

**UNITRE PINEROLO**  
Anno Accademico 2021-2022

Vincenzo Baraldi  
**LETTERATURA E GALASSIA DEL COMICO**

**LEZIONE 4**

**4.1 Erasmus e l' "Elogio della pazzia"**

In questo autore si fondono, con prestigiosi risultati su scala europea, varie istanze di rinnovamento culturale e religioso. Erasmo scrisse tutte le sue opere in latino, indirizzandosi ad un pubblico dotto e ad un' élite che condivideva una serie di valori, al di là di ogni confine nazionale. Divenne presto uno degli umanisti più autorevoli del Rinascimento europeo, promuovendo una visione della fede cristiana aperta e tollerante, lontana tanto dalla corruzione e dalla decadenza della Chiesa di Roma, quanto dall'intransigente posizione di Lutero. Convinto che il credente cristiano dovesse aver accesso ai testi sia del Vecchio Testamento che del Nuovo, utilizzò la sua profonda competenza nelle lingue classiche per predisporre traduzioni corrette dei libri della Bibbia.

Il libro che gli assicurò grande notorietà è certamente l' "**Elogio della pazzia**": apparso nel 1511, esso fu ristampato una sessantina di volte prima della fine del secolo (1). Erasmo prese a modello per la sua composizione i dialoghi satirici del greco Luciano di Samosata (125-180 d.C.), in cui l'autore svolgeva finte ed ironiche lodi di ciò che nel mondo è invece assurdo.

In questo caso la "**Pazzia**" personificata prende la parola, per vantare, attraverso un lungo monologo, tutti i propri meriti. Essa rivendica la propria totale sovranità sul mondo e sugli esseri umani, di cui guida le sorti.

Attraverso questa impostazione paradossale, il discorso investe polemicamente le condizioni della vita cristiana e sociale dell'epoca. Sono presi di mira i pellegrinaggi e tutte le forme di culto esteriori e superstiziose; la presenza passiva a cerimonie liturgiche di cui si è perfino perso il senso originario; le preghiere recitate meccanicamente senza conoscerne il senso; le candele accese davanti ad immagini in pieno giorno. Sono posti in ridicolo sovrani, teologi di professione, uomini d'affari: tutti si abbandonano a comportamenti dettati dalla follia, nella ricerca del potere, o di un sapere ammuffito, o del successo economico, o di un linguaggio religioso astruso e lontanissimo dalla semplicità dei Vangeli e degli apostoli. L'ironia pungente attacca preti incolti, vescovi che usano la loro autorità per scopi mondani e venali, la vita scandalosa di monaci e monache, bollati come nuovi farisei. Lo stesso pontefice romano preferisce conquistare col ferro e col fuoco paesi e

città (come fece Giulio II, papa-guerriero), invece di agire come un buon pastore. Nel frattempo i semplici fedeli sono impegnati soprattutto a tenere la contabilità dei giorni di indulgenza e del tempo che resterà loro da trascorrere in Purgatorio. Tutte le risorse della raffinata cultura umanistica e letteraria di Erasmo sono poste al servizio di questa sarcastica rassegna, in funzione di una morale umana da instaurare, che sia libera dal peso di un'eredità negativa.

Non a caso Erasmo sostiene la distinzione tra due forme di pazzia: quella di cui abbiamo parlato fino ad ora, che annebbia e degrada l'animo, e quella che libera ed esalta l'interiorità del credente e ne opera la trasformazione spirituale, il cambiamento in conformità con il Vangelo di Cristo. La sua posizione incontrò, durante il Rinascimento, crescenti adesioni presso un' élite colta ed internazionale, che condivideva un progetto di riforma dall'interno della Chiesa cattolica, che si riteneva realizzabile attraverso la convocazione di un Concilio.

#### 4.2 **Follia, ironia e autoironia nell' "Orlando furioso"**

Il tema della "*follia*" riemerge nel poema cavalleresco "*Orlando furioso*", pubblicato per la prima volta da **Ludovico Ariosto** nel 1516, e in seguito rivisto negli aspetti linguistici, per conferirgli la veste espressiva nella quale viene letto di solito al giorno d'oggi (2). L'autore presenta la sua opera come una semplice "*gionta*" (proseguimento) dell'"Orlando innamorato" di **Matteo Maria Boiardo**, che l'aveva preceduto raccogliendo, dai "*cantari*" eseguiti sulle piazze, un ampio materiale e unificando con intenti artistici due filoni: quello fantastico-amoroso-avventuroso che aveva per protagonisti i cavalieri di re Artù, e quello epico-religioso della tradizione carolingia, centrato sul paladino **Orlando**. Nel nuovo testo Orlando non solo s'innamora della bellissima **Angelica**, ma impazzisce per amore.

