

DAVIDE DALMAS

Caverne, badie, celle, mausolei. Luoghi e corpi religiosi nell'Orlando furioso

In

Natura Società Letteratura, Atti del XXII Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018),
a cura di A. Campana e F. Giunta,
Roma, Adi editore, 2020
Isbn: 9788890790560

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura>
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

DAVIDE DALMAS

Caverne, badie, celle, mausolei. Luoghi e corpi religiosi nell'Orlando furioso

Nessuno dei protagonisti dell'*Orlando furioso* è un religioso; nessuno dei principali spazi d'azione del poema è sacro; persino la motivazione religiosa delle guerre «che furo al tempo che passaro i Mori / d'Africa il mare, e in Francia nocquer tanto», non è particolarmente evidenziata. Eppure un ruolo tutt'altro che trascurabile hanno nell'insieme della narrazione alcuni luoghi forgiati dalla natura, dagli usi sociali e dalle regole religiose. L'intervento intende individuare e presentare i passi dell'*Orlando furioso* che descrivono gli spazi della devozione e della vita religiosa individuale e associata; e mostrare le caratteristiche – estremamente diversificate – di chi li vive. In particolare si vuole evidenziare come l'identità di questi personaggi sia espressa attraverso una descrizione della relazione tra il corpo umano e luoghi isolati, distinti dal resto del mondo, deputati a una esperienza interiore intensa. Ma soprattutto si indicherà come la rappresentazione ariostesca di questi luoghi misti di natura, storia e tradizione, e degli uomini che li abitano (ad esempio la caverna del canto III, che racchiude la tomba di Merlino, la «badia» del canto IV, i monasteri satireggiati nei canti XIV e XVIII e la cella «cavata a mezzo il duro sasso» dell'eremita che battezza Ruggiero nel canto XLI) disegni, nel suo insieme, uno sviluppo che contribuisce in modo non secondario al significato generale della complessa struttura narrativa del poema.

Da diversi punti di vista – come mostrano gli studi sulla storia della censura¹ oppure le interpretazioni di episodi decisivi del poema con attento riferimento all'intertesto biblico e patristico² – è recentemente cresciuta l'attenzione al ruolo delle componenti religiose dell'*Orlando furioso* (per non parlare più ampiamente delle possibili letture morali).³ Come ha osservato Stefano Jossa, i «cento e più anni che ci separano da De Sanctis e Croce hanno abbondantemente ridimensionato» le loro interpretazioni di un mondo letterario senza «alcuna serietà di vita interiore», senza religione né vero sentimento della natura, puro «scherzo di una immaginazione che ride della sua opera» (De Sanctis) di un autore che esclusivamente con disposizione «affatto scherzevole» osservava «le credenze religiose, Dio, Cristo, il paradiso, gli angeli, i santi» (Croce).⁴

Se però si prova ad osservare nell'insieme, come in questa ricognizione a volo d'uccello, la presenza e la funzione nell'*Orlando furioso* di uno «spazio geografico tra spiritualità e letteratura», i «luoghi dell'anima» non appaiono immediatamente tra quelli centrali per descrivere la forma complessiva del poema. Giustamente Eleonora Stoppino, presentando in sommario i principali luoghi-*topoi* del poema, si chiedeva: «Quali sono il ruolo e l'importanza di selve, giardini, boschi e labirinti, palazzi e monti, spiagge, isole e mari nel poema ariostesco?»;⁵ senza dover nemmeno menzionare caverne, badie, celle o mausolei. È possibile quindi parlare di una «geografia spirituale» del *Furioso*, quando nessuno dei protagonisti dell'*Orlando furioso* è un religioso; nessuno dei principali spazi d'azione del poema è sacro, e persino la motivazione religiosa delle guerre «che furo al tempo che passaro i Mori / d'Africa il mare, e in Francia nocquer tanto» (I, 1),⁶ non è particolarmente evidenziata? Se è sufficiente un richiamo di scuola alla *Gerusalemme liberata*, dove la meta e la motivazione dell'azione sono religiose, dove agiscono personaggi come Pietro l'Eremita, dove si assiste alla salita al cielo di Goffredo e ad episodi come la grande

¹ L'inserimento dell'opera di Ariosto nel rinnovato quadro della storia religiosa del Cinquecento è stato inaugurato da Gigliola Fragnito, a partire dagli anni Novanta; cfr. ora G. FRAGNITO, *Rinascimento perduto. La letteratura italiana sotto gli occhi dei censori (secoli XV-XVII)*, Bologna, il Mulino, 2019. Cfr. anche J. HELM, *Poetry and Censorship in Counter-Reformation Italy*, Leiden-Boston, Brill, 2015, che si concentra sui documenti dei censori, con l'intento di valutare come i censori «read, understand and interpret vernacular poetry, for instance, its complex semantic structures and fictionality?» intorno a tre maggiori campi tematici, «typical of vernacular poetry: the 'marvelous', love and laughter.» (xi). Cfr. ora anche C. ZAMPESE, «Se però dir lece». *Il motivo anti-costantiniano nell'Orlando furioso*, «Schifanoia», n. 54-55, 2018, 99-111.

