la Biblioteca di via Senato

Milano

MENSILE, ANNO XVI

n. 11 – NOVEMBRE 2024

3

L'ORLANDO FVRIOSO DI LVDOVICO ARIOSTO DA FERRARA ALLO ILLVSTRISSIMO E REVERENDISSIMO CARDINALE DONNO HIPPOLYTO DA ESTE SVO SIGNORE.

CANTO PRIMO.

LE DONNE E CAVALLIERI ANTIQVI AMORI LE CORTESIE LAVDACI IMprese io canto
che furo al tempo che passaro i Mori
d'Aphrica il mare, e in Frácia nocquer (tãto
tratti da l'ire e giouenil furori
d'Agramãte lor Re, che si die' uanto
di uendicar la morte di Troiano
sopra Re Carlo Imperator Romano

Dirò d'Orlando in un medesmo tratto
cosa nõ detta in prosa mai ne in rima
che per amor uẽne in furore e matto
d'huom che si saggio era stimato prima
se da colei che tal quasi m'ha fatto
che el poco ingegno adhor adhor mi lima
ma ne sera perho tanto concesso
che mi basti a cõpir quanto ho pmesso

Piacciaui generosa Herculea prole
ornamẽto e splendor del secol nostro
Hippolyto aggradir questo che uuole
e darui sol puo l'humil seruo uostro
quel ch'io ui debbio posso di parole
pagare in parte e d'opera d'inchiostro
ne che poco io ui dia da imputar sono
che quanto io posso dar tutto ui dono

Voi sentirete fra piu degni Heroi
che nominar cõ laude m'apparecchio
ricordar quel Ruggier che fu di uoi
de li aui e maggior uostri il ceppo uecc
l'alto ualore e chiari gesti suoi (chio
ui faro udir se uoi mi date orecchio
e uostri alti pensier cedeno un poco
sicche tra lor miei uersi habbiano luoco

a 3

BvS

La parola che si fa poesia fra armonia e misura
DI GIAN MARIO ANSELMI

L'*Orlando furioso* dalla fantasia alla storia
DI STEFANO JOSSA

Salvezza senza merito
DI FRANCESCO FERRETTI

L'*Orlando furioso* del 1532 in tipografia
DI VALENTINA GRITTI

Come la *princeps* tornò a Ferrara
DI ANDREA GHISELLINI

Perdere il senno: «Magiche sciocchezze»
DI DONATO VERARDI

Ludovico Ariosto e i grimori
DI NOÈ ALBERGATI

Ariosto governatore della Garfagnana
DI FRANCESCA NEPORI

Un bibliofilo e il suo *Furioso*
DI CARLO BAJA GUARIENTI

L'*Orlando* oltre Manica
DI ANDREA SISTI

Ludovico Ariosto sulla Luna
DI MASSIMO GATTA

Ariosto fra Croce e Calvino
DI MARIA PANETTA

«Dove avete trovato tante corbellerie?»
DI GIANCARLO PETRELLA

Altri matti oltre a Orlando
DI ANTONIO CASTRONUOVO

ISSN 2036-1394

SPECIALE LUDOVICO ARIOSTO (1474-1533)

la Biblioteca di via Senato – Milano

MENSILE DI BIBLIOFILIA E STORIA DELLE IDEE

anno XVI – n.11/165 – Milano, novembre 2024

Sommario | SPECIALE LUDOVICO ARIOSTO (1474–1533)