Come è stato osservato più volte, e da ultimo da Giulio Ferroni, il poema trasmette un'idea di <<luminosità>>, di <<totale consacrazione della bellezza>>, che viene espressa attraverso <<il gioco sempre mobile delle armi e degli amori>>, attraverso <<gli scatti verso la più dispiegata evasione fantastica>> ed il <<prezioso ricamo di figure e forme ricavate dalla tradizione classica>> (3). Ma accanto a questa dimensione- che indusse B. Croce ed altri studiosi ad intendere il poema ariostesco come arte pura, remota come un sogno e lontana dalle contraddizioni dell'epoca- va riconosciuta una componente riflessiva, seria e spesso disincantata, sempre guidata dal controllo razionale sulla materia affrontata, che, oltre la festosità della narrazione, si confronta con gli aspetti meno luminosi e più problematici della realtà. Sia il dispiegamento della più ampia libertà fantastica sia la demistificazione della vanità su cui si fondano le esistenze singole e collettive sono attentamente calibrati mediante il ricorso all'**ironia**. Tanto nel caso dell'amore quanto in quello delle avventure cavalleresche o dell'apparire della magia e degli incantesimi,

l'ironia serve a ridimensionare, con un sorriso, ogni eccesso sublime e idealizzante, senza peraltro indulgere alla semplice e drastica parodia. L'approccio comico, a sua volta, funziona, nel confronto con l'illusorietà del mondo, con la precarietà dei suoi apparenti valori (potere, ricchezza, gloria), con la confusione dei fini e con l'irrequietezza umana, (funziona) come strumento per esorcizzare l'incombente minaccia della dispersione e del vuoto, alludendo ad un senso della misura che permetta di guadagnare un equilibrio al di là delle debolezze e delle follie umane.

L'opera è prima di tutto indirizzata all'ambiente della corte estense di Ferrara, in quel momento particolarmente disposto a cogliere tutte le sollecitazioni che potessero giungere da una raffinata rielaborazione dei temi cavallereschi. La corte inoltre era un centro importante della tradizione umanistica, dello studio dei classici, dell'attività di traduzione, della proposta di una cultura e di un'educazione, che si era andata consolidando fin dal Quattrocento.

Perciò, sia Boiardo che Ariosto tennero presenti, accanto alla materia cavalleresca, molti autori del passato greco e latino: per l'aspetto guerresco Omero e Virgilio, per quello erotico-amoroso tanti poeti latini, per quello avventuroso Apuleio e Luciano.

Una novità da segnalare è lo sguardo che Ariosto, nello svolgimento del poema, rivolse costantemente alla realtà del proprio tempo, come risulta spesso nei versi iniziali di ogni canto, ma anche in alcuni snodi nevralgici dell'insieme. Qui Ariosto fa sentire la sua voce ironica, pungente, talora sdegnata, in qualità di commentatore di ciò che accade nel presente. Ad esempio parla della battaglia navale della Polesella, in cui Ferrara si scontrò con Venezia, e, in un altro passo, di una strage di musulmani compiuta dai cristiani sotto le mura della città di Bastia in Spagna; inoltre nelle prime ottave del C.XVII condanna l'incapacità dei principi italiani, che hanno chiamato in Italia dei sovrani stranieri più violenti ed ingordi di loro; infine nell'apertura del C. XXXIV rappresenta le truppe straniere dilaganti nella penisola come Arpie fetide e golose. L'instabilità che contraddistingue la situazione politica italiana non dà luogo ad un programma di azione, ma viene assunta nella sua concreta portata come uno degli elementi che aumentano la varietà e la confusione di un mondo a cui il poeta intende dare voce e rappresentazione.

Nei confronti della materia cavalleresca del passato l'autore non intende procedere con intenti di satira né di parodia dissolutrice; mantiene invece un distacco e un atteggiamento riflessivo, che consentono di prospettare quel mondo come una finzione assunta consapevolmente. Quando presenta ad esempio le manifestazioni del meraviglioso nelle avventure dei personaggi, finge di considerare reale ciò che ha carattere favoloso. Consideriamo la descrizione dell'ippogrifo, cavallo alato a disposizione del mago Atlante: il poeta fornisce tutta una serie di informazioni che, agli occhi del lettore, dovrebbero avvalorarne la concreta esistenza; però poi all'Ariosto basta un brevissimo inciso (*ma rari*), per strizzare l'occhio al suo pubblico suscitandone il sorriso: "*non è finto il destrier, ma naturale, /.../... e chiamasi ippogrifo; /che nei monti Rifei vengon, ma rari,*

