

Percorsi tematici (Dante / Ariosto / Tasso)

La selva, il labirinto, il locus amoenus

1. La selva dantesca, luogo dello smarrimento e della disarmonia

Dante, cantore dell'ordine del Creato, sottolinea con forza i luoghi dove la disumanità si presenta come dis-ordine, dis-armonia, negazione della verità più profonda che l'uomo – in comunione con Dio creatore – ritrova dentro di sé: è ad esordio del poema che si colloca la “selva oscura / ché la diritta via era smarrita” (Inf. I vv. 2-3), alla quale, in un contrasto denso di significati morali e teologici, si possono anteporre le parole di Beatrice, ad avvio della terza cantica: “Le cose tutte quante / hanno ordine tra loro, e questo è forma / che l’universo a Dio fa simigliante” (Pd. I vv. 103-5). La selva è pertanto “labirinto” se si segnala come luogo della difficoltà, luogo dello smarrimento, luogo della perdita dell’umano e insieme come luogo che rinvia alla ricerca di una via d’uscita, che sollecita una soluzione, che impone una scelta e l’adesione ad un percorso di salvezza: “Mentre ch’i’ rovinava in basso loco, / dinanzi a li occhi mi si fu offerto / chi per lungo silenzio pareva fioco. / Quando vidi costui nel gran deserto, / - *Miserere* di me -, gridai a lui” (Inf. I vv. 61-63).

La presenza di Virgilio nella selva dantesca è possibilità di riemergere dal baratro degli inferi, seguendo chi “de li altri poeti (è) onore e lume” (Inf. I vv. 82): con la forza della poesia (per eccellenza generatrice di *onore*, si veda al proposito il canto IV dell’*Inferno*, tutto intessuto sul tema dell’*onrata nominanza*) e con la forza della ragione umana rischiarata dalla fede (di cui è icona il Virgilio cristiano) Dante guadagnerà l’uscita dalla voragine infernale verso la luce (“Lo duca e io per quel cammino ascoso / intrammo a ritornar nel chiaro mondo” Inf. XXXIV vv. 133-4).

Oscurità e luce; smarrimento e dritta via; solitudine e accompagnamento; morte e vita: sono fra le coppie oppostive che rinviano al labirinto come luogo fisico e luogo morale. Dopo la potente immagine della “selva selvaggia e aspra e forte” (Inf. I v. 5), un’altra **selva** “da neun sentiero [...] segnata” (Inf. XIII v. 3) è quella **dei suicidi**, un altro luogo straniante, dove nemmeno le “fiere selvagge” (Inf. XIII v. 8) avrebbero loro sede naturale. Una selva che della dimensione labirintica conserva l’inestricabilità e l’innaturalità¹; una selva che della dimensione morale e teologica veicola l’immagine dell’irrazionalistica scelta del suicidio. Irrazionalità è disarmonia per Dante; è non più solo disumanità ma innaturalità (“Non fronda verde, ma di color fosco; / non rami schietti, ma

¹ Per i significati simbolici connessi alla punizione dei suicidi si veda L. Spitzer, *Il canto XIII dell’ “Inferno”*, in *Lecture dantesche*, Sansoni, Firenze 1964, vol. I pp. 223 sg.

nodosi e ‘nvolti; / non pomi v’eran, ma stecchi con tosco” Inf. XIII vv. 4-6): la mostruosità del paesaggio naturale visualizza, insieme alle sue orripilanti creature del cielo, le Arpie, la brutalità della scelta del suicidio, la follia dell’aver rinunciato all’essere “uomini”: “uomini fummo, e or siam fatti sterpi” (Inf. XIII v. 37). Lo “spirito incarcerato” (v. 87) di Pier delle Vigne, per l’eternità travolto dall’idolatria per il suo signore (“fede portai al glorioso uffizio” v. 62), ammette di aver perso nella sua vita terrena l’orizzonte del giusto e dell’ingiusto (“L’animo mio, per disdegnoso gusto, / credendo col morir fuggir disdegno, / ingiusto fece me contra me giusto”. XIII v. 70-2)². A chi come lui, la vita valeva meno di ogni ingiustizia, di ogni oltraggio, di ogni sofferenza umana, è ora in sorte la dimensione straziante della solitudine, della perdita di alcun connotato umanizzante, persino della propria “pelle”, dopo il Giudizio finale. Ridotti a tronco, saranno privi di un benché minimo criterio d’ordine, perché

“Quando si parte l’anima feroce / dal corpo ond’ella stessa s’è disvelta, / Minòs la manda a la settima foce. / Cade in la selva, e non l’è parte scelta; ma là dove fortuna la balestra / quivi germoglia come gran di spelta” (vv. 94-6)

È come se a Dante non fosse ancora bastata l’immagine della “selva selvaggia” come luogo dell’assenza di Dio (“là dove ‘l sol tace”, Inf. I v. 60) e ci ricordasse, con la forza delle immagini del mito, che l’irrazionalità (“e non l’è parte scelta”) e la mostruosità (“Minòs la manda”) sono indizi preziosi di cosa significhi non declinare all’identità umana, non “invischiarsi” (“E il tronco ... perch’io un poco a ragionar m’inveschi” vv. 55-7) in immagini false, in idoli che hanno snaturato gli ideali.

2. La selva incantata, luogo della *quête* e della illusorietà

Come il primo canto dell’*Inferno*, così il primo canto dell’*Orlando furioso* può assurgere a *summa* dei motivi del poema e non casualmente un’altra selva ospita le avventurose vicende di nuovi protagonisti: Angelica, infatti, “presaga che da quel giorno esser rubella / dovea Fortuna alla cristiana fede: / entrò in un bosco, e ne la stretta via / rincontrò un cavallier ch’a piè venìa” (Orl. Fur. I stanza 10). Nel microcosmo costituito dal primo canto del poema compare subito, quasi protagonista accanto agli altri protagonisti eccellenti (Orlando, Rinaldo, Angelica), la selva che diviene così proemialmente lo spazio emblematico di ogni vicenda narrata; lo spazio del vano movimento di ricerca, metafora di una realtà sottoposta all’ “arbitrio di fortuna” (nella stessa stanza,

² Per la lettura critica del canto XIII dell’*Inferno* si rinvia a Valeria Capelli, *La Divina Commedia. Percorsi e metafore*, Jaca Book, Milano 1994, pp.89-91 (“Un fedele cortigiano nella selva dei suicidi”). Fra le altre osservazioni, ricordiamo la seguente: “Chi ha rotto l’unità di anima e di corpo, deve vivere incarcerato in un corpo inferiore, arboreo, formando un ibrido innaturale come fu innaturale il suicidio. Nel giorno del Giudizio universale andrà, come tutti, a riprendere il proprio corpo ma solo per appenderlo, come il cadavere di un impiccato, ai rami del suo albero”.

per la prima volta, nel breve volgere di versi, compaiano infatti “Fortuna” e “bosco”) e metafora del poema stesso che quella realtà rispecchia; il rovesciamento delle aspettative e lo scacco dei progetti.

La selva è luogo della *quête* e la *quête* è il motivo più importante del poema, come già nella matrice bretone (i romanzi arturiani medievali) ma con un profondo scarto culturale e tematico: la *quête* dei cavalieri arturiani si caricava di sensi mistico-religiosi (soprattutto la ricerca del Santo Graal), mentre l’ “inchiesta” nel *Furioso* assume un carattere del tutto profano e laico. Tutti i personaggi desiderano e ricercano qualche cosa (una donna, l’uomo amato, un elmo, una spada, un cavallo), tuttavia il desiderio è vano al punto che tutti gli oggetti ricercati deludono sempre le attese e appaiono irraggiungibili. Emblematicamente, colei che rappresenta il fulcro di ogni ricerca ha un nome-parlante: Angelica, la parvenza di ciò che si cerca, di ciò che si ama, di ciò che il tradizionale immaginario cortese aveva cercato come sublime compimento di sé. In tutto il primo canto è “Angelica bella”, (*Orl. Fur.* I stanza 15 e 47); è “Angelica che fugge” (stanza 32) e ancora, a sottolinearne la fugacità, “Angelica galoppa” (stanza 21) e “Angelica in groppa” (stanza 71). Che l’amore sia un gioco prospettico, un’illusione di felicità possibile lo dice bene la stanza 56: “Quel che l’uom vede, Amor gli fa invisibile, / e l’invisibil fa vedere Amore” e in clausola della stessa stanza, significativamente Ariosto precisa che “ ’l miser suole / dar facile credenza a quel che vuole”.

