

FRANCESCA PASQUALINI

I confini di un luogo senza confini

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]

FRANCESCA PASQUALINI

I confini di un luogo senza confini

Nei testi letterari horti conclusi e loci amoeni sono generalmente connessi al tema erotico e contraddistinti da un più o meno larvato horror sacer. Uno dei caratteri che li distingue – la presenza o no di delimitazioni spaziali – si fa ambiguo in Ariosto, i cui loci amoeni presentano confini che si annunciano solo per spie e che sono indicativi – sulla scorta di confronti con testi medievali – di un'atmosfera magica che può ingannare e confondere chi temporaneamente sosti in quei luoghi. Il confronto intertestuale con i versi delle Metamorfosi fa risalire ad Ovidio la matrice di tale caratterizzazione del locus amoenus nell'Orlando Furioso.

1. *Horti conclusi*

Voi, signora
Siete per me come un giardino chiuso¹

Iniziamo con il definire, dapprima come luogo reale poi soprattutto come *topos*, quanto in letteratura si indica con le formule di *locus amoenus* e *hortus conclusus*. Il primo è un luogo non circoscritto e generalmente naturale, mentre l'altro è delimitato da un qualche recinto ed è comunemente il risultato di un intervento artificiale a livello di progetto e manutenzione: un giardino chiuso, in altri termini.

Ernst Curtius evidenzia nell'Odissea omerica un significativo esempio di entrambi: *locus amoenus* è il bosco lussureggiante che circonda la grotta di Calipso, con ben quattro sorgenti d'acqua, prati punteggiati di fiori ed una varietà di uccelli che cantano; *hortus conclusus* il giardino di Alcino, circondato da una siepe e con un clima d'eterna primavera, che permette alle piante di ortaggi e agli alberi di portar frutto in ogni periodo dell'anno.²

Proprietario di questo secondo giardino è un re, come appartiene ad un sovrano il primo grande parco di cui abbiamo notizia in un testo storico:³ è il *paradeisos*⁴ che Ciro, re di Persia, aveva fatto allestire a Sardi. Nell'*Economico* di Senofonte appare come un luogo straordinario, ma non per un prodigio – come quello di Alcino – bensì per la cura mirabile, anche nella disposizione spaziale, con cui sono allineate all'interno le varie specie arboree. Gli spazi verdi chiusi – Ciro ne aveva fatti allestire altri nelle sue numerose dimore – erano concepiti come luogo di ricreazione del re oppure come riserva di caccia:⁵ si configurano quindi, dall'inizio, come un vero e proprio *status symbol* della regalità o quanto meno di una distinzione aristocratica.⁶

¹ G. D'ANNUNZIO, *Poema paradisiaco*, a cura di A. Andreoli, Milano, Mondadori, 1995, 21.

² E. R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, trad. it. a cura di R. Antonelli, Firenze, La Nuova Italia, 1992, pp. 191-201; quanto all'Odissea, cfr. V, 55-74 e VII, 81-130.

³ Cfr. SENOFONTE, *Economico*, IV, 13, 20-24; secondo la documentazione archeologica, invece, i primi giardini nacquero in Egitto e successivamente in Mesopotamia: «là dove la natura appare più ostile – scrive M. Zoppi – sembra quasi che il desiderio di far fiorire il deserto abbia compiuto il miracolo della creazione del giardino» (cfr. M. ZOPPI, *Storia del giardino europeo*, Firenze, Alinea, 2009, 13).

⁴ Proprio con il termine che Senofonte usa per designare questo luogo, *paradeisos*, – greccizzazione del termine persiano che significa 'parco recintato' – i settanta dotti che in età ellenistica tradussero le Sacre Scritture resero la parola che nel testo originale ebraico indicava il giardino che Dio aveva approntato nell'Eden perché l'uomo vi abitasse. Il termine, che trovò nuova conferma in Girolamo – che rese 'giardino dell'Eden' con *paradisus voluptatis*, designò da allora in poi il paradiso terrestre e, successivamente, anche quello celeste.

⁵ Cfr. SENOFONTE, *Ciropedia*, I, 3,14; 4,5.

⁶ Questa attribuzione del giardino chiuso come luogo esclusivo trova perfetta applicazione nel romanzo di G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*: nella prima parte del testo il protagonista, escluso dalla frequentazione della casa dei ricchi Finzi-Contini e del favoloso parco che lo circonda, prova per esso attrazione ed invidia; successivamente, quando vi sarà ammesso, esplorerà il giardino con la giovane Micòl che vi abita, innamorandosi di lei. L'identificazione tra donna e giardino che – come vedremo a breve – è elemento caratteristico dell'*hortus conclusus*, è presente ed operativa anche qui.

E' sempre in Oriente – in un testo letterario e non storico stavolta – che troviamo la prima menzione di giardino.⁷ I testi sumerici tramandano le storie della dea Inanna-Ishtar che giovinetta raccolse l'albero di *huluppu*, sradicato dal vento sulle sponde dell'Eufrate, e lo coltivò in un *gan*, un giardino recintato, dove lo protesse dall'assalto di vari agenti ostili, tra cui un serpente. Scopo della dea era ricavare dall'albero, quando fosse adeguatamente cresciuto, un letto ed un trono. L'abbattimento della pianta concide con la consapevolezza che Inanna-Ishtar assume di sé come dea, sovrana e donna sessualmente matura, feconda e fertile: essa si farà dare da Enki, dio della Saggezza, i doni che, riversati sugli abitanti di Uruk, permetteranno un consistente avanzamento della civiltà, e sceglierà nel pastore Dumuzi un marito che le sarà pienamente consorte nel potere e nel letto. Lì dove nel testo si narra del corteggiamento di Inanna-Ishtar e Dumuzi, nonché della loro unione, la donna, il suo corpo, i suoi attributi sessuali – il suo grembo anzitutto – si confondono con il giardino stesso: la donna diviene il giardino.

