

CATERINA LIDANO

Il mostruoso incanto dell'ameno: delizie e smarrimenti nel giardino di Alcina

In

L'Italianistica oggi: ricerca e didattica, Atti del XIX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015),
a cura di B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon,
Roma, Adi editore, 2017
Isbn: 978-884675137-9

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=896
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

CATERINA LIDANO

Il mostruoso incanto dell'ameno: delizie e smarrimenti nel giardino di Alcina

Nel canto VI dell'Orlando Furioso, Ariosto offre il primo compiuto esempio, tra i molteplici all'interno dell'intricata trama del poema, di rappresentazione del locus amoenus. La descrizione minuziosa del «gentil paese» in cui abita la maga Alcina, dove a soavi vallate attraversate da acque fresche si susseguono boschetti di allori e cedri, richiama elementi ideali di una bellezza che tuttavia si rivelerà artificiale quanto ingannevole. Gli echi più vicini all'autore, come puntualmente è stato messo in evidenza da Cesare Segre, sono quelli del giardino di Venere del Poliziano e soprattutto di quello di Falerina dell'Innamoramento de Orlando, ma è lo stesso Ariosto a riacciacciarsi esplicitamente anche alla tradizione classica, evocando la terra incantata in cui approdò la ninfa Aretusa dell'Eneide e delle Metamorfosi ovidiane. L'episodio dell'isola di Alcina rappresenta dunque l'occasione per il poeta del Furioso di far proprio, tra gli altri, anche questo fondamentale topos della letteratura occidentale, senza sottrarsi, al di là della fin troppo pedissequa riproposizione, a un'ironica operazione di ribaltamento. La sola vista del paesaggio edenico basta a ristorare l'animo del cavaliere a volo dell'ippogrifo, che tra «seconde palme» e «aure fresche et alme» sta per svelare il mostruoso incantesimo che ha trasformato Astolfo in una pianta di mirto.

Nel canto VI dell'*Orlando Furioso*, Ariosto offre il primo compiuto esempio, tra i molteplici dell'intricato poema, di rappresentazione del *locus amoenus*, cronotopo universale della letteratura, spesso svincolato da qualsiasi verosimiglianza storica e investito di volta in volta di nuove e inedite significazioni.¹ Un *hortus conclusus* che la tradizione vuole innanzitutto luogo della 'sicurezza' oltre che del 'piacere',² nel quale gli elementi costitutivi del paesaggio devono rispondere a una precisa misura canonizzata.³ Nei *loci amoeni* iscritti nell'immaginario collettivo, la dicotomia naturale/artificiale è oltrepassata da un'arte umana che imita e supera la natura, e con questa la stessa potenza creatrice divina. Qui i personaggi possono fermarsi dall'azione narrativa e rifugiarsi da ciò che prende corpo al di fuori, come se queste utopie geografiche al di là di ogni coordinata spazio-temporale siano trasfigurazione della stessa letteratura e dell'arte.

Non alla piacevole evasione, tuttavia, conducono i luoghi dilettevoli tratteggiati dal poeta del *Furioso*, che nella sua «opera-mondo»⁴ smaschera il carattere illusorio delle isole e dei giardini felici, e con essi la possibilità di un'esistenza separata e protetta dalla complessità del reale. Ingannevole e doppia, dunque, non potrà che rivelarsi la terra raggiunta da Ruggiero a volo dell'ippogrifo, deliziosa e insieme mostruosa come le creature che la popolano, motore ancora una volta, dopo l'attraversamento del castello incantato di Atlante, di nuovo smarrimento.

¹ Il giardino, accanto a castelli e labirinti, inteso come «tema di situazione, perché non potrebbe esistere indipendentemente da un certo contesto [...], è quello con le maggiori varianti degli elementi costituenti», P. ORVIETO, *Labirinti, castelli, giardini. Luoghi letterari di orrore e smarrimento*, Roma, Salerno Editrice, 2004, 7. A partire dalla definizione di Bachtin, un'efficace indagine sul cronotopo nella letteratura italiana come «'Il luogo del tempo' [...]»; l'antitesi dunque di ogni mappa e geografia, l'antitesi dello sforzo dell'*Homo geographicus* dai tempi preistorici di mappare la più gran parte di territorio visibile», si trova in G. BERTONE, *Open blog. Che fare della letteratura italiana nell'era del globale*, Novara, Interlinea, 2012, 37 e ssg.

² Per riprendere il titolo di una raccolta di saggi sul *locus amoenus* nel *Decameron*, opera presente nel *Furioso* a più riprese, in cui esso compare come «luogo del piacere reale e letterario insieme [...] la scoperta, finalmente, di una letteratura del piacere, del diletto da contrapporsi a una letteratura della penitenza, meglio, della pestilenza», M. BEVILACQUA, *Il giardino del piacere. Saggi sul Decameron*, Roma, Semar, 1995, II.

