



URN:NBN:NL:UI:10-1-101355 - Publisher: Igitur publishing
Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 License
Anno 26, 2011 / Fascicolo 2 - Website: www.rivista-incontri.nl

Melanconia ariostesca

Recensione di: GIAN PAOLO GIUDICETTI, *Mandricardo e la melanconia. Discorsi diretti e sproloqui nell'Orlando Furioso*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2010. ISBN: 9789052016320

Marco Dorigatti

Un Ariosto melanconico quello proposto da Gian Paolo Giudicetti, che nella parte finale dell'*Orlando furioso* coglie, illustrandolo ampiamente, l'insorgere di un sentimento nostalgico dovuto allo spegnersi degli incanti, al venir meno dei percorsi liberi e avventurosi tenuti dai cavalieri nella parte iniziale, al progressivo restringersi delle possibilità narrative, allo sciogliersi dei nodi e al convergere delle storie in un punto di fuga oltre il quale il poema cessa di esistere. Un senso di melanconia legato al processo di chiusura del poema - di cui è sintomatica la liberazione dell'ippogrifo da parte di Astolfo come ordinatogli da San Giovanni - che per il narratore equivale all'addio alla bacchetta magica di Prospero. Giudicetti, l'autore del presente saggio (che inaugura la collana *Moving texts/Testi mobili*¹), è uno studioso svizzero a lungo attivo presso l'università di Louvain-la-Neuve (dove il saggio fu scritto), che già in precedenza si era confrontato col capolavoro ariostesco in una serie di prove poi sviluppate e confluite nella presente monografia, la quale intende offrire non soltanto delle risposte concrete a degli interrogativi fin qui trascurati o elusi ma anche e soprattutto una visione del poema quantomai ampia e spaziosa. Una visione d'insieme su cui, specialmente a proposito di taluni particolari, si potrà anche dissentire, ma che non potrà essere ignorata: essa si impone come sintesi nuova di idee sia pure non sempre o del tutto nuove, ma che nondimeno, giusto quanto asserisce un passo di Croce che fa da epigrafe all'introduzione (p. 13), equivale a un'interpretazione nuova, organica, che è giunto il momento di esaminare più da vicino.

Come avverte l'autore (p. 15), 'Questo studio si fonda su due idee dominanti.

¹ Definita come 'luogo d'incontro per analisi testuali, per verifiche teoriche e per lo sviluppo di approcci interdisciplinari e intermediali' (dalla presentazione della collana posta in fondo al volume).

La prima è che il senso profondo del *Furioso* è legato alla sua struttura bipartita, alla differenza di valori tra prima e seconda parte, intese [...] come due componenti che si penetrano a vicenda, e di cui però una è tendenzialmente dominante nei primi ventisette-trenta canti del poema, l'altra preponderante nel seguito'; mentre 'Il secondo interesse alla fonte di questa monografia è per il lato metanarrativo dell'*Orlando Furioso* e più precisamente, in questo caso, per i discorsi dei personaggi e del narratore, cioè per come si svolge la comunicazione a livello dell'enunciato e della narrazione'. Si tratta di due campi d'indagine che in gran parte si intersecano e si sovrappongono e di cui, semmai, è predominante come pure più esteso ed originale il secondo, relativo all'uso parola. Rimandando per il momento la discussione di quest'ultimo e riprendendo il tema iniziale, ossia la struttura bipartita del poema (pp. 31-73), essa è stata evidenziata e discussa da più interpreti anche in passato (basti pensare a Peter Brand, Marco Praloran, Sergio Zatti e da ultimo Georges Günter); il problema sta nel localizzare e giustificare il punto di cesura tra le due parti. A parte il divario, ovvio, tra i canti XXIII e XXIV, caratterizzato dall'insorgere della pazzia di Orlando alla metà esatta del poema (fatto certamente non casuale) che, come osserva Giudicetti citando Güntert, è la ragione per cui 'scompaiono completamente o quasi alcuni personaggi (Pinabello, Atlante, Gabrina, Angelica)' (p. 44), nel poema vi sarebbe una seconda cesura, meno evidente ma più condizionante, da situarsi nella zona compresa tra i canti XXVII e XXX. Per lo studioso svizzero questa cesura rappresenterebbe un fatto fondamentale e fin qui poco apprezzato, in quanto luogo di transizione dal dominio romanzesco a quello epico, ovvero dalle imprese individuali, di prevalente natura cortese e arturiana (in cui ancora riconoscibile è la radice boiadesca), a quelle corali e collettive che contrappongono con forti tonalità chiaroscurali stirpi e religioni, dinastie e popoli e il loro destino - sebbene nella pratica questa partizione non sia da considerarsi in modo rigido, né il predominio tematico nell'una o nell'altra parte esclusivo. Cade qui a proposito la discussione sulla funzione strutturale dell'episodio di Leone e Ruggiero (pp. 53-58) che, come si sa, mancava nell'edizione del 1516, la quale procedeva verso la fine con andamento più deciso e assai meno problematico, dando all'epilogo un significato del tutto diverso. L'aggiunta del lungo segmento narrativo nell'edizione del 1532, di contro, denota l'intensificarsi della componente epica come pure genealogica che, rispetto alla forza centripeta (che spinge cioè la narrazione verso la coesione ossia conclusione), rappresenta un elemento rallentatore. Ma l'intuizione maggiore di Giudicetti consiste nel fatto che, data la natura e la funzione della parte conclusiva, le leggi narrative ivi operanti obbediscono a principi ed esigenze sostanzialmente diversi, al punto da indurre il lettore a dubitarne quasi la paternità ariostesca. 'Quanto è ariostesco per esempio - si chiede lo studioso, a cui non dispiace sollevare interrogativi anche scomodi - il comportamento di Beatrice, madre di Bradamante, che non accetta Ruggiero come genero di fronte agli argomenti di Bradamante, di Rinaldo o di Carlo Magno, che insistono sull'amore che lega i due giovani e sul valore di Ruggiero, mentre lo accoglie più tardi, quando a Ruggiero è stato offerto il trono bulgaro dal popolo che aveva aiutato in battaglia?' (p. 57). E la risposta è che 'questo tipo di atteggiamento, che nei primi canti del *Furioso* sarebbe stato satireggiato, ora s'inserisce nel testo

