

L'innamoramento di Angelica nella trama cavalleresca

Autor(en): **Roncaccia, Alberto**

Objekttyp: **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: **16.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-323598>

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.

L'innamoramento di Angelica nella trama cavalleresca

Angelica – avvicinata – si abbassa: quella che, intravvista, rende immagine di dea, veduta da vicino rivela la sua natura di donna.

(Attilio Momigliano)¹

Focalizzando l'attenzione su Angelica e sulla sua connotazione di amata distante e irraggiungibile, vorrei mostrare, in prima approssimazione, come il lavoro ariostesco sul significante di matrice petrarchesca si giustifichi in rapporto alla costruzione della vicenda narrativa del personaggio.² Non mi sembra, infatti, che la presenza petrarchesca nel *Furioso*, pur ampiamente rilevata, sia stata del tutto esplorata dal punto di vista della sua necessità narrativa. Il personaggio di Angelica, decisivo per la struttura del racconto, può permetterci di cogliere in progressione logica alcuni 'momenti petrarchistici', secondo un gioco di simultanea conferma e infrazione del codice convenzionale della lirica amorosa. Come osserva Marco Praloran in un intervento del 2003, la questione 'Petarca in Ariosto' è ancora molto aperta, o, per riprendere le sue parole, «molto difficile».³ Se gli studi di Maria Cristina Cabani⁴ hanno mostrato il fittissimo repertorio di lingua e di stile cui Ariosto attinge assumendo «un codice ed una *langue* stabilizzati» e trattando Petarca

¹ Attilio Momigliano, *Saggio su l'Orlando Furioso*, 2a ed. riv., Bari, Laterza, 1932, p. 72.

² Oltre all'appena citato Momigliano, faremo riferimento in particolare ai seguenti studi: Pio Rajna, *Le fonti dell'Orlando furioso. Ristampa della seconda edizione 1900 accresciuta d'inediti*, a cura e presentazione di Francesco Mazzoni, Firenze, Sansoni, 1975; Mario Santoro, *L'Angelica del Furioso: fuga dalla storia*, in Id., *L'anello di Angelica. Nuovi saggi ariosteschi*, Napoli, Federico & Ardia, 1983; Giuseppe Della Palma, *Le strutture narrative dell'Orlando Furioso*, Firenze, Olschki, 1984; Maria Cristina Cabani, *Fra omaggio e parodia. Petarca e petrarchismo*, Pisa, Nistri-Lischi, 1990; Marco Praloran, *Tempo e azione nell'Orlando Furioso*, Firenze, Olschki, 1999; Sergio Zatti, *L'Angelica ariostesca, o gli inganni della letteratura*, in *Selvagge e Angeliche. Personaggi femminili della tradizione letteraria italiana*, a cura di Tatiana Crivelli, Leonforte, Insula, 2007, pp. 95-107; Giulio Ferroni, *Ariosto*, Roma, Salerno editrice, 2008; Marco Praloran, *Le strutture narrative dell'Orlando Furioso*, in «Strumenti critici», XXIV, 1, 2009, pp. 1-24.

³ Marco Praloran, *Petrarca in Ariosto: il principium constructionis*, in Id., *Le lingue del racconto. Studi su Boiardo e Ariosto*, Roma, Bulzoni, 2009, pp. 175-198, a p. 175.

⁴ Cabani, *Fra omaggio e parodia*, cit. Si rimanda alla *Premessa* del volume per gli estremi dei precedenti studi sulla questione.

«come un petrarchista»,⁵ ora, avverte Praloran, resta ancora da effettuare lo «scavo nella *parole* petrarchesca piuttosto che nella *langue*».⁶

Tenendo conto di queste due direzioni di analisi mantenute sul piano del significante, riassumibili nello schema oppositivo *langue/parole* usato dai due studiosi, possono forse essere utili alcune osservazioni sulla funzione propriamente tematica, di progressione narrativa, svolta dai riferimenti intertestuali a Petrarca. Provando a intendere in chiave non astratta quello schema, vorrei valorizzare la dimensione 'pragmatica' del riuso di materiali petrarcheschi e sottolineare come questi contribuiscano a produrre, dall'interno, dinamicamente, il proprio contesto di riferimento e la propria dimensione, più ancora che intertestuale, interdiscorsiva.⁷

1. L'illusione petrarchistica

Il 'discorso' sull'amore per Angelica è introdotto con la sua prima evocazione: «Orlando, che gran tempo inamorato / fu de la bella Angelica» (I 5). Il paladino è già stato nominato nel proemio, come oggetto principale del dire dell'io autoriale: «Dirò d'Orlando in un medesimo tratto / cosa non detta in prosa mai né in rima / che per amor venne in furore e matto»

⁵ *Ibidem*, pp. 276-277.

⁶ Praloran, *Petrarca in Ariosto*, cit., p. 181 e cfr. p. 186. Il petrarchismo ariostesco, pur giocato «soprattutto sul piano del significante» (*ibidem*, p. 179), può essere colto al di là del sistema formale generico, vulgato, quando «coincide proprio con il *Canzoniere*» (*ibidem*) e non si limita ad un recupero univoco di materiali linguistici, stilematici, topici. Il contatto profondo tra il *Furioso* e il *Canzoniere* si trova, dal punto di vista del senso generale delle due opere, nella rappresentazione dell'«inquietudine dell'io» che «nasce dall'oscillazione del desiderio, dell'oggetto del desiderio» (*ibidem*, p. 180). In chiave tematica, Praloran mostra come Ariosto trasferisca gli aspetti meditativi e dilemmatici dell'io lirico petrarchesco in una sorta di «sospensione 'artificiale' del tempo narrato» (*ibidem*, p. 181). Tecnicamente, «con la funzione di rallentare e di sospendere la linearità temporale» (*ibidem*), la lezione di Petrarca si applica in complessi dispositivi di orchestrazione strofica e interstrofica, significativi anche perché solitamente assenti nella tradizione cavalleresca.

⁷ Per la nozione di 'interdiscorsività' «prevalentemente diegetica», che «esplora quasi tutto il sistema linguistico», si rinvia a Cesare Segre, *Intertestualità e interdiscorsività nel romanzo e nella poesia*, in Id., *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 103-118, a p. 115. Come scrive più recentemente Mainguenu, in cui la nozione di 'interdiscorso' è una vera e propria 'idea forza': «On ne dira pas que le discours intervient dans un contexte, comme si le contexte n'était qu'un cadre, un décor; en fait, il n'y a de discours que contextualisé. On ne peut assigner un sens à un énoncé hors contexte. En outre, le discours contribue à définir son contexte, que les interlocuteurs peuvent modifier en cours d'énonciation» (Dominique Mainguenu, *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 30).

(I 2). A differenza di Angelica, l'eroe è subito definito in chiave di progressione, come personaggio destinato a mutare nel corso della storia. Angelica, invece, viene posta di fronte al lettore senza una 'messa in guardia' o un preannuncio della sua evoluzione di personaggio. Con Angelica, Ariosto si riserva, infatti, di sorprendere senza preavviso il lettore. Da un punto di vista strutturale, a livello di intreccio, va considerata come necessaria l'imprevedibilità della donzella. Allo stesso tempo, le caratteristiche che definiscono la desiderabilità 'oggettiva' del personaggio, che muove tanti cavalieri per effetto del suo fascino, postulano una iniziale costante di bellezza, distanza e inafferrabilità. Nel canto XIX, dove con l'innamoramento distanza e inafferrabilità vengono meno, la funzione narrativa di Angelica cambia, così come il valore tematico della sua bellezza.

