DOPPIOZERO

Ludovico Ariosto ad occhi chiusi

Alessandra Sarchi

25 Novembre 2016

Cosa vedeva Ariosto quando chiudeva gli occhi. È il sottotitolo della mostra *Orlando Furioso 500 anni*, curata da Guido Beltramini e Adolfo Tura che ha inaugurato il 24 settembre a Palazzo dei Diamanti di Ferrara e proseguirà fino all'8 gennaio 2017.

Vorrei soffermarmi su questa soglia testuale perché non è ambizione da poco dire che cosa vedesse Ariosto a occhi chiusi, ossia verosimilmente quando sognava, fantasticava o ricordava.

La vita onirica e interiore di ogni individuo di rado lascia traccia storica, essendo in larga parte inattingibile dall'esterno e talvolta indecodificabile perfino a chi la vive. Per quel che concerne gli artisti, è vero – nella misura in cui l'interpretazione ne guadagna – le opere possono essere lette come la proiezione, a diversi gradi e livelli di sublimazione e trasfigurazione di processi intellettuali-culturali non meno che emotivi, con qualche cautela, anch'essa di vario genere e grado.

Nel caso di Ludovico Ariosto il poema in ottave *Orlando Furioso*, di cui si celebra il cinquecentenario della prima edizione risalente all'aprile 1516, sarebbe la scatola nera che – stando al sottotitolo – ci porta nella mente del creatore, verso quel nucleo fondativo di un pensare per immagini, inteso come analogico, simbolico e mnestico per eccellenza.

A palazzo dei Diamanti troviamo allestito un percorso di opere – dipinti, sculture, arazzi, strumenti musicali, lettere, libri e armi – che nell'intenzione dei curatori è una "paziente ricognizione delle tradizioni figurative familiari al poeta".

Sappiamo quanto possano essere complessi i rapporti fra tradizione e familiarità, reinvenzione e creazione, e quanto la giustapposizione a posteriori non sia da confondere con la derivazione originale, l'incrocio fortuito, la concomitanza; cosa dobbiamo dunque aspettarci da questa mostra, un viaggio all'interno della cultura

visiva del tempo e dei suoi possibili, o probabili, intrecci con il poema in ottave di Ariosto o una più inesprimibile calata nella palpebra interna del poeta?

Ai curatori non è mancata la consapevolezza di muoversi sulla cresta di un ossimoro, tant'è che nell'introduzione al catalogo hanno premura di sottolineare: "filologia dell'immaginazione che non rischia di diventare fantafilologia finché si mantenga la consapevolezza che – tranne rarissimi casi – sarebbe velleitario e sostanzialmente fuorviante tentare di rintracciare nel poema di Ariosto una trama di puntuali citazioni di opere figurative".



Insomma non entreremo nella testa di Ludovico Ariosto e tantomeno all'interno delle sue palpebre immaginose e immaginanti, ammesso che le citazioni figurative possano costituirne un accesso.

Piuttosto quel che la mostra ferrarese riesce a fare, attraverso una sequenza di stanze tematiche, è una colta e raffinata ricognizione che in alcuni casi individua un correlativo visivo di oggetti mitologici, come il corno di Astolfo che avrebbe un precedente nell'olifante cosiddetto di Orlando, un corno d'avorio intagliato nel XI secolo, con figure di caccia e di animali, che faceva parte del tesoro della basilica di St. Sernin a Tolosa e si riteneva, erroneamente, fosse quello suonato da Orlando nella rotta di Roncisvalle. Il corno è esposto a fianco della sella da parata ornata di intagli eburnei di Ercole I d'Este, della Galleria estense di Modena e con un cimiero del XV secolo, nella sala intitolata "La giostra e la battaglia", dove è suggerito un parallelo tra il modo di rappresentare le battaglie nel *Furios*o e le

frequenti esercitazioni sul tema, derivato dai sarcofagi antichi, degli artisti quattro-cinquecenteschi con un disegno del ferrarese Ercole de' Roberti e con il rilievo bronzeo, proveniente dal Bargello, di Bertoldo di Giovanni.