³ Secondo Curtius, il *locus amoenus*, «come categoria retorico-poetica indipendente, [...] ha costituito, dai tempi dell'Impero fino al Cinquecento, il motivo principale di ogni descrizione della natura [...]. In esso si trovano almeno un albero (o parecchi alberi), un prato ed una fonte o un ruscello [...]», E. R. CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, A. Francke Verlag, 1948 (trad. it. di A. LUZZATO, M. CANDELA, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. ANTONELLI, Firenze, La Nuova Italia, 1992, 219).

⁴ Il concetto di 'opera-mondo', elaborato da F. MORETTI, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi, 1994, è riferito al *Furioso* in C. BOLOGNA, *La macchina del «Furioso». Lettura dell'«Orlando» e delle «Satire»*, Torino, Einaudi, 2001, 197.

La descrizione minuziosa del «gentil paese» (VI, 20, 4)⁵ in cui abita la maga Alcina, dove a soavi vallate attraversate da acque fresche, si susseguono boschetti di allori e cedri, è costruita tutta su elementi ideali. Gli echi più vicini all'autore, come puntualmente è stato messo in evidenza da Cesare Segre, sono quelli del giardino di Venere del Poliziano e soprattutto di quello di Falerina dell'*Innamoramento de Orlando*, ma è lo stesso Ariosto a riallacciarsi esplicitamente anche alla tradizione classica, evocando la terra incantata in cui approdò la ninfa Aretusa dell'*Eneide* e delle *Metamorfosi* ovidiane.

Una prima immagine di *locus amoenus* compare già nel canto introduttivo del poema, quando, esaurita la protasi e le funzioni del proemio in quattro ottave (con l'enunciazione della materia e del motivo encomiastico), il poeta entra nel vivo della narrazione, riprendendo in *media res* la fuga di Angelica dal campo cristiano cantata dal Boiardo.⁶ Intanto, già nella settima ottava, l'autore interrompe le gesta cantate per intervenire a commento del proprio universo letterario, introducendo uno dei temi fondamentali del poema con l'importante constatazione: «Ecco il giudizio uman come spesso erra» (I, 7, 2).

La precisa consapevolezza della fallibilità delle convinzioni degli uomini rimanda a quella dicotomia tra il vero e l'apparente che verrà sviluppata, e dimostrata quasi come una tesi, nel corso dei tanti episodi cui il poeta si accinge a dare forma.⁷ Una frattura, quella tra ciò che è creduto e ciò che al contrario si rivela, che spinta alle estreme conseguenze condurrà l'eroe eponimo alla follia e che, soprattutto, problematizza il concetto stesso di 'realtà'. Così facendo, Ariosto muove, per dirla con le parole di Cabani, «una prima ed elementare forma di attacco al vero assoluto dell'epica».⁸

È il dissidio che apre alla modernità, che trasforma l'*èpos* nel romanzo e restringe la prospettiva collettiva a una dolorosa dimensione soggettiva e individuale.⁹ È il dramma incarnato compiutamente dal Don Chisciotte, non a caso lettore del *Furioso*, ma già tutto presente nel poema ariostesco. In questo senso l'opera, oltre che superare la commistione boiardesca tra materia carolingia e letteratura bretone per aprirsi all'indagine del sentimento amoroso e della sua degenerazione nello stato di follia, pone anzitutto una precisa questione epistemologica: c'è qualcosa che sfugge alla conoscenza umana, il prenderne progressivamente coscienza genera tormento e confusione, corrode la veridicità di qualsiasi narrazione, di un'intera tradizione. I luoghi edenici divengono luoghi infernali, le incisioni sugli alberi di due giovani amanti i segni generatori di un'orrenda pazzia. Incessantemente, per antitesi e antinomia, il lettore è indotto a costruire significati e rappresentazioni per ribaltarli poco dopo, avvicendato in una rapida alternanza il punto di vista che si assume.

Con la leggerezza incantata e l'ironia che sempre lo contraddistingue, Ariosto radicalizza e condensa simile prospettiva nella sentenza assegnata provocatoriamente a San Giovanni Evangelista, il più giovane degli apostoli e soprattutto scrittore della vita di Gesù: «E se tu vuoi

⁵ L. ARIOSTO, *Orlando Furioso*, a cura di C. SEGRE, Milano, Mondadori, 2009. Da questa edizione sono tratte tutte le citazioni dell'opera.

⁶ Cfr. M. M. BOIARDO, *Orlando innamorato*, a cura di R. BRUSCAGLI, Torino, Einaudi, (II, XXI, 20-21), 889. Da questa edizione sono tratte tutte le citazioni dell'opera.

⁷ Di «profonda coscienza del divario tra l'essere e il parere nella fenomenologia dell'esistenza» come uno fra i più importanti «aspetti di quella cognizione del reale [...] che è sottesa a tutta la sua poesia [alla poesia ariostesca] nelle più diverse forme e nei più diversi 'generi' e piani di scrittura», parla M. SANTORO, *Ariosto e il Rinascimento*, Napoli, Liguori, 1989, 14 e ssg.

