era in principio solo un soldato semplice; Publio Ventidio, da prigioniero durante la guerra sociale, divenne vincitore dei Parti. Anche gli uomini illustri che sono ricordati in seguito, Luigi XII e Mattia Corvino, furono protagonisti di una ascesa altrettanto imprevista o contrastata. E in 3 3-4 Ariosto commenta la rassegna con una sentenza di non facile interpretazione: *che 'l ben va dietro al male, e 'l male al bene, / e fin son l'un de l'altro e biasmi e glorie*. A nostro giudizio, con essa Ariosto non vuole esprimere tanto la precarietà della fortuna che si manifesta nei suoi continui rivolgimenti, ma piuttosto un concetto finalistico e dialettico: 'biasimi e glorie finiscono l'uno nell'altro' nel senso che sono l'uno l'esito dell'altro, sono uniti da un rapporto di reciproca necessità. Una necessità ineludibile al fine di giungere a quale risultato definitivo? Per rispondere a questa domanda è opportuno osservare che gli esempi convocati sono per lo più esempi lieti, di faticoso conseguimento del bene o della gloria (fanno eccezione gli esempi dell'ottava 1, Policrate, Creso, Dionigi, evocati – però – con maggiore rapidità); così com'è importante considerare che il canto prosegue la vicenda a lieto fine di Ruggiero e Leone.[65] Insomma, esaminando questo passo sembra lecito concludere che l'Ariosto del 1532 manifesti una certa fiducia in quella provvidenza che nei *Cinque canti* era apertamente ripudiata; del resto, potrebbe risultare diversamente nell'assetto celebrativo della terza edizione?

Nel tema in gioco intravediamo quindi una continuità tra il frammento e queste *additiones*, ma nella sua elaborazione si registra un'inversione di rotta: dall'introiezione della tonalità lucanea, nichilistica o per meglio dire antistoica, a un finalismo positivo che può conciliarsi con le interpretazioni della storia promosse da un programma culturale imperiale. Per questo finalismo che caratterizza la dialettica di bene e male, e per la menzione di «fortuna», i versi del proemio ariostesco ci sembrano accostabili a un passo dei *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio* (più ancora che al passo del *Cortegiano* citato da Bigi nel commento, nel quale l'elemento della fortuna è assente):[66]

[65] Il proemio è stato con ogni probabilità vergato dopo avere composto parte del nuovo episodio e dunque va considerato anche in riferimento a quel disegno. Ricordiamo a margine l'interessante, ma dubbia, ipotesi di Debenedetti, basata sull'aspetto dell'autografo (*FA* 111) che le ottave 1-3 del proemio siano state aggiunte in un secondo tempo: il sospetto è che «l'A. in un primo tempo avesse pensato d'aprire il canto con le ottave *Si vede per gli essempij*… (poi 4-6), e che poi, parendogli questo principio un po' troppo leggero e discorsivo, abbia loro mandato innanzi quelle tre così dense di memorie, *Quanto più su l'instabil rota vedi*…» (ivi, *Introduzione* XXXVII nota 2).

[66] Ed. BIGI 1438 nota 4: *Cortegiano* II 2: «essendo il mal contrario al bene, e 'l bene al male, è quasi necessario che per la opposizione e per un certo contropeso l'un sostenga e fortifchi l'altro». Di diverso avviso MASI, *I segni dell'ingratitudine*, cit., 145-146, che indica a riscontro piuttosto un testo come l'*Asino* di Machiavelli, a suo giudizio più pertinente in quanto illustra «un ciclo dominato dalla Fortuna» e non è fornita la spiegazione del significato strumentale e in fin dei conti positivo causato dall'artefice». Cfr. *Asino* V 103-105 «Ed è, e sempre fu e sempre fia – che 'l mal succede al bene, il bene al male – e l'un sempre cagion de l'altro sia» in MACHIAVELLI, *L'Asino*, a cura di ANTONIO CORSARO, in ID., *Opere letterarie II*, *Scritti in poesia e in prosa*, cit., 170. Segnaleremmo anche I 13-15 (ivi, 140): «ch'io so ben quanto gratitudo è sorda / a' preghi di ciascuno, e so ben quanto / de' benifici un Asin si ricorda»: quest'ultimo verso esprime lo stesso concetto di 'dimenticanza' di *Sat*. III 169-171: «Meglio è star ne la solita quiete / che provar se gli è ver che qualunque erge / Fortuna in alto, il tuffa prima in Lete»; era tradizionale l'ingratitudine asinina, così come precisato da ALBERTO CASADEI in *Note machiavelliane*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», III, XVII, 1987, 2, 447-464: 463-464.

Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio III XXXVII 2-4[67]
E' pare che nelle azioni degli uomini, come altra volta abbiamo discorso, si truovi – oltre alle altre difficultà, nel volere condurre la cosa alla sua perfezione – che sempre propinquo al bene sia qualche male, il quale con quel bene sì facilmente nasca che pare impossibile potere mancare dell'uno, volendo l'altro. E questo si vede in tutte le cose che gli uomini operano. E però si acquista il bene con difficultà, se dalla *fortuna* tu non se' aiutato in modo che ella con la sua forza vinca questo ordinario e naturale inconveniente.

Una differenza rispetto alle ottave ariostesche è che per Machiavelli la *fortuna* è una forza imprevedibile che può permettere di ottenere il *bene* senza *difficultà*, è l'eccezione alla legge della mutua compenetrazione di bene e male. Per Ariosto, invece, la fortuna ruota attraversando il bene per portare al male e, soprattutto, il male per portare al bene: essa stessa coincide con la dialettica tra i due princìpi; d'altra parte, sul piano del senso ultimo del proemio, Ariosto assegna alla fortuna un ruolo positivo – quella di foriera del bene nonostante le difficoltà – avvicinandosi così al passo machiavelliano. Ad ogni buon conto, è importante osservare che è condivisa l'ottica finalistica. E a riprova di una tangenza Machiavelli-Ariosto, indichiamo che il passo di Machiavelli segue probabilmente un brano di Plutarco della *Vita di Mario*, uomo esemplare citato dallo stesso Ariosto: «*Verum Fortuna quaedam vel Invidia vel Natura rerum humanarum nullam magnarum felicitatum molestie expertem evenire sinit*».[68]

Naturalmente la riflessione sul rapporto tra bene e male fa correre il pensiero al *pro bono malum* e a tutta la sua costellazione di immagini e allusioni. Tuttavia ci sembra piuttosto chiaro che in questo caso Ariosto non si riferisce alla malizia, cioè all'ingratitudine umana che è primaria nella simbologia del 'male in cambio del bene'. Il verso *che 'l ben va dietro al male, e 'l male al bene* è vicino al celebre motto solo in apparenza: di fatto proprio i concetti di alternanza e di finalismo che abbiamo messo in risalto nella nostra interpretazione sono incompatibili con l'idea della subdola e deliberata ingratitudine umana, quella illustrata della 'mano' che appicca il fuoco. Distinguere il *pro bono malum* da questa riflessione è necessario per almeno due esigenze. Sia perché – come ci è parso – Ariosto ragiona qui su un tema diverso e delicato, che abbiamo identificato nella provvidenza; sia perché l'interprete che non fa le debite distinzioni rischia di equivocare lo stesso significato del *pro bono malum*, finendo per riassumerlo in una sorta di sfocato giudizio scettico, quando in realtà si tratta di una recriminazione puntuale, che attiene al piano dell'azione umana contro una violenza subita. (La recriminazione insita nel motto accoglie un significato più ampio solo nei *Cinque canti*, dove, secondo quanto proposto, è quasi il simbolo di una determinata visione del mondo).

Le cose stanno un po' diversamente negli altri passi dedicati alla fortuna aggiunti nel terzo *Furioso*. Si deve ricordare, infatti, che il tema percorre diffusamente le giunte del terzo *Furioso* e si radicalizza nell'immagine della ruota, assai cara ad Ariosto e passibile di assumere significazioni diverse. Il proemio del canto XLV è un luogo cruciale dal punto di vista encomiastico, come suggerisce il suo stesso taglio storiografico: gli esempi romani sono associati alla sorte gloriosa di Ruggiero e degli Estensi. Proprio questo fattore può spiegare perché in esso Ariosto intenda la fortuna in senso finalistico e alluda a una possibile provvidenza, di contro ad altre insorgenze del tema della fortuna che invece si configurano in modo più ambiguo. Alcuni aspetti chiaroscurali sembrano persino filtrare la cupezza dei *Cinque canti*. In XLIV 61, ottava del monologo

[67] MACHIAVELLI, *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio*, cit., II, III XXXVII 748.

[68] PLUTARCO, *Mar.*, XXIII I. La prima raccolta delle traduzioni umanistiche delle *Vite* fu pubblicata nel 1470: *Campanus Francisco Piccolominio cardinali Senensi meo salutem. Collegi nuper dispersas grecorum latinorumque principum uitas a Plutarcho scriptas grece: a diuersis inde interpretibus latinas factas*…, Romae, Udalricus Gallus, 1470. Epitomi circolavano da tempo: cfr. GIANVITO RESTA, *Le epitomi di Plutarco nel Quattrocento*, Padova, Antenore, 1962.

appassionato di Bradamante, Ariosto recupera e adatta al contesto di lamento amoroso un'idea forgiata nei *Cinque canti*, a riprova di una strisciante continuità nei temi e nelle immagini, sia pure soggetta a notevoli aggiustamenti semantici. Si tratta dell'opposizione, usata nel frammento in chiave araldico-militaresca, tra le immagini di caos, come le isole erranti cui sono equiparati gli eserciti, e quella di fermezza dello scoglio raffigurato sulla corazza di Orlando (*CC* V 49 1-4: «Ne l'un quartiero e l'altro la figura / d'un rilevato scoglio avea ritratta, / che sembra dal mar cinto, e che non cura / che sempre il vento e l'onda lo combatta»; cfr. *supra* III.3.V). Attesta questo recupero l'immagine dello scoglio, che è appunto presente nel frammento con lo stesso valore simbolico, mentre è almeno lessicalmente assente nei versi del capitolo XIII che, com'è noto, Ariosto riprende in questo passo con una sorta di riscrittura d'autore:[69]

XLIV 61
– Ruggier, qual sempre fui, tal essser voglio
fin alla morte, e più, se più si puote.
O siami Amor benigno o m'usi orgoglio,
o me Fortuna in alto o in basso ruote,
immobil son di vera fede scoglio
che d'ogn'intorno il vento e il mar percuote:
né già mai per bonaccia né per verno
luogo mutai, né muterò in eterno.

Cfr. anche XLV 101 1-2
Basti che nel servar fede al mio amante,
d'ogni scoglio più salda mi ritrovi…

Anche la valenza negativa, connessa a un'idea di instabilità, dell'opposizione tra scoglio e universo *contra ragione* nei *Cinque canti* permane nella nuova narrazione. Infatti, se nell'assolo di Bradamante si stagliano immagini che professano un credo invincibile, più avanti nel racconto emerge – e con la metafora di fortuna – l'impari controparte della forza di Bradamante, cioè l'indole compromissoria di Ruggiero. L'opposizione tra costanza e arrendevolezza è così recuperata in diacronia: prima Bradamante si autoproclama fedele come uno scoglio in una sequenza elegiaca e iperletteraria, poi si esce dalla dimensione retorica e si apprende con spiacevole concretezza che Ruggiero ha invece un atteggiamento morbido di fronte al destino, come dichiara in prima persona in XLVI 71 1-4, in un certo senso adombrando la sua coscienza di una morte che non tarderà a prenderlo: «Ruggiero accettò il regno, e non contese / ai prieghi loro, e in Bulgheria promesse / di ritrovarsi dopo il terzo mese, / quando Fortuna altro di lui non fesse».

Quanto alle altre occorrenze del motivo, alcune di esse sembrano riaccostarsi una visione antiprovvidenziale del cosmo, sulla falsariga dei *Cinque canti*. Ariosto allude alla ruota di fortuna in *OF* X 14 5-8, dove riferisce, attraverso un discorso indiretto libero sarcastico, il comportamento

[69] Nel capitolo il termine di paragone è la pietra «cote»: ARIOSTO, *Rime*, ed. BIANCHI., capitolo XIII 1-9: Qual son, qual sempre fui, tal esser voglio, / alto o basso Fortuna che mi ruote, / o siami Amor benigno o m'usi orgoglio; / io son di vera fede immobil cote, / che 'l vento indarno, indarno il flusso alterno / del pelago d'amor sempre percuote. / Né già mai per bonaccia né per verno, / di là dove il destìn mi fermò prima, / luoco mutai né muterò in eterno». Su questa riscrittura nell'ottica della tradizione lirica elegiaca cfr. FEDERICA PICH, *«Qual sempre fui, tal esser voglio»* (O. F. *XLIV, 61-66). Bradamante e la 'fede' sognata di Ruggiero*, in «Schifanoia», 34-35, 2008, 259-267; FRANCESCO FERRETTI, *Bradamante elegiaca. Costruzione del personaggio e intersezione dei generi nell'*Orlando furioso, in «Italianistica», XXXVII, 3, 2008, 63-75. Sugli scambi tra rime e poema cfr. CABANI, *Le* Rime *e il* Furioso, in *Fra* Satire *e* Rime *ariostesche*…, cit.

di Bireno nei confronti della figlia di Cimosco, che da pietoso diviene lussurioso (e lo porta alla decisione di abbandonare Olimpia): «che rilevare un che Fortuna ruote / talora al fondo, e consolar l'afflitto, / mai non fu biasmo, ma gloria sovente; / tanto più una fanciulla, una innocente». Un'altra grande apparizione della ruota è poi in XXXIII 42 5-8 a proposito delle vicende storiche dell'esercito francese in Italia, raffigurate nelle pitture profetiche della Rocca: «Vedete poi l'esercito, che sotto / la ruota di Fortuna era caduto, / creato il novo re, che si prepara / de l'onta vendicar ch'ebbe a Novara». A questo preannuncio di buona sorte, che Ariosto associa al passaggio dal comando di Luigi XII a quello di Francesco I, si connette la celebre ottava palinodica XXXIII 50 sulla caduta di quest'ultimo: «Ma quella che di noi fa come il vento / d'arida polve, che l'aggira in volta, / la leva fin al cielo, e in un momento / a terra la ricaccia, onde l'ha tolta; / fa ch'intorno a Pavia crede di cento / mila persone aver fatto raccolta / il re, che mira a quel che di man gli esce / non se la gente sua si scema o cresce».

Come appare da questa rassegna, la fortuna nel terzo *Furioso* ritrova uno spettro vario di accezioni, ma l'ombra dei *Cinque canti* si stende su molte di esse. Sull'ultima occorrenza della ruota che abbiamo illustrato, la quale ha profonde connessioni con l'attualità ed è in linea con la retorica sul 'principe sfortunato', evidentemente maturata dopo la Battaglia di Pavia. Sulla volubilità spietata di Bireno, all'insegna di una fortuna convocata con malizia e in una retorica paradossale, percepita quasi come timbro dell'irrazionalità dell'agire umano. E sull'immagine dello scoglio, inquietante cerniera tra l'idealismo di Bradamante e la fermezza stoica dell'Orlando dei *Cinque canti*.

In sintesi, possiamo affermare che nel 1532 l'Ariosto ha smarrito l'antica equazione tra caso e fortuna: quest'ultima appare come irrigidita rispetto ai primi due *Furiosi*, soprattutto perché connotata da un finalismo. Un finalismo positivo, quasi una provvidenza, nell'occorrenza ispirata dalla retorica politica del proemio del canto XLV, e una sorta di antiprovvidenza nelle altre figure della ruota, dove traspare la continuità con i *Cinque canti* e dunque con l'influsso del Fato di Lucano. Più avanti riprenderemo l'analisi delle occorrenze della fortuna, considerando il materiale autografo relativo al terzo *Furioso* e, in parallelo, le commedie trasposte in versi: vedremo come nelle *pièces* l'antiprovvidenza si stemperi nel gusto di un linguaggio sacrilego, introdotto o incrementato nelle riscritture (cfr. 4.I). Intanto, torniamo a esaminare alcuni passi del frammento.

4. *Lusus*

Nei *Cinque canti* assistiamo a un infittirsi di motivi paradossali. Per individuarli e comprenderne il mordente satirico è opportuno analizzare attentamente i versi di stile comico-realistico, i quali ai commentatori sono spesso parsi timidi spunti di comicità, di una spensieratezza ariostesca che nel mondo del frammento si spegne dopo una minima battuta. Queste macchie burlesche sono state giustamente ricondotte alla lezione pulcesca;[70] e benché il riferimento al Pulci sia stato addotto per lo stile e non per sovversive prese di posizione in ambito dottrinale, crediamo che al loro interno vada riconosciuta, più di quanto sia stato fatto, una quota di meditazioni pessimistiche, di gusto deformante e grottesco.

[70] CASADEI, *Il percorso del «Furioso»*…, cit., 122: «In generale, nel regime narrativo spiccano più o meno improvvisi inserimenti di passi comico-realistici o gnomici (si veda ad es. *Cinque c.* II, 13 34, 114; IV 1 ss.): un modo di procedere non esente da tocchi di gusto pulcesco».

Si coglie, ad esempio, una certa ironia verso il neoplatonismo ficiniano. Il che da un lato è in sintonia con l'atteggiamento erasmiano di decostruzione parodica dei dogmi, specialmente platonici; dall'altro può legarsi a un gioco più intimo di Ariosto, cioè il recupero dissacrante di alcuni spunti filosofici che avevano costituito un suo forte interesse giovanile. La scena sospetta si trova alla fine del canto primo, e per essa i commenti non indicano alcuna fonte. La nave su cui Gano si reca in Egitto, così ben fornita dalle Fate che non vi mancano vivande in abbonandanza e persino l'aceto per l'insalata, sembra fare la parodia del vascello che porta Pitagora verso la stessa meta, in un'atmosfera di austera iniziazione ai misteri, nella *Vita pitagorica* di Giamblico. Ricordiamo che nell'*Equitatio* di Celio Calcagnini (che risale probabilmente al periodo 1506-1508) Ariosto è presentato come un letterato dalla fisionomia ancora fluida, sospeso tra la cultura umanistica dei compagni e le «nugae transpadanae» del *Furioso*; e soprattutto, è presentato come un maestro del *serio ludere*, che parla con spirito di dotte antichità egiziane, le quali rinviano ai testi della letteratura neoplatonica ed ermetica, come il *De mysteriis Aegyptiorum* di Giamblico tradotto da Ficino o, possiamo supporre, anche la *Vita pitagorica*, i cui materiali biografici ebbero del resto una grande fortuna.[71] Quelli di Gano sono i misteri del male, tema cui Ariosto riserva accenti neoplatonici già nelle ottave sul concilio dei demoni (*Demogorgone* è una deformazione di *demiurgo* e la tarda tradizione neoplatonica lo considerava il capostipite delle divinità pagane) e là dove afferma che il palazzo di Gloricia è costruito trovando «l'esempio nelle idee incorrotte» (*CC* I 79 3). La sua sontuosa navigazione verso il malvagio Califfo collega l'Egitto all'Imavo, il monte inaccessibile ove si era riunito il Concilio, in una sorta di geografia dell'empietà; mentre Pitagora scende da un monte sacro e intraprende il suo viaggio verso l'Egitto all'insegna dell'ascetismo e delle virtù:

CC I 105-106	*La vita pitagorica* III 15-16[72]
Né, men che ratto, lo portò quïeto per la medesma via che venut'era; sì che, fra spazio di sett'ore, lieto	[15] Ma poi i marinai, dal momento che durante la navigazione Pitagora manteneva un atteggiamento ispirato a solennità e autocontrollo, conformemente al

[71] CELIO CALCAGNINI, *Equitatio*, in ID., *Opera aliquot. Ad illustrissimum et excellentissimum principem D. Herculem secundum, ducem Ferrariae quartum*, Basileae, Hieronymus Froben et Nikolaus Episcopius, 1544, 562. Cfr. GENNARO SAVARESE, *Il progetto del poema tra Marsilio Ficino e «adescatrici galliche»* [1977], in ID., *Il* Furioso *e la cultura del Rinascimento*, Roma, Bulzoni Editore, 1984, 15-37: in particolare cfr. 23 sgg. Ariosto interviene nel dialogo per parlare del problema religioso delle minacce alla divinità riuscendo a suscitare il riso degli interlocutori per la serie di citazioni quasi folkloristiche, realizzate da Calcagnini con un *pastiche* di fonti letterarie, tra cui il *De mysteriis Aegyptiorum* di Giamblico. Tra le frasi rivelatrici del rapporto con questo testo, v'è l'inciso «est enim haec navis sacra apud Aegyptios», che ricalca l'«idest navem quandam apud Aegyptios sacram» della traduzione ficiniana dell'opera. A questo punto, Lilio Gregorio Giraldi pronuncia la frase «*Solus…Ariostus est qui misceat utile dulci*». Savarese argomenta solidamente come la parte di Ariosto nel dialogo non sia riducibile a una mera funzione letteraria assegnatagli dal Calcagnini, ma anzi rifletta fedelmente una sua giovanile esperienza di testi neoplatonici, attestata anche dalla lettera al Manuzio con cui vorrebbe procuparsi le opere di Marsilio Ficino e di altri traduttori di filosofi greci e in cui parla dell'insegnamento del filosofo Sebastiano Foroli dell'Aquila e di Alberto Pio di Carpi, che avrebbe portato a Ferrara il volume con, fra l'altro, la traduzione ficiniana del *De mysteriis Aegyptiorum* (la lettera è in ARIOSTO, Lettere, cit., 3). Cfr. anche CORRADO BOLOGNA, *La macchina del «Furioso»*…, cit., 33; 152 nota 157; 153 sgg. e 159; STEFANO PRANDI, *Premesse umanistiche del* Furioso: *Ariosto, Calcagnini e il silenzio* (*O.F.* XIV, 78-97), in «Lettere italiane», LVIII, 1, 2006, 3-32, le cui osservazioni si trovavano quasi identiche in RINALDI, *Maghe e silenzi dell'Ariosto, fra i capitoli e il* Furioso, cit.; si muove in una prospettiva più teorica ALBERTO CASADEI, *Il finale e la poetica del «Furioso»*, in «Chroniques italiennes», Série Web, 19, 1, 2011, 14. Lo stesso Casadei ricorda Calcagnini a proposito della formazione di Ariosto nel *Percorso del «Furioso»*…, cit., 35-36.

[72] GIAMBLICO, *La vita pitagorica*, introduzione, traduzione e note di MAURIZIO GIANGIULIO, Milano, BUR, 1991, 135-136.

si ritrovò ne la sua barca vera, di pan, di vin, di carne e infin d'aceto fornita e d'insalata per la sera: fe' dar le vele al vento, e venne a filo ad imboccar sott'Alessandria il Nilo. E già da l'armiraglio avendo avuto salvocondotto, al Cairo andò diritto, con duo compagni, in un legno minuto, secretamente, e in abito di Egitto. Dal calife per Gano conosciuto, ché molte volte inanzi s'avean sritto, fu di carezze sì pieno e d'onore, che ne scoppiò quasi il ventoso core.	suo connaturato stile di vita, presero a essere meglio disposti nei suoi confronti: essi scorgevano nella compostezza del giovane qualcosa di sovrumano e ricordarono come egli fosse loro apparso, al momento dell'approdo, mentre dalla cima del Carmelo (che sapevano essere la più sacra delle montagne, inaccessibile a molti) scendeva lentamente, senza volgersi intorno, senza incontrare una rupe scoscesa o impraticabile; e ricordavano anche come poi, avvicinatosi alla nave, avesse detto solamente: «Si va in Egitto?» e fosse quindi salito, al loro cenno di assenso, sedendosi in silenzio dove durante la navigazione non sarebbe stato d'impaccio. [16] Per l'intero viaggio – di tre giorni e due notti – era rimasto nella stessa posizione, senza mangiare, bere né dormire, tranne che, non visto, non prendesse a sonnecchiare nella posizione in cui si trovava, seduto e immobile. Tirando le somme da tutto questo i marinai si convinsero che effettivamente un divino demone andava insieme a loro dalla Siria all'Egitto; così, fecero il resto del viaggio nel più religioso silenzio, adottando nei loro rapporti reciproci e nei confronti di Pitagora un comportamento più nobile del consueto, finché la nave, nella perfetta calma del mare, non fece un felicissimo approdo alle sponde egiziane.

Riteniamo difficile che Ariosto avesse una conoscenza di prima mano del testo, che per altro gli sarebbe stato inaccessibile essendo in lingua greca, ma certo i contenuti sul «divino Pitagora» dovevano essere ben noti alla scuola platonica ferrarese.[73] È un indizio di questa cultura riflessa che Ariosto in *OF* XIV 88 descriva il silenzio come un elemento tipico della scuola pitagorica, recuperando fra l'altro la caratterizzazione di Pitagora del brano di Giamblico: «Domanda a costei l'angelo, che via / debba tener, sì che 'l Silenzio truove. / Disse la Fraude: – Già costui solia / fra virtudi abitare, e non altrove, / con Benedetto e con quelli d'Elia / ne le badie, quando erano ancor nuove: / fe' ne le scuole assai de la sua vita / al tempo di Pitagora e d'Archita». In seconda battuta, è utile anche un riferimento a Pitagora presente nell'*Erbolato*, elencato tra i sapienti che perfezionarono la propria formazione viaggiando in Egitto.[74]

A prescindere dal problema del rapporto diretto con queste fonti, possiamo riflettere sulla loro rielaborazione. L'Ariosto che nei *Cinque canti* adopera spunti neoplatonici per rappresentare le forze del male, in qualche modo ripropone – in modo più articolato e sarcastico – alcune soluzioni parodiche presenti nelle parti allegoriche del *Furioso*: pensiamo solo alle due fanciulle che Ruggiero incontra nel regno di Alcina (*OF* VI 69 sgg.), e che interpreta come ideali platonici

[73] La *princeps* della *Vita pitagorica* apparve solo nel 1598; una traduzione latina già nel 1556, *Pythagorae vita ex Iamblicho collecta. Per Nicolaum Tridentinum*…, Roma, Antonio Blado, 1556.

[74] «E per questo, non parve a Platone né a Pitagora né ad Apollonio Tianéo, né a molti altri li quali nelle scienze sono stati eminentissimi, di potere imparare a bastanza in una scola sola, né in una città quale era Atene: onde andarono peregrinando, e volsero intendere altri pareri ed altre openioni che quelle degli Academici, degli Stoici, degli Peripatetici e degli Epicurei; e volsero parlare in Persia con gli Maghi, in India con gli Ginnosofisti, in Egitto ed in Fenicia con gli Profeti, in Gallia con gli Drudi, e con gli altri che negli altri paesi erano riputati savi». *Erbolato*, ed. RONCHI, 97-98.

quando, in realtà, sono emissarie della maga.[75] L'ironia verso i simboli virtuosi e le prescrizioni del neoplatonismo è già attiva, ma nei *Cinque canti* si fa più intensa. Dalla riflessione sui limiti della natura umana, essa assurge a un livello ideologicamente delicato. È sintomatico che Ariosto abbia tratto la figura di Demogorgone dalle *Genealogie* (I § 11-12),[76] dove Boccaccio lo confonde con il Demiurgo platonico promuovendo un'assimilazione tra genealogie pagane e divinità platoniche che certo doveva risultare sinistra agli occhi di interpreti propensi a ordini simbolici rigidamente cristiani. Nel mondo del frammento è messa in scena una lotta cosmica, e anche l'ironia assume obiettivi più complessivi e radicali: le venature parodiche si accentuano e insieme si intorbidiscono, rendendo difficile cogliere il senso ultimo di alcune rielaborazioni.

Accanto alla tradizione misterica e al suo ruolo ancora poco esplorato nell'opera ariostesca e nei *Cinque canti* in specie, sul brano si possono ipotizzare altre suggestioni, le quali magari abbiano indotto Ariosto a comporre la singolare sequenza di vascelli: prima la galea (*CC* I 71 1), poi la nave che, rielaborando uno spunto boiardesco, viene «dipinta ne la polve» da Gloricia per materializzarsi e volare nell'aria con Gano e tutti i suoi imprigionati a un ceppo (*CC* I 87 sgg.), infine il ritrovamento della «barca vera» e l'imbarco verso l'Egitto (cfr. *supra*). Con un po' di buona volontà, si potrebbe scorgere qualcosa del repertorio iconografico del *Narrenschiff* (o, nella traduzione latina, *Stultifera navis*). Ad esempio riguardo alla navigazione rifornita di vivande: come si è proposto, essa sembra la versione allegramente sacrilega dei viaggi ascetici di formazione spirituale compiuti verso la stessa destinazione, ma al contempo è di qualche interesse ricordare una tavola di Bosch che raffigura un banchetto sulla Nave dei folli, associandola così all'allegoria della golosità.[77]

In ogni caso, se esiste davvero un *côté* 'erasmiano' dei *Cinque canti*, esso si esprime in questa dimensione satirica attiva nelle singole immagini, e non si cimenta in nessuna ricerca di una superiore forma di 'follia'. Forse un effetto *construens* poteva determinarsi all'unione del frammento al *Furioso*; ma per quanto riguarda il frammento in sé, mai come nel suo mondo l'andare *contra ragione* è insidioso, e tale da far dimenticare ogni dottrina temperata che si poteva ricavare dal poema maggiore, con i suoi equilibri vitali fondati sull'errore.[78]

Ne è un'ulteriore testimonianza l'immagine paradossale dello «stecco» posto nel fodero in luogo del perduto coltello che Ariosto associa alla decisione di Carlo di fronteggiare i campioni di Cardorano con i soldati rimastigli a disposizione: cioè, invece di Orlando, Ruggiero e Rinaldo, il gruppo dei figli imbelli di Namo, Ottone, Avolio, Berlingiero, ridotti a tre perché Avino, infermo, deve starsene a letto (*CC* III 65-66). Il quartetto incompleto fa sorridere perché i figli di Namo sono tradizionalmente inseparabili nei poemi cavallereschi, dove compiono imprese poco felici; perciò l'immagine è indicata dai commentatori come una delle macchie burlesche che compaiono

---

[75] ALBERT RUSSELL ASCOLI, *Education as "Insegnamento" and "Formazione"*, in ID., *Ariosto's bitter harmony. Crisis and Evasion in the Italian Renaissance*, Princeton – New Jearsey, Princeton University Press, 1987, 70-93: 78 e nota 69.

[76] GIOVANNI BOCCACCIO, *Genealogie deorum gentilium*, libri 1-11, a cura di VITTORIO ZACCARIA, in ID., *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, sotto la direzione di VITTORE BRANCA, Milano, Mondadori, 7/8.1, 1998.

[77] HIERONYMUS BOSCH, *Allegoria della golosità* (*Narrenschiff*), Paris, Louvre (cfr. CHARLES D. CUTTLER, *Bosch and the Narrenschiff: A Problem in Relationships*, in «The Art Bulletin», 51, 3, Sep. 1969, 272-276). Ribadiamo come per questo passo raffigurante la navigazione di Gano verso l'Egitto i commenti non indichino fonti. Una proposta era stata avanzata da Lea Rossi, che, citando il Barotti, ipotizzava che la nave di Gloricia venisse da LUCIANO, *Storia vera* I 9 (ROSSI, *Sui «Cinque Canti» di Lodovico Ariosto*, cit., 125 nota 4). Nel passo di Luciano si fa riferimento alle vettovaglie indispensabili alla sopravvivenza durante il viaggio, ma nel complesso non sono individuabili elementi che suggeriscano una ripresa da parte di Ariosto.

[78] GIULIO FERRONI, *L'Ariosto e la concezione umanistica della follia*, in *Ludovico Ariosto*, Atti del Convegno internazionale, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1985, 73-92.

sporadicamente nei *Cinque canti*. Tuttavia, sembra giusto precisare che un'ombra inquietante copre anche questo passaggio, se nella seconda parte dell'ottava Ariosto pone in rilievo che Gano era il perfido regista di questi reclutamenti, come della chiamata di Sansonetto, di stanza a Gerusalemme, che con il suo allontanamento avrebbe lasciato la città priva di difesa dall'imminente attacco del re d'Egitto. In quest'ottica lo stesso paradosso dello *stecco* acquista spessore: sembra meno finalizzato al divertimento, si allontana dalla fonte che a nostro parere probabilmente rielabora e distorce, cioè il proverbio «In guaina d'oro coltello di piombo»,[79] e si arricchisce di un sostrato etico. Esprime, cioè, l'arrogante propensione all'errore di uno stolto, quell'imperatore che è equiparato a un «mulattiere». Tuttavia, anche intesa nel suo complesso, la sequenza ariostesca non ambisce a trasmettere una provocazione, né a organizzare il paradosso in una retorica estesa. Ci sembra perciò istruttivo osservare la distanza rispetto alla riflessione arguta e drammatica che Ortensio Lando svolge proprio attraverso le immagini del fodero e del coltello, per altro ponendo a fondamento del suo procedere la natura paradossale e perciò tanto più veritiera del testo sacro, così come la si concepiva nella teologia riformata: il suo paradosso X *Meglio è l'esser debole e mal sano che robusto e gagliardo*:

CC III 65-66	*Meglio è l'esser debole e mal sano che robusto e gagliardo*:[80]
Carlo pensava chi d'Orlando in vece, e chi degli altrui dui poner dovea nella battaglia, che da diece a diece dianzi promessa a Cardorano avea. Come quel mulatiero, in somma, fece, ch'avea il coltel perduto e non volea che si stringesse il fodro vòto e secco, e 'n luogo del coltel rimesse un stecco: così, in luogo d'Orlando e di Ruggiero e di Rinaldo, fu da Carlo eletto Ottone, Avolio e il frate Berlingiero: ch'Avino infermo era già un mese in letto. Gli dà consiglio il conte di Pontiero che di Giudea si chiami Sansonetto, per valer meglio, quando a tempo giugna, che in tre figli di Namo in questa pugna.	Certa cosa è che sì come in rotto fodero dimuora spesse fiate un coltello di buono acciaio e di perfetta tempra, così in un fragil corpo dimuora spesso una mente nobile, un animo prudente, e un spirito magnifico e generoso, atto con la debiltà non solo a tentare, ma a condurre anche a fine ogni bella e onorata impresa. Non veggiamo noi che nelle galere al più forte tocca maneggiare il remo, e il più debole (che sempre suole essere il più prudente) ha sol la cura del temone? Non invecchiarno anche più tosto le forze di Milone, di Aiace e di Ercole, che quelle di Socrate, di Nestore, di Catone, o di Solone? […] Doveremo per certo ralegrarsi, e non tristarsi, dell'infirmità, poi che l'Apostolo dice d'esser più forte quando egli è più infermo…[81]

Attraverso questi esempi abbiamo quindi illustrato come la comicità dei C*inque canti* sia 'seria' oppure sia indirizzata a compiere una parodia alla maniera del *serio ludere*, e abbiamo al contempo messo in rilievo la dimensione locale e sporadica in cui si esprime questa vena, che sarebbe sbagliato estendere alla struttura intera del testo.

---

[79] CARLO LAPUCCI, *Dizionario dei proverbi italiani*, Milano, Mondadori, 2007, 256: «In guaina d'oro coltello di piombo»; «A tal coltello tal guaina».

[80] ORTENSIO LANDO, *Paradossi: cioè sentenze fuori del comun parere*, a cura di ANTONIO CORSARO, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2000, 153-156.

[81] Il confronto tra Ariosto e Lando è valido sotto un profilo puramente inter-discorsivo. Influssi testuali veri e propri possono essersi verificati solo da parte del primo sul secondo, visto che il volume dei *Paradossi* cominciò a circolare nel 1543. Cfr. ad esempio, questa interessante trafila, sia pur relativa a un tema tradizionale: LANDO, *Paradossi*, cit., Paradosso V: *Meglio è d'esser pazzo che savio*, 122-130: 126: «Ha de' matti la Fortuna spezialissima cura» > *OF* XXX 15 1 «Ma la Fortuna, che dei pazzi ha cura», tenendo presente ERASMO DA ROTTERDAM, *Moriae Encomium* § 61 (ed. CARENA 220): «*amat fortuna parum cordatos, amat audaciores*».

Ciò non toglie che fra i passi comici dei *Cinque canti* se ne trovino alcuni caustici e sorprendenti, che per la loro portata eterodossa in ambito religioso reggono il confronto con Lando ed Erasmo. Infatti, come ha mostrato Gigliola Fragnito, l'interprete di Ariosto non si può limitare a registrarne l'inclinazione critica verso la Chiesa e l'incredulità di fondo, perché alcuni versi meritano di essere letti con un occhio attento ai movimenti riformistici ed eterodossi.[82] Questa indicazione a vagliare in profondità il sentimento religioso ariostesco può essere estesa a buon diritto ai *Cinque canti*, e malgrado il giudizio di uno specialista come Luigi Firpo, che a proposito dei motivi religiosi che affiorano in queste ottave ritiene che «la loro insistente presenza non varc*hi* mai i limiti del fervore estrinseco, meramente devozionale», e che tende ad appiattire anche gli spunti che attestano un vivo interessamento al panorama riformistico dopo Lutero: persino «la condanna dell'eresia serpeggiante in Boemia (II, 95), le voci calunniose sul comunismo sessuale dei Fratelli Moravi, degli Utraquisti o dei Taboriti (II, 110-2) già delineano quell'atteggiamento di cieca esecrazione dell'eterodossia che, insieme alla pietà ostentata ed estrinseca, sarà uno dei caratteri più mortificanti del conformismo italiano del secondo Cinquecento».[83] Qui intendiamo richiamare l'attenzione su due passi dove la comicità maschera un'acuta ambiguità teologica, che probabilmente di lì a pochi anni chiunque avrebbe identificato come una manifestazione di eterodossia. Nel primo, Gano si risveglia dopo la visione insufflata in lui dall'Invidia, nella quale assiste al trionfo del casato rivale dei Chiaramonte, ed è sinceramente convinto della verità che gli è stata instillata nella mente, al punto che per comprovarlo Ariosto gli fa evocare Dio: *CC* I 57 7-8: «non false illusïon, ma cose vere / gli par che gli abbia Dio fatto vedere». La sovrapposizione tra l'Invidia e Dio è equivoca, e lo è soprattutto perché Dio, mentre è assunto a garanzia del vero, di fatto subentra al posto dell'Invidia quale motore che legittima e scatena l'azione di Gano. Ariosto intende forse alludere all'uso di inalberare il nome di Dio per coprire i peggiori misfatti? Una risposta, in realtà aggravante, a questa domanda è fornita dal secondo passo in questione, dove il problema scivola dal piano nominalistico, quello dell'equivoco e della strumentalizzazione del nome di Dio, al piano della pura blasfemia del narratore, che equipara Dio a una forza demonica: in *CC* III 21-22 scopriamo infatti che Alcina ha dato a Gano un'erba magica che sprigiona una potenza persuasiva irresistibile, la stessa erba che fu usata dai predicatori, da Mosè come da Maometto.[84] Quindi, oltre al profano accostamento di Gano alla storia sacra, il disegno di Alcina è equiparato a quello Dio, a sua volta

---

[82] GIGLIOLA FRAGNITO, *Intorno alla "religione" dell'Ariosto: i dubbi del Bembo e le credenze ereticali del fratello Galasso*, in «Lettere italiane», 1992, 208-239: 213. Alcuni cenni alla censura abbattutasi sul *Furioso* sono in EAD., *Proibito capire. La Chiesa e il volgare nella prima età moderna*, Bologna, il Mulino, 2005, 164 sgg. Per le inquietudini religiose eterodosse presso le corti di Ferrara, Mantova e Urbino, cfr. ADRIANO PROSPERI, *L'eresia in città e a corte,* in *La corte di Ferrara e il suo mecenatismo*, a cura di MARIANNE PADE, LENE WAAGE PETERSEN e DANIELA QUARTA*,* Modena, Edizioni Panini, 1990, 267-281; CARLO GINZBURG, *Due note sul profetismo cinquecentesco*, in «Rivista storica italiana», 78, 1, 1966, 185-227.

[83] Ed. FIRPO, *Introduzione* 14.

[84] Assimilazione che avrebbe ribadito Campanella, lettore appassionato di Ariosto. Cfr. TOMMASO CAMPANELLA, *Città del sole. Questione quarta sull'ottima repubblica*, a cura di GERMANA ERNST, testo latino a fronte, Milano, BUR, 2007 [1995], 52: «Nel di fuori vi son tutti l'inventori delle leggi e delle scienze e dell'armi. Trovai Moisè, Osiri, Giove, Mercurio, Macometto e altri assai; e in luoco assai onorato era Gesù Cristo e li dodici Apostoli, che ne tengon gran conto, Cesare, Alessandro, Pirro e tutti li Romani; onde io ammirato come sapeano quelle istorie, mi mostrâro che essi teneano di tutte nazioni lingua, e che mandavano apposta per il mondo ambasciatori, e s'informavano del bene e del male di tutti; e godeno assai in questo». Ma cfr. anche l'autocommento al madrigale 5 «Come quelli che predicarono novità, non tutti furon da Dio mandati, ma dal Demonio, come Maometto e Minos; altri dalla prudenza, come Pitagora, ecc.; onde molti pensano che anche Moise e gli profeti sieno così venuti, e s'ingannano» (TOMMASO CAMPANELLA, *Opere letterarie*, a cura di LINA BOLZONI, Torino, Utet, 1977, 294).

parificato a quello del Demonio. È tuttavia il caso di ricordare che questo tipo di blasfemia non ai affaccia qui per la prima volta nell'opera ariostesca: pur nella sua inaudita intensità, questo passo ricorda la rappresentazione di San Giovanni come un poeta menzognero e adulatore di Cristo in *OF* XXXV 29.[85] Pertanto crediamo di individuare l'aspetto più originale, e interessante in chiave luterana, nel deliberato screditamento della mediazione del predicatore. Non si eccede nella ricerca di significati se in questo brano si vede serpeggiare una riflessione di Ariosto sull'opportunità che tra Dio e i fedeli esista un rapporto diretto, più autentico:

CC III 21 5-8 e 22
Io lessi già in un libro molto vecchio,
né l'auttor par che sovvenir mi possa,
ch'Alcina a Gano un'erba al partir diede,
che chi ne mangia fa ch'ognun gli crede.

Quella mostrò nel monte Sina Dio
a Moise suo, sì che con essa poi
il popul duro fece umile e pio,
e ubidïente alli precetti suoi.
Poi la mostrò il demonio a Macon rio,
a perdizion degli Afri e degli Eoi:
la tenea in bocca predicando, e valse
ritrar chi udiva alle sue leggi false.

In ogni caso, l'attenzione alla dimensione retorica della parola di Dio di per sé richiama la riflessione di Lutero, e Ariosto sembra assumere il punto di vista scettico di chi esclude che la retorica implichi la 'prova' come parte integrante.[86]

Crediamo dunque che la sensibilità di Ariosto verso i temi riformistici sia tangibile e che l'elaborazione formale di alcuni concetti religiosi, sia pure all'insegna di un registro comico e fantasioso come in questo caso, meriti di essere valutata attentamente come veicolo di sfumature ideologiche.

Precoci accenti protestanti sono stati individuati dalla Fragnito nel *Furioso* del 1516: ad esempio, nella preghiera di Carlo a Dio perché l'arcangelo Michele venga in soccorso dei cristiani assediati a Parigi vi è un «esplicito rifiuto del valore meritorio delle opere nel processo di salvazione» e la «totale fiducia nella grazia divina».[87] Si trattava di convinzioni diffuse che solo più tardi, alla luce della dottrina luterana, avrebbero acquistato un significato eretico per la Chiesa; ma sulla coscienza di Ariosto nell'esprimerle e nel conservarle intatte attraverso le edizioni del poema sembra eloquente un altro dato giustamente valorizzato dalla Fragnito: che alla fine della sua vita, rifiutando la cappella gentilizia, egli volle essere sepolto nel convento di una congregazione benedettina che presto Roma avrebbe giudicato «eretica».[88]

---

[85] Cfr. anche ed. ZATTI 1734 nota 22.

[86] CARLO GINZBURG, *Rapporti di forza: storia, retorica, prova*, Milano, Feltrinelli, 2000, 30 sgg.

[87] FRAGNITO, *Intorno alla "religione" dell'Ariosto*…, cit., 235. XIV 72: «So che i meriti nostri atti non sono / a satisfare al debito d'un'oncia; / né devemo sperar da te perdono, / se riguardiamo a nostra vita sconcia: / ma se vi aggiugni di tua grazia il dono, / nostra ragion fia ragguagliata e concia; / né del tuo aiuto disperar possiamo, / qualor di tua pietà ci ricordiamo». Questi accenti si manifesterebbero anche altrove, come ad esempio in XLI 56, da confrontare con la spiegazione della parabola di Matteo di Juan De Valdés (ivi, 234 sgg.).

[88] Ivi, 238. Colpisce anche che l'elenco delle donne e dei cavalieri che accolgono il poeta all'arrivo in porto nell'utimo canto del poema, com'è noto ampliato nel 1532, comprenda non pochi esponenti del dissenso religioso: «i cardinali Ercole Gonzaga e Benedetto Accolti, Francesco Berni, Marcantonio Flaminio, Giulio Camillo Delminio, Girolamo

Agli esempi della Fragnito aggiungiamo un passaggio del *Furioso*, presente già nel testo del 1516, che può attestare una precoce attenzione a un emblema satirico assai sfruttato durante la Riforma, quello della *meretrix magna*. La figura della «gigantessa» Erifilla (*OF* VI 78 6 e VII 6 1) può infatti essere interpretata come una fantasiosa riproposizione della grande meretrice dell'Apocalisse, che in più dettagli richiama la rappresentazione che ne aveva dato Dante nella scena della 'puttana e del gigante' che conclude *Purg.* XXXII. Erifilla è la prima figura che Ruggiero incontra durante il suo passaggio dal regno di Alcina a quello di Logistilla, ed è introdotta dal celebre proemio del canto VII, che presenta l'ipoteca molto ambigua dell'appello al lettore (1-2).[89] Questi, afferma scherzosamente Ariosto, deve sapere fare a meno dell'esperienza, fidarsi dell'autore con la complicità tipica di un gioco, come se i contenuti del canto che si appresta a leggere fossero null'altro che invenzioni o *mirabilia* di pura evasione; al contempo, la dichiarazione che tali contenuti possono essere apprezzati solo dal pubblico che possiede, al posto dell'esperienza, «'l lume del discorso», invita dantescamente a penetrare il velo di un'allegoria. La gigantessa che si frappone al cammino di Ruggiero rispecchia l'ambiguità annunciata in questo esordio, perché da un lato è una mostruosa fantasia e dall'altro è ricca di attributi che reclamano una decifrazione:

OF A VII 3 5-8 e 4
Era montata, ma non a cavallo;
e 'n vece di cavallo ella havea spinto
un lupo al ponte ove si passa il fiume,
c'havea la sella fuor d'ogni costume.

Non credo ch'un sì grande Apulia n'abbia:
egli era grosso et alto più d'un bue.
Non gli facea spiumar con freno labbia,
né so come lo tegna a voglie sue.
La sopravesta di color di sabbia
su l'arme havea la maledetta lue:
fuor che 'l color, quasi era de la sorte
ch'usan prelati in la Romana corte.[90]

I commentatori, da Segre a Bigi, ritengono che Erifilla simboleggi l'avarizia, cui rimanderebbe dantescamente il lupo che cavalca. L'identificazione non sembra però molto sicura. L'Avarizia avrà una chiara e specifica raffigurazione allegorica nel canto XXVI, sotto forma di bestia contro

Fracastoro, Bernardo Tasso, Giulia Gonzaga, Vittoria Colonna, Eleonora Gonzaga della Rovere, Anna d'Aragona, Lattanzio Tolomei» e ancora Niccolò Leoniceno, Celio Calcagnini, Giovanni Mainardi, Panfilo Sassi (ivi, 214-215). Segnalo però che motivazioni diverse, specifiche per giustificare la presenza di ognuna di queste figure, sono illustrate da CASADEI, *La strategia delle varianti*…, cit., 105-149.

[89] «Chi va lontan da la sua patria, vede / cose, da quel che già credea, lontane; /che narrandolle poi, non se gli crede, / e stimato bugiardo ne rimane: / che 'l sciocco vulgo non gli vuol dar fede, / se non le vede e tocca chiare e piane. / Per questo io so che l'inesperïenza / farà al mio canto dar poca credenza. // Poca o molta ch'io ci abbia, non bisogna / ch'io ponga mente al vulgo sciocco e ignaro. / A voi so ben che non parrà menzogna, / che 'l lume del discorso avete chiaro; / et a voi soli ogni mio intento agogna / che 'l frutto sia di mie fatiche carp. / Io vi lasciai che 'l ponte e la riviera / vider; che 'n guardia avea Erifilla altiera». Su questo proemio cfr. LINA BOLZONI, *Il lettore creativo. Percorsi cinquecenteschi fra memoria, gioco, scrittura*, Napoli, Guida, 2013, 320; ZATTI, *Il «Furioso» tra epos e romanzo*, cit., 194-197: 196; STEFANO JOSSA, *Da Ariosto a Tasso: la verità della storia e le bugie della poesia*, in «Studi rinascimentali», I, 2, 2004, 79-92: 72-73.

[90] Cito il testo di C; in A 4 7-8: «quasi era de la sorte / ch'usan prelati in la romana corte», con l'incontro *in la* che evidentemente suscita il cambiamento.

cui combattono i principi, mentre le particolarità più vistose di questa rappresentazione alludono con ogni evidenza al clero: *la sopravesta* rimanda alla foggia dell'abito dei prelati della corte pontificia, così come la sifilide o *lue*. Per inciso, notiamo che questa prima redazione è dichiaratamente antiromana (in C il v. VII 4 8 il paragone è meno diretto e localizzato: «ch'i vescovi e i prelati usano in corte»). Inoltre, consideriamo che Erifilla è presentata come madre della ridda di mostri apparsa alla fine del canto VI, i quali alludono ai vizî capitali (VI 79 4-8: «Sappiate che del populo assassino / che vi assalì fuor de la porta bella, / molti suoi figli son, tutti seguaci, / empii, come ella, inospiti e rapaci»): un rapporto di parentela diverso da quello 'coniugale' con cui Dante descrive il legame dei vizî con l'avarizia (*Inf.* I 100: «Molti son li animali a cui [la lupa] s'ammoglia»). La sua natura di gigantessa a cavalcioni di una bestia, per altro paragonata a un bue, ricorda due tratti salienti della scena dantesca della meretrice e del gigante: il primo è la stazza gigantesca che traduce letteralmente l'immagine della *meretrix magna* giovannea, ribadita da Dante nell'abbinamento al gigante, e il secondo è il carro su cui ella siede, che nella visione si trasforma nella bestia dell'*Apocalisse*, tanto che vi spuntano teste bovine («Trasformato così 'l dificio santo / mise fuor teste per le parti sue, / tre sovra 'l temo e una in ciascun canto. / Le prime eran cornute come bue, / ma le quattro un sol corno avean per fronte: / simile mostro visto ancor non fue» *Purg.* XXXII 142-147). Infine, un dettaglio fornisce il suggello alla ricostruzione simbolica che il lettore è chiamato a svolgere: più avanti nel canto Ariosto presenta Alcina, la vera protagonista femminile che in sé riassume il regno e i suoi simboli, e la definisce «puttana vecchia» (VII 79 6), ricalcando forse il «puttana sciolta» che Dante riferisce alla meretrice (*Purg.* XXXII 149). L'ipotesto dantesco permetterebbe quindi di unire le due figure principali del canto, Alcina ed Erifilla, la quale troverebbe una più precisa significazione narrativa: più che un ostacolo all'ingresso nel regno del piacere (ostacolo il cui senso andrebbe motivato, e la critica non l'ha fatto), ella può essere una sorta di preludio della reale natura della maga, una figura in continuità con quella maggiore. Così, schermato dall'alibi di narrare dei più sfrenati incanti, Ariosto compone con tono posato e feroce ironia una raffigurazione assai cara ai Luterani: vicina alla meretrice-bestia con in capo la tiara che è nella xilografia incisa da Matteo da Treviso (e da un anonimo collaboratore) su copia di quelle di Hans Holbein – realizzate per il *Nuovo Testamento* di Lutero, uscito a Basilea nel 1523 – e stampata a corredo dell'*Apocalisse* nella *Bibbia* tradotta da Antonio Brucioli nel 1532.[91] Dunque questi versi non appartengono a un regime allegorico astratto, perché Ariosto non rappresenta un vizio e i cenni alla Chiesa non sono allusioni secondarie, frutto della consueta, perdonabile irriverenza. È allora opportuno ricordare che un passo verso la tesi che in queste ottave Ariosto possa riferirsi a un organismo più complesso dell'allegoria dell'Avarizia era stato compiuto da Carlo Ossola. Egli ipotizza che la torma di mostri che circondano la gigantessa si ispiri a un passo del *Moriae Encomium* in cui Follia presenta il suo corteggio simbolico, composto da Oblio, Pigrizia, Adulazione e altri vizî, e su questa base propone un parallelo tra il regno di Alcina e il mondo della Follia.[92] Parallelo intrigante, che tocca

---

[91] *La Biblia quale contiene i sacri libri del Vecchio Testamento, tradotti nuovamente da la hebraica verità in lingua toscana da Antonio Brucioli. Co' divini libri del nuovo testamento di Christo Giesu signore et salvatore nostro. Tradotti di greco in lingua toscana pel medesimo,* a cura di ANTONIO BRUCIOLI, Venezia, Lucantonio Giunti fiorentino, 1532. Cfr. EDOARDO BARBIERI, *Le Bibbie italiane del Quattrocento e del Cinquecento. Storia e bibliografia ragionata delle edizioni in lingua italiana dal 1471 al 1600*, Milano, Editrice Bibliografica, 1991-1992, 2 voll., I, 246-250 (anche per la bibliografia); SILVIA URBINI, *Arte italiana e tedesca fra le pagine dei libri.*, in «I Quaderni della Fondazione Ugo da Como», 4/5, 2001, 39-68: specie 65 sgg.

[92] CARLO OSSOLA, *Métaphore et inventaire de la folie dans la littérature italienne du XVI siècle*, in *Folie et déraison à la Renaissance: Colloque international tenu en novembre 1973 sous les auspices de la Fédération Internationale des Instituts et Sociétés pour l'Etude de la Renaissance*, Bruxelles, Editions de l'Université, 1976, 171-196: 174.

anche alcune scelte di fondo come l'ambientazione amena degna delle Isole Fortunate, luogo dove Erasmo fa nascere Follia; e che riteniamo coerente con quella che poté essere l'interpretazione di Ariosto del testo erasmiano, nell'eventualità – per noi assai probabile – di una sua conoscenza diretta: un'interpretazione che non ingenera la volontà di riprodurre l'affascinante figura di Follia ma che ispira l'uso di alcuni simboli, talvolta immersi in una simile temperie critica e allusiva.

5. IL PUNTO DI VISTA DEI CONTINUATORI

Infine, per capire meglio la posta in gioco nei *Cinque canti*, cioè il significato ultimo della questione politica che li attraversa, è utile considerare il punto di vista dei continuatori di Ariosto che tentano la strada del romanzo «epicizzante e imperiale», come Girolamo Bossi, autore della *Genealogia della Gloriosissima Casa d'Austria* (titolo della seconda e più ampia redazione del poema cavalleresco *I primi cinque canti d'Heliodoro*), e Danese Cataneo, autore dell'*Amor di Marfisa*.[93] Entrambi reintroducono nelle loro storie il personaggio ariostesco della messaggera islandese Ullania. Ed entrambi replicano, oltre a Ullania, la scena dell'assedio di Pavia (nell'*Heliodoro* del Bossi c'è una digressione sulla guerra tra Franchi e Longobardi, nel canto III), riunendo perciò due elementi che Ariosto aveva concepito insieme ma depositato in luoghi distinti: rispettivamente nelle giunte di C (ma sappiamo che Ullania compare, in abbozzo, nel frammento I della *Storia d'Italia* e nel frammento dello *Scudo della Regina Elisa*) e nei *Cinque canti*. È come se, per il loro tema comune, quello della discordia scoppiata dentro a una compagine imperiale, ne fosse ripristinata la virtuale coesione. Quella coesione che sussistette agli occhi di Ariosto durante un certo tempo, prima di accantonare per sempre il disegno dei *Cinque canti*. In questo senso il punto di vista dei continuatori sembra gettare una luce anche sulla storia testuale dell'opera ariostesca: Bossi e Cataneo ne avrebbero còlto le interne dinamiche con un'intuizione critica acuta? In realtà la loro ricezione dell'eredità ariostesca è eloquente piuttosto sullo spirito dei tempi che iniziava ad affermarsi già intorno ai *Cinque canti*, e chiarisce l'orizzonte di attesa di un lettore di poemi cavallereschi nell'età di Carlo V. Quanto agli aspetti formali, come illustra bene Guido Sacchi, il romanzo di Bossi e di Cataneo presenta soluzioni narrative compatte, si fonda su una struttura organizzata in episodi che tendono a scalzare le deviazioni gratuite:[94] anche per la sordina calata sull'*entralacement* a favore di un impianto classico esso reinterpreta la lezione dei *Cinque canti*.

Concludiamo con qualche ipotesi sull'attenzione che Tasso riservò al frammento, adoperandolo fra le sue fonti, come in un certo senso ebbe a intuire Galileo nelle *Considerazioni*, dove accenna a un possibile parallelo tra il Concilio delle fate e il concilio dei demoni del canto quarto della *Gerusalemme*.[95] Ci siamo interrogati sul rapporto di imitazione che unirebbe i personaggi di Satana e di Alcina (cfr. *supra* III.2). Un altro luogo dei *Cinque canti* si deve indicare –

---

[93] GUIDO SACCHI, *L'eredità di Ariosto e il modello romanzesco*, in ID., *Fra Ariosto e Tasso: vicende del poema narrativo. Con un'appendice di studi cinque-seicenteschi*, Pisa, Edizioni della Normale, 2006, 127-273: 139 sgg.

[94] Ivi, 254 sgg. Per le implicazioni culturali di questo spostamento da una forma aperta e digressiva a una forma chiusa e compatta, «finalisticamente orientata e strutturalmente definita», cfr. STEFANO JOSSA, *La fondazione di un genere*…, cit., 11.

[95] GALILEO GALILEI, *Considerazioni al Tasso*, in ID., *Scritti letterari*, a cura di ALBERTO CHIARI, Firenze, Le Monnier, 1970, 487-635: 546.

e non come fonte vicaria – riguardo alla scena finale del canto secondo, quella dell'abbattimento della selva. I commenti portano a riscontro alcuni versi di Virgilio e di Stazio e una possibile memoria boccacciana (cfr. ed. TOMASI 225 note 75-76). Innegabile, però, il precedente costituito dalla scena dell'abbattimento della foresta di Medea in *CC* III, a sua volta plasmato, com'è noto, su un brano della *Pharsalia*, dove per altro è intensa l'atmosfera di profanazione che troviamo in Tasso. Cominciamo proprio da Lucano, osservando come Tasso replichi l'elenco delle piante e in particolare il dettaglio dei «luctus cupressus»:

Phars. III 432-445	*GL* III 75-76
Inplicitas magno Caesar torpore cohortis ut vidit, primus raptam vibrare bipennem Ausus et aeriam ferro proscindere quercum Effatur merso violata in robora ferro: «Iam ne quis vestrum dubitet subvertere silvam, credite me fecisse nefas». Tum paruit omnis imperiis non sublato secura pavore turba, sed expensa superorum et Caesaris ira. Procumbunt orni, nodosa inpellitur ilex silvaque Dodones et fluctibus aptior alnus et non plebeios *luctus* testata *cupressus* tum primum posuere comas et fronde carentes admisere diem propulsaque robore denso sustinuit se silva cadens.	L'un l'altro essorta che le piante atterri, e faccia al bosco inusitati oltraggi. Caggion recise da i pungenti ferri le sacre palme e i frassini selvaggi, i *funebri cipressi* e i pini e i cerri, l'elci frondose e gli alti abeti e i faggi, gli olmi mariti, a cui talor s'appoggia la vite, e con pié torto al ciel se 'n poggia. Altri i tassi, e le quercie altri percote, che mille volte rinovàr le chiome, e mille volte ad ogni incontro immote l'ire de' venti han rintuzzate e dome; ed altri impone a le stridenti rote d'orni e di cedri l'odorate some. Lasciano al suon de l'arme, al vario grido, e le fère e gli augei la tana e 'l nido.

Il dettaglio della fuga degli animali spaventati (*GL* III 76 7-8: *Lasciano al suon de l'arme, al vario grido, / e le fère e gli augei la tana e 'l nido*) si poteva però trovare in Ariosto (in un registro comico: *CC* II 122 «Fuggon da' nidi lor guffi e civette, / che vi son più che tortore o colombi; / e, con le code fra le gambe, i lupi / lascian l'antiche insidie e i lochi cupi»).[96] Analoga trafila vale per il dettaglio delle piante dotate di resistenza ma che vengono comunque abbattute: nel mondo *contra ragione* di Ariosto si infrange il rapporto di solidarietà tra le piante, incluso quello 'matrimoniale' più antico, risalente all'*Antologia palatina*, poiché *CC* II 125 «cade l'olmo atto a riparar che l'ebre / viti non giaccian sempre a capo basso», così come in Tasso cadono, fra gli altri, *gli olmi mariti*. Lucaneo, tuttavia, appare il riferimento tassiano alla quercia che sopporta i venti ma che finisce abbattuta (*GL* III 76 1-4: *Altri i tassi, e le quercie altri percote, / che mille volte rinovàr le chiome, / e mille volte ad ogni incontro immote / l'ire de' venti han rintuzzate e dome*): esso suggerisce come in questo luogo Tasso abbia unito più memorie della *Pharsalia*, perché richiama la descrizione di una quercia che oscilla alle sferzate del vento da cui sta per essere divelta, termine di paragone di una celebre similitudine con Pompeo in *Phars*. I 135-143: «Stat magni nominis umbra, / qualis frugifero quercus sublimis in agro / exuvias veteris populi sacrataque gestans / dona ducum nec iam validis radicibus haerens / pondere fixa suo est nudosque per aera ramos /effundens, trunco non frondibus, efficit umbram / et, quamvis primo nutet casura sub euro, / tot cirum silvae firmo se robore tollant, / sola tamen colitur». Anche Ariosto nei *Cinque canti* crea attenti contrappunti sulla

[96] Secondo Tomasi soggiace un altro possibile precedente ariostesco: *OF* XXVII 101 3-4: «rimbombò il suon fin alla selva Ardenna / sì che lasciar tutte le fiere il nido» (ed. TOMASI 225 nota 76).

resistenza o, al contrario, sulla fragilità dei legni, quanto basta per indurre a riflettere sul valore metaforico di queste immagini di rottura, che come in Lucano rappresentano un'apocalisse della natura parallela a quella della guerra civile (cfr., per la quercia, anche *CC* V 65 1-2 «Il cerro e l'olmo andò, come se stato / fosser di canne, in tronchi e in schegge rotto», similitudine che raffigura la deflagrazione rovinosa del combattimento tra Orlando e Rinaldo, riprendendo le rispettive armi illustrate in *CC* V 63 1-2 Gli duo cugin, di lance proveduti / (che d'olmo l'un, l'altro avea di cerri)»).

