

Menzogna e inganno nel "Furioso"

Autor(en): **Ferretti, Francesco**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **59 (2012)**

Heft 2: **Fascicolo italiano. L'Orlando Furioso e la tradizione cavalleresca**

PDF erstellt am: **14.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-323596>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Menzogna e inganno nel *Furioso*

Chi non sa che al mondo non saria [...] la verità, se non fosse
la bugia?

(Baldasar Castiglione)

Una tra le molte novità dell'*Orlando furioso* rispetto all'*Inamoramento de Orlando* consiste nel diverso atteggiamento del poeta-narratore nei confronti delle menzogne e, più in generale, degli inganni che sono oggetto di racconto. Nel poema di Boiardo infatti «ha ancora pieno valore l'antitesi di «leale» e «disleale», «virtù soprana» e «gran falsitade»». ¹ Ariosto invece di fronte ai problemi morali connessi alla frode non presenta certezze e adotta la cautela conoscitiva che trapela ogni volta che vengono affrontate le altre costanti del vivere umano e dei rapporti sociali: oltre alla frode, e a quella peculiare frode verbale che è la menzogna, si pensi all'ingratitude, all'infedeltà, all'amore, alla gelosia e a tutti gli altri ingredienti che nel *Furioso* compongono il quadro contraddittorio della condizione umana, all'interno del quale il bene è sempre inscindibile dal male. ² Se è vero che tra il XIV e il XVI secolo emerge in Italia una linea di riflessione morale che prelude a quella del Rinascimento francese, ³ occorre aggiungere che tale linea si nutre non solo di dialoghi e trattati, ma anche di finzioni (novelle, commedie e poemi narrativi). Venendo al caso che ci sta ora a cuore, la riflessione sulla menzogna presente nel *Furioso* sembra già andare in una direzione che sarà quella indicata da Montaigne: «Se la menzogna, come la verità avesse una sola faccia, saremmo in una condizione migliore. Di fatto prenderemmo per certo il contrario di quello che dicesse il bugiardo. Ma il rovescio della verità ha centomila aspetti e un

¹ Giorgio Forni, «Armi» e «ali». Ironia e illusioni nel IV canto del «*Furioso*», in «Lettere italiane», LXII, 2, 2010, pp. 181-202 (p. 183).

² Sebbene, per quanto concerne il senso del motto *pro bono malum*, mi paia convincente l'interpretazione ristretta di Giorgio Masi, *I segni dell'ingratitude. Ascendenze classiche e medievali nelle imprese ariostesche del «Furioso»*, in «Albertiana», V, 2002, pp. 141-164 (il motto, attraverso un sistema di allusioni non solo bibliche ma anche esopiche, farebbe riferimento al problema dell'ingratitude e dunque sarebbe una forzatura interpretarlo, in senso allargato, come anfibologia: 'il bene in cambio del male' vel 'il male a vantaggio del bene'), non c'è dubbio che nel poema siano molti gli esempi di male compiuto a vantaggio del bene, come avremo modo di osservare anche in queste pagine.

³ Cfr. ora Amedeo Quondam, *Forma del vivere. L'etica del gentiluomo e i moralisti italiani*, Bologna, Il Mulino, 2010.

campo indefinito». ⁴ In queste pagine, avviando una ricerca che mi auguro di poter sviluppare più ampiamente in futuro, analizzerò alcuni dei «centomila aspetti» che caratterizzano «il rovescio della verità» nel racconto ariostesco, tutt'uno con la voce del poeta-narratore, sempre attento a tenere desta l'attenzione del lettore di fronte al «campo indefinito» delle menzogne.

1. Ironia e menzogna

Menzogna e inganno sono elementi onnipresenti nel *Furioso*, non meno pervasivi della follia o della gelosia. Se proviamo a immaginare un lettore di primo '500, digiuno degli studi novecenteschi dedicati al problema della rappresentazione letteraria della menzogna, ⁵ anche quel lettore non tarderebbe ad accorgersi di quanto sia ampio e articolato lo spazio dedicato alla menzogna (verbale e non verbale) nel racconto ariostesco. Prima di cercarla tra i personaggi del poema, non possiamo trascurare che essa prospera sulla bocca del poeta-narratore. Come si sa, è anzitutto per quest'aspetto che la voce del narratore ariostesco si differenzia da quella boiardesca. Da una parte Ariosto accoglie il modello dell'*Innamorato* in virtù del quale al lettore non si offre «una storia che si racconta «da sé» – come dirà poi il Pigna della narrazione epica –, ma la rappresentazione dell'atto del narrare una storia»; ⁶ dall'altra trasforma quel ruolo dialogico, proponendosi come mentitore virtuoso, attraverso quella forma di menzogna conoscitiva che era ai suoi occhi l'ironia.

In un orizzonte umanistico, infatti, secondo una «una lunga tradizione risalente ad Aristotele» (*Eth. Nic.* IV 7 e *Rhet.* III 11), tramandata dal Pontano del *De sermone* (II 7 e 15) e culminante nella *Scienza nuova* di Vico (§ 408),

⁴ Michel de Montaigne, *Saggi*, a cura di Fausta Garavini, con un saggio di Sergio Solmi, Milano, Adelphi, 1966, p. 44. Cito il saggio *Dei bugiardi* (libro I, capitolo IX).

⁵ Oltre a studi come Guido Almansi, *Bugiardi. La verità in maschera*, Venezia, Marsilio, 1996 e Mario Lavagetto, *La cicatrice di Montaigne. Sulla bugia in letteratura* (1992), Torino, Einaudi, 2002², cfr. la recente miscellanea *La menzogna*, a cura di Maria Grazia Profeti, Firenze, Alinea, 2008.

⁶ Riccardo Brusca, *Matteo Maria Boiardo*, in *Storia della letteratura italiana* diretta da Enrico Malato, III, Roma, Salerno, pp. 634-708 (p. 685).

⁷ Andrea Battistini, *Galileo e i gesuiti. Miti letterari e retorica della scienza*, Milano, Vita e Pensiero, 2000, p. 138 e n. Galileo, come già spiegava De Sanctis, fu uno dei principali eredi dell'ironia ariostesca e della sua funzione conoscitiva.

«il linguaggio ironico» era associato alla «finzione» e alla «menzogna».⁷ Si trattava però di una menzogna socratica, funzionale alla verità e prope-
deutica all'espressione della condizione umana e delle sue incertezze
moralì.⁸ Del resto è proprio la modalità socratica di una voce narrante che
si pone come 'interlocutrice del lettore' a sostenere l'istanza conoscitiva
interna al *Furioso*, relativa anzitutto a una conoscenza di tipo morale.⁹
Quell'Ariosto che, quando si tratta di indossare una maschera satirica, non
esita a proporsi come magnanimo modello di schiettezza («insomma esser
non so se non verace / [...] a difender la bugia / non volli prender mai
spada né scudi», *Sat.* III 12 e 77-78) è la stessa persona che, quando si tratta
di indossare la maschera di narratore, parimenti autobiografica e dialogica,
predica per bocca di san Giovanni l'equivalenza strutturale di poesia e
menzogna: «E se tu vuoi che 'l ver non ti sia ascoso / tutta al contrario
l'istoria converti» (27); e la predica, appunto, ironicamente: attribuendo la
menzogna dei poeti alla pura e semplice necessità di procacciarsi il favore
dei potenti (XXXV 25-27). E ancor più ironicamente (e dunque in forma
innocua e non blasfema) certifica la menzogna letteraria sul Vangelo di san
Giovanni (28, 7-8). Sulla scorta di modelli classici e umanistici (Ficino, ma
verosimilmente anche Luciano, *auctor* di Alberti ed Erasmo),¹⁰ Ariosto è un
narratore ironico non solo perché gli sta a cuore segnalare la finzione e
l'inverosimiglianza di ciò che si narra, capovolgendo in senso positivo il
disprezzo colto che gravava sulle «fole di romanzi», ma anche perché
l'ironia della voce narrante, con i suoi effetti di distanziamento, permette
di istituire un dialogo morale con il lettore, invitandolo in continuazione, o
addirittura incalzandolo, come accade nei proemi,¹¹ a usare le inverosimili

⁸ Più esattamente «nell'ironia verità e menzogna non formano contrasto», cfr. Harald Weinrich, *Linguistica della menzogna*, in *Metafora e menzogna: la serenità dell'arte*, trad. it., Bologna, Il Mulino, 1989, pp. 127-185 (p. 171).