⁸ M. C. CABANI, *Ovidio e Ariosto: leggerezza e disincanto*, in «Italianistica», XXXVII (2008), 3, 15. Cabani insiste, in particolare, sull'atteggiamento scettico, comune tanto ad Ariosto che a Ovidio, «sulla possibilità di leggere in modo oggettivo i dati del reale» (ivi, 15), trasgredendo così il principio aristotelico dell'unità d'azione del poema epico, cfr. ivi, 13.

⁹ Così Zatti sul tema: «se i contenuti caratteristici del romanzo sono l'errore dei personaggi, il differimento sempre protratto di una conclusione dell'avventura, l'interferenza delle diverse e molteplici richieste, ecco che l'uso del mondo romanzesco nel *Furioso* punterà a un'ironica riflessione sulla digressione, sulla deviazione, sul differimento degli esiti, sull'interferenza e sul groviglio dei fili narrativi». S. ZATTI, *Il «Furioso» fra epos e romanzo*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 1990, 16.

che 'l ver non ti sia ascoso, / tutta al contrario l'istoria converti» (XXXV, 27, 5-6).¹⁰ Ribadita l'autonomia della letteratura dal corso degli eventi storici (e insieme sacralizzato il ruolo della scrittura come unica via alla fama eterna e all'immortalità),¹¹ l'autore non solo offre al pubblico una chiave di lettura con la quale interpretare le proprie e le altrui «istorie», ma è egli stesso a metterne in scena un gioco continuo di 'conversione' e rovesciamento.¹² Nella già composita trama di racconti che si riversano gli uni negli altri, è la loro stessa interpretazione, allora, a complicarsi in più significazioni, abbandonando l'univoco in vista di una pluralità di mondi e di sguardi possibili.

Da questa angolatura deformante, dunque, occorre indagare l'originale operazione di riscrittura dei *tòpoi* della tradizione letteraria nel *Furioso*: ciò che appare non si conferma mai come tale e addirittura può rimandare al proprio contrario. In questo senso, è lecito considerare il poema, fin dalle prime ottave, come un rapidissimo incatenarsi di attese e disattese su temi e motivi del genere cavalleresco, e con esso delle contaminazioni provenienti dalla lirica amorosa di matrice cortese-stilnovista e dalla novellistica.¹³

Così accade, ad esempio, nel solo canto introduttivo, per la donna in premio alla giostra che apre la narrazione ma che inaspettatamente si sottrae dal ruolo di semplice guiderdone;¹⁴ per i cavalieri tra loro avversari che differiscono la tenzone mettendosi d'accordo come lesti mercanti; per il guerriero cristiano che dimentica l'istanza militare e si abbandona all'elegia; per l'intrepido campione in armi e cortesia che si rivela infine una donzella (confermando quella benevolenza dell'Ariosto per le donne che già la parola incipitaria del poema aveva preannunciato).¹⁵ I personaggi, in questo modo, da semplici marionette quali appaiono nel momento in cui sono gettati sulla scena, trasgrediscono in pochi atti un copione fisso e prendono vita. Le parti prestabilite si svelano un trucco, gli attori le sovvertono e se ne liberano, avviandosi verso continuazioni inedite. Similmente avviene per i cronotopi della tradizione epico-cavalleresca: castelli merlati e giardini ameni divengono luoghi di smarrimento e perdizione, fino a dissolversi, anche in senso metaletterario, come illusioni della mente umana. L'inganno e il travestimento insinuano di continuo lo svolgimento, tutt'altro che lineare, degli eventi, generando lo stupore del pubblico e investendo la materia ariostesca di quel carattere spettacolare e di quella teatralità che sempre la caratterizzano.

Si consideri la prima occorrenza del *topos* del *locus amoenus* all'interno del poema:

¹⁰ Sul «paradosso di Giovanni» e quella «mutazione del punto di osservazione nell'argomentare e alterazione di prospettiva nel giudizio» che le parole dell'evangelista sanciscono, cfr. R. MANICA, *Preliminari sull'«Orlando Furioso». Un paradigma ariostesco*, Roma, 1983, 35-37; A. CASADEI, *Nuove prospettive su Ariosto e sul Furioso*, in «Italianistica», XXXVII, (2008), 3, 185-186.

¹¹ Nelle ottave precedenti, l'autore affronta il sofferto rapporto tra il poeta cortigiano e il mondo politico attraverso il dialogo tra San Giovanni e Astolfo. La finzione poetica non solo non coincide con la realtà, ma ne supera la finitezza ergendo a mito l'umano, trasfigurandone qualsiasi caratteristica: «Non fu sì santo né benigno Augusto / come la tuba di Virgilio suona / L'aver avuto in poesia buon gusto / la proscrizione iniqua gli pedona» (XXXV, 26, 1-4); e «Oh bene accorti principi discreti, / che seguite di Cesare l'esempio, / e gli scrittor vi fate amici, donde / non avete a temer di Lete l'onde» (XXXV, 22, 5-8). È il noto *topos* di ascendenza oraziana affrontato anche nei *Trionfi* da Petrarca, per cui si veda C. SEGRE, *Introduzione e commento a ARIOSTO, Orlando Furioso...*, 1388.

