Studi giraldiani
Letteratura e teatro

ANNO X 2024

ISSN 2421-4191
DOI: 10.13129/2421-4191/2024.10.83-113

CHIARA CASSIANI

IL RIUSO DEL MITO NELL'*ORLANDO FURIOSO*
DUPLICAZIONE, DIFFERIMENTO E DISSEMINAZIONE

Il grande successo dell'*Orlando furioso* si deve alla sua forma aperta, digressiva, e alla sua straordinaria potenzialità narrativa; tali caratteristiche perdurano nel tempo perché sorrette da un'architettura solida, in grado di conferire organicità ai vari racconti, tanto da celare anche le crepe della storia. Per saldare la molteplicità nell'unità del poema, Ariosto assegna un ruolo centrale alla tradizione mitologica, che agisce all'interno del romanzo e riesce a condizionare sia la costruzione dei personaggi sia le loro vicende.

Porre di nuovo l'attenzione su questi temi può risultare utile oggi, in un clima di favorevole attenzione degli studi sull'intertestualità del *Furioso*, da cui sono emerse le spie linguistiche e formali di molti testi classici e volgari[1]. In particolare,

[1] Questo ampio terreno d'indagine ha preso avvio dagli studi di E. BIGI, *Petrarchismo ariostesco*, in ID., *Dal Petrarca al Leopardi. Studi di stilistica storica*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954; C. SEGRE, *Un repertorio linguistico e stilistico dell'Ariosto: la «Commedia»*, in ID., *Esperienze ariostesche*, Pisa, Nistri-Lischi, 1966, pp. 51-83; L. BLASUCCI, *La «Commedia» come fonte linguistica e stilistica del «Furioso»*, in *Studi su Dante e Ariosto*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1969, ora in *Sulla struttura metrica del «Furioso» e altri studi ariosteschi*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2014, pp. 53-97; M. C. CABANI, *Fra omaggio e parodia. Petrarca e petrarchismo nel «Furioso»*, Pisa, Nistri-Lischi, 1990; S. JOSSA, *La fantasia e la memoria. Intertestualità ariostesche*, Napoli, Liguori, 1996.

CHIARA CASSIANI, *Il riuso del mito nell'«Orlando furioso». Duplicazione, differimento e disseminazione*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», X (2024), pp. 83-113.

le ricerche di Maria Cristina Cabani hanno dimostrato quanto l'*imitatio* ariostesca preveda tecniche di allusione più o meno esplicita, di dissimulazione, ma anche di ricontestualizzazione in un diverso ambito[2]. Si tratta di modalità di riscrittura riconducibili all'emulazione e alla riappropriazione della tradizione classica, anche quando fanno uso della parodia, del rovesciamento o della combinazione di una pluralità di testi. In tal modo la strategia compositiva ariostesca rielabora l'antico, lo trasforma e lo adatta al presente, attuando una originale prassi imitativa, molto spesso allusiva.

All'analisi intertestuale si affianca anche l'indagine narratologica, soprattutto nei casi in cui la costruzione stessa del racconto si misura con il modello ovidiano, che Ariosto riscrive e fraziona, con andamento sospensivo e deviante, attraverso la disseminazione di inserti mitologici o la frantumazione del mito in una duplice riscrittura, che continua ad agire nell'intera macro-narrazione del poema. Ciò accade in modo evidente nel XLIII canto, con il mito di Cefalo e Procri, sul quale Ariosto opera una duplice riscrittura nella storia del cavaliere del Nappo e nella successiva novella del giudice Anselmo[3].

Prendendo in esame alcuni racconti mitici presenti nel *Furioso*, come quelli di Cerere e Proserpina, di Circe, di Perseo e di Dafne, è possibile evidenziare quanto il loro riuso abbia

[2] Cfr. M. C. CABANI, *Intertestualità*, in *Ariosto, i volgari e i latini suoi*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2016, pp. 9-44; EAD., *Riflessioni sull'intertestualità nel «Furioso»*, in *Lettura dell'«Orlando furioso»*, diretta da G. BALDASSARRI e M. PRALORAN, a cura di G. BUCCHI e F. TOMASI, vol. I, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2016, pp. 35-57.

[3] Sull'argomento si veda A. ROMEO, *Un modello ovidiano nel «Furioso». Il mito di Cefalo e Procri nelle «Metamorfosi»*, in *Ariosto e gli antichi. Riscritture dei classici nell'«Orlando furioso»*, a cura di C. CASSIANI, Firenze, Cesati, 2022, pp. 115-30. Sulle differenti modalità di imitazione ovidiana da parte di Ariosto cfr. M. C. CABANI, *Ovidio e Ariosto: leggerezza e disincanto*, in *Ludovico Ariosto. Nuove prospettive e ricerche in corso*, a cura di L. BOLZONI, M. C. CABANI e A. CASADEI, «Italianistica», XXXVII, 3 (2008), pp. 13-42.

condizionato le avventure individuali dei personaggi: Orlando, Alcina e Logistilla, Ruggiero, Astolfo. Ariosto riesce a frammentare e sezionare il contenuto simbolico di un singolo mito, facendolo rivivere in diversi episodi e personaggi del poema, mediante la tecnica tipica dell'intreccio romanzesco, che consiste nel preannunciare un'azione differita per sviluppare altri temi narrativi e poi riannodarli, come indica il verbo chiave "differire", utilizzato con frequenza nel poema, col significato di rinviare, rimandare, posporre.

Quando l'erranza dei personaggi ariosteschi avviene nello spazio, può tradursi in devianza, o digressione, invece quando coinvolge la categoria temporale, procura una sospensione, o differimento, al fine di creare un'attesa e un'aspettativa nel lettore[4]. Però, se lo stesso procedimento viene applicato al mito e al suo riuso, come si intende qui dimostrare, assume, sotto il profilo narrativo, una diversa funzione, finalizzata non tanto a creare *suspense*, quanto a conferire coesione alla molteplicità e all'imprevedibilità dell'esperienza e quindi alla *varietas* delle vicende del poema stesso. Ariosto riutilizza più di un elemento del mito seguendo la consueta tecnica del differimento, che in molti luoghi del poema gli permette di frammentare il racconto spostandone i particolari in storie diverse da quella principale. Si può dire che alla digressione e al differimento, componenti essenziali del codice romanzesco, Ariosto associ anche l'ingrediente del mito, con la sua pluralità di attributi simbolici, al fine di produrre il medesimo effetto dell'antico, oppure di farlo rivivere in altri episodi e in altre figure.

Il riuso del mito classico nel *Furioso* si compone di frequenti riprese citazionali, anche non del tutto esplicite, o di vere e

[4] Sulla tecnica dell'*entrelacement* nel genere cavalleresco, rinvio agli studi ormai classici di S. ZATTI, *Il «Furioso» fra epos e romanzo*, Lucca, Pacini Fazzi, 1990, pp. 9-37; M. PRALORAN, *Tempo e azione nell'«Orlando furioso»*, Firenze, Olschki, 1999, pp. 1-55; ID., *Lo spazio nell'«Orlando furioso»*, in *Le lingue del racconto. Studi su Boiardo e Ariosto*, Roma, Bulzoni, 2009, pp. 125-48.

proprie riscritture, che in alcuni casi agiscono dall'interno del poema in modo quasi involontario, rinviando a un complesso sistema simbolico di immagini. Nella disseminazione di elementi, i lettori storici del *Furioso* riuscivano a identificare il modello antico, mentre gli interpreti odierni, per comprendere tale procedimento, devono entrare nell'immaginario figurale, non soltanto nella costruzione linguistica, stilistica e narrativa del poema.

Tralasciando le numerose similitudini con personaggi del mito presenti nel *Furioso*, o anche le scene interamente mitologiche, come quelle raffigurate sul padiglione delle nozze di Ruggiero e Bradamante, che Cassandra avrebbe tessuto per Ettore, dotate di forte valore profetico, mi sembra opportuno concentrare l'attenzione su alcuni casi evidenti di duplicazione, di differimento o di disseminazione. Tali esempi mostrano come la tecnica narrativa del *Furioso* si avvalga di elementi del mito per orientare il lettore alla comprensione dei personaggi e delle vicende narrate. La memoria classica diviene parte integrante del racconto, perché riesce a sorreggere la struttura del poema dall'interno e a conferirle maggiore compattezza.