⁹ Cfr. i saggi di Giorgio Forni, *Ariosto e l'ironia*, in «Lettere italiane», LVIII, 2, 2006, pp. 208-223; e «*Armi*» e «*ali*», cit., dove s'insiste sul modello di Marsilio Ficino (secondo cui l'ironia socratica, in quanto simulazione di ignoranza, è una menzogna virtuosa, utile a smascherare gli inganni fraudolenti dei sofisti); nonché quello di Alberto Casadei, *Nuove prospettive su Ariosto e sul «Furioso»*, in «Italianistica», XXXVIII, 3, 2008, pp. 167-192 (pp. 190-192).

¹⁰ Cfr. almeno Emilio Mattioli, *Luciano e l'Umanesimo*, Napoli, Istituto degli Studi Storici, 1980; e Lorenzo Geri, *A colloquio con Luciano di Samosata. Leon Battista Alberti, Giovanni Pontano ed Erasmo da Rotterdam*, Roma, Bulzoni, 2011.

¹¹ Sulla cui problematica funzione morale (anche in relazione allo spazio proemiale nella precedente tradizione cavalleresca), cfr. Riccardo Brusciagli, *Studi cavallereschi*, Firenze, SEF, 2003, pp. 103-117 (*Ariosto morale dal «Furioso» del '16 alle «Satire»*).

finzioni che gli pone davanti agli occhi come uno specchio ludico e cangiante nel quale afferrare le ambiguità dell'esistenza. Detto altrimenti, quelle del narratore ariostesco sono menzogne istruttive: egli ci fa avvertire di continuo la falsità di ciò che narra proprio per metterci in guardia contro le falsità che ci circondano nella vita reale.¹² Né sembra improprio pensare – anche se il romanzo cavalleresco in ottave è altra cosa dal romanzo realista in prosa – che egli, grazie a una cultura umanistica la cui reale estensione ancora ci sfugge, sia approdato a quella specifica «saggezza del romanzo» additata in pagine famose da Kundera, per il quale non a caso «l'ironia irrita. Non perché si faccia beffe o attacchi, ma perché ci priva delle certezze, svelando il mondo come ambiguità».¹³

Poco sopra dicevo che il narratore ariostesco, ricorrendo a quella peculiare forma di menzogna che è l'ironia, istituisce un dialogo morale col lettore. Com'è stato acutamente suggerito, l'ironia di Ariosto è a tal punto pronunciata che il poeta si spinge a dissimulare l'interlocutore fittizio: l'assai frequente vocativo «Signor» seguito da seconda persona plurale, infatti, si può riferire ambigualmente sia a Ippolito, in quanto interlocutore privilegiato, sia a una moltitudine di auditori, in linea con la finzione di oralità ereditata da Boiardo, il quale però aveva esplicitamente chiamato a raccolta «signori e cavallier».¹⁴ Pur con questo margine d'incertezza (chi tiene tra le mani il testo a stampa in altre parole non sa bene se identificarsi con il nobile dedicatario o con uno pseudo-boiardo pubblico di auditori che, sebbene non convocati, si presuppone siano chiamati in causa da un cantore sfuggente), è lecito dire che la seconda persona plurale contribuisce non poco alla funzione dialogica dell'ironia. Come già mostrava Durling quando ancora non si erano imposte le teorie di Bachtin sul romanzo come genere dialogico e polifonico, il lettore fuori dal testo, infatti, è di continuo incalzato dal narratore a riflettere sulle ragioni che hanno prodotto le azioni narrate nel poema e a discutere il loro implicito senso morale.¹⁵ Durling, com'è noto, ha

¹² Cfr. Casadei, *Nuove prospettive su Ariosto*, cit., p. 192: «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 diffusa al vaglio di un'etica sorridentemente e inevitabilmente ironica».

¹³ Milan Kundera, *L'arte del romanzo*, trad. it. Milano, Adelphi, 1988, p. 185.

¹⁴ Brusca, *Studi cavallereschi*, cit., pp. 37-54 (*Ludovico Ariosto. L'ambiguità del romanzo*).

¹⁵ Robert M. Durling, *The figure of the poet in Renaissance epic*, Harvard U.P., Cambridge (MA), 1965.

illuminato quest'aspetto del poema concentrandosi su uno dei temi più insistiti: la cosiddetta *querelle des femmes* complementare a quella presente nel *Cortegiano*. Ma il narratore ariostesco, nella sua posizione privilegiata di filtro ironico delle vicende, affronta una moltitudine di temi etici: l'amore, la follia, la gelosia, l'ingratitude, le leggi, e appunto (tornando al nostro tema) la frode e la menzogna.

La discussione su questi temi capitali avviene nelle forme di un dialogo tra il narratore e il lettore che sta alle spalle del non meglio precisato destinatario interno: più esattamente, visto che il lettore non può prendere la parola per rispondere al narratore, è meglio parlare di un dialogo implicito, gestito a distanza da una prima persona autobiografica che ne accoglie molte al proprio interno. È nella voce del poeta in dialogo con i suoi lettori-ascoltatori, in altre parole, che trova spazio non solo una varietà di situazioni moralmente problematiche riferite sotto forma di «bella istoria», ma anche una varietà di interpretazioni in dialogo e in conflitto tra loro. Consideriamo dunque alcuni momenti di questa polifonia degli inganni, senza dimenticare che per Ariosto la discussione morale non è destinata a produrre un sistema coerente di verità, bensì un insieme eterogeneo di opinioni di volta in volta adeguate alle occasioni contingenti.

2. Parole e azioni

Quando parla di amore, follia e gelosia, il narratore chiosa la condizione dei personaggi, alludendo alla propria esperienza autobiografica. Nel caso dell'inganno, oltre a rinviare alla propria, veniale condizione di poeta-mentitore (che getta però una luce ambigua sui molti encomi tributati a Ippolito), fa riferimento al contesto che lo accomuna ai lettori cortigiani. La corte, lo spazio che aveva fama di essere immagine ideale del mondo, è pervasa, infatti, dalla menzogna, com'è ricordato nei due fondamentali proemi dei canti XIX e XLIV. Prendendo spunto dalla sincera amicizia di Cloridano e Medoro, nel primo caso Ariosto evoca per contrasto la corte come il luogo nel quale i veri e i falsi amici si nascondono dietro l'identico aspetto: «i veri e i finti amici a lato, / che mostran tutti una medesima fede». Se invece fosse possibile mostrare il cuore che i cortigiani nascondono dietro il volto, gli onori andrebbero ridistribuiti in modo completamente diverso: «Se, come il viso, si mostrasse il core, / tal

ne la corte è grande e gli altri preme, / e tal è in poca grazia al suo signore, / che la lor sorte muteriano insieme» (XIX 1 e 2). Nel secondo proemio, confrontando il povero rifugio che l'eremita offre a Ruggiero naufrago con le «corti regali» ben note ai lettori, il narratore porta di nuovo alla ribalta l'ipocrisia di un mondo in cui «la caritate è in tutto estinta / né si vede amicizia, se non finta» (XLIV 1).

In un proemio complementare a questi due, Ariosto loda Ippolito per il suo discernimento, ossia per la sua saggia diffidenza nei confronti dei discorsi falsi: «che s'ognun trova in voi ben grata udienda / non vi trova però facil credenza» (XVIII 1). Non possiamo sapere se questa lode sia sincera, tanto più dopo aver richiamato alla memoria le parole di san Giovanni. Siamo sicuri invece che la prudenza lodata in Ippolito affiora nel corso del racconto come una virtù indispensabile per destreggiarsi in un mondo in cui, come nella corte, «mai senza finzion non si favella» (XLIV 3). Proviamo, dunque, a orientarci tra queste finzioni.

a. Frode e malizia

La prima e più articolata tipologia d'inganni narrati nel *Furioso* concerne la varietà delle frodi che affliggono la vita umana: sia quelle nei confronti di chi non si fida, sia quelle – e in questi casi, con Dante, sarà meglio parlare di tradimenti – nei confronti di chi si fida. Tra queste frodi, da un punto di vista formale, possiamo distinguere quelle verbali (le menzogne propriamente dette) e quelle non verbali, che a loro volta consistono in frodi comportamentali (le relazioni false e sleali) oppure magiche (gli incantesimi che falsificano la realtà).

