

colui che gli rompeva le uova nel paniere, aveva mantenuto toni moderati: « E che facevo? Come *belve affamate* si sono 'menati' tutti e tre nella stanza appena Gaetano ha chiuso gli occhi; la vedova *arraffava con la testa nei mobili*, e facevano a chi *pigliava di più* ». *Menarsi come belve affamate, arraffare con la testa nei mobili, fare a chi piglia di più*: ancora quei verbi indicanti l'ingordigia del possesso, chiaramente definita, qui, dal paragone con le belve affamate. Ma è l'altra battuta di Geronta, nella quale si accumulano numerose e grandinanti le parole indicanti gli oggetti e il denaro, quasi un densissimo concentrato verbale, che convince Giacomino a chiedere che siano messi « i suggelli » e a dare il via, in definitiva, al diabolico piano: « ...Tu hai ereditato il terzo. Sei tu che devi fare l'interesse di Gaetano e l'interesse tuo. Un terzo di tutto l'asse ereditario è tuo. Vedi quel tavolo? Un terzo è tuo. Quante sedie ci stanno qui dentro? Novanta? Trenta sono tue. Quanti piatti ci stanno? Trecento? Cento sono tuoi. E così i vestiti, la biancheria: tutto... » Il martellare delle parole è come potenziato dalle indicazioni numeriche — *un terzo, novanta, trenta, trecento, cento* — che tumultuano nella battuta e costituiscono la spinta decisiva perché Giacomino, di fronte alla prospettiva di essere proprietario di quei beni così puntigliosamente enumerati — il terzo dell'asse ereditario, il tavolo, le sedie, i piatti, i vestiti, la biancheria —, intraprenda l'azione giudiziaria suggeritagli da Geronta.

Ancora più fitta, quasi ossessiva, la presenza di queste parole-chiave nel terzo atto, anche per le vistose definizioni numeriche del denaro; una vera giostra di *biglietti da mille lire* distribuiti da Napoleone Botta alla gente, « senza sapere se ne avevano bisogno » o non, costituisce come il preludio di una sinfonia sapientemente orchestrata a base di decine o centinaia di milioni che sembrano saettare per tutta la tessitura del parlato, illuminandolo di una luce talora accecante, più spesso sinistra, se si pensi al piano cui quel denaro stesso è finalizzato. Si apprenderà, dall'indagine esperita dal signor Lanciano, l'untuoso collaboratore di Geronta, ignaro tuttavia dei vantaggi che questi ricaverà da tutta l'operazione, che l'ammontare complessivo dei beni di Gaetano Trocina è di *novecento milioni*, che diventano quasi *un miliardo e mezzo* se si aggiunge il valore dei buoni del tesoro. Il tutto, naturalmente, comprensivo di « mobili, immobili, tenuta agricola con case coloniche, capi di bestiame, scorte vive e morte, i due palazzi a Sorrento, argenteria, gioielli, dollari e sterline... »; da questa panoramica di ricchezze emergono poi come in primi o primissimi piani i *quattrocento milioni* che dovrebbero toccare a Giacomino, ma ridotti a *trecento* per via della tassa di successione che egli dovrebbe pagare qualora accettasse l'eredità. E non basta: se

finora il denaro era stato solo nominato, nell'ultima fase dell'azione che precede la conclusione vera e propria dell'affare, esso appare materialmente e con tutto il suo sinistro fascino nella valigetta di Lanciano che dovrà anticipare *i trecento milioni* per qualche giorno, guadagnandone cinque. Così lo scrittoio di Geronta è ingombrato dal denaro che egli conta attentamente milione per milione, riponendolo poi nel tiretto: operazione accuratissima e quasi goduta nella meticolosità con cui egli si rende conto dell'esattezza della cifra: « (Via via che Lanciano mette i pacchi da *un milione* sullo scrittoio, Geronta li passa nel tiretto *mentre li conta*) *Dieci* pacchi da *dieci* sono *cento* giusti. (Prende *cinque* pacchi da *un milione* e li porge a Lanciano) Questi sono *i cinque milioni* vostri: pagamento anticipato come vi ho promesso. »

Il trionfo del denaro è poi come decretato ufficialmente dallo stesso Lanciano, per il quale esso è « come la canfora per l'ammalato di cuore » e ancora solennemente celebrato da Geronta che — l'abbiamo già ricordato — dirà a Giacomino: « Che cos'è un uomo senza denaro? E' un corpo senz'anima. » Nell'ultimo colloquio con Giacomino, infine — il piano è stato preparato alla perfezione: l'atto di rinuncia, già precedentemente stilato, sarà subito autenticato da un notaio appositamente fatto venire in casa —, il tema del denaro trova la sua più compiuta esaltazione nel movimento da capogiro che a quei centoquaranta milioni, mostrati a Giacomino, contati meticolosamente, riposti nella valigetta e fatti vedere nuovamente all'interessato che quasi non crede alla insperata fortuna toccatagli, Geronta imprime con calcolata freddezza, sapendo bene l'effetto che la vista di quel denaro — mostrato e conservato e ancora mostrato — provoca nell'animo del frastornato e pur fortunato erede definitivamente convinto ormai a firmare l'atto di rinuncia: « Se non accetti l'eredità, seguimi bene, gli eredi ti riconoscono una *liquidazione in contanti* e ti offrono (prende dal tiretto *cento milioni* di buoni del tesoro e *li mette* sul tavolo) *cento milioni* di buoni del tesoro, che sono questi (*prende* ancora dal tiretto *quattro pacchi da dieci milioni l'uno* e *li mette* sullo scrittoio): *uno, due, tre e quattro. Quattro pacchi da dieci milioni l'uno* che fanno altri *quaranta...* (Giacomino rimane senza parola, con occhi sgranati). Se firmi l'atto di rinuncia, che sarebbe questo, guadagni altri *quaranta milioni*, che insieme a quelli che ti spettano, formano la bella cifra tonda di *centoquaranta milioni*. Questo ha potuto fare per te il tuo servo e fratello. »

Il *servo e fratello* Geronta ha in realtà intascato per suo conto la bella somma di centocinquantaquattro milioni novecentonovantamila lire (diecimila le ha date *generosamente* a Lanciano per compensarlo della valigetta ceduta a Giacomino)! Da tale somma dovrà detrarre solo le spese per il notaio

e per la registrazione dell'atto. Così un morto è stato resuscitato: non certo Gaetano Trocina, bensì Giacomino, che, prima, senza un soldo, morto si poteva considerare (« Geronta: E tu morto eri. Giacomino: E tu mi hai fatto resuscitare. »). E, conseguentemente, il dono di Giacomino al suo benefattore: la sua foto in formato grande, bene incorniciata, con la dedica: « A mio fratello Geronta che mi ha resuscitato ».

* * *

Nel *Contratto*, amaro spaccato di un mondo nel quale ogni rapporto umano risulta falso e distorto, il linguaggio si caratterizza anche per una generale distorsione del significato comune ed oggettivo delle parole. Si direbbe che Eduardo metta in crisi tutto un sistema linguistico, caricando di significati diversi e distorti parole ed espressioni che nell'accezione comune indicano ben altro da quel che si intende nella commedia.

Naturalmente questa distorsione semantica la si ritrova pressoché esclusivamente nel parlato di Geronta, il personaggio che consapevolmente si pone fuori e contro il mondo falso, ipocrita e malvagio che lo ha colpito; egli, nella impossibilità di uscire dalla propria situazione esistenziale, avverte, contemporaneamente, anche la impossibilità di stabilire un autentico dialogo con gli altri, dialogo, intendo dire, basato sul corrente codice di comunicazione, e si crea, in conseguenza, un *suo* codice, nel quale la distorsione semantica delle parole non è avvertita dagli « altri » ma solo da lui stesso, e sovente con compiaciuta amara voluttà, dato l'intento del protagonista di porsi, egli solo, contro la società in mezzo alla quale vive e di beffarla spietatamente. Si riconosce così nella commedia un principio di opposizione semantica binaria: da una parte gli stolti e i malvagi, irretiti nelle loro passioni e privi di scrupoli, dall'altra lui, Geronta Sebezio, consapevole del male che affligge il mondo e rivolto ad operare una spietata, fredda vendetta contro gli uomini; di qui il suo carattere di eccezionalità, che s'è già precedentemente rilevato, confermato anche sul piano linguistico-espressivo.