senza stonature e senza distanza ironica, perché è necessario all'epilogo del poema' (p. 58): epilogo che, avvicinando il matrimonio di Ruggiero ma anche la sua morte, non manca di ingenerare nel lettore, 'costretto ad abbandonare il mondo incantato del *Furioso*' (*ibid.*), quel senso di amarezza melanconica di cui si diceva. Ora, senza voler punto scalfire quanto affermato da Giudicetti come pure da altri studiosi che si sono parimenti cimentati con lo stesso problema, credo che si possa addurre una spiegazione aggiuntiva (non dunque sostitutiva), e cioè che l'impressione comunemente avvertita di trovarsi, nella parte finale, in un universo narrativo non del tutto conforme a quello della parte iniziale sia dovuto in ultima analisi anche all'autore, ovvero al percorso da lui compiuto durante l'arco della prima, fondamentale composizione durata un decennio (1505-1515) e in seguito durante il lungo processo di revisione e ampliamento protrattosi a un dipresso fino all'anno della sua morte (1533). Pertanto, fino a che punto la mano che compose l'episodio di Leone e Ruggiero possa dirsi la stessa che aveva stilato i primi canti ('caratterizzati dall'apertura a variazioni d'intreccio' a detta di Giudicetti, p. 97) resta difficile da stabilire anche se l'assunto generale pare innegabile, quello cioè di un rapporto diretto (particolarmente forte nel caso dell'Ariosto) tra la scrittura e la storia, personale come pure epocale. Ovviamente ciò non esclude la motivazione, di ordine narrativo (anzi narratologico, come si vedrà più avanti), addotta da Giudicetti: resta tuttavia che il supposto confine tra la prima parte e la seconda parte non sia, a ben vedere, un dato assoluto, bensì relativo ad un predeterminato parametro critico quale ad esempio il prevalere della componente considerata epica rispetto a quella più schiettamente romanzesca.

La seconda parte dello studio ('Come i personaggi del *Furioso* usano la parola'), quella che ne giustifica il titolo e che, come già accennato, può considerarsi maggiormente originale e innovativa, è un esame approfondito delle prese di parola da parte dei personaggi. Intendasi: di come i personaggi *usano la parola* nei discorsi diretti, quasi fosse uno strumento di cui servirsi al pari della spada, e non già di come *parlano*. Quella di Giudicetti, infatti, non è un'indagine sulla parola in senso filologico e nemmeno linguistico o retorico (di elocuzione o di eloquenza); è un'indagine sulle strutture narrative e sulle tecniche discorsive che appartiene di diritto al campo della narratologia, secondo le linee tracciate dal suo fondatore, Tzvetan Todorov, con tutti i vantaggi come pure i limiti connaturati a questa scelta metodologica. Ma non v'è dubbio che la lettura di Giudicetti, attenta a soppesare le parole pronunciate dai personaggi e a misurarne l'impatto sulla realtà, ha il pregio di forzare il lettore a guardare agli scambi verbali che intercorrono tra i personaggi del *Furioso* in una luce nuova, che a volte non mancherà di sorprenderlo. Ecco allora che, visti in quest'ottica - ossia la capacità di incidere sulla realtà tramite la parola -, anche i personaggi che si credeva di conoscere bene rivelano dei tratti inediti o inaspettati. Rinaldo, ad esempio, si dimostra pragmatico ed efficace in quanto 'coniuga parola e azione' (p. 103). Diversamente - è proprio il caso di dire - dal cugino Orlando, personaggio laconico, che soffre di una cronica insufficienza o inabilità verbale (sintomatica di quella emotiva) benché egli sia anche poliglotta, cosa che gli risulterà fatale allorché il fatto di conoscer l'arabico [...] così ben come latino' gli permetterà di decifrare l'epigramma amoroso (e fin troppo eloquente) di