² Cfr. N. MALDINA, *Ariosto, l'ingratitudine di Orlando e gli amori di Sansone nel 'Furioso*, «Studi e problemi di critica testuale», 88, 1, 2014, 127-174.

³ Cfr. G. BUCCHI, *Morale*, in A. Izzo (a cura di), *Lessico critico dell'Orlando furioso*, Roma, Carocci, 2016, 261-282.

⁴ S. JOSSA, «A difesa di sua santa fede». *Il poema cristiano dell'Ariosto ('Orlando furioso', XXXIV, 54-67)*, in S. Jossa e G. Pieri (a cura di), *Chivalry, Academy, and Cultural Dialogues. The Italian Contribution to European Culture. Essays in Honour of Jane E. Everson*, Cambridge, Legenda, 2016, 32-42: 34. Le citazioni sono tratte da F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, a cura di N. Cortese, Napoli, Morano, 1936, vol. 2, 48; e B. Croce, *Ariosto, Shakespeare e Corneille*, Bari, Laterza, 1929, 39.

⁵ E. STOPPINO, *Paesaggio*, in A. Izzo (a cura di), *Lessico critico dell'Orlando furioso*, cit., 321-339: 333, 321. Sul mare rimando anche a D. DALMAS, *Acque ariostesche*, «Status Quaestionis. Language, Text, Culture», 2018, 14, 29-58.

⁶ Tutte le citazioni dell'*Orlando furioso* provengono dall'edizione con introduzione e commento di Emilio Bigi, a cura di Cristina Zampese, Milano, Bur, 2012, che segue con pochi mutamenti l'edizione Debenedetti-Segre, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1960; con l'indicazione del canto in numeri romani e delle ottave in numeri arabi.

processione prima dell'attacco o il rito di purificazione di Rinaldo, per percepire una differenza decisiva, si può tuttavia osservare che, sia pure con un ruolo a prima vista marginale, nel *Furioso* i luoghi dell'anima sono tutt'altro che assenti.

Innanzitutto, in alcuni momenti fondamentali, sono chiaramente nominati i luoghi dove va l'anima dopo la morte, nelle due direzioni, in alto e in basso. Ad esempio, nel canto XXIX la testa della fedelissima Isabella, mozzata da Rodomonte, nomina ancora, anche separata dal corpo, l'amato Zerbino; e il narratore elogia allora la «fede» di quella «alma beata e bella» con un discorso innalzato anche dall'assai raro presentarsi di una sintassi che, contemporaneamente, scavalca lo spazio di un'ottava e che articola una configurazione «dispari» all'interno di quella successiva:⁷ «Alma, ch'avesti più la fede cara, / e 'l nome quasi ignoto e peregrino / al tempo nostro, de la castitate, / che la tua vita e la tua verde etade, // vattene in pace, alma beata e bella! / [...] / Vattene in pace alla superna sede, / e lascia all'altre esempio di tua fede.» (26-27) Mentre il principale esempio opposto arriva esattamente nell'ultima ottava del poema. Il canto XLVI, e quindi l'intero poema, è così suggellato non tanto dalla vittoria dell'eroe encomiastico Ruggiero quanto dalla sconfitta del suo opponente, proprio quel Rodomonte colpevole anche dell'uccisione della «santa» Isabella (l'episodio appena ricordato, come notavano già i commentatori precedenti, ha un'impostazione e possibili ipotesti di tipo agiografico). Più precisamente, le ultime parole dell'opera sono dedicate a dichiarare lo sprofonamento all'inferno della sua anima: «Alle squallide ripe d'Acheronte, / sciolta dal corpo più freddo che giaccio, / bestemmiando fuggì l'alma sedegnosa, / che fu sì altiera al mondo e sì orgogliosa.» (140) E si deve ricordare che anche l'anima del capo supremo dell'esercito opposto ai cristiani, Agramante, ucciso da Orlando all'inizio del canto XLII, finisce nello stesso luogo: «Corse lo spirito all'acque, onde tirollo / Caron nel legno suo col graffio adunco» (9). E anche questa condanna è, ancora più strettamente, collegata ad un innalzamento al cielo di un personaggio immediatamente «santificato» come martire: alla morte di Brandimarte durante il decisivo duello di Lipadusa, infatti: «[...] voci e suoni d'angeli concordi / tosto in aria s'udir, che l'alma uscì; / la qual disciolta dal corporeo velo / fra dolce melodi salì nel cielo» (14). È un «devoto fine» e Orlando è ben consapevole «che Brandimarte alla suprema altezza / salito era (che 'l ciel gli vide aperto)» (15). Osservata da questo punto di vista, insomma, l'intelaiatura complessiva è perfettamente compatibile con un «poema sacro» in cui i due protagonisti principali cristiani uccidono i due antagonisti principali, che ricevono immediatamente la sanzione divina, con la morte terrena accompagnata subito dal giudizio e dalla collocazione dell'anima all'inferno.⁸

