

LUISA MIRONE

Il «Furioso» come “città ideale”: risemantizzare i luoghi del poema ariostesco fra i banchi di scuola

In

Le forme del comico

Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Firenze, 6-9 settembre 2017

a cura di Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Ilaria Macera, Giulia Tellini

Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019

Isbn: 978-88-6032-512-9

Come citare:

http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1164 [data consultazione: gg/mm/aaaa]

Il «Furioso» come “città ideale”: risemantizzare i luoghi del poema ariostesco fra i banchi di scuola

Viene illustrato un percorso di ricerca-azione attuato in classi del secondo biennio della scuola secondaria di secondo grado. Il percorso muove dalla ricognizione dei luoghi della narrazione ariostesca dell'«Orlando furioso» per reperirne il valore simbolico all'interno dell'opera, la vitalità nella narrativa successiva, il potenziale rappresentativo. Quasi fossero depositi dell'esperienza umana dello spazio geografico e dello spazio mentale, Corte, Selva, Palazzo, Caverna, Luna... vengono letti e ricomposti come luoghi di una rinascimentale “città ideale” rappresentata dal Poema, nonché riproposti quali strumenti d'accesso tanto al vissuto spaziale reale di ciascuno studente, quanto all'immaginario collettivo. La topografia ariostesca, spesso insofferente a vincoli geografici precisi, attraversata tuttavia da tracce profonde dell'esperienza biografica del poeta, offre l'opportunità per un rilettura del Poema attenta al movimento dei personaggi nello spazio, contenitore e contenuto dell'azione, e proiettata negli sviluppi che essa avrà nelle narrazioni successive, in particolare novecentesche.

Il compito di chi oggi insegna nella scuola secondaria di secondo grado è quello di dare agli strumenti di ricerca appresi dall'Accademia la curvatura della ricerca-azione: chi ci ascolta non è lo studente-specialista (o aspirante tale) che giustamente chiede gli strumenti specifici dell'indagine disciplinare, ma l'adolescente alle prese con le domande di senso; alle quali la letteratura, «irriducibilmente ipotetica» (per usare la felice e inquietante definizione di Raimondi)¹ non risponde con «certezza totale»², ma alimentando quell'«istinto esplorativo»³ per cui, «irremissibilmente *in via*, come si sarebbe detto nel mondo medievale, il lettore può allora spingere lo sguardo attraverso la parola al paradosso di una verità che, senza rinnegare se stessa, diviene e cresce nell'universo a più voci della cultura»⁴.

Noi, con questo progetto di ricerca-azione, abbiamo inteso trasformare i nostri studenti in esploratori dei luoghi ariosteschi, per mostrarne i contenuti di verità e il loro crescere e divenire nell'immaginario delle generazioni successive, sino al Novecento. Crediamo infatti con Wittgenstein che

La spiegazione storica, la spiegazione come ipotesi di sviluppo è solo un modo di raccogliere i dati [...]. È ugualmente possibile vedere i dati nella loro relazione reciproca e riassumerli in una immagine generale che non abbia la forma di un'ipotesi sullo sviluppo cronologico. [...] questa legge, questa idea io posso rappresentarla [...] mediante il semplice raggruppamento del materiale, in una rappresentazione “perspicua”. [...] Il concetto di rappresentazione perspicua ha per noi un'importanza fondamentale. Esso designa la nostra forma di rappresentazione, il modo in cui vediamo le cose. Tale rappresentazione perspicua media la comprensione, che consiste appunto nel “vedere le connessioni”. Di qui l'importanza del trovare *anelli intermedi*.

In questo caso però un ipotetico anello intermedio deve limitarsi a richiamare l'attenzione sulla somiglianza, sul nesso tra i *fatti*. Proprio come si illustrava una relazione interna fra cerchio ed ellisse trasformando gradualmente l'ellisse in un cerchio, *ma non per affermare che una determinata ellisse è scaturita effettivamente, storicamente da un cerchio* (ipotesi evolutiva), bensì solo per rendere il nostro occhio sensibile a una connessione formale⁵.

La nostra «forma di rappresentazione» è appunto il luogo; e lo scopo a cui tendiamo invitando i nostri studenti a individuare «somiglianze» e «nessi» fra i luoghi del Furioso e quelli riproposti o rielaborati dalla Letteratura successiva è proprio quello di «rendere il *loro* occhio sensibile a una

¹ E. RAIMONDI, *Un'etica del lettore*, Bologna, Il Mulino, 2014, p. 67.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ivi*, p.69.

⁵ L. WITTGENSTEIN, *Note sul “Ramo d'oro” di Frazer*, Milano, Adelphi, 2013, pp. 29-30.

connessione formale»; che poi non è altro (ci ricorda ancora Raimondi) che «l'atto stesso del ragionare, come attitudine a creare rapporti, a definire somiglianze e differenze, a riconoscere i nodi problematici»⁶.

Il primo *step* da affrontare è spiegare agli studenti perché la «forma di rappresentazione» che abbiamo scelto sia il luogo. Bachtin fra i primi ha inteso spiegare quel «processo attraverso il quale la letteratura si è impadronita del tempo e dello spazio storici reali e dell'uomo storico reale che in essi si manifesta», indicando nel cronotopo «l'interconnessione dei rapporti temporali e spaziali dei quali la letteratura si è impadronita artisticamente».