*/molto di là dagli agghiacciati mari”.*

Anche quando ricorre alla citazione della cronaca di Turpino come fonte di informazione, Ariosto non lo fa- come gli autori che lo avevano preceduto- per avvalorare la veridicità degli episodi narrati; piuttosto ammicca verso i lettori perché non dimentichino di essere in presenza di un universo immaginario. Infatti il suo scopo non è delineare un modello di comportamento esemplare, anche se lontano nel tempo, ma offrire una rappresentazione poetica degli infiniti aspetti della vita, sfruttando un genere letterario già noto, scelto per la ricchezza della materia e per il margine di creatività che consente all'autore. Si tratta di un territorio aperto, in cui la mobilità delle avventure non si baserà sulla pura evasione fantastica, ma consentirà di fare i conti con una complessa visione del mondo; il poema funzionerà, come è stato detto, da <<*romanzo delle passioni, delle idealità morali, dei sentimenti e dei limiti tipici dell'umanità in epoca rinascimentale*>> (4). Gli ideali cavallereschi di un tempo sono ormai in via di definitivo esaurimento; l'autore sa che si tratta di modelli sublimi ma irraggiungibili; quei valori non sono di questa terra; egli ne segnala quindi il carattere illusorio: <<*Oh gran bontà dei cavalieri antiqui!*>>; è un'esclamazione volta ad indicare proprio questo scarto.

La trama non segue un andamento narrativo lineare; assomiglia piuttosto ad un labirinto, in cui spesso i protagonisti si smarriscono, poiché i loro propositi sono ostacolati dal caso, dal desiderio o dalla follia. Si tratta di forze incontrollate, che sfuggono al dominio logico-razionale: la loro ricomposizione ordinata ed armonica è ormai solo un simulacro, non può esistere nella realtà contemporanea. Solo il poeta-narratore, con il suo gesto creatore e con la sua capacità registica, può mantenere il completo controllo sui destini che si intrecciano e si sciolgono. Non a caso egli si paragona ad un tessitore che lascia un filo e ne afferra un altro, poi li intreccia fra loro, ne afferra altri e così via, fino a comporre la “*grande tela*” del poema. Il procedimento serve ad un duplice scopo: dare il senso della varietà e della simultaneità degli eventi e creare attesa e curiosità nei lettori.

Le prime quattro ottave comunicano quali saranno i principali lineamenti narrativi da cui si dipartiranno “*a zig zag*” le varie storie: in primo luogo la guerra tra cristiani e saraceni; poi l'amore e la follia di Orlando; infine le peripezie che si concluderanno con il matrimonio tra Bradamante e Ruggiero, presentati come i fondatori della casata degli Este (con evidente intento encomiastico). L'ironia aleggia già sui primi sedici versi: all'inizio il tono è solenne, le frasi molto elaborate e modellate sintatticamente sul latino, ponendo il verbo principale (“*canto*”) nel finale; i termini fondamentali sono disposti secondo un'opposizione incrociata “*donne-cavalieri*” da una parte “*arme e amori*” dall'altra, e poi ancora “*le cortesie*” e le “*audaci imprese*”; però con un abbassamento colloquiale e quasi prosaico, al v.11, compare il termine “*matto*”, e, nuovamente, il narratore, invece di paragonare la follia di Orlando a quella grandiosa dei personaggi dell'antichità, la confronta con

quella ben più modesta dello stesso Ariosto. Egli infatti sostiene di essersi ridotto “*tal quale*” al paladino, per l'amore provato nei confronti della propria donna; e, con esagerata modestia, afferma che tale passione ha consumato tutto il suo ingegno, tanto da dubitare di poter “*finire quanto ho promesso*”.

Questa personale confessione è come un invito ad un gioco per i lettori: se ne accetteranno le regole, anch'essi ammetteranno poi le loro follie. E l'amore ne è una delle cause principali: infatti, quando diventa una fissazione unilaterale, conduce l'uomo ad uno stato di degrado. Nel canto XXIV, accanto al caso estremo della pazzia di Orlando, che, dopo essersi strappato l'armatura e i panni di dosso, vaga per più giorni nudo a digiuno nei boschi, distruggendo tutto ciò che incontra, il poeta- nell'ottava 3- non esita a collocare nuovamente l'offuscamento della propria mente. E' l'ennesimo invito ai lettori a condividere il gioco, ammettendo che nell'esperienza di tutti l'amore può diventare anche patologia, “*insania*” come la chiama, in contrapposizione al “*giudizio dei sav*”. Quando infine il paladino Astolfo sale sulla luna in sella all'Ippogrifo per recuperare il senno smarrito di Orlando, il poeta continua nella finzione autoironica e si rivolge così alla sua amata: << *Chi salirà per me, Madonna, in cielo/ a riportarne il mio perduto ingegno? Che, poi ch'uscì da' bei vostri occhi il telo/ che 'l cor mi fisse, ognior perdendo vegno*>> (XXXV, ott. I, vv. 1-4).