Cerere e Proserpina: arretrare e differire

L'esempio più vistoso di utilizzo del mito nel *Furioso* è il celebre esordio del canto XII dedicato a Cerere e Proserpina, che, com'è noto, riveste una funzione centrale nella narrazione e si presenta diverso dagli altri, anche perché deriva da una giunta del 1532 ed è reso necessario dalla diversa collocazione delle vicende di Orlando dopo la conclusione della storia di Olimpia, che determina un nuovo assetto dei canti IX-XI. Come ha mostrato Daniela Delcorno Branca, nell'ultima redazione la struttura acquista un nuovo equilibrio e appare

segmentata tra le vicende di Orlando e di Ruggiero[5]. Mentre crescono gli stacchi narrativi, il racconto acquista una maggiore velocità mediante la *suspence*, determinando un aumento dei riferimenti alla tradizione classica[6]. Infatti il modello ovidiano della liberazione di Andromeda ad opera di Perseo, già utilizzato nell'episodio in cui Ruggiero salva Angelica dall'Orca, viene duplicato con maggiore epicità nell'impresa di Orlando.

Il proemio ariostesco arresta il movimento del racconto, mediante una pausa di riflessione, tanto da farlo addirittura arretrare, come ha spiegato Delcorno Branca[7]:

Cerere, poi che da la madre Idea
tornando in fretta alla solinga valle,
là dove calca la montagna Etnea
al fulminato Encelado le spalle,
la figlia non trovò dove l'avea
lasciata fuor d'ogni segnato calle;
fatto ch'ebbe alle guancie, al petto, ai crini
e agli occhi danno, al fin svelse duo pini;

e nel fuoco gli accese di Vulcano,
e diè lor non potere esser mai spenti:
e portandosi questi uno per mano
sul carro che tiravan dui serpenti,
cercò le selve, i campi, il monte, il piano,
le valli, i fiumi, li stagni, i torrenti,
la terra e 'l mare: e poi che tutto il mondo
cercò di sopra, andò al tartareo fondo (*Fur.* XII, 1-2)[8].

[5] Cfr. D. DELCORNO BRANCA, *L'inchiesta autunnale di Orlando*, in EAD. *L'inchiesta di Orlando. Il «Furioso» e la tradizione romanza*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2022, pp. 57-77.

[6] Ivi, p. 62.

[7] Ivi, p. 73.

[8] Si cita da L. ARIOSTO, *Orlando furioso*, introduzione e commento di E. BIGI, a cura di C. ZAMPESE, Milano, Rizzoli, 2012 (1ª ed. Milano, Rusconi, 1982).

È opportuno interrogarsi innanzitutto sul perché della scelta compiuta da Ariosto di inserire in questo punto del poema un mito risalente alla *Teogonia* di Esiodo e al lungo inno omerico dedicato a Demetra, a cui attinsero, prima di Ovidio, anche Callimaco, Nicandro e gli *Inni Orfici*[9]. Dunque, proveremo ad analizzare, all'interno dell'abile costruzione formale della similitudine, gli elementi del mito di Cerere e Proserpina, desumibili dalla tradizione, che poterono condizionare Ariosto.

Il modello più vicino era senza dubbio Ovidio, che aveva affrontato il mito due volte, nelle *Metamorfosi* V 341-571, e nei *Fasti* IV 417-620. Il rapimento di Proserpina, figlia di Giove e di Cerere, da parte del signore degli Inferi, per farla sua sposa, rappresenta nelle *Metamorfosi* una narrazione di secondo grado, affidata a Calliope, la musa dell'epica. Pertanto Ariosto dovette trovare nel mito uno strumento efficace per mettere in risalto la figura eroica di Orlando, in continuità con l'episodio drammatico di Olimpia, e questo costituisce un punto essenziale per comprendere la decisione di collocarlo nel nuovo proemio del canto XII. Proserpina è descritta da Ovidio restia alle nozze, come Pallade e Diana (*Met.* V 376-77), mentre Cerere, nella ricerca incessante della figlia, è raffigurata con in mano due pini che ha svelto e acceso nel fuoco dell'Etna: «illa duabus flammiferas pinus manibus succendit ab Aetna | perque pruinosas tulit inrequieta tenebras» (ivi, 441-43). Si tratta di due sentimenti opposti e anche per questo il mito dovette fornire non pochi stimoli all'autore del *Furioso*: la fanciulla riluttante alle nozze indispettisce Venere e induce Cupido a scagliare la freccia nel cuore di Dite, contrariamente Cerere è

[9] Sulle riscritture del mito di Proserpina, in rapporto alla cultura figurativa antica, cfr. M. BAGGIO, *Il ratto di Proserpina nelle «Metamorfosi» di Ovidio: tra racconto e immagini*, in *Il gran poema delle passioni e delle meraviglie. Ovidio e il repertorio letterario e figurativo fra antico e riscoperta dell'antico*, a cura di I. COLPO e F. GHEDINI, Padova, University Press, 2012, pp. 135-46: 138.

simbolo di terribile sofferenza, dolore e lutto per la perdita della figlia. Così pure l'immagine del carro di cui si serve la dea nella sua peregrinazione, minuziosamente descritto da Ovidio, viene ripreso da Ariosto, nella seconda ottava, che si apre con il riferimento all'Etna. Il poeta latino aveva adattato al contesto siciliano un elemento del rituale eleusino, al fine di conferire alla Sicilia e alla penisola italica un ruolo politico e culturale preminente. Il cambiamento dell'ambientazione – presente anche in Diodoro Siculo (*Biblioteca storica* V 3,4), in Cicerone (*Verrine* IV 106) e in Claudiano (*De raptu Proserpinae* III 393-94) – potrebbe aver contribuito ad attualizzare il mito nel *Furioso*. Ma bisogna considerare un altro tassello: come indica la maggior parte degli editori moderni, nel proemio Ariosto tesse in modo raffinato il racconto delle *Metamorfosi* con il *De raptu Proserpinae* di Claudiano, il poeta egizio della tarda latinità, che aveva conferito una forte connotazione orfica e misterica ai propri carmi di argomento mitologico[10]. Nonostante sia esemplata su quella di Ovidio, la versione di Claudiano presenta tratti caratteristici della speculazione filosofico-mistica del suo tempo, che Ariosto intese recuperare, attribuendo al mito simbologie nuove[11]; lo testimoniano significative spie linguistiche, come la citazione dei draghi (XII 3,7), al posto dei serpenti di XII 2,4, quando la narrazione si sposta su Orlando:

S'in poter fosse stato Orlando pare
all'Eleusina dea, come in disio,
non avria, per Angelica cercare,

[10] Sull'interpretazione allegorica formulata da Claudiano si veda I. GUALANDRI, *Proserpina e le tre dee* (*De Raptu Pros.* 1.214-2.54), in *Nuovo e antico nella cultura greco-latina di IV-VI secolo*, a cura di I. GUALANDRI, F. CONCA e R. PASSARELLA, Milano, Cisalpino, 2005, pp. 185-217.

[11] La versione di Claudiano è menzionata più volte nelle note di commento dell'ed. BIGI, pp. 389-90.

lasciato o selva o campo o stagno o rio
o valle o monte o piano o terra o mare,
il cielo, e 'l fondo de l'eterno oblio;
ma poi che 'l carro e i draghi non avea,
la gia cercando al meglio che potea (*Fur.* XII 3)[12].