Per Ariosto, pertanto, non è più tempo di credere nella possibilità di un amore sublimante: come l’eroina del poema non può più essere oggetto di adorazione in termini cortesi, da parte di tutti i cavalieri, ma anzi si rivela scaltra e cinica opportunista, così l’eroe del *Furioso* il paladino Orlando, pur carico della sua tradizione carolingia, naufraga nel suo idealismo, conosce l’abisso della sua passione amorosa, univoca, inconciliabile con la praticità del “saper vivere”, del fare di “necessità virtù”.

Delineati in sommi capi i profili dei due personaggi chiave ed antitetici per eccellenza nel *Furioso*, si può cogliere il perché (o almeno uno dei tanti) della selva d’esordio nel poema e del perché essa costituisca un vero e proprio *Leit-motiv*, il contesto naturale e simbolico insieme per documentare come “il giudizio uman [...] spesso erra!” (stanza 7).

“Tutti gli eventi si situano in un ambiente fortemente connotato in senso letterario (e simbolico) ma privo di precisi riferimenti geografici: la foresta che, in connessione con gli stati d’animo dei personaggi, appare in due tipiche varianti, “*la selva orrida e tenebrosa di ascendenza dantesca e il locus amoenus della tradizione classica, il paesaggio edenico che ricorre qui con i suoi tratti tipici: natura stilizzata, stagione primaverile, atmosfera di felicità erotica*”.³


La selva è incantata perché è il *luogo* dei tanti *incontri*; il luogo di *nuove partenze*; il luogo in cui esperire l’*errare* e con esso l’*errore* perché la selva è – emblematicamente - il luogo

³ Guglielmino-Grosser, *Il sistema letterario*, Principato, Milano 2000, Testi 2, p. 456. In corsivo, una citazione di Ceserani/De Federicis.

dell'*arbitrarietà delle vicende umane*. Per ciascuno di questi aspetti, sempre parziali rispetto alla complessità del mondo ariostesco – volutamente sfuggente ai tanti percorsi di lettura possibili (con Calvino si potrebbe dire “ogni volta che riapro l’*Orlando furioso* scopro un libro diverso, di cui prima non m’ero accorto”⁴) – si può in sintesi delineare il seguente prospetto relativo al I canto:

SELVA INCANTATA	PERSONAGGI E/O IMMAGINI	RIFERIMENTI TESTUALI
LUOGO DI INCONTRI	Angelica incontra Rinaldo;	st. 11, vv. 7/8 <i>come Angelica tosto il freno torse, che del guerrier, ch'a piè venia, s'accorse.</i>
	Angelica e Rinaldo incontrano Ferrau;	st. 14, vv. 1/2 <i>Su la riviera Ferrau trovosse di sudor pieno e tutto polveroso.</i>
	l'ombra di Argalia appare a Ferrau;	st.25, vv. 7/8 <i>vede di mezzo il fiume un cavalliero insino al petto uscir, d'aspetto fiero.</i>
	Sacripante si rivela ad Angelica;	st. 52, vv. 1/3 <i>E fuor di quel cespuglio oscuro e cieco fa di sé bella ed improvvisa mostra, come di selva o fuor d'ombroso speco</i>
	Bradamante va incontro ad Angelica e Sacripante	st. 60, vv. 1/2 <i>Ecco pel bosco un cavallier venire, il cui sembante è d'uom gagliardo e fiero:</i>
	Angelica incontra di nuovo Rinaldo.	st. 77, vv. 1/2 <i>Poi rivolgendo a caso gli occhi, mira venir sonando d'arme un gran pedone.</i>
LUOGO DI NUOVE PARTENZE	Prima fuga di Angelica;	st. 10, vv. 3/4 <i>inanzi al caso era salita in sella, e quando bisognò le spalle diede,</i>
	seconda fuga di Angelica;	st. 17, vv. 7/8 <i>che quanto può menar de le calcagna, colei lo caccia al bosco e alla campagna.</i>
	separazione tra Rinaldo e Ferrau;	st. 23, vv. 5/6 <i>si messero ad arbitrio di fortuna, Rinaldo a questa, il Saracino a quella.</i>
	Rinaldo all'inseguimento di Baiardo;	st. 31, vv. 5/6 <i>Sol di cercare è il paladino intento</i>

⁴I. Calvino, *Ariosto geometrico* in “Paragone”, III 1954, p. 657

	<p>terza fuga di Angelica;</p> <p>Bradamante lascia il duello con Sacripante.</p>	<p><i>di qua di là, dove trovarlo stima.</i></p> <p>st. 33, vv. 1/2 <i>Fugge tra selve spaventose e scure, per lochi inabitati, ermi e selvaggi.</i></p> <p>st. 70, vv. 5/6 <i>Poi ch'ebbe così detto, a freno sciolto il Saracin lasciò poco giocondo,</i></p>	
<p>LUOGO DEL CERCARE INVANO</p>	<p>Invano Rinaldo e Ferrau' cercano di riuscire vittoriosi l'uno sull'altro;</p> <p>Ferrau' cerca invano il suo elmo;</p> <p>invano Sacripante cercava di riconoscere il suo avversario</p>	<p>st. 18, vv. 1/2 <i>Poi che s'affaticar gran pezzo invano i dui guerrier per por l'un l'altro sotto,</i></p> <p>st. 26, vv. 3/4 <i>tenta il fiume e ricerca sino al fondo, né loco lascia ove non batta e punga.</i></p> <p>st. 71, vv. 1/2 <i>Poi che gran pezzo al caso intervenuto ebbe pensato invano, [...]</i></p>	
<p>LUOGO DELL'ARBITRARIETA' DELLE VICENDE UMANE</p>	<p>Ad Orlando viene tolta Angelica;</p> <p>la battaglia volge inspiegabilmente al peggio per i cristiani;</p> <p>A Rinaldo "per strano caso uscito era di mano" il destriero;</p> <p>casualmente Angelica si imbatte in Rinaldo, poi in Ferrau', poi in Sacripante;</p> <p>Rinaldo e Ferrau', alla ricerca di Angelica, si affidano alla sorte;</p> <p>Casualmente Ferrau' inseguendo Angelica ritorna al punto di partenza;</p>	<p>st. 7, vv. 1/2 <i>Che vi fu tolta la sua donna poi: ecco il giudizio uman come spesso erra!</i></p> <p>st. 9, vv. 5/6 <i>Contrari ai voti poi furo i successi; ch'in fuga andò la gente battezzata,</i></p> <p>st. 12, vv. 3/4 <i>a cui pur dianzi il suo destrier Baiardo per strano caso uscito era di mano.</i></p> <p>st. 13, vv. 5/6 <i>ma pallida, tremando, e di sé tolta, lascia cura al destrier che la via faccia.</i></p> <p>st. 23, vv. 1/4 <i>E come quei che non sapean se l'una o l'altra via facesse la donzella (però che senza differenza alcuna apparia in amendue l'orma novella), si messero ad arbitrio di fortuna,</i></p> <p>st. 23, vv. 1/4 <i>Pel bosco Ferrau' molto s'avvolse, e ritrovossi al fine onde si tolse.</i></p> <p>st. 32, vv. 1/2</p>	

