

“Essere” ed “apparire” nel *Furioso*

Alcune osservazioni

Marianna Villa (Milano)

RIASSUNTO: Mediante l'analisi delle ricorrenze di alcune spie lessicali, quali “credenza”, “meraviglia” e i termini connessi all’ “apparire”, il saggio va ad indagare la dinamica della contrapposizione tra “apparire” ed “essere” nell’*Orlando Furioso*. Il piano della realtà extra-letteraria e della finzione continuamente si intersecano, grazie agli interventi autoriali di Ariosto, in un continuo gioco di rimandi da cui è difficile uscire. Punti fermi sono però l’amore, visto come forza all’origine della dinamica essere/apparire, generatore di inganni ma anche di magie, e la parola, posta come forza che può tentare di dare un senso al reale.

PAROLE CHIAVE: apparire; essere; meraviglia; molteplice; credenza

SCHLACWÖRTER: Erscheinung; Sein; Wunderbare, das

Il rovescio della verità nel poema ariostesco si fonda su molteplici aspetti. Nel quadro contraddittorio della condizione umana, in cui il bene è inscindibile dal male, come mostra il motto “pro bono malum”, anche il gioco tra “essere” e “apparire” assume un ruolo significativo. Infatti l’articolazione della dinamica dell’“errore/errare” nel Poema non è legata solo a scelte erranee dei personaggi o all’intervento del caso, perché spesso è l’ambiguità tra “apparire” ed “essere” a provocare “false credenze”.

“Oh fallace degli uomini credenza!”

Ariosto, voce narrante ironica che tesse la trama narrativa del poema in un perpetuo intreccio di motivi, nei proemi segnala esplicitamente la varietà del reale e induce i lettori alla riflessione sulla “credenza” spesso fallace negli uomini (“Oh fallace degli uomini credenza!” *OF XLI*, 23, 1). Così la “poca credenza” (*OF VII*, 1, 7) dei lettori è ascrivibile alla straordinarietà dei fatti narrati, di cui lo “sciocco vulgo” spesso non ha esperienza (“inesperienza”; *OF VII*, 1, 6), segno che il pubblico ideale del Poema si deve lasciare guidare dalle fila del racconto in una realtà spesso imprevedibile¹. Si delinea allora

¹ Emilio Bigi, “Introduzione e Commento” all’*Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto a cura di Cristina Zampese (Milano: BUR, 2012), 248. Da qui sono tratte tutte le citazioni. La nozione

una prima contrapposizione tra l'“apparente” ordine dato dalla sapiente mano dell'Autore di contro a una realtà molteplice e irrazionale per sua natura. Nel prologo del canto *OF XVIII*, invece, la non “facil credenza” di Ippolito nei confronti di qualsiasi cosa gli venga riferita (“che s'ognun truova in voi ben grata udienza | non vi truova però *facil credenza*”, *OF VIII*, 1, 7–8) è segno di una saggezza superiore, che punta ad un'investigazione attenta della verità: “e sempre, prima che dannar la gente | vederla in faccia” (*OF XVIII*, 2, 5–6). Tralasciando qui la possibile natura ambigua delle parole di Ariosto nei confronti del signore (riscontrabile soprattutto se si considerino in un'ottica più ampia altri passi, come la *Satira I*) e il problema dei vizi della realtà di corte, si afferma la necessità di una indagine più approfondita della realtà, dietro l'apparenza delle cose. Così, entro il piano delle vicende narrate, l'annuncio infondato del cavaliere Guascone a Bradamante relativo all'imminente matrimonio tra l'amato Ruggiero e Marfisa acquista veridicità solo dal fatto che è sulle bocche di tutti, ma la guerriera, già in preda alla gelosia, prende per vera ogni parola, dando “facil credenza” a false dicerie (ricorre ancora “credenza” reduplicato poco sotto, in *OF XXXII*, 33, 3). E invece l'insistenza di Ariosto sul meccanismo generatore dei *rumores* nell'ottava 32 ha l'effetto di ammonire il lettore ad essere scettico, a “veder[e] in faccia [la gente]” prima di emettere giudizi, per riprendere le parole del proemio del canto *OF XVIII*:

credea il Guascon quel che dicea, non senza
 cagion; che ne l'esercito de' Mori
 openione e universal credenza,
 e publico parlar n'era di fuori.
 I molti segni di benivolenza
 stati tra lor facean questi romori;
 che tosto o buona o ria che la fama esce
 fuor d'una bocca, in infinito cresce [...]

(*OF XXXII*, 32)

La costruzione dell'ottava è di per sé significativa: rispetto ad A² (“era di questo universal credenza | e in secreto e in palese e in forte e in piano”) il verso 3 viene sdoppiato ed enfaticizzato con l'aggiunta del termine “openione”, semanticamente rilevante per l'indagine qui condotta, mentre il riferimento esplicito ai “romori” e il distico conclusivo di ascendenza virgiliana (*Aen.* IV 174–75) sulla personificazione della fama, entrambi assenti in A, ammiccano

stessa di veridicità, nota Bigi, appare in tutta la sua problematicità, ma del resto Ariosto intende rivolgersi proprio ai lettori più intelligenti, “a voi[...] | Che il lume del discorso avete chiaro”, *OF VII*, 2, 3–4, mostrando l'irrealtà dell'apparato letterario che lui si sforza di dominare.

² Con A, B e C ci si riferisce, come è abitudine, alle edizioni del 1516, 1521, 1532.

il lettore colto in relazione a meccanismi letterari già ampiamenti consolidati nell'epica e nella tragedia, come la diffusione rapida di notizie false, sulla base di deboli indizi, generatori di conseguenze spesso drammatiche. Ma nel cuore di Bradamante già maldisposto (“di gelosia, d'ira, di rabbia piena” *OF XXXII*, 35, 6) le parole trovano “credenza” e, come la Didone virgiliana, si lamenta sul letto, desiderosa di morire. Tuttavia, a differenza dell'eroina virgiliana, desidererà ricercare una morte onorevole in battaglia, recitando la parte dell'eroina abbandonata, per poi uscire armata.