Va detto che i riferimenti a Claudiano non sono insoliti nel genere cavalleresco; se ne trovano nell'*Inamoramento* nell'esordio di alcuni canti, si pensi ad esempio alla similitudine sulla navigazione collocata in apertura di II XVII, a cui Boiardo attribuisce una forte centralità e persino una funzione metaletteraria, che deriva dalla *Praefatio* del *De raptu Proserpinae*[13]. Tuttavia Ariosto doveva conoscere anche una autorevole mediazione umanistica nel commento di Aulo Giano Parrasio (1470-1522), filologo ed erudito, fondatore dell'Accademia Cosentina, esponente dell'Accademia Pontaniana e docente allo *Studium Urbis*. Nella sua ricca biblioteca, Parrasio custodiva una serie di codici claudianei e un vero e proprio laboratorio di manoscritti autografi postillati, che testimoniano l'attento lavoro di redazione del *Commentarium in Claudianum de raptu Proserpinae*, pubblicato a Milano nel 1501 per i tipi dei fratelli Le Signerre e ristampato nel 1505, sempre a Milano, presso Giovanni Angelo Scinzenzeler[14]. L'umanista intrattenne una fitta rete di relazioni con intellettuali di diversa provenienza, tra Napoli, Milano e Roma: Pontano, Barzizza, Cortesi, Valeria-

[12] Cfr. CLAUDIANO, *De raptu Proserpinae*, III 138.

[13] Come è stato rilevato da DELCORNO BRANCA, *Ariosto e il proemio epico-cavalleresco*, in EAD. *L'inchiesta di Orlando*, pp. 116-23.

[14] Sulla personalità di Aulo Giano Parrasio e la sua biblioteca si vedano C. TRISTANO, *La biblioteca di un umanista calabrese: Aulo Giano Parrasio*, Manziana, Vecchiarelli, 1988; gli studi raccolti nei volumi *Parrhasiana I*, a cura di L. GUALDO ROSA, L. MUNZI e F. STOK, Napoli, Luciano, 1996; *Parrhasiana II*, a cura di G. ABBAMONTE, L. GUALDO ROSA e L. MUNZI, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 2002; *Parrhasiana III*, a cura di G. ABBAMONTE, L. GUALDO ROSA e L. MUNZI, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2005.

no, Inghirami. Molto probabilmente ebbe scambi anche con Ariosto, avendo insegnato nella città pontificia dal 1515 al 1518-1519, dove fu anche istruttore del giovane Camillo Capilupi, figlio di Benedetto, segretario di Isabella d'Este, e fratello di Ippolito e di Lelio, che divenne gentiluomo del cardinale Ippolito d'Este[15]. Nell'ultimo canto del *Furioso*, la nobile famiglia è elogiata nel catalogo dei letterati che attendono il poeta in porto con l'espressione «i Capilupi miei» (XLVI 12,3).

Il ferrarese dovette trarre molteplici suggestioni dalla lettura del *Commentarium* di Parrasio, nel quale potè rinvenire questioni inerenti al mito e alla speculazione neoplatonica, che rispondevano ai comuni interessi per gli arcani filosofici. Il commento umanistico di Parrasio forse lo indusse a mettere a confronto Ovidio con Claudiano e lo orientò nella composizione di un nuovo *incipit*, interamente basato sulla similitudine tra l'inchiesta di Cerere per Proserpina e quella di Orlando per Angelica.

Le quattro ottave, divise tra personaggi del mito e del romanzo, quasi a voler sovrapporre il passato al presente, rappresentano molto più di un abbellimento, perché evidenziano la *quête* nel mito. Ariosto descrive Cerere impegnata nella ricerca di Proserpina e stabilisce un parallelo con l'inchiesta di Orlando per Angelica, evidenziando la disparità tra la ricerca della dea e quella del paladino, tuttavia non si tratta di un distanziamento di natura ironica, come in molti altri proemi, bensì di un'anticipazione del destino tragico che attende Orlando. Mediante una elaborata operazione di riscrittura delle fonti latine, i versi dedicati a Cerere alludono all'amorosa in-

[15] Lelio Capilupi all'epoca fu molto apprezzato per la composizione di centoni tratti da Virgilio; si veda F. CALITTI, *Fatica o ingegno. Lelio Capilupi e la pratica del centone*, in *Scritture di scritture. Testi, generi, modelli nel Rinascimento*, a cura di G. MAZZACURATI e M. PLAISANCE, Roma, Bulzoni, 1987, pp. 497-507.

chiesta del paladino e preparano anche alla sua discesa negli inferi.

Ariosto proietta la vicenda del protagonista eponimo del *Furioso* su un orizzonte mitologico, proprio nel punto della narrazione in cui per la prima volta vede Angelica e il suo simulacro. L'inchiesta è già cominciata, ma l'esordio la riassume, facendola arretrare, e allo stesso tempo anticipa, e quindi differisce, alcuni elementi della follia dell'eroe attraverso una fitta trama di echi interni, desunti dal canto XXIII, che sottolinea l'ostinazione e l'insuccesso del paladino, attraverso il ripetersi del verbo cercare, fino a richiamare i temi dell'imbestiamento e della catabasi[16].

La capacità della narrazione mitica di spostare temporalmente la narrazione, arretrando l'inchiesta di Orlando e differendo l'apice della sua follia amorosa, appare evidente. Nell'ottava 4, dopo aver elencato i luoghi che il paladino intende percorrere nella sua ricerca, Ariosto fa riferimento al grido udito da Orlando nel bosco, che allude alla falsa visione con cui terminava il canto precedente:

> L'ha cercata per Francia: or s'apparecchia
> per Italia cercarla e per Lamagna,
> per la nuova Castiglia e per la vecchia,
> e poi passare in Libia il mar di Spagna.
> Mentre pensa così, sente all'orecchia
> una voce venir, che par che piagna:
> si spinge inanzi; e sopra un gran destriero
> trottar si vede inanzi un cavalliero (*Fur.* XII 4).

Così la narrazione si riaggancia, con un effetto di convergenza e di simmetria, al momento dell'ingresso nel palazzo da parte di Orlando e di Ruggiero, mentre nella prima redazione i due paladini erano rispettivamente impegnati sull'isola di

[16] S. ZATTI, *Canto XII*, in *Lettura dell'«Orlando furioso»*, pp. 327-40: 330. Cfr. ARIOSTO, *Orlando furioso*, XXIII 133,5-8; 134,7-8 e 135.

Ebuda e di Alcina. Dunque il mito costituisce un punto di snodo essenziale per dirigere il racconto e conferire maggiore significato alla storia; potremmo dire che la narrazione mitologica riesce a saldare quella romanzesca, con la sua *varietas* e la sua forza centrifuga, rendendo più comprensibile anche la giunta del salvataggio di Olimpia da parte di Orlando, episodio in cui Ariosto opera una riscrittura sia del mito di Arianna e Teseo sia di quello di Perseo e Andromeda.

Circe e la duplicazione del mito

Il caso più evidente di duplicazione di un archetipo mitologico è senza dubbio quello di Circe, descritta nell'*Odissea* (X e XII libro) come una dea terribile, esperta di arti magiche e di inganni, ma anche come una figura femminile benigna, guidata da un sentimento d'amore, che attraverso i suoi poteri divini conferisce la conoscenza a Odisseo e lo lascia libero di proseguire il suo viaggio. Le letture più recenti del mito omerico sottolineano quanto Circe sia da ritenersi una dea, del resto non è mai definita una maga da Omero, sebbene sia dotata di poteri metamorfici[17]. Diversamente Virgilio, nel VII (5-24) libro dell'*Eneide*, mette in evidenza la sua natura malvagia e la presenta come un terribile ostacolo soprannaturale, sebbene la passionalità estrema e la crudeltà della maga, come effetti della sua indole vendicativa, trovino riscontro soprattutto nella versione di Ovidio (*Metamorfosi* XIV 242-434), che condi-

[17] Faccio riferimento a M. BETTINI - C. FRANCO, *Il mito di Circe. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi, 2010; I. BERTI, *Le metamorfosi di Circe: dea, maga e femme fatale*, «Status Quaestionis», VIII (2015), pp. 110-40; J. YARNALL, *Trasformations of Circe. The History of an Enchantress*, Urbana-Chicago, University of Illinois Press, 1994.

zionò la tradizione allegorica medioevale e i volgarizzamenti successivi[18].