¹² Gareffi sottolinea che Ariosto, «nascosta tra le pieghe di un gratuito *divertissement* edonistico, persegue una sua teoria pratica di conoscenza. Nel *Furioso* c'è un gioco letterario, ma anche consapevolezza che il gioco non è mai superficiale, giacché è uno dei modi in cui ci si commisura con il destino», A. GAREFFI, *Figure dell'immaginario nell'Orlando Furioso*, Roma, Bulzoni, 1984, 183.

¹³ Cfr. G. FERRONI, *Ariosto*, Roma, Salerno Editrice, 2008, 160 e ssg; G. SANGIRARDI, *La presenza del 'Decameron' nell'«Orlando Furioso»*, «Rivista di letteratura italiana», X (1992), 25-67.

¹⁴ Cfr. S. ZATTI, *L'angelica ariostesca, o gli inganni della letteratura*, in *Selvagge e Angeliche. Personaggi femminili della tradizione letteraria italiana*, a cura di T. CRIVELLI, Leonforte, Insula, 2007, 95-107.

¹⁵ Sul tema, in particolare, I contributi recenti di A. GAREFFI, *Passato e presente nel Furioso. Ariosto trionfato dalle donne*, «Rinascimento meridionale, I (2010), 1, 71-84; G. BARBERI SQUAROTTI, *Le donne al potere e altre interpretazioni. Boccaccio e Ariosto*, San Cesario di Lecce, Manni, 2011, 7-80.

Quel dì e la notte e mezzo l'altro giorno
 s'andò aggirando, e non sapeva dove.
 Trovossi al fine in un boschetto adorno,
 che lievemente la fresca aura muove.
 Duo chiari rivi, mormorando intorno,
 sempre l'erbe vi fan tenere e nuove;
 e rendea ad ascoltar dolce concento,
 rotto tra picciol sassi, il correr lento.
 (I, 35)

Così inserito, il paesaggio dilettevole ha la funzione di introdurre una pausa repentina dopo la corsa confusa e incalzante di Angelica che sfugge a Rinaldo. Esso non occupa un'ottava assente, ma è legato ancora al percorso labirintico da cui la principessa del Catai è riuscita improvvisamente ad uscire. In questo senso, quindi, esso sembrerebbe innanzitutto intessere un'antitesi con il *locus horridus* attraversato dalla giovane donna poche strofe prima:

Fugge tra selve spaventose e scure,
 per lochi inabitati, ermi e selvaggi.
 Il mover de le frondi e di verzure,
 che di cerri sentia, d'olmi e di faggi,
 fatto le avea con subite paure
 trovar di qua e di là strani viaggi;
 ch'ad ogni ombra veduta o in monte o in valle,
 temea Rinaldo aver sempre alle spalle.
 (I, 33)

Se alle «selve spaventose e scure» si contrappone «un boschetto adorno», il preciso contrappunto di quella percezione uditiva che sempre, tra gli altri sensi, risulta predominante nel *Furioso* muta il sinistro fruscio delle foglie nell'«ascoltar dolce concento» del vento lieve e dei ruscelli. Al centro dei due luoghi topici, si interseca una similitudine che evoca l'immagine della piccola daina in fuga dalla tana, minacciata dalla fiera famelica che ha appena azzannato la madre. È Angelica che scappa da Rinaldo e dagli altri cavalieri che la inseguono, allontanandosi forzatamente dalla rassicurante tenda in cui era ricoverata agli esordi del poema, e allo stesso tempo dal ruolo originario di fanciulla in premio. L'immaginario della caccia si sovrappone a quello erotico, mentre il pubblico divertito della corte rinascimentale assiste con ansia alla corsa della giovane preda.

Le «chiare onde» e le «vermiglie rose» (I, 36-37) che circondano ad un tratto la donna cortese, dopo l'orrida traversata, offrono un rifugio salvifico per una sosta, «quivi parendo a lei d'esser sicura» (I, 36, 1).¹⁶ Ancora una volta, tuttavia, l'apparenza trae in inganno la percezione umana e il paesaggio dalle sembianze rassicuranti diviene d'improvviso luogo di pericolo e d'incontro con un nuovo inatteso spasimante. Il topòs del *locus amoenus* è svelato nella vera natura di artificio letterario, cosicché l'unico scenario in cui Angelica potrà dirsi al riparo dai propri amanti sarà, per gusto antifrastico, quella selva inabitata e aspra che le è apparsa spaventosa e che la tradizione vuole simbolo di erranza e confusione.¹⁷ Solo in essa, infatti, nascosta dalla vista dei cavalieri che la inseguono e padrona del proprio destino, la principessa si ritroverà al sicuro per altre innumerevoli volte, progressivamente sempre meno confusa, fino al fatidico incontro con Medoro.

