

Angelica che fugge. Una lettura dell'Orlando Furioso

1. Eroi che girano a vuoto

All'inizio del poema ariostesco, Angelica che fugge nella selva ci trascina subito in un mondo dove tutti agiscono in stati di incantamento o di fissazione prodotti dal gioco della sorte. La bella Angelica fugge sul suo palafreno dal campo cristiano e incontra il paladino Rinaldo, che lei detesta fin dal poema di Boiardo perché ha bevuto alla fontana del disamore, mentre Rinaldo l'ama e l'insegue perché ha bevuto l'acqua dell'amore. E' l'inverso dell'inizio boiardesco, dove Angelica inseguiva Rinaldo avendo bevuto alla fontana dell'amore, e Rinaldo la fuggiva avendo bevuto a quella del disamore. Tutto sboccia di qui, su uno sfondo di vita vegetale, dove ci sono solo percorsi erratici, gesti iperbolici, meraviglie dell'amore e dell'odio, e dove ognuno si perde correndo dietro alle proprie fissazioni.

Subito, con Angelica che fugge e i suoi spasimanti che l'inseguono, duellano, ansimano per possederla, ma poi non combinano niente, c'è il senso d'un girare a vuoto che pare insensato, vano e mattoide. Questi eroi che girano a vuoto sembra che non sappiano cosa stiano facendo, trascinati dai furori maniacali dell'amore e dell'odio, da moti di attrazione e repulsione, secondo lo schema delle due fontane. In loro non c'è parvenza d'una libera volontà di agire, nessuna traccia di quella disgrazia che chiamiamo psicologia - solo teatrali sussulti, con risposte fisse in conseguenza di eccitazioni esterne che li colpiscono. Poi, che gli eroi cavallereschi siano colpiti da una spada, da una minaccia, da un grido di sfida o da un viso di donna (come "l'angelico sembiante" della nostra eroina), la loro reazione è sempre uguale; è un furioso e automatico slancio verso la fonte dello stimolo, verso lo scontro o l'inseguimento, dove la massima esaltazione è legata alla gioia bambinesca del cozzare e del percuotere.

Con tanti sfrenati slanci, si direbbe che girare a vuoto sia il loro destino naturale, per eccesso di ardori. Angelica fugge da Rinaldo e incontra Ferraù, il quale inizia un duello con Rinaldo per amore di Angelica, che però è già fuggita di nuovo; nel frattempo, in questa selva dove tutti si perdono e si ritrovano, Sacripante sta lamentandosi perché teme che un altro abbia colto il fiore verginale di Angelica prima di lui; così appena lei appare si dispone al "dolce assalto". Figuriamoci se combina qualcosa - è interrotto dall'arrivo della guerriera Bradamante, con cui inizia un duello; lei lo butta a terra con un colpo di lancia, e via che parte alla ricerca del suo amato Ruggero, mentre arriva il sudato Rinaldo che inizia un altro duello con Sacripante, e Angelica fugge di nuovo, etc.

Tutti ripetono le stesse mosse, e ogni incontro non fa che distrarci dal precedente; le azioni rimangono sempre sospese, e gli eroi si disperdono verso altre gesta che saranno interrotte da nuove distrazioni. Ciò che fa germinare le trame non è il significato o lo scopo delle azioni in corso, bensì le distrazioni che la rilanciano verso altre imprese e altri tragitti. Questa è una specie di regola nei poemi cavallereschi, dove c'è sempre l'arrivo d'un messaggero che richiama l'eroe da un'altra parte, o d'un altro cavaliere con cui ha inizio un nuovo duello, o d'una dama da soccorrere correndo verso altre avventure. Non c'è mai un duello, un incontro o uno scontro che vada in porto, salvo rari casi

che servono a concludere un ciclo di episodi. Il principio attivo del narrare qui è l'arte del distrarsi da ciò che si sta narrando, come per una smemoratezza che ci devia verso nuove fantasie, ossia verso altri giri a vuoto. Ogni linea d'azione ci porta sempre verso nuove trame, su tragitti divaganti per distrazione da una meta; e ciò che conta alla fine, non è il senso delle imprese cavalleresche, ma il disegno delle linee che tracciano, con cui le peregrinazioni eroiche prendono la forma di intrichi o di arabeschi.