La distorsione più clamorosa è quella che si ritrova nel verbo *resuscitare*, usato da Geronta nell'ambiguo e sconcertante significato — ma non inteso così dagli altri — di arricchirsi improvvisamente da poveri in canna che si era. I suoi resuscitati, infatti, sono dei poveracci che, irretiti abilmente nell'ingranaggio da lui creato, incassano una notevole quanto insperata quantità di denaro. Il verbo, tuttavia (come anche, naturalmente, le parole che ne de-

rivano, *resurrezione, risorto*), conserva per gli altri che credono nelle capacità taumaturgiche di Geronta il suo vero significato di « ritornare in vita dalla morte », miracolo del resto ampiamente « documentato » dalle foto con dedica dei « miracolati » di cui il nostro eroe ha fornito il suo archivio personale. Tale distorsione costituisce la spia stilistica essenziale (e frequente) in ordine alla quale si organizzano le altre distorsioni semantiche caratterizzanti il codice di comunicazione di Geronta.

Al giornalista venuto ad intervistarlo nel primo atto egli dichiara apertamente che dopo la *resurrezione* di Isidoro, altre se ne sono verificate: « Ha fatto *resuscitare* altra gente e vi posso mostrare le prove ». Così in funzione del *resuscitare* si spiega l'uso ambiguo e deformato di parole e concetti finalizzati alla definizione del ritratto che Geronta fa di se stesso come umile e disinteressato benefattore. Al medesimo giornalista, infatti, che gli chiede: « Da una parte lei dice che miracoli non ne fa, dall'altro sostiene che ha il potere di resuscitare i morti. Con che li resuscita, allora? Con la bacchetta magica? », egli risponde con una battuta in cui le fondamentali parole distorte compaiono quasi *specimen* del suo codice di comunicazione: « Con l'amore, con la bontà, con la pietà per il prossimo, spinta fino alla rinuncia di ogni proprio diritto, dando agli altri, senza pretendere in cambio né riconoscenza, né l'equivalente in altra natura. Dare, dare, dare, spogliarsi di tutto senza preoccuparsi della miseria che può venire a battere alla porta di casa tua. Voler bene a tutti senza distinzione, amici e nemici, e dare, dare, dare. Se mi chiedono il sangue, io mi spacco il cuore e dico: *serviti!* ». Amore, bontà, pietà, rinuncia, dare, dare, dare (ripetuto due volte), *mi spacco il cuore, serviti* sono parole il cui significato oggettivo è ribaltato in senso completamente opposto: Geronta non dà, ma prende; l'amore, la bontà ecc. non sono certo sentimenti che albergano (o non albergano più) nel suo cuore; quel *serviti!* finale, poi, è come l'*amen*, emozionale e stilistico nel contempo, di tutto un sistema di vita e, conseguentemente, di comunicazione.

Così tutt'altro significato hanno le frequenti dichiarazioni di Geronta relative al suo disinteresse e alla sua bontà: « ...nessun compenso, di qualsiasi genere e natura, spetterà al sig. Geronta Sebezio per la prestazione... »¹³; « Io sono il solo che ti voglio bene (a Napoleone Botta!) ... voglio bene a tutti quanti e porto amore al prossimo mio... »; « ...non ho mai accettato un

¹³ Così si legge nel contratto stilato da Geronta; la *prestazione* è, ovviamente, il suo intervento per la resurrezione del firmatario del contratto.

soldo da nessuno... ». Né può sfuggire la pregnante allusiva distorsione dell'ultima battuta del primo atto pronunciata da Geronta (« *Un intervento* »), allorché si appresta, dopo aver ricevuto la telefonata dai familiari del defunto Trocina, a dare inizio alla operazione che gli frutterà quel bel gruzzolo di milioni che sappiamo.

Non staremo qui a fare una puntuale e dettagliata ricognizione di tutte le distorsioni o ribaltamenti semantici operati da Eduardo in questa commedia (l'attento lettore è in grado di reperrili da sé); ci basterà dare ancora qualche altra indicazione. Particolarmente rimarchevole, ad esempio, è la dimensione distorsiva implicita nella parola *amore* (*catena d'amore*, che, naturalmente, non c'è, né può esserci, visto che i familiari del Trocina non vedrebbero di buon occhio una sua resurrezione), o nella parola *fratello*, con la quale Geronta si rivolge a Giacomino per incastrarlo nel suo ingranaggio, parola ripetuta più volte con evidente compiacimento per l'effetto che suscita in lui; o nelle frasi in cui l'amore è presentato sempre quale elemento determinante per la resurrezione, unitamente a *cuore*, *palpito di vita*, *grido* (naturalmente pervaso d'amore), *straziati* (« *La catena d'amore*. Dipende tutto da voi. *La corrente elettrica* siete voi, io sono il filo attraverso il quale passa la corrente. Per rimuovere a *nuovo palpito di vita* quel *cuore* in attesa, il mio grido deve raggiungerlo dopo di avere raccolto *dai vostri cuori*, in questo momento *straziati* per la perdita del marito e del padre, l'essenza dell'*amore puro, autentico, disinteressato... »*; « ...con l'*amore* si può aggiustare tutto... »).

Come per le parole-chiave del denaro e dei cibi, anche nel terzo atto si infittiscono le deformazioni o distorsioni di parole e ritornano frequenti le espressioni costellate di *fratello* (specie quando l'affare è concluso il termine appare più pregnante ed allusivo), di *bene*, di *simpatia* (« Quanto siete simpatico » dice Geronta a Lanciano), di *fede* ecc.; naturalmente trova la sua più compiuta deformata significazione il resuscitare nella dedica scritta da Giacomino sulla foto donata al suo « resuscitatore ». Le ultime due battute pronunciate da Geronta ormai trionfante, assiso sul sediolone-trono degli avi, sono la riprova più evidente della consapevole deformazione e distorsione semantica caratterizzante il suo codice di comunicazione. Napoleone Botta, avendo soddisfatto le condizioni per ottenere il *contratto* (prender moglie, impegnarsi a condurre una vita onesta e a lasciare, per disposizione testamentaria, un terzo dell'asse ereditario ad un parente povero sopportato o odiato in vita), dichiara la sua immensa gratitudine a Geronta, che pronuncia il suo brindisi in onore degli sposi, augurando ogni bene e felicità. Il discorso, condotto in apparenza sul filo dei tradizionali fervorini nuziali, è tut-

to tramato e giocato su tema dell'amore del novello sposo non solo per la moglie, dalla mite soavità della quale sarebbe rimasto incantato, ma per tutto il suo prossimo al quale s'accosterà d'ora in poi, radicalmente cambiato com'è, con comprensione, generosità ed altruismo. *O quantum mutatus ab illo!*, sembra dire Geronta, ricordando la spilorceria, la grettezza, l'avidità del vecchio Napoleone, prima odiato da tutti, ora invece amato perché « pronto a dare, dare, dare » senza chiedere per compenso altro che *amore puro, sincero, disinteressato*: « Una catena d'amore che nemmeno la sua morte può spezzare. Lo volete morto Napoleone? Tutti: Nooo! »