Non è difficile ipotizzare che Ariosto abbia distribuito gli elementi del mito di Circe nelle figure di Alcina e di Logistilla, accentuando nella prima i tratti ovidiani della maga e nella seconda quelli omerici della dea; tuttavia credo sia più opportuno pensare che l'autore del *Furioso* si sia ispirato direttamente al modello dell'*Odissea*, in cui poteva trovare due figure speculari all'interno del medesimo mito di Circe, che più di ogni altra dea possedeva un volto terribile e uno benigno allo stesso tempo[19]. Quindi la contrapposizione Alcina-Logistilla, diversamente da quella Alcina-Melissa, la fata buona, non va misurata sul piano esclusivamente narrativo, in quanto l'una blocca il percorso di Ruggiero mentre l'altra lo favorisce, ma piuttosto a livello simbolico e strutturale, come capacità di duplicare il racconto mitico all'infinito.

Sappiamo che Ariosto eredita il personaggio di Alcina da un episodio iniziato e lasciato in sospeso da Boiardo:

Alcina fo sorella di Morgana
E dimorava al regno degli Atarberi,
Che stano al mare, verso Tramontana,
Senza ragion, imansueti barberi.

[18] Cfr. I. OTTRIA, *«Indignata dea est». La clère de Circé dans les «Métamorphoses» d'Ovide et sa reception littéraire au XVIe siècle*, in *Genres et formes poétiques de la colère de l'Antiquité au XXIe siècle*, dir. H. VIAL, Paris, Garnier, 2022, pp. 37-52.

[19] Non conoscendo a sufficienza la lingua greca, Ariosto leggeva Omero in traduzioni latine. Utile, in questo senso, l'indagine di R. NICOSIA, *Alla scuola di Omero: Costantino Lascaris e la traduzione latina dell'«Odissea» nel «De Aetna» di Pietro Bembo*, «I Tatti Studies in the Italian Renaissance», XVII (2014), pp. 203-24. È incentrato, invece, sulle traduzioni dell'*Iliade* che Ariosto potè consultare, in particolare quella di Lorenzo Valla e Carlo Marsuppini, il saggio di V. COPELLO, *Quale Iliade leggeva Ariosto?*, «Aevum», LXXXVIII (2014), 3, pp. 587-613.

Lei fabricato ha lì con arte vana
Un bel giardin de fior e de verdi arberi,
E un casteleto nobile e iocundo
Tuto di marmo dala cima al fondo (*Inn.* II XIII, 55)[20].

Nell'*Inamoramento* la maga aveva attratto Astolfo su un'isoletta, che in realtà era una balena, mentre nel *Furioso* la scena della cattura è narrata dallo stesso Astolfo trasformato in mirto, ma la descrizione di Alcina è esemplata già su quella di Circe, con il suo regno lussurioso e il suo potere metamorfico[21]. Ariosto amplifica la bellezza del giardino della maga, insieme a quella del suo palazzo, quando descrive Ruggiero attratto dalla lucentezza delle gemme e dell'oro: «O vero o falso ch'all'occhio risponda, | non è cosa più bella o gioconda» (VI 71,7-8). L'isola di Alcina è un regno in cui il tempo è statico come quello del mito ed è soggetto solo al susseguirsi delle pulsioni e alla ripetitività dei movimenti dei cavalieri. Sebbene Ruggiero conosca le arti diaboliche della maga, cede alle irrazionali lusinghe dei sensi e vive un falso idillio, in un giardino edenico, dove tutto è apparenza e inganno della seduzione erotica, affinché Alcina, che rappresenta la menzogna, ma finge bellezza, giovinezza e amore, possa rendere schiavi gli uomini e li trasformi in piante o animali. La finzione sarà svelata solo grazie all'anello fatato, capace di rendere vani gli incanti, che, in quanto simbolo della ragione, mostrerà a Ruggiero il vero, ossia le reali sembianze di Alcina e il suo «regno effeminato e molle» (VII 48,3).

La maga è presente solo in questa parte del poema, sebbene Ariosto provi a inserirla di nuovo, con un seguito di fate, all'inizio dei *Cinque Canti*, dove Alcina è presentata come for-

[20] Si cita da M.M. BOIARDO, *Orlando innamorato / L'inamoramento de Orlando*, a cura di A. CANOVA, Milano, Rizzoli, 2016.

[21] Cfr. D. DELCORNO BRANCA, *Alcina e Melissa: le fate del «Furioso» o la rilettura di un "topos"*, in EAD. *L'inchiesta di Orlando*, p. 175.

za demoniaca che si allea con i maganzesi contro la corte di Carlo; sarà lei a fare prigionieri Ruggiero e Astolfo nel corpo della balena, infatti nella bocca del mostro avviene il combattimento eroico di Orlando contro l'Orca, con cui culmina l'episodio di Olimpia, aggiunto dopo l'interruzione dei *Cinque Canti*[22]. È indubbio che Ariosto fosse affascinato dalla figura di Alcina, tanto da volerla inserire in diversi momenti della composizione, però insieme alla maga boiardesca dovette agire sulla sua fantasia anche un altro personaggio presente nell'*Inamoramento*, che rappresenta un primo abbozzo del mito di Circe:

Era una giovenetta in ripa al mare,
Sì vivamente in viso colorita
Che chi la vede par che oda parlare.
Questa ciascuno ala sua ripa invita,
Poi li fa tutti in bestie tramutare.
La forma umana si vedìa rapita:
Chi lupo, chi lione, chi cingiale,
Chi diventa orso e chi grifon con l'ale (*Inn.* I VI 50).

Boiardo descrive la storia di Circella dipinta nel giardino di Dragontina, dove Orlando, intento a contemplarla, viene catturato. Il paladino ha bevuto da una coppa di cristallo «Che tuto è tramutato a quel ch'egli era | Né scià perché qui velle o comme o quando | Né si egli è un altro o si egli è pur Orlando» (*Inn.* I VI 45,6-8). Così l'antico mito di metamorfosi esce dallo spazio circoscritto dell'*ekphrasis* per fondersi con la narrazione cavalleresca[23]:

[22] E. REFINI, *L'isola balena fra «Furioso» e «Cinque Canti»*, in L*udovico Ariosto: nuove prospettive e ricerche in corso*, pp. 87-102.

[23] Cfr. D. DELCORNO BRANCA, *Lo spazio delle fate nell'«Inamoramento de Orlando»*, in EAD. *L'inchiesta di Orlando*, p. 164; C. MONTAGNANI, *Fra mito e magia: le "ambages" dei cavalieri boiardeschi*, «Rivista di letteratura italiana», VIII (1990), pp. 261-85: 264-65.

Poi se vedeva lei tanto acercata
De il grande amor che portava al barone
Che dala sua stessa arte era inganata,
Bevendo al napo dela incantasone;
Ed era in bianca cerva tramutata,
E dapoi presa in una caciasone.
Circella era chiamata quella dama:
Ulixe quel baron che lei tanto ama (*Inn.* I VI, 52).

Ariosto fa propria la tecnica della duplicazione e del rispecchiamento, già sperimentata dal suo predecessore, presentando Alcina in modo più complesso e articolato, fino a raffigurarla disperata, innamorata e sconfitta dopo la fuga di Ruggiero: «fu, vinta dal dolor, per restar morta. | Squarciossi i panni e si percosse il viso» (VIII 12,4-5). Proprio quando a emergere è l'umanità della donna, Ariosto introduce una figura femminile di nuova invenzione che rinvia al modello omerico di Circe; con un nome allusivo alla ragione, Logistilla condiziona in modo determinante l'inchiesta di Ruggiero, accentuandone il carattere provvidenziale. Fin dall'incontro con lei emergono le peculiarità della fata, che non solo si oppone alla figura della sorella nata da un incesto, ma piuttosto richiama l'allegoria di un arcano filosofico, cioè simboleggia il cammino iniziatico dell'uomo nel suo processo di purificazione e di elevazione alla conquista della verità e della virtù. Il percorso di Ruggiero per una via «aspra, solinga, inospita e selvaggia» (VIII 19,4), esposta alla calura estiva tanto da potersi dire «arsiccia, nuda, sterile e deserta» (ivi, 8), raffigura allegoricamente la strada ardua della virtù che l'eroe, diretto al palazzo di Alcina, aveva precedentemente respinto scegliendo una via somigliante, sassosa e stretta[24].