2. Eroi come maniaci selvatici

Nei poemi cavallereschi c'è una riduzione d'ogni fantasia a puri moti fisici, dove anche i sentimenti si manifestano come azione materiale di corpi che si scontrano - dall'amore inteso come "assalto", fino ai pensieri che turbano la mente, spesso indicati da Ariosto come l'azione fisica di qualcosa che "rode e lima" il cervello (I, 3; I,31; I,41). E' questa passione per la meccanica degli urti, delle spinte inerziali dei corpi, che crea le meraviglie iperboliche delle gesta, sempre come moti fisici irrefrenabili e maniacali – maniacali perchè danno il senso dell'idea fissa, della reazione automatica in rapporto a uno stimolo.

Gli eroi cavallereschi sembrano tutti dei monomaniaci, che ispirano una forma di divertita simpatia o di riconoscimento familiare, come chi torna sempre alle proprie idee fisse e non riesce a vedere altro. Ognuno ha la sua idea fissa che decide del suo destino, e Orlando va dietro alla fissazione di raggiungere Angelica, Rodomonte di ergersi come il flagello del mondo, Marfisa di dimostrare il proprio grande valore, Bradamante di ricongiungersi con l'amato Ruggero, Mandricardo di mostrarsi il guerriero più spavaldo che ci sia, Gradasso di conquistare la spada Durindana, Angelica di sfuggire ai suoi spasimanti, etc. Questo è l'unico senso e scopo dei loro comportamenti, la freccia che definisce la direzione dei loro vagabondaggi da perpetui agitati, senza soste, senza riposo.

Ariosto non usa mai il termine "mania", ma tutto il suo poema è pervaso dal gusto di narrare l'eterno ritorno di moti bradi, di reazioni selvatiche, con la riconoscibilità di manie tipiche e proverbiali. Non è la mania ispirata da un dio, di cui parla Platone, e neanche una nozione patologica come nella psicologia moderna. Le furie di Orlando, di Rinaldo, di Rodomonte, degli altri sono qualcosa come l'incaponimento d'un animale per montare la femmina, o per scornare i rivali, o per dominare il gregge, la mandria, il gruppo. Rispetto al gregge umano generico, l'eroe cavalleresco ha lo stesso ruolo del montone tra le pecore, del toro nella mandria bovina, o del gallo nel pollaio; e le sue turbolenze sono come quelle d'un montone o d'un toro che si lancia a testa bassa guidato da stimoli beluini.

Non è un caso se il mondo selvatico della foresta è il teatro naturale degli eroi maniaci, lo sfondo d'ogni duello e sperdimento, dove appena s'annuncia uno scontro scattano similitudini plurime ad amplificare l'azione con metafore animali e vegetali. Così, se due eroi combattono, tutta la foresta trema o geme ai loro colpi; se si attaccano, sono come cani che si mordono, o montoni che cozzano l'un con l'altro; se il nemico arretra davanti alla furia di Ruggero, è sempre come una lepre in fuga; se Rodomonte impazza per le vie di Parigi, è come un toro che carica la folla; se Mandricardo agita la spada, è come un vento alpino che scuote la frondosa selva di marzo.

E' la similitudine a definire la tempra d'ogni eroe, come un emblema appeso alle sue azioni. Rispetto a Boiardo e Pulci, in Ariosto c'è una straordinaria crescita di similitudini a grappoli; soprattutto con la vita vegetale e animale, pastorale o silvestre - similitudini che rimandano alla vita fuori dalle mura cittadine, e danno ai furori eroici il senso di fenomeni naturali o di proverbiali

tropismi d'un mondo selvatico. D'altronde un eroe cavalleresco in una città non ci sta a far niente; è una comparsa rara che viene a mettere tutto in subbuglio, come se fosse totalmente inadatto a quella vita. Selvatica è Angelica che fugge "tra selve spaventose e scure", lanciando spesso alte grida; selvatico è il gentile Ruggero quando si lancia tra i nemici; non parliamo del bestiale Rodomonte e del feroce Mandricardo; e quanto a Orlando, che vaga impazzito d'amore, nudo e villosa, incarna precisamente la figura popolare dell'uomo selvatico.

Ma la selvatichezza maniacale si vede soprattutto quando la furia d'un eroe s'abbatte su masse di corpi anonimi, chiamate "popolazzo vile", "sciocca folla", "sciocca turba", sterminando eserciti o folle che incontra sul suo cammino. Ed è l'apice della gioia dei cozzi e delle percosse, quando il poeta può raccontare un massacro di folle in fuga, con pezzi di corpi scaraventati in aria, teste rotte e ossa sbriciolate - immagine della mandria schiacciata dall'animale dominatore. Qui si nota la differenza tra destino eroico e non eroico: dove il destino eroico corrisponde a un invasamento selvaggio incontenibile, mentre il destino non eroico è quello del gregge umano generico, fifone e sciocco. E tanto le masse umane generiche sono volubili, pronte all'attacco o alla fuga secondo come tira il vento (è la regola anche in Boiardo), altrettanto fissati sono gli eroi nei loro furori, nell'incaponimento dei cozzi e percosse.

