

508153

705 C369

E

«Conosco un ottimo storico dell'arte...»

Per Enrico Castelnuovo

Scritti di allievi e amici pisani

a cura di
Maria Monica Donato
Massimo Ferretti



EDIZIONI
DELLA
NORMALE

Indice

Premessa MARIA MONICA DONATO, MASSIMO FERRETTI	IX
1953-2012 PAOLA BAROCCHI	1
Un periegeta greco a Roma. Pausania e i <i>theoremata</i> nel centro dell'Impero FRANCESCO DE ANGELIS	5
Un trionfo per due. La matrice di Olbia: un <i>unicum</i> iconografico 'fuori contesto' MARIA LETIZIA GUALANDI, ANTONIO PINELLI	11
Il volto di Cristo e il dilemma dell'artista: un esempio di IX secolo FRANCESCA DELL'ACQUA	21
Rappresentare il <i>Giudizio</i> a Roma al tempo della Riforma Gregoriana: il caso di San Benedetto in Piscinula ELEONORA MAZZOCCHI	29
Sul 'bestiario' del reliquiario di san Matteo: Montecassino, Roma e la 'Riforma' tra Occidente cristiano e Oriente islamico STEFANO RICCIONI	35
Un frustolo disegnato. Lucca, Biblioteca Statale, ms. 370, c. 102 ALESSIO MONCIATTI	43
I Leoni <i>custodes</i> GIGETTA DALLI REGOLI	51
Il Medioevo lucchese rivisitato a Villa Guinigi MARIA TERESA FILIERI	61
Da Limoges a Lucca: modelli iconografici per l'oreficeria sacra ANTONELLA CAPITANIO	69
Iconografia per <i>Sacrum Imperium</i> . Rilievi nella facciata del Duomo di San Donnino YOSHIE KOJIMA	77
Un volto per due dame, tra Poitiers e l'abbazia di Charroux CHIARA PICCININI	83
Le casse-reliquiario di san Giovanni Battista per il Duomo di Genova: strutture narrative e percezione pubblica ANNA ROSA CALDERONI MASETTI	89

Sulle tentazioni iconoclaste ebraiche in Italia fra tardo Medioevo e prima età moderna MICHELE LUZZATI	227
Formiche assetate, tartarughe in viaggio, architetture incrollabili. Sulla lunga fortuna di un <i>topos</i> epigrafico FULVIO CERVINI	239
Il doppio ritratto della maga Alcina LINA BOLZONI	245
Ariosto, schede di censori ADRIANO PROSPERI	255
Intorno alla cappella Guidiccioni in Santo Spirito in Sassia BARBARA AGOSTI	259
Le pinceau et la plume. Pirro Ligorio, Benedetto Egio et la «Aegiana libreria»: à propos du dessin du Baptistère du Latran GINETTE VAGENHEIM	267
«Come dice l'opposizione»: Aurelio Lombardi, Pellegrino Tibaldi e Leone Leoni nel presbiterio del Duomo di Milano (1561-1569) WALTER CUPPERI	271
Giovanni Battista Adriani e la stesura della seconda edizione delle <i>Vite</i> : il manoscritto inedito della <i>Lettera a messer Giorgio Vasari</i> ELIANA CARRARA	281
'Anticomoderno': significati ed usi del termine nella letteratura artistica tra Cinque e Settecento FABRIZIO FEDERICI	291
Tre medaglie per Joachim von Sandrart LUCIA SIMONATO	297
Città e santi patroni nell'età della Controriforma LUCIA NUTI	307
Inediti sul Porto Pisano a San Piero a Grado con schemi dell'iconografia portuale FULVIA DONATI	315
«Un torso di un Fauno, non inferiore al torso di Belvedere». Note sulla ricezione critica del <i>Fauno Barberini</i> nel Seicento LUCIA FAEDO	323
La scoperta di Giunta Pisano ANTONIO MILONE	331
L' <i>Antiquité expliquée</i> e i <i>Monumens de la monarchie française</i> di Bernard de Montfaucon: modelli per una storia illustrata del Medioevo francese ELENA VAIANI	337
Intreccio e dramma, provvidenza e misericordia nella storiografia lanziana MASSIMILIANO ROSSI	347

Il doppio ritratto della maga Alcina

Le ottave che, nel *Furioso*, celebrano le bellezze della maga Alcina (VII,11-15) sono un vero pezzo di bravura, tanto da aver attirato su di sé l'attenzione di Lodovico Dolce: a metà Cinquecento, nel suo *Dialogo* sulla pittura, ne esalta la bellezza («le stanze che io [...] ho conservate sempre, come gioie bellissime, nel tesoro della memoria») e le trasforma in un modello per i pittori:

ma se vogliono i pittori senza fatica trovare un perfetto esempio di bella donna, leggano quelle stanze dall'Ariosto, nelle quali egli descrive mirabilmente le bellezze della fata Alcina, e vedranno parimente quanto i buoni poeti siano ancora essi pittori [...] qui l'Ariosto colorisce e in questo suo colorire dimostra essere un Tiziano!

E, per contrasto, Lessing, nel *Laoconte*, le giudicherà scarsamente efficaci². Tra Cinque e Settecento quelle ottave sono un punto di riferimento, in positivo e in negativo, nella vicenda del *topos* dell'*ut pictura poesis*.

A chiamare in campo i pittori, e i loro ritratti delle belle³, aveva provveduto lo stesso Ariosto, proprio sulla soglia della sua lunga descrizione delle bellezze di Alcina:

Di persona era tanto ben formata,
quanto me' finger san pittori industri;
con bionda chioma lunga ed annodata:
oro non è che più risplenda e lustri (VII,11, 1-4).