Nella sala chiamata "Lo specchio della corte" la maglia viene stretta fra il poema e la musica, attraverso un oggetto rarissimo come la lira da braccio di Andrea Veronese, che presenta nell'intaglio e nel modellato ligneo una squisita allusione all'anatomia maschile e femminile, qui fuse, e reca un'iscrizione in greco che tradotta suona: il canto per gli uomini è medico al dolore. Nella sala dedicata a "L'immagine del cavaliere" il disegno di Marco Zoppo con un profilo di donna guerriera è l'esemplare grafico che Boiardo e Ariosto potrebbero aver avuto presente nel tratteggiare le loro indomite guerriere, in particolare Marfisa col suo cimiero riccamente decorato.

Sul tema della questione femminile e della sua rappresentazione, centrale nel *Furioso,* si sarebbe potuto approfondire. "Le donne" sono l'attacco del primo verso del poema, e non è una novità da poco rispetto alla tradizione incipitaria epico-cavalleresca.

Viceversa, introducendo il *Furioso* come viene fatto all'inizio del percorso espositivo quale 'sequel' dell'*Innamorato*, a parte l'ammiccamento al gergo televisivo, si glissa sulla novità che Ariosto immette nel poema cavalleresco, perché all'interno dell'intrico labirintico di episodi di fuga, scontro, ritrovamenti, magie e amori che Ariosto riprende da Boiardo e dalla tradizione, Ariosto trova anche il modo di confrontarsi con la realtà del suo tempo, con le questioni storiche e morali che lo percorrono.

Lo ricordano studiosi di vaglia all'interno del catalogo come Alberto Casadei e Paolo Trovato, ma non è detto che chi visita la mostra legga poi il catalogo.

Ariosto, in risposta al proprio tempo, esprime una posizione irenica e un rifiuto degli ordigni di guerra all'interno di un poema di scontri e battaglie qual è, anche, il *Furioso*, e riflette sul desiderio amoroso e sul gioco di ruoli maschile-femminile auspicando forme di parità nelle coraggiose ottave del canto IV, "perché si de' punir donna o biasmare/che con uno o più d'uno abbia commesso/quel che l'uom fa con quante n'ha appetito/e lodato ne va, non che impunito?". Se è vero che l'Ariosto della V *Satira*, composta quando ebbe notizia delle prossime nozze del cugino Annibale Malaguzzi, non risparmia alcuni dei luoghi comuni dell'inveterata

diffidenza umanistica verso il genere femminile, è altrettanto vero che la sua considerazione della donna è sfaccettata e consapevole, sempre nel canto IV del *Furioso* troviamo infatti l'ammissione che: "Sono fatti in questa legge disuguale/Veramente alle donne espressi torti".

L'esposizione all'interno della mostra ferrarese de *La Venere Pudica*, attribuita a Botticelli e bottega e proveniente dalla Sabauda di Torino, si lega a un'idea femminile di derivazione petrarchesca piuttosto stereotipata: le membra eburnee, il biondo crine, l'angelico sembiante. Ma l'Angelica ariostesca, che pure il paladino Ruggiero vede (con scarsa fantasia e molta letterarietà) "come statua finta/ o d'alabastro o d'altri marmi illustri" è in verità sempre in movimento, selvatica e iper-reattiva. È lei il motore rivoluzionario del poema cavalleresco fra Boiardo e Ariosto, come ha sostenuto Gianni Celati in una conferenza tenuta alla Princeton University nel 2000 e ora ristampata nel volume *Studi di affezione per amici e altri* (Quodlibet, Macerata 2016). L'ideale femminile ariostesco è quindi, quantomeno, più movimentato di quanto l'eterea e statica figura botticelliana lasci immaginare, ed è forse meglio rappresentato dal quadro di Piero di Cosimo, *La liberazione di Andromeda*, dove le figure hanno la vaghezza e l'intonazione atmosferica alla meravigliosa mostruosità di cui partecipano che si ritrova nei personaggi ariosteschi, i quali non sono mai volti o psicologie definite, piuttosto si caratterizzano per gesti ricorrenti, quasi epiteti formulari, sfuggenti e animati dal continuo movimento centripeto di desiderio e fuga che percorre tutto il poema.



Nell’ultima sezione della mostra “Un capolavoro in trasformazione” spuntano le più robuste e sensuali nudità michelangiolesche e tizianesche con *Leda e il cigno* e il *Baccanale degli Andrii* ad accompagnare l’elaborazione del poema che nel 1532 vide la sua terza e definitiva edizione, ma se il rapporto fra Tiziano e Ariosto, che certo si conobbero, è un tipico frutto della costruzione letteraria già attiva quando il poeta era ancora in vita, come rilevato da Miguel Falomir nel saggio in catalogo, fra Ariosto e Michelangelo sarebbe davvero arduo stringere le maglie.