Sempre in relazione alle indicazioni di regia, il termine “credenza” ricorre nel proemio del canto *OF XXVIII*, ancora in rima con “udienza”, in relazione al racconto dell'oste a Rodomonte sugli inganni femminili, per suggerire, a coloro che vogliano proseguire la lettura, soprattutto se donne, di non prestare fede a quello che verrà detto, nel contempo rigettando con malizia su Turpino, presunta fonte della materia narrata, la paternità del racconto misogino (*OF XXVIII*, 2): “Passi chi vuol, tre carte o quattro, senza leggerne verso, e chi pur legger vuole | gli dia quella medesima credenza | che si suol dare a finzioni e a fole” (*OF XXVIII*, 3,1–3)³. L'accumulazione di scuse e di spiegazioni accentua l'interesse del lettore verso quanto segue, ma problematizza anche il rapporto tra verità ed apparenza in un continuo gioco di specchi, mostrando un autore dichiaratamente favorevole alle donne, costretto a riportare storie misogine, tra continue smentite ed elogi, in un ampio ventaglio di comportamenti femminili virtuosi o fraudolenti. Come a dire che se a livello teorico è possibile distinguere la realtà dall'apparenza, nel concreto dell'esperienza umana e del labirinto della vita sociale la distinzione si fa sottile o impossibile. In sede proemiale, allora, Ariosto-narratore ingloba il lettore nell'officina del racconto, rendendolo “artefice”, almeno, della fruizione letteraria, visto che nella realtà non è possibile districarsi, in quanto libero di credere o no a quanto legge o di scegliere cosa leggere (ma ovviamente il piacere del testo risiede nella disponibilità alla lettura, nella “credenza”, nel lasciarsi immergere, come i personaggi, nel vorticoso gioco letterario). Per converso, tocca al narratore tenere legato a sé il lettore e ridurre il divario tra “essere” ed “apparire” tanto che, se si eccede nel raccontare le gesta eroiche dei cavalieri, troppo sproporzionate rispetto a quanto sono credibili, si rischia di non essere presi sul serio e occorre fermarsi. Così nel raccontare le incredibili gesta di Marfisa:

³ *OF VI*, 71, *OF VIII*, 52 e *OF VIII*, 58.

Cinque e più a un colpo ne tagliò talotta:
 e se non che pur dubito che manche
 credenza al ver c'ha faccia di menzogna,
 di più direi; ma di men dir bisogna.

Il buon Turpin, che sa che dice il vero,
 e lascia creder poi quel ch'a l'uom piace,
 narra mirabil cose di Ruggiero,
 ch'udendolo, il direste voi mendace.

(OF XXVI, 22, 5–8; OF XXVI, 23, 1–4)

Il richiamo, ancora una volta, a Turpino come depositario della verità è ora accompagnato dall'ostentata reminiscenza dantesca di *Inf.* XVI 124–125 che invita a tacere di fronte all'inverosimile: “Sempre a quel ver c'ha faccia di menzogna | de' l'uom chiuder le labbra fin che puote”. L'enfasi su Dante si accompagna a un'operazione di rovesciamento della fonte: Dante, dovendo descrivere l'apparizione del mostro e l'improbabile volo sopra Gerione, la “sozza imagine di froda” (*If.* XVII, 7), appunto simbolo dell'instabilità, dell'incoerente rapporto tra essere ed apparire, rinsalda la veridicità di quanto sta per narrare sulla base della propria esperienza⁴ e afferma che il silenzio deve essere vinto, pertanto il lettore segue con Dante-personaggio l'evolversi degli eventi, dopo aver depresso ogni incredulità. Nel *Furioso*, invece, si allude a una mancata “credenza” di fronte al “ver ch'ha faccia di menzogna”, pertanto il problema della verosimiglianza non viene risolto con un'autorità (Turpino è oramai insufficiente, la verità è la sua, non credibile)⁵ e le “mirabil cose” (OF XXVI, 23,3)

⁴ *Inf.* XVI 130–2: “ch'io vidi per quell'aere grosso e scuro | venir notando una figura in suso, | meravigliosa ad ogne cor sicuro”. Per l'insistenza dantesca posta sull'atto del vedere e sulla meraviglia, e, più in generale, per l'interpretazione del passo della *Commedia* nella direzione che qui diventerebbe oggetto di rovesciamento da parte di Ariosto, rimando al mio Marianna Villa, “Chiose a *Inf.* XXV 45: ‘mi puosi 'l dito su dal mento al naso’. Per una semantica del gesto dantesco”, in *Studi danteschi* 78 (2013): 101–18, cit. 116–8.

⁵ I riferimenti a Turpino hanno generalmente proprio lo scopo di rimarcare la distanza tra realtà e invenzione, tra verosimile e inverosimile. Nel caso del mostro alato che assale Baiardo interrompendo il duello tra Rinaldo e Gradasso, OF XXXIII, 84: “Forse era vero augel, ma non so dove | o quando un altro ne sia stato tale. | Non ho veduto mai, né letto altrove, | fuor ch'in Turpin, d'un sì fatto animale: | questo rispetto a credere mi muove, | che l'augel fosse un diavolo infernale”, OF XXXIII, 85, 1–6. L'origine infernale è confermata dal riferimento a Turpino e dalla considerazione che nessuno ha mai avuto esperienza, con la vista, di una creatura siffatta. Sul gioco di Ariosto con la fonte turpinesca si veda almeno Sergio Zatti, “Il ruolo di Turpino: poesia e verità nel *Furioso*”, in Sergio Zatti, *Il Furioso tra epos e romanzo* (Lucca: Pacini Fazzi, 1990), 173–212.

vengono taciute⁶. Dante ha un’esperienza forte da narrare (la cosiddetta poetica delle “mira vera”⁷) e fa una ricerca linguistica in tal senso, soprattutto nel Paradiso, Ariosto può solo affermare un reale molteplice e contraddittorio, in cui la verità ha molte facce⁸ e forse per intuirlo si dovrebbe rovesciare la poesia stessa (*OF XXXV, 27*).