Il richiamo alla pittura, fatto di memoria viva e di competizione, metteva in secondo piano le numerose bellezze femminili – dalla Fiammetta e la Emilia di Boccaccio, alla Antea del Pulci, alla Simonetta di Poliziano – cui i versi di Ariosto erano debitori⁴. Per di più, su quel paragone con i ritratti, Ariosto si era fermato nella correzione del testo: «quanto me' pinger san pittori industri» aveva infatti scritto nell'edizione del 1516⁵. Certo la correzione eliminava una tautologia, e quindi una caduta di tono; nello stesso tempo «finger» richiamava

l'attenzione sul lavoro dell'artista, sulla sua capacità di rappresentare attraverso l'«artificio»; la 'finzione' poteva essere una delle strade per liberarsi dai limiti della mimesi della natura, per rappresentare l'idea, per dar corpo a ciò che nel mondo non si vede⁶.

Lo sguardo, e la parola, del poeta scendono via via giù, dalla chioma al piede, secondo le regole del canone delle bellezze, declinato nella sua versione lunga. Vi troviamo, come ci ha insegnato Giovanni Pozzi, tutti i figuranti tradizionali, quelli che forse anche i pittori non disdegnavano di rappresentare nei loro ritratti femminili, così da metterci sotto gli occhi il repertorio delle similitudini⁷: se i capelli sono come l'oro, le guance richiamano le rose e i gigli, la fronte, l'avorio, e così via. Nella sua sensuale rivisitazione del canone letterario, Ariosto non trascura la tradizione stilnovistica della donna gentile, che ingentilisce i cuori: dalle labbra che si aprono e si chiudono sopra le perle dei denti,

... escon le cortesi parolette
da render molle ogni cor rozzo e scabro;
quivi si forma quel suave riso,
ch'apre a sua posta in terra il paradiso (VII,13, 5-8).

Ma, come ci verrà ricordato quasi brutalmente a breve distanza, si tratta in realtà di una maga vecchia e brutta, della novella Circe che si disfa degli amanti di cui si è stancata tramutandoli in piante e animali, della strega pagana che distoglie i cavalieri cristiani dal compimento della loro missione. L'ironia implicita in questo riuso della memoria letteraria, che proietta su Alcina la figura della donna angelicata, richiama alla mente l'ambiguità di quel 'fingere' attribuito ai «pittori industri», il carattere di illusoria perfezione con cui essi danno vita ai loro ritratti.

Interessante per noi è anche il fatto che la descrizione viene fatta alla luce della trasparenza, della corrispondenza fra ciò che si vede e ciò che si nasconde allo sguardo, ma è una trasparenza del tutto sensuale, è componente del gusto voyeuristico con

cui la parola del poeta ci guida a ripercorrere il corpo della donna. Vediamo ad esempio come segue il movimento dei seni:

due pome acerbe, e pur d'avorio fatte,
vengono e van come onda al primo margo,
quando piacevole aura il mar combatte.
Non potria l'altre parti veder Argo:
ben si può giudicar che *corrisponde*
a quel ch'appar di fuor quel che s'asconde.

Mostran le braccia sua misura giusta;
e la candida man spesso *si vede*
lunghezza alquanto e di larghezza angusta,
dove né nodo appar, né vena escede.
Si vede al fin de la persona augusta
il breve, asciutto e ritondetto piede.
Gli angelici sembianti nati in cielo
non si ponno celar sotto alcun velo (VII,14, 3-8;15).

L'immagine di Alcina seduce Ruggiero proprio anche con la forza di questa esibita trasparenza tra il dentro e il fuori: non crede più a quanto Astolfo, tramutato in mirto, gli ha detto sui suoi pericolosi incantesimi, e dimentica subito la sua amata, Bradamante:

la bella donna che cotanto amava,
novellamente gli è dal cor partita;
che per incanto Alcina gli lo lava
d'ogni antica amorosa sua ferita;
e di sé sola e del suo amor lo grava,
e in quello essa riman sola sculpita:
sì che scusar il buon Ruggier si deve,
se si mostrò quivi incostante e lieve (VII,18).

Ironicamente Ariosto giustifica l'incostanza del giovane con la magia, e notiamo che gli effetti del nuovo innamoramento sono descritti con l'immagine di Alcina scolpita nel suo cuore (anzi, della maga che prima fa piazza pulita nel suo cuore e poi «lo grava» di sé soltanto, dove il verbo già si pone in un terreno intermedio fra il pesare, l'occupare, e il senso più tecnico dell'imprimere una figura).

Ma l'immagine che si esibisce agli occhi e si scolpisce nel cuore è del tutto menzognera, così come un fantasma illusorio è quello della giovane bellissima con cui Ruggiero ha consumato notti e giorni d'amore. Ce lo rivela Melissa, la maga che protegge

Bradamante, e che raggiunge Ruggiero nell'isola di Alcina per consegnargli l'anello che svela gli incanti. Agli effetti magici dell'anello, alla sua capacità di lacerare il velo della finzione, Ariosto attribuisce il disamoramento del giovane, ricorrendo, al solito, alla scusa della magia:

In odio gli la pose, ancor che tanto
l'amasse dianzi: e non vi paia strano,
quando il suo amor per forza era d'incanto,
ch'essendovi l'annel, rimase vano.
Fece l'annel palese ancor, che quanto
di beltà Alcina avea, tutto era estrano:
estrano aveva, e non suo, dal piè alla treccia;
il bel ne sparve, e le restò la feccia (VII,70).

«Dal piè alla treccia»: viene qui rovesciato l'ordine seguito nella descrizione della bellissima Alcina, e la forza espressiva della parola con cui l'ottava si chiude, «feccia», preannuncia il paragone, duramente realistico, con il fanciullo che mette via un frutto maturo, se ne dimentica, e poi lo ritrova «putrido e guasto»,

e dove amarlo e caro aver solia,
l'odia, sprezza, n'ha schivo, e getta via (VII,71, 7-8).