Esistono però anche possibilità più intermedie, se non purgatoriali, come il destino dell'anima di Atlante, condannata sì «al tenebroso chiostro» (XXXVI, 58-66), ma che ottiene ancora eccezionalmente di poter tornare per qualche tempo sulla terra, dopo la morte, per contribuire a suo modo alla soluzione «devota» delle trame, avvertendo Ruggiero e Marfisa che sono fratello e sorella, nati da genitori cristiani, e quindi avviandoli verso il battesimo.

Ma non è tanto la disposizione delle anime dopo la morte che ci interessa qui, quanto gli spazi terreni e storico-sociali della spiritualità. Da questo punto di vista, il poema disegna una geografia degli spazi della devozione e della vita religiosa individuale e associata; e mostra caratteristiche estremamente diversificate di chi li vive. Sono luoghi forgiati insieme dalla natura, dagli usi sociali e dalle regole religiose; spesso isolati, distinti dal resto del mondo, deputati a una esperienza interiore intensa ma anche espressione di esigenze sociali, collettive.

Per provare a leggere il funzionamento sistematico di questi luoghi nel poema, occorre prima accennare a una serie di esclusioni: da una parte si incontrano personaggi religiosi che non sono però legati a uno spazio spirituale preciso (ad esempio nel II canto Angelica incontra un eremita all'aperto; poi in luogo brullo e deserto: II, 12-13;

⁷ Gli «schemi dispari» non superano l'uno per cento delle ottave prese in considerazioni dalle statistiche riportate da M. PRALORAN, *L'ottava ariostesca e la sua incidenza nella tecnica del racconto*, in ID., *Le lingue del racconto. Studi su Boiardo e Ariosto*, Roma, Bulzoni, 199-253: 234; e saranno caso «rarissimo» ancora in Tasso: cfr. A. SOLDANI, *Attraverso l'ottava. Sintassi e retorica nella 'Gerusalemme Liberata'*, presentazione di P.V. Mengaldo, Lucca, Pacini Fazzi, 1999, 325.

⁸ Ma l'uccisione da parte di Orlando è molto meno onorevole, su un nemico già ferito e inerme (cfr. S. STROPPA, *L'ira di Orlando. 'Orlando Furioso' XLI 95-XLII 10*, «Per leggere», a. VI, n. 11, 2006, 49-72).

VIII, 34-37; e anche l'eremita incontrato da Astolfo in Egitto nel canto XV non è in luogo fisso, ma su una barca, in mezzo al Nilo). Dall'altra parte, invece, esistono luoghi chiusi e isolati ma non costruiti specificamente per la coltivazione dell'anima, come i palazzi di Atlante (canti IV e XII in particolare; e XXII), che sono anzi «quasi un concentrato del versante edonistico della materia cavalleresca: un interno dove si possono trovare tutte le possibili piaceri, tutti gli agi del mondo di fuori, estromettendone ogni rischio.»⁹ Oppure si incontrano luoghi chiusi di reclusione e orrore, come la grotta dove è imprigionata Isabella (fine canto XII) o la dimora dell'Orco nel canto XVII.

Da escludere è anche il tempio nella città delle femine omicide (canto XX, 29-35), dove gli uomini vengono sacrificati «nel tempio orrendo ch'Oronoea avea fatto, / dove un altare alla Vendetta eresse» (35) e il luogo dove si ritira Rodomonte dopo essere stato sconfitto da Bradamante (canto XXXV): «stava in una grotta scura» (51-52), priva – a differenza del suo precedente luogo di ritiro, che vedremo tra poco – di connotazioni religiose. Per motivi opposti non si prende in considerazione, in quanto chiaramente superiore alla natura umana, in un luogo terrestre ma già pienamente divino, il Palazzo del paradiso terrestre nel canto XXXIV, che «Surgea [...] in mezzo alla pianura, / ch'acceso esser pareva di fiamma viva: / tanto splendore intorno e tanto lume / raggiava, fuor d'ogni mortal costume.» (51)¹⁰