Sulla scorta di questo insistito simbolismo arboreo l'immagine di una quercia che resiste sarà adoperata, in riferimento a Ruggiero, anche in *OF* XLV, canto interamente aggiunto in C, nell'ottava 73, combinandosi con altri termini di paragone danteschi e virgiliani (ed. BIGI 1456 nota 73): «Ma non più quercia antica, o grosso muro /di ben fondata torre a borea cede, / né più all'irato mar lo scoglio duro, / che d'ogni intorno il dì e la notte il fiede; / che sotto l'arme il buon Ruggier sicuro, / che già al troiano Ettòr Vulcano diede, / ceda all'odio e al furor che lo tempesta / or ne' fianchi, or nel petto, or ne la testa». L'immagine piacerà al Giraldi Cinzio dell'*Ercole*, che nel canto nono la riprenderà insieme al vento nominato da Ariosto, la «Borea»; la sua quercia è tuttavia divelta, come quella dei *Cinque canti* e come quella che simboleggia il Pompeo di Lucano: «Come Borea talvolta in guisa volve / frondosa quercia […] // Così Ercole il leon preme e raggira».[97]

Che i C*inque canti* siano interpretabili come una via alla *Gerusalemme liberata* resta una forzatura anacronistica, un'impressione prodotta dai toni e dalle ombre del frammento, ma è molto probabile che Tasso abbia accolto alcuni elementi della scena dell'abbattimento della selva da Ariosto: elementi assenti in Virgilio, Stazio o in altri modelli additati dalla critica, e vivi invece entro una dimensione assai significativa, quella costituita da Ariosto lettore di Lucano. A questo 'Ariosto lucaneo' dobbiamo riconoscere lo stile drammatico e tenebroso e un contenuto esoterico e negromantico, che è marcato anzitutto dai luoghi, come la Tessaglia e le foreste maledette. Oltretutto, certi esiti comici di Ariosto, come la descrizione degli animali intimoriti che abbandonano tane e nidi, hanno forse un'origine reattiva, cercano una tregua e una più equilibrata misura narrativa rispetto al *pathos* faulkneriano dello stile lucaneo.[98]

Concludiamo segnalando una seconda possibile ripresa tassiana del testo ariostesco, non dai *Cinque canti* ma da una giunta al *Furioso* nel 1532. Se alla critica sono già ben note le somiglianze, le interrelazioni simboliche, topiche o singolari, tra alcuni personaggi di Tasso e di Ariosto, non sembra sia stato rilevato il parallelo tra la scena della presentazione di Clorinda (*GL* II 38 sgg.) e la particolare fisionomia di Bradamante alla rocca di Clodione (*OF* C XXXII 99 sgg.). Bradamante infrange l'usanza iniqua dell'ospitalità presso la rocca, la quale prevede «che 'l cavallier ch'abbia maggior possanza, / e la donna beltà, sempre ci alloggi; / e chi vinto riman, vòti la stanza, / dorma sul prato, o altrove scenda e poggi» (*OF* XXXII 94 1-4). La infrange, anzitutto, con la sua sola natura superbamente paradossale, essendo al contempo la più bella delle fanciulle e il più forte tra i guerrieri. Se già questo scompagina le regole villane, quando poi diviene chiaro ai giudici che la messaggera dell'Isola Perduta, Ullania, non può essere ospitata

[97] GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINZIO, *Dell'Hercole*, Modena, Gadaldini, 1557, 117. Sul ruolo di Girardi nel passaggio dal romanzo al 'poema eroico' e sulla connessione tra il progetto dell'*Ercole* e l'idea di un genere nuovo cfr. JOSSA, *La fondazione di un genere...*, cit., in specie 18 sgg.; 25 sgg.; cfr. anche *Il poema come storia: l'«Ercole» del Giraldi* in STEFANO JOSSA, *Rappresentazione e scrittura. La crisi delle forme poetiche rinascimentali (1540-1560)*, Napoli, Vivarium, 1996, 254-293.

[98] Sull'influsso di Lucano in Tasso, il gusto dell'orrido e la segnalazione di passi paralleli, il lavoro ad oggi più completo è ETTORE PARATORE, *De Lucano et Torquato Tasso*, in «Latinitas», 19, 1971, 3-19, ora in ID., *Dal Petrarca all'Alfieri. Saggi di letteratura comparata*, Firenze, Olschki, 1975, 291-312:

contemporaneamente a Bradamante, perché di inferiore bellezza, ecco che la guerriera si trasforma in una sorta di dottore in legge, che disquisisce con il castellano e mostra l'ingiustizia del costume da lui amministrato. In particolare, il suo procedimento dialettico prospetta diverse possibilità: la rinuncia alla sua natura di donna, il suo diritto al soggiorno anche solo in virtù della supremazia nel campo delle armi, il fatto che la gara tra lei e Ullania non si svolge in condizioni di parità, e infine l'argomento, massimamente persuasivo, della forza, perché chiunque osi contraddire la sua dimostrazione dovrà battersi con lei.[99] Il narratore non interviene nel racconto, com'è tipico delle giunte del '32, ma compone una scena carica di sentimenti e allusioni da interpretare: una legge che esprime un rancore atavico e vendicativo si scontra con la superiore gentilezza di Bradamante, la quale diviene però anche una sorta di abile avvocato, in grado di ripristinare la giustizia mostrandone il vizio di forma e infine prendendosene gioco minacciando un'azione di forza. Eccezion fatta per la cavillosità quasi sofistica di Bradimante, connessa al mondo delle commedie e ai tribunali dell'attualità, non diversamente una sopraggiunta Clorinda, di cui è superfluo ricordare l'aspetto maschile di «guerriero» (*GL* II 38), argomenta con perizia maestosa l'innocenza di Olindo e Sofronia. Chiede ad Aladino di fargliene dono in cambio del suo imminente impegno nella guerra contro i cristiani, e imputa a un intervento miracoloso di Maometto il furto dell'idolo per cui i due amanti sono stati condannati. E conclude con un richiamo alla giustizia delle armi, di cui ella, come Bradamante e dopo avere compiuto un'arringa virtuosa quanto la sua, è realmente maestra:

OF XXXII 101 5-8-106	*GL* II 49-51
rispose: – A me non par che ben deciso, né che ben giusto alcun giudicio cada, ove prima non s'oda quanto nieghi la parte o affermi, e sue ragioni alleghi. Io ch'a difender questa causa toglio, dico: o più bella o men ch'io sia di lei, non venni come donna qui, né voglio che sian di donna ora i progressi miei. Ma chi dirà, se tutta non mi spoglio, s'io sono o s'io non son quel ch'è costei? E quel che non si sa non si de' dire, e tanto men, quando altri n'ha a patire. Ben son degli altri ancor, c'hanno le chiome lunghe, com'io, né donne son per questo. Se come cavallier la stanza, o come donna acquistata m'abbia, è manifesto: perché dunque volete darmi nome di donna, se di maschio è ogni mio gesto? La legge vostra vuol che ne sian spinte donne da donne, e non da guerrier vinte. Poniamo ancor, che, come a voi pur pare, io donna sia (che non però il concedo), ma che la mia beltà non fosse pare a quella di costei; non però credo	– Nova cosa parer dovrà per certo che preceda a i servigi il guiderdone; ma tua bontà m'affida: i' vuo' ch'in merto del futur servir que' rei mi done. In don gli chieddio; e pur se 'l fallo è incerto, gli danna inclementissima ragione; ma taccio questo, e taccio i segni espressi onde argomento l'innocenza in essi. E dirò sol ch'è qui comun sentenza che i cristiani togliessero l'imago; ma discordo io da voi, né però senza alta ragion del mio parer m'appago. Fu de le nostre leggi irriverenza quell'opra far che persuase il mago: ché non convin ne' nostri tempi a nui gl'idoli avere, e men dl'idoli altrui. Dunque suso a Macon recar mi giova il miracol de l'opra, ed ei la fece per dimostrar ch'i tèmpi suoi con nova religion contaminar non lece. Faccia Ismeno incantando ogni sua prova, egli a cui le malìe son d'arme in vece; trattiamo il ferro pur noi cavalieri: quest'arte è nostra, e 'n questa sol si speri. –

[99] Ripercorre analiticamente la retorica giuridica di Bradamante FRANCESCO FERRETTI, *La follia dei gelosi. Lettura del canto XXXII dell'*Orlando furioso, in «Lettere italiane», 62, 1, 2010, 20-62: 59-61.

che mi vorreste la mercé levare di mia virtù, se ben di viso io cedo. Perder per men beltà giusto non parmi quel c'ho acquistato per virtù con l'armi. E quando ancor fosse l'usanza tale, che chi perde in beltà ne dovesse ire, io ci vorrei restare, o bene o male che la mia ostinazion dovesse uscire. Per questo, che contesa diseguale è tra me e questa donna, vo' inferire che, contendendo di beltà, può assai perdere, e meco guadagnar non mai. E se guadagni e perdite non sono in tutti pari, ingiusto è ogni partito: sì ch'a lei per ragion, sì ancor per dono spezial, non sia l'albergo proibito. E s'alcuno di dir che non sia buono e dritto il mio giudizio sarà ardito, sarò per sostenergli a suo piacere, che 'l mio sia vero, e falso il suo parere. –[100]	

[100] A margine, e ancora come modello influente sulla figura di Clorinda alla sua prima apparizione nel poema, indichiamo che una donna padrona della retorica giudiziaria è anche Marfisa alla fine del nuovo episodio di Ruggiero e Leone, là dove conduce, in un'ottava, una sorta di disquisizione giuridica su chi, tra Leone e il fratello Ruggiero, possa accampare diritti su Bradamante: *OF* XLVI 57 « – Poi che non c'è Ruggier, che la contesa / de la moglier fra sé e costui discioglia; / acciò per mancamento di difesa / così senza rumor non se gli toglia, / io che gli son sorella, questa impresa / piglio contra a ciascun, sia chi si voglia, / che dica aver ragione in Bradamante, / o di merto a Ruggiero andare inante».

CAPITOLO IV

1. TRA FORTUNA E ANTIPROVVIDENZA: UNA VARIANTE AUTOGRAFA

I riferimenti alla fortuna presenti nei *Cinque canti* e nelle giunte del '32 esprimono una visione cupa del destino umano, che riconduce gli avvenimenti a una logica antiprovvidenziale. Gli accenti fatalistici che Ariosto fa cadere sul concetto di fortuna sono segno di una riflessione che va ben al di là della questione della precarietà della sorte: la casualità degli eventi è sostituita a tutti gli effetti da un finalismo. Abbiamo osservato come nei *Cinque canti* la fortuna sia legata alla follia, alla manifestazione, spesso grottesca, della precarietà della *ratio* dei singoli personaggi, e come nelle giunte di C l'immagine della ruota di fortuna compaia con singolare frequenza, esprimendo una tensione drammatica cui soggiace la stessa coscienza negativa che domina nel frammento. Tra tutte le occorrenze dell'immagine nel testo del 1532 si distingue il proemio del canto XLV, dove gli esempi tratti dalla storia di Roma sono indirettamente riferiti a Ruggiero e saldati così all'alto destino della stirpe estense: con l'eccezione di questo caso particolare – in cui è comunque notevole che la ruota di fortuna sia assorbita in un discorso finalistico, venendo interpretata in chiave provvidenziale – si può affermare che l'ultimo Ariosto tende a commentare il racconto secondo una logica più rigida e pessimistica rispetto ai primi due *Furiosi*: quando evoca la fortuna, sembra piuttosto riferirsi al Fato. Nei *Cinque canti* il Fato è un destino cieco che porta principalmente alla disfatta politica (come già nell'*epos* tragico della *Pharsalia*); nel terzo *Furioso* è un'ombra che si stende sulle gesta dei personaggi introdotti o modificati, da Bireno a Francesco I, a Ruggiero in qualche frangente della vicenda, di cui è protagonista, aggiunta nel finale del poema (cfr. già III.3.VI).

La rassegna delle varie apparizioni di fortuna nelle giunte del 1532 può essere arricchita con un esempio reperibile in uno dei fogli del manoscritto autografo che trasmette proprio l'episodio di *Ruggiero e Leone*: è attestato da una variante dell'ottava 17 del canto XLV, interamente aggiunto in C. La variante istruisce sul valore che Ariosto assegna alla fortuna mentre è intento a comporre una vicenda che per molti aspetti raduna, *in factis* e con esiti controversi, tutti gli ingredienti ideologici più delicati della sua riflessione: cortesia e inganno, idealità e reale, bene e male. L'ottava che ci interessa appartiene al discorso del personaggio che incarna la ferocia, Teodora, la quale prega il fratello Costantino di giustiziare il prigioniero Ruggiero per vendicare la morte in battaglia di suo figlio. In un primo tempo, Teodora imputa il diritto di uccidere Ruggiero alla fortuna, nella riscrittura a Dio:

17a	17b
Ecco [interl. *Vedi*] *Fortuna, ch'ella anchor si dolse* *Vistol morir, ti dà poter di farla* [interl. *che ti suade a farla*]. *E seguitò dicendo, e ben che volse* *Tre volte e più l'imperator levarla,* *ella prima dai piè non se gli tolse,* *che promesso le fu di contentarla.* *Comandò Constantin che si facesse* *Colui condurre, e in man di lei si desse.*	Vedi che per pietà del nostro duolo ha Dio fatto levar da la campagna questo crudele, e come augello a volo, *C* A dar ce l'ha condotto ne la ragna, acciò in ripa di Stige il mio figliuolo molto senza vendetta non rimagna. Dammi costui, signore, e sij contento ch'io disacerbi il mio col suo tormento.
18 Così ben piange, e così ben si duole, e così bene et efficace parla;	

né da li piedi tor mai se li vuole, ben che tre volte e quattro *di* [interl. per] levarla usassi Constantino atti e parole; che gli è sforzato al fin di contentarla: e così comandò che si facesse colui condurre, e in man di lei si desse.	

La lettura di quanto accaduto in chiave malignamente provvidenziale riprende lo stupore di Ungiardo, il soldato greco che era riuscito a catturare il paladino e a consegnarlo come prigioniero: in XLV 9 1-2 egli è incredulo «[…] che [Ruggiero] sia de se stesso senza caccia / venuto a dar del capo ne la rete […]», come Teodora in XLV 17b 2-4 afferma che *ha Dio fatto levar da la campagna / questo crudele, e come augello a volo, / a dar ce l'ha condotto nella ragna*.[1] L'eco del pensiero di Ungiardo, e in specie la ripresa dell'immagine della *rete*, accentua la fatalità della considerazione di Teodora. Non solo: con la riscrittura Ariosto crea un effetto sacrilego perché Teodora evoca Dio come una patente di vendetta. L'«iniqua vecchia» (XLV 41 1) unisce del resto l'efferatezza bizantina a uno spregiudicato senso del divino che pare iscritto nel suo nome (ed è probabile che Ariosto nell'inventare i dettagli dell'episodio abbia seguito, più di quanto sia stato notato, fonti storiche relative all'Impero bizantino).[2] Un senso del divino che, mutato di segno, si manifesta in altri luoghi del canto: la provvidenza è infatti favorevole a Ruggiero quando Leone inizia ad adoperarsi per sventare il progetto crudele della zia e infine accompagna le nozze di Ruggiero e Bradamante (cfr. XLV 41 5 «la superna Bontà fa ch'all'orecchia»; XLV 42 3-4, dove Leone è «mosso da quel valor ch'unico chiama, / e che par che soprumano sia»; XLV 102 7-8 «il ciel, ch'eternamente avea voluto / farla di Ruggier moglie, le diè aiuto»; fino alle parole di Ruggiero, che rielaborano un proverbio, in XLVI 35 5 «"…Ma perché ordina l'uomo, e Dio dispone…"»); senza contare, già in XLIV 90 5-8, l'immagine sacra e stupefacente di Ruggiero in battaglia, che conquista Leone, per altro apparendo ai suoi occhi come il messo di Dio sceso a punire il suo popolo di barbari miscredenti: «Stupido mira i soprumani gesti, / e talor pensa che dal sommo coro / sia per punire i Greci un agnol sceso, / che tante e tante volte hanno Dio offeso».

Attraverso la prima lezione (*Fortuna*), Ariosto disponeva invece un legame a distanza con il proemio del canto XLV, dove campeggia l'immagine della ruota (*Quanto più su l'instabil ruota vedi / Fortuna…*): proemio che generalmente componeva solo una volta steso l'intero canto (la regola dovrebbe valere anche per questo, vergato un po' fortuitamente accanto alle ultime ottave del canto XLIV: cfr. *FA* 111: F c. 43 *r*). Può sembrare difficile ricostruire l'ordine della composizione

[1] Nella scena di Ungiardo è presente un riferimento grottesco alla fortuna, che il soldato si accinge a consegnare al proprio re per i capelli: il gesto di acciuffare Fortuna per la chioma è effettivamente materializzato nella consegna del prigioniero, tirato appunto per i capelli: XLV 7: «Costui fece ad Ungiardo saper, come / quivi il guerrier ch'avea le genti rotte / di Costantino e per molt'anni dome, / stato era il giorno, e vi staria la notte; / e che Fortuna presa per le chiome, / senza che più travagli o più lotte, / darà al suo re, se fa costui prigione; / ch'a' Bulgari, lui preso, il giogo pone».

[2] Osserviamo che Teodora, l'inventata sorella del Costantino ariostesco, assuona con Teodota, moglie di Costantino VI, che aveva condotto una fallimentare campagna contro i Bulgari, al tempo di Carlo Magno: celebre è la sconfitta riportata nel 792. I due ebbero un figlio di nome Leone. Cfr. MARIO GALLINA, *Potere e società a Bisanzio. Dalla fondazione di Costantinopoli al 1204*, Torino, Einaudi, 1995, 140; GEORG OSTROGORSKY*, Storia dell'Impero bizantino, Milano, Einaudi, 1968,* 164 e 170. Notevole, per altro, l'esistenza del piano, non andato in porto, di maritare una figlia di Carlo Magno, Rotrud, con il figlio di Costantino VI: cfr. GERHARD HERM, *I bizantini*, Milano, Garzanti, 1985 [1979], 196. Rimane il problema di individuare quali cronache Ariosto abbia potuto leggere, problema già presente a Bigi: cfr. ed. BIGI 1410 nota 12.

dei segmenti, essendo la variante una riscrittura di un'ottava, redatta nella colonna di destra, sempre libera negli autografi proprio perché adibita a eventuali correzioni. Uno sguardo attento ci permette però di intuirne la tempistica. Notiamo che in 17b e in 18 Ariosto diluisce in due ottave quanto aveva scritto in una soltanto (cfr. 17a *tre volte e più l'imperator levarla / ella prima dai più non se gli tolse* > 18 *né da li piedi tor mai se li vuole, / ben che tre volte e quattro* di *per levarla*; e vv. 7-8); se l'ottava 18 contiene stilemi e versi già scritti nella prima versione dell'ottava 17 (= 17a), possiamo dedurre che la riscrittura di quest'ultima (= 17b) ebbe luogo prima della scrittura dell'ottava 18. Nel *ms*. le ottave 17a e 18 sono ordinatamente incolonnate l'una sotto l'altra, come da prassi, e 18 si presenta graficamente pulita: da ciò possiamo dedurre che queste ottave appartengono a un regime di composizione, e non di trascrizione, come sostiene invece Debenedetti.[3] Torneremo diffusamente sullo statuto 'intermedio' di questi fogli manoscritti (nella sezione *Autografi* – cfr. *infra* 7.), e sulle importanti conseguenze che se ne possono trarre per l'interpretazione dell'episodio.

Tra le conquiste formali della riscrittura, osserviamo l'anafora di *vedi* (17b 1; 16 5 e 7: «Oltre che stato t'è nipote, vedi / quanto t'amò, vedi quant'opre buone / ha per te fatto, e vedi s'avrai torto / di non lo vendicr di chi l'ha morto»); mentre 17b 8 *ch'io disacerbi il mio col suo tormento* usa Petrarca (*Rvf* XXIII 4 «perché cantando il cor si disacerba») in un registro tutt'altro che elegiaco. Nel complesso, Ariosto perfeziona l'eloquio di Teodora, al fine di renderlo più solenne e consono alla sua ferocia.

L'appello a compiere una 'vendetta provvidenziale' genera un effetto sacrilego che non ha paragoni nel primo e nel secondo *Furioso*. Un raffronto è possibile – forse – solo con l'episodio del 'suicidio santo', teologicamente implausibile, di Isabella, la pagana convertita che per conservarsi intatta alla memoria di Zerbino inganna Rodomonte e con la frode e il gesto estremo trova il paradiso: Dio esalta l'«atto incomparabile e stupendo» della donna, giudicandolo superiore a quello di una suicida pagana come Lucrezia (XXIX 4-30: 28).[4]

Ma la vicenda di Isabella è improntata all'eccezionalità di un martirio cercato per amore; come intendere – invece – il Dio di Teodora? Un Dio del male e della vendetta, che per altro nel racconto viene contrapposto alla provvidenza che conduce la vicenda al lieto fine? Probabilmente è il passaggio che riscontriamo nella variante tra i due termini di *Fortuna* e *Dio* a suggerirne il significato: un significato non dissimile da quell'antiprovvidenza che tanto spesso si compie nel mondo dei *Cinque canti* sotto l'insegna di *Fortuna*, intesa come forza rovinosa che fa precipitare irrazionalmente il corso degli eventi. Il linguaggio sacrilego usato da Teodora esprime proprio quella visione irrigidita, quel giudizio pessimista e fatalista che dai *Cinque canti* filtra in alcuni passaggi delle giunte del 1532. Siamo lontani dall'effetto irriverente che è prodotto nel linguaggio dalle ambiguità tipiche dei primi due *Furiosi*, ambiguità di tipo elegiaco che confondono sacro e profano, che rispecchiano i paradossi creati nell'universo carolingio dall'irresistibile forza

---

[3] *FA* 95: «Buona copia, con correzioni»; l'unica perplessità di Debenedetti, alla quale tuttavia non segue un approfondimento, è espressa in ivi, *Introduzione* XXXV: «è una copia in pulito e per un buon tratto pulitissima, con parecchie ottave dell'edizione del '21 (altre ce n'erano nel foglio perduto), che alle nuove fanno corona; ma lungo il cammino i pentimenti e le correzioni rischiarono qualche volta di guastarla, specie nel c. XLV»; di fatto Debenedetti non dubita che le ottave, per quanto soggette a ritocchi, siano state anzitutto trascritte in bella. Lo conferma un'affermazione successiva, volta a giustificare alcuni interventi e a conservare per la copia dell'episodio lo statuto di «bella»: ivi, XXXVI: «Lasciata dunque in sospeso la copia, egli lavora su altri fogli, riservandosi di notare le variazioni in questa bella che ci sta innanzi». Torneremo su ciascuna di queste affermazioni di Debenedetti.

[4] Sull'episodio cfr. FRANCESCO FERRETTI, *Menzogna e inganno nel* Furioso, in «Versants», n. monografico *L'«Orlando furioso» e la tradizione cavalleresca*, a cura di ANNALISA IZZO, 59/2, 2012, 85-109: 98-99.

dell'amore (dall'amore, tema dominante del poema, nasce del resto anche la vicenda di Isabella con i suoi risvolti teologici).

È allora molto significativo che l'ultimo Ariosto usi un linguaggio sacrilego anche nelle commedie che andava riscrivendo in versi, dove i personaggi si riferiscono alla sfera del divino in un registro equivoco, sospeso tra invocazione e profanazione: come vedremo, si tratta di un fenomeno crescente nella rielaborazione delle *pièces*, specie nella seconda *Cassaria* (cfr. *infra* IV.3). Intanto, illustriamo di séguito una proposta di lettura del celebre passo del sogno di Orlando in *OF* VIII; a nostro giudizio esso esemplifica come le contaminazioni di sacro e profano nel primo Ariosto avessero un movente elegiaco, una spregiudicatezza che non oltrepassa la misura leggera dell'ironia o della parodia.

2. «DA UN'ALTRA VOCE» (*OF* VIII 83 5)

Spinto da un sogno, Orlando abbandona Parigi per andare alla ricerca di Angelica. È noto che nella sequenza onirica Ariosto fa ampio uso di espressioni petrarchesche e che, nel tema di Orlando «insonniato», replica alcuni brani dell'*Innamorato*.[5] Ma per decifrare il passo in tutti i dettagli ci sembra importante riconoscere anche un influsso del Boiardo lirico, carico di memoria biblica, che riguarda la misteriosa «altra voce» che irrompe nel finale. È la voce che annuncia al paladino come Angelica sia perduta per sempre, instillandogli nella mente la folle disperazione che guiderà la sua inchiesta. Chi emetta questo «orribil grido» non è chiarito dai commentatori, e ciò malgrado Ariosto ne sottolinei la provenienza da una figura «altra», non più la donna, del resto ormai scomparsa alla vista mentale di Orlando. Il raffronto con un sonetto degli *Amorum libri*, e con il suo ipotesto biblico, può suggerire la soluzione del quesito:

OF VIII 83	*Amorum libri* III 53[6]
Onde par ch'esca il grido, va veloce, e quinci e quindi s'affatica assai. Oh quanto è il suo dolore aspro et atroce, che non può rivedere i dolci rai! *Ecco* ch'altronde ode *da un'altra voce*: – Non sperar più *gioirne* in terra mai. – A questo orribil grido risvegliossi, e tutto pien di lacrime trovossi.	Quanto fuor dolce l'ultime parole, misero me, che ténero il mio core, quando lassarlo a lei, che il trasse fore, tanto mi dolse che oggi ancor mi dole! Ciò che se scrive e ciò che dir si sòle suavemente a un dipartir de amore, sarebbe un rivo aposto al mar Magiore, una picola stella appresso al sole. Quei begli ochi eran fisi in tanto affetto che sembrava indi *una voce uscire* *dicente*: «Ora m'è tolto ogni *diletto*». Deh, perché alora non pòte io morire tanto contento in quello ultimo aspetto, ché da quel viso al ciel potea salire? MATTHEUS 17 5: «*Et ecce vox de nube, dicente*: – Hic est Filius meus *dilectus* – ».

[5] SILVIA LONGHI, *Orlando insonniato. Il sogno e la poesia cavalleresca*, Milano, FrancoAngeli, 1990, 19 sgg.; BEER, *Romanzi di cavalleria*, cit., 43-44, 47-49, 62. In generale cfr. anche STEFANO CARRAI, *Ad somnum: l'invocazione del sonno nella lirica italiana*, Padova, Antenore, 1990.

[6] MATTEO MARIA BOIARDO, *Amorum Libri tres*, a cura di TIZIANO ZANATO, Novara, Interlinea, 2012, 552-554: 553.

Si può supporre che la misteriosa voce provenga direttamente da Dio, sulla falsariga del versetto di *Matteo* 17 5 già ripreso da Boiardo: ripreso in qualità di espediente, cioè come voce fuori campo (che comunque il poeta associa fantasmaticamente ai *begli ochi*), e nel contenuto, che è ribaltato ai limiti della parodia. Infatti Boiardo trasforma l'annuncio divino della trasfigurazione di Cristo ai discepoli in un triste ammonimento privato: *Ora m'è tolto ogni diletto*. Ariosto sembra seguirne l'esempio con il verso *Non sperar più gioirne in terra mai*, e all'assenza del termine evangelico *dilectus*, forse rielaborato in *giorne*, fa riscontro il recupero letterale della formula *Et ecce* nell'avverbio introduttivo *Ecco*. Entrambi i poeti portano il linguaggio sacro nell'ambito amoroso e precisamente nella circostanza del commiato (Boiardo) o della perdita (Ariosto). Boiardo conclude il sonetto con una nota religiosa, assimilando la *visio* dell'amata a quella di Dio in Paradiso. Ariosto, invece, compie una decisa parodia della dottrina stilnovista e neoplatonica dell'amore sublimante: le «imagin false» del sogno (VIII 84 1) innescano il *furor* di Orlando e la loro potenza persuasiva raggiunge il picco attraverso l'eco evangelica, che è depositata in un'allusione che distorce il significato della frase di Matteo, proprio come nel modello boiardesco.

Il sonetto di Boiardo è tematicamente vicino al sonetto di Petrarca cui Ariosto allude, con ogni evidenza, nel v. 6 dell'ottava: *Rvf* CCL, in cui un sogno preannuncia all'amante la futura morte dell'amata, e dov'è Laura stessa ad ammonire «non sperar di vedermi in terra mai» (14). La sostituzione di *vedermi* con *gioirne* da un lato richiama, come abbiamo accennato, il *dilectus* biblico e il *diletto* amoroso in cui l'aveva trasformato Boiardo, dall'altro rincara la parodia della dottrina dell'amore come trascendenza, evocando la perdita di un premio assai più concreto e terrestre della vista della persona amata.

Questo passo cruciale del *Furioso*, esemplare degli equilibri dinamici dell'intero poema e vero *signum* letterario e ideologico sotto cui Ariosto pone l'inchiesta, mostra come la mescolanza di sacro e profano sia determinata da fattori schiettamente letterari: il codice lirico, in cui già era praticata nel precedente boiardesco, il registro ironico e l'intento parodico. La contaminazione delle due sfere non è connessa a una visione drammatica e pessimistica del comportamento umano, ma è semplicemente espressione di un'irriverenza connaturata alla scrittura ariostesca. È un esito in linea soprattutto con la rielaborazione del *Canzoniere* petrarchesco all'interno del poema, che, specie quando è di natura allusiva e non solo linguistico-stilistica, produce intersezioni dei generi e ambiguità nei contenuti.[7] Si può considerare, in definitiva, come una tecnica di straniamento che rinnova il linguaggio, moltiplicandone le possibilità espressive.

3. LE *COMMEDIE* IN VERSI: VARIAZIONI COMICHE SU FORTUNA E DIO

La riflessione che l'ultimo Ariosto dedica al tema della fortuna ha lasciato alcune tracce anche nelle commedie in versi, frutto di un'attività riscrittoria che impegnò Ariosto negli anni venti, accanto e in subordine al lavoro sul terzo *Furioso*.[8] L'elaborazione delle *pièces* mira all'ottenimento

[7] MARIA CRISTINA CABANI, *Fra omaggio e parodia. Petrarca e petrarchismo nel «Furioso»*, Pisa, Nistri-Lischi, 1990, 118; EAD., *Ovidio e Ariosto: leggerezza e disincanto*, in «Italianistica», *Ludovico Ariosto: nuove prospettive e ricerche in corso*, a cura di LINA BOLZONI, MARIA CRISTINA CABANI, ALBERTO CASADEI, XXXVII, 3, 2008, 13-42.

[8] Per la tempistica, sulla quale avremo occasione di tornare, cfr., oltre a CATALANO (che citeremo *ad loc.*), CASADEI, *Note ariostesche*, cit.; DE LUCA, *Il teatro di Ludovico Ariosto*, cit.; COLUCCIA, *L'esperienza teatrale di Ludovico Aristo*, cit.; FERRONI, *Il testo e la scena*, cit.; nonché le edizioni commentate: ARIOSTO, *Le Commedie*, cit. (= ed. CATALANO);

del successo a corte, una volta ripresa l'attività teatrale ferrarese, e insieme a un obiettivo più intimo di moderna rifondazione del genere comico; essa corre parallela a quella dell'opera maggiore, e un raffronto, svolto con la coscienza della diversità dei generi, può consentirci di individuare le costanti ideologiche dell'ultima produzione ariostesca.

Rispetto alla variante autografa che si è discussa, è significativo osservare che nella *Cassaria* in versi le menzioni di Dio aumentano in modo consistente e sono sospese tra invocazione e imprecazione. Al contempo Ariosto introduce immagini che sovrappongono la dimensione religiosa, addirittura scritturale, a quella pratico-mercantile. Ad esempio, in C*ass. vr.* IV.II 1744-1749 Crisobolo riferisce al figlio la parabola del figliuol prodigo, mentre nella redazione in prosa lo definiva genericamente «prodigo giovane» (ed. GAREFFI 118). La parabola è adattata alla vicenda mercantesca: «Massimamente ove si truovi un prodigo / Figliuolo, quale è il mio, che non si sazia / Mai di voler matino e sera a tavola / Compagni; e non gli basta l'ordinario: / Di ciò ch'è in piazza di buono da vendere, / Costi quel che si vuol, vuol che si comperi».

Anche nei versi della *Cassaria* assistiamo a un ambiguo avvicinamento tra Dio e fortuna. Da un lato, la riflessione sulla volubilità di quest'ultima assume toni drammatici, una pronuncia seria e sentenziosa; dall'altro un'aura di profanazione circonda i riferimenti sacri o le invocazioni di Dio (anche perché non di rado sono i registi maliziosi, come Vulpino, a pronunciare le battute religiose).

Elenchiamo alcuni esempi salienti. In *Cass. vr.* IV.I, nel monologo di Vulpino, la presenza di Fortuna raddoppia rispetto alla versione in prosa: «O ria Fortuna» (ed. GAREFFI 116) > vv. 1621 e 1640: «O Fortuna invida» e «Fortuna malivola». Nella prima occorrenza Ariosto sviluppa una vivace personificazione: 1621 sgg.: «O Fortuna invida, / come sempre con gli occhi intenti e vigili / stai a mirar ciò che disegnan gli uomini, / per côrre il tempo ove possi interromperli!», e il gesto in cui la ritrae, quello di cogliere il tempo per troncare il disegno umano, ne fa quasi una Fortuna-Parca, che può recidere non le trame di un'azione ma piuttosto lo stame della vita.[9] Contestualmente, Ariosto svolge una meditazione sui «contrarii», portando a un grado di astrazione teorica lo spunto presente nella redazione in prosa (r. 7: «La qual cosa non alli amori di Erofilo è contraria, come pericola che mai più non si possa avere la cassa»): promuove il termine chiave nell'esordio, il quale diviene paragonabile a un proemio di canto nel poema, di tonalità elegiaca: v. 1 «Tante contrarietà, tanti infortunii».[10]

ARIOSTO, *Commedie*, cit. (= ed. CASELLA, RONCHI, VARASI); ARIOSTO, *La Cassaria in versi*, a cura di VALENTINA GRITTI, cit. Per alcune fondamentali osservazioni sul 'monolinguismo' ferrarese messo a punto da Ariosto commediografo cfr. GIANFRANCO FOLENA, *Le lingue della commedia e la commedia delle lingue* [1983], ora in ID., *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991, 119-146: 132-141. Cfr. anche STEFANO TERMANINI, *Rapporti teatrali tra Ariosto e Ruzante*, in «Quaderni veneti», 25, 1997, 77-95.

[9] In prosa: «O ria Fortuna, come stai per opporti alli disegni nostri apparecchiata sempre!» (ed. GAREFFI I 116).

[10] Sul valore metateatrale del termine «contrari» ci soffermeremo oltre. Intanto, per un'interpretazione dei «contrarii come procedimento narrativo o «sistema della commedia»» cfr. ed. GAREFFI, *Introduzione* 9-79: 32 sgg. Cfr., in IV.VIII, il monologo di Fulcio, che già nella redazione in prosa conteneva due riferimenti a fortuna, per altro intercalati da un «per Dio» (ed. GAREFFI I 131-132), accompagnati dal motivo dei «contrari»: 2319-2325: «la mutabile / Fortuna ha posto ogni cosa in disordine, / la quale andata era un pezzo sì prospera, / et anderebbe ancora, se impeditola / e fatta ritornar alla contraria / via non avesse la poca memoria / di questo sciocco». E infine la risoluzione ad agire, suggellata da un comico «voto» alla 'dea' Fortuna: 2371-2374: «Così mi sie favorevole / Fortuna: ch'io fo voto, riuscendomi / questa impresa, di star tre dì continui / imbriaco in tuo onor». Per questo voto cfr. anche V.III 2805-2810.

Dopo il monologo, Vulpino si cimenta in alcune battute a sfondo religioso, nella speranza di ingannare Crisobolo attraverso l'innocente stupore del fedele ossequioso: IV.II 1777-1779 («Dio t'ha per miracolo […] fatto tornar») e poi 1785-1786 («Ma or resuscito, / ch'io ti veggo, patron»). *Or resuscito* è la 'traduzione' sdrucciola di «ritorno vivo» (ed. GAREFFI 119), ma rispetto alla lezione precedente acquista un immediato valore religioso. Queste battute compite sono in contrasto con la maniera spregiudicata e agonistica in cui lo stesso personaggio, poc'anzi, invocava fortuna; in realtà, è chiara la loro natura strumentale nello scambio con Crisobolo, e per altro il ricorso al lessico liturgico come espediente dell'inganno è una soluzione comica anticlericale.

Di séguito nel dialogo è Crisobolo a porsi sullo stesso piano iperbolicamente religioso, con un discorso a sé stesso in cui si augura di morire, rispondendo così 'per le rime' all'immagine di 'resurrezione' di Vulpino: IV.II 1811-1816: «Ah misero, / Ah più d'ogn'altro infelice Crisobolo! / Or esci de la terra, e lascia in guardia / La tua casa a poltroni, a pazzi, a ebrii, / A gaglioffacci impiccati! Potevola / Così lasciare in guardia a cotanti asini». Superfluo sottolineare ancora la mescolanza indebita tra l'immagine metafisica di fuoriuscita dalla terra – quasi 'ascensione' – e i riferimenti basso-comici ai furfanti di cui Crisobolo è vittima.[11] Notevole è anche l'aggiunta della battuta semiblasfema di quest'ultimo, in V.IV 2883-2884: «Che domine / So io?» (cfr. *pr.* 142). Essa è in sintonia con un'altra interpolazione, in V.IV 3017-3019, in cui Fulcio definisce «miracolo» la minaccia della tortura o dell'impiccagione: «Gli è il nostro mercadante, in cui miracolo / La santa fune dimostrò, che sciogliere / Gli fe' la lingua e non esser più mutolo».

Gli esempi riuniti sono sufficienti ad attestare nell'opera il frequente trapasso dalla fortuna a Dio, e dal sacro al quotidiano. Il sapore equivoco che si afferma nel linguaggio della *Cassaria* in versi è un fenomeno che rispecchia una determinata evoluzione del pensiero ariostesco. È forse considerabile come un momento preliminare a questo esito il secondo *Negromante*, dove il rapporto tra l'uomo e la fortuna è già particolarmente curato e si risolve in un fondamentale 'agnosticismo': la fortuna non aiuta nemmeno gli audaci, se la presunzione di Iachelino si rivela sciocca e, nel finale, lo porta a una misera uscita di scena.[12]

Nella versione definitiva dell'opera sono aggiunte le ultime tre scene dell'atto quinto e proprio nella scena conclusiva, quando sta per apprendere da Nibbio la sua sconfitta, Iachelino si illude di avere «Fortuna» dalla sua parte: V.V 2090-2093: «Qual volta prospera / Comincia a esser Fortuna, un pezzo séguita / Di bene in meglio; e chi non la sa prendere, / Non di lei, ma di sé poi ri ramarichi. / La prenderò ben io. Ma ecco Nibbio». Ariosto ha aggiunto questa parte dopo avere riproposto, senza modifiche, le battute in cui Temolo e Massimo si compiacciono della «Fortuna» o «divina providenzia» che ha condotto la storia al suo lieto fine: Temolo in V.III 1771-1774: «(O aventura grande, o Fortuna ottima! / Come tanta paura e tanta orribile / Tempesta in sì sicura et in sì placida / Quïete hai rivoltato così sùbito!» (e cfr. *Negr.* I V.III 1738-1741): e Massimo in V.III 1854-1856: «all'infallibile / Divina providenzia, che a principio / Così determinò che dovesse essere» (e cfr. *Negr.* I V.III 1764-1766). Dunque l'illusione estrema e intempestiva di Iachelino di avere in pugno gli altri personaggi sottolinea la vanità delle sue ambizioni registiche. Se nella prima redazione spariva dalla scena, nella seconda la sua presenza è

[11] Nella red. pr. ed. GAREFFI I 119: «Ah misero et infelice Crisobolo! Lassa or cura de la tua casa a questi gaglioffi, a questi poltroni, a questi impiccati! Potevo non meno lassarvi tanti asini».

[12] Editori e interpreti sottolineano concordemente come le varianti del secondo *Negromante* rappresentino meglio la trasformazione di Iachelino da beffatore a beffato. Cfr. MARIA LUISA DOGLIO, *Lingua e struttura del «Negromante»,* in *Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione*, cit., 427-443; FERRONI, *Il testo e la scena*…, cit., 132-139; ed. RONCHI, *Introduzione* 821 sgg.

come protratta allo scopo di deridere i suoi patetici imbrogli, e con essi tutte le pretese umane di potere dominare la realtà cavalcando la fortuna. In quest'ottica moraleggiante è significativo, per altro, che egli sia perfettamente conscio della volubilità della fortuna nel momento stesso in cui si autoproclama ancora in sella: Ariosto gli fa illustrare un principio universale, cioè come la mutevolezza delle cose non sia razionalizzabile, attraverso una scena di umiliazione grottesca che richiama il mondo dei *Cinque canti*. Beninteso, nella scena non v'è pietà, né intenti critici che possano guastare il divertimento del pubblico o stimolarne la riflessione. Tuttavia, ciò che si coglie immediatamente è che se anche gli inganni vengono svelati e le mistificazioni vengono eliminate, prevale un'atmosfera di fatalismo che sovrasta tutti i personaggi, sia Iachelino sia coloro che ringraziano la provvidenza. Come ha osservato Ferroni, «il rapporto tra le mosse di questo "giuntatore" di professione e il movimento strutturale della *fabula* resta confuso, indefinito, e l'interesse scenico si sposta alternativamente verso l'uno o l'altro dei due poli».[13] In questa indefinizione o sfocatezza del rapporto tra le mosse di Iachelino e gli eventi vediamo una manifestazione dell''agnosticismo' ariostesco. L'esistenza è inafferrabile e il bene e il male non sono individuabili con sicurezza. Analogamente, anche nella *Cassaria* in versi il personaggio sordido del ruffiano, Lucramo, è accomunato agli altri dalla malasorte (cfr. ad es. V.IV 2908-2909: «Il ruffiano è povero / e, come li suoi pari, vile e timido», afferma Fulcio). È in questa visione disincantata, priva di *indignatio*, che si esprimono la moralità e la fede dell'ultimo Ariosto.

A riprovarlo osserviamo un passo ideologicamente delicato della *Lena* – l'ultimo lavoro teatrale di Ariosto, elaborato probabilmente in contemporanea al rifacimento della *Cassaria* – di cui ci è pervenuta per intero solo la seconda redazione caudata. Proprio in coda, in V.XII 1720-1728, Menica avvia l'opera alla sua conclusione esprimendo una morale che, senza instaurare rapporti allusivi precisi, sembra rovesciare il *pro bono malum*. Ella infatti spiega in termini pratici e ribassati, consoni al mondo della commedia, come il male possa essere trasformato in una forma di «utile»: «Trovata, fu per affanno a pericolo / Di cader morto; e che poi ritrovandosi, / Come era a punto il ver, che caricatala / Avea costui no a te, ma a Licinia, / Tutto restò riconsolato, e parveli / Resuscitar. Or vedi se ci è dubbio / Che teco presto non si riconcilii, / Massimamente che gli torna in utile / Questo error tuo». Questa dichiarazione sul carattere di provvidenzialità di quanto accaduto sembra esprimere una fiducia nella sorte di tipo istintivo e pratico, ispirata dal buon senso: una posizione che ha perso la tensione tra ideale e reale e il carattere drammatico che animano la questione nel *Furioso* e naturalmente nei *Cinque canti*. In effetti, le parole di Menica, che informano Lena del perdono di Fazio e della sua intenzione di continuare il *mènage*, non sono solo prive di una tensione verso l'ideale, ma suonano involontariamente come una condanna. La invitano a null'altro che a rassegnarsi ad accettare la sua meschina realtà. Esse suggellano un dato evidente, cioè come la conclusione della commedia non realizzi nessuno dei disegni della protagonista (mentre, con il matrimonio, si limita a sancire il riconoscimento della situazione iniziale, ossia dell'amore di Flavio per Licinia). Come notato da Ferroni, «i diversi disegni e imbrogli di Lena e di Corbolo (spesso in conflitto tra loro, dato che Corbolo cerca di ridurre le pretese economiche di Lena) non hanno alcuno sbocco o realizzazione: servono (come accadeva per gli inganni di Iachelino nel *Negromante*) solo come pretesti per creare l'occasione esterna che permette lo "svelamento" della situazione iniziale dell'amore Licinia-Flavio; ma la conclusione della *pièce* si colloca su di un piano completamente estraneo a quei progetti».[14]

---

[13] FERRONI, *Il testo e la scena*…, cit., 127.

[14] Ivi, 140.

Di nuovo, quindi, la commedia procede *motu proprio* rispetto ai piani in cui si cimenta il personaggio-regista. Prescindendo per un momento dalla diversità della «giunteria» di Lena rispetto a quella ridicola di Iachelino, consideriamo ciò che accomuna entrambi, cioè la debolezza della loro *ratio*. L'incapacità di dominare gli eventi corrisponde alla fine di una visione agonistica e fiduciosa del rapporto tra l'uomo e la fortuna (che, per quanto riguarda l'azione pressoché 'immobile' della *Lena*, si salda al rifiuto definitivo dei mirabolanti intrecci dei modelli comici antichi). Di pari passo, più tenue e indiretto sembra farsi il controllo dell'autore sulla scena, perché la scena riproduce un universo realistico, con le sue dinamiche inerziali, talvolta insolubili. Non stupisce, quindi, di trovare nella *Lena* numerose menzioni di Dio, promosso quasi a centro instabile della realtà rappresentata: da un lato i personaggi possono dichiarare il loro affidamento alla provvidenza, mettendo così in rilievo il ruolo di un imperscrutabile *deus ex machina* (cfr. almeno III.II 675-677, riguardo alla buona notizia sulla salute di Flavio, e ivi 740; IV.IX 1194); dall'altro, come ha mostrato in un saggio Andrea Gareffi, non è affatto sopito il gusto per la profanazione o per la *reductio* del sacro a una sfera quotidiana e concreta.[15] Il sentore di una dimensione superiore e la parodia del linguaggio religioso possono convivere senza contraddirsi: spiritualità e 'nichilismo' appartengono allo stesso disordinato mondo morale, che si compie rimanendo sé stesso, conservando le proprie contraddizioni e i propri limiti.

La *Lena* è un'opera che crea un nuovo realismo, in cui per la prima volta ai personaggi è dato un vero carattere e alla scena una densità di pensiero. È in funzione di questo nuovo progetto drammaturgico che Ariosto abbandona nettamente gli schematismi e riserva a sé stesso un'espressione implicita. [16] Come vedremo, questa implicitezza è un tratto comune all'atteggiamento del narratore del terzo *Furioso*, che lascia al lettore il compito di ricostruire la sua posizione morale o la sua ideologia. Intanto, è opportuno specificare che la *Lena*, se pure condivide con il *Negromante* quell'indefinizione strutturale che rispecchia la scarsa incidenza delle trame del protagonista, e indirettamente l'"agnosticismo' dell'autore in termini di fortuna e provvidenza, si distingue per una tonalità amara e malinconica, cui la critica ha dedicato grande attenzione. Specie in tempi recenti, sono state elaborate interpretazioni attente del controverso personaggio di Lena, ruffiana cinica ma anche animata dal desiderio di liberarsi dalla mortificante condizione di sfruttamento cui è costretta.[17] A nostro giudizio, è corretto affermare che Lena possiede una dimensione interiore, e ricordiamo che l'ultimo Ariosto riserva alla questione femminile uno sguardo pieno di dignità, come attesta anche il proemio sulle donne del canto XXXVII, introdotto nel poema del 1532. D'altra parte, ci sembra meno sicuro che Ariosto intenda suscitare un sentimento di compassione nei suoi confronti: Lena è derisa come Iachelino nel finale del *Negromante*, anche se, diversamente da lui, personaggio caricaturale, non può essere esclusa dalla società, di cui anzi rappresenta tutta la ripetitività e lo squallore. Ciò che vogliamo suggerire è che la simpatia per i perdenti rischia di essere un sentimento anacronistico: la recita a corte, con la sua dimensione autoreferenziale e autocelebrativa, prevedeva una reazione

---

[15] Numerosi esempi di contaminazione della dimensione religiosa con battute a sproposito o parodie del sacro sono in ANDREA GAREFFI, *La* Lena, *commedia ad orologeria*, in *L'uno e l'altro Ariosto*…, cit., 227-237.

[16] Cfr. ad esempio COLUCCIA, *L'esperienza teatrale di Ludovico Ariosto*, cit., 224 sgg.: «Nelle due ultime scene Lena ritrova centralità nell'azione ed espone il pensiero che diventa tesi della commedia. […] Ariosto modifica i canoni fondamentali della commedia classica, esprime la nuova concezione drammaturgica che persegue la riduzione del tema centrale tradizionale ad elemento strumentale dell'azione del personaggio protagonista e dell'ambiente che intorno ad esso si muove, che vengono elevati a nuovi soggetti drammaturgici principali».

[17] FRANCESCO SBERLATI, *I servi e l'«asina». Figure del teatro ariostesco*, in «Rivista di letteratura italiana», 2014, XXXII, 1, 31-53. ANNALISA IZZO, *«Lena» o la trappola dell'"happy end"*, in «Italianistica», XXXII, 2, 2003, 205-221.

assimilabile piuttosto a ciò che Contini, nell'*Introduzione* alla *Cognizione del dolore*, definisce «scherno senza caritas».[18]

4. La data di composizione del secondo *Negromante*

Per la definizione della cronologia delle commedie ariostesche ci si basa tradizionalmente sulle ricerche documentarie del Catalano, e sui recenti e importanti studî di Casadei. Ancora ipotetica è la data della recita del secondo *Negromante*, che Catalano assegna contraddittoriamente a periodi diversi: di volta in volta, e senza renderne ragione, al 1528 (I 588), al 1529 (I 592) e al 1530 (I 380).[19] Una tale confusione si è potuta creare sia per l'assenza di documenti probanti, sia perché anche i pochi dati certi di cui si dispone sono soggetti ad ambiguità: ad esempio, se i riferimenti contenuti nel prologo suggeriscono che la messinscena del *Negromante* è seguita a quella della *Lena* nel corso delle stesse feste, non si può stabilire se si trattasse della prima rappresentazione della *Lena* o di una successiva; così come sull'informazione che nello stesso carnevale fu recitata la *Moschetta* di Ruzante pesa l'incertezza riguardo alla data di composizione di quest'ultima.[20] Casadei ha formulato una proposta ragionevole sull'impiego teatrale delle commedie ariostesche, e quindi sullo stesso *Negromante*, che nasce dall'esigenza di ridefinire il quadro prospettato da Catalano. In particolare, Casadei mira a sanare la sproporzione che nella ricostruzione di Catalano caratterizza l'impegno di Ariosto a corte nel 1529 e nel 1530: «secondo questa ricostruzione [cfr. Catalano] nel 1529 dovremmo pensare che Ariosto abbia seguito la messinscena della *Cassaria* (24 gennaio), collaborato a una versione dei *Menaechmi* (rappresentati il 31 gennaio o il 7 febbraio), e poi, in due o tre settimane, curato la rappresentazione di altre due commedie (*Lena* e *Negromante*), di cui una nuova. A fronte di questo sforzo, davvero oneroso, nel 1530 Ariosto non avrebbe prodotto nessuna messinscena, se non forse una dell'*Aulularia*, peraltro priva di riscontri sicuri».[21] Pertanto Casadei assegna al 1530 la seconda messinscena della *Lena* e la prima del nuovo *Negromante*.

---

[18] Gianfranco Contini, *Introduzione* a Carlo Emilio Gadda, *La cognizione del dolore*, Torino, Einaudi, 1963, 7-28: 20: «Altro che simpatia agli umili e orecchio seguace alla plebe! Il Beolco, cliente dei Cornaro, adopera senza caritas il suo scherno sui "calibani gutturaloidi" della campagna padovana, così come i poeti laurenziani (e l'accademismo rustico fiorentino per varî secoli di poi) si erano esercitati sui villani del contado valdarnino e mugellano…». Sostanzialmente dello stesso avviso Franco Fido, *La Commedia del Cinquecento*, disponibile sul sito *www.italica.rai.it* > Monografie > Rinascimento: «Questi [i cortigiani], al riparo delle massicce muraglie del Palazzo ducale, potevano anche celiare sulle proprie debolezze, ma quel che contava era la possibilità e il piacere di esorcizzare il diverso, quello che rimaneva fuori del Palazzo e della Corte – i subordinati pasticcioni e insipienti, il popolino dei sobborghi e del contado gravato di tasse e non sempre docile – contraffacendone spiritosamente sulla scena la volgarità e i vizi. Eppure ai nostri occhi, al di là delle intenzioni dell'autore e degli attori, e per quella specie di miracolo che il teatro genuino non manca talvolta di produrre, il ridicolo che colpisce i personaggi "comuni" della commedia diventa veicolo e forma di una loro umanità, e questa inquietante realtà dei subalterni e degli "esclusi" può suggerire una messa in questione della società signorile nel suo insieme».

[19] Catalano, *Vita*…, cit., I.

[20] Ferroni, *Il testo e la scena*…, cit., 132-133 nota 55. Ha sottolineato la difficoltà di stabilire la data del *Negromante* anche Giorgio Padoan, *Angelo Beolco da Ruzante a Perduoçimo*, Firenze, Leo S. Olschki editore, 1968, 165-167. Cfr. anche Coluccia, *L'esperienza teatrale di Ludovico Ariosto*, cit., 162 sgg.

[21] Casadei, *Note ariostesche*, cit., 87. E in nota specifica che «in genere non venivano date più di due rappresentazioni in un anno di commedie dello stesso autore». Cfr. anche Alberto Casadei, *Una nuova edizione della «Cassaria» in versi*, in «Italianistica», XXXV, 1, 2006, 209-210 per la recita della *Cassaria* (ancora quella in prosa) nel 1529; contrariamente a quanto sostiene Gritti, nella sua ed. della *Cassaria in versi*, cit., *Introduzione* 12-13.

Contestualmente, esamina la notizia trasmessa da Girolamo Garofalo su una presunta prima rappresentazione della *Lena* nel 1528, accolta per altro anche da Angela Casella e da Andrea Gareffi nella loro edizione delle *Commedie*:[22] tale notizia, oltre a fare confusione sul periodo dei festeggiamenti per le nozze del duca con Renata di Francia, contrasta con i documenti biografici che indicano come l'attività teatrale di Ariosto a corte riprenda solo a partire dal 1529.[23]

Per la data della recita del *Negromante* fa dunque fede l'ipotesi di Casadei, che è basata su un'attenta disamina dei dati esterni. Esistono tuttavia anche alcuni preziosi dati interni al testo, che possono aiutare nel compito di individuare il posto del *Negromante* entro il quadro complessivo dell'attività teatrale ariostesca.

Non è mai stato osservato che tra la prima e la seconda redazione Ariosto è intervenuto su un dato cronologico contenuto nel finale della *Commedia*, là dove si compie la scena dell'agnizione per cui Massimo racconta in una sorta di novella le remote vicissitudini che lo portarono a concepire la figlia Lavinia. Non si tratta di un ritocco semplice, ma di una catena di modifiche che Ariosto ha svolto accuratamente.

Nella prima redazione (cfr. V.III in ed. GAREFFI 518-521), Massimo fa risalire il concepimento della figlia al 1504: infatti, fuggito in Calabria quando Venezia tolse Cremona a Ludovico il Moro (settembre 1499), egli amò una vedova di quella terra e nacque la bambina, che dovette abbandonare quattrenne non appena gli giunse voce della formazione della Lega di Cambrai (10 dicembre 1508); deduciamo l'età della bambina al momento dell'abbandono da una battuta precedente (1766-1771), dove si dice anche che da allora sono trascorsi dodici anni. Facendo i conti, ci accorgiamo che Ariosto ha fatto collimare la data dell'ambientazione degli

---

[22] Ed. CASELLA, *Nota al testo* 821; ed. GAREFFI, *Nota al testo* 527.

[23] CASADEI, *Note ariostesche*, cit., 87: «Garofalo indica la data del 1528 per la prima rappresentazione della *Lena* dopo aver già parlato del matrimonio di Renata e Ercole, avvenuto il 28 giugno 1528, ma i cui festeggiamenti si tennero fra il '28 e il '29: una modesta confusione di date potrebbe essere comprensibile. Inoltre, tutti i documenti relativi alla biografia di Ariosto pervenutici indicano che l'attività del poeta nell'ambito degli spettacoli cortigiani riprende con fervore dal 1529, mentre non ci sono cenni relativi al 1528. Infine, sempre Garofalo come si è visto segnala che il primo prologo della *Lena* fu recitato dal giovanissimo Francesco d'Este, e un tale evento forse poteva essere riservato a una circostanza particolare, come appunto la presenza della nuova duchessa fra il pubblico nel carnevale del 1529». Su Renata di Francia cfr. BARTOLOMEO FONTANA, *Renata di Francia. Duchessa di Ferrara. Sui documenti dell'archivio estense, del mediceo, del gongaga e dell'archivio segreto vaticano (1510-1536)*, Roma, Forzani e C., 1889: gli sposi entrarono in Ferrara solo il 1 dicembre del 1528, dopo essere rimasti a lungo in Francia a causa della peste che colpiva l'Italia. Di diverso avviso rispetto a Casadei era, come si è detto, il Catalano, di cui riassumiamo il ragionamento. Egli, dopo avere asserito che «La ripresa delle rappresentazioni viene comunemente collocata al tempo delle feste pompose con le quali Ferrara celebrò l'entrata di Renata di Valois, sposa di Ercole primogenito ducale» (CATALANO, *Vita*…, cit., I 579), si incarica di dimostrare che la *Lena* fu recitata già nel carnevale del 1528: ivi, 580-581. In specie, invita a esaminare attentamente la testimonianza di Garofalo soprattutto perché l'ultimo verso del prologo della *Lena* colloca indubbiamente la recita nel tempo del carnevale («e per questo mi son vestito in maschera») e, prosegue, «per conseguenza fa giudicare insostenibile la data del dicembre 1528. Per conciliare il prologo con la notizia del Garofalo si credette opportuno di correggere l'anno indicato nella biografia, trasportando la prima rappresentazione della *Lena* al carnevale del 1529, nella persuasione che la recita fosse avvenuta nei giorni susseguenti all'entrata di Renata di Francia in Ferrara [cfr. *ibidem* nota 18 i sostenitori di questa opzione: CAMPANINI, D'ORSI, FLAMINI, SANESI, BERTONI]. Ma, a chi legge attentamente il passo del Garofalo, non può sfuggire che il racconto riguardante la traduzione dei *Menaechmi* non ha relazione con quello della recita ariostesca [nota 19 con il passo del Garofalo]. I *Maenechmi* in francese furono rappresentati durante i primi tempi del soggiorno ferrarese di Renata, dopo il primo dicembre 1528 e, più precisamente, tra la fine di gennaio e il principio del febbraio del 1529. La prima recita della *Lena*, secondo la notizia del G., appartiene invece al 1528, data che non può essere infirmata senza una seria prova e, siccome avvenne certamente di carnevale, vuol dire che la *Lena* fu presentata per la prima volta al giudizio del pubblico nel carnevale del 1528. Insomma nella biografia del Garofalo le due notizie non si susseguono in ordine cronologico, ma sono semplicemente accostate perché si riferiscono ambedue all'attività drammatica di Ariosto».

eventi narrati con la data della messinscena, prevista – benché mai realizzata – per il carnevale romano del 1520. È significativo che nella seconda redazione Ariosto abbia corretto questi dati di cronologia interna, certamente allo scopo di sincronizzarli con il presente storico: se non con il momento di una messinscena, almeno con quello della fine della composizione dell'opera. Nel nuovo testo Massimo dichiara di avere abbandonato la figlia cinquenne una volta che i Francesi si unirono «con l'Imperio / Per cacciar Veneziani di dominio», cioè sempre poco dopo la formazione della Lega di Cambrai, e di averla infine ritrovata ventunenne, trascorsi sedici anni da allora. Contando sempre dal 1508 (e non dal 1509, che pure sarebbe plausibile: così ci impone di fare la coerenza con il calcolo fatto sulla prima redazione, che chiaramente Ariosto non poteva ambientare dopo il 1520), aggiungiamo i sedici anni e arriviamo al 1524. Poiché questo passo, accortamente aggiornato, conclude la commedia, dobbiamo credere che Ariosto vi abbia rimesso mano e l'abbia ultimata proprio nel 1524. Ciò implicherebbe anche che il testo potesse essere pronto per una recita già in data alta, non appena ricominciarono le rappresentazioni teatrali ferraresi; ma conviene evitare di cimentarsi in congetture in merito alla questione della data della *performance*, anche perché, a questo punto, la supposizione che l'opera fosse conclusa già nel 1524 e l'ipotesi che ne colloca la recita nel 1530 appaiono in contraddizione tra loro. È opportuno invece riflettere sulla possibilità assai concreta che il secondo *Negromante* sia stato composto in Garfagnana, a ulteriore smentita di una sospensione della scrittura negli anni del commissariato. Una prova in tal senso è costituita dal fatto che il solo manoscritto noto della prima redazione dell'opera è di provenienza lucchese (è il Codice Minutoli Tegrimi[24]), prodotto allorché Ariosto intratteneva rapporti con i nobili vicini della Garfagnana e, nel frattempo, rimetteva mano alla commedia. Catalano accenna alla frequentazione di Lucca da parte del poeta, e alla corrispondenza che intratteneva con gli Anziani della Repubblica, fino a ipotizzare: «Può darsi pure che abbia fatto avere copia della prima redazione del *Negromante*, il cui unico manoscritto è di provenienza lucchese, a qualche nobile famiglia di quei luoghi, con la quale si trovava in rapporti di amicizia» (I 545).