#### 4.3 Qualche spunto dal primo canto

La voce che fa da ironico contrappunto ai vari eventi che si susseguono si fa sentire fin dal racconto della fuga di Angelica. La bella principessa del Catai si libera dalla prigionia e corre a cavallo per un gran bosco; con affanno e paura, lascia andare le briglie e, durante una selvaggia galoppata, finisce per perdere la strada, finché il destriero non si ferma in una radura. Raggiunta da uno dei suoi vari spasimanti, il musulmano Sacripante (nei cui confronti lei non prova che freddezza), decide di approfittare del suo aiuto: sola e indifesa, lontana dal suo paese, gli lascia intravedere qualche speranza, per indurlo a prendersi cura di lei. Perciò gli racconta tutto ciò che le è accaduto, ma sottolinea che, nonostante le traversie subite, è riuscita a mantenere intatta la propria verginità. Nell'ottava 56 risuona il commento del poeta: << *Forse era ver, ma non però credibile/ a chi del senso suo fosse signore*>>. Non si infierisce col sarcasmo sulla debolezza di Sacripante; piuttosto l'autore preferisce esprimere un sorriso di umana comprensione e concludere, più in generale, che l'umanità tende ad ingannare sé stessa, illudendosi che realtà possa coincidere con i propri desideri: << *che 'l miser suole/ dar facile credenza a quel che vuole*>>. Poi il flusso degli eventi riprende, ma intanto, è stata inserita una pausa meditativa.

Le avventure nel poema sono in primo luogo militari, con duelli tra paladini cristiani ed eroi musulmani, con azioni belliche di diverso tipo, ma sono anche, e soprattutto, fantastiche. Magie,

incantesimi, apparizioni e sparizioni di esseri straordinari o inquietanti, sono inseriti nel racconto con grande leggerezza compositiva. L'amore, in tutti i suoi aspetti, la morte, il dolore, la meraviglia, la realtà consueta e i più incredibili sortilegi si intrecciano, restituendoci la molteplicità degli aspetti in cui la vita si presenta.

L'ironia del poeta coglie le fragilità dei personaggi, la discrepanza (talora drammatica, talora comica) tra intenzioni ed effetti, tra *“pretese di sapersi muovere nel mondo con abilità e goffi esiti della propria eccessiva sicurezza. Tipico il caso di tanti eroi maschili, sicuri di sé, convinti di poter usare con le donne la stessa virtù buona per armi, guerre e assedi e sistematicamente illusi, beffati o resi schiavi d'amore”*.

In proposito è utile soffermarsi ancora un momento sull'episodio di Angelica e Sacripante collocato nel canto I del poema. Udito il discorso della donna, il guerriero decide sbrigativamente di imporle un approccio sessuale, visto che sono soli; ma mentre si accinge a quello che- dal suo punto di vista- sarà un *“dolce assalto”*, viene interrotto da un cavaliere che giunge al galoppo. Infuriato, decide di affrontarlo in duello, ma ha la peggio, cade e viene rovinosamente seppellito sotto il proprio cavallo. Il cavaliere rivale non si ferma a perdere altro tempo e si allontana velocemente nel bosco. Sacripante subisce lo scorno della sconfitta; per di più, veniamo a sapere da un messaggero che il paladino che lo ha battuto è in realtà una donna, che indossa la corazza e sa maneggiare le armi con destrezza. Per colmo di vergogna, immediatamente dopo giunge sul posto un cavallo senza cavaliere; Sacripante tenta di impadronirsene ma viene scosso via dal destriero, che invece si sottomette ad Angelica grazie ad una semplice carezza.

L'importanza *“decisa e stravolgente”* dell'amore è un motivo ripreso in numerosissimi episodi del poema, che ne trattano in tutte le sfumature possibili. Esso nasce dalla passione e dal desiderio della bellezza, che possono tradursi nella ricerca del puro possesso fisico; in tal caso il conflitto tra impulso sessuale e ragione dà luogo alle situazioni comiche. E' ciò che accade, ad esempio, a Ruggiero che- dopo aver liberato Angelica dalle catene che la imprigionavano su uno scoglio, nuda ed esposta alle minacce di un'Orca marina pronta a divorarla- vorrebbe, tutto fremente, spogliarsi dell'armatura e giacere con la giovane donna. Ma la sua ansia è tale che, mentre scioglie un laccio, ne annoda due... così Angelica ne approfitta, sottraendosi all'amplesso grazie ad un anello fatato che rende invisibili. Comiche conseguenze dell'amore e della gelosia sono anche quelle che portano l'intrepida e fedelissima Bradamante a sfidare a duello Marfisa, sua presunta rivale, in uno scontro che termina *“a pugni e calci”*. Di tono comico-realistico e boccaccesco è la novella che un oste racconta a Rodomonte: parla di due gentiluomini che, traditi dalle mogli, se ne vanno alla ventura, accompagnandosi con una giovane di cui si spartiscono le grazie, finché lei non li tradisce, nel loro stesso letto, con un baldanzoso garzone, a riprova dell'innata propensione all'infedeltà da parte di tutte le donne.