Così, si dice, accade a Ruggiero (a sua volta il fanciullo che deve crescere, e che compie con Alcina la sua iniziazione amorosa): grazie all'anello

ritruova, contra ogni sua stima, invece
de la bella, che dianzi avea lasciata,
donna sì laida, che la terra tutta
né la più vecchia avea né la più brutta.
Pallido, cresso e macilento avea
Alcina il viso, il crin raro e canuto:
sua statura a sei palmi non giungea:
ogni dente di bocca era caduto;
che più d'Ecuba e più de la Cumea
et avea più d'ogn'altra mai vivuto.
Ma sì l'arti usa al nostro tempo ignote,
che bella e giovanetta parer puote (VII,72, 5-8;73).

Al bellissimo, analitico ritratto di Alcina sotto forma di fanciulla incantevole, si sostituisce ora questo controritratto sintetico e brutale. Lo sguardo non è più chiamato a indugiare, ma solo a cogliere pochi tratti, che si fanno carico da soli di tutto il negativo:

un negativo fisico e insieme emblematico. Se vogliamo riprendere anche qui il 'suggerimento' figurativo che Ariosto dà all'inizio della descrizione della bella Alcina, potremmo evocare, come puro sussidio a visualizzare il testo, la *Vecchia* del Giorgione, che pare fosse il 'coperchio' di un ritratto, oppure la cosiddetta *Avarizia*, la vecchia sdentata, con la mammella destra nuda e avvizzita, a penzoloni, che Albrecht Dürer dipinge nel 1507 e che sta sul retro del ritratto di un giovane bello ed elegante⁸.

Ripensiamo allora ai due ritratti che il canto del *Furioso* ci propone, a breve distanza l'uno dall'altro, e immersi in una ricca serie di suggerimenti per l'uso. L'uno potrebbe essere visto come il 'coperchio' o il 'rovescio' dell'altro⁹: da una parte avremmo il corpo elegante e sensuale di Alcina fanciulla, dall'altra, la vecchia sdentata, rimpicciolita, repellente: la «puttana vecchia» da cui Ruggiero fuggirà, ripagandola con la stessa arma della finzione con cui lei lo aveva catturato: «Così fingendo, del lascivo e molle / palazzo uscì de la puttana vecchia» (VII,79, 5-6). Ed è interessante che questa espressione così forte e colloquiale si collochi alla fine di un percorso. Il linguaggio con cui Alcina è indicata si fa infatti via via più realistico e crudo; l'accostamento a una prostituta viene dapprima suggerito nella descrizione di Ruggiero come appare a Melissa, attraverso il paragone con chi serve le donne di facili costumi di Valenza:

Umide avea l'innanellate chiome
de' più suavi odor che sieno in prezzo:
tutto ne' gesti era amoroso, come
fosse in Valenza a servir donne avezzo (VII,55, 1-4).

Nella elevata orazione che Melissa rivolge a Ruggiero, ricordandogli fra l'altro i suoi doveri di fondatore della dinastia estense, si useranno termini di ascendenza classica:

Che ha costei che t'hai fatto regina,
che non abbian mill'altre meretrici?
Costei che di tant'altri è concubina (VII,64, 1-3),

per passare poi al linguaggio più comune e esplicito nel momento della fuga: «così fingendo, del lascivo e molle / palazzo uscì de la puttana vecchia» (VII,79, 5-6).

Quale percorso di lettura i due ritratti ci sugge-

riscono? Non mancano, come si accennava, delle istruzioni, o meglio dei suggerimenti per l'uso. Solo che non sono né chiari né tanto meno univoci. Vediamo infatti il luogo deputato a indirizzare il lettore, e cioè il proemio del canto, che si apre evocando l'esperienza del viaggio. Il viaggio – soprattutto il viaggio in terre lontane, in mondi diversi – può significare una presa di distanza dal modo tradizionale di pensare. Il nesso fra le due realtà, e quindi lo slittamento possibile dal viaggio fisico al viaggio intellettuale, viene qui enunciato e subito sottolineato dalla posizione chiasmica di *lontan-lontane* e dall'isolamento sintattico di *lontane* in rima, mentre il gioco (di negazione e di tempo) con il verbo 'credere' mette sotto gli occhi il rovesciamento, la discrepanza che ciò comporta:

Chi va *lontan* da la sua patria, vede
cose, da quel che già credea, *lontane*;
che narrandole 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'inesperienza
farà al mio canto dar poca credenza.

Poco 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 mia fatiche caro.
Io vi lasciai che'l ponte e la riviera
vider, che'n guardia avea Eriilla altiera (VII,1-2).

La prima ottava ha un andamento binario, una scansione a distici, che ci fa partecipi del fatto che siamo nel bel mezzo di due campi contrapposti. C'è infatti chi va lontano, chi sa affrontare la sfida dell'alterità, e chi rimane attaccato alla propria terra. Il viaggio, come si accennava, funziona così da paradigma: diventa l'immagine non solo della scrittura, ma della ricezione. Il proemio richiama l'attenzione sul fatto che qui si chiede al lettore di adottare un punto di vista *lontano*, distanziato. Ma da che cosa, esattamente?