Tuttavia sin dalla seconda ottava del poema il narratore ritaglia per sé la possibilità di dire la sua in un particolare ambito, quello amoroso, e può costituirsi come un vero e proprio personaggio, al pari di Orlando. Proprio in relazione alle sofferenze d’amore nell’esordio del canto *OF XVI*, prendendo spunto dal tormentato amore di Grifone per Orrigille, riflette sulla dolorosa irrazionalità dell’esperienza amorosa e richiede la “credenza” nel lettore, con un’espressione dal sapore petrarchesco (“date udienza insieme | a le dolenti mie parole extreme”, *RVF CXXXVI, 32⁹*):

Gravi pene in amor si provan molte
di che patito io n’ho la maggior parte,
e quelle in danno mio sì ben raccolte,
ch’io ne posso parlar come per arte.
Però s’io dico e s’ho detto altre volte,
e quando in voce e quando in vive carte,
ch’un mal sia lieve, un altro acerbo e fiero,
date credenza al mio giudizio vero.

L’amore, irrazionale e irresistibile, è allora posto alla base degli inganni e della confusione tra essere ed apparire, perché fa leggere la realtà diversamente (“Questo creduto fu; che ‘l miser suole | dar facile credenza a quel che vuole” si legge in *OF I, 56* a proposito di Sacripante innamorato). La dimostrazione è data dalle vicende narrate, in quanto per i personaggi la credenza è spesso fallace in sé, o destinata ad essere smentita dalle situazioni (“esperienza”

⁶ Così in *OF XXXVIII, 89*, nel corso del duello tra Ruggiero e Rinaldo il racconto non corrisponde a quanto avviene nella realtà, che supera la possibilità di comunicazione linguistica: “Or inanzi col calce, or col martello accennan quando al capo e quando al piede, | con tal destrezza e con modo sì snello, | ch’ogni credenza il raccontarlo eccede”. La stessa cosa in *OF IX, 80, 3–4*: “Lo séguita sì ratto, ch’ogni stima | di chi nol vide, ogni credenza eccede”.

⁷ Teodolinda Barolini, “Aracne, Argo e San Giovanni: l’arte trasgressiva in Dante e Ovidio”, in Teodolinda Barolini, *Il secolo di Dante: viaggio alle origini della cultura letteraria italiana* (Milano: Bompiani 2012), 245–65, 251.

⁸ Per un’indagine sul tema della menzogna: Francesco Ferretti, “Menzogna e inganno nel ‘Furioso’”, *Versants* 59 (2012): 85–109.

⁹ Per l’intermediazione di: “Cortesi donne, che benigna udienza | date a’ miei versi”, *OF XXXVIII, 1, 1–2*.

di contro a “credenza” in *OF XVIII*, 777 1–2; “falsa” in *OF XXIII*, 60, 4, connessa all’errore in *OF XLIV*, 60, 6, smentita dai fatti in *OF XLV*, 99, 3). Così Bradamante innamorata alla vista Atlante nelle sembianze di Ruggiero¹⁰ segue la propria percezione e il cuore innamorato (“vede | colui che di Ruggiero ha tutti i segni”; ricorrono i termini “veggiò”, “conosco”, “veduta”, “cor”, *OF XIII*, 76–*OF XIII*, 77) nonostante gli accorti avvertimenti di Melissa (“quel che mille volte ormai l’ha detto”, *OF XIII*, 75, 2), e rimane intrappolata nel palazzo incantato. Il passo è tutto giocato sul lessico della “credenza”, perché la donna se ne crea una tutta personale e fallace, fondata sui sensi: “Perché voglio io de la *credenza* altrui | che la *veduta* mia giudichi peggio? (*OF XIII*, 77, 5–6). O ancora, lo scarto tra essere e apparire può essere determinato da una erronea valutazione della situazione, con Mandricardo che pensa di vincere facilmente in duello e conquistare Marfisa (*OF XXVI*, 70), ma i fatti andranno diversamente. Saggio si dimostra invece Rinaldo rifiutando la prova del napo, consapevole della delusione che proviene dal voler aumentare la propria credenza (“lascian star mia *credenza* come stasse” *OF XLIII*, 6, 6).

In relazione alla falsa credenza e l’errare del giudizio umano è possibile dunque distinguere due piani. Da un lato il rovesciamento delle attese è legato a una realtà che a priori è mascherata, e inconoscibile all’uomo: così denuncia Ariosto nel proemio del canto *OF XIX*, dal momento che è difficile leggere dietro il “viso degli uomini”, soprattutto nell’ambiente di corte dominato dall’adulazione. Si tratta quindi della concreta realtà umana, “extranarrativa”, dominata dal caso.

Nel piano delle vicende narrate, invece, dove l’artefice-narratore può muovere i fili ed escludere, in via teorica, il caso, paradossalmente il contrasto tra essere e apparire viene spesso esibito e il lettore, dopo i primi canti, si abilita al meccanismo del rovesciamento delle attese e riesce quasi a prevederlo, traendo piacere dalla frustrazione del personaggio.¹¹

Nel celebre episodio dello scorno di Sacripante Ariosto già collega l’amore alla “falsa credenza”, anticipando in questo senso il proemio del canto *OF XVI*, in un’ottava densa di relazioni tra i due campi semantici della “credenza” e dell’ “errore”:

¹⁰ Significativa l’insistenza sull’apparenza fallace: “sembianza”, “incantamenti”, “error”, “arte”, “inganno”, *OF XIII*, 49–*OF XIII*, 51.

