

- 27 -

BIBLIOTHECA PHOENIX

Marino Alberto Balducci

Rinascimento e anima
Petrarca, Boccaccio, Ariosto, Tasso:
spirito e materia oltre i confini
del messaggio dantesco

BIBLIOTHECA PHOENIX

by



CARLA ROSSI ACADEMY PRESS

www.cra.phoenixfound.it

C.R.A. - INITS

MMVI

© Copyright by *Carla Rossi Academy Press*
Carla Rossi Academy – International Institute of Italian Studies
Monsummano Terme – Pistoia
Tuscany - Italy

www.cra.phoenixfound.it

All Rights Reserved

Printed in Italy

MMVI

ISBN 88-71669908

MARINO ALBERTO BALDUCCI

RINASCIMENTO E ANIMA

*Petrarca, Boccaccio, Ariosto, Tasso:
spirito e materia oltre i confini
del messaggio dantesco*

Le Lettere

A M.G.D.
con tutto me stesso

INDICE GENERALE

Premessa	p.	7
Introduzione	»	9
I Narciso, Dafne, Medusa e il concetto di “ <i>humilitas</i> ” nel <i>Canzoniere</i> di Petrarca ...	»	21
1. L’avversario d’amore e il “narcisismo” di Laura	»	21
2. Il <i>Narciso al fonte</i> di Giovanni Antonio Bol- traffio: “rispecchiamento statico” e “rispec- chiamento dinamico”, in ambito neoplato- nico-cristiano	»	47
3. L’amore della bellezza e della gloria al co- spetto del volto di Medusa	»	56
II Boccaccio e la spiritualità occultata. Riflessioni estetico-morali sul <i>Decame- ron</i>	»	75
1. Il dramma della coscienza divisa fra amore e compassione	»	75
2. L’ «orrido cominciamento»	»	109
3. Il disegno delle dieci giornate e la conclusio- ne del libro	»	126
III Ariosto e il motivo della “donna abbandonata” nell’ <i>Orlando furioso</i>	»	159
1. La scelta di un’esistenza pagana	»	159
2. Il destino di Olimpia	»	160
3. Una “vittima impura”	»	163

4. L'abbandono sull'isola: esame dei simboli	»	171
5. Sviluppi del primo motivo: la "donna incatenata"	»	180
6. Le due Veneri, l'orca e gli eroi	«	193
7. Ariosto, l'epicureismo e l'influsso del modello lucreziano	»	202
8. Ironia e leggerezza nel crollo degli "assoluti del pensiero"	»	215
 IV Tasso e il dramma inconscio delle «cagioni ascose» nella <i>Gerusalemme liberata</i>	»	223
1. L'uscita di Aletto dagli abissi infernali.....	»	223
2. La scomparsa del demoniaco dal mondo visibile	»	230
3. Rinaldo, Goffredo, Tancredi e la realtà del loro stesso limite	»	241
4. La contaminazione del <i>furor</i> e il crollo del concetto classico dell' "eroico"	»	255
5. La morte di Clorinda e l' «altra legge»	»	282
6. La morte dell' "io" e il rivestimento dell' "altro/Altro"	»	279
7. La selva di Saron: il pericolo e grazia dell' "imbestiamento"	»	287
8. La <i>felix culpa</i> e la conversione dell' "oltre-uomo"	»	320
9. L'incontro con il "selvaggio" e l'ideale riconversione dei segni	»	331
10. La novità dell' "eroismo" tassiano: l' "abbandono" e la necessaria "avventura"	»	340
 Appendice. Esercizi di ermeneutica puntuale sull' <i>Orlando furioso</i>	»	357
1. Il duello fra Atlante e Bradamante (IV, 15-17)	»	357

2. La Discordia e il Silenzio (XIV, 65-94)	»	365
3. Il cerchio della distruttività umana (XVI, 71-89; XVII, 1-6)	»	375
4. La metamorfosi della scrittura nel delirio di Orlando (XXIII, 100-111)	»	384
5. Il deserto della follia (XXIX, 54-74)	»	396
Indice dei nomi	»	409

PREMESSA

Raccolgo in questo volume i risultati di quattro diversi progetti di ricerca che ho impostato e sviluppato negli ultimi cinque anni in collaborazione con la University of Connecticut-USA. Tutti questi studi sono stati arricchiti e approfonditi grazie alle discussioni e alle riflessioni che ho avuto modo di organizzare durante i corsi per studenti americani dello UConn-Florence Study Program e per gli allievi internazionali dei Carla Rossi Academy Graduate Courses on Dante Hermeneutics.

I programmi didattici creati per gli studenti degli Italian Studies e per i vari Italian majors sono stati senza dubbio il banco di prova per tutte queste ricerche e la palestra ideale in cui — sempre con il fondamentale contributo di tutti gli allievi e della sensibilità delle loro coscienze — questi esercizi di interpretazione hanno potuto perfezionarsi e raggiungere quindi un sufficiente grado di chiarezza.

Devo ricordare inoltre anche l'importanza che ha avuto per me l'organizzazione di uno specifico programma didattico che mi ha impegnato a lungo in questi ultimi anni accademici. Mi riferisco ad una serie di corsi sulla letteratura del Medioevo e del Rinascimento (Dante's «Divine Comedy» and the Medieval Spiritual Doctrine - Classical Mythology and Literary Symbolism in Renaissance Florence - Boccaccio and his Time - Masters of Italian Literature: Tasso and the Influence of the Virgilian Model), durante i quali ho avuto modo di soffermarmi sulla natura intima dell'approccio rinascimentale e pre-rinascimentale nei confronti della cultura classica greco-latina, cercando di mettere in luce l'importanza e il valore della scoperta di quel sostrato misterico-filosofico del mondo antico che, con Dante e dopo la morte di Dante, la civiltà poetico-letteraria italiana

proverà a chiarire in un senso del tutto nuovo, confrontandosi quindi con i risultati del pensiero filosofico recente, vale a dire con la meditazione teologica medievale e la specifica essenza della sua visione del mondo. È proprio attraverso il naturale evolversi di queste esperienze didattiche che si è manifestata in me la volontà di esprimere un punto di vista sull'aspetto spirituale del Rinascimento letterario italiano, cercando quindi di scoprire un percorso ermeneutico che potesse illustrare a suo modo il continuo dialogo della coscienza poetica di quel periodo con gli aspetti diversi della vita e del mistero.

Rinascimento e anima si presenta come la conclusione ideale di un progetto didattico che è stato da me concepito grazie al fondamentale supporto della University of Connecticut-USA e si è svolto negli scorsi anni in classi universitarie di primo e secondo livello, nell'ambito delle humanities. Alcuni dei principali textbooks da me curati per i vari corsi e i programmi di studio di questi ultimi sono pubblicati in formato elettronico sulla rete telematica e sono liberamente consultabili:(< www.cra.phoenixfound.it >).

Un doveroso ringraziamento voglio rivolgerlo, prima di concludere, ad Angelo Piero Cappello dell'Istituto Italiano di Cultura di Varsavia, a Sergio Moravia dell'Università di Firenze e C.R.A. – INITS Scientific Coordinator, a Franco Masciandaro e Giovanni Sinicropi della University of Connecticut-USA, a Piotr Salwa dell'Università di Varsavia e a Massimo Seriacopi, C.R.A. – INITS Student Research Coordinator. In modi e tempi diversi, con la loro amicizia e la loro competenza, hanno tutti contribuito ad assistermi in questo percorso e ad incoraggiare il completamento del libro.