Nel frattempo, fra il 1505 anno di probabile inizio del poema e il 1532 anno della sua ultima versione, tante cose erano cambiate, il rapporto di Ariosto con Ippolito d’Este, la fiducia negli ideali cavallereschi rappresentati dallo sconfitto re francese Francesco I, l’avvento di Carlo V, le turbolenze fra gli Estensi e Venezia e fra gli Estensi e il papato. L’ironia di Ariosto che tanto spazio aveva avuto nella costruzione delle precedenti versioni del *Furioso* cedeva il passo a tratti di maggior cupezza, la stessa presente pure nelle *Satire*.

Il *Furioso* è un’architettura complessa anche per il lungo arco temporale in cui è stata elaborato, ma è la capacità di Ariosto di reinventare di continuo la propria materia, non meno che la propria lingua, a farne un’opera coerente e omogenea. A vincere fu la ricerca di uno stile medio, che potesse inserire il lessico della prosa nella poesia. Quest’evoluzione è documentabile attraverso lo studio delle varianti interne e in rapporto alla questione del volgare in Italia, quale si evidenzia con le *Prose* del Bembo. Possiamo fare un parallelo con quanto la maniera moderna, e Raffaello in particolare, operano con le forme e lo stile pittorico, cercando una koinè classicista e sovraregionale.

Si tratta di un parallelo che nell’individuare dei campioni ideali del passaggio cruciale, registrato da Bembo per la lingua e da Vasari per le arti, traccia lo sfondo storico in cui il *Furioso* è un testo di primaria e duratura grandezza, e suona particolarmente felice la definizione di Paolo Trovato dell’Ariosto come ‘il più vicino dei grandi antenati’. Ma con questo ci siamo riallacciati alle grandi linee prospettiche della storia, non certo all’immaginazione di Ariosto e ai suoi dispositivi interni.

Una mostra come questa solleva infatti un problema di metodo e di sostanza: il rapporto fra un poeta, o uno scrittore, e l’arte figurativa è sempre difficile da esemplificare con incroci cronologici e tematici. Fuori dal recinto del *ut picura*

poiesis e dalle esercitazioni ecfrastiche molte care agli artisti rinascimentali e agli umanisti, verso le quali comunque Ariosto non ebbe mai particolari propensioni, i codici, quello linguistico e quello visivo, non sono omogenei, attingono e si riferiscono a livelli di realtà e valori di rappresentazione diversi. Talora sarà possibile arrivare a riecheggiamenti puntuali, come suggerisce Vincenzo Farinella per le ottave 61-63 del canto VI del *Furioso* accostate alla torma di mostri-vizi che Mantegna dipinse per Isabella d'Este, in *Minerva che scaccia i vizi dal giardino delle virtù*.

Si potrà con scrupolo ricostruire un'aria del tempo, esito tutt'altro che disprezzabile da una prospettiva hegeliana della storia: in questo la mostra ferrarese è pienamente riuscita.

Ma il livello più profondo in cui un'arte agisce su un'altra rimane un po' fuori fuoco. Ci si è avvicinato, più di tutti, Gianni Celati nel summenzionato saggio su Ariosto, dove rileva come l'arte della tessitura, i tappeti alessandrini evocati nel canto X, sia il modello che permea di sé il *Furioso*, non solo perché la metafora del filo, dei colori e delle variazioni, dell'intrico, della 'gionta' al textus ricorre con incredibile frequenza, ma anche perché l'esito stilistico è paragonabile a un tappeto orientale: ad Ariosto non interessa la resa prospettica – sulla quale si cimentavano i pittori suoi coevi – o un punto focale attorno al quale organizzare una figuralità significante e specifica, piuttosto lo scorrere e l'intrecciarsi di linee narrative potenzialmente infinite, rinnovabili perché mai determinate in un tempo cronologico, bensì galleggianti in uno spazio dove tutto ciò che accade una volta è come se accadesse per sempre.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO





Orlando furioso 500 anni

Cosa vedeva Ariosto quando chiudeva gli occhi

Palazzo dei Diamanti
24 settembre 2016 – 8 gennaio 2017