L'amore assume invece l'aspetto di seduzione ammaliante nel rapporto di cui fa esperienza Ruggiero con la maga Alcina. Il godimento del piacere lo conduce all'oblio di se stesso, travolgendo la ragione stessa del paladino, ma presto Ariosto, con un rovesciamento magico-ironico, svela che la bellezza di Alcina è frutto di incantesimo e nasconde la reale bruttezza ed oscenità della seduttrice. Altre volte invece l'amore è presentato come un sentimento intenso e tragico, come risulta nelle patetiche vicende di Fiordiligi e Brandimarte, o in quelle di Isabella e Zerbino, caratterizzate dalla costanza e dall'eroismo dei personaggi di fronte alla morte.

#### 4.4 **Due grandi metafore**

Tutto il primo canto è segnato dal movimento, da personaggi che corrono alla ricerca dei loro oggetti di desiderio, reali o immaginari; spesso smarriscono la strada o tornano al punto di partenza; incontrano personaggi diversi da quelli che inseguono, poi si separano e continuano a girovagare. La *selva* diventa un equivalente metaforico della vita umana. Il verbo che spesso ricorre nell'ottava è "errare", che indica l'atto di spostarsi ma anche quello di perdere l'orientamento in senso fisico, e che, soprattutto, intende trasmettere al lettore l'idea dello sbaglio, dell'incorrere nell'errore in senso morale.

L'incertezza e l'illusione, che portano ad inseguire valori vani, trovano un'altra splendida raffigurazione nel grande castello del mago Atlante, in cui tutti- uomini e donne- inseguono tutti, convinti di trovarsi di fronte a persone vere, mentre non si tratta che di presenze illusorie, frutto di incantesimo. Si tratta di un'altra grande metafora di un mondo caotico e difficile da padroneggiare.

*<<Tutti cercando il van, tutti gli danno  
colpa di furto che lor fatt'abbia:  
del destrier che gli ha tolto, altri è in affanno;  
ch'abbia perduto altri la donna, arrabbia;  
altri d'altro l'accusa: e così stanno,  
che non si san partir da quella gabbia;  
e vi son molti, a questo inganno presi,  
stati le settimane intiere e i mesi>>.*

E se il paladino Astolfo con un altro incantesimo spezzerà l'incantesimo di Atlante, i prigionieri, una volta liberati, torneranno ad inseguire le loro illusioni.

Ha scritto I. Calvino: *<<Quello d'Ariosto è il gioco di una società che si sente elaboratrice e depositaria d'una visione del mondo, ma sente anche il vuoto farsi sotto i suoi piedi, tra scricchiolii di terremoto>> (5).*

Nel testo però non c'è tragedia; l'autore intende comunicarci che anche i più nobili intenti possono degenerare, gli uomini più valorosi rovinarsi. Orlando, il paladino più in vista per eroismo e fedeltà alla causa cristiana, perde il senno per amore; alla fine però lo recupera e porta a termine il suo compito di cavaliere. Ognuno di noi, come l'autore stesso, può smarrirsi e ritrovarsi, cadere nella perplessità per l'inconsistenza del reale e cercare di riconquistare un senso della misura e delle proporzioni, in un percorso che resta sempre aperto. Tuttavia una vena di latente pessimismo è più facilmente riscontrabile in alcune aggiunte alla terza edizione del poema che sembrano incrinare il lieto fine. Un esempio è costituito dalla vicenda di Olimpia: donna bellissima ma disperata, vittima di tradimenti e oltraggi da parte dell'amato, viene salvata, dopo ulteriori traversie, dall'intervento risolutivo di Orlando; ma sulla sua storia aleggia un alone percepibile di tristezza. Un secondo caso è rappresentato dall'episodio in cui Ruggiero vede- per tre canti- insidiata la possibilità di realizzare il suo amore per Bradamante sposandola; infatti i genitori di lei si oppongono perché il pretendente non è abbastanza ricco e lo stesso Carlo Magno emette un bando in base al quale Bradamante sposerà il cavaliere capace di batterla in duello (e di qui ha inizio una complicata serie di scambi di persona con il bizantino principe Leone). Infine anche il motto conclusivo dell'opera (*Pro bono malum*: il male in cambio del bene), che Ariosto appone alla figura di un alveare dato alle fiamme da un contadino, sembra inserire un'ulteriore nota di sfiducia.

Serenità e amore per la vita possono dunque costituire un traguardo per l'esistenza, ma essa è comunque costellata da molteplici occasioni, in cui si succedono turbamenti, inquietudini, dispersione e labilità del reale.