Veniamo quindi al centro del presente discorso: gli spazi umani deputati alla cura dell'anima nell'*Orlando furioso* possono essere suddivisi in tre tipi. Il primo riguarda spazi di religiosità ufficiale, che si legano strettamente a decisive sezioni epiche del poema ma che attivano anche una significativa tensione tra discorso religioso e discorso amoroso, e tra prospettiva maschile e femminile. Nel canto XIV Carlo, presentato per la prima volta come «imperator devoto», di fronte al devastante attacco a Parigi di Agramante, che semina il terrore, fa dire messe e confessioni e interviene di persona, nel luogo più opportuno: «Et egli tra baroni e paladini, / principi et oratori, al maggior tempio / con molta religione a quei divini / atti intervenne, e ne diè agli altri esempio.» (69) L'episodio è però concentrato, molto più che sulla descrizione degli spazi, sulle parole dell'imperatore che, «con le man giunte e gli occhi al ciel supini», prega Dio (69-72). La conclusione, in particolare, della preghiera di Carlo («So che i meriti nostri atti non sono / a soddisfare al debito d'un'oncia; / né devemo sperar da te perdono, / se riguardiamo a nostra vita sconcia: / ma se vi aggiugni di tua grazia il dono, / nostra ragion fia ragguagliata e concia; / né del tuo aiuto disperar possiamo, / qualor di tua pietà ci ricordiamo.») è forse il passo più importante per quella valutazione del poema di Ariosto all'interno della storia religiosa del Cinquecento, cui accennavo all'inizio. È stata letta infatti come un «esplicito rifiuto del valore meritorio delle opere nel processo di salvezza», una «totale fiducia nella grazia divina, che Ariosto manifesta anche altrove nel *Furioso*»;¹¹ da collegare con «convinzioni diffuse» che più tardi, dopo l'esplosione del conflitto teologico intorno alle tesi di Lutero, avrebbero potuto acquisire «per la Chiesa di Roma un significato eterodosso».¹²

Il secondo esempio di questa prima tipologia conduce al canto XLIII, che è il più importante per tutto il presente discorso; in cui si assiste al solenne funerale di Brandimarte a Agrigento, «forse la più seria e solenne scena del *Furioso*»,¹³ modellata soprattutto sui funerali di Pallante nell'XI dell'*Eneide*. Orlando intende trovare «degno loco» per la sepoltura dell'amico ucciso nel duello di Lipadusa, celebrato come la maggior difesa dell'Impero e della

⁹ G. FERRONI, *Ariosto*, Roma, Salerno editrice, 2008, 248.

¹⁰ Fornari ne dava una suggestiva «esegesi in chiave di storia della salvezza» (K. W. HEMPFER, *Lecture discrepanti. La ricezione dell'Orlando furioso nel Cinquecento. Lo studio della ricezione storica come euristica dell'interpretazione* [1987], Modena, Franco Cosimo Panini, 2004, 246: poiché nell'Apocalisse «Gerusalemme sta per la Chiesa, perfino il palazzo rappresenta la Chiesa. E tale palazzo ha in Ariosto un muro "d'una sola gemma, et non di molte, o varie. Percioche disegnar vuole l'unità, che nella santa chiesa esser deve".»)

¹¹ G. FRAGNITO, *Intorno alla "religione" dell'Ariosto: i dubbi del Bembo e le credenze eretiche del fratello Galasso*, «Lettere italiane», a. XLIV, 1992, 233-239; poi in Ead., *Cinquecento italiano. Religione, cultura e potere dal Rinascimento alla Controriforma*, a cura di E. Bonora e M. Gotor, Bologna, il Mulino, 2011, 289-323: 320.

¹² Ivi, 321; l'ottava è quindi entrata anche nelle storie della Riforma, cfr. L. FELICI, *La Riforma protestante nell'Europa del Cinquecento*, Roma, Carocci, 2016, 160, dove è considerata un inneggiare «alla grazia divina a fronte dell'inanità dei meriti umani» e collegata a prediche di Seripando o posizioni di Contarini.

¹³ Così Emilio Bigi nel commento all'edizione citata dell'*Orlando furioso*, 1396-1397.

Chiesa: le solenni esequie sono quindi tenute non in un luogo di culto qualsiasi ma nella «chiesa catedral» (180), e viene sottolineato in modo particolare la ricchezza di tutto l'apparato religioso: «Fu posto in chiesa; [...] / in una arca il serbar su due colonne: / e quella vuole Orlando che si cuopra / di ricco drappo d'or, sin che reposto / in un sepolcro sia di maggior costo.» Dentro questo ricchissimo sepolcro l'amata di Brandimarte, Fiordiligi si fa costruire una cella, che diventa il suo luogo di anacoresi, di segregazione fino alla morte: «e nel sepolcro fe' fare una cella, / e vi si chiuse, e fe' sua vita in quella.» Si osserva qui una tensione tra maschile e femminile, pubblico e personale: Orlando vorrebbe far costruire appositamente «un monastero» in Francia, per celebrare più grandiosamente la consacrazione a una vita separata dal mondo; ma Fiordiligi preferisce rimanere in quel luogo isolato, ristretto e penitenziale, dedicandosi interamente alla preghiera: «Stava ella nel sepolcro; e quivi attrita / da penitenzia, orando giorno e notte, / non durò lunga età, che di sua vita / da la Parca le fur le fila rotte.» (185)¹⁴