¹¹ Si rimanda al classico studio: Daniel Javitch, “Cantus Interruptus in the Orlando Furioso”, *Modern Language Notes* 95, 1 (1980): 66–80.

Forse era ver, ma non però credibile
 a chi del senso suo fosse signore;
 ma parve facilmente a lui possibile,
 ch'era perduto in via più grave errore.
 Quel che l'uom vede, Amor gli fa invisibile,
 e l'invisibil fa vedere Amore.
 Questo creduto fu; che 'l miser suole
 dar facile credenza a quel che vuole.

(OF I, 56)

La confusione tra apparire ed essere, nei personaggi, è dunque connessa soprattutto alla loro interiorità, ai moti passionali, come nell'episodio del palazzo di Atlante, emblema dell'intero poema, in cui la magia non trasforma tanto il reale, ma è l'interiorità di ciascuno a creare un labirinto da cui non si può uscire. Agli autoinganni si aggiunge l'influenza della collettività, ugualmente fallace (“Oh sommo Dio, come i giudicii umani | spesso offuscati son da un nembo oscuro”, OF X, 15, 1–2). Celebre l'episodio della scelta inaspettata che Doralice fa di Mandricardo, contro tutte le previsioni di Rodomonte, il quale si credeva preferito per le imprese che aveva compiuto in suo onore, sostenuto dal parere della stessa collettività (“né egli avea questa credenza solo, | ma con lui tutto il barbaresco stuolo OF XXVII, 105, 7–8). Lo scorno di Rodomonte è quindi amplificato proprio perché collettivo: “di che tutti restâr meravigliosi | Rodomonte sì attonito e smarrito | che di levar non era il viso ardito” (OF XXVII, 107, 6–8); solo Mandricardo conosce la verità dei suoi reali rapporti con la donna, e sa di essere il preferito, potendo così ridere, insieme ai lettori, del “popolar giudizio vano” (OF XXVII, 106, 8). Il lessico della meraviglia risulta allora fondamentale per marcare lo sdoppiamento tra l'opinione e il reale: “Ognun meravigliando in piè si leva; | che 'l contrario di ciò tutto attendeva” (OF XVII, 93, 7–8).

L'“alta meraviglia”

La “meraviglia”, come è stato ampiamente indagato dagli studiosi, è connessa innanzitutto al manifestarsi della magia e del meraviglioso nelle sue molteplici accezioni, secondo un gusto proprio della tradizione, in *primis* arturiana, a cui Ariosto si ricollega¹². Il termine “meraviglia” è infatti utilizzato

¹² Riprova della centralità ricoperta da questo tema è l'indagine delle letture “discrepanti” che del *Furioso* sono state fatte a partire dai primi lettori degli anni Quaranta e Cinquanta del Cinquecento, volte a normalizzare il testo, riducendone il meraviglioso, allo scopo di poterlo rendere un “classico”. Si veda in proposito Klaus W. Hempfer, *Letture Discrepanti: la ricezione dell'Orlando Furioso nel Cinquecento: lo studio della ricezione storica come euristica dell'interpreta-*

come sostituto degli strumenti magici quali l'apparizione dello scudo che acceca nel duello di Atlante con Bradamante in *OF II*, 54, 4–8. Anche qui su-bentra il narratore, che, facendo il verso alla *Commedia*¹³, enfatizza lo scar-to con il reale, appellandosi però a una sua supposta, quanto inverosimile, testimonianza, un “vidi” di portata ben diversa da quella dantesca:

Fu quel ch'io dico, e non v'aggiungo un pelo:
io 'l vidi, i' 'l so; né m'assicuro ancora
di dirlo altrui; che questa meraviglia
al falso più ch'al ver si rassimiglia.

Pur recuperando la materia della tradizione, al narratore sta a cuore segnala-re l'inverosimiglianza di ciò che narra e addirittura giocare su di essa¹⁴. Cele-bre è l'ironica ambiguità sull'ippogrifo, sin dalla prima apparizione definito “alta meraviglia” (*OF IV*, 4, e poi, ancora ripetutamente in connessione con la meraviglia, in *OF X*, 91, 1; *OF XXII*, 25, 5; *OF XXIII*, 13, 1) con un aggettivo che sottolinea l'intensità dell'esperienza di chi lo vede. L'animale viene utilizzato volutamente da Atlante per confondere gli avversari e, in un caso, anche da Ruggiero proprio per destare l'ammirazione collettiva (*OF X*, 90–*OF X*, 91), mentre in realtà Ariosto lo presenta maliziosamente come una creatura rea-le, di contro a tutti gli altri inganni del mago: “Non finzion d'incanto, come il resto, | ma vero e natural si vedea questo. || Del mago ogn'altra cosa era fig-mento” (*OF IV*, 19, 7–8; *OF IV*, 20, 1). E poco oltre la prima apparizione del cavallo alato, non a caso con la medesima espressione “alta meraviglia” si in-dicano, al contrario, i prodigi che il mago va ricreando mediante il suo libro magico (*OF IV*, 17,4): apparizioni questa volta inconsistenti e fittizie, desti-nate ad essere vinte da altri incantesimi e che richiamano il gusto per l'arte magica proprio di Ariosto e della cultura del suo tempo.¹⁵

zione (Modena: Franco Cosimo Panini, 2004); Daniel Javitch, *Ariosto classico: la canonizzazione dell'Orlando furioso* (Milano: Bruno Mondadori, 1999).

¹³ Bigi, *Commento*, 140 segnala il passo di Gerione, *If. XVI* 124–7, significativo, quindi, in relazione al tema delle meraviglia nel *Furioso* (su cui *supra* nota 4) unito a *If. XXVIII* 113–5.