Logistilla incarna per Ruggiero il ruolo di guida nel suo percorso di conoscenza, proprio come Circe aveva preparato

[24] Cfr. C. CASSIANI, *I luoghi dell'interiorità nell'«Orlando furioso»: palazzi e castelli incantati*, «Esperienze letterarie», XLIV, 3 (2019), pp. 9-37.

Odisseo a compiere il viaggio nell'Ade. L'incontro con la fata rappresenta il momento più alto del cammino di espiazione compiuto da Ruggiero, sebbene destinato ad altre cadute e ripensamenti.

Dotata di «costumi santi, | bellezza eterna et infinita grazia» (X 45,6-7), Logistilla alberga in una rocca di insuperabile splendore, che a differenza degli altri palazzi incantati del poema, suscita un desiderio di bellezza intellettuale:

> Né la più forte ancor né la più bella
> mai vide occhio mortal prima né dopo.
> Son di più prezzo le mura di quella,
> che se diamante fossino o piropo.
> Di tai gemme qua giù non si favella:
> et chi vuol notizia averne, è d'uopo
> che vada quivi; che non credo altrove,
> se non forse su in ciel, se ne ritruove (*Fur.* X 58).

La dimora può essere interpretata come un'allegoria di edificazione morale nella quale le pareti dell'apparenza non svaniscono, ma conservano una luminosità che riflette la bellezza divina. Pertanto, il culmine dell'esperienza umana consiste nella contemplazione di tali mura trasparenti, che possono essere paragonate a opere celestiali.

> Quel che più fa che lor si inchina e cede
> ogn'altra gemma, è che, mirando in esse,
> l'uom sin in mezzo all'anima si vede;
> vede suoi vizii e sue virtudi espresse,
> sì che a lusinghe poi di sé non crede,
> né a chi dar biasmo a torto gli volesse:
> fassi, mirando allo specchio lucente
> se stesso, conoscendosi, prudente (*Fur.* X 59).

L'osservazione delle gemme consente un rispecchiamento autoconoscitivo, che permette al saggio di trovare la propria identità seguendo il modello della sapienza delfica e platonica,

quindi in una direzione diametralmente opposta allo specchio dell'illusione.

Le ascendenze platoniche e neoplatoniche presenti in queste ottave del *Furioso* trovano precisi riscontri negli interessi di Ariosto negli anni di composizione del poema[25]. Del resto, già nella lettera inviata ad Aldo Manuzio il 5 gennaio del 1498 Ariosto faceva esplicita richiesta di testi ficiniani e platonici, in occasione dell'attività di esposizione del *Timeo* da parte di Sebastiano dell'Aquila e dell'arrivo a Ferrara, con Alberto Pio, della miscellanea ermetico-neoplatonica curata da Marsilio Ficino presso Aldo Manuzio, che venne ristampata nel 1516[26].

Perseo e Dafne: differimento e disseminazione

Il modello eroico di Perseo, tradizionale *exemplum* del *virtuosus* eroico, che combatte e trionfa sul male, era molto diffuso tra i mitografi, da Fulgenzio alla trattatistica cinquecentesca[27]. Nel *Furioso*, il mito di Perseo è associato alla figura di Ruggiero, il futuro capostipite della famiglia d'Este, e si rivela sotteso all'intera narrazione, tanto da influire sul significato degli oggetti magici legati al tema della vista e dell'immagine riflessa, come lo scudo, lo specchio e l'anello. Più di un elemento del mito sembra essere riutilizzato da Ariosto, median-

[25] Sul neoplatonismo nel *Furioso*, si veda G. SAVARESE, *Il «Furioso» e la cultura del Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1984; S. PRANDI, *Premesse umanistiche del «Furioso»: Ariosto, Calcagnini e il silenzio* (*O.F.*, *XIV, 78-97*), «Lettere italiane», LVIII (2006), pp. 3-32.

[26] Cfr. G. SAVARESE, *Il progetto del poema tra Marsilio Ficino e «adescatrici galliche»*, in ID., *Il «Furioso» e la cultura del Rinascimento*, p. 28. Cfr. S. JOSSA, *L'«Orlando Furioso» nel suo contesto editoriale*, in *"Dreaming again on things already dreamed". 500 years of «Orlando furioso»*, a cura di M. DORIGATTI - M. PAVLOVA, Oxford, Peter Lang, 2019, pp. 147-72.

[27] Cfr. B. GUTHMÜLLER, *Mito e rappresentazione del potere principesco nel Rinascimento*, in ID., *Mito e metamorfosi nella letteratura italiana. Da Dante al Rinascimento*, Roma, Carocci, 2009, pp. 260-75: 271-73.

te la tecnica della frammentazione del racconto e lo spostamento dei particolari in storie diverse dalla principale.

L'episodio più importante in cui Ruggiero combatte armato di scudo, sull'esempio dell'eroe greco, è individuato generalmente nella liberazione di Angelica dall'Orca sull'isola di Ebuda, che prelude a quella di Olimpia per mano di Orlando e ricalca il mito ovidiano di Andromeda offerta in pasto a un mostro marino e salvata da Perseo:

> Prese nuovo consiglio, e fu il migliore,
> di vincer con altre arme il mostro crudo:
> abbarbagliar lo vuol con lo splendore
> ch'era incantato nel coperto scudo (*Fur.* X 107,1-4).

La disseminazione di elementi del mito di Perseo nel *Furioso* è evidente nei combattimenti dell'eroe con lo scudo incantato, di cui Ruggiero si impossessa insieme all'ippogrifo, quando viene liberato dal castello d'Atlante, e che egli si rifiuta di utilizzare contro i mostri dell'isola di Alcina, in quanto arma magica, incompatibile con le regole cavalleresche[28]. Nonostante l'iniziale resistenza, Ruggiero sarà costretto a servirsi dello strumento per fuggire dall'isola:

> Levò il drappo vermiglio in che coperto
> già molti giorni lo scudo si tenne.
> Fece l'effetto mille volte esperto
> il lume, ove a ferir negli occhi venne:
> resta dai sensi il cacciator deserto,
> cade il cane e il ronzin, cadon le penne,
> ch'in aria sostener l'augel non ponno.

[28] Cfr. D. DELCORNO BRANCA, *Ariosto e la tradizione epico-romanzesca delle armi incantate*, in *Orlando furioso 500 anni. Cosa vedeva Ariosto quando chiudeva gli occhi*, a cura di G. BELTRAMINI e A. TURA, Ferrara, Fondazione Ferrara Arte, 2016, pp. 266-71.

Lieto Ruggier li lascia in preda al sonno (*Fur.* VIII 11)[29].

In tutte le versioni del mito, Perseo riesce a decapitare la Medusa senza incrociare il suo sguardo; egli si avvale, infatti, di una visione indiretta, osservando l'immagine della Gorgone nel suo scudo di bronzo, che funge da specchio. La lucida superficie metallica consente a Perseo di non perdersi nella visione del divino e di non trasformarsi in pietra[30]. Lo scudo di Atlante è, invece, solo una copia di quello di Perseo perché il potere del negromante conferisce all'immagine lo statuto del fittizio e dell'illusorio, privandola del suo valore conoscitivo. Pertanto l'arma incantata sarà inconciliabile con i valori cortesi della virtù e Ruggiero sceglierà di gettarla in un pozzo affinché non venga più ritrovata (*Fur.* XXII 91-94).

Ariosto traeva dall'*Inamoramento* il motivo della conversione dello scudo in uno specchio[31]. Boiardo si era ispirato al mito di Perseo, reinterpretato attraverso la leggenda medioevale, per mostrare con un duplice riferimento allo sguardo l'ambivalenza tra realtà e illusione[32]. Nell'*Inamoramento* Medusa non

[29] Più avanti sarà il nocchiero di Logistilla a esortarlo: «Scuopre, Ruggier, lo scudo, che bisogna; | Se non, sei morto, o preso per vergogna» (*Fur.* X 49,7-8).

[30] Riprendo le considerazioni da me espresse nel saggio su *Perseo, Ruggiero e lo «specchio lucente»* (*Fur. X 59*), in *Ariosto e gli antichi. Riscritture dei classici nell'«Orlando furioso»*, a cura di C. CASSIANI, Firenze, Cesati, 2022, pp. 79-100.