La storia presenta consistenti analogie e significative differenze con il racconto a tutti noto di *Genesi* 2, 8-24 e 3, in cui – tra l'altro – viene fortemente ridimensionato il ruolo della donna, Eva, che è scacciata dal giardino e resa capace di generare solo nel dolore e nella sofferenza. Qui è Dio ad essere indicato come la fonte di ogni fertilità e fecondità, anche se i suoi profeti e predicatori dureranno fatica a sradicare dal Mediterraneo e dalle terre del Vicino Oriente il culto di divinità femminili – versioni differenti della Grande Madre – da tempo immemore detentrici di queste attribuzioni.

L'unico luogo della Bibbia in cui la donna torna a confondersi con il giardino è lo straordinario *Cantico dei cantici* dove l'uomo così parla alla sua amata:

Hortus conclusus, soror mea sponsa,
hortus conclusus, fons signatus;
emissiones tuas paradus malorum puniceorum
cum pomorum fructibus, cypri cum nardo.
Nardus et crocus, fistula et cinnamomum
cum universis lignis Libani,
myrrha et aloe cum omnibus primis unguentis,
Fons hortorum, puteus aquarum viventium,
quae fluunt impetu de Libano.
Surge, aquilo, et veni, auster;
perflu horum meum, et fluant aromata illius.

Il brano è riportato in latino perché risaltino le designazioni della donna, che è contemporaneamente giardino recintato (*hortus conclusus*), e fonte o pozzo (*fons signatus*, *puteus aquarum viventium*), dunque sorgente generativa del giardino stesso, se consideriamo l'importanza imprescindibile che in tale ambiente ha l'acqua. Questa connessione «indissolubile *fecondità-fertilità-vita-desiderio del luogo felice*»⁸ richiama fortemente il binomio donna/giardino dei racconti sumerici e fa del testo una pietra miliare nell'*iter* culturale e letterario che, passando per il medievale e didascalico *Roman de la Rose*, giunge nel pieno rinascimento fino a quel capolavoro d'artificio di *ars topiaria* e stilistica che è il giardino di Armida nella *Gerusalemme Liberata*.⁹

L'*hortus conclusus* – anzi 'conclusissimo', se consideriamo che è situato «nel più chiuso grembo»¹⁰ di un edificio – descritto nelle ottave del Tasso ha una componente magica e maliosa

⁷ Per una trattazione esaustiva dell'argomento si legga G. VENTURI, *Nel grembo della vita*, Milano, Guerini e Associati, 1989, 23-93.

⁸ VENTURI, *Nel grembo...*, 15.

⁹ Con ardito salto temporale, piace ricordare l'epigrafe che Mark Twain nel suo *Eve's diary* immagina apposta da Adamo sulla tomba di Eva: «Wherever she was, THERE was Eden».

¹⁰ Con questi versi, all'inizio del XVI canto *Gerusalemme liberata*, è introdotto il giardino di Armida: «Tondo è il ricco edificio, e nel più chiuso / grembo di lui, ch'è quasi centro al giro, / un giardin v'ha ch'adorno è sovra l'uso / di quanti più famosi unqua fioriro».

che ha i suoi antecedenti nei tanti *verger* che la letteratura medievale elegge a teatro di convegni amorosi e di incanti e soprattutto nell'esempio che crea Ariosto con il giardino di Alcina. In quest'ultimo, l'elemento magico e quello sensuale legato alla presenza femminile raggiungono l'acme: il magnifico giardino chiuso di cui la maga è l'artefice si identifica a tal punto con lei, da divenire povera cosa quando dilegua anche l'incanto che sostiene la stupefacente bellezza della donna.

Questa componente magica e maliosa che riscontriamo nell'*hortus conclusus*, oltre che culturalmente, è d'altronde razionalmente intuibile se pensiamo all'atmosfera che spesso si crea nei giardini chiusi: ombrosa e umida, resa densa dalle tante essenze arboree e floreali, stupefacente nel lussureggiare della vegetazione naturale o nelle combinazioni dell'artificio umano; tale insomma da insinuare la fantasia che divinità maggiori o minori vi possano avere stanza.

2. *Il locus amoenus*

Il *locus amoenus*, nella definizione che ne dà Ernst Curtius, è « un angolo di natura, bello ed ombroso; in esso si trovano almeno un albero (o parecchi alberi), un prato ed una fonte o un ruscello, vi si possono aggiungere, talvolta, anche il canto degli uccelli e i fiori; la descrizione più ricca comprende anche una tenue brezza ». ¹¹

L'etimologia di *amoenus*: è controversa: l'aggettivo, che qualifica qualcosa di assai piacevole, ai fini della vista e della permanenza, potrebbe riconnettersi ad *améinon*, comparativo del greco *agatòs*, oppure ad *amor* o a *munus*, come scrive Isidoro di Siviglia:

Amoena loca Varro dicta ait eo quod solum amorem praestant et ad [se] amanda adliciant. Verrius Flaccus, quod sine munere sint nec quicquam his officii, quasi amunia, hoc est sine fructu, unde nullus fructus exsolvitur. Inde etiam nihil praestantes vocantur. ¹²

Secondo il parere di Varrone e Verrius Flacco si chiama quindi *amoenus* il luogo che accoglie attività gradevoli ma non d'ordine pratico, atto al piacere e all'amore, all'*otium* più che al *negotium*, e da cui non si ricava alcun frutto o bene materiale.