Nel primo canto, il nome di Angelica è introdotto dall'aggettivo «bella». ⁸ La formulazione, come è noto, è ricorrente in Boiardo, tuttavia, per Angelica, mai con la dislocazione a sinistra dell'aggettivo – «fo da gran tempo innamorato / de Angelica la bella» (*Innamorato*, II, XVIII 7). Per la sua dislocazione, l'epiteto, pur nella sua semplicità, è, infatti, anche quello tipico di Laura nei *Fragmenta*, ad esempio per l'espressione ricorrente «la bella donna». ⁹ Il valore prevalentemente formulare del sintagma è dato poi nella clausola dell'ottava 15: «che senza dubbio ell'è Angelica bella». La connotazione petrarchesca si precisa quando il personaggio entra propriamente in scena per la prima volta, in I 10:

Dove, poi che rimase la donzella
 ch'esser dovea del vincitor mercede,
 inanzi al caso era salita in sella,
 e quando bisognò le spalle diede,
 presaga che quel giorno esser rubella
 dovea Fortuna alla cristiana fede:
 entrò in un bosco, e ne la stretta via
 rincontrò un cavallier ch'a piè venìa.

⁸ Per la «devastante bellezza di Angelica», Maria Cristina Cabani indica l'ascendenza petrarchesca di VIII 63, 5-6: «la gran beltà che fe' tutto Levante / sottosopra voltarsi e stare al segno» (Cabani, *Fra omaggio e parodia*, cit., p. 176). Praloran, confermando «l'ironia parodica», analizza più approfonditamente l'espressione «la gran beltà» all'interno del contesto strofico in cui svolge funzione anaforica (Praloran, *Petrarca in Ariosto*, cit., p. 189).

⁹ Il posizionamento a sinistra dell'aggettivo è presente dall'inizio dei *Rvf*, nel sonetto 4: «onde sì bella donna al mondo nacque» (v. 14).

Per l'aggettivo «rubella», in rima con «donzella», Segre indica un consapevole arcaismo.¹⁰ Commentando questa ottava, la prima del poema dedicata per intero ad Angelica, Emilio Bigi segnala il riferimento petrarchesco e il suo riuso negli *Asolani* di Bembo (canzone *Sì rubella d'Amor*). Il termine rimanda alla canzone 29 dei *Rvf*, dove si trova in rima interna con «bella» ed è sintagmaticamente legato a «mercede», termine che in Ariosto appare in rima nell'ottava citata: «fin che mi sani 'l cor colei che 'l morse, / rubella di mercé» (*Rvf* 29, 17-18). Il richiamo alla canzone 29, oltre che stilistico, è anche semantico. A livello logico-grammaticale, in Ariosto «rubella» è riferito a «Fortuna», ma il senso del termine si riferisce anche ad Angelica per effetto di una sfumata ipallage.¹¹ È Angelica che è ribelle, nemica, su scala della vicenda personale, nei confronti della «cristiana fede», qui designata con ironia in riferimento alla gara tra Orlando e Rinaldo per ottenere la giovane in premio, oltre che per preannunciare le vicissitudini militari della battaglia in corso. La sovrapposizione semantica è marcata dalla ripresa della costruzione «esser dovea» (vv. 2 e 5-6), prima riferita al personaggio e poi a Fortuna. A livello metrico, oltre ad essere marcato dalla rima con «donzella», «rubella» è abilmente incastonato nel forte enjambement tra «esser» e «dovea», così da aumentare nella sequenza discorsiva il grado di ambivalenza attributiva del termine. Quando il lettore arriva a «rubella», prima che la campata sintattica sia conclusa, è spinto dalla tmesi ritmica ad associare il termine, pur momentaneamente, ad Angelica. Si tratta probabilmente di uno di quegli usi, tipici dell'Ariosto lettore di Petrarca, in cui si ottiene, come mostra Praloran, l'effetto «di 'ritardare' la percezione semantica dell'enunciato».¹²

Sembra pertinente, quindi, aspettarsi che per il lettore contemporaneo fosse riconoscibile il richiamo alla situazione di partenza di *Rvf* 29 – molto prossima, del resto, a quella presentata da Ariosto nell'ott. 2 del proemio per Orlando e per se stesso –, dove, a causa del sentimento amoroso nato dalla contemplazione della bellezza femminile, l'io è privato del proprio arbitrio e allontanato dalla strada della virtù, trascinato via

¹⁰ Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, a cura di Cesare Segre, Milano, Mondadori, p. 1268. Già in Boiardo troviamo, infatti, «ribella».

¹¹ Il termine rimanda a *Rvf* 29 anche in XXXVI 37, per l'espressione «con mente di pietà rubella» riferita a Bradamante che si avvicina a Ruggero.

¹² Praloran, *Petrarca in Ariosto*, cit., pp. 196-197 ss.

dalla donna amata: «né d'or capelli in bionda treccia attorse, / sí bella com'è questa che mi spoglia / d'arbitrio, et dal camin de libertade / seco mi tira, sí ch'io non sostegno / alcun giogo men grave» (*Rvf* 29, 3-7).

Se a livello intertestuale si richiama con precisione la canzone 29, attraverso la concretizzazione narrativa di metafore topiche, la cui qualità e quantità è stata indicata dalla Cabani,¹³ la rappresentazione petrarchistica si protrae in un vorticoso gioco di specularità. Basti citare il caso dove, per la follia d'amore, l'io è metaforicamente posto all'inseguimento a cavallo dell'amata, «che 'n fuga è volta» (*Rvf* 6, 2), inseguimento che si trasforma in una incontrollata corsa senza ritorno: «Et poi che 'l fren per forza a sé raccoglie, / i' mi rimango in signoria di lui, / che mal mio grado a morte mi trasporta» (*ibidem*, vv. 9-11).¹⁴

Andando avanti nel primo canto del poema, la rappresentazione petrarchistica di Angelica riprende con forza nel famoso compendio descrittivo delle ottave 33-35, non solo per la situazione di fuga («Fugge tra selve», etc.), ma per il coagularsi di espliciti indicatori lirici.¹⁵ La fuga di Angelica «per lochi inabitati, ermi e selvaggi» (I 33), ad esempio, richiama *Rvf* 304: «di vaga fera le vestigia sparse / cercai per poggi solitarii et hermi» (vv. 3-4); o l'incipit di *Rvf* 176: «Per mezz' i boschi inhospiti et selvaggi», dove si presenta anche la rima con «faggi». Petrarcheschi, in incipit dell'ottava 34, sono evidentemente i termini «pargoletta» e «damma». Restando agli incipit, petrarchesca è, inoltre, la congiunzione nello stesso verso dei termini «dì», «notte» e «giorno».