Il secondo *Negromante* si configurerebbe come il primo lavoro della seconda fase della produzione comica ariostesca, che quindi potrebbe non essere interamente ascritta ai secondi anni venti. Maria Luisa Doglio ha illustrato per altro la relativa esiguità delle varianti apportate nella seconda redazione rispetto alla prima, le quali sono in gran parte spostamenti, aggiunte di scene, e adattamenti strutturali che portano a una visione più matura un testo di cui sono mantenute le novità essenziali. Tra queste va considerato l'aspetto metrico, perché il primo *Negromante* era già in versi sdruccioli. Esso rappresentava un'occasione incompiuta, non essendo mai stato portato sulla scena: è quindi ragionevole che Ariosto abbia inaugurato l'attività di riscrittura in versi semplicemente terminando e aggiornando il primo testo che aveva a disposizione.[25]

Nerg. II	*Negr.* I
1804-1814	1825-1843
Presi per moglie e ingravidaila, e nacquemi	*Quando i Veneziani in prima tolseno*
Questa fanciulla. Udito poi che *si erano*	*Cremona al Moro*, e a me per bando publico,
Uniti li Francesi con l'Imperio	Credendo che tenuto avessi pratica

[24] Per la descrizione del codice cfr. CATALANO, *Vita*…, cit., I 380; ed. RONCHI, *Nota al testo* 814: «nella prima e nell'ultima carta si legge "Di casa Minutoli Tegrimi"»; cfr. ivi, 818 sgg. per una precisa discussione del posto del *ms.* nella stemma.

[25] Non dimentichiamo, in ogni caso, che Ariosto si impegnò anche in una revisione della lingua della commedia.

Per cacciar Veneziani di dominio, Io, per trovarmi a racquistar la patria, Né volendo perciò, quando venisseno Le cose averse, avermi chiuso l'adito Di tornare a nascondermi, a Placidia (Che Placidia mia moglie nominavasi) Dissi ch'io ritornava in Alessandria, Per certa ereditate mia repetere; 1840-1845 Io ritornai di nuovo; e messi e lettere Mandai e rimandai, che non han numero; Non facendo però la causa intendere Di questo mio cercarne; *né per sedici* *Anni* ho potuto averne alcun vestigio, Se non pur ora. 1857-1860 Mia figliuola, *che piccola* *Di cinque anni perduta avea; e già sedici* *Ne sono, che novella di lei intendere* *Non ho potuto.*	Di dar la rocca a li Tedeschi, posero Taglia in su la persona di tre milia Fiorini, sai ch'io fuggi', e sin che suddita Fu lor la terra, non si poté intendere Che di me fusse. In quel tempo in Calabria M'ero ridotto, in una terra picciola, Dove per più mia sicurezza in umile Abito, e solo nominar facendomi Anastagio, e di patria ancor fingendomi Alessandrino, mi nascosi. *Or standomi,* *Dimestichezza presi d'una vedova* *Di quella terra*, a tal che, parte amandola, Parte perché 'l star solo è rincrescevole, parte perché avea case e masserizie, *Tolsi per moglie e ingravida'la, e nacquemi* *Questa fanciulla*. Quivi stetti tacito, *Finché da molte parti nuove vennero* *De li Francesi, che s'apparecchiavono,* *Uniti con la Chiesa e con l'Imperio,* *Di tôrre a' Veneziani il suo dominio.* 1888-1891 Io ritornai di nuovo, e messi e lettere Mandai e rimandai sanza alcun numero, Credo, per tutta Italia; né mai *in dodice* *Anni* ho potuto averne alcun vestigio. 1766-1771 … per connoscere Non ero mai mia figliuola, che *piccola* *Di quattro anni perduta avea, e già dodece* *Ne sono che di lei novelle intendere* *Non ho potuto.*

4. PARALLELI TRA *COMMEDIE* IN VERSI E GIUNTE DEL 1532

L'azione riscrittoria delle commedie comporta delle modifiche anche di ordine strutturale, in qualche caso raffrontabili ad alcune scelte fondamentali adottate nelle giunte al poema. Tra queste scelte spicca il nuovo assetto del narratore: Ariosto evita la sovrapposizione anagogica tra l'autore e il personaggio (l'assimilazione al folle Orlando del folle autore, ad esempio), e opta per una fisionomia più classica. Complice l'esaurimento dell'ironia, l'Io si astiene dall'intervento diretto nel racconto, e semmai suggerisce il proprio pensiero attraverso le parole di un personaggio. Un esempio limpido è il narratore intradiegetico che incontriamo nel canto XXXIII del poema, ossia il signore della Rocca, cui Ariosto ha affidato il delicato discorso storico suscitato dalla visione

degli affreschi.[26] Analogamente, nelle commedie in versi maturano precise simmetrie tra il prologo d'autore e i monologhi dei personaggi, come a creare un gioco di voci affiancate.

Nella *Cassaria* in versi l'autore che nel prologo critica la vanità delle donne e dei giovani (*Prologo* 76 sgg.: «Voglio dir due parole ancora ai gioveni…») si specchia nelle parole di Lucramo, ampliate rispetto alla redazione in prosa, che se la prende con i giovani pretenziosi e fatui di Sibari (I.V), e si specchia anche nelle parole di Fulcio (V.III) dove è di nuovo centrale la polemica contro vesti e belletti, la quale proprio nella redazione in versi è dilatata a comprendere i giovani oltre le donne (2775: «Ma che diremo noi de' nostri gioveni…»).[27] Nelle parole di Lucramo, oltretutto, la «fama» presente nella redazione in prosa diventa nei versi la «publica / opinione» (I.v 535-540), espressione che viene a imprimere un significato meno astratto alla tirata contro i «gentiluomini».

Alla volontà di comunicare indirettamente il discorso moralistico è riconducibile anche una battuta di Brusco, personaggio di villano inurbato cui la redazione in versi accorda un maggiore spazio:[28] a lui che si lamenta continuamente del prolungato soggiorno in città Ariosto fa pronunciare una lucida sentenza sul comportamento ipocrita dei servi che vogliono ingraziarsi il padrone (II.V 1122-1133: «et è una regola / Generale a chi vuole entrare in grazia /Di suo patron, che accusi gli altri e dicane / Ciò che ne sa di male, e le buone opere / Altrui, più che può, asconda o minuiscale; / E dimostri che poco o nulla vagliano / Tutti gli altri, sian pigri e stiano in ozio, / Che non abbiano amore, né si curino, / O male o bene che le cose vadano, / Del padrone, e che ruban pur che possano; / Ma ch'egli solo è fedele e amorevole, / Sol diligente, accurato e solecito»), confrontabile con *Sat.* IV 85-87: «Gode [Solonnio] fargli [al Papa] saper che se ne lagni [dei balzelli] / e dica ognun che all'util del padrone / [Solonnio stesso] non riguardi parenti né compagni». O ancora, nella *Lena* la polemica di Corbolo (II.III) contro gli abusi degli «uccellator del Duca», che vendono di nascosto la selvaggina protetta dalle grida ducali, fa rivivere in qualche modo il linguaggio satirico: sembra infatti presa alla lettera, e trasformata in una sorta di novella, la metafora venatoria con cui Ariosto critica la presa di potere alla corte leonina in *Sat.* III 82-84: «S'io fossi andato a Roma, dirà alcuno, / a farmi uccellator de benefici, / preso alla rete n'avrei già più d'uno». Come metafora, l'immagine è presente anche nel discorso di Lucramo in III.IX, nella *Cassaria* in versi: 1569-1576 «Non è fra quanti uccellatori uccellano / Di me il più aventuroso, che a duo piccioli / E magri uccelli, ch'ogn'ora mi cantano / Intorno casa, avendo le mie panie / Poste, è venuta a volo ad invescarvisi / Una perdice: ché perdice nomino / un certo mercadante, più alla perdita / Disposto che al guadagno».[29]

Ariosto assume una posizione 'interna' al racconto prestando ai personaggi le sue parole o le sue idee, senza tuttavia giocare a confondersi o a confrontarsi con essi. Un tale assetto è del tutto conseguente alla ricerca stilistica compiuta nella riscrittura delle commedie, tesa alla conquista del realismo, di una profondità morale di cui è un esempio organico e originale la *Lena*. La critica ha fornito raffinate interpretazioni di questa evoluzione, insistendo giustamente sulla

---

[26] CASADEI, *La strategia delle varianti*, cit., 64 sgg.: come rimarca Casadei, si tratta di un discorso caratterizzato da una sintassi che mima il parlato.

[27] Per inciso, che la satira sia rivolta non solo alle donne, com'è topico, ma anche ai giovani uomini, è una singolarità che può suggerire una ripresa di Ariosto dall'*Egloga-Moschetta* § 9 di Ruzante. Cfr., anche per altre possibili derivazioni, RUZANTE, *Moschetta*, *edizione critica e commento*, a cura di LUCA D'ONGHIA, Venezia, Marsilio, 2010, 49-62: 58 sgg.

[28] Anche in conseguenza del probabile influsso del personaggio del villano portato sulla scena da Ruzante: cfr. *ibidem*.

[29] Cfr. anche la redazione in prosa: ed. GAREFFI I 115.

progressiva emancipazione dai modelli antichi e in particolari dai loro intrecci.[30] Meno considerato, almeno nel ruolo che ebbe per la maturazione della poetica realistica, è l'aspetto metateatrale del linguaggio, per il quale Ariosto mostra una propensione crescente rispetto alle versioni in prosa. In prima battuta, la semplificazione delle trame e la mano pacata del narratore nell'espressione del proprio pensiero possono infatti sembrare in contrasto con la brillantezza del metateatro. In realtà, il metateatro che matura nella riscrittura si caratterizza per i toni composti, volti a suscitare una riflessione malinconica sulla realtà: da luogo tradizionalmente deputato alla rottura della verosimiglianza, esso sembra cambiare funzione e assumere un contegno in linea con il rifiuto dell'artificiosità e del *romance* dei modelli antichi. Illustriamo quindi le varianti che mirano a creare questo ulteriore spazio di riflessione: non sarà difficile accorgersi che gli effetti metateatrali contribuiscono ad aprire la scena, cioè a rendere comunicanti *fabula* e realtà. La vita è come posta in parallelo con la convenzione teatrale, anzitutto intorno al tema dell'inganno (non a caso tema centrale nell'episodio più ampio del *Furioso* del 1532, quello di Ruggiero e Leone).

Ad esempio, è noto che il prologo della *Cassaria* in versi svolge una riflessione sul trascorrere del tempo nata dal pretesto che la commedia riappare sulle scene ferraresi a più di vent'anni dalla prima recita: la commedia – dice Ariosto – ha il privilegio di non condividere il destino umano dell'invecchiamento, di coloro, donne e giovani uomini, che vorrebbero ingannare il disfacimento fisico e la morte. Se la requisitoria contro i belletti è tradizionale (almeno quella diretta contro le donne), il parallelo tra la commedia e gli spettatori teso a illustrare il loro diverso destino è un espediente che, a nostro giudizio, suggerisce come la finzione e il dolo risiedano non nel teatro, ma nella realtà.

Con altre varianti Ariosto cura attentamente il tema della finzione, calibrandolo in un senso morale e antropologico. Le varianti possono riguardare il lessico, come nel discorso di Lucramo in I.V 671-674: «Io, perché a muovere / S'abbian di passo, fingo di volermene / Andar altrove, e spero che m'abbia a essere / Util la finzïon». È evidente il movimento verso l'astrazione teorica rispetto al tono informativo della prima redazione: «Ho pensato fingere di partirmi e m'è venuto a proposito un legno che domane o l'altro si partirà per Soria» (ed. GAREFFI 97). Soppressa la mera occasione della nave in partenza, Ariosto fa assumere un atteggiamento meditativo a Lucramo, che nelle sue parole pone in relazione esplicita l'esigenza di *muovere […] di passo* gli altri personaggi e la finzione che ha architettato (*fingo*, *finzïon*): il regista della *fictio* è il regista della *pièce*, che ne mette in moto i meccanismi profondi. Lo stesso tipo di variante volta a innescare la riflessione teorica si trova nel monologo di Lucramo in III.IX 1595-1597: «Così la finzïon sarà pronostico / Stata del ver, e quel ch'era oggi fabula, / Convertita oggi ancor sarà in

[30] In particolare FERRONI, *Il testo e la scena*…, cit., 139 sgg.; DE LUCA, *Il teatro di Ludovico Ariosto*, cit., 115 sgg.; ANGELA GUIDOTTI, *Scenografie di pensieri. Il teatro del Rinascimento fra progetto e sperimentazione*, Lucca, Pacini Fazzi, 2002, 25: «Ariosto matura una personale idea di commedia come rivisitazione ironica del teatro antico, che permetta da un lato di irridere alle strutture stesse del meccanismo comico, dall'altro di mettere in scena temi anche amari che coinvolgono la società ferarese ed insieme recuperano l'universalità dei significati»; e già EAD., *Dall'imitazione all'«arroganzia»: sviluppo della tecnica teatrale nelle commedie dell'Ariosto*, in EAD., *Il modello e la trasgressione: commedie del primo '500*, Roma, Bulzoni Editore, 1983 [1980], 27-60; PAUL LARIVAILLE, *L'Ariosto da* La Cassaria *a* La Lena. *Per un'analisi narratologica della trama comica*, in *La semiotica e il doppio teatrale*, a cura di GIULIO FERRONI, Napoli, Liguori Editore, 1981, 117-136; sulla presenza della realtà ferrarese (e sugli spunti polemici contro l'amministrazione ducale) cfr. ID., *Spazio scenico e spazio cittadino ne* La Lena, in *La corte e lo spazio: Ferrara estense*, a cura di GIUSEPPE PAPAGNO e AMEDEO QUONDAM, Roma, Bulzoni Editore, 1982, 257-278; per l'affinità con la dimensione cittadina della *Mandragola* cfr. ROBERTO ALONGE, *La riscoperta rinascimentale del teatro*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo,* diretta da ROBERTO ALONGE, GUIDO DAVICO BONINO, 4 voll., I, *La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*, Torino, Einaudi, 2000, 5-118: 69.

istoria». È trasformato il registro piano e narrativo della prosa: «E così la simulazion che facevo oggi di volermi di questa città partire, serà stato de la verità pronostico» (ed. GAREFFI 115). Oltretutto la coppia *fabula* e *istoria* sottolinea la divaricazione esistente tra finzione e realtà e al contempo la possibilità di una loro coincidenza, che si verifica quando la macchina scenica impone il suo carattere ingannevole sul corso delle cose. In tal senso l'accezione del termine *fabula* adoperato da Ariosto meriterebbe di essere analizzata: in questo passo esso sembra discostarsi dal significato di 'commedia' che risale alla codifica di Evanzio nel *De fabula*, a favore di un valore antropologico, vagamente erasmiano.[31] Del resto, le varianti inserite nella commedia in versi insistono sul tema della credenza, fondamentale sin dalla prima versione,[32] ponendolo a fondamento delle relazioni umane: ad esempio in I.III, nel dialogo tra Erofilo ed Eulalia, si contrappongono la grande disponibilità a illudersi di lei, in amore come, all'opposto, di fronte agli inganni di Lucramo, e la lucidità della risposta di Erofilo: «Ben credo che ve l'abbia detto Lucramo, / Ma che 'l ver detto v'abbia, non vo' credere» (422-423). Se nella redazione in prosa il motivo del *credere* era funzionale ai «giochi», ai dati inventivi che dovevano sopperire ai limiti di una lingua che non poteva essere all'altezza di quella latina (cfr. proemio 16-18: «La vulgar lingua di latino mista / è barbara e mal culta, ma con giochi / si può far una fabula men trista»), ora esso contribuisce a definire un originale spessore morale.

Ariosto ricorre al metateatro anche nella *Lena*, a riprova del fatto che l'intensificazione di questo espediente non contraddice la poetica del realismo, che qui raggiunge la piena maturità ed è sensibile già sulla rappresentazione di uno sfondo cittadino sordido e ripetitivo, che «viene a contenere una aggressività repressa e strozzata, un malessere continuamente rintuzzato».[33] In III.I 578-580 Corbolo, dotato di una vocazione registica (sia pure più schematica rispetto a quella di un personaggio a tutto tondo come Lena), si incita a dar prova di ordire finzioni nel seguente modo: «Or l'astuzia / bisognaria d'un servo, quale fingere / vedut'ho qualche volta in le comedie». Il monologo continua svolgendo una dichiarazione di 'concorrenza' con la commedia di Plauto e Terenzio: «Deh, se ben io non son Davo né Sosia, / Se ben non nacqui fra i Geti né in Siria, / Non ho in questa testaccia anch'io malizia? / Non saprò ordir un giunto anch'io, ch'a tessere / Abbia Fortuna poi, la qual propizia / (Come si dice) agli audaci suol essere? / Ma che farò, che con un vecchio credulo / Non ho a far, qual a suo modo Terenzio / O Plauto suol Cremente o Simon fingere? / Ma quanto egli è più cauto, maggior gloria / Non è la mia, s'io lo piglio alla trappola? (ivi 583-593). A nostro giudizio la battuta non va interpretata come una denuncia della finzione, sulla falsariga degli interventi del narratore nel *Furioso*: piuttosto, essa esprime la consapevolezza dell'inganno come espediente necessario a far progredire la realtà, fondandosi su un rovesciamento tutto erasmiano per cui sarebbe la realtà a ispirarsi alle commedie, e non viceversa. Con una condensazione metaforica tipica del dettato della *pièce*,[34] Ariosto in una sola battuta dichiara la sua emancipazione dai modelli classici, la nuova dimensione reale in cui si muovono i personaggi, e infine la sua coscienza dell'incessante recitazione della *fabula* della vita. Sotto questo rispetto si potrà affermare che il metateatro qui

---

31 «*Porro mortalium vita quid aliud est, quam fabula quaepiam, in qua alii aliis obtecti personis procedunt, aguntque suas quisque partes, donec choragus educat e proscenio? Qui saepe tamen eundem diverso cultu prodire jubet, ut qui modo regem purpuratum egerat, nunc servulum pannosum gerat. Adumbrata quidem omnia, sed haec fabula non aliter agitur*». *Elogio della Follia*, ed. CARENA 13.

32 FERRONI, *Il testo e la scena*…, cit., 106.

33 Ivi, 143.

34 Ivi, 147. Il gusto per la pluralità di significato e la capacità di immergervi lo spettacolo ricavando paralleli tra la commedia e la realtà è testimoniato già dalla trovata della «coda» nella seconda versione della commedia, o appunto *Lena caudata*. Il modulo del doppio senso osceno, già collaudato nei *Suppositi*, nella *Lena* si arrichisce e si complica.

coincide con la metafora del 'teatro del mondo'. Se nell'*Elogio della Follia* il teatro universale è un'immagine positiva, che ispira una visione dialettica e tollerante, in questo passo della *Lena* la fiducia nella natura scenica della vita è limitata al monologo agonistico e un po' delirante di Corbolo, le cui trame sono destinate a infrangersi su quelle di Lena, il suo contraltare registico posto al centro di una quotidianità reale e triste. È in questa quotidianità, non nella finzione, che Ariosto colloca l'inganno, di cui quindi dà un giudizio realistico e in fondo unilaterale: non a caso gli interpreti hanno potuto avvertire nella *Lena* un'atmosfera «machiavellica».[35]

Ci si può chiedere se il tenore riflessivo di questi nuovi procedimenti metateatrali si ispiri a qualche modello. Forse, proprio Machiavelli ha potuto influire per la riduzione della comicità, programma esplicitamente dichiarato nel prologo della *Clizia*, in cui si afferma che gli spettatori rideranno solo «in qualche parte». Piermario Vescovo ha ricondotto tale scelta alla volontà di diminuire il magistero plautino «aggiungendo Terenzio»:[36] quello 'terenziano' è un tono crepuscolare, che in un certo senso ispira la riduzione degli schemi comici predefiniti a favore di un maggiore patetismo e di un maggiore realismo. Vescovo lo ritiene percepibile anche in Ruzante. Non per caso ci sembra possibile proporre un confronto tra il monologo metateatrale di Corbolo, che ridicolizza il primato di Davo e Sosia, con il dialogo tra due servi che leggiamo in un passo della *Vaccaria*, dove vengono presi in giro i nomi dei servi antichi: *La vaccaria* III.III: «TRUFFO: Hetu mé vezú, Vezo, quando l'è da Carnevale, che in Palazo i fa quele fiòbole che i ghe dise comielie, che 'l gh'intravien qui famigi che i gi fa faelare in lengua mosca? VEZZO: Sí, quigi che i gh'ha metú qui lome stragni: Chirofolino, Pirampantino, Corifilàntipo? Sí ch'a' gi he vezú, cancaro i magne. TRUFFO: Mo te me ghe somegiavi purpio spuò in lo viso, quando te faelavi cun quelú ch'a' gh'aón fato trar i dinari».[37] Com'è chiaro, in entrambi i testi i servi si rispecchiano nei modelli antichi, prendendone tuttavia le distanze in maniera netta e derisoria. Non si può escludere persino un rapporto di derivazione diretta, di cui però è problematico determinare i contorni, data la difficoltà di ricostruire i contatti tra Ariosto e Ruzante avvenuti a Ferrara tra il 1529 e il 1532; ad ogni buon conto, consideriamo il monologo di Corbolo come parte di un *côté* ruzantiano in qualche modo presente nella commedia ariostesca.[38] Che si tratti di un influsso proprio della *Vaccaria* è ipotesi impossibile da dimostrare, anche seguendo la ricostruzione cronologica proposta da Vescovo, che propende per invertire l'ordine di *Piovana* e *Vaccaria* e quindi per identificare in quest'ultima la commedia recitata a Ferrara nel 1532, lo stesso anno della seconda *Lena*.[39]

---

35 Ivi, 145.

36 PIERMARIO VESCOVO, *Tra Machiavelli e Ruzante: due ritorni a Plauto*, in ID., *Il villano in scena. Altri saggi su Ruzante*, Padova, Esedra, 2006, 93-103: 100.

37 RUZANTE, *Teatro*. Prima edizione completa. Testo, traduzione a fronte e note a cura di LUDOVICO ZORZI, Torino, Einaudi, 1967: 1103; tr. a p. 1102: «TRUFFO: Hai mai visto, Vezzo, quand'è carnevale, che in Palazzo fanno quelle favole che chiamano commedie, dove intervengono quei famigli che fanno parlare in lingua fina? VEZZO: Sí, quelli a cui mettono quei nomi strani: Chirofilino, Pirampantino, Corifilàntipo? Sí che li ho veduti, canchero li mangi. TRUFFO: Bene, tu somigliavi a essi proprio sputato in viso, quando parlavi con quel tale a cui abbiamo fatto sborsare i denari».

38 Per inciso, crediamo, con Casadei, che la prima recita della *Lena* abbia avuto luogo nel 1530: cfr. CASADEI, *Note ariostesche*, cit., 87 sgg.; la seconda nel 1532: CATALANO (*Vita*…, cit., II 318) cita una lettera del bolognese Bonifazio Bevilacqua del 20 gennaio 1532: «l'Ariosto reciterà la *Lena* et Ruzzante una de quelle sue in lingua pavana».

39 PIERMARIO VESCOVO, *Un'ipotesi ferrarese per la «Vaccària»*, in ID., *Il villano in scena*…, cit., 75-92: specie 90 sgg.; non affronta il problema cronologico TERMANINI, *Rapporti teatrali fra Ariosto e Ruzante*, cit.

5. La *Lena* e la giunta di *Ruggiero e Leone*

Un'immagine meta-teatrale che ricorre ben quattro volte nella *Lena*, sempre nelle battute di Corbolo, è quella della «rete»:[40] simbolo delle trappole ordite nella commedia, essa compare due volte anche nella giunta di Ruggiero e Leone, nelle parole dei malvagi Ungiardo (*rete*) e Teodora (*ragna*).[41] Queste occorrenze lasciano intuire la centralità del tema dell'inganno nella riflessione dell'ultimo Ariosto. E al contempo il parallelo tra commedia e giunta è istruttivo anche dal punto di vista formale. L'immagine della *rete* è infatti considerabile come uno di quegli elementi fortemente stilizzati che l'Ariosto nel 1532 introduce nel poema, all'interno di una situazione romanzesca carica di ambiguità e priva di ironia, producendo un effetto quasi «manieristico». Giustamente Casadei ha descritto come sotto il profilo stilistico agiscano nell'episodio elementi eterogenei: da un lato espressioni dirette, quasi scabre nel presentare i fatti, e dall'altro soluzioni formali tese, elevate, marcate ritmicamente.[42]

La *rete* nel poema diviene uno degli emblemi della vicenda contrastata e drammatica di Ruggiero, e nelle parole di Ungiardo e Teodora si carica degli accenti antiprovvidenziali che abbiamo esaminato (cfr. *supra* IV.1). Per la presenza di una dimensione superiore, esterna alla coscienza dell'uomo, torna a essere opportuno il confronto con il *Negromante* e la *Lena*, dove Dio è evocato, fra l'altro, come *deus ex machina*. Similmente nel poema agisce una provvidenza che sconfigge gli intrighi di Ungiardo e Teodora, la quale si manifesta attraverso l'intervento determinante, e assolutamente indipendente dalle azioni di Ruggiero, di Melissa (e prima ancora di Marfisa: cfr. XLV 103 sgg.). Nel corso della narrazione, come abbiamo visto, gli stessi personaggi rendono grazia a Dio (cfr. *supra* IV.1). Dunque l'idea della provvidenza è presente nella costruzione drammaturgica della giunta come delle due commedie: anche nella vicenda di Ruggiero, infatti, l'equilibrio narrativo è instabile, non governabile dal protagonista, e, fino alla fine, insolubile. A conferma di questa peculiarità si può ricordare che nell'ambito della ricezione teatrale dell'episodio di Ruggiero e Leone, sin dall'*Erofilomachia* del perugino Sforza Oddi recitata nel 1572, il nodo della storia viene sempre sciolto dall'intervento di un *deus ex machina*, cioè da qualcuno che ricopre il ruolo della Melissa ariostesca.[43] Alla fine del Cinquecento, il particolare stile romanzesco della giunta, sospeso fino all'ultimo tra tragedia e lieto fine, ispira ciò che nella codificazione teatrale era la commedia grave.

Il nuovo stile è naturalmente un prodotto dell'atteggiamento dell'autore nel 1532: nella *Lena* Ariosto compone senza demarcare i confini tra il bene e il male ma piuttosto approfondendo la caratterizzazione dei personaggi e le loro contraddizioni; nel poema sceglie di astenersi dall'intervenire direttamente, e soprattutto dal commentarlo con la consueta ironia: è lasciato al lettore il compito di valutare tanti elementi sfuggenti e inspiegabili, quasi paradossali:

---

[40] III.I 596-601 «Or eccolo/ A punto! questo è un tratto di comedia, / Che nominarlo et egli in capo giungere / De la contrada è in un tempo medesimo. / Ma non vo' che mi vegga prima ch'abbi la / Rete tesa, dove oggi spero involgerlo»; III.II 623-624 sempre Corbolo che pensa nel dialogo con Ilario ed Egano: «(La quaglia è sotto la rete; io vo' correre / Inanzi, e far ch'ella s'appanni, e prendasi.)»; IV.IX 1219-1224 «A lui [Ilario] di nuovo tendere / Un'altra rete saria temeraria / Impresa: non si lasciaria più cogliere. / E pur talor degli augelli si colgono, / Che caduti in la rete altre volte erano, / E n'erano altre volte usciti liberi».

[41] Cfr. *supra* IV.1.

[42] Casadei, *Il percorso del Furioso*…, cit., 159 sgg. Di «outrances» e di un procedimento espressivo «quasi manieristico» riferisce lo stesso Casadei a proposito della giunta di Olimpia: ivi, 163-164.

[43] Laura Riccò, *Ruggiero e Leone, l'erofilomachia dal poema al teatro*, in *L'uno e l'altro Ariosto*…, cit., 113-140: 120 e 121 nota 19.

dalla cortesia di Leone, innamorato del valore del nemico, all'iniziativa, fortuita quanto risolutiva, di Melissa che salva Ruggiero nascosto nella foresta e deciso a lasciarsi morire.

Le affinità che si possono osservare tra commedia e poema suggeriscono un interscambio ancora più intenso. Ad esempio, appare riconducibile a uno schema comico anche l'idea del travestimento imposto da Leone a Ruggiero: questi accetta di combattere con le insegne del rivale perché è un eroe obbligato a ricambiare la cortesia con cui Leone gli ha salvato la vita, ma al fondo, nell'ideazione della scena, si avverte una componente comica. Non è un caso che per il travestimento non sia stata indicata alcuna fonte:[44] è possibile che la riflessione sull'inganno, e in particolare sulla dicotomia tra verità e apparenza che Ariosto svolge esplicitamente nei momenti metateatrali della *Lena*, sia introdotta nell'ambito epico-cavalleresco: Corbolo nella commedia dichiara che la finzione è connaturata all'azione nella vita, Ruggiero che generosamente combatte nei panni del rivale è una rappresentazione che suggerisce come la finzione sia connaturata persino all'azione che più esalta la nobiltà dell'animo umano.

Ciò che intendiamo suggerire è che la genesi di un episodio come quello di Ruggiero e Leone sia riconducibile, fra gli altri, anche a un ingrediente comico. Del resto, la materia della vicenda deriva da fonti eterogenee, nessuna delle quali determinante nell'invenzione ariostesca: la scelta di dare al poema un finale travagliato e l'idea delle nozze ostacolate mostrano chiare impronte epico-virgiliane, mentre altri spunti provengono dal *côté* romanzesco del *Tristan*, della *Historia di Bradiamonte*, del *Lancelot*, delle novelle terza (Natan e Mitridanes) e ottava (Tito e Gisippo) dell'ultima giornata del *Decameron*.[45] Inoltre, nessuno di questi possibili precedenti può dirci quale funzione il nuovo episodio dovesse svolgere nell'economia del poema. Certo era primario non turbarla – ed è probabile che anche per questo furono accantonati i *Cinque canti* – e il risalto dato all'eroismo di Ruggiero e la presentazione delle nozze dei due progenitori estensi come un'ardua impresa dovevano rinforzare la componente encomiastica; ma accanto a queste ovvie conquiste del nuovo finale del poema, e lasciando da parte gli esiti del suo inserimento in termini di equilibri strutturali rispetto al *Furioso* del 1521 e alle altre giunte, resta difficile trovare nell'episodio, e tanto meno in uno dei suoi modelli, un significato e un timbro dominanti, nei quali identificare il sentimento che Ariosto voleva imprimere alla fine dell'opera.

Senza pretendere di dissipare questa ambiguità, e anzi in un certo senso ponendola al centro di una poetica che costruisce le sue tensioni più significative su un'ispirazione eterogenea, possiamo affermare che nella giunta di Ruggiero e Leone i valori cortesi prevalgono solo in apparenza: la loro accentuazione, mentre esalta il personaggio di Ruggiero, non produce un effetto nobilitante e maestoso. Al contrario, anche nella gara di cortesia si avverte un'atmosfera stilizzata che in un certo senso rincara l'effetto delle storie paradossali, come la prova del nappo, che accompagnano le ultime gesta di Rinaldo nel canto XLIII, dove per altro la fata Melissa aveva il ruolo, nient'affatto benefico, di consigliera fraudolenta e di innamorata perfida.[46] Il tema

---

[44] Per le fonti, cfr. ed. BIGI 1410 nota 12. CASADEI, *Il percorso del «Furioso»*…, cit., 161 e note. Per le componenti epiche cfr. DAVID MARSH, *Ruggiero and Leone: Revision and Resolution in Ariosto's «Orlando Furioso»*, in «Modern Language Notes», 96, 1981, 144-151.

[45] Per gli antecedenti romanzeschi cfr. RAJNA, *Le fonti dell'«Orlando furioso»*, cit., specie 597. Per i riferimenti al *Lancelot*, cfr. DANIELA DELCORNO BRANCA, *La conclusione dell'"Orlando furioso": qualche osservazione*, in *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia*, Atti del convegno Scandiano-Reggio Emilia-Bologna, 3-6 ottobre 2005, a cura di ANDREA CANOVA e PAOLA VECCHI GALLI, Novara, Interlinea, 2007, 127-137, specie 133-135. Per la strutturazione del finale in AB cfr. CASADEI, *Il percorso del «Furioso»*…, cit., 72-87.

[46] Sulla doppiezza di Melissa cfr. GERARDA STIMATO, *Identità o omonimia? Il problema della doppia Melissa nell'*Orlando furioso, in *L'uno e l'altro Ariosto*…, cit., 45-57.

dell'inganno, e come nota Casadei persino un'«ironia indiretta», non possono non toccare questo teatro della magnanimità messo in scena da Ruggiero e Leone, la spirale di eroismo infine risolta per grazia da Melissa.[47] E non possono, a nostro giudizio, non essere considerate anche in rapporto all'esperienza comica, specie della *Lena*. Alcune soluzioni formali della giunta sono complanari a quelle della commedia: come abbiamo illustrato, esse sono la presenza implicita dell'autore, le sfumature ambigue (specie di ambito morale) rimesse all'interpretazione del lettore, il realismo di una vicenda che procede verso un esito che solo un *deus ex machina* potrà modificare. Insomma, il 'sublime' della giunta di Ruggiero e Leone poggia su un 'compromesso' di idee e stili cui non sembra estranea l'ultima esperienza teatrale.

Pertanto un'analisi in chiave stilistica, attenta agli elementi che concorrono a strutturare la sequenza, sembra la via migliore da percorrere per giungere a un'interpretazione complessiva. Anche al fine di evitare di ricorrere a etichette quali, di volta in volta, sono state date all'episodio: 'pessimismo' oppure «realismo borghese»; formula, quest'ultima, coniata da Walter Moretti in un saggio che, efficace sotto vari rispetti, tende però a cercare relazioni tematiche troppo dirette con la *Lena* (oltre che a esasperarne la condizione di vittima, ponendola a confronto con gli affetti e i gesti «stoici» di Ruggiero e Orlando nel 1532).[48]

6. *Lusus* e crisi dell'esemplarità in due varianti del 1532

Mentre le commedie vanno definendosi sempre più come luogo dei *contrarii*, dove la provvidenza è un principio di unità che si colloca al di sopra delle responsabilità umane e dei loro paradossi, nel terzo *Furioso* si profilano caratteristiche analoghe. Accanto alla giunta di *Ruggiero e Leone*, sulla quale torneremo, altre varianti suggeriscono una difficoltà sempre maggiore ad assumere prospettive ideologiche forti, a credere nell'esemplarità della storia e delle azioni umane.

La prima variante è microscopica ma ha una portata quasi 'simbolica' rispetto all'insorgenza di questi aspetti paradossali nella visione di Ariosto: si trova infatti in un luogo del poema dove i princìpi teorici sono materializzati fisicamente, ossia nella sequenza lunare. Là dove inizia la descrizione di elementi di natura cosmologica e geografica ai quali è sotteso un immaginario dalla ricchissima tradizione, Ariosto introduce una variante che merita di essere interpretata proprio considerandone le implicazioni rispetto alle fonti relative al corpo celeste e, in particolare, a una delle sue questioni morfologiche tipicamente dibattute, la specularità rispetto alla terra.[49] L'ottava C XXXIV 70 inizia la descrizione della luna, improntata al confronto con la terra, con cui intrattiene un dosatissimo rapporto di identità e differenza: il v. 5 afferma che il volume lunare sembra omogeneo a quello terrestre («uguale, o minor poco»). Osserviamo che in AB, al posto di tale verso, Ariosto continuava a descrivere il suolo lunare, di cui aveva stabilito che una parte fosse di vetro:

C XXXIV 70 Tutta la sfera varcano del fuoco, et indi vanno al regno de la luna.

[47] Cfr. Alberto Casadei, *Il finale e la poetica del «Furioso»*, cit., 5 sgg.

[48] Walter Moretti, *L'ultimo Ariosto*, Bologna, Pàtron, 1977, 90.

[49] Cfr. Savarese, *Lo spazio dell'«impostura»: il* Furioso *e la luna* in Id., *Il* Furioso *e la cultura del Rinascimento*, cit., 71-89: 74 sgg. per la questione della specularità e in particolare per la teorizzazione di Curione.

Veggon per la più parte esser quel loco come un acciar che non ha macchia alcuna; e lo trovano uguale, o minor poco di ciò ch'in questo globo si raguna, in questo ultimo globo de la terra, mettendo il mar che la circonda e serra.	4	
A XXXI 3-8 Vargaron tutta la spera del fuoco, poi furon presto al regno de la Luna. Per la più parte tutto era quel luoco come un acciar che non ha macchia alcuna; *parea di vetro in altra parte*; e poco era minor di ciò che se raguna dentro da l'aria, e insieme con la terra vi metto il mar che la circonda e serra.	4	B Vargano B Per la più parte truovano quel loco come uno acciar che non ha macchia alcuna; *altrove come vetro* e minor poco[50]

Le prime lezioni suggerivano una specularità di tipo fisico rispetto alla terra. Il vetro si caratterizza infatti per la capacità riflettente, e pertanto è un dettaglio che si iscrive nella concezione della luna come «specchio o copia della Terra».[51] Tra i testi letterari che avevano rappresentato una luna vitrea la critica ricorda in genere l'*Icaromenippo* di Luciano, dove l'astro è immaginato come uno specchio gigantesco sospeso sopra la terra, e Savarese ha giustamente notato che nelle aggiunte di Celio Agostino Curione agli *Hieroglyphica* di Valeriano si trova una configurazione simile, volta a dimostrare che «le macchie lunari non sarebbero che i continenti della terra riflessi nel satellite».[52] È difficile però valutare il significato che la specularità poteva avere per Ariosto, perché la questione cosmologica è rielaborata in funzione di un'invenzione letteraria *sui generis*, in funzione di un confronto luna-terra svolto intrecciando valori tra loro opposti, di identità ma anche di inversione. In prima istanza, una specularità intesa in senso lato, come correlazione dialettica, sembrerebbe connessa proprio alla fantasia lucianèa e orientativamente alla linea Valla-Erasmo, con i suoi aspetti critici e paradossali. A nostro giudizio, però, questo sostrato è decisivo nell'economia complessiva dell'episodio lunare, non per il dettaglio del vetro, rispetto al quale invece un testo che è opportuno considerare come possibile fonte è il secondo canto del *Paradiso*. Qui la luna è descritta come un corpo vitreo e uniforme quanto gli specchi che servono a Beatrice per mostrare che le macchie sono solo un'impressione del soggetto riguardante. Attraverso il famoso esperimento dei tre specchi, è affermata un'idea di luna conforme alla dottrina platonica della virtù come perfetta emanazione di luce (idea che per altro confuta la spiegazione aristotelica delle macchie data dallo stesso Dante nel *Convivio*). È probabile, data la forte memoria dantesca nella struttura della sequenza lunare, che nelle prime due redazioni Ariosto accogliesse, limitatamente a una parte del satellite, questa utopia di esattezza. Oltretutto, l'imitazione dantesca è tangibile nella descrizione di un avvicinamento graduale alla sfera lunare, i cui particolari sono determinati poco a poco: il verbo *parea* (A 5) ricalca forse il «parev' a me» di *Par*. II 31-33: «Parev' a me che nube ne coprisse / lucida, spessa, solida e pulita / quasi adamante che lo sol ferisse».

Dal punto di vista formale, la soppressione della specifica sulle parti vitree può essere ascritta alla conquista dell'indeterminato, *iuxta* la formula con cui Contini ha enucleato in modo

[50] Ed. DEBENEDETTI-SEGRE 1192.

[51] ZATTI, *Il* Furioso *tra epos e romanzo*, cit., 133 sgg.

[52] SAVARESE, *Lo spazio dell'«impostura»: il* Furioso *e la luna*, cit., 77.

fulmineo una delle tendenze autocorrettorie di Ariosto nelle ottave nei *Frammenti autografi*: l'eliminazione di elementi ornamentali (cfr. «l'alessandrinismo è l'individuato nemico dell'Ariosto»; «arte del levare»), conseguendo così il «passaggio dal determinato all'indeterminato».[53] È evidente la volontà di scorciare la descrizione fisica: sintomatica in tal senso è anche la scomparsa dell'espressione *vi metto* nel v. 8, legata a un conteggio delle parti un po' meccanico e legnoso. In C il confronto con la terra è assai più fluido e liricamente riuscito. D'altro canto, occorre dare rilievo al valore speculativo che era insito nel dettaglio soppresso, cioè nel vetro, che per altro è stato sostituito dal principio di uguaglianza dei volumi (C XXXIV 70 5), cioè da un'affermazione di significato diverso. Rinunciando al vetro, Ariosto attenua il rapporto di specularità con la terra, l'intelligibilità della luna che è possibile avere da quaggiù: viceversa fa risaltare l'estraneità al nostro mondo, e in specie ciò che si preciserà come la logica del ribaltamento rispetto alla terra, della corrispondenza *inversa*: l'acciaio ci ricorda tra l'altro l'aspetto di un luogo a priva vista inaccessibile, perverso e insidioso come il palazzo di Atlante (II 42 7; II 43 1). Senza il vetro, nessuna corrispondenza può portare a svelamenti risolutivi, o fare approdare a dottrine metafisiche come quelle illustrate da Beatrice nella *Commedia*, e la luna, nella sua alterità, non fa che radicalizzare la mistificazione e la menzogna già presenti sulla terra: anche i suoi «contrari» più preziosi, come il senno, chiudono il proprio potere allegorico in una irrimediabile intransitività.

Alla volontà di accentuare il relativismo prospettico possiamo ricondurre anche la modifica dei verbi: l'eliminazione di *parea* (A v. 5), avvenuta già in B, è perfezionata dall'introduzione di *Veggon* (C v. 3), che esprime la visuale ristretta dei personaggi, e meglio si addice alla natura tendenziosa di questo mondo allegorico. Un tono meno 'obiettivo' è cercato anche attraverso la variante di XXXIV 74 8 *noi* peccatori] *li* peccatori nei vv. 7-8 «là su infiniti prieghi e voti stanno, / che da noi peccatori a Dio si fanno»: Ariosto si discosta dal testo del *Somnium* di Alberti, dove domina il registro impersonale: «hunc circa montem consident vota et preces hominum diis exposita».[54]

Riprendendo il parallelo con le commedie in versi, potremmo affermare che se nelle *pièces* «Dio» nasconde la consapevolezza dei paradossi, nel poema del 1532 le grandi corrispondenze metafisiche sono mobili, sfuggenti, frustrate, e insieme emerge la sfiducia in ciò che l'uomo laico indica come modello esemplare: sfiducia che nella sequenza si preciserà soprattutto nei confronti della *istoria*, dello storicismo umanistico e della sua tradizione etica. Che Ariosto si faccia portartore di una tesi scettica è evidente nelle varianti che abbiamo illustrato: egli ritocca alcuni dettagli simbolici, mostrando la volontà di agire sul significato morale della scena e sul suo registro retorico. Così, nelle pieghe del testo è annidata una sorta di ironia, che contribuisce in maniera essenziale a determinare la 'verità' cui Ariosto vuole arrivare.[55]

Il secondo esempio che illustriamo è tratto dal canto XXXVII, interamente aggiunto al poema nell'edizione del 1532. Il canto inizia con un lungo proemio in cui Ariosto si pronuncia a favore delle donne e si proclama desideroso di glorificarne le gesta per iscritto, in aperta polemica con l'atteggiamento invidioso e perciò reticente degli scrittori antichi; poi Bradamante, Marfisa e Ruggiero si scontrano con Marganorre e ristabiliscono la giustizia nei confronti delle donne vittime della sua «costuma ria». Nell'esordio come nella vicenda raccontata è dunque in primo

---

53 GIANFRANCO CONTINI, *Come lavorava l'Ariosto* [1937], in ID., *Esercizî di lettura*, Torino, Einaudi, 1974, 232-241. Confrontabile alla nostra è, ad esempio, la variante «la marea»] «guadosi stagni» (discussa da Contini in ivi, 240).

54 *Somnium* § 100 in ed. BACCHELLI-D'ASCIA 228-241: 236.

55 Per alcune riflessioni sui rapporti possibili tra storia, retorica e prova all'interno di un testo cfr. GINZBURG, *Rapporti di forza*…, cit., 44 sgg.

piano la questione femminile. I toni elevati del proemio sembrano lontani dall'atmosfera galante e maliziosa della poesia cortigiana, e la materia eroica del canto presenta le caratteristiche essenziali e drammatiche tipiche delle giunte del '32, lasciando poco spazio all'ironia.[56] Tuttavia, crediamo che il narratore osservi la questione femminile anche dalla prospettiva del *serio ludere*. Il *serio ludere* è, come cercheremo di mostrare, uno stile ambivalente: da un lato conferma come nelle lodi delle donne Ariosto mirasse a esprimere una visione non estemporanea ma seria, in linea con le ambizioni teoriche di alcuni passi del *Cortegiano*; dall'altro ci invita a individuare effetti complessivi sottilmente spiazzanti, effetti che in un certo senso conferiscono ambiguità a quell'impegno ideologico.

Anzitutto, nel proemio si avverte un'intrigante somiglianza con un testo giocato sul filo del paradosso quale le *Stanze per il carnevale* di Bembo. Le *Stanze* circolavano già dal 1522 in appendice all'edizione Zoppino degli *Asolani*, per altro posseduta dalla Biblioteca Ariostea; ma Ariosto probabilmente le aveva ascoltate a Urbino nel carnevale del 1507, quando furono recitate da Bembo e da Ottaviano Fregoso di fronte alla Duchessa.[57]

Il motivo degli scrittori sfavorevoli alle donne è presente nel *Cortegiano*,[58] ma Bembo, con le sue 'ottave liriche' (che andrebbero accostate al modello polizianeo come sorta di incunabolo formale del *Furioso*[59]), articolava un discorso ispirato a un ideale libertario, con argomenti riguardanti la sfera erotico-amorosa e tuttavia vicini a quelli ariosteschi. Ad esempio, se Ariosto denuncia gli scrittori che per invidia raccontano storie infamanti sulle donne, Bembo mette in guardia sul fatto che la letteratura e le voci popolari restituiscono un'immagine falsata e disonorevole dell'amore, e invita le donne a sgomberare il campo dalle false credenze, cioè a non comportarsi come le anime semplici (di *Purg.* XVI 88: «l'anima semplicetta che sa nulla») e a rispondere con libertà e autonomia al richiamo naturale dell'eros. Dunque in entrambi i testi la polemica verte sul fatto che gli scrittori non rendono giustizia alle donne: al loro valore, in Ariosto; alla loro naturale propensione all'amore, in Bembo. Identico l'impersonale «s'ode», al verso 6, in riferimento alla circolazione di notizie ipocrite:

XXXVII 2	*Stanze* 36 (red. 1507)
e che per se medesime potuto	Il pregio d'honestate, amato et colto
avesson dar memoria alle sue lode,	da quelle antiche poste in prosa e 'n rima,
non mendicar dagli scrittori aiuto,	et le voci, che 'l vulgo errante et stolto,

[56] Su questo brano cfr. il capitolo *I poeti e la questione delle donne (C. XXXVII, 1-24)* in CASADEI, *La strategia delle varianti*, cit., 95-100.

[57] Cfr. ARIOSTO, *Lettere*, cit., n. 17, 159 (lettera già cit. in II.2). Per il testo delle *Stanze* cfr. BEMBO, *Stanze*, ed. GNOCCHI, cit.

[58] Cfr. *Cortegiano* III 13: «gli omini siano stati sempre parcissimi nello scrivere le laudi delle donne», principio già presente in XX 2-3, proemio che preannuncia quello di XXXVII: «Le donne son venute in eccellenza, / di ciascun'arte ove hanno posto cura; /e qualunque all'istorie abbia avvertenza, / ne sente ancor la fama non oscura. / Se 'l mondo n'è gran tempo stato senza, / non però sempre il mal influsso dura; / e forse ascosi han lor debiti onori / l'invidia o il non saper degli scrittori. // Ben mi par di veder ch'al secol nostro / tanta virtù fra belle donne emerga, / che può dare opra a carte et ad inchiostro, / perché nei futuri anni si disperga, / e perché, odiose lingue, il mal dir vostro / con vostra eterna infamia si sommerga: / e le lor lode appariranno in guisa, / che di gran lunga avanzeran Marfisa». (Più dissimili al proemio di XXXVII sono invece gli esordi di XXVI e XXVII, sempre dedicati alle donne ma con alcune riserve maliziose sul valore delle donne moderne).

[59] Cfr. almeno GUGLIELMO GORNI, *Per una storia del petrarchismo metrico in Italia*, in «Studi petrarcheschi», IV, 1987, 219-228; FLORIANA CALITTI, *Letteratura e svaghi di corte: le «Stanze» di Pietro Bembo*, in *Passare il tempo. La letteratura del gioco e dell'intrattenimento dal XII al XVI secolo*, Atti del Convegno di Pienza, 10-14 settembre 1991, Roma, Salerno Editrice, 1993, 2 voll., II, 619-631; poi in EAD., *Fra lirica e narrativa. Storia dell'ottava rima nel Rinascimento*, Firenze, Le Càriti, 2004, 120-133.

ai quali astio et invidia il cor sì rode, che 'l ben che ne puon dir, spesso è taciuto, e 'l mal, quanto ne san, per tutto *s'ode*; tanto il lor nome sorgeria, che forse viril fama a tal grado unqua non sorse.	di peccato e disnor, sì gravi estima, et quel lungo rimbombo indi raccolto, che *s'ode* risonar per ogni clima, son fole di romanzi et sogno et ombra, che l'alme simplicette preme e 'ngombra.

Bembo si rivolge a Elisabetta Gonzaga, esaltandola come oggetto degnissimo di lode poetica: di lei – prosegue – dovrebbe cantare il più grande degli scrittori, cioè Omero (interpretiamo il congiuntivo «cantasse», al v. 8, come un ottativo). Il medesimo dispositivo retorico è adoperato da Ariosto, che motiva la sua scelta di elogiare Vittoria Colonna presentandola come la donna che vince per valore tutte le altre. Sono simili le movenze adottate per descrivere il primato di Elisabetta e di Vittoria:

15 Se chi sian queste, e di ciascuna voglio render buon conto, e degno pregio darle, bisognerà ch'io verghi più d'un foglio, e ch'oggi il canto mio d'altro non parle: e s'a lodarne cinque o sei ne toglio, io potrei l'altre offendere e sdegnarle. Che farò dunque? Ho da tacer d'ognuna, e pur fra tante sceglierne sol una? 16 1-4 Sceglieronne una; e sceglierolla tale, che superato avrà l'invidia in modo, che nessun'altra potrà avere a male, se l'altre taccio, e se lei sola lodo.	*Stanze* 15 Duchessa in questa etate al mondo sola, anzi a cui par non fu giammai, nè fia, la cui fama real sopra 'l ciel vola di beltà, di valor, di cortesia, tanto che a tutte l'altre il pregio invola; et voi, che sete in un crudele e pia alma gentil dignissima d'impero, e che di sola voi cantasse Homero:

L'affinità è più stringente se si considera il contesto da cui si innalza l'elogio. Ariosto aveva fatto una rassegna delle donne le cui gesta furono talmente nobili che la storiografia non poté fare a meno di ricordarle: e tuttavia esse sono solo pochi esempi di gloria femminile, sopravvissuti alla manovra di insabbiamento degli «scrittori bugiardi, inviti et empi» (XXXVII 6 8). Bembo, da parte sua, elenca alcuni ritratti di donne della letteratura antica e moderna, culminanti nella Laura petrarchesca: di lei come di tutte le altre i poeti hanno trasmesso un'immagine mistificata e tendenziosa di castità e riluttanza all'amore. I poeti simulano l'infelicità solo per avere materia di canto, mentre – insinua Bembo – proprio la gioia dell'amore corrisposto ha dato loro il desiderio di eternare l'amata. È evidente che la storiografia ingrata e distorta di Ariosto può avere tratto ispirazione dalla letteratura falsificante di Bembo, generatrice di luoghi comuni morali che inibiscono le donne:

XXXVII 4-7 Ma non ebbe e non ha mano né lingua, formando in voce o discrivendo in carte (quantunque il mal, quanto può, accresce e impingua, e minuendo il ben va con ogni arte), poter però, che de le donne estingua la gloria sì, che non ne resti parte; ma non già tal, che presso al segno giunga, né ch'anco se gli accosti di gran lunga:	*Stanze* 21-24 Questa [la virtù d'Amore] fe' dolce ragionar Catullo di Lesbia, et di Corinna il Sulmonese, et dar a Cinthia fama, a noi trastullo uno, a cui patria fu questo paese, et per Delia et per Nemesi Tibullo cantar, et Gallo, che se stesso offese, via con le penne de la fama impigre

ch'Arpalice non fu, non fu Tomiri, non fu chi Turno, non chi Ettor soccorse; non chi seguita da Sidonii e Tiri andò per lungo mare in Libia a porse; non Zenobia, non quella che gli Assiri, i Persi e gl'Indi con vittoria scorse: non fur queste e poch'altre degne sole, di cui per arme eterna fama vole. E di fedeli e caste e saggie e forti stato ne son, non pur in Grecia e in Roma, ma in ogni parte ove fra gl'Indi e gli Orti de le Esperide il Sol spiega la chioma: de le quai sono i pregi agli onor morti, sì ch'a pena di mille una si noma; e questo, perché avuto hanno ai lor tempi gli scrittori bugiardi, invidi et empi. Non restate però, donne, a cui giova il bene oprar, di seguir vostra via; né da vostra alta impresa vi rimuova tema che degno onor non vi si dia: che, come cosa buona non si trova che duri sempre, così ancor né ria. *Se le carte sin qui state e gl'inchiostri* *per voi non sono, or sono a' tempi nostri.*	portar Licori dal Timavo al Tigre. Questa fe' Cino poi lodar Selvaggia, d'altra lingua maestro, et d'altri versi: et Dante, acciò che Bice honor ne traggia, stili trovar via più leggiadri et tersi; et perché 'l mondo in reverentia l'haggia, sì come hebb'ei; di sì novi et diversi concenti il maggior Thosco addolcir l'aura, Che sempre s'udirà risonar Laura. La qual hor cinta di silentio eterno si staria, quasi pianta secca in herba, s'a lui, che l'honorò la state e 'l verno, come fu dolce, fosse stata acerba; et non men l'altre illustri, ch'io vi scerno. Et qualunque fu mai dura et superba verso quei, che potea per ogni lido alzarla a volo, et darle fama et grido? Questa novellamente ai padri vostri spirò desio, di cui, come a Dio piacque, per adornarne il mondo, et gli occhi nostri bear de la sua vista, in terra nacque *l'alma vostra beltà; né lingue, o 'nchiostri* *contar porian*, né vanno in mar tant'acque, quanta Amor da' bei cigli alta et diversa gioia, pace, dolcezza, e gratia versa.

Molto interessanti sono anche alcuni contatti lessicali: *in prosa e 'n rima* (*Stanze* 36 2), in punta di verso nell'ottava citata sopra, costituisce un precedente diretto di «cosa non detta in prosa mai né in rima» (*OF* I 2 2). Inoltre, Lina Bolzoni ha notato la consonanza tra «il fatto che chi non ama essendo amato commette il peccato più grave» e «l'Inferno in cui capiterà l'Astolfo ariostesco, prima di salire sulla Luna»; contestualmente, ha osservato la presenza di un altro sintagma 'ariostesco': si tratta, «a futura memoria, "le donne i cavalieri", in finale di verso nell'ottava VIII».[60] Uno scambio tra Bembo e Ariosto può essere effettivamente avvenuto, e non è trascurabile che Ariosto fosse a Urbino nel 1507, quando le *Stanze* furono recitate: la prima redazione del testo può avere esercitato un influsso su alcuni segmenti del *Furioso* già al tempo della sua composizione. In quest'ottica è significativa anche l'immagine di XXXV, presente sin dalla prima edizione del poema proprio nella sequenza lunare, di una «Penelopea meretrice». Difficile stabilire attraverso quali fonti fosse giunta ad Ariosto la questione della verità o falsità dei racconti omerici.[61] Sta di fatto che la crisi della storiografia (culminante nella raccomandazione «tutta al contrario l'istoria converti»), applicata esemplarmente al personaggio omerico di Penelope, ricorda due ottave delle *Stanze* in cui Penelope è schernita per essersi conservata alla

[60] BOLZONI, *Il cuore di cristallo*, cit., 101; st. 8: «L'una ha 'l governo in man de le contrade / l'altra è d'honor et sangue a lei compagna. / Queste non pur a me chiudon le strade / dei petti lor, che pianto altrui non bagna, / ch'ancor vorian di pari crudeltade / da l'orse a l'austro et da l'Indo a la Spagna / tutte inasprir le donne e i cavalieri, / tanto hanno i cori adamantini et feri».

[61] CASADEI, *Precettistica e libertà nella poetica ariostesca*, in *L'uno e l'altro Ariosto*…, cit., 251 nota 18.

memoria di un uomo che non è stato fedele. Non ci sono noti altri testi comici che contengano un simile rovesciamento di Penelope:

Stanze 37-38 (si cita sempre dalla versione α del 1507)
Non è gran meraviglia, s'una o due
sciocche donne alcun secol vide et hebbe;
a cui sentir d'amor caro non fue,
et viver gli anni a voto poco increbe;
come la Greca, ch'a le tele sue
scemò la notte, quel che 'l giorno accrebbe,
misera, ch'a se stessa ogni ben tolse,
mentre attender un huom vent'anni volse.

Il qual errando in questa e 'n quella parte,
solcando tutto 'l mar di seno in seno,
a molte donne del suo amor fe' parte
et lieto si raccolse loro in seno;
che ben sapea, quando dal ver si parte
colui ch'al legno suo non spiega il seno,
quando 'l porto gli appar da la man destra
et l'aura de la vita anchor gli è destra

Si può supporre – per congettura – che il Bembo che trova posto nell'elenco dei poeti sensibili nei confronti delle donne sia per Ariosto proprio l'autore delle *Stanze*: XXXVII 8 3-4 «c'è il Bembo, c'è il Capel, c'è chi, qual lui / vediamo, ha tali i cortigian formati». Del resto, Bembo è ricordato anche in XLII 86 8 (già A XXXVIII 83 8) come devoto cantore della duchessa Elisabetta Gonzaga, certo con riferimento alle rime a lei indirizzate: nella fontana mantovana del cavaliere del nappo appaiono le donne e i poeti che le hanno celebrate («Elisabetta l'una, e Leonora / nominata era l'altra: e fia, per quanto / narrava il marmo sculto, d'esse ancora / sì gloriosa la terra di Manto, / che di Vergilio, che tanto l'onora, /più che di queste, non si darà vanto. / Avea la prima a piè del sacro lembo / Iacobo Sadoletto e Pietro Bembo»).

Il testo bembiano è carnascialesco ma al contempo serio, dotato di uno spessore dottrinale non indegno degli *Asolani*. Le storture e le mistificazioni operate contro le donne sono temi che Bembo aveva affidato a un registro singolare: canzonatorio e insieme impegnato, idealizzante e utopico. Ariosto porta questi stessi temi al di fuori di un'occasione carnevalesca e li eleva notevolmente di tono: propone una ricostruzione anticonformista con la nettezza e la serietà ideologica che caratterizza le giunte del 1532. Rispetto alle *Stanze* elimina del tutto l'autoironia. D'altra parte i lettori del *Furioso*, ritrovando in questi versi la questione dell'infedeltà della poesia alla storia appena proclamata da San Giovanni, sono spinti a interpretarli secondo una prospettiva non troppo diversa da quella che Ariosto invitava ad assumere nella sequenza lunare, ufficialmente strampalata e parodica. È fatale, quindi, che percepiscano una certa ironia. Si tratta del riverbero di un'ironia di fondo, che getta una luce comica sull'aspetto più critico e spiazzante del proemio, cioè, appunto, la denuncia della storiografia. È un'ironia indiretta, che ne orienta la ricezione, inducendo a percepire toni bonari da *divertissement* in un dettato che, di per sé, ne è privo. È indubbio che Ariosto avesse una coscienza acuta del gioco complessivo di luci e ombre prodotto dall'introduzione delle giunte: in particolare l'Ariosto 'serio' dell'ultima edizione del *Furioso* sapeva di potersi avvalere dell'ironia che dominava nell'opera. Il contrappeso garantisce una cautela, il *lusus* maschera gli aspetti ideologicamente più nuovi, e in realtà finisce anche per mettere in dubbio la risoluta lucidità con cui sono espressi.

Queste rifrazioni molteplici possono in effetti creare il sospetto di un'ambiguità a monte, cioè presente nello stesso pensiero dell'autore. Esemplifica questo tipo di ambiguità 'speculativa' il trattamento cui nel canto è sottoposta l'immagine della colonna. Il tiranno Marganorre la usa come simbolo del proprio potere repressivo, e in particolare del proprio comportamento di censura e calunnia nei confronti del sesso femminile. La colonna è, di per sé, simbolo del potere patriarcale. Ma, una volta sgominato il tiranno, su di essa viene iscritta la legge di Marfisa, che rovescia il rapporto di potere tra i sessi:

XXXVII 119-120 (1-4):
L'animose guerriere a lato un tempio
videno quivi una colonna in piazza,
ne la qual fatt'avea quel tiranno empio
scriver la legge sua crudele e pazza.
Elle, imitando d'un trofeo l'esempio,
lo scudo v'attaccaro e la corazza
di Marganorre e l'elmo; e scriver fenno
la legge appresso, ch'esse al loco denno.

Quivi s'indugiar tanto, che Marfisa
fe' por la legge sua ne la colonna,
contraria a quella che già v'era incisa
a morte et ignominia d'ogni donna.