La struttura dialogica del parlato di Geronta è solo apparente: quella folla di invitati e gli stessi novelli sposi sono ignorati da lui, che anche sul piano spaziale si distacca superbamente dagli altri, seduto com'è su quella specie di trono, immerso in una solitudine che non è solo fisica realtà, ma soprattutto realtà morale. Tutte le presenze tematiche rilevate nel corso della commedia confluiscono e si raccolgono in una specie di concentratissima summa delle amare convinzioni morali del protagonista. Il sontuoso impianto scenico, per altro, unitamente al movimento delle irrazionali emozioni dei presenti subdolamente sollecitate da quel discorso, contribuisce a rendere più cupa l'atmosfera di solitudine in cui Geronta è immerso; per questo il suo parlare è così significativamente distorto e le stesse cose e gli stessi concetti da lui espressi sembrano prescindere dalla contingente situazione per divenire simboli figurativi dell'integrale amaro pessimismo di Eduardo. Dopo quel *Nooo!* esplosivo della folla degli invitati — anche graficamente esplosivo —, l'ultima battuta del protagonista, definitiva ed inesorabile, sigillo conclusivo di tutta l'azione e, nel contempo, premessa del nuovo imbroglio che inizia a tramarsi ai danni di Napoleone Botta, ma anche ulteriore significativa spia stilistica della solitudine, pur in tanta ricchezza, di Geronta, le cui ultime parole, al solito ambigue e distorte (« Napoleone ha conosciuto l'amore e ha cominciato a dare, dare, dare... ») recepite solo dal Botta, *commosso ed incantato* e ormai definitivamente intrappolato nel diabolico piano, sono ignorate dagli invitati, intenti, come è detto nella didascalia, illuminante come sempre, ad arraffare tutto quel ben di Dio che viene loro offerto: « Servitevi di questo ben di Dio con cui ha voluto riempire la mia casa, pigliatevi la frutta, le galline, le uova fresche, formaggi, salumi... Signora Nunziata, portatevi qualche oca, qualche gallina. Signor Lanciano, pensate per la vostra famiglia; qualche cosa ve la portate adesso, il resto ve lo manderete a prendere domani con qualche mezzo. Non vi vergognate, prendete, servitevi. Napoleone ha conosciuto l'amore e ha cominciato a dare, dare, dare... »

Parlato lucido, avvolgente, di una specie di solitario monarca maestro dell'arte del fingere, l'ombra del quale si proietta, sprezzante ed inquietante, sulla sua ignara corte.

* * *

Il tempo notturno costituisce un'altra cifra caratterizzante della commedia; esso conferisce a tutta la vicenda la dimensione fraudolenta su cui è tramata l'azione, che per essere appunto qual è, non potrebbe concepirsi svolgendosi alla luce del sole. Tempo notturno, dunque, significativamente allusivo, non pura e semplice denotazione temporale, in perfetta coerenza con i foschi piani di Geronta, novello distorto barattiere che pare aver bisogno del buio della notte per tramare i suoi imbrogli e condurli a compimento.

Tutti e tre gli atti in effetti si svolgono di notte. Essa è chiaramente indicata nella didascalia di apertura del primo atto con notazioni apparentemente serene e quasi idilliche (« ...la serata è fresca e l'aria marina, impregnata dall'essenza dei rigogliosi agrumeti in fiore che circondano il casale, attraversando le finestre aperte, spande, intorno intorno il balsamico profumo della sua miscela. »), che però si incupiscono subito dopo nel preciso determinarsi del buio (« Fuori è buio ») reso più inquietante dal rilievo della « massa di agrumeti » che si stagliano contro la luce. Se si eccettuino tuttavia queste precise definizioni, nella didascalia, del tempo atmosfericamente notturno, la realtà della notte, più che oggetto di particolari indugi descrittivi, è richiamata in modo indiretto, ma nel pieno dell'azione, alla fine dell'atto, allorché Geronta licenzia bruscamente Napoleone che vorrebbe ad ogni costo il contratto (« E adesso, caro Napoleone, te ne devi andare perché è tardi e me ne voglio andare a letto... Napoleone: ma io non dormo... non dormo... ») e, ancora, nelle disposizioni che dà ad Isidoro (« Isido', tu dormi la notte?... Prima di coricarti mi fai un piacere? ») e nei saluti che i due si scambiano, saluti in cui la realtà notturna pare più ampiamente dilatarsi per via della ripetizione *notte - nottata* (« ...Buona notte ... Buona nottata »). Come un sigillo della atmosfera notturna, infine, si pone la sorpresa domanda di Isidoro a cui Geronta, dopo la telefonata dei Trocina che, lette le disposizioni del morto Gaetano, chiedono il suo intervento, ordina di partire con lui per Monticchio: « A quest'ora? »

Il suggerimento della notte ritorna con insistenza significativa negli altri due atti, il che conferma, ancora una volta, un sorvegliato programma

costruttivo. Nella didascalia del secondo atto, che ha come scena l'interno del casale rustico dei Trocina, è detto esplicitamente, infatti, che « da quando Geronta è uscito di casa sono trascorsi appena cinque minuti »; è notte inoltrata, dunque, resa più fosca dall'aria di mistero che grava sui parenti del morto per via di quella sconcertante disposizione che impone loro di chiamare colui che dovrebbe resuscitare Gaetano. La parola *mistero*, per altro, presente all'inizio della prima battuta (« Tutto un *mistero* ») e più volte ripetuta o variata o potenziata da aggettivi aventi la medesima significazione tenebrosa (« più diventa *scura e misteriosa*... Tutto un *mistero*, tutto un *mistero*... matassa di possibilità *impenetrabili*... Il vero *mistero*... ») si pone come stilema caratterizzante di tutto un dialogo in cui pare davvero che i personaggi si muovano nel buio, almeno sino a quando Geronta non darà loro, ovviamente a modo suo, la spiegazione di tutto.

E ancora: come nel primo atto, la realtà della notte è richiamata nel pieno dell'azione, ma con riferimenti alla luce (« E accendi la *luce*... la *luce* nella stanza attigua si *accende* [didascalia] ... vi *accendo* la *luce*... non spegnete la *luce*... ») nella agitata sequenza in cui i parenti verificano la posizione del morto prima, e all'arrivo dell'ufficiale sanitario e di Geronta poi, per sigillarsi infine nei convenevoli dei saluti (« ... *Buonasera*... *Buonasera*... *buonanotte*... *santa notte*... ») e nella sorpresa esclamazione di Silvia alla vista del cancelliere venuto a mettere i sigilli, esclamazione che richiama, con calcolata simmetria, quella di Isidoro alla conclusione del primo atto: « Don Salvato', a *quest'ora?* »

Del tempo notturno del terzo atto Eduardo precisa rigorosamente l'ora con meticolosa puntualità nella didascalia iniziale (« *sono le undici di sera* »). Anche qui, come nel primo atto, l'atmosfera è apparentemente gioiosa — la scena rappresenta nuovamente lo stanzone di Geronta tutto decorato, ora, con serti di fiori e fogliame sistemati da Napoleone Botta, in festa per il suo matrimonio —, di fuori si sentono i canti degli invitati che tracannano e danzano in onore del loro anfitrione; eppure tutto lo stanzone in cui il confuso vociare esterno riecheggia, sembra ottenebrarsi sinistramente proprio per quel « bagliore delle luci festanti » che « illumina dal basso gli squarci delle finestre spalancate, creando un netto contrasto con la solita illuminazione a petrolio dell'interno ». E' il consueto finissimo procedimento stilistico che ritroviamo anche in questa didascalia, per il quale Eduardo rileva sapientemente l'inquietante e sinistra dimensione notturna del suo tempo scenico, sottolineando il bagliore che illumina *dal basso* gli squarci delle finestre spalancate.

In tale atmosfera è calato, in una deprimente solitudine, l'odioso per-

sonaggio di Lanciano, in attesa che arrivi Geronta per concludere l'affare; le indicazioni suggerite per determinarne l'aspetto concorrono esse pure a rendere più evidente la realtà del notturno e del tenebroso furfantesco: è di « mezza età, occhiali e abito scuro »; anche la valigetta che tiene fra i talloni è scura. Come di consueto, anche qui la notte è richiamata indirettamente nell'azione con la frequenza dei saluti (« buonasera »), con precise sottolineature (« A Giacomo Trocina interessava avere stasera l'atto autenticato... si è fatto veramente tardi... è tardi ») e persino con indicazioni che col tempo non sembrano avere riferimento, ma che nel contesto della commedia acquistano un significato chiaramente allusivo: « Ha lavorato nelle fogne e nei pozzi » dice Napoleone Botta del suo beneficiato; dove quelle fogne e quei pozzi si pongono inequivocabilmente indicativi delle tenebre fonde non solo atmosferiche, ma anche morali in cui tutta l'azione della commedia si svolge.