Nel cronotopo letterario ha luogo infatti la fusione dei connotati spaziali e temporali in un tutto dotato di senso e di concretezza. Il tempo qui si fa denso e compatto e diventa artisticamente visibile; lo spazio si intensifica e si immette nel movimento del tempo, dell'intreccio, della storia. I connotati del tempo si manifestano nello spazio, al quale il tempo dà senso e misura⁷.

Nello specifico del Poema di Ariosto, il luogo, i luoghi hanno - combinati a una nozione inedita di tempo - un'importanza determinante, come ha magistralmente messo in luce Lanfranco Caretti:

Tutti i luoghi del Furioso (da quelli pittoreschi o grandiosi a quelli semplici e familiari, dai civili castelli alle selve inospiti, dai giardini e dagli orti alle lande aspre e deserte, dalle città alle campagne: dall'Occidente all'Oriente, dalla Terra alla Luna), tutti i luoghi dell'inesauribile geografia ariostesca divengono, infatti, di volta in volta temporanei centri della vicenda, punti vitali di confluenza e di intersezione di alcune delle sue direttrici. Per tal modo l'Ariosto alla cosmogonia teocentrica medievale sostituiva definitivamente una cosmogonia antropomorfa nella quale il centro era, in ogni momento, liberamente variabile. Questa varietà di luoghi, questo mutare continuo di prospettive contribuiscono a creare quell'impressione di vasti orizzonti e di distanze illimitate che è uno degli aspetti più suggestivi del poema. E dentro a questo spazio profondo, le azioni si svolgono, si intrecciano, si aggrovigliano in modo quasi sempre inatteso, secondo una nozione del tempo che non è se non raramente quella statica della contemplazione lirica, ma piuttosto quella varia, accidentata e inesauribile della storia. Qui il segreto della durata narrativa del Furioso, la quale non conosce argini neppure nella morte e si dilata al di là di essa, rispecchiando il perenne fluire della vita⁸.

Ma questi luoghi, prima ancora di subire le trasformazioni simboliche imposte dal «movimento errante della poesia d'Ariosto»⁹, hanno per il poeta una valenza biografica: l'immaginario ariostesco è guidato e governato da una fortissima componente visiva, legata tanto ai paesaggi, agli edifici e agli oggetti visitati dai sensi dell'uomo, quanto a quelli visitati dalla sensibilità del lettore di libri, tele, statue, architetture, carte geografiche ridisegnate dalla scoperta del Nuovo Mondo. Ce lo ha ricordato di recente la bella mostra allestita a Ferrara che pazientemente ha tentato di ricostruire *cosa vedeva Ariosto quando chiudeva gli occhi*: un'operazione di «filologia dell'immaginazione»¹⁰, com'è stata definita, che ha coniugato insieme oggetti d'uso comune e opere d'arte, paesaggi familiari e spudoratamente amati (*a me piace abitar la mia contrada*)¹¹ e paesaggi solo e bonariamente immaginati

⁶ E. RAIMONDI, *Un'etica del lettore*, cit., pp. 33-34.

⁷ M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 231-232.

⁸ L. CARETTI, *Ariosto e Tasso*, Torino, Einaudi, 1961, pp. 37-38.

⁹ I. CALVINO, *Presentazione dell'Orlando furioso raccontato da Italo Calvino*, Torino, Einaudi, 2002, p. XXIV.

¹⁰ G. BELTRAMINI, A. TURA, *Cosa vedeva Ariosto quando chiudeva gli occhi*, Catalogo della mostra omonima, Ferrara, Ferrara Arte, 2016, p. 18.

¹¹ Cfr. nota n. 13

dallo sguardo di colui che limpidamente ammetteva «Sicuro in su le carte / verrò, più che sui legni volteggiando»¹²:

Chi vuole andare a torno, a torno vada:
vegga Inghelterra, Ongheria, Francia e Spagna;
a me piace abitar la mia contrada.

Visto ho Toscana, Lombardia, Romagna,
quel monte che divide e quel che serra
Italia, e un mare e l'altro che la bagna.

Questo mi basta; il resto de la terra,
senza mai pagar l'oste, andrò cercando
con Ptolomeo, sia il mondo in pace o in guerra;

e tutto il mar, senza far voti quando
lampeggi il ciel, sicuro in su le carte
verrò, più che sui legni, volteggiando¹³.

In quest'ottica - dunque - il poema d'Ariosto appare veramente come una *Wunderkammer*, in cui gli oggetti e i luoghi legati al suo vissuto meravigliosamente si trasformano in oggetti e luoghi simbolici, senza perdere il fascino che, forse puerilmente, suscitano gli oggetti e i luoghi che sappiamo essere appartenuti o essere stati osservati, ammirati, frequentati, attraversati da chi - artista o personalità a vario titolo - abbia in qualche modo contribuito a forgiare l'immaginario collettivo.