L'immagine del monumento si riallaccia, anche lessicalmente (cfr. 119 5 *trofeo*), all'elogio che Ariosto nel proemio aveva dedicato a Vittoria Colonna.[62] Vittoriosa e perciò ornata di «trionfi», Vittoria è una nuova Artemisia, che erge un monumento al marito (la poesia, poi, è un sepolcro tale da farlo rivivere):

XXXVII 18
Vittoria è 'l nome; e ben conviensi a nata
fra le vittorie, et a chi, o vada o stanzi,
di trofei sempre e di trionfi ornata,
la vittoria abbia seco, o dietro o inanzi.
Questa è un'altra Artemisia, che lodata fu
di pietà verso il suo Mausolo; anzi
tanto maggior, quanto è più assai bell'opra,
che por sotterra un uom, trarlo di sopra.

Le ottave sulla colonna di Marganorre di cui si appropria Marfisa si collegano a distanza all'*interpretatio nominis* di Vittoria. Il lettore avverte tra le parti una complementarietà (e si deve considerare che la composizione del proemio è posteriore a quella del canto,[63] a garanzia di una contiguità anche scrittoria con il segmento finale). La ripresa della 'colonna' comporta però una contraddizione: se il monumento della marchesa (mentre materializza il suo cognome) è un

[62] Cfr. SERGIO ZATTI, *Poesia, verità e potere*: Furioso XXXV, Furioso XXXVII, Liberata IV, in *Les années Trente du XVI siècle italien*, études réunies par DANIELLE BOILLET, MICHEL PLAISANCE, Paris, CIRRI, 2007, 273-283: 275. Sulla figura della Colonna nel *Furioso* cfr. NUCCIO ORDINE, *Vittoria Colonna nell'"Orlando furioso"*, in «Studi e problemi di critica testuale», 42, 1991, 55-92.
[63] *FA*, *Introduzione* XXIII.

mausoleo fatto da una donna per celebrare un uomo, la colonna di Marfisa è sottratta a un uomo e convertita a trionfo di una donna-guerriera.

Nell'identità dell'oggetto (monumento o colonna), è cambiato provocatoriamente il significato. E il punto di vista dello scrittore risulta come opacizzato: nel complesso, egli vuole celebrare la femminilità contro le oltranze maschiliste di Marganorre, solidale con il gesto di Marfisa, o vuole celebrare la virtù femminile che sa coniugarsi a un *habitus* tipicamente maschile e oltretutto al fine di celebrare un uomo (*iuxta* il modello della poetessa Vittoria Colonna)? Questa contraddittorietà è espressa metaforicamente: significati potenzialmente diversi si condensano in un'immagine e rispecchiano l'ambiguità che l'autore sembra collocare nella storia, nei fatti. Generalmente è difficile identificare nella scrittura ariostesca scelte di stile che abbiano un valore lirico-affettivo, nelle quali siano depositati contraddizioni non risolte interne all'autore, ma è tangibile che nei segmenti aggiunti Ariosto non persegue una perfetta sublimazione del reale.

7. GLI AUTOGRAFI

Esaminando l'edizione dei *Frammenti autografi*, ci si accorge che Debenedetti ha affrontato il problema di riconoscere le fasi elaborative del testo con l'obiettivo di giungere a tracciare una distinzione dei fogli in brutta e buona copia. In prima istanza, una distinzione corretta sembra in effetti un obiettivo necessario: fondamentale per lo studio della lingua dei frammenti, la quale muta notevolmente se Ariosto compone di primo getto o se invece trascrive; e importante anche per condurre un'analisi della strutturazione degli episodi, cioè un'analisi di tipo narratologico. A una lettura approfondita del materiale, sorge però il sospetto che Debenedetti abbia cercato di classificare i fogli con eccessività rigidità, talvolta trascurando alcuni micro-fenomeni che sembrano contraddire la possibilità di tracciare confini sicuri tra una fase e l'altra della scrittura.

Di séguito esamineremo la giunta di *Olimpia* e quella di *Ruggiero e Leone* proprio per mostrare che è possibile rintracciare una stratigrafia della scrittura anche là dove Debenedetti identifica un unico stadio elaborativo. Non a caso indicheremo ottave che sarà possibile definire, con un'espressione di Segre, «strutture intermedie», ossia configurazioni pensate in un'ottica macrotestuale in via di definizione, e pertanto interpretabili come parte di un sistema complessivo intermedio.[64] Illustreremo caso per caso il significato di queste strutture, ma chiariamo subito il dato fondamentale che le accomuna: si tratta di ingranaggi del racconto che Ariosto mette a punto operando in un regime a metà tra la trascrizione di versi già pronti e la composizione di nuovi: in uno stato appunto 'intermedio', che esemplifica un procedimento di scrittura cui è sottesa una dialettica mai spenta tra sistemazione e invenzione, tra tensione orizzontale e tensione verticale. Naturalmente questi ingranaggi si cotrappongono alla caratterizzazione della scrittura di Ariosto che Debenedetti propone implicitamente nell'ordinamento delle carte da lui stabilito, quella di una scrittura che balzerebbe, piuttosto compattamente, da un primo stadio a un secondo

[64] CESARE SEGRE, *La genesi del testi: critica delle varianti e critica genetica*, in *La costruzione del testo in italiano*, a cura di MARIA DE LAS NIEVES MUNIZ MUNIZ, Firenze, Cesati, 1996, 11-21 (già in francese, *Critique des variantes et critique génétique*, in «Génésis», 7, 1995, 29-45): mediante l'analisi delle brutte copie, Segre dimostra che Petrarca operava anche attraverso «strutture intermedie», cioè gruppi unitari di poesie che costituiscono poi parte del macrotesto. In ogni *struttura intermedia* le correzioni sono interpretabili come parte di un sistema complessivo intermedio. E cfr., tra i molti possibili esempi di analisi, CESARE SEGRE, *Sistema e strutture nelle* Soledades *di A. Machado*, in ID., *I segni e la critica. Fra strutturalismo e semiologia*, con una nuova introduzione, Torino, Einaudi, 2008 [1969], 95-134.

stadio migliore e più completo del primo, e così via. Una caratterizzazione nella quale si avverte almeno un residuo dell'influsso crociano, come vedremo meglio (ed è giusto dichiarare che la possibilità di elaborare qualche ipotesi migliorativa rispetto al lavoro di Debenedetti si deve alle scelte ispirate in lui da questo orientamento teleologico assai più che a un suo difetto di perizia nell'analisi del materiale).

Un altro punto di grande interesse che conviene mettere in luce preliminarmente è che i manoscritti sono una via diretta per esplorare l'*inventio* di Ariosto sotto ogni profilo: formale, contenutistico, microscopico e macroscopico. Qui proporremo un ordinamento cronologico della composizione delle giunte. In specie, sosterremo un'ipotesi interpretativa diversa da quella di Debenedetti (e rispetto a essa più economica) riguardo alla presunta 'dislocazione' di ottave dal canto XXXVII al canto IX. Inoltre, ricostruiremo l'ordine in cui furono introdotte nel poema le nuove ottave dei canti XXXII, XXXIII, XXXVII, e collocheremo nel tempo la decisione di Ariosto di scartare definitivamente il frammento I della *Storia d'Italia*: riscopriremo così una strategia della composizione del *Furioso* attuata *in extremis* e molto significativa.

Infine, vedremo anche come alcune varianti attuate in corso di stesura possono schiudere una migliore comprensione dei rapporti tra *Cinque canti* e *additiones* del 1532.

7.1 Olimpia. Stratificazione della composizione

È un dato acquisito dalla filologia ariostesca che Ariosto scrivesse direttamente in versi: Debenedetti e poi in particolare Contini hanno descritto la naturalezza prodigiosa con cui l'idea informata ritmicamente sgorgava dalla sua penna. Preparando l'edizione dei *Frammenti autografi*, Debenedetti classificò i fogli e i quaderni in *malacopia, malacopia con correzioni, buona copia, copia definitiva*. Questa classificazione era il risultato di un esame accurato dei testi e delle correzioni. Il rigore della distinzione rifletteva almeno in parte un teleologismo crociano (ricordiamo, per inciso, che la prima edizione del *Furioso* a cura di Debenedetti era uscita nel 1928 negli *Scrittori d'Italia*); ma comunque l'esistenza di una *buona copia definitiva* fu confermata dalla bibliografia testuale, da Conor Fahy (che identificò nella *buona copia definitiva* dell'episodio di Olimpia proprio la redazione consegnata in tipografia[65]) e le differenze con il testo a stampa furono catalogate e studiate come, giustamente, varianti di stato. Solo il paleografo Aldo Cerlini, in un articolo uscito nel 1944, mise in discussione un aspetto del lavoro di Debenedetti, ossia proprio la distinzione, tanto pugliosamente scandita, tra malacopia e buona. Per Cerlini, che elaborò ipotesi interpretative a tratti molto discutibili, questa distinzione agli occhi di Ariosto non sarebbe mai esistita (se non alla fine dell'*iter* elaborativo, allorché consegnava le pagine migliori al tipografo).[66] A sua volta Debenedetti rispose a Cerlini con una recensione durissima, nella quale diede grande rilievo a un dato che paradossalmente non emerge con altrettanta nettezza nel suo lavoro sulle carte ariostesche, un dato fondamentale per il discorso che ci accingiamo a svolgere: l'esistenza di fasi lavorative 'intermedie', di cui Ariosto aveva bisogno per elaborare compiutamente la propria invenzione come anche la propria scrittura.[67]

---

[65] Fahy, *L'«Orlando furioso» del 1532. Profilo di un'edizione*, cit., 132-138. E cfr., sulle due carte Borromeo dell'Ambrosiana (M), *FA*, *Introduzione* xviii e xxii.

[66] Aldo Cerlini, *Scrittura e punteggiatura negli autografi dell'Ariosto*, in «Cultura Neolatina», IV-V, 1944-1945, 37-60.

[67] Santorre Debenedetti, Recensione a Cerlini – *Scrittura e punteggiatura negli autografi dell'Ariosto*, cit., in «GSLI», CXXIV, 1948, 100-103: 101: «Quanto ai frammenti autografi, [C.] vien fuori con questa bella ipotesi: che delle aggiunte alla terza edizione sarebbero soltanto esistite due copie, cioè quella in *brutta*, più e più volte ricorretta, e

Negli autografi dell'episodio di Olimpia si trova un fenomeno che può essere rivelatore proprio riguardo a come Ariosto concepisse e gestisse i diversi gradi di elaborazione del suo testo. In merito proponiamo un'interpretazione che si discosta dalla posizione di Debenedetti e che si avvicina, senza incontrarlo, al punto di vista di Cerlini. Chiariamo sin d'ora che propendiamo per un lavoro scrittorio stratificato nel cui quadro non è del tutto esatto affermare che l'Ariosto 'superasse' definitivamente i fogli sui quali aveva steso gli abbozzi. Anzi, il caso che analizziamo qui fa pensare che egli potesse tornarvi per registrare alcuni segmenti scritti nel frattempo su un altro più ordinato supporto, che contenesse un disegno narrativo nel frattempo divenuto più maturo. Dunque che Ariosto lavorasse con i fogli, a vari livelli di elaborazione, riuniti l'uno accanto all'altro, quasi che persino nel momento della revisione e trascrizione finale egli avesse bisogno di avere sotto gli occhi tutte le stesure del medesimo episodio, anche quelle iniziali più disordinate, che testimoniavano solo la prima fase inventiva. E che potesse aggiornarle secondo quanto scritto nel frattempo su altri fogli.

Ne consegue che non tutte le varianti sugli abbozzi sono designabili come modifiche avvenute nel corso di quella stesura: alcune di esse potrebbero essere modifiche che l'autore è tornato ad apportare dopo un certo tempo. La congettura di uno stacco temporale ha un valore non trascurabile, perché rende opportuno ipotizzare che alcune varianti siano particolarmente consapevoli di questioni di struttura compositiva e ideologia quand'anche appaiano sulle *malacopie*.

In sintesi, la possibilità non prevista da Debenedetti era che Ariosto tornasse sugli abbozzi, e per conformarli a quanto nel frattempo aveva disposto e ordinato, anche sulla medesima *buona copia definitiva* (con modifiche che mostrano per altro come anch'essa ospitasse un lavoro potenzialmente ancora *in fieri*). Insomma, si può forse attenuare il 'teleologismo' di un vettore che unisca il primo foglio a uno più progredito e sostenere l'idea di una 'sedimentazione' della scrittura che, materialmente, avviene anche in senso 'orizzontale'.

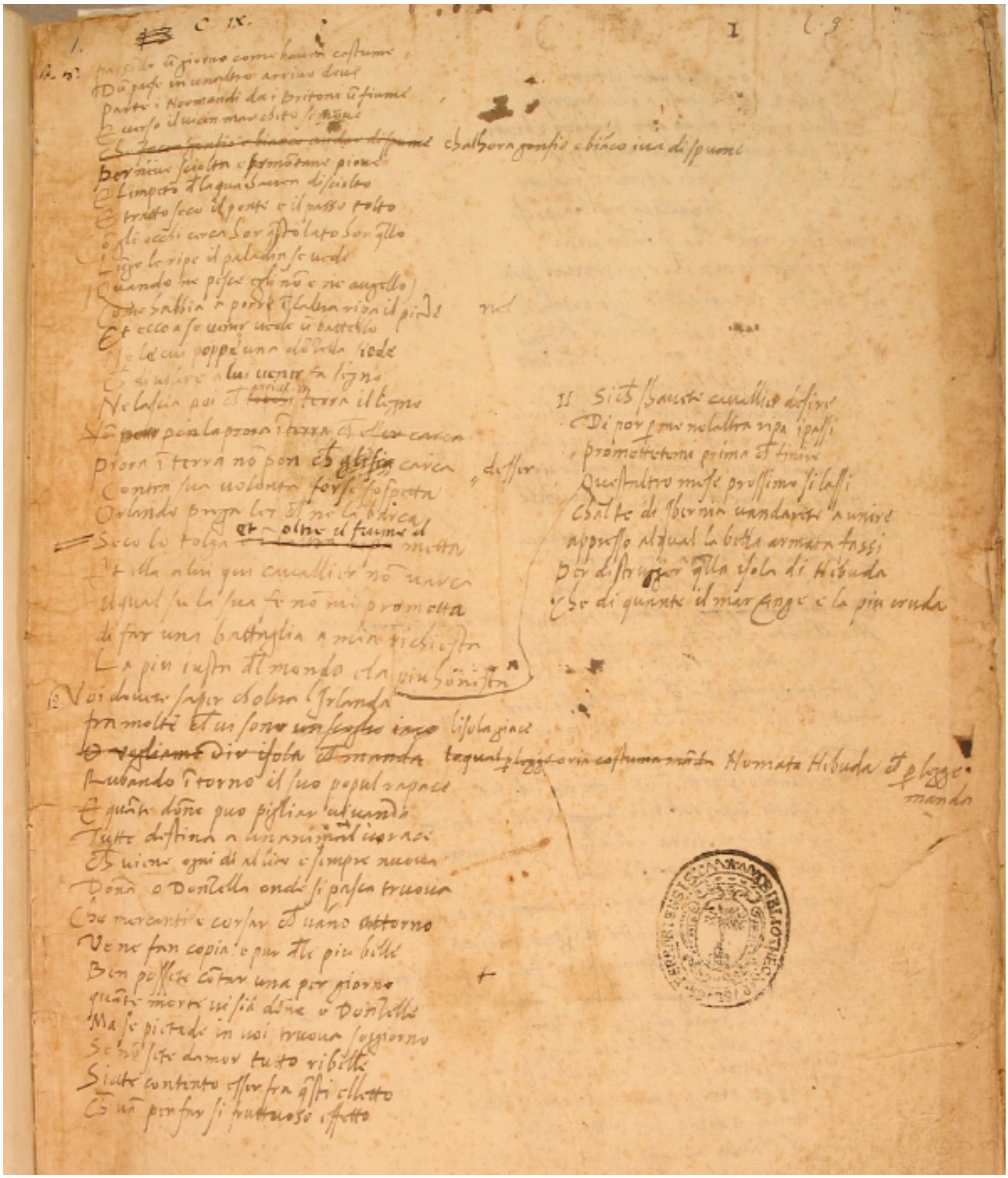
Vediamo nel dettaglio il caso in esame, tratto dagli autografi che trasmettono l'episodio di Olimpia.

Ariosto scrive sempre cinque stanze per pagina, dove sono incolonnate, e Debenedetti segnala le interpolazioni di ottave negli abbozzi, qualora vi siano. In F c. I *r.* (*malacopia* di ottave del c. IX) l'ottava 11 è 'aggiunta'. A rimarcarlo è il fatto alquanto strano che nella *copia definitiva* (M, c. I *v.*) l'ottava è pure incastonata in alto a destra, nella colonna in genere preposta ai rifacimenti (è la sesta ottava che appare sul foglio, contravvenendo alla prassi ariostesca di cinque stanze per pagina).[68]

---

quella destinata al tipografo. Il poeta infatti avrebbe proceduto alla redazione per iscritto "soltanto dopo che nella memoria il testo era allo stato definitivo o quasi". Ma a sostegno di questa tesi si portano delle considerazioni di ben poco peso, mentre basta uno sguardo anche superficiale ai frammenti per farcela respingere. Infatti la lezione di quel foglio che noi consideravamo in *mala copia*, contenente la seconda parte dell'episodio di Olimpia, è così distante da quella della copia definitiva (fac. II-IV), che non si può negare l'esistenza d'una copia intermedia, data la fedeltà sostanziale del poeta nel copiare in bella. Non parliamo poi delle st. 43, 44, 71 del C. XI, e 1 del C. XII, che, col loro evidentissimo carattere di abbozzi, non solo postulano la necessità di almeno una copia intermedia, ma indicano che neanche l'Ariosto poteva sottrarsi alla necessità di fissare sulla carta le immagini via via balenategli alla mente».

[68] M c. I*v.* Per la riproduzione di questa pagina, dove l'ottava appare sempre aggiunta nella colonna destra, cfr. *FA* 34.



F c. I *r.*

Questa precarietà (come si è detto protratta anche in M) può corrispondere a uno stato di indecisione dell'autore riguardo all'immissione dell'ottava. Infatti, vi è un motivo per cui Ariosto poteva avere l'esigenza di espungerla: al v. 7 si nomina «Ebuda», che è anche in 12 2-3: «[…] l'isola giace / nomata Ebuda» (formulazione portata dalla variante rispetto a una lezione originale che metteva a fuoco l'isola in maniera ancora indeterminata e introduttiva: «un scoglio iace, / o vogliamo dir isola…»); e vi è un motivo per mantenerla, ossia che la «donzella» sul battello ottiene da Orlando la promessa di distruggere Ebuda come 'pedaggio' per traghettarlo e questo scambio di favori dà un contesto empirico alla narrazione sui costumi degli abitanti di Ebuda e

soprattutto alla menzione del «re d'Ibernia», Oberto, personaggio che sarebbe entrato in scena in XI 59, come vedremo. Questa prima menzione di Ebuda è infatti importante strategicamente, per il gioco d'incastro tra i varî motivi del nuovo episodio, nonché tra esso e quello preesistente di Angelica, che risulterà dislocato nel canto XI.

	11
	Sì che s'havete, cavallier, desire di por per me ne l'altra ripa i passi, promettetemi, prima che finire quest'altro mese prossimo si lassi, ch'al re di Ibernia v'andarete a unire, appresso al qual la bella armata fassi per distrugger quella isola di Hebuda, che di quante il mar cinge è la più cruda.
12 (c.vi = cassature)	
Voi dovete saper ch'oltra l'Irlanda,	
Fra molt*i* [*sopr.* e] che vi son*o*, *un scoglio iace,*	l'isola giace,
O vogliamo dir isola, che manda	*La qual per legge o ria costuma manda* Nomata Hebuda, che per legge manda
Rubando intorno il suo popul rapace;	
e quante donne può pigliar, vivanda	
tutte destina a un animal vorace	
che viene ogni dì al lito, e sempre nuova	
donna o donzella, onde si pasca, truova;	

Intanto, si può supporre che l'ottava 11, poiché 'sospesa' anche nella *copia definitiva*, sia stata da Ariosto interpolata negli abbozzi in un momento di poco anteriore o al più contemporaneo a quello della trascrizione di tali abbozzi in copia definitiva, dove essa manterrebbe la sua precarietà per l'indecisione che abbiamo indicato. Escluderemmo invece che Ariosto si fosse dimenticato di copiare l'ottava aggiunta negli abbozzi nel momento della loro composizione e che di conseguenza non possa averla recuperata se non trascrivendola in modo avventizio: intendiamo infatti mostrare che l'ottava non possa essere stata aggiunta contestualmente alla stesura di quegli abbozzi, ma solo più tardi.

Il punto chiave è la figura di Oberto, re di Irlanda (*Ibernia* in 11 5). Debenedetti sostiene che nell'ottava IX 92 (F c. 4 *v.*) il cenno all'«Hibernia» presupponga il primo riferimento a Oberto, poiché l'idea di recarsi in Irlanda è legata alla proposta di unirsi a lui, fattagli dalla *donzella*. Quindi IX 11 e IX 92 si implicherebbero a vicenda. E l'interpolazione di IX 11 sarebbe avvenuta nell'unità temporale della composizione di questi abbozzi. Nell'unità di lavoro, scrittorio e correttorio, che fa capo alla *malacopia*. Per noi è invece probabile che IX 11 sia indipendente da IX 92 e pure dagli altri riferimenti all'Irlanda presenti nei paraggi: riferimenti numerosi, che di séguito elenchiamo:

IX 92 e 93 1-4 [F c. 4 *v.*]
Tanto desire il paladino preme
di saper se la donna ivi si trova,
ch'ama assai più che tutto il mondo insieme,
né un'hora senza lei viver gli giova;
che s'in **Hibernia** mette il piede, teme
di non dar tempo a qualche cosa nova,

sì che habbia poi da dire invano: Ahi lasso!
che al venir mio non affrettai più il passo.

Né scala **in Inghilterra né in Irlanda**
mai lasciò far, né sul contrario lito.
Ma lasciamolo andar dove lo manda
il nudo arcer che l'ha nel cor ferito.

VIII 51 4-6
Nel mar di tramontana inver l'occaso,
oltre l'Irlanda una isola si corca,
Ebuda nominata…

X 91 7-8 e 92 1
Quindi Ruggier, poi che di banda in banda
vide gl'Inglesi, andò verso **l'Irlanda**.

E vide **Ibernia** fabulosa…

X 75 6-8
che di Scozia e **d'Irlanda** e d'Inghilterra
e de l'isole intorno eran le schiere
che quivi alzate avean tante bandiere:

XI 77 7-8 e 78 1-4
Con loro andò in **Irlanda** il paladino;
che fu per gire in Francia il suo camino.

A pena un giorno si fermò in **Irlanda**;
non valser preghi a far che più vi stesse:
Amor, che dietro alla sua donna il manda,
di fervarvisi più non gli concesse.

In IX 93 *Inghilterra né Irlanda* è endiadi per dire 'le ultime terre abitate verso nord' secondo la credenza degli antichi; infatti Ebuda si troverebbe in Scozia.
VIII 51 4-6 è un luogo di cui Ariosto ha memoria mentre aggiunge la nostra ottava (e ricordiamo che in IX 12 già c'erano sia *Ebuda* sia *Irlanda*): quando – in un secondo momento – Ariosto pensa di introdurre l'ottava 11 ripete la menzione con il deittico *quell'isola d'Ebuda* che rimanda proprio a VIII 51 4-6 (*Nel mar di tramontana inver l'occaso, / oltre l'Irlanda una isola si corca, / Ebuda nominata*). E forse contemporaneamente, se non l'aveva fatto in precedenza, ritocca il verso relativo nell'ottava 12 (muta *un scoglio* nell'elemento, già annunciato, *l'isola giace*); inoltre, per *variatio*, scrive il latino *Ibernia* per Irlanda.
In X 91-92 si nota l'uso dell'Irlanda alla stregua di perifrasi geografica in funzione di Ebuda, con la stessa variante formale *Ibernia*; il concetto è che l'Irlanda va oltrepassata per raggiungere l'isola.
In X 75 le isole sono riunite nel *topos* della parata degli eserciti.
In XI 77-78 è ribadita la necessità di toccare l'Irlanda e magari anche di sostarvi per compiere il viaggio di ritorno, cioè per recarsi da Ebuda in Francia: la breve sosta riprende il dettaglio della fretta espresso in IX 92.

A riprova dell'indecisione che circonda l'ottava 11, si può ritenere che la ripetizione che essa creerebbe intorno alla menzione di Ebuda e dell'Irlanda sia estranea all'eleganza ariostesca e difficilmente ammissibile nell'ottica di una composizione fluida e pressoché consequenziale delle

ottave.[69] Ancor più difficile da accettare sarebbe nell'ottica della revisione, durante la quale Ariosto avrebbe forse mirato al diradamento dei toponimi ripetuti.

Dunque si deve credere che l'idea di introdurre nella storia il personaggio di Oberto si precisi solo tardi, dopo che Ariosto ebbe scritto su qualche altro supporto – che non ci è pervenuto in *malacopia* – il segmento del canto XI in cui egli figura. Del resto, come si vede, le ottave di Oberto (XI 59 sgg.) da par loro non presuppongono alcuna premessa o menzione precedente del re d'Irlanda.[70] Pertanto IX 91-92 *Il vento intanto le gonfiate vele / spinge alla via dell'isola crudele. // Tanto desire il paladino preme / di saper se la donna ivi si truova […] / che s'in Ibernia mette il piede, teme / di non dar tempo a qualche cosa nuova* si può intendere: 'teme di imbattersi in qualche nuovo avvenimento che lo distragga dall'impresa di Ebuda', esattamente come era successo con la sosta in Olanda.

Che questi versi della *malacopia* appartengano a un disegno dell'episodio ancora acerbo (anche per quanto riguarda elementi centrali) è naturalmente intuito da Debenedetti.[71] La possibilità non prevista da Debenedetti era che Ariosto tornasse sugli abbozzi, e per introdurvi ciò che nel frattempo aveva disposto altrove, anche sulla medesima *buona copia definitiva*, dove l'ottava indecisa, per altro, mostra come anch'essa ospitasse un lavoro 'in divenire'. Non è immediatamente perspicuo il senso di questo ritorno sui vecchi fogli, ma si può ipotizzare che Ariosto in tal modo assecondasse un'istanza ordinatrice. Se la brutta copia non veniva superata e tanto meno accantonata, si deve ridimensionare l'idea di un procedimento teleologico della scrittura ariostesca, quel balzo sicuro da un primo foglio a uno più progredito. Al contrario, i fogli suggeriscono l'idea di una 'sedimentazione' della scrittura che, materialmente, avviene anche in senso 'orizzontale', lungo supporti che non possono essere classificati in via definitiva.[72]

---

[69] Si veda, ad esempio, come la nominazione del personaggio sia circostanziata con levità e precisione in una parentetica nel discorso riportato di Dalinda in V 23 1-2: «…"Dalinda mia, mi dice / (che così son nomata)…».

[70] Ottave di Oberto – XI 59 5-8 e 60:

«[…] Or mentre
ch'a questo è intento, Oberto sopraviene,
Oberto il re d'Ibernia, ch'avea inteso
che 'l marin mostro era sul lito steso;

e che nuotando un cavallier era ito
a porgli in gola un'ancora assai grave;
e che l'avea così tirato al lito,
come si suol tirar contr'acqua nave.
Oberto, per veder se riferito
colui da chi l'ha inteso, il vero gli have,
se ne vien quivi; e la sua gente intanto
arde e distrugge Ebuda in ogni canto».

[71] «La redazione cancellata della st. 28 del c. XI, che dava l'abominoso ordigno, oltreché a Cimosco, ai suoi schioppettieri, mostra che quando già il poeta *metteva in pulito* questi versi era lontano dal pensare alla gran scena ove Orlando, ucciso il re frisone e dirigendosi con la nave all'Isola del pianto, getta nel profondo l'ordigno» (*FA*, *Introduzione* XXIX). E inoltre cfr.: «L'Ariosto non aveva *costume* d'abbozzare l'intero episodio, ma fattosene un largo disegno (forse nella memoria), lavorava poi a colorirlo pezzo per pezzo: ogni gruppo di ottave via via che nasceva da quelle primissime stesure di cui dà un'immagine viva il foglio di Proteo, era novamente trascritto per le successive revisioni» (*ibidem*).

[72] Riguardo a questa logica 'orizzontale', non ci sembra secondario quanto osservato dallo stesso Debenedetti sul modo in cui Ariosto ha riempito una lacuna riunendo – virtualmente – supporti contenenti testi a vario grado di elaborazione: Debenedetti afferma (ivi, XVIII) che «le due carte Borromeo dell'Ambrosiana (M), che contengono copia nettissima di Olimpia, hanno lo stesso formato di F, i numeri autografi I e 10, e l'altra numerazione che è tale

7.II L'EPISODIO DI OLIMPIA E IL GENERE TRAGICOMICO

Che l'interpolazione dell'ottava 11 sia 'meditata', e sulla base di un progetto divenuto nel frattempo più vasto di quello attestato dalla *malacopia* della parte di episodio, è un fatto non privo di conseguenze per l'interpretazione. Infatti l'ottava introduce il personaggio di Oberto, ma, secondo quanto illustrato, l'idea di mettere in scena il re d'Irlanda si presenta ad Ariosto per la prima volta solo là dove effettivamente egli compare e agisce, in XI 59 sgg. Il dato è interessante perché da Oberto dipende il lieto fine delle vicende di Olimpia. Le sue disavventure terminano con il matrimonio con lui, sorta di risarcimento borghese rispetto ai pericoli trascorsi e alle sofferenze patite, tra cui il tradimento di Bireno. Perciò l'introduzione di Oberto solo all'ultimo atto corrisponde a un *deus ex machina*, sulla falsariga delle ultime commedie e della giunta di *Ruggiero e Leone*; la sua connotazione fortuita combacia anche con il dato che le fonti cui Ariosto presumibilmente si è ispirato per l'episodio di Olimpia non hanno un personaggio simile.[73] Nelle saghe nordiche come il *Kudrun* è presente il matrimonio con il promesso sposo, cui nel racconto ariostesco corrisponde Bireno. Neppure nelle narrazioni che fanno capo al *topos* della fanciulla perseguitata il matrimonio o il lieto fine dipendono dall'incontro finale con uno sconosciuto (per altro Olimpia compie atti efferati, che la discostano dalla tradizione dell'innocente virtuosa cui pure è stata equiparata).[74] Dunque come interpretare stilisticamente l'idea di Oberto? Si può ipotizzare che Ariosto abbia voluto dare una conclusione da commedia alla vicenda che aveva per altro fatto virare verso il tragico rispetto alle fonti (infatti, una volta messo in scena il tradimento di Bireno, il lieto fine era vanificato, e più incombente era l'eventualità di una fine tragica).

Si tratta di un lieto fine certo non preannunciato dal punto di vista narrativo; ma a un livello stilistico esso pare anticipato da alcune 'macchie comiche'. In altre parole, se pure non vi è nessuna prefigurazione di Oberto entro il racconto che veniva precisandosi, nelle ottave dell'episodio possono essere rintracciati alcuni toni incongruenti rispetto alla nota dominante tragica e cruda. Ariosto, che nel frattempo rielaborava le sue commedie, ha lasciato tracce di una visione realistica, novellistica e domestica, di alcuni dettagli del racconto:

IX 37
Fra molti ch'al servizio erano stati
già di mio padre, io scelgo dui fratelli,
di grande ingegno e di gran cor dotati,
ma più di vera fede, come quelli
che cresciutici in corte et allevati
si son con noi da teneri **citelli**;
e tanto miei, che poco lor parria
la vita por per la salute mia.

IX 93 5-8
Prima che più io ne parli, io vo' in Olanda

da integrare quella di F, sì che esse colmano una lacuna del mazzo ferrarese». Questo modo di procedere si deduce, schematicamente, anche dalla tavola riprodotta in *ibidem*.

[73] HERBERT FRENZEL, *L'episodio di Olimpia e una sua fonte nordica*, in «Giornale italiano di filologia», III, 1950, 289-299.

[74] ALEKSANDR N.VESELOVSKIJ, FRANÇOIS DE SADE, *La fanciulla perseguitata*, a cura di D'ARCO SILVIO AVALLE, Milano, Bompiani, 1977; MICHELANGELO PICONE, *Il motivo della fanciulla perseguitata nell'*Orlando Furioso: *Angelica vs. Olimpia*, in «Rassegna europea di letteratura italiana», 2005, 25, 79-88.

tornare, e voi meco a tornarvi invito;
che, come a me so spiacerebbe a voi,
che quelle nozze fosson senza noi.

X 9
Non vi vieto per questo (ch'avrei torto)
che vi lasciate amar; che senza amante
sareste come inculta vite in orto,
che non ha palo ove s'appoggi o piante.
Sol la prima lanugine vi esorto
tutta a fuggir, volubile e incostante,
e corre i frutti non acerbi e duri,
ma che non sien però troppo maturi.

In IX 37 vi è il cenno a due fratelli forse trovatelli, cioè 'suppositi'. Olimpia coinvolge i due fratellini cresciuti con lei in corte nel suo progetto di vendetta. La parola *citelli* rinvia a un universo borghese, e il suo uso nel poema è più interessante se si considera che non poteva essere promosso da Bembo, trattandosi di forma settentrionaleggiante.
In IX 93 5-8 Bigi trova che i versi siano di sapore comico, quasi tolti da un prologo o da un finale di commedia, come appunto quello matrimoniale dei *Suppositi*.[75] (Un'altra tangenza tra i *Suppositi* in versi e le giunte di C è in XXXVII 54, nell'occorrenza di «tema» come esempio giuridico).
In X 9 la polemica contro l'atteggiamento dei giovani corre parallela a quella del prologo della *Cassaria* in versi (cfr. *supra* IV.4).

Altri spunti comici possono essere ricordati benché non rimandino direttamente alle *pièces* ariostesche. La loro particolarità è che non sfumano le ombre dell'episodio, come avrebbero fatto nelle prime due redazioni del poema rispondendo a una preoccupazione di equilibrio tonale; al contrario, qui dove manca il basso continuo dell'ironia, essi contribuiscono all'effetto di stilizzazione del racconto e producono calcolate dissonanze.[76] Si tratta dell'umorismo *noir* di XI 43 1-2 «Di bocca il sangue in tanta copia fonde, / che questo oggi il mar Rosso si può dire»; mentre i vv. 3-4 «dove in tal guisa ella percuote l'onde, / ch'insino al fondo le vedreste aprire» formulano un appello visivo ai lettori-spettatori con cui Ariosto dà tangibilità teatrale a una scena inverosimile: la movenza è tipica ma è attuata qui senza la levità del demiurgo ludico. In XI 44-45 assistiamo poi alla fuga di Proteo e degli armenti di Nettuno per lo spavento procurato dalla visione di Orlando che spiaggia l'orca: un inserto a lungo cesellato (cfr. *FA* 28) nel quale la mitologia marina è trasformata in una folla di presenze infastidite e scombinate, dalla sensibilità e dal comportamento umano.[77] La reazione del dio marino si configura come un controcanto ben poco maestoso alla sua vendetta, cui si deve l'usanza spietata di dare in pasto una fanciulla all'orca

[75] Ed. BIGI 326 nota 93: «I vv. 5-8, di sapore comico (sembrano tolti da un prologo o da un finale di commedia: cfr. per es. il finale dei *Suppositi*), non costituiscono un gratuito intermezzo scherzoso, ma intendono piuttosto sottolineare, come in altri casi, la consapevolezza, che l'A. ha, della natura e dei limiti della sua stessa operazione di narratore».
[76] Casadei parla di «fredde agudezas» e nota che il comico coinvolge solo brevissimi tratti, da lui indicati: XI 43 2 e XII 3 7-8 (CASADEI, *Il percorso del «Furioso»*…, cit., 162 nota 7).
[77] XI 44-45: «Fuor de la grotta il vecchio Proteo, quando / ode tanto rumor, sopra il mare esce; e visto entrare e uscir de l'orca Orlando, / e al lito trar sì smisurato pesce, / fugge per l'alto occeano, obliando / lo sparso gregge: e sì il tumulto cresce, / che fatto al carro i suoi delfini porre, / quel dì Nettunno in Etiopia corre. / Con Melicerta in collo ino piangendo, / e le Nereide coi capelli sparsi, / Glauci e Tritoni e gli altri, non sappiendo / dove, chi qua chi là van per salvarsi. / Orlando al lito trasse il pesce orrendo, / col qual non bisognò più affaticarsi; / che pel travaglio e per l'avuta pena, / prima morì, che fosse in su l'arena».

(la vendetta contro il re di Ebuda, che aveva fatto uccidere la propria figlia da lui ingravidata). Riappare qui, con colori grotteschi, il gusto per la mitologia a misura d'uomo presente in una scena di battaglia navale dei *Cinque canti*, dove Riccardo manda scialuppe a salvare il suo equipaggio, tuffatosi in mare per sfuggire alle fiamme come già, un tempo, avevano fatto gli dei marini: «che per fuggir l'ardente dio di Lenno / in braccio a Teti et a Nettun si denno» (IV 29 7-8). Infine «ma poi che 'l carro e i draghi non avea, / la gia cercando al meglio che potea» (XII 3 7-8) è la conclusione paradossalmente realistica di un confronto mitologico tra Orlando sulle tracce di Angelica e Cerere in cerca di Proserpina: conclusione che è quasi una *reductio* degli attributi della dea a un proverbio (che potrebbe suonare così: 'non avendo il carro e i draghi…');[78] a riprova dell'assenza di ironia giova segnalare che lo stesso modulo era già nel contesto fosco dei *Cinque canti*, nella sconsolata vicenda di Bianca di Villafranca, insidiata da Penticone e in cerca di salvezza attraverso la fuga: *CC* II 73 7-8 «non ha il destrier che fe' alle Muse il fonte, / né il carro in che Medea fuggì Creonte».

Questi elementi di comicità possono essere ascritti a un modo nuovo di trattare la materia cavalleresca. Contrastano il senso di evanescenza spazio-temporale tipica del poema perché suggeriscono un orizzonte realistico (è il caso dei punti di contatto con le commedie) o perché semplicemente interrompono il fluire fantastico degli eventi con un inedito effetto di scettica ironia (è il caso degli inserti di umorismo *noir* e dei paragoni che riconducono la mitologia al piano delle vicende umane). Anche l'ambientazione olandese della vicenda di Cimosco esemplifica la convergenza di istanze realistiche nel dominio del fantastico: da un lato essa rispecchia quella della saga del *Kudrun* e quindi sembra derivata dalla possibile fonte, frutto di un'ispirazione tutta letteraria; ma in un'ottica allusiva è coerente con l'etimologia dell'archibugio;[79] e, considerata in chiave attualizzante, le confinanti Olanda e Frisia rendono la proposta di nozze con il figlio del re di Frisia un moderno calcolo geopolitico. Forse, solo l'Ariosto dedito alla riscrittura delle commedie poteva rendere questa storia «ricc*a* di sintesi appassionate»:[80] sintesi non solo di spunti drammatici e di fonti, come intendeva Momigliano con tale formula, ma anche di registri eterogenei.

Occorrerà allora prestare attenzione a quegli elementi della giunta che possono in qualche modo preludere a nuove sperimentazioni nell'ambito del genere commedia. Lo studio dei frammenti autografi ha permesso di ricostruire in modo stratigrafico i passi mossi da Ariosto per convertire la storia dalla tragedia alla commedia: è emersa, nella nostra lettura del materiale, un'introduzione tardiva del lieto fine. Questa mescolanza di tragedia e commedia si somma ad alcuni altri tratti che sembrano fare dell'episodio una prova, *ante litteram*, di tragicommedia. Immersi nell'*imagery* luttuosa si trovano dettagli come i *citelli* e l'ottava su Proteo umanizzato che entra in scena con gli *armenti* del mare, la quale sembra già un 'intermedio' mitologico-pastorale. È notevole anche l'uso di suggestioni del Boccaccio 'tragico': in «che donna più far certo uomo non

---

[78] Per un'interpretazione di questo proemio mitologico cfr. GIULIO FERRONI, *L'«Orlando furioso» negli anni '30: qualche nota*, in *Les années Trente du XVI siècle italien*, cit., 265-272. Il cenno all'azione dello svellere i pini da parte della dea (XII 1 7-8: «fatto ch'ebbe alle guancie, al petto, ai crini / e agli occhi danno, al fin svelse duo pini;») è una sorta di preannuncio del gesto della follia di Orlando, quello del disboscamento.

[79] L'archibugio deriva da *haakbus*, termine fiammingo; e l'ambientazione olandese è un dato cospicuo. Segnaliamo una svista in PIERO DEL NEGRO, *Guerra ed eserciti da Machiavelli a Napoleone*, Bari, Laterza, 2001, 17: «forse non a caso nel suo poema l'Ariosto ne attribuisce l'invenzione a un re di Frisia»; in realtà l'inventore è niente meno che il diavolo (cfr. *OF* XI 22).

[80] Espressione di Attilio Momigliano riferita, in particolare, al discorso di Olimpia a Orlando: cfr. ATTILIO MOMIGLIANO, *Saggio sull'Orlando Furioso*, Bari, Laterza, 1959 [1928], 120.

puote, / quando anco il petto e 'l cor mostrasse aperto» (X 2 3-4) il crudo paradosso del cuore aperto sembra riprendere l'immagine del cuore di Guiscardo della novella IV 1, novella che avrebbe molto influenzato l'*Orbecche* di Giovambattista Giraldi[81] (ed è superfluo ricordare che anche il *Decameron* 'grave' dell'ultima giornata era presente ad Ariosto mentre scriveva la giunta di *Ruggiero e Leone*). Dal punto di vista storico e teorico, la tragicommedia sarebbe maturata proprio a Ferrara grazie al Giraldi; dunque è più opportuno parlare di 'tragicomico', inteso come un effetto cui soggiace una determinata sensibilità letteraria.[82] Ciò che merita di essere sottolineato è che l'effetto tragicomico è espresso dal testo e della sua interna strutturazione: non deriva solo dall'accostamento macrotestuale degli episodi, cioè dalla disposizione per cui quello di Olimpia si inquadra, nell'economia del poema, come 'doppio' perturbante di quello spassoso di Angelica e Ruggiero (X 90-111).

Ci si dovrà infine porre la questione di quale rapporto potesse sussistere tra gli effetti tragici e il pubblico cortigiano: quali erano le implicazioni sociologiche di questa unione di tragico e romanzesco? Probabilmente Ariosto concepiva un rapporto speculare tra la realtà politica e i personaggi nobili e spietati come Cimosco, Bireno e anche quello incoercibile di Olimpia. Lo suggerisce l'immagine del popolo che paga per gli errori del suo signore, immagine che ricorre già nei *Cinque canti* (V 5): proprio nel frammento si incrina la visione sociale fondata sul feudalesimo e sulla lealtà cavalleresca, come mostrano fra l'altro le novelle che mettono in scena la prepotenza amorosa dei signori innamorati delle mogli dei loro vassalli (Penticone e Bianca, Astolfo e Cinzia), e si impone un nuovo rapporto verticistico che prevede che le sorti dei popoli dipendano dal destino privato del singolo, di una individualità nobile e tirannica. È la concezione che anima Olimpia, meditata, persino ridefinita in corso di stesura, come si vede in *FA* IX 32 e 34 [F c. 3 *r.*]:

IX 32 6: mi fa sapere, e così al popul mio, che pace e che riposo mi concede]		*ci concede.*
34 1-4: Per un mal ch'io patisco, ne vo' cento patir (rispondo), e far de tutto 'l resto; essere *uccisa* morta, arsa viva, e che sia al vento *sparsa la cener mia*… … prima che la mia ostination tutti ci opprima	]	*Dico a chi me ne parla, che più tosto* *voglio che vada anche in ruina il resto,* *esser uccisa, o [e interl.] viva messa arosto,* *E se peggio si può, che mai far questo.* Studia la gente mia di quel *proposto* tormi: chi prega, e chi mi fa protesto di darle in mano me e la terra, *e seco* *prima ogni accordo far, che perir meco.*
CC V 5 Ma, pel contrario, il populo innocente, il cui parer non è chi ascolti o chieggia, è le più volte quel che solamente patisce quanto il suo signor vaneggia. Carlo, che non ha tempo che di gente, né che d'altro ripar più si proveggia,		

[81] RICCARDO BRUSCAGLI, *La corte in scena. Genesi politica della tragedia ferrarese*, in ID., *Stagioni della civiltà estense*, cit., 127-159: 133-134.

[82] Una sensibilità che risale appunto al Boccaccio tragico e al comico di gusto 'terenziano': cfr. BRUSCAGLI, *Ventura e inchiesta*…, cit., 167 sgg.

quella con diligenzia, che si trova, tutta rivede e gli ordini rinova.

IX 32 6: il cambio di pronome (*ci* > mi) mostra che il ricatto di Cimosco riguarda dapprima Olimpia e il suo popolo, poi diviene solo una questione personale. Ariosto fa grandeggiare la figura di Olimpia e rende più implicito, e fatale, il legame tra il suo destino e quello della sua gente.
In 34 1-4 è attenuato il realismo basso-comico di un'espressione come *viva messa arosto*, ma è lasciato il cenno alla disperazione del popolo che patisce la decisione di Olimpia (in questo caso con il punto di vista collettivo nella clausola *tutti ci opprima*). La riscrittura aggiusta la rappresentazione dell'ostinazione dell'eroina, la sua pronuncia diviene meno capricciosa e più severa, degna di un monologo tragico (nel contempo si osserva l'«evoluzione dalle forme utilitarie dell'espressione verso le forme armoniose e autosufficienti» rinvenuta da Contini nell'analisi di questa correzione).[83]

L'analisi delle varianti presenti nell'autografo ci consente infine di aggiungere una postilla stilistica. L'uso di dantismi nella giunta di Olimpia non è ironico: il citazionismo patente e la parodia sono dismessi a favore di un'integrazione nella narrazione (esattamente come già nei *Cinque canti*: cfr. *supra* III.2). Gli esempi che elenchiamo di séguito mostrano come Ariosto addirittura si preoccupi di camuffare la sua prima ispirazione dantesca:

X 17 in compagnia de l'infedel Bireno cenò contenta e fuor d'ogni sospetto] *cenò sicura e senza alcun sospetto.*	 *Inf.* V 129: soli eravamo e sanza alcun sospetto.
X 11 …et era bella e fresca come rosa vermiglia in su l'aurora, che di sua verde spoglia al sereno esca] *…più che da rosa fresca,* *che da le verdi spoglie in su l'aurora* *con le guancie vermiglie al sereno esca.*	 *Purg.* II 7: sì che le bianche e le vermiglie guancie
XI 33 3 Gli pare udire e non udire un pianto] *ferir l'orecchie si sentì d'un pianto.*	 *Inf.* VIII 65: ma ne l'orecchie mi percosse un duolo
Echi: XI 21 8 Acciò mai più non si trovasse al mondo	 *Inf.* XVI: Acciò che l'uom più oltre non si metta
XI 26 3-8; 27 1-3 Per te la militar gloria è distrutta, per te il mestier de l'armi è senza onore; per te è il valore e la virtù ridutta, che spesso par del buono il rio migliore: non più la gagliardia, non più l'ardire per te può in campo al paragon venire.	*Purg.* XXII 67: Per te poeta fui, per te cristiano

[83] CONTINI, *Come lavorava l'Ariosto*, cit., 235.

Per te son giti et anderan sotterra Tanti signori e cavallieri tanti, prima che sia finita questa guerra	

In X 17 il camuffamento avviene per evitare di alludere troppo scopertamente a un passo celeberrimo e scivolare di conseguenza nel registro della parodia.
In X 11 (nel testo a stampa: «et era bella e fresca, / come rosa che spunti alora alora / fuor de la buccia e col sol nuovo cresca») le *guancie vermiglie*, cassate, rimandavano all'Aurora di *Purg.* II 7, termine di paragone troppo altisonante e riconoscibile per la fanciulla che suscita la passione adulterina di Bireno.
In XI 33 3 il camuffamento avviene di pari passo con il passaggio del verbo al presente.
A conferma di una quota di dantismi deboli, non allusivi, abbiamo indicato infine due echi, uno dei quali trasforma e distorce il verso quasi sacrale «Per te poeta fui, per te cristiano» (*Purg.* XXII 67) portandolo nei versi solenni che pronunciano la condanna delle armi da fuoco.[84] Nel complesso, una cautela e una mancanza di irriverenza caratterizza l'impiego dei dantismi presenti nell'episodio. Anche da questa angolazione si apprezza la ricerca di un bilanciamento delle tensioni formali, quella 'classicizzazione' del dettato che caratterizza le aggiunte della terza redazione del poema.

7.III PER L'ORDINAMENTO CRONOLOGICO DEGLI EPISODI DI OLIMPIA E DI MARGANORRE (XXXVII)

La diacronia della composizione delle giunte non è stata ancora stabilita in modo univoco dagli studiosi. Debenedetti ha osservato che nel fascicolo che costituisce la *malacopia* del canto XXXVII (meno il proemio) due ottave cancellate (cfr. *FA* 89, F c. 33*r.*) sono state dislocate in IX (dove portano i numeri 68-69). Anche se non sappiamo come Ariosto abbia proceduto in questa dislocazione perché la malacopia della prima parte di Olimpia manca, nel mezzo, dei due fogli che ospiterebbero tali ottave, per Debenedetti questo passaggio indica la posterità dell'episodio di Olimpia rispetto a quello di Marganorre: «L'episodio di Olimpia sarebbe dunque posteriore a quello di Marganorre».[85] Le stanze in questione sono quelle in cui, prosegue Debenedetti, «Ruggiero […] infilza in una lancia sei nemici, lasciando fuori ferito mortalmente il settimo (agevoli colpi, come sulle rane il "cauto arcier" in riva a canali e fosse)»; esse, rielaborate e infine cancellate, sarebbero state «sostituite da una sola, *Con Marphisa la giovane di Francia*, similissima per il contenuto, ma con un morto di meno e senza il paragone delle rane»: è l'ottava 101, scritta, per ragioni di spazio, in F c. 32*v.*, e che appare in pulito, redatta con «mano rapida e un po' trascurata, forse assai più tardi».[86] Nel canto IX le due ottave starebbero «a onore e gloria del cavalier

[84] Alcuni dantismi sono presenti nell'episodio nella forma di aggregazioni lessicali costituite su base ritmico-fonica: è il caso dell'abbinamento rimico formato da «vele» e «crudele» (*Inf.* VII 12-14) in IX 91, X 4, X 23, X 26. Cfr. MARIA CRISTINA CABANI, *Costanti ariostesche. Tecniche di ripresa e memoria interna nell'«Orlando Furioso»*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1990, 171-173

[85] *FA*, *Introduzione* XXXIII. Sulla composizione dell'episodio di Marganorre è utile, malgrado l'impostazione crociana e 'derobertisiana' per cui ogni ritocco ariostesco è considerato singolarmente e interpretato come una conquista espressiva, ENRICO CARRARA, *Marganorre*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», IX, 1940, 1-20; 155-182.

[86] *FA*, *Introduzione* XXXIII.

d'Anglante, in quel punto dove il paladino, rotto il cerchio degli armigeri di Cimosco, ne fa sterminio». Debenedetti dichiara: «Il perché dello scambio mi pare evidente. L'agevolezza del tratto, quasi un gioco, meglio si conveniva al gigantesco Orlando che non a Ruggiero». Inoltre per Debenedetti sarebbe avvenuto un *mutuo* scambio: l'ottava *Con Marphisa la giovane di Francia* è per lui stata scritta originariamente per Orlando. Infatti, l'espressione *la giovane di Francia* per Bradamante è un *unicum*, e non le si conviene come invece ad Orlando, che spesso è designato «il cavalier/paladin di Francia»; a riprova di questa congettura Debenedetti osserva ciò che definisce una «distrazione», cioè che l'ottava IX 70, con il suo *incipit* «Rotta la lancia» va bene dopo l'ottava *Con Marphisa*…, che contiene l'immagine della rottura della lancia, meno bene dopo le ottave 68 e 69 di IX, che non la contengono.

A questa ricostruzione si può contrapporre una lettura genetica diversa, che si fonda sull'ottava finale (112) del III dei *CC*:

CC III 112
Marfisa, che dovunque apparia il caso
più periglioso divenia più ardita,
con la lancia mandò quattro all'occaso,[87]
che trovò stretti insieme in su l'uscita;
e col troncon, ch'in man l'era rimaso,
solo in tre colpi a tre tolse la vita.
Ma tornate ad udir un'altra volta
quel che fe' poi ch'ebbe la spada tolta.

IX 68-70
Il cavallier d'Anglante, ove più spesse
vide le genti e l'arme, abbassò l'asta;
et uno in quella e poscia un altro messe,
un altro e un altro, che sembrar di pasta;
e fin a sei ve n'infilzò, e li resse
tutti una lancia: e perch'ella non basta
a più capir, lasciò il settimo fuore
ferito sì, che di quel colpo muore.

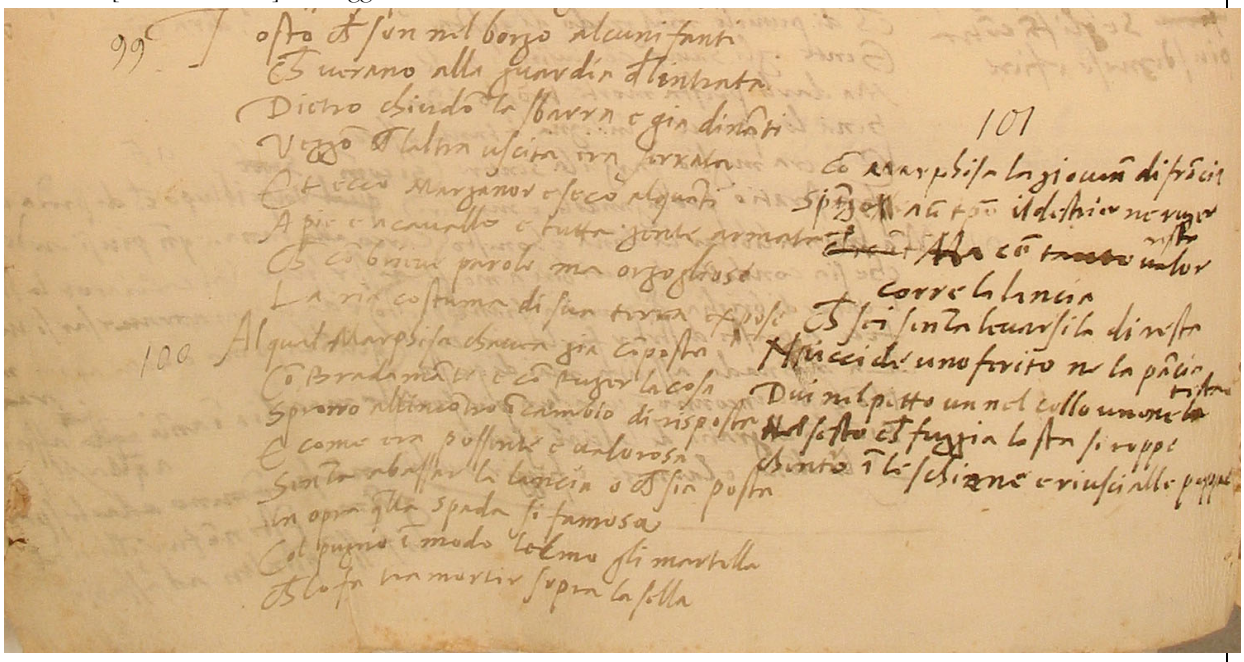
Non altrimente ne l'estrema arena
veggian le rane de canali e fosse
dal cauto arcier nei fianchi e ne la schiena,
l'una vicina all'altra, esser percosse;
né da la freccia, fin che tutta piena
non sia da un capo all'altro, esser rimosse.
La grave lancia Orlando da sé scaglia,
e con la spada entrò ne la battaglia.

Rotta la lancia, quella spada strinse,
quella che mai non fu menata in fallo;
e ad ogni colpo, o taglio o punta, estinse
quando uomo a piedi, e quando uomo a cavallo:
dove toccò, sempre in vermiglio tinse
l'azzurro, il verde, il bianco, il nero, il giallo.

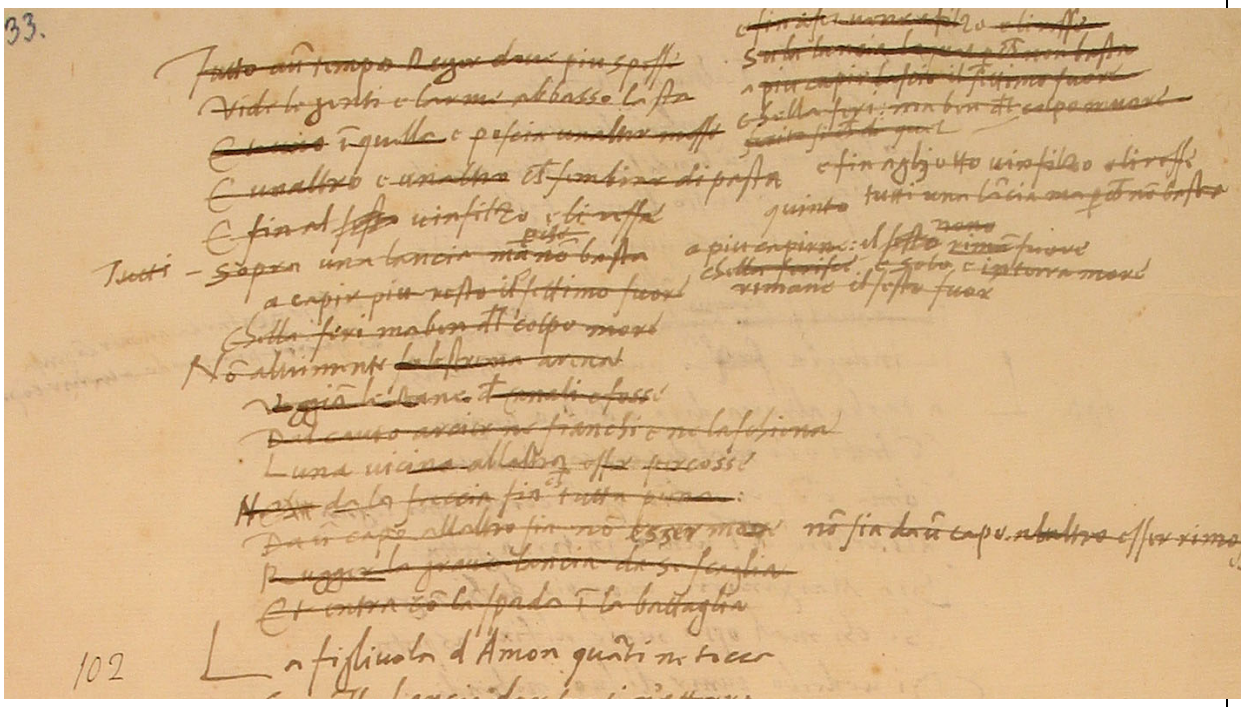
[87] Cfr. IX 31 4 «lo fe' con simil colpo ire all'occaso». È cospicuo il materiale linguistico dei *CC* filtrato nelle giunte di C, e spesso comporta il problema di stabilire il discrimine tra fenomeno di memoria interna e riuso fondato sul ripudio del testo da cui Ariosto attinge.

Duolsi Cimosco che la canna e il fuoco
seco or non ha, quando v'avrian più loco.

FA 88-89 [F c. 32*v*. c. 33*r*.]: cfr. figg.



F c. 32*v*. con 100; 101



F. c. 33*r*. con 100a; 100b; 102 1-2

XXXVII 100-102 (testo a stampa)
Marfisa, la qual prima avea composta
con Bradamante e con Ruggier la cosa,
gli spronò incontro in cambio di risposta;
e com'era possente e valorosa,
senza ch'abbassi lancia, o che sia posta
in opra quella spada sì famosa,

col pugno in guisa l'elmo gli martella,
che lo fa tramortir sopra la sella.

101
Con Marfisa la giovane di Francia
spinge a un tempo il destrier, né Ruggier resta, [*FA* 89;]
ma con tanto valor corre la lancia,
che sei, senza levarsela di resta,
n'uccide, uno ferito ne la pancia,
duo nel petto, un nel collo, un ne la testa:
nel sesto che fuggia l'asta si roppe,
ch'entrò alle schiene e riuscì alle poppe.

102
La figliuola d'Amon quanti ne tocca
con la sua lancia d'or, tanti n'atterra:
…

L'immagine dal gusto manieristico della lancia che infilza si trova già in *CC* III 112, ed è ripresa da IX 70 1 con «Rotta la lancia, quella spada strinse», incongrua rispetto alle due ottave anteriori, dove la lancia non è rotta, ma scagliata via perché divenuta pesante per i corpi infilzati. A nostro parere l'ottava XXXVII 101 con Marfisa propone, rielaborata, questa ottava dei *Cinque canti*, e non fu scritta prima per Orlando, come ipotizza Debenedetti. La sua ipotesi per altro prevede che, accanto alla conversione di 'il paladin di Francia' in *la giovane di Francia*, Ariosto abbia introdotto *Marfisa*, la quale invece si spiega con la derivazione dai *Cinque canti*, dove era presente. Quanto alla perifrasi e *unicum la giovane di Francia*, riteniamo – con cautela – che anch'essa sia giustificabile proprio con la tesi della contiguità rispetto ai *Cinque canti*. Una continguità non materiale, ma 'narrativa'. Infatti, si tratta di un epiteto di regalità, come può confermare anche il solo altro riscontro nel poema del costrutto in riferimento a una donna (XIII 72 «Renata di Francia», figlia di re Luigi XII, che sposò Ercole II d'Este nel 1528); Orlando del resto è «paladin di Francia» in quanto marchese di Bretagna. E solo in *Cinque canti* I 63 Bradamante diviene sovrana di uno stato entro la compagine imperiale:

CC I 63 5-8
Ebbe la figlia d'Amon di Dordona
da quello del fratel dono distinto:
le diè Carlo in dominio quel che darle
in governo solea: Marsiglia et Arle.