INTRODUZIONE

Questo volume nasce dal desiderio di comprendere come i maggiori scrittori e poeti italiani dal Trecento al Cinquecento si siano posti di fronte al messaggio della Divina Commedia e ai significati profondi della sua spiritualità liberatoria. Ci riferiamo al grande tema poetico del “destino dell’anima”, alla possibilità di affrancamento dal dolore nel corso di una progressiva apertura dell’uomo al “mistero” che lo genera e lo trascende, oltre i limiti della percezione dell’ “io”.

I quattro diversi percorsi ermeneutici che proponiamo in questo libro si sviluppano diversamente a seconda dei vari punti di vista, generali o particolari, che li caratterizzano.

Sono quattro strade simboliche; ognuna di esse, per così dire, si riflette nell’altra e prova ad accrescerne il significato.

La nostra ricerca inaugura il suo itinerario interpretativo all’insegna di un tema cruciale: il “rispecchiamento” (cap. I), analizzando così, nel Canzoniere di Petrarca, il tòpos del “narcisismo” di Laura che, perfettamente appagata dalla sua bellezza, sembra voler respingere il poeta condannandolo al dramma dei martiri e all’angoscia del «miserò exilio». Il mito arcaico del giovane efebo figlio del fiume risorge dunque nei versi petrarcheschi, in certe zone particolari dell’opera in cui l’egoismo della donna svela una sua intima funzionalità “psicagogica”, sospingendo appunto l’anima dell’amante verso il necessario, inevitabile trascendimento. Ma i nuovi valori simbolici che la civiltà cristiana del Rinascimento comunica al mito di Narciso sono certamente diversi rispetto a quelli classici greco-latini. Ed è a questo punto che l’analisi di un’opera pittorica molto singolare della cerchia leonardesca — Il Narciso al fonte di

Giovanni Antonio Boltraffio — sembra consentirci di penetrare il senso di alcuni significati complessi del nuovo concetto del “riflesso” e del “rispecchiamento narcisistico”, da un punto di vista iconologico e simbolico. È questo un “rispecchiamento” che non allontana dall’assoluto originario, ma, al contrario, riconduce in prossimità delle sorgenti dell’Essere e del segreto.

Senza dubbio, nello spazio della sensibilità petrarchesca, Laura è il «dolce albergo», il grembo della natura, l’estasi sensoriale che appaga in pienezza, di fronte al bello terrestre (che è poi “assoluto oggettivato”); eppure, questa stessa donna, questa ispiratrice è anche la nemica, foriera di estinzione d’amore e di morte.

Inoltre, intrecciandosi al mito di Dafne, Laura ci avverte di tutti i pericoli connessi all’avventura della gloria che — ugualmente a quella d’amore — si costella di incontrollabili rischi, di dolore e follia. In questo faticoso viaggio, il poeta si scontra alla fine con l’ultima ipostasi paurosa della donna: è questa Laura/Medusa, l’idea di un femminile terribile che, attraverso l’inganno della dolcezza e della gioia transeunte, paralizza e mortifica, negli orrori di una metamorfosi petrosa e — apparentemente — senza speranza.

Il risultato di una simile trasformazione estrema — il nudo «sasso» che appare e dichiara, inappellabile, la condanna dell’uomo — è comunque un terreno misteriosamente fecondo da cui è possibile tentare un’ultima inconcepibile ed insospettabile riconversione dei segni. Ed è proprio a partire da questa “morte”, da questa umiliazione dolorosa da parte di colui che aveva preteso un ruolo demiurgico nella ideale ricostituzione mentale di se stesso e del mondo, che diventa possibile un autentico “rinnovamento”.

Il marmo dunque — la lapide eroica che celebrava un tempo la conquista dell’immortalità della storia e il premio

della gloria pindarica — diventa quindi, negli esiti ultimi del Canzoniere, nient'altro che il «sasso/d'umor vano stillante» su cui il poeta imposta i termini estremi della sua ultima e dolorosa riflessione sopra gli inganni del destino umano. È a questo punto che la dinamica del viaggio dell'anima perde gradualmente l'ombra di ogni archetipica connotazione pagana. È in quest'ora che Petrarca, come uomo e come poeta, si uniforma alle caratteristiche fondanti della “queste” medievale: una avventurosa ricerca in cui l'eroe nuovo rinuncia a dirigere il corso del suo itinerario. È il navigante che abbandona il timone, il cavaliere che, nella corsa, lascia cadere le redini.

Non più Giasone, Ulisse o Enea, Petrarca è l'uomo “abbandonato” che, nel crollo del proprio stesso mondo, nella sua stessa disfatta si predispone all'incontro con l' “altro” e con il mistero.

Successivamente, parlando di Boccaccio e della spiritualità occultata caratteristica del Decameron (cap. II), si riflette, a partire da certi specifici aspetti proemiali, sul “cognome” dell'opera — «Principe Galeotto» — e sul significato propedeutico del libro, ideale intermediario d'amore in un senso che è certamente erotico, ma anche, e soprattutto, esistenziale.

Amore è desiderio di completezza, infatti: l'opera d'amore deve quindi introdurre, “iniziare” opportunamente i viventi al riconoscimento di una verità spirituale che, prima di tutto, è unificazione di estremi, necessaria coincidentia oppositorum.

In questo senso, non è un caso che l'opera sia dedicata alle donne. È ad esse infatti — considerate come figure simboliche del lato sentimentale, emozionale e intuitivo della coscienza — che Boccaccio riconosce una imprescindibile e “ri-creante” funzione: sono le donne che avranno il compito

di ricostituire le basi necessarie della humana civilitas, sul terreno fecondo di quella distruzione estrema che, nella “morte nera”, si è riversata sul passato del mondo.

La materia terrestre, che accoglie il germe maligno della volontà pervertita in esilio, ha un solo modo per aprirsi al processo del rinnovamento: amare, abbandonarsi all'amante e generare bellezza, offrendo così possibilità insospettabili per l'uomo nuovo, quello stesso filius hominis che è certo l'emblema di un nuovo punto di vista dell'umano, la prospettiva inedita di un diverso approccio ai segreti della vita. Il Decameron dunque, dedicandosi alle donne e ad amore, si propone subito come opera di misericordia, un'opera propedeutica all'equilibrata navigazione dell'esistere e del suo mare amoroso. Ma il libro è anche un'investigazione funzionale all'interno del “femminino”, di cui — cristianamente — si riconoscono tutta l'eccellenza e le assolute potenzialità ristrutturanti.

Passando poi a un esame dell'«orrido cominciamento» del capolavoro di Boccaccio, si mostra come la peste rappresenti il segno di un momento di morte che è un evento funesto certamente, eppure — secondo la prospettiva “nuova” — anche così ricco di splendidi presupposti virtuali, di imprevedibili e gloriose occasioni.

La peste si definisce retoricamente come “salita/discesa”, ma è, al contempo, “pianura”: appare infatti, in un senso tutto metaforico, come una montagna orrida al cospetto di una splendida valle che si fa segno, a sua volta, di una negazione degli opposti nell' “oltre” di una sintesi trascendentale che assorbe i contrasti e redime il tutto in una purissima infallibile armonia.