L'etimologia più convincente è tuttavia quella che riconduce la parola ad *a-* privativo e *moenia*: *amoenus* è il luogo 'senza mura'. Proprio perché improduttivo e poco appetibile ai fini del concreto profitto, esso non ha infatti bisogno di difese e recinti, differentemente dall'*hortus conclusus* che sempre racchiude in sé qualcosa a vario titolo prezioso. Se poi a quest'ultimo si associa anche un'idea di esclusività ed esclusione, il *locus amoenus* si configura invece come un luogo più democratico, disposto nella sua mancanza di delimitazioni fisiche alla fluida e libera accoglienza di chiunque voglia sostarvi.

Sebbene non chiuso, esso appare tuttavia spesso in antitesi col paesaggio circostante, come rileva A. Pennacini in una breve monografia dedicata a questo *topos* in Teocrito, Virgilio e Tibullo. ¹³ La sua piena celebrazione – che lo consacra a luogo privilegiato da pastori-poeti-amanti – è significativamente nel primo idillio di Teocrito, ma si leggano piuttosto questi splendidi versi del dodicesimo idillio del poeta siciliano, in cui è pienamente reso il senso di riparo e d'accoglienza – appagante come la visione di chi si ama – che un albero e la sua ombra possono offrire nella torrida estate mediterranea; così parla l'io poetante all'amato:

tanto col tuo apparire mi rendesti lieto,
e corsi come all'ombra della quercia

¹¹ CURTIUS, *Letteratura ...* 18.

¹² ISIDORO DI SIVIGLIA, *Etimologie o Origini*, a cura di A. Valastro Canale, Torino, UTET, 2004, XIV, 9, 33.

¹³ A. PENNACINI, *Amore e canto nel locus amoenus*, Torino, Giappichelli, 1974.

corre il viandante, quando il sole brucia.¹⁴

Il *locus amoenus* possiede pertanto una forza attrattiva, ma essa non è qui della natura maliosa o sensuale, incantata o proibita che spesso promana dal giardino chiuso. Si associa piuttosto ad un'idea di accoglienza e riparo, che permane anche quando la poesia bucolica si trasferisce con Virgilio nelle più umide e brumose campagne mantovane: l'ombra dell'ampio faggio della prima ecloga è garanzia di riposo, *otium* e protezione per Titiro che resta in patria, ma anche per l'esule Melibeo, invitato a rimanere almeno per una notte.

Questo rapporto antitetico ma fluido con il mondo circostante – poiché dal *locus amoenus* ci si allontana con la stessa facilità con cui ad esso si accede – continua nella letteratura medievale: nel romanzo cortese questo luogo adibito alla stasi è spesso presentato in opposizione all'altro luogo tipico della 'selva', teatro di movimento e di avventura.

Al pari del giardino chiuso, il *locus amoenus* è legato al tema dell'amore: esso infatti costituisce la «impalcatura scenica per la poesia pastorale»¹⁵ che è spesso d'argomento erotico, ma è parimenti in un luogo che ha tutti i connotati di questo *topos* che Saffo invoca Venere nel celebre *ostrakon* fiorentino o Platone immagina nel *Fedro* che Socrate e il suo discepolo discutano proprio d'amore.

Che sia dunque racchiuso da un muro o meno, un angolo verde lussureggiante e bello è comunque connesso all'eros ed è anche luogo privilegiato dell'epifania femminile: la lirica di Petrarca *Chiare fresche e dolci acque* ne è la migliore esemplificazione. In essa si rafforza anche la funzione di rifugio e protezione del *locus amoenus* – che viene addirittura eletto come sede del riposo estremo del poeta: «ché lo spirito lasso/non poria mai in più riposato porto/né in più tranquilla fossa/fuggir la carne travagliata e l'ossa» – nonché di antitesi nei confronti del mondo circostante: «Da indi in qua mi piace/quest'erba, sì che altrove non ho pace». La canzone rappresenta insomma a tutti gli effetti una forma di canonizzazione nella poesia italiana del *topos*, un traguardo minimo cui giungere per affrontare in questo lavoro l'argomento in Ariosto. Sebbene i tagli e i salti temporali effettuati, e la peculiarità con cui l'autore dell'*Orlando Furioso*¹⁶ affronta il *locus amoenus* e si rapporta alle sue fonti ci obbligheranno a tornare indietro su autori ed opere che per ora non abbiamo esaminato.

3. I confini di un luogo senza confini

Il capolavoro di Ludovico Ariosto presenta un vasto e variegato campionario di *loci amoeni*. Ci soffermiamo soprattutto su uno: quello in cui si imbatte Angelica, nel primo canto dell'*Orlando Furioso*, dopo una fuga frenetica «per selve spaventose e scure» spaventose, cercando di evitare l'odiato Rinaldo:

Trovossi al fin 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 all'ascoltar dolce concerto,
rotto tra picciol sassi, il correr lento.

Quivi parendo a lei d'esser sicura
e lontana a Rinaldo mille miglia,
da la via stanca e da l'estiva arsura,

¹⁴ Cfr. TEOCRITO, *Idilli*, Introduzione, traduzione e note di Valeria Gigante Lanzara, Milano, Garzanti, 1992, p. 145.