* * *

Il sorvegliato programma costruttivo del *Contratto* appare ancora da altre corrispondenze e concordanze di strutture agevolmente rilevabili nei tre atti. Ne indicheremo per brevità solo alcune.

E' sempre, per cominciare, una allusiva battuta di Geronta, dove i significati delle parole sono sempre distorti, a sigillare la conclusione di ogni atto; battuta che può essere il finale di tutto un ambiguo discorso, come nel terzo, o la conferma della simulata sicurezza di poter resuscitare il Trocina non appena si sarà determinata « la catena d'amore », nel secondo, o, infine, nel primo, brevissima (« Un intervento ») e artisticamente assai felice per l'ambigua pregnanza di significato attribuita alla parola.

Anche una dinamica dell'*intervento* si può identificare nel corso della commedia, dinamica segnata sempre da voci o presenze e che registra atto per atto variazioni e sviluppi sapientemente strutturati. Nel primo così la prospettiva dell'« intervento » è come legalizzata dalla voce del morto incisa su nastro magnetico; contemporaneamente si profila la possibilità, anche se ancora lontana, di un ulteriore « intervento » nei riguardi del Botta, desideroso di avere anche lui un « contratto ». Nel secondo è il fallimento — comunque previsto nel piano di Geronta — dell'« intervento » sul Trocina, alla voce del quale si sostituisce la sua presenza fisica in un'altra stanza; ma nel contempo si profila la certezza di un più valido « intervento » nei riguardi di Giacomino, abilmente risucchiato da Geronta nel suo ingranaggio. Nel terzo, infine, è la certezza di un più o meno prossimo « intervento » nei riguardi

del Botta, novello firmatario del « contratto » e, nel contempo il successo dell'intervento — ovviamente di altro genere — nei riguardi di Giacomino, il vero « resuscitato » della commedia; in prospettiva, la candidatura di Pasquale, cugino del Botta ed erede designato di un terzo dei suoi beni, a prossimo *vero* resuscitato. Il quadro di tale dinamica, pertanto, potrebbe così essere indicato:

I° Atto. a) prospettiva a brevissimo termine di « intervento » che dovrà naturalmente fallire (Trocina non resusciterà);

b) possibilità ancora lontana di un ulteriore « intervento » (Botta);

II° Atto. a) fallimento dell'« intervento » Trocina;

b) prospettiva a breve termine di « intervento » che dovrà riuscire (denaro per Giacomino e per Geronta);

III° Atto. a) successo dell'« intervento » per Giacomino;

b) prospettiva a medio-lungo termine di « intervento » che dovrà naturalmente fallire (Botta non potrà resuscitare);

c) prospettiva a medio-lungo termine di « intervento » che dovrà riuscire (denaro per Pasquale e per Geronta).

Un'altra serie di concordanze e corrispondenze rivela la sapienza di composizione più volte rilevata. Se, come s'è detto, il tempo atmosferico è notturno e la sua estensione cronologica assai breve (cinque minuti tra il primo e il secondo atto e qualche giorno tra il secondo e il terzo), essa appare come moltiplicata e dilatata in spazi più ampi in tutti e tre gli atti mediante sintetici ma efficaci quadri biografici, che riportano il lettore (o lo spettatore) lontano negli anni. Nel primo atto è Geronta stesso a raccontare la propria vita, collegandola a quella del suo « miracolato » Isidoro; nel secondo sono i familiari del Trocina, particolarmente la moglie, a tracciare un polemico, ma felice e gustoso schizzo della vita del defunto; nel terzo, riprendendo un motivo già presente nel primo atto, è ancora Geronta a ricordare e a stigmatizzare la passata deplorabile vita del Botta, per esaltare le... virtù da cui la nuova esistenza è ormai decisamente segnata. E' comune, per altro, a queste biografie — quella di Geronta assume tutti gli aspetti di vera e propria agiografia — una dimensione dicotomica, strutturate come sono in un *prima* deplorabile e peccaminoso e in un *poi* apparentemente ammirevole ed onesto,

con la sola eccezione della vicenda di Geronta, ribaltata, per così dire, rispetto alle altre, registrandosi in essa un *prima* realmente onesto e generoso ed un *poi* furfantesco e fraudolento, nonostante i milioni che pure fa intascare ai suoi « miracolati ». Né è da meravigliarsi di tale ribaltamento, stante il carattere eccezionale con cui Eduardo ha voluto segnare Geronta.

Un'ultima concordanza di strutture vogliamo rilevare prima di concludere. In tutti e tre gli atti si dà lettura di uno o più documenti, siano essi il « contratto », o gli attestati rilasciati dai « resuscitati » — è una lettura, per così dire, anche la voce del Trocina registrata su nastro — (Atto I°), o la « controlettera » del Trocina medesimo nella quale sono svelate le vere ragioni della firma del contratto, o, ancora, la dichiarazione con cui egli autorizza l'intervento di Geronta (Atto II°), o l'atto di rinuncia da parte di Giacomino all'eredità (Atto III°). Documenti tutti nei quali appare evidente, ancora una volta, il peccato, per così dire, contro la parola, il gioco ciarlatesco e furfantesco condotto da Geronta, ma anche l'ambiguo ed ingannevole comportamento degli altri (la « controlettera » di Trocina, ad esempio); documenti tramati di parole anch'esse distorte nel loro significato e sostanzialmente finalizzate a scopo diverso da quello per il quale sono state apparentemente scritte. Così come le parole dette con le labbra hanno significato diverso da quelle che sono nel cuore, analogamente le parole scritte, nella stravolta dimensione in cui sono usate, si pongono come ulteriore spia semantica dell'amaro pessimismo di Eduardo, che sembra voler denunciare non solo la impossibilità in questo mondo di cogliere la corrispondenza tra parola e verità, ma la perenne, quasi categoriale trama di inganno e di falsità su cui l'agire degli uomini si poggia e si svolge.

DALL'EPICA CLASSICA

1. *Premessa.* — La ricerca delle fonti nell'opera dell'Ariosto ha costituito, dai contemporanei del poeta agli studiosi dei nostri giorni¹, un motivo costante della critica ariostesca; il *Furioso*, infatti offre un campo straordinariamente ricco perché vi si possano rinvenire simiglianze, derivazioni, riprese da poeti precedenti, da Omero, Virgilio, Ovidio, Stazio, sino a Dante, Petrarca, Boccaccio, Poliziano e, naturalmente, Boiardo, per citare i nomi più illustri.

Il rinvenimento è certo agevole per il lettore che non sia digiuno di cultura classica, soprattutto perché il nostro poeta non nasconde le sue derivazioni, ma, anzi, par che provi un sottile ed elegante piacere a scoprire, per così dire, le sue carte, a lasciar trasparire l'apparato sul quale, in taluni episodi, si fonda e si dispiega la sua creazione. Ma la questione più importante non è tanto scoprire fonti e derivazioni, quanto piuttosto vedere se le fonti medesime siano rimaste inerte materia di imitazione o se invece si siano ricreate, rinverginate e disciolte nel nuovo tono poetico. Effettivamente, a voler individuare con precisione le fonti materiali del *Furioso*, si troverebbe che quasi tutta la poesia precedente — per quanto, appunto, concerne la materia — è presente nel poema; ma tale materia, trapassando nel *Furioso* si alleggerisce e diviene di una fresca e istintiva originalità per il piacere dell'immaginazione con cui essa è sentita, per il tono conversevole, per il senso di quotidiana e non più smagata meraviglia con cui rifluisce e si discioglie nelle splendide ottave. Per tale ragione si riconoscono nell'opera ariostesca le filigrane, per così dire, di poeti pur molto diversi tra loro, sentiti tutti interamente disponibili nella nuova invenzione, nel soffio della

¹ Utilissimo, nonostante sia alquanto superato, il libro di P. Rajna, *Le fonti dell'Orlando Furioso*, Sansoni, Firenze, 1900.

originalissima fantasia di cui l'Ariosto li investe e ricrea. Le sue « riprese » pertanto si realizzano in piena libertà, indipendenza e direi anche spregiudicatezza, sicché novelle, miti, episodi già cantati da poeti vicini o lontani nel tempo, sono rifusi, alleggeriti ed invaghiati nella nuova inconfondibile scrittura.