Anzitutto è da notare che il personaggio fraudolento per eccellenza dell'*Innamorato*, Brunello, ha nel *Furioso* uno spazio quasi irrilevante. Quel «ribaldello» grottesco, che era stato un primattore nel II libro boiardo, ha poco margine di manovra nell'universo di Ariosto, il quale preferisce affidare il ruolo di grande fraudolento ad altri personaggi significativamente meno riconoscibili come tali: Pinabello, Polinesso, Alcina, Orrigille col suo pari Martano, Gabrina, Lidia, etc. A questi personaggi, che potremmo definire i *villains* del *Furioso*, il narratore attribuisce un gran numero di azioni compiute da malizia, da una volontà perversa di servirsi del prossimo e di usarlo in vista del proprio tornaconto, per poi nuocerli senza scrupolo. La menzogna, di conseguenza, è per loro uno strumento

indispensabile. Gabrina in particolare possiede l'arte che sarà poi di M.me de Merteuil: come ogni virtuoso del falso, riesce a introdurre fatti reali per creare un'immagine distorta della realtà. Il narratore segnala tale abilità, censurandola apertamente, nel momento in cui la vecchia, animata da un'invidiosa voluttà di nuocere, riferisce a Zerbino che la sua promessa sposa, Isabella, era stata rapita da venti predoni, omettendo di dire che essi avevano ritenuto vantaggioso non stuprarla e soprattutto che la fanciulla era stata salvata da Orlando:

– È capitata in questi pochi giorni
che non n'udisti, in man di più di venti;
sì che, qualora anco in man tua ritorni,
ve' se sperar di còrre il fior convienti. –
Ah vecchia maladetta, come adorni
la tua menzogna! e tu sai pur se menti.
Se ben in man de venti ell'era stata,
non l'avea alcun però mai violata (XX 141).

Dove si noti che Gabrina non ha alcun interesse a mentire a Zerbino. Semplicemente è animata dal piacere di nuocere. Martano, invece, che è fraudolento perché sa di essere un imbelles marrano (come suggerisce il nome), non è un mentitore altrettanto scaltro. Dopo aver organizzato la frode ai danni di Grifone, grazie allo scambio di armature, non sa resistere alla tentazione di «pulir» troppo la menzogna. Spingendosi al punto di far passare Orrigille per sua sorella, rende la menzogna evidente anche al frodato, Aquilante, il quale punisce entrambi e vendica il fratello (XVIII 84). Alcina, per quanto sgavazzi in una corte di vizi, è forse la meno spietata tra i grandi fraudolenti perché si limita a metamorfosare gli amanti senza ucciderli (non è un caso che sia l'unica, tra i grandi fraudolenti, a non essere punita con la morte). Eppure la sua sconfitta, grazie all'anello magico recapitato a Ruggiero da Melissa, consente al poeta di rammentare che l'equivalente delle magiche menzogne nel mondo reale sono le frodi, pane quotidiano dei lettori (VIII 1-2):

Oh quante sono incantatrici, oh quanti
incantator tra noi, che non si sanno!
che con lor arti uomini e donne amanti
di sé, cangiando i visi lor, fatto hanno.
Non con spirti costretti tali incanti,

né con osservazion di stelle fanno;
 ma con simulazion, menzogne e frodi
 legano i cor d'indissolubil nodi.

Chi l'anello d'Angelica, o piu tosto
 chi avesse quel de la ragion, potria
 veder a tutti il viso, che nascosto
 da finzione e d'arte non saria.

Ma davvero basta il buon uso della ragione, nel *Furioso* come nel mondo reale, per mettersi al riparo dagli inganni? È vero, sì, che non tutti i personaggi del poema hanno la sfortuna di imbattersi nei virtuosi del falso. Ma che le relazioni sociali pullulino di menzogne nocive Ariosto lo rammenta subito, fin dal I canto. Non vista, Angelica ascolta qui i sospiri d'amore che le rivolge Sacripante e s'illude che ai sospiri petrarcheschi del suo spasimante corrisponda un carattere leale e sincero come quello di Orlando; per questa ragione decide di simulare benevolenza allo scopo di farsi riaccompagnare in Catai: «ma alcuna finzione, alcuno inganno / di tenerlo in speranza ordisce e trama; / tanto ch'a quel bisogno se ne serva, / poi torni all'uso suo dura e proterva» (51). Da brava ipocrita, uscendo fuori dal cespuglio, la donna si rivolge allo spasimante salutandolo addirittura con le parole di Gesù risorto: «Pace sia teco» (52). Angelica tuttavia sta cadendo in un gravissimo errore. Violare la verginità dell'amata, infatti, è il primo pensiero di Sacripante, come rivela il suo secondo monologo petrarchesco (57-58). Se Bradamante, passando frettolosa come «incognito campion», non avesse disarcionato il guerriero, fiaccandone libidine e orgoglio, il fiore di Angelica sarebbe stato troncato in un soffio da chi, come Sacripante, alla frode avrebbe sommato la violenza.

b. Frodi veniali?

Nella polifonia del *Furioso*, tuttavia, la malizia che sta alla base di ogni frode non sempre è presentata negativamente. In molti casi la voce del narratore non tradisce biasimo o addirittura manifesta comprensione, se non simpatia. Si consideri in proposito il versante delle frodi amorose. Le più veniali si direbbero quelle che rientrano nella tradizione comica e novellistica della beffa, una forma d'inganno *sui generis* nella quale l'astuzia e il piacere del raggio prevalgono nettamente sulla volontà di nuocere. Esempio è la beffa che Ricciardetto riferisce di aver compiuto alla corte

di re Marsilio, nel racconto di secondo grado che egli presenta a Ruggiero nel canto XXV. Sfruttando il *tòpos* comico d'ascendenza plautina dei gemelli di sesso diverso ma d'identico aspetto, Ariosto costruisce una vicenda nella quale Ricciardetto architetta un raggio a fin di bene: un raggio che permette di consolare la bellissima figlia di Marsilio, Fiordispina, la quale si era vanamente e infelicamente innamorata di Bradamante, gemella di Ricciardetto, dopo averla scambiata per un cavaliere. Nel momento in cui Ricciardetto, avendo appreso dell'amore impossibile di Fiordispina, si presenta alla corte di Marsilio spacciandosi per Bradamante, in tutto e per tutto identico a quest'ultima; e poi, ammesso nelle segrete stanze della donna, le narra, mentendo, di essere stato metamorfosato da donna a uomo come Tiresia, egli, paradossalmente, fa il bene non soltanto di se stesso, ma anche di Fiordispina, alla quale può concedere quegli amplessi ai quali sua sorella era inabile. La beffa architettata da Ricciardetto permette addirittura di porre in forma ironica uno spinoso problema teologico: essa, infatti, realizza appieno le preghiere che la musulmana Fiordispina aveva rivolto a quelli che dovrebbero essere dèi falsi e bugiardi: «Quanti prieghi la notte, quanti voti, / offerse al suo Macone e a tutti i dei, / che con miracoli apparenti e noti / mutassero in miglior sesso costei!» (44, 1-4). Attraverso l'ironia, che è una *figura elocutionis* intrinsecamente dialogica, il narratore solleva, ma non può sciogliere, la questione delle preghiere uscite dalla bocca di pagani, eppure esaudite. La beffa di Ricciardetto, come si vede, da una parte giova a Fiordispina, nel momento in cui permette di esprimere liberamente, al di là degli schieramenti bellici e dell'alterità tra Paganità e Cristianità, una concezione di amore naturale d'ascendenza boccacciana; dall'altra nuoce a Marsilio, il quale è a sua volta beffato dalla figlia, almeno fino a che la tresca non viene scoperta e denunciata.

Un altro tipo d'inganni per il quale il narratore manifesta comprensione è quello dei tradimenti coniugali; un tema che le novelle dei canti XXVIII e XLIII esplicitano con chiarezza anche maggiore di quanto sia dato riscontrare nel perimetro del racconto di primo grado. Nel canto XXVIII, infatti, l'oste riferisce a Rodomonte tradito da Doralice alcuni esempi d'infedeltà femminile per trasmettere l'ideale misogino del 'così fan tutte'. Tuttavia tale ideale, dipinto coi colori comici e boccacciani della beffa (come rivela il nome di Fiammetta, traditrice, simultaneamente, di Astolfo e Giocondo), è prontamente messo in crisi da un vecchio e saggio

avventore, il quale da una parte denuncia l'ipocrisia dei maschi restii a riconoscere che in realtà 'così fan tutti' (79), dall'altra giustifica il tradimento coniugale come male minore. Il tradimento amoroso, infatti, laddove sia motivato dalla sola incontinenza, si rivela di gran lunga meno grave di altri vizi orientati dalla volontà di nuocere, da quella malizia che sarebbe tipica invece dei maschi:

– La incontinenza è quanto mal si puote
imputar lor, non già a tutto lo stuolo.
Ma in questo chi ha di noi più brutte note?
che continente non si trova un solo.
E molto più n'ha ad arrossir le gote,
quando bestemmia, ladroneccio, dolo,
usura ed omicidio, e se v'è peggio,
raro, se non dagli uomini, far veggio – (83).