Ora, se questa componente biografica, anche senza voler rintracciare una fuorviante «trama di puntuali citazioni»¹⁴, è forte e riconoscibile nella rappresentazione dei luoghi operata da Ariosto, a maggior ragione lo è nell'approccio ai luoghi letterari operato dai nostri studenti, sollecitati - come si diceva - non da domande sullo specifico letterario (che, nel loro curriculum di studi, è solo un modo fra altri di rappresentare la realtà), ma da domande di senso sulla loro esistenza; per loro la possibilità di operare le necessarie «connessioni formali» di Wittgenstein, di instaurare relazioni fra i luoghi ariosteschi e gli altri luoghi letterari e dunque fra i significati di cui tutti sono portatori, è in tanto possibile in quanto abbiano preliminarmente stabilito connessioni di tipo «biografico», fortemente identificative. È un'operazione che ancora Raimondi sdogana e legittima:

Sebbene in un ambito più modesto, fatto di esperienze meno alte e inventive, è lecito credere che accada anche al lettore comune di non rinunciare a un ruolo attivo nel proprio spazio storico ed esistenziale, nemmeno nel tempo della comunicazione digitale e dei suoi simulacri opulenti. Non c'è dubbio che quando leggiamo le parole di un testo le riempiamo della nostra esperienza. [...] questo spazio sono io a costruirlo, per animarlo lo reinvento di continuo partecipando del suo movimento nello specchio attivo dell'immaginazione¹⁵.

Certo, se la lettura del Furioso si limitasse ad azionare un meccanismo banalmente identificativo, il Luogo stesso resterebbe contenitore - nell'immaginario d'Ariosto come in quello del lettore comune - di un'esperienza biografica circoscritta e piatta, impossibile da mettere in prospettiva e

¹² Cfr. nota n. 13. È anche il titolo dello studio di V. VALERIO sulle fonti geografiche dell'opera di Ariosto, cfr. *Cosa vedeva Ariosto quando chiudeva gli occhi*, Catalogo della mostra omonima, cit., pp. 250-255.

¹³ L. ARIOSTO, *Satire*, III, vv. 55-66.

¹⁴ G. BELTRAMINI, A. TURA, *Cosa vedeva Ariosto quando chiudeva gli occhi*, cit., p. 18.

¹⁵ E. RAIMONDI, *Un'etica del lettore*, cit., pp. 11-12. Mio il corsivo.

rilanciare come esperienza esistenziale condivisibile, se non condivisa. Ma questo in Ariosto non avviene: e induce dunque lo studente a ripensare i “suoi” luoghi alla luce (come piacerebbe dire a Calvino) di «un’opera concepita al di fuori del *self*, un’opera che ci permette(ss) d’uscire dalla prospettiva limitata d’un io individuale»¹⁶.

Si apre allora la possibilità di una ri-lettura, di una ri-semantizzazione dei luoghi ariosteschi e dei suoi antecedenti, che «non significa (sono parole di Borges) compiere un miserabile lavoro di carattere giuridico o poliziesco; significa indagare i movimenti, i tentativi, le avventure, i barlumi e le premonizioni dello spirito umano»¹⁷; un’operazione che non si ferma dunque al riconoscimento del luogo e della funzione narrativa dello spazio, ma riconosce la possibilità di proseguire il cammino, di ri-trovare un’altra selva, un’altra caverna, un’altra luna, un altro palazzo o labirinto o scoglio, proprio in virtù del riconoscimento del dinamismo, del ritmo nuovo del Furioso così come delineato da Calvino: «È con questo zig zag tracciato dai cavalli al galoppo e dalle intermittenze del cuore umano che veniamo introdotti nello spirito del poema; il piacere della rapidità dell’azione si mescola subito a un senso di larghezza nella disponibilità dello spazio e del tempo»¹⁸.

Gli studenti, già percorrendo il proemio del Poema ariostesco con questo zig-zag, assistono alla dissoluzione del tempio dell’epica classica, che consacra come eroe colui il quale consegue, in un non-tempo mitico, la meta del suo viaggio; assistono alla dissoluzione della cattedrale del poema medievale, edificata in un tempo ibrido tra storia e mito, nella quale l’eroe riceve la sua investitura nella misura in cui si mostra capace della *quête*. È proprio quello zig-zag, la «rapidità dell’azione» mista a «un senso di larghezza nella disponibilità dello spazio e del tempo», a sgretolare gli antichi edifici poemici e ad avviare il movimento romanzesco in cui il personaggio, da eroe dotato di qualità sovrumane (Achille o Roland che sia) diventa folle e quasi subumano (Orlando), perdendo la caratteristica umanistica del senno; e lo sgretolamento del tempio dell’epica classica e della cattedrale del poema medievale lascia spazio al ri-uso dei materiali, disponibili per la costruzione di un nuovo edificio: la “città ideale” dell’Orlando furioso, il romanzo umanistico rinascimentale che non perde – tuttavia – quella che de Cristofaro chiama «la logica metonimica dell’epos antico»¹⁹.