Successivamente, questa nostra ricerca si sviluppa intorno ai significati teoretici (moralì e teologici) che si legano alla struttura del Decameron e alla significativa ripartizione delle materie nelle dieci giornate. I due temi principali delle

novelle — la gioia sensuale e l'intelligenza — si mostrano quindi in esplicita connessione simbolica con i due versanti della coscienza umana: quello "femminile-sentimentale" e quello "razionale- maschile". In questo senso, tutto il libro, dedicato alle donne, ha il coraggio di fondarsi sul "femminino", mostrando come attraverso questo valore e solo attraverso questo sia possibile favorire un vero rinnovamento dell'anima.

Boccaccio si impone il compito di esaminare fino in fondo il "mistero della donna" e — fuor di metafora — le realtà più concrete della vita materiale, a partire proprio da quella sensualità elementare che è "sacra" e quindi piena di "energia", perché in essa (e non nel limite dell'intelletto, nei confini dell'orgoglioso e narcisistico "ripensamento maschile" della realtà) si manifesta il nostro illimitato bisogno del piacere in cui il desiderio si annulla, della gioia piena, quindi, e di quell'infinito trascendentale che proprio di questa è principio e fine.

Tale bisogno dell'anima appare inizialmente alla "donna", vale a dire alla nostra "sensualità", al nostro "femminino sentire", ancora prima di sfiorare soltanto la lucida "consapevolezza maschile", nelle superiori zone della coscienza intellettuale.

In fondo, il senso essenziale dell'opera si svela in questo riconoscimento di priorità e nell'esaltazione di uno spazio mentale che, proprio perché illimitato — in quanto sentimento di gioia che è percezione alogica dell'essenza infinita —, mostra tutta la sua necessaria e umile superiorità rispetto a quelle strutture del pensiero lucido che, nella sua precisa definizione delle "cose", tradisce tutta la verità e l'infinito anelito del primo autentico "femminino" sentire.

Nella parte seguente di questo volume, quella che viene dedicata ad Ariosto (cap. III), si riflette sugli effetti "de-

sacralizzanti” relativi a quella visione ironica e materialistica in cui il compito dell’arte sembra necessariamente corrispondere alla rivelazione degli istinti primari che dirigono gli atti dell’uomo oltre le maschere dell’idealità. Il compito che Ariosto riconosce a se stesso, proprio in quanto artifex, è dunque quello di rivelare la verità di un desiderio originario che serpeggia nella coscienza dell’uomo e che altro non è se non brama inesauribile di potere sugli altri e sulle cose.

Questa è la realtà di fondo dell’esistenza umana nell’universo della materialità, questo è il punto di vista anti-spiritualista di Ariosto che in ambito rinascimentale, unitamente a Machiavelli, assume un preciso e implacabile compito “negativo”, rappresentando infatti la fase dell’abbassamento e dell’umiliazione della verità, da cui prenderà avvio l’ansia di un nuovo spiritualismo in Tasso e l’impeto della sua coscienza inquieta che ancora una volta — disperatamente — nel crollo degli ideali del passato si predispone alla sua tragica avventura nella ricerca dell’ “altro”. Attraverso l’Orlando furioso, si inverte perfettamente — proprio in termini estetici — quella teoria della “doppia verità” con la quale Machiavelli può inaugurare il nuovo approccio gnoseologico agli aspetti diversi della vita fenomenica che caratterizza la coscienza moderna. L’opera ariostesca ci mostra infatti “ironicamente”, al di là delle belle immaginazioni del vero (contro cui si dirige la critica machiavellica), tutta la concretezza di un universo materico animato dagli aspetti multiformi di un’ineludibile sete di potere che tutto determina e tutto sconvolge (la «verità effettuale»).

In questo senso, di fronte ad una simile rivelazione negativa, l’arte poetica assume l’arduo compito di aiutare l’uomo e comprendere il vero senza precipitare in un irriducibile pessimismo.

Ariosto, come artefice poetico, riveste dunque uno specifico ruolo “magico” che non ha nulla a che vedere con il concetto sacrale, ficiniano di “artifex magus”, tipico della creatività quattrocentesca, ma è piuttosto legato ad una concezione mondana di “magia naturale”: è una sorta di “illusionismo”, e, in fondo, nient’altro che un gioco di prestigio. Il poeta deve infatti per lui collaborare a ristabilire un sereno equilibrio nella coscienza dei lettori, combinando, sapientemente ed opportunamente, la verità con la meraviglia. Le inesauribili situazioni fantastiche della sua opera rappresentano dunque un opportuno “divertimento” (nel senso etimologico di “disvertere”, di “distogliere l’attenzione del soggetto pensante”) che permette alla verità di questa “nuova” prospettiva materialistica di penetrare all’interno di noi, facendo breccia in quello che ormai viene pensato come idealismo inutile e infecondo.

Il percorso ermeneutico specifico che abbiamo scelto di seguire all’interno dell’Orlando furioso segue il motivo della “donna abbandonata” e ci permette di concentrarci sulle caratteristiche della sensibilità ariostesca, attraverso l’identificazione dei particolari modi rappresentativi di una situazione tipica che possiede illustri versioni letterarie nell’ambito classico greco-latino. Confrontando fra loro i principali modelli arcaici che sono in questo senso emblematici, si può quindi notare tutta la specificità e l’originalità di senso che la “nuova” donna abbandonata assume in ambito cinquecentesco, riflettendo in tutto e per tutto quel tipo di percezione “orizzontale” e concreta della realtà che Ariosto incarna e rappresenta nei simboli e nelle figure della sua stessa arte.

Ritornando in fine ad osservare generalmente la “prospettiva terrestre” dell’Orlando furioso, si valuta l’importanza dell’influsso lucreziano. In questo senso, proprio alla luce di alcune delle maggiori riflessioni del De

rerum natura ci siamo concentrati sul significato centrale che il culto del piacere/hedoné assume nell'opera moderna, per tornare poi all'esame di quella specifica "funzione dell'ironia" che permette ad Ariosto di eludere i pericoli sentimentali ed emotivi paradossalmente connessi al rigore dell'implacabile razionalismo epicureo, quegli stessi pericoli in cui proprio la stessa sensibilità poetica lucreziana era tragicamente incorsa.

L'ultima e più ampia parte di questo libro riguarda il processo di trasformazione che l'anima rinascimentale si trova a subire nella creatività tormentata che caratterizza soprattutto la seconda metà del Cinquecento italiano. È in questo studio conclusivo che i maggiori temi spirituali precedentemente affrontati ritornano e subiscono ulteriori approfondimenti. Muovendoci per questi sentieri ci siamo dedicati ad una precisa ricognizione dei vari nuclei narrativi della Gerusalemme liberata: l'opera che perfettamente sintetizza per immagini poetiche le ragioni di quel profondo momento dello spirito capace di preannunciare con la sua complessità il manifestarsi della visione barocca.

Proprio a questo punto, di fronte ad un ulteriore confronto con il mistero della vita, l'anima rinascimentale affronta senza timore l'avventura e il pericolo; e, tutto questo, con un coraggio di autorinnegamento, e con l'ansietà di un eroico martirio che certo Ariosto non aveva conosciuto.