[31] P. RAJNA, *Le fonti dell'Orlando furioso. Ristampa della seconda edizione 1900 accresciuta d'inediti*, a cura e con presentazione di F. MAZZONI, Firenze, Sansoni, 1975, pp. 121-22.

[32] Un'altra suggestione del mito di Perseo sarebbe da rintracciare nel giardino di Falerina, nello scudo sotto cui Orlando si ripara per avvicinarsi all'albero proibito (*Inn.* II IV 10). Il mito viene citato da Boiardo anche in II I 27, per esaltare le gesta di Alessandro Magno nella lotta contro il basilisco, un gigantesco serpente in grado di pietrificare con lo sguardo, ucciso con lo stesso espediente adottato da Perseo contro la Gòrgone,

si presenta come il mostro della mitologia greca, bensì come una bellissima fanciulla incantatrice il cui potere magico ha effetti di smemoramento e di sbigottimento analoghi a quelli procurati dallo scudo d'Atlante:

> Ma questa è la dongella che se gloria
> Di aver in guardia quel tronco lucente.
> Chiunque la vede perde la memoria
> E resta sbigotito nela mente,
> Ma se lei stessa vede la sua faza,
> Scorda il tesoro e de il giardin si caza (*Inn.* I XII 34,3-8).

Per neutralizzare la sua abilità bisogna farla guardare in uno specchio («uno spechio aver per scudo», I XII 35,1) che rivela la sua orribile natura («E la sua faza candida e vermiglia | Parve di serpe teribil e fiera», *Inn.* I XII 39,3-4), così la giovane fugge spaventata.

In molte versioni del mito lo scudo di Perseo era di cristallo, come scrive Boccaccio nelle *Genealogie* quando narra la storia di Medusa, una donna bellissima, divenuta mostruosa dopo aver giaciuto con Nettuno nel tempio di Minerva:

> lo scudo di Pallade […] era cristallino, per far intendere in esso la circospezione del saggio; infatti il cristallo ha la proprietà di rendere agli occhi di chi vede ciò che fuori di sé si opera; e così anche il capitano di acuto consiglio, vede ciò che i nemici possono operare; e in questo modo si fa sicuro, mentre vanifica i loro piani da lui previsti[33].

cioè guardandolo nel suo scudo come in uno specchio. Si veda MONTAGNANI, *Fra mito e magia*, pp. 261-85: 281-83.

[33] G. BOCCACCIO, *Genealogie deorum gentilium*, a cura di V. ZACCARIA, in *Tutte le opere*, a cura di V. BRANCA, Milano, Arnoldo Mondadori, 1998, to. I, p. 988 (par. X, XI. *Medusa, figlia di Forco, in particolare*). Allo "scudo di cristallo" fa riferimento anche G. BONSIGNORI, *Ovidio Metamorphoseos Vulgare*, edizione critica a cura di E. ARDISSINO, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2001, libro IV, XXXV, p. 244.

Però è possibile ipotizzare che Ariosto fosse condizionato anche dalla speculazione neoplatonica di Leone Ebreo e dalla sua interpretazione del mito di Perseo, tesa al raggiungimento della contemplazione delle cose celesti e del mondo intelligibile, tanto da apparire come l'esito più naturale della *fabula* narrata nelle *Genealogie*, dove l'eroe era chiaramente identificato con la figura del saggio che sconfigge i vizi e conquista le virtù[34].

> Significa ancor Perseo, moralmente, l'uomo prudente, figliuol di Giove, dotato de le sue virtù, il qual, ammazzando il vizio basso e terreno, significato per Gorgone, salì nel cielo de la virtù. Significa ancor, allegoricamente, prima, che la mente umana, figliuola di Giove, ammazzando e vincendo la terrestrità de la natura gorgonica ascese a intendere le cose alte ed eterne, ne la qual speculazione consistea perfezione umana[35].

La presenza del mito di Perseo è rintracciabile non soltanto negli episodi maggiori del poema, ma anche negli attributi simbolici di Pègaso, nato dal sangue di Medusa, da cui discende l'invenzione ariostesca dell'ippogrifo, oppure in altri particolari del *Furioso* che non sono sfuggiti ad Augusto Romizi, come il discorso rivolto da Mandricardo a Doralice (XIV 58), che sembra amplificare le parole di Perseo ad Atlante: «Ospite – gli disse Perseo – se sei sensibile alla nobiltà della stirpe, sappi che io vanto Giove come mio genitore. Se poi sei un ammiratore delle grandi imprese, sarai senz'altro impressionato dalle mie»[36]. Un attributo del mito travasato nel poe-

[34] Su questi temi si veda C. CASSIANI, *Perseo, Ruggiero e lo «specchio lucente»*, pp. 85-86.

[35] LEONE EBREO, *Dialoghi d'amore*, a cura di D. GIOVANNOZZI, introduzione di E. CANONE, Roma-Bari, Laterza, 2008, p. 95.

[36] OVIDIO, *Le metamorfosi*, introduzione di G. ROSATI, traduzione di G. FARANDA VILLA, note di R. CORTI, testo latino a fronte, Milano, Rizzoli, 2016, p. 265 (IV 639-41); cfr. A. ROMIZI, *Le fonti latine dell'Orlando*

ma può ritenersi anche la chioma della Gorgone trasformata in ripugnanti serpenti (*Met.* IV 799-801) che costituiscono un tratto inconfondibile dell'invenzione ariostesca del mostro della Gelosia[37].

Persino il tema del disvelamento del vero, ottenuto mediante l'anello, è connesso all'idea dell'immagine riflessa nello specchio, di cui lo scudo di Perseo rappresentava l'emblema e quello di Atlante soltanto la versione ingannevole. Non è un caso che un lettore appassionato dell'*Orlando furioso* come Giordano Bruno, nello *Spaccio della bestia trionfante*, attribuisca a Perseo uno «scudo di cristallo che lo rendeva invisibile»[38], oltre ad «abarbagliar la vista»[39], dando prova di fondere gli attributi mitologici dello scudo con quelli romanzeschi dell'anello. Sulla scia della filosofia neoplatonica, e forse anche di una memoria ariostesca, Bruno afferma che Perseo possedeva «lo specchio luminoso della dottrina»[40]. Del resto la lettura del mito proposta da Leone Ebreo era ormai stata assimilata dall'esegesi allegorica di un mitografo come Natale Conti[41].

furioso, Torino, Paravia, 1896, p. 118. Lo studioso notava pure come l'arma del tizzone, utilizzata da Orlando per liberare Isabella (XIII 35-36), fosse già stata adoperata da Perseo per rompere il cranio ad Ati (*Met.* V 56-58). Cfr. ivi, p. 101.

[37] Sulla complessa operazione di sincretismo realizzata da Ariosto attraverso la fusione di diverse fonti, rinvio a C. CASSIANI, *I mostri del «Furioso» del 1516: valenze simboliche e narrative*, in *Il «Furioso» nel 1516 tra rottura e continuità*, a cura di A. VILLA, Toulouse, Université Toulouse-Jean Jaurès, 2018, pp. 137-55: 152-54.

[38] G. BRUNO, *Spaccio de la bestia trionfante*, in ID., *Opere italiane*, testi critici e nota filologica di G. AQUILECCHIA, introduzione e coordinamento di N. ORDINE, Torino, UTET, 2002, vol. II, p. 223.

[39] Ivi, p. 305.

[40] Ivi, pp. 306-07.

[41] Si veda la sequenza dei capp. XI, *De Medusa*, XII, *De Gorgonibus*, e XVIII, *De Perseo*, nel libro VII di N. CONTI, *Mythologiae, sive explicationum fabularum libri decem, in quibus omnia prope naturalis et moralis philosophiae dog-*

Nel *Furioso* Ariosto utilizza anche la *fabula* di Apollo e Dafne, un altro mito ovidiano, diffuso nella lirica d'amore, che nella filosofia neoplatonica, in particolare nei *Dialoghi* di Leone Ebreo e nelle *Mythologiae* di Natale Conti, diviene metafora della vista e del disvelamento del vero[42]. Già negli *Asolani* Bembo adduceva Dafne come esempio della non corrispondenza in amore, ritenuta una colpa gravissima:

> Ma la donna non amò già essendo amata […] la qual cosa perciò che fu contro natura, forse meritò ella di divenir tronco come si scrive. E certo che altro è, lasciando le membra umane, albero e legno farsi, che, gli affetti naturali abandonando molli e dolcissimi, prendere i non naturali, che sono così asperi e così duri?[43]

Ariosto opera una riscrittura del mito frammentandone il contenuto simbolico e disseminandolo in diversi episodi del poema, allo scopo di dare coesione alla narrazione e di spiegare il viaggio di Astolfo nel mondo ultraterreno, insieme al ruolo stesso del poeta e della poesia.