Se non è difficile rilevare l'infittirsi puntuale del lessico petrarchesco, è forse meno scontato misurare sistematicamente dove il rinvio passi dal riuo stilematico 'neutro' ad una volontà più propriamente stilistica. In questo senso, Giulio Ferroni spiega la fitta presenza di «vere e proprie citazioni» petrarchesche come un omaggio che «non si rovescia mai nella parodia, ma piuttosto nell'ammiccamento ironico».¹⁶ Notiamo che la

¹³ La nozione di 'omaggio' applicata dalla studiosa è ripresa da Genette, che la distingue dalla 'parodia' e spiega le ragioni più attenuate del 'pastiche'. Per l'addensarsi di metafore topiche in relazione all'innamoramento di Angelica e Medoro cfr. Cabani, *Fra omaggio e parodia*, cit., pp. 225 ss.

¹⁴ Proprio al sonetto 6, come a luogo su cui Ariosto esercita un esercizio di variazione, Ferroni rinvia per il lamento di Bradamante del canto XXXII, all'ottava 32 (Ferroni, *Ariosto*, cit., pp. 175-176).

¹⁵ Bigi, nel suo commento, invita con decisione a non sottovalutarne l'importanza nei confronti delle corrispondenze con passi del Boiardo e dell'Agostini.

¹⁶ Ferroni, *Ariosto*, cit., p. 174.

nozione di parodia, ricorrente nel riferimento al rapporto Ariosto-Petrarca, non è sempre chiaramente definita in funzione degli obiettivi che il processo di reinvestimento del modello si propone di ottenere. La questione va oltre il caso ariostesco, se è vero, come ha scritto recentemente Daniel Sangsue, che a ben guardare «la notion de parodie est utilisée à tort et à travers, de façon approximative et souvent dans des sens contradictoires». ¹⁷

Privilegiando l'idea di un «ammiccamento ironico», possiamo forse seguire meglio Ariosto nella costruzione, per tasselli, di un discorso che non è necessariamente finalizzato alla semplice contraffazione di un codice riconosciuto. Possiamo chiederci, cioè, se le citazioni petrarchesche, oltre a costituire un omaggio puntuale, non siano collegabili a distanza per ricomporre una riflessione articolata, dall'interno, nei confronti del petrarchismo contemporaneo.

2. Gli sguardi incrociati

Nel primo canto, a partire dall'entrata nel *locus amoenus* descritto alle ottave 36-38 – per il quale Bigi, al di là di quanto è più generalmente topico, sottolinea la presenza «soprattutto di immagini petrarchesche»¹⁸ –, qualcosa comincia a cambiare con l'arrivo di Sacripante. Il cavaliere, da un'iniziale parvenza di amante cortese, rivela progressivamente il suo fondo istintivo e modifica la rappresentazione convenzionale dell'amata. La situazione ancora propriamente petrarchesca, pur con qualche ambiguità a funzione prolettica, dura fino all'ottava 56. Con le ottave 57 e 58 si arriva, a sorpresa, ad una esplicita *recusatio*, ad un capovolgimento in chiave realistica del codice di comportamento e di rappresentazione dei rapporti amorosi. Se andiamo per ordine, all'ottava 40 notiamo il comportamento 'ortodosso' di Sacripante, prima lungamente pensoso e muto, poi sospirato e piangente. Lo sfogo 'poetico' della sofferenza interiore lo ispira

¹⁷ Daniel Sangsue, *La relation parodique*, Paris, José Corti, 2007, p. 12. Sangsue mostra alcuni limiti della trattazione genettiana della parodia, che privilegia la «transformation textuelle à fonction ludique» (*ibidem*, p. 95). Tale analisi è interessante anche data l'importanza dell'orientamento genettiano negli studi dedicati all'intertestualità Ariosto-Petrarca.

proprio per la sua forza e lo spinge «a lamentarsi sì soavemente / ch'avrebbe di pietà spezzato un sasso» (vv. 4-5). La situazione è tipica della fenomenologia amorosa petrarchesca, dove è dichiarato il legame tra sofferenza d'amore ed effusione di parole soavi, di canto poetico. Pensiamo alla canzone manifesto *Nel dolce tempo de la prima etade*, dove si dice «perché cantando il cuor si disacerba» (XXIII 4), o alla 70, ad essa collegata, dove si dice «Ragion è ben ch'alcuna volta io canti, / però ch'ò sospirato sì gran tempo» (vv. 11-12). Nella prima troviamo inoltre la rima *lasso/sasso* (vv. 79-80), nella seconda quella *basso/lasso* (vv. 25 e 29), come nell'ottava 40:

Pensoso più d'un'ora a capo basso
 stette, Signore, il cavallier dolente;
 poi cominciò con suono afflitto e lasso
 a lamentarsi sì soavemente,
 ch'avrebbe di pietà spezzato un sasso,
 una tigre crudel fatta clemente.
 Sospirante piangea, tal ch'un ruscello
 parean le guance, e 'l petto un Mongibello.

Per questo brano la Cabani parla di «vera e propria caricatura dell'amante infelice». ¹⁹ Da un punto di vista tematico, potremmo aggiungere che il capovolgimento caricaturale produce, sotto forma di svelamento della vera identità del personaggio, soprattutto uno snodo narrativo. Come ricorda Sangirardi, l'immagine del «sasso spezzato» dal lamento dell'io è ripresa dal lamento di Prasildo, collocato in un luogo ameno, in *Innamorato* I, XII 18: «Prasildo sì soave lamentava, / E sì dolce parole al dir gli cade, / Che avria spezzato un sasso di pietade». ²⁰

L'ascendenza petrarchesca dell'immagine della roccia spezzata dalla compassione per il lamento dell'io – corrispettivo metaforico del cuore di pietra dell'amata che invece non si scalfisce – resta stilisticamente in evidenza per posizione, per tensione e per diffrazione intertestuale: «ch'un cor di marmo a pietà mosso avrebbe» (*Rvf* 135, 71); «ch'avria virtù di far

¹⁸ Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, a cura di Emilio Bigi, 2 voll., Milano, Rusconi, 1982, p. 111.

¹⁹ Cabani, *Fra omaggio e parodia*, cit., p. 229.

²⁰ Giuseppe Sangirardi, *Boiardismo ariostesco. Presenza e tradimento dell'Orlando Innamorato nel Furioso*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1993, p. 96.

piangere un sasso» (*Rvf* 286, 14); «devrian de la pietà romper un sasso» (*Rvf* 294, 7); «avrei fatto parlando / romper le pietre, et pianger di dolcezza» (*Rvf* 304, 13-14). La marca stilistica petrarchesca non è data solo dall'immagine del sasso spezzato, ma soprattutto dall'ipotetica dell'impossibilità, che trasferisce il soggetto in una dimensione puramente psichica, immaginativa, prima ancora che iperbolica. Per altri riferimenti si può rimandare a quanto indicato nel commento di Bigi, con la precisazione che anche l'immagine del «Mongibello», reperibile in Pulci e Boiardo nell'applicazione ai sospiri ardenti degli amanti, resta terminologicamente plausibile in un contesto petrarchesco per l'hapax di *Rvf* 42, 6. Dopo aver indicato i riferimenti alla tradizione cavalleresca, Bigi rileva l'intensità soprattutto lirica di questa ottava: «Vero è anche, però, che l'A., qui come in situazioni analoghe, impiega, con una copia ed una intensità sconosciute al Boiardo stesso, moduli della tradizione lirica classica e volgare, attingendo in quest'ultimo campo soprattutto da Petrarca e dal petrarchismo 'cortigiano' e bembiano [...]».²¹

Come per Angelica è fissato il ruolo di amata, per il cavaliere, di cui a questa altezza del racconto non si fa ancora il nome, è fissato quello di amante convenzionale.