6 LA PAROLA CHE SI FA POESIA FRA ARMONIA E MISURA
La saggezza di Ariosto
di Gian Mario Anselmi

14 L'*ORLANDO FURIOSO* DALLA FANTASIA ALLA STORIA
L'opera aperta di Ariosto
di Stefano Jossa

22 SALVEZZA SENZA MERITO
Ariosto impenitente e la chiusura del Furioso
di Francesco Ferretti

30 L'*ORLANDO FURIOSO* DEL 1532 IN TIPOGRAFIA
Un bestseller *di lusso*
di Valentina Gritti

40 COME LA *PRINCEPS* TORNÒ A FERRARA
*L'*Orlando *barattato*
di Andrea Ghisellini

48 PERDERE IL SENNO: «MAGICHE SCIOCCHEZZE»
Ariosto e l'astrologia
di Donato Verardi

56 LUDOVICO ARIOSTO E I GRIMORI
Libri di magia tra realtà e finzione
di Noè Albergati

64 ARIOSTO GOVERNATORE DELLA GARFAGNANA
Le lettere nell'Archivio di Stato di Massa
di Francesca Nepori

70 UN BIBLIOFILO E IL SUO *FURIOSO*
Un volume della collezione di Nicolas Moreau d'Auteuil
di Carlo Baja Guarienti

78 L'*ORLANDO* OLTRE MANICA
Edizioni ariostesche inglesi dei secoli XVI-XIX
di Andrea Sisti

86 LUDOVICO ARIOSTO SULLA LUNA
Un 'dialogo' dimenticato di Roberto Ridolfi
di Massimo Gatta

94 ARIOSTO FRA CROCE E CALVINO
Conciliare armonia e ironia
di Maria Panetta

102 «DOVE AVETE TROVATO TANTE CORBELLERIE?»
Un bestseller *prima del* Furioso
di Giancarlo Petrella

108 ALTRI MATTI OLTRE A ORLANDO
*L'*Hospidale de' pazzi incurabili *di Tomaso Garzoni*
di Antonio Castronuovo

115 HANNO COLLABORATO A QUESTO NUMERO

SPECIALE LUDOVICO ARIOSTO (1474-1533)

SALVEZZA SENZA MERITO

Ariosto impenitente e la chiusura del Furioso

di FRANCESCO FERRETTI

L'unico testo religioso all'interno del *corpus* lirico ariostesco – sia che ci si basi sull'edizione curata da Giuseppe Fatini ormai un secolo fa, sia che ci si fondi sul codice Vaticano Rossiano 633, che, come ha scoperto Cesare Bozzetti, dovrebbe documentare il progetto di un 'canzoniere' vero e proprio – è il sonetto *Come creder debbo io che tu in ciel oda*. Costruito in forma preghiera, da leggersi in antitesi ai dominanti vaneggiamenti amorosi, nelle *Rime per il canzoniere* tradite dal codice suddetto (commentate oggi da Giada Guassardo, dalla cui edizione si cita: Milano, La Nave di Teseo, 2021) il sonetto ha la funzione di *explicit* penitenziale, in linea con la canzone alla Vergine petrarchesca. La preghiera di Ariosto, però, anche se parla di un tema sublime come la salvezza dell'anima, bandisce ogni enfasi. Con ardita 'sprezzatura' Ariosto si mette nei panni di Dio, immaginando con quanta delusione a quest'ultimo toccherà accogliere le sue fredde preghiere di peccatore incallito:

Come creder debbo io che tu in ciel oda,
Signor benigno, i miei non caldi prieghi,
se, gridando la lingua che mi sleghi,
tu vedi quanto il cor ne' lacci goda?

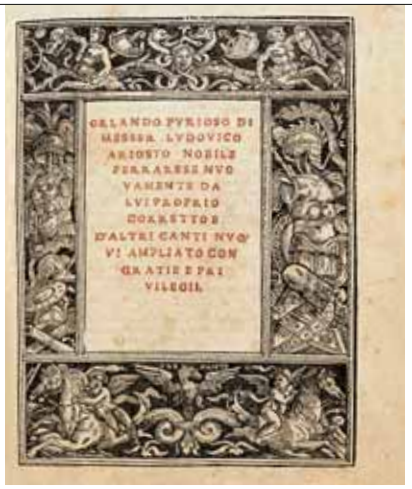
Tu che 'l vero conosci, me ne snoda,
e non mirar ch'ogni mio senso il nieghi;
ma prima il fa' che, di me carco, pieghi
Caron il legno alla dannata proda.

Escusi l'error mio, Signor eterno,
l'usanza ria, che par che sì mi copra
gli occhi che 'l ben dal mal poco discerno.

L'aver pietà d'un cor pentito, anco opra
è di mortal; sol trarlo da l'inferno,
mal grado suo, pòi tu, Signor, di sopra.