Medoro (XXIII 108-109), innescando la sua pazzia. Personaggio solitamente taciturno (si direbbe melanconico) già nella tradizione precedente, Orlando in 'due sole occasioni' nell'Ariosto - scopriamo - 'prende la parola per uno spazio maggiore ai nove versi' (p. 115). Come non manca di osservare lo stesso Giudicetti, vi è però una vistosa eccezione: l'orazione funebre pronunciata da Orlando per l'amico Brandimarte caduto a Lipadusa (XLIII 170-174), sorprendente non tanto per il numero di versi insolitamente alto (40), quanto per l'intensità emotiva che si dispiega in un lamento che è pubblico e privato allo stesso tempo: tanto ci è voluto per estrarre un po' di eloquenza da Orlando, uomo anzitutto di azione. Ma questa riservatezza non è che un tratto del suo carattere, che lo distingue dal modo di esprimersi di altri personaggi. 'Rodomonte si esprime istintivamente, bestialmente, mentre Carlo Magno e Rinaldo promuovono un linguaggio didattico, religioso e allegorico [...]' (p. 147); Astolfo, di contro, sa conciliare 'rispetto della multiformità del mondo e intelligenza pragmatica' permettendogli di 'domare il caos' (p. 143), e la sua maniera di rapportarsi all'infinita varietà del reale è detta 'la soluzione più ariostesca' (p. 147). Ma *quanto* parlano i personaggi del *Furioso*? La classifica, che si può consultare a p. 219, mostra che i personaggi più loquaci sono entrambe donne: Melissa e Bradamante (692 e 635 versi rispettivamente).

Ma il personaggio che secondo Giudicetti deve considerarsi il massimo campione nell'arte di usare la parola (e non già per la sua quantità che anzi lo vede in fondo alla classifica con 149 versi) è Mandricardo, che non a caso dà il titolo al volume. Figlio di Agricane, re di Tartaria, Mandricardo era comparso dapprima nel secondo libro dell'*Inamoramento de Orlando* riuscendo in seguito ad impossessarsi delle armi di Ettore prima di Ruggiero, ragione della contesa che nascerà tra i due; Giudicetti lo vede come 'un avventuriero individualista che dimenticherà l'odio dinastico e di fede per apprezzare la varietà del mondo' (p. 149): una specie di esteta, verrebbe da dire. Allorché ricompare nell'*Orlando furioso* in lui 'colpisce [...] la capacità, rara tra i colleghi cavalieri, di usare la parola in maniera controllata' (p. 152); inoltre egli 'sa coniugare capacità di sentire e agire razionalmente, di commuoversi ed essere persuasivo come forse nessun altro cavaliere del *Furioso*' (p. 153). Insomma, sembra sostenere lo studioso, se guardiamo al poema ariostesco come ad un universo verbale, Mandricardo si rivela il protagonista indiscusso, colui che servendosi della parola in modo sapiente sa piegare la realtà alla sua volontà, ammaliando con la sua bravura non solo gli altri personaggi ma anche i lettori. Né il suo fascino finirebbe lì. Mentre, come già Angelica e Medoro, Mandricardo si rifugia nell'alloggio di un pastore in compagnia di Doralice (che ha sottratto con la forza a Rodomonte persuadendola ad un nuovo amore grazie alla sua loquela), 'Mandricardo sembra ormai aver sedotto anche il narratore' (p. 154). O, se non lui, di certo Giudicetti, secondo cui il tartaro è personaggio affabulatore, vivace e generoso, lontano da quello descritto dalla tradizione critica precedente: ciò che lo eleva al di sopra degli altri è dovuto 'alla propria padronanza linguistica, alla capacità di elaborare un discorso convincente' (p. 165), e con la sua morte, per mano di Ruggiero nel canto XXX, causa le armi di Ettore, 'si entra definitivamente nella seconda parte del poema' (*ibid.*).