L'esame di qualche significativa « ripresa » varrà a dimostrare come questa felicità ricreativa del nostro poeta si realizzi e si dispieghi.

2. *Le future glorie degli Estensi.* — Una notevolissima ripresa dell'epica tradizionale si incontra nella prima parte del poema, nel canto terzo, dove l'Ariosto assume come modello Virgilio (*Eneide*, VI) nella celebrazione delle glorie della famiglia estense.

Se il virgiliano Enea scende nell'oltretomba per conoscere il destino dei suoi discendenti, l'Ariosto — che riserbava una metafisica parentesi al suo poema in circostanze più decisive e con taglio diverso: intendo il viaggio di Astolfo sulla Luna — più realisticamente immagina che Bradamante, caduta nella caverna per l'inganno di Pinabello, scopre esser quella la sede della tomba del mago Merlino, destinato, appunto, ad illustrarle le glorie della stirpe che discenderà dalle sue nozze con Ruggiero. Alle aeree distese dei campi elisi virgiliani l'Ariosto sostituisce un ambiente misterioso e suggestivo, uno scenario fastoso e, in un certo senso, allucinante. Passata attraverso la porta, infatti, Bradamante entra nella seconda caverna. Eccola:

La stanza, quadra e spaziosa, pare
una devota e venerabil chiesa,
che su colonne alabastrine e rare
con bella architettura era suspesa.
Surgea nel mezzo un bel locato altare,
ch'avea dinanzi una lampada accesa;
e quella di splendente e chiaro foco
rendea gran lume all'uno e all'altro loco.

(III, 7)

L'atmosfera, che non ha più nulla della pensosa serenità religiosa virgiliana, è divenuta arcana e trepida; il poeta stesso suggerisce il paragone della « devota e venerabil chiesa », una chiesa rinascimentale con colonne alabastrine, non senza l'altare « ben locato » nel mezzo, illuminato da una suggestiva luce, anzi, *foco*, che si riverbera inquietante nei due ambienti. Una

chiesa rinascimentale, dunque, magistralmente definita nella armoniosa simmetria della sua costruzione, ricca di pitture e statue donde emana una luce misteriosa e magica che costituisce un'altra fonte luminosa capace di suscitare trepidi giochi di luci e di ombre:

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.

(III, 15)

La maga Melissa, che appare a Bradamante, è, certo, modellata su Virgilio: discinta, scalza, con i capelli disciolti², di aspetto impressionante, anche se, come in questo caso, ella rivolge al bene le sue arti; dice a Bradamante che è ad attenderla da... un mese — l'inimitabile sorriso dell'Ariosto! — e le racconta brevemente la vicenda di Merlino, vittima del suo amore, rimasto chiuso in eterno nella tomba da lui stesso costruita per inganno della donna amata. La dimensione epica, così, si sfrangia nel sorridente breve racconto della vicenda, la cui conclusione si illumina di un umoristico risvolto di notevole rilievo:

Il sepolcro è qui giù, dove corrotta
giace la carne sua; dove egli, vago
di soddisfare a lei, che gl'il suase,
vivo corcossi, e morto ci rimase.

(III, 10, 5-8)

Tipicamente ariostesco, nonostante la derivazione virgiliana, è il modo come Bradamante accoglie la prospettiva della profetica visione che le si propone.

² Cfr. *Aen.*, IV, vv. 509 e segg.: « *Crines effusa sacerdos... unum exuta pedem vinculis, in veste recinta* ».

Se Enea è commosso alla vista di Anchise e riga il volto di lacrime e per tre volte tenta di abbracciare l'ombra, Bradamante rimane dapprima sbigottita, tacita e fissa, non sapendo bene « s'ella dorme o s'ella è desta »; poi modestamente si chiede di qual merito essa sia per godere di tal privilegio, infine

... lieta de l'insolita avventura,
dietro alla maga subito fu mossa.

(III, 14, 1-2)

La profetica visione, insomma, per il personaggio ariostesco, è un'*insolita avventura*, una delle tante meravigliose avventure che la nostra Bradamante vivrà; sul ricalco virgiliano la dimensione spirituale dell'Ariosto ha avuto il sopravvento!

Dopo un elogio della stirpe estense pronunciato da Merlino, inizia la visione, ma non senza che la maga abbia prima preso opportune precauzioni perché gli spiriti... infernali chiamati a figurare i discendenti di Ruggiero e Bradamante non offendano quest'ultima: traccia, infatti, un cerchio, oltre il quale le ombre non potranno passare, intorno all'eroina, fornita, a sua volta, per maggiore precauzione, di un curioso amuleto, un pentacolo, contro ogni possibile malìa o malo influsso. La scena diviene grottescamente infernale per via dell'aria tremolante con cui le ombre appaiono facendo i tre giri intorno al cerchio:

Eccovi fuor de la prima spelonca,
che gente intorno al sacro cerchio ingrossa;
ma, come vuol entrare, la via l'è tronca,
come lo cinga intorno muro e fossa.
In quella stanza, ove la bella conca
in sé chiudea del gran profeta l'ossa,
entravan l'ombre, poi ch'avean tre volte
fatto d'intorno lor debite volte.

(III, 22)

Bisogna dire che non si rinvergono né nella descrizione fin qui seguita, né nella rassegna vera e propria degli antenati di Ippolito e di Alfonso sinceri motivi di poesia o di fervida fantasia; ma è da escludere altresì ogni basso proposito di adulazione convenzionale. L'Ariosto sentiva vera devozione ed ammirazione per i suoi signori, capaci di tenere alte le sorti della loro signoria

in mezzo alle tragiche vicende storiche contemporanee in cui altre case regnanti si dibattevano con minor successo e fortuna e abilità.

Non si esaminerà qui minutamente la lunga rassegna; basterà ricordare come la cronaca ariostesca sia, in ogni caso e per vari motivi, molto imprecisa sino all'ottava 32, per divenire più veritiera allorché scende ai tempi più vicini. Sostanzialmente sincera, nonostante certi convenzionalismi derivanti dall'uso del tempo e dall'inevitabile necessità di pagare, per così dire, il tributo alla grandezza dei signori protettori di poeti, le lodi rivolte ad Alfonso e ad Ippolito, paragonati a Castore e a Polluce, per via della diarchia da essi costituita in Ferrara³.

Ma a questo punto, proprio allorché pronuncia queste lodi, l'Ariosto non può fare a meno di far brillare il suo inconfondibile sorriso; è certo, appena un lampeggiare, ma è quanto basta a dare, ancora una volta, il tocco personale ed inimitabile ad un episodio « ripreso » dalla tradizione.

Ecco l'ottava:

Quel ch'in pontificale abito imprime
del purpureo capel la sacra chioma,
è il liberal, magnanimo, sublime,
gran cardinal de la Chiesa di Roma
Ippolito, ch'a prose, a versi, a rime
darà materia eterna in ogni idioma;
la cui fiorita età vuol il ciel iusto
ch'abbia un Maron, come un altro ebbe Augusto.

(III, 56)

Nel quadro di uno squisito ritratto di cardinale fissato con pochissimi segni e reso solenne dalla triplice aggettivazione del terzo verso, affiora appena accennato un sorriso avente in sé una divertita ambiguità per via dell'incertezza della identificazione del Marone che il « ciel iusto » destinerà come cantore delle glorie di Ippolito. Chi era dunque quel Marone? Forse il mediocre poeta Andrea Marone da Pordenone (1474-1527) vissuto alla corte estense, non accostabile se non per celia a Virgilio; a lui, nientemeno, doveva, dunque, essere affidato il compito di eternare le imprese di Ippolito!

³ Di Alfonso è ricordata la bontà, la giustizia, il valore in guerra (virtù cardinali); di Ippolito la liberalità, la magnanimità, con l'augurio che anche egli, un giorno, abbia un poeta che ne eterni le illustri gesta (virtù umanistiche).

o forse l'Ariosto accennava scherzosamente a se stesso proclamandosi un nuovo Virgilio? Nell'un caso o nell'altro, insomma, traspare con evidenza una punta di brillante ammiccante ironia.

