

L'etica della *factio* nel canto XII dell'*Orlando Furioso* attraverso i manuali scolastici

Donato Stragapede*

Ben conosciamo quanto la letteratura, sebbene opera di *factio*, sia un potente strumento capace di indagare il reale e di rappresentarlo anche quando i fatti raccontati sembrano avere poco a che fare con la realtà¹. D'altro canto, mai come in questo momento storico, l'insegnamento della letteratura sta cercando nuovi modi e nuove strategie per rendere l'esperienza dell'educazione letteraria il più agevole possibile, visto il crescente disinteresse dello studente all'approccio ai testi². Perciò, i manuali scolastici hanno il difficile compito di essere l'anello di congiunzione fra ermeneutica ed educazione e sono uno dei possibili strumenti che può rendere la letteratura, agli occhi dei ragazzi, "utile". Hanno una grande responsabilità etica: sono il primo, e troppo spesso anche l'ultimo, luogo in cui i giovani possono conoscere i testi letterari della nostra storia. La loro stesura è un processo lungo e complicato che, per la natura stessa della tipologia di testo, deve scendere a compromessi e scegliere di fare sintesi. Riteniamo che intravedere e problematizzare le scelte sottese alla stesura dei manuali possa essere un efficace metodo generativo di intuizioni e percorsi e possa creare una rete in grado di scoprire nuovi aspetti di un testo letterario. Questo studio si propone in particolare di utilizzare il canto XII dell'*Orlando Furioso* sia come esemplificativo di un processo, sia perché il canto in questione ben sottolinea il rapporto tra finzione e realtà, nonché la funzione etica della parola. I manuali citati in quest'articolo sono: Pazzaglia³, Bellini⁴, Guerriero⁵, Cappellini⁶ Luperini⁷ e Baldi⁸. Per semplicità, verranno menzionati, anche nelle note, con questa denominazione.

* Studente di Laurea magistrale in Lettere moderne presso l'Università del Salento.

¹ Cfr. O. KUSELA, *Literature as a mode of representing reality: fiction, truth, moral philosophy*, in «Ermeneutica Letteraria», 18, 2022, pp. 13-21.

² Cfr. C. SPALIVIERO, *La proposta di un metodo ermeneutico e relazionale per la didattica della letteratura. I risultati di un'indagine sulla letteratura italiana*, in «Italiano LinguaDue», XII, 1, 2020, pp. 648-668.

³ M. PAZZAGLIA, *Letteratura Italiana*, Bologna, Zanichelli, 1986.

⁴ G. BELLINI, G. MAZZONI, *Letteratura italiana. Storie, forme, testi*, Roma-Bari, Laterza, 1990.

⁵ A.R. GUERRIERO, N. PALMIERI, E. LUGARINI, *Prisma*, Milano, La Nuova Italia, 2001.

⁶ M. CAPPELLINI, E. SADA, *Sogni e la ragione*, Milano, Carlo Signorelli, 2015.

⁷ R. LUPERINI, P. CATALDI, L. MARCHIANI, F. MARCHESE, *Liberi di interpretare*, Palermo, Palumbo, 2019.

Nel *Furioso*, la parola e la finzione ricoprono un ruolo di primaria importanza. Si è scelto in particolare questo passo perché è quello che forse meglio di altri potrebbe generare nei commenti dei diversi manuali una rappresentazione e un giudizio sulle responsabilità della *factio*. Infatti, se accettiamo il binomio letteratura-finzione, visto che per sua natura ogni narrazione è fallace, il castello del mago Atlante è il luogo in cui più si perde il confine fra realtà e irrealtà. Questo ci pone diversi interrogativi che hanno a che fare con scelte e azioni diverse. Quale responsabilità, dunque, viene attribuita alla finzione? Orlando è diventato Furioso proprio perché guidato nelle azioni e nei pensieri da una immagine distorta della realtà che gli ha impedito di percepire il suo rapporto con Angelica per quello che è davvero. Vede ciò che vuole vedere e si convince di ciò che è più affine ai suoi desideri. Il passo sul castello del mago Atlante mette “concretamente” in scena questi desideri e fa in modo che i personaggi abbiano l’illusione di essere quasi vicini a ciò che ardentemente desiderano. Non a caso, questa esca viene gettata su Orlando proprio attraverso la parola di un’Angelica illusoria, *ficta*, che chiama il paladino per trovare aiuto:

Pargli Angelica udir, che supplicando
e piangendo gli dica: – Aita, aita!
la mia virginità ti raccomando
più che l’anima mia, più che la vita.
Dunque in presenza del mio caro Orlando
da questo ladro mi sarà rapita?
Più tosto di tua man dammi la morte,
che venir lasci a sì infelice sorte. –