Considerato che i *Cinque canti* avrebbero dovuto inserirsi oltre la fine del poema, siamo in un tempo posteriore alle nozze con Ruggiero. Un tempo fosco in cui Bradamante è rappresentata a governare Marsiglia e a difendersi da Gano; grazie a Orlando, e insieme a Marfisa e a Ruggiero, riesce a condurlo prigioniero, com'è descritto proprio nel canto (*CC* III) che si conclude con l'ottava citata, possibile archetipo di XXXVII.
L'ipotesi ricostruttiva che si propone è la seguente:

a. Ariosto scriveva il canto XXXVII e stese l'immagine di 100a e 100b. Questo lungo pezzo di bravura è un indugio sulla lancia che prodigiosamente infilza più nemici. È lo stesso manierismo che, *in nuce*, compariva a proposito di Marfisa, in *CC* III 112.

b. Ariosto pensò che il segmento si adattasse meglio a Orlando che a Ruggiero (condivisibile l'ipotesi di Debenedetti, anche se con il *distinguo* che faremo in séguito), e così lo introdusse nel canto IX.
c. Tornò a XXXVII e pensò di sostituire i tentativi con l'ottava 101, che mantiene sempre un certo grado di dipendenza dall'immagine-fonte, quella di *CC* III 112. Lo prova il dettaglio della rottura della lancia. Per l'aspetto grafico e sostanzialmente corretto dell'ottava 101, situata sul *verso* della carta anteriore con le ottave cui si lega, Debedetti la ritiene aggiunta più tardi. Potrebbe quindi essere passato un certo lasso di tempo tra l'abbandono e la ripresa della composizione. Forse, il tempo necessario a scrivere alcune ottave dell'altro episodio (cfr. punto d).
d. Proprio l'immagine della 'rottura della lancia' ispirò anche la composizione di IX, giacché l'ottava 70 si apre con il rimando *Rotta la lancia*. Questo attacco potrebbe attestare la posteriorità delle ottave 70 e sgg. (solo di queste, e non dell'intero episodio) rispetto a quelle dell'episodio di Marganorre, ma altresì la contestualità rispetto a esse. Infatti, dato l'influsso di un terzo luogo su entrambi i segmenti delle giunte, è plausibile che esse siano geneticamente intrecciate, o che non lo siano affatto, e non risulta possibile stabilire un rapporto di precedenza cronologica tra l'una e l'altra.

   Notiamo anche che, accanto alla lancia rotta, l'immagine della *spada sì famosa* di Marfisa (XXXVII 100) fu trasposta in IX 70, ottava dedicata alla lode di Durlindana, la spada di Orlando. Di nuovo, l'archetipo di entrambi i luoghi di C – anche del passaggio dall'uso della lancia a quello della spada – è *CC* III 112 7-8 (cfr. *Ma tornate ad udir un'altra volta / quel che fe' poi ch'ebbe la spada tolta*).

Infine, è sì avvenuta la dislocazione delle ottave XXXVII 100 a e b in IX. Ma si può ritoccare la spiegazione proposta da Debenedetti, che fa perno sull'inadeguatezza dell'immagine a Ruggiero. Leggendo l'ottava 101 del canto XXXVII si comprende infatti che è pur sempre Ruggiero a infilzare con la lancia, proprio come risultava dai primi tentativi di elaborazione. Tanto più che nell'ottava 102 è descritta l'azione della *figliola d'Amon* (terza e ultima ottava di una descrizione della battaglia compartita per ciascuno dei tre: Marfisa [100], Ruggiero [101], Bradamante [102]). Si deve sottolineare che il soggetto dell'ottava 101 è Ruggiero. In *FA* 89 in 101 2 compare un punto e virgola, che evidentemente si lega all'interpretazione di Debenedetti che voleva togliere l'azione a Ruggiero e attribuirla a Bradamante, esito della presunta conversione di Orlando [*giovane* < *paladin*]); poi, però, o lui o Segre hanno cambiato idea, perché nell'edizione critica c'è la virgola.

In conclusione, si può affermare che, com'è stato da lungo tempo osservato il materiale dei *Cinque canti* ispirava la composizione delle giunte, ma che in questo caso la contiguità sia stretta e singolare. Anzitutto, il caso esaminato trasmette l'immagine di un Ariosto al lavoro con i fogli dei *Cinque canti* uniti ai fogli delle nuove giunte. Ciò costituisce un'ulteriore testimonianza del fatto che *malacopie* e frammenti rifiutati restavano sullo scrittoio e non venivano mai autenticamente 'superati'. Poi, sorge il dubbio che Ariosto – mentre componeva l'episodio di Marganorre e, aggiungeremmo, di Olimpia – non fosse ancora del tutto sicuro di voler abbandonare i *Cinque canti*, se *giovane di Francia* li presuppone consapevolmente. In prima battuta un'ipotesi simile sembra fragile perché le nozze e il dono a Bradamante di parte del regno (da cui il titolo di *giovane di Francia*) sono eventi che Ariosto avrebbe racconto solo *dopo* la fine del poema: infatti, i *Cinque canti*, secondo l'ipotesi di Casadei ora maggioritaria, erano stati pensati come proseguio da inserire non in mezzo ma in coda al testo. D'altra parte la perifrasi e *unicum la giovane*

di Francia induce almeno a considerare la possibilità che Ariosto ritenesse possibile integrare nel poema la narrazione dei *Cinque canti*: cioè fondendoli e ricollocandoli per parti, subito dopo il tramonto dell'idea di aggiungere al *Furioso* il gruppo compatto.

Un'ulteriore riflessione è sollecitata dal fatto che l'*additio* di Marganorre ha la misura di un canto, una omogeneità con le misure dei *Cinque canti* che può essere significativa. In effetti, costituendo un'unità, essa poté essere inserita facilmente nel poema, con la sola preliminare giuntura di un'ottava in più alla fine del canto XXXVI. Il suo unico legame con un altro segmento del testo è un rinvio alla parte del canto XXXII (50-110) anch'essa aggiunta in C. In queste stanze non mancano, per altro, passi che si legano al tema dello scudo della discordia, presente nel *Frammento dello scudo della Regina Elisa*, che com'è noto gravita nell'orbita dei *Cinque canti*. Insomma, da molte angolazioni si rinnova il quesito di quando Ariosto abbia accantonato del progetto di ampliamento del poema via *Cinque canti*, intesi sia come frammento compatto non scorporabile, sia – al contrario – come mero contenuto narrativo. Di séguito forniamo una risposta a tale quesito attraverso un tentativo di ricostruzione dell'ordine in cui Ariosto compose le giunte nei canti XXXII, XXXIII e XXXVII, nonché dell'ordine in cui pensò di introdurle nel poema rinunciando, contestualmente, alla pagina di storia italiana già stesa nel cosiddetto frammento I della *Storia d'Italia*.

7.IV L'ORDINE DELLE GIUNTE RELATIVE AI CANTI XXXII, XXXIII E XXXVII

In primo luogo, rammentiamo il principio dedotto dall'esame degli autografi contenenti l'episodio di Olimpia: i confini tra brutta e buona copia sono più labili e comunicanti di quanto previsto da Debenedetti, e alcune varianti presenti negli abbozzi potrebbero essere modifiche che l'autore è tornato ad apportare dopo un certo tempo, cioè dopo avere ripreso e ampliato su altri fogli il medesimo episodio. Un simile ritocco a distanza si verifica a nostro parere nel canto XXXVII e consiste nell'inserimento del nome «Ullania» per la messaggera della Regina dell'Isola Perduta. Di nuovo, si può intuire come Ariosto sia tornato su una stesura per aggiornarla secondo quanto disposto altrove (benché in questo caso Ariosto proceda sui fogli di storie parallele destinate a integrarsi in un'ottica macrotestuale, e non stia attuando una riscrittura più ampia della medesima viceda, come per Olimpia). La variante è introdotta nel quinterno che ci conserva l'episodio di Marganorre, che Debenedetti qualifica come *brutta copia* pur definendola «con parecchie ottave rinnovate già trascrivendo, e poi molto ricorretta».[88] A esso, pur senza approfondire dal punto di vista teorico, riconosceva dunque uno statuto ambiguo: di mala copia ma anche di trascrizione.

Riportiamo le varianti attestate dai *Frammenti autografi*: l'introduzione del nome *Ullania* è, come vedremo, un dato di grande importanza per ricostruire la diacronia delle giunte:

XXXVII 28 6-8 [F c. 26*v*.]	
Tosto le fu ch'Ullania una d'esse era,]	*Tosto le fu ch'una di lor quella era,*
Ullania che da l'Isola Perduta	*ch'io dissi che da l'Isola Perduta*
in Francia messaggiera era venuta:	
30 1-2	
Ullania che conosce Bradamante]	*Ella che ricognobbe Bradamante*

[88] *FA*, *Introduzione* XXII e 73 («*Mala copia*»). La cit. proviene da ivi, XXXIII.

essere colei che pochi giorni avante…

33
Di commune parer le sopraveste,
mosse da gran bontà, s'haveano tratte,
ch'a ricoprir le parti meno honeste
di quelle sventurate assai fur atte.
Bradamante non vuol che Ullania peste] *Eulalia*
Le strade a piè, ch'avea a piedi ancho fatte,
e se la tolle in groppa del destriero;
l'altra Marphisa tol, l'altra Rugero.

34 1
Eulalia [soprascr. Ullania] a Bradamante che la porta,

XXXIII 68 3-4
acciò la messaggiera, che fu detta
Ullania, che nomata più non aggio,

Ullania entra in scena, senza essere nominata, già nel canto XXXII, dove Ariosto rielabora il contenuto del *Frammento dello scudo della regina Elisa*: cfr. XXXII 50 6 «una donna di benigna fronte»; 72 4 «quella messaggiera»; 78 1-4 «Così le fa la donna che venuta / era con quegli tre quivi la sera, / come io dicea, da l'Isola Perduta, / mandata al re di Francia messaggiera»; 99 1 «donna d'Islanda»; 100 5 «la donna». E in XXXIII 66 1 «la donna messaggiera»; 67 6 «la messaggiera» fino a 68 (cfr. *supra*) dov'è finalmente nominata.

Infatti, stando all'indicazione del narratore, il personaggio è nominato per la prima volta in XXXIII 68 4: *Ullania, che nomata più non aggio* (*più* = ancora). E sembra molto probabile che Ariosto, quando componeva XXXVII 28, data la perifrasi contenuta nella prima lezione dei vv. 6-8, non avesse ancora dato un nome alla messaggera (nello stesso *Frammento dello scudo della Regina Elisa* non è nominata, né lo è nel frammento I della *Storia d'Italia*); e sembra altrettanto probabile che la variante *Ullania*] *Eulalia* che si trova nelle ottave di questo segmento di Marganorre sia una correzione apposta in un secondo momento: un momento di revisione di quanto scritto.

Eulalia è il primo nome cui Ariosto aveva pensato (cui aveva pensato in assoluto, anche se la mancanza dell'autografo di XXXIII 68 ci impedisce di sapere se esisteva una prima redazione con *Eulalia*). Il nome *Eulalia* era introdotto senza preamboli, quasi bruscamente, in XXXVII 33; al momento della revisione, mentre lo modifica in Ullania per uniformarlo a quanto scelto in XXXIII 68 4 (cfr. XXXVII 33 5), Ariosto ne anticipa la menzione nelle ottave anteriori, dove sostituisce i pronomi (28 7 e 30 1). A quel punto, può ricorrerere alla designazione per nome perché, nel frattempo, ha scritto le nuove ottave di XXXIII, tra cui 68 4 con la nominazione del personaggio. Il lettore avrebbe saputo di chi si stesse parlando.

Dunque la composizione dell'episodio di Marganorre (XXXVII) precede temporalmente quella del nuovo segmento del canto XXXIII (dove in 68 4 Ariosto nomina la messaggera).

Questa giunta si compone delle stanze 1-59, che illustrano gli affreschi a tema storico della Rocca di Tristano, e delle stanze 65-76, che riprendono e sviluppano l'incontro tra Bradamante e i tre guerrieri che scortavano la messaggera, fino alla loro uscita di scena. Un riferimento ai tre disarcionati da Bradamante è in XXXVII 30 1-4 «Ullania che conosce Bradamante, / non meno ch'alle insegne, alla favella, / esser colei che pochi giorni inante / avea gittati i tre guerrier di sella»: è indecidibile se Ariosto rinvii a XXXII 75-76 o alla seconda giostra,

dall'esito identico, in XXXIII 69.[89] In quest'ultima eventualità, Ariosto avrebbe scritto le stanze XXXIII 65-76 prima di XXXVII. Ma anche in questo caso, il segmento storico (XXXIII 1-59) fu composto senza dubbio per ultimo, dopo tutti gli altri pezzi del mosaico.

Mentre XXXIII 65-76 prosegue la giunta del canto XXXII, per ovvie ragioni di consequenzialità narrativa, il segmento storico ha una relativa indipendenza, come un inserto a sé stante. È noto d'altronde che le ottave sulle pitture della Rocca vennero a sostituire, nel progetto ariostesco, il frammento I della *Storia d'Italia*, la cui prima stanza avrebbe dovuto seguire quella che poi diventerà XXXII 109, come si vede nell'apografo (*FA* 144-145).[90] Ciò che possiamo aggiungere ora è che questo frammento fu scalzato solo all'ultimo, persino dopo che l'episodio di Marganorre era già stato steso. Infatti, riassumendo i dati fin qui illustrati, la variante con l'introduzione del nome di Ullania nel canto XXXVII, poiché può essere avvenuta solo dopo la composizione del canto XXXIII, mostra che Ariosto ha scritto, nell'ordine, XXXII 50-109, XXXVII, XXXII 110 e XXXIII 1-59 (e XXXIII 65-76[91]).

Il materiale manoscritto avvalora questa ricostruzione. L'apografo ambrosiano che ci trasmette la giunta relativa al canto XXXII è parziale rispetto all'edizione del '32: finisce alla stanza 109 (infatti 110 è il collegamento con gli affreschi di XXXIIII), e mancano le ottave 82-96, che raccontano l'origine dell'usanza osservata nella Rocca di Tristano e accennano, in 95-96, agli affreschi di Merlino che saranno descritti in XXXIII. È eloquente soprattutto l'assenza di questo cenno, a ulteriore conferma che il canto XXXIII, con ciò che gli è connesso, è l'ultimo pezzo inserito.

Esaminando l'apografo, e cercando di immaginare l'aspetto dell'originale, Debenedetti ebbe ad affermare: «Non sappiamo se l'Ariosto, quando ritoccava queste pagine, purtroppo note a noi imperfettamente, avesse già pensato di sostituire alle storie effigiate nello scudo le pitture di Merlino».[92] La nostra ricostruzione dimostra, in effetti, che Ariosto ha pensato di adoperare il frammento I della *Storia d'Italia* molto a lungo. Com'è noto, in questo frammento Ullania consola Bradamante delle sue pene d'amore per Ruggiero (che crede innamorato di Marfisa, *iuxta OF* XXXI-XXXII) raccontandole la storia degli scudi profetici, in particolare del solo scudo superstite, quello che Galeotto lo Brun portò con sé in Islanda e che ora ella presenta a Parigi. Accantonando queste stanze, Ariosto ha rinunciato a dare un rilievo profetico allo scudo della discordia, nonché a porsi nel solco epico degli scudi istoriati;[93] al contempo, ha rinunciato anche alla via tradizionale, boiardesca, dell'intreccio di armi e amori: via che sembrava imboccata nel canto XXXII, dove le giunte venivano a esaltare il ruolo a tutto tondo – di amante e di guerriera – al personaggio di Bradamante, dapprima al centro di una sequenza elegiaca (10-49) e poi protagonista dell'incontro con il corteo di Ullania e della scena alla Rocca di Tristano. La

---

89 Entrambi i passi sono infatti ricordati dai commentatori: cfr. ed. BIGI 1194 nota 30.

90 CASADEI, *La fine degli incanti*…, cit., 155 nota 1. E ivi, 104: «Possiamo anche rilevare che queste stanze (specie 6-20) svolgono una funzione strutturale analoga a quelle di OF XXXIII 1-13, presentando un antefatto, cui dovrebbe seguire la descrizione-narrazione delle vicende storiche». Cfr. anche UBERTO MOTTA, *Ariosto e dintorni*, in *Tra i fondi dell'Ambrosiana: manoscritti italiani antichi e moderni, Atti del Convegno (Milano, 15-18 maggio 2007)*, a cura di MARCO BALLARINI, GENNARO BARBARISI, CLAUDIA BERRA, GIUSEPPE FRASSO, Milano, Cisalpino Editore, 2008 (Quaderni di «ACME»), I, 205-227.

91 Qualche dubbio permane sulla tempistica di quest'ultima serie di ottave: essa potrebbe essere stata scritta anche prima di XXXII 110 e di XXXIII 1-59, se il riferimento contenuto in XXXVII 30 allude al 'secondo' disarcionamento dei tre guerrieri. Cfr. *supra* a testo.

92 *FA*, *Introduzione* XXXIV.

93 Cfr. CASADEI, *La fine degli incanti*…, cit., 104 per lo «spunto dalla *Vita* di Numa Pompilio plutarchea, e in particolare dall'episodio dell'istituzione dei sacerdoti Salii, guardiani appunto dei dodici scudi ancili».

decisione di dedicare un canto intero a Bradamante rispondeva ad almeno due esigenze dell'ultimo Ariosto: dal punto di vista tecnico, attenuare l'*entralacement*, e poi, senza dubbio, rinforzare il filone della progenitura estense all'interno del libro. Sotto questo rispetto, l'ampliamento del canto XXXII predisponeva perfettamente l'inserimento del frammento I della *Storia d'Italia*: il tema dell'amore differito e sofferto (tema che la vicenda di *Ruggiero e Leone* porterà al massimo grado) sarebbe stato ripreso e valorizzato nella sequenza di Bradamante consolata da Ullania, e di nuovo intrecciato alle armi, ossia alla sfida fatale che i cavalieri di Carlo avrebbero ingaggiato per possedere lo scudo e sposare la regina d'Islanda. Proprio una sfida tra guerrieri franchi che competono per amore apre l'*Innamorato*: Ariosto aveva forse pensato di riproporre la scena di apertura del poema boiardesco nella chiave di discordia civile già messa a punto nei *Cinque canti*, e di garantirsi con la guerra la materia per dilungare e complicare l'itinerario di Bradamante e Ruggiero fino alle nozze (anche in questo caso, qualcosa dell'idea accantonata riaffiorerà nell'episodio di *Ruggiero e Leone*, dove non è casuale che Bradamante voglia che una giostra designi il vincitore tra i suoi pretendenti).

La nostra ricostruzione si presta ad accogliere anche l'ipotesi di Debenedetti che *Eulalia* fosse un nome parlante, e che sia stato «mutato in Ullania ormai ch'essa non ha più da far prova di bella eloquenza innanzi a Bradamante, prima, e poi a Carlo».[94] Il nome *Eulalia* conveniva alla messaggera quando Ariosto prevedeva di inserire la sequenza della descrizione dello scudo (frammento I della *Storia d'Italia*) e poi del colloquio con l'imperatore (*Frammento dello Scudo della Regina Elisa*). Dunque il mutamento di nome suggellerebbe il passaggio dalla prima idea (il disegno di ampliamento con la storia dello Scudo e la pagina di storia italiana descritta del frammento I della *Storia d'Italia*) alla nuova. Tale ritocco – Debenedetti evidentemente lo aveva intuito – è avvenuto a distanza di tempo, e testimonia una scrittura più stratificata di quanto lascino intendere le definizioni centrate su una 'idea' di procedimento compositivo scandito in fasi compatte.

Più dubbi si nutrono, a nostro giudizio, sull'ipotesi debenedettiana che nella penultima stanza dell'episodio di Marganorre la lezione «Ma non si dica di lei più, e si parli / Dell'altra compagnia che va verso Arli» (121 7-8) non avesse «alcuna intenzione di dividerci per sempre da lei», mentre la variante definitiva «Non più di lei né più dei suoi si parli» abbia questo significato.[95] A sfumarne la perentorietà (comunque incerta) osserviamo una variante 'intermedia', prima ipotesi di modifica apposta accanto all'ottava: «Quivi rimanga ella e li sua, e si parli».[96] Essa, vergata nello stesso momento di revisione cui appartiene anche la variante citata da Debenedetti, sembra tenere ancora in gioco la possibilità di riprendere più avanti il personaggio di Ullania e, con essa, la vicenda dello scudo. O almeno, non è possibile mostrare il contrario. In ogni caso, già tra le lezioni *non si dica di lei più* e *non più di lei* non registriamo una differenza significativa: le occorrenze nel poema mostrano che la prima locuzione (cfr. VIII 90 7 «di questi dua non vi dico or più inante») è equivalente alla seconda (cfr. XIV 134 7-8 «Non più, Signor, non più di questo canto; / ch'io son già rauco, e vo' posarmi alquanto») nel ruolo di decretare l'abbandono di una narrazione.

A prescindere dalla validità delle ipotesi di Debenedetti, e di quest'ultima in specie, è chiaro che lo studioso intuiva che il lavoro sull'autografo di Marganorre è avvenuto in almeno

---

[94] *FA*, *Introduzione* XXXV. Sui nomi parlanti nel *Furioso* cfr. ALBERTO CASADEI, *Nomi di personaggi nel* Furioso, in «Il Nome nel testo. Rivista internazionale di onomastica letteraria», II-III, 2000-2001, 229-237.

[95] *FA*, *Introduzione* XXXV.

[96] Ivi, 93.

due tempi. Qui abbiamo potuto dimostrare l'esistenza di uno stacco tra almeno due fasi ricostruendo il procedimento di Ariosto sui manoscritti di giunte che si implicano a vicenda: il dettaglio decisivo è, come si è visto, la genesi della variante *Ullania*.

Resta da considerare un'ottava del canto XXXII che appartiene con evidenza al primo tempo del lavoro ariostesco, cioè a quando ancora l'idea era ampliare il poema con la storia dello Scudo adoperando il *Frammento della regina Elisa* e *Storia d'Italia* I, e che tuttavia è rimasta misteriosamente fino alla fase della stampa:

XXXII 60
Dietro non gli galoppa né gli corre
ella; ch'adagio il suo camin dispensa,
e molte cose tuttavia discorre,
che son per accadere: e in somma pensa
che questo scudo in Francia sia per porre
discordia e rissa e nimicizia immensa
fra paladini et altri, se vuol Carlo
chiarir chi sia il miglior, e a colui darlo.

L'ottava è un «difetto»,[97] una traccia non svolta, probabilmente dimenticata quando Ariosto ha deciso di rinunciare al motivo della rissa destinata a crearsi in Francia. In questi versi si realizzava una sorta di sovrapposizione tra la malinconia elegiaca di Bradamante, illustrata in precedenza e ripresa nelle ottave 61 sgg. (61 1-4: «Le preme il cor questo pensier; ma molto / più le lo preme e strugge in peggior guisa / quel ch'ebbe prima, di Ruggier, che tolto / il suo amor le abbia e datolo a Marfisa») e il presagio della guerra, che per altro avrebbe ulteriormente ritardato le nozze con Ruggiero. L'ottava-refuso sembra confermare come il progetto di percorrere questa via 'boiardesca' e, al fondo, 'encomiastica', sia stato abbandonato solo all'ultimo. L'ottava non è stata 'disinnescata', ma più probabilmente dimenticata.[98]

A riscontro sarà opportuno indicare un esempio che, essendo solo apparentemente analogo, è istruttivo per distinguere la distrazione dal fenomeno opposto, cioè l'adattamento di un vecchio passo a un nuovo disegno narrativo. Nel canto XLVI, pervenutoci in una copia in pulito nella quale Ariosto ha ricopiato anche le ottave preesistenti del poema come corona alle nuove, figurano le ottave 67 e 68 in cui è calato il riferimento alle future insidie dei Maganzesi.[99] Queste ottave, presenti già in AB, costituivano il punto d'appoggio al progetto dei *Cinque canti* (e – com'è noto – nell'ottava 68, cioè AB XL 45, è stato indicato il segmento-ponte destinato a essere dislocato, cioè trasferito dall'interno del poema all'inizio della continuazione[100]). Come spiegare la loro permanenza anche in C, ossia dopo la decisione di abbandonare i *Cinque canti*? La permanenza potrebbe spiegarsi, anzitutto, considerando che il motivo del tradimento di Gano era

[97] *FA*, *Introduzione* XXXIV.

[98] Concordiamo con Debenedetti sull'ipotesi della distrazione: egli la considerava una traccia non svolta di quel filone narrativo (e ricordiamo che a suo giudizio il *Frammento dello scudo* non era stato composto in data alta ma dopo i *Cinque canti* e poco prima degli autografi delle giunte).

[99] XLVI 67-68: «Si rallegra Mongrana e Chiaramonte, / di nuovo nodo i dui raggiunti rami: / altretanto si duol Gano col conte / Anselmo, e con Falcon, Gini e Ginami; / ma pur coprendo sotto un'altra fronte / van lor pensieri invidiosi e grami; / e occasione attendon di vendetta, / come la volpe al varco il lepre aspetta. // Oltre che già Rinaldo e Orlando ucciso / molti in più volte avean di quei malvagi; / ben che l'ingiurie fur con saggio avviso / dal re acchetate, et i commun disagi; / avea di nuovo lor levato il riso / l'ucciso Pinabello e Bertolagi: / ma pur la fellonia tenean coperta, / dissimulando aver la cosa certa».

[100] CASADEI, *Il percorso del «Furioso»*…, cit., 113 sgg.

topico. E in più osserviamo un dato molto significativo, che non è mai stato rilevato. Ariosto – in questo caso accorgendosi della presenza delle ottave – si è in realtà preoccupato di adattarle al nuovo assetto del poema: infatti una variante introdotta direttamente negli autografi, in XLVI 67 2 [N c. 2 *v.*], sostituisce i «Macharij» con i «Falconi», eliminando un punto di aggancio con i *Cinque canti* (in III 83 è nominato «Macario di Losana», cugino di Gano). Questo dato è certamente di grande rilievo perché attesta, in un modo che ci sembra definitivo, la risoluzione di Ariosto ad abbandonare il frammento. Probabilmente, se fosse stato scorto, esso solo sarebbe stato sufficiente a indebolire le teorie secondo cui Ariosto avrebbe considerato i *Cinque canti* come una via di prolungamento del poema fino alla sua morte.

Le pitture di Merlino, nella Rocca, ripropongono il motivo profetico presente nelle stanze della *Storia d'Italia* (sia in I che nel più antico frammento II, invero distinto dal primo malgrado la denominazione suggerisca una continuità materiale). Ma anziché elencare le sventure dell'Italia avvenute in un secolo (ognuno dei dodici scudi – spiega Ullania – illustra un tempo di cent'anni), le pitture forniscono un'ampia inquadratura storica in chiave imperiale, nella quale trova posto l'enunciazione di un criterio di giudizio politico: i Francesi vengono sconfitti ogni qual volta discendono in Italia per conquistarla e non per difenderla.[101] Ariosto ripercorre soprattutto gli eventi recenti, come la battaglia di Garigliano (1503), Ghiaradadda (1509), Ravenna (1512), Novara (1513), Marignano (1515), Bicocca (1522), Pavia (1525), il sacco di una Roma lasciata colpevolmente indifesa dai Francesi e il fallito assedio di Napoli. Il criterio scelto è volto a celebrare ufficialmente l'impero di Carlo V, ma non deve sfuggire che, al fondo, esso è piuttosto consono a un'illustrazione poco partecipata degli eventi: gli affreschi sono del resto organizzati secondo una sorta di ucronia che, mentre in apparenza esalta finalisticamente l'assetto ispano-imperiale dell'Europa, permette di osservare la storia con distacco, quasi con neutralità. E persino di indugiare con commozione sulla sfortuna di Francesco I. A nostro giudizio va notata la netta differenza rispetto alle stanze rifiutate: il frammento I della *Storia d'Italia* contiene infatti un acceso giudizio politico: persino nelle ottave che ci sono pervenute, le quali non riguardano gli eventi storici profetizzati ma la vicenda della Sibilla e degli scudi, troviamo un'esplicita presa di posizione contro i *maligni chierci* e Costantino, responsabili del trasferimento della capitale dell'impero in Oriente. Dunque all'allargamento dell'inquadratura storica, estesa fino a includere eventi recenti, si accompagna ciò che potremmo definire quasi come l'occultamento del pensiero dell'autore.

Ma qualcosa dello spirito del frammento I della *Storia d'Italia* è riusato altrove. Ci sembra infatti molto interessante che nel 1532 Ariosto abbia aggiunto al canto XLVI l'ottava 78, all'interno della sequenza in cui descrive l'immaginario padiglione intessuto da Cassandra: l'ottava indugia sul suo trasferimento in Occidente ad opera di Melissa, e introduce i nomi delle due città, di partenza e di arrivo, del magico itinerario, ossia Costantinopoli e Parigi:

XLVI 78
Melissa di consenso di Leone,
o più tosto per dargli maraviglia,
e mostrargli de l'arte paragone,
ch'al gran vermo infernal mette la briglia,
e che di lui, come a lei par, dispone,

[101] CASADEI, La *strategia della varianti*…, cit., 62 sgg. E cfr. CASADEI, *La fine degli incanti*…, cit., 104-106, anche per come la memoria di entrambi i frammenti (I e II) di *SI* torni nell'elaborazione del segmento di *OF* XXXIII.

e de la a Dio nimica empia famigla; fe' da Costantinopoli a Parigi portare il padiglion dai messi stigi.[102]

L'ottava rimarca con chiarezza i due poli di un movimento inverso rispetto a quello profetizzato nel frammento I della *Storia d'Italia*, dove la Sibilla aveva impresso nello scudo la storia delle disgrazie seguite al trasferimento della capitale dell'impero in Oriente, cioè da Roma a Costantinopoli. Si direbbe allora che Ariosto non abbia abbandonato del tutto il frammento, se ne fa emergere il sapore polemico e rivendicativo in questo nuovo segmento profetico. La scelta di questo luogo è pertinente sia per il comune tema della profezia (là della Sibilla, qui di Cassandra), sia – soprattutto – perché in queste stanze serpeggia un'avversità all'Oriente. Avversità che, presente solo tra le righe in AB, si irrobustisce nel 1532 con l'introduzione dell'episodio di *Ruggiero e Leone*. Ad esempio, nell'ottava 82 ai Troiani (e a Ettore capostipite di Ippolito d'Este) sono contrapposti i nemici Greci (82 2: «e fu 'l popul troian da' Greci afflitto»), secondo un'opposizione scontata ma che, considerato l'episodio appena concluso, non può non coinvolgere anche Costantino: Costantino in quanto padre di Leone ma anche come figura dell'imperatore Costantino il Grande, responsabile del trasferimento della capitale. È significativo che l'ottava interpolata spieghi che Melissa mobilita i demoni grazie alla sua buona magia per dare *maraviglia* a Leone (78 2): la connessione con l'episodio di Ruggiero e i Greci è esplicitata e la scena esprime quasi un senso di rivalsa contro la potenza d'Oriente.

L'interpolazione dell'ottava XLVI 78 mette dunque in luce i temi comuni tra questa sequenza e il frammento I della *Storia d'Italia*: la profezia e le critiche all'Oriente, che per altro si precisano in un ulteriore punto di contatto: in entrambi i testi Ariosto deplora la Donazione di Costantino:

XLVI 84 1-5	*SI* I 5
quel Costantin di cui doler si debbe la bella Italia, fin che giri il cielo. Costantin, poi che 'l Tevero gl'increbbe, portò in Bisanzio il prezioso velo: da un altro Costantin Melissa l'ebbe	e che da vecchi e savi chierci avea udito dir che la savia Sibilla ch'abitò a Cume, e fu detta cumea, formò lo scudo all'infernal favilla, nel tempo che a Silvestro dar volea Costantino a guardar quella gran villa: villa dirò, ch'allor villa divenne la città che del mondo il settro tenne.

Tornando a calcare il motivo del rimpianto del decentramento dell'Occidente, Ariosto allude a Roma per metonimia (*'l Tevero*).

Implicitamente riaffiora la critica di Ariosto alla moltiplicazione dei centri di potere imperiale, come si trova nei *Cinque canti*, e forse anche la critica alla minaccia di una subordinazione dell'Europa ad altre più periferiche e «barbare» (aggettivo-chiave nei *Cinque canti*) potenze, come forse quella dei Turchi.

7.V *RUGGIERO E LEONE*

[102] Anche in questo caso (cfr. esempi illustrati in III.1) cambieremmo il punto e virgola (v. 6) in una virgola.

Nell'introduzione ai *Frammenti*, Debendetti qualifica l'autografo con l'episodio di *Ruggiero e Leone* come una *Buona copia, con correzioni*. La descrive nel seguente modo: «è una copia in pulito e per un buon tratto pulitissima, con parecchie ottave dell'edizione del '21 (altre ce n'erano nel foglio perduto), che alle nuove fanno corona; ma lungo il cammino i pentimenti e le correzioni rischiarono qualche volta di guastarla, specie nel c. XLV. Ritorna bella nel séguito, per quel che possiamo giudicare dall'unico foglio rimasto, pur con le sue correzioni e le aggiunte».[103] Dunque si tratterebbe di una *buona copia, con correzioni*: sostanzialmente, per lo più, una trascrizione (con una lacuna: il *foglio perduto* cui Debenedetti si riferisce è la carta con le stanze 21-30 del canto XLIV).

In realtà, è possibile approfondire lo studio del frammento e, ancora una volta, portare qualche critica all'etichetta debenedettiana. Se un'espressione come *buona copia* (sia pure *con correzioni*) e dunque l'atto della *trascrizione* fanno pensare a una fase avanzata dell'elaborazione del testo, il nostro esame mostrerà che il frammento reca segni di una provvisorietà ancora accentuata, anche intorno a un elemento importante del racconto come il titolo nobiliare che viene proposto a Ruggiero (sul quale infatti ci concentreremo). Ma in primo luogo cominceremo facendo una classificazione delle tipologie correttorie documentate dal lungo frammento, grazie alla quale dimostreremo che nei fogli non vi è solo materiale trascritto, ma anche materiale composto *ex novo*, e in quantità non esigua: in altre parole, il regime della scrittura è misto. Dunque anche in questo caso la distinzione tra brutta e buona copia assunta dal Debenedetti si rivela, alla prova dei fatti più minuti, troppo rigida.

In sintesi, mostreremo che i fogli riflettono una fase che ancora precede la sistemazione finale. Che si tratti di una fase anteriore alla consegna al tipografo è suggerito da un dato immediatamente evidente: tra tutti i testi manoscritti conservati solo alcuni di quelli relativi all'episodio di Olimpia recano le segnature di Ariosto e la sua nota in fondo di avvertenza allo stampatore (e tuttavia anche su questi fogli continua un lavorio di rifinitura, visibile nelle varianti di stato).[104] Ma è possibile andare oltre questa acquisizione e tentare di definire in maniera accurata il posto dei fogli nel complesso *iter* ariostesco.

Un primo banco di prova per verificare la pertinenza della classificazione di Debenedetti è costituito dalla lingua. Essa è compatibile con la scrittura che ci si aspetta di trovare in una *buona copia con correzioni*, cioè con una lingua che si presume corretta, o almeno in larga misura fissata correttamente nell'atto della trascrizione? Di séguito elenchiamo le forme irregolari presenti nell'autografo. Ci si accorgerà che sono abbondanti, e che talvolta sono state introdotte da Ariosto non durante la trascrizione ma persino nella fase, posteriore, di revisione della trascrizione: una revisione grammaticalmente 'insufficiente'. Poiché importante a fini esegetici, metteremo in rilievo la posteriorità di queste varianti portatrici di forme scorrette specificando come sono state vergate, se a lato dell'ottava cui si riferiscono o se soprascritte nell'interlinea (modalità entrambe tipiche di una revisione, avvenuta anche dopo uno stacco temporale). In questo modo, forniremo un quadro il più possibile preciso degli aspetti minuti del regime misto di questa scrittura, che più tardi osserveremo sul piano delle varianti macroscopiche.

---

[103] *FA*, *Introduzione* XXXV e 95.

[104] Debenedetti descrive per ultima questa *copia definitiva*, quasi a sottolinearne la 'perfezione': cfr. *ibidem* XXXVII sgg., dove si trova una descrizione accurata degli elementi che rivelano l'uso dei fogli in tipografia (descrizione aggiustata e precisata da Conor Fahy, come avremo modo di illustrare in séguito).

Inoltre, vediamo che molte forme, sia corrette che scorrette, sono spesso diverse da quelle confluite nel testo a stampa. Si tratta di discrepanze che non sono mai state considerate, tanto meno sistematicamente, e che costituiscono invece un punto di grande rilievo, al quale dedicheremo una riflessione specifica. Dunque avvertiamo che nell'elenco registriamo sempre la divergenza rispetto alla stampa, là dove presente, e commentiamo i casi più istruttivi:

IPERCORRETTISMI:

XLIV 32 7 «verroni» con la seconda r aggiunta come var. interlineare; 36 6 di primo getto «parentella» (mutandolo in «parentado» nella riscrittura, Ariosto dimentica di correggere l'aggettivo «questa», a testimonianza di una revisione alquanto distratta); 52 5 «spiero» (testo a stampa «spero»); 86 2 «riccamato» (tale nel testo a stampa); 91 7 «spiacciuto»;

XLV 1 5 «essempio» (a stampa «esempio»; mentre la forma «essempii» compare in 4 1); 8 5 «stragge» (a stampa «strage»); 64 5 «Elletto» (a stampa «eletto»); 70 5 «agguzza» (a stampa «aguzza»); 75 1 «asseddia» (a stampa «assedia»); 81 5 «raggione» (a stampa «ragione»); 115 5 «sappiendo» (tale nel testo a stampa).[105]

DIALETTISMI E FORME ARCAICHE:

XLIV 19 2 di primo getto (e subito corretto) «in l'isola»; come in 65 8 «in l'imagin» e in 81 2 «in l'onda»: queste due forme, come alcune altre che elencheremo, sono corrette nell'interlinea o accanto all'ottava contenente l'errore, cioè probabilmente durante la revisione della trascrizione: il dato è di grande interesse perché si deduce che Ariosto le aveva trascritte così com'erano state vergate nella presunta iniziale brutta copia, cioè che la trascrizione stessa non fu troppo accurata o non era considerata come la tappa definitiva del lavoro scrittorio. XLIV 60 3 e XLV 57 4 «s'afflige» (a stampa «s'affligge»); 61 3 «siame» (a stampa «siami»); 62 1 e 5 «vederà» (a stampa «vedrà»); metaplasmo di genere non propriamente dialettale è 53 1 «indugia» (corretto con -o interlineare); 86 3 «panocchia» (a stampa «pannocchia»); 89 3 «sbigotito» (a stampa «sbigottito»);

XLV 7 2 «le gente» (-i interlineare); 20 5 «mufido» (corretto accanto in «mufato»); 51 5 «primero» (a stampa «primiero»); 62 2 «padaglioni» (-i- interlineare); 71 2 «fugoso», forma padana introdotta addirittura nella riscrittura del verso e mantenuta nella stampa; 72 2 «sozopra» (a stampa «sozzopra»); 78 8 «difidarsi» (anche in stampa); 79 3 «vorebbe» (a stampa «vorrebbe»); 80 4 «i stami» (riscrittura accanto con «li stami»); 80 6 «voresti» (a stampa «vorresti»); 84 2 «possa» è la forma giusta, ma a stampa figura «possi» (che i commentatori glossano segnalandone l'irregolarità rispetto alla norma bembesca); 84 4 «venga» è giusta, ma a stampa «venghi» la sostituisce irregolarmente: queste due discrepanze, mai state notate, sono estremamente significative e inducono a credere nell'ipotesi più economica, cioè che non siano questi gli autografi andati in stampa (è del resto difficile che il tipografo le abbia introdotte). 85 4 «meza notte» (a stampa «mezzanotte»); 85 5 «combiato» (a stampa «commiato»); 85 7 «drizò» (a stampa «drizzò»); 86 8 «insuportabile» (a stampa «insopportabil»); 90 8 «ragion» «pare corretto in raggion», annota Debenedetti in calce; 95 1 «s'afflige» (a stampa «s'affligge»); 98 3 «enteso» (corretto con -i nell'interlinea); 100 5 e 8 e 101 5 «inconstante» e 101 6 «inconstantia» (corretti a stampa eccetto 100 8); 104 4 «se» (corretto con -i); 106 2 «inmantinente» (a stampa «immantinente», forma che potrebbe doversi a Segre *iuxta* ed. SEGRE 1964 1250); 109 1 «prosuposto» (a stampa «presuposto»); 113 8 «sponsalizio» (tale nel testo a stampa);

XLVI 52 1 «ucel» (a stampa «augel»): variante notevole; 52 7 e 56 4 «cognosciuto» (a stampa «conosciuto») e 59 8 «cognobbe» (a stampa «conobbe»).

Poiché una quota cospicua delle discrepanze tra autografo e stampa ruota intorno alla questione degli scempiamenti dialettali e degli ipercorrettismi, è doveroso fugare subito il dubbio su chi sia intervenuto in materia nel testo a stampa, che per altro abbiamo collazionato con l'esemplare conservato alla Biblioteca universitaria di Bologna *Orlando Fvrioso di* | *Messer Lvdovico* | *Ariosto nobile* | *ferrarese nvo* | *vamente da* | *lvi proprio* | *corretto e* | *d'altri canti nvo* | *vi ampliato con* | *gratie e*

[105] Forme di compromesso da segnalare: XLIV 33 1 «lochi» con u interlineare (impulso a instaurare un dittongo toscano, benché su forma con consonante sorda) ma poi assente nel testo a stampa; 38 7 psuedo-latinismo «audatia» con c interlineare; 43 1 pseudo-latinismo «debbio» corretto nell'interlinea (anche in 47 7).

privilegii, Ferrara, a di primo d'ottobre 1532:[106] se sia stato Ariosto durante la sorveglianza in tipografia oppure Debenedetti e Segre nelle loro edizioni.

Anticipiamo che non si tratta degli editori. Procediamo anzitutto con l'escludere la mano di Segre. In ed. SEGRE 1964[107] *Nota al testo* 1257-1258 si può consultare la tavola delle correzioni relativa ai canti XLIV-XLVI, contenenti l'episodio di Ruggiero e Leone. In questa tavola (stampata identica già in ed. DEBENEDETTI-SEGRE 1960[108] *Nota al testo* 1667-1668) sono elencate le forme scorrette (nella colonna di sinistra) e le forme corrette (nella colonna di destra): tra queste ultime compaiono sei voci che sono da prediligere anche in forza del riscontro nei *FA*, da Segre segnalato in nota. Dunque, com'è chiaro, le forme elencate nella tavola non comprendono nemmeno una delle aberrazioni che pure, come abbiamo visto, sono ben presenti nei *FA* nei canti in questione. Inoltre (ivi, 1249 sgg.) Segre afferma sulla questione degli scempiamenti di essere intervenuto solo là dove era evidente che il fenomeno non poteva appartenere all'Ariosto, e specifica: «In due casi sono passati, rispettivamente da B e da AB in C, degli scempiamenti estranei all'*usus* ariostesco: *rega* VII 4, 4 e *fatura* XLVI 120, 5 (c'è invece *fattura* in ABC VII 47,4): ho corretto *regga* e *fattura*».[109] In sintesi, Segre enuncia di avere eliminato quelle forme linguistiche settentrionali addebitali ai tipografi perché contrarie al linguaggio ariostesco. Si deve però disambiguare il senso delle frasi espresse contestualmente (ivi, 1249), in cui Segre riassume schematicamente i problemi affrontati nel lavoro editoriale: «Si tratta cioè: I) di eliminare i veri e propri refusi; II) di eliminare le forme settentrionali dei tipografi contrarie al linguaggio ariostesco; III) d'individuare e correggere le lezioni erronee eventualmente sfuggite all'autore […]» L'ambiguità risiede nel problema di capire cosa intende Segre con *lezioni erronee* e per risolverlo si deve visionare l'elenco di tutte le forme emendate.

Dobbiamo allora risalire alla prima edizione critica. Debenedetti nell'edizione del 1928 enuncia il problema degli scempiamenti e dei raddoppiamenti ipercorretti di consonanti di tipo settentrionali, nei quali è arduo determinare «i limiti tra le responsabilità del poeta e quelle dei suoi stampatori, ch'erano i suoi compatrioti o di quelle parti» (*Nota* 440-441) e interviene in materia: «un elenco» delle forme da lui emendate si trova nella *Nota* dell'ed. DEBENEDETTI 441: la correzione segue il criterio che «d'alcune espressioni anormali, che assai probabilmente non sono da attribuire a lui, o sono semplici distrazioni, si può, anzi credo si deve liberare il testo del *Furioso*». Come si vede dall'elenco, Debenedetti tende a eliminare tutti gli ipercorrettismi di C sulla base del fatto che la medesima voce occorre in B nella forma corretta nello stesso luogo o anche in luoghi diversi, ed eventualmente portando a riscontro anche l'autografo (che chiama α) anch'esso considerato spesso in luoghi diversi rispetto all'occorrenza in questione. Sulla base di questo criterio, l'errore risulterebbe imputabile allo stampatore; in realtà è chiaro che il criterio stabilito da Debenetti è arbitrario. Oltretutto è noto che Debenedetti si basava sull'esemplare di C in suo possesso, uno solo, per quanto di ottima fattura.

---

[106] Il volume è interamente riprodotto e consultabile on-line sul sito di «Biblioteca italiana» nella sezione «Collezioni speciali». Il testo coincide con quello fissato da Debenedetti e da Segre tranne che nei seguenti casi, dove invece segue il *ms*. ariostesco: XLV 72 2 *sozopra*; 85 4 *meza notte*; 100 5 *inconstante*; 109 1 *prosuposto*.

[107] LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando furioso*, a cura di CESARE SEGRE, Milano, Mondadori, 1964 (*Tutte le opere di Ludovico Ariosto*, I).

[108] LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando Furioso*, secondo l'edizione del 1532 con le varianti delle edizioni del 1516 e del 1521, a cura di SANTORRE DEBENEDETTI E CESARE SEGRE, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1960, 3 tomi.

[109] Da considerare anche quanto affermato in ivi, 1251 nota 2.

Segre, già nell'ed. DEBENEDETTI-SEGRE 1960, aveva ereditato il testo a stampa messo a punto da Debenedetti. È utile ricordare subito la recensione che Conor Fahy fece del lavoro di Segre, una recensione non molto citata dagli studiosi e pure rilevante, poiché Fahy denuncia una mancanza di approfondimento sugli esemplari da parte di Segre, che non estese la collazione oltre le copie esaminate dal suo predecessore.[110] Questo dato andrà tenuto presente nella valutazione delle scelte editoriali di Segre riguardo al nostro problema delle forme linguistiche che divergono tra autografo e stampa. Riassumendo il lavoro debenedettiano, Segre afferma (ivi, *Nota al testo* 1652) che «gli argomenti addotti dal Debenedetti per la discriminazione sono i seguenti: rime; confronto con gli autografi; confronto con l'*usus* affermatosi in C; confronto con B (secondo il principio che il poeta difficilmente può esser passato da una forma italiana ad una dialettale). Furono così eliminati i seguenti scempiamenti e raddoppiamenti di C (v. TAV. I):[111] […]». Seguono elenchi ulteriori, che indicano interventi avvenuti in XLIV 15 8; XLV 6 6; 30 5; XLIV 19 4 e XLVI 119 6; altre correzioni svolte da Debenedetti senza avvertire toccarono XLIV 20 7 e XLVI 9 8. Nessuno di questi interventi riguarda una delle forme scorrette da noi indicate nei *FA* relativamente ai canti XLIV-XLVI. Segre continua: «Ho controllato il testo in base a questi criteri, utilizzando anche uno strumento di lavoro apprestato dallo stesso Debenedetti dopo il *Furioso* laterziano, e cioè la splendida edizione dei *Frammenti autografi*. Mi è parso di dovere estendere il ritocco alle seguenti parole, sulle quali il Debenedetti probabilmente si proponeva di proseguire le ricerche, dato che molte di esse sono sottolineate in rosso nel suo esemplare laterziano (insieme con altre, che ho preferito non correggere)». Tra queste parole v'è *allogiamento*, che Segre corregge secondo la forma con la doppia che per altro figura anche nei *FA* XLV 85 3 (un'altra parola figura nella porzione di poema che abbiamo considerato e tuttavia non in quella trasmessa dai *FA*: XLVI 100 4 «accopiarsi»; anch'essa dunque non coincide con una delle aberrazioni registrate negli autografi).

Possiamo quindi affermare con sicurezza che le discrepanze da noi elencate non sono un prodotto degli emendamenti dei moderni editori. La stessa presenza di parecchie forme irregolari in questi fogli dei *FA* non è in alcun modo sottolineata da Debenedetti, il quale tuttavia raduna ogni posssibile testimonianza delle distrazioni di Ariosto: ad esempio in *Introduzione* XL segnala il richiamo di una stanza con il verso sbagliato (forse – spiega Debenedetti – si trattava di una lezione di una stesura precedente). Non è dunque di natura linguistica il tipo di 'distrazione' che Debenedetti rintraccia nell'autografo del nostro episodio e in generale nelle altre «belle» (in ivi XXXIX si esprime infatti così: «Qui apro una parentesi per dir cose che toccano un po' tutti i nostri quaderni, ma in modo più particolare le belle copie»).

Non considerato da Debenedetti, questo complesso di discrepanze linguistiche non è stato sottolineato in séguito dai filologi, né dagli studiosi di bibliografia testuale. È noto che Ariosto intervenne più volte, nel corso della stampa, per imporre ritocchi e correzioni: non

---

110 CONOR FAHY, Recensione a ARIOSTO, Orlando Furioso *secondo l'edizione del 1532 con le varianti delle edizioni del 1516 e del 1521*, cit., 437: «In one regard, however, I think that Segre has not carried the task of improving on Debenedetti far enough. For his edition, Debenedetti collated eleven copies of the 1532 edition, all in public and private libraries in Italy. As a result of this collation, Debenedetti discovered the surprising fact that no two of these copies were identical. […] there were in different copies a number of sporadic variants, most of which concealed an author's correction. Debenedetti himself was aware of the fact that he had not examined all the available copies of the 1532 edition; and in view of the peculiar state of this edition, it seems an obvious task on the part of a new editor of the *Furioso* to extend the collation to the unexamined copies, even if the chances of discovering significant new variants are very small. This Segre has failed to do».

111 È la tavola (ivi, 1667-1668 e ristampata nell'ed. SEGRE 1964) dove sono elencate le forme scorrette (nella colonna di sinistra) e le forme corrette (nella colonna di destra): cfr. quanto detto *supra* a testo.

esistono due esemplari identici di C. La questione è stata pionieristicamente affrontata da Conor Fahy, che ha addotto varie precisazioni a quanto intuito da Debenedetti, cui sfuggiva il contesto bibliologico.[112] Fahy ha concentrato la sua analisi sui fogli con la *copia definitiva* dell'episodio di *Olimpia*, che proprio Debenedetti aveva indicato come la bella copia consegnata da Ariosto al tipografo. Non ha affrontato, invece, la questione del rapporto tra l'autografo di *Ruggiero e Leone* e l'*iter* editoriale; e ciò può dipendere dalla valutazione che ne aveva fatto lo stesso Debenedetti, giudicandolo non *copia definitiva*, bensì *buona copia, con correzioni*: ovvero possiamo credere che il testo non gli si presentasse come un terreno sicuro per condurre un'analisi di *textual bibliography*.

Da parte sua, Conor Fahy aveva *postulato*, non dimostrato, l'esistenza di bozze di stampa revisionate («Postulare un lavoro intenso di correzione linguistica e stilistica eseguita su bozze durante la stampa di C, mentre non cambia il rapporto già stabilito dalla critica ariostesca fra la lingua di B e quella di C, né la direzione generale dello sviluppo del linguaggio poetico dell'Ariosto, permette di precisare meglio la cronologia di tale sviluppo»); quanto postulato si basa su «prove indirette», rinvenute in particolare nella bella copia dell'episodio di *Olimpia*.[113] Lo studio di Fahy, del resto, fu condotto ben prima che Dorigatti mostrasse l'esistenza di varianti di stato volute indubbiamente da Ariosto: l'edizione DORIGATTI del *Furioso* '16 è infatti anche l'edizione del libro uscito dal torchio dell'officina Mazocco di Ferrara, di cui documenta il processo di allestimento. Quelle che a Fahy parevano solo prove indirette di una sorveglianza di Ariosto sulla stampa possono dunque essere date per certe alla luce del lavoro di Dorigatti. E, per inciso, è probabile che anche una collazione integrale degli esemplari superstiti di C possa portare all'individuazione di varianti di stato.

Ai nostri occhi sembra una possibilità concreta che le discrepanze che si sono elencate tra l'autografo con l'episodio di *Ruggiero e Leone* e il testo a stampa si siano prodotte durante il lavoro di Ariosto nell'officina di Francesco Rosso da Valenza, editore del poema nel 1532. In questo caso, esse sarebbero prove indirette, ma stringenti, dell'esistenza delle bozze di stampa. L'affermazione di Fahy «Bozze di stampa fittamente corrette, quindi, sono da postulare per tutto il poema, dall'inizio alla fine»[114] verrebbe quindi convalidata dal confronto tra autografo e stampa relativo all'episodio di *Ruggiero e Leone*, alla stregua di quanto accaduto per quello di *Olimpia*. Oltretutto, si può osservare che l'entità delle discrepanze linguistiche risulta commisurabile a quella che Fahy ha sottolineato tra autografo e testo a stampa nel caso di *Olimpia*. Lo stesso grado di discrepanza che emerge in *Appendice III Varianti della 'bella copia' autografa dell'episodio di Olimpia andata in bibliografia* tra «autografo» ed «edizione» di *Olimpia*[115] esiste tra autografo ed edizione di *Ruggiero e Leone*.

---

[112] L'esistenza di varianti riportabili al lavoro correttorio di Ariosto in una fase estrema fu identificata per la prima volta da Debenedetti (*FA*, *Introduzione* XL-XLI: «Se confronti l'edizione del '32 con l'autografo [dei tre fascicoli con la storia di Olimpia presenti in stamperia], vedrai continue differenze»; e cfr. *Nota* all'edizione DEBENEDETTI, 397-447: 415-426 sotto il titolo *Differenze saltuarie da esemplare ad esemplare*). Da parte sua, Fahy discute varianti interne di C presenti fra i 24 esemplari superstiti da lui collazionati: cfr. FAHY, *L'«Orlando furioso» del 1532. Profilo di un'edizione*, cit.

[113] Le prima citazione è tratta da ivi, 132; Fahy afferma inoltre che «l'esistenza di un lavoro correttorio fatto dall'A. sulle bozze di stampa di C si basa su una prova indiretta, l'impossibilità di spiegare altrimenti la stampa del foglio A interno di tipo I [quello con le ottave del *cancellandum* su cui si basa il ragionamento di Fahy]. Non ci sono, e probabilmente non ci saranno mai, prove dirette di un intervento correttorio dell'autore fatto sulle bozze, essendo rarissime le bozze di stampa cinquecentesche sopravvissute fino a noi. Ma abbiamo un'altra prova indiretta dell'esistenza di un intervento correttorio fatto dall'Ariosto su bozze di stampa di C, ed è offerta dalla bella copia dell'episodio di Olimpia, una delle aggiunte fatte al testo di B per la versione definitiva del poema» (ivi, 132-133).

[114] Ivi, 138.

[115] Ivi, 193-200.

Una possibilità diversa (che abbiamo già annunciato: cfr. *supra*, nella tabella, le discrepanze *possa/possi*; *venga/venghi*; *ucel/augel*) è invece che Ariosto abbia tratto da questi fogli una ulteriore copia, la quale sia poi andata in stampa; e questa eventualità smentirebbe quanto implicitamente era propenso a credere Debenedetti. Infatti, è importante sottolineare che tra queste ottave Debenedetti non ne vedeva alcuna composta *ex novo*, e addirittura giudicava le varianti come se esse stesse fossero state trascritte, trascritte nella *bella* dopo essere state concepite in fogli travagliati e preparatorî che non ci sarebbero pervenuti (così, ad esempio, egli spiega una variante in *FA*, *Introduzione* XXXVI: «Lasciata dunque in sospeso la copia, egli lavora su altri fogli, riservandosi di notare le variazioni in questa bella che ci sta innanzi»).

Contestualmente, Debenedetti interpreta gli 'spostamenti' di versi e soprattutto di ottave che Ariosto ha attuato su questi fogli come aggiustamenti operati in vista di una tappa definitiva – uno stadio molto prossimo alla stampa – e non, come invece crediamo noi, quali aggiustamenti che ancora recano vivissime le tracce di un'incertezza: manovre di servizio, per nulla simili ai richiami al tipografo che invece figurano nella copia definitiva di Olimpia.

Proprio gli spostamenti di versi o di ottave, accanto all'aspetto linguistico, sono segno di una fisionomia decisamente mutevole e incompiuta: in particolare, di un lavoro sulla struttura dell'episodio ancora *in progress*. Di séguito vediamo come anche da questa angolatura si stenti a definire il presente gruppo di fogli una *buona copia, con correzioni*. Elenchiamo i casi in cui gli spostamenti possono essere istruttivi sul grado di elaborazione del testo:

1. Caso già illustrato di XLV 17b e 18.
(Cfr. *supra* IV.1).

2. XLVI 53-54 (*FA* 134, N c. I*r*.). 54 1-2 «Questo è il buon cavalliero il qual difeso / s'è dal nascer del giorno al giorno estinto» esprime quanto affermava la prima lezione di 53 8 «Disse: Ecco quel che Bradamante ha vinto»: poiché le ottave sono incolonnate, dobbiamo credere che Ariosto non stesse trascrivendo ma componendo *ex novo* questo segmento in cui Leone svela come sono realmente andate le cose a Carlo e alla sua corte. Infatti Ariosto non avrebbe potuto scrivere i primi due versi dell'ottava 54, ordinatamente vergati sotto l'ottava 53, se non dopo aver cassato la prima redazione di 53 7-8: la riscrittura ha avuto luogo sotto la prima lezione, in colonna e ordinatamente.

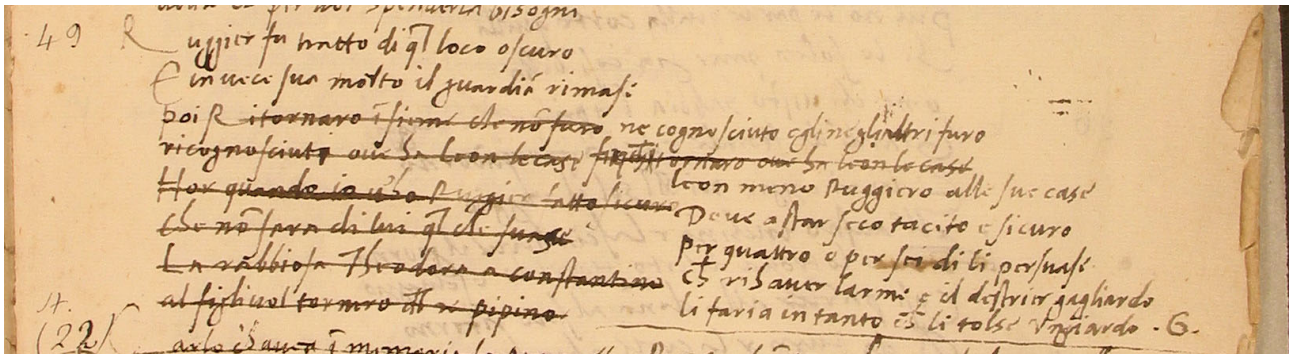
3.(Caso minore, ma comunque interessante, è XLV 13 (*FA* 112): un'ottava per metà composta *ex novo*. Probabilmente frutto di un rimaneggiamento cospicuo: Ariosto interrompe la trascrizione per ricreare, con tre tentativi, i vv. 5-8.).

4. Caso significativo:
La carta 44 *v*. (*FA* 114) contiene l'ottava 21, composta faticosamente in più tentativi. L'ottava 21 figura a destra dell'ottava 41, che prosegue il racconto di Ruggiero prigioniero, racconto che finisce con la sua liberazione per mano di Leone (41-49). Ma nella versione stampata inizia qui una digressione sui fatti di Bradamante, cioè sulla giostra che Carlo le concede di fare per mettere alla prova i pretendenti e poi sulla sua sofferenza amorosa. Tale configurazione risulta dall'imbricazione in questo punto delle ottave scritte solo di séguito nell'autografo (22-40; che si trovano in c. *45r*. limitatamente all'ultima ottava sul foglio–c.47*r*.). È per favorire l'inserimento di

queste ottave che Ariosto ha scritto l'ottava 21 nella colonna destra del foglio, nel punto in cui appunto voleva anticiparle.[116]

Questa dislocazione avviene 'a freddo', ma non troppo: non avviene cioè dopo la *trascrizione* del materiale;[117] a nostro giudizio, la dislocazione nasce in una fase progettuale intensa (che, ancora una volta, non si direbbe corrispondere a una sistemazione legata all'imminenza della stampa).

Esaminiamo anzitutto l'ottava 49, che è stata ritoccata quando Ariosto ha deciso che essa non doveva più segnare il passaggio d'argomento:



XLV 49 Ruggier fu tratto di quel loco oscuro, e in vece sua morto il guardian rimase; *poi ritornaro insieme, che non furo* *ricognosciuti, ove ha Leon le case.* *Hor quando io v'ho Ruggier fatto sicuro* *che non sarà di lui quel che suase* *la rabbiosa Theodora a Constantino,* *al figliuol tornerò del re Pipino.*	Riscrittura I 3-4 Né cognosciuto egli né gli altri furo, *fin che tornaro ove ha Leon le case.* Riscrittura II 3-8 [Né cognosciuto egli né gli altri furo]. Leon menò Ruggiero alle sue case, dove a star seco tacito e sicuro per quattro o per sei dì li persuase; che rihaver l'arme e il destrier gagliardo li faria intanto, che li tolse Ungiardo.