Proviamo a vedere più da vicino le contrapposizioni che il proemio crea, e gli elementi che vi entrano in gioco. Il poeta si presenta come il viaggiatore

che ha visto con i propri occhi e che racconta. Fa suo il paradigma tradizionale dell'autenticazione storica. La sua narrazione è veritiera perché si basa sull'esperienza diretta. Ma è il carattere di questa esperienza che rende difficoltosa la comunicazione e fa venir meno quella rispondenza nelle reazioni del pubblico, quella trasparenza nella ricezione, che fa parte del patto fra il narratore veritiero e il suo pubblico. Quest'ultimo – o meglio, una parte di esso – si sottrae, non dà «fede», non dà «credenza», lo considera «bugiardo». D'altra parte, anche reagendo così, chi non crede si ispira agli stessi principi invocati dal narratore: appunto l'esperienza, la possibilità di una verifica sensibile «se non le vede e tocca chiare e piane». Le coppie di verbi e di aggettivi dilatano l'originario 'vedere' del narratore: dal punto di vista concettuale introducono, accanto alla vista, l'esperienza del tatto, del tutto incompatibile con la 'lontananza' invocata all'inizio¹⁰. Dal punto di vista formale sembrano preludere a quel raddoppiamento dei connotati del pubblico renitente, di chi non crede al narratore/viaggiatore, per cui «l' sciocco vulgo» della prima ottava diventa il «vulgo sciocco e ignaro», con una ripresa petrarchesca (LI,11: «pregiato poi dal *vulgo avaro et sciocco*») già sottolineata dai commentatori.

La selezione nell'interno del pubblico, la ricerca di un pubblico ideale diventa allora necessaria: il poeta che si è fatto straniero rispetto alla «sua patria» ha bisogno di interlocutori capaci, come lui, di viaggiare lontano, di guardare le cose da un *altro* punto di vista. Il requisito del pubblico di cui l'autore chiede la complicità diventa allora non la possibilità di una verifica sensibile, ma il possesso della luce della ragione («A voi so ben che non parrà menzogna, / che 'l lume del discorso avete chiaro»)¹¹. I lettori cui il poeta indirizza le sue fatiche, i soli di cui veramente fa conto e si fida, sono quelli che sanno *vedere* la verità al di là dell'apparenza della menzogna. Solo loro sapranno, come Ruggiero e le due giovani donne che lo accompagnano 'vedere' «Erifilla altiera», sapranno essere davvero là, nello spazio in cui il poeta li ha lasciati alla fine del canto precedente («Io vi lasciai che 'l ponte e la riviera / vider, che'n guardia avea Erifilla altiera») e, appunto, 'vedere' le immagini dei luoghi e dei personaggi descritte con tanta cura e nutrite di una così corposa memoria letteraria. Del resto, come ha ricordato Carlo Ginzburg, in una tradi-

zione che il mondo classico aveva trasmesso alla cultura umanistica e rinascimentale, c'era un forte nesso fra l'*ekphrasis* (la descrizione attenta e partecolareggiata), l'*enargeia* (l'efficacia rappresentativa, grazie a cui le immagini di cui si parla diventano visibili, quasi palpabili, come se fossero davanti agli occhi) e la creazione di un effetto di verità. Grazie a questo intreccio di elementi, e alle scelte stilistiche che comportavano, l'oratore rendeva magicamente visibili le cose invisibili, e lo storico ricreava per i suoi lettori ciò che lui stesso (o un testimone attendibile) aveva visto con i propri occhi¹². Questa tradizione ci aiuta a capire perché l'invito a credere sia fatto dall'Ariosto nei termini che abbiamo visto e si collochi nel cuore di un episodio in cui larga parte ha appunto la descrizione, tanto da aver più volte suggerito alla critica accostamenti con «paesaggi con figure» o paesaggi moralizzati della pittura contemporanea¹³. Soprattutto in relazione a questo episodio, del resto, uno dei primi commentatori del poema, Simon Fórñari, aveva invitato il lettore ad avere un «acuto e discernevole occhio»¹⁴.

Cerchiamo di accogliere l'invito dell'Ariosto e di capire, a nostra volta, cosa dobbiamo vedere. Bisogna combinare insieme l'indicazione della verità con quella della lontananza, della diversità. E in effetti le cose non sono semplici, perché siamo nel bel mezzo del regno di Alcina.

Sembra [...] che l'Ariosto – è il commento di Emilio Bigi – qui intenda sottolineare ironicamente, proprio attraverso l'insistenza sulla veridicità di una narrazione così chiaramente inverosimile, la precisa coscienza che egli ha, e vuole comunicare ai suoi ascoltatori, o almeno ai più intelligenti e spregiudicati tra essi, della natura tutta irreal e sovrareale dell'apparato letterario, con cui riveste e tenta di dominare la materia di dura e aspra esperienza – questa purtroppo realissima – che è alla base del suo racconto¹⁵.

L'ironia è – da Croce in là – una specie di *clavis universalis* per il poema ariostesco, il che tuttavia non impedisce di chiederci come di volta in volta funzioni, quali categorie metta in gioco e, insieme, in discussione¹⁶. Qui il problema non è quello della verosimiglianza, ma della credibilità, non della menzogna, ma di ciò che appare come tale. Il lettore ideale è in una situazione diversa da quella di Ferrau, che crede ciò che «forse era ver, ma non

però credibile / a chi del senso suo fosse signore» (I,56, 1-2): non c'è la forza irresistibile e incantatrice del desiderio a creare la credibilità, il poeta si rivolge al «lume del discorso». Interpretare il suo appello a un lettore complice in chiave di pura ironia vuol dire non adottare quel punto di vista distante, allontanato dal testo – e insieme fiducioso nella sua verità – cui la metafora del viaggio invita. Vuol dire, in altri termini, non riconoscere nel proemio un segnale di presenza di un significato allegorico. Forse per antica diffidenza verso l'allegoria, così profondamente radicata nella nostra tradizione critica¹⁷.

Il lettore complice saprà dunque andare al di là della evidente natura non credibile di quello che viene raccontato per coglierne la verità, per vedere le immagini descritte dal testo con gli occhi della mente. Ma che cosa esattamente dovrà saper vedere, una volta adottato il giusto punto di osservazione? Ci sono diverse risposte possibili. La prima è quella più legata alla tradizione, rinvia a una allegoria di tipo morale ed è suggerita dalla stessa struttura della favola narrata: il regno di Alcina corrisponde al trionfo del piacere, dell'amore sensibile; tutto ciò appare bello e irresistibile solo a chi non sa usare la ragione, a chi non sa vedere al di là delle apparenze «Chi l'anello d'Angelica, o più tosto / chi avesse quel de la ragion, potria / veder a tutti il viso, che nascosto / da finzione e d'arte non saria» (VIII,2, 1-4). La giovane bellissima apparirà, mostrandosi nel suo vero essere, come una vecchia ributtante: il vizio rivela così il suo vero volto¹⁸. Il rendersene conto fa parte di un percorso di educazione e di crescita.