Non che questa incontinenza sia facile da accettare, posto che il tradimento comporta nel tradito il più terribile dei dolori, come ricorda il poeta quando, facendo riferimento alla propria esperienza autobiografica, manifesta la propria comprensione dei confronti di Orlando, nel momento in cui quest'ultimo, ben avviato sulla strada della follia, scopre di esser stato tradito da Angelica (e in questo caso a essere tradita non è una relazione coniugale, ma una più vaga promessa di amore): «Credete a chi n'ha fatto esperimento, / che questo è 'l duol che tutti gli altri passa» (XXIII 112). All'arte di fuggire tale dolore, che si basa anzitutto sul disincanto tollerante cui approda Rinaldo quando rifiuta la prova del nappo, è dedicato il primo dei due racconti interni al canto XLIII dove, riscrivendo il mito coniugale di Cefalo e Procri, Ariosto suggella la dolorosa questione dei tradimenti femminili con la morale del 'meglio non sapere'. Nella prima delle due novelle l'inganno del marito che si finge un'altra persona per sedurre la moglie da una parte distrugge una solida felicità coniugale, dall'altra desta e pone in atto un inganno, il tradimento della moglie, che prima era assopito e potenziale. La seconda novella invece provvede a complicare il quadro, mostrando come l'incontinenza che induce al tradimento coniugale (sia gli uomini, sia le donne) spesso non operi sola, ma si accompagni ad altri vizi, come appunto l'avarizia.

Le due novelle collocate quasi al termine del poema aiutano il lettore a orientarsi nella moltitudine di frodi veniali che il narratore dispone nel

racconto di primo grado. Non tutte le frodi, in fin dei conti, sono uguali e, quando non interviene la volontà di nuocere, la voce del narratore è di norma clemente nel valutare gli inganni, anche laddove non si tratta di beffe in senso proprio. Si pensi alle frodi di Atlante, il quale è architetto di ben due spazi magici illusori e menzogneri (l'equivalente magico delle corti?), costruiti per un motivo nobile: preservare, senza nuocere a nessuno, l'amato nipote Ruggiero dalla morte che incombe su di lui dopo il battesimo e il matrimonio con Bradamante. Si pensi inoltre ai molti casi di slealtà e inadempienza narrati nel poema, che spesso sono riferiti con umana comprensione: questo è un tipo d'inganno che il traditore (che tale è tecnicamente, specie in un'ottica cavalleresca) compie contro voglia, provando vergogna e cercando di celarsi. Si pensi a casi come quelli di Orlando e Rinaldo, i quali per amore di Angelica tradiscono con vivo imbarazzo la lealtà che li lega a Carlo. Il primo, pieno di vergogna, abbandona il campo in incognito (VIII 86 ssg.), mentre il secondo, nel momento in cui prende congedo da Carlo nel canto XLII, giustifica la propria slealtà coprendo con le ragioni dell'onore cavalleresco (recuperare Baiardo e impedire che Gradasso se ne vanti come di una legittima conquista) le ragioni dell'amore, che non sarebbero state accolte dall'imperatore con altrettanta comprensione (42-43).

Soprattutto l'indulgenza del narratore si manifesta a proposito dei tradimenti di Ruggiero nei confronti della parola data a Bradamante: più che ingannarla, infatti, nel momento in cui, prima, s'abbandona alla lussuria di Alcina e, poi, cerca di stuprare Angelica, egli si dimentica affatto della promessa sposa (XI 2), dando così ragione al saggio avventore dell'osteria scettico circa la fedeltà maschile. Nel proemio del canto XI, limitando la portata del tradimento ai danni di Bradamante, il poeta insiste appunto sulla «libidinosa furia» dell'eroe estense e la giustifica con un'iperbole arguta: neppure l'austero Zenocrate, infatti, avrebbe resistito alla tentazione di violare Angelica nuda (XI 3).¹⁶ Similmente, quando Ruggiero non può rispettare l'impegno preso per lettera con Bradamante di recarsi a Montalbano per le nozze, mentre la donna

¹⁶ Xenocrate è evocato come modello di continenza di fronte a Frine nuda in *Tr. Fam.* III 74 e in *Cortegiano* III 39; riapparirà come *exemplum* sarcastico sulla bocca di Armida in *Ger. lib.* XVI 58.

esplode di rabbia e gelosia accusandolo di tradimento, il narratore giustifica a chiare lettere l'inadempienza del cavaliere ricordando il suo impedimento materiale, le ferite riportate dopo il duello con Mandricardo: «Ma ch'egli alla promessa sua mancasse / non però debbe aver la colpa affatto» (XXX 86). Solo quando sarà vicino a finire annegato il progenitore estense si renderà conto di essere stato, suo malgrado, troppo a lungo inadempiente (nei confronti di Bradamante e di Dio stesso), promettendo di battezzarsi in cambio della salvezza dalle acque: «Gli ritornano a mente le promesse / che tante volte alla sua donna fece» (XLI 48).¹⁷ Ruggiero quasi annegato, evidentemente, sta ricordando al lettore una verità spiacevole: che non è possibile venir meno alla parola data senza rendersene conto; e che colui che tradisce, o anche solo mostra un comportamento ingrato, in realtà ne è consapevole e la sua coscienza, al momento opportuno, sarà pronta a rinfacciargli il tradimento.

Volendo (ma qui non è opportuno aprire un fronte di ricerca che richiederebbe un'analisi molto articolata), potremmo forse considerare anche l'ingratitude, uno dei vizi capitali del mondo ariostesco, come una forma d'inganno. Anche se tecnicamente non si tratta di una frode, essa presuppone comunque un tradimento del merito, nel momento in cui il *bonum* viene ricambiato con la moneta falsa del *malum*.

c. Frode necessaria

Il narratore sottoscrive la necessità dell'inganno soprattutto quando riferisce simulazioni e inganni ai danni di chi froda o sopraffà il prossimo con l'astuzia o la violenza. In questi casi Ariosto si trova a navigare nelle stesse acque di Machiavelli. Certo, è difficile stabilire come e in che misura egli conoscesse le opere dell'ex-segretario fiorentino, ma è ben probabile che egli possedesse il versante umanistico della teoria comportamentale in cui affonda le radici il più organico e dirompente pensiero machiavelliano (si pensi allora alle riflessioni relative al buon uso della

¹⁷ Si tratta di quel principio di «autocorrezione dell'eroe», in virtù del quale il personaggio romanzesco, dopo aver attraversato lo spazio dell'errore morale, si proclama colpevole. Su questo principio, complementare a quello della «giustizia poetica» che prevede la punizione dei malvagi, cfr. Guido Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011, pp. 137-144.

simulazione proposte da Poggio Bracciolini, Pier Candido Decembrio e soprattutto dall'Alberti del *Momus*).¹⁸ Anche Ariosto, in effetti, dipinge un mondo popolato da volpi e leoni, uomini-bestia di fronte ai quali la simulazione è spesso l'unico rimedio.¹⁹

Il canto IV da questo punto di vista è davvero esemplare. Se nella sua seconda metà si concentra su una frode (quella di Polinesso) nociva e malevola, nella sua prima metà si sofferma invece sulla frode necessaria di Bradamante, la quale è istruita dalla maga Melissa sulla necessità di simulare ai danni del principe dei simulatori, Brunello, al fine di recuperare l'anello magico indispensabile per neutralizzare gli inganni di Atlante e recuperare Ruggiero. Opportunamente la voce del narratore vaglia e amplifica entrambe le situazioni morali. Nel proemio del canto VII il poeta sottoscrive una morale più tradizionale che preannuncia la vendetta di Dio su chi, come Polinesso, «mal oprando si confida, / ch'ognor star debbia il maleficio occulto» (1). Nel proemio del canto IV invece il narratore è costretto ad ammettere gli «evidenti benefici» procurati, in certi casi, dalla simulazione, sulla falsariga, com'è stato persuasivamente mostrato, del *De prudentia* (IV 11) e del *De sermone* (II 2 e 17) di Pontano:²⁰

Quantunque il simular sia le più volte
ripreso, e dia di mala mente indici,
si trova pur in molte cose e molte
aver fatti evidenti benefici,
e danni e biasmi e morti aver già tolte;
che non conversiam sempre con gli amici
in questa assai più oscura che serena
vita mortal, tutta d'invidia piena.

