NOTE E RASSEGNE

L'ARISTO IN SPAGNA:

A PROPOSTO DI UN RECENTE VOLUME DI A. VIAN HERRERO

*(Difraces de Ariosto. Orlando Furioso en las narraciones
de El Cróton, Manchester UP, 1998).*

di

Lorenzo Bartoli

Nell'ambito della critica letteraria rinascimentista, uno dei settori più attivi in questi ultimi anni appare senz'altro quello relativo alla ricezione europea dei maggiori capolavori italiani dell'epoca, a cominciare dal *Cortegiano* e dall'*Orlando Furioso*. Si tratta di un filone di studi che ha dato notevoli risultati al livello specifico della tradizione di una particolare opera (è il caso del volume di Javitch sulla fortuna del *Furioso*), e che nel contempo ha condotto a vari ed importanti tentativi di ridefinizione dell'epistemologia rinascimentista, dalla "svolta epistemologica" indagata da Hempfer e incentrata sull'*Orlando Furioso*, agli studi di Burke sulla tenuta della civiltà *cortegiana* a partire dall'analisi della fortuna del capolavoro del Castiglione.¹ L'importanza di questo filone di studi non si limita perciò allo specifico di ciascun autore indagato, ma riguarda anche le implicazioni metodologiche collegate a tali ricerche.

Particolare attenzione è stata poi data ai rapporti italo-iberici cinquecenteschi, a partire, forse, dall'edizione curata da Pozzi della traduzione del *Cortegiano* di Juan Boscan.² Ciò dipende da due ragioni: la centralità politica del regno di Spagna nelle vicende italiane del Cinquecento (direttamente implicata, in modo diremmo esemplare, nel percorso biografico del Castiglione, scrittore in esilio, per così dire, dapprima a Roma e quindi presso l'imperatore Carlo V, che lo celebrò come *el mejor caballero del mundo entero*); la prossimità linguistica, che facilitò il travaso nella cultura spagnola di modelli poetici della tradizione italiana. Così, la citata traduzione di Boscán, non costituisce solo un capitolo della fortuna del *Cortegiano* in Spagna, ma rappresenta viceversa, attraverso il filtro di Garcilaso, un decisivo repertorio linguistico sulla strada del formarsi di un gusto poetico rinascimentale in Spagna.

Il risultato più preciso, e probabilmente di maggior portata critico-metodologica, offerto da questo filone di studi riguarda una questione ben

circoscrivibile, ovvero l'attenzione nei confronti del prodotto bibliografico quale veicolo nella trasmissione e ridefinizione della lezione originale. Apparati, indici, traduzioni e così via, agendo in modo assolutamente decisivo nella fruizione e dunque nella rifunzionalizzazione del messaggio poetico, suggeriscono, *a posteriori*, un importante riferimento per valutare l'originale ambiguità di testi quali il *Furioso* ed il *Cortegiano*. Le letture *discrepanti* di tali classici, secondo la formula di Hempfer, risalgono in definitiva alla natura complessa e multisemica che è già dell'originale, secondo quanto individua lo stesso Hempfer a proposito del *Furioso*, ma anche Burke a proposito del *Cortegiano*, sviluppando almeno in parte uno spunto di Greene sulla natura ludica e critica del dialogo di Castiglione.³ Ma la discrepanza originale di un'opera si può, di fatto, argomentare solo attraverso il riscontro della sua tradizione, ossia attraverso lo studio della ricezione del testo, che per l'appunto si manifesta, *in primis* nei modi della sua trasmissione e dunque della rifunzionalizzazione del testo di partenza.

Da questo punto di vista, un tema centrale e scarsamente sviluppato riguarda la tenuta dell'italiano nella fortuna di tali testi, a cui accenna Pozzi nell'edizione del *Cortesano*. Anche da questa prospettiva, l'esito del *Cortegiano* risulta esemplare: se Castiglione chiese alla madre che gli inviasse settanta copie del *Cortegiano*, è evidente che il *Cortegiano* dovette entrare in Spagna non già nella traduzione castigliana, ma bensì in italiano e che dunque ci doveva pur essere, in Spagna, un pubblico di una certa consistenza disposto ad affrontare in italiano persino le ultime novità editoriali.⁴

Un recente volume di A. Vian Herrero, dedicato alla fortuna dell'*Orlando Furioso* in Spagna, o meglio al travestimento ariostesco operato all'interno del *Cróton*, offre l'opportunità di sviluppare la questione così come l'abbiamo definita.