	<p>Rinaldo ritrova casualmente il suo cavallo;</p> <p>Angelica casualmente in arriva ad un luogo ameno;</p> <p>Angelica sente inaspettatamente il calpestio dei passi; solo poco dopo capirà che arriva Sacripante;</p> <p>Il lamento d'amore di Sacripante giunge per caso alle orecchie di Angelica;</p> <p>Sacripante capisce che l'incontro con Angelica è un colpo di fortuna e non lo vuole sprecare;</p> <p>Sacripante è ben deciso a sfruttare a proprio vantaggio l'inaspettato colpo di fortuna e non attende il ritorno di Rinaldo;</p> <p>Inopportunamente Bradamante interrompe l' "assalto amoroso" di Sacripante;</p> <p>Un misterioso messaggero arriva da Angelica e dallo sconsigliato Sacripante: sarà lui a rivelare l'identità del "candido guerrier", Bradamante;</p> <p>Misteriosamente ricompare il destriero Baiardo, con un grand fragore nella selva;</p> <p>Angelica incontra di nuovo casualmente Rinaldo.</p>	<p><i>Non molto va Rinaldo, che si vede saltare inanzi il suo destrier feroce:</i></p> <p>st. 37, vv. 1/2 <i>Ecco non lungi un bel cespuglio vede di prun fioriti e di vermiglie rose,</i></p> <p>st. 38, vv. 5/6 <i>Ma non per lungo spazio così stette, che un calpestio le par che venir senta</i></p> <p>st. 48, vv. 5/6 <i>L'aventurosa sua fortuna vuole ch'alle orecchie d'Angelica sian conte:</i></p> <p>st. 50, vv. 5/6 <i>Se questa occasione or se l'invola, non troverà mai più scorta s'è fida;</i></p> <p>st. 57, vv. 1/4 <i>- Se mal si seppe il cavallier d'Anglante pigliar per sua sciocchezza il tempo buono, il danno se ne avrà; che da qui inante nol chiamerà Fortuna a sì gran dono</i></p> <p>st. 60, vv. 1 e 6/7 <i>Ecco pel bosco un cavallier venire, [...] Re Sacripante, che non può patire che quel con l'importuno suo sentiero gli abbia interrotto il gran piacer ch'avea,</i></p> <p>st. 68, vv. 1/3 <i>ecco col corno e con la tasca al fianco, galoppando venir sopra un ronzino un messenger che pareo afflitto e stanco;</i></p> <p>st. 72, vv. 1/3 <i>Non furo iti due miglia, che sonare odon la selva che li cinge intorno, con tal rumore e strepito, che pare che triemi la foresta d'ogn'intorno; e poco dopo un gran destrier n'appare,</i></p> <p>st. 72, vv. 1/3 <i>Poi rivolgendo a caso gli occhi, mira venir sonando d'arme un gran pedone.</i></p>
--	---	---

Anche i deittici spaziali giocano un ruolo decisivo nel poema, perché di canto in canto, d'avventura in avventura, delimitano lo spazio orizzontale d'azione e ne documentano la dimensione simbolica: “**di su e di giù** nell’alta selva fiera / tanto girò, che venne a una riviera” (stanza 13); “sol di cercare è il paladino intento / **di qua di là**, dove trovarlo stima” (stanza 31); “fatto le avea con subite paure / trovar **di qua di là** strani viaggi” (stanza 33)⁵. Questi stilemi ricorrenti sottolineano che “l’inchiesta inesauribile e fallimentare porta ad avvolgimenti inconcludenti, che ritornano sempre su se stessi, ad una ripetizione insensata di gesti”⁶.

Sembra che non sia possibile distinguere, solo leggendo il primo canto del *Furioso*, il piano della vicenda umana come esito di una scelta deliberata da quello invece di un *caso*, di una *fortuna*, di un *coacervo di personali ricerche, di illusioni, di differimenti*: nell’errare si cela sempre e comunque un errore; la sapiente armonia del verso ariostesco restituisce in rima assonanzata l’incontro tematico fra “cercato / invano” (“avea il medesimo l’elmo che **cercato** / da Ferraù fu lungamente **invano**” stanza 26). E’ talmente tutto l’esito di una casualità sapientemente orchestrata dal narratore – abile tessitore di macro e micro vicende – che la selva diviene, giocoforza, emblema visivo della dimensione labirintica dell’esistenza: così Rinaldo e Ferraù, differendo la tenzone per inseguire Angelica che fugge, “per selve oscure e calli obliqui / insieme van senza sospetto aversi” (stanza 22) e, rimessisi di nuovo “ad arbitrio di fortuna / Rinaldo a questa, il Saracino a quella” si avviano per il bosco; ma “Ferraù molto s’avvolse, / e ritrovossi al fine onde si tolse” (stanza 23).

Ritrovarsi al punto di partenza, scegliere per arbitrio di fortuna una strada piuttosto che un’altra (tanto più che “senza differenza alcuna / apparia in amendue l’orma novella” di Angelica - stanza 22) fa sì che la selva per quanto oscura in nulla assomigli a quella di ascendenza dantesca: è ancora il luogo della prova, della verifica delle proprie attese e delle proprie speranze ma non più in chiave trascendente (terra / cielo; lo spazio verticale della *Commedia*, nel quale si contrappone nettamente peccato e salvezza, tenebra e luce), bensì in chiave laica, immanente e – in termini più letterari, rinascimentale: i cavalieri sono sì ancora *erranti* ma su un piano di perfetta orizzontalità; sono cavalieri che riecheggiano nei nomi e nella tipologia delle imprese l’epica carolingia e i cicli arturiani, ma sono già emblemi della modernità, sanno già emergere dalla dimensione “dei cavalieri antiqui” per divenire simbolo di chi – modernamente – è “ogni momento protagonista di un campo

⁵Sui deittici spaziali (di qua - di là / di su - di giù) si rilevano le seguenti occorrenze:

di qua – di là: (<http://www.intratext.com/IXT/ITA0041/4E.HTM>)

I, 31 (molti *giorni* poi si *rode* e *lima*. / *Sol* di *cercare* è il *paladino intento* / di qua di *là*, dove *trovarlo stima*); I, 33 (Il *mover* de le *frondi* e di verzure, / che di *cerri sentia*, d’*olmi* e di *faggi*, / *fatto* le avea con subite paure / *trovar* di qua di *là strani viaggi*); II, 30 (*Or a poppa, or all’orza hann’il crudele*, / *che mai non cessa, e vien più ognor crescendo*: / *essi di qua di là con umil vele / vansi aggirando, e l’alto mar scorrendo*);

di su – di giù: (<http://www.intratext.com/IXT/ITA0041/99.HTM>)

I, 13 (Di su di *giù*, ne l’*alta selva fiera* / tanto *girò*, che venne a una *riviera*); XII, 10 (Di su di *giù va* il *conte Orlando e riede*); ecc.

⁶ Baldi-Giusso-Razetti-Zaccaria, *La letteratura*, vol. 2, Paravia, Milano 2006, p. 302.

infinito e infinitamente vario di possibilità tra cui scegliere”, persuaso che “la ricerca non raggiunge mai il suo oggetto” (G. Baldi)⁷.

La selva è metafora sensibile proprio perché è uno “spazio intricato, in cui infiniti sentieri si aggrovigliano ed in cui i personaggi si muovono nelle loro inchieste mossi *ad arbitrio di Fortuna*. La selva è come un microcosmo che rende l’immagine del poema stesso, così come il poema si pone come simulacro del mondo: un mondo intricato e labirintico, in cui le possibilità si aggrovigliano e realtà infinitamente varie si mescolano” (op. cit.).

A testimonianza dell’altezza ingegnosa dei meccanismi narrativi del *Furioso* si può cogliere nelle prime due strofe del XXIV canto (epicentro tematico e narrativo del capolavoro ariostesco) la correlazione sottesa fra il tema dell’amore-passione-follia e quello della selva-labirinto-errare:

Orlando Furioso XXIV, 1-2

Chi mette il piè su l’amorosa pania,
cerchi ritrarlo, e non v’inveschi l’ale;
che non è in somma amor, se non insania,
a giudizio de’ savi universale:
e se ben come Orlando ognun non smania,
suo furor mostra a qualch’altro segnale.
E quale è di pazzia segno più espresso
che, per altri voler, perder se stesso?

Varii gli effetti son, ma la pazzia
è tutt’una però, che li fa uscire.
Gli è come una gran selva, ove la via
convien a forza, a chi vi va, fallire:
chi su, chi giù, di qua, chi là travia.
Per concludere in somma, io vi vo’ dire:
a chi in amor s’ invecchia, oltr’ ogni pena,
si convengono i ceppi e la catena.