#### 4.5 Il vallone delle cose perdute

Consideriamo ancora il canto XXXIV, in cui è descritta l'impresa del paladino Astolfo, che sale nel regno della Luna per recuperare il senno d'Orlando.

Questo mondo della luna rappresenta uno spazio “*altro*”, contemporaneamente simmetrico e rovesciato rispetto alla terra e alla sua civiltà. Astolfo può giungervi assistito da San Giovanni, perché il rinsavimento di Orlando è la pre-condizione della vittoria finale dello schieramento cristiano. Trova un vallone dove si collocano tutte le cose perdute dagli uomini sulla terra, per loro “*diffetto*”, o “*per colpa di tempo*” o “*di fortuna*”; infatti ciò che viene perduto qui, “*là si raguna*”. Utilizzando la propria conoscenza dell' “*Elogio della pazzia*” di Erasmo, e di un dialogo scritto in latino dall'umanista **Leon Battista Alberti** (intitolato “*Somnium*”), Ariosto passa in rassegna le attività alle quali gli uomini dedicano la loro esistenza e con ironica leggerezza sottolinea l'evanescenza di tanto affannarsi. Nelle ottave 74-75 descrive non solo i possessi materiali (come i “*regni*” o le “*ricchezze*”) sottoposti ai capricci della Fortuna, ma anche la “*fama*” e le stesse

preghiere rivolte a Dio; poi le pene d'amore, il tempo che si perde nel gioco, l'ozio, l'insieme dei <<*vani disegni*>> e dei <<*vani desideri*>> che accompagnano la vita umana.

Ancora una volta Ariosto mostra la sua vena fantastica, ma anche il suo animo di moralista; senza vestire i panni di un giudice severo ed arcigno, preferisce ricorrere all'atteggiamento disincantato ed ironico, che gli è più congeniale. In quel vallone delle cose perdute c'è di tutto, soltanto la pazzia è assente, <<*che sta qua giù, né se ne parte mai*>>. Infatti il monte formato dalle ampolle che contengono il *senno smarrito* supera tutte le altre cataste di oggetti simbolici (vesciche, ami d'oro, lacci nascosti in ghirlande, artigli d'aquila, mantici etc.), che raffigurano eventi, comportamenti, sentimenti mondani annullati come vanità. Quel monte rivela come gli uomini (soprattutto nell'ambiente di corte) perdono il senno: in amori, onori, ricchezze, speranze nei potenti, pratiche magiche, fanatismo di collezionisti, sofismi, astrologia, ambizioni poetiche. Per ben due volte il riferimento è anche a sé stesso ed alla propria collocazione nella corte degli Estensi: <<*di cicale scoppiate immagine hanno/ i versi ch'in lode dei signori si fanno*>>; <<*di sofisti e d'astrologhi raccolto/ e di poeti ancor ve n'era molto*>>.

L'ampolla più grande è quella etichettata "*senno d'Orlando*". Astolfo la prende, recupera anche una parte del proprio senno guarendo dalla sua bizzarria; infine riesce a far aspirare ad Orlando l'essenza contenuta nella sua ampolla e questi rinsavisce.

Si potrebbe pensare, a questo punto, che il pessimismo mostrato da Ariosto coincida con una sua scettica amoralità e mancanza di valori. Eppure nell'episodio ci sono anche spie indirette dei valori in cui crede: se parla della perdita inutile di tempo dedicato al gioco e all'ozio, lascia intendere che lo stesso tempo potrebbe essere messo a profitto presumibilmente nel lavoro o negli studi. E mentre condanna chi rinuncia ai suoi averi solo in punto di morte, quando non gli servono più, sottintende che un'elemosina autentica in favore dei bisognosi sia meritoria. Il disincanto quindi non giunge fino al cinismo; più che nella completa imperfezione o nella perfezione assoluta il poeta sembra credere in una limitata perfettibilità dell'uomo, di cui <<*sono vari gli appetiti*>> e che ritiene sia capace di sbagliare sia capace di emendarsi, in un processo ininterrotto ma non privo di valori.

#### 4.6 Cenno conclusivo

Nella nostra esposizione ci siamo limitati a prelevare qua e là qualche esiguo campione del poema, cercando di non perdere il filo del discorso sull'ironia. In proposito vanno ricordati due punti:

a) l'opera ariostesca viene ancora spesso identificata con una sorta di sintesi dell'equilibrio e della perfezione raggiunta, al di fuori dei conflitti storici, dalla nostra letteratura, nel periodo di eccezionale fioritura artistica rappresentato dal Rinascimento. In proposito B. Croce sostenne che la

categoria dell'**armonia** fosse al più adatta per la piena comprensione del testo; W. Binni lo corresse in parte, proponendo a sua volta la formula del **ritmo vitale**. Con il moltiplicarsi degli studi sulla nozione stessa di **Rinascimento** e con gli approfondimenti sulle tre diverse stesure del poema (1516; 1521; 1532), anche l'orizzonte in cui Ariosto operava è in seguito risultato più mosso, irrequieto e contrastato (secondo la linea interpretativa *Caretti -Segre- Ceserani-Zatti*);

b) va inoltre ricordato che Croce aveva integrato la nozione di armonia con un'altrettanto famosa interpretazione dell'**ironia** ariostesca, paragonandola all'*occhio di Dio*, che, contemplando lo spettacolo della propria creazione, le dà il proprio assenso, rispecchiandola in tutti suoi aspetti dopo che essi si sono dialetticamente ricomposti in una superiore perfezione (6).