Le ottave 41-44 costituiscono un segmento unitario coincidente con la presa di parola in prima persona del personaggio. Il gruppo di quattro ottave è unitario anche per la costruzione formale, suddivisa in due parti uguali dal «Ma» oppositivo che apre l'ottava 43. Le frasi interrogative che collegano le ottave 41 e 44 pongono in evidenza il discorso dichiarativo delle ottave 42-43, dove si trova la celebre similitudine della «verginella» e della «rosa». Questa similitudine, introdotta da un'ottava di tono e di modi ancora fortemente petrarcheschi, costituisce una prima infrazione al codice, sia per elementi lessicali popolareggianti, come già in incipit la «verginella», sia per la nota ripresa dal carme LXII di Catullo, la cui componente passionale e sensuale è incompatibile con l'ideologia dell'amore spirituale. Bigi, rifiutando le letture in chiave di armonia contemplativa, sottolinea il riferimento alle insidie di passione e di violenza sempre in agguato: «questa stilizzazione armoniosa si esercita su

²¹ Bigi, in Ariosto, *Orlando Furioso*, cit., p. 113.

una materia psicologica tutt'altro che serena». ²² L'ottava 44 torna progressivamente ai toni petrarcheschi, anche se meno marcati, fino ad un congedo su cui converge la costruzione delle quattro ottave: «Ah, più tosto oggi manchino i dì miei, / ch'io viva più, s'amar non debbo lei» (I 44). L'intervento lirico di secondo grado espresso da Sacripante è delimitato da due ottave riservate al commento della voce narrante. La voce autoriale si manifesta esplicitamente grazie all'inciso vocativo del v. 2 dell'ottava 40 («Signore») e alla insistita presa di parola in prima persona dell'ottava 45 («Se mi domanda alcun [...], io dirò [...]; io dirò ancor [...]).

Nell'ottava 45, come se si trattasse solo di comunicare al lettore l'identità del cavaliere, il narratore sfrutta il meccanismo anaforico per precisare il senso strutturale del personaggio, la sua identità di amante petrarchesco: «io dirò ancor, che di sua pena ria / sia prima e sola causa essere amante» (vv. 5-6). A questo punto, però, dopo aver letto l'intervento in discorso diretto di Sacripante, il lettore può già dubitare dell'affidabilità della voce narrante nel ribadire l'identificazione petrarchesca del personaggio. Inoltre, se il modulo possessivo-sostantivo-aggettivo «di sua pena ria», con la ripresa stilistica di «ria», può trovare conferma nel petrarchesco «di mia morte rea» (*Rvf* 159, 8), l'espressione «prima e sola causa», più corriva, di registro non petrarchesco, predispone lo scarto comportamentale che verrà di lì a poco. Dopo aver compendiato il percorso che porta il cavaliere in quel luogo e in quel momento, la voce d'autore torna ancora, nelle ottave 47-48, ad un'inquadratura petrarchistica. Viene così ripresa la situazione lirica dell'ottava 40, ma allo scopo, ora, di far rivedere con gli occhi di Angelica nascosta la scena in cui il cavaliere manifesta²³ la sua pena amorosa: «Questa è dunque la trista e ria novella / che d'amorosa doglia fa penarlo, / affligger, lamentare, e dir parole / che di pietà potrian fermare il sole. // Mentre costui così s'affligge e duole, / e fa degli occhi

²² *Ibidem*, p. 115. D'altra parte, anche per Momigliano lo scarto tematico e stilistico era evidente: «la situazione, da sentimentale diventa erotica, con un passaggio di sfumature sapiente e vivace. Il mutamento di stile è giustificato dal fatto che la donna, prima invocata come lontana, ora è presente e viva e tentatrice. Quello che era sembrato prima un poeta innamorato, ora si rivela come un seduttore scettico ed esperto del cuore della donna» (Momigliano, *Saggio su l'Orlando Furioso*, cit., pp. 69-70).

²³ Sulla figura del lamento dell'innamorato, cfr. Cabani, *Fra omaggio e parodia*, cit., pp. 223 ss. Osserva Cristina Cabani: «L'uso del linguaggio lirico di Petrarca, di per se stesso estraneo al topos narrativo, ma storicamente sentito come espressione dell'ideologia cortese e dei rapporti sociali ad essa corrispondenti, ha dunque la funzione di marcare con più forza la dissonanza tra passato e presente» (*ibidem*, p. 224).

suoi tepida fonte [...]» (I 47-48). Bigi rileva la dimensione petrarchesca puntuale della metafora della fonte per indicare il pianto d'amore,²⁴ immagine che qui rimanda, con «fonte», al «ruscello» dell'ottava 40. Nel sistema di coordinate intertestuali, la chiusa dell'ottava 47 rinvia a *Rvf* 341: «— Fedel mio caro, assai di te mi dole, / ma pur per nostro ben dura ti fui, — / dice, et cos'altre d'arrestare il sole» (vv. 12-14). È da notare, grazie a questo e ad altri esempi che potrebbero facilmente esser citati, che l'*adynaton* dell'influenza sul moto o sulla luce del sole si addice nei *Rvf* più propriamente all'amata che non all'amato. Nel caso ariostesco, quindi, come ha mostrato la Cabani, abbiamo una sfumatura di distorsione iperbolica del modello che tradisce, come in altri casi, l'ironia.

Di questa ironia, indirizzata 'fuori campo', nulla percepisce, a livello omodiegetico, la protagonista femminile dell'episodio, che mantiene il suo ruolo di amata distante. Possiamo inquadrare meglio il dispositivo di ripresa ricordando, su indicazione di Praloran, come questo provochi una dilatazione nella «ricezione dell'evento», ottenuta attraverso «una sospensione 'artificiale' del tempo narrato con l'effetto di costruire una pluralità di punti di vista sullo stesso oggetto».²⁵ A questo punto Ariosto comincia a incrinare il senso morale della distanza dell'amata, espressa, ad esempio, nei versi già citati di *Rvf* 341. La durezza virtuosa dell'amata si riduce a una forma di ritrosia superba, sì che prevale, nel personaggio, una buona dose di opportunismo:

ma dura e fredda più d'una colonna,
ad averne pietà non però scende,
come colei c'ha tutto il mondo a sdegno,
e non le par ch'alcun sia di lei degno.
[...]

Ma non però disegna de l'affanno
che lo distrugge alleggerir chi l'ama,
e ristorar d'ogni passato danno
con quel piacer ch'ogni amator più brama:
ma alcuna finzione, alcuno inganno
di tenerlo in speranza ordisce e trama;

²⁴ Bigi, in Ariosto, *Orlando Furioso*, cit., p. 118.