Come quasi sempre ad inizio di ciascun canto, Ariosto rompe la finzione scenica e si rivolge direttamente al suo pubblico indicandogli una massima di vita, mai assiomatica ma esito di una meditata esperienza personale: fra le norme auree, primeggia l’invito a controllare il desiderio. A questo proposito non è a casuale la scelta ariostesca di collocare “la maggior parte dell’azione [...] nelle foreste, che rappresentano lo scenario delle tenaci passioni e degli impulsi irrefrenabili che in ogni occasione distraggono i paladini dalla loro più elevata missione (cioè difendere la cristianità dagli infedeli invasori). Quasi tutti i personaggi dell’Ariosto subiscono l’espropriazione del desiderio erotico – in primo luogo Angelica – e le foreste attraverso cui essi vagano (generalmente a caso, senza mai arrivare dove vorrebbero) sono i luoghi della loro autoespropriazione. Essi vagano per le foreste alla mercé di forze che non sono in grado di controllare o guidare, di cui sono

⁷ Baldi-Giusso-Razetti-Zaccaria, *La letteratura*, cit., p. 262.

frequentemente inconsapevoli e il cui potere di seduzione nasce dal profondo delle loro passioni non represses”⁸.

E Ariosto – figlio illustre della cultura rinascimentale e uomo, per indole e per scelta, erede del motto classicheggiante “*in medium stat virtus*”, proprio prendendo le distanze da Orlando che “per amor venne in furore e matto” (Orl. Fur. I ottava 2) delinea, di selva in selva, di castello in castello, un luogo dove la paura, la passione amorosa, la ferinità possano ritrovarsi e annullarsi. Nel fuggire da Rinaldo, Angelica avverte su di sé – nel labirinto delle passioni – l’assalto amoroso, ma lo respinge per la sua ferinità.

Orlando Furioso I, 33-34

Fugge tra **selve** spaventose e scure,
per lochi inabitati, ermi e **selvaggi**.
Il mover de le frondi e di verzure,
che di cerri sentia, d’olmi e di faggi,
fatto le avea con subite paure
trovar di qua di là strani viaggi;
ch’ ad ogni ombra veduta o in monte o in valle,
temea Rinaldo aver sempre alle spalle

Qual pargoletta o damma o capriuola,
che tra le fronde del natio **boschetto**
alla madre veduta abbia la gola
stringer del pardo, o aprirle ‘fianco o ‘l petto,
di selva in selva dal crudel s’invola,
e di paura triema e di sospetto:
ad ogni sterpo che passando tocca,
esser si crede all’empia fera in bocca.

Di contro – poco dopo - è nel *locus amoenus* (“Quel dì e la notte e mezzo l’altro giorno / s’ando aggirando, e non sapeva dove. / Trovossi al fine in un boschetto adorno, / che lievemente la fresca aura muove. / Duo chiari rivi, mormorando intorno / sempre l’erbe vi fan tenere e nuove; / e rendea ad ascoltar dolce concerto, / rotto tra picciol sassi, il corre lento” stanza 35) che Angelica conoscerà la meschinità dell’assalto amoroso di un sedicente cavaliere: Sacripante (“Corrò la fresca e matutina rosa, / che, tardando, stagion perder potria” stanza 58). E l’arbitrio di Fortuna – nuovamente, ma non a caso a caso nella struttura coesa del poema – devia il disegno del cavaliere circasso, proprio mentre egli “s’apparecchia / al dolce assalto” (stanza 59): il *locus amoenus* non darà più luogo ad un “dolce assalto” fra un uomo e una donna (“ancor che se ne mostri disdegnosa, / e talor mesta e flebil se ne stia”, stanza 58), ma ad un inaspettato scontro d’armi con un’insospettabile cavaliere donna, “gagliarda, et è più bella molto” (stanza 70). “Da una femina

⁸ Robert Pogue Harrison, *Foreste. L’ombra della civiltà*, Garzanti, Milano 1992, pp. 114.

abbattuto” (stanza 71), Sacripante pensieroso e muto rinuncia a far sua Angelica, “e differilla / a più lieto uso, a stanza più tranquilla” (stanza 71).

3. Il giardino-labirinto tassiano

L’indagine topica ci conduce così a riconoscere nella dicotomia *silva / locus amoenus* una feconda risorsa critica e ci invita a leggere pagine forse meno note della *Gerusalemme Liberata*, ma nelle quali la compresenza di una dimensione spaziale labirintica con l’impulso amoroso e l’enigma delle scelte singole si segnala per la sua maestria artistica.

Prima di affrontare l’esame di alcuni passi del poema tassiano, ci sembra opportuno richiamare da Paolo Orvieto, *Labirinti castelli e giardini* alcuni aspetti chiave del labirinto come “clôture”, luogo di segregazione e di erranza, dove

“ha un ruolo centrale la figura femminile, con ancipite e antinomica funzione di attrazione/perversione e liberazione. [...] Arianna, innamorata di Teseo, attira l’eroe nel labirinto, ma gli fornisce anche il mezzo magico per uscirne e sconfiggere insieme il mostro e il labirinto che il diabolico ingegnere Dedalo ha costruito. Il labirinto rappresenta il luogo della confusione, dell’enigma, in cui si è rinchiusi o per le forze sovrumane di maghi e di demoni, o in cui ci si autoreclude perché soggetti alle passioni della carne; luogo in cui il cavaliere rischia di aggirarsi in eterno o in cui rischia di effeminarsi cedendo ai piaceri dei cibi e del sesso: è sempre più o meno esplicita metafora dell’amore che inibisce e distrugge “laude” e “onore” del cavaliere⁹. [...] Il labirinto, d’amore o di errore in genere, è per lo più, almeno in letteratura, *multicursal* (‘a più percorsi’)¹⁰; [...] è anche una prova, va percorso interamente, propone sempre plurime scelte, una delle quali solo valida – non ci sono opzioni alternative o vie di fuga, - quella che porterà al centro, dove sta il mostro, con cui combattere; al centro si trova la soluzione, la superiore verità che permette di uscire dal labirinto. La vita può riattivarsi, più vigorosa, solo dopo aver sconfitto la morte, ch’è morte dell’anima più che del corpo. [...] Il labirinto è la reclusione *confusionale*, quindi anche emblema dell’inganno, dell’artificio, perché lì si confondono i percorsi, le vie giuste e le vie cieche, i valori coi disvalori”¹¹.

Così anche C. Bologna nella sua introduzione all’opera *Nel labirinto* di Kerényi evidenzia la dimensione iniziatica del labirinto:

“La più profonda verità del labirinto è che occorre un sapiente interprete perché il suo nodo enigmatico venga sciolto, e tradotto in un filo dialettico; che quello ‘scioglimento’ è una battaglia, la cui posta è da una parte la morte, dall’altra la conoscenza, cui si richiede di non lasciarsi ingannare, e anzi di sconfiggere l’inganno con le sue stesse armi; ossia, di ingannare l’inganno smascherandolo e trovando il centro su cui far perno dapprima, la ‘via d’uscita’ poi”¹².

E’ pertanto secondo queste importanti linee interpretative che si può introdurre l’esame di uno dei tanti luoghi labirintici presenti nella *Gerusalemme liberata*: il **giardino-labirinto di Armida**. L’episodio è contenuto nel **canto XVI**, che narra della prigionia e della liberazione di Rinaldo dalle

⁹ “Et eran veramente, e sarian stati / sempre di **laude** degni e d’ogni **onore**, / s’ in preda non si fossino sì dati / a quel desir che nominiamo amore; / per cui dal buon sentier fur traviati / al **labirinto** et al **camin d’errore**” Orl. Fur. XXXVII 47 1-6)

¹⁰ Per le definizioni di *multicursal* e di *unicursal* si rinvia al primo capitolo della seconda parte. Il labirinto *unicursal* (‘a percorso unico e obbligato’) è soprattutto presente nell’arte e nell’architettura.

¹¹ Paolo Orvieto, *Labirinti castelli giardini*. Luoghi letterari di orrore e smarrimento, Salerno editrice, Roma 2004, pp. 35-6.