Noi abbiamo invece cercato di attingere ai contributi successivi, che interpretano il poema non solamente come sogno felice di bellezza e di valore, ma colgono al suo interno anche << *l'eco, in parte attutita ma pur sempre lacerata, del fondo cupo e negativo del mondo*>>, in un <<*intreccio naturale e inestricabile tra serietà e futilità della vita umana, dell'esistenza degli individui e delle società*>> (7).

#### 4.7 Un poema eroicomico in latino maccheronico: il “Baldus”

Nella seconda metà del Quattrocento nell'ambiente culturale dell'università di Padova si diffuse una lingua artificiale, nata dalla contaminazione tra latino e volgare, usata in componimenti in versi di carattere burlesco e satirico. I letterati se ne servivano per ridicolizzare la goffaggine di chi si avventurava a esprimersi in latino senza la necessaria competenza. Spesso infatti negli atti notarili o nella predicazione di certi frati o preti di scarsa cultura il latino compariva in forma sgrammaticata e approssimativa. Di quel latino scorretto il linguaggio maccheronico si faceva beffe mediante una sapiente ibridazione linguistica; essa mescolava i termini dei dialetti padani ed il latino medievale; rispettava le regole della costruzione dei versi tipici del latino classico; introduceva strutture sintattiche genuinamente latine, mentre ricorreva a forme grammaticali più fantasiose e ad un lessico strepitosamente scalagnato.

Mantovano (come Virgilio), figlio di un notaio, entrato in un convento benedettino insieme a numerosi fratelli e una sorella, **Girolamo Folengo**- poi Teofilo, da quando prese i voti- nacque nel 1491, frequentò l'università di Padova e nel 1517 (un anno dopo la comparsa dell' “*Orlando furioso*”) diede alle stampe il suo capolavoro, il “**Baldus**”, un poema eroicomico in 17 libri, in seguito molto accresciuto (8). L'opera si opponeva, con grande originalità, al classicismo aristocratico sia per la lingua in cui era scritta – il latino maccheronico- sia per le vicende narrate, ambientate nel mondo plebeo e contadino. La sua elegante struttura metrica e l'inimitabile impasto linguistico contribuirono a creare un effetto di estraniamento rispetto all'atmosfera idealizzante e

aristocraticamente selezionata della letteratura dominante. Per contrasto ne risultava accentuato il senso di concretezza e di verità della realtà rappresentata. Fino ad allora i “villani” infatti erano convenzionalmente deformati in macchiette caricaturali o trasfigurati in senso idilliaco. Nell'opera campeggia “Baldo”, <<eroe bisunto di una cavalleria contadinesca, campione di una razza smargiassa di spaccamontagne, antieroe cinquecentesco dalle spropositate qualità>> (9). Risulta figlio di Guidone, discendente dal paladino Rinaldo, e di Baldovina, figlia del re di Francia. Nasce a Cipada, un borgo del contado mantovano, nella stalla di Berto Panada, un contadino povero ma generoso che ha accolto Baldovina, ridotta alla mendicizia dopo una serie di disgraziate vicende. Fin dalla nascita il piccolo dimostra doti di vitalità, coraggio e temerarietà. La prima parte del poema si svolge a Cipada e narra le turbolente vicende del giovane Baldo, che si abbandona a risse e prepotenze insieme ai suoi amici; ricordiamo il ribaldo Cingar, discendente di Margutte, e Fracasso, un gigante della stirpe di Morgante, e Falchetto, metà uomo e metà cane. Finito in carcere, Baldo viene liberato dai suoi comparì. Inizia così un lungo vagabondaggio in luoghi fantastici, con mirabolanti avventure, tra streghe e pirati, che si concludono con una discesa all'inferno. Qui gli allegri furfanti sono sconfitti dai diavoli e rinchiusi in un'enorme zucca. Al suo interno sono trattenuti astrologi, cantastorie, ingannatori e poeti che in vita hanno fabbricato soprattutto bugie. Tremila diavoli-barbieri sono incaricati di togliere loro i denti in quantità pari alle fandonie propalate nella loro esistenza terrena; ma i denti rinascono continuamente per il loro tormento. Nella zucca il narratore riconosce il luogo più confacente per lui; così il poema si interrompe, prima di giungere a una definitiva conclusione.