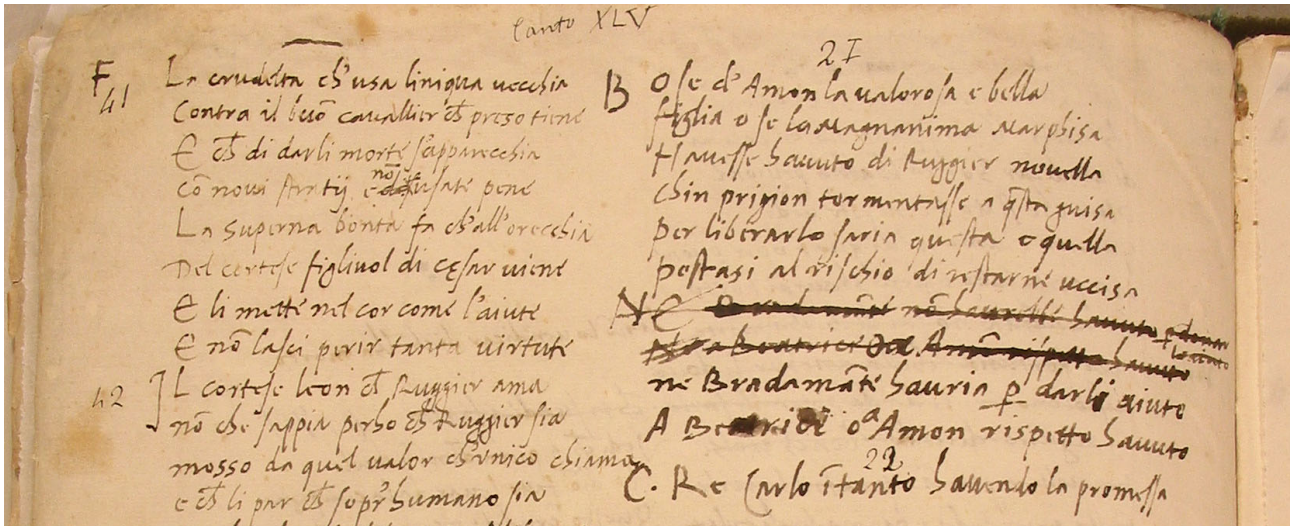
Nei vv. 5-8 della prima lezione Ariosto interveniva in prima persona nel racconto per mutare il soggetto del suo narrare, da Leone all'imperatore Carlo (con una movenza piuttosto anomala rispetto al tenore implicito che caratterizza la presenza del narratore nelle giunte del 1532). Nelle carte seguenti (c. 45 *v.*-c. 47 *r.*) Ariosto stendeva infatti le ottave 22-40 che vertono su Carlo e Bradamante e che, in un secondo tempo, furono anticipate: cioè poste a 'spezzare' la vicenda di Ruggiero imprigionato e soprattutto a differire l'evento della liberazione di Ruggiero da parte di Leone. Per attuare questa anteposizione Ariosto ha usato lettere come segni di raccordo tra i gruppi di ottave sparse su carte diverse (A, B, C, D [ottava 22], E [ottava 40], F, G).

[116] Naturalmente la numerazione, non originale, corrisponde a quella delle ottave nel testo finale.

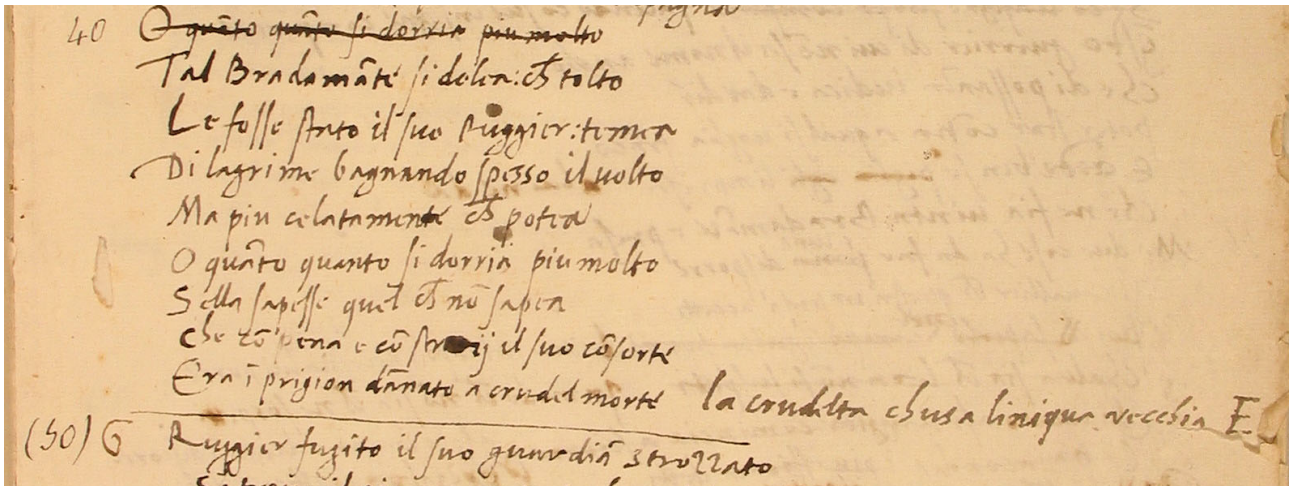
[117] È la tesi di Debenedetti, su cui poi torneremo dettagliatamente, espressa in *FA*, *Introduzione* XXXV-XXXVII: XXXVI: «si vede che l'Ariosto, dopo ch'ebbe finito di trascrivere il lamento di Bradamante, pensò di dare un diverso ordine alla materia»), quasi che Ariosto abbia infine deciso di invertire l'ordine di due possibili 'redazioni' (cfr. ivi, XXXVII: «La differenza principale tra le due redazioni è questa. Nella prima, la liberazione di Ruggiero precedeva il lamento amoroso di Bradamante; nella definitiva, viene appresso»).

Se la prima lezione di 49 5-8 introduceva il loro argomento (Carlo e Bradamante), è chiaro dunque che le ottave dislocate (21-40) furono scritte *dopo* l'intero gruppo di ottave 1-48 (che si conclude con la liberazione di Ruggiero da parte di Leone).

La posteriorità della singola ottava 21 è convalidata dalla sua collocazione fisica in F c. 44*v.* (efficacemente rappresentata nell'ed. DEBENEDETTI, cioè *FA* 114): è stata affiancata *più tardi*, proprio a segno di 'interpolazione' (in quel punto) della vicenda che essa introduce (tant'è che a essa segue il verso «Re Carlo intanto havendo la promessa», che è l'*incipit*, plasmato in seconda redazione, dell'ottava 22 (che appare scritta sulla c. 45*r.* e dopo la quale si sviluppa il racconto di Carlo e Bradamante).



Veniamo ora all'indizio che, a nostro parere, mostra come la volontà di attuare la dislocazione non sia sorta nell'ambito di un riordinamento finale delle carte (come farebbe credere la classificazione di *buona copia, con correzioni*), ma prima. L'indizio è l'ottava 40: composta *dopo* la stesura dell'evento della liberazione di Ruggiero (e ultima stanza di quelle che costituiscono il gruppo 22-40 poi anticipato), essa contiene un riferimento al paladino ancora imprigionato: 40 5-8 «O quanto, quanto si dorria più molto, / s'ella sapesse quel che non sapea, / che con pena e con stratij il suo consorte / era in prigion, dannato a crudel morte». È ovvio che Ariosto ha introdotto consapevolmente questo riferimento, cioè sapendo che poi avrebbe 'portato indietro' il blocco di ottave e avendo già chiaro anche il punto del loro inserimento, là dove appare, in (evidente) prima redazione, l'ottava 21: prima delle ottave che raccontano la liberazione del prigioniero. Infatti, Ariosto non avrebbe inserito un riferimento a tal punto erroneo rispetto alla diacronia degli eventi che andava stabilendo con il montaggio dei frammenti se davvero ciò che stava facendo era una semplice *trascrizione*, cioè proprio null'altro che un montaggio ordinato dei materiali. Al contrario, è chiaro che Ariosto si è accorto di potere imboccare una nuova via nella *dispositio* e che perciò ha scritto versi adatti al nuovo assetto, versi evidentemente nuovi: non trascritti. Il fatto che siano versi scritti di primo getto sembra chiaro anche dall'autografo: come si vede, il v. 1, cassato, è usato al v. 5.



È questa ‘consapevolezza’ di un progetto *in fieri* che sembra poco valorizzata da Debenedetti, il quale pure si accorge del procedimento ariostesco: egli, coerentemente con l’assunto che sta esaminando una *buona copia*, pare implicitamente inamovibile sul fatto che si tratta di una trascrizione, e afferma: «Si vede che l’Ariosto, dopo ch’ebbe finito di trascrivere il lamento di Bradamante, pensò di dare un diverso ordine alla materia. Lasciata dunque in sospeso la copia, egli *lavora su altri fogli, riservandosi di notare le variazioni in questa bella*».[118]

Oltretutto l’ipotesi debenedettiana racchiude un’aporia. Il controllo autoriale dovrebbe essere acuto in una fase di copia o di trascrizione e perciò non è chiara la ricostruzione proposta: da un lato Debenedetti osserva giustamente che il frammento reca viva traccia di come Ariosto ‘si accorse’ dell’incongruenza e dell’esigenza di ritoccare la diacronia degli episodi (ne è testimonianza l’ottava 21, composta in prima redazione), ma dall’altro postula l’esistenza di ulteriori supporti sui quali Ariosto, a quel punto, avrebbe lavorato con manovre anche di primo getto al fine di conseguire il riordinamento poi trascritto sui nostri fogli con una sorta di limpida economia di mezzi e di modifiche.

Si può poi dubitare del fatto che anche le modifiche operate alle stanze in questione siano, giusta Debenedetti, *variazioni* annotate *in questa bella*: è un sospetto che nasce perché l’ottava 49 è riscritta completamente nei suoi versi deputati all’introduzione delle ottave con il lamento di Bradamante (e con un primo tentativo di riscrittura che può suggerire come la correzione sia stata pensata e rifinita direttamente su questo foglio: 49 3-4, cfr. *supra* tabella). Alla prova dei fatti più minuti, la distinzione tra brutta e buona copia si rivela dunque troppo rigida.

Anche altre correzioni potrebbero essere occorse durante una composizione più che una trascrizione. È possibile individuare alcuni interventi che, in forza della modalità in cui sono disposti sul foglio, potrebbero avvalorare la tesi che nell’autografo vi sia una mescolanza di materiale trascritto e composto. Questi esempi, che elenchiamo di séguito, si sommano ai dati relativi alla lingua e a quelli inerenti agli spostamenti di versi e di ottave.

Sono rinvenibili alcune tipologie di correzione che attengono alla composizione. Ad esempio, dopo un certo lavorìo nell’ottava 39, difficilmente collocabile nel tempo, troviamo un fenomeno infrequente persino nelle stesure indubbiamente di primo getto, cioè la cassatura immediata dell’*incipit* dell’ottava 40, cui segue, sotto e ordinatamente, una pronta e diversa riscrittura. Di séguito, l’ottava 108 sembra stesa qui in prima redazione (per la cassatura dell’*incipit* e sua pronta sostituzione di séguito, come sopra). Inoltre è interessante già 26 2, dove «fiori» è

[118] C.vi nostri; ivi, XXXVI.

coperto dalle prime quattro lettere della parola «fronde»: tipologia correttoria che può evocare il ripensamento *durante* la stesura.

Nemmeno le correzioni meditate, effettuate in una fase di rilettura complessiva, prevedono necessariamente che il materiale sia stato prima trascritto, e non composto *ex novo*: molti sono i passaggi toccati da questo tipo di intervento: 52, 55, 78 e altri ancora.

Viceversa, errori tipici di una trascrizione sembrano: in 107 7 la ripetizione di «e senza»; l'identità di 55 1-2 e 57 1-2.

Possiamo trarre alcune conclusioni dai dati raccolti, in particolare dal riferimento a Ruggiero prigioniero contenuto nell'ottava 40: come abbiamo osservato, quell'ottava è stata scritta *dopo* la sequenza sulla liberazione del paladino *ma* con la consapevolezza che sarebbe stata anticipata. Questo dettaglio apre uno squarcio sul modo di procedere dell'Ariosto. Ci permette di andare oltre quanto intuito globalmente da Debenedetti, che giustamente vedeva nell'anteposizione del 'lamento di Bradamante per Ruggiero' alla 'liberazione di quest'ultimo' un esempio della ricerca del montaggio perfetto dei momenti diversi dell'episodio, della ricerca di uno stacco drammatico tra l'uno e l'altro tale da conservare la tensione narrativa. Ciò che emerge dalla nostra analisi di tutti i fenomeni salienti è un quadro ancora fluido, in cui la combinazione delle parti del racconto avviene a composizione di canto non ancora ultimata, mentre i versi trascritti si mescolano ai nuovi versi.

È quindi opportuno mettere in luce l'aspetto 'intermedio' di questi fogli, sospesi tra scrittura e copia come tra invenzione e sistemazione del materiale. A un segmento come l'ottava 40 potrebbe essere riferita la definizione di *struttura intermedia*, con cui Segre designa gli organismi del *Canzoniere* petrarchesco còlti nel momento in cui, abbozzati, si agglomerano e definiscono il loro posto in un'ottica macrotestuale. Per inciso, ricordiamo che potremmo indicare anche l'ottava 11 dell'episodio di *Olimpia* (cfr. *supra* IV.7.1) come una *struttura intermedia*. È l'ottava che definisce meglio la strutturazione dell'episodio ed è, significativamente, sospesa sia nella brutta copia che nella buona copia definitiva: testimonianza di una funzione-cerniera che Ariosto volle conferirle all'ultimo, ragionando in un'ottica macrotestuale che valica i confini tra i fogli usati per la composizione e i fogli usati per la trascrizione.

Nel complesso, questi fogli con l'episodio di *Ruggiero e Leone* ci consentono di affermare con sicurezza che per Ariosto la *trascrizione* non era un gesto finale; lo stesso Debenedetti si accorgeva del carattere straripante della scrittura ariostesca, malgrado poi a essa applicasse un po' rigidamente la griglia della distinzione tra brutta e buona. In verità noi non possiamo determinare precisamente l'atteggiamento di Ariosto nelle diverse fasi della scrittura perché il materiale autografo pervenutoci è quantitativamente scarso e non consente di svolgere tutti i confronti fra stadi elaborativi che sarebbero necessari. È meglio limitarsi a riflettere sui dati emersi dai fogli esaminati e interrogarsi sul perché Ariosto ricorresse a *strutture intermedie* e a fasi ibride della scrittura.

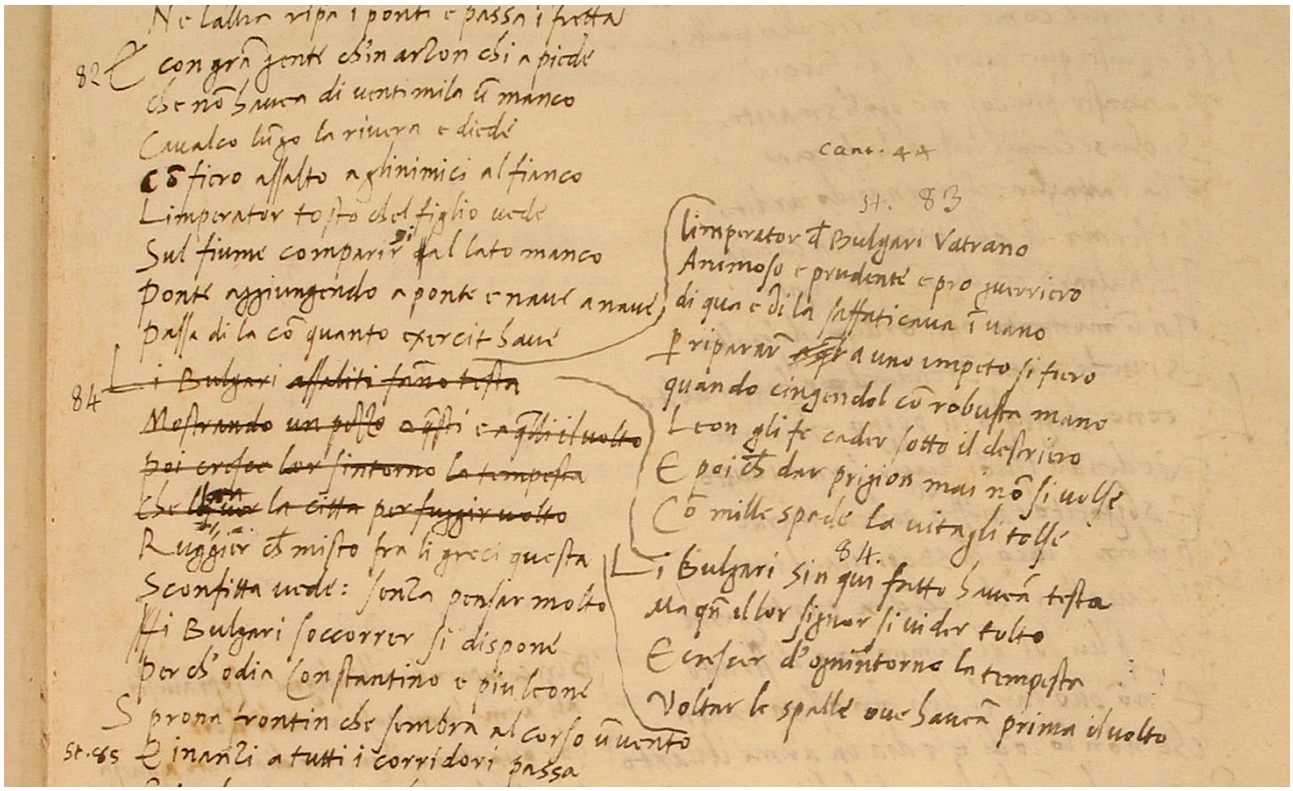
La questione tocca anche la modalità in cui è organizzato l'incastro degli episodi o *entralacement*. Nel *ms*. di *Ruggiero e Leone* la dislocazione dei gruppi di ottave rivela come Ariosto abbia interrotto la trascrizione per riprendere in mano le fila del racconto: e si potrebbe credere che Ariosto, allo scopo di controllare demiurgicamente la *fabula*, ricorresse appositamente a un regime ibrido, cioè a una mescolanza di composizione *ex novo* e di trascrizione. Forse solo ponendo davanti a sé un quadro mosso e incerto Ariosto poteva imprimervi le ultime spinte dinamiche e completarlo? Questa possibilità certo collima con l'immagine di un Ariosto immerso nella varietà romanzesca delle sue vicende, di una mente che continua a inventare persino mentre

definisce il montaggio delle sequenze già predisposte. Ed è vero che solo un dominio del 'caos' relativo o parziale, e non totale, stimola la creatività. D'altra parte, non andrà dimenticato lo specifico di un episodio come quello di *Ruggiero e Leone*: il fatto che esso condivide con le ultime commedie un andamento 'pacato' e implicito pur nel groviglio della vicenda, tanto che in primo piano non è più il tenore sfrenato dell'intreccio, mal governabile persino dall'autore, ma piuttosto la volontà del poeta di produrre una riflessione interna agli accadimenti narrati. In questo senso la scelta di anticipare il gruppo di ottave con il lamento di Bradamante a un tempo in cui Ruggiero è ancora prigioniero potrebbe essere, oltre che una miglioria della tensione narrativa (come indicava Debenedetti), una scelta di attenuazione del meccanismo del differimento. Ariosto elimina infatti la sfasatura tra il pensiero di Bradamante e la realtà delle circostanze: coerenza e sincronia sono più adatte a esprimere una visione tragica degli eventi. A suggerirne una lettura 'verticale' e del tutto priva di ironia. Naturalmente, però, dal punto di vista tecnico resta difficile valutare il procedimento della messa a punto del racconto: il fatto che non si possiedano autografi del poema ariostesco anteriori all'ultima stagione creativa rende impossibile fare i confronti che sarebbero necessari per potere trarre indicazioni riguardo al rapporto che, in generale nel *modus scribendi* ariostesco, unisce i piccoli ingranaggi – come l'ottava 40 – ai grandi passaggi della storia.

Ignoriamo totalmente quale fosse il grado di continuità nella composizione degli episodi più antichi. Forse è ragionevole immaginare che un episodio come *Ruggiero e Leone* abbia avuto una genesi più compatta e regolare rispetto a quella dei primi episodi del poema, nei cui fogli gli incastri dovevano essere fitti e vitali, anche perché l'autore non nutriva ancora la preoccupazione di mettere la sordina all'*entralacement*. Il procedimento di amplificazione narrativa che si intuisce dalla descrizione del manoscritto che Ariosto svolge nella lettera al marchese di Mantova Francesco Gonzaga del 14 luglio 1512 evoca quasi il meccanismo di rattoppo infinito delle *paperoles*: «Ma, oltra ch'el libro non sia limato né fornito anchora, come quello che è grande et ha bisogno de grande opera, è anchora scritto per modo, con infinite chiose e liture, e trasportato di qua e de là, che fôra impossibile che altro che io lo legessi». Possiamo solo immaginare come Ariosto attuasse questo processo di correzione, ma dalla testimonianza sembra emergere il suo carattere aggiuntivo. Intravediamo una sistemazione degli episodi attraverso aggiunte e spostamenti, e dunque segni di rimando e rinvii.[119] Un processo che probabilmente finisce quando inizia la fase di mera sistemazione formale: la fase che Contini ha privilegiato nella sua analisi dei frammenti autografi ariosteschi, individuando per altro in un moto opposto all'aggiunta, cioè nella *via di levare*, la legge che riassume le tendenze correttorie relative alle singole immagini e alla lingua nei suoi varî aspetti.

Veniamo a un altro caso interessante:
5. XLIV 83 è scritta nella colonna di destra: è evidentemente aggiunta.

[119] Sui montaggi di scene e in generale sui progressivi addendi, di natura formale e tematica, relativi alla composizione delle vicende nel poema cfr. MARCO PRALORAN, *Le strutture narrative dell'«Orlando Furioso»*, in «Strumenti critici», XXIV, 1, 119, 2009, 1-24.



In questa ottava interpolata si nota una significativa discrepanza tra autografo (A) e testo stampato (S) relativamente al v. 1: nell'autografo Ariosto pensava di fare di Ruggiero l'imperatore – e non il semplice «re» – dei Bulgari che combattevano contro l'imperatore Costantino:

XLIV 83 (A)	XLIV 83 (S)
L'imperator de' Bulgari Vatrano,	Il capo, il re de' Bulgari Vatrano,
animoso e prudente e pro guerriero,	animoso e prudente e pro' guerriero,
di qua e di là s'affaticava invano	di qua e di là s'affaticava invano
per riparare *a quel* a uno impeto sì fiero;	per riparare a un impeto sì fiero;
quando cingendol con robusta mano,	quando cingendol con robusta mano
Leon gli fe' cader sotto il destrier:	Leon, gli fe' cader sotto il destriero:
e poi che dar prigion mai non si volse,	e poi che dar prigion mai non si volse,
con mille spade la vita gli tolse.	con mille spade la vita gli tolse.

(S) il capo, il re de' Bulgari Vatrano] (A) L'imperator de' Bulgari Vatrano

Poiché non compare sul foglio autografo (*FA* 109), la variante *il capo, il re* è introdotta o in stampa o in una presumibile bella copia, migliore della presente. Questa seconda eventualità contribuirebbe a smentire la ricostruzione di Debenedetti, incline a ritenere che questi fogli appartengano a una fase pressoché definitiva. Già questi primi dati, infatti, ribadiscono che la presunta *buona copia, con correzioni* recherebbe i segni di una provvisorietà ancora accentuata, anche intorno al titolo proposto a Ruggiero.

Il dato variantistico è notevole perché si connette al cuore dell'intera vicenda. Essa prendeva avvio dallo sdegno di Amone e di Beatrice rispetto all'iniziativa del figlio Rinaldo di promettere la sorella a Ruggiero, privo di regno. Dunque Ruggiero doveva conquistare un titolo

per riscattarsi, specialmente agli occhi di Beatrice. Al contempo, la variante si lega a una specifica questione 'imperiale': una riflessione sull'impero che – come vedremo – si rivelerà affine a quella svolta nei *Cinque canti*, benché qui sia espressa in maniera meno grandiosa, indiretta, quasi riposta in alcuni dettagli. Proprio per la presenza implicita di questa riflessione di carattere politico è necessario fare attenzione al tema dell'investitura nobiliare e alla differenza esistente tra i due titoli. A riprova di tale differenza, ricordiamo che essi erano sommabili, come traspare da un verso dello stesso Ariosto su Carlo Magno (cfr. *OF* I 8 «re Carlo imperator romano»), e all'occorrenza scindibili (come fu nel caso di Carlo V, che nel 1531 cedette proprio il titolo di re dei Romani al fratello Ferdinando d'Asburgo).

In primo luogo, cerchiamo di chiarire il quadro variantistico, allo scopo di capire se la lezione *il capo, il re* intenda effettivamente ribassare l'ipotesi imperiale.

Consideriamo XLIV 97 7-8: «Lo pregan tutti, e vanno al ciel le grida, / che sia lor re, lor capitan, lor guida»; e 98 1-2: «Ruggier rispose lor, che capitano / e re sarà, quel che fia lor più a grado». Poiché queste ottave non ci sono trasmesse dal frammento autografo (manca la carta contenente le stanze 93-103), non possiamo sapere se la dittologia *capitano e re* fosse spontanea (e dunque venisse a contraddire, per distrazione, il titolo di *imperator* dell'ottava 83, titolo che avrebbe ottenuto il sostituto del defunto Vatrano), o se al contrario fosse frutto di una riscrittura mirante a correggere proprio l'idea 'imperiale'.

Il caso sembra indecidibile: da un lato, poiché nel testo a stampa è espunta l'idea imperiale attestata dall'ottava 83, si è tentati di dire che le ottave 97 e 98 contengono la lezione giusta, ribadendola in un'anafora che ha quasi l'aspetto della *coblas capfinidas*. Dall'altro, non va dimenticato che l'ottava 83 è scritta nella colonna di destra della carta: cioè è stata aggiunta. È difficile stabilire quando sia avvenuta l'interpolazione. L'immissione dell'ottava è connessa infatti non a un segmento della trascrizione (e perciò 'anteriore'), bensì a un altro 'ritocco' vicino apportato alla trascrizione: la riscrittura di 84 1-4:

84 1-4	
Li Bulgari sin qui fatto havean testa [sic];	*Bulgari assaliti fanno testa,*
ma quando il lor signor si vider tolto,	*mostrando un pezzo a questi e a quelli il volto;*
e crescer d'ogn'intorno la tempesta,	*poi crescer lor sì 'ntorno la tempesta,*
voltâr le spalle ove havean prima il volto.	*che l'han … vêr la città per fuggir vòlto.*

Al v. 2 della variante è ricordata la morte di Vatrano per mano di Leone, evento descritto nella interpolata ottava 83: «ma quando il lor signor [Vatrano] si vider tolto».

Il discorso fatto per XLIV 97-98 vale per XLVI 49 1-2: «Che quella nazion, la qual s'avea / Ruggiero eletto re, quivi a chiamarlo…». Non disponiamo dell'autografo di questa ottava, il foglio napoletano (*FA* 134) inizia infatti solo con l'ottava 50 (l'aggiunta più cospicua di C nel canto XLVI coincide con le ottave 20-66).

Un caso particolare è costituito da XLVI 69 1-4 (anche le ottave 69-72 del canto XLVI furono aggiunte in C): «Gli imbasciatori bulgari che in corte / di Carlo eran venuti, come ho detto, / con speme di trovare il guerrier forte / del liocorno, al regno loro eletto»). «al regno lor[o *interl.*] eletto» corregge la prima lezione *che re haveano elletto*. Del passo possediamo l'autografo (*FA* 137); eppure è difficile stabilire se a questo punto della composizione dell'episodio Ariosto avesse deciso quale titolo dovesse toccare in sorte a Ruggiero: se quello di imperatore (cfr. XLIV 83) o quello di re (cfr. XLIV 97-98). Infatti due possibili ragioni giustificano la variante:

(1) *del liocorno, che re haveano elletto* > (2) *del liocorno, al regno loro eletto*
Ragione metrica: in lezione 1 *liocorno* senza dieresi, oppure doppia sinalefe (re-haveano; haveano-elletto); in lezione 2 *liocorno* con dieresi.
Ragione sostanziale: *regno* nel senso di 'comando', valore generico che tiene in gioco l'ipotesi della nomina di Ruggiero a imperatore dei Bulgari. Questa ambiguità non è completamente dissipata neanche dalle ottave seguenti, che tornano insistentemente sulla questione del titolo:

XLVI 70 (cit. dal testo a stampa per comodità, ma cfr. per alcune discrepanze e per il processo compositivo *FA* 137): «ove in Adrianopoli servato / gli era lo scettro e la real corona: / ma venga egli a difendersi lo stato; / che a' danni lor di novo si ragiona / che più numer di gente apparecchiato / ha Costantino, e torna anco in persona: / et essi, se 'l suo re ponno aver seco, / speran di torre a lui l'imperio greco».

XLVI 71 (cit. dal testo a stampa ma cfr. *ibidem*): «Ruggiero accettò il regno, e non contese / ai prieghi loro, e in Bulgheria promesse / di ritrovarsi dopo il terzo mese, / quando Fortuna altro di lui non fêsse. / Leone Augusto che la cosa intese, / disse a Ruggiero ch'alla sua fede stesse, / che, poi ch'egli di Bulgari ha il domino, / la pace è tra lor fatta e Costantino».

XLVI 72 (non disponiamo dell'autografo: *FA* 137 finisce con l'ottava 71): «Non è virtù che di Ruggier sia detta, / ch'a muover sì l'ambiziosa madre / di Bradamante, e far che 'l genero ami, / vaglia, come ora udir, che re si chiami».

In sintesi, possiamo fissare due soli punti certi: (1) l'idea di conferire a Ruggiero il titolo di imperatore (dei Bulgari) risolvendo in grande stile il problema di farlo diventare nobile è sorta in un tempo assai maturo della composizione dell'episodio; (2) la variante che abbassa la posta in gioco, trasmessa dal testo a stampa, e in generale i passi che recano il titolo di *re* sono difficilmente collocabili in una fase temporale della lavorazione (complice la probabile esistenza, suggerita ormai da molteplici indizî, di una ulteriore copia dell'episodio che non ci è pervenuta). Ad ogni buon conto, è per questa soluzione che infine ha optato l'Ariosto.

Un re può soddisfare la madre di Bradamante mettendo fine alla questione matrimoniale; al contempo, però, è un destino che fa decadere quello imperiale, abbozzato e poi giudicato inopportuno per l'eroe 'estense'. In realtà, a una lettura approfondita si comprende che nell'episodio la riflessione sull'impero non si estingue: spostata su un altro piano del racconto, essa vive attraverso oculati riferimenti.

Anzitutto è presente nella focalizzazione interna di Ruggiero, poiché Ariosto caratterizza con precisione il modo in cui l'eroe giudica il potere imperiale, indugiando sul suo astio e sui suoi sentimenti di rivalsa. Il disprezzo che nutre per lo sposo imposto dai genitori di Bradamante si deve proprio alla privilegiata posizione politica di quest'ultimo: Leone, in quanto figlio di Costantino, è destinato a essere il futuro imperatore dei Greci. In XLIV 52 Ariosto chiarisce espressamente che Ruggiero decide di combattere contro i Greci allo scopo di spodestarlo e assumere su di sé il suo potere (5-8: «ch'io spero intanto, che da me deposto / Leon col padre de l'imperio fia; / e poi che tolto avrò lor le corone, / genero indegno non sarò d'Amone»); in XLIV 76 Ariosto aggiunge con un tratto di umorismo macabro che Ruggiero intende uccidere Leone determinandone così l'apoteosi, secondo il costume romano che prevede la divinizzazione degli imperatori dopo la morte (5-8: «senza parlarne altrui si mette in core / di far che [Leone] muoia, e sia d'Augusto, Divo; / e tor, se non l'inganna la sua speme, / al padre e a lui la vita e 'l regno insieme»). Ariosto qui si richiama a Lucano sia per la romanità del tema sia per il registro tragico e grottesco in cui lo svolge (proprio come nella dedica della *Pharsalia*: cfr. III.3.VI). E complessivamente è innegabile che, almeno in questa prima parte del racconto, il rancore di

Ruggiero inquadri il nemico imperatore nel modo più spietato, stilizzandolo come una sorta di tiranno da spodestare, ancora una volta in linea con l'*epos* lucaneo.[120]

Inoltre, Ariosto ha disseminato l'episodio di spunti polemici contro l'istituto imperiale, espressi allusivamente attraverso il codice araldico. Su questa simbologia Ariosto torna insistemente ed è verisimile che essa richieda un'interpretazione. In XLIV 77 5-8, quando Ruggiero finalmente parte verso Oriente sulle tracce di Leone, Ariosto specifica che «A questa impresa non gli piacque torre / l'aquila bianca nel color celeste, / ma un candido liocorno come giglio, / vuol ne lo scudo, e 'l campo abbia vermiglio»: è eloquente il gesto di accantonamento dello stemma con l'aquila, simbolo imperiale per eccellenza, a favore di un simbolo di purezza come l'unicorno bianco. Il *liocorno* era un simbolo politico estense, effigiato in uno stemma del campanile del Duomo di Ferrara come sul portale di Palazzo Schifanoia, e persino, in una chiave forse persino di impresa personale del Duca, in una tela del Moretto che raffigura Alfonso I accanto a Santa Giustina d'Antiochia; Virgilio Ferrari ne riassume il significato ricordando una credenza che per noi ha grande interesse: «il *liocorno* simboleggiò dunque, all'epoca degli Estensi, generosità, fortezza, continenza, vittoria (quest'ultimo attribuito in relazione al fatto che si diceva combattesse col leone, suo nemico)».[121] Comprendiamo quindi perché Ruggiero lo scelga come impresa per affrontare Leone. E al contempo, se Ruggiero depone l'aquila bianca in campo azzurro, altra insegna estense tradizionale, probabilmente ciò avviene anche perché un'aquila imperiale è rappresentata sulle vesti di Leone. Infatti, quando – travestito da Leone – è costretto a duellare con Bradamante indossa sulla corazza l'aquila d'oro a due teste, simbolo dell'impero: XLV 69 1-4 «E per parer Leon, la sopraveste / che dianzi ebbe Leon, s'ha messe indosso; / e l'aquila de l'or con le due teste / porta dipinta ne lo scudo rosso». Si intuisce dunque che Ariosto ha voluto che l'aquila definisse una sola parte in gioco, quella di Leone, e che Ruggiero in un certo senso si contrapponesse a essa ornato di una diversa insegna. Un'insegna più specificamente estense. Quando l'eroe è costretto a combattere travestito da Leone, l'aquila assume un valore subdolo e violento; e sembrerebbe che l'immagine di Ruggiero travestito – un Ruggiero 'divenuto' imperatore per questa via paradossale – esprima un pessimismo in constrasto con la possibilità prima soppesata (XLIV 83) di assegnargli il titolo di imperatore dei nemici dei Greci, i Bulgari. Segue la scena di profonda mestizia in cui, cessato il duello con Bradamante, Ruggiero «rende» le «insegne» a Leone e riprende il suo «liocorno»: «Ruggier, di cui la mente ange e molesta / alto dolore, e che la vita aborre, / poco risponde, e l'insegne gli rende, / che n'avea aute, e 'l suo liocorno prende» (XLV 84 5-8). Un ultimo riferimento agli stemmi è improntato invece a una rinnovata baldanza, quando Ruggiero si presenta a corte e per farsi riconoscere come il vero vincitore indossa lo stemma imperiale: «S'appresentò Ruggier con l'augel d'oro / che nel campo vermiglio avea due teste, / e come disegnato era fra loro, / con le medesme insegne e sopraveste / che, come dianzi ne la pugna foro, / eran tagliate ancor, forate e peste; / sì che tosto per quel fu conosciuto, / ch'avea con Bradamante combattuto» (XLVI 52). Nel complesso, riteniamo probabile che questa simbologia intessi allusioni di natura politica. Tra tutte le

[120] Si accorge di questa caratterizzazione anche GIUSEPPE SANGIRARDI, *L'Arioste et l'Empire. Réflexions sur les rédactions du* Roland furieux, in «e-Spania: revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes», on-line 13 juin 2012, http://e-spania.revues.org/21345: «au cours de l'épisode le titre et le pouvoir impérial apparaissent constamment comme un masque, une forme creuse qui cache l'abus de pouvoir et l'avidité». Nel complesso Sangirardi mira a suggerire come, nella sua coscienza politica, l'Ariosto del 1532 non abbia mai aderito al modello imperiale, e propone alcune interpretazioni puntuali che ci sembrano persuasive, come ricorderemo anche più avanti.

[121] Cfr., anche per le riproduzioni, FERRARI, *L'araldica estense nello sviluppo storico del Dominio Ferrarese*, cit., 46 sgg.; 73 sgg.; 106 (da cui proviene la cit.).

raffigurazioni la più perturbante è quella di Ruggiero costretto a duellare travestito da Leone e ornato delle insegne del nemico imperatore: il progenitore degli Este costretto a portare l'aquila dell'Impero d'Oriente è un'immagine che poteva esprimere un significato politico valido nell'attualità? Poteva esprimere, ad esempio, un elogio degli Este sempre interiormente fedeli alla loro causa e pertanto disposti al sacrificio? Non è mai stato notato che il simbolo dell'aquila bicipite, che nel racconto esprime icasticamente un'imposizione dolorosa, era stato adottato da Carlo V nel proprio stemma. L'alone mitico sprigionato dall'evento dell'incoronazione bolognese del 1530 sicuramente penetrò anche in Ariosto, rendendogli questi simboli più che famigliari.[122] In seconda battuta, sempre volendo ipotizzare un'interpretazione in chiave attuale, non si può escludere nemmeno che l'immagine araldica sotto cui combatte Ruggiero abbia un significato provocatorio diretto contro gli Este: ossia che trasponga la scelta politica di coloro che, ricattati dal potere schiacciante di Carlo V, furono disponibili a diventarne complici.

È indubbio che ciascuna delle due ipotesi che – cautamente – suggeriamo dovesse fondarsi su una lettura del testo volta a strumentalizzarlo, a valorizzare alcuni tratti a scapito della complessità dei toni e dei sentimenti in gioco. Anche per questo le ipotesi appaiono forse bizzarre, ma vanno considerate accanto all'l'idea, di cui resta traccia all'inizio dell'episodio, di fare di Ruggiero l'imperatore dei Bulgari, sostituto di Vatrano. È probabile che anche tale immagine contenesse, in potenza, una riflessione cupa sull'impero perché la moltiplicazione dei grandi poteri (a Carlo Magno si sarebbero sommati quindi sia Costantino che Ruggiero) poteva esprimere uno scetticismo nei confronti della stabilità dell'Europa imperiale. Già nei *Cinque canti* si fronteggiavano due imperatori: Costantino, sobillato da Gano, mandava un'armata contro Carlo Magno. In questa armata per altro v'erano anche i Bulgari, dato che potrebbe confermare una rielaborazione tutta interna svolta da Ariosto, un 'restauro', almeno parziale, di idee e materiali abbandonati (*CC* IV 94 7 8: «poi seguia un stuol di Traci e di Valachi, / Bulgari, Servïan, Russi e Polachi»):

CC IV 95:
Questi mandava il greco Costantino,
e per suo capitano un suo fratello;
sì come quel ch'a Carlo di Pipino
portava iniqua invidia et odio fello,
per esser fatto imperador latino
e usurparli il coronato augello.
Ben di lor mossa e di lor porse in via
avuto Carlo avea più d'una spia.

Ciò che è certo è che già nello scenario dei *Cinque canti* i rapporti tra Oriente e Occidente erano descritti come una dialettica negativa, in linea con la concezione lucanea espressa nella *Pharsalia*. Lo scontro tra gli imperatori alludeva alla fragilità e alla fiacchezza dell'istituto imperiale. Riteniamo che la negatività di tale visione sia sensibile anche nell'episodio di *Ruggiero e Leone*: lo è, almeno secondo la nostra interpretazione, nell'uso allusivo e polemico delle immagini araldiche, e probabilmente filtra nella stessa idea, rimasta abbozzata, di un Ruggiero imperatore: un'investitura ambigua, che, alla luce di tutti gli altri elementi del racconto, sarebbe riduttivo accogliere nello spirito di un semplice omaggio politico agli Este. A margine, ricordiamo come

[122] Cfr., ad esempio, *Carlo V a Bologna 1530. Cronache e documenti dell'incoronazione*, a cura di ROBERTO RIGHI, prefazione di EMILIO PASQUINI, con un saggio storico-artistico di GIOVANNI SASSU, Bologna, Costa Editore, 2000, 186-187 tavv. 7-8 con la riproduzione della cavalcata dell'imperatore su cui è raffigurata l'aquila a due teste.

l'uso dell'araldica fosse un tratto singolarmente frequente nei *Cinque canti*: il potere imperiale era designato da svariate perifrasi che contengono l'immagine del giglio in II 25 4; 88 6; 131 5; III 73 3; V 10 4; 16 5; mentre il simbolo dell'«aquila» o dell'«augello» era già significativamente rielaborato, in quanto tolto dal solco encomiastico (l'insegna estense rappresentava un'aquila bianca in campo azzurro) e già calibrato sulla vicenda personale del personaggio di Ruggiero, il quale, dopo la conversione, aveva preso come insegna «l'uccel bianco e il nero» (*CC* III 73 4), cioè aveva unito la sua aquila bianca a quella nera dell'impero cristiano; e al potere dei Franchi Alcina si riferiva con disprezzo già in *CC* I 21 6 e I 44 6, definendolo «aquila superba» e «aquila romana». Sarebbe azzardato collegare questa sensibilità araldica al fiorire di una pubblicistica imperiale, la quale si sarebbe intensificata solo nei pieni anni venti in vista dell'incoronazione bolognese di Carlo V. È più prudente limitarsi a osservare come anche in questi simboli risieda la grande attenzione al problema politico che accomuna il frammento al terzo *Furioso*; attenzione per altro confermata sul piano lessicale anche dalla ricorrenza del termine «lega» in accezione politico-militare: la forma settentrionale «liga» designa in *CC* II 30 8 e 127 4 le unioni delle forze sobillate da Gano contro Carlo Magno, mentre «lega» appare nelle giunte del 1532 con spiccata frequenza (XI 79 2; XXXIII 8 8; 31 6; 44 1; 55 5; XLV 113 2; di contro alle due sole occorrenze preesistenti in B XV 84 6; XLIV 2 3).

Dunque nell'episodio di Ruggiero e Leone riaffiorano alcune forme dei *Cinque canti* che ci invitano a cogliere un'interessante contiguità con il testo ripudiato, e in definitiva a relativizzare l'idea della rottura con il vecchio esperimento. Resta però problematico interpretare il significato degli elementi che ritornano, e in particolare di quegli elementi vistosamente allusivi come i dettagli araldici calati non per caso in una narrazione molto controversa. È meglio non spingersi oltre i dati che abbiamo raccolto per avventurarsi nell'elaborazione di congetture indimostrabili. In fondo, Ariosto ha fermato il suo poema su un evento epico e gioioso come le nozze di Ruggiero e Bradamante, lasciando cadere i destini cupi che Boiardo aveva predisposto per i personaggi in séguito al tradimento di Gano (evento centrale degli stessi, ripudiati *Cinque canti*). Le ombre che percepiamo non guastano l'atmosfera, restano laterali: corrispondono a interrogativi insoluti e a sentimenti privati dell'autore, calati nella narrazione in qualche modo obliquo.

In conclusione ci limitiamo a rimarcare, attraverso un ultimo esempio, quanto il modello di Lucano abbia influito su questi effetti chiaroscurali. La *Pharsalia* è un riferimento ineludibile per lo scetticismo di Ariosto verso un'ideologia imperiale e conciliatoria. Lo prova – nel 1532 – anche la giunta del canto XV, corrispondente alle ottave 18-36, dove compaiano alcuni elementi riconducibili alla *Pharsalia*. Là dove celebra i «capitani invitti» (27 4) di Carlo V, Ariosto ricorda Andrea Doria, liberatore del mare dai pirati ed entrato, dal 1528, al servizio dell'impero: la pietà mostrata allorché non volle farsi signore di Genova suscita un confronto, tutto a suo favore, con Giulio Cesare. Nell'ottava 33, la stoccata polemica contro la poca affezione alla patria di «Iulio» richiama la *Pharsalia*, di cui Ariosto evoca anche i teatri di guerra, la Tessaglia e l'Africa dello scontro con Pompeo (e non dimentichiamo che proprio a Pompeo era equiparato il Doria nell'ottava 31: cfr. 31 1 «Non fu Pompeio a par di costui degno»). Insomma, l'elogio di Andrea Doria sfuma in una tirata anti-tirannica, e Ariosto sembra prendere le parti di un Doria-Pompeo contro chi non mantiene la libertà nei territori conquistati:

XV 33-35
Questa pietà ch'egli alla patria mostra,
è degna di più onor d'ogni battaglia
ch'in Francia o in Spagna o ne la terra vostra

vincesse Iulio, o in Africa o in Tessaglia.
Né il grande Ottavio, né chi seco giostra
di par, Antonio, in più onoranza saglia
pei gesti suoi; ch'ogni lor lauda amorza
l'avere usato alla lor patria forza.

Questi et ogn'altro che la patria tenta
di libera far serva, si arrosisca;
né dove il nome d'Andrea Doria senta,
di levar gli occhi in viso d'uomo ardisca.
Veggio Carlo che 'l premio gli augumenta;
ch'oltre quel ch'in commun vuol che fruisca,
gli dà la ricca terra ch'ai Normandi
sarà principio a farli in Puglia grandi.

A questo capitan non pur cortese
il magnanimo Carlo ha da mostrarsi,
ma a quanti avrà ne le cesaree imprese
del sangue lor non ritrovati scarsi.
D'aver città, d'aver tutto un paese
donato a un suo fedel, più ralegrarsi
lo veggio, e a tutti quei che ne son degni,
che d'acquistar nuov'altri imperii e regni. –

Come si intuisce, nell'ottava 33 non si verifica un fenomeno di intertestualità né di inter-discorsività: piuttosto, Ariosto evoca direttamente lo storico scontro tra Pompeo e Cesare, e dalla parte di Pompeo colloca l'*animus* del Doria. Si tratta di una scelta di grande rilievo, che in qualche modo sembra suggerire la concezione ariostesca del potere imperiale: un potere che può essere pericoloso, che può degenerare in una tirannia, senza alcuna pietà o 'senso della patria'. E ci sembra in contrasto con la dignità del Doria che rifiuta il regno l'immagine di Carlo V che ripaga il capitano con territori e signorie (34 5-8).[123] Un contrasto calcolato ma impercettibile, perché Ariosto mantiene i suoi versi in equilibrio sui registri del resoconto storico fedele e, all'opposto, degli slanci idealizzanti: in tal senso l'effetto brusco del passaggio dalla prima alla seconda quartina dell'ottava 34 può essere assorbito e giustificato in questo gioco di alternanza. Tuttavia, ci sembra tangibile che, nell'ottava 35, le *cesaree imprese* di Carlo V non siano indenni da una certa ironia: compiute da chiunque abbia aiutato Carlo V nell'affermazione del suo dominio, dopo avere biasimato Giulio Cesare come un tiranno l'aggettivo *cesaree* non poteva essere letto come neutra retorica imperiale. Sempre in chiave ironica, il passo esprime anche un significato maliziosamente opposto a quanto affermato nel celebre proemio del canto (immodificato da A a C): le battaglie per l'affermazione dell'Impero hanno richiesto il sangue di molti condottieri che hanno servito Carlo V (*quanti / del sangue lor non ritrovati scarsi*), e non furono certo imprese prive di sangue come la vittoria della Polesella ricordata nell'esordio: «Fu il vincer sempremai laudabil cosa, / vincasi o per fortuna o per ingegno: / gli è ver che la vittoria sanguinosa / spesso far suole il capitan men degno; / e quella eternamente è gloriosa, / e dei divini onori arriva al segno, / quando, servando i suoi senza alcun danno, / si fa che gl'inimici in rotta vanno. // La vostra, Signor mio, fu degna loda, / quando al Leone, in mar tanto feroce, / ch'avea occupata l'una e

[123] Riguardo al contrasto tra il Doria e Carlo V cfr. le osservazioni di SANGIRARDI, *L'Arioste et l'Empire. Réflexions sur les rédactions du* Roland furieux, cit. Giustamente Sangirardi collega la generosità dell'ammiraglio genovese alla tradizione umanistica repubblica e anti-tirannica.

l'altra proda / del Po, da Francolin sin alla foce, / faceste sì, ch'ancor che ruggir l'oda, / s'io vedrò voi, non tremerò alla voce. / Come vincer si de', ne dimostraste; / ch'uccideste i nemici, e noi salvaste» (XV 1-2).

Infine, indichiamo alcune possibili intertestualità con la *Pharsalia*, sempre a testimonianza della persistenza dell'immaginario lucaneo nell'ultimo *Furioso*. Nel canto XLIV, Ruggiero non perde tempo presso i Bulgari e si mette all'inseguimento di Leone, il quale nel frattempo è diretto verso un ponte (sulla Sava) che teme possa essere stato distrutto dai nemici. Una volta attraversato, lo «rompe»: una srategia militare ben illustrata in una scena di battaglia della *Pharsalia* in cui Cesare si accorge che 'il ponte era stato abbattuto e che il cammino era perciò stato interrotto' (trad. mia):

XLIV 99 e 100	*Phars*. II 492
Così senza indugiar [Ruggiero] lascia lo stuolo, e si volge al camin che gli vien detto, che verso il ponte fa Leone a volo, forse per dubbio che gli sia intercetto. Gli va dietro per l'orma in tanta fretta, che 'l suo scudier non chiama e non aspetta. Leone ha nel fuggir tanto vantaggio (fuggir si può ben dir, più che ritrarse), che trova aperto e libero il passaggio; poi rompe il ponte, e lascia le navi arse. Non v'arriva Ruggier, ch'ascoso il raggio era del sol, né sa dove alloggiarse. Cavalca inanzi, che lucea la luna, né mai trova castel né villa alcuna.	Nam prior e campis ut conspicit amne soluto rumpi Caesar iter, calida prolatus ab ira: "Non satis est muris latebras quaesisse pavori? Obstruitis campos fluviisque arcere paratis, ignavi? Non, si tumide me gurgite Ganges summoveat, stabit iam flumine Caesar in ullo post Rubiconi aquas. Equitum properate catervae, ite simul pedites, ruiturum ascendite pontem". Haec ubi dicta, levis totas accepit habenas in campum sonipes crebroque simillima nimbo trans ripam validi torserunt tela lacerti. Ingreditur pulsa fluvium statione vacantem Caesar et ad tutas hostis conpellitur arces.

Si coglie una certa somiglianza anche tra l'atteggiamento di Ruggiero e quello indomito di Cesare, entrambi bloccati dal ponte distrutto. Per inciso, ci sembra che l'immagine ariostesca del guado impossibile mentre divampa l'incendio delle navi recuperi i dettagli essenziali della scena finale dei *Cinque canti*.

Una seconda sequenza in cui Ariosto può essersi ispirato alla *Pharsalia* è quella in cui Leone sopraggiunge con l'inganno alle spalle di Vatrano e lo uccide: nella descrizione della manovra di aggiramento si avverte l'eco dei versi lucanei in cui è descritto il piano subdolo dell'egiziano Plotino per compiere l'omicidio Cesare (cfr. in specie «occulto inganno» < «*occultae fraudi*»):

XLIV 81 5-8	*Phars*. X 344
Leone intanto con *occulto inganno* dal fiume discostandosi, circonda molto paese, e poi vi torna, e getta ne l'altra ripa i ponti, e passa in fretta.	Struit audax [Pothinus] inrita fatis nec parat *occultae* caedem committere *fraudi* invictumque ducem detecto Marte lacessit.

Ha un sapore lucanèo anche l'ottava XLIV 87 sul sanguinoso combattimento di Ruggiero: «Lascia quel morto, e Balisarda stringe / verso uno stuol che più si vede appresso; / e contra a questo e contra a quel si spinge, / et a chi tronco et a chi il capo ha fesso: / a chi nel petto, a chi nel fianco tinge / il brando, e a chi l'ha ne la gola messo: / taglia busti, anche, braccia, mani e spalle; / e il sangue, come un rio, corre alla valle».

E in conclusione vediamo quanto capillarmente la *Pharsalia* abbia agito come archetipo della considerazione negativa dei rapporti tra Occidente e Oriente, espressa nei *Cinque canti*, nel frammento I della *Storia d'Italia*, e infine nel canto XLVI (cfr. *supra*). Proprio nell'ultimo canto del poema Ariosto descrive il padiglione istoriato e la sua avventura mirabolante (a tratti quasi comica): dono di Cassandra a Ettore, è stato lasciato da Menelao in Egitto, a Proteo, in cambio della restituzione di Elena, e di qui è passato a Cleopatra, portato a Roma da Agrippa e, fatalmente a Bisanzio da Costantino. Come abbiamo proposto nella nostra interpretazione del passo (cfr. *supra*), Ariosto esprime qui il suo giudizio polemico del potere imperiale: naturalmente dirige la critica contro l'impero d'Oriente, come già nel frammento I della *Storia d'Italia*, e rinnova le accuse a Costantino, anche per la donazione da lui fatta a papa Silvestro. Una funesta dialettica Oriente-Occidente, scandita attraverso le stesse tappe e gli stessi personaggi menzionati da Ariosto, è tracciata da Lucano in un passo del libro X della *Pharsalia*. Fra l'altro, Lucano equipara Elena e Cleopatra come due flagelli che punirono, rispettivamente, l'Oriente e l'Occidente e ricorda la battaglia di Azio; in Ariosto filtrano sia l'avvicendamento Elena-Cleopatra sia la perifrasi con cui Lucano designa lo scontro navale di Azio («*Leucadio gurgite*» > «mar Leucadio»):

XLVI 83 Elena nominata era colei per cui lo padiglione a Proteo diede; che poi successe in man de' Tolomei, tanto che *Cleopatra* ne fu erede. Da le genti d'Agrippa tolto a lei nel *mar Leucadio* fu con altre prede: in man d'Augusto e di Tiberio venne, e in Roma sin a Costantin si tenne.	*Phars.* X 60 sgg. […] Quantum inpulit Argos Iliacasque domos facie Spartana nocent, Hesperios auxit tantum *Cleopatra* furores. Terruit illa suo, si fas, Capitolia sistro et Romana petit inbelli signa Canopo Caesare captivo Pharios ductura triumphos *Leucadio*que fuit dubius sub *gurgite* casus, an mundum ne nostra quidem matrona teneret.

7.VI APPENDICE – L'ARCHIBUGIO E LE VARIANTI IN CORSO DI STESURA: UNA LETTURA DELL'INVETTIVA CONTRO LE ARMI DA FUOCO

Torniamo ora all'aggiunta di Olimpia, con lo scopo di proporre una lettura dell'invettiva contro le armi da fuoco. Faremo un'analisi del passo affrontando i problemi aperti e già dibattuti dalla critica relativi al vero intento del narratore – che forse mai come in questo caso tende a coincidere con il poeta – nella denuncia dell'artiglieria: ancora una volta ci occuperemo dunque della coscienza politica dell'autore. In particolare, indicheremo una chiave di lettura precisa per intendere l'organizzazione della struttura retorica dell'invettiva, una chiave valida forse anche per cogliere i sentimenti di Ariosto. A supporto di quanto avremo proposto, nella seconda parte di questa appendice ci eserciteremo a interpretare le varianti in corso di stesura, ovvero le varianti documentate nelle pagine degli autografi: è possibile leggere tali varianti su uno sfondo ideologico? Sullo sfondo delle idee che orientano il cosiddetto terzo *Furioso*? Proveremo a usare i dati variantistici non per estrarre le tendenze auto-correttorie di Ariosto sul piano della lingua e dello stile, come fatto già da Contini impeccabilmente: li useremo piuttosto per cogliere, nel vivo dell'elaborazione, le tracce del progetto ariostesco, che nel caso della condanna dell'archibugio coincidono con intenzioni e allusioni non esprimibili in maniera diretta.

Come sappiamo, l'episodio di Olimpia è raccontato fra i canti IX-XII (IX 8-94; X 1-34; XI 21-80 e 83, vv. 7-8; XII 1-4; 17) e contiene al suo interno la famosa invettiva. Essa è

compartita in due atti: tra il canto IX (89-91) – dove esprime il punto di vista di un personaggio, il paladino Orlando fedele agli ideali cavallereschi – e il canto XI, dove è pronunciata dall'autore.

Nel canto IX Orlando ha appena avviato l'amorosa inchiesta ed è diretto all'isola di Ebuda in cerca di Angelica, ma la sua nave è spinta dal vento in Olanda, ad Anversa, dove incontra Olimpia che chiede aiuto per liberare l'amato Bireno. Questi è prigioniero di Cimosco, re di Frisia, che nel combattimento contro Orlando si vale dell'archibugio. Dopo averlo ucciso, Orlando getta l'arma nel mare. Qui si colloca il segmento con la descrizione dello scontro impari e il gesto, accompagnato dalle riflessioni di Orlando, del ripudio dell'archibugio. Notiamo, per inciso, che queste imprese di Orlando restituiscono al personaggio una statura eroica approfondita da Ariosto nei *Cinque canti* più che nei primi due *Furiosi*, dove solo nella seconda parte egli appariva come campione della cristianità e non come innamorato e matto.

Nel canto XI l'*additio* è composta dalle ottave 21-80 e giusto dall'ottava 21, riprendendo la storia di Orlando, Ariosto dichiara la vanità del suo nobile gesto e svolge la riflessione amara sulle armi da fuoco impiegate nelle guerre contemporanee. Il tema dell'inganno è qui attualizzato storicamente: il diavolo fa ritrovare l'archibugio a un negromante «al tempo de' nostri avi, o poco inante» (XI 22 8), in genere identificato dai commentatori (già da Ludovico Dolce e da Niccolò Eugenico) nel leggendario inventore della polvere pirica Bertold Schwartz, frate tedesco morto nel 1384.[124] È una congettura: se essa soddisfa solo in parte la salienza del termine «negromante», da intendere in questo contesto come 'emissario del diavolo', certo sembra in linea con l'orientamento germanico che Ariosto dà alla sua condanna, indicando negli «Alamanni» (XI 23 4) i primi portatori dell'empia invenzione. I tedeschi, in combutta col demonio, fanno i «nostri danni» (XI 23 6). Di quest'espressione si può proporre un'interpretazione proprio in un'ottica 'nazionale': ovvero, ai danni dell'Italia. Un incoraggiamento in tal senso è in 27 3-4 (con il riferimento a «…questa guerra, / che 'l mondo, ma più Italia, ha messo in pianti») e nell'ottava 25, dove Ariosto depreca il mercenario, ossia il soldato che riceveva, con gli «stipendi», l'arma da fuoco, e che potrebbe essere identificato nel lanzichenecco. Questa possibile visuale 'italiana' è fondamentale per il discorso che qui proviamo a svolgere.

Intanto, osserviamo la struttura retorica dell'invettiva. Nelle ottave 26-27 la costruzione anaforica («Per te») regge un enfatico polisindeto, che si protrae con le consecutive introdotte da «che»: Ariosto esprime il rimpianto per il tramonto dei valori della gloria militare e con l'autorevolezza del testimone rinvia il lettore ai morti di *questa guerra*, la quale, ancora in corso, farebbe supporre che la pace di Cambrai, stipulata tra Carlo V e Francesco I nell'agosto 1529, fosse ancora a venire e sia dunque termine *ante quem* per la scrittura dei versi.[125] L'aggancio all'attualità è posto all'interno di una struttura retorica peculiare: l'architettura coordinante dei versi della condanna è *sui generis* perché dà contemporaneità a più fatti calati in proposizioni principali; l'effetto è un tono formulare. Certo questo tono invita a ricordare che la polemica contro le armi da fuoco era un *topos*, un *topos* che ha riscontro nei teorici militari (tra cui Machiavelli[126]), i quali tuttavia non avevano un'ispirazione etica ma tecnica e retoricamente non

---

124 CASADEI, *La strategia delle varianti*…, cit., 39.

125 ID., *Il percorso del «Furioso»*…, cit., 63: «L'elenco introduce un elemento precisamente databile: si svela infatti che il motivo dell'invettiva è la lunga guerra tra Francesco I e Carlo V, che era culminata nel 1525 con la battaglia di Pavia, ed era stata seguita nel '27 dal Sacco di Roma».

126 Una relativa deplorazione delle armi da fuoco si trova nell'*Arte della guerra* III (NICCOLÒ MACHIAVELLI, *L'Arte della guerra. Scritti politici minori*, a cura di JEAN-JACQUES MARCHAND, DENIS FACHARD e GIORGIO MASI, Roma, Salerno Editrice, 2001, 127-152). Sul tema cfr. DAVE HENDERSON, *Power Unparalleled: Gunpowder Weapons and the Early «Furioso»*, in «Schifanoia», 13-14, 1992, 109-131; LA MONICA, *Realtà storica e immaginario bellico ariostesco*, cit.; PAOLO

offrivano punti di contatto ad Ariosto.[127] La pronuncia solenne e luttuosa potrebbe avere una giustificazione e una valenza allusiva precisamente rispetto alle vicende storiche della guerra tra Carlo V e Francesco I. Poiché la struttura della condanna (di là dall'allocuzione diretta all'«invenzione») sembra calcare quella memorativa che in genere si trova in un compianto, ne indichiamo la somiglianza – formale e non solo – con la lettera consolatoria che Pietro Aretino scrisse a Maria de' Medici, la vedova di Giovanni dalle Bande Nere, morto a Mantova in seguito a un colpo di falconetto il 30 novembre 1526. Questa lettera è il preludio di opuscoli, sonetti, relazioni che fiorirono alla morte del condottiero (e Aretino stesso avrebbe scritto l'epitaffio sulla sua tomba mantovana):

> E mi pasco di udir da le gran persone: *«Egli è morto uno sforzo di natura», «Egli è finito l'essempio de la fede antica», «Egli è sparito il vero braccio di battaglia»*. E certo non fu mai chi levasse a tanta speranza l'arme *italiane*. E che più bel vanto può avere uno tolto a le cose umane che la ricordanza del re Francesco, da la cui bocca s'è udito più volte: «Se il signor Giovanni non era ferito, la fortuna non mi faceva prigione».
> Eccolo apena sotterra che gli orgogli Barbari, sollevando al cielo, spaventano i più coraggiosi. Già la paura signoreggia Clemente…
> Di Mantova il .X. di Decembre M.D.XXVI.
> (A Maria de' Medici, I 5 rr. 20 sgg.)