Di questo luogo sacro, legato alla durata oltre alla morte dell'amore e della memoria, si era già in precedenza potuto vedere una versione "pagana": si tratta ancora dell'episodio di Isabella e Rodomonte, anche questo giocato su una dialettica di destinazioni religiose possibili, tra maschile-pubblico-esemplare e femminile-privato-personale. In un primo momento, nel canto XXIV, Isabella potrebbe finire in un luogo sacro sì ma dichiarato non molto sicuro per la sua moralità: quando, distrutta dal dolore per la morte dell'amato Zerbindo, vorrebbe uccidersi, viene fermata da un eremita che «[...] alla fresca e tersa / fonte avea usanza di tornar sovente / da la sua quindi non lontana cella» (87). Il «venerabile uom», attraverso un adeguato riferimento ad esempi biblici, convince la donna a rimanere in vita; ma non fidandosi della propria capacità di resistere alla tentazione portata dalla bellezza femminile, non la conduce nel proprio luogo di isolamento religioso: «Non volse il cauto vecchio ridur seco, / sola con solo, la giovane bella / là dove ascosa in un selvaggio speco / non lungi avea la solitaria cella; / fra sé dicendo: "Con periglio arredo / in una man la paglia e la facella". / Né si fida in sua età né in sua prudenzia, / che di sé faccia tanta esperienza.» (91). Il luogo della separazione religiosa individuale deve rimanere ascoso, selvaggio e solitario per non essere messo in crisi. L'eremita conduce quindi Isabella verso un altro tipo di luogo religioso, plurale e femminile, paragonabile a quello dove Orlando vorrebbe rinchiudere (e esaltare al tempo stesso) Fiordiligi: un «monastero» di «sante donne», in Provenza, che «ricchissimo era, e di edificio bello» (92). I due non ci arriveranno mai, però, perché si imbattono, con le conseguenze già ricordate, in Rodomonte. Il quale, a sua volta (canto XXVIII), deluso dall'infedeltà femminile, aveva preso «per stanza» una chiesa isolata, vicino a Aigues-Mortes. Era anche questo un luogo istituzionalmente dedicato alla religione, ma abbandonato a causa della guerra, eletto dal cavaliere proprio per la sua separazione dalla vita degli altri uomini: «Quivi ritrova una piccola chiesa / di nuovo sopra un monticel murata, / che poi ch'intorno era la guerra accesa, / i sacerdoti vota avean lasciata. / Per stanza fu da Rodomonte presa; / che pel sito, e perch'era sequestrata / dai campi, onde avea in odio udir novella / gli piacque sì, che mutò Algieri in quella.» Più avanti, nel canto XXIX, dopo aver ucciso la donna e turbato per il proprio «errore», Rodomonte deciderà di consacrare proprio questa chiesa a sepolcro di Isabella, facendo edificare un grandioso mausoleo, che viene paragonato al mausoleo di Adriano (Castel Sant'Angelo): «Trovò per mezzo, acciò che così fosse [per tenere in vita la memoria di Isabella] / di convertirle quella chiesa, quella / dove abitava e dove ella fu uccisa, / in un sepolcro [...]» (31). Si tratta di una grande impresa anche edilizia: Rodomonte fa venire «mastri» dai dintorni, raccoglie ben seimila uomini e «de' gravi sassi i vicini monti scema, / e ne fa una gran massa stabilire, / che da la cime era alla parte estrema / novanta braccia; e vi rinchiude dentro / la chiesa, che i duo amanti have nel centro. // Imita quasi la superba mole / che fe' Adriano all'onda tiberina.» (32-33). Il luogo di separazione, solitudine e meditazione personale – quanto la volontà femminile, a differenza dell'episodio di Fiordiligi, non può più esprimersi – diventa mausoleo, pubblico esempio, monumento che richiede l'opera di molte persone e ne richiama l'attenzione e la devozione.