L'ultimo percorso ermeneutico di questo libro si sviluppa da un momento speciale dell'opera epica tassiana, un momento a nostro avviso rivelatore. Si tratta del canto IX e, in particolare, di quella parte di questo in cui viene descritta la cacciata degli spettri d'Averno, suscitati un tempo dalla rabbia di Aletto per tormentare l'esercito cristiano sul campo di battaglia. La scomparsa del maligno dallo spazio del visibile — dal luogo del "rappresentabile", e quindi, del

“razionalmente pensabile” — non può indicare un suo annientamento in essentia: tutto questo è infatti inconcepibile (teologicamente inconcepibile) per la coscienza cristiana. Il poeta intuisce così che l’orrore di Lucifero riversatosi dall’ombra sul campo di battaglia con l’empito dell’evocazione infernale non è poi così sconvolgente, come lo è invece il mistero dei mostruosi silenzi che da questo momento avvolgeranno, senza peso di parole proferite o di fatti concreti, il destino dei guerrieri crociati nei futuri sviluppi della vicenda. In questa fase dell’opera, Tasso mostra la consapevolezza dell’attraversamento di un confine, oltre il quale non incontreremo i pericoli e le minacce dell’èpos tradizionale, gli scontri e i duelli “rappresentabili”, la paura che si definisce in una frase e che segue i suggerimenti del pensiero cosciente.

No, tutto questo sarà oltrepassato perché colui che narra non è più solamente ispirato dalla potenza dell’eroismo omerico e dal pathos della sensibilità virgiliana. Tasso conosce infatti il Poema di Dante — perfettamente — e anch’egli, come il pellegrino della Divina Commedia, si “abbandona” e si lascia guidare dal mistero dell’ “altro-da-sé”. La “misura” antica — il culto dell’ equilibrio classico di natura razionale — si ripropone in Tasso, certamente, risorge dall’ombra dei secoli in un senso tutto rinascimentale, ma non più come l’esito necessario ed esclusivo di un percorso, il fine ideale da riscoprire.

Questa stessa misura, questo stesso “modus” diviene piuttosto il termine medio di un discorso che tende all’autotrascendimento e che oltrepassa ogni controllo da parte dell’ “io-razionale”, secondo il pieno irrazionalismo della prospettiva cristiana, con tutti i suoi anti-classici “paradossi”, con tutti i suoi “scandali” accolti come pura follia dai pagani.

Infatti, se nella prima fase della Gerusalemme liberata (fino al IX libro, appunto) si vagheggia la possibilità di un trionfo convenzionale ispirato ai modelli epici antichi — la piena realizzazione delle aspettative che animano la “grande causa”, la conquista e la liberazione della città santa —, nella seconda fase dell’opera ci si muoverà verso l’identificazione di un altro concetto di “vittoria”: una vittoria che non è più il frutto di un impegno lucido, ma che invece si definisce, come per una irriducibile istintualità segreta, nel pieno “abbandono” dell’uomo al mistero di quelle forze occulte in grado di animare le profondità della coscienza, regolando i processi della vita.

È questo il mistero dell’indeterminato e dell’indeterminabile: l’enigma originario dell’eterno lavoro dell’ esistere, quella cieca e insoddisfatta voluntas che solo più tardi — rispetto al Tasso — sarà enunciata filosoficamente, discussa e poi anche rappresentata in immagini pienamente consapevoli dall’arte e dalla poesia romantica e moderna.

Di fronte a questo mistero — che è, in fondo, avvertimento “mostruoso” e sconcertante di una trascendenza che avvolge e dilania certezze — la natura razionale dell’uomo del Rinascimento deve di fatto piegare la testa; e questo, nonostante tutte le difese delle corrispondenze logico-geometriche intuite perfettamente e illuminate di continuo nei “nobili castelli” mentali del Cinquecento.

Con la cacciata dei mostri d’inferno dal mondo visibile, si prepara dunque, gradualmente, l’ora della verità, in cui i più grandi eroi cristiani del poema — Rinaldo, Goffredo e Tancredi — si predispongono a quel riconoscimento su cui potrà impostarsi il progetto di liberazione della città perduta.

Questi tre uomini, in modo diverso — proprio come Dante pellegrino smarrito nella selva — devono riconoscere la realtà del limite, devono vedere il crollo di sé, della loro stessa persona sociale e degli ideali consapevoli; ma,

soprattutto, devono comprendere di non poter far nulla — come soggetti pensanti e principia individuationis — per evitare un simile crollo. Devono esibire una volta per tutte, confessandola a se stessi e al popolo, la falsità intrinseca del razionalismo classico e dei suoi fondamenti, e devono capire fino all'ultimo di non poter difendersi mai dalla “bestia”, vale a dire da quel lato istintivo e materico che assedia l'umano dal basso, nel fondo dell'indeterminato e in quelle che lo stesso Tasso descrive come «passioni ascose»: le passioni di cui egli esprimerà a lungo i più dolorosi assalti, come uomo, come poeta.

In estrema sintesi, possiamo dire che sia questo, dunque, il senso del nostro ultimo percorso rinascimentale, assieme al risultato conclusivo di quel dialogo poetico e letterario che di continuo si svolge nelle pagine di questo volume e cerca giustificazione nel reperire i segni del passato e in esso, nelle sue improvvise trasparenze, le durevoli tracce dell'anima.

A conclusione di questo libro abbiamo pensato di inserire in appendice alcuni esercizi di ermeneutica puntuale sull'Orlando furioso che risalgono alla primavera del 1992 e sono stati compiuti a Storrs, negli Stati Uniti di America. Alcuni dei loro temi principali, e soprattutto quello della “follia”, ci sembra si associno bene ai contenuti del capitolo ariostesco del presente volume.

I
NARCISO, DAFNE, MEDUSA E IL CONCETTO DI
“HUMILITAS ” NEL CANZONIERE DI PETRARCA

1. *L'avversario d'amore e il “narcisismo” di Laura*

Il mio avversario in cui veder solete
gli occhi vostri ch'Amore e 'l ciel onora,
colle non sue bellezze v'innamora
più che 'n guisa mortal soavi e liete.

Per consiglio di lui, donna, m'avete
scacciato del mio dolce albergo fora:
misero exilio, avegna ch'i non fora
d'abitar degno ove voi sola siete.

Ma s'io v'era con saldi chiovi fisso,
non devesse specchio farvi per mio danno,
a voi stessa piacendo aspra e superba.

Certo, se vi rimembra di Narcisso,
questo e quel corso ad un termino vanno,
benché di sì bel fior sia indegna l'erba¹.

Il sonetto XLV del *Canzoniere* petrarchesco presenta l'associazione simbolica del personaggio mitico di Narciso a quello di Laura, attraverso l'emblema comune dello specchio in cui le due figure si riflettono, entrambe paralizzate dalla meraviglia della loro bellezza.

* Per quanto riguarda l'apparato di note che correde le varie parti di questo libro, qualora non sia specificato altrimenti, le traduzioni in lingua italiana dal greco antico e dal tedesco sono sempre a cura dell'autore.

** Le citazioni dall'*Antico* e dal *Nuovo Testamento* seguono sempre la Vulgata di san Girolamo secondo il testo completo dell'edizione Weber del 1969.

*** In forma ridotta, il testo di questo primo capitolo è stato presentato all'Università di Varsavia durante il Convegno Internazionale Petrarchesco: “Tradycja Petrarki a jedność kultury europejskiej”, 27-29 maggio 2004, ed è al momento in corso di pubblicazione nel relativo volume degli atti.

¹ F. Petrarca, *Canzoniere*, (ed. Santagata, 2000), XLV.