¹⁵ CURTIUS, *Letteratura ...*, 207.

¹⁶ Di qui in poi il poema di Ariosto sarà indicato solo come *Furioso*; i versi sono tratti dall'edizione a cura di R. Ceserani e S. Zatti, Torino, UTET, 2006.

di riposare alquanto si consiglia:
 tra' fiori smonta, e lascia alla pastura
 andare il palafren senza la briglia;
 e quel va errando intorno alla chiare onde,
 che di fresca erba avean piene le sponde.

Ecco non lungi un bel cespuglio vede
 di prun fioriti e di vermiglie rose,
 che de le liquide onde al specchio siede,
 chiuso dal sol tra l'alte quercie ombrose;
 così voto nel mezzo, che concede
 fresca stanza fra l'ombra più nascose:
 che 'l sol non v'entra, non che minor vista.

Dentro letto vi fan tenere erbette,
 ch'invitano a posar chi s'appresenta.
 La bella donna in mezzo a quel si mette;
 ivi si corca, et ivi s'addormenta. (*Orlando Furioso*, II, 33, 7-8)

Ad una prima lettura il luogo appare come il *locus amoenus* classico: ne ha gli elementi naturali canonici ed è bello ed allettante, è antitetico rispetto all'ambiente della selva da cui affannata Angelica proviene, sembra poter garantire accoglienza e riposo. Esplicherà tuttavia questa sua ultima funzione per un tempo molto breve – qui Angelica correrà addirittura il rischio di essere violentata! – rivelandosi piuttosto come un luogo del pericolo e dell'errore, al pari della selva stessa, con cui finisce per porsi ad un livello di continuità.

Esaminiamo più nel dettaglio i versi: il 'boschetto adorno' è circondato da ben 'due chiari rivi' e la 'fresca stanza' in cui Angelica si mette a dormire è schermata lateralmente dal 'bel cespuglio' e in alto dalle 'alte quercie ombrose', così da essere addirittura impenetrabile ai raggi del sole. Una situazione consimile di chiusura ritroveremo nel II canto quando sarà Bradamante a fermarsi in un *locus amoenus*, delimitato da un 'culto monticel' e da un 'margine' fiorito. Sono tutte spie che rimandano ad una sorta di linea che circonda e chiude, pur restando invisibile: i confini di un luogo 'senza mura', di un ibrido tra *locus amoenus* e *hortus conclusus*.

Questa linea invisibile è resa esplicita nel romanzo *Erec et Enide* di Chrétien de Troyes, dove, a proposito dell'avventura della «Gioia della corte» così viene descritto un giardino incantato senza mura:

Esso non era circondato né da un muro né da uno steccato, ma solo dall'aria, che circondava interamente il giardino per negromanzia, sì che non vi si poteva entrare che per un unico accesso, proprio come se fosse stato cinto da un'inferriata. Vi maturavano fiori e frutti sia d'inverno che d'estate che, per incantesimo, si lasciavano mangiare solo là dentro, e non permettevano che li si portasse fuori. Chi avesse voluto prenderne uno non sarebbe mai riuscito a uscire e non avrebbe raggiunto il varco finché non lo avesse rimesso al suo posto. Inoltre, non vi era uccello che voli sotto il cielo e che con il suo canto affascinasse e dilette e rallegrasse l'uomo di cui quel giardino non si potesse udire la melodia, e ve n'eran in gran numero e di diversa specie. E la terra, per tutta la sua estensione, non produce spezia o pianta medicinale tale da guarire qualunque malattia, che non attecchisse in quel verziere e non vi crescesse in gran quantità.¹⁷

Dobbiamo immaginare che un confine magico consimile delimiti anche il favoloso giardino d'inverno, di cui parla Boccaccio nel *Decameron* a proposito di madonna Dianora.¹⁸ I giardini di

¹⁷ CHRÉTIEN DE TROYES, *Erec et Enide*, a cura di G. Agrati e M. L. Magini, Milano, Mondadori, 1983, 85-86.

¹⁸ Scrive Boccaccio nella rubrica che riassume la novella: «Madonna Dianora domanda a messer Ansaldo un giardino di gennaio bello come di maggio. Messer Ansaldo con l'obligarsi ad uno nigromante glielo dà. Il marito le concede che ella faccia il piacere di messer Ansaldo, il quale, udita la liberalità del marito,

Chrétien e di Boccaccio sono frutto di magia: il primo tiene prigioniero un cavaliere che si è legato per amore ad un infausto giuramento per cui deve uccidere chiunque tenti di entrare nel giardino – luogo di delizie per lui e la sua dama – condannandosi ad un'esistenza di isolamento ed errore; l'altro è opera di un negromante, pagato da messer Ansaldo che spera di conquistare così la bella madonna Dianora che, sposata, gli ha detto che gli si concederà solo se lui creerà per lei un «giardino di gennaio bello come di maggio».

Questi due *horti conclusi* sono scoperta opera d'incanto ed hanno confini ben definiti nello spazio e nel tempo. Essi durano infatti finché l'incanto non è rimosso e lo stesso vale per l'errore che contraddistingue il personaggio che ad essi è legato e che, proprio dalla comprensione dello sbaglio commesso, esce più forte e più saggio: il cavaliere liberato dal giardino di Chrétien comprende a quale isolamento e follia possa portare la gelosia,¹⁹ madonna Dianora diviene più sensibile ed attenta.