Queste parole una et un’altra volta
fanno Orlando tornar per ogni stanza,
con passione e con fatica molta,
ma temperata pur d’alta speranza.
[...]⁹

[15-16]

È proprio tutto ciò che Orlando ha sempre voluto: la fanciulla in difficoltà che raccomanda la sua verginità al paladino, che grida al suo aiuto e che preferirebbe la morte piuttosto che farsi derubare della sua purezza. Noi conosciamo bene la natura ingannatrice di queste parole, avvertiti anche dal narratore Ariosto che riferisce ciò che sente il paladino con un termine vago, a

⁸ G. BALDI, S. GIUSSO, M. RAZETTI, G. ZACCARIA, *Qualcosa che sorprende*, Milano-Torino, Pearson, 2020.

⁹ L. ARIOSTO, *Orlando Furioso e i cinque canti*, a cura di R. Ceserani e S. Zatti, Torino, UTET, 2013, p. 346.

inizio ottava. Ma Orlando non sa e mai saprà di essere stato vittima di un incantesimo. Per lui ha tutto perfettamente senso proprio perché accecato dal suo stesso desiderio. La parola, l'illusione, la finzione, per il paladino, non è differente dalla realtà. Non solo è una finzione reale, ma è talmente certo di ciò che vede e sente da essere spinto all'azione. Infatti torna in ogni stanza con passione e fatica. Sebbene, da quanto detto fin ora, potrebbe sembrare che la finzione e la letteratura siano semplicemente una bugia che illude e inganna, la fatica di Orlando è «temperata pur d'alta speranza». In fondo, queste bugie sono capaci comunque di offrire conforto e speranza. Questi gli effetti della finzione. Ma perché sottoporre a questa "tortura" i poveri paladini?

Una voce medesima, una persona
che paruta era Angelica ad Orlando,
parve a Ruggier la donna di Dordona,
che lo tenea di se medesimo in bando.
Se con Gradasso o con alcun ragiona
di quei ch'andavan nel palazzo errando,
a tutti par che quella cosa sia,
che più ciascun per sé brama e desia.

Questo era un nuovo e disusato incanto
ch'avea composto Atlante di Carena,
perché Ruggier fosse occupato tanto
in quel travaglio, in quella dolce pena,
che 'l mal'influsso n'andasse da canto,
l'influsso ch'a morir giovene il mena.
[...]¹⁰

[20-21]

Ruggiero è vittima dello stesso incantesimo, così come tutti gli altri e, come già detto, ognuno vede vicino il proprio desiderio irrealizzabile. L'artefice degli incantesimi è Atlante, che non agisce senza un suo codice etico ma tenta di trattenere lì i paladini perché vuole salvare Ruggiero dalla realizzazione del suo destino che condurrebbe alla morte. Dunque cerca di tenerlo occupato «in quella dolce pena», nella speranza che dimentichi il mondo reale e la sua missione. L'intera vicenda ci fa riflettere sul rapporto tra realtà e sogno e ci fa chiedere quanto ci sia di etico o "giusto" nell'abbandonarsi ad un mondo di finzione. C'è un limite? Ariosto non dà una risposta poiché da un lato fa in modo che i progetti del mago Atlante falliscano, dall'altro è lui stesso che crea e disfa le illusioni. Gioca e manipola i personaggi in un'opera dove la componente fantastica e la finzione sono tra le caratteristiche principali.

¹⁰ *Ivi*, p. 347.

Prima di analizzare i commenti dei manuali e le loro riflessioni etiche, teniamo in considerazione che nel processo di scrittura di un manuale una delle scelte da compiere riguarda senz'altro la selezione dei testi e delle loro porzioni da antologizzare. Questa diventa una scelta ancor più importante se consideriamo la dimensione e la struttura dell'*Orlando Furioso*. Nei manuali presi in esame, il canto XII è sempre presente, seppur in modi e forme diverse. Non mancano comunque soluzioni per cui questo canto viene trascurato del tutto.¹¹ La selezione delle ottave inserite si rivela fondamentale, come vedremo, perché è in stretta connessione con ciò che si vuole far dire al testo.