¹⁴ “La natura della poesia ariostesca si fonda prima di tutto su una necessaria, iperletteraria e ‘onesta’ falsità che, pur non potendo preservare dai dolori, costringe la ‘falsità normale’ e dif-fusa al vaglio di un’etica sorridentemente e inevitabilmente ironica”, Alberto Casadei, “Nuove prospettive su Ariosto”, *Italianistica* 37, 3 (2008): 167–92, 192. Un ampio capitolo sarebbe da aprire anche su tutti quei casi di personaggi fantastici e meravigliosi che compaiono senza alcun accenno alla meraviglia, ma in un modo del tutto naturale, come Alcina, *OF VI*, 35–*OF VI*, 38 o Atlante, *OF II*, 37, soprattutto in connessione al caso e all'intreccio delle vicende.

¹⁵ Si veda almeno Rossana Alhaique Pettinelli, “Ariosto ‘altissimo platonico’, una proposta di lettura del *Furioso* nel secondo Cinquecento”, in *Forme e percorsi dei romanzi di cavalleria da*

Se il lessico della meraviglia negli esempi sopra riportati segna il passaggio immediato dalla realtà ad un'apparenza vana, si riscontra anche il caso opposto, quando la magia cede il posto alla naturalità delle cose. Infatti viene ancora definita “alta” la meraviglia di Bradamante (*OF XXII, 32, 2*) quando si dissolvono gli inganni del palazzo di Atlante e l'animo della donna, prima “offuscato” dall'illusione, può finalmente riconoscere il suo amato Ruggiero. Il gioco tra realtà e apparenza, veicolato dalla magia, appare quindi del tutto naturale agli occhi di un lettore del tempo e perfettamente plausibile perché legato a un'ampia tradizione pregressa, il problema sarà semmai quello di giustificarne la verosimiglianza alla luce dei dibattiti che ben presto sorgerranno in merito alla canonizzazione del poema. Nuova è invece, nel *Furioso*, la rifunzionalizzazione dell'elemento magico ereditato dalla tradizione, in quanto monito per i lettori, chiamati ad afferrare l'ambiguità dell'esistenza.

In relazione alla poetica della meraviglia, le esperienze di Ruggiero e Orlando risultano simili. Di fronte alla bellezza artefatta di Alcina, non è “maraviglia” che anche Ruggiero ne cada vittima (*OF VII, 16, 3*). Come accadrà per Bradamante, avvertita inutilmente da Melissa degli inganni di Atlante nel passo sopra richiamato, anche il giovane guerriero “stima esser falso” (*OF VII, 17, 6*) ciò che ha udito contro la maga da Astolfo-mirto, proprio in virtù della propria percezione visiva. E circolarmente, togliere la “maraviglia” (*OF VII, 71, 5*) del guerriero di fronte alla vera essenza della maga, svelata dall'anello di Melissa, a sua volta “mirabilmente” trasmutata in Atlante (*OF VII, 50, 1*): brutta e laida, ora l'autentica Alcina genera solo ribrezzo. Così Orlando, tra le ultime azioni coscienti nel momento di concitata disperazione dovuto alla scoperta del “tradimento” di Angelica, prima di cadere in preda alla follia (ancora l'espressione “*Mirabilmente* trasmutosse”, *OF XXIII, 51, 1*), si “maraviglia” della sua capacità di piangere: “Di sé si maraviglia ch'abbia in testa | una fontana d'acqua sì vivace (*OF XXXIII, 125, 5–6*) e proverà la stessa emozione quando recupera il senno, uscendo dall'errore: “ancor si maraviglia poiché donno | è fatto de' suoi sensi e che non dorme | così, poi che fu Orlando d'error tratto | restò maraviglioso e stupefatto” (*OF XXXIX, 58, 5–6*) e ancora quando si accorge di essere senza vestiti (*OF XXXIX, 59*). Altrettanto “maraviglioso e stupefatto” è Ruggiero di fronte al combattimento delle due

Boiardo a Brusantino, di Pettinelli (Roma: Bulzoni, 2004): 45–63. Per la connessione tra la magia e l'arte performativa del linguaggio uno studio pionieristico può essere: Laura Giannetti Ruggiero, “L'incanto delle parole e la magia del discorso nell' ‘Orlando furioso’”, *Italica* 78, 2 (2001): 149–75.

donne a cui tiene di più, Bradamante e Marfisa (*OF XXXVI, 26, 8*)¹⁶: si tratta di una lacerazione interiore risolvibile solo grazie alla rivelazione di Atlante, che porterà all'agnizione dei due fratelli, tra lo stupore generale: “Qui si tacque; e a Marfisa et alla figlia | d'Amon lasciò e a Ruggier gran meraviglia” (*OF XXXVI, 66, 7–8*). E la circolarità delle ricorrenze del lessema della meraviglia come una sorta di “cornice” di singoli episodi potrebbe continuare¹⁷.

Ma il discorso può essere ampliato, come mostra una delle vicende più significative e pervasive del poema, ovvero la follia di Orlando, perché il lessico della meraviglia, connesso con il verbo “restare”, va a collegare a distanza tutti quei blocchi narrativi, sparpagliati *dall'entrelacement* ariostesco, in cui compaiono le reazioni dei testimoni oculari delle più svariate e mirabili prove di Orlando folle, o semplicemente di coloro che si rendono conto di quanto sia trasmutato (Zerbino, *OF XXIV, 52, 3*: “si meraviglia e a pena 'l crede”; Fiordiligi, *OF XXIX, 44, 7*: “d'alta meraviglia piena”).