²⁵ Praloran, *Petrarca in Ariosto*, cit., p. 181.

tanto ch'a quel bisogno se ne serva,
 poi torni all'uso suo dura e proterva.
 (I 49 e 51)

In *Rvf* 360, dove l'immagine della colonna è riferita a Laura, la figura femminile assume valore di sostegno certo all'innalzamento spirituale dell'io. È Amore che parla e si difende, citato in giudizio di fronte alla Ragione: «or m'à posto in oblio con quella donna / ch'i' li dié, per colonna / de la sua frale vita» (vv. 144-146). Per Angelica il significato della «colonna», sempre virtuoso in *Rvf*, è invertito di segno per essere applicato alla durezza di pietra dell'amata. La ritroviamo, ad esempio, in *Rvf* 135, dove, in parallelo con l'immagine della «petra» che «tragge a sé il ferro», Laura è detta «bello scoglio» (vv. 16 e 21) su cui s'infrange la vita dell'amante. L'orgoglio di Angelica è però presentato come semplice disprezzo dell'amante, illuso calcolatamente e a fini puramente utilitaristici, come mostra l'ultimo verso dell'ottava 51.

L'apparizione di Angelica a Sacripante, mentre il lettore è già stato indotto dalla voce narrante a un leggero disagio, è ancora petrarchesca all'altezza dell'ottava 53:

con quanto gaudio il Saracin, con quanto
 stupor l'alta presenza e le leggiadre
 maniere, e il vero angelico sembante,
 improvviso apparir si vide inante.

L'espressione «vero angelico sembante» costituisce una ripresa dell'ottava 12, dove il potere amoroso del volto femminile era stato enunciato secondo il modello tradizionale: «riconobbe, quantunque di lontano, / l'angelico sembante e quel bel volto / ch'all'amorose reti il tenea involto».

Schematicamente, all'ottava 55, con l'intervento in discorso indiretto, Angelica rivendica la propria verginità fisica per distogliere il cavaliere dalla sua «falsa opinione», espressa non sapendo di essere ascoltato. Segue, all'ottava 56, un intervento del narratore che ironicamente lascia trapelare il dubbio che Angelica non sia ancora vergine e spiega come chi ama sia sempre portato a credere a ciò che desidera. Si giunge, così, al nuovo intervento in discorso diretto di Sacripante, di tono più realistico, in cui è definitiva la destituzione del modello petrarchesco di situazioni, di comportamenti e di parole. All'ottava 58, il sistema di valori cambia e,

trasferendo la memoria del lettore verso Lorenzo e Poliziano, viene perseguita la *voluptas*:

Corrò la fresca e matutina rosa,
 che, tardando, stagion perder potria.
 So ben ch'a donna non si può far cosa
 che più soave e più piacevol sia,
 ancor che se ne mostri disdegnosa,
 e talor mesta e flebil se ne stia:
 non starò per repulsa o finto sdegno,
 ch'io non adombri e incarni il mio disegno.

Il *tòpos* della volubilità femminile – in Petrarca possiamo far riferimento alla terzina finale del sonetto 183²⁶ – qui viene ripreso e incrementato nel senso della consapevole ipocrisia. Nell'ottava 51, l'insistenza sulla semantica dell'«inganno» e della superbia dà qualche attenuante al successivo e poco cavalleresco comportamento di Sacripante. A questo punto, agli occhi del lettore, anche se non ancora a quelli dei personaggi, la figura di Angelica non coincide più con la sua prima e calcolata caratterizzazione. Per Sacripante, sconfitto senza fatica dalla futura sposa di Ruggero, si profila una sorta di complesso di castrazione nei confronti dell'amata, che sembra ormai stimarlo «inutile, e non buono» (I 80) come cavaliere e, di riflesso, come amante. Per Angelica, la discrepanza tra la sua immagine di secondo grado e quella invece trasmessa dal narratore è stilisticamente definitiva nell'ultima ottava del canto. Se il primo canto è tra i più unitari del poema per la dinamica d'azione, centrata sulla fuga di Angelica, la sua coerenza può forse esser misurata anche nell'esplicitazione di un discorso d'autore sul petrarchismo.

Mentre la narrazione viene sospesa e differita al canto seguente, la conclusione di tale discorso coincide con il finale primo piano di Angelica. Dal punto di vista 'interno' di Rinaldo, Angelica è sempre la stessa, è colei che col suo volto ha provocato «l'amoroso incendio». I versi 5-6 si sovrappongono per significato e per costruzione ai già citati

²⁶ «Femina è cosa mobil per natura: / ond'io so ben ch'un amoroso stato / in cor di donna picciol tempo dura» (*Rvf* 183, 10-12).

vv. 7-8 dell'ottava 12. È qui che l'autore sembra riprendere e completare un momento chiave del proprio discorso di poetica:

Non risponde ella, e non sa che si faccia, perché Rinaldo ormai l'è troppo appresso, [...] che da lontan al Saracin minaccia, come vide il cavallo e conobbe esso, e riconobbe l'angelica faccia che l'amoroso incendio in cor gli ha messo. (I 81, vv. 1-6)	Come alla donna egli drizzò lo sguardo, riconobbe, quantunque di lontano, l'angelico sembiante e quel bel volto ch'all'amorose reti il tenea involto. (I 12, vv. 5-8)
--	---

Riappare Rinaldo e si ripete il meccanismo di riconoscimento a distanza del «bel volto» di Angelica, causa dell'innamoramento. Gli indicatori che confermano e marcano il parallelismo tra i due momenti sono fittissimi: «da lontan» / «di lontano», «come vide» / «Come [...] drizzò lo sguardo», «riconobbe» / «riconobbe», «l'amoroso incendio» / «all'amorose reti», «gli ha messo» / «il tenea involto». Il parallelismo, però, non è perfetto. Lo è dal punto di vista della situazione narrativa e dei segmenti sintattici, non lo è da quello della rappresentazione dell'amata. L'inquadratura petrarchesca del volto di Angelica subisce un'infrazione degradante, legata anche all'ambiguità dell'aggettivo «angelica», ad un tempo attributo petrarchesco e denominale che rinvia al nome proprio del personaggio. Quella che all'altezza dell'ottava 12 veniva trasmessa come apparizione lauriana assoluta, viene ora riportata a un livello puramente informativo, tendente al prosastico. L'espressione «riconobbe l'angelica faccia» può esser parafrasata, riconoscendole una funzione di costruzione discorsiva, con 'riconobbe la faccia di Angelica'. Un abbassamento di tono può inoltre essere colto, per quanto più sfumato, nel passaggio dalla sequenza «il tenea involto» alla corrispettiva «gli ha messo». A livello di voce narrante, la perdita di credito di Angelica come figura petrarchesca, ormai non più dotata di volto o sembiante ma di «faccia», ha diverse conseguenze sull'interpretazione generale del personaggio e sul suo ruolo nella narrazione.