La preghiera che conclude il sonetto suona quasi blasfema (ed è solo il registro ironico, in fondo, che non la rende tale). Ariosto – o, se vogliamo essere più precisi, la maschera lirica di genere autobiografico che Ludovico sta indossando – si pone come il rovescio del peccatore esemplare, il Davide dei sette Salmi penitenziali tanto amati e imitati nel '500. Quello stesso peccatore che si confessa tale – e che nella prima terzina si presenta come un folle, al pari dei personaggi che popolano il suo poema («'l ben dal mal poco discerno») – nella seconda terzina pretende addirittura di essere salvato senza merito, senza versare lacrime di pentimento, lanciando un'implicita sfida a Dio stesso ('se vuoi dimostrare la tua natura divina, salvami dall'inferno senza che io voglia davvero esser salvato'). Il paradiso stesso, del resto, sembra avere scarse attrattive: la salvezza, nell'ultimo verso, è

Nella pagina accanto: Simone Peterzano (1535-1599), *Angelica e Medoro* (1571), Parigi, Galerie Canesso



Sopra da sinistra: Ludovico Ariosto, ritratto in antiporta dell'*Orlando furioso* stampato a Spoleto, da Claudio Argentieri Edizioni d'Arte, nel 1931; frontespizio della versione definitiva dell'*Orlando furioso*, stampato a Ferrara, da Francesco Rosso da Valenza nel 1532; Matteo Maria Boiardo, in una incisione del 1820 opera di Giuseppe Asioli (1783-1845), conservata a Bologna, alla Pinacoteca Nazionale. Nella pagina accanto: Massimo D'Azeglio (1798-1866), *Astolfo debella le Arpie* (1835), Torino, Galleria d'Arte Moderna

prosaicamente descritta come un trasferimento forzoso («mal grado suo») dall'inferno al piano superiore, il Cielo («trarlo da l'inferno ... di sopra»).

Se pensiamo al contesto spirituale europeo di primo '500 e ai dibattiti che lo attraversano circa la salvezza dell'anima in virtù delle opere e/o in virtù della Grazia, potremmo spingerci a immaginare che Ludovico, usando l'ironia in funzione euristica, abbia voluto in qualche modo esaltare il tema dell'onnipotenza della Grazia divina, assai dibattuto in seno alla cultura del cosiddetto Evangelismo. In questa sede, senza propormi una lettura in chiave autobiografica di un testo che sembra troppo sfuggente per fondarvi ipotesi salde circa la fede di Ludovico Ariosto, reputo più proficuo notare che il tema della 'salvezza in assenza di meriti spirituali' risulta decisivo per interpretare la struttura del poema dedicato alla follia universale. L'*Orlando furioso* riesce, infatti, a chiudersi armoniosamente – senza aprirsi all'infinito a nuove anarchiche trame, come pure sarebbe possibile in un poema che, come ha spiegato in particolare Sergio Zatti, concepisce l'*entrelacement* delle inchieste come l'equivalente della follia universale – solo perché alcuni tra i più importanti tra cavalieri che alimentano la «gran tela» del romanzo a un certo punto, senza alcun reale merito, vengono forzosamente distolti dalla loro insania.

Si pensi anzitutto al protagonista eponimo. Orlando è virtualmente folle fin dal suo ingresso nel poema alla fine del canto VIII, ossia ben prima di venire «in furore e matto» a seguito della scoperta degli amori di Angelica e Medoro. Commentando la sua uscita da Parigi e il suo tradimento di Carlo nel momento di maggior pericolo per i cristiani, nel proemio del canto IX il narratore riflette così sulla caduta del più nobile tra i paladini di Carlo (parlando di sé in termini molto prossimi a quelli che abbiamo visto nel sonetto a suo modo spirituale): «ma l'escuso io pur troppo, e mi rallegro / nel mio difetto aver compagno tale; / ch'anch'io sono al mio ben languido et egro / sano e gagliardo a seguitare il male» (IX 2). Similmente, quando Orlando impazzisce del tutto, il narratore usa di nuovo il proemio per scusare l'eroe: la follia amorosa sarebbe, infatti, universale, nonché inevi-