Tutti sono concordi nell'inserire le ottave 4-20. Possiamo dire dunque che queste ottave vengono considerate l'episodio centrale del canto. È la porzione di testo in cui viene messa in scena l'illusione del mago Atlante e il vano inseguimento di un qualcosa mai raggiunto dai cavalieri. Da notare che il Cappellini e il Luperini elidono le prime tre ottave. Visto il contenuto di questi versi, potremmo ipotizzare che l'incipit del canto, caratterizzato da toni aulici e ricco di metafore prese in prestito dalla mitologia, mal si confacesse all'obiettivo dei testi in questione. Effettivamente, se non accompagnato da una nota che spieghi l'ironia generata dal contrasto tra i riferimenti mitologici e la figura di Orlando, le ottave potrebbero risultare una complicanza. È interessante notare anche che se nel Pazzaglia del 1986 è presente, in un libro del 2015 è assente, mentre ritorna nel Baldi 2020.

Il Pazzaglia compie un'azione singolare: divide le ottave 1-21 da quelle restanti del canto (selezionando 25-36, 44-47, 50-53 e 57-64) inserendo titoli diversi e concentrandosi su aspetti diversi. Nella prima sezione, il titolo dato è "Il secondo castello di Atlante", rendendo manifesto l'aspetto che più interessa all'autore. Analizzeremo ulteriormente questa intitolazione successivamente, quando faremo una lettura comparata dei commenti ai testi. La seconda sezione è intitolata "Angelica e i cavalieri", con un brevissimo commento posto al principio.

Se il Pazzaglia inserisce le ottave successive alla 21 per mostrare le vicende di Angelica, il Guerriero inserisce quelle 21-29 e poi 32-34, ma non sembra tanto interessato alla figura femminile quanto al palazzo incantato, che ne rimane il focus principale poiché le aggiunte continuano a narrare degli incantesimi che fanno smarrire i paladini. Un approfondimento ulteriore richiede il collocamento di questo canto all'interno dell'economia dell'intero manuale. Il canto XII non viene riportato nel capitolo inerente all'autore e all'opera bensì viene inserito prima, in quello dedicato al genere del poema epico-cavalleresco. Questa scelta ci verrà chiarita nel commento al testo.

Il Baldi sembra adottare una strategia molto simile a quella del Pazzaglia: anch'egli inserisce le ottave 25-36, 44-47, 50-53 e 57-64. Tuttavia, è l'unico ad

¹¹ Cfr. P. DI SACCO, *La scoperta della letteratura*, Torino, Mondadori, 2016.

antologizzare e anche a commentare le vicende di personaggi “secondari” come Ferrau, Sacripante e soprattutto di Angelica. Il Baldi ed il Pazzaglia sono gli unici che mostrano, se si escludono una o due ottave conclusive, la fine della vicenda relativa al castello, prima che Ariosto passi a raccontare altro. Della ragione di questa selezione, parleremo successivamente.

Sul Bellini il canto è riportato senza cesure dall’ottava 1 alla 34, mentre il Cappellini e il Luperini inseriscono rispettivamente 4-21 e 4-22.

Riportando e analizzando brevemente gli incipit dei commenti dei diversi manuali notiamo subito delle differenze nell’impostazione del discorso e otteniamo informazioni indicative dell’approccio utilizzato di volta in volta, nonché degli aspetti ritenuti centrali nelle analisi proposte.

I due castelli. Due sono i castelli d’Atlante, quello già visto negli episodi «Bradamante in cerca di Ruggiero» e «Bradamante al castello d’Atlante», e quello presentato in quest’ultimo. Il primo legame narrativo fra di essi è dato dal fatto che entrambi rappresentino il tentativo patetico e vano del mago Atlante di tener lontano Ruggiero dall’amore e dalla guerra, e quindi dal suo destino di morte prematura¹².

Nell’analisi, o meglio nell’«esercizio di analisi», notiamo il rimando ad altri testi presenti nel manuale. Qui si fa riferimento in particolare all’altro castello del mago Atlante presente nel canto VIII ed è proposta da subito una lettura comparata tra le sezioni che narrano di questi luoghi, sottolineandone somiglianze e differenze. È importante notare anche che viene presentato Ruggiero come protagonista principale della prima parte del canto. Sia il raffronto tra i castelli che la *quête* di Ruggiero non ricoprono un ruolo di primo piano e hanno poco spazio nelle letture proposte dagli altri manuali. Si pone l’accento, inoltre, sulle intenzioni di Atlante, il cui tentativo di salvare Ruggiero dal suo destino però è «patetico e vano». Questa breve definizione è ricca di implicazioni poiché pone l’interrogativo sul codice etico che guida le azioni del mago. Ci fa chiedere: è giusto tentare di imprigionare qualcuno a fin di bene? È giusto tentare di farlo con l’inganno della finzione? L’esito delle azioni dei personaggi rivelano come questo codice sia fallimentare e fuorviante.

Secondo un giudizio condiviso e ripetuto, l’episodio del palazzo di Atlante riassume in sé le caratteristiche dell’intero poema, ne è una specie di sintesi emblematica¹³.