Il luogo in cui s'intrattiene Angelica è più insidioso, poiché non ha delimitazioni temporali e perché lascia trapelare la sua natura incantata soltanto per spie: chi se ne lascia allettare, finché vi permane patisce l'incanto e cade nell'errore. Così che potremmo parlare in Ariosto, qui e altrove, più che di un *topos*, di un cronotopo del *locus amoenus*.

Ma vediamo a quale errore viene qui esposta Angelica (e quanti con lei si inoltrano nei *loci amoeni* del *Furioso*) e da cosa o chi deriva Ariosto la natura ibrida di questo luogo.

4. Un luogo di errore

Alle più volte bono è quel che è bello²⁰

A proposito dei *loci amoeni* del *Furioso*, C. Lardo scrive che «in scena, c'è sempre un errore di prospettiva o un errore di valutazione. Una distanza tra ciò che si crede e la realtà».²¹

Nel luogo ameno in cui Angelica si è rifugiata giunge Sacripante, uno dei suoi spasimanti, e la bella donna, dopo averlo sentito a lungo lamentarsi per aver perduto lei e la sua verginità – sicuro ricco bottino di qualche cavaliere più fortunato di lui – gli si rivela, uscendo dal cespuglio che la nascondeva.

Incorrono subito, entrambi, in un errore di valutazione: Sacripante crede alle dimostrazioni d'affetto di un'Angelica apparentemente indifesa e sincera, Angelica pensa che bastino poche lusinghe e la rassicurazione che « il fior virginal così avea salvo/come se lo portò del materno

l'assolve della promessa, e il negromante, senza volere alcuna cosa del suo, assolve messer Ansaldo». In particolare: il negromante «in un bellissimo prato vicino alla città con le sue arti fece sì, la notte alla quale il calendì gennaio seguitava, che la mattina apparve, secondo che 'l vedevano testimoniavano, un de' più be' giardini che mai per alcun fosse stato veduto, con erbe e con alberi e con frutti d'ogni maniera». Da questo *verger*, differentemente che da quello descritto da Chrétien, i frutti si possono portar via: dalla vicenda straordinaria, infatti, tutti i protagonisti usciranno migliorati, Dianora, suo marito, il suo corteggiatore. Dobbiamo l'accostamento dei due giardini di Chrétien e Boccaccio circondati da una linea chiusa ad un articolo di F. Cardini (*Il giardino del cavaliere, il giardino del mercante*, «MEFRM», 1994, 1, pp. 259-273).

¹⁹ Sarà Erec (v. nota 17) – fortificato e forgiato da un'infinita serie di precedenti avventure ed immune all'incanto – a liberare dal *verger* incantato il cavaliere. L'avventura, denominata «Gioia della corte», è nel romanzo particolarmente importante perché le sventure dello stesso protagonista, Erec, erano iniziate successivamente al matrimonio con Enide, cui era seguito un periodo di isolamento dagli altri e di allontanamento dalle nobili imprese (*recreantise*): nella liberazione del cavaliere rivive la liberazione di se stesso.

²⁰ Così si esprime la principessa Fiordispina, guardando nell'*Orlando Innamorato* un bellissimo cavaliere addormentato (cfr. III, ix, 9); nell'avvedutezza che Boiardo attribuisce al suo personaggio, l'accostamento canonico tra bontà e bellezza è corretta dall'espressione 'alle più volte'; anche Fiordispina, tuttavia, nel suo *locus amoenus* – siamo in campagna sulle rive di un bel ruscello! – ha preso un abbaglio bello grosso: quel cavaliere è una donna!

²¹ C. LARDO, *Cronotopi 'sconvenienti'. L'errore e il locus amoenus nell'Orlando Furioso di Ludovico Ariosto*, in S. Pedone e M. Tedeschini (a cura di), «Sensibilia», 7(Errore), Milano, Mimesis, 1915, 199.

alvo » a fare del Circasso una docile guardia del corpo al suo *servitium*, senza avere naturalmente intenzione di concedergli alcun sostanzioso *beneficium*. Angelica trama invece di sfruttare Sacripante per farsi riaccompagnare a casa:

Se questa occasione or se l'invola,
non troverà mai più scorta sì fida;
ch'a lunga prova conosciuto inante
s'avea quel re fedel sopra ogni amante.

Ma non però disegna dell'affanno
che lo distrugge alleggerir chi l'ama,
e ristorar d'ogni passato danno
con quel piacer ch'ogni amator più brama. (I, 50, 5-8 e 51, 1-4)

Da parte sua, Sacripante medita di violentare Angelica:

Corrò la fresca e matutina rosa,
che, tardando, stagion perder potria.
So ben ch'a donna non si può far cosa,
che più soave e più piacevol sia,
ancor che se ne mostri disdegnosa,
e talor mesta e flebil se ne stia;
non starò per repulsa o finto sdegno,
ch'io non adombri e incarni il mio disegno. (I, 58)

Angelica e Sacripante sono entrambi reciprocamente ingannatori ed ingannati in un *locus amoenus* che si rivela quindi un concentrato di errore. Anche perché, in fondo, è addirittura un concentrato di ... *loci amoeni*. In queste ottave, infatti, un luogo ameno si nasconde dentro l'altro e talvolta addirittura rischia di contraddirlo. La lamentazione di Sacripante, che si apre col paragone tra la 'verginella' e la 'rosa', richiama la più dettagliata e faticosa espugnazione di *locus amoenus* che la letteratura medievale ricordi: il *Roman de la Rose*; il discorso del focoso saraceno è però solo ammantato di allegoria e trasuda prevaricazione maschilista e violenza da più termini: e valga per tutti il riferimento marziale alla 'spoglia opima'.²² Il cespuglio cavo in cui si rifugia Angelica è vero e proprio *locus horridus* – come vedremo a breve – entro uno *amoenus*. E Angelica, che è essa stessa *locus amoenus* – e pertanto, secondo questi nuovi parametri, inganno dietro bellezza – rivela, del 'fior' più intimo del suo giardino, quanto non avrebbe creduto « chi del senso suo fosse signore».²³

All'elaborazione di questa particolare funzione di luogo dell'errore del *locus amoenus* in Ariosto ha concorso, oltre alla lettura di testi come quello di Chrétien, anche la grande dimestichezza con la poesia dell'Ovidio delle *Metamorfosi*.