Petrarca rimprovera — implicitamente — la donna amata per l'ossessiva fedeltà di questa all'oggetto speculare, definito amaramente dal poeta come il proprio rivale d'amore, il nemico più forte, l' «adversario» che lo scaccia dalle delizie di quella dolcezza, appena conosciuta attraverso l'ispiratrice, condannandolo così alla pena più atroce dell' «exilio». In ambito classico, da un punto di vista filosofico, la figura dello specchio allude in genere al riflettersi dell'assoluto divino nella pluralità dei fenomeni, è un segno della possibilità di un'irrazionale “caduta” che il mito arriva ad adombrare per immagini oscure (si pensi alla “funzione tragica dello specchio”, nella leggenda orfica), ma che il pensiero antico rifiuta di investigare in profondo, almeno attraverso la chiarezza di un'analisi filosofica lucida e consapevole, lasciando quindi insoluto, velato ed inspiegato l'enigma della progressiva consunzione di Narciso, così come la situazione analoga della morte del primo Dioniso archetipico², smembrato e divorato dalla rabbia titanica, proprio a causa dell'inganno di uno specchio³.

Per i classici la “caduta” (manifestazione dell'intelletto universale nella finitezza dell'umano) è in fondo segno di un “contrasto” che si determina in seno al divino, ad un assoluto che, “distraendosi”, osservando il particolare che da lui stesso deriva, diviene vittima imprigionata dal materialismo della terra. Soluzione di continuità non esiste fra l'umano — come fiore breve che germina nella “caduta” dell'assoluto — e la divinità stessa che ritorna in sé, rimane per sempre in sé, dopo il momentaneo errore del suo stesso alienarsi, del suo farsi uomo, del suo infondere e legittimare il pensiero.

² Sulle relazioni fra il simbolismo di Narciso e quello di Dioniso si può confrontare: Y. Bonnefoy, *Narcisse*, *Dictionnaire des Mythologies*, II, pp. 1235-1237.

³ Cfr. E. Rohde, *Psiche. II - Fede nell'immortalità presso i Greci*, 1982, pp. 435-467.

L'uomo di terra può consegnare allora all'immortalità (che lo ha generato nell'oblio di sé) alcune purissime opere grandi (opere della teoresi o della prassi), ma può anche abbandonare se stesso e la sua individualità, "riconsegnando" — per così dire — la sua energia esistenziale, la sua stessa esistenza al divino che lo determina: questo è dunque lo scopo spersonalizzante dei misteri pagani in genere e, in particolare, del rito dionisiaco, di quell'orgia sacra in cui il *principium individuationis* (il carcere dell' "io") si infrange e l'uomo come identità svanisce nel furore, dimenticando se stesso in tutte le cose.

Nonostante il nitore classicistico della rievocazione antica, in questo sonetto del *Canzoniere* Petrarca mostra tutta la specificità del proprio sentire rispetto a quello della coscienza pagana⁴. Egli, come uomo e come poeta, appartiene ad un momento diverso che sta riscoprendo l'antichità e le sue glorie con ammirato stupore, ma che, al tempo stesso, non può evitare di reagire al simbolismo greco-latino con tutta la consapevolezza del cristianesimo e di quella rivoluzione culturale e spirituale che a esso necessariamente si è potuta congiungere. Petrarca, senza dubbio, rappresenta certamente per la sua stessa epoca il primo grande e competentissimo estimatore del formalismo classico.

Dante possiede la piena coscienza filosofica e teologica della fondamentale diversità fra i due momenti principali dell'Occidente e del suo passato, fra l'epoca antica e quella moderna; ma Petrarca, che è il maestro supremo della nuova "dolcezza" della lirica amorosa, si situa su un piano diverso, conosce tutti i sortilegi e gli incanti della soavità formale, il canone dei fragilissimi equilibri della parola poetica, nei

⁴ In generale, sulla fruizione del mito classico da parte di Petrarca, si può vedere: L. Marcozzi, *La biblioteca di Febo. Mitologia e allegoria in Petrarca*, Firenze 2002.

segreti della misura aurea, l'essenza del discorso melodico e il sospiro dell'armonia.

II BOCCACCIO E LA SPIRITUALITÀ OCCULTATA. RIFLESSIONI ESTETICO-MORALI SUL *DECAMERON*

1. *Il dramma della coscienza divisa fra amore e compassione*

Il *Decameron* si apre con la presentazione simbolica di se stessa come «Principe Galeotto»¹, chiarendo subito così il suo ruolo propedeutico in un senso specificamente erotico, ma anche esistenziale (libro come “mediatore” amoroso)².

L’opera è formalmente dedicata alle donne³ come a coloro che vivono in maniera più intensa e totale il dramma d’amore: l’esperienza più profonda e devastante della vita umana, un’esperienza che può distruggere certo, ma che possiede anche il segreto di una misteriosa e miracolosa “ristrutturazione” dell’individuo e della sua coscienza⁴.

Amore è desiderio di completezza, fusione feconda fra opposti antitetici e complementari (amante-amato); rappresenta certamente l’ideale della *coincidentia oppositorum*, la ricostituzione dell’androgino primario

¹ Proemio, 1. (Il testo dell’opera, qui e altrove, viene citato facendo riferimento all’edizione Branca, Torino 1980).

² Cfr. E. G. Gardner, *Arthurian Legend in Italian Literature*, London 1930, pp. 143-145.

³ A questo proposito, si può vedere anche: V. Kirkham, *Boccaccio’s Dedication to Women in Love*, in *The Sign of Reason in Boccaccio’s Fiction*, Firenze 1993.

⁴ Analogamente si pronuncia anche Francesco Bruni: «Non dovrebbe stupire, in definitiva, quel “principe Galeotto” predicato del *Decameron* (“Comincia il libro chiamato Decameron cognominato principe Galeotto...”): il riferimento si giustifica per il rilievo della fenomenologia dell’amore, un amore che nelle cento novelle è privo della sanzione morale ricevuta nella *Divina Commedia*: anche se, commentando il V dell’*Inferno*, Boccaccio condivide in pieno la condanna dell’amore “per diletto” di Francesca». (F. Bruni, *Boccaccio. L’invenzione della letteratura mezzana*, Bologna 1990, pp. 301-302).

(umanità edenica prima della divisione e successiva caduta)⁵ nella perfetta unione del maschile e del femminile.

Senza dubbio, comunque, questa stessa *perfecta coniunctio* si presenta come allusione emblematica attraverso la quale lo spirito del Medioevo cristiano suggerisce il necessario evolversi della coscienza dal dramma storico-esistenziale della divisione e del dolore (esilio dall'universo della gioia divina) alla virtuale riunificazione felice con l'origine di tutte le cose, al termine di un gravoso pellegrinare⁶.

Umana cosa è l'aver compassione agli afflitti; e come che a ciascuna persona stea bene, a coloro è massimamente richesto li quali già hanno di conforto avuto mestiere, e hannol trovato in alcuni: fra' quali, se alcuno mai n'ebbe bisogno, o gli fu caro, o già ne ricevette piacere, io son uno di queglii. Per ciò che, dalla mia prima giovinezza infino a questo tempo oltre modo essendo stato acceso d'altissimo e nobile amore, forse più assai che alla mia bassa condizione non parrebbe, narrandolo io, si richiedesse, quantunque appo coloro che discreti erano e alla cui notizia pervenne io ne fossi lodato e da molto più reputato, nondimeno mi fu egli di grandissima fatica a sofferire, certo non per crudeltà della donna amata, ma per soperchio fuoco nella mente concetto da poco regolato appetito: il quale, per ciò che a niuno convenevol termine mi lasciava contento stare, più di noia che bisogno non m'era spesse volte sentir mi facea. Nella qual noia tanto refrigerio già mi porsero i piacevoli ragionamenti d'alcuno amico e le sue laudevole consolazioni, che io porto fermissima oppinione per quello essere avvenuto che io non sia morto. Ma, sì come a Colui piacque, il quale, essendo Egli infinito, diede per legge incommutabile a tutte le cose

⁵ Cfr. *Gn.*, I, 27. — Su questi aspetti si ricordi anche il punto di vista di Adriana Zarri, in: *Per una fondazione metafisica del femminile*, in *ATI, Teologia e progetto uomo in Italia*. Atti dell'VIII congresso nazionale, Assisi 1980, p. 285.