3. Schema paradossale della mania

Nella tradizione del romanzo cavalleresco, la mania – specchio di moti selvatici proverbiali – finisce per collegarsi all'idea d'una follia fantastica che viene dalla tradizione lirica. Si può pensare al farnetico visionario di Dante nella Vita nova; ma ci si avvicina di più pensando all'incanto amoroso in Petrarca, figurato come una trappola dove il pensiero si impania. Nelle liriche di Petrarca, come in quelle molto petrarchesche di Ariosto, abbondano le metafore della trappola amorosa, definita "rete", "nodo", "laccio", che è sempre tessuta con chiome d'oro, come quelle della bionda Angelica. Questo è l'emblema della mania amorosa in cui il poeta si incanta - ad esempio nei sonetti ariosteschi: "La rete fu di quelle fila d'oro/ in che l' mio pensier vago intricò l'ale..." (sonetto IX). E chi cade nella trappola di quella bionda malia, si trova non tanto a inseguire una donna quanto un'immagine verso cui volano sempre i suoi pensieri: "Non sarei di vedervi già sì vago/ s'io sentissi giovar, come la vista,/ l'aver di voi nel cor sempre l' imago" (sonetto XVII).

L'inseguimento a volte è figurato come una cavalcata, una corsa sul sentiero dell'errore, dove l'oggetto del desiderio fugge. E' uno scenario petrarchesco che dà alla passione amorosa il senso d'un incantamento destinato a restare un'idea fissa e insensata. Perché l'immagine inseguita sfugge a ogni cattura, a ogni richiamo, mostrando il paradossale schema dinamico della mania: quanto più x l'insegue, tanto più y sfugge, per cui x e y resteranno sempre alla stessa distanza, e la trappola d'amore è appunto questa incolmabile distanza di fuga dell'immagine. Schema petrarchesco che si può applicare a tutti gli incantati cavalieri di Ariosto, innamorati o no, perpetuamente vaganti dietro a un'idea fissa. E il loro destino d'erranza è figurato in epitome dai vagabondaggi di Orlando che insegue Angelica fino all'impazzimento bestiale, dove la storia d'Orlando non fa che portare a dimensione epica alcune metafore di Petrarca, come ad esempio: "Sì traviato è l' folle mio desio/ a seguitar costei che 'n fuga è volta...".

Angelica è chiaramente un calco dell'immagine amorosa petrarchesca; e il suo nome non è che l'antonomasia della donna come "angelico sembiante", figura centrale della lirica amorosa. Ora, la mossa narrativa nuova e strabiliante è di paracadutare tale delicata figurina nel mondo selvatico, tutto fisico, degli eroi maniaci che agiscono solo per incaponimenti beluini. Ed è una novità che fin

dalla sua apparizione (in apertura del poema di Boiardo) mette in subbuglio tutto l'universo cavalleresco. Perché, con la sua perpetua sfuggenza, Angelica è subito come il motore, il "primum mobile" dei giri a vuoto; è la spinta inerziale dei moti maniacali; è la traccia da cui nascono tutti gli inseguimenti, tutte le trame. Lei incarna le proiezioni su cui l'incantamento si fissa, il "filo d'oro" con cui si ordiscono i "nodi", le "reti" del desiderio.

Per questo Angelica è la grande invenzione che rivoluziona il romanzo cavalleresco. Grande invenzione di Boiardo, il quale la presenta come una maga che scatena invasamenti maniacali con le proprie malie (Orlando innamorato, libro primo, 1,37). Ariosto la cita come "angelico sembiante", "sembianza", parvenza che scompare (XI,8), "imago" (XII, 26); tutte metafore di un desiderio puntato non tanto sulla donna quanto sulla sua immagine, come nelle liriche amorose del nostro poeta: "l'aver nel cor di voi sempre l'imago". Ma nel nostro poema "imago" indica anche le figure magiche con cui suscitare un incantesimo, come nel caso del mago Atlante che crea un castello dal nulla per incanto (XXII, 23). E' un'accezione diffusa del termine, riferita ai libri di magia, che ricorre già in Dante: "fecer malie con erbe e con imago" (Inferno, XX,123).