Nelle *Metamorfosi* infatti il *locus amoenus* spesso nasconde, sotto la sua bellezza rassicurante, un pericolo: qui si verificano incontri inaspettati e talora violenti, qui rapimenti fatali o trasformazioni irreversibili. N. Bernstein, che ha dedicato uno studio al *locus amoenus* e *horridus* in

²² L'espressione è in realtà contenuta nella precedente lamentazione di Sacripante (cfr. *Furioso*, I, 41, 6): essa è richiamata qui, poiché ben rende il senso che la conquista della donna amata ha per questo guerriero.

²³ La situazione incresciosa tra Angelica e Sacripante viene interrotta senza che il dramma si compia: la guerriera Bradamante, uscendo dalla selva, abbatte Sacripante pronto ad assalire Angelica e vi rientra, senza che il *locus amoenus* abbia su di lei alcun effetto fascinatore. In realtà, la guerriera corre, non sapendolo, verso un suo proprio *locus amoenus*: entrandovi, incorrerà nell'errore di valutazione di credere che il dolente giovane che vi incontra sia un leale e franco cavaliere innamorato; e lui, a sua volta, la riterrà un forte guerriero – maschio – che possa essergli d'aiuto (cfr. *Furioso*, II, 33-61)

Ovidio,²⁴ a proposito di quelli che definisce ‘*responsive landscapes*’ (paesaggi – potremmo tradurre – che interagiscono con i personaggi), dopo aver esaminato storie come quelle di Eco e Narciso o Cefalo e Procri, scrive:

The *locus amoenus* in Ovid's *Metamorphoses* is not a site for the leisurely production of song in the manner of Virgil's first *Eclogue*. Most are instead sites of danger, and a typical Ovidian narrative of the epic contrasts the beauty of the site with the violence of the action that transpires within it.²⁵

Ed ancora, dopo aver analizzato il rapimento di Persefone da parte di Ade e richiamato altri simili episodi di violenza nell'opera, aggiunge:

In many of these episodes, the horror of the violent act itself is accentuated by the concomitant betrayal of the promise of security implied by the beauty and isolation of the *locus amoenus*. Ovid presents an unsafe world in the *Metamorphoses*, one subject at any moment to change as a result of the interventions of unscrupulous rapist, aggressive god, and implacable fate.²⁶

La solitudine e la bellezza di alcuni dei *loci* descritti da Ovidio, appena prima che il dolore o il male subentri, fanno piovere in petto quella ‘dolcezza inquieta’ di cui parla Montale a proposito di certi paesaggi liguri, che ugualmente sembrano sospesi e pronti a rivelare un'altra faccia di sé:

Vedi, in questi silenzi in cui le cose
s'abbandonano e sembrano vicine
a tradire il loro ultimo segreto,
talora ci si aspetta
di scoprire uno sbaglio di Natura,
il punto morto del mondo, l'anello che non tiene,
il filo da disbrogliare che finalmente ci metta
nel mezzo di una verità.
[...]
Ma l'illusione manca ...²⁷

In mezzo, tra quest'illusione che manca, e che dunque lascia questo nostro mondo statico ed immetamorfico, e l'ininterrotto flusso metamorizzante del mondo primigenio di Ovidio, si situa lo spazio eroico e magico di Ariosto dove l'incanto può agire, ma senza gli esiti tragici delle *Metamorfosi* e non in modo irreversibile: piuttosto corrispondente al tempo della dimora del personaggio nell'ingannevole *locus amoenus*. In Ovidio inoltre, rispetto ad Ariosto, il *locus amoenus* non presenta spie della propria pericolosità ed è piuttosto una perfetta quinta teatrale; ed una parte meno attiva è ricoperta anche dai personaggi, spesso vittime passive di una punizione divina, di una profezia che si avvera, di una maledizione, di un capriccio: dell'intervento insomma di una disturbante – e non ‘disturbata’ ed inattiva come in Montale – divinità.

5. *L' horridus dentro l' amoenus*

Quanto sia presente Ovidio in Ariosto – e proprio nel *locus amoenus* che abbiamo meglio esaminato – lo dimostra il confronto tra la celebre descrizione della dimora del Sonno²⁸ nelle

²⁴ BERNSTEIN, *Locus ...*, in particolare il paragrafo «The Dangers of the Locus Amoenus», 80-83.

²⁵ Ivi, 81.

²⁶ Ivi, 83.

²⁷ E. MONTALE, *Tutte le poesie, I limoni*, I Meridiani, Mondadori, Milano, 1989, 11.

²⁸ Questo testo di Ovidio sarà ripreso in maniera ancora più decisa e scoperta nelle ottave 92 e 93 del XIV canto, in cui viene descritta proprio la casa del Sonno.