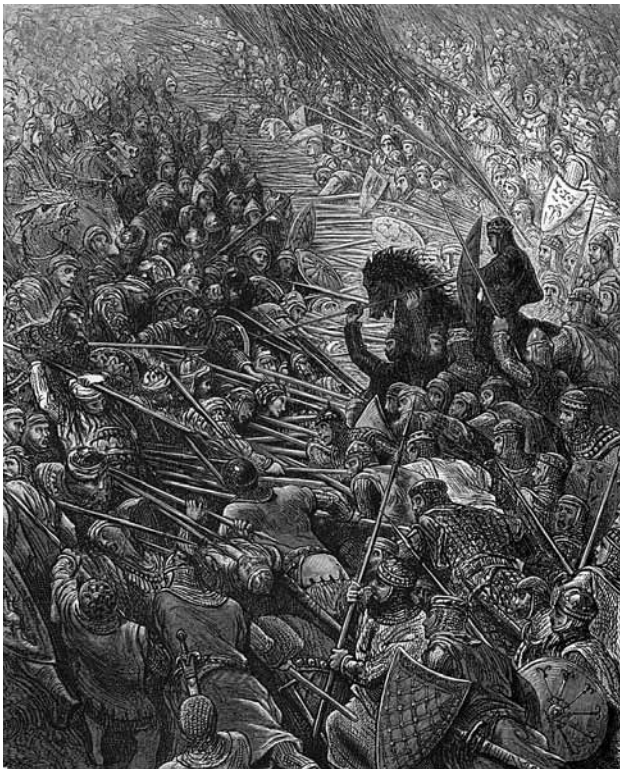
tabile, mentre Orlando sarebbe solo il più matto tra i matti senza numero che continuano a innamorarsi, fuori e dentro il poema. Anche il narratore, innamorato di Alessandra Benucci, vorrebbe sottrarsi al «ballo» dei matti innamorati, «ma tosto far, come vorrei, nol posso / che 'l male è penetrato infin all'osso», XXIV 3 (dove è notevole il riferimento autobiografico a un'abitudine inveterata, di nuovo in linea con il sonetto). Stando così le cose, il lettore del *Furioso* non può davvero non sorprendersi, quando san Giovanni propone ad Astolfo una lettura teologica della follia di Orlando disallineata non solo rispetto alla concezione positiva dell'amore che era stata proposta da Boiardo, ma anche rispetto alla concezione dell'amore come male inevitabile presentata da Ariosto fino a questo punto del poema. L'Evangelista, infatti, spiega al paladino inglese che la follia del cugino andrebbe letta come una doverosa (temporalmente limitata) punizione divina. Orlando, in particolare, meriterebbe di essere punito a causa della sua ingratitudine nei confronti di Dio, il quale lo avevo reso il più forte dei guerrieri cristiani, ricevendo il male in cambio del bene (*pro bono malum*, per dirla col celebre motto che accompagna il poema): «renduto ha il vostro Orlando al suo Signore / di tanti benefici iniquo merto», lasciandosi «accecare» dall'«incesto [nel senso di 'impuro'] amore / d'una pagana» (XXXIV 64). L'interpretazione teologica della follia di Orlando è però troppo fragile e parziale per imporsi come l'unica autorevole. Se davvero Orlando avesse compiuto un 'peccato' di ingratitudine (non certo un male contemplato nella teologia cattolica, bensì un vizio tipico delle corti), dovrebbe pentirsene. Invece, quando Astolfo e i suoi compagni immobilizzano l'energumeno furente per inalargli il senno recuperato sulla Luna, Orlando torna l'eroe cristiano pre-boiardesco (e come tale si comporterà nel seguito del poema e in particolare nel duello di Lipadusa) senza fare i conti con il proprio passato di peccatore. «Girava gli occhi in questa parte e in quella, / né sapea imaginar dove si fusse. / Si maraviglia che nudo si vede / e tante funi da da le spalle al piede» (XXXIX 59). Succede a Orlando, insomma, esattamente quel che Ludovico aveva augurato a se stesso: essere redento senza doversi pentire, ossia senza alcun merito spirituale. Orlando rinsavito non a caso, nell'ottava seguente, non parla certo il latino dei salmi penitenziali, ma si immedesima nello scherzoso Sileno virgiliano che esce dal sonno nella VI ecloga virgiliana (v. 24): «solvite me».

Due canti dopo, a conferma del fatto che ci troviamo in una zona del poema essenziale per la chiusura dell'intreccio, ci imbattiamo in un altro personaggio che si salva senza meriti spirituali, nientemeno che il progenitore estense Ruggiero. Certo, Ruggiero è l'eroe giovane e in formazione, ma la catena di errori che scandisce la sua tiepida *Bildung* non prevede ravvedimenti. Nella prima metà del poema egli tradisce per ben due volte Bradamante, lasciandosi accecare, prima, dalla bellezza di Alcina e, poi, da quella di Angelica. Ed è notevole che dalla maga maliarda decida di allontanarsi solo dopo averla riconosciuta, grazie all'anello fatato procurato da Melissa, come una «puttana vecchia», VII, 79 (troppo facile, insomma, tornare al dovere, commenterebbero l'Enea virgiliano o il Rinaldo tassiano, chiamati a separarsi da donne che sono invece 'realmente' bellissime); mentre lo stu-