Perché parliamo di “città ideale”, a proposito del *Furioso*? Scrive Fabio Isman:

Nel Rinascimento, l’idea della città medievale «cresciuta disordinatamente su se stessa, con edifici ammassati lungo le strade strette e tortuose», spiega Eugenio Garin, muta per una nuova, pianificata secondo un disegno razionale. Rifiuta i precedenti schemi quando «la crisi del sistema post-feudale sbocca in un’organizzazione politico-economica incentrata sui principati», scrive Giorgio Muratore. Agli spazi aggregati, si sostituisce uno “spazio-sistema”. Le motivazioni d’ordine sacro e religioso scompaiono, in favore di un atteggiamento spiccatamente scienziato; lo spazio è «sottoposto al dominio dell’analisi sistematica e controllato dalle leggi della geometria e della matematica» [...] Fulcro di tutto è l’uomo: «L’anima è una sorta di centro», scrive Giordano Bruno. E Paracelso aggiunge: «Tutto l’universo circonda l’uomo, come il cerchio circonda il centro»²⁰.

Ora, l’Orlando furioso, proprio per quanto concerne la sua struttura poemica, sembra possedere esattamente la compostezza di uno spazio-sistema, capace di risolvere, nella misura variabile dei

¹⁶ I. CALVINO, *Lezioni americane, Molteplicità*, Milano, Mondadori, 2003, p. 135.

¹⁷ J.L. BORGES, *Dante e i visionari anglosassoni*, in *Saggi danteschi*, in *Tutte le opere*, Milano, Mondadori, 2009, vol. II, p. 1293.

¹⁸ I. CALVINO, *Presentazione dell’Orlando furioso raccontato da Italo Calvino*, cit, p. XXIV.

¹⁹ F. DE CRISTOFARO, *Le forme e i generi*, in *Letterature comparate*, a cura di F. de Cristofaro, Roma, Carocci, 2015, p. 41.

²⁰ F. ISMAN, *Andare per le città ideali*, Bologna, Il Mulino, 2016, p. 23.

canti e in quella costante e simmetrica dell'ottava, «il procedere svagato [...] degli inseguitori ma pure d'Ariosto»²¹: essa infatti garantisce ad ogni episodio, ad ogni “edificio” che compone la città-poema, autonomia da un centro «sacro e religioso», ma – insieme – senso, significazione proprio in funzione del “sistema” della narrazione complessiva, di cui Ariosto è assolutamente centro ordinatore, “demiurgo”, giacché «rivendica per sé la responsabilità delle scelte narrative», «come un tessitore che intreccia una vasta tela suscettibile di molte, sapienti variazioni»²²; le traiettorie circolari seguite dai personaggi, che li riportano sempre negli stessi luoghi (si pensi alla Selva, o allo Scoglio dell'orca), sembrano ricondurci all'universo di Paracelso, fatto di ordinati cerchi concentrici aventi il loro perno in quell'uomo un po' speciale che è il poeta-demiurgo. D'altro canto però, «questo slancio e insieme questo agio nel raccontare»²³ sembrano procedere in direzione assolutamente contraria all'«atteggiamento scienziata» di cui si diceva, anzi, con Calvino, «si direbbe che il poeta cominciando la sua narrazione non conosca ancora il piano dell'intreccio che lo guiderà con puntuale premeditazione»²⁴. Ariosto – non è certo cosa nuova – ironizza sulla sua costruzione e sul suo ruolo, giacché tanta sapienza costruttiva, tanto composto equilibrio fra le parti gravita in realtà intorno a quel centro mutevole, variabile, cangiante che è l'uomo, per quanto si tratti appunto di quell'uomo un po' speciale che è il poeta-demiurgo. Per questa strada, il poema d'Ariosto diventa parodia di tanto rinascimentale, fiducioso scientismo e offre a noi e a nostri giovani lettori le ulteriori chance di re-intepretazione che offre sempre la parodia, sovversiva, oltre che conservativa, «poiché è per natura una trasgressione autorizzata», presupponendo «sia l'autorità che la sua trasgressione, sia la ripetizione che la differenza»²⁵.

Abbiamo allora messo in mano ai nostri studenti la bussola doppia della loro esperienza biografica e letteraria e li abbiamo mandati esploratori per i luoghi del Furioso. Gli abbiamo chiesto in primis di individuarli e farne una mappatura: la loro attenzione si è fermata principalmente sulla Corte, sulla Selva labirintica e sul labirinto del Palazzo d'Atlante, sulla Grotta di Medoro, sull'Isola d'Alcina, sullo Scoglio dell'orca e infine sulla Luna dove l'imperturbabile Astolfo, già uomo-pianta, si reca per recuperare il senno d'Orlando; minore interesse hanno invece suscitato i campi di battaglia, forse anche perché – com'è stato osservato – «la ricerca ariostesca sulla tecnica narrativa delle scene guerresche» andava elaborandosi entro un contesto molto preciso di ricerche artistico pittoriche (si pensi a Paolo Uccello e Piero della Francesca, ma soprattutto all'elaborazione teorica di Leon Battista Alberti, la cui vicinanza ad Ariosto è ancora assai discussa)²⁶, dal quale il poeta difficilmente può pensarsi svincolato; sicché il campo di battaglia «luogo privilegiato per saggiare la forza espressiva del racconto», diventa «anche un esercizio [...] sulla difficoltà di conciliare azioni di massa e innumerevoli singoli *exploits*» e «più centri d'azione devono convivere con uno spazio unificato»²⁷: questo probabilmente deve aver rallentato quel lavoro di «logica metonimica» cui si accennava e che, già complesso su luoghi fortemente centrati, come quelli appena elencati, si è rivelato arduo su un luogo che, quasi per definizione, centro d'azione ne ha più d'uno. Inoltre

²¹ I CALVINO, *Presentazione dell'Orlando furioso raccontato da Italo Calvino*, cit, p. XXIV.