La meraviglia non è quindi solamente legata all'eccesso, all'iperbolico, alla magia o ad interventi risolutivi (e si noti che queste dinamiche sono innescate sempre dall'amore), bensì va a connotare, come farà Pirandello¹⁸, le reazioni dei personaggi di fronte ad esperienze inattese, dove l'essere non corrisponde al dover essere”. Basti pensare al regno delle donne, una sorta di mondo alla rovescia (“Questa che forse è *maraviglia* a voi, | che tante donne senza uomini siamo, | è grave e intollerabil pena a noi” (*OF XXXVII, 38, 1–3*), ma anche al vero e proprio doppiopiede della terra che è il regno lunare, visitato da Astolfo con la sua “doppia meraviglia” (*OF XXXIV, 71, 1*), o al padiglione di nozze (*OF XLVI, 78*) che apre uno squarcio temporale verso il futuro. Spazi “altri” e anche tempi “altri”: la meraviglia consente dunque percorsi trasversali nel testo, anche ricucendo i rimandi con la tradizione, come mostra il caso di Malagigi, meravigliato di fronte all'amore di Rinaldo verso Angelica, semplicemente perché nell'*Innamoramento di Orlando* la situazione era invertita (*Inn. I 44*). E' evidente come in questo caso la meraviglia presup-

¹⁶ Lo stilema, già impiegato a proposito dell'ippogrifo in *OF X, 90* (cfr. *supra*), ricorrerà variato (“Meravigliosa e attonita”, *OF XLVI, 104*) in occasione dell'improvvisa apparizione di Rodomonte, a sfidare Ruggiero.

¹⁷ Il “circolo della meraviglia” è riproposto nel 1532 con la medesima funzione di “cornice” nell'episodio di Ruggiero e Leone: la meraviglia di Ruggiero, liberato da Leone in *OF XLV, 51*, corrisponderà a quella di Leone, quando scopre che il suo campione è proprio quel Ruggiero, già promesso di Bradamante (*OF XLVI, 38, 1*).

¹⁸ Su cui si veda almeno la recente monografia di Christian Rivoletti, *Ariosto e l'ironia della finzione: la ricezione letteraria e figurativa dell'Orlando Furioso in Francia, Germania e Italia* (Venezia: Marsilio, 2014), 334–44.

ponga un coinvolgimento attivo del lettore, che deve sforzarsi di riannodare le fila con la tradizione; lo stesso discorso vale per la meraviglia connessa al palazzo di San Giovanni nel Paradiso terrestre, un episodio che è tutto un intarsio di citazioni classiche e umanistiche. Si genera pertanto una meraviglia di secondo grado, che si sovrappone a quella di Astolfo per la “stupenda opra” che ha di fronte (*OF XXXIV*, 53): così Ariosto stesso ammicca ironicamente al lettore che, pur abile nell’individuare l’intarsio letterario, presuma di comprendere e collegare aspetti del reale, invitandolo ad essere prudente: “Taccia qualunque le mirabili sette | moli del mondo in tanta gloria mette” (*OF XXXIV*, 53, 7–8)¹⁹. Consapevole del valore dell’immaginazione, Ariosto utilizza il linguaggio della meraviglia per instaurare una sorta di dialogo morale col lettore, invitato a cogliere le incertezze e le ambiguità della condizione umana e del vivere sociale, dominati dal contrasto tra credenze e verità, tra essere e apparire: “oh quante incantatrici, oh quanti | incantator tra noi, che non si sanno!” (*OF VIII*, 1, 1–2). Se la natura fittizia e ingannatrice della magia risulta per lo più evidente, al contrario nella realtà il gioco è talmente complesso che gli imbrogli per lo più sfuggono ed è difficile, per chiunque, sapersi districare²⁰.

La molteplicità del reale: il gioco delle apparenze

Specchio della molteplicità del reale è senz’altro la consapevole regia della scrittura ariostesca, che gestisce l’ampia rete lessicale intorno al tema dell’apparenza.

Il termine “apparire” (23 occorrenze nelle sue varie forme: “apparirà”, 2²¹; “apparve”, 9; “apparìa”, 6; “apparenze”-“apparere”-“apparian”-“apparir”-“apparirann”-“apparisse”, 1) viene sempre impiegato nell’accezione propria di un qualcosa che si presenti alla vista, e quindi, più che generare ambiguità, risulta un elemento propulsivo all’azione quando introduce sulla scena nuovi personaggi o scandisce il tempo interno, associato al sole o alle stelle. Di segno opposto la forma “apparenza” (4) conserva un significato per lo più ambiguo: così l’aspetto onesto dei guerrieri intorno all’eremita nel canto XLIV è di natura diversa dall’ “apparenza finta” (*OF XLIV*, 5) che domina le

¹⁹ Lo stesso imperativo era stato utilizzato in relazione ad Angelica vestita da pastorella, non paragonabile ad alcuna altra donna della tradizione letteraria “Taccia chi loda Fillide, o Neera [...]” (*OF XI*, 12, 1–4)

²⁰ Esemplare nel poema il fatto che la Fraude stessa, personificata, appaia all’arcangelo Michele tanto simile al vero che viene da lui creduta (*OF XIV*, 91).

²¹ D’ora in avanti la cifra posta dopo un termine indica il numero di occorrenze nel poema.

corti; allo stesso modo la cortesia di Pinabello che ospita Grifone ed Aquilante è solo simulata (“Cortesemente dico in apparenza, ma[...]”, *OF XX*, 105, 1) o i colpi inferti da Mandricardo su Zerbino risultano nei fatti meno forti di quanto sembrano “in apparenza” (*OF XXIV*, 67). Solo nel caso di Fiordiligi, l'apparenza “leggiadra” e “bella” viene confermata dai comportamenti onesti e gentili della sfortunata donna.