Il Guerriero vuole utilizzare lo spazio del commento per far cogliere caratteristiche generali del poema e elementi di continuità e rottura con la

¹² M. PAZZAGLIA, pp. 106-120: 111.

¹³ A.R. GUERRIERO, pp. 244-252: 251.

tradizione del genere epico-cavalleresco che ha trattato poche pagine prima¹⁴. Questa ipotesi è confermata dal titolo inserito a margine «Il palazzo di Atlante, metafora del poema». Si vuole preparare il lettore, tramite un esempio, a ciò che verrà dopo, allo studio dell'opera e degli altri canti antologizzati. Questo il motivo della particolare collocazione del canto nel manuale. Sebbene questo possa risultare una semplificazione, l'obiettivo verrà raggiunto con elementi anche piuttosto innovativi e tralasciati dagli altri libri di scuola nella parte restante del commento.

L'episodio ha uno speciale rilievo nella storia, in quanto costituisce un momento d'incontro, e poi nuovamente di fuga, fra alcuni personaggi principali, condotti dal narratore in questo luogo emblematico per strade diverse, ma mossi da una stessa spinta¹⁵.

Il Bellini sembra avere un approccio più narratologico e nell'incipit del commento si limita a sottolineare l'importanza del canto nel poema e come il castello sia uno di quei luoghi di incontro capaci di far intraprendere nuove strade ai personaggi. Notiamo anche l'accento al desiderio inteso come elemento che accomuna i protagonisti della vicenda, aspetto presente in ogni manuale. Infatti, gli incipit dei restanti manuali presi in esame presentano le caratteristiche appena descritte per il Bellini:

Nel castello di Atlante, in cui vengono attirati tutti i cavalieri fino allora dispersi nelle diverse «inchieste», ciascuno vede la medesima cosa, ma ognuno la percepisce conforme al proprio desiderio: vede, cioè, ciò che desidera vedere¹⁶.

Il palazzo di queste ottave è un castello incantato. Tale lo ha reso il mago Atlante. Qui si incontrano, attirati dall'inganno, i più famosi cavalieri cristiani e saraceni, ognuno alla ricerca affannosa dell'oggetto del proprio desiderio (la donna amata, un cavallo...)¹⁷.

Un'immagine del mondo. Il palazzo fatato di Atlante, come ha intelligentemente osservato il critico Sergio Zatti, ha un significato simile a quello della selva nel canto I. Come la selva, il palazzo è un'immagine del mondo, dove gli uomini sono spinti dai loro desideri al vano inseguimento di oggetti deludenti, che sfuggono loro di continuo¹⁸.

¹⁴ Cfr. *ivi*, pp. 240-244.

¹⁵ G. BELLINI, pp. 377-385: 385.

¹⁶ M. CAPPELLINI, pp. 410-415: 414.

¹⁷ R. LUPERINI, pp. 388-389: 389.

¹⁸ G. BALDI, pp. 754-765: 764.

In tutti e quattro si sottolinea ciò che muove i personaggi e l'essere umano in genere, ovvero il desiderio. Questa chiave di lettura, utilizzata nella maggior parte dei manuali scolastici, pone l'attenzione su un aspetto universale dell'opera di finzione: è capace cioè di mettere in scena ciò che vi è di più recondito nell'esistenza umana e di mostrare le scelte, talvolta inconsapevoli, di personaggi che si trovano di fronte a situazioni in cui vedono il loro desiderio da vicino e riescono quasi a raggiungerlo. Svela quei meccanismi inconsci che guidano le azioni dei personaggi. Il Cappellini in particolare, evidenzia quanto l'uomo sia tendenzialmente più disposto a credere ad una bugia che però dia l'illusione di raggiungere la propria chimera. La realtà dunque poco importa, perché «ognuno la percepisce conforme al proprio desiderio: vede, cioè, ciò che desidera vedere». Il Baldi ci dice che gli uomini inseguono però degli «oggetti deludenti», cioè che mai sono in grado di soddisfare le aspettative dell'uomo. Ci ricorda che la realtà non può mai essere all'altezza di quella sognata, *ficta*. Su quest'ultimo manuale dobbiamo fare delle considerazioni ulteriori. Il titolo «Un'immagine del mondo» (originariamente in grassetto) comunica sin da subito in maniera chiara e immediata che cosa rappresenta nel pensiero di Ariosto l'episodio del canto XII. Le illusioni, la ricerca inappagata dell'oggetto del desiderio e il labirintico muoversi dei personaggi sono un'immagine del mondo, un modo di vedere la realtà e l'esistenza. Viene menzionato poi un parallelismo tra il castello ed un altro luogo centrale nel poema, la selva.