¹⁸ Cfr. Davide Canfora, *Prima di Machiavelli. Politica e cultura in età umanistica*, Bari, Laterza, 2005, pp. 46-52.

¹⁹ Cfr. *Sat.* IV 97-98: «comincia volpe, / indi con forze aperte escie leon». Il brano, che indubbiamente fa ricordare il cap. XVIII del *Principe*, non può però essere assunto come prova della conoscenza del trattato da parte di Ariosto, perché potrebbero aver inciso i due modelli di Machiavelli stesso: Cicerone (*De off.* I 13) e Dante (*Inf.* XXVII 74-75). Ciononostante, come suggerisce Segre nel suo commento (Milano, Mondadori, 1984), tutto il brano delle IV satire (1523) risente di «toni machiavellici» che rendono difficile pensare che ad Ariosto non fosse giunta notizia delle idee contenute nel *Principe*. Sul problema della probabile incidenza di Machiavelli su Ariosto, cfr. *Introduzione* di Zatti, in Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di Remo Ceserani e *Cinque canti*, a cura di Sergio Zatti, Torino, Utet, 1997, pp. 1631-1651 (p. 1641).

²⁰ Forni, «*Armi*» e «*ali*», cit., pp. 184-185.

Il problema etico di Ariosto e del suo tempo è quello di «superare la rigida partizione medievale tra virtù e vizi individuando nel campo tradizionale dei vizi quei comportamenti meritevoli utili alla vita collettiva», in vista di un moderno «buon uso del male» le cui forme sono da decidere, perigliosamente, di volta in volta.²¹ Né è facile per Bradamante, la quale è solita confidare in un'etica tradizionale, assimilare questa lezione: prima, per la sua indole magnanima, la donna non sa eseguire l'ordine di Melissa (eliminare con la frode il fraudolento Brunello); poi, si lascia mettere in scacco dal maganzese Pinabello. Solo di fronte agli inganni magici di Atlante tornerà a praticare l'arte della simulazione appresa con Brunello, nel duello del canto IV che la donna vince appunto fingendo di essere caduta nelle magiche simulazioni del suo antagonista.

Un'altra conferma della necessità di mentire – in questo caso non di fronte a una volpe come Brunello, ma a un leone come Rodomonte – giunge da un altro dei pochi personaggi del *Furioso* fedeli e costanti: Isabella (canto XXIX). La principessa pagana, com'è noto, sceglie la via magnanima del suicidio per sfuggire alla violenza carnale del guerriero saraceno. Al suicidio eroico 'per spada' la donna aveva già pensato dopo la morte di Zerbino (XXIV 84) e ci erano volute le sante parole dell'eremita per dissuaderla. Dopo l'incontro con Rodomonte invece il suicidio diventa per la donna l'unica via per conservarsi fedele alla memoria dell'amato. Si tratta però – e questo è il dato conturbante, che dipende anch'esso, significativamente, da una fonte umanistica²² – di una virtù che ha bisogno della frode per manifestarsi. Isabella, infatti, per evitare di essere stuprata, si fa decapitare dall'ingenuo Rodomonte, dopo averlo ubriacato ad arte e dopo avergli fatto credere di voler provare su stessa una pozione magica capace di garantire l'invulnerabilità. Ad assolvere l'ambiguità teologica di un 'suicidio santo', ottenuto per mezzo della frode, provvedono sia il narratore, il quale rivolge al personaggio una delle sue rare

²¹ *Ibidem*, p. 186.

²² Si tratta della storia di Brasilla da Durazzo narrata nel *De re uxoria* del veneziano Francesco Barbaro. Questa fonte, già identificata dal Rajna, ha alle sue spalle «una varia tradizione agiografica documentata da testi soprattutto bizantini e arabi» cfr. Emilio Bigi, commento a *Or. fur.* XXIX 12 (Milano, Rusconi, 1982). La frode di Isabella, tra le altre cose, serve a smentire la novella misogina di Fiammetta e delle frodi femminili, portando alla ribalta uno di quegli esempi di virtù femminile che il vecchio avventore dell'osteria, minacciato da Rodomonte, non aveva potuto addurre nel canto precedente. L'elemento critico consiste nel fatto che le donne ingannano sia quando sono infedeli, sia quando sono fedeli.

apostrofi, sia, soprattutto, Dio in persona. Anche se Isabella, nata pagana, sembrerebbe essersi convertita al cristianesimo (le ott. 88-89 del canto XXIV sono peraltro reticenti), è comunque degno di nota il fatto che Dio esalti l'«atto incomparabile e stupendo» della donna e che ne lodi il suicidio fraudolento, ritenendolo superiore a quello di una suicida pagana come Lucrezia (28), la quale – ma questo dato è implicito nel confronto – non era stata altrettanto astuta ed era stata violata da Tarquinio il Superbo. Coerentemente, «l'alma casta» di Isabella viene assolta per il suo gesto e corre a ricongiungersi in Paradiso con quella di Zerbino, nel cielo di Venere (30).

Il problema della frode necessaria – quella diretta contro antagonisti volpini o leonini²³ – è così urgente che la voce del narratore si spinge a mettere in discussione, contemporaneamente, l'opportunità di mancare alla parola data, ossia di tradire. In questo caso il problema del buon uso del male sfocia in quello del cattivo uso del bene e della lealtà sconsiderata. Il tema si fa urgente, soprattutto, nella triade di canti XX-XXII, dove Zerbino, viene, sì, lodato come campione di lealtà (nel proemio del canto XXI), eppure, alla prova dei fatti, l'eroe si rivela incautamente leale. Perché Zerbino fosse obbligato a proteggere Gabrina è noto. Tutto era nato da un equivoco, come spesso nel *Furioso*. Il cavaliere scozzese si era imbattuto in Marfisa a cavallo con Gabrina vestita con gli abiti eleganti ereditati dalla donna di Pinabello e non aveva trattenuto il riso, immaginando che

²³ I mostri si potrebbero considerare antagonisti leonini all'ennesima potenza, da combattere, con esiti più o meno felici, con le armi odissiache dell'astuzia. Si pensi all'orco (imitazione ariostesca del Polifemo omerico), dal quale Norandino, consigliato dalla matrona dell'orco, cerca di proteggere se stesso e l'amata Lucina con una «fraude» di tipo odissiacco (XVII 44-45 e 53); «fraude» però che funziona solo a metà per ragioni che restano imprecisate (56). Si pensi al mostro marino di Ebuda, che Ruggiero preferisce non uccidere con la forza, ma neutralizzare ricorrendo all'astuzia, abbagliandolo con lo splendore dello scudo incantato di Atlante (X 107). Nel *Furioso* del 1532, invece, l'arma usata da Ruggiero si rivelerà simile, se non altro sull'asse sintagmatico, al fraudolento archibugio di Cimosco. Non a caso Orlando ucciderà il mostro marino con la forza e non con l'astuzia, subito dopo aver precipitato in mare l'archibugio (XI 37). Volendo, si potrebbero catalogare come entità mostruose anche le diecimila «femmine omicide» del canto XX, le quali obbediscono alla «legge orrenda» (33) che le obbliga a uccidere quasi tutti i maschi generati da loro stesse o ospiti presso la loro città, Alessandretta. Significativamente, Guidon Selvaggio intenderebbe fuggire da loro, portando con sé l'amata Aleria e i suoi nuovi compagni (Sansonetto, Grifone, Aquilante, Marfisa e Astolfo), ricorrendo non alla forza, come vorrebbe l'audace ma incauta Marfisa, bensì a un piano fraudolento attentamente orchestrato (74 e 80). Anche in quest'occasione, però, più che la frode intesa come astuzia, potrà la frode di un'arma incantata: il corno magico suonato da Astolfo, che getta il panico tra le femmine omicide, disperdendole (87).