La debolezza di questa lettura appare subito evidente: il testo la accredita, ma nello stesso tempo la attacca e la indebolisce da mille parti. Accanto alla esplicita adesione del poeta al fascino del mondo della bella apparenza, basterà citare il fatto che, se da un lato l'episodio ci propone vari scontri allegorici, chiaramente ascrivibili alla tradizione della *psicomachia*, dall'altro il senso morale della battaglia di volta in volta ingaggiata non è sempre univoco. Così ad esempio, per continuare il suo percorso verso il palazzo di Alcina, l'eroe si scontra con il mostro dell'Avarizia, che evidentemente non è solo la madre di tutti i vizi.

Oppure possiamo applicare una chiave di lettura meno universale, più legata all'esperienza sociologica: siamo di fronte a una storia che narra l'i-

niziazione erotica di un giovane aristocratico, che dapprima è affascinato da una 'cortigiana onesta' e che poi non la desidera più, la vede vecchia e brutta e l'abbandona. Abbiamo infatti ricordato sopra il paragone di Ruggiero con un fanciullo che mette da parte un frutto maturo e che poi lo butta via quando lo ritrova marcio e putrefatto (VII,72, 7-8). Oppure ancora possiamo vedere in azione una funzione della magia che è ricorrente nel *Furioso*: la magia dilata il gioco dell'illusione, dell'apparenza, della simulazione, dà corpo ai fantasmi per meglio rappresentare, e farci conoscere, il teatro delle passioni. Se il canto VII ci propone di leggere la storia d'amore di Ruggiero e Alcina e la sua fine repentina in chiave magica, il proemio del canto VIII ci propone un punto di vista più praticabile, calato nel tempo e nello spazio della storia umana:

Oh quante sono incantatrici, oh quanti
incantator tra noi, che non si sanno!
Che con lor arti uomini e donne amanti
di sé, cangiando i visi lor, fatto hanno.
Non con spirti constretti tali incanti,
né con osservazion di stelle fanno;
ma con simulazion, menzogne e frodi
legano i cor d'indissolubil nodi.

Chi l'anello d'Angelica, o più tosto
chi avesse quel de la ragion, potria
veder a tutti il viso, che nascosto
da finzione e d'arte non saria.
Tal ci par bello e buono che, deposto
il liscio, brutto e rio forse parria.
Fu gran ventura quella di Ruggiero,
ch'ebbe l'annel che gli scoperse il vero (VIII,1-2).

Torniamo a questo punto al nostro proemio, e alle istruzioni per il lettore che contiene. Ovviamente il tema del viaggio si lega a quello che Ruggiero ha compiuto, in groppa all'ippogrifo, un viaggio che si compie per l'aria, e che infatti fa venire in mente a Bradamante quello di Ganimede:

La bella donna, che sì in alto vede
e con tanto periglio il suo Ruggiero,
resta attonita in modo, che non riede
per lungo spazio al sentimento vero.
Ciò che già inteso avea di Ganimede
ch'al ciel fu assunto dal paterno impero,

dubita assai che non accada a quello,
non men gentil di Ganimede e bello (IV,47).

Si tratta di un presagio, e della sottolineatura di analogie: anche Ruggiero sarà portato in un mondo altro, e se non un dio amerà una maga¹⁹. La sua meta sarà al di là dei confini del vecchio mondo: Atlante ha mandato a Ruggiero l'ippogrifo «perché d'Europa con questa arte il toglia» (IV,45, 6). L'animale favoloso vola al di là dello stretto di Gibilterra

e per l'aria se ne va come legno unto
a cui nel mar propizio vento spira (IV,50, 5-6).

La rapidità del volo è paragonata a quella di una felice navigazione, con l'uso di una formula che rinvia a Petrarca, ma anche alla tradizione classica²⁰. Ma pure l'ombra dell'Ulisse dantesco si fa sentire, in questa combinazione di volo e di navigazione²¹. Se, come lettori obbedienti, seguiamo da vicino il viaggio di Ruggiero, ci troviamo in un mondo decisamente *altro* (il volo, l'animale magico, un'avventura erotica al di là del mondo umano), e nello stesso tempo ravvisiamo i segni di un'esperienza storica molto vicina all'Ariosto: gli antichi confini del mondo valicati da navi veloci, un mondo nuovo ritrovato e conquistato. Come è noto sarà Tasso a cogliere fino in fondo l'opportunità di coniugare il mondo *altro* delle scoperte e della conquista con l'Eden del piacere, con ciò che si colloca fuori dallo spazio e dall'ordine dell'Occidente cristiano²². Ariosto inserisce solo nell'ultima versione del poema l'elogio della conquista spagnola del Nuovo Mondo (XV,19 sgg.). Ma anche i piccoli indizi presenti nel nostro episodio possono darci qualche utile suggestione per la lettura, qualche strumento per accogliere la sfida e l'invito che il poeta ci rivolge.