3. Progressione e dissoluzione

Su una certa contraddittorietà del personaggio si interrogava già Rajna, delimitando la questione col caratteristico rigore. Nel Boiardo, Angelica

«è l'anima del poema essa sola è *la donna*. Nel *Furioso* la sua parte è minore assai [...]. Evidentemente il poeta è ben lontano dall'aver per questo tipo la predilezione del suo antecessore».²⁷ Allo stesso tempo, però – continua Rajna –, dopo aver ridimensionato il ruolo della «capricciosa di Boiardo»,²⁸ Ariosto fa evolvere il personaggio in chiave «più savia e più seria»²⁹ nel lamento di VIII 40-44 e le restituisce una posizione di primo piano «quando fa che questa superba, questa dispregiatrice di adoratori nobilissimi e gloriosissimi, si accenda d'un povero fante (XIX 20), e sacrifici a lui quella libertà, di cui andava tanto orgogliosa. Medoro fa le vendette d'Orlando, di Ferrau, di Sacripante, di Rinaldo».³⁰

L'osservazione di Rajna viene ripresa più recentemente da Santoro, in uno dei rari saggi dedicati sistematicamente ad Angelica,³¹ sottolineando come questa sia ridotta, almeno in apparenza, a semplice «oggetto di piacere».³² Lo si vede quando, ad esempio, la «bellissima donna» appare nell'episodio del canto X in cui viene esposta «ignuda» (X 95) e poi liberata da Ruggero che ne subisce la potente forza di attrazione erotica (X 114). Santoro non manca di riprendere l'osservazione sulla crescita morale del personaggio situata nel canto ottavo, quando Angelica «esprime una presa di coscienza della propria condizione in una società che ella sente estranea e ostile: ' Mi nuoce, ahimè! ch'io son giovane, e sono / tenuta bella, o sia vero o bugia. / Già non ringrazio il ciel di questo dono; / che di qui nasce ogni ruina mia' » (VIII 42).³³ Lo studioso interpreta il personaggio come espressione di un «diverso modello anticonformista»,³⁴ attraverso il quale l'autore esprimerebbe una contestazione del 'sistema', delle convenzioni, del potere. Sposando l'umile Medoro, Angelica si opporrebbe, in questo ruolo di contestazione, a Bradamante, che invece resterebbe nella norma non sapendo ribellarsi alla

²⁷ Rajna, *Le fonti*, cit., p. 43.

²⁸ *Ibidem*, p. 44.

²⁹ *Ibidem*, p. 43.

³⁰ *Ibidem*, p. 44.

³¹ Da ricordare, tra i più recenti, Georges Güntert, *Strategie narrative e discorsive nel Furioso: le prefigurazioni dei primi canti, i ritratti femminili e il centro tematico del poema*, in «Esperienze letterarie», XXX, 3-4, 2005, pp. 51-80; Zatti, *L'angelica ariostesca*, cit.

³² Santoro, *L'Angelica del Furioso*, cit., p. 59.

³³ *Ibidem*, p. 70.

³⁴ *Ibidem*, p. 73.

decisione paterna che l'aveva promessa a Leone.³⁵ La lettura di Santoro offre un efficace tentativo di spiegare il ruolo del personaggio nella dinamica dell'intreccio, resta però da valutare il significato strutturale della sua uscita di scena nel canto XXIX. La posizione «riversa» in cui il personaggio prende congedo dal lettore, dopo essere stato disarcionato e aver levato in aria «le gambe» (ott. 65), è crudelmente irriverente e definitiva dal punto di vista della voce narrante.

Se ci spostiamo dall'intreccio al sistema di riferimenti intertestuali che si manifesta in filigrana nel poema, possiamo notare come non sia forse necessario difendere l'integrità e la statura morale di Angelica per spiegare come ella si faccia portatrice di valori anticonformistici. Di questo discorso d'autore, forse ancora da ricostruire e apprezzare del tutto nella sua coerenza,³⁶ fanno parte numerosi interventi della voce narrante sulle donne ed episodi indipendenti dalla vicenda di Angelica. Per restare a quest'ultima, non è del tutto economico, credo, seguire Santoro nel contestare che l'innamoramento per Medoro sia una sorta di castigo sentimentale per il suo orgoglio e per la sua protervia, così come si leggeva in *Rajna*.³⁷ Nell'episodio, infatti, Angelica subisce lo stesso meccanismo petrarchistico di innamoramento che lei stessa aveva provocato, senza che ci sia una sua rivalutazione morale. L'unione con Medoro segna il momento in cui l'ambiguità petrarchistica dell'amata, posta nel canto I, ancora valida per i personaggi della narrazione, si scioglie infine anche a quel livello. Angelica è sì 'promossa' da amata ad amante, ma anche in questo caso subisce passivamente il cambiamento e s'innamora di un proprio doppio maschile. Dopo gli ammiccamenti ironici indirizzati al lettore nel canto I, la passione amorosa di Angelica sorprende ora, allo stesso tempo, il lettore e i personaggi, con l'effetto di far provare all'amata quanto finora ha disprezzato nei suoi sfortunati amanti.

³⁵ Sui «prelievi petrarcheschi» del lamento di Bradamante promessa a Leone, letto in chiave caricaturale, cfr. Cabani, *Fra omaggio e parodia*, pp. 220 ss. Sul contesto elegiaco e sulla connotazione «comico-borghese» dei lamenti di Bradamante si veda Francesco Ferretti, *Bradamante. Costruzione del personaggio e intersezione di generi nel Furioso*, in «Italianistica», XXVII, 2008, 3, pp. 63-75.

³⁶ In proposito, scrive Zatti: «Esiste dunque una specifica 'inchiesta' ariostesca sulle donne, oggetti di conoscenza indecifrabili e sfuggenti non meno di Angelica» (Zatti, *L'angelica ariostesca*, cit., p. 101). Si veda anche Annalisa Izzo, *Misoginia e filoginia nell' Orlando Furioso*, in «Chroniques italiennes», 22, 1, Série Web, 2012, pp. 1-24.

³⁷ Cfr. Santoro, *L'Angelica del Furioso*, cit., pp. 73-77.

Questa dimensione di controbilanciamento è tanto più evidente se si considera, appunto, che Medoro è un'immagine speculare della stessa Angelica. Per alcuni aspetti, questa caratteristica del personaggio è delineata prima ancora che l'incontro avvenga. Lo si vede nella scena che precede l'arrivo di Angelica, quando, sul punto di essere ucciso, con la bellezza del suo volto Medoro ferma improvvisamente Zerbino:

Stese la mano in quella chioma d'oro,
e strascinollo a sé con violenza:
ma come gli occhi a quel bel volto mise,
gli ne venne pietade, e non l'uccise. (XIX 10)

Il tema omoerotico del modello virgiliano che rimanda alla dibattuta espressione «amore pio pueri» di *Aen.* V 296, è ripreso nel testo subito dopo l'intervento in discorso diretto di Medoro. Le parole di Medoro fermano l'azione e lasciano a Zerbino, narrativamente, il tempo di contemplarlo. L'effetto di 'diretta' ripropone, rallentando drasticamente la 'durata', il caratteristico primo piano in precedenza riservato ad Angelica. Ariosto riprende la sovrapposizione virgiliana di *amor* e *pietas*:

Così dicea Medor con modi belli,
e con parole atte a voltare un monte;
e sì commosso già Zerbino avea,
che d'amor tutto e di pietade ardea. (XIX 12)

Nella fenomenologia dell'innamoramento, la «pietade» è il primo stadio dell'apparire dei sentimenti di Angelica nei confronti di Medoro in XIX 20:

Quando Angelica vide il giovinetto
languir ferito, assai vicino a morte,
che del suo re che giacea senza tetto,
più che del proprio mal si dolea forte;
insolita pietade in mezzo al petto
si sentì entrar per disusate porte,
che le fe' il duro cor tenero e molle,
e più, quando il suo caso egli narrolle.