Più significativo a livello quantitativo il termine, di derivazione lirica, “sembiante” (47; nella forma plurale “sembianti”, 14; “sembianza”, 31) che sta ad indicare ciò che appare alla vista, spesso come una vera e propria spia di riconoscimento dei personaggi. Così Angelica nel primo canto è due volte individuata dall’“angelico sembiente” (*OF I*, 12 e *OF I*, 53) che attira su di sé i desideri dei paladini. Ma il termine viene poi rifunzionalizzato da Ariosto in altri contesti, per lo più connessi alla guerra. Alla prima apparizione di Bradamante si sottolinea l'impressione di magnificenza e forza che suscita come guerriero: “il cui sembiente è d'uom gagliardo e fiero” (*OF I*, 60) e ancora poco oltre la medesima espressione diventa identificativa di lei “dal sembiente altier” (*OF II*, 36), non a caso verrà utilizzata anche per l'altra donna guerriero, Marfisa (“il fier sembiente”, *OF XIX*, 81). Anche Orlando agli occhi di Olimpia viene indicato per due volte con l'espressione “fiero sembiente” (*OF IX*, 56 e *OF IX*, 79), tale portamento lo rende poi riconoscibile a Mandricardo che era sulle sue tracce (*OF XXIII*, 74) per sfidarlo.

Di grande complessità risulta invece il termine “parere” (circa 500 occorrenze, comprendendo le forme ad esso legate, “pareano”, “pare”, “parendo” etc.), che presuppone un'interpretazione della realtà, soggettiva e opinabile, un protendersi dell'io verso il mondo, rispetto al semplice “apparire”, da intendersi piuttosto come una “manifestazione” della realtà stessa. Così gli interventi autoriali “a me par” (*OF VI*, 59, *OF XX*, 48); “mi par” (*OF I*, 48, *OF XIII*, 80, *OF XLVI*, 1), “Non dico ch'ella fosse, ma pareo” (*OF XII*, 6, 1), segnano l'ironica visione di una realtà mobile dove non ci sono certezze definitive in un gioco dinamico, dal momento che i procedimenti della similitudine, tutti introdotti dal verbo parere, svolgono spesso, al contrario, una funzione di controllo di una materia potenzialmente digressiva, riducendola a qualcosa di noto²².

La casistica connessa al “parere” è ampia e complessa, in una gamma molto

²² Tralasciando il complesso discorso sulle similitudini, si rimanda almeno al recente lavoro di Veronica Copello, *Valori e funzioni della similitudine nell'Orlando Furioso* (Bologna: I Libri di Emil, 2013).

variegata che va da un massimo di intenzionalità di colui che manipola la realtà, per cui si entra nell’ambito della fraude o della magia, allo scorno del personaggio, dovuto ad un mondo che non si piega alle aspettative dell’io, dove cioè il soggetto è, per così dire, in balia di una realtà contraddittoria. Nel primo caso si può ricordare l’episodio di Astolfo che cerca di distruggere il palazzo di Atlante. Per difendersi, il Negromante moltiplica l’immagine del cavaliere inglese in base ai desideri dei vari paladini, in modo tale che questi ultimi lo inseguano: “[Atlante] Lo fa con diaboliche sue *larve* | *parer* da quel diverso, che solea: | gigante ad altri, ad altri villan *parve*, | ad altri un cavallier di faccia rea. | Ognuno in quella forma in che gli *apparve* | nel bosco il mago, il paladin vedea” (*OF XXII*, 19, 1–6). Tale trasformazione di Astolfo in una sorta di Proteo risulta significativa soprattutto se consideriamo che Atlante uscirà di scena con la sparizione del palazzo e Astolfo ne erediterà l’ippogrifo.

Nel secondo caso si possono considerare gli episodi in cui Ariosto genera ambiguità, andando a rivitalizzare il classico “sdoppiamento” di persona e l’ampia gamma di espedienti “comici” ad esso connessi: travestimenti, scambi di persona, e, più raramente, agnizioni e riconoscimenti. Il duplice statuto di donna e cavaliere di Bradamante e Marfisa, per esempio, assume connotati di sorprendente modernità. Accanto al riuso di fonti classiche e cavalleresche, le Amazzoni dell’epica antica e le donne guerriero della tradizione canterina in ottave, si assiste ad una valorizzazione della profondità dei personaggi in direzione della loro femminilità, in parallelo alla *querelles des femmes* che nel 1532 assume spazio maggiore nel poema. Al primo apparire di Bradamante Ariosto gioca sull’ambiguità dettata dall’armatura, per sottolinearne il valore bellico: “Ecco pel bosco un cavallier venire | il cui sembante è d’uom gagliardo e fero” (*OF I*, 60, 1–2), ambiguità che ora coinvolge anche il lettore, il quale scopre, in parallelo allo sventurato Sacripante, la vera identità del guerriero che ha abbattuto il re di Circassia, in una situazione che risulta volutamente comica e contemporaneamente emblematica della mobilità del reale. Nel precedente boiardesco, invece, la confusione avveniva solo in seno alla vicenda, perché Bradiamonte veniva sempre definita, nelle parti narrative, donna o donzella. Nel *Furioso*, però, dopo l’effetto sorpresa del primo canto, il motivo dell’apparenza ingannatrice di Bradamante diventa costitutivo del personaggio e noto ai lettori: così all’apparire di Marfisa, l’altra donna-guerriero, l’effetto di disorientamento non coinvolge più il lettore (*OF XX*, 129). Piuttosto l’interesse ariostesco si sviluppa in direzione della femminilità delle guerriere, in quanto Bradamante vive un’esperienza di ge-

losia analoga a quella di Orlando e poi sarà destinata a sposarsi, legittimando la dinastia estense²³, mentre Marfisa, forse la più simile alle Amazzoni, acquisterà il ruolo di sorella e cognata. L'armatura riveste allora un ruolo significativo, soprattutto per Bradamante: le permette di aprirsi spazi sconosciuti ad altre donne²⁴ e media le sue relazioni con il mondo esterno. Quando cade in preda alla gelosia, la donna non medita il suicidio come Didone, né si abbandona alla follia come Orlando,²⁵ ma esce dalla dimora paterna per affrontare la realtà con l'armatura, mostrando il suo valore nelle armi. In quell'occasione l'armatura diventa sostituta della sua identità e specchio visibile di essa tramite la sopravvesta, con foglie ingiallite e cipressi di chiara valenza mortuaria.²⁶ In relazione alla molteplicità del reale e agli intrecci delle vicende, l'armatura può permettere il riconoscimento dei paladini grazie alle insegne note (Sansonetto *OF XXII*, 64; Guidon Selvaggio *OF XIX*, 79), o, al contrario, generare inganni, come nell'episodio di Ruggiero e Leone (*OF XLIV*, 77; *OF XLV*, 69; *OF XLVI*, 52).