Nel 1516, nello stesso anno della prima edizione del *Furioso*, viene pubblicato un testo che si ispira dichiaratamente alla scoperta dell'America (il protagonista ha viaggiato con Amerigo Vespucci) e che proprio partendo da un viaggio in una terra sconosciuta avvia con i propri lettori una partita complessa sui temi della veridicità e della credibilità: l'*Utopia* di Thomas More. La difficoltà di interpretare il testo, di metterne a fuoco il reale contenuto ha alimentato una ricchissima tradizione critica ed è legata, oltre che alla struttura dialogica dell'opere e al rapporto fra i due libri che la compongo-

no, al paratesto che la introduce e la incornicia, un paratesto fatto di parole e di immagini che diventa via via più ricco e complesso con il succedersi delle edizioni. Nell'illustrazione del 1516 abbiamo infatti una semplice carta dell'isola di Utopia, davanti alla quale c'è un galeone; quella del 1518, fatta da Hans Holbein, relega l'isola sullo sfondo e mette in primo piano, nell'accostamento dei diversi personaggi, la compresenza di realtà e di finzione²³. Ritroviamo inoltre l'alfabeto degli utopiani, accanto a versi di lode e lettere che l'autore scambia con diversi personaggi (fra cui Peter Gilles, Budé, Erasmo), lettere che crescono via via di numero e di importanza²⁴. La costruzione del paratesto si presenta così come un'opera collettiva, in cui More e i suoi amici, ha scritto Baczkó, «giocano all'utopia», nel senso che sottolineano ed esaltano gli aspetti paradossali di un testo che parla di un'isola che non c'è e/o che è la migliore delle isole possibili, di un governatore che si chiama Ademo (senza popolo), di una capitale il cui nome è Amauroto (città miraggio, città oscura), e così via. Secondo la tradizione del *serio ludere*, il circolo di umanisti mette in scena la complicità che l'autore richiede ai suoi lettori, e insieme la specifica competenza che la ricezione di un testo di questo genere sollecita: la capacità cioè di coniugare il sapere (ad esempio la conoscenza della lingua greca, essenziale per decifrare il senso dei nomi propri) con l'immaginazione e quindi con l'apertura mentale che permette di accettare la provocazione di un testo in cui i problemi drammatici della realtà non sono certo assenti, ma sono tutti filtrati attraverso lo spazio del gioco, uno spazio tutto artificiale, che coincide a sua volta con quello della scrittura, del libro²⁵.

Le lettere rivendicano l'assoluta veridicità del racconto, che riproduce la testimonianza di Raffaele Itlodeo, il quale ha visto Utopia e vi ha vissuto, e riproducono un dibattito in cui buona parte ha la messa a punto puntigliosa di particolari realistici (ad esempio la larghezza del ponte della capitale)²⁶. L'effetto di realtà che ne dovrebbe derivare viene però vanificato, nei suoi punti più qualificanti, da incidenti occasionali: ad esempio un colpo di tosse impedisce di ascoltare le precise coordinate geografiche dell'isola di Utopia²⁷. Questo colpo di tosse, ha scritto Carlo Ginzburg, ha una funzione simile a quella della mosca che Petrus Christus raffigura in *trompe l'oeil* nella cornice dipinta del *Ritratto di*

certosino conservato al Metropolitan di New York: un dettaglio banale, raffigurato con la massima verosimiglianza, viene «posto sulla soglia stessa dell'immagine [...] per provocare lo spettatore», per selezionare fra il pubblico chi è capace di divertirsi oscillando tra il piano della realtà e quello della finzione²⁸.

Anni prima, in un saggio famoso, anche Grenblatt aveva fatto ricorso a una analogia con un quadro caratterizzato da un artificio visivo per dar conto della struttura complessa di *Utopia*, della sfida che rappresenta per il lettore: negli *Ambasciatori* di Hans Holbein la rappresentazione anamorfica di un teschio fa sì che nel quadro convivano due diverse prospettive, due punti di vista inconciliabili, proprio come capita nel testo di More, dove il mondo storico, l'Inghilterra contemporanea, si giustappone a Utopia, in un rapporto che non trova mai una ricomposizione, così come convivono le due diverse prospettive dell'autore, interna e insieme esterna al proprio mondo e al proprio ruolo politico e sociale²⁹.

Credo che, sia pure con sottolineature diverse, un punto resti acquisito dalla critica: il fatto cioè che il carattere *festivus* del libretto di Thomas More non sia inconciliabile con la sua serietà, ma ad essa sia indissolubilmente, e provocatoriamente legato. Come l'*Elogio della follia* di Erasmo, cui è profondamente vicina, l'*Utopia* corrisponde a una geniale ripresa della tradizione paradossale, ed è debitrice in particolare al modello di Luciano³⁰. L'effetto spiazzante che genera sul lettore è, come si diceva, legato a un gioco prospettico che si fa particolarmente artificioso e difficilmente riconducibile a univocità. Il lettore ideale è chiamato a partecipare, a collaborare a qualcosa che mette in crisi i suoi parametri tradizionali di verità e di credibilità.

Possiamo ora tornare al proemio ariostesco per vedere se qualcosa di analogo non si verifichi anche lì. Il poeta si presenta come una specie di Raffaele Itlodeo, che ha viaggiato in un mondo altro, che ha visto l'isola di Alcina e la racconta a un pubblico in parte riottoso a accettarne la verità. Il paradigma del viaggio dà alla assicurazione della verità narrata un sapore diverso da quella invocata quando si cita Turpino o si riusano le forme canterine di autenticazione della storia³¹.

L'invito al lettore sembra quello a vedere il senso

riposto, a decifrare l'allegoria. Solo che, se si prende sul serio l'invito, come si diceva, l'immagine si diffrange, si moltiplica. L'allegoria viene costruita per essere decostruita. Non siamo di fronte, come nel quadro di Holbein, a una duplice prospettiva, non c'è una 'giusta' posizione, una corretta distanza che permetta all'osservatore di ricomporre l'immagine³². Il lettore ideale, il pubblico complice è chi sa seguire il poeta nei suoi viaggi fuori dal mondo e partecipare al piacere di costruire diversi punti di vista sulla realtà, di saggiare il valore e i limiti di diverse rappresentazioni, e interpretazioni possibili. Al di là del problema, quanto mai aperto, di un diretto rapporto del *Furioso* con l'*Elogio della follia*, credo che anche qui si possa misurare la geniale reinterpretazione della linea luciana e albertiana che l'Ariosto mette in atto³³. E proprio qui si colloca anche il ritratto doppio della maga Alcina.