²² Cfr. R. LUPERINI, P. CATALDI, L. MARCHIANI, F. MARCHESE, *La scrittura e l'interpretazione*, Palermo, Palumbo, 2011, vol. 2, pp. 552-553.

²³ I. CALVINO, *Presentazione dell'Orlando furioso raccontato da Italo Calvino*, cit, p. XXIV.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ I. FANTAPPIÈ, *Riscritture*, in *Letterature comparate*, cit., p. 147. Mi sono occupata di parodia in L. MIRONE, *La riscrittura parodica a scuola*, in *Le competenze dell'italiano*, a cura di N. Tonelli, Torino, Loescher, 2016, pp. 115-124.

²⁶ Cfr. L. BERTOLINI, *Alberti in Ariosto*, in *Cosa vedeva Ariosto quando chiudevava gli occhi*, Catalogo della mostra, cit., pp. 320-325.

²⁷ F. BORGO, *Il Furioso e l'arte della battaglia: Ariosto immagina la guerra*, ivi, pp. 261-262.

«questo immaginario guerresco, modellato da necessità celebrative e propagandistiche, da requisiti stilistici e formali, era lontano dalla realtà dei campi di battaglia, che rimanevano spesso oltre l'esperienza diretta della popolazione urbana, mediati dai resti abbandonati sul terreno»²⁸; e dunque anche lo studente può averne avvertito l'estraneità.

Una volta tracciata la mappatura, s'è chiesto agli studenti di dare a quei luoghi ariosteschi i connotati riconoscibili di luoghi a loro familiari, così come anche Ariosto aveva fatto. Questo ha contribuito ad avvicinarli fisicamente, a renderli pensabili e percorribili; e un repertorio delizioso di microambientazioni regionalistiche, che ovviamente – nel nostro caso – hanno avuto i caratteri estremi della Sicilia (i crateri etnei come scenario lunare, gli scogli appuntiti di Trezza come pericolosi approdi dell'orca, etc.), ha consentito di mettere a fuoco la componente soggettiva nella costruzione degli spazi e il significato esistenziale di cui ognuno di noi investe i luoghi. La Luna, ad esempio, acquistando i caratteri fisici del cratere vulcanico, noto e mille volte toccato con mano, si è caricata dei sensi ulteriori che vengono da quell'esperienza diretta e forte.

Quindi i luoghi – è stata questa l'acquisizione importante dei primi due passaggi – hanno un senso per quello che oggettivamente sono, cioè contenitori “fisici”, “reali” di un accadimento, ma hanno un senso forse ancora più importante che è quello dell'esperienza emotiva che si è consumata in essi, della valenza esistenziale che ad essi associamo. E da qui si è passato allora a lavorare sul valore simbolico dei luoghi: quello attribuito da Ariosto e quello che possiamo attribuire noi, rileggendolo.

Lucy – per esempio - scrive che la Selva del Furioso oggi sarebbe un aeroporto:

Un luogo così è un immenso contenitore di incontri fortuiti. L'aeroporto suggerisce l'idea di perdizione e allo stesso tempo di scoperta del primo canto. È un luogo di transito e di transizione, che ognuno di noi attraversa assolutamente ignaro della particolarità delle storie che lo circondano e consapevole solamente della loro vastità. Come Angelica corre tra alberi e piante apparentemente tutti uguali, senza sapere cosa si cela dietro, noi passiamo con noncuranza tra migliaia di persone così diverse e tutte indistinguibili ai nostri occhi. Gli unici punti di riferimento rimangono gli elementi più vistosi, le stelle nella selva come le luci del terminal a Fiumicino.

Mara e Nicole compiono un'operazione di elaborazione simbolica ancora più estrema:

La selva, con l'intrigo della sua vegetazione, si presta a fughe ed inseguimenti, ad occultamenti e riapparizioni improvvise; offre ristoro, ma cela minacce. Spesso ci si perde e la ricerca, appena iniziata, viene deviata su un nuovo oggetto “disorientato”. La selva di Ariosto è soffocante, non perché ristretta, ma perché è enorme. Io la immagino non come un vero e proprio luogo, ma come un sistema tentacolare: come la burocrazia italiana, un labirinto dalle direzioni incerte, circolare nei percorsi per la mancanza di un'entrata e di un'uscita che siano ben chiare! (Mara)

Della selva ariostesca, alla quale ho associato l'immagine dei boschi di castagni etnei, ho analizzato le fisionomie che la rendono uno dei luoghi chiave del Furioso. Nella selva, dal carattere dinamico e mutevole, entrano ed escono quasi tutti i personaggi. C'è chi cerca rifugio, chi una strada, chi cerca ragioni e chi insegue l'amore, chi ci finisce per caso. In questo fluire non mancano gli incontri e gli scontri, perdite e ritrovamenti, ed è un piccolo universo entro il quale sembra regnare l'incostanza della caotica fortuna. La religione ha un po' la stessa fisionomia della selva. Tutti per un motivo o per un altro, ci inciampano dentro, per rispondere a domande, per trovare conforto, per conoscere nuove idee. E una volta dentro, ognuno batte il proprio percorso. Sceglie da che parte andare, se girare a destra dopo il primo pioppo, o a