Come nel caso di Perseo, gli studi positivistici sulle fonti latine del *Furioso* hanno posto l'accento sul frequente trasferimento delle similitudini rintracciabili nel mito di Dafne verso altri oggetti e luoghi del poema: ad esempio le due fontane della selva Ardenna, che condizionano i destini di Rinaldo e di Angelica, presentano un'analogia con le opposte saette scagliate da Cupido su Apollo e Dafne; oppure la similitudine adoperata da Ovidio per esprimere l'improvviso accendersi dell'amore in Apollo viene utilizzata in un altro luogo del poema,

mata sub antiquorum fabulis contenta fuisse demonstratur, Venezia, al Segno della Fontana, 1568 (1ª ed. 1551), cc. 221*r*-23*v* e 233*v*-34*v*.

[42] Cfr. M. ARIANI, *Imago fabulosa. Mito e allegoria nei «Dialoghi d'amore» di Leone Ebreo*, Roma, Bulzoni, 1984, pp. 33 e 73.

[43] P. BEMBO, *Gli Asolani*, in ID., *Prose della volgar lingua. Gli Asolani. Rime*, a cura di C. DIONISOTTI, Torino, Utet, 1966, II [XIV], p. 409.

per indicare la rapidità con cui prende fuoco la paglia, nello scontro tra Rodomonte e Sacripante[44].

Le potenzialità simboliche della *fabula* sono da individuare, però, nel discorso della peccatrice Lidia, la principessa di Cipro punita per aver respinto e poi ingannato il valoroso Alceste, il quale si era lasciato morire per la disperazione. La donna allude alla storia di Anassarete, un'altra anima dannata accanto a lei, protagonista di un mito ovidiano direttamente speculare alla propria vicenda: Anassarete aveva rifiutato l'amante fedele, il quale si era impiccato per dolore, e non a caso anche Lidia si trova impiccata nelle fumose caverne infernali, trasformata dagli dei, per la sua crudeltà, in sasso:

E cominciò: – Signor, Lidia sono io,
del re di Lidia in grande altezza nata,
qui dal giudicio altissimo di Dio
al fumo eternamente condannata,
per esser stata al fido amante mio,
mentre io vissi, spiacevole et ingrata.
D'altre infinite è questa grotta piena,
poste per simil fallo in simil pena.

Sta la cruda Anassarete più al basso,
ove è maggiore il fumo e più martire.
Restò converso al mondo il corpo in sasso,
e l'anima qua giù venne a patire,
poi che veder per lei l'afflitto e lasso
suo amante appeso poté sofferire.
Qui presso è Dafne, ch'or s'avvede quanto
errasse a far Apollo correr tanto (*Fur.* XXXIV 11-12).

Lidia accenna solo al motivo dell'inseguimento di Dafne, tacendo ovviamente della sua trasformazione in albero, il lauro, che avvenne grazie all'aiuto degli dèi, con lo scopo di salvarla e preservarla. Benché la menzione sia rapida e margina-

[44] ROMIZI, *Le fonti latine*, pp. 96-131.

le, la figura di Dafne, collocata immediatamente dopo un'altra eroina del mito ovidiano, Anassarete, e posta in modo inconsueto all'inferno, appare legata al più complessivo sistema di significati del viaggio di Astolfo, come dimostra la presenza in un solo verso di due verbi altamente simbolici: la ninfa "errò" per sfuggire all'inseguimento di Apollo, il quale per amore "corse" invano. Se l'erranza e l'errore nel *Furioso* stanno a indicare tutte le possibilità di diversione, quando sono attribuite a un personaggio femminile assumono l'accezione di «un'indocilità, una devianza, un'eccedenza» rispetto alla norma[45]. Come atto di resistenza e di trasgressione costituisce un eventuale pericolo, però racchiude anche una valenza positiva, ben simboleggiata nel *Furioso* dalla vicenda esemplare di Dafne, che Ariosto interpreta in questa prospettiva, proponendo non solo una variante del mito ovidiano, ma anche una riscrittura parodica della tradizione lirica. Al di là della sua metamorfosi in alloro, il mito rappresenta una passione contraddittoria e costituisce una grande metafora poetica: esprime la tensione tra il desiderio di Apollo e il rifiuto da parte della ninfa. L'amore di Apollo è la causa del terrore e della fuga di Dafne. Il mito si può interpretare quindi in modo duplice: come l'infelice passione di Apollo, oppure come il patire e la paura di Dafne. Questo mito-metafora rinvia all'intero sistema di inchieste incrociate e multiple del *Furioso*, infatti agisce implicitamente all'interno della doppia funzione di attrazione e ripulsa, richiesta e rifiuto, inseguimento e fuga, che contraddistinguono la conquista dell'oggetto desiderato.

Il distico dedicato a Dafne costituisce una tessera significativa in un contesto del poema, la discesa all'inferno, in cui A-

[45] Sul tema dell'erranza femminile nel Cinquecento e nel poema ariostesco si veda D. SHEMEK, *Dame erranti. Donne e trasgressione sociale nell'Italia del Rinascimento*, Presentazione di A. CAVARERO, Postfazione di C. KLAPISCH-ZUBER, Mantova, Tre Lune Edizioni, 2003. Cito da A. CAVARERO, *Il segreto piacere dell'erranza*, ivi, pp. 9-16: 9.

riosto ribalta esplicitamente i presupposti danteschi (la colpa non consiste nel cedimento amoroso, bensì nell'ingratitudine degli amanti); inoltre, assorbe la lezione della novella boccacciana di Nastagio degli Onesti e, da un punto di vista linguistico e stilistico, infittisce i versi di forti echi petrarcheschi, desunti dal *Triumphus Cupidinis*[46]. Ariosto vuole fermare Dafne in questo momento del mito, immobilizzarla, cristallizzando la sua fuga, la sua inafferrabilità, non nella metamorfosi, bensì nell'eternità della pena infernale, dal momento che, secondo l'esplicita affermazione di Lidia: «nulla redenzione è ne l'inferno» (XXXIV 43,8). Tanto più che gli ingrati in amore sono gli unici peccatori incontrati da Astolfo nell'allegoria capovolta del primo girone dantesco.

Il luogo in cui Dafne viene collocata, l'antro infernale, le impedisce per sempre di manifestare la sua capacità di trasgressione e di ribellione, però questa influenza le vicende delle due protagoniste femminili del *Furioso*, Angelica e Bradamante[47].

La bellezza di Angelica la pone al vertice dell'ingratitudine amorosa e la sua erranza simboleggia il desiderio e la frustrazione di tutti i cavalieri. Ariosto non poche volte biasima il

[46] L'intento parodico di Ariosto nei confronti della *Commedia* dantesca e il confronto con la novella di Nastagio degli Onesti era stato individuato da RAJNA, *Le fonti dell'Orlando furioso*, pp. 536-42; cfr. anche M. SANTORO, *Lidia o dell'ingratitudine*, in ID., *Ariosto e il Rinascimento*, Napoli, Liguori, 1989, pp. 295-301; ZATTI, *Il «Furioso» fra epos e romanzo*, pp. 137-41; P. GEYER, *Dialettica della parodia nell'«Orlando furioso»*, «Studi italiani», XVXVII, 2-1 (2004-2005), pp. 37-58. Le suggestioni petrarchesche, in particolare del III *Triumphus Cupidinis*, sono state individuate da CABANI, *Fra omaggio e parodia*, pp. 268-71.