Una nota di dolente tristezza invece — ripresa questa integralmente da Virgilio — conclude la visione: scomparsi gli spiriti, Bradamante chiede chi siano le due ombre tristi viste da Ippolito e Alfonso, sospirose, dagli occhi bassi, prive di baldanza, dalle quali i fratelli cercavano di tenersi lontani:

Qui Bradamante, poi che la favella
le fu concesso usar, la bocca schiuse,
e domandò: — Chi son li dua sì tristi,
che tra Ippolito e Alfonso abbiamo visti?

Veniano sospirando, e gli occhi bassi
parean tener d'ogni baldanza privi;
e gir lontan da loro io vedeva i passi
dei frati sì, che ne pareano schivi —.
Parve ch'a tal domanda si cangiassi
la maga in viso, e fè degli occhi rivi,
e gridò...

(III, 60-61)

Nella pausa di sospensione di Bradamante, nel tono stesso della domanda (« Chi son li dua sì tristi...»), nell'atteggiamento dolente e mesto (reso più evidente dalla solitudine che si crea intorno a loro per via dei « passi schivi » dei fratelli) con cui i due spiriti sono raffigurati, avvertiamo una suggestione dantesca; e dantesca pare altresì la dimensione di dannazione e purgazione in cui sono calati Ferrante e Giulio, condannati prima a morte, poi al carcere a vita per aver cospirato contro i fratelli Alfonso e Ippolito; ma virgiliana è certo la struttura e l'impianto di tutto il breve episodio che getta come un'ombra inquietante sul glorioso e luminoso paesaggio delle glorie estensi. Anche la visione virgiliana s'era conclusa con la triste figura del giovane Marcello, cui una cupa notte avvolge il capo⁴, destinato a morire giovanissimo tra lo sconforto indicibile dei suoi cari: nel poema latino un triste destino di morte precoce che spezza un'esistenza piena di

⁴ Cfr. Virg. *Aen.* VI, v. 866: « nox atra caput tristi circumvolat umbra ».

sogni e di speranze; in quello ariosteo una fosca vicenda di odio e di sangue fraterno, unitamente all'invocazione umanissima che la giustizia ceda alla pietà e che i fratelli perdonino ai fratelli:

O bona prole, o degna d'Ercol buono,
non vinca il lor fallir vostra bontade:
di vostro sangue i miseri pur sono:
qui ceda la iustizia alla pietade.

(III, 62, 1-4)

3. *Le metamorfosi operate da Astolfo*. — Il tema della magia ha nell'*Orlando Furioso* un'estensione notevole e Astolfo è il personaggio sul quale si concentrano più volentieri le predilezioni magico-fantastiche del nostro poeta. Anche nell'ambito di questo tema e di questo personaggio sono frequenti i ricalchi e le riprese dall'epica classica.

Vogliamo fermarci su due « miracoli » operati dal paladino inglese ricalcati appunto su due episodi desunti rispettivamente da Ovidio e da Virgilio, ma non privi di altre suggestioni letterarie. Si tratta della trasformazione dei sassi in cavalli (XXXVIII, 32-34) e delle foglie in navi (XXXIX, 26-28).

Dopo aver guarito della sua cecità⁵ il re di Nubia, Astolfo ottiene da lui, in segno di gratitudine, un grande esercito col quale poter assediare Biserta. Nella dura e pericolosa traversata del deserto gli uomini potranno essere esposti ai pericoli delle tempeste di sabbia; ma S. Giovanni aveva suggerito al paladino come imprigionare il vento Noto, sorprendendolo « tacito e destro » allo spiraglio dell'antro dove dorme e imprigionandolo in un otre. L'episodio ha così un prologo dall'aria di una sorridente monelleria e ci fa dimenticare la pur nobile derivazione omerica⁶:

⁵ Altro « miracolo » operato dal nostro eroe, il quale aveva ricevuto da S. Giovanni un'erba miracolosa, con cui aveva toccato gli occhi del re, liberandolo dalla cecità.

⁶ *Odissea*, libro X, vv. 25 e segg.: « ... di bue novenne presentommi un otre, / che imprigionava i tempestosi venti; / poiché de' venti dispensier supremo / fu da Giove nomato; ed a sua voglia / stringer lor puote e rallentar il freno ». (Trad. Pindemonte).

E come raccordògli il suo maestro,
avea seco arrecato un utre vòto,
il qual, mentre ne l'antro oscuro e alpestro,
affaticato dorme il fiero Noto,
allo spiraglio pon tacito e destro:
et è l'aguato in modo al vento ignoto,
che, credendosi uscir fuor la dimane,
preso e legato in quell'utre rimane.

(XXXVIII, 30)

La traversata del deserto avviene così al sicuro da ogni tempesta di sabbia e l'esercito può giungere al di là della catena montuosa dell'Atlante, in parte onde il pian si discuoivre e la marina.

(XXXVIII, 32, v. 2)

Suggestiva distesa di terra e di acque, che costituisce l'aperto spazio dello scenario davanti al quale si realizzerà il miracolo. Scelti gli uomini migliori e postili in ordine a piè di un colle, Astolfo

... su la cima ascende
in vista d'uomo ch'a gran pensieri intende.

(XXXVIII, 32, vv. 7-8)

Si badi: non è una metamorfosi religiosa di Astolfo⁷ che l'Ariosto vuol presentare; ma è certo una bizzarra mescolanza del sentimento religioso del miracolo con la credibilità delle favole antiche.

Ecco quindi il paladino inginocchiarsi e pregare, e, sicuro che la sua preghiera sia ascoltata in cielo,

copia di sassi a far cader si pone.
Oh quanto a chi ben crede in Cristo, lece!
I sassi, fuor di natural ragione
crescendo, si vedean venire in giuso,
e formar ventre e gambe e collo e muso:

(XXXVIII, 33, vv. 4-8)

⁷ Sarà diversa l'ascesa di Rinaldo sul monte Oliveto, commossa, sofferta e assorta nello splendido miracolo del putissimo mattino. (*Gerus. lib. XVIII*).

E' il tema delle metamorfosi ovidiane⁸. Anche i sassi lanciati da Deucalion e Pirra si trasformano, divenendo uomini e donne; ma questa metamorfosi nell'Ariosto diviene più mossa e veloce, quasi allegra, soprattutto nella felicissima conclusione a rima baciata negli ultimi due versi dell'ottava.

Non solo: la metamorfosi ovidiana si compie in un suggestivo e misterioso silenzio; quella ariostesca, invece, si effettua tra nitriti e scalpitii e scuotimenti di groppe. E' un quadro di plastica, mossa e pur composta evidenza:

e con chiari nitrir giù per quei calli
veniam saltando, e giunti poi nel piano
scuotean le groppe, e fatti eran cavalli,
chi baio e chi leardo e chi rovano.
La turba ch'aspettando ne le valli
stava alla posta, lor dava di mano:
sì che in poche ore fur tutti montati;
che con sella e con freno erano nati.

(XXXVIII, 34)

Né manca il sorridente risvolto realistico — la varietà delle razze equine, il gustoso sottolineare che i cavalli erano nati forniti di sella e freno — tanto più umoristicamente evidenziato, quanto meno attendibile e credibile è il miracolo descritto.

La trasformazione delle foglie in navi è ripresa da Virgilio⁹ — oltre che da Ovidio¹⁰ e dal *Mambriano* del Cieco di Ferrara¹¹, nel quale i diavoli di Malagigi formano per incanto una flotta — con la libertà che il nostro poeta si concede di consueto.

⁸ Ovidio, *Metamorfosi*, I, vv. 400-413: « *Saxa (quis hoc credat, nisi sit pro teste vetustas?) / ponere duritiem coepere suumque rigorem / molliri que mora mollitaque ducere formam. / Mox ubi creverunt natura que mitior illis / contigit, ut quaedam, sic non manifesta videri / forma potest hominis, sed, uti de marmore coepta, / non exacta satis rudibusque simillima signis. / Quae tamen ex illis aliquo pars umida suco / et terrena fuit, versa est in corporis usum; / quod solidum est flectique nequit, mutatur in ossa; / quae modo vena fuit, sub eodem nomine mansit; / inque brevi spatio superiorum numine saxa / missa viri manibus faciem traxere virorum, / et de femineo reparata est femina iactu.* »

⁹ Virgilio, *Aen.*, IX, vv. 79-122.