Lo schema si ripete. Dalla prima attrazione sentimentale si passa all'innamoramento dopo aver ascoltato parlare Medoro, il cui discorso qui è

compendiato anche per non distogliere la focalizzazione da Angelica. Il senso del contrappasso, già esplicito in Boiardo,³⁸ è espresso dallo sconvolgimento sentimentale che si fa strada «per disusate porte» e nella trasformazione del cuore duro, ben noto dal canto primo, in «cor tenero e molle». Nell'immagine del giovane ferito possiamo cogliere l'attivazione letterale della metafora tipicamente petrarchesca in cui l'amante, mentre si sente morire per amore, invoca inutilmente l'amata. Qui però Ariosto crea, a sorpresa, l'infrazione del *tòpos* amoroso: poco prima che il ferito muoia, la donna giunge inaspettata, lo cura pietosamente e se ne innamora. Il sogno impossibile di ogni poeta petrarchista, contro ogni attesa, si realizza nella narrazione. Possiamo ricordare come questa situazione topica si ritrovi in un sonetto dello stesso Ariosto (*La rete fu di queste fila d'oro*), in cui l'io si rappresenta «ferito», con «la piaga in mezo 'l core aspra e mortale», e, pur godendo della sua pena d'amore ed essendo pronto a morirne contento, invoca l'improbabile venuta dell'amata affinché lo degni «d'un solo / sospir [...] o d'altro affetto pio». Come osserva Bozzetti, commentando questo sonetto, per questa come per altre modalità evocate, nei versi «infiniti potrebbero essere i rinvii a *RVF*».³⁹

La «pietade», quindi, si trasforma in passione e Angelica è ora costretta a subire sotto forma «d'amoroso fuoco» (XIX 26) quell'«amoroso incendio» che lei stessa aveva provocato in Rinaldo (I 81). L'immagine della piaga e del languire crea un legame inequivocabile tra la dolce punizione e l'orgoglio mostrato in precedenza:

La sua piaga più s'apre e più incrudisce,
 quanto più l'altra si restringe e salda.
 Il giovine si sana: ella languisce
 di nuova febbre, or agghiacciata, or calda. (XIX 29)

Angelica sarà quindi 'condannata' a pregare l'amato di alleviare e di guarire la sua pena d'amore, così come lei aveva fatto per la ferita di lui. In questo gioco di corrispondenze, l'ironia del narratore, chiamandola

³⁸ «Ché Amor vòl castigar questa superba. / Veggendo quel baron nei fior disteso, / fu il cor di lei subitamente acceso» (*Innamorato*, I, III, 40). Cfr. Sangirardi, *Boiardismo ariostesco*, cit., p. 135.

³⁹ Cesare Bozzetti, in *Le Rime di Ludovico Ariosto secondo il codice Rossiano (Vat. Ross. 639) nell'edizione e col commento ai testi I-XX di Cesare Bozzetti*, a cura di Claudio Vela, in *Fra Satire e Rime ariostesche*, a cura di Claudia Berra, Milano, Cisalpino, 2000, pp. 223-310, a p. 232.

«ingrata» (XIX 32,7), sposa momentaneamente il punto di vista dei più nobili e disdegnati amanti. L'immagine petrarchistica di Angelica è così definitivamente degradata anche a livello omodiegetico. Si dà il senso di un 'discorso' che il narratore aveva iniziato nel canto primo. Con la successiva storia dell'unione di Angelica e di Medoro, potentemente ispiratrice di canto amoroso (come apprenderà a sue spese Orlando), Ariosto trasgredisce agli esiti scontati del petrarchismo a sfondo moraleggiante e riattiva una poesia d'amore sensuale, sul modello degli elegiaci latini, di Catullo, e con lo sguardo alla tradizione lirica quattrocentesca. Basti accennare, ora, che si tratta dello stesso percorso tematico e stilistico che l'Ariosto rimatore costruisce, in forma di canzoniere, nel codice Vaticano Rossiano 639 studiato da Bozzetti.⁴⁰

Nella trama del poema, il mutamento dell'iniziale statuto petrarchistico di Angelica inserisce il personaggio, alla pari degli altri protagonisti, nella dinamica di progressione narrativa delle vicende narrate. A livello di interpretazione, la singolarità della metamorfosi di Angelica è così espressa da Della Palma: «l'azione-mutamento è trasportata all'interno di uno stesso personaggio: il cambiamento di Angelica da oggetto sempre desiderato a soggetto che desidera».⁴¹ Lo studioso, però, non integra l'episodio nella dinamica narrativa generale e lo interpreta come «una pausa tranquilla incastonata in una serie di sequenze a contenuto eroico, una vera e propria isola narrativa disposta in mezzo a tanti contrasti».⁴² Questa lettura non spiega del tutto le conseguenze estreme provocate dall'episodio, che non può essere, per quelle stesse conseguenze, 'isolato' dagli avvenimenti eroici. A cogliere il senso dell'episodio in chiave dinamica, ci aiuta ancora Praloran evidenziando la dimensione progressiva del poema e come questa sia essenziale per misurare l'assoluta originalità ariostesca. Già in *Tempo e azione nell'Orlando Furioso*, dopo aver notato come un certo tipo di stacco ariostesco «non è più solidale alla natura temporale degli eventi narrati»,⁴³ lo studioso aveva osservato come «il punto critico della composizione dell'opera»⁴⁴ si trovasse nel canto XIX, quando

⁴⁰ Si veda la nota precedente.

⁴¹ Della Palma, *Le strutture narrative dell'Orlando Furioso*, cit., p. 178.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Praloran, *Tempo e azione nell'Orlando Furioso*, cit., p. 9.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 14.