LINA BOLZONI

¹ L. DOLCE, *Dialogo della pittura*, in *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, I, a cura di P. Barocchi, Bari 1960, p. 172. Il dialogo era stato pubblicato a Venezia, dal Giolito, nel 1557.

² G.E. LESSING, *Laokoon*, XX, a cura di A. Hamann, Oxford 1878, pp. 147-157.

³ Sulle vicende del ritratto cfr. il fondamentale contributo di E. CASTELNUOVO, *Il significato del ritratto pittorico nella società*, in *Storia d'Italia*, V, Torino 1973, pp. 1033-1094. Sui rapporti con la tradizione poetica, cfr. L. BOLZONI, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, a cura di F. Pich, Bari 2008; EAD., *Il cuore di cristallo. Ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Torino 2010.

⁴ Per il testo e il commento rinvio a L. ARIOSTO, *Orlando Furioso*, a cura di E. Bigi, Milano 1982 e a *Orlando Furioso e Cinque canti*, a cura di R. Ceserani, S. Zatti, Torino 1997.

⁵ Cfr. L. ARIOSTO, *Orlando Furioso: secondo la 'princeps' del 1516*, a cura di M. Dorigatti, Firenze 2006.

⁶ Molto interessante è paragonare i versi citati – e altri passi analoghi del *Furioso* – con la descrizione del palazzo magico di Gloricia nei *Cinque canti*, in cui si esalta la sua superiorità sull'architettura classica e moderna e si fa riferimento a un modello esemplare: «L'oro di Crespo, l'artificio e'l senno / d'Alberto, di Bramanti, di Vitruvi, / non potrebbero far, con tutto l'agio / di ducent'anni, un così bel palagio. // E dai demoni tutto in una notte / lo fece far Gloricia incantatrice, / ch'avea l'esem-

pio nelle idee incorrotte / d'un che Vulcano aver fatto si dice» (I,78, 5-8;79, 1-4), in ARIOSTO, *Orlando Furioso e Cinque canti*, II, pp. 1676-1677.

⁷ G. POZZI, *Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione*, «Lettere italiane», 31, 1979, pp. 3-30.

⁸ S. SETTIS, *Esercizi di stile: una Vecchia e un Bambino*, in *Giorgione Entmythisiert*, a cura di S. Ferino-Pagden, pp. 39-54, Turnhout 2008. Il doppio ritratto di Dürer è conservato a Vienna, Kunsthistorisches Museum.

⁹ Sui ritratti doppi cfr., anche per ulteriori indicazioni bibliografiche, L. BOLZONI, *Ritratti doppi fra Quattro e Cinquecento. Note su modi di significazione e modelli letterari*, in *Le noyau et l'écorce. Les arts de l'allégorie XV^e-XVII^e siècles*, a cura di C. Nativel, Roma 2009, pp. 71-91.

¹⁰ Cfr. la lezione dell'edizione del 1516: «che 'l sciocco vulgo non vuol mai dar fede / a cose che non veggia et abbia in mane» (1,5-6). Nel 1521 la massima di carattere generale viene collegata al racconto del viaggiatore: «non vuol loro dar fede» (L. ARIOSTO, *Orlando Furioso secondo l'edizione del 1532 con le varianti delle edizioni del 1526 e del 1521*, a cura di S. Debenedetti, C. Segre, Bologna 1960).

¹¹ Il «voi soli» della seconda ottava (VII,2, 5) fa pensare appunto a un pubblico ideale, non al solo cardinal Ippolito.

¹² Cfr. C. GINZBURG, *Montrer et citer: la vérité de l'histoire*, «Le Débat», 56, 1989, pp. 43-54.

¹³ Cfr. C. GNUDI, *L'Ariosto e le arti figurative*, in *Ludovico Ariosto. Convegno Internazionale (Roma et al. 1974)*, Roma 1975, pp. 331-421, in part. 342 sgg.; G. PADOAN, *'Ut pictura poesis': le 'pitture' di Ariosto, le 'poesie' di Tiziano*, in *Momenti del Rinascimento veneto*, Padova 1978, pp. 347-370; N. SAVARESE, *Ariosto "vitruviano": Il Furioso e le arti visive*, in *Il Furioso e la cultura del Rinascimento*, Roma 1984, pp. 53-70; R. CESERANI, *Due modelli culturali e narrativi nell'Orlando Furioso*, «Giornale storico della letteratura italiana», 161, 1984, pp. 1-26, in part. 14 sgg.; ID., *Ludovico Ariosto e la cultura figurativa del suo tempo*, in *Studies in the Italian Renaissance. Essays in Memory of Arnolfo B. Ferruolo*, a cura di G.P. Biasin, A.N. Mancini, N.J. Perrella, Napoli 1985, pp. 145-166.

¹⁴ S. FORNARI, *Della esposizione sopra l'Orlando Furioso parte seconda*, Firenze 1550, p. 8: tra le «finzioni morali», «la più degna d'esser con acuto et discernevole occhio considerata mi par che questa sia, dove di Ruggiero et d'Astolfo insieme et et partitamente si ragiona». Commentando il proemio del canto VII interpreta il viaggio come la capacità di allontanarsi dalla realtà terrena per alzarsi alla contemplazione della realtà intellegibile; interessante il paragone qui introdotto con un mito presente nel III libro degli *Asolani*: «onde gli avviene come dice il Bembo imitando Platone quel che averebbe a uno che

fusse nato ne i cupi fondi del mare» (p. 97). Il riferimento è a P. BEMBO, *Gli Asolani*, a cura di G. Dilemmi, Firenze 1991, 3, 20, pp. 343-344.