⁶ Cfr. M. Elide, *Mefistofele e l'androgino*, Roma 1971, p. 132: «Diventare maschio e femmina, dunque non essere né maschio né femmina, sono espressioni, per così dire, plastiche con cui il linguaggio prova a figurare la *metànoia*, il rovesciamento totale dei valori. Altrettanto paradossale è allora essere "maschio e femmina" al contempo, ritornare come fanciulli, rinascere come "figli dell'uomo", passare quindi dalla "porta stretta"».

mondane aver fine, il mio amore, oltre ad ogni altro fervente, e il quale niuna forza di proponimento o di consiglio o di vergogna evidente, o pericolo che seguir ne potesse, aveva potuto né rompere né piegare, per se medesimo in processo di tempo si diminuì in guisa, che sol di sé nella mente m'ha al presente lasciato quel piacere che egli è usato di porgere a chi troppo non si mette ne' suoi più cupi pelaghi navigando: per che, dove faticoso esser solea, ogni affanno togliendo via, dilettevole il sento esser rimasto.

Ma, quantunque cessata sia la pena, non per ciò è la memoria fuggita de' benefici già ricevuti, datimi da coloro a' quali, per benivolenza da loro a me portata, erano gravi le mie fatiche; né passerà mai, sì come io credo, se non per morte. E per ciò che la gratitudine, secondo che io credo, tra l'altre virtù è sommamente da commendare e il contrario da biasimare, per non parere ingrato, ho meco stesso proposto di volere, in quel poco che per me si può, in cambio di ciò che io ricevetti, ora che libero dir mi posso, e se non a coloro che me atarono, alli quali per avventura per lo lor senno o per la loro buona ventura non abbisogna, a quegli almeno a' quali fa luogo, alcuno alleggiamento prestare. E quantunque il mio sostentamento, o conforto che vogliam dire, possa essere e sia a' bisognosi assai poco, nondimeno parmi quello doversi più tosto porgere dove il bisogno apparisce maggiore, sì perché più utilità vi farà e sì ancora perché più vi fia caro avuto.

E chi negherà, questo, quantunque egli si sia, non molto più alle vaghe donne che agli uomini convenirsi donare? Esse dentro a' dilicati petti, temendo e vergognando, tengono l'amorose fiamme nascose, le quali quanto più di forza abbian che le palesi coloro il sanno che l'hanno provato e provano; e oltre a ciò, ristrette da' voleri, da' piaceri, da' comandamenti de' padri, delle madri, de' fratelli e de' mariti, il più del tempo nel piccolo circuito delle loro camere racchiuse dimorano, e quasi oziose sedendosi, volendo e non volendo in una medesima ora, seco rivolgono diversi pensieri, li quali non è possibile che sempre sieno allegri. E se per quegli alcuna malinconia, mossa da focoso disio, sopravviene nelle loro menti, in quelle conviene che con grave noia si dimori, se da nuovi ragionamenti non è rimossa: senza che elle sono molto men forti che gli uomini a sostenere; il che degli innamorati uomini non avviene, sì come noi possiamo apertamente vedere.

Essi, se alcuna malinconia o gravezza di pensieri gli affligge, hanno molti modi da alleggiare o da passar quello; per ciò che a loro, volendo essi, non manca l'andare attorno, udire e veder molte

cose, uccellare, cacciare, pescare, cavalcare, giocare o mercatare; de' quali modi ciascuno ha forza di trarre, o in tutto o in parte, l'animo a sé e dal noioso pensiero rimuoverlo almeno per alcuno spazio di tempo, appresso il quale, o in un modo o in uno altro, o consolazion sopravviene o diventa la noia minore.

Proemio, 2-12

III
ARIOSTO E IL MOTIVO
DELLA “DONNA ABBANDONATA”
NELL’*ORLANDO FURIOSO*

1. *La scelta di un’esistenza pagana*

Nell’ambito del nostro ideale percorso all’interno della coscienza poetica del Rinascimento, oltre i confini del messaggio spirituale liberatorio della *Divina Commedia*, il poema ariostesco appare in tutto e per tutto come il necessario momento dell’antitesi. Quest’opera rappresenta infatti un punto di negazione, la negazione di ogni metafisica e la rinuncia dunque ad ogni idealistica ricostituzione della realtà su un piano essenziale spirituale dello spirito.

Nonostante l’opera si apra all’insegna di un simbolico inseguimento della bellezza femminile, e dunque della gioia, da parte di una schiera infinita di cavalieri erranti, l’*Orlando furioso* trova la sua cruciale verità poetica nell’urgenza dell’abbandono della donna e dunque anche di quel sentimento d’amore — d’infinito amore — che può distruggere ogni uomo certamente, ma anche aprire un dialogo fecondo e intimamente ri-creante con il mistero delle origini e le ragioni trascendenti del nostro destino.

“Abbandonare la donna”, da un punto di vista metaforico, rappresenterà dunque per Ariosto il segno della necessità di una solida ricostituzione della coscienza sulle fondamenta sicure del “principio razionale maschile”, come si suggerisce nella seconda ottava del poema:

Dirò d’Orlando in un medesimo tratto
cosa non detta in prosa mai né in rima:
che per amor venne in furore e matto,
d’uom che sì saggio era stimato prim;

se da colei che tal quasi m'ha fatto,
 che 'l poco ingegno ad or ad or mi lima,
 me ne sarà però tanto concesso,
 che mi basti a finir quanto ho promesso.

I, 2

È questa una scelta continuamente e variamente glorificata nell'opera. Potrà offrire infatti ai lettori fedeli diverse indicazioni e insegnamenti utili ad evitare per loro gli esiti estremi del doloroso amore e della furia di Orlando. Da un altro punto di vista, comunque, questa stessa "misura maschile", questa cautela estrema e l'ironico distacco impedirà alla "donna" di irradiare dall'intimo della sua stessa natura le più nascoste potenzialità benefiche: quell'indescrivibile energia che sempre, oltre il dolore e la furia, può ricondurre l'umano fino alle stelle.

Nel poema di Ariosto è il personaggio di Olimpia che, meglio di altri, si presta perfettamente ad illustrare il significato profondo assunto nell'*Orlando furioso* dal cruciale *tòpos* dell' "abbandono del femminile". Ci sembra opportuno così concentrarci sulla vicenda di questa figura, attraverso un sondaggio ermeneutico puntuale che possa mettere in luce alcune peculiari caratteristiche della sensibilità ariostesca ed aiutarci a penetrarne i segreti.