¹⁰ Ovidio, *Metam.*, XIV, vv. 527-565.

¹¹ Canto IX, 41-44.

Nell'*Eneide*, infatti, le navi sono trasformate in ninfe perché siano sottratte alla distruzione del fuoco appiccato da Turno; nel *Furioso*, Astolfo, dopo che s'è fornito, nel modo già visto, di cavalli, trasforma le foglie in navi, dovendo liberare, come S. Giovanni gli aveva ordinato, la Provenza dai Saraceni.

Anche qui la trasformazione, pur presentata come un miracolo possibile solo a chi aveva fede in Dio — e non si può certo dire che il bizzarro Astolfo fosse un caldo e fervido credente! —, ha toni squisitamente ariosteschi per il movimento in cui si realizza, e per la brillante e colorita varietà delle foglie cui risponderà altrettanta varietà di navi, per la dimensione di stupefatta e divertita meraviglia — « fuor d'ogni stima », « Miracol fu », « Fu mirabile ancor » — in cui è calata. Le fronde, infatti, son di cedri, di lauri, di palme, di ulivi; gettate nell'onda esse si trasformano miracolosamente:

Crebbero in quantità d'ogni stima;
si feron curve e grosse e lunghe e gravi;
le vene che attraverso aveano prima,
mutaro in dure spranghe e in grosse travi:
e rimanendo acute inver la cima,
tutte in un tratto diventaro navi
di differenti qualitàdi, e tante,
quante raccolte fur da varie piante.

(XXXIX, 27)

Il poeta è come incantato dal gioco delle metamorfosi da lui creato. E' scomparsa la solenne sacralità del modello virgiliano, nel quale la trasformazione avviene per l'onnipotente e terribile volontà del nume, come pure è dimenticata la dimensione drammatica del modello ovidiano, nel quale la medesima trasformazione si compie fra uno spaventoso fiammeggiare di tede voraci, un impressionante echeggiar di suoni di bronzi percossi, mentre i venti fragorosamente s'azzuffano tra loro, conturbando l'aria e scompigliando il tumido mare. Il mago, il taumaturgo, nelle ottave dell'Ariosto, è solo lui, Astolfo, magistralmente definito in una sorridente solitudine di prestigioso giocoliere operante inusitate e incredibili meraviglie. E le navi han pure vele e sarte e remi — come i cavalli avevano sella e freno — quanti ne bisognano: hanno tutto, insomma, rileva col suo consueto sorriso il poeta:

Miracol fu veder le fronde sparte
produr fuste, galee, navi da gabbia.
Fu mirabile ancor, che vele e sarte
e remi avean, quanto alcun legno n'abbia.

(XXIX, 28)

La sapienza descrittiva dell'Ariosto s'è fatta, qui, raffinatissima, nella piechezza della libertà inventiva, nella ammiccante fantasia tanto maliziosamente minuziosa, quanto più inverosimile è l'invenzione.

Ma non basta: l'Ariosto, verso la fine del poema (canto XLIV), quando ormai le vicende vanno verso il loro scioglimento — s'è concluso il triplice duello di Lipadusa, Rinaldo ha promesso Bradamante in isposa a Ruggero, il fiore degli eroi, Astolfo compreso, è ormai diretto a Parigi, ove Carlo e la corte preparano grandi feste — con la più grande e sconcertante serietà di questo mondo, dietro la quale è l'ammiccante inconfondibile suo sorriso, ti inventa il *contro-miracolo*, o miracolo alla rovescia.

Egli immagina, infatti, che Astolfo, sicuro che ormai la Francia non abbia nulla più da temere dai Saraceni di Agramante, decide di rimandare al suo paese il re dei Nubi che gli aveva fornito un esercito; già prima, inoltre, Dudone¹² aveva licenziato l'armata navale che aveva sconfitto la flotta di Agramante. C'è aria di smobilitazione, insomma; ma bisogna pur chiudere i conti, par che ci dica il poeta, e non lasciar partite sospese.

Quali sarebbero dunque le partite sospese? Ma le navi ricavate dalle foglie, i cavalli ottenuti dai sassi, il vento Austro che pur bisogna restituire in libertà! senza dire dell'ingombro che deve pur costituire quell'Ippogrifo sempre pronto a prendere il volo. E' proprio tempo che si pensi a tutto; dal momento che « l'audaci imprese » volgono al termine, tutta quella *roba* non serve più. Ho detto *roba* e a ragion veduta dal momento che l'Ariosto pensa proprio a quelle navi, a quei cavalli, all'Ippogrifo come a della roba di cui occorre sbarazzarsi, o che, comunque, è da riporre nell'armadio. Un'allegria liquidazione, dunque, è messa in atto dal poeta, che ancora una volta assegna ad Astolfo il compito di giocoliere, ma... alla rovescia. Ecco quindi le navi (dopo che, sottolinea argutamente il poeta, sono state sgombrate del « popol nero » che le aveva manovrate) restituite alla loro primitiva forma di foglie e portate via dal vento:

¹² Dudone comandava la flotta composta dalle navi che Astolfo aveva ottenuto miracolosamente dalle foglie.

L'armata che i pagan roppe ne l'onde,
già rimandata avea il figliuol d'Ugiero;
di cui, nuovo miracolo, le sponde
(tosto che ne fu uscito il popul nero)
e le poppe e le prore mutò in fronde,
e ritornolle al suo stato primiero:
poi venne il vento, e come cosa lieve
levolle in aria e fe' sparire in breve.

(XLIV, 20)

Chi potrebbe escludere, negli ultimi due versi dell'ottava, la suggestione dantesca dei vv. 65-66 del canto trentatreesimo del Paradiso?¹³; ma è suggestione fruita maliziosamente e in modo originalmente ariostesco, specie per quel « fe' sparire in breve », che suggella, per così dire, il contro-miracolo del fantasioso paladino.

Licenziando poi il Senapo e le schiere africane che al suo comando s'eran messe a disposizione delle forze cristiane — una smobilitazione, dicevamo, visto che la guerra è finita — Astolfo sbriga un'altra incombenza: affida cioè al Senapo il vento Austro chiuso nell'otre affinché lo liberi; ma... dopo che avrà attraversato il deserto, sì che non capiti qualche tempesta di sabbia durante la traversata medesima.

Così il servizio reso dal vento è duplice — all'andata e al ritorno! — e alla fine esso potrà ben riacquistare la sua libertà. Ancora una volta il tono del poeta è scanzonato e sorridente, specie per via della preoccupazione pratica evidenziata — « che per camino a far danno non abbia » — cui fa da ironico contrappunto l'amplificazione descrittiva degli effetti della violenza dell'Austro quando esso si scatena. Ma è bene leggere tutta l'ottava:

Negli utri, dico, il vento diè lor chiuso,
ch'uscir di mezzodì suol con tal rabbia,
che muove a guisa d'onde, e leva in suso,
e ruota fin in ciel l'arrida sabbia;
a ciò se lo portassero a lor uso,
che per camino a far danno non abbia;

¹³ « Così al vento ne le foglie levi / si perdea la sentenza di Sibilla ».

e che poi, giunti ne la lor regione,
avessero a lassar fuor di prigione.

(XLIV, 22)

La dimensione eroica trascolora in quella quotidiana, ove il piccolo particolare e le esigenze pratiche rianno il sopravvento; anche sul piano linguistico si può rilevare la presenza di termini « pratici », specie negli ultimi quattro versi (*uso, danno, giunti, prigione*).

Più veloce e sbrigativo è l'altro miracolo alla rovescia — che si compie da sé, questa volta, senza bisogno di Astolfo — per il quale anche i cavalli ridiventano sassi.

In una sorridente variazione tonale l'Ariosto chiama in causa Turpino, della autorità del quale non è lecito dubitare; così le cose ritornano come prima e i registri del dare e dell'avere son quasi completi.