A sinistra: Julius Schnorr von Caroesfeld (1794-1872), *Ruggiero e Bradamante*, Roma, Casino Massimo. Nella pagina accanto, dall'alto: Rutilio Manetti (1571-1639), *Ruggiero alla corte di Alcina con le altre coppie di innamorati* (1624), Firenze, Palazzo Pitti; Gustave Doré (1832-1883), *La grande battaglia di Parigi* (canto XVI), dall'edizione dell'*Orlando furioso* illustrata da Doré e stampata a Parigi, da Ludovic Baschet, nel 1879

pro della seconda è sventato solo dall'ironia della sorte: Angelica nuda si sottrae alla violenza grazie all'anello riconsegnatole da Ruggiero stesso, non certo perché il promesso sposo di Bradamente si ravveda. È anzi notevole che il potenziale stupratore sia scusato ancora una volta dal narratore, in qualche modo partecipe della follia dei suoi personaggi («Di Bradamante più non gli soviene, / che tanto aver solea fissa nel petto: / e se gli ne sovien pur come prima, / pazzo è se questa ancor non prezza e stima», XI 2). Nella seconda metà del poema, invece, non è tanto l'amore verso altre donne, quanto l'onore, ossia lo scrupolo di tradire il proprio signore Agramante, a indurre Ruggiero di ritardare oltremisura la propria conversione e il proprio matrimonio cristiano con Bradamante. Eppure al lettore del *Furioso* non può non venire il sospetto che Ruggiero si rifiuti di realizzare il suo fato di progenitore non solo perché sia guidato da scrupoli in materia di onore, ma anche e forse soprattutto perché conosce il destino di morte che lo attende, nel caso in cui si converta e si sposi con Bradamente: tale destino era stato annunciato al suo cospetto nel poema di Boiardo (II XVI 53 e II XXI 54) e nuovamente è ribadito nel *Furioso*, quando Ruggiero lo ascolta dal sepolcro dello zio Atlante (XXXVI 64). Il sospetto trova conferma, in particolare, nel canto XLI, quando, non troppo lontano dalle ottave in cui trova soluzione il filo di Orlando folle, comincia a sciogliersi anche il filo dei progenitori estensi. Prossimo a morire affogato, senza aver ormai più nulla da sacrificare al Dio cristiano, Ruggiero naufrago si converte al cristianesimo: senza meriti spirituali, insomma, anzi riconoscendo apertamente, attraverso la voce del narratore, le passate resistenze a diventare sposo cristiano di Bradamante: «Teme che Cristo ora vendetta faccia; / che, poi che battezzar ne l'acque monde, / quando ebbe tempo, sì poco gli calse, /

or si battezzi in queste amare e salse» (XLI 47). Come l'io lirico del sonetto spirituale, anche Ruggiero è consapevole dei mali commessi («Gli ritornano a mente le promesse / che tante volte alla sua donna fece»), ma è evidente che la conversione a lungo procrastinata, nel momento in cui finalmente si realizza, rivela appieno la sua natura utilitaristica: «A Dio, ch'ivi punir non lo volesse, / pentito disse quattro volte e diece; / e fece voto di core e di fede / d'esser cristian, se ponea a terra il piede» (48). Coerentemente, l'eremita che battezza Ruggiero forzosamente pentito sullo scoglio che lo scampa da morte esordisce rimproverando all'eroe una frode verso Dio simile all'ingratitudine che san Giovanni aveva additato in Orlando («Passar credesti il mar, né pagar naulo / e defraudar altrui de la mercede. / Vedi che Dio, c'ha lunga la man, ti giunge / quando tu gli pensasti esser più lunge», XLI 53) e si astiene dal rammentare al giovine il destino di morte che pende sulla sua testa di catecumeno («Ma il santo vecchio, ch'alla lingua ha il morso, / non di quanto egli sa però favella: / narra a Ruggier quel che narrar conviensi; / e quel ch'in sé de' ritener, ritiensi», XLI 67). Come si vede, insomma, quella di Ruggiero si può leggere ancora una volta alla luce dell'auspicio espresso nel sonetto spirituale: la sua non è una conversione sentita. Opportunisticamente, si vota a Dio solo quando non gli conviene più procrastinare il sacrificio. Viene davvero salvato «mal grado suo», solo per scampare all'inferno.