¹² C. Bologna, *Introduzione* a K. Kerényi, *Nel labirinto*, cit, 1983, p. 10.

dolci insidie di Armida. La maga è mossa con l'intento preciso di distogliere i cavalieri cristiani dall'assedio di Gerusalemme. Dopo aver sequestrato Rinaldo, Armida lo conduce in un giardino incantato oltre le Colonne d'Ercole, sulle isole Fortunate, le attuali Canarie. Lì lo seduce e lo fa innamorare: da nemica qual era, la maga si trasforma in amante. Nello stesso luogo sopraggiungono i cavalieri Carlo e Ubaldo che, inviati da Goffredo di Buglione, riescono a convincere Rinaldo a tornare a Gerusalemme, sul campo di battaglia, in nome della missione a cui i crociati sono chiamati: liberare il Santo Sepolcro.

Gerusalemme Liberata XVI

1

Tondo è il ricco edificio, e nel più **chiuso**
grembo di lui, ché **quasi centro al giro**,
un giardin v'ha ch'adorno è sovra l'uso
di quanti più famosi unqua fioriro.

D'intorno inosservabile e **confuso**
ordin di loggie i demon fabri ordiro,
e tra le **oblique vie** di quel **fallace**
ravolgimento impenetrabil giace.

2

Per l'entrata maggior (però che cento
l'ampio albergo n'avea) passàr costoro.
[...]

8

Qual Meandro fra rive oblique e incerte
scherza e con dubbio corso or cala or monta,
queste acque a i fonti e quelle al mar converte,
e mentre ei vien, sé che ritorna affronta,
tali e più inestricabili conserte
son queste vie, ma il libro in sé le impronta
(il libro, don del mago) e d'esse in modo
parla che le risolve, e spiega il nodo.

9

Poi che lasciàr gli **aviluppati calli**,
in lieto aspetto il bel giardin s'aperse:
acque stagnanti, mobili cristalli,
fior vari e varie piante, erbe diverse,
aprache collinette, ombrose valli,
selve e spelonche in una vista offerse;
e quel che 'l bello e 'l caro accresce a l'opre,
l'arte, che tutto fa, nulla si scopre.

Al centro dell'isola si trova un inestricabile labirinto-giardino, che Tasso paragona all'andamento tortuoso del fiume Meandro. Il riferimento al fiume dell'Asia Minore compare sempre come primo termine di una similitudine anche nella fonte classica a cui il poeta attinge: l'episodio di Dedalo, costruttore del labirinto di Cnosso, nel libro VIII delle *Metamorfosi* di Ovidio¹³. Paolo Orvieto osserva che nell'isola di Armida “l'*Irrweg* (il labirinto-edificio, classico e

¹³ Questa la traduzione in prosa degli esametri latini: “Come nelle campagne di Frigia il Meandro si diverte a scorrere, fluendo e rifluendo col suo imprevedibile corso, e aggirando sé stesso scorge l'acqua che ancora deve raggiungerlo, o, rivolto qui verso la sorgente, più in là verso il mare aperto, tormenta indeciso il suo flusso; così Dedalo dissemina d'inganni

poi manierista, come luogo di confusione e di erranza [...] si duplica nell'*Irrgarden*, nel labirinto-giardino, prigione arborea che poi troviamo riprodotta, a partire dal '500, in molte ville o palazzi rinascimentali"¹⁴. Rinaldo arriva al centro del labirinto quando ormai ogni suo barlume di ragione è spento, ridotto a passivo oggetto erotico della maga. Per suggerire il misto di sensualità e magia, di bellezza naturale e di artificio, il poeta insisterà sulla descrizione di uno specchio (ottava 20): oggetto che riflette qualcosa di reale, moltiplicando però l'immagine in modo ingannevole. Ma è attraverso il suo specchiarsi che Rinaldo si riconosce e riprende coscienza di sé. Quando l'eroe decide di andarsene, la maga addolorata farà scomparire tutto, per dispetto.

Il canto XVI è un punto nodale all'interno delle vicende del poema. Da un punto di vista strutturale, il ritorno di Rinaldo alle armi è la condizione necessaria perché la congiuntura negativa in cui si trovano i crociati possa essere superata in modo definitivo. Col ritorno di Rinaldo a Gerusalemme, il percorso che conduce alla liberazione del Santo Sepolcro è lineare e tutto in discesa.

“Sul piano simbolico l'episodio ha un preciso e cruciale significato morale: rappresenta il momentaneo traviamiento (il tema dell'erranza, che era stato messo in luce dal Tasso sin dal proemio [...]) e fors'anche la necessaria maturazione interiore dell'eroe designato [...], che sperimenta le insidie demoniache, [...]: il peccato, insomma, e la purificazione"¹⁵.

Baldi-Giusso dedica un ampio commento alla suggestione simbolica, letta in chiave psicanalitica, contenuta nell'immagine del labirinto e del giardino che vi è racchiuso:

“con l'intersecarsi tortuoso dei suoi cammini [il labirinto] diviene l'emblema fisico dello smarrirsi della ragione nella pluralità degli impulsi che vengono dal profondo e che, allontanando dal 'centro', inducono alla devianza (...). Un significato analogo al labirinto assume il giardino che si estende al suo centro. Con il suo proliferare lussureggiante di vegetazione rappresenta gli abissi della coscienza in cui si annidano gli istinti pagani, peccaminosi, che si sottraggono alla forza della ragione cristiana"¹⁶.

Il giardino non è un luogo naturale, ma ne è la perfetta imitazione (“Stimi (sì misto il culto è col negletto) / sol naturali gli ornamenti e i siti. / **Di natura arte par**, che per diletto l'imitatrice sua scherzando imiti”, Ger. Lib. XVI ottava 10, vv. 1-4); è un luogo dal fascino ambiguo e sensuale, frutto di un'arte manieristica artificiosa, lontana dalla limpida serenità classica; è il luogo della molteplicità dispersiva, che si riflette anche nelle scelte stilistiche del poeta (la descrizione del giardino procede per accumulazione di particolari non controllati da un'istanza unificatrice¹⁷); è il luogo del magico-demoniaco, della tentazione e delle insidie; il luogo dello sviamento dell'eroe; il luogo dell'eterno presente, delle delizie terrene, dove l'unica dimensione ammessa è quella orizzontale. In quest'ultima accezione, il riferimento all'edonismo rinascimentale è d'obbligo. Il

quel labirinto di strade, al punto che persino lui, tanto è l'intrico di quella dimora, stenta a trovarne l'uscita”. Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, Einaudi, Torino 1979, p. 303.

¹⁴ P. Orvieto, op. cit., p. 36.

¹⁵ *Il sistema letterario*, Testi 3, Principato, Milano 2000, p. 343.

¹⁶ Baldi-Giusso-Razetti-Zaccaria, *Dal testo alla storia – Dalla storia al testo. Autori e opere. Ariosto e Tasso*, Paravia, Milano 2001, p. 169.

¹⁷ È un'osservazione riportata da Baldi-Giusso, cit., p. 170.

giardino di Armida ha tutti gli ingredienti del *locus amoenus* (esplicitati nell'ottava 9), ma all'insegna di una sensualità molto accesa. Lo spazio del giardino-labirinto è non solo orizzontale, ma anche chiuso e circolare, vera isola nell'isola, che allude alla segregazione dell'eroe, fuori dallo scorrere del tempo e quindi escluso dalla storia (“**fuora / del mondo**, in ozio, un breve angolo serra”). Carlo e Ubaldo rappresentano l'irruzione della storia nel tempo immobile degli incantesimi. Secondo la mentalità controriformistica, le passioni sono ammesse solo se momentanee e seguite da un pentimento immediato, per tornare al più presto ai doveri della società civile e religiosa.

Proprio dopo questo episodio il paladino recupera la sua missione e ritorna ai suoi doveri di cavaliere cristiano: l'esatto opposto di Orlando ma sulla falsariga del *pius* Enea. Il passaggio è indicato dai versi che indicano l'uscita dell'eroe dall'intricato labirinto:

“ed affrettò il partire, e **de la torta / confusione uscì del labirinto**” (Ger. Lib. XXVI, 35).