Angelica si ritrova «proprio nella stessa posizione in cui l'avevamo lasciata otto canti prima». ⁴⁵ In un più recente intervento, pronunciato a Losanna nel 2008, lo studioso aggiunge: «Da questo preciso momento, non in sé, ma alla luce degli altri eventi che seguiranno, interni alle diverse linee narrative, il racconto ariostesco entra in acronia». ⁴⁶ Il lettore, a sorpresa, si accorge che in quel momento Angelica si trova nella posizione cronologicamente più avanzata della narrazione, ma non è in grado, allo stesso tempo, di avere una padronanza sincronica degli altri fili dell'intreccio. Sarà poi Orlando «a sostituire Angelica come la punta più avanzata della costruzione». ⁴⁷ In questa analisi, che tocca molti altri elementi fondamentali, lo studioso mostra come l'intreccio del *Furioso* abbia un carattere progressivo e non ciclico. Nel poema non si torna più indietro, non si recuperano le situazioni di partenza. Per questo in Ariosto si coglie una maggiore propensione alla dimensione storica rispetto a quella mitica, ancora decisiva in Boiardo. Lo dimostra un dato strutturale: «la morte dei 'grandi eroi' progressivamente riduce l'espansione orizzontale della trama, la sua polifonia». ⁴⁸

Se ora inseriamo Angelica in questa logica progressiva, storica, propria del poema, ci accorgiamo che a livello strutturale l'innamoramento di Angelica per Medoro preannuncia la sua prossima uscita di scena, nello stesso modo in cui in altri casi, ad esempio attraverso un duello, si preannuncia la morte di un eroe. Come osserva Zatti, «la metamorfosi di Angelica priva l'azione narrativa del suo movente, del suo principio generatore. Toccherà ad altre prede prestigiose [...] sostituirla in questa funzione nella seconda parte del *Furioso*». ⁴⁹ La perdita della verginità e il matrimonio con Medoro segnano nella trama uno snodo irreversibile. Il processo di concretizzazione del personaggio femminile, in questo senso, si potrà idealmente inserire in un più ampio disegno di demistificazione che tocca le ragioni profonde, interdiscorsive, della follia di Orlando. La donna amata, doppio metatemporale di madonna Laura, e, di riflesso, l'io lirico, doppio di messer Francesco, sono dissolti da Ariosto come un

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Praloran, *Le strutture*, cit., p. 16.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 20.

⁴⁸ Praloran, *Le strutture*, cit., p. 20.

⁴⁹ Zatti, *Selvagge e Angeliche*, cit., p. 102.

sogno ai raggi del mattino. In proposito, Zatti osserva che «Orlando petrarchista scopre insomma che lo stesso codice idealista secondo il quale ha interpretato il mondo è servito a un altro per descrivere comportamenti che dimostrano l'inaffidabilità di questo stesso codice». ⁵⁰

Il disarcionamento⁵¹ su cui si chiude l'ultima inquadratura di Angelica è, in fondo, l'ultimo scossone narrativo con cui l'autore libera la percezione del lettore da ogni eventuale residuo petrarchistico, disintegrando definitivamente, sull'immagine ravvicinata delle sue «gambe» in aria, il codice che la rendeva irreal e lontana. Notiamo che, «riversa sul sabbione», Angelica non è più immagine idealizzata ma donna concreta, fisicamente tangibile, e, a causa dell'anello magico che nel racconto ne rende invisibile il «viso bello», svanisce progressivamente: prima agli occhi del suo inseguitore, poi agli occhi del lettore e del narratore. Se il personaggio acquisisce concretezza, la posizione che istantaneamente assume, innaturale e scomposta, svela la vana inconsistenza dell'oggetto artificiale, dell'idolo culturale, in cui si era in precedenza identificata. ⁵²

L'amore di Angelica per Medoro, quindi, determina nel poema conseguenze di significato che vanno al di là del livello interno della

⁵⁰ *Ibidem*, p. 105. Lo studioso indica come, in alcuni momenti, su Angelica si sovrapponga l'immagine di Laura e converga un vero e proprio «conflitto dei codici narrativi» (*ibidem*, p. 107). Tale tema viene soprattutto definito in termini di «ribaltamento» o di «abbassamento parodico» (*ibidem*, pp. 104 e 105), però suggerendo che la parodia non è fine a se stessa ma tende a dimostrare «l'inaffidabilità» (*ibidem*, p. 105) di un codice letterario che restituisce «immagini falsificate della realtà» (*ibidem*). Da discutere ancora, mi sembra, la riconoscibilità in Angelica di un atto di libera volontà nella «scelta finale per l'umile Medoro» e il suo essere da «preda divenuta predatrice» (*ibidem*, p. 100). Si potrebbe vedere, infatti, una certa passività di Angelica sia nel seguire il primo impulso di disprezzo nei confronti dei suoi numerosi amanti, sia il desiderio amoroso nei confronti di Medoro. Anche Santoro, in ogni modo, parla della «scelta di Medoro» fatta da Angelica (Santoro, *L'Angelica del Furioso*, cit., p. 77). Di «scelta» e di «emancipazione» di Angelica parla anche il recente saggio di Patrizia De Capitani, *Angelica da Ariosto a Boiardo: un percorso a vitroso. Proposta di lettura di Orlando Furioso XIX 18-33*, in «Chroniques italiennes», 22, 1, Série Web, 2012, pp. 1-14, alle pp. 10-11 e 13. Una conferma del fatto che per Ariosto non ci sia in amore esercizio del libero arbitrio è fornita dalla trattatistica amorosa e in particolare dai *Discorsi* (1585) di Annibale Romei, come mostra Maiko Favaro, *Ariosto nella trattatistica amorosa del Cinquecento e del primo Seicento*, in «Italianistica», XXXVII, 2008, 3, pp. 133-146.

⁵¹ In Boiardo, di cui è evidente la ripresa testuale, l'immagine è riferita al disarcionamento di cavalieri nel corso di un torneo: «E già da sei de quei di Norandino / Avea posti roverso in su il sabbione» (*Innamorato* II, XX 20).

⁵² Possiamo ricordare, in Negri, l'immagine del «balocco sfasciato», dell'«idolo [...] distrutto» (Renzo Negri, *Introduzione all'Orlando Furioso*, Milano, Marzorati, 1972, p. 106).

narrazione e della ripresa occasionale di materiale lessicale o metaforico. La contemporaneità e la cultura a cui la narrazione fa riferimento si affacciano così nel romanzo. Si apre il fondale di carta della messa in scena cavalleresca⁵³ e, per quello che ci interessava di mostrare, si svela in maniera progressiva l'artificio convenzionale della poesia d'amore. La realtà storica del mondo cavalleresco era data in partenza, da Ariosto, come inattuale e l'ironia sui valori «antiqui» poteva essere subito espressa senza difficoltà. Meno scontato era forse, per l'autore, applicare esplicitamente una chiave di lettura realistica⁵⁴ a un sistema di valori ancora ben vivo e largamente condiviso come quello del petrarchismo idealizzante del primo Cinquecento e della sua estetica della ripetizione.

Alberto RONCACCIA
Università di Losanna
 alberto.roncaccia@unil.ch

⁵³ Scrive Marco Praloran: «sono pur grandi eroi, eppure sono molto spesso deboli e sciocchi. In essi è assente un rapporto coerente tra lo sfondo e gli eventi decisivi. Lo sfondo non esiste, è in realtà un paesaggio di cartapesta, come non esiste un tempo appunto abituale [su cui] si possa fondare il senso di realtà e la possibilità per il pubblico di immedesimarsi in personaggi 'simili a noi'» (Praloran, *Le strutture*, cit., p. 22).

⁵⁴ Praloran parla di un «nuovo realismo», legato alla sfasatura tra azioni dei personaggi e mondo cavalleresco, per cui «la rifrazione degli eventi dei personaggi e la nostra ricezione non sono più in rapporto con un sistema di valori definito e autonomo, ma riflettono, spogliata di questo contesto, direttamente l'umanità» (Praloran, *Le strutture*, cit., p. 23).