È probabile che le lettere di Aretino circolassero e che molte di esse siano state stampate assai prima del '38, anno dell'uscita del libro dell'epistolario.[128] Nel ritratto di Sebastiano del Piombo, realizzato intorno al 1525-1526, il foglio che Aretino tiene in mano è identificabile con una lettera:[129] lo scrittore di lettere, il pasquinista, il cortigiano erano la stessa persona. Si comprende perché potesse diventare celebre anche la missiva destinata a Francesco degli Albizi (tesoriere di Giovanni dalla Bande Nere) che racconta la morte di Giovanni. È un testo scritto con l'auspicio di una circolazione ampia, orchestrato com'è in una memorabile drammaturgia:

> […] e travagliandosi intorno ad alcune fornaci, ecco (oimè) un moschetto che gli percuote quella gamba già ferita d'archibuso.
> «Non basta l'esser voi chiaro e *glorioso* nel *mestier de l'armi,* se non rilevate cotal vostro nome con la religione, sotto le cui osservanze siamo nati».
> A la fine, dormito ch'ebbe un quarto d'ora, destossi dicendo: «Io sognava di testare, e son guarito; s'io vado migliorando così, *insegnerò a i Tedeschi come si combatte*, e come io so vendicarmi».

PAOLINI, *L'apologo latino 'Bombarda' di Pandolfo Collenuccio e altri riflessi letterari delle prime armi da fuoco*, in «Italianistica», XVIII, 1989, 2-3, 357-365. Sulla rappresentazione della guerra nel poema epico rinascimentale, e sulla sua tensione all'innovazione rispetto ai modelli classici e omerici in specie, cfr. GUIDO BALDASSARRI, *Il sonno di Zeus*, Roma, Bulzoni, 1982, 43 sgg. e CASADEI, *La fine degli incanti*…, cit., 62-64: importante la segnlazione dell'invettiva contro l'artiglieria presente nel *Belisardo* di Marco Guazzo (XIX 1-3), testo probabilmente noto ad Ariosto (ivi, 64 nota 5). Paolini ricorda tra gli autori polemici verso l'artiglieria Teofilo Folengo, *Baldus*, XIX 393 sgg. e Cervantes, che a sua volta segue da vicino le parole ariostesche (cfr. PAOLINI, *L'apologo latino*…, cit., 360).

[127] Il *topos* del lamento contro le armi scellerate è già in Catullo (*Carm.*, 66, 42-50: 48-50: «Iupiter, ut Chalybon omne genus pereat, / et qui principio sub terra quaerere venas / institit ac ferri fingere duritiem!») e Tibullo (*Carm.*, I 104 sgg. «Quis fuit horrendos primus qui protulit enses?»).

[128] PIETRO ARETINO, *Lettere*, a cura di PAOLO PROCACCIOLI, Roma, Salerno Editrice, 1997-2002, 6 voll., I, *Introduzione* 10 e sgg. Su come cronache e relazioni per conto di personaggi illustri venissero redatte in forma epistolare e poi magari ricopiate in foglietti che circolavano cfr. VALERIO CASTRONOVO, *I primi sviluppi della stampa periodica fra Cinque e Seicento*, in CARLO CAPRA, VALERIO CASTRONOVO, GIUSEPPE RICUPERATI, *La stampa italiana dal '500 all'800*, Roma-Bari, Laterza, 1986, 3-59: 11. Com'è noto, Ariosto ricorda Aretino già nel 1524-1525, nella *Sat.* VI, e nel finale del poema (nel porto si trova anche il «divin» Aretino).

[129] Ed. PROCACCIOLI, *Introduzione* 11-12.

Di Mantova, il .X. di Decembre M.D.XXVI.
(A Francesco de gli Albizi, I 4 rr. 4-5; 25 sgg.; 105 sgg.)

Ci limitiamo a notare la forte interdiscorsività con il dettato ariostesco, che accoglie i termini aretiniani in XI 26 3-4 «Per te la militar gloria è distrutta, / per te il mestier de l'arme è senza onore». In particolare, il sintagma *mestier de l'arme*[130] era meno corrente di quanto, oggi, potremmo supporre. A titolo esemplificativo, ricordiamo che Machiavelli non lo adopera mai e che è assente nel *Morgante* come pure nell'*Orlando innamorato*. L'espressione indica le attività militari in genere ma possiede un'accezione 'bifronte' tutta cinquecentesca. Un bifrontismo dovuto al mutamento che nei primi decenni del Cinquecento ha rivoluzionato il mondo della guerra, sospendendo il 'mestiere delle armi' a cavallo tra passato e presente. Del passato restava la sfumatura di nobiltà, che poteva tingersi di rimpianto nel contrasto con l'altra accezione nel frattempo divenuta possibile: quella di *mestiere* come professione, il tipo di guerra condotto dalle milizie mercenarie o dai capitani di ventura assoldati.[131] L'occorrenza aretiniana da un lato attesta storicamente questa seconda accezione, moderna e tecnica, giacché si riferisce a una figura di militare come Giovanni dalla Bande Nere; ma dall'altro raccoglie l'ambiguità tra ideale e moderno che era addirittura insita nel capitano de' Medici: egli era un mercenario, ma era anche il modello di uno stile guerresco pieno di grazia. Amato dai soldati, ammirato dai Francesi come dagli Spagnoli, il suo senso dell'onore sarebbe divenuto oggetto di aneddotica letteraria.[132] Francesco I, magnifico protettore del valore, conferì al capitano di ventura la decorazione dell'Ordine di San Michele.

Alcuni dettagli avvicinano le lettere aretiniane al testo ariostesco e sembrano confermare l'ipotesi di un rapporto almeno di ordine interdiscorsivo. Anzitutto, come Aretino nel ricordo delle parole del condottiero (*insegnerò a i Tedeschi come si combatte*), Ariosto imprime un preciso orientamento antitedesco all'invettiva. È contro il nemico straniero che prende forza la visuale 'italiana' di entrambi gli autori: in altre parole, i sentimenti ispirati da *Giovanni de l'Italia*, che ad alcuni, tra cui Machiavelli, parve il difensore di un utopico stato nazionale, sono simili a quelli che inducono Ariosto alle specificazioni di parte 'italiana'. Se poi consideriamo che nei versi del *Furioso* aggiunti nel 1532 circola un grande non-detto, ovvero è taciuto l'evento enorme e drammatico del Sacco di Roma, ci si può chiedere se la larvata opposizione tra Tedesco e Italiano non sia il sussulto di un poeta che nella terza redazione del poema è obbligato a omaggiare (benché con un inchino generalmente freddo) quel Carlo V che aveva mandato i lanzichenecchi.

Per capire meglio la natura della 'parentela' tra i testi di Aretino e di Ariosto, ricordiamo come intorno al condottiero de' Medici fosse sorta una costellazione di precisi luoghi comuni

130 Solo due sono le occorrenze ariostesche: in XI 26 e in XVII 126 (già A XV 126).

131 LA MONICA, *Realtà storica e immaginario bellico ariostesco*, cit., 329: «Esistono […] due facce della guerra nella letteratura primocinquecentesca: realistica, quella delle novità belliche e tecnologiche e quella squisitamente cavalleresca. Tornei e duelli, grazia e arte appartengono a questa seconda facies della questione ma interferiscono attivamente con la prima, in materia di valori, cioè riguardo a come interpretare la guerra vera». RAFFAELE PUDDU, *Il Soldato gentiluomo*, Bologna, il Mulino, 1982, 31-35: 33: «Dell'ambiguità [tra nostalgie cortesi e mentalità della guerra moderna] dell'aristocrazia cinquecentesca è rappresentativo l'Ariosto».

132 GIOVANGIROLAMO DE' ROSSI, *Vita di Giovanni de' Medici detto dalle Bande Nere*, a cura di VANNI BRAMANTI, Roma, Salerno, 1996; sulla morte del condottiero cfr. NICCOLÒ MACHIAVELLI, *Legazioni. Commissarie. Scritti di governo*, VII (1510-1527), a cura di JEAN-JACQUES MARCHAND, ANDREA GUIDI e MATTEO MELERA-MORETTINI, Roma, Salerno Editrice, 2011, 187, lettera n. 114 § 27 e GUICCIARDINI, *Storia d'Italia* XVII XVI, ed. SEIDEL MENCHI III, 1802; GIOVANNI FALUGI, *Morte del fortissimo signor Giovanni de' Medici*, Venezia, Pincio, 1532; BENVENUTO CELLINI, *Vita*, a cura di LORENZO BELLOTTO, Parma-Milano, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda Editore, 1996, almeno I VIII; XLVII (30 sgg.; 181 sgg.); Gabriello Simeoni tentò di scriverne la biografia in ottave e lo stesso de' Rossi dedicò due sonetti alla memoria dello zio condottiero.

encomiastici, alcuni dei quali forse penetrati nella retorica ariostesca. Probabilmente da Aretino il Rossi echeggia il motivo di Giovanni come baluardo contro gli stranieri, sul quale si chiude la lettera a Francesco degli Albizi: designa i Lanzi come «tedeschi imperiali» (DE' ROSSI, *Vita*…, cit., 60) o persino «nazione tedesca» (ivi, 87); definisce la morte del capitano come «la rovina di Roma, anzi di tutta l'Italia» (ivi, 91). Nelle ultime parole del condottiero, riportate dal Rossi, è molto significativo l'inserto del sintagma «mestiero dell'armi»: «"Soldati miei, voi sapete con che grande amore e prontezza d'anima io vi abbia infino a qui tenuti disciplinati e amati nel mestiero dell'armi, mettendomi continovamente con esso voi ad ogni pericolo"» (ivi, 92). Al contempo, il biografo si pone nel solco della polemica ariostesca contro le armi da fuoco nel narrare la scomparsa del suo eroe insieme a quella di altri celebri capitani morti in giovane età, Marcantonio Colonna a Milano e Gaston de Foix a Ravenna, stroncati dall'artiglieria (ivi, 108 sgg.).

Ariosto, da parte sua, sembra dunque sensibile a questi motivi. Addirittura non esiteremmo a mettere in relazione la grandiosa palinodia della fortuna aggiunta, a proposito di Francesco I, in C XXXIII 50 («Ma quella che di noi fa come il vento / d'arida polve, che l'aggira in volta, / la leva fin al cielo, e in un momento / a terra la ricaccia, onde l'ha tolta; / fa ch'intorno a Pavia crede di cento / mila persone aver fatto raccolta / il re, che mira a quel che di man gli esce, / non se la gente sua si scema o cresce») con i testi aretiniani, come la lettera I 5 (già cit.: cfr. «E che più bel vanto può avere uno tolto a le cose umane che la ricordanza del re Francesco, da la cui bocca s'è udito più volte: "Se il signor Giovanni non era ferito, la fortuna non mi faceva prigione".») e soprattutto con la lettera I 3 indirizzata a Francesco I appena dopo la battaglia di Pavia. Una lettera a un prigioniero, probabilmente concepita più come un piccolo trattato sulla fortuna che come missiva da fare recapitare realmente (in linea con le numerose piccole stampe diffuse dopo la Battaglia): il punto centrale, comune ad Ariosto, è che anche nel fallimento Aretino riesce a celebrare Francesco I come un vincitore. La sua grandezza non sarà mai eguagliata da Carlo V, che dopo Pavia è divenuto, paradossalmente, schiavo di Fortuna: «Si che non vi dolete de la fortuna, che per non avere più a potere, ha fatto ciò che ha potuto, ponendovi ne lo stato che sete; perché nel far ciò le vertù che vi adornano son diventate franche, talché splendete de la più moderata temperanza e de la più ferma constanzia del mondo, e nel ocnsentire che tali vertù vi amministrino il core e la mente, fate tornar donna colei che è dea per il lamento degli uomini. […] E se mesurate l'ombra dei corpi vostri, la trovarete né più né meno che si fussero inanzi che l'un [Carlo V] restasse vinto e l'altro [Francesco I] vittorioso»[133]).

Dal punto di vista politico, l'invettiva ariostesca diviene più imbarazzante se si considerano, accanto a Carlo V, i suoi alleati estensi. Infatti è notevole, e ancora da spiegare, che Ariosto si permetta di criticare l'artiglieria di cui il duca Alfonso era rinomato esperto, essendo persino fonditore di cannoni.[134] Proprio Alfonso fece arrivare clandestinamente, su un'imbarcazione lungo il Po, la sua artiglieria ai lanzichenecchi (i quali per altro all'inizio della loro calata ne erano privi[135]): fu uno dei suoi falconetti forniti al capo von Frundsberg a colpire a

133 ARETINO, *Lettere*, cit., 51-53.

134 Spigolando gli studi, sembra che solo per Edgar Wind fosse chiara e provocatoria l'allusione al duca artigliere: cfr. WIND, *Misteri pagani nel Rinascimento*, cit., 134-136: 134: Wind contrappone la lode dell'ordigno da parte di Giordano Bruno, negli *Eroici furori*, alla «sanità di giudizio e il coraggio dell'Ariosto, il quale, benché al servizio di quei maestri d'artiglieria, non mancò di contraddire i loro adulatori. Alludendo chiaramente alla fonderia di cannoni di Alfonso d'Este, egli previde nell'*Orlando furioso* che il "maladetto e abominoso ordigno" avrebbe distrutto le virtù della cavalleria».

135 PIERO PIERI, *Il Rinascimento e la crisi militare italiana*, Torino, Einaudi, 1952: cfr. 249 sgg. per il trapasso alla guerra moderna; e per lo scontro tra i Lanzi armati di picca e la Lega capitanata da Giovanni de' Medici cfr. 574 sgg.

morte Giovanni de' Medici. E se la sua morte aprì la strada agli Imperiali, gli Este ebbero in cambio territori che prima erano di dominio papale.

Anche supponendo che Ariosto conoscesse la verità sulla vicenda del rifornimento dell'artiglieria a Carlo V, si capisce che in nessun passo del poema egli avrebbe potuto evocarla esplicitamente: sarebbe stato incauto, impossibile rispetto ai fini encomiastici verso l'imperatore e inconciliabile con il consueto scrupolo nell'evitare di far cadere ombre sul suo protettore. Più in generale, si può affermare che il legame tra gli Este e l'artiglieria era tanto noto da suggerire che la polemica contro le armi da fuoco condotta da Ariosto dovesse essere mossa da una recriminazione molto forte. Persino a livello di *inventio* dell'intero episodio di Olimpia l'archibugio poté essere centrale: esso deriva da *haakbus*, termine fiammingo, coerente con l'ambientazione olandese del racconto.

Eppure, l'allusione a fatti storici infamanti per gli Este sarebbe adeguatamente sfumata. Il tono formulare della condanna da un lato fa venire in mente le scritture sulla morte di Giovanni de' Medici, come abbiamo suggerito, ma dall'altro induce il lettore meno avveduto a ritenerlo solo un *topos* atteggiato liricamente. Una lettura all'insegna del lirismo avrebbe annullato l'imbarazzo politico del passo, anche facendo valere il presupposto che la moderna consapevolezza dell'imprescindibilità delle armi da fuoco rendesse relativa, solo enfatica e appunto 'lirica', l'esecrabilità su cui Ariosto insiste. Crediamo che una lettura simile incontri il pensiero di quegli studiosi cui la condanna è potuta sembrare ironica, e anche di quelli cui essa è parsa un'enunciazione *astorica* di un ideale ariostesco, magari previo accordo con il duca per ottenere la licenza di scrivere tali ottave.[136] Noi propendiamo, invece, per l'ipotesi che Ariosto in questi versi faccia un uso straordinariamente ambiguo della retorica: un uso che sembra topico ed evasivo ma che in realtà non è del tutto estraneo a una circostanza storica.[137]

A margine di questo discorso sull'interdiscorsività tra Ariosto e Aretino, è opportuno ricordare che Ariosto ebbe a che fare con Giovanni de' Medici in persona: in alcune lettere dalla Garfagnana (150 5; 151 5 e 8; 163 25), inviate al Duca, ricorre il «signor Giovaninno», che tra il 1524 e il 1525 minacciava le località della Lunigiana combattendo al soldo e impaurendo i

---

136 Tra i primi Giulio Herczeg (GIULIO HERCZEG, *Stile indiretto libero nella lingua del* Furioso, in *Ludovico Ariosto: lingua, stile, tradizione*…, cit., 207-230); tra i secondi, v'è chi, come Lea Rossi (*Saggio sui «Cinque Canti» di Lodovico Ariosto*, cit., 143) ritiene che la condanna sia giustificabile presupponendo persino un accordo tra Ariosto e il duca per ottenere la licenza di scriverla. Da ricordare anche la lettura di GIUSEPPE SANGIRARDI, *Diavoleria, menzogna, monumento: apparizioni della storia nel* Furioso, in *L'histoire mise en œuvres,* études réunies et présentées par AGNÈS MORINI, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2001, 25-43, che considera l'episodio come una delle manifestazioni della 'scrittura di storia' di Ariosto, volta in questo caso a compiere un «esorcismo poetico»: «L'arma da fuoco, che in quegli anni rivoluzionava la tecnica della guerra, viene catturata dalla poesia per essere rimossa dalla storia» (ivi, 39). È chiaro che la nostra interpretazione vorrebbe allontanarsi dalle proposte tradizionali (e anche da quella molto fine di Sangirardi, che resta basata sull'idea che Ariosto abbia sprofondato la realtà nell'immaginazione allo scopo di disinnescarla); perciò abbiamo tentato di porre in risalto gli elementi di somiglianza tra la retorica ariostesca e gli scritti che celebravano la memoria dei condottieri colpiti dalle armi da fuoco; e per inciso, un'altra debole analogia con la morte del capitano de' Medici potrebbe risiedere nella dinamica dell'agguato di Cimosco a Orlando: le fonti (ETTORE ALLODOLI, *Giovanni dalle Bande Nere*, Firenze, Le Monnier, 1929, 108 sgg.) raccontano che anche Giovanni cadde a terra, disarcionato, colpito a quella gamba destra che a Pavia era stata ferita dall'archibugio (cfr. IX 77: «Cade a terra il cavallo e il cavallero: / la preme l'un, la tocca l'altro a pena»).

137 Un atteggiamento per il quale potremmo indicare a riscontro nientemeno che lo Shakespeare di *Love's Labour's Lost*, capace di alludere alla politica con lo stesso tocco ineffabile, seppure in un registro né polemico né malinconico, ma piuttosto confuso e frivolo. Cfr. GILBERTO SACERDOTI, *Sacrificio e sovranità: teologia e politica nell'Europa di Shakespeare e Bruno*, Torino, Einaudi, 2002, 11 nota 34; FRANCES YATES, *A Study of «Love's Labour's Lost»*, Cambridge, Cambridge University Press, 1936, 3 sgg.

Malaspina e anche, indirettamente, Ferrara e Genova. Durante questa fase di scorribande fece parlare di sé, anche perché in Lombardia iniziava a svolgere una sorta di difesa dei confini italici dagli Imperiali, che respingeva al pari delle invasioni degli Svizzeri e dei Grigioni. Fu in questo periodo che egli acquistò il soprannome di «Gran diavolo»; il 'gran diavolo' era il nome di un cannone.[138] È curioso che un pezzo d'artiglieria fosse il soprannome del condottiero destinato a essere fatalmente colpito dall'arma da fuoco: a Pavia da un archibugio e poi a Governolo (in provincia di Mantova), in modo letale, dal falconetto che Alfonso aveva fornito ai lanzichenecchi. La comparazione del guerriero con la violenza della nuova arma caratterizzava il capitano proprio a livello onomastico. Certo, come abbiamo già affermato più volte, non abbiamo prove per credere che Ariosto nel condannare l'artiglieria si sia ispirato a un personaggio storico, come appunto Giovanni de' Medici; tuttavia, nel testo ariostesco cogliamo una sorta di eco anche di questa sovrapposizione tra il capitano de' Medici e un cannone. Infatti, come ha osservato Lina Bolzoni, nell'episodio di Orlando e Cimosco la forza del paladino è paragonata a quella dell'archibugio, fin quasi all'identificazione. Non possiamo sapere se Ariosto in qualche modo alludesse al *Gran diavolo* in persona; ciò che è indubbio è la sovrapposizione metaforica e insistita tra ciò che è naturale e antico e la qualità esplosiva del moderno, ossia proprio tra le due forze che combattono l'una contro l'altra:[139]

IX 29 6-8 La descrizione dell'archibugio termina con il paragone con la violenza del fulmine: «che si può dir che tuona e che balena; / né men che soglia il fulmine ove passa, / ciò che tocca arde, abatte, apre e fracassa»;
IX 66 5 La similitudine è trasformata in metafora: «'l fulmine terrestre» è designazione per l'arma;

IX 78-79
Chi vide mai dal ciel cadere il foco
che con sì orrendo suon Giove disserra,
e penetrare ove un richiuso loco
carbon con zolfo e con salnitro serra;
ch'a pena arriva, a pena tocca un poco,
che par ch'avampi il ciel, non che la terra;
spezza le mura, e i gravi marmi svelle,
e fa i sassi volar sin alle stelle;

s'imagini che tal, poi che cadendo
toccò la terra, il paladino fosse:
con sì fiero sembiante aspro et orrendo,
da far tremar nel ciel Marte, si mosse.
Di che smarrito il re frison, torcendo
la briglia indietro, per fuggir voltosse;
ma gli fu dietro Orlando con più fretta
che non esce da l'arco una saetta:

[138] Cfr. DE' ROSSI, *Vita*…, cit., 88.

[139] Lo osserva BOLZONI, *«O maledetto, o abominoso ordigno»*, cit., che per altro sembra propendere per l'idea che Ariosto abbia 'disinnescato' il potenziale polemico del riferimento alle artiglierie estensi collocandolo entro un «contesto favoloso»: «Il paladino incorpora così in sé, combinati insieme, il potere della nuova arma e quello del fulmine divino, cui essa si ispira» (ivi, 227); «è significativo che l'unico esplicito riferimento alle artiglierie estensi si situi in un contesto chiaramente favoloso, dove è usato a sottolineare la speciale, diversa forza dei cavalieri antichi» (ivi, 228).

Nell'ottava 78 lo scoppio esplosivo del fulmine (e quindi, grazie alla *aequivocatio*, dell'archibugio stesso) è termine di paragone per la forza di Orlando. La violenza dell'arma ha la stessa intensità di quella del paladino, sembra suggerire il poeta. (Sull'ottava 79 torneremo in séguito).
IX 88 7-8 «…quel tormento ch'abbian detto / ch'al fulmine assimiglia in ogni effetto»;
XI 21 6 Il «fulgur che portò già il re Cimosco»;
XI 22 2 L'ambiguità tra antico e moderno è acuta nel latinismo «telo» per l'archibugio. Peraltro «telo» è attraversato dal valore secondario di fulmine (*Purg.* XII 28), al quale è sempre rassomigliato.

Sia lecito, a questo punto, aprire una breve parentesi e ricordare che in A Ariosto celebrava le armi da fuoco del duca Alfonso – almeno in apparenza – ricordando i cannoni, chiamati Terremoto e Gran Diavolo (quest'ultimo fabbricato dallo stesso Alfonso) impiegati nell'assedio di Legnago del 1510. Notiamo come in A XXIII 12 fosse già abbozzata l'idea di una comparazione tra la potenza esplosiva dell'artiglieria e la forza mitica, soprannaturale di un paladino (in questo caso Ruggiero). In C, a ciò avrebbe fatto riscontro la condivisione della metafora del fulmine per l'archibugio e Orlando, nel quadro di una strana e protratta omogeneità tra moderno e antico. E notiamo come vi fosse già almeno la propensione alla personificazione dell'artiglieria, evidente in «Gran diavol»:

A XXIII 12 (C XXV 14)
La forza di Ruggier non era quale
hor si ritrovi in cavallier moderno,
né in orso né in leon né in animale
altro più fiero, o nostrano od esterno.
Serìale forse il terremuoto uguale,
o il Gran diavol: non quel de lo inferno,
ma quel del mio signor, che va col fuoco
che a cielo e terra e mar dar si fa luoco.

Ed. DORIGATTI 564:
Gran diavol] gran diavol A; B 14 6 — gran Diavol XXV C 14 6
Gran diavol DEBENEDETTI-SEGRE 1960 — [ed. DEBENEDETTI 1928 ha «gran diavol»]

Occorre soffermarsi sulla grafia di *Gran diavol*, avvalendosi delle varianti indicate nell'apparato dell'ed. DORIGATTI. Sia il Terremoto che il Gran diavolo sono nomi proprî, ma Ariosto mette la maiuscola solo in Gran diavolo, e con molteplici indecisioni. Quello dell'opposizione tra minuscole e maiuscole è un terreno notoriamente scivoloso, ma proviamo a trarre qualche considerazione dai dati esposti. L'oscillazione in A è imputabile a una variante di stato, introdotta cioè durante la tiratura di A; è una correzione d'autore e non del tipografo, come prova il suo ripresentarsi in B e, specularmente, in C. Nell'edizione critica, Debenedetti e Segre hanno poi corretto (senza addurre spiegazioni nella *Nota al testo*) secondo la dizione presumibilmente corrente del nome del cannone, con la G maiuscola,[140] forse ritenendo la forma eterografica un

[140] In realtà ricorre più spesso la doppia maiuscola: in PAOLO GIOVIO, *La vita di Alfonso da Este Duca di Ferrara di Mons. Paolo Giovio, tradotta in lingua toscana da Giovanbattista Gelli Fiorentino*, Venezia, Giovanni de' Rossi, 1557, 37; così anche nel nome elencato nell'inventario dell'artiglieria estense pubblicato in ANGELO ANGELUCCI, *Documenti inediti per la storia delle armi da fuoco italiane*, Graz, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1869, 290-291; 359; 339; 356. Anche Catalano riporta il nome del cannone con entrambe le iniziali maiuscole; ma di séguito spiega che quei nomi erano divenuti i soprannomi di personaggi illustri del tempo, del duca Alfonso e di Giovanni de' Medici, e riferendosi

errore dell'autore. In realtà proprio il lavorio documentato in A mostra l'esistenza di un'intenzione precisa. In A una prima lezione minuscola induceva il lettore a pensare al diavolo dell'inferno, e così rendeva autenticamente esplicativa la specificazione che, nell'ottava, segue i due punti. Con la correzione si comprende subito che *Gran diavol* è nome proprio, ma è intatta l'ambiguità dovuta alla personificazione: si parla del diavolo o di un cannone?[141] In questo senso la correzione potrebbe essere conforme a un *usus* dell'Ariosto di A: l'assegnazione di iniziali maiuscole per creare, talvolta, delle personificazioni stranianti (un uso inequivocabilmente autoriale, riportato in luce grazie all'ed. DORIGATTI del primo *Furioso*).[142] Qui la personificazione serviva come espediente per giocare con la polisemia arma/demonio, ed essa (essa sola, non *terremoto*) è oggetto dell'attenzione dell'autore fino a C. Se questo passo sulle armi da fuoco, ritoccato in C con l'apposizione della maiuscola sulla sola d di diavolo, è contiguo a quello di Olimpia (che in C è aggiunto), si può credere che la personificazione del *Gran diavol* avesse acquisito, almeno agli occhi dell'autore, una sfumatura di sarcasmo: tale da giustificare un maggior risalto a *Diavolo*. Del resto, a livello di C, il giudizio negativo di Ariosto sull'artiglieria avrebbe trovato sfogo nelle immagini propriamente infernali dell'aggiunta di Olimpia. E che questi versi siano un omaggio *tout court* ad Alfonso e ai suoi armamenti, come ritenuto generalmente, sembra meno sicuro se si considera che in III 55, dove Ariosto ricorda baldanzosamente la battaglia di Ravenna, nella quale, com'è noto, furono decisive le armi da fuoco del duca (che fecero un'ecatombe), egli non ne faccia parola, forse proprio, per dirla con Padoan, «in ossequio alla sua prevenzione».[143] Mentre si deve considerare che all'altezza cronologica di C l'Ariosto poteva trovare in quest'ottava un'espressione che, negli anni, era divenuta stereotipa come soprannome di un altro 'diavolo', Giovanni dalle Bande Nere. La coincidenza tra arma da fuoco e nome dell'eroe potrebbe fornire una motivazione storica alla tensione a portare al confronto anche retorico ordigni ed eroi, così come accade nell'episodio di Olimpia.

Diamo ora uno sguardo alle varianti in corso di stesura, testimoniate dai *FA*. Esse permettono di cogliere la determinazione con cui Ariosto ha attualizzato il racconto, spesso tramite la soppressione dei riferimenti mitologici che gli sgorgavano al primo getto della scrittura:

IX 20 6 [F c. 2*r.* e *v.* – *malacopia*]
…Orlando in su la riva / senza punto indugiare uscì veloce;] …*il generoso figlio / del gran Milon di navi uscì veloce;*

al soprannome di quest'ultimo adotta la maiuscola solo per la g di «Gran»: cfr. CATALANO, *Vita*…, cit., I 468-470: 468: «Altri cannoni […] portavano nomi pure caratteristici: la Regina, il Terremoto, il Gran Diavolo. Quest'ultimo lanciava palle di diciassette chilogrammi, peso enorme per la balistica di quel tempo. *Terremoto* era un soprannome scherzoso, affibbiato dai cortigiani estensi al loro Duca; *Gran diavolo* era chiamato dai suoi soldati Giovanni dei Medici dalle Bande Nere».

141 Con la G maiuscola come prevedeva il nome del cannone, il finale diventa relativamente superfluo per la disambiguazione del testo e risalta la sua funzione di rimando encomiastico al duca.

142 Ed. DORIGATTI, *Criteri editoriali* CLX-CLXX: CLXVII sgg. Per cogliere gli effetti semantici prodotti da queste assegnazioni occorre considerare anche il loro contesto. Nello stesso canto XXV 21 5 (= AB XXIII 19 5) in C Ariosto elimina l'espressione colloquiale con la sua minuscola impropria, entro un discorso di Ruggiero: «Ditemel voi, se vi ritorna a mente] Dimmelo tu, per dio, se l'hai a mente». Forse al personaggio di Ruggiero non si addiceva questa sciatteria verbale, irrispettosa (specie dopo il paragone tra lui e un «gran Diavol» con la d maiuscola).

143 Cfr. PADOAN, *L'«Orlando furioso» e la crisi del Rinascimento*, cit., 1975, 288. *OF* III 55: «Costui sarà, col senno e con la lancia, / ch'avrà l'onor, nei campi di Romagna, / d'aver dato all'esercito di Francia / la gran vittoria contra Iulio e Spagna. / Nuoteranno i destrier fin alla pancia / nel sangue uman per tutta la campagna; / ch'a sepelire il popul verrà manco / tedesco, ispanoo, greco, italo e franco».

IX 28 2
Oltre che sia robusto, e sì possente, / che pochi pari a nostra età ritrova,] *Ch'oltre che sia robusto, e sì possente / quanto alcun altro a nostra età si trovi*

IX 78-79 [F c. 13*v*. – *copia definitiva*]
[Ma gli] fu dietro Orlando con più [fretta] / che non esce da l'arco una saetta] *Ma non fu Orlando a seguir lui più tardo, / che dietro al capriol veloce pardo sia tigre o pardo*

In IX 20 6 registriamo la cassatura di Milone, eroico padre di Orlando.
In IX 28 2 assistiamo al processo di attualizzazione di Cimosco, la cui corporatura non è più relegata a un passato mitico e per la quale – afferma Ariosto forse già con malizia allusiva – vi sono alcuni moderni termini di confronto.
In IX 78-79 Ariosto scarta il *veloce pardo* della tradizione lirica e introduce al suo posto la *saetta*, che gli consentiva di prolungare la metafora dell'ottava 78. La ripresa però converte il significato della metafora: la *saetta* non è più la palla sparata dall'archibugio, ma la freccia dell'arco, arma nobile che rimanda alla *virtus* antica.[144]

In IX 56 e 77 troviamo invece riferimenti mitologici particolari, perché potenzialmente significativi in chiave di allusività storica. In IX 56 1-2 Olimpia prega Orlando di soccorrerla con le seguenti parole: «Or, s'in voi la virtù non è diforme / dal fier sembiante e da l'erculeo aspetto». Il riferimento a Ercole nel poema può avere un risvolto encomiastico: Vincenzo Farinella ha mostrato come Alfonso I avesse promosso opere d'arte fondate su un programma iconografico 'erculeo' (tra queste il Belvedere, i cui lavori furono avviati nel 1513[145]), con il risultato di intensificare quel valore di allusività politica che era latente in tali riferimenti. Ma allora gli Este sarebbero adombrati dalla parte di Cimosco nel momento in cui Orlando, abbattuto il cavallo dal corpo di archibugio e atterrato, si rialza con il vigore omicida del gigante Anteo, che acquistava la forza dal suolo e che Ercole perciò dovette uccidere con l'astuzia di strangolarlo tenendolo sollevato (IX 77 5-8 «Quale il libico Anteo sempre più fiero / surger solea da la percossa arena, / tal surger parve, e che la forza, quando / toccò il terren, si raddoppiasse Orlando»).[146] Ci si può chiedere se questo gioco delle parti sia stato ideato in conformità con la sottesa polemica contro le artiglierie estensi.

Tornando a dati più sicuri, osserviamo che un altro riferimento al mito, nelle tre ottave aggiunte in C nell'esordio del canto XII, sembra inserito per smentire la dimensione arcaica che evoca: si tratta del confronto tra la potenza di Cerere e i limiti umani di Orlando, che nella sua *quête* di Angelica non può pareggiare la dea in cerca di Proserpina. Il cenno all'azione dello svellere i pini (XII 1 7-8: «fatto ch'ebbe alle guancie, al petto, ai crini / e agli occhi danno, al fin svelse duo pini») è però una sorta di preannuncio del gesto della follia di Orlando, quello del disboscamento, come nota Ferroni.[147] Si comprende che da un lato Ariosto reprime la

144 Notiamo che ripetere «pardo» era inammissibile fors'anche per ragioni di *variatio* (cfr. VIII 7 3: «[…] con quella fretta / con che le lepri suol seguire il pardo»).

145 La nuova residenza di Alfonso I suscitò celebrazioni letterarie, tra cui le ottave XLIII 56-59 di C (FARINELLA, *Dipingere farfalle*…, cit., 18). Come le «assimilazioni mitologiche» (ivi, 51) fossero continuamente evidenti è provato anche dal *Giove pittore di farfalle* che il duca commissionò a Dosso Dossi.

146 Nel solo altro luogo del poema in cui è ricordato questo nemico di Ercole, è Orlando a combattere un pagano-Anteo, Mandricardo: cfr. XXIII 85.

147 GIULIO FERRONI, *L'«Orlando furioso» negli anni Trenta: qualche nota*, in *Les années trente du XVIe siècle italien, Actes du Colloque International (Paris, 3-5 juin 2004)*, a cura di DANIELLE BOILLET E MICHEL PLAISANCE, Paris, CIRRI, 2007, 265-271.

dimensione mitologica per attualizzare il discorso, per un guadagno di allusività storica, e che dall'altro, quando se ne serve, il suo fine è stilizzare un personaggio (stilizzazione conforme al nuovo tenore dei personaggi in C:[148] qui, l'Orlando che libera Olimpia è un paladino della giustizia, e la sua tensione eroica in qualche modo anticipa l'esito estremo della follia, sembra suggerire il cenno dei *pini*). Per inciso, una variante in *FA* IX 20, sulla quale si soffermò Contini, mostra che Ariosto cambiò idea in merito al movente di Orlando nel gettarsi nell'impresa di Olimpia: prima la sua risoluzione dipendeva dall'informazione che lei si rivolge in cerca di aiuto a ogni cavaliere di passaggio e poi, con la riscrittura, dall'informazione che ogni cavaliere che transita prova spontaneamente a soccorrere la donna: insomma, solo da una questione d'onore.[149] Il valore del paladino è stereotipato, attraverso una stilizzazione che in un certo senso fa sistema con il gesto dei pini che prelude all'oltranza ossessiva, tutta interiore, della follia.

In conclusione, abbiamo osservato lo sforzo di attualizzazione del discorso e l'ambiguità rispecchiata dal lessico, come la ripetizione di *saetta*, o meglio diafora, ossia una ripetizione dello stesso termine con significato mutevole, che produce un effetto di latente provocazione nel designare talvolta l'archibugio, talvolta il paladino. Emerge una propensione al ricamo manieristico, da poeta lirico, che sembra contraddistinguere l'ultimo Ariosto; ed è utile ricordare la frequenza delle occorrenze di rime equivoche in C, caratteristica certo non sconosciuta alla tradizione popolare ma nel 1532 avvicinabile, piuttosto, proprio ai preziosismi della lirica.[150]

Nel complesso, anche in queste pagine abbiamo cercato di mettere in relazione i metodi di studio su base stilistica e i metodi che si fondano su base documentaria, scoprendo – o almeno, in questo caso, sospettando – che gli argomenti tratti dai secondi non sono affatto esterni allo stile. Resta difficile determinare se il lettore dell'epoca potesse effettivamente scorgere nell'episodio dell'archibugio un'allusione precisa all'attualità, o con quale intensità potesse avvertire l'eco di un evento storico determinato. Crediamo tuttavia che il nesso instaurato tra lo stile dell'invettiva e i testi che lamentano la morte di Giovanni dalle Bande Nere faccia intravedere meglio i moventi dell'autore, e in definitiva la sua prospettiva sulla realtà politica, mossa da sentimenti tutt'altro che pacificati.

All'ultimo Ariosto si adattano ancora le seguenti parole di Croce, che si soffermava sulla volubilità del suo orientamento ideologico con la manifesta intenzione di 'scagionarlo': è vero, infatti, che «la politica era per lui la morale, la privata morale»:

> Perciò ha scarso interesse il notare (e può notarsi nello stesso *Furioso*) la varietà delle idee politiche dell'Ariosto, dapprima ostile agli Spagnuoli, come si vede da parecchi accenni e da certe qualifiche date a Ferraù spagnuolo, e, da ultimo, avverso ai Francesi, che avevano perso la partita in Italia, ed esaltatore dell'ispano-imperiale Carlo V, e di coloro che in Italia sostenevano quella causa, Andrea Doria o gli Avalos che fossero. Ma è, d'altra parte, come si è

---

148 CASADEI, *Il percorso del «Furioso»*…, cit., in specie il cap. *Guardando verso il 1532*, 159 sgg.

149 Cfr. CONTINI, *Come lavorava l'Ariosto*, cit. su IX 20 [F c. 2*r.* – *malacopia*]

che nessun altro cavallier, che arriva	*Che sempremai che capita naviglio*
o per terra o per mare a questa foce,	*Che porti cavallieri in questa foce,*
di ragionar con la donzella schiva,	*ella vuol lor parlar, perché consiglio*
per consigliarla in un suo caso atroce.	*le dieno o aiuto in un suo caso atroce.*
Udito questo, Orlando in su la riva	*Udendo questo, il generoso figlio*
senza punto indugiare uscì veloce;	*del gran Milon di navi uscì veloce;*

…

150 Cfr. EMILIO BIGI, *Appunti sulla lingua e sulla metrica del «Furioso»*, in «GSLI», CIIIVIII, 1961, 239-253, ora in ID., *La cultura del Poliziano e altri studi umanistici*, Pisa, Nistri-Lischi, 1967, 164-186: 184.

> detto, ingiusto rimproverargli di non essere stato un campione d'italianità e di ribellione ai tiranni e agli stranieri, come pur ve ne furono, sebbene rari, a quei tempi, o un appassionato meditatore e profeta politico, un Machiavelli. Basta la famosa invettiva contro le armi da fuoco a segnare la qualità della politica ariostesca: la politica era per lui la morale, la privata morale, e una morale poco combattiva e molto idilliaca, quantunque non volgare, anzi disdegnosa del volgo di qualsiasi sorta, per fortunato e altolocato che fosse. Non era tale, dunque, da generare, come l'amore e l'umana pietà, figure e scene del poema, e le bastava incanalarsi qua e là nei letti delle ottave riflessive, esclamative ed oratorie.[151]

D'altra parte, questa qualità esclusivamente morale dell'impegno politico ariostesco non si è incanalata *qua e là nei letti delle ottave riflessive, esclamative ed oratorie*. Da tempo gli studî sul poema e sulle satire hanno contrapposto a questa visione il problema di 'storicizzare' Ariosto, cioè di mostrarne la piena consapevolezza delle svolte che si realizzavano intorno a lui. Il nostro tentativo è stato per molti aspetti complanare a queste ricerche, nell'affrontare i passi sull'Avalos e sul Doria come quello dell'invettiva contro le armi da fuoco; e in quest'ultimo caso si è fondato proprio sulla scommessa che anche le ottave apparentemente più *oratorie* si coniughino a un'acutissima percezione della realtà, e anzi quasi tengano insieme tutte le fila di quella realtà ricostruendola in una enigmatica favola umana.

[151] CROCE, *Ariosto*, cit., 61.

BIBLIOGRAFIA

1. TESTI DI LUDOVICO ARIOSTO

Edizioni dell'*Orlando furioso*

Opere di Lodovico Ariosto con dichiarazioni, Venezia, Francesco Pitteri, 1765, 6 tomi

Orlando innamorato di Bojardo Orlando furioso di Ariosto with an essay on the Romantic narrative poetry of the Italians; memoirs and notes by Antonio Panizzi, London, William Pickering, 1830-1834, 9 voll.

LUDOVICO ARIOSTO, *I frammenti autografi dell'*Orlando Furioso, a cura di SANTORRE DEBENEDETTI, premessa di CESARE SEGRE, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2010 [1937]

LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando Furioso*, secondo l'edizione del 1532 con le varianti delle edizioni del 1516 e del 1521, a cura di SANTORRE DEBENEDETTI E CESARE SEGRE, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1960, 3 tomi

LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando furioso*, a cura di CESARE SEGRE, Milano, Mondadori, 1964 (*Tutte le opere di Ludovico Ariosto*, I)

LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando furioso*, a cura di CESARE SEGRE, Milano, Mondadori, 1976

LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando furioso*, a cura di EMILIO BIGI, Milano, Rusconi, 1982, 2 tomi, che citiamo dalla rist. LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando furioso*, introduzione e commento di EMILIO BIGI, a cura di CRISTINA ZAMPESE, indici di PIERO FLORIANI, Milano, BUR, 2012

LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando furioso e Cinque canti*, a cura di REMO CESERANI e SERGIO ZATTI, 2 tomi, Torino, Utet, 1997

LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando furioso secondo la princeps del 1516*, edizione critica a cura di MARCO DORIGATTI, Firenze, Leo S. Olschki, 2006

Edizioni delle *Satire*

LUDOVICO ARIOSTO, *Satire di M. Lodouico Ariosto e del S. Luigi Alamanni. Nouuamente ristampate, con le correttioni, et annotationi di* GIROLAMO RUSCELLI, Venezia, Pietrasanta, 1554

LUDOVICO ARIOSTO, *Satire*, in ID., *Opere minori in verso e in prosa di Lodovico Ariosto ordinate e annotate per cura di* FILIPPO LUIGI POLIDORI, Firenze, Le Monnier, 1857, 2 tomi, I, 149-210

LUDOVICO ARIOSTO, *Dalle Satire*, in ID., *Le opere minori di Ludovico Ariosto*, scelte e commentate da GIUSEPPE FATINI, Firenze, Sansoni, 1915, rist. ID., *Opere minori*, a cura di GIUSEPPE FATINI, Firenze, Sansoni, 1961, 179-263

LUDOVICO ARIOSTO, *Le Satire*, con introduzione e commento di MARIO FERRARA, Firenze, Le Monnier, 1932

LUDOVICO ARIOSTO, *Satire*, edizione critica e commentata a cura di CESARE SEGRE, Torino, Einaudi, 1987

LUDOVICO ARIOSTO, *Satire*, a cura di ALFREDO D'ORTO, Parma-Milano, Guanda-Fondazione Pietro Bembo, 2002

Edizioni delle *Rime*

LUDOVICO ARIOSTO, *Elegie e capitoli – Egloga – Rime varie – Sonetti – Madrigali*, in ID., *Opere minori in verso e in prosa di Lodovico Ariosto ordinate e annotate per cura di* FILIPPO LUIGI POLIDORI*,* Firenze, Le Monnier, 1857, 2 tomi, I, 210-314

LUDOVICO ARIOSTO, *Le Rime*, in ID., *Opere minori*, a cura di CESARE SEGRE, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954, 107-238

LUDOVICO ARIOSTO, *Dalle Rime*, in ID., *Le opere minori di Ludovico Ariosto*, scelte e commentate da GIUSEPPE FATINI, Firenze, Sansoni, 1915, rist. ID., *Opere minori*, a cura di GIUSEPPE FATINI, Firenze, Sansoni, 1961, 264-362

LUDOVICO ARIOSTO, *Rime*, in ID., *Opere. Carmina, Rime, Satire, Erbolato, Lettere*, a cura di MARIO SANTORO, Torino, Utet, 1989, 3 voll., III, 181-345

LUDOVICO ARIOSTO, *Rime*, introduzione e note di STEFANO BIANCHI, Milano, BUR, 1995

Edizioni delle *Commedie*

LUDOVICO ARIOSTO, *Gli Studenti con le continuazioni di Gabriele e Virginio Ariosto*, a cura di ABDELKADER SALZA, Città di Castello, S. Lapi, 1915

LUDOVICO ARIOSTO, *Le Commedie*, a cura di MICHELE CATALANO, Bologna, Zanichelli, 1933, 2 voll.

LUDOVICO ARIOSTO, *Dalle Commedie*, in ID., *Opere minori*, a cura di GIUSEPPE FATINI, Firenze, Sansoni, 1961, 79-178

LUDOVICO ARIOSTO, *Commedie*, a cura di ANGELA CASELLA, GABRIELLA RONCHI, ELENA VARASI, Milano, Mondadori 1974, 4 voll. di *Tutte le opere di Ludovico Ariosto*, IV

LUDOVICO ARIOSTO, *La Cassaria in versi*, a cura di VALENTINA GRITTI, Firenze, Cesati, 2005

LUDOVICO ARIOSTO, *Commedie*, a cura di LUIGINA STEFANI, Perugia, Morlacchi Editore, 2007

LUDOVICO ARIOSTO, *Le Commedie*, a cura di ANDREA GAREFFI, Torino, Utet, 2007, 2 voll.

Edizioni dei *Cinque canti*

LUDOVICO ARIOSTO, *Cinqve canti di vn nvovo libro di m. Lvdovico Ariosto, i qvali segvono la materia del Fvrioso. Di nvovo mandati in lvce*, Venezia, Aldo Manuzio, 1545

LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando fvrioso di m. Lvdovico Ariosto ornato di varie figvre, con alcvne stanze et Cinqve canti d'vn nvovo libro del medesimo nvovamente aggiunti, et ricorretti*…, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1548

LUDOVICO ARIOSTO, *I Cinque canti*, in ID., *Opere minori*, a cura di CESARE SEGRE, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954, 581-754

LUDOVICO ARIOSTO, *Cinque canti*, a cura di LUIGI FIRPO, Torino, Utet, 1964

LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando furioso e Cinque canti*, a cura di REMO CESERANI e SERGIO ZATTI, 2 tomi, Torino, Utet, 1997, II, 1631-1818

DAVID QUINT, *Five Cantos*, translated by ALEXANDRA SHEERS and DAVID QUINT, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1996

Edizioni delle *Lettere*

LUDOVICO ARIOSTO, *Lettere*, a cura di ANGELO STELLA, Milano, Mondadori, 1965

2. ALTRI TESTI CITATI

LUIGI ALAMANNI, *Le Satire*, a cura di ROSSANA PERRI, Firenze, Cesati, 2013

LEON BATTISTA ALBERTI, *De iciarchia*, in ID., *Opere volgari*, a cura di CECIL GRAYSON, Bari, Laterza, 1960-1973, 3 voll., II, *Rime e trattati morali*, 1966, 187-286

LEON BATTISTA ALBERTI, *I libri della famiglia*, in ID., *Opere volgari*, a cura di CECIL GRAYSON, Bari, Laterza, 1960-1973, 3 voll., I, 3-341

LEON BATTISTA ALBERTI, *I libri della famiglia*, a cura di RUGGIERO ROMANO E ALBERTO TENENTI, Torino, Einaudi, 1972

LEON BATTISTA ALBERTI, *Intercoenales*, a cura di FRANCO BACCHELLI e LUCA D'ASCIA, Bologna, Pendragon, 2003

PIETRO ARETINO, *Lettere*, a cura di PAOLO PROCACCIOLI, Roma, Salerno Editrice, 1997-2002, 6 voll.

PIETRO ARETINO, *Teatro. Cortigiana (1525-1534)*, a cura di PAOLO TROVATO e FEDERICO DELLA CORTE, introduzione di GIULIO FERRONI, Roma, Salerno Editrice, 2010

PIETRO ARETINO, *Testamento dell'elefante*, in *Operette politiche e satiriche*, a cura di MARCO FAINI, Roma, Salerno Editrice, 2012, 2 tomi, II, 37-41

PIETRO ARETINO, *Teatro comico. Cortigiana (1525-1534) - Il marescalco*, a cura di LUCA D'ONGHIA, introduzione di MARIA CRISTINA CABANI, Parma-Milano, Guanda-Fondazione Pietro Bembo, 2014

PIETRO BEMBO, *Prose e Rime*, a cura di CARLO DIONISOTTI, Torino, Utet, 1960

PIETRO BEMBO, *Stanze*, edizione critica a cura di ALESSANDRO GNOCCHI, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003

FRANCESCO BERNI, *Comento al Capitolo della primiera*, in ID., *Francesco Berni. Scelta e introduzione di Raffaele Nigro*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1990, 381-447

BERNARDO BIBBIENA, *La Calandra. Commedia elegantissima per Messer Bernardo Dovizi da Bibbiena*, testo critico annotato a cura di GIORGIO PADOAN, Padova, Antenore, 1985, 65-66

GIOVANNI BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di VITTORE BRANCA, Torino, Einaudi, 1980, 2 tomi

GIOVANNI BOCCACCIO, *Genealogie deorum gentilium*, libri 1-11, a cura di VITTORIO ZACCARIA, in ID., *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, sotto la direzione di VITTORE BRANCA, Milano, Mondadori, 7/8.1, 1998

MATTEO MARIA BOIARDO, *Tutti li libri de Orlando inamorato del conte de Scandiano Matheo Maria Boiardo tratti fidelmente dal emendatissimo exemplare novamente stampato*, Milano, Leonardo Vegio, 1513

MATTEO MARIA BOIARDO, *Amorum Libri tres*, a cura di TIZIANO ZANATO, Novara, Interlinea, 2012

La Biblia quale contiene i sacri libri del Vecchio Testamento, tradotti nuovamente da la hebraica verità in lingua toscana da Antonio Brucioli. Co' divini libri del nuovo testamento di Christo Giesu signore et salvatore nostro.

Tradotti di greco in lingua toscana pel medesimo, a cura di ANTONIO BRUCIOLI, Venezia, Lucantonio Giunti fiorentino, 1532

CELIO CALCAGNINI, *Equitatio*, in ID., *Opera aliquot. Ad illustrissimum et excellentissimum principem D. Herculem secundum, ducem Ferrariae quartum*, Basileae, Hieronymus Froben et Nikolaus Episcopius, 1544

ANTONIO CAMMELLI, *I Sonetti faceti di Antonio Cammelli secondo l'autografo ambrosiano*, editi e illustrati da ERASMO PÈRCOCO, Napoli, N. Jovene e C., 1908

TOMMASO CAMPANELLA, *Opere letterarie*, a cura di LINA BOLZONI, Torino, Utet, 1977

TOMMASO CAMPANELLA, *Città del sole. Questione quarta sull'ottima repubblica*, a cura di GERMANA ERNST, testo latino a fronte, Milano, BUR, 2007 [1995]

GIANNANTONIO CAMPANO, *De ingratitudine fugienda*, in ID., *Omnia Campani opera quae continentur hoc in libro sunt. Gampani uita per Michaelem Fernum. Campani de ingratitudine fugienda libri tres De regendo magistratu. De dignitate matrimonii*…, Venezia, Bernardino Viani e Andrea Torresano, 1502

BALDASSARRE CASTIGLIONE, *Il Cortegiano del conte Baldesar Castiglione*, seconda edizione accresciuta e corretta, a cura di VITTORIO CIAN, Firenze, Sansoni, 1947

BALDASSARRE CASTIGLIONE, *Il Cortegiano. Con una scelta delle Opere minori*, a cura di BRUNO MAIER, Torino, Utet, 1955

BALDASSARRE CASTIGLIONE, *La seconda redazione del* Cortegiano *di Baldassar Castiglione*, a cura di GHINO GHINASSI, Firenze, Sansoni, 1968

BENVENUTO CELLINI, *Vita*, a cura di LORENZO BELLOTTO, Parma-Milano, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda Editore, 1996

MARCO TULLIO CICERONE, *De legibus*, in ID., *De re publica; De legibus; Cato maior de senectute; Laelius de amicitia*, a cura di JONATHAN G.F. POWELL, Oxford, Oxford University Press, 2006

MARCO TULLIO CICERONE, *De divinatione*, in ID., *De senectute. De divinatione. De amicitia*, with an English translation by WILLIAM ARMISTEAD FALCONER, London, Cambridge : Heinemann : Harvard University Press, 1979

ERASMO DA ROTTERDAM, *Elogio della Follia*, a cura di CARLO CARENA, Torino, Einaudi, 1997

ERASMO DA ROTTERDAM, *Colloquia*, introduzione di ADRIANO PROSPERI, edizione con testo a fronte a cura di CECILIA ASSO, Torino, Einaudi, 2002

ERASMO DA ROTTERDAM, *Adagia*, a cura di CARLO CARENA, Torino, Einaudi, 2013

ERASMO DA ROTTERDAM, *Giulio*, a cura di SILVANA SEIDEL MENCHI, Torino, Einaudi, 2014

DANTE, *Monarchia*, a cura di PRUE SHAW, Firenze, Edizione Nazionale – Le Lettere, 2009

DANTE, *Convivio*, a cura di GIANFRANCO FIORAVANTI, *Canzoni* a cura di CLAUDIO GIUNTA, Milano, Mondadori, 2014

LORENZO DE' MEDICI, *Selve*, in ID., *Opere*, a cura di TIZIANO ZANATO, Torino, Einaudi, 1992

GIOVANGIROLAMO DE' ROSSI, *Vita di Giovanni de' Medici detto dalle Bande Nere*, a cura di VANNI BRAMANTI, Roma, Salerno, 1996

FAZIO DEGLI UBERTI, *Il Dittamondo e le Rime*, a cura di GIUSEPPE CORSI, Bari, Laterza, 1952, 2 tomi

PANFILO DI RENALDINI, *Innamoramento di Ruggeretto*, Venezia, Gioanantonio dalla Carta, 1555

LODOVICO DOLCE, *I quattro libri delle Osservazioni*, edizione a cura di PAOLA GUIDOTTI, Pescara, Libreria dell'Università Editrice, 2004

EGINHARDUS, *Vita Karoli. «Personalità e imprese di un re grandissimo e di meritatissima fama»*, a cura di PAOLO CHIESA, Saggi introduttivi di GIUSEPPE ALBERTONI, ILEANA PAGANI, LUIGI G. G. RICCI, FRANCESCO STELLA, ALESSANDRO ZIRONI, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2014

Epistolae Merowingici et Karolini Aevi, I, herausgegeben von ERNST DÜMMLER, WILHELM GUNDLACH, München, Monumenta Germaniae Historica, 1994

GIOVANNI FALUGI, *Morte del fortissimo signor Giovanni de' Medici*, Venezia, Pincio, 1532

SIGISMONDO FANTI, *Triompho di fortuna di Sigismondo Fanti ferrarese*, Venezia, Agostin da Portese, 1526

GALILEO GALILEI, *Considerazioni al Tasso*, in ID., *Scritti letterari*, a cura di ALBERTO CHIARI, Firenze, Le Monnier, 1970, 487-635

GIAMBLICO, *Pythagorae vita ex Iamblicho collecta. Per Nicolaum Tridentinum*…, Roma, Antonio Blado, 1556

GIAMBLICO, *La vita pitagorica*, introduzione, traduzione e note di MAURIZIO GIANGIULIO, Milano, BUR, 1991

PAOLO GIOVIO, *De vita Leone decimi pont. Max.*, Firenze, Lorenzo Torrentino, 1551

PAOLO GIOVIO, *Ragionamento di Monsignor Paolo Giovio sopra i motti e i disegni d'arme e d'amore che comunemente chiamiamo imprese. Con un discorso di Girolamo Ruscelli intorno allo stesso soggetto*, Venezia, Giordano Ziletti, 1556

PAOLO GIOVIO, *La vita di Alfonso da Este Duca di Ferrara di Mons. Paolo Giovio, tradotta in lingua toscana da Giovanbattista Gelli Fiorentino*, Venezia, Giovanni de' Rossi, 1557

PAOLO GIOVIO, *Dialogo sugli uomini e le donne illustri del nostro tempo*, a cura di FRANCO MINONZIO, Torino, Nino Aragno Editore, 2011, 2 voll.

GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINZIO, *Dell'Hercole*, Modena, Gadaldini, 1557

FRANCESCO GUICCIARDINI, *Storia d'Italia*, a cura di SILVANA SEIDEL MENCHI, saggio introduttivo di FELIX GILBERT, Torino, Einaudi, 1971, 3 voll.

ORTENSIO LANDO, *Paradossi: cioè sentenze fuori del comun parere*, a cura di ANTONIO CORSARO, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2000

MARCO ANNEO LUCANO, *Lucani Pharsalia, cum Commentariis Omniboni Vicentini, & Joh. Sulpitii Verulani*, Mediolanum, Leonardus Pachel, 1499

MARCO ANNEO LUCANO, *La guerra civile*, con testo a fronte, introduzione, traduzione e note di RENATO BADALÌ, Milano, Garzanti, 1999

LUCIANO, *Storia vera*, introduzione, traduzione e note di Quintino Cataudella, Milano, Rizzoli, 2007

NICCOLÒ MACHIAVELLI, *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio*, a cura di FRANCESCO BAUSI, Roma, Salerno Editrice, 2001, 2 voll.

NICCOLÒ MACHIAVELLI, *L'Arte della guerra. Scritti politici minori*, a cura di JEAN-JACQUES MARCHAND, DENIS FACHARD e GIORGIO MASI, Roma, Salerno Editrice, 2001, 127-152

NICCOLÒ MACHIAVELLI, *Legazioni. Commissarie. Scritti di governo*, VII (1510-1527), a cura di JEAN-JACQUES MARCHAND, ANDREA GUIDI e MATTEO MELERA-MORETTINI, Roma, Salerno Editrice, 2011

NICCOLÒ MACHIAVELLI, *L'Asino*, a cura di ANTONIO CORSARO, in ID., *Opere letterarie II*, *Scritti in poesia e in prosa*, a cura di ANTONIO CORSARO, PAOLA COSENTINO, EMANUELE CUTINELLI-RÈNDINA, FRANCO GRAZZINI, NICOLETTA MARCELLI, con il coordinamento di FRANCESCO BAUSI, Roma, Salerno Editrice, 2013, 129-193

NICCOLÒ MACHIAVELLI, *Canti carnascialeschi*, in ID., *Opere letterarie II*, *Scritti in poesia e in prosa*, a cura di ANTONIO CORSARO, PAOLA COSENTINO, EMANUELE CUTINELLI-RÈNDINA, FRANCO GRAZZINI, NICOLETTA MARCELLI, con il coordinamento di FRANCESCO BAUSI, Roma, Salerno Editrice, 2013, 221-239

GIOVAN BATTISTA PIGNA, *La vita di messer Ludovico Ariosto*, in *Monumenti di Storia patria delle provincie modenesi,* Modena, Società Tipografica Modenese, 1926 [prima ed. in *I romanzi*, Venezia, Valgrisi, 1554]

PLUTARCO, *Vita di Mario*, in ID., *Campanus Francisco Piccolominio cardinali Senensi meo salutem. Collegi nuper dispersas grecorum latinorumque principum uitas a Plutarcho scriptas grece: a diuersis inde interpretibus latinas factas*…, Romae, Udalricus Gallus, 1470

Poeti del Cinquecento, a cura di GUGLIELMO GORNI, MASSIMO DANZI, SILVIA LONGHI, Milano-Napoli, Ricciardi, 2001

ANGELO POLIZIANO, *Stanze per la giostra*, in ID., *Poesie*, a cura di FRANCESCO BAUSI, Torino, Utet, 2006, 109-240

GIOVANNI GIOVIANO PONTANO, *De principe*, a cura di GUIDO M. CAPPELLI, Roma, Salerno Editrice, 2003

PSEUDO-CESARE*, La lunga guerra civile. Alessandria-Africa-Spagna*, introduzione, testo critico, traduzione e commento storico-militare di LUIGI LORETO, testo latino a fronte, Milano, BUR, 2001

LUIGI PULCI, *Morgante XXI-XXVIII e Opere minori*, a cura di AULO GRECO, Torino, Utet, 1997

CESARE RIPA, *Iconologia*, a cura di SONIA MAFFEI, testo stabilito da PAOLO PROCACCIOLI, Torino, Einaudi, 2012

GIROLAMO RUSCELLI, *Annotazioni* al canto C XXVI, in *Orlando furioso di m. Lodovico Ariosto*, Venezia, Vincenzo Valgrisi, 1555

GIROLAMO RUSCELLI, *De i Cinque Canti*, in LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando Furioso*, Venezia, Valgrisi, 1556

GIROLAMO RUSCELLI, *Le imprese illustri con espositioni, et discorsi del s.or Ieronimo Ruscelli*, Venezia, Francesco Rampazetto, 1566

RUZANTE, *Teatro*. Prima edizione completa. Testo, traduzione a fronte e note a cura di LUDOVICO ZORZI, Torino, Einaudi, 1967

RUZANTE, *Moschetta*, *edizione critica e commento*, a cura di LUCA D'ONGHIA, Venezia, Marsilio, 2010

MARIN SANUDO, *I Diarii,* a cura di RINALDO FULIN, FEDERICO STEFANI, NICOLÒ BAROZZI, GUGLIELMO BERCHET, MARCO ALLEGRI, Bologna, Forni, 1969, rist. fotomeccanica dell'ed. Venezia 1879-1902, 58 tomi

LUCIO ANNEO SENECA, *I benefici*, testo latino, introduzione, versione e note di SALVATORE GUGLIELMINO, Bologna, Zanichelli, 1971

GABRIELLO SYMEONI, *Le sententiose imprese di monsignor Paulo Giovio et del signor Gabriel Symeoni*, Lione, Gulielmo Rouiglio, 1562

TORQUATO TASSO, *Lettere poetiche*, a cura di CARLA MOLINARI, Parma-Milano, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda Editore, 1998

TORQUATO TASSO, *Gerusalemme liberata*, a cura di FRANCO TOMASI, Milano, BUR, 2009

Thrionfi de Tarocchi e motivi latini appropriati a ciascuno dei canonici di S. Pietro, Bologna, Biblioteca Universitaria, Fondo Ubaldo Zanetti, *ms.* 3938/CIII/25 (XVIII sec.)