l'orribile vecchia fosse la damigella di un cavaliere poco fortunato in amore. Marfisa si era guardata dal chiarire l'equivoco e aveva sfidato a duello Zerbino sostenendo – e questo valga come esempio di menzogna pronunciata per pura ripicca e indole bizzosa – che la vecchia fosse più bella di quanto lui cortese: «Mia donna è bella, / per Dio, via più che tu non sei cortese» (XX 121). Battuto in duello dall'amazzone, Zerbino era stato costretto a prendere la vecchia malefica sotto la sua protezione. Anche se all'inizio del canto XXI il narratore loda Zerbino fissando il principio che «la fede unqua non debbe esser corrotta» (2), il successivo racconto di secondo grado di Ermonide morente viene a mettere in crisi tale principio. Ermonide, infatti, che avrebbe voluto uccidere Gabrina per le sue nefandezze, ma è stato colpito a morte da Zerbino, fa a tempo a rivelare a quest'ultimo, protettore suo malgrado, l'orribile passato della vecchia, avvertendolo dei pericoli che corre legato a una donna siffatta. Zerbino, però, pur odiando Gabrina prima ancora di conoscere la sua malvagità, sceglie di non seguire i consigli di Ermonide e insiste in una lealtà che avrebbe potuto essergli fatale. Nel canto XXIII, confermando la propria indole malefica, Gabrina calunnierà pubblicamente il suo protettore, dichiarandolo colpevole della morte di Pinabello al cospetto del padre di quest'ultimo e dei suoi cavalieri. Se non fosse per il provvidenziale intervento di Orlando, mandato esplicitamente da Dio «che spesso gl'innocenti aiuta, / né lascia mai ch'in sua bontà si fida» (51), Zerbino sarebbe morto come un martire della lealtà, «a capo chino» mestamente «legato in s'un piccol ronzino» (52).²⁴ Dio però gli innocenti li aiuta «spesso», non sempre, ed è questo il dato inquietante che il narratore lascia nascosto tra le pieghe del racconto.

d. Dissimulazione onesta

Poiché si pone di continuo il problema del buon uso del male, e del falso in particolare, la voce del narratore ariostesco porta spesso all'attenzione del lettore non solo le forme di simulazione dolorosamente

²⁴ Come Zerbino, anche il quartetto composto da Grifone, Aquilante, Sansonetto e Guidone – nella stessa area del poema (canti XX e XXII) – si trova in una condizione moralmente contraddittoria: per uno spirito di cavalleria sul quale il narratore fa gravare qualche dubbio, essi hanno giurato fedeltà proprio a Pinabello, che li ha traditi in quanto ospiti, né si rendono conto del torto che sono costretti a compiere in nome di lealtà sconsiderata.

necessaria, ma anche quelle di dissimulazione onesta: come chiarirà Torquato Accetto nel cap.VIII della *Dissimulazione onesta*, «si simula quello che non è, si dissimula quello ch'è».²⁵ Dissimulazione onesta è quella di Ruggiero, il quale nasconde ad arte il proprio valore nel duello con Rinaldo e Dudone per non offendere i congiunti della donna che ama. Tale è soprattutto l'arte di Ippalca e Sobrino, la pacata intelligenza dei quali riflette, nell'universo più prossimo ai lettori di Ariosto, quella dei segretari accorti. La donna, quando finalmente s'imbatte in Ruggiero, finge di non riconoscerlo per avere agio di parlargli a tempo debito:

Ma come buona e cauta messaggera
che sa meglio esequir che non l'è ditto,
quando vide il fratel di Bradamante,
non conoscer Ruggier fece sembante (XXVI 56).

Il vecchio e fedele Sobrino, invece, il quale era riuscito a mettere in guardia Agramante dai consigli fraudolenti di Marsilio (XXXVIII 48 e sgg.), dopo la rotta del campo pagano si trova costretto a dover mentire a sua volta al proprio signore: non per ingannarlo, ma per dissimulare la gravità della sconfitta e dargli, attraverso una pietosa menzogna, qualche improbabile speranza (XL 40).²⁶

e. *Credulità e incredulità*

Oltre a quelle appena passate in rassegna, molte altre voci accrescono la varietà degli inganni che si annidano in ogni aspetto della condizione umana evocata da Ariosto. Lasciamo sullo sfondo i personaggi che mentono a loro insaputa, che da Agostino in poi (*De mendacio*, 3, 3) non meritano neppure il nome di bugiardi.²⁷ Soprattutto sono degne di attenzione le menzogne che i personaggi rivolgono a se stessi, ogni volta

²⁵ La distinzione era comunque assodata; oltre al commento di Salvatore S. Nigro *ad loc.* nell'ed. da lui curata del trattato di Accetto (Torino, Einaudi, 1997, pp. 27-28), cfr. Pontano, *De sermone*, II 7.

²⁶ La dissimulazione onesta però va eseguita con arte. Quando ad esempio Angelica dissimula d'esser bella, la sua modestia suona irrimediabilmente falsa: «Mi nuoce, ahimè! ch'io son giovane, e sono / tenuta bella, o sia vero o bugia» (VIII 42). Qui la bella pagana sembra che voglia ingannare, con malagrazia (ossia celando malamente l'arte), la propria sorte, contro la quale si sta lamentando.

²⁷ Si pensi al racconto dell'oste che immagina tutti uccisi i cavalieri rapiti dall'ippogrifo, nel canto IV; o al racconto del guascone che dà per imminente il matrimonio tra Ruggiero e Marfisa, scatenando la gelosia di Bradamante nel canto XXXII.

che si rivelano incapaci di affrontare verità spiacevoli. Questo è un tema che Ariosto introduce fin dal I canto, evocando la verginità di Angelica nella celebre ottava 56. Nei vv. 1-4 la voce del poeta ostenta un'ironica incredulità di fronte ai costumi della principessa pagana, anche se il seguito del racconto provvederà a smentire quei dubbi maliziosi, dando qualche credito alla purezza della donna (VIII 41 e, ovviamente, XIX 33). Ma qui ci interessa soprattutto il distico gnomico che chiude l'ottava, il commento dell'autore sulla credulità di Sacripante: «questo creduto fu; che 'l miser suole / dar facile credenza a quel che vuole». Com'è noto, la sentenza risale a Seneca: «Quod nimis miseri volunt / hoc facile credunt» (*Hercules furens*, 313-314); ed è significativo che la massima derivi proprio dalla tragedia il cui titolo plasma quello del poema ariostesco. La follia di Orlando, infatti, nel canto XXIII è preparata e lungamente preannunciata proprio da quella (senecana) credulità dei miseri che Ariosto, sin da principio, ha additato in Sacripante; una credulità che si manifesta nella nota serie di autoinganni che preludono alla perdita del senno: Angelica sarebbe un'altra Angelica; Medoro un *senhal* che si riferirebbe a Orlando, anzi qualcuno che vorrebbe infamare la donna di Orlando, etc. Sono questi gli argomenti con i quali Orlando «usa fraude a sé medesmo» (XXIII 104).

Un tema complementare a quello dell'autoinganno (che colpisce i personaggi con diverse sfumature: da Rodomonte che si ostina a credere che l'infedeltà sia solo delle donne a Ruggiero che si vincola ad Agramante inseguendo un'idea di fedeltà indebita) è quello della verità non creduta, ossia del vero inverosimile, avente (dantescamente) «faccia di menzogna». Della verginità di Angelica già si è detto.²⁸ All'interno di questo sintetico e parziale esame si registri almeno la diffidenza di Ruggiero nei confronti del racconto di Astolfo relativo agli inganni di Alcina: «e tutto quel ch'udito avea di lei / stima esser falso» (VII 17); diffidenza amplificata dal proemio del canto VII, dedicato al sempre urgente problema del vero incredibile, e preannunciata dalla saggia sfiducia del paladino inglese, il quale aveva previsto

²⁸ All'inizio del poema si ricordi anche l'*occupatio* di Pinabello, il quale nel momento in cui riferisce di aver visto l'ippogrifo, da bravo mentitore, sa che la verità deve essere suffragata da giustificazioni, soprattutto quando è incredibile (II 54).

che non sarebbe stato creduto: «Io te n'ho dato volentieri aviso; / non ch'io mi creda che debbia giovarte» (VI 25). Altrettanto dannosa è la diffidenza di Bradamante nei confronti di Melissa: per quanto la sua magica coadiutrice le abbia spiegato la natura del palazzo di Atlante, non appena s'imbatte nel fantasma dell'amato l'amazzone non può esimersi dal ritenersi ingannata: «Come la donna in tal periglio vede / colui che di Ruggiero ha tutti i segni, / subito cangia in sospizion la fede, etc.» (XIII 76). Anche in seguito l'impulsiva Bradamante sarà spesso propensa a non accogliere la verità che le è stata messa innanzi, come quando, disperata per le mancate promesse di Ruggiero, definirà menzogna, addirittura, il glorioso destino promessole da Melissa e Merlino (XXXII 24-25), né saprà decifrare la veridica visione di Ruggiero in sogno (XXXIII 62).

f. Vero o falso?