Nel Pazzaglia il punto focale dell'analisi è il castello come luogo, sebbene vengano comunque menzionati i personaggi del canto. Mentre tutti gli altri manuali parlano esclusivamente del secondo castello, qui si discorre lungamente sulle differenze tra quello che compare al canto VIII e quello del canto XII. Entrambi sono uno stratagemma del mago Atlante per difendere Ruggiero dal suo destino, la morte. Nel primo castello i cavalieri «sono costretti a vivere in un ozio che Atlante si sforza di rendere accettabile o gradito» e il mago cerca di isolare Ruggiero «dal flusso incessante del vivere [...] deviandolo in un paradiso artificiale, nell'isolamento e nella prigione del piacere materiale». La magia della finzione allontana dalla vita e diventa una sorta di paradiso artificiale in cui vivere nel piacere materiale. Ma questa illusione non basta ad allontanare i personaggi dal flusso incessante del vivere, così Atlante ricorre ad un incantesimo più potente e nell'altro castello attira i personaggi con qualcosa di ben più attraente dei piaceri materiali. Infatti è «luogo di apparizioni che riflettono ed estrinsecano delle ossessioni dell'inconscio [...] attraverso le quali viene sofferto l'irreale, mentre il reale non viene percepito o sembra essere rimosso»¹⁹. Considerata l'importanza della differenza tra i castelli nell'analisi del Pazzaglia, deduciamo che i due luoghi rappresentino due diverse possibilità che l'opera di finzione può adoperare: il piacere dei sensi o il loro completo

¹⁹ M. PAZZAGLIA, p. 112.

intorpidimento. Viene compiuto poi un percorso parallelo nell'analizzare le vicende che vedono protagonisti Ruggiero e Orlando. Se le azioni di Atlante non raggiungono il proprio scopo, inconsapevolmente, il mago fa in modo che Ruggiero compia «un passo in avanti nella costruzione di sé» e che Orlando si muova invece verso «l'anticamera della follia»²⁰. La *fictio* ha mancato il suo obiettivo nelle intenzioni originarie del mago ma ha comunque contribuito alla crescita di Ruggiero proprio attraverso il superamento delle illusioni.

Non possiamo non notare che sono del tutto assenti riferimenti riguardo all'ironia ariostesca o a meccanismi quali la limitazione dell'onniscienza del narratore descritti, di contro, nel Baldi. C'è inoltre una grande differenza tra questi due manuali, tale da metterli in contrasto l'uno con l'altro. Mario Pazzaglia scrive: «Anche questo castello [come il primo] rappresenta, dunque, la non-vita. Nonostante l'apparente persistere di certi motivi (l'imprevedibilità degli incontri, il continuo andirivieni) si può considerare l'opposto della selva, che è il luogo, invece, degli incontri reali, dell'avventura cangiante e multiforme della vita»²¹. Dell'opinione del Baldi a proposito del parallelismo tra il castello e la selva si è già detto precedentemente: «Ricomparsa il motivo della selva, che del palazzo fatato è l'omologo: nella selva i sentieri si perdono, cioè nella sua "inchiesta" l'uomo smarrisce la via, rischia di perdere il controllo di sé, il senno»²². A sostenere la tesi del Baldi interviene il Bellini che compie la stessa lettura di parallelismo tra selva e castello: «[...] personaggi che si cercano, immagini illusorie che spariscono e tornano in un luogo labirintico, il quale assomma ed enfatizza [...] le stesse caratteristiche della selva»²³. Anche il Luperini sembra dello stesso avviso: «Il castello di Atlante, come la selva del primo canto, è un labirinto»²⁴. È vero che mentre il Pazzaglia specifica le sue ragioni, il Baldi piuttosto che fare del parallelismo tra i due luoghi uno snodo del suo procedimento ermeneutico, utilizza la selva per parlare del castello. Come Ariosto aveva rappresentato un'immagine del mondo nella creazione della selva, allo stesso modo utilizza il medesimo procedimento descrittivo e simbolico nel tingeggiare il palazzo. I due luoghi non sono esattamente la stessa cosa, si assomigliano. L'autorità di questa ipotesi viene dimostrata dal Baldi attraverso l'individuazione di sintagmi che ricorrono sia nel canto I che nel canto XII, operazione già compiuta da Carne-Ross²⁵, e citando il critico Sergio Zatti. Forse Zatti scrive qualche anno dopo e Pazzaglia può non aver beneficiato

²⁰ *Ivi*, p. 113.

²¹ *Ivi*, p. 111.

²² G. BALDI, p. 764.