4. Il labirinto e il filo della scrittura ariostesca

Quasi fosse un cavaliere errante Ariosto, ad avvio del canto XIV, così presenta il suo lavoro di scrittore:

Or l'alta fantasia, ch'un **sentier solo
non vuol ch'i' segua ognor, quindi mi guida,
e mi ritorna** ove il moresco stuolo
assorda di rumor Francia e di grida,
d'intorno il padiglione ove il figliuolo
del re Troiano il santo Imperio sfida,
e Rodomonte audace se gli vanta
arder Parigi e spianar Roma santa.

Là dove il poeta, in modo esplicito o implicito, raccorda fra loro episodi e personaggi chiedendo ai suoi lettori (nel caso del poema cavalleresco sono però più spesso ascoltatori) rinnovata attenzione al proseguo del racconto, si apre uno spazio metaletterario, che consente di riconoscere con genuinità gli elementi essenziali della sua poetica. Pur molto restio a dire “io”, Ariosto non si rifiuta di “uscire allo scoperto” nel suo poema e non si nasconde quando ammette che tante e tali sono le vicende in atto che non gli è possibile seguire sempre “*un sentier solo*”: vari sono i sentieri che si possono percorrere narrando, smarrendo i quali la costruzione di un poema soffrirebbe di incongruenze e perderebbe in “fantasia”. Ma smarrire la via non è concesso all'artista, almeno all'artista-demiurgo che Ariosto seppe rappresentare: “di qua di là di su di giù” i paladini del poema ariostesco ci conducono all'interno di un percorso narrativo che ha fatto dell'unità e della molteplicità (motivi centrali della visione del mondo del Rinascimento) l'obiettivo raggiunto di una preziosa eredità letteraria.

E a sostegno delle molte vie che percorrono i canti del *Furioso*, una costruzione di cui l'artista-Dedalo si compiace per la perfezione che attira e ammalia generazioni di lettori-Teseo per

l'avvicinarsi di temi appassionanti, fra i quali *in primis* l'amore-Arianna, si possono indicare altri passi dove è scoperta l'analogia fra "scrivere" e "mondo": come già nel I canto, "l'immagine simbolica della 'selva' in cui si intersecano le varie 'inchieste' dei personaggi rinvia al mondo infinitamente complesso: allusivamente il poeta sembra dire che il poema ha una struttura così intricata per riflettere l'intrico del mondo" (G.Baldi)¹⁸.

Vari i fili narrativi, vari i suoni, vari i sentieri: sono le tre metafore principali con le quali Ariosto ci avverte che nulla nel poema, per quanto abbia vigore il piacere di narrare, accade per caso. L'*entrelacements* di tradizione romanza è, nel cuore dell'età rinascimentale, al servizio di un equilibrato ordine, di una geometrica simmetria benché, di canto in canto, di eroe in eroe, sembrano prevalere il multiforme, la polifonia, la pluralità.

Metafora dei fili narrativi	
<p>Or a poppa, or all'orza hann'il crudele, che mai non cessa, e vien più ognor crescendo: essi di qua di là con umil vele vansi aggirando, e l'alto mar scorrendo. Ma perché varie fila a varie tele uopo mi son, che tutte ordire intendo, lascio Rinaldo e l'agitata prua, e torno a dir di Bradamante sua.</p>	CANTO II, 30
Metafora dei vari suoni	
<p>Signor, far mi convien come fa il buono sonator sopra il suo istrumento arguto, che spesso muta corda, e varia suono, ricercando ora il grave, ora l'acuto. Mentre a dir di Rinaldo attento sono, d'Angelica gentil m'è sovenuto, di che lasciai ch'era da lui fuggita, e ch'avea riscontrato uno eremita.</p>	CANTO VIII, 29
Metafora dei vari sentieri	
<p>Quivi il caldo, la sete, e la fatica ch'era di gir per quella via arenosa, facean, lungo la spiaggia erma ed aprica, a Ruggier compagnia grave e noiosa. Ma perché non convien che sempre io dica, né ch'io vi occupi sempre in una cosa, io lascerò Ruggiero in questo caldo, e girò in Scozia a ritrovar Rinaldo.</p>	CANTO VIII, 21

¹⁸ Baldi-Giusso-Razetti-Zaccaria, Dal testo alla storia – dalla storia al testo. L'Umanesimo, il Rinascimento e l'età della Controriforma – Generi, Paravia, Milano 2001, p. 177.

L'Ariosto muta spesso corda, e varia continuamente e inaspettatamente suono, tono e registro. Con straordinaria sapienza tecnica e stilistica, tesse «varie fila a varie tele». Secondo una sottile serie di risposdenze, sospensioni e riprese, intreccia tra loro molteplici episodi. In modo mirabilmente vario e variopinto, ingarbuglia, districa e ingarbuglia di nuovo i percorsi e i destini dei personaggi. E così viene a riprodurre e a rispecchiare, nell'ordito del suo poema, la nuova coscienza cinquecentesca: il senso laico «libero, estroso, incalcolabile e inesauribile della vita»¹⁹.

La ricerca delle occorrenze nel *Furioso* delle metafore fili–suoni–sentieri verrà affidata agli studenti in uno specifico **laboratorio di intertestualità**: a rinforzo di una competenza letteraria, si utilizzeranno gli strumenti disponibili sul sito www.intratext.com.ita.

Se invece di cercarle come elementi singoli, cercassimo insieme le parole-chiave “errore, cercare, vie dritte e torte, di su e di giù, dentro e fuori, or qua or là, variata, molte fila, gran tela, girare invano”, le ritroveremmo in quattro stanze del XIII canto, non a caso dopo il lungo racconto del secondo castello di Atlante (un mago non lontano dall'*artifex* Ariosto): una casualità solo apparente, perché nella loro concomitanza non possiamo non cogliere la geometria della pagina ariostesca, qui come tanti altri luoghi ancora, su e giù per il poema.

79

De le quai non più tosto entrò le porte,
che fu sommersa nel commune **errore**.
Lo **cercò tutto per vie dritte e torte**
invan di su e di giù, dentro e di fuore;
né cessa notte o dì, tanto era forte
l'incanto: e fatto avea **l'incantatore**,
che Ruggier vede sempre e gli favella,
né Ruggier lei, né lui riconosce ella.

80

Ma lasciàn Bradamante, e non v'incresca
udir che così resti in quello **incanto**;
che quando sarà il tempo ch'ella n'esca,
la farò uscire, e Ruggiero altrettanto.
Come raccende il gusto il mutar esca,
così mi par che la mia istoria, quanto
or qua or là più variata sia,
meno a chi l'udirà noiosa fia.

81

Di molte fila esser bisogno parme
a condur la gran tela ch'io lavoro.
E però non vi spiaccia d'ascoltarme,
come fuor de le stanze il popul Moro
davanti al re Agramante ha preso l'arme,
che, molto minacciando ai Gigli d'oro,
lo fa assemblare ad una mostra nuova,
per saper quanta gente si ritruova.

82

Perch'oltre i cavallieri, oltre i pedoni
ch'al numero sottratti erano in copia,

¹⁹ Fonte: <http://www.italialibri.net/opere/orlandofurioso.html>.

mancavan capitani, e pur de' buoni,
e di Spagna e di Libia e d'Etiopia,
e le diverse squadre e le nazioni
givano errando senza guida propria;
per dare e capo ed ordine a ciascuna,
tutto il campo alla mostra si raguna.

Innumerevoli sono le fila del poema, ma sapientemente intrecciate in un'unica tela, secondo un procedimento che fonde l'uno e il molteplice: dal caos apparente all'ordine finale, dalla pluralità all'unità, dalla varietà multiforme all'equilibrio generale, secondo una visione del mondo tipica del Rinascimento.

Calvino fu un grandissimo ammiratore e lettore di Ariosto. In apertura del capitolo "Il palazzo incantato", contenuto in *Orlando Furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, l'autore riprende, riscrive e commenta l'episodio del **palazzo di Atlante**. Ci interessa in particolare la definizione non solo del palazzo incantato, ma dell'intero poema. In entrambi i casi, Calvino sceglie l'immagine del labirinto, a lui, vedremo, molto cara:

"Il poema che stiamo percorrendo è un labirinto nel quale si aprono altri labirinti (...). Il palazzo è deserto di quel che si cerca, e popolato solo di cercatori. Atlante ha dato forma al regno dell'illusione (...). L'incantesimo di Atlante concentra tutte le brame inappagate nel chiuso d'un labirinto, ma non muta le regole che governano i movimenti degli uomini nello spazio aperto del poema e del mondo"²⁰.