Il *Cróton*, scritto con ogni probabilità attorno alla metà del Cinquecento e prodotto dalla cultura accademica castigliana di quel periodo, fortemente impregnato di spirito erasmiano, rappresenta un capitolo di una certa rilevanza nella storia della fortuna iberica dell'*Orlando Furioso*. Le riprese dal capolavoro ariostesco, infatti, sono numerose e di sostanza, ancorché iscritte in una formula dialogica di chiaro stampo lucianesco - secondo, appunto, l'indicazione erasmiana; ed anzi si può senz'altro affermare che Ariosto sia, assieme a Luciano, la fonte principale del *Cróton*. L'autore di quest'opera - che si firma con lo pseudonimo di Cristoforo Gnofoso, e la cui identità continua ad essere dibattuta,⁵ - si rivolge al *Furioso* per estrapolarne episodi narrativi di certa esemplarità, in particolare per ciò che riguarda le vicende amorose - l'episodio di Alcina (*Furioso* V-VII;), la novella di Filandro, Argeo

e Gabrina (*Furioso* XXI); la vicenda di Fiordispina e Ricciardetto (*Furioso* XXV) e quella di Olimpia e Bireno (*Orlando Furioso* IX, X e XI); il racconto dell'oste in *Orlando Furioso* XLIII -, rivestendoli e rifunzionalizzandoli nel diverso marco formale del dialogo di un gallo e Micilo. Sicché tali riprese necessitano un lavoro di decrittazione, di puntuale lettura in parallelo, proprio per valutare lucidamente la portata del debito di *Gnofoso* nei confronti del Ferrarese.

Il volume di Ana Vian Herrero svolge dunque questa funzione, di precisazione dei termini dell'incontro tra l'autore castigliano ed il modello italiano, ma anche di chiarificazione delle forme della trasformazione e risistemazione del materiale diegetico e linguistico ariostesco. Il travestimento castigliano viene descritto con notevole precisione, e della lezione ariostesca si mette in risalto la dimensione più precisamente morale, quella cioè su cui insistevano a fondo i commentatori cinquecenteschi, a cominciare dal Fornari. A ciascuno degli episodi interessati la Vian dedica un capitolo del suo libretto (III-VII), sempre con stringente analisi letteraria; ad aprire il volume, due capitoli introduttivi (uno metodologico ed uno sulle prime traduzioni castigliane del *Furioso*); a chiudere, un breve capitolo conclusivo (IX. *Metamorfosis de Ariosto*).

Si tratta di un lavoro di sicuro interesse e uso da parte dello specialista cinquecentesco, il cui valore non si limita alla messa a punto della questione, ma affonda proprio nel valore linguistico della prova: così la Vian dimostra che Gnofoso non utilizzò la versione castigliana del *Furioso* di Urrea (1549), ma quella assai meno diffusa di Hernando de Alcocer, evidentemente per ragioni di accessibilità al testo, giacché l'edizione Urrua del *Furioso* castigliano fu pubblicata ad Amberes (1549), laddove quella di Alcocer, pubblicata a Toledo (1550), doveva risultare evidentemente più alla portata dell'accademico vallisolitano. L'individuazione della precisa fonte di Gnofoso riveste una notevole importanza, poiché consente di rifiutare in forma assolutamente definitiva, l'idea che Gnofoso fosse italiano (idea suggerita, con qualche precipitazione, da Bataillon).

D'altra parte, l'analisi testuale della Vian non si limita a riscontrare i parallelismi fra il *Furioso* ed il *Cróton*, ma cerca piuttosto di indagarne il significato più specificamente epistemologico. In questo senso, la lettura dell'episodio di Alcina appare sintomatica, anche metodologicamente. Aldilà, infatti, delle riprese formali del *Cróton*, la riscrittura della vicenda appare fortemente marcata in senso più precisamente etico, ancorché segnato diversamente nello scioglimento dell'intreccio: laddove Rinaldo riuscirebbe, *in extremis*, a tirarsi fuori dal regno di Alcina annullandone la magia (e dunque,