Al profilo che abbiamo abbozzato manca infine il tema, pressoché onnipresente, dell'apparenza che inganna, complementare a quello della fallacia del giudizio umano;²⁹ ed è evidentemente su questo terreno che i fraudolenti mettono a frutto la loro malizia, come ammonisce, verso l'inizio del poema, il geniale intrigo architettato da quella sorta di Jago ariostesco che è Polinesso. Tra i molti esempi che si potrebbero citare,³⁰ mi soffermerò solo su un caso solitamente trascurato, eppure strabiliante. Alludo alla scena del canto XIV in cui l'arcangelo Michele, dipinto come un funzionario di Dio zelante ma impacciato, si aggira in un mondo di personificazioni allegoriche alla ricerca della Discordia e del Silenzio, indispensabili alla salvezza dei cristiani assediati a Parigi (la Discordia serve per dividere i pagani tra loro, il Silenzio per far giungere inosservati i rinforzi guidati da Rinaldo). Dopo aver rintracciato la prima, per scovare il secondo Michele chiede informazioni nientemeno che alla Frode, su cortese indicazione della Discordia. La «Fraude»

²⁹ Sul quale cfr. Mario Santoro, *Lecture ariostesche*, Napoli, Liguori, 1973, pp. 53-80 («Ecco il giudizio uman come spesso erra!»).

³⁰ Bradamante e Marfisa nascoste dietro corazze maschili; Marfisa che, vestita da fanciulla, pare placida e mansueta; il mirto che contiene un paladino metamorfosato; la laida Alcina nascosta dietro splendide apparenze; Norandino sfortunato organizzatore di giostre, ma sfortunato proprio perché cattivo giudice delle apparenze, etc.

ariostesca, in verità, non somiglia troppo al Gerione dantesco, ma come il guardiano di Malebolge nasconde dietro un volto benigno un'essenza nociva:

Avea piacevol viso, abito onesto,
un umil volger d'occhi, un andar grave,
un parlar sì benigno e sì modesto,
che pareva Gabriel che dicesse: Ave.
Era brutta e deforme in tutto il resto:
ma nascondeva queste fattezze prave
con lungo abito e largo; e sotto quello,
attosicato avea sempre il coltello (87).

Ci sarebbero tutti i presupposti, insomma, perché la Frode, con la sua apparenza da arcangelo Gabriele (corroborata dalla memoria dantesca, da *Purg.* X 40), voglia ingannare un vero arcangelo. Invece le informazioni che il vizio dispensa a Michele diventano l'occasione per ribadire che le apparenze (anche le apparenze della Frode!) possono ingannare. Invitando Michele a cercare il Silenzio alla casa del Sonno, infatti, il più odioso tra i vizi che infestano la vita umana è, per una volta, sincero:

Ben che soglia la Fraude esser bugiarda,
pur è tanto il suo dir simile al vero,
che l'angelo le crede; indi non tarda
a volarsene fuor del monastero.
Tempra il batter de l'ale, e studia e guarda
giungere in tempo al fin del suo sentiero,
ch'alla casa del Sonno (che ben dove
era sapea) questo Silenzio truove (91).

Si direbbe quasi che Ariosto, con questo incontro allegorico, abbia inteso rivisitare il classico paradosso del Cretese. Se la verosimiglianza mente sempre, come quello che per i greci era il mentitore per antonomasia, bisognerà rassegnarsi al fatto che essa può predicare sia il vero, sia il falso. Dietro le apparenze di un sant'uomo, di conseguenza, si può nascondere un negromante fraudolento e lussurioso (ma anche incline all'autoinganno per quanto concerne la propria prestanza sessuale...) com'è quello in cui s'imbatte Angelica; ma dietro fattezze consimili si cela un sant'uomo com'è quello che aiuta Isabella, finendo poi martirizzato da Rodomonte.

3. Tra 1516 e 1532

Che tutta la letteratura, da Omero in poi, pulluli di menzogne e mentitori, proprio come la vita, è cosa nota e non è dunque il caso di stupirsi per il gran numero d'inganni che abbiamo appena passato in rassegna. A reclamare la nostra attenzione, semmai, è l'impostazione morale del tema, ossia il tono ironico, cauto e dubbioso, col quale la voce del narratore ariostesco riferisce la varietà di menzogne e d'inganni e sottolinea come tali inganni abbiano la funzione, in molti casi, di mettere in moto il racconto, complicando l'inchiesta dei personaggi.

Nel corpo più antico del *Furioso*, quello del 1516, sarebbe arduo rinvenire posizioni morali troppo nette. L'ironico mediatore dei fatti da una parte dipana gli inganni di cui si è detto, osservando avidamente la moltitudine dei comportamenti umani; dall'altra sottopone tale moltitudine al giudizio del lettore, confidando nella sua capacità di riconoscere di volta in volta la diversa e inquietante miscela di bene e di male presente in ogni atto. In un caso come quello che abbiamo appena citato, il dialogo che la voce del poeta istituisce col lettore non potrebbe essere più evidente: la concessiva beffarda («Ben che soglia la Fraude esser bugiarda») e la giustificazione complementare, relativa alla fiducia dell'arcangelo, suonano come un invito – entro una sorta di discorso diretto implicito – a confrontare l'universo della finzione con quello della realtà e a riflettere sull'impossibilità di fissare norme di comportamento in un mondo che non sembra tollerarne alcuna: davvero (sembra incalzarci la voce del poeta) possiamo fidarci delle apparenze come Michele? Michele è stato saggio a non diffidare di un'indicazione verosimile? o è stato semplicemente fortunato?

Da questo punto di vista la voce del narratore ariostesco in materia d'inganni può ricordare quella dei dieci novellatori del *Decameron*, alle prese anche loro con un universo dominato dalla menzogna e dalla frode: onesti sì, ma non più disposti ad accettare il rigore delle tassonomie morali dantesche, come si desume, sin dalla I giornata, dalla cautela con cui Panfilo, al principio della prima novella, si accinge a riferire il bene derivante dagli inganni orditi da Cepparello in punto di morte. Ma Ariosto, si sa, fu anzitutto cortigiano. Oltre ai narratori boccacciani in dialogo tra loro, la maschera morale di narratore e personaggio autobiografico che Ariosto indossa nel *Furioso* fa pensare

agli interlocutori del coevo dialogo di Castiglione. Come i personaggi del *Cortegiano*, i quali dibattono problemi morali senza troppa presunzione di sapere, o quanto meno «sprezzando» la propria scienza in fatto di relazioni sociali («spesso la verità sta occulta ed io non mi vanto aver questa cognizione» [...] «né io già contrasterò che 'l mio [giudizio] sia migliore del vostro; ché non solamente a voi po parer una cosa ed a me un'altra, ma a me stesso poria parer or una cosa ed ora un'altra», I 13), così anche il narratore del *Furioso* si rivolge ora al suo sfuggente destinatario interno (quell'ambigua seconda persona plurale di cui si è detto), ora al suo lettore implicito, per invitarlo alla cautela, al dubbio, alla tolleranza, alla mancanza di certezze e alla sfiducia nelle norme di comportamento assolute. Certo, oltre alle somiglianze, sarà opportuno non dimenticare le differenze. In primo luogo, come si è detto in precedenza, il dialogo implicito nel *Furioso* presenta le battute di un personaggio solamente, il narratore, il quale a sua volta – dietro la maschera autobiografica di un uomo che «non riesce a parlare facilmente con la corte»³¹ – riferisce una varietà di posizioni morali, filtrando con il proprio relativismo la moltitudine di opinioni incarnate dai personaggi. In secondo luogo, il narratore-ariostesco, assai più dei personaggi di Castiglione, usa l'ironia in funzione socratica: con una simulazione che risponde a uno spirito maieutico più che a un ideale di sprezzatura (*ars est celare artem*), si rivolge al lettore per sollecitare – non dentro il testo, bensì fuori – le sue risposte e renderlo consapevole dell'ambiguità connaturata alle relazioni sociali.