Se la metafora del labirinto è riferita sia all'intero poema sia al palazzo di Atlante, per definire quest'ultimo Calvino si serve anche della metafora della ragnatela:

"il palazzo, **ragnatela di sogni e desideri e invidie** si disfa: ossia cessa d'essere uno spazio esterno a noi, con porte e scale e mura, per ritornare a celarsi nelle nostre menti, **nel labirinto dei pensieri**"²¹.

Secondo un procedimento ricorrente in Calvino di allontanamento dall'oggetto del discorso per comprendere un territorio sempre più vasto, nel finale del capitolo il palazzo, il poema e il mondo sono intercambiabili: Atlante e Ariosto, il mago e il poeta, l'incantatore e il regista-narratore "si sovrappongono fino a identificarsi. La giostra delle illusioni è il palazzo, è il poema, è tutto il mondo".

Il riferimento alla ragnatela non può non chiamare in causa il **mito di Aracne**²², l'abile tessitrice trasformata in ragno. Originaria della Meonia, Aracne aveva acquisito una tale maestria nell'arte della tessitura che le ninfe della regione venivano ad ammirarla. E osò sfidare Minerva (Pallade, Atena), patrona delle ricamatrici e delle filatrici. La dea disegnò sulla sua tela i dodici dei dell'Olimpo, la sua contesa con Poseidone sul nome che si sarebbe dovuto dare alla città di Atene, e, nei quattro angoli, la disfatta dei mortali che avevano osato misurarsi con gli dei. Aracne, dal canto suo, rappresentò le metamorfosi degli dei e i loro intrighi amorosi. Non trovando nulla da

²⁰ Italo Calvino, *Orlando Furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, Oscar Mondadori, Milano 2005, pp. 167-176.

²¹ I. Calvino, *ibidem*, p. 176.

²² Il mito è narrato da Ovidio nelle *Metamorfosi*, Libro VI, vv. 5-145.

eccepire in un simile lavoro, Atena, ingelosita, strappò la tela della fanciulla. Aracne si impiccò per la disperazione, ma la dea, impietosita, le salvò la vita e la trasformò in ragno. A gettare un ponte tra chi tesse e chi scrive è lo stesso Calvino nello scritto che introduce l'edizione Einaudi delle *Metamorfosi*:

“La precisione tecnica con cui Ovidio descrive il funzionamento dei telai nella sfida può indicarci una **possibile identificazione del lavoro del poeta con la tessitura** d'un arazzo di porpora multicolore. Ma quale? Quello di Pallade-Minerva (...) oppure quello d'Aracne (...)?

Né l'uno né l'altro (...): le *Metamorfosi* vogliono rappresentare **l'insieme del raccontabile** tramandato dalla letteratura con tutta la forza d'immagini che esso convoglia, senza decidere – secondo l'ambiguità propriamente mitica – tra le chiavi di lettura possibili”²³.

Del resto il tema della tessitura si intreccia con quello della scrittura fin dall'etimologia. Il significato della parola “testo” deriva dal latino *textum*: in funzione di sostantivo significa tessuto, tessitura, intreccio; può essere anche il participio passato di *texere*, che già nel latino classico aveva il significato non solo di intrecciare e intessere, ma anche di comporre.

Ad Ariosto, grande conoscitore della pagina classica, nel dare corpo alla sua “fantasia” (così nella già ricordata stanza iniziale del XIV canto: “Or l'alta fantasia, ch'un sentier solo / non vuol ch'i' segua ognor”) non era certo sfuggita l'opera di **Ovidio**, il poeta latino che in questo lavoro di ricerca abbiamo già incontrato: un poeta d'eccezione, al passaggio da un'epoca di fondazione dei generi letterari ad un'epoca di sperimentazione, di manierismo *ante litteram*. Aracne che sfida in abilità di *textura* addirittura Minerva (“*Lì tra i fili viene inserito flessibile oro / e antiche vicende sono tracciate in tela*” *Met.*, VI vv.68/9) è fra i miti traditi quello che meglio di altri evoca nei lettori, ieri ed oggi, quanta fatica sostiene un artista nel competere con la perfezione divina, ovvero Minerva, nata dalla mente di Zeus. La meonide Aracne (come non ricordare in lei lo stesso Omero, l'antesignano di ogni poeta?) però seppe dare “*a tutti l'aspetto loro proprio e riprodusse l'aspetto dei luoghi*” *Met.*, VI vv. 121/2) e Minerva, emblema della ragione sì ma non immune da Invidia, in rapidissime sequenze strappa l'arazzo decorato e, con gli stessi strumenti dell'arte tessile, compone la *nuova forma* (metamorfosi) della sfidante, relegandola “*come ragno senza possa*” a tessere “*come un tempo la tela*” (*Met.*, VI vv. 145).

Quale spazio vitale potrà – a ricompensa di tale degrado – ricevere l'artista/Aracne nella sua imperitura sfida con l'altezza di ingegno/Minerva? Una risposta Ovidio ce l'ha: basta avventurarsi verso il finale del suo capolavoro assoluto, o meglio del capolavoro assoluto di una letteratura latina che tutti, comunque siano le scelte della propria formazione scolastica superiore, dovrebbero – almeno in traduzione – conoscere.

Ovidio, *Metamorfosi*, XII vv. 39-63

Al centro del mondo c'è un luogo che sta fra la terra, il mare e le regioni del cielo, al confine di questi tre regni.

²³ Italo Calvino, *Gli indistinti confini*, in Ovidio, *Metamorfosi*, cit., p. X. Nei Meridiani Mondadori, Lo scritto è compreso nel primo volume dei Saggi col titolo *Ovidio e la contiguità universale*, da p. 904.

Da lì si scorge tutto ciò che accade in qualsiasi luogo del mondo,
anche nel più remoto, e lì giunge, a chi ascolta, qualsiasi voce.

Vi abita la Fama: ha eretto la casa nel punto più alto,
una casa nella quale ha posto **infinite entrate e mille fori**,
senza che una porta ne impedisca l'accesso.

È **aperta** notte e giorno; tutta di bronzo sonante,
vibra tutta, riporta le voci e ripete ciò che sente.

Non vi è pace all'interno e in nessun angolo silenzio,
ma pure non vi è frastuono, solo un brusio sommesso,
come quello che fanno le onde del mare se le si ascolta
di lontano o come l'ultimo brontolio dei tuoni,
quando Giove fa rimbombare lugubri le nubi.

L'atrio è sempre affollato: gente d'ogni risma che va e viene.

Mescolate a voci vere ne **vagano qua e là** migliaia
di false, che spargono intorno chiacchiere e parole equivoche.

Di queste alcune riempiono le orecchie sfaccendate di calunnie,
altre riportano il sentito dire, e la dose delle invenzioni
cresce a dismisura, perché ognuno vi aggiunge qualcosa di suo.

Lì trovi la Credulità, l'incauto Errore,

la Gioia immotivata e i Timori sfibranti,

la Sedizione improvvisa e i Sussurri d'origine incerta.

Così la Fama vede tutto ciò che accade in cielo,

in mare e in terra, indagando sull'universo intero.

In merito alla pagina e alla scrittura ovidiana, riportiamo un commento di Mario Labate:

“Per Ovidio che tutto sia ormai cantato è senz’altro una opportunità buona per costruire un nuovo rapporto col linguaggio poetico: egli sa di poter finalmente far proprio il gesto che era stato degli alessandrini (la letterarietà ndr), e, magari superandolo, tentando una poesia che, senza complessi, accetta di parlare ai margini della parola degli altri, ma con un’ambiziosità originale e una consapevolezza creativa probabilmente inedite (...). **Ovidio guida il lettore, per complicati percorsi**, da una all’altra delle storie e dei testi che costituiscono il comune patrimonio narrativo-letterario, le mette in comunicazione, segnala le soglie e i passaggi che portano da una all’altra, **esplora le continuità ma anche le possibili discontinuità**. (...) Non è forse un caso che, almeno dal punto di vista delle forme letterarie, Ovidio non abbia trovato continuatori: a differenza dei poeti che lo hanno preceduto, e soprattutto dei poeti della prima generazione augustea, egli non può dirsi un costruttore di generi. Ovidio presuppone piuttosto i generi come realtà già costituite su cui sperimentare le possibilità di una straordinaria **arte combinatoria**”²⁴.