²⁸ *Ibidem*.

sinistra dopo il terzo faggio. E nel complesso delle sue ramificazioni anche la religione sa essere caotica. Caotica per l'affacciarsi di qualche nuovo credo, per il modificarsi di alcune, lo scindersi di altre... Ciascuno ha un modo proprio per affrontarla: la fede guida gli animi in modo particolare e offre a ciascuno la propria unica uscita. (Nicole)

Giada, creativa e grafica in erba, associa il Palazzo d'Atlante al labirinto e pensa sorridendo alle scale di Hogwarts nella saga di *Harry Potter* e poi, facendosi più seria, alle prospettive stranianti di Escher:

Lo ammetto: all'inizio ho pensato alle scale di Hogwarts! Ma poi a un palazzo di Escher: un edificio costruito su più piani, non necessariamente paralleli, e collegati da scale che si intrecciano e compongono formando un labirinto; un luogo inesistente, nel quale vanno ad annullarsi le leggi della fisica a noi note, ma, più in generale, il tempo e lo spazio; un posto sconnesso dal resto del mondo, in cui muovendoti non sai mai dove andrai a finire, perché è esso stesso in movimento, e mai statico. Io lo penso così, il Palazzo d'Atlante: perdita di punti di riferimento e di razionalità.

E si potrebbe continuare a lungo nell'universo variegato di questi giovanissimi lettori (appena sedicenni): Liliana pensa alla Selva come a una vecchia audiocassetta, "con due facce molto diverse fra loro" e un nastro che gira "a ciclo continuo"; Simone al cubo di Rubik, che obbliga "ogni personaggio a provare infinite combinazioni, tornando talvolta sui propri passi"; Alessia a un enorme mazzo di chiavi, nel quale ognuno cerca quella che apra la propria porta di casa... Anche i loro quaderni sono – in qualche modo – una *Wunderkammer*.

Ai loro significati abbiamo quindi voluto accostare quelli intuiti da altri artisti che hanno raccolto il fascino della lezione ariostesca sui luoghi: è indubbio infatti che il repertorio geografico (e toponomastico) di Ariosto sia tanto più seducente quanto più combina insieme la sua esperienza biografica, il patrimonio toponomastico tratto dai poemi classici e le acquisizioni legate alla scoperta del Nuovo Mondo e suggerisca pertanto agli studenti un movimento interpretativo simile a quello di una spola. Noi abbiamo privilegiato tre fra le molte direttrici possibili. Le schematizziamo velocemente:

1. *Di qua di là, di su di giù*

La prima direttrice suggerita assume il poema, la struttura stessa del poema, come «equilibrata, armonica costruzione di un edificio [...], luogo artificiale ove si giocano senza riserve il rischio di smarrire la retta via e la fatica febbrile di ridisegnare nello smarrimento il franto ma coerente percorso della salvezza, il filo verso il vero» manzoniano²⁹. Chiave d'accesso a questo edificio-poema, al testo come «metafora assoluta»³⁰, è la formula che, già dantesca, in Ariosto assume i connotati del «rischio» e della «fatica febbrile» di cui si diceva, inducendo gli studenti a seguire con spregiudicatezza le traiettorie digressive variegata e molteplici che conducono - passando per Sterne – a Manzoni, lettore di Sterne, sino a Gadda, lettore di Manzoni. Con quel che significa disserrare a uno studente il potenziale – destrutturante e insieme disperatamente vitale – del procedimento della digressione.

²⁹ C. BOLOGNA, *Il filo della storia*, in *Critica del testo*, I, 1, 1998, p. 347. Lo stesso Bologna ricorda la matrice manzoniana dell'espressione, A. MANZONI, *Lettre à M.C***sur l'unité de temps et lieu dans la tragedie*.

³⁰ Ivi, p. 345.