Metamorfosi e quella del cespuglio dentro cui Angelica si addormenta, considerata nelle versioni A e C:

A No men ch' al suo cavallo a se provede
e mira intorno ove più agiata pose
ecco non lungi un bel cespuglio vede
di spin fiorito e di vermiglie rose
ch'in modo di spelunca in se conciede
ombroso albergo ne le parti nascose
e la foglia con rami in modo è mista
ch'el Sol non v'entra, non che minor vista.

Dentro letto vi fan tenere herbette
che invitano a posar chi s'appresenta
la bella donna in mezo a quel si mette
ivi si corca, et ivi se addormenta.

C Ecco non lungi un bel cespuglio vede
di prun fioriti e di vermiglie rose
che de le liquide onde al specchio siede,
chiuso dal sol tra l'alte quercie ombrose;
così voto nel mezzo, che concede
fresca stanza fra l'ombre più nascose:
e la foglia coi rami in modo è mista,
che 'l sol non v'entra, non che minor vista.

Dentro letto vi fan tenere erbette,
ch'invitano a posar chi s'appresenta.
La bella donna in mezzo a quel si mette;
ivi si corca, et ivi s'addormenta.

Per il confronto tra le varianti del testo dell'Ariosto si rimanda a quanto ben scrive Nancy Lazzaro -Ferri,²⁹ mentre qui interessa di più analizzare il rapporto di entrambe le versioni con il testo ovidiano:

Est prope Cimmerios longo spelunca recessu,
mons cavus, ignavi domus et penetralia Somni,
quo numquam radiis oriens mediusve cadensve
Phoebus adire potest: nebulae caligine mixtae
exhalantur humo dubiaeque crepuscula lucis.
non vigil ales ibi cristati cantibus oris
evocat Auroram, nec voce silentia rumpunt
sollicitive canes canibusve sagacior anser;
non fera, non pecudes, non moti flamine rami
humanaeve sonum reddunt convicia linguae.
muta quies habitat; saxo tamen exit ab imo
rivus aquae Lethes, per quem cum murmure labens
invitat somnos crepitantibus unda lapillis.
ante fores antri fecunda papavera florent
innumeraeque herbae, quarum de lacte soporem
Nox legit et spargit per opacas umida terras.
ianua, ne verso stridores cardine reddat,
nulla domo tota est, custos in limine nullus;
at medio torus est ebene sublimis in antro,
plumeus, atricolor, pullo velamine tectus,
quo cubat ipse deus membris languore solutis.³⁰

In traduzione:

Dove stanno i Cimmeri c'è una spelunca dai profondi recessi, una montagna cava, dimora occulta del pigro Sonno, nella quale con i suoi raggi, all'alba, al culmine o al tramonto, mai può penetrare il sole: dal suolo, in un chiarore incerto di crepuscolo, salgono senza posa nebbie e foschie. Qui non c'è uccello dal capo crestato che vegli e chiami col suo canto l'aurora; e non rompono, col loro richiamo, il silenzio cani all'erta od oche più sagaci dei cani. Non si ode suono di fiere o di armenti, non di rami mossi da un alito di vento, non si ode alterco di voci umane. Vi domina il silenzio e quiete. Solo da un anfratto della roccia sgorga un rivolo del Lete, la cui acqua scivola via mormorando tra un fruscio di sassolini e concilia il sonno. Davanti all'ingresso dell'antro fiorisce un mare di papaveri e un'infinità di

²⁹ N. LAZZARO FERRI, *Magia e illusione nell'elaborazione di due passi centrali del Furioso*, in «Quaderni d'Italianistica» 5.1, (1984), 39-55, in particolare p. 45 e seguenti.

³⁰ P. OVIDIO NASONE, *Metamorfosi*, vv. 592-612; la traduzione è di G. Faranda Villa, dal volume II delle *Metamorfosi*, Milano, BUR, 1994.

erbe, dalla cui linfa l'umida Notte attinge il sopore per spargerlo sulle terre immerse nel buio. In tutta la casa non v'è una porta, perché i cardini girando non stridano; nessuno sta di guardia sulla soglia. Al centro della grotta si alza un letto d'ebano imbottito di piume del medesimo colore e coperto di un drappo scuro, dove con le membra languidamente abbandonate dorme il nume.

Ovidio colloca la dimora del Sonno in una montagna cava, in cui si apre una grotta profonda; ad essa corrisponde in C il 'bel cespuglio ... voto nel mezzo': della relazione tra la grotta di Ovidio e il vuoto del cespuglio è spia, in A, l'esito della stessa parola che usa Ovidio, 'spelunca' chiaro indizio di derivazione dall'ipotesto. Ariosto, come Ovidio, sottolinea che il luogo è impenetrabile al sole: mentre in A la notazione compare una volta, in C due volte: il sole non entra né dai lati – grazie alle foglie e ai rami – né dall'alto, per le 'alte quercie ombrose' che procurano una leggera ma decisiva barriera oscurante, come il drappo scuro (*pullo velamine*) che copre il Sonno addormentato. L'unico rumore che si ascolta nella silenziosa e remota dimora ovidiana è quello di un ruscelletto, emissario del Lete, capace con il suo dolce mormorio di conciliare il sonno. Il riferimento al ruscello, che non c'è in A, compare in C duplice: il suo ameno suono argentino è ricordato nell'ottava precedente (la 35), in quella in esame serve solo per indicare la collocazione del cespuglio: che dal fiume non trae l'oblio, ma l'influsso del suo incanto. Come infine, in Ovidio, il letto del dio è posto in posizione centrale, così nel mezzo del cespuglio si pone Angelica del cui riposo sono descritte tre fasi («si pone, si corca, si addormenta») mentre due sono le notazioni che riguardano il sonno del dio (*membris languere solutis, cubat*). Le erbe che insieme ai papaveri affollano l'antro della dimora divina, crescono invitanti, nel testo di Ariosto, dentro quel cespuglio in cui non penetra neanche un fil di luce: un altro piccolo inganno in cui far cadere il lettore? O piuttosto il prodigio dovuto all'*horror* sacro che domina questo luogo, che è *locus horridus*³¹ appunto all'interno di un *locus amoenus*.