Scrivere significa tessere: comporre un’opera letteraria vuol dire intrecciare con arte i fili di trama e ordito. Se con Ariosto è ancora l’autore a tenere le fila dell’opera, nell’ultimo Calvino il ruolo di regista passerà al lettore. Dallo scrittore-demiurgo che trionfava nel Cinquecento siamo passati nel Novecento al lettore-demiurgo. Del resto, parole come “discontinuità” e “arte combinatoria” fanno pensare all’ultima produzione di Calvino, vicina alle tendenze del Postmoderno. Dopo la frequentazione a Parigi del gruppo dell’Oulipo degli strutturalisti e semiologi francesi, nasce in lui l’idea di una letteratura come “gioco combinatorio”, che sfocerà in tre romanzi: *Il castello dei destini incrociati* (1969), *Le città invisibili* (1973) e *Se una notte d’inverno un viaggiatore* (1969).

²⁴ Mario Labate, Da Catullo a Ovidio: forme della letteratura, immagini del mondo, in *Storia di Roma* 2, 1, Einaudi, Torino 1990, p. 963.

Lo stesso Calvino guardava ad Ovidio nel 1985 quando doveva iniziare le sue *Lezioni americane* per discutere oltreoceano di questioni che oggi volentieri riascolteremmo: che cos'è la letteratura? Che cosa le è proprio? Nonostante il sottotitolo le proietti verso il futuro, queste *Sei proposte per il prossimo millennio* gettano una luce retrospettiva sull'intera produzione di Calvino e su tutto il patrimonio letterario del passato. Domenico Scarpa scarta "l'idea che si tratti del testamento di Calvino, letterario o di altro genere", pur ammettendo che il saggio sia "anche un riepilogo, un libro che compendia almeno quindici anni di grande saggistica", fino a definirlo "un libro rivelatore":

"non perché Calvino ci dica finalmente chi è, ma perché ci dice quel che vuole, perché disegna la sua **utopia di letteratura** con un'ostinazione tutta implicita, stoica, la stessa che occorre per non deflettere dalla levità in un mondo di piombo (si pensi agli anni Cinquanta), la stessa che occorre per piegare il proprio dato caratteriale ed essere ciò che si vorrebbe essere"²⁵.

Uscite postume nel 1988 a causa della scomparsa dello scrittore, ce ne restano solo cinque, costruite secondo una solida struttura argomentativa. Esse consistono in una vera e propria **dichiarazione di poetica**, attraverso una rassegna di letture esemplificative. *Leggerezza* è la prima, ed è non a caso la più calviniana fra le qualità poetiche, quella in cui lo scrittore ligure può riconoscere il filo conduttore di tutta la sua attività creativa. Nella pagina di apertura, Calvino propone la seguente "definizione complessiva" del suo lavoro:

"la mia operazione è stata il più delle volte una sottrazione di peso; ho cercato di togliere peso ora alle figure umane, ora ai corpi celesti, ora alle città; soprattutto ho cercato di togliere peso alla struttura del racconto e del linguaggio"²⁶.

Questa lucida e concisa messa a fuoco della sua opera contiene dei riferimenti precisi ad alcune opere: "togliere peso alle figure umane" rimanda alla trilogia degli antenati, in particolare al *Cavaliere inesistente*; "ai corpi celesti" rinvia ai racconti delle *Cosmicomiche*; "alle città", infine, si riferisce alle *Città invisibili*.

Nel parlare di leggerezza l'autore si lascia guidare soprattutto dai due grandi poeti latini che, pur se in modo diverso, hanno sentito il fascino di questo valore: Lucrezio e Ovidio. È ancora Scarpa ad osservare che questa coppia di autori classici "incarna una polarità intorno alla quale si dispone tutto il lavoro calviniano degli ultimi vent'anni": se Lucrezio è l'Uno, Ovidio è il Molteplice; se "l'universo di Lucrezio è discontinuo e quindi padroneggiabile dalla mente", il mondo di Ovidio "si traduce in un proliferare di forme concrete, definite, ordinate, belle da guardare"²⁷. In particolare, per definire la leggerezza gli viene in soccorso il mito. La figura mitologica che secondo Calvino incarna meglio le ragioni della leggerezza è Perseo, l'eroe che, grazie ai suoi sandali alati e allo scudo di bronzo che riflette le immagini, riesce a sconfiggere lo

²⁵ Domenico Scarpa, *Italo Calvino*, Edizioni Bruno Mondadori, Milano 1999, p. 144-145

²⁶ Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Mondadori, Milano 2008, p.7.

²⁷ D. Scarpa, op. cit., p. 146.

sguardo pietrificante della Gorgone. La fonte da cui attinge il racconto mitologico è ancora una volta Ovidio. E l'edizione delle *Metamorfosi* uscita nei Classici di Einaudi si apre con lo scritto del 1979 firmato Italo Calvino che abbiamo già citato: *Gli indistinti confini*. Se lo scrittore ligure aveva dichiarato nella pagina d'apertura delle *Lezioni americane* che la sua operazione di scrittura era quella di “levare”, “togliere peso”, nel breve saggio sulle *Metamorfosi* osserva che Ovidio va in direzione opposta alla sua:

“Il gesto d'Ovidio è sempre quello d'aggiungere, mai di togliere; di andare sempre più nel dettaglio, mai di sfumare nel vago. (...) Forse la sola cosa che conta per noi è la coerenza poetica nel modo che Ovidio ha di rappresentare e raccontare il suo mondo: questo **brulicare e aggrovigliarsi di vicende** spesso simili e sempre diverse, in cui si celebra **la continuità e la mobilità** del tutto”²⁸.

Tra i tanti fili che Calvino è consapevole di intrecciare nella lezione d'esordio,

“c'è **il filo della scrittura come metafora della sostanza pulviscolare del mondo** (...). Resta ancora un filo, quello che avevo cominciato a svolgere all'inizio: la letteratura come funzione esistenziale, la ricerca della leggerezza come reazione al peso di vivere”²⁹.

In *Se una notte d'inverno un viaggiatore* il destinatario tradizionale diventa protagonista del romanzo: siamo di fronte a un metaromanzo (ma l'autore preferisce chiamarlo *iper-romanzo*), cioè a un racconto che riflette sull'arte dello scrivere romanzi, sui meccanismi della narrazione, mettendo a fuoco in particolare il rapporto tra lettore e scrittore. È composto da dieci *incipit* di romanzi appartenenti a generi letterari eterogenei (il poliziesco, l'erotico, il fantascientifico, il realistico...), che sono anche dei racconti autonomi, accomunati dal fatto di essere tutti interrotti, incompiuti. I titoli dei dieci inizi ne formano un undicesimo, anche questo lasciato in sospeso. Secondo una precisa volontà dell'autore, il romanzo termina con il classico *happy end*, ovvero il matrimonio tra il Lettore e la Lettrice, “in modo che il lieto fine più tradizionale – le nozze dell'eroe e dell'eroina – venga a sigillare la cornice che abbraccia lo sconquasso generale” - spiega Calvino in risposte alla recensione di Angelo Guglielmi (oggi riportata nell'introduzione all'edizione Mondadori 2002). Nel saggio *L'utopia discontinua*, Claudio Milanini riconosce nell'ultimo romanzo di Calvino l'atto estremo di resistenza al mare dell'oggettività per mezzo dell'arma della ragione:

“Ben si comprende allora perché Calvino, pur dal fondo del suo pessimismo, abbia voluto tessere, attraverso l'ordito di *Se una notte*, l'elogio della letteratura. La sfida al labirinto restava aperta”³⁰.

²⁸ I. Calvino, *Gli indistinti confini*, cit., p. XIII-XIV.

²⁹ I. Calvino, *Lezioni americane*, op. cit., p. 32-33.

³⁰ Claudio Milanini, *L'utopia discontinua*, Garzanti, Milano 1990, p. 167.