²³ G. BELLINI, p. 385.

²⁴ R. LUPERINI, p. 388.

²⁵ Cfr. D.S. CARNE-ROSS, *The one and the many: a reading of the Orlando Furioso*, in «Arion», v, 1966, pp. 195-234.

degli studi da lui compiuti; ma Carne Ross citato dal Baldi scrive sul *Furioso* già nel 1976. Comunque, Pazzaglia nega qualsivoglia somiglianza castello-selva. Vengono situati all'opposto senza che le due verità si escludano vicendevolmente. Se diamo per buona la teoria secondo cui la selva sia un luogo di incontri reali e di vita, il vuoto girare dei cavalieri nel castello, in cui ognuno è chiuso nella propria ricerca egoistica, si configura in maniera antitetica. Ma da un punto di vista della costruzione narrativa, e non solo, è lo stesso principio che fa muovere i personaggi sin dall'inizio: la *quête* inappagata, la ricerca egoistica di ogni personaggio²⁶. Uno si concentra sulle differenze, l'altro sulle somiglianze. Mettere in dialogo due manuali così distanti nel tempo, e così divergenti per impostazione, si rivela proficuo e stimolante per chiunque abbia interesse nello studio dell'argomento in esame. Questa divergenza potrebbe inoltre spiegarsi con una diversità di prospettive etiche. Si evince che Baldi considera i confini tra realtà e finzione molto labili, perciò parla dei personaggi come sempre guidati dal loro desiderio inconscio. Le magie del mago diventano solo un pretesto che manifesta le ossessioni. Pazzaglia invece vede una netta separazione tra ciò che è realtà e ciò che non lo è. La selva è metafora della realtà e luogo in cui i personaggi compiono delle azioni concrete. Il castello invece è luogo di incontri fittizi, in cui tutti sono insieme ma soli, incapaci di comunicare fra loro, intenti nella propria ricerca egoistica. Tutti sono sempre ossessionati, ma nella selva hanno luogo gli «incontri reali». Questo perché nel castello c'è un "creatore" (Atlante) che colloca in un mondo di finzione i personaggi, diversamente dalla selva. Ma per Baldi anche nella selva è presente un *deus ex machina* che illude continuamente i personaggi, che in questo caso è Ariosto. Dunque per Baldi, la realtà e la finzione sono strettamente collegate, e ne deriva un'esperienza caotica e labirintica non solo nel poema, ma nella vita dell'uomo; per Pazzaglia è la *fictio* che è ben più pericolosa della realtà.

Oltre al rapporto tra finzione e realtà, il Baldi ci fornisce altri preziosi spunti di natura etica. Il suo commento è l'unico ad analizzare le azioni di Ferrau. Il sottotitolo di questa seconda parte di commento è «Materia romanzesca e riflessione etico-filosofica» e si apre così:

Alla follia degli uomini si contrappone però talvolta un atteggiamento più realistico e pragmatico. Esso è rappresentato in primo luogo da Ferrau, che, deluso dalla sparizione della donna desiderata, si accontenta di un oggetto sostitutivo di minor valore e subito a disposizione, l'elmo di Orlando.

²⁶ Cfr. S. ZATTI, *Il Furioso fra epos e romanzo*, Milano, Ledizioni, 2018, pp. 39-89.

A proposito di Angelica poi:

[...] per coloro che la amano ella è una dea, degna di adorazione, ma in realtà, come già risultava dal canto I, nelle sue azioni si dimostra una fredda calcolatrice, che usa gli uomini come strumenti per il suo tornaconto personale²⁷.

Questi due personaggi fanno scelte diverse e rappresentano dunque due diversi modi di interagire con la realtà. Ferrau è immagine di pragmatismo, si accontenta di ciò che ha e in tal modo riesce a non perdere il senno, come invece accade ad Orlando. Angelica simula e inganna così da riuscire a ottenere ciò che vuole. Segue una riflessione sull'ironia ariostesca che compie un abbassamento della figura femminile. Questa prospettiva si rivela unica poiché fonde l'analisi di aspetti della materia fiabesco-romanzesca, la riflessione etico-filosofica e considerazioni sull'ironia. È come se volesse porre all'attenzione del lettore la possibilità di diverse scelte comportamentali, privilegiando gli aspetti etici di questo passo.