Nel complesso Baldo risulta << un bravaccio da aia, un fanfarone spudoratissimo, che rifiuta l'origine contadina e insieme intende riscattarla nell'orizzonte tutto mentale e allusivo di una cavalleria parodistica (...), un Brancaleone che in compagnia dei suoi caricaturali paladini, ribaldi, rapinatori, falsari, truffatori cinici e scaltri vorrebbe rifare il verso a cavalieri “veri”, quelli dei libri, ricalcando lo schema consacrato degli eroi antichi...>> (10).

Nell'intero poema e nella figura stessa del protagonista convivono forzatamente la cultura popolare nei suoi aspetti più materiali (tra l'altro l'opera è anche una miniera d' informazioni utili per la storia dell'agricoltura, dell'alimentazione e del folklore) e la cultura letteraria. Baldo è assediato da una fame atavica e radicale, non fa che pensare al cibo, cercarlo, sognarlo; si muove in un ambiente plebeo, rissoso e violento; d'altro canto è discepolo degli ideali cavallereschi, che risultano ormai improponibili nella realtà del Cinquecento. La comicità del tutto nasce dal contrasto tra due mondi, quello “alto”- rappresentato dalla lingua e dalla cultura dell'autore- e quello “basso” in cui agiscono i personaggi; ciò non impedisce tuttavia a Folengo di mettere a fuoco la concreta realtà della miseria in cui vivono i contadini, perennemente in lotta per sopravvivere e difendere una propria minima dignità.

Ci limitiamo a considerare i primi 20 versi dell'esordio. Il narratore, invece di rivolgere la propria richiesta di ispirazione alle Muse classiche del monte Parnaso, invoca le grasse e panciute muse che abitano il paese di Cuccagna. Indica questo luogo immaginario come <<*un neonato cantone del mondo che la caravella d' Ispania non ha ancora raggiunto*>>. I nomi classici delle Muse e del dio stesso della poesia, Apollo, vengono bruscamente accostati a parole vestite alla latina ma volgari: “*menchiona*”, “*grattans chitarrinum*”; alla poesia si mescolano bisogni corporei e termini rozzi: “*panzae*”, “*ventralia*”. Mediante il ricorso ad espressioni iperboliche e alla tecnica dell'accumulo, parla di immense montagne di formaggio, dalle quali discendono fiumi di brodo che formano un lago di zuppa, circondato da bordi di burro. La superficie del lago è solcata da imbarcazioni che pescano gnocchi, frittelle e salsicciotti. Sulle alture si affaticano nella preparazione dei cibi le già citate camene, strabordanti divinità con nomi di contadine, che fanno rotolare in basso gnocchi e pietanze e riforniscono il poeta di secchi ricolmi di polenta. E la ovvia conclusione del brano esalta la vivacità del linguaggio maccheronico, a scapito di una lingua letteraria più nobile: “*o quantu opusm largas est slargare ganassas./quando velis tanto ventronem pascere gnocco! (O quanto bisogna allargare le mascelle, se vuoi riempirti la pancia di gnocchi così grandi!)*”).

#### NOTE ALLA LEZIONE 4

- 1) Erasmo da Rotterdam, *Elogio della pazzia*, Mondadori, Milano 1966;
- 2) Ariosto Ludovico, *Orlando furioso*, UTET (a cura di R. Ceserani e S. Zatti), vol. I-II Torino 1997. Per una introduzione aggiornata ed accessibile, si può consultare: Zatti S., *Leggere l'Orlando furioso*, il Mulino, Bologna 2016. Una prospettiva più ampia- ed innovativa- su cultura e letteratura rinascimentali si trova in: Gardini N., *Rinascimento*, Einaudi, Torino 2010;
- 3) Ferroni Giulio, *Ariosto*, Salerno ed. Roma 2008 p.8;
- 4) Caretti Lanfranco, *Antichi e moderni*, Einaudi, Torino 1976;
- 5) Calvino Italo, *La struttura dell' "Orlando"* in **Perché leggere i classici**, Mondadori, Milano 1995 p. 77;
- 6) Croce Benedetto, *Ariosto*, (1917) a cura di G. Galasso, Adelphi, Milano 1991;
- 7) Ferroni Giulio, op. cit., p. 417;
- 8) Luperini e altri, *La scrittura e l'interpretazione* vol. 1, tomo III, in particolare “*La scrittura dell'eccesso: Folengo e Rabelais*”, Palumbo Ed. ediz. Rossa, pp. 549-576;
- 9) Bologna Corrado, *S'avanza Baldo, eroe bisunto*, **Il manifesto** suppl. “*La talpa libri*”, 8-12, 1989;
- 10) Ivi.