allegoricamente, superando i vizi della sensualità) ed anzi distruggendone il regno, il Capitano del *Cróton* pur fuggendo dalla podestà della bella Saxe, non vive nessun tipo di conversione, rifugiandosi, piuttosto, in un monastero (e così investendo, contestualmente, l'ipocrisia monacale all'interno dello schema morale dell'opera). Sicché, per dirlo con la Vian, «hay una diferencia esencial entre 'Gnofoso' y Ariosto [...]: aunque en el *Crotalón* la corte de Saxe simbolice también la misma 'futilidad de la apariencia' [...], la liberación del capitán castellano dista de restablecer orden alguno, pues su existencia frailuna no hace sino prorrogar de otra manera, una vida de placeres, animalizada y sin responsabilidad; el personaje, por tanto, no saca mínimo rendimiento a ese acto de contrición o a esa reconsideración que tan sincera parecía» (44).

Il fatto è, tuttavia, che già Hempfer aveva individuato, nell'analisi di questo stesso episodio del *Furioso*, la sottile ironia dello svolgimento diegetico ariostesco: abbandonata Alcina, infatti, non facciamo in tempo a giungere alla fine del Canto X che ritroviamo Rinaldo nuovamente alle prese con l'amore carnale, questa volta suscitato gli dall'apparizione di Angelica, nuda e incatenata a una roccia. Tanto stridono i contenuti allegorico-morali con lo sviluppo narrativo della vicenda, che un commentatore cinquecentesco, il Lavezuola, aveva modo di osservare: «non par che dicevolmente l'Ariosto habbia nel fine di questo canto introdotto Ruggiero a voler prendere carnal diletto con Angelica, e tanto più, che questo fatto occorre subito dopo la partita di Logistilla»⁶. Insomma, la questione non può limitarsi allo scioglimento del significato allegorico del *Furioso*, quanto piuttosto riguarda la «pluralità di sistemi di senso possibili, e reciprocamente discrepanti», che costituisce, come ha finemente osservato Hempfer, la cifra epistemologica più precisa del capolavoro ariostesco.

La rifunzionalizzazione di un determinato schema allegorico, dunque, investe il *Cróton* ma anche l'interpretazione del *Furioso*: di qui che tali studi comparativi finiscano per risultare assai benefici non solo per che si occupa del rifacimento, ma anche per chi desidera indagare la complessità epistemologica degli originali italiani.

Universidad Autónoma de Madrid

NOTE

¹ Cf., rispettivamente: Daniel Javitch, *Proclaiming a Classic: the Canonization of Orlando Furioso*, Princeton (UP), 1990; Klaus Hempfer, *Diskrepante Lektüren: die Orlando-Furioso-Rezeption im Cinquecento*, Stuttgart (Steiner), 1987; Idem, *Testi e Contesti. Saggi post-ermeneutici sul Cinquecento*, Napoli (Liguori), 1998; Peter Burke, *The Fortunes of the Courtier: The European reception of Castiglione's Cortegiano*, Cambridge (UP), 1995.

² Cf. Baldassare Castiglione, *El Cortesano*, a cura di Mario Pozzi, Madrid (Catedra), 1994.

³ Cf. Thomas M. Greene, *Il Cortegiano and the Choice of a Game*, in *The Vulnerable Text. Essays on Renaissance Literature*, New York (Columbia UP), 1986, pp. 46-60.

⁴ Sulle vicende editoriali della princeps del *Cortegiano* si vedano le importanti precisazioni offerte da Bertolo (cf. Fabio Bertolo, «Nuovi documenti sull'edizione princeps del *Cortegiano*», in *Schifanoia*, 13-14: 133-44), che riporta fra l'altro la lettera da Madrid del 10 settembre 1528, in cui Castiglione scrive alla madre: «vorrei che se mi mandassero insino a settanta volumi del Cortegiano per la via di Genova ecc.» (cf. Baldassar Castiglione, *Lettere inedite e rare*, a cura di Guglielmo Gorni, Milano-Napoli (Ricciardi), 1969, lettera n. LXXIV).

⁵ Asunción Rallo insiste sull'attribuzione a Cristobal de Villalon, umanista e accademico di Valladolid dal 1530 al 1545: cf. Cristobál de Villalón, *El Cróton*, Asunción Rallo (a cura di), Madrid (Catedra), 1990.

⁶ Cf. le «Osservazioni del Sig. Alberto Lavezuola sopra il Furioso di M. Lodovico Ariosto [...]», in *Orlando Furioso di M. Ludovico Ariosto* [...], Venezia 1584; il brano riportato è citato da Hempfer, p. 137.