Meno articolate sono le altre due tipologie. La seconda propone un'alleanza tra lo spazio sacro e il romanzesco, e ha il suo momento più evidente nel canto IV, quando Rinaldo arriva in Scozia, nella «selva Calidonia» (51), e

¹⁴ «Così si comporta, dopo la morte del suo infelice innamorato, anche la figlia del re di Northumberland, protagonista di una storia del *Palamedés*, che l'A. ha tenuto presente per l'episodio di Lidia» (Bigi, 1402); ossia per l'altro episodio che andrebbe preso in considerazione per la rappresentazione ariostesca dell'Inferno (canto XXXIV).

vengono nominati i più famosi personaggi della tradizione bretone: «i cavalieri erranti» in generale e poi Tristano, Lancillotto, Galasso, Artù, Galvano, la nuova e la vecchia Tavola (52-53). Quando, in questo contesto, Rinaldo raggiunge un monastero non è stupefacente che sia descritto non tanto come luogo di raccoglimento spirituale o di lavoro pio ma soprattutto come punto di assistenza alle avventure cavalleresche: «Capitò il primo giorno a una badia, / che buona parte del suo aver dispensa / in onorar nel suo cenobio aodrno / le donne e i cavallier che vanno attorno.» (54). I «monachi e l'abbate», quindi, accolgono bene il cavaliere, lo rifocillano, e subito passano a narrargli la vicenda di Ginevra e Ariodante, che innescherà l'avventura singolare del cavaliere che era partito invece per radunare gli eserciti britannici per la difesa di Parigi. È il famoso episodio che porterà Rinaldo ad assumere per la prima volta «un ruolo di difensore dell'universo femminile, impegnato a riconoscere, rivendicare, difendere i giusti diritti delle donne».¹⁵

Un altro esempio può esser trovato nel canto XXII, 31-36 (e XXIII, 17-32), quando si accenna all'abazia di Vallombrosa, dove Ruggiero dovrebbe battezzarsi e poter quindi sposare Bradamante: si tratta di una «badia», dove l'elemento religioso è unito alla ricchezza e alla cortesia, all'apertura e all'accoglienza (forse per questo il toponimo della terza edizione sostituisce quello più esplicitamente penitenziale delle prime due: Valspinosa): era «ricca e bella, né men religiosa, / e cortese a chiunque vi venia» (36). Si tratta in ogni caso di una meta indicata ma non raggiunta all'interno della narrazione, non solo dai protagonisti Ruggiero e Bradamante ma nemmeno dalla serva Ippalca.

L'ultima tipologia che qui si propone, infine, fornisce luoghi che fondono componenti sovranaturali e magici, pagani e cristiani. L'esempio principale riporta di nuovo all'inizio del poema: nel canto III Bradamante finisce in una grotta che è il sepolcro di Merlino. La caverna sembra una chiesa, con tanto di «altare»: «La stanza, quadra e spaziosa, pare / una devota e venerabil chiesa, / che su colonne alabastrine e rare / con bella architettura era sospesa. / Surgea nel mezzo un ben locato altare, / ch'avea dinanzi una lampada accesa; / e quella di splendente e chiaro foco / rendea gran lume all'uno e all'altro loco.» (7). Bradamante si comporta in modo adeguato alla sacralità riconosciuta alla vista, in un passaggio dallo sguardo all'incorporazione, all'adeguamento del corpo al luogo sacro: «Di devota umiltà la donna tocca, / come si vide in loco sacro e pio, / incominciò col core e con la bocca, / inginocchiata, a mandar prieghi a Dio.» (8). Non incontra però qui un monaco, un religioso cristiano, ma una maga «discinta e scalza» (solo molto più avanti si saprà che si chiama Melissa), e poi addirittura lo spirito di Merlino. La descrizione della sua tomba (13-15) prosegue l'unione di magico e religioso, con particolare attenzione sempre per il tremolare delle luci devote: «O che natura sia d'alcuni marmi / che muovin l'ombre a guisa di facelle, / o forza pur di suffumigi e carmi / e segni impressi all'osservate stelle / (come più questo verisimil parmi), / discopria lo splendor più cose belle / e di scultura e di color, ch'intorno / il venerabil luogo aveano adorno.» Si tratta ovviamente di un momento fondamentale per il piano encomiastico del poema, in cui il «vivo spirito de la morta spoglia» parla a Bradamante e le predice la sorte del «seme fecondo» che da lei uscirà per fare onore all'Italia e a tutto il mondo, gli Estensi.

Oltre ad articolarsi in queste tre possibili tipologie, la rappresentazione ariostesca dei luoghi terreni dell'anima, misti di natura, storia e tradizione, disegna nell'insieme uno sviluppo che contribuisce al significato generale della complessa struttura narrativa del poema. Ad esempio, l'aspetto più polemicamente antifratesco del poema è ben lontano dalla conclusione, nel canto XIV, dove i monasteri sono presentati satiricamente come il contrario di quello che dovrebbero essere, frequentati non dal Silenzio ma dalla Discordia.¹⁶ Mentre spazi religiosi non degeneri diventano importanti nella costruzione della fisionomia della parte finale (canti XXXVIII-XLVI) che Roncaccia – riassumendo il discorso critico sviluppatosi a partire da Momigliano – presenta così:

¹⁵ G. FERRONI, *Ariosto*, cit., 250.