¹⁶ Cfr. G. GÜNTERT, *Strategie narrative e discorsive nel Furioso: le prefigurazioni dei primi canti, i ritratti femminili e il centro tematico del poema*, «Esperienze letterarie», XXX, (2005), 3-4, 62-69.

¹⁷ In questo senso, Saccone scrive: «la selva ariostesca – diversa da quella dantesca, dalla quale è desiderabile e possibile uscire – finisce per trionfare [...]. Comunicazione e interferenza, per poco interrotte, ricominciano, e con esse incontri e scontri reali», E. SACCONE, *Il soggetto del Furioso e altri saggi tra quattro e cinquecento*, Napoli Liguori, 1974, 233.

Il *tòpos* del *locus amoenus* è ugualmente ripreso e ampliato nel VI canto, che conduce i lettori nell'isola incantata della maga Alcina. Qui gli elementi ristoratori che lo compongono sono gli stessi (boschetti ombrosi, acque fresche e venti tiepidi), ma la dicotomia tra il vero e l'apparente, così come il carattere marcatamente allegorico dell'episodio, diventano la cifra stilistica obbligata in terra di negromanzia.¹⁸ Già nelle ottave introduttive, in cui come sempre l'autore interviene in prima persona a commento delle vicende narrate, la riflessione sulla segretezza degli inganni orditi dagli uomini - che sempre, secondo l'Ariosto, finiscono per essere scoperti - allude velatamente alla mostruosa metamorfosi in cui sta per imbattersi Ruggiero:

Miser chi mal oprando si confida
 ch'ognor star debbia il maleficio occulto;
 che quando ogn'altro taccia, intorno grida
 l'aria e la terra istessa in ch'è sepulto.
 (VI, 1, 1-4)

Il riferimento diretto è alla saga della principessa Ginevra, scampata alle frodi del perfido Polinesso, ma l'immagine della terra che grida le malvagità in essa orribilmente celate è elemento prolettico che anticipa il lamento di Astolfo, tramutato in mirto e conficcato nel terreno. Conclusasi con il lieto fine la storia della nobildonna scozzese, altri sortilegi e nuove simulazioni introducono il lettore nel regno di colei che, al pari della bella Ginevra, ha le sembianze di una seducente fanciulla.

La prima caratteristica che il poeta sceglie per presentare il luogo è tutta letteraria: la somiglianza con la terra in cui la ninfa Aretusa dell'*Eneide* e delle *Metamorfosi* oviadiane approdò. Tramutata in sorgente, la naiade cercò di nascondersi dal fiume Alceo, riuscito infine a ricongiungersi con lei in Sicilia dopo averla a lungo bramata:¹⁹

Cominciò sopra una isola a calarsi [l'ippogrifo]
 pari a quella ove, dopo lungo strazio
 far del suo amante e lungo a lui celarsi,
 la vergine Aretusa passò invano
 di sotto il mar per camin cieco e strano.
 (VI, 19, 4-8)

In cosa il regno in cui l'ippogrifo e Ruggiero sono appena approdati è «pari» a quello descritto nelle fonti latine? Certamente si può pensare a una analogia strettamente morfologica, per la quale entrambe le terre sono innanzitutto delle isole. La particolare fertilità e la bellezza che sempre connotano l'immaginario legato alla Trinacria, e che pure si riscontrano nei passi di Virgilio e Ovidio, potrebbero poi intessere un ulteriore richiamo con il luogo ariostesco²⁰. Ma già nell'ottava successiva, l'autore sancisce il superamento, in piacevolezza e amenità, del modello classico appena ricordato, autorizzando implicitamente quello della propria opera rispetto a quanto sia stato mai celebrato in versi: l'isola di Alcina è la più gioconda che sia mai esistita sul globo terrestre «né se tutto cercato avesse il mondo, / vedria di questo il più gentil paese» (VI, 20, 3-4). Del *locus amoenus* cui Ariosto si accinge a dare forma non è possibile trovare corrispettivo poiché, come la sua vaga collocazione fa indovinare, esso è meta immaginifica del

¹⁸ «Alcina è una fata, il potere magico per eccellenza, prima ancora di rappresentare la lascivia», è il personaggio «maggiormente legato al mondo dell'incantesimo», GAREFFI, *Figure dell'immaginario...*, 185. Il carattere ibrido, mostruoso delle creature che popolano la terra di Alcina è indagato in C. LARDO, *I mostri dell'Orlando Furioso, specchi della natura umana*, Firenze, Le Lettere, 2010, 27-56.

¹⁹ Cfr. SEGRE, *Introduzione...*, 1284. Fonte originale dell'episodio è però Pausania, come rileva GAREFFI, *Figure dell'immaginario...*, 189.