Come figura della malia e dell'incanto amoroso, Angelica è un'inafferrabile "imago", che produce i suoi effetti magici a distanza. Non un carattere con una sostanza psicologica, ma una traccia che crea un intrico di inseguimenti a vuoto; romanzesco simulacro per suscitare il film dei desideri. Di lei sappiamo solo che è bionda, giovinetta di bellezza assoluta, e detentrica di un anello magico che ha il potere di dissolvere gli incanti e di farla sparire. L'anello riassume la sua potenza di figura che fuggendo o svanendo produce effetti di invasamento insensato: "dove lor sparve subito agli occhi,/ e li lasciò come insensati e sciocchi" (XII,34). E già da una delle prime scene nel poema di Boiardo, quando svanisce nell'aria agli occhi dello strabiliato Ferraù, è fissata questa sua specialità di mostrarci l'incanto dei desideri come potenza di immagini vane e sfuggenti.

4. L'incatturabile oggetto dei desideri

Si capisce perché questi eroi siano destinati a girare a vuoto in preda a una follia fantastica. Neanche uno dei loro inseguimenti e desideri va in porto, nè quello di Orlando e di tutti gli altri che spasimano per Angelica, nè quello di Gradasso che sogna di conquistare la spada Durindana, nè quello di Rodomonte di ergersi come il flagello del mondo. Neanche gli innamorati si ricongiungono mai felicemente, né Zerbino e Isabella, né Brandimarte e Fiordiligi, né Olimpia col suo sposo traditore. Lo schema paradossale della mania, dove il desiderio non può mai raggiungere la cosa inseguita, tiene in piedi tutte le trame del poema, senza eccezioni. (Quanto a Ruggero e Bradamante, ci vuole il destino scritto nelle stelle, annunciato nel poema boiardesco, per trasgredire questa regola e farli convolare a nozze).

Nel XII e XXII canto c'è una spiegazione del moto errabondo a cui portano le idee fisse, spiegazione in termini esemplari, da imparare a memoria. Qui si parla del palazzo incantato del mago Atlante, il quale tiene prigionieri molti eroi con il trucco magico di far apparire a ognuno il simulacro della cosa o della persona che va inseguendo. La mania è un gioco di simulacri in cui ognuno vede la propria fissazione, e "a tutti par che quella cosa sia/ che più ciascun per sé brama e desia" (XII, 20). Così ognuno corre dietro a una pura proiezione dei propri desideri, dei propri amori o odi, suscitata dal mago Atlante con la visione della sua idea fissa: "fingendo la sua imago" (XXII,26).

Da notare la funzione della "imago", delle immagini, che sono schermi vuoti in cui ciascuno

proietta il film dei propri desideri. Sicché, inseguendo la stessa vana "imago", Orlando crede di correre dietro ad Angelica, Ruggero crede di inseguire Brandamante, etc. Come nelle figure magiche degli incantesimi, "l'imago" è potente proprio perché non ha sostanza, è solo una "finzion d'incanto", che suscita mobilità del corpo o dei pensieri. Ma è anche il segno che l'inseguimento dei desideri è un continuo girare a vuoto "per vani sentieri", e che l'oggetto d'ogni desiderio è irraggiungibile. Poi, dato che ognuno vede nel vuoto schermo delle immagini "quel che più brama e desia", la mania risulta un incantamento di cui ognuno è prigioniero durante il suo peregrinare nel mondo; come Orlando in cerca di "colei che nel carcere d'Amor lo tenea chiuso" (XII,66). E le idee fisse degli eroi ariosteschi funzionano sempre come quelle della mania amorosa, che è l'epitome di tutte le manie - sono un richiamo che si segue senza poter fare altro, l'incaponimento dei cavalieri votati al perpetuo errore dei desideri.

Nello stesso tempo, la contentezza che il poema ariostesco riesce a darci subito, con la fuga di Angelica, è appunto quella della mobilità continua, del perdere la meta per "vani sentieri", nel dedalo di vagabondaggi in cui si sperdono i maggiori eroi. L'effetto dello sperdimento crea uno stato di sospensione, in cui la lettura prende il senso dell'incanto: l'incanto di quando si va dietro a qualcosa senza una meta, ma trascinati da un richiamo. Ed è come se un segnale si muovesse davanti ai nostri occhi, ipnotizzandoci con la sua mobilità, in un disegno labirintico - in una fuga di linee che non hanno alcun valore specifico se non quello di stabilire relazioni con altre linee, con altri percorsi, che ci portano da un intreccio all'altro, da uno sperdimento all'altro, per varianti delle stesse mosse e delle stesse trame.

FONTE:

<http://www.griseldaonline.it/temi/il-corpo/celati-angelica-lettura-dell-orlando-furioso.html>