2. *Il destino di Olimpia*

La situazione dolorosa che, nell'*Orlando furioso*, segue il risveglio di Olimpia sull'isola deserta, dopo che il «perfido Bireno»¹ si è allontanato con i compagni, nel silenzio della

*I contenuti centrali di questo capitolo (§§ 2-5) si presentano come una versione riveduta e corretta di un nostro articolo critico precedentemente pubblicato negli Stati Uniti con un titolo diverso: *Il destino di Olimpia e il motivo della "donna abbandonata"*, in «Italia - Journal of the American Association of Teachers of Italian», LXX, n. 3, Autumn 1993, pp. 303-328.

notte, ci ripropone la struttura essenziale di un motivo di derivazione classica, che trova i suoi referenti maggiori nella sezione mediana del carne LXIV di Catullo e nella decima delle *Eroidi* di Ovidio². La scena dell'abbandono sviluppa in sé i diversi elementi del mito arcaico, riproposti dal poeta in una maniera che, almeno da un punto di vista esterno, sembra del tutto sovrapponibile rispetto al modello. La contessa d'Olanda, infatti, analogamente all'amante di Teseo si scopre sola al suo risveglio su quell'isola deserta dove la sera precedente si era addormentata in compagnia del suo sposo.

Un'improvvisa disperazione pervade quindi l'eroina, ormai presaga di una catastrofe di cui le sfugge la logica infame, di una sventura che torna a piombare su di lei nonostante che, attraverso le infinite traversie del suo passato, il ritmo caotico degli eventi sembrasse come acquietarsi per un attimo e ricomporsi quindi in un disegno virtualmente produttivo, con la celebrazione delle nozze con l'amato Bireno. Tutta la sicurezza che pareva ricostituirsi intorno ad Olimpia, si disgrega così nel dolore di quel grido che cerca di raggiungere le vele lontane, richiamando a sé la presenza insostituibile di colui che se n'è andato.

¹ L. Ariosto, *Orlando furioso*, (ed. Caretti, 1954), X, 27.

² Cfr. Catullo, LXIV, 116-264; Ovidio, *Eroidi*, X. A proposito di questi *fontes* e di altri minori che forniscono un interessante supporto all'elaborazione dell'episodio ariosteo, cfr. P. Rajna, *Le fonti dell'Orlando furioso*, Firenze 1876, pp. 175-181. L'opera di Rajna è fondamentale per la ricostituzione di quello che, seguendo Giovanni Sinicropi, si può definire come «*pretesto*» dell'*Orlando furioso*; è necessario comunque (ed è questa la strada che abbiamo intenzione di percorrere con la nostra analisi) analizzare i rapporti che si legano al carattere e al «significato strutturale dell'invenzione ariosteica». È in tal senso che «*testo e pretesto* vengono ad essere concepiti come interdipendenti» cfr. (*La struttura della parodia; ovvero: Bradamante in Arli*, in «Strumenti critici», XLV, giugno 1981, pp. 232-251).

IV
TASSO E IL DRAMMA INCONSCIO DELLE
«CAGIONI ASCOSE» NELLA *GERUSALEMME LIBERATA*

1. *L'uscita di Aletto dagli abissi infernali*

Il canto IX del poema tassiano si presenta come un nucleo di grande importanza emblematica, collocandosi significativamente nell'ambito delle zone centrali dell'opera e sviluppando un discorso simbolico che mostra una fondamentale importanza nel definire quel concetto primario di "liberazione/purificazione" del mondo contaminato su cui si fonda l'intero svolgimento della vicenda storico-poetica.

Ma il gran mostro infernal che vede queti
que' già torbidi cori, e l'ire spente,
e cozzar contra 'l fato e i gran decreti
svolger non può de l'immutabil Mente,
si parte; e dove passa, i campi lieti
secca, e pallido il sol si fa repente;
e d'altre furie ancora e d'altri mali
ministra, a nova impresa affretta l'ali.

IX, 1

In apertura del canto, notiamo subito la presentazione terribile della fiera Aletto che abbandona le profondità degli abissi infernali e si accinge ad incitare gli animi pagani al sangue e alla guerra, acuendo la rabbia di Solimano, la sua sete di orrore e di stragi. Questo spirito ctonio rappresenta tutte le energie della distruzione e della discordia: è ipostasi del potere del male che cerca di sconvolgere gli animi degli uomini, ritardando il compimento di quello che è necessario,

secondo le leggi del destino storico e la volontà immutabile della mente divina¹.

Nel contesto del poema cristiano di Tasso, il potere del male è limitato. È uno spazio finito, all'interno dell'infinito teologico. Rappresenta infatti una "forza di contraddizione": è il "non-volere" che rallenta dall'inizio della vita fisica il dovuto compimento della giustizia, ma che allo stesso tempo, proprio per il contrasto determinato dalla sua ombra, accentua i volumi di tutto quanto è buono e giusto, ne rende più splendida la bellezza.

In questo momento della storia dolorosa della prima crociata si delineano, uno dopo l'altro, i termini di un grande cambiamento delle condizioni spirituali: ed è questa una mutazione che influenzerà nel profondo l'evolversi delle cose. All'infuriare del male sul campo di battaglia, alla sua licenza senza confini, viene ora posto un termine chiaro e indiscutibile dai voleri dell'Eterno.

Ed è un termine necessario, oltre il quale si determineranno gli sviluppi cruciali della situazione presente:

Sedeà colà ond'Egli e buono e giusto
dà legge al tutto e 'l tutto orna e produce
sopra i bassi confin del mondo angusto,
ove senso o ragion non si conduce;
e de la eternità nel trono augusto
rispondeà con tre lumi in una luce.
Ha sotto i piedi il Fato e la Natura,
ministri umili, e il Moto e Chi 'l misura,

e 'l Loco, e Quella che qual fumo o polve

¹ Teologicamente — in senso cristiano — il "male" si mostra infatti come il "ritardo" di ciò che è necessario. Non è una vera e propria alternativa alla necessità, bensì la presunzione illusoria e fallace di una alternativa. È infatti la pretesa "vana" di dilatare sul piano storico — attraverso quella stessa dimensione del "tempo" che nasce proprio a causa del male e fronteggia l'eterno — il verificarsi ineluttabile della stessa necessità.

la gloria di qua giuso e l'oro e i regni,
 come piace là su, disperde e volve,
 né, diva, cura i nostri umani sdegni.
 Quivi ei così nel suo splendor s'involge
 che v'abbaglian la vista anco i più degni:
 d'intorno ha innumerabili immortali,
 disegualmente in lor letizia eguali.

Al gran concerto de' beati carmi
 lieta risuona la celeste reggia.
 Chiama Egli a sé Michel, il qual ne l'armi
 di lucido adamante arde e lampeggia,
 e dice lui: — Non vedi or come s'armi
 contra la mia fedel diletta greggia
 l'empia schiera d'averno, e in sin dal fondo
 de le sue morti a turbar sorga il mondo?

Va', dille tu che lasci ormai le cure
 de la guerra a i guerrier, cui ciò conviene,
 né il regno de' viventi né le pure
 piaggie del ciel conturbi ed avenene:
 torni a le notti d'Acheronte oscure,
 suo degno albergo, a le sue giuste pene;
 quivi se stessa e l'anime d'abisso
 crucii: così comando e così ho fisso. —

IX, 56-59

L'arcangelo riceve a questo punto dal Re del mondo il compito preciso di scacciare l'empia schiera dei demoni liberati dai poteri di Lucifero², determinando quindi il loro ritorno nelle viscere della terra, nei suoi «bassi confini»³, nell'estremo «fondo delle sue morti»⁴. Il demoniaco è infatti energia pervertita della negazione, è la forza che fa da contrasto all'evoluzione armoniosa delle cose, l'impedimento

² T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, IV, 1-19.

³ *Ivi*, 56.