²⁰ Nelle *Metamorfosi*, a pochi versi di distanza dall'episodio di Aretusa, si parla della «fertilitas terrae latum vulgata per orbem», PUBLIO OVIDIO NASONE, *Metamorfosi*, a cura di P. BERNARDINI MARZOLLA, Torino, Einaudi, V, v. 481, 196.

volò dell'ippogrifo e della potenza creatrice del poeta. Proprio in virtù di ciò, gli elementi che lo compongono superano la misura terrestre, hanno fattezze la cui perfezione appare oltre natura:

Culte pianure e delicati colli,
 chiare acque, ombrose ripe e prati molli
 (VI, 20, 7-8)
 Vaghi boschetti di soavi allori,
 di palme e d'amenissime mortelle,
 cedri et aranci ch'avevan frutti e fiori
 contesti in varie forme e tutte belle,
 facean riparo ai fervidi calori
 de' giorni estivi con lor spesse ombrelle;
 e tra quei rami con sicuri voli
 cantando se ne giano i rosignuoli.
 (VI, 21)

Tra le purpuree rose e i bianchi gigli
 che tiepida aura freschi ognora serba,
 sicuri si vedean lepri e conigli,
 e cervi con la fronte alta e superba
 senza temer ch'alcun gli uccida o pigli
 pascano o stiansi rominando l'erba
 saltano i daini e i capri isnelli e destri,
 che sono in copia in quei luoghi campestri
 (VI, 22)

Siamo in presenza di un *adynaton*: la botanica del luogo, minuziosamente dettagliata, è tutta ideale, come rivela l'accostamento canonico di specie vegetali dilettevoli per antonomasia, mutuata in modo significativo anche dalla tradizione della poesia amorosa, come la rosa e il giglio. I fiori e i frutti degli agrumi appaiono tutti incredibilmente incantevoli, collocati inoltre non in uno scenario primaverile, come il ritmo naturale delle stagioni imporrebbe e come meglio si accorderebbe all'immaginario della fecondità, ma in torrido caldo estivo. Anche il vento tiepido che mantiene freschi gli elementi floreali, più simile a uno zefiro di primavera, è poco intonato ai «fervidi calori» dell'estate, portatori al contrario di decadenza e imputridimento. In quello che sembra un compiutissimo esempio di *locus amoenus*, il poeta, dunque, già nasconde delle dissonanze che recano i segni della corruzione, esasperando la non autenticità dell'artificio, dietro cui si intravede la frode.

Del resto, è la geografia stessa dell'isola a intrecciare rapporti intertestuali con episodi che nella memoria letteraria fanno presagire, non scenari di delizia, ma destini rovinosi. Situata in un immaginario altrove posto più in là del «segno che prescritto / aveva già a' naviganti Ercole invito» (VI, 17, 7-8), la terra di Alcina manca di quella corrispondenza con la realtà che invece connota l'isola di Aretusa, intessendo un preciso rimando con la montagna del purgatorio dantesco, alla cui sommità si erge il paradiso terrestre. L'episodio della maga Alcina, cui è sotteso innanzitutto l'archetipo della Circe omerica, si apre quindi anche alla reminiscenza dell'Ulisse dantesco che, al pari di Ruggiero, superò le colonne d'Ercole quasi intravedendo l'Eden, per finire vertiginosamente risucchiato dai flutti marini.

Il modello della Commedia è allora evidentemente sotteso a più riprese in tutto l'episodio, a cominciare dall'eco più evidente, quella tra l'Astolfo ariostesco tramutato in mirto e il Pier delle Vigne dell'*Inferno*, di cui l'originale riscrittura del *Furioso* si configura senz'altro come parodia. In questo senso, l'equivalenza tra l'ignota terra in cui approda il progenitore estense e la Sicilia dei modelli latini, non più valida in bellezza e giocondità, acquista la precisa funzione prolettica di richiamare nella mente del lettore l'ambientazione in cui si consumò l'infelice parabola del consigliere di Federico II.

Una somiglianza, quella che rende «pari» i due luoghi letterari, che ha più di una valenza e che va ricercata innanzitutto nella sovrapposizione delle vicende che vi sono ambientate. La metamorfosi amorosa, infatti, al centro del mito di Aretusa, è motivo che investe tutti i personaggi del canto VI: dall'Astolfo ridotto in pianta dopo aver giaciuto con Alcina, alla vecchia maga divenuta florida e avvenente con sortilegi e occulte vie - segrete quanto quelle

percorse dal fiume Alfeo per ricongiungersi alla ninfa bramata - fino alla molle trasformazione di Ruggiero.²¹

Per la descrizione puntuale del *locus amoenus*, altra fonte privilegiata e imprescindibile per l'autore è il poema di Boiardo, di cui è noto che il *Furioso* si presenta nella modesta forma di «gionta».²² L'episodio di Alcina nell'*Innamoramento de Orlando* è l'esplicito ipotesto della riscrittura ariostesca, come sempre polisemica e non riducibile alla semplice ripresa di vicende interrotte.²³ Già in quelle ottave, infatti, la lasciva maga compariva come sorella della fata Morgana e regina di in un'ignota regione abitata dal popolo degli Atàrberi:²⁴