Il *Furioso* del 1516, insomma, si lascia più o meno serenamente attraversare da una polifonia di posizioni morali in contrasto tra loro, ma denota pur sempre una certa fiducia nel senno del lettore, nel momento in cui lo invita a non cadere nella rete degli inganni onnipresenti nel libro non meno che nella realtà. Non a caso si è additata nella celebre *Melissa* di Dosso (sempre che il soggetto sia proprio Melissa) una figura metapoe-tica, colta «sul punto di distruggere gli strumenti della malvagia Alcina [...] per sottolineare la vittoria sugli inganni con cui terminano, in buona sostanza, tutti gli episodi del poema».³²

³¹ Bruscaagli, *Studi cavallereschi*, cit., p. 114.

³² Casadei, *Nuove prospettive su Ariosto*, cit., p. 190.

Nel *Furioso* del '32 le cose cambiano, ma senza produrre sconvolgimenti negli equilibri appena descritti. Gli elementi di novità, anziché andare a compromettere gli equilibri del '16, come sarebbe successo se gli arcigni, compatti e dissonanti *Cinque canti* si fossero incuneati nel finale del *Furioso*, si armonizzano e si distribuiscono in quattro diverse zone del racconto, dando luogo a un poema «più grandioso e insieme più inquieto rispetto al primo e al secondo». ³³ Com'è noto, il narratore del '32 toglie spazio all'ironia e alla sua più estroversa funzione dialogica, dando prova, nel contempo, di una «una rinnovata fiducia nei valori etici tradizionali». ³⁴ Tale fiducia tuttavia non si traduce in una rappresentazione meno ambigua del bene e del male («'l ben va dietro al male, 'l male al bene» si legge in uno dei proemi nuovi, quello del canto XLV). Al contrario, Ariosto prosegue il dialogo morale col lettore intrapreso nel '16, ma in forme meno stranianti (con terminologia moderna dovremmo dire meno umoristiche) e più attente a enfatizzare con preoccupazione, che non a velare ironicamente, il perpetuo intreccio del bene e del male. I dilemmi del primo *Furioso*, in altre parole, nel terzo vengono, sì, riproposti dal narratore (peraltro meno propenso a mettersi in mostra in quanto tale), ma nel contempo sembra emergere un senso di sfiducia nei confronti della ragione umana.

Limitiamoci a tre esempi. In primo luogo concentriamoci sul tema del 'tradimento necessario', come unico strumento di salvezza – o quanto meno di vendetta – in un mondo dominato da astuti e violenti. Ben due personaggi del '32, Olimpia e Drusilla, pur senza operare come eroine della fede in Dio, si intonano al modello biblico di Giuditta assassina a tradimento di Oloferne. Si noti però che, nelle due giunte, il narratore non dialoga con il lettore in modo esplicito (come avrebbe fatto nel '16); piuttosto, egli lascia che l'orrore per la frode emerga dai fatti, nel perimetro di un racconto di secondo grado. Olimpia, consapevole «che solo il simular può dare aita» (IX 36), riferisce impassibile di aver ucciso il marito che il malvagio Cimosco, suo figlio, le aveva imposto: «io saltai presta, e gli segai la gola» (IX 41). Anche Drusilla, come riferisce la narratrice di secondo grado (Ullania), finge di voler sposare il figlio del suo

³³ *Ibidem.*

³⁴ Bigi, commento a *Or. fur.* IX 8.

persecutore Marganorre, per poterlo avvelenare, indi essere libera di suicidarsi appagata: «simula il viso pace, ma vendetta / chiama il cor dentro, e ad altro non attende» (XXXVII 60). È evidente che l'orrore congenito ad azioni moralmente inquietanti come queste assume un rilievo che il narratore del '16 avrebbe cercato di smussare o di filtrare con l'ironia.

In secondo luogo si ponga mente alla riproposizione di un altro tema moralmente spinoso, quello della lealtà sconsiderata. Si pensi, in particolare, a Ruggiero, il quale, come abbiamo già ricordato, nel corpo del '16 si trova di continuo in bilico tra la necessità di essere inadempiente nei confronti di Bradamante oppure di Agramante. Dopo la conversione, nelle redazioni del '16 e del '21 il conflitto sembrava placato. Nella terza redazione invece, venuto meno il debito di lealtà di Ruggiero nei confronti di Agramante, se ne crea un secondo, più insidioso, nei confronti di Leone. Il principe bizantino infatti è, sì, un benefattore di Ruggiero, ma è anche nel contempo un vile architetto di frodi, quale ovviamente non era Agramante. Non meno imbecille di Martano, Leone costringe il progenitore estense a combattere in sua vece contro Bradamante sotto falso aspetto; e sarebbe pronto a chiedergli di combattere anche contro Marfisa, se Ruggiero, confermandosi eroe di riluttanza, non si fosse ritirato in solitudine a lasciarsi morire d'inedia, incapace di decidere se tradire il benefattore (il peccato più grave nell'*Inferno* dantesco) o la promessa sposa. Se la morale del primo *Furioso* sembrava affidata al saggio disincanto di Rinaldo, il quale in un lampo di fragilissima saggezza si era rifiutato di appurare la fedeltà della moglie attraverso la prova del nappo, nella terza versione del poema l'incalzante dilemma che costringe Ruggiero a dover scegliere tra Bradamante e Leone si offre come l'ultima, ardua questione, subito prima del matrimonio e del duello finale. Ma nella vita reale, sembra interrogarci l'ultimo Ariosto (in un regime di dialogo sempre più implicito e dissimulato), c'è davvero una Melissa *ex machina* che ci tira fuori dai guai quando siamo paralizzati e addirittura ci lasceremmo morire, non sapendo cosa scegliere? quando non ci rendiamo conto, addirittura, quale slealtà sia più urgente di un'altra? Quel che è certo è che, senza l'ausilio provvidenziale di Melissa, la dinastia estense non sarebbe mai nata: l'immaturo cavaliere, infatti, si sarebbe lasciato morire di fame e non avrebbe scelto nulla (XLVI 21).

In terzo luogo – e questa osservazione valga come conclusione provvisoria – è bene ricordare che nell'ultimo *Furioso* la malizia che sta alla base

di ogni frode (si pensi a Bireno traditore di Olimpia o a Cimosco, munito di quell'arma intrinsecamente fraudolenta che è l'archibugio) trova un'esplicita sanzione nella impresa delle serpi collocata alla fine del poema dopo il motto *pro bono malum*. Il motto di tale impresa (*Dilexisti malitiam super benignitatem*), sempre che l'elemento figurativo sia da attribuire ad Ariosto e non al tipografo Francesco Rosso,³⁵ è ricavato dalla Bibbia al pari del più celebre *pro bono malum*.³⁶ Se quest'ultimo lamentava i mali dell'ingratitude, il *Dilexisti* va a colpire invece la *malitia* ricorrendo ai *Salmi* (51.5). Il senso del versetto, che presuppone evidentemente la voce non ironica di un giusto e dunque conferma l'adesione alla morale tradizionale di cui si è detto, è chiarito sia dalla xilografia delle serpi punite dalla provvidenziale mano di Dio, sia dal seguito del passo biblico: «[dilexisti] iniquitatem magis quam loqui aequitatem». Evidentemente nell'orizzonte dell'ultimo *Furioso*, dopo la traumatica esperienza dei *Cinque canti*, dominati dagli intrighi di Gano e di Alcina, era urgente esplicitare e ribadire che la *malitia* e l'ingiustizia si compiono, prima di tutto, con l'uso fraudolento della lingua. Quella stessa lingua che le forbici di Dio provvedono ad amputare.

Francesco FERRETTI
 Università di Bologna
 francesco.ferretti@unibo.it

³⁵ Come pure è possibile, cfr. Conor Fahy, *L'«Orlando furioso» del 1532. Profilo di una edizione*, Milano, Vita e Pensiero, 1989, p. 112. L'impresa è ivi riprodotta, tav. III.

³⁶ Cfr. Alberto Casadei, *La fine degli incanti. Vicende del poema epico-cavalleresco nel Rinascimento*, Milano, Franco Angeli, 1997, pp. 149-151.