2. Nei labirinti di Borges

Selva o Palazzo, come abbiamo visto il labirinto ha catturato l'immaginazione degli studenti e si è dunque pensato di sottoporre alla loro attenzione lo scrittore che, forse più di ogni altro, ha interpretato nel Novecento questo luogo come emblema della condizione senza scampo dell'uomo moderno, perduto il centro gravitazionale di una verità assoluta; il luogo da cui *Non ci sarà sortita. Tu sei dentro/ e la fortezza è pari all'universo/ dove non è dritto né rovescio/ né muro esterno né segreto centro*³¹. In particolare dello scrittore argentino si è pensato di sottoporre ai giovani lettori innanzi tutto le quartine di *Ariosto e gli arabi*³², in cui, in un delirio di caleidoscopio, vengono passati in rassegna – una rassegna nient'affatto pedissequa, ma frutto, è il caso di dirlo, di una logica combinatoria – i luoghi del Furioso proprio come altrettante risemantizzazioni dei *giardini d'Inghilterra* arturiani, de *l'indistinto/ limo che il Nilo dei sogni abbandona, del destriero alato proveniente chissà se dalla Persia o dal Parnaso*: i residui – si direbbe – degli edifici sgretolati del tempio dell'epica classica e della cattedrale delle narrazioni medievali. Accanto ai versi, assume un significato particolare la lettura di racconti come *Il giardino dei sentieri che si biforcano*³³ o il brevissimo e importante *Il palazzo*³⁴, o ancora e soprattutto *La biblioteca di Babele*, «universo [...] indefinito, e forse infinito», eppure rigorosamente organizzato secondo un ordine «invariabile», che ci rimanda alla struttura aperta e in verità infinita del poema ariostesco, regolato tuttavia dal ritmo ordinato e incontrovertibile dell'ottava, la sua unità narrativa. Questo universo, che «attinge(va) bruscamente le dimensioni illimitate della speranza» perché – si dice – «comprende(va) tutti i libri», produce «stravagante felicità», la stessa che sembra cogliere Angelica nella labirintica selva quando la selva, aprendo infinite vie alla fuga, è per lei strumento di salvezza; e al contempo, inaccessibile proprio nella sua infinità, la Biblioteca, come la selva, produce «una eccessiva depressione», e molti, presi da «furore» si danno alla «insensata distruzione di milioni di libri», come Orlando, furioso, divelle piante e tronchi, “libri” rivelatori degli amori di Angelica e Medoro. La Biblioteca, «illimitata e periodica», è il luogo in cui si muove «un eterno viaggiatore» per scoprire «alla fine dei secoli che gli stessi volumi si ripetono nello stesso disordine (che ripetuto sarebbe un ordine: l'Ordine)»³⁵: la «elegante speranza» del viaggiatore-narratore diventa per gli studenti strumento di risemantizzazione del labirinto e di interpretazione dell'ordine-disordine del Poema; e della vita. E un'attenzione speciale meriterebbero le suggestioni che ci vengono dalla lettura delle quartine de *La luna*³⁶.

3. La Terra vista dalla luna

La terza proposta di risemantizzazione dei luoghi ariosteschi viene infine dal cinema e si avvale della visione del poetico cortometraggio di Pierpaolo Pasolini, *La terra vista dalla luna*, uno degli episodi de *Le streghe*³⁷. I tre protagonisti (interpretati da Totò, Silvana Mangano e Ninetto Davoli) si muovono, davvero stralunati, in una Roma irriconoscibile nonostante il Colosseo, in cui gli edifici e le case hanno perso identità e senso e anche il monumento antico è luogo di mercimonio. *I vani desideri sono tanti/ che la più parte ingombran di quel loco*: e il “loco” non è solo la città, ma anche la

³¹ J.L. BORGES, *Labirinto*, in *Elogio dell'ombra*, in *Tutte le opere*, Milano, Mondadori, 2009, vol. II, p. 279.

³² ID., *Ariosto e gli arabi*, in *L'artefice*, in *Tutte le opere*, cit., vol. I, pp. 1230-1237.

³³ Cfr. ID., *Il giardino dei sentieri che si biforcano*, in *Finzioni*, in *Tutte le opere*, cit., vol. I, pp. 690-702.

³⁴ Cfr. ID., *Il palazzo*, in *L'oro delle tigri*, in *Tutte le opere*, cit., vol. II, p. 539.

³⁵ ID., *La biblioteca di Babele*, in *Finzioni*, cit. pp. 688-689.

³⁶ ID., *La luna*, in *L'artefice*, cit., p. 1191.

³⁷ *Le streghe*, 1967, film corale in cinque episodi prodotto da Dino De Laurentis per la regia di M. Bolognini, V. De Sica, P. Pasolini, F. Rosi, L. Visconti. Protagonista di tutti gli episodi è Silvana Mangano.

stamberga abitata dal trio surreale, straripante di oggetti disparati, *la spazzatura delle altre poesie*, come sarebbe piaciuto dire a Palazzeschi, in attesa di una ricontestualizzazione. Anche i tre disgraziati devono fare l'esperienza semplice e amara della perdita e della degradazione per recuperare – fra i desideri vani – le ragioni elementari dell'esistere; perché in fondo la Terra vista dalla Luna è l'aspirazione segreta non solo dell'uomo rinascimentale, ma di tutti quelli che non vogliono arrendersi alla stasi e al silenzio.

Con le ulteriori sollecitazioni provenienti dal Novecento, il repertorio dei luoghi diventa immenso perché ogni luogo non è più uno, ma si moltiplica per ciascuna delle riletture compiute. Si pone allora il problema di ricompattare i luoghi, così come nel poema essi stanno compatti seppure divisi. Ci viene incontro – come s'è detto – l'immagine della città ideale e lo strumento "pasoliniano" del video, giacché «il problema non è certamente quello di "fare scuola" all'interno delle aule scolastiche attraverso le tecnologie digitali, bensì quello di gettare un ponte tra le pratiche d'uso delle tecnologie espresse dagli studenti e le pratiche formative che hanno luogo nella scuola stessa»³⁸.