⁴ *Ivi*, 58.

dell'armonia, un'ombra che in ogni modo si muove per ostacolare la luce.

APPENDICE

ESERCIZI DI ERMENEUTICA PUNTUALE SULL'*ORLANDO FURIOSO*

1. *Il duello fra Atlante e Bradamante (IV, 15-17)*

Né per lacrime, gemiti o lamenti
che facesse Brunel, lo volse sciorre.
Smontò de la montagna a passi lenti,
tanto che fu nel pian sotto la torre.
E perché alla battaglia s'appresenti
il negromante, al corno suo ricorre:
e dopo il suon, con minacciose grida
lo chiama al campo ed alla pugna 'l sfida.

Non stette molto a uscir fuor de la porta
l'incantator ch'udì 'l suono e la voce.
L'alato corridor per l'aria il porta
contra costei, che sembra uomo feroce.
La donna da principio si conforta,
che vede che colui poco le nuoce:
non porta lancia né spada né mazza,
ch'a forar l'abbia o romper la corazza.

Da la sinistra sol lo scudo avea,
tutto coperto di seta vermiglia;
ne la man destra un libro, onde facea
nascere, leggendo, l'alta meraviglia:
che la lancia talor correr pareva,
e fatto avea a più d'un batter le ciglia;
talor pareva ferir con mazza o stocco,
e lontano era, e non avea alcun tocco.

IV, 15-17

* Come già in parte accennato nell'Introduzione, queste pagine critiche risalgono alla primavera del 1992 e sono state elaborate nell'ambito di un Ph.D. Program Graduate Seminar diretto da Franco Masciandaro a Storrs, presso la University of Connecticut-USA.

Il duello fra Atlante e Bradamante è uno dei diversi momenti dell'*Orlando furioso* in cui si trovano poste a confronto le realtà antitetiche — ma ugualmente significative agli occhi dell'autore — del fenomenico e del fantastico.

L'eroina, la futura progenitrice della stirpe Estense, si mostra qui in tutta la propria sicurezza granitica sul piano pratico-razionale, come un tipico esempio di fiducia nelle infinite potenzialità di controllo lucido degli eventi.

Bradamante, come donna, incarna il prototipo ideale del guerriero *faber suae quisquis fortunae*¹, dell'individuo che ingaggia la propria battaglia contro la disarmonia e tutte le più sconcertanti divergenze del suo vissuto immediato, del suo essere uomo all'interno di un sistema complesso, nel quale le spinte verso il disordine e il caos devono venire periodicamente corrette dagli affilati rasoi del *lògos*².

Atlante, invece, in tutta la sua immagine aerea, che si giustappone specularmente alla preponderante terrestrità della donna, è in sé emblematico di un ideale fantastico che si presenta nel mondo, nelle sue ambiguità, come una "testa di Giano". La sua dimensione è infatti un universo multiforme dal quale possono trarre alimento i desideri e le utopie degli uomini: quelle speranze più alte che, qualora vengano giustamente incanalate in un programma pratico costruttivo, possono costituire la base per un utile "ri-pensamento" e un'opportuna "ri-costituzione" del mondo grazie alle virtù pratiche del singolo.

L'irrazionalità del meraviglioso, comunque, se non corretta lucidamente dallo "spirito geometrico", può provocare un sentimento di vuoto e anche coinvolgere la

¹ Cfr. L. Hardwick, *Ancient Amazonas – Heroes, Outsiders or Women?*, «Greece and Rome», XXXVII (1990), pp. 14-36.

² Sui vari ruoli sociali della donna nel Rinascimento e sull'eventualità della "scelta militare" si può consultare: M. L. King, *La donna del Rinascimento*, in *L'uomo del Rinascimento*, (a c. di E. Garin), Bari 1988, pp. 271-327.

mente in un gioco infinito di riflessi, introducendo la vertigine del dubbio proprio attraverso le innumerevoli proiezioni del suo specchio, in un assoluto vorticare di forme che sembra negare essenza.

In questo episodio del canto IV, è importante notare fra l'altro l'uso simbolico di armi di una natura completamente diversa, da parte dei due personaggi.

All'asta e alla spada di Bradamante, si giustappongono infatti lo scudo "coperto di seta vermiglia" e il libro magico di Atlante, strumento privilegiato dal quale ogni finzione può nascere.

Il carattere dei poli fortemente oppositivi che le due figure rappresentano è indubbio: la donna esibisce armi consuete, esplicitamente di offesa, che possono essere utilizzate nello spazio di un regolare combattimento.

L'incantatore, invece, fa della sua apparente mancanza di puri strumenti bellici, il punto di forza del proprio sorprendente cimento nel mondo degli uomini.

Interessante è notare in questo senso come Atlante intenda prendere vantaggio sull'avversario esibendo, al posto di armi canoniche, degli oggetti che non sembrano certamente pertinenti ad un duello: un "libro", appunto, e uno "scudo" ammantato. E si noti come, nel suo apparire, proprio quest'ultimo strumento magico si carichi al contempo di innocenza e mistero, coperto com'è da un drappo di seta che, senza dubbio, ne acutizza il segreto³.

³ Nella letteratura medievale, lo "scudo" assume molteplici accezioni metonimiche e metaforiche. Richiama infatti l'idea del "guerriero", della "protezione", della "garanzia legale". Il suo simbolismo è sempre di tipo apotropaico. Cfr. J. Chevalier – A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, Milano 1986, II, pp. 350-351. Psicologicamente lo "scudo" può essere avvicinato all'aspetto femminile della personalità dell'eroe; in questo senso, si può dire immagine dell' "a-nima", nell'accezione sentimentale-intuitiva del termine, in un rapporto di forte dipendenza dall'archetipo materno. Cfr. C. G. Jung, *Simboli della trasformazione. Analisi dei prodromi di un caso di schizofrenia*, Torino 1973, pp. 377-378.

The complete version of this book
is published by

CASA EDITRICE LE LETTERE
Florence Italy

This same volume can be directly
examined by scholars at the

C.R.A. – INITS LIBRARY

Requests for consultation have
to be sent to the following address:
<crasecretary@cra.phoenixfound.it>

Le pubblicazioni della
CARLA ROSSI ACADEMY
INTERNATIONAL INSTITUTE OF
ITALIAN STUDIES
(*Non-Profit Cultural Organization*)
sono obbligatoriamente da considerare
“fuori commercio”

L'indice dei testi elettronici della
Carla Rossi Academy Press
viene inviato annualmente in
Europa, Canada, Stati Uniti d'America,
Messico, Brasile, Argentina,
Sud-Africa, India,
Australia e Nuova Zelanda,
a biblioteche ed
istituti universitari specializzati

Le pubblicazioni C.R.A.-INITS sono registrate presso
le autorità competenti dello
Stato Italiano
e sono liberamente consultabili in formato elettronico
<www.cra.phoenixfound.it>

Finito di stampare per conto della
Carla Rossi Academy
International Institute of Italian Studies
nel mese di Luglio
MMVI

COPYRIGHT

© Copyright by
Carla Rossi Academy
International Institute of Italian Studies.
All rights reserved.

The intellectual property on publications of
Carla Rossi Academy
International Institute of Italian Studies
is strictly reserved.

The utilization of texts, section of texts or pictures
is protected by the copyright law.

You can use the publications of this web site
only for private study.

Please read these notes carefully before consulting
the present web site.

In case you do not agree with the actual
use conventions, please leave the web site immediately.