O forse – meglio ancora – *locus horridus, tout court*, volendo riconoscere quale matrice di quella componente ora allettatrice, ora maliosa, ora ingannatrice, ora metamorfica, ora sensuale che informa di sé i *loci amoeni* finora analizzati – forse con la sola eccezione della poesia bucolica – un comune *horror sacer*, segno e manifestazione del divino, del magico o, comunque, dell'irrazionale.³²

³¹ BERNSTEIN, *Locus*, 83 inserisce 'la casa del Sonno' tra i *loci horridi* di Ovidio. Nella sezione del suo lavoro dedicata al *locus horridus* (pp. 83-90) esamina i luoghi abitati dalle personificazioni della Fame e del Sonno. Sul *locus horridus* nella letteratura classica si vedano G. PETRONE, *Locus amoenus/locus horridus: due modi di pensare il bosco*, «Aufidus» VII (1986), 21-39 ed E. MALASPINA, *Tipologie dell'inameno nella letteratura latina. Locus horridus, paesaggio eroico, paesaggio dionisiaco: una proposta di risistemazione*, «Aufidus» XXIII (1994), 7-22.

³² A tal proposito, rileggiamo la descrizione del bosco che cresce intorno alla grotta di Calipso (Odissea, V) *locus amoenus* prototipico della letteratura occidentale, secondo Curtius (v. *supra*) E' spazio aperto e piacevole: vi crescono tuttavia inquietanti erbe immortali e pullula di uccelli notturni. V'è, insomma, anche qui quella componente orrida che il Pascoli avverte, e magistralmente amplifica nella descrizione che fa di questo luogo nel canto XXIV dell'*Ultimo viaggio, nei Poemi conviviali*. Nei versi riportati, il poeta parla della spelunca in cui abita Calipso e presso cui è giunto, spinto dal mare, il cadavere di Ulisse: «E fosca intorno le cresce la selva / D'ontani e d'odoriferi cipressi; / e falchi e gufi e garrule cornacchie / v'aveano il nido. E non dei vivi alcuno, / né dio, né uomo, vi poneva il piede. / Or tra le foglie della selva i falchi / Battean le rumorose ale, e dai buchi / Soffiavano, dei vecchi alberi, i gufi, / e dai rami le garrule cornacchie / garrian di cosa che avvenia sul mare». Udendo i versi degli animali, Calipso esce dall'antro, temendo che sia giunto sull'isola un qualche messaggero, inviato da quegli stessi dei che, tramite Mercurio, in passato le avevano ingiunto di lasciar partire Ulisse. Nell'Odissea Calipso definiva 'invidiosi' gli dei; qui invece, svelando la matrice di quell'invidia, lei dice: « In odio hanno gli dei la solitaria / Nasconditrice». La ninfa Calipso come anche la maga Circe ed i loro giardini sono infatti quasi dei fossili di un'idea del sacro antecedente il pantheon olimpico: esse stanno agli Dei olimpici, come Inanna-Ishtar sta al Dio dell'Antico Testamento, in un'opposizione da contrastare, sottomettere o eliminare. L'*horror sacer* che informa i loro giardini è il segno fremente dell'antico, antichissimo 'commuoversi dell'eterno germe'.

Poiché tuttavia il *Furioso* – nonostante le ben note attestazioni dell'autore sulla presenza della follia sulla Terra – è comunque il poema della razionalità, l'Ariosto si rivela sì un utilizzatore ma anche un distruttore del *topos* in questione: accanto al clamoroso annientamento del giardino di Alcina, dobbiamo infatti annoverare la devastazione da parte di Orlando del *locus amoenus* che aveva visto ed ospitato gli amori di Angelica e Medoro, nell'episodio significativamente collocato al centro dell'intero poema. Qui si realizza l'unica e sola metamorfosi del poema – il savio Orlando impazzito – ma contemporanea alla distruzione oltraggiosa del luogo in cui da sempre la tradizione aveva situato la poesia dell'ingannevole amore.

Per concludere, rileggiamo quanto G. Venturi scrive a proposito della città e della corte in cui Ariosto opera: «A Ferrara e nello stato estense la cultura della villa e del giardino diviene imponente, uno dei segni più espliciti per simboleggiare il potere attraverso un raffinatissimo referente mentale e visivo che ha pochi altri termini di paragone nella realtà politico-culturale rinascimentale».³³

Oltre che come una critica ad una consolidata tradizione letteraria, la distruzione dei luoghi di delizie potrà dunque leggersi in Ariosto – se pensiamo all'*hortus conclusus* di Alcina, vero *status symbol* del potere della maga – anche come un attacco indiretto all'ideologia sottesa alle scelte urbanistiche ed architettoniche degli Estensi.

³³ G. VENTURI, *Delizia (e altro). Storia di un nome, di un equivoco, di una tradizione*, in *Il parco del delta del Po, vol. 3: L'ambiente come laboratorio*, C. Bassi (a cura di), Ferrara, 1990, 128-135.