Le immagini del video realizzato dagli studenti danno ai luoghi della "città ideale" corpo e spessore reale: l'immaginazione dei luoghi si aiuta con l'esperienza fisica e biografica di essi; poi quei luoghi, attraversati come un *fil rouge* da un donna in fuga, si trasformano, simbolicamente reinterpretati. Una voce fuori campo racconta questa vicenda nuova e antica di destrutturazione e ricomposizione, in nuove ottave composte dagli studenti sul modello antico. Eccone qualche esempio.

Simona e Liliana danno alla selva ariostesca i caratteri di una moderna metropolitana e, sul modello dell'ottava I, 33, così descrivono, dopo un breve preambolo chiarificatore delle loro intenzioni, Angelica in fuga:

Chi si trova su una metropolitana ha una direzione, ma non è sempre lo stesso per tutti. Alcune stazioni della metro si offrono a vari scopi: per alcuni sono soltanto un posto meno esposto al freddo dove dormire. Ed è qui che riconosciamo la quète, la volontà di ciascuno di portare a termine la propria ricerca, ostacolata dall'intrecciarsi dei fatti e delle coincidenze...

Fugge per vie, osservando altri cercare,
terra di nessuno fra fuga e fine,
lì dove ombre e caos deve ordinare.
Sente le storie che son copertine
dell'ombre che uno scopo han da portare.
Crede di direzioni aver decine,
gira di là, di qua per quel sentiero
che la riporta alla fermata zero.

Chiara e Thomas invece risemantizzano la Luna attribuendole il significato dell'Es freudiano, perché (scrivono) "come sulla luna si ritrova tutto quello che sulla Terra è smarrito (anche il senno), nell'Es si trovano tutti i pensieri e le pulsioni represses costrette a rimanere nel nostro inconscio". Le ottave ariostesche prese come riferimento sono XXXIV, 70-87:

Astolfo cade in un sonno profondo e sogna di trovarsi nel proprio Es, che appare come un luogo caotico e stracolmo di emozioni, pulsioni e istinti. Lì trova, guardandosi intorno, pulsioni riconducibili a se stesso, che non immaginava di coltivare.

³⁸ P. FERRI, A. MARINELLI, *Introduzione a H. JENKINS, Culture partecipative e competenze digitali*, Varese, Guerini studio, 2013, p. 37.

Astolfo allora in abissal sopore
 la sfera onirica varca, e in tale
 tetro loco un vento straziatore
 istinti e pulsioni agita brutale.
 Qui, represse dall'Io carceratore
 e costumate dal super-Io morale,
 inattese emozioni scorse tante
 rinchiuso dall'immenso soffocante.

Nicole risemantizza le ottave del Palazzo di Atlante (XII, 8-10) pensando a una sala gremita di *slot machines*, dentro cui si perdono alienati giocatori:

Leggendo del palazzo di Atlante ho visto Orlando affannarsi di qua e di là tra le stanze e i corridoi che in vita mia sono solo riuscita ad immaginare. L'ho visto perdersi di su di giù tra le mura e i giardini e gli angoli incantati, seguendo il sortilegio della voce dell'amata. Correndo alla ricerca di Angelica, mettendo cuore, occhi e orecchie in gioco per lei. Angelica è l'unica che il paladino senta, l'unica che creda di vedere. Ignora i paladini che come lui sono persi nell'incantesimo e rimane intrappolato dal palazzo stregato. La tensione, la speranza effimera verso cui tende il cuore del paladino, credo possa essere paragonata al desiderio di vittoria dei giocatori dipendenti dalle slot machines. E quelle file di slot luminose, quegli schermi colorati sono i labirinti dentro cui i giocatori si perdono. Perdono se stessi e il loro orientamento, tanto temporale quanto spaziale, passando ore con gli occhi fissi allo schermo, ignorando chi è seduto a fianco, inserendo avidamente un gettone dietro l'altro, rincorrendo la possibilità di vittoria che, per probabilità, è approssimabile a quella per Orlando di trovare Angelica.

E affannosi inseriscono gettoni
 con le dita tremanti di fervori,
 ammicchiando speranze e delusioni,
 prigionieri di rumori e colori.
 I minuti smarriti in milioni
 quasi ignorando gli altri giocatori:
 tutti intenti ad inserir monete
 per curare le anime incomplete

A noi non resta che affidare alle parole di Romano Luperini il senso di questa ricerca-azione:

La lettura come dialogo con il testo e con gli altri interpreti del passato e del presente presuppone una civiltà del dialogo, fondata sul conflitto delle interpretazioni. Puntare sulla interpretazione e sulla attualizzazione del testo, motivare le ragioni per cui lo leggiamo e lo valorizziamo, significa interrogarsi sul mondo, scommettere su un suo senso possibile, confrontare valori con valori. In una società in cui ogni valore appare azzerato in un magma indifferenziato, la scuola ha oggi il dovere di prefigurare una civiltà come dialogo e come conflitto delle interpretazioni libero da dogmatismi e da verità precostituite. Sta qui – in questo nodo che unisce competenza e libertà, aderenza ai dati e rispetto degli interlocutori, assunzione coraggiosa di responsabilità e consapevolezza della propria parzialità – il nesso che unisce il problema della interpretazione a quello della democrazia³⁹.

³⁹ R. LUPERINI, *Diciassette tesi sull'insegnamento della letteratura* in *Insegnare la letteratura oggi*, Lecce, Manni, 2000, p. 233.