¹⁵ Cfr. ARIOSTO, *Orlando Furioso*, a cura di E. Bigi 1982, I, p. 296.

¹⁶ B. CROCE, *Ariosto*, in *Ariosto, Shakespeare e Corneille*, Bari 1920, pp. 46 sgg.

¹⁷ Zatti indica nel proemio citato l'invito a riconoscere l'allegoria, ma propone una lettura per certi aspetti simile a quella di Bigi: «certo il viaggiare è tradizionalmente metafora dell'esperienza intellettuale della lettura e della scrittura; e la varietà del mondo è la varietà dei libri. Ma pretendere una credibilità letterale per il discorso allegorico è un modo ironico di far prendere coscienza ai lettori della natura tutta letteraria del referente cui il testo rinvia» (S. ZATTI, *Il Furioso fra epos e romanzo*, Lucca 1990, p. 196).

¹⁸ È naturalmente la lettura accreditata dai commenti tardocinquecenteschi. Si veda ad esempio il commento del Toscanella, che, curiosamente, considera Ruggiero e Bradamante come già sposati: «per Alcina che fa scordar Ruggiero del grande amore, che portava a Bradamante sua moglie e nel suo tutto lo infiamma, viene a mostrare il poeta che l'huomo maritato, il quale con meretrici si impaccia, perde la memoria e l'intelletto in esse e della moglie affatto si scorda e che però simili pratiche deve fuggire. Melissa, che con l'anello fa conoscere a Ruggiero la bruttezza d'Alcina e i suoi incanti, significa la ragione, che con lo aiuto del discorso fa conoscere all'huomo la bruttezza della concupiscenza e i suoi effetti cattivi, che sono come incanti» (O. TOSCANELLA, *Bellezze del Furioso*, Venezia 1574, pp. 77-78).

¹⁹ Il paragone con Ganimede torna nella esaltazione della mensa che Alcina ha preparato per Ruggiero: «Tal non cred'io s'apparecchi dove / ministra Ganimede al sommo Giove» (VII,20, 7-8).

²⁰ Bigi rinvia a *Aen.* IV, 398 «uncta carina», a *Aen.* VIII, 91 «uncta [...] abies» e a «legni spalmati» del canzoniere petrarchesco (CCCXII, 2).

²¹ È la tesi di A.R. ASCOLI, *Ariosto's Bitter Harmony. Crisis and Evasion in the Italian Renaissance*, Princeton 1987, pp. 144 sgg., che nota una forte presenza dantesca in tutto l'episodio.

²² Cfr. T.J. CACHEY, *Le Isole Fortunate. Appunti di storia letteraria italiana*, Roma 1995; S. ZATTI, *Nuove terre, nuova scienza, nuova poesia: la profezia epica delle scoperte*, in *L'ombra del Tasso. Epica e romanzo nel Cinquecento*, Milano 1998, pp. 146-207.

²³ Cfr. W.W. WOODEN, J. WALL, *Thomas More and the painter's eye: visual perspective and artistic purpose in More's Utopia*, «The Journal of Medieval and Renaissance Studies», 15, 1985, pp. 231-264.

²⁴ P.S. ALLEN, *Utopia and European Humanism: the Function of the Prefatory Letters and Verses*, «Studies in the Renaissance», 10, 1963, pp. 91-107.

²⁵ B. BACZKO, *Utopia*, in *Enciclopedia Einaudi*, Torino 1981, XIV, pp. 856-920. Il tema del gioco è presente, sia pure in un diverso senso, anche in L. MARIN, *Utopiques: jeux d'espace*, Paris 1973.

²⁶ Cfr. *Lettera di Thomas More a Peter Gilles*, Londra, agosto 1516, in T. MORE, *Utopia*, a cura di L. Firpo, Torino 1971, pp. 36-38.

²⁷ Lettera di Peter Gilles a Jerome de Busleyden, Anversa, 1 novembre 1516, *ibid.*, p. 44.

²⁸ C. GINZBURG, *Il vecchio e il nuovo mondo visti da Utopia*, in *Id. Nessuna isola è un'isola. Quattro sguardi sulla letteratura inglese*, Milano 2000, pp. 17-44. Per la citazione, cfr. p. 24.

²⁹ S. GREENBLATT, *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*, Chicago-London, 1980, pp. 11-73.

³⁰ Su questo aspetto insiste GINZBURG 2000. Sulla tradizio-

ne luciana, cfr. E. MATTIOLI, *Luciano e l'Umanesimo*, Napoli 1980. Cfr. inoltre M. FUSILLO, *Le miroir de la Lune. L'Histoire vraie de Lucien de la satire à l'utopie*, «Poétique», 73, 1988, pp. 109-135; S. ROSSI, *Profilo dell'umanesimo enriciano. Erasmo e Thomas More*, in *Ricerche sull'Umanesimo e sul Rinascimento in Inghilterra*, Milano 1969, pp. 29-63.

³¹ M.C. CABANI, *Le forme del cantare epico-cavalleresco*, Lucca 1988; ZATTI 1990, pp. 173-212.

³² Il modello dell'anamorfose è stato proposto, per il trattamento del tempo nell'*Orlando Furioso*, da M. PRALORAN, *Tempo e azione nell'Orlando Furioso*, Firenze 1999.

³³ Cfr. G. FERRONI, *L'Ariosto e la concezione umanistica della follia*, in *Ludovico Ariosto* 1975, pp. 73-92; C. OSSOLA, *Métaphore et inventaire de la folie dans la littérature italienne du XVI^e siècle*, in *Folie et déraison à la Renaissance*, Bruxelles 1976, pp. 171-196; A. CASADEI, *Il percorso del Furioso. Ricerche intorno alle redazioni del 1516 e del 1521*, Bologna 1993, pp. 18-19.