[47] Sulle affinità tra la figura di Dafne e gli altri personaggi del *Furioso*, rinvio a C. CASSIANI, *Il mito di Dafne nell'«Orlando furioso»*, in *Nello specchio del mito. Riflessi di una tradizione*, a cura di G. IZZI, L. MARCOZZI e C. RANIERI, Firenze, Cesati, 2012, pp. 273-94.

suo comportamento, rivolgendo persino un'invettiva contro tutte le donne ingrate:

Deh maledetto sia l'annello et anco
il cavallier che dato le l'avea!
che se non era, avrebbe Orlando fatto
di sé vendetta e di mill'altri a un tratto.
Né questa sola, ma fosser pur state
in man d'Orlando quante oggi ne sono;
ch'ad ogni modo tutte sono ingrate,
né si trova tra loro oncia di buono (*Fur.* XXIX 73,5-8; 74,1-4).

Le fughe incessanti della principessa del Catai vengono spesso paragonate alla caccia, tuttavia la metafora dell'inseguimento è presente anche nel celebre lamento amoroso di Bradamante, che chiede ad Amore di far correre più lentamente Ruggiero:

Deh ferma, Amor, costui che così sciolto
dinanzi al lento mio correr s'affretta;
o tornami nel grado onde m'hai tolto
quando né a te né ad altri era suggetta!
Deh, come è il mio sperar fallace e stolto,
ch'in te con prieghi mai pietà si metta;
che ti diletti, anzi ti pasci e vivi
di trar dagli occhi lacrimosi rivi! (*Fur.*, XXXII 20).

I primi quattro versi rinviano al sonetto *Sì travïato è 'l folle mi' desio* di Petrarca; però nei primi due è possibile scorgere anche una variazione del mito ovidiano di Apollo e Dafne, evocato da una donna. Bradamante arriva persino a giudicare l'ingratitudine maschile come il massimo peccato contro Dio, la colpa di Lucifero:

Se d'ogn'altro peccato assai più quello
de l'empia ingratitudine l'uom grava,
e per questo dal ciel l'angel più bello

fu relegato in parte oscura e cava;
e se gran fallo aspetta gran flagello
quando debita emenda il cor non lava;
guarda ch'aspro flagello in te non scenda,
che mi se' ingrato e non vuoi farne emenda (*Fur.*, XXXII 41).

Nel *Furioso* Ariosto sembra ignorare, sebbene solo apparentemente, la trasformazione della ninfa in albero e collocare Dafne al centro della terra, in una profonda «grotta», «un antro», «una caverna tetra»[48], per frenare la sua forza eversiva, come si è già detto, ma anche per significare il suo rifiuto di compiere il passaggio da uno stato all'altro, da ninfa seguace di Diana a moglie di un dio.

Nell'inserire la naiade tra le protagoniste femminili del viaggio ultraterreno di Astolfo, Ariosto opera all'interno del mito un'ulteriore variazione. Il tema della metamorfosi, del divenire di una nuova forma, insieme a quello della passione come fonte di trasformazione, rinvia implicitamente al carattere di Astolfo e può aiutare a comprendere un altro segmento di significato attribuito a Dafne all'interno del viaggio paradossale del paladino, arrivando a spiegare il valore della citazione di questo mito ovidiano nell'ambiguo discorso che Lidia rivolge al duca inglese.

Il tema della metamorfosi contraddistingue tutte le vicende di Astolfo, con continue riprese di miti ovidiani: la trasformazione delle pietre in cavalli (XXXVIII 33-34) deriva dalla favola di Deucalione e Pirra (*Met.* I 399); il capello di Orrilo (XV 79) rinvia al capello fatale di Niso (*Met.* VIII 8-10); mentre la vicenda di Driope, trasformata in pianta (*Met.* IX 373-4), è stata

[48] I termini si ripetono frequentemente nel canto; cfr. XXXIV 4,4; 6,3; 47, 2.

accostata a quella di Astolfo per le modalità paradossali che la caratterizzano[49].

Oltre al tema della metamorfosi, il personaggio di Astolfo è accomunabile a Dafne per l'errore. La sua trasformazione in mirto è allegoria della caduta nell'errore, sebbene di segno contrario rispetto a quello di Dafne: Astolfo, infatti, smarrisce la propria identità e il proprio aspetto per aver ceduto a una passione irrazionale, per essere caduto nella trappola di Alcina. La metamorfosi di Astolfo è assolutamente originale rispetto alle altre trasformazioni perché a lui è consentito di recuperare la forma originaria, di riconquistare la ragione, necessaria per il ruolo che il paladino avrà nel poema. Quando Astolfo recupererà il senno sulla Luna, Ariosto dirà di lui che vivrà saggiamente per lungo tempo, «ma ch'uno error che fece poi, fu quello | ch'un'altra volta gli levò il cervello» (XXXIV 86,7-8).

La personalità di Astolfo è legata alla fantasia e all'immaginazione e l'intera vicenda del suo viaggio nei tre regni ultraterreni è una riflessione sul ruolo del poeta nella società. All'ingresso della grotta infernale il duca inglese scende dall'ippogrifo e lo lega con la consueta leggerezza a un «arboscello», gesto che richiama quello compiuto da Ruggero sull'isola di Alcina e rievoca il primo incontro del cavaliere e dei lettori con Astolfo-mirto.

L'invenzione dell'episodio infernale è interamente umoristica, a partire dalla credibilità del «giudicio altissimo di Dio» (*Fur.* XXXIV 11,3) e la condanna al fumo eterno, contrapposta al fuoco eterno, destituita di attendibilità. Ariosto propone un inferno rovesciato, antidantesco, parodico sul modello boc-

[49] Cfr. D. FOLTRAN, *Il topos narrativo della pianta parlante da Virgilio a Tasso*, «Studi tassiani», XLV (1997), pp. 209-29; C. CONFALONIERI, *«Perché mi schiante?». L'uomo-pianta nella letteratura italiana*, «Critica letteraria», XXXVI, 3 (2008), pp. 447-65.

cacciano, al cui interno colloca anche la figura di Dafne-peccatrice. Il gioco di rovesciamenti e contaminazioni raggiunge anche la parodia della lirica petrarchesca e soprattutto l'influenza del *Canzoniere* come modello stilistico e narrativo. Ariosto recupera i paradigmi linguistici e retorici di una tradizione poetica e si confronta anche con l'immaginario figurale di questa tradizione.

Inoltre, l'inserto riservato a Dafne simboleggia la dissacrazione di un mito che diviene strumento di conoscenza. La ninfa è dannata per una colpa amorosa, la negazione di una corrispondenza con l'amante, infatti il suo comportamento, esemplificato dal vano correre di Apollo per afferrarla, infrange il codice dei valori morali del tempo e procura disordine; tuttavia Dafne ha commesso un errore socialmente più pericoloso, per il mancato riconoscimento del valore e dei meriti di Apollo, che non è un semplice dio, ma è il dio della sapienza poetica.

Il riuso del mito nell'«Orlando furioso». Duplicazione, differimento e disseminazione

Il saggio propone un'indagine sull'uso della tecnica del "differimento" del mito nell'*Orlando furioso*, prendendo in esame i racconti ovidiani di Cerere e Proserpina, Circe, Perseo e Dafne. Le narrazioni mitologiche, frammentate e sezionate secondo il procedimento tipico dell'intreccio romanzesco, non perdono il loro valore simbolico e conoscitivo, tanto da condizionare le vicende dei principali personaggi del poema.

The reuse of the mith in «Orlando furioso». Duplication, deferral and dissemination

The essay proposes an investigation into the use of the technique of "deferral" of the myth in *Orlando furioso*. The Ovidian tales of Ceres and Proserpina, Circe, Perseus and Daphne will be examined. The mythological narratives, fragmented and dissected according to the typical procedure of the novel plot, do not lose their symbolic and cognitive value, so much to influence the events of the main characters in the poem.

Articolo presentato a settembre 2024. Pubblicato *on line* a dicembre 2024
© 2024 dall'Autore; licenziatario Studi giraldiani. Letteratura e teatro, Messina, Italia.
Questo è un articolo ad accesso aperto, distribuito con licenza Creative Commons
Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0
Studi giraldiani. Letteratura e teatro, Anno X, 2024
DOI: 10.13129 / 2421-4191 / 2024.10.83-113