Si possono inoltre notare altre corrispondenze significative: il travestimento volto a ringiovanire assume una connotazione negativa, come nel caso di Alcina che seduce Rinaldo simulando giovinezza e bellezza, oppure nel caso di Gabrina che suscita il riso, rivestita in abiti giovanili da Marfisa (*OF XXIII*, 94,1); al contrario il travestimento mirato a uno scambio tra i

²³ Sul personaggio di Bradamante e la valorizzazione dell'elemento dinastico cfr. Elenonora Stoppino, *Genealogies of Fiction: Women Warriors and the Dynastic Imagination in the Orlando furioso* (New York: Fordham University Press, 2011); per il percorso di gelosia vedi Marianna Villa, "Tra 'inchiesta' e 'profezia': Bradamante nel Furioso", *ACME* 54, 3 (2001): 141-73.

²⁴ Esemplari le parole di Angelica, che costretta a fuggire ai vari paladini innamorati, si lamenta: "ho perduto l'onor, ch'è stato peggio; | che se ben con effetto io non peccai, | io do però matera ch'ognun dica | ch'essendo vagabonda io sia impudica", *OF VIII*, 41, 5-8.

²⁵ La guerriera inizia i suoi lamenti gettandosi sul letto senza disarmarsi (*OF XXXII*, 36) ed è proprio l'armatura che la salva dal proposito di uccidersi ("Così dicendo, di morir disposta, | salta del letto, e di rabbia infiammata | si pon la spada alla sinistra costa | ma si ravvede poi che tutta è armata", *OF XXXII*, 44, 1-4), diventando quindi un segno del possesso delle proprie facultà; al contrario Orlando folle si priva dell'armatura e degrada in una condizione ferina.

²⁶ "[...] tosto una divisa | si fe' su l'arme, che voleva inferire | disperazione e voglia di morire", *OF XXXII*, 46, 6-8; "Era la sopravveste del colore | in che riman la foglia che s'imbianca, | quando del ramo è tolta, o che l'umore | che faceva vivo l'arbore le manca", *OF XXXII*, 47, 1-4. Il colore della foglia ingiallita può essere spiegato come un riferimento alla perdita della speranza, a cui si aggiunge il cipresso, emblema della morte fisica: "Ricamata a tronconi era, di fuore, | di cipresso che mai non si rinfranca, | poi c' ha sentita la dura bipenne: | l'abito al suo dolor molto convenne", *OF XXXII*, 47, 5-8. Spesso la sopravveste, in relazione ai cavalieri, va a connotare l'interiorità del personaggi; per il tema dell'abito rimando al mio Villa, "Tra 'inchiesta' e 'profezia'", 154-6.

sessi presenta una valenza positiva e significativa per le fila della narrazione. Melissa vestita da uomo – nelle sembianze di Atlante – riesce a convincere Ruggiero a lasciare Alcina e rimette in moto l’azione; così Ricciardetto, prendendo il posto della sorella, soddisfa il proprio desiderio e quello di Fiordispina (*OF XXV*, 33, 81), in una “frode” del tutto positiva che va a chiudere, in questo caso, una vicenda rimasta in sospeso nell’*Innamoramento* di Orlando²⁷.

La rete tematica “apparire” e “parere” meriterebbe, allora, un ulteriore approfondimento, non possibile in questa sede: basti pensare che Bradamante stessa finisce per giocare sul duplice statuto che la caratterizza quando viene ammessa nella rocca di Tristano per il suo valore in combattimento. Per difendere la permanenza di Ullania, rivendica il diritto di rimanere nel castello in nome del suo essere guerriero, non per la sua bellezza, pure da tutti riconosciuta: “Ma chi dirà se tutta non mi spoglio; | s’io sono o non son quel ch’è costei? | E quel che non si sa non si de’ dire; | e tanto men, quando altri n’ha a patire” (*OF XXXII*, 102, 5–8). Viene messo in discussione anche quell’elemento che nella tradizione garantiva il riconoscimento delle donne-guerriero al di là dell’armatura, cioè la bionda e lunga capigliatura: “Ben son degli altri ancor, c’hanno le chiome | lunghe, com’io, né donne son per questo” (*OF XXXII*, 103, 1–2). Qui essenza ed apparenza si confondono come in un gioco di specchi (“perché dunque volete darmi nome | di donna, se di maschio è ogni mio gesto? | La legge vostra vuol che ne sian spinte | donne da donne, e non da guerrier vinte”, *OF XXXII*, 103, 5–8), in un tentativo, mediante la parola “pragmatica” e il ragionamento serrato, di plasmare il reale riportandolo a una logica di buon senso, di contro alle dure leggi della Rocca di Tristano. Se l’amore è all’origine di “false credenze” o di dure e inique leggi, tocca allora alla parola, che sia di Ariosto o dei personaggi, cercare di dare un senso ad una realtà mutevole e contraddittoria.

²⁷ Giulio Ferroni, “Da Bradamante a Ricciardetto: interferenze testuali e scambi di sesso”, in *La parola ritrovata: fonti e modelli di analisi letteraria*, eds. di Girolamo-Paccagnella (Palermo: Sellerio, 1992), 137–59.