Possiamo, infine, ricorrere al paradossale sonetto indirizzato a Dio per interpretare la vicenda del cavaliere carolingio tradizionalmente più amato in Italia, il cugino di Orlando Rinaldo. Fin dal canto I del *Furioso* il signore di Montalbano era stato presentato come concorrente di Orlando per l'amore di Angelica. A spingere Rinaldo verso Angelica non era solo la mirabolante bellezza della donna, ma anche la fontana dell'Amore, in Ardenne, alla quale il paladino aveva bevuto nel canto XV del II libro del poema boiardesco, dopo avere a lungo fuggita la principessa del Catai (perché nel canto III del I libro aveva bevuto alla fontana del Disamore). Ciononostante, la follia amorosa di Rinaldo, nel seguito del poema ariostesco, non pro-

duce effetti vistosi, al punto che egli viene invece assumendo la funzione (in modo un po' paradossale, se pensiamo al suo ruolo tradizionale di guerriero ribaldo e indisciplinato che lo aveva reso popolare) di vicario di Orlando: Carlo vince la guerra contro Agramente anche e forse soprattutto perché Rinaldo, col favore della Provvidenza, porta a Parigi utilissimi rinforzi d'oltremanica e risulta per ben due volte decisivo nella difesa della città, quando sbaraglia i saraceni (canti XVI-XVIII e XXXI) facendoli da ultimo ripiegare su Arles. Quasi al termine del poema, finalmente, il narratore decide di dar nuovo spazio alla follia amorosa di Rinaldo, al punto che potrebbe iniziare, intorno al canto XLII, una sorta di *Rinaldo furioso*, per usare un'arguta formulazione di Enrico Garavelli, che rischiererebbe di interrompere l'armonioso processo di chiusura del poema. Come Orlando dalla bocca del pastore, così anche Rinaldo dalla bocca di Malagigi apprende dell'unione tra Angelica e Medoro, divenendo preda, proprio come il cugino, di una gelosia patologica e distruttiva. Se Orlando era stato rappresentato come eroe tragico, bersagliato dagli strali dell'ironia della sorte, Rinaldo viene messo al centro di un duello allegorico: da una parte insidiato dal mostro della Gelosia, dall'altra protetto dallo Sdegno, raffigurato come «un cavalliero / di bello armato e lucido metallo» (53) chiamato a cacciare in inferno la Gelosia (proprio come fa Astolfo con le Arpie nel canto XXXIV e Ruggiero con Rodomonte alla fine del poema) e a guarire Rinaldo inducendolo a bere alla anti-afrodisiaca fonte del Disamore. Quando lo Sdegno si congeda in quanto liberatore misterioso e si rivela *remedium amoris* soprannaturale («Sappi, Rinaldo, il nome mio è lo Sdegno, / venuto sol per sciorti il giogo indegno», 64), Rinaldo si chiede, sì, se il suo liberatore sia un demonio evocato da Malagigi oppure un angelo mandato da Dio. Eppure, significativamente, non si cura di appurare alcunché: «Ma buono o rio demonio, o quel che sia, / che gli ha renduta la sua liberatade [dalle passioni], / ringrazia e loda» (66). Proprio come l'io lirico nella preghiera da cui abbiamo preso le mosse, insomma, anche Rinaldo viene liberato dal male senza doversi convertire, similmente a suo cugino Orlando.

«Quando, ponendoci bene di fronte a un uomo del XVI secolo, interrogandolo, lui e i suoi contemporanei, noi tentiamo di definire la sua fede, non siamo mai veramente sicuri di lui, né di noi». Anche alla luce di questo avvertimento di Lucien Febvre, sembra utile ribadire, in conclusione, che non è possibile interpretare il *Furioso* come un documento relativo alla fede del suo autore. Dal punto di vista strettamente letterario, tuttavia, non c'è dubbio che la convergenza tra il sonetto in forma di preghiera e l'inopinata sospensione della follia che salva meccanicamente alcuni tra i più importanti cavalieri del poema, senza reali meriti da parte loro, confermi la natura assai più romanzesca che epica del capolavoro ariostesco, posto che il conflitto tra dovere e piacere, tutt'uno con la vittoria del primo sul secondo, sarà un tema squisitamente epico, destinato a ben altri esiti sotto le mani di Torquato Tasso.