Lei fabricato ha li con arte vana
un bel giardin de fiori e de verdi alberi,
e un castelletto nobile e iocondo,
tutto di marmo da la cima al fondo.
(*O.I.*, II, XIII, 55)

All'invenzione boiardesca, Ariosto dà seguito inserendo delle significative varianti. L'originale indeterminatezza della collocazione dell'isola²⁵ è mantenuta, ma proiettata in modo eloquente, come si è visto, fin oltre le colonne d'Ercole. Anche l'episodio del rapimento di Astolfo sul dorso della mostruosa isola-balena, rimasto incompiuto nell'*Innamoramento*,²⁶ torna puntuale nel *Furioso*. A rievocarlo, è il sofferto racconto a ritroso del cavaliere irretito dalla maga lussuriosa, ormai tramutato in mirto. Il tono tragico delle sue parole, tuttavia, genera l'effetto contrario di abbassare l'episodio al faceto, poiché il lettore viene a conoscenza dei motivi che hanno condotto Astolfo alla metamorfosi vegetale. Non per violenza contro se stesso, infatti, il duca d'Inghilterra si trova nella condizione del Pier delle Vigne dantesco, ma per umanissimi appetiti carnali che l'hanno sviato dai doveri della guerra.²⁷

Il poeta, dunque, si riallaccia alla vicende narrate dal conte di Scandiano, facendo approdare sull'isola di Alcina, non quel Rinaldo lasciato disperato per non essere riuscito a salvare il cugino, ma il pagano Ruggiero. Ancora una volta, egli è stato sottratto dall'eroico destino che lo attende dal mago Atlante, il quale, similmente a quanto nel mito classico tenta di compiere la ninfa Teti con il figlio Achille,²⁸ vorrebbe proteggerlo.²⁹ Così inteso, il giardino incantato in cui si ritrova il

²¹ Scrive in proposito Lardo: «Dal mostro non ci si può salvare se non a patto di assomigliargli un po', almeno transitoriamente. Per contagio, mai per antifrasi. Il cacciatore designato deve per forza passare attraverso la metamorfosi, che è sempre verso il basso», LARDO, *I mostri...*, 30.

²² Sull'*understatement* ariostesco, cfr. SEGRE, *Introduzione...*; L. CARETTI, *Ariosto e Tasso*, Torino, Einaudi, 2001, 29.

²³ Per una classificazione puntuale dei vari tipi di intertestualità, si veda il fondamentale studio di G. GENETTE, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997. Sull'episodio e sul particolare legame che intercorre tra il testo Boiardesco e il *Furioso*, cfr. E. REFINI, *L'isola-balena tra Furioso e Cinque canti*, «Italianistica», XXXVII (2008), 3, 87-101: 91.

²⁴ Sul personaggio di Alcina, per la quale occorre tener presente innanzitutto la tradizione della donna-maga, e nello specifico la figura della maga Uriella nel *Mambriano*, cfr. R. A. PETTINELLI, *Figure femminili nella tradizione cavalleresca tra Quattro e Cinquecento*, in «Italianistica», XXI (1992), 2, 734.

²⁵ «Verso tramontana» (*O.I.*, II, XIII, 55) tra l'Oceano Indiano e la Transilvania.. I commentatori la identificano il luogo vagheggiato dal Boiardo con il Mar Caspio, cfr. BOIARDO, *Orlando innamorato...*, 761; 767-768.

²⁶ In cui Rinaldo non riesce a salvare Astolfo da Alcina perché costretto a tornare in Francia in aiuto di Carlo Magno assediato dai Mori.

²⁷ A tal proposito, Orvieto sottolinea come il luogo di clausura sottenda l'immagine della «donna come 'idolo di perversione' morale (il labirinto nasce per segregare il frutto di una sessualità contro natura), di confusione psichica [...]. Luogo in cui il cavaliere rischia di aggirarsi in eterno o in cui rischia di effeminarsi cedendo ai piaceri dei cibi e del sesso: è sempre più o meno esplicita metafora dell'amore che inibisce e distrugge 'laude' e 'onore' del cavaliere [...]», ORVIETO, *Labirinti, castelli, giardini...*, 35.

²⁸ Le vicende sono narrate nell'*Achilleide*. PUBLIO PAPINIO STAZIO, *Achilleide*, (trad. italiana di G. ROSATI, Milano, Bur, 1994).

progenitore estense diviene un meraviglioso *hortus conclusus* in cui tuttavia, come già nel castello d'acciaio evocato dall'incantatore, egli è prigioniero.

Poiché nel testo di Boiardo il paesaggio ameno è solo brevemente tratteggiato, come «giardin vago e fiorito, / che a riguardar pareva cosa divina» (*O.I.* II, XIII, 55), la critica ha messo bene in evidenza come Ariosto ne abbia abilmente sovrapposto la descrizione con quella del giardino di Falerina. Nell'*Innamoramento*, in particolare, vi si dirige il conte Orlando nello stesso canto in cui Agramante cerca di liberare Ruggiero da un altro infernale «giardino al monte edificato» (*O.I.*, II, III, 27, 1) che il suo tutore ha creato per recluderlo.