Un simile approccio suggerisce di estendere anche agli altri manuali l'analisi del modo in cui viene presentato il personaggio di Angelica. Il Bellini non ne ritrae un'immagine così negativa come fa il Baldi ma dice che anche lei, come i paladini, è alla ricerca del suo oggetto del desiderio inappagato (un accompagnatore che la porti in Catai) e che grazie all'anello prolunga il gioco di apparizioni e sparizioni. Visto che le ottave che meglio raccontano le vicende della fanciulla vengono tagliate dagli altri manuali, considerazioni su questo personaggio sono assenti nei rispettivi commenti. Come detto, il Pazzaglia "spezza" il canto, ponendo come focus della seconda parte antologizzata proprio Angelica. Di questa sezione non è presente un'analisi strutturata ma vi è un piccolo commento introduttivo posto in principio: «Angelica appare qual è, non quale la sognano i cavalieri, una ragazza volubile e birichina, con un misto di ingenuità di fanciulla e di civetteria di donna»²⁸. Possiamo concludere che quanto appena detto è simile alla lettura del personaggio che ne fa il Baldi, seppur il Pazzaglia sembri parlarne con un tono leggermente più severo. Se il primo mostra i comportamenti di Angelica come possibile modello comportamentale e come riflessione etico-filosofica che Ariosto compie sulla figura femminile ironizzata, il secondo descrive piuttosto il contrasto tra immagine sognata (dai cavalieri) e immagine reale.

A proposito di ironia e delle ottave introduttive del canto, il Baldi offre quelle indicazioni che avrebbero reso più immediata la comprensione dell'incipit per uno studente che si avvicina all'argomento:

Già la similitudine di ascendenza mitologica delle prime ottave (1-3) fornisce la chiave ironica attraverso cui l'intero canto deve essere letto: si crea una

²⁷ G. BALDI, p. 764.

²⁸ M. PAZZAGLIA, p. 114.

sproporzione tra la ricerca della dea Cerere e quella di Orlando [...] l'abbassamento improvviso del tono verso il prosaico e il colloquiale provoca un effetto di straniamento sulla figura del paladino e mette in rilievo il motivo dell'impotenza dell'uomo e della vanità dell'«inchiesta»²⁹.

Questa lettura delle prime tre ottave compare in maniera ampliata nel Guerriero e diventa quasi la parte principale dell'analisi che propone. Tutta la seconda sezione del commento, infatti, è dedicata al proemio del canto, di cui viene messo puntualmente in risalto lo stile, gli artifici retorici utilizzati, il brusco abbassamento del linguaggio dopo l'iperbole aulica. Chiude dicendo che «si affaccia l'ironia corrosiva a ricordarci che Orlando è pur sempre un uomo, un poveraccio che fa del suo meglio, privo di mezzi speciali»³⁰. Introdurre e spiegare l'ironia del canto è fondamentale perché permette di indagare più a fondo l'etica della scrittura ariostesca. Ariosto con poche battute può riflettere su verità difficili da accettare e ricorda al lettore che, per quanto Orlando possa essersi convinto di essere il paladino più forte di tutti e il salvatore di Angelica, è solo un uomo con dei limiti che non può superare, persino in un'opera di finzione. L'ironia si configura come strumento che riesce a porre l'attenzione sull'ossessività causata dal perenne inseguimento dell'oggetto del desiderio sempre sfuggente e permette di prenderne le distanze. L'unico manuale che mette a nudo alcuni dei procedimenti narrativi e linguistici sottesi alla creazione dell'effetto ironico utilizzati dall'Ariosto è proprio il Baldi. Si differenzia dal Guerriero perché disseziona i suddetti artifici individuando dei precisi meccanismi ricorrenti nel poema, quali la «limitazione dell'onniscienza del narratore» e la «dignità eroica abbassata e lievemente ridicolizzata»³¹.

Nei manuali presi in esame sono presenti altre riflessioni che possono essere ricondotte ad uno sguardo etico sulle vicende che si svolgono nel castello di Atlante. Anche il Cappellini raffigura il castello come luogo dei vani desideri ma, nella brevità del suo commento, propone una riflessione sulla lotta impari tra desiderio e ragione. Sembra porre l'accento su un dissidio interiore dei paladini che dovrebbero essere guidati dalla ragione ma cedono ogni volta all'impulso dei desideri e si mettono alla vana ricerca della donna amata. A nulla vale la prodezza dei paladini perché a questa lotta non può sfuggire nessuno, visto che è connaturata nell'essere umano. Ma in fondo, è impossibile riuscire a separare nettamente questi due aspetti. Se sono i desideri che guidano le azioni dei personaggi e degli uomini, come si può compiere azioni esclusivamente "razionali"? La ragione non è sempre influenzata dal desiderio?

²⁹ G. BALDI, p. 765.

³⁰ A.R. GUERRIERO, p. 252.

³¹ G. BALDI, p. 765.