Ma con una pignoleria da incontentabile ragioniere il nostro poeta non manca di sottolineare che, in ogni modo, quei cavalli ritornano pietre nei luoghi stessi in cui avvenne la prima trasformazione: così, par che ci dica sorridendo (non c'è forse l'autorità di Turpino?), l'equilibrio ecologico non è turbato e l'alto Atlante vede restituiti a sé i sassi che aveva prestato temporaneamente per l'alta impresa:

Scrive Turpino, come furo ai passi
de l'alto Atlante, che i cavalli loro
tutti in un tempo diventaron sassi;
sì che, come venir, se ne tornoro.

(XLIV, 23, 1-4)

Si badi all'ultimo verso: chi se ne tornò come venne? I Nubi, certamente, che dovranno così, sino alla loro lontana terra, percorrere a piedi, *come venir*, l'intero cammino. Chi non coglie, nel ritmo caracollante dell'endecasillabo frantumato in tre membretti, il lume del malizioso sorriso dell'Ariosto?

Ancora una incombenza per Astolfo, poi anche lui avrà chiusa la sua partita. Si tratta dell'Ippogrifo al quale, dopo un ultimo volo che lo trasporta, attraverso i cieli di Sardegna e di Corsica, nella « ricca Provenza », l'imprevedibile eroe darà la libertà, come San Giovanni gli aveva ordinato; e intanto, ci informa ora il poeta, anche il corno magico era ammutolito da un pezzo. Il tutto è detto in una sola ottava:

Hagli commesso il santo evangelista,
 che più, giunto in Provenza, non lo sproni;
 e che all'impeto fier più non resista
 con sella e fren, ma libertà gli doni.
 Già avea il più basso ciel che sempre acquista
 del perder nostro, al corno tolti i suoni;
 che muto era restato, non che roco,
 tosto ch'entrò 'l guerrier nel divin loco.

(XLIV, 25)

La perdita delle qualità magiche del corno — di cui, giova ripeterlo, solo ora il poeta ci informa — e la scomparsa dell'Ippogrifo nell'immensità degli spazi stanno emblematicamente ad indicare la fine delle « audaci imprese », la conclusione delle invenzioni fantastiche e dello splendido gioco delle passioni che avrà ancora, però, una dolente appendice nelle ultime vicende di Ruggiero e Bradamante.

4. *I funerali di Brandimarte.* — Esamineremo per ultimo l'episodio dei funerali di Brandimarte, (XLIII, 165 e segg.) anch'esso ripreso da Virgilio e precisamente dai riti funebri che Enea fa celebrare in onore di Pallante ucciso da Turno (En. XI, vv. 22 e segg.). E' bene dire subito che in questo episodio giganteggia poeticamente per l'ultima volta la figura di Orlando, il cui lamento per la morte dell'amico si alza puro, forte ed amaro; vedremo ancora per qualche altra volta l'invitto paladino negli ultimi canti, ma saranno apparizioni fugaci, poco interessanti.

L'ambiente, intanto, è definito con molta accuratezza; a differenza del testo virgiliano, nel quale i riti funebri si svolgono nelle prime ore del giorno, l'Ariosto pone come sfondo dei funerali la fosca notte nelle cui tenebre si staglia il bagliore cupo delle torce accese; la vicinanza del mare ingrandisce il fondale misterioso echeggiante delle funebri grida. Di suggestione virgiliana è il servo Bardino che nell'atteggiamento ricorda Acete, vecchio servo e compagno di Pallante; anch'egli, infatti, si strugge di dolore, inferendo con le crudeli mani contro i capelli canuti e la rugosa pelle. Un confronto attento dei due testi, comunque, evidenzia il gusto realistico proprio dell'Ariosto nella definizione dei « crin canuti » e la « rugosa pelle »¹⁴:

¹⁴ Il testo virgiliano suona così: « *Ducitur infelix aevo confectus Acoestes, / pectora nunc foedans pugnis, nunc unguibus ora: / sternitur et toto proiectus corpore terrae* »; *Aen.*, XI, vv. 85-87.

Quivi Bardin di soma d'anni grave
stava piangendo alla bara funèbre,
che pel gran pianto ch'avea fatto in nave,
dovria gli occhi aver pianto e le palpèbre.
Chiamando il ciel crudele, le stelle prave,
ruggia come un leon ch'abbia la febre.
Le mani erano intanto empie e ribelle
ai crin canuti e alla rugosa pelle.

(XLIII, 168)

C'è gran folla di « nobiltà » a queste esequie che vanno assumendo i caratteri di cerimonia un po' scenograficamente definita e di stampo chiaramente rinascimentale. Anche in Virgilio, certamente, è l'intento di presentare il rito funebre affollato dalla schiera dei famigli, dalla turba dei Teucri, dalle donne di Ilio coi capelli disciolti, dai « mille » eroi — scorta molto onorevole se si pensi al numero esiguo dei Troiani superstiti — che accompagneranno Pallante sino alla dimora paterna; ma si direbbe che nel *Furioso* tutto l'impianto dell'episodio assuma una dimensione spettacolare, sconosciuta alla dolente sensibilità virgiliana.

Suggestiva è l'immagine di Orlando, che avanza pallido, travolto dal dolore, suscitando, come Enea, con la sua presenza più alte grida, più strazianti pianti, gigantesco nella sua epica grandezza che si staglia solenne nell'oscurità della notte rotta dai cupi ed inquietanti bagliori delle torce. L'inizio del discorso di Orlando — un verso altissimo segnato da profonde volute musicali — è improntato ad un'epica austerità di canzone di gesta; siamo lontani, così, dalla religiosa coralità del testo virgiliano, in cui il sentimento stesso della commozione e della pietà si condensa nell'arco di pochi versi. Ma nel rifacimento ariostesco è proprio questo tono da canzone di gesta, cantata dal poeta commosso ad un pubblico altrettanto commosso, a caratterizzare l'episodio, a dargli una notazione precipuamente sua:

O forte, o caro, o mio fedel compagno,
che qui sei morto, e so che vivi in cielo,
e d'una vita v'hai fatto guadagno,
che non ti può mai tor caldo né gielo,
perdonami, se ben vedi ch'io piagno;
perché d'esser rimaso mi querelo,

e ch'a tanta letizia io non son teco;
non già perché qua giù tu non sia meco.
(XLIII, 170)

La preoccupazione *politica e religiosa* dell'Orlando ariostesco lo porta, nelle parole seguenti, ad intralciarsi in un discorso sostenuto da metafore o contrapposizioni ingegnose, per le quali l'elogio funebre acquista una coloritura ufficiale o accademica, specie quando l'eroe dichiara la gran perdita che l'Impero e la Chiesa hanno subito per la morte di Brandimarte:

Oh quanto, quanto il mio signore e zio,
o quanto i paladin da doler s'hanno!
quanto l'Imperio e la cristiana Chiesa,
che perduto han la sua maggior difesa!
(XLIII, 172, vv. 5-8)

Certamente più sobrio e più intimamente solenne il lamento di Enea su cui pure l'Ariosto ha ricalcato le parole di Orlando:

. Ei mihi, quantum
praesidium, Ausonia, et quantum tu perdis, Iule!
(*Aen.*, XI, vv. 57-58)

Dolcemente patetica appare l'invocazione a Fiordiligi, specie allorché il paladino si dichiara certo di essere da lei odiato perché ritenuto responsabile della morte del marito. Anche Enea, nel suo discorso funebre, s'era rivolto al lontano ed inconsapevole Evandro, padre di Pallante; ma nella ripresa ariostesca è una commossa dolcezza iniziale che ci fa dimenticare il modello, anche se in seguito il discorso si impania ancora nelle strettoie della commemorazione ufficiale un po' retorica e concettosa:

Ma, Fiordiligi, almen resti un conforto
a noi che siam di Brandimarte privi;
ch'invidiar lui con tanta gloria morto
denno tutti i guerrier ch'oggi son vivi.
Quei Decii, e quel nel roman foro absorto,
quel sì lodato Codro dagli Argivi,
non con più altrui profitto e più suo onore
a morte si donâr, del tuo signore.
(XLIII, 174)