Anche il re di Sarza, Rodomonte, in quest'ottica, appare a Giudicetti figura

diversa da quella tramandata dalla critica precedente, senz'altro ingiusta nei suoi confronti come lo è stata in quelli di Mandricardo, due personaggi che per certi versi sono assai simili: 'mentre Mandricardo rappresenta la leggerezza e la capacità di commuoversi, ed è un modello quasi unicamente positivo, Rodomonte è portatore di caos e di vivacità nel poema' (p. 168). Non a caso l'Ariosto lo dirà 'd'ogni legge nemico e d'ogni fede' (XXVIII 99,8), parole nelle quali più tardi ebbe a riconoscersi un filosofo come Giordano Bruno. Anche la sua fine, tragica o per meglio dire epica, è letta diversamente da Giudicetti in una delle pagine più lucide del libro: Rodomonte appartiene al gruppo dei 'personaggi "irriducibili" del *Furioso* [...] costretti alla morte o alla conversione, poiché si rifiutano di piegarsi al sistema di valori dominante nella seconda parte del poema, al carattere antidigressivo della narrazione' (p. 182): non sorprende che nella fase terminale della sua parabola egli si rinchiuda in ostinato 'mutismo' come a voler testimoniare con le sole azioni quei valori ai quali resterà fedele fino alla morte: e sarà proprio una questione d'onore (l'aver abbandonato il comune signore nel momento di maggior pericolo) a spingerlo a sfidare Ruggiero nel giorno delle sue nozze.

Come si avrà ormai notato, l'universo ariostesco prospettato da Giudicetti non è stabile ma in continua evoluzione, un universo in cui ogni zona del poema risponde a esigenze e leggi sue proprie. Anche il narratore, che lo studioso distingue rigorosamente dall'autore, è un'entità in evoluzione: non considerato dalla critica per quello che veramente è, vale a dire 'uno tra i tanti personaggi messi in scena, un personaggio che svolge anche la funzione di organizzatore apparente della trama' (p. 205), il narratore non rappresenta la voce definitiva del testo; egli svolge una funzione che di volta in volta può essere 'equilibrante' (p. 207) oppure di 'adesione' o 'distanza' (p. 210) rispetto al narrato.

Conclude la densa monografia di Giudicetti un 'Epilogo crociano' (pp. 231-244) che racchiude una professione di fede nell'estetica di Benedetto Croce, ovvero l'omaggio ad un maestro ideale che ha fatto da scorta all'autore influenzandone talune prese di posizione. Non si spiegherebbe altrimenti (se non partendo dalla nota dicotomia crociana in fatto di poesia e non poesia) la diffidenza qua e là manifestata da Giudicetti per la materia genealogica, da lui detta crocianamente 'didattica', in cui viene relegata gran parte dei discorsi di Melissa (cfr. ad es. pp. 75 e 82): oggi, tuttavia, dopo tanti studi autorevoli (principalmente da parte di Bruscaagli, Alberto Casadei, Albert Ascoli e Hans Honnacker) dedicati a questo argomento a lungo incompreso, tale riserva non pare più giustificabile, in quanto essa nega una delle parti più vitali (anche e proprio poeticamente) del poema ariostesco e la sua appartenenza di diritto all'orizzonte storico e politico del secolo XVI.

Ma è anche vero che questo fatto è del tutto marginale a quella che si può considerare la tematica centrale del libro come pure la sua novità. Di cui, a mo' di conclusione di questa breve rassegna, merita ricordare alcuni spunti e suggestioni particolari che, per chi scrive, rappresentano degli avanzamenti critici e degli stimoli preziosi. Tale, ad esempio, l'affermazione secondo cui 'Sono i personaggi apparentemente immorali o emarginati dalla trama a essere meglio in grado di rappresentare i valori estetici del poema' (p. 27). Oppure: 'Dal profilo della poesia va probabilmente ammesso che gli episodi più sentiti e commoventi sono quelli più

digressivi' (p. 113), ossia Orlando innamorato anziché quello rinsavito, Marfisa piuttosto che Bradamante, che per la verità Giudicetti non pare amare. O ancora, a proposito di Ippalca (la confidente di Bradamante), la constatazione che spesso 'nel *Furioso* l'abilità verbale appartiene a personaggi minori o che scompaiono presto' (p. 194). Ma questo è anche e soprattutto uno studio incentrato sui personaggi e il loro uso della parola. Di due in particolare, Mandricardo e Rodomonte, viene offerta un'immagine tanto inedita quanto stimolante; ed è la loro scomparsa e quella del loro mondo nella parte terminale del poema a lasciare nel lettore un forte sapore di nostalgica melanconia. Che non è poco. Se Giudicetti ha ragione, tanto resta ancora da rivedere e da ripensare nell'*Ariosto*.

Marco Dorigatti

Università di Oxford, Gran Bretagna.

marco.dorigatti@univ.ox.ac.uk