Viene svelato poi un pessimismo di fondo dell'opera ariostesca: «per nessuno esiste un percorso certo e sicuro nel labirinto dell'esistenza»³².

Il Luperini si concentra su un ulteriore aspetto di questo canto:

Atlante diventa una sorta di doppio di Ariosto: l'arte narrativa di questi, come l'arte magica del vecchio mago, ha il fine di rimandare la chiusura del poema promessa da Boiardo, cioè la morte appunto di Ruggiero. Per rispettare il proprio progetto epico-narrativo, Ariosto deve far fallire tutti i trucchi di Atlante³³.

Notiamo innanzitutto la centralità attribuita a Ruggiero di cui già il Pazzaglia aveva discusso e, inoltre, il parallelismo Ariosto-Atlante. Questo rapporto tra autore e personaggio, che è sempre impari, svela in poche battute la raffinatezza dell'arte ariostesca: i meccanismi compositivi non rispondano solo a esigenze di *variatio*, ma hanno una funzione ben precisa nello svolgersi dell'intero poema: per esempio, Angelica serve a far impazzire Orlando, Astolfo a farlo rinsavire e Atlante serve a ritardare la morte di Ruggiero. Se espandiamo la metafora, così come Ariosto fa girare a vuoto i suoi paladini, fa girare a vuoto anche il lettore, che ha la sua inchiesta da seguire (completare la lettura) ma viene rimbalzato ora di qua ora di là e condotto di volta in volta verso altre storie, che a loro volta sfuggono, come i desideri dei personaggi. Il Luperini, inoltre, compie un passo in più in direzione dello studente cercando di stimolarne il senso critico con una proposta di lettura della contemporaneità attraverso la visione del mondo individuata nel passo analizzato:

Proprio la trattazione laica e dunque sconsolata di questo tema decreta l'attualità di un episodio come questo, attualità tanto più forte in un momento storico che sembra aver smarrito anche le certezze relative ai progetti terreni degli uomini e che trasmette davvero l'impressione di vivere entro un labirinto senza vie d'uscita. [...] Sembriamo davvero tutti dei piccoli Orlando all'inseguimento delle vane illusioni³⁴.

Un approccio di questo tipo si può ritenere di estrema rilevanza e un "aggancio" ottimo per far avvicinare alla letteratura intesa come laboratorio morale.

Per concludere, riassumiamo brevemente quanto detto: Il Pazzaglia propone una comparazione tra i due castelli; Il Bellini si concentra sulle illusioni e sulla vana ricerca dei paladini; il Guerriero usa il canto come metafora del poema e fa dell'analisi delle prime tre ottave un esempio dell'ironia ariostesca; il Cappellini propone un confronto tra desiderio e ragione; il Luperini si distingue per il suo tentativo di attualizzare il canto; il Baldi fonde considerazioni sulla materia

³² M. CAPPELLINI, p. 414.

³³ R. LUPERINI, p. 388.

³⁴ *Ivi*, p. 389.

romanzesca con una riflessione etico-filosofica e con il carattere dell'ironia ariostesca. Abbiamo visto inoltre come il rapporto finzione-realtà nel canto possa essere generatore di problemi etici e come viene diversamente trattato nei manuali. Com'è noto, non può esistere una lettura univoca di un testo letterario. Fare l'analisi delle analisi dei testi si è rivelato un processo capace di mettere in relazione concetti lontani e, talvolta, opinioni divergenti.

Uno studio condotto da Camilla Spaliviero ha indagato con un breve sondaggio le possibili vie da seguire per migliorare le tecniche di insegnamento e ha scoperto che «la maggioranza degli studenti consiglia di dare più spazio all'interpretazione delle opere, in particolare alla ricerca dei significati attuali, e all'interazione in classe, aumentando soprattutto la discussione tra compagni e le attività a gruppi. Inoltre, gli studenti chiedono di [...] essere più coinvolti nella lezione»³⁵. Un possibile suggerimento che deriva da quest'esperienza è che si può fare ermeneutica in classe, persino su quei testi che guidano la lettura delle opere. Riteniamo che problematizzare ogni aspetto di un testo, senza mai dare per certo il sapere, possa creare interazione, suscitare coinvolgimento della classe e scoprire e riscoprire "l'utilità" di un testo letterario sotto punti di vista ogni volta diversi. In fondo, la bellezza dei classici della letteratura sta proprio nel non ripetersi mai uguali a sé stessi, sta nella capacità di dire, a ogni lettura, qualcosa di diverso, di nuovo.

³⁵ C. SPALIVIERO, *La proposta di un metodo ermeneutico e relazionale per la didattica della letteratura. I risultati di un'indagine sulla letteratura italiana*, cit., p. 666.