¹⁶ Gabriele Bucchi nota che la satira sulla decadenza dei costumi religiosi non è «assunta in prima persona dalla voce del poeta, ma è più maliziosamente proposta al lettore attraverso l'esperienza di San Michele, qui articolata attraverso quella dialettica credenza vs realtà che sostanzia l'intero poema» e infatti sono frequenti i «verbi di opinione»: credendo, opinion, si ammira, le crede, pensato avea, credea, chi 'l crederia, credea... (G. BUCCHI, *Canto XIV*, in G. BALDASSARRI-M. PRALORAN (a cura di), *Lettura dell'Orlando furioso*, vol. I, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2016, 361-384: 380).

Prevale il tema del ritorno alla realtà e al dovere. Ruggiero torna al campo pagano, Bradamante a quello cristiano. Orlando recupera il senno e la consapevolezza della propria missione. Il processo di rinsavimento riguarda diversi personaggi, con varia gradazione, e porta al rientro dei singoli nella logica valoriale della loro missione collettiva (Rinaldo, Bradamante, Ruggiero). Il battesimo di Marfisa e, in seguito, quello di Ruggiero, si inseriscono in questa linea tematica di riconoscimento del proprio personale destino. I molti percorsi narrativi si chiudono progressivamente. A differenza di quanto è avvenuto nelle parti precedenti, il lettore può orientarsi nell'ordine del racconto, percepirne l'isocronia, fino alla fatale sconfitta dei saraceni e al matrimonio di Bradamante con Ruggiero. Il tono dominante tende alla *gravitas*.¹⁷

In questa prospettiva assume un ruolo decisivo un luogo di eremitaggio che diventa progressivamente affollato dal convergere di una piccola folla di cavalieri. Il primo ad arrivare nel «solitario scoglio» è, nel canto XLI, Ruggiero, vittima di un devastante naufragio, che vi incontra un eremita, «d'anni e d'astinenze afflitto»,¹⁸ che lo accoglie con le parole che negli *Atti degli apostoli* la voce di Dio rivolgeva alla figura per eccellenza della conversione al cristianesimo (l'apostolo Paolo) e lo conduce nella «cella sua». Il luogo dove vive l'eremita – in forte contrasto con l'assenza di residenza fissa notata per i suoi ben più manchevoli predecessori nel poema – è quindi perfettamente adeguato al ruolo cruciale che deve svolgere; e diventa un fortissimo punto di convergenza sia di personaggi e linee narrative, sia di significati connessi al discorso religioso. Può anche essere letto, inoltre, come il compimento dell'episodio ricordato prima di Bradamante di fronte alla tomba di Merlino, sempre in connessione alla fondamentale trama encomiastica del poema, ora senza i riferimenti al mondo magico di Merlino ma con addensarsi di segnali di una geografia cristiana (ripetizione dell'aggettivo “devoto”, connessione spaziale di «cella» e «chiesa», con adeguato orientamento cardinale): «Con caritate e con devoto zelo / [l'eremita] lo venne ammaestrando ne la fede, / verso la cella sua con lento passo, / ch'era cavata a mezzo il duro sasso. // Di sopra siede alla devota cella / una piccola chiesa che risponde / all'oriente, assai commoda e bella» (56-57) E ancora, poco dopo, il poeta ribadisce che l'ottantenne eremita conduce da quasi quaranta anni una «vita solitaria e santa» in questo «luogo oportuno [che] il Salvator gli elesse.» (58) La cella dell'eremita è però anche un luogo di ristoro per i cavalieri, secondo le modalità già osservate fin dal IV canto con la badia che accoglie Rinaldo (e ancora nell'ultimo canto, XLVI, comparirà molto rapidamente una «badia» di questo tipo, necessaria ancora a Ruggiero, eroe encomiastico e in parte anche “sacro”, per recuperare le forze). A differenza di prima è però ora descritta ampiamente proprio come uno spazio di spiritualità, dove Ruggiero può essere catechizzato sulle verità della fede e dove si amministrano i sacramenti: «Dentro la cella il vecchio accese il fuoco, / e la mensa ingombrò di vari frutti, / ove si ricreò Ruggiero un poco, / poscia ch'i panni e i capelli ebbe asciutti. / Imparò poi più ad agio in questo loco / de nostra fede i gran misterii tutti; / et alla pura fonte ebbe battesimo / il dì seguente dal vecchio medesimo.» (59). La vicenda prosegue poi nel canto XLIII, che è quello già richiamato per il funerale di Brandimarte, il più carico di elementi religiosi. I vincitori del duello di Lipadusa, Orlando e Oliviero, raggiunti da Rinaldo vengono consigliati di andare in «un solingo scoglio» (187) dove si trova un eremita, capace di compiere miracoli, e che quindi può curare la ferita di Oliviero. Il consiglio piace a Orlando e «verso il santo loco si drizzaro» (188), unendosi così all'appena battezzato Ruggiero. I cavalieri arrivano «nel duro scoglio» e una delle molte riprese interne alle ottave ariostesche, segno del «dominio demiurgico del narratore sul complesso della storia»,¹⁹ sembra qui ribadire l'importanza del luogo che sancisce la felice, “santa” convergenza di tanti personaggi principali: «[...] et indi al santo ostello; / al santo ostello, a quel vecchio medesimo / per le cui mano ebbe Ruggier battesimo.» (189). Si sottolinea ancora che la guarigione di Oliviero non è naturale, medica, ma un dono divino, ottenuto tramite la preghiera: l'eremita «andò alla chiesa,