Luoghi ed episodi già noti al pubblico vengono riecheggianti e contaminati in omaggio e attraversamento di quanto già cantato. Tuttavia, in quella che sembra la perfetta rappresentazione dell'amenità, lo scarto originale del poeta consiste, si è visto, nel tramutare quel «mese di maggio / sì che per tutto intorno era fiorito» (*O.I.*, II, IV, 22, 5-6) del modello preso in riferimento, in una straniante calura estiva. Anche la presenza di creature mostruose che oltrepassano il confine dell'*ordo naturalis* è elemento che nel *Furioso* investe, oltre che l'isola-balena - il più grande dei 'mostri marini' evocati da Alcina - anche l'incantatrice e l'umanità stessa³⁰. Nella triste testimonianza di chi ne è rimasto prigioniero, quelli che erano apparsi i dettagli ristoratori di un'isola *felix* compongono ora, uno dopo l'altro, lo scenario raccapricciante di un nuovo *locus horridus*:

E perché essi [gli amanti di Alcina] non vadano pel mondo
di lei narrando la vita lasciva,
chi qua chi là, per lo terren fecondo
li muta, altri in abete, altri in oliva,
altri in palma, altri in cedro, altri secondo
che vedi me su questa verde riva,
altri in liquido fonte, alcuni in fiera,
come più agrada a quella fata altiera.
(VI, 51)

Lontano da un filone letterario in cui il *locus amoenus* è ambientazione canonica di piacere e delizia, Ariosto esaspera un gioco di riscrittura e stravolgimento della tradizione iniziato, in materia di cantari cavallereschi, già prima del Boiardo. Per quella legge antifrastica annunciata da San Giovanni, i giardini incantati del *Furioso* divengono luoghi di deforme insidia, scenari di felice divagazione che in poche ottave acquistano i tratti simbolici di selve labirintiche.

Se la scrittura non corrisponde al vero ed è deliberata finzione, l'ironia si configura allora come il tono prevalente del discorso poetico. La frattura tra significato e significante è condotta alle estreme conseguenze, così come l'immagine letteraria può convertirsi nel suo contrario: l'*amoenitas* si confonde all'orrore e viceversa; la bellezza topica di Alcina, «ben formata / quanto me' finger san pittori industri» (VII, 11, 1-2) è sovvertita per puntuale antitesi nell'immagine di una «donna sì laida, che la terra tutta / né la più vecchia avea né la più brutta» (VII, 72). L'operazione di ribaltamento è radicale, mentre la poesia ariostesca ambisce ad essere onnicomprensiva, in grado di riassumere in sé un modello e insieme la sua parodia.³¹

²⁹ Cfr. *O.F.* VII, 43-44. Sul tema, cfr. L. BENEDETTI, *I paradossi dell'amore. Atlante e Ruggiero dall'Innamorato al Furioso*, «Quaderni d'italianistica», XXI (2000), 2, 113-126.

³⁰ Cfr. LARDO, *I mostri...*, 27-56.

³¹ Che «l'Ariosto non abbia sentito la materia del proprio poema (le istituzioni cavalleresche) e che anzi l'abbia sottoposta all'assidua usura dell'ironia e della satira» ne è convinto Caretti, il quale tuttavia precisa che «in verità, occorre proprio capovolgere i termini della questione, giacché l'Ariosto ci appare del tutto estraneo ormai, per mentalità e condizione storica, allo spirito aggressivo e polemico del Pulci come a quello candido ed emozionale del Boiardo, per i quali ancora è consentito istituire un rapporto concreto di reazione o di adesione tra la loro poesia e le istituzioni cavalleresche. Le quali istituzioni, essendo ormai superate definitivamente dalla coscienza rinascimentale nelle ragioni storiche e spirituali su cui erano state originariamente edificate, si riducevano nelle mani dell'Ariosto a puri elementi di più comoda mediazione letteraria», CARETTI, *Ariosto...*, 29-30.

In questo senso, non stupisce che sul finire dell'episodio Ruggiero, attardatosi piacevolmente sull'isola infernale incurante dell'*exemplum* di Astolfo, si allontani «tra duri sassi e folte spine» (VIII, 19, 1) che fanno da contrappunto all'iniziale approdo.³² Per espiazione, egli deve percorrere con animo ravveduto - che tuttavia non sembrerebbe aver fatto proprio - una fin troppo insistita «aspra, solinga, inospita e selvaggia» (VIII, 19, 4) via della virtù, traverso un'«arsiccia, nuda, sterile e deserta» (VIII, 19, 8) spiaggia che già reca il rimpianto dell'amorosa evasione.

³² Il carattere speculare e antitetico dei due momenti è ben messo in luce in C. LARDO, *L'entrata e l'uscita, il «riparo» e la «fatica», la discesa e la salita. A proposito di un parallelismo nell'«Orlando Furioso»*, «Sincronie», V (2001), 9, 195-198.