BENEDETTO VARCHI, *L'Ercolano*, Milano, Soc. Tip. dei Classici Italiani, 1804, 2 voll.

3. STUDI

GIUSEPPE AGNELLI-GIUSEPPE RAVEGNANI, *Annali delle edizioni ariostee*, Bologna, patrocino della r. Accademia d'Italia e del comitato ferrarese per le onoranze del poeta, Nicola Zanichelli Editore, 1933, 2 voll.

ETTORE ALLODOLI, *Giovanni dalle Bande Nere*, Firenze, Le Monnier, 1929

ROBERTO ALONGE, *La riscoperta rinascimentale del teatro*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo,* diretta da ROBERTO ALONGE, GUIDO DAVICO BONINO, 4 voll., I, *La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*, Torino, Einaudi, 2000, 5-118

ANGELO ANGELUCCI, *Documenti inediti per la storia delle armi da fuoco italiane*, Graz, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1869

GIOVANNI AQUILECCHIA, *Presentazione*, in *Pasquinate romane del Cinquecento*, *Pasquinate romane del Cinquecento*, a cura di VALERIO MARUCCI, ANTONIO MARZO e ANGELO ROMANO, presentazione di GIOVANNI AQUILECCHIA, Roma, Salerno Editrice, 1983, 2 tomi, IX-XVI

ALBERT RUSSELL ASCOLI, *Ariosto's bitter harmony. Crisis and Evasion in the Italian Renaissance*, Princeton – New Jearsey, Princeton University Press, 1987

RICCARDO BACCHELLI, *Arte e genio dell'Ariosto, poeta della poesia* [parte II], in «Nuova Antologia», 467, 1956, 303-320

RICCARDO BACCHELLI, *La congiura di Don Giulio d'Este* [1931], in ID., *La congiura di Don Giulio d'Este e altri scritti ariosteschi*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1958, 1-518

GUIDO BALDASSARRI, *Il sonno di Zeus*, Roma, Bulzoni, 1982

ANTONIO BALDINI, *I* Cinque canti *di Ludovico Ariosto fatti pubblicare da Virginio Ariosto nel 1545*, Lanciano, R. Carabba, 1915

ALESSANDRO BARBERO, *Carlo Magno. Un padre dell'Europa*, Roma-Bari, Laterza, 2000

EDOARDO BARBIERI, *Le Bibbie italiane del Quattrocento e del Cinquecento. Storia e bibliografia ragionata delle edizioni in lingua italiana dal 1471 al 1600*, Milano, Editrice Bibliografica, 1991-1992, 2 voll.

PIERO BARGELLINI, *Storia di una grande Famiglia. I Medici*, Firenze, Boneschi Editore, 1980

GIOVANNI ANDREA BAROTTI, *Memorie istoriche di letterati ferraresi*, Ferrara, Rinaldi, 1792, 2 voll.

MARINA BEER, *Romanzi di cavalleria. Il «Furioso» e il romanzo italiano del primo Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1987

CLAUDIA BERRA, *La «sciocca speme» e la «ragion pazza»: la conclusione delle* Satire, in *Fra* Satire *e* Rime *ariostesche. Atti del Seminario di Gargnano del Garda (14-16 ottobre 1999)*, a cura di CLAUDIA BERRA, Bologna, Cisalpino, 2000, 165-181

Fra Satire *e* Rime *ariostesche. Atti del Seminario di Gargnano del Garda (14-16 ottobre 1999)*, a cura di CLAUDIA BERRA, Bologna, Cisalpino, 2000

CARLO BERTANI, *Sul testo e sulla cronologia delle satire di Ludovico Ariosto*, in «GSLI», XLIV, 1926, 517-529

CARLO BERTANI, *Identificazioni di personaggi delle "Satire" di Ludovico Ariosto*, in «GSLI», LI, 1933, 1-47

Le carte di corte. I tarocchi, gioco e magia alla corte degli Estensi, a cura di GIORDANO BERTI e ANDREA VITALI, Ferrara, Nuova Alfa Editoriale, 1987

GIULIO BERTONI, *La Biblioteca estense e la coltura ferrarese ai tempi del Duca Ercole I (1471-1505)*, Torino, Ermanno Loescher, 1903

GIULIO BERTONI, *Tarocchi versificati*, in ID., *Poesie, leggende, costumanze del Medioevo*, seconda edizione riveduta e accresciuta Modena, Editore Cav. Uff. Umberto Orlandini, 1927, 215-229

EMILIO BIGI, *Petrarchismo ariostesco*, in ID., *Dal Petrarca al Leopardi. Studi di stilistica storica*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954, 47-76

EMILIO BIGI, *Appunti sulla lingua e sulla metrica del «Furioso»*, in «GSLI», CIIIVIII, 1961, 239-253, ora in ID., *La cultura del Poliziano e altri studi umanistici*, Pisa, Nistri-Lischi, 1967, 164-186

WALTER BINNI, *Metodo e poesia di Ludovico Ariosto*, Messina, D'Anna, 1947

LUIGI BLASUCCI, *La «Commedia» come fonte linguistica e stilistica del «Furioso»* [1968], ora in ID., *Studi su Dante e Ariosto*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1969, 121-162

MARIA AUGUSTA BOCO, *Varianti fonomorfologiche del «Furioso»*, Perugia, Guerra Edizioni, 1997

CORRADO BOLOGNA, *La macchina del «Furioso». Lettura dell'«Orlando» e delle «Satire»*, Torino, Einaudi, 1998

LINA BOLZONI, *Memoria e gioco nella letteratura del Cinquecento*, in *Studi offerti a Luigi Blasucci*, a cura di LUCIO LUGNANI, MARCO SANTAGATA, ALFREDO STUSSI, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1996, 115-132

LINA BOLZONI, *«O maledetto, o abominoso ordigno»*, in *Storia d'Italia*. Annali 18: *Guerra e pace*, a cura di WALTER BARBERIS, Torino, Einaudi, 2002, 201-247

LINA BOLZONI, *Il cuore di cristallo: ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Torino, Einaudi, 2010

LINA BOLZONI, *Il lettore creativo. Percorsi cinquecenteschi fra memoria, gioco, scrittura*, Napoli, Guida, 2013

LUIGI BONOLLO, *I* Cinque canti *di Ludovico Ariosto*, Mantova, Baraldi & Fleischmann, 1901

CESARE BOZZETTI, *Notizie sulle rime dell'Ariosto*, in *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*, Roma, Salerno Editrice, 1985, 83-118

RENZO BRAGANTINI, *Lettura della «Gerusalemme liberata»*, a cura di FRANCO TOMASI, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005, 77-95.

RICCARDO BRUSCAGLI, *Ventura e inchiesta fra Boiardo e Ariosto*, in *Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione. Atti del Congresso organizzato dai comuni di Reggio Emilia e Ferrara 12-16 ottobre 1974*, a cura di CESARE SEGRE, Milano, Feltrinelli Editore, 1976, 107-136, ora in ID., *Stagioni della civiltà estense*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983, 87-126

RICCARDO BRUSCAGLI, *Stagioni della civiltà estense*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983

MARIA CRISTINA CABANI, *Costanti ariostesche. Tecniche di ripresa e memoria interna nell'«Orlando Furioso»*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1990

MARIA CRISTINA CABANI, *Fra omaggio e parodia. Petrarca e petrarchismo nel «Furioso»*, Pisa, Nistri-Lischi, 1990

MARIA CRISTINA CABANI, *Le* Rime *e il* Furioso, in *Fra* Satire *e* Rime *ariostesche. Atti del Seminario di Gargnano del Garda (14-16 ottobre 1999)*, a cura di CLAUDIA BERRA, Bologna, Cisalpino, 2000, 393-427

MARIA CRISTINA CABANI, *Ovidio e Ariosto: leggerezza e disincanto*, in «Italianistica», *Ludovico Ariosto: nuove prospettive e ricerche in corso*, a cura di LINA BOLZONI, MARIA CRISTINA CABANI, ALBERTO CASADEI, XXXVII, 3, 2008, 13-42.

FLORIANA CALITTI, *Letteratura e svaghi di corte: le «Stanze» di Pietro Bembo*, in *Passare il tempo. La letteratura del gioco e dell'intrattenimento dal XII al XVI secolo*, Atti del Convegno di Pienza, 10-14

settembre 1991, Roma, Salerno Editrice, 1993, 2 voll., II, 619-631; poi in EAD., *Fra lirica e narrativa. Storia dell'ottava rima nel Rinascimento*, Firenze, Le Càriti, 2004, 120-133

NABORRE CAMPANINI, *Primo prologo al Negromante [1520]*, in ID., *Ludovico Ariosto nei prologhi delle sue commedie. Studio storico e critico*, Bologna, Zanichelli, 1891, 118-119

IDA CAMPEGGIANI, *Sulle* Stanze *per il carnevale: Bembo, Castiglione e l'utopia*, in «Lettere italiane», LXIV, 3, 2012, 443-475

GIUSEPPE CAMPORI, *Notizie per la vita di Ludovico Ariosto*, Firenze, Sansoni, 1896

ANTONIO CAPPELLI, *Tre lettere inedite di Ludovico Ariosto con altre memorie intorno al medesimo*, in «Atti e Memorie RR. Depp. St. patria provv. Modenesi e parmensi», II, 1865, 199-211

LUCIANO CAPRA, *Per la datazione dei «Cinque canti» dell'Ariosto*, in «GSLI», CLI, 1974, 278-295

LANFRANCO CARETTI, *Storia dei* Cinque canti, in «Italianistica», III, 3, 1974, 583-605, ora in ID., *Ariosto e Tasso*, Torino, Einaudi, 2001, 57-67

CARLETTA [ANTONIO VALERI], *Letterina ariostesca*, in «Rivista d'Italia», II, 1898, 808-810

CARLETTA [ANTONIO VALERI], *Per una data – Notiziola ariostesca con documenti inediti*, in «Rivista d'Italia», I, 1990, 517-529

STEFANO CARRAI, *Ad somnum: l'invocazione del sonno nella lirica italiana*, Padova, Antenore, 1990

ENRICO CARRARA, *Marganorre*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», IX, 1940, 1-20; 155-182

Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia, Atti del convegno Scandiano-Reggio Emilia-Bologna, 3-6 ottobre 2005, a cura di ANDREA CANOVA e PAOLA VECCHI GALLI, Novara, Interlinea, 2007

ALBERTO CASADEI in *Note machiavelliane*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», III, XVII, 1987, 2, 447-464

ALBERTO CASADEI, *Alcune considerazioni sui «Cinque canti»*, in «GSLI», CLXV, 1988, 161-179

ALBERTO CASADEI, *Notizie intorno alla prima edizione dei* Cinque canti, in «Schifanoia», VI, 1988, 205-206

ALBERTO CASADEI, *La strategia delle varianti. Le correzioni storiche del terzo* Furioso, Lucca, Pacini Fazzi, 1988

ALBERTO CASADEI, *I «Cinque canti» o l'ultima eredità di Boiardo*, in «Italianistica», XXI, 2-3, 1992, 739-748

ALBERTO CASADEI, *Il percorso del «Furioso»: ricerche intorno alle redazioni del 1516 e del 1521*, Bologna, il Mulino, 1993

ALBERTO CASADEI, *La fine degli incanti. Vicende del poema epico-cavalleresco nel Rinascimento*, Milano, FrancoAngeli, 1997

ALBERTO CASADEI, *Nomi di personaggi nel* Furioso, in «Il Nome nel testo. Rivista internazionale di onomastica letteraria», II-III, 2000-2001, 229-237

ALBERTO CASADEI, Recensione a STELLA LAROSA, *Poesia e cronologia nei Cinque canti. Una nuova ipotesi*, Rende, Università della Calabria, 2001, in «Italianistica», XXXI, 1, 2002, 272-275

ALBERTO CASADEI, *Note ariostesche*, in «Italianistica», XXXIII, 3, 2004, 83-93

ALBERTO CASADEI, *Una nuova edizione della «Cassaria» in versi*, in «Italianistica», XXXV, 1, 2006, 209-210

ALBERTO CASADEI, *Il finale e la poetica del «Furioso»*, in «Chroniques italiennes», Série Web, 19, 1, 2011

ALBERTO CASADEI, *Precettistica e libertà nella poetica ariostesca*, in *L'uno e l'altro Ariosto. In corte e nelle delizie*, a cura di GIANNI VENTURI, Firenze, Leo S. Olschki, 2011, 239-261

ALFREDO CASAMENTO, *Quando gli oracoli passano di moda: l'episodio di Appio e Femonoe nel quinto libro della* Pharsalia *di Lucano*, *Götter und menschliche Willensfreiheit*: *von Lucan bis Silius Italicus*, a cura di THOMAS BAIER con la collaborazione di FERDINAND STÜRNER, München, Verlag Ch. Beck, 2012, 141-157

Ferrara e il Concilio (1438-1439), Atti Convegno Ferrara 23-24 novembre 1989, a cura di PATRIZIA CASTELLI, Ferrara, Università degli Studi, 1992

VALERIO CASTRONOVO, *I primi sviluppi della stampa periodica fra Cinque e Seicento*, in CARLO CAPRA, VALERIO CASTRONOVO, GIUSEPPE RICUPERATI, *La stampa italiana dal '500 all'800*, Roma-Bari, Laterza, 1986, 3-59

MICHELE CATALANO, *Vita di Ludovico Ariosto ricostruita su nuovi documenti*, Genève, Olschki, 1930-1931, 2 voll.

GERMANO CAVALLI, *Note e appunti per una storia delle istituzioni religiose e sociali in Lunigiana. L'Ospedale di S. Antonio abate a Villafranca*, in «Il Corriere Apuano», 18 giugno 2005, 4

PIER LUIGI CERISOLA, *Il problema critico dei «Cinque canti»*, in *Studi sull'Ariosto*, a cura di ENZO NOÉ GIRARDI, Milano, Vita e Pensiero, 1977, 147-186

ALDO CERLINI, *Scrittura e punteggiatura negli autografi dell'Ariosto*, in «Cultura Neolatina», IV-V, 1944-1945, 37-60

REMO CESERANI, Recensione a PIO FONTANA, *I* Cinque canti *e la storia della poetica del* Furioso, Milano, Vita e Pensiero, 1962, in «GSLI», CXL, 1963, 617-624

REMO CESERANI, *L'impresa delle api e dei serpenti*, in «Modern Language Notes», CII, 1988, 1, 172-186

CLAUDIA CIERI-VIA, *L'iconografia degli arcani maggiori*, in *Le carte di corte. I tarocchi, gioco e magia alla corte degli Estensi*, a cura di GIORDANO BERTI e ANDREA VITALI, Ferrara, Nuova Alfa Editoriale, 1987, 158-183

GIUSEPPE COLUCCIA, *L'esperienza teatrale di Ludovico Ariosto*, Lecce, Manni, 2001, 162-206

GIANFRANCO CONTINI, *Come lavorava l'Ariosto* [1937], in ID., *Esercizî di lettura*, Torino, Einaudi, 1974, 232-241

GIANFRANCO CONTINI, *Come lavorava l'Ariosto nelle* Satire, in ID., *Ultimi esercizî ed elzeviri (1968-1987)*, Torino, Einaudi, 1988, 279-283.

GIANFRANCO CONTINI, *Introduzione* a CARLO EMILIO GADDA, *La cognizione del dolore*, Torino, Einaudi, 1963, 7-28

GILDA CORABI, *Nella selva di Medea: i* Cinque Canti *di Ludovico Ariosto*, in *Il mito nel testo. Gli antichi e la Bibbia nella letteratura italiana*, a cura di KATIA CAPPELLINI e LORENZO GERI, Roma, Bulzoni Editore, 2007, 41-52

ANTONIO CORSARO, *Ercole Bentivoglio e la satira cinquecentesca*, in ID., *La regola e la licenza. Studi sulla poesia satirica e burlesca fra Cinque e Seicento*, Roma, Vecchiarelli, 1999, 49-71

ANTONIO CORSARO, *Per una lettura delle* Satire *di Ariosto*, in ID., *La regola e la licenza. Studi sulla poesia satirica e burlesca fra Cinque e Seicento*, Roma, Vecchiarelli, 1999, 9-48

ANTONIO CORSARO, *Il libro delle satire ariostesche tra scrittura morale e ritratto di sé*, in *Volteggiando in su le carte: Ludovico Ariosto e i suoi lettori, Atti del IV seminario di Letteratura italiana, Helsinki*, 20 ottobre 2009, a cura di ENRICO GARAVELLI, Helsinki, Publications romanes de l'Université de Helsinki, 2011, 9-27.

ANTONIO CORSARO, *Poesia satirica e poesia pasquinistica*, in *Ex marmore. Pasquini, pasquinisti, pasquinate nell'Europa moderna. Atti del Colloquio internazionale Lecce-Otranto, 17-19 novembre 2005*, a cura di CHRYSA DAMIANAKI, PAOLO PROCACCIOLI, ANGELO ROMANO, Manziana, Vecchiarelli Editore, 2006, 35-50.

BENEDETTO CROCE, *Ariosto*, a cura di GIUSEPPE GALASSO, Milano, Adelphi, 1991 [1917]

CHARLES D. CUTTLER, *Bosch and the Narrenschiff: A Problem in Relationships*, in «The Art Bulletin», 51, 3, Sep. 1969, 272-276

SILVIO D'AMICO, *Storia del teatro drammatico*, Milano, Garzanti, 1959, 2 voll.

GASPARE DE CARO, voce *Avalos, Alfonso d', marchese del Vasto*, *DBI*, 4, 1962

ANTONIO DE LUCA, *Il teatro di Ludovico Ariosto*, prefazione di WALTER BINNI, Roma, Bulzoni, 1981

SANTORRE DEBENEDETTI, *Intorno alle Satire dell'Ariosto* [1944], in ID., *Studi filologici*, con una nota di CESARE SEGRE, Milano, FrancoAngeli, 1986, 223-240

SANTORRE DEBENEDETTI, *Le nuove ottave dell'Ariosto*, in «La Cultura», n. s., I, 1929, 173-176

SANTORRE DEBENEDETTI, Recensione a CERLINI – *Scrittura e punteggiatura negli autografi dell'Ariosto*, cit., in «GSLI», CXXIV, 1948, 100-103

PIERO DEL NEGRO, *Guerra ed eserciti da Machiavelli a Napoleone*, Bari, Laterza, 2001

DANIELA DELCORNO BRANCA, *La conclusione dell'"Orlando furioso": qualche osservazione*, in *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia*, Atti del convegno Scandiano-Reggio Emilia-Bologna, 3-6 ottobre 2005, a cura di ANDREA CANOVA e PAOLA VECCHI GALLI, Novara, Interlinea, 2007, 127-137

PAOLO DELOGU, voce *Leone III*, in *DBI*, 64, 2005

CARLO DIONISOTTI, *Per la data dei* Cinque canti, in «GSLI», CXXXVII, 1960, 1-40

CARLO DIONISOTTI, *Appunti sui* Cinque canti *e sugli studi ariosteschi*, in *Studi e problemi di critica testuale*, a cura di RAFFAELE SPONGANO, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1961, 369-382

MARIA LUISA DOGLIO, *Lingua e struttura del «Negromante»,* in *Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione. Atti del Congresso organizzato dai comuni di Reggio Emilia e Ferrara 12-16 ottobre 1974*, a cura di CESARE SEGRE, Milano, Feltrinelli Editore, 1976, 427-443

MARCO DORIGATTI, *Il manoscritto dell'*Orlando furioso *(1505-1515)*, in *L'uno e l'altro Ariosto: in corte e nelle delizie*, a cura di GIANNI VENTURI, Firenze, Leo S. Olschki, 2011, 1-44

THOMAS STEARNS ELIOT, *Shakespeare e lo stoicismo di Seneca* [1927], ora in ID., *Opere 1904.1939*, a cura di ROBERTO SANESI, Milano, Bompiani, 687-701

Ex marmore. Pasquini, pasquinisti, pasquinate nell'Europa moderna. Atti del Colloquio internazionale Lecce-Otranto, 17-19 novembre 2005, a cura di CHRYSA DAMIANAKI, PAOLO PROCACCIOLI, ANGELO ROMANO, Manziana, Vecchiarelli Editore, 2006

CONOR FAHY, Recensione a ARIOSTO, Orlando Furioso *secondo l'edizione del 1532 con le varianti delle edizioni del 1516 e del 1521*, in «Modern Language Review», LVI, 1961, 436-438

CONOR FAHY, *L'«Orlando furioso» del 1532. Profilo di una edizione*, Milano, Vita e Pensiero 1989

VINCENZO FARINELLA, *Dipingere farfalle*. Giove, Mercurio e la Virtù *di Dosso Dossi: un elogio dell'*otium *e della pittura per Alfonso I d'Este*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2007

GIUSEPPE FATINI, Recensione a ANTONIO BALDINI, *I* Cinque canti *di Ludovico Ariosto fatti pubblicare da Virginio Ariosto nel 1545*, Lanciano, R. Carabba, 1915, in «GSLI», LXVII, 1916, 17-19

GIUSEPPE FATINI, *Su la fortuna e l'autenticità delle liriche di Ludovico Ariosto*, in «GSLI», supplementi ai nn. 22-23, 1924, 133-296

GIUSEPPE FATINI, Recensione a LEA NISSIM ROSSI, *Saggio sui* Cinque canti *di Ludovico Ariosto*, Reggio Emilia, Coop. Lavoranti Tipografi, 1923, in «GSLI», LXXXV, 1925, 330-332

ROBERTO FEDI, *Petrarchismo prebembesco in alcuni testi lirici dell'Ariosto*, in *Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione. Atti del Congresso organizzato dai comuni di Reggio Emilia e Ferrara 12-16 ottobre 1974*, a cura di CESARE SEGRE, Milano, Feltrinelli Editore, 1976, 283-302; poi, rivisto, *Preistoria di un canzoniere: le 'Rime' di Ludovico Ariosto*, in ID., *La memoria della poesia*, *Canzonieri, lirici e libri di rime nel Rinascimento*, Roma, Salerno Editrice, 1990, 83-115

ALESSANDRO FERRAJOLI, *La congiura dei cardinali contro Leone X*, Roma, Società romana di storia patria, 1919

VIRGILIO FERRARI, *L'araldica estense nello sviluppo storico del Dominio ferrarese*, a cura di CHIARA FORLANI, Ferrara, Belriguardo, 1989

FRANCESCO FERRETTI, *Bradamante elegiaca. Costruzione del personaggio e intersezione dei generi nell'*Orlando furioso, in «Italianistica», XXXVII, 3, 2008, 63-75

FRANCESCO FERRETTI, *La follia dei gelosi. Lettura del canto XXXII dell'*Orlando furioso, in «Lettere italiane», 62, 1, 2010, 20-62

FRANCESCO FERRETTI, *Menzogna e inganno nel* Furioso, in «Versants», n. monografico *L'«Orlando furioso» e la tradizione cavalleresca*, a cura di ANNALISA IZZO, 59/2, 2012, 85-109

GIULIO FERRONI, *Il testo e la scena. Saggi sul teatro del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1980, 123-139

GIULIO FERRONI, *L'Ariosto e la concezione umanistica della follia*, in *Ludovico Ariosto*, Atti del Convegno internazionale, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1985, 73-92

GIULIO FERRONI, *L'«Orlando furioso» negli anni Trenta: qualche nota*, in *Les années trente du XVIe siècle italien, Actes du Colloque International (Paris, 3-5 juin 2004)*, a cura di DANIELLE BOILLET E MICHEL PLAISANCE, Paris, CIRRI, 2007, 265-271

GIULIO FERRONI, *Ariosto*, Roma, Salerno Editrice, 2008

FRANCO FIDO, *La Commedia del Cinquecento*, disponibile sul sito *www.italica.rai.it* > Monografie > Rinascimento:

CLAUDIO FINZI, *Giovanni Pontano: politica e cultura in Napoli aragonese*, in «Anales de la Fundación Francisco Elías de Tejada», 4, 1998, 161-188

PIERO FLORIANI, *Il modello ariostesco*, Roma, Bulzoni, 1988

GIANFRANCO FOLENA, *Le lingue della commedia e la commedia delle lingue* [1983], ora in ID., *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991, 119-146

BARTOLOMEO FONTANA, *Renata di Francia. Duchessa di Ferrara. Sui documenti dell'archivio estense, del mediceo, del gongaga e dell'archivio segreto vaticano (1510-1536)*, Roma, Forzani e C., 1889

PIO FONTANA, *La balena dei* Cinque canti *e un problema di fonti e di cronologia*, in «Aevum», XXXV, 1961, 511-518

PIO FONTANA, *I* Cinque canti *e la storia della poetica del* Furioso, Milano, Vita e Pensiero, 1962

PIO FONTANA, *Ancora sui 'Cinque Canti' di Ludovico Ariosto*, in «Italianistica», III, 1974, 593-605

GIGLIOLA FRAGNITO, *Intorno alla "religione" dell'Ariosto: i dubbi del Bembo e le credenze ereticali del fratello Galasso*, in «Lettere italiane», 1992, 208-239

GIGLIOLA FRAGNITO, *Proibito capire. La Chiesa e il volgare nella prima età moderna*, Bologna, il Mulino, 2005

LODOVICO FRATI, *La vita privata di Bologna dal secolo XIII al XVII*, Bologna, Ditta Nicola Zanichelli, 1900

HERBERT FRENZEL, *L'episodio di Olimpia e una sua fonte nordica*, in «Giornale italiano di filologia», III, 1950, 289-299

GIUSEPPINA MARIA STELLA GALBIATI, *Per una teoria della satira fra Quattro e Cinquecento*, in «Italianistica», XVI, 1, 1987, 9-37

MARIO GALLINA, *Potere e società a Bisanzio. Dalla fondazione di Costantinopoli al 1204*, Torino, Einaudi, 1995

ANDREA GAREFFI, *La* Lena, *commedia ad orologeria*, in *L'uno e l'altro Ariosto. In corte e nelle delizie*, a cura di GIANNI VENTURI, Firenze, Leo S. Olschki, 2011, 227-237

ADOLF GASPARY, *Zu Ariosto's Cinque Canti*, in «Zeitschrift für Romanische Philologie», III, 1879, 232-233

GHINO GHINASSI, *Fasi dell'elaborazione del «Cortegiano»*, in «Studi di Filologia italiana», XXV, 1967, 155-196, ora in ID., *Dal Belcalzer al Castiglione. Studi sull'antico volgare di Mantova e sul «Cortegiano»*, a cura e con una premessa di PAOLO BONGRANI, Firenze, Olschki, 2006, 207-257

CARLO GINZBURG, *Due note sul profetismo cinquecentesco*, in «Rivista storica italiana», 78, 1, 1966, 185-227

CARLO GINZBURG, *Rapporti di forza: storia, retorica, prova*, Milano, Feltrinelli, 2000

CARLO ALBERTO GIROTTO, *Lettori, bibliofili e postillatori a confronto col* Furioso, in *«Tra mille carte vive ancora»*, a cura di LINA BOLZONI, SERENA PEZZINI, GIOVANNA RIZZARELLI, Lucca, Pacini Fazzi, 2010, 371-393

CARLO ALBERTO GIROTTO, *Ancora su lettori e postillatori a confronto col* Furioso, in *Volteggiando in su le carte: Ludovico Ariosto e i suoi lettori, Atti del IV seminario di Letteratura italiana, Helsinki*, 20 ottobre 2009, a cura di ENRICO GARAVELLI, Helsinki, Publications romanes de l'Univerité de Helsinki, 2011, 73-122

DOMENICO GNOLI, *Ancora delle «Pasquinate di Pietro Aretino» pubblicate ed illustrate da Vittorio Rossi*, in «GSLI», XXII, 1893, 262-267

DOMENICO GNOLI, *La Roma di Leon X*, Milano, Ulrico Hoepli, 1938

CESARE FEDERICO GOFFIS, *I «Cinque canti di un nuovo libro di M. Ludovico Ariosto»*, in «Rassegna della letteratura italiana», LXXIX, 1975, 146-168

GUGLIELMO GORNI, *Per una storia del petrarchismo metrico in Italia*, in «Studi petrarcheschi», IV, 1987, 219-228

EDOARDO GRENDI, *Andrea Doria*, in ID., *La repubblica aristocratica dei genovesi. Politica, carità e commercio fra Cinque e Seicento*, Bologna, il Mulino, 1987, 139-172

EDOARDO GRENDI, voce *Doria Andrea*, *DBI*, 41, 1992

ANGELA GUIDOTTI, *Dall'imitazione all'«arroganzia»: sviluppo della tecnica teatrale nelle commedie dell'Ariosto*, in EAD., *Il modello e la trasgressione: commedie del primo '500*, Roma, Bulzoni Editore, 1983 [1980], 27-60

ANGELA GUIDOTTI, *Scenografie di pensieri. Il teatro del Rinascimento fra progetto e sperimentazione*, Lucca, Pacini Fazzi, 2002

GÜNTERT GEORGES GÜNTERT, *Per una rivalutazione dell'Ariosto minore: le* Rime, in «Lettere italiane», XXIII, 1971, 29-42

DAVE HENDERSON, *Power Unparalleled: Gunpowder Weapons and the Early «Furioso»*, in «Schifanoia», 13-14, 1992, 109-131

GIULIO HERCZEG, *Stile indiretto libero nella lingua del* Furioso, in *Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione. Atti del Congresso organizzato dai comuni di Reggio Emilia e Ferrara 12-16 ottobre 1974*, a cura di CESARE SEGRE, Milano, Feltrinelli Editore, 1976, 207-230

GERHARD HERM, *I bizantini*, Milano, Garzanti, 1985 [1979]

ANNALISA IZZO, *«Lena» o la trappola dell'"happy end"*, in «Italianistica», XXXII, 2, 2003, 205-221

JÖRG JARNUT, *Storia dei Longobardi*, tr. it. di PAOLA GUGLIELMOTTI, Torino, Einaudi, 1995 [1982]

STEFANO JOSSA, *La fantasia e la memoria. Intertestualità ariostesche*, Napoli, Liguori, 1996

STEFANO JOSSA, *Rappresentazione e scrittura. La crisi delle forme poetiche rinascimentali (1540-1560)*, Napoli, Vivarium, 1996

STEFANO JOSSA, *La fondazione di un genere. Il poema eroico tra Ariosto e Tasso*, Roma, Carocci, 2002

STEFANO JOSSA, *Da Ariosto a Tasso: la verità della storia e le bugie della poesia*, in «Studi rinascimentali», I, 2, 2004, 79-92

STEFANO JOSSA, voce *Lelio, Antonio*, in *DBI*, 64, 2005, 327-330

CHARLES D. KLOPP, *The Centaur and the Magpie: Ariosto and Machiavelli's Prince*, in *Ariosto 1974 in America. Atti del Congresso Ariostesco – Dicembre 1974, Casa Italiana della Columbia University*, a cura di ALDO SCAGLIONE, Ravenna, Longo, 1976, 69-84

STEFANO LA MONICA, *Realtà storica e immaginario bellico ariostesco*, in «La Rassegna della letteratura italiana», LXXXIX, 1985, 326-358

PAUL LARIVAILLE, *L'Ariosto da* La Cassaria *a* La Lena. *Per un'analisi narratologica della trama comica*, in *La semiotica e il doppio teatrale*, a cura di GIULIO FERRONI, Napoli, Liguori Editore, 1981, 117-136

PAUL LARIVAILLE, *Spazio scenico e spazio cittadino ne* La Lena, in *La corte e lo spazio: Ferrara estense*, a cura di GIUSEPPE PAPAGNO e AMEDEO QUONDAM, Roma, Bulzoni Editore, 1982, 257-278

STELLA LAROSA, *Poesia e cronologia nei* Cinque canti. *Una nuova ipotesi*, Rende, Centro Editoriale e Librario Università degli Studi della Calabria, 2001

CHIARA LASTRAIOLI, *La lode de la pelata*, in EAD., *Pasquinate, grillate, pelate e altro Cinquecento librario minore*, Manziana, Vecchiarelli, 2012

SILVIA LONGHI, *Orlando insonniato. Il sogno e la poesia cavalleresca*, Milano, FrancoAngeli, 1990

ALESSANDRO LUZIO, Recensione a *Pasquinate di Pietro Aretino ed anonime per il conclave di Adriano*

VI, in «GSLI», XIX, 1892, 80-103

NICOLÒ MALDINA, *Ariosto, l'ingratitudine di Orlando e gli amori di Sansone nel* Furioso, in «Studi e problemi di critica testuale», 88, 2014, 127-174

PAOLO MARINI, *Ariosto magnanimo. Sulla figura dell'Io potico nelle* Satire, in «Lettere italiane», 1, 2008, 84-101

DAVID MARSH, *Ruggiero and Leone: Revision and Resolution in Ariosto's «Orlando Furioso»*, in «Modern Language Notes», 96, 1981, 144-151

Pasquinate romane del Cinquecento, *Pasquinate romane del Cinquecento*, a cura di VALERIO MARUCCI, ANTONIO MARZO e ANGELO ROMANO, presentazione di GIOVANNI AQUILECCHIA, Roma, Salerno Editrice, 1983, 2 tomi

GIORGIO MASI, Recensione a CONOR FAHY, *L'«Orlando furioso» del 1532. Profilo di una edizione*, Milano, Vita e Pensiero, 1989, in «Studi italiani», III, 1991, 1 166-178

GIORGIO MASI, *I segni dell'ingratitudine*, in «Albertiana», 2002, 5, 141-164

Memorie storiche d'illustri scrittori e di uomini insigni dell'antica e moderna Lunigiana per l'abate Emanuelle Gerini di Fivizzano socio corrispondente di academie diverse, Massa, Per Luigi Frediani tipografo ducale, 1829, 2 voll.

PIETRO MESSINA, voce *Del Monte (Ciocchi Del Monte) Antonio*, *DBI*, 38, 1990

PAOLO MINGANTI, *L'Egitto moderno*, Firenze, Sansoni, 1959

ATTILIO MOMIGLIANO, *Saggio sull'Orlando Furioso*, Bari, Laterza, 1959 [1928]

GIUSEPPE LORENZO MONCALLERO, *La politica di Leone X e di Francesco I nella progettata crociata contro i Turchi e nella lotta per la successione imperiale*, in «Rinascimento», VII, 1957, 61-106

WALTER MORETTI, *L'ultimo Ariosto*, Bologna, Pàtron, 1977

WALTER MORETTI, *L'Impero d'Oriente nell'«Orlando Furioso»* in *Ferrara e il Concilio (1438-1439)*, Atti Convegno Ferrara 23-24 novembre 1989, a cura di PATRIZIA CASTELLI, Ferrara, Università degli Studi, 1992, 143-151

UBERTO MOTTA, Ariosto e dintorni, in *Tra i fondi dell'Ambrosiana: manoscritti italiani antichi e moderni, Atti del Convegno (Milano, 15-18 maggio 2007)*, a cura di MARCO BALLARINI, GENNARO BARBARISI, CLAUDIA BERRA, GIUSEPPE FRASSO, Milano, Cisalpino Editore, 2008 (Quaderni di «ACME»), I, 205-227

UBERTO MOTTA, *Castiglione e il mito di Urbino. Studi sulla elaborazione del «Cortegiano»*, Milano, Vita e pensiero, 2003

EMANUELE NARDUCCI, *Lucano: un'epica contro l'impero. Interpretazione della* Pharsalia, Bari-Roma, Laterza, 2002

OTTAVIA NICCOLI, *Rinascimento anticlericale*, Roma-Bari, Laterza, 2005

NUCCIO ORDINE, *Vittoria Colonna nell''Orlando furioso'*, in «Studi e problemi di critica testuale», 42, 1991, 55-92

GIUSEPPE ORESTE, voce *Antoniotto Adorno*, *DBI*, 1, 1960, 289-291

GIUSEPPE ORGERA, *Le «Satire» di Ludovico Ariosto*, Napoli, Stab. Tipografico R. Pesole, 1900

PAOLO ORVIETO e LUCIA BRESTOLINI, *La poesia comico-realistica. Dalle origini al Cinquecento*, Roma, Carocci, 2000

CARLO OSSOLA, *Dantismi metrici nel «Furioso»*, in *Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione. Atti del Congresso organizzato dai comuni di Reggio Emilia e Ferrara 12-16 ottobre 1974*, a cura di CESARE SEGRE, Milano, Feltrinelli Editore, 1976, 65-94.

CARLO OSSOLA, *Métaphore et inventaire de la folie dans la littérature italienne du XVI siècle*, in *Folie et déraison à la Renaissance: Colloque international tenu en novembre 1973 sous les auspices de la Fédáration Internationale des Instituts et Sociétés pour l'Etude de la Renaissance*, Bruxelles, Editions de l'Université, 1976, 171-196

GEORG OSTROGORSKY*, Storia dell'Impero bizantino*, Milano, Einaudi, 1968

DOMENICO PACCHI, *Ricerche istoriche sulla provincia della Garfagnana esposte in varie dissertazioni*, Modena, Forni, 1785

GIORGIO PADOAN, *Angelo Beolco da Ruzante a Perduoçimo*, Firenze, Leo S. Olschki editore, 1968

GIORGIO PADOAN, *L'«Orlando furioso» e la crisi del Rinascimento*, in «Lettere italiane», XXVII, 1975, 286-307, ora in ID., *Rinascimento in controluce. Poeti e pittori, cortigiane e teatranti sul palcoscenico rinascimentale*, Ravenna, Longo Editore, 1994, 41-63

LEONZIO PAMPALONI, *Le «Intercenali» il «Furioso». Noterella sui rapporti Alberti-Ariosto*, in «Belfagor», XXIX, 1974, 317-325

MICHEL PAOLI, *Mémoire et écriture dans la Satire IV de l'Arioste*, in «Filigrana», IV, 1997, 19-47

MICHEL PAOLI, "Quale fu la prima satira che compose": *storia vs. letteratura nelle satire ariostesche* in *Fra* Satire *e* Rime *ariostesche. Atti del Seminario di Gargnano del Garda (14-16 ottobre 1999)*, a cura di CLAUDIA BERRA, Bologna, Cisalpino, 2000, 35-63

PAOLO PAOLINI, *L'apologo latino 'Bombarda' di Pandolfo Collenuccio e altri riflessi letterari delle prime armi da fuoco*, in «Italianistica», XVIII, 1989, 2-3, 357-365

ETTORE PARATORE, *De Lucano et Torquato Tasso*, in «Latinitas», 19, 1971, 3-19, ora in ID., *Dal Petrarca all'Alfieri. Saggi di letteratura comparata*, Firenze, Olschki, 1975, 291-312

Passare il tempo. La letteratura del gioco e dell'intrattenimento dal XII al XVI secolo, Atti del Convegno di Pienza, 10-14 settembre 1991, Roma, Salerno Editrice, 1993, 2 voll.

MARCO PELLEGRINI, voce *Leone X (papa)*, *DBI*, 64, 2005

FEDERICA PICH, *«Qual sempre fui, tal esser voglio»* (O. F. *XLIV, 61-66). Bradamante e la 'fede' sognata di Ruggiero*, in «Schifanoia», 34-35, 2008, 259-267

MICHELANGELO PICONE, *Il motivo della fanciulla perseguitata nell'*Orlando Furioso: *Angelica vs. Olimpia*, in «Rassegna europea di letteratura italiana», 2005, 25, 79-88

PIERO PIERI, *Il Rinascimento e la crisi militare italiana*, Torino, Einaudi, 1952

ANTONIO PINELLI, *La bella maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Torino, Einaudi, 2003

GIORGIO PIRAS, *La ricerca filosofica di Cicerone*, in *Lo spazio letterario di Roma antica*, VII, I testi: 2. La prosa, Direttore PIERGIORGIO PARRONI, a cura di ALESSANDRO FUSI, ANGELO LUCERI PIERGIORGIO PARRONI, GIORGIO PIRAS, Roma, Salerno Editrice, 2012, 376-377

IRVING A. PORTNER, *A non-performance of «Il Negromante»*, in «Italica», 59, 1982, 4, 316-329

MARCO PRALORAN, *Le strutture narrative dell'«Orlando Furioso»*, in «Strumenti critici», XXIV, 1, 119, 2009, 1-24

STEFANO PRANDI, *Premesse umanistiche del* Furioso: *Ariosto, Calcagnini e il silenzio* (*O.F.* XIV, 78-97), in «Lettere italiane», LVIII, 1, 2006, 3-32

FRANCO PRATESI, *Il gioco italiano dei Tarocchi e la sua storia*, in *Le carte di corte. I tarocchi, gioco e magia alla corte degli Estensi*, a cura di GIORDANO BERTI e ANDREA VITALI, Ferrara, Nuova Alfa Editoriale, 1987, 111-129

PAOLO PROCACCIOLI, Tu es pasquillus in aeterno. *Aretino non romano e la maschera di Pasquino*, in *Ex marmore. Pasquini, pasquinisti, pasquinate nell'Europa moderna. Atti del Colloquio internazionale Lecce-Otranto, 17-19 novembre 2005*, a cura di CHRYSA DAMIANAKI, PAOLO PROCACCIOLI, ANGELO ROMANO, Manziana, Vecchiarelli Editore, 2006, 67-96

ADRIANO PROSPERI, *L'eresia in città e a corte,* in *La corte di Ferrara e il suo mecenatismo*, a cura di MARIANNE PADE, LENE WAAGE PETERSEN e DANIELA QUARTA*,* Modena, Edizioni Panini, 1990, 267-281

ENRICO PROTO, *Per una fonte dei «Cinque canti»*, in «Rassegna Critica della Letteratura Italiana», IV, 1899, 59-62

RAFFAELE PUDDU, *Il Soldato gentiluomo*, Bologna, il Mulino, 1982

ANTONIO ENZO QUAGLIO, voce *Niccolò Machiavelli*, in *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1971, 754-757

DAVID QUINT, *Five Cantos*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1996

AMEDEO QUONDAM, *Forma del vivere. L'etica del gentiluomo e i moralisti italiani*, Bologna, il Mulino, 2010

MARIA ELISA RAJA, *I folli, il monte e la luna (Sat. III)*, in «GSLI», CLXXXI, 596, 2004, 537-543

PIO RAJNA, *Le fonti dell'«Orlando furioso». Ristampa della seconda edizione 1900 accresciuta d'inediti*, a cura e con presentazione di FRANCESCO MAZZONI, Firenze, Sansoni, 1975

PIO RAJNA, *Un episodio inedito dell'«Orlando Furioso»?*, in «Il Marzocco», XXXIV, 1929, n. 6

MATTEO RESIDORI, *L'idea del poema. Studio sulla «Gerusalemme conquistata»*, Pisa, Edizioni della Normale, 2004

GIANVITO RESTA, *Le epitomi di Plutarco nel Quattrocento*, Padova, Antenore, 1962

LAURA RICCÒ, *Ruggiero e Leone, l'erofilomachia dal poema al teatro*, in *L'uno e l'altro Ariosto. In corte e nelle delizie*, a cura di GIANNI VENTURI, Firenze, Leo S. Olschki, 2011, 113-140

Carlo V a Bologna 1530. Cronache e documenti dell'incoronazione, a cura di ROBERTO RIGHI, prefazione di EMILIO PASQUINI, con un saggio storico-artistico di GIOVANNI SASSU, Bologna, Costa Editore, 2000, 186-187

RINALDO RINALDI, *Maghe e silenzi dell'Ariosto, fra i capitoli e il* Furioso*,* in *Fra* Satire *e* Rime *ariostesche. Atti del Seminario di Gargnano del Garda (14-16 ottobre 1999)*, a cura di CLAUDIA BERRA, Bologna, Cisalpino, 2000, 311-354

ANGELO ROMANO, *Il* Testamento dell'elefante *attribuito a Pietro Aretino*, in *Periegesi aretiniane. Testi, schede e note biografiche intorno a Pietro Aretino*, Roma, Salerno editrice, 1991, 89-108

ANGELO ROMANO, *La memoria di Roma nelle* Satire, in *Fra* Satire *e* Rime *ariostesche. Atti del Seminario di Gargnano del Garda (14-16 ottobre 1999)*, a cura di CLAUDIA BERRA, Bologna, Cisalpino, 2000, 83-119

ANGELO ROMANO, *La satira di Pasquino*, in *Ex marmore. Pasquini, pasquinisti, pasquinate nell'Europa moderna. Atti del Colloquio internazionale Lecce-Otranto, 17-19 novembre 2005*, a cura di CHRYSA

DAMIANAKI, PAOLO PROCACCIOLI, ANGELO ROMANO, Manziana, Vecchiarelli Editore, 2006, 11-34

DANILO ROMEI, *Aretino e Pasquino*, in «Atti e Memorie della Accademia Petrarca di Lettere, Arti e Scienze», n.s., LIV, 1992, 67-92

LEA ROSSI, *Saggio sui «Cinque Canti» di Lodovico Ariosto*, Reggio dell'Emilia, Coop. Lavoranti tipografi, 1923

LEA ROSSI, *Sui «Cinque canti» di Lodovico Ariosto*, in *Lodovico Ariosto: Il suo tempo la sua terra la sua gente*. Atti del convegno organizzato dalla Deputazione di Storia Patria per le Antiche Provincie Modenesi, Sezione di Reggio Emilia, nel V centenario della nascita del poeta. Reggio Emilia, 27-28 aprile 1974. Estratto dal Bollettino storico reggiano, n. 28 (ottobre 1974), Reggio Emilia, Poligrafici S. R A., 1974, IV, 91-150

VITTORIO ROSSI, *Un elefante famoso*, in «Intermezzo», I, 1890, 625-648, poi, con aggiornamenti, in ID., *Scritti di critica letteraria*, II, *Dal Rinascimento al Risorgimento*, Firenze, Sansoni, 1930, 223-242

VITTORIO ROSSI, *Pasquinate di Pietro Aretino e anonime per il Conclave e l'elezione di Adriano VI*, Palermo-Torino, Clausen, 1891

VITTORIO ROSSI, *Lodovico Ariosto e il beneficio di S. Agata*, in «"Rendiconti" dal R. Ist. Lomb. di sc. e lett.», II, XXXI, 1898, 1-22

FRANCO RUFFINI, *Commedia e festa nel Rinascimento. La «Calandria» alla corte di Urbino, Bolgona*, il Mulino, 1986

LAWRENCE V. RYAN, *Book four of Castiglione's «Courtier»: climax or afterthought?*, in «Studies in the Renaissance», 19, 1972, 156-179

GUIDO SACCHI, *L'eredità di Ariosto e il modello romanzesco*, in ID., *Fra Ariosto e Tasso: vicende del poema narrativo. Con un'appendice di studi cinque-seicenteschi*, Pisa, Edizioni della Normale, 2006, 127-273

EDOARDO SACCONE, *Appunti per una definizione dei* Cinque canti, in «Belfagor», XX, 1965, 381-410, ora in ID., *Il soggetto del* Furioso, Napoli, Liguori, 1974, 119-160

EDOARDO SACCONE, *Il soggetto del* Furioso, Napoli, Liguori, 1974

EDOARDO SACCONE, *Prospettive sull'ultimo Ariosto*, in «Modern Language Notes», XCVIII, 1983, 55-69

GILBERTO SACERDOTI, *Sacrificio e sovranità: teologia e politica nell'Europa di Shakespeare e Bruno*, Torino, Einaudi, 2002

GIUSEPPE SANGIRARDI, *Ludovico Ariosto*, Firenze, Le Monnier, 2006

GIUSEPPE SANGIRARDI, *Diavoleria, menzogna, monumento: apparizioni della storia nel Furioso*, in *L'histoire mise en œuvres,* études réunies et présentées par AGNÈS MORINI, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2001, 25-43

GIUSEPPE SANGIRARDI, *L'Arioste et l'Empire. Réflexions sur les rédactions du Roland furieux, in «e-Spania: revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes», on-line 13 juin 2012,* http://e-spania.revues.org/21345

MARIO SANTORO, *L'anello di Angelica. Nuovi saggi ariosteschi*, Napoli, Federico & Ardia, 1983, 153-157, capitolo poi riedito in ID., *Ariosto e il Rinascimento*, Napoli, Liguori, 1989, 317-320

MARIO SANTORO, *Ariosto e il Rinascimento*, Napoli, Liguori, 1989

GENNARO SAVARESE, *Il* Furioso *e la cultura del Rinascimento*, Roma, Bulzoni Editore, 1984

FRANCESCO SBERLATI, *I servi e l'«asina». Figure del teatro ariostesco*, in «Rivista di letteratura italiana», 2014, XXXII, 1, 31-53

Ariosto 1974 in America. Atti del Congresso Ariostesco – Dicembre 1974, Casa Italiana della Columbia University, a cura di ALDO SCAGLIONE, Ravenna, Longo, 1976

EMANUELA SCARANO, *Guerra favolosa e guerra storica nell'*Orlando furioso, in *Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e dagli allievi pisani*, a cura di LUCIO LUGNANI, MARCO SANTAGATA, ALFREDO STUSSI, Lucca, Pacini Fazzi, 1996, 497-515

CESARE SEGRE, *Nota critica al testo delle opere minori – I* Cinque canti, in LUDOVICO ARIOSTO, *Opere minori*, *Opere minori*, a cura di CESARE SEGRE, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954, 1182-1184

CESARE SEGRE, *Esperienze ariostesche*, Pisa, Nistri-Lischi, 1966

CESARE SEGRE, *Sistema e strutture nelle* Soledades *di A. Machado*, in ID., *I segni e la critica. Fra strutturalismo e semiologia*, con una nuova introduzione, Torino, Einaudi, 2008 [1969], 95-134

CESARE SEGRE, *Storia testuale e linguistica delle "Satire"*, in *Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione. Atti del Congresso organizzato dai comuni di Reggio Emilia e Ferrara 12-16 ottobre 1974*, a cura di CESARE SEGRE, Milano, Feltrinelli Editore, 1976, 315-330

Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione. Atti del Congresso organizzato dai comuni di Reggio Emilia e Ferrara 12-16 ottobre 1974, a cura di CESARE SEGRE, Milano, Feltrinelli Editore, 1976

CESARE SEGRE, *Struttura dialogica delle 'Satire' ariostesche*, in ID., *Semiotica filologica. Testo e modelli culturali*, Torino, Einaudi, 1979, 117-130 (già pubblicato in *Ariosto 1974 in America. Atti del Congresso Ariostesco – Dicembre 1974, Casa Italiana della Columbia University*, a cura di ALDO SCAGLIONE, Ravenna, Longo, 1976, 41-54)

CESARE SEGRE, *Intertestualità e interdiscorsività nel romanzo e nella poesia*, in ID., *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984: 103-118 (già pubbl. con il titolo *Intertestuale-interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti*, in *La parola ritrovata. Fonti e analisi letteraria*, Palermo, Sellerio, 1982, 15-28)

CESARE SEGRE, *I pazzi e la luna dietro al monte (Ariosto,* Sat. *III 208-31)* [1986], in ID., *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*, Torino, Einaudi, 1990, 115-119

CESARE SEGRE, *La genesi del testi: critica delle varianti e critica genetica*, in *La costruzione del testo in italiano*, a cura di MARIA DE LAS NIEVES MUNIZ MUNIZ, Firenze, Cesati, 1996, 11-21 (già in francese, *Critique des variantes et critique génétique*, in «Génésis», 7, 1995, 29-45)

CESARE SEGRE, *Le notti di Bradamante e le varianti narrative dell'«Orlando furioso»,* in «Esperienze letterarie», XXXIII, I, 2008, 3-15

ANGELO SOLERTI, *L'archivio della famiglia Ariosto*, Prato, Tipografia Giachetti, 1904

LEO SPITZER, *Note on the Poetic and the Empirical 'I' in Medieval Authors* [1946], in ID., *Romanische Literaturstudien* 1936-1956, Tübingen, Niemeyer, 1959, 100-112

ANGELO STELLA, *Note sull'evoluzione linguistica dell'Ariosto*, in *Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione. Atti del Congresso organizzato dai comuni di Reggio Emilia e Ferrara 12-16 ottobre 1974*, a cura di CESARE SEGRE, Milano, Feltrinelli, 1976, 49-64

GERARDA STIMATO, *Identità o omonimia? Il problema della doppia Melissa nell'*Orlando furioso, in *L'uno e l'altro Ariosto. In corte e nelle delizie*, a cura di GIANNI VENTURI, Firenze, Leo S. Olschki, 2011, 45-57

STEFANO TERMANINI, *Rapporti teatrali tra Ariosto e Ruzante*, in «Quaderni veneti», 25, 1997, 77-95

ANNA MARIA THORNTON, bomba *s.m. deverbale, soprannome di un beone*, in «Rivista italiana di Onomastica», VI, 1, 2000, 148-151

FRANCO TOMASI, *Appunti sulla tradizione delle satire di Luigi Alamanni*, in «Italique», IV, 2001, 31-59

ANDREA TORRE, *Illustrando i* Cinque canti, in *L'*Orlando furioso *nello specchio delle immagini*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana fondato da Giovanni Treccani, 2014, 227-262

LUIGI T. TRENTI, '*Libri della Famiglia' di Leon Battista Alberti*, in *Letteratura italiana. Le opere*, I. *Dalle origini al Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1992, 645-646

PAOLO TROVATO, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)* [rist. anastatica dell'ed. Bologna, il Mulino 1991], Ferrara, Unife Press, 2009

SILVIA URBINI, *Arte italiana e tedesca fra le pagine dei libri.*, in «I Quaderni della Fondazione Ugo da Como», 4/5, 2001, 39-68

L'uno e l'altro Ariosto: in corte e nelle delizie, a cura di GIANNI VENTURI, Firenze, Leo S. Olschki, 2011

PIERMARIO VESCOVO, *Tra Machiavelli e Ruzante: due ritorni a Plauto*, in ID., *Il villano in scena. Altri saggi su Ruzante*, Padova, Esedra, 2006, 93-103

PIERMARIO VESCOVO, *Un'ipotesi ferrarese per la «Vaccària»*, in ID., *Il villano in scena. Altri saggi su Ruzante*, Padova, Esedra, 2006, 75-92

ALEKSANDR N.VESELOVSKIJ, FRANÇOIS DE SADE, *La fanciulla perseguitata*, a cura di D'ARCO SILVIO AVALLE, Milano, Bompiani 1977

VALERIO VIANELLO, *Dal testo letterario al testo spettacolare*: *i prologhi di Ludovico Ariosto*, in «Biblioteca teatrale», 16, 1989, 81-103

ALESSANDRA VILLA, *Gli apologhi delle* Satire, in *Fra* Satire *e* Rime *ariostesche. Atti del Seminario di Gargnano del Garda (14-16 ottobre 1999)*, a cura di CLAUDIA BERRA, Bologna, Cisalpino, 2000, 183-205

ALESSANDRA VILLA, *Ludovico Ariosto e la «famiglia d'allegrezza piena», con una riflessione sul progetto delle* Satire, in «GSLI», 612, 2008, 510-535

MAURIZIO VITALE, *Lingua padana e koinè cortigiana nella prima edizione dell'*Orlando furioso, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 2012

LUDOVICO BARONE VON PASTOR, *Storia dei papi dalla fine del medio evo*, Versione italiana del Sac. Prof. Angelo Mercati, Roma, Desclée & C.[i] Editori pontifici, 1945 [1886-1933], 16 voll., IV, 1

EDGAR WIND, *Misteri pagani nel Rinascimento*, traduzione italiana di PIERO BERTOLUCCI, Milano, Adelphi, 2012, 134-137

FABRIZIO WINSPEARE, *La congiura dei cardinali contro Leone X*, Firenze, Leo Olschki, 1957

FRANCES YATES, *A Study of «Love's Labour's Lost»*, Cambridge, Cambridge University Press, 1936

FRANCES YATES, *Astrea. L'idea di Impero nel Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1978 [1975]

EMILIO ZANETTE, *Personaggi e momenti nella vita di Ludovico Ariosto*, Milano, Pan, 1970, 614-642

SERGIO ZATTI, *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano. Saggio sulla Gerusalemme liberata*, Milano, il Saggiatore, 1983, 11, 27-29

SERGIO ZATTI, *L'ombra del Tasso: epica e romanzo nel Cinquecento*, Milano, Bruno Mondadori, 1996

SERGIO ZATTI, *Dalla parte di Satana: sull'imperialismo cristiano nella «Gerusalemme Liberata»*, in *La rappresentazione dell'Altro nei testi del Rinascimento*, a cura di ID., Lucca, Pacini Fazzi, 1998, 146-182

SERGIO ZATTI, *Poesia, verità e potere*: Furioso XXXV, Furioso XXXVII, Liberata IV, in *Les années Trente du XVI siècle italien*, études réunies par DANIELLE BOILLET, MICHEL PLAISANCE, Paris, CIRRI, 2007, 273-283

4. DIZIONARI, STRUMENTI DI CONSULTAZIONI, BANCHE DATI

Biblioteca Italiana, Banca dati di testi italiani interrogabile all'indirizzo www.bibliotecaitaliana.it

DBI = Dizionario Biografico degli Italiani, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960- (si cita dalla versione in linea, consultabile all'indirizzo www.treccani.it/biografie)

Edit 16 = Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo, consultabile in linea all'indirizzo edit16.iccu.sbn.it

GDLI = Grande dizionario della lingua italiana, diretto da SALVATORE BATTAGLIA e GIORGIO BÀRBERI SQUAROTTI, Torino, Utet, 1961-2002

CARLO LAPUCCI, *Dizionario dei proverbi italiani*, Firenze, Le Monnier, 2007

LIZ = Letteratura italiana Zanichelli, a cura di PASQUALE STOPPELLI ed EUGENIO PICCHI, Bologna, Zanichelli (versione 4.0).

INDICE

INTRODUZIONE 3

CAPITOLO I

1. *SATIRA* III. NUOVI ELEMENTI PER L'INTERPRETAZIONE DELL'APOLOGO DELLA LUNA 13

2. IL «BOMBA», IL «BORNA», «QUELLO ALTRO VA SE STESSO A PORRE IN GOGNA». TRA PERSONE STORICHE E *PERSONA* LETTERARIA (L'ALBERTI DEI *LIBRI DELLA FAMIGLIA*) 29

3. DALLA PARTE DELLA FORTUNA? LE CONCLUSIONI PROVVISORIE DELLA *SATIRA* III 39

4. VARIANTI E CRONOLOGIA DEL TESTO 47

5. *SATIRA* IV. LORENZINO, SOLONNIO, L'ELEFANTE: IL DOPPIO SIGNIFICATO DELL'APOLOGO DEL VENEZIANO A CAVALLO 52

6. *SATIRA* VI. I «SETTE ANNI ANCO DI LEO» 58

CAPITOLO II

1. IL DISCORSO SATIRICO PRIMA DELLE *SATIRE*: SUL PROEMIO DEL CANTO XXXV DEL *FURIOSO* DEL 1516 E SULLA CANZONE *ANIMA ELETTA, CHE NEL MONDO FOLLE* 63

2. I *CINQUE CANTI*. REALTÀ, *FABULA*, CRONOLOGIA 74

3. IL PROBLEMA DELLA DATAZIONE E LA LINGUA DEI *CINQUE CANTI* 108

CAPITOLO III

1. PER IL TESTO DEI *CINQUE CANTI*: MINIME PROPOSTE DI CORREZIONE DELLA PUNTEGGIATURA 127

2. PRIMI APPUNTI DI COMMENTO: LE FONTI LETTERARIE E LA RIFLESSIONE POLITICA 128

3. LUCANO NEI *CINQUE CANTI* 137
- 3.I NOMI DI POPOLAZIONI E PERIFRASI GEOGRAFICHE
- 3.II LO SCOGLIO DEL SOSPETTO
- 3.III INTORNO ALLA SIBILLA CUMANA: LUCANO TRA *CINQUE CANTI* E *STORIA D'ITALIA* I
- 3.IV IL FINALE E LE SCENE DI NAUFRAGIO
- 3.V LE API DEL *PRO BONO MALUM* E LO STOICISMO DI ORLANDO
- 3.VI IL PRINCIPE, LA GRANDEZZA, LA FORTUNA: ALTRI ELEMENTI LUCANEI TRA *CINQUE CANTI* E GIUNTE DI C

4. *LUSUS* 173

5. Il punto di vista dei continuatori 182

CAPITOLO IV

1. Tra fortuna e antiprovvidenza: una variante autografa 187

2. «da un'altra voce» (*OF* VIII 83 5) 190

3. le *Commedie* in versi. variazioni comiche su fortuna e Dio 191

4. La data di composizione del secondo *Negromante* 196

4. Paralleli tra *Commedie* in versi e giunte del 1532 199

5. La *Lena* e la giunta di *Ruggiero e Leone* 204

6. *Lusus* e crisi dell'esemplarità in due varianti del 1532 206

7. gli Autografi 214
7.i. Olimpia. Stratificazione della composizione
7.ii L'episodio di Olimpia e il genere tragicomico
7.iii Per l'ordinamento cronologico degli episodi di Olimpia e di Marganorre (XXXVII)
7.iv L'ordine delle giunte relative ai canti XXXII, XXXIII e XXXVII
7.v *Ruggiero e Leone*
7.vi appendice. L'archibugio e le varianti in corso di stesura: una lettura dell'invettiva contro le armi da fuoco

BIBLIOGRAFIA 269