¹⁷ A. RONCACCIA, *Struttura*, in A. Izzo (a cura di), *Lessico critico dell'Orlando furioso*, cit., 405-426: 409; il riferimento è a A. MOMIGLIANO, *Saggio su l'Orlando furioso*, Bari, Laterza, 1928.

¹⁸ Si conclude così il percorso, in una continua crescita di serietà e di impegno religioso, ribadito dalle citazioni bibliche, delle figure di eremiti anonimi: da quello che insidiava Angelica nella prima metà del poema, attraverso quello “intermedio” che aiuta Isabella, pur essendo ancora tentato; cfr. M. BEER, *Osservazioni sull'Orlando Furioso e le Sacre Scritture*, in F. ROUDAUT, *Religion et littérature à la Renaissance. Mélanges en l'honneur de Franco Giaccone*, Paris, Classiques Garnier, 2012, 457-472.

¹⁹ M.C. CABANI, *Costanti ariostesche. Tecniche di ripresa e memoria interna nell'Orlando furioso*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1990, 41.

et orò al Salvatore; / et indi uscì con gran baldanza fuore: // e in nome de le eterne tre Persone, / Padre e Figliuolo e Spirto santo, diede / ad Olivier la sua benedizione.» (191-192). Proprio citando questa guarigione, operata dal «medesimo Heremita, che indusse anco Ruggero alla fede», Ludovico Dolce generalizzava, in modo discutibile ma molto significativo: «Ne si scordò l'Ariosto in piu parti della sua opera la religione; che se ben si ricordava esser Poeta; e cercava di abbellirla con ogni ornamento, che a Heroica composizione appartenesse, ricordavasi anco di esser Christiano Poeta».²⁰

Lo stesso luogo di convergenza e conversione vede anche la decisione di uno degli sconfitti di Lipadusa, Sobrino, di convertirsi a sua volta e diventare cristiano, dopo aver visto il «miracolo»; e lo stesso Ruggiero, che lo ha preceduto di poco, subito cresce «in fede e in devozione» ed è accolto con gran gioia dai cavalieri cristiani.

Si assiste quindi a una tale unione di volontà e di amicizia tra cavalieri prima appartenenti agli schieramenti contrapposti che l'opera potrebbe già avviarsi felicemente alla conclusione, cioè all'atteso matrimonio tra Ruggiero e Bradamante propugnato ancora dal «prudente eremita» (9), che dichiara di essere esplicitamente ispirato dalla volontà di Dio. E così infatti accadeva nelle prime due edizioni del poema, dove questo era già il «canto quadragesimo et ultimo»; e «Ruggier, che stato era in exilio tanto / e rilegato in sì stretto confine, / tolse licentia dal maestro santo / che l'havea instrutto in sacre discipline.»²¹ Nella terza edizione, con l'inserzione dell'ultima grande «giunta» legata al personaggio di Leone, sarà meno automatico e ravvicinato questo passaggio dalla preparazione spirituale nel luogo ristretto alla celebrazione conclusiva del rito nuziale, e a Ruggiero sarà ancora richiesta una prova di estremo valore e un conseguente innalzamento sociale, con la nomina a re dei Bulgari. Tuttavia la «stanza» del «santo vecchiare» (XLIV, 4) rimarrà un passaggio ineludibile e il punto di arrivo della crescita di importanza dei «luoghi dell'anima» nel poema.

²⁰ L. Dolce, *Modi affigurati e voci scelte et eleganti della volgar lingua. Con un discorso sopra a' mutamenti e diversi ornamenti dell'Ariosto*, Venezia, Gio. Battista et Marchio Sessa, 1564; citato da K. W. HEMPFER, *Lecture discrepanti...*, cit., 219.

²¹ La citazione in questo caso è tratta da L. ARIOSTO, *Orlando furioso, secondo la 'princeps' del 1516*, edizione critica a cura di M. DORIGATTI, con la collaborazione di G. STIMATO, Firenze, Olschki, 2006, 994.