

«IN SERPENTILE SCORZA»: PRESENZE SERPENTINE NELL'«ORLANDO FURIOSO»

1. PRESENZE SERPENTINE NEL FURIOSO

Non mi sembra sia stato finora esaminato il procedimento attraverso il quale, nel XLIII del *Furioso*, Ariosto combina il mito d'ascendenza classica delle origini della città di Mantova con un motivo invece di sicura provenienza romanza, presente, sotto diverse vesti, in un cospicuo *corpus* di testi a vario modo connessi al ciclo arturiano. La questione non sarà di poco conto, tanto più se, come diceva il Rajna nella sua celebre introduzione alle *Fonti del Furioso*:

Quando l'Ariosto si metteva a scrivere il suo poema, il romanzo cavalleresco era un genere vecchio e stravecchio, che aveva da raccontare di sé una lunghissima storia. Cittadino italiano da secoli, non poteva dissimulare le sue origini ultramontane. E forse gliene rincresceva; giacché s'era giunti ad un tempo, in cui non pareva possibile nessuna specie di nobiltà, che non si riconnettesse in qualche modo coi Greci e coi Latini.¹

Potrà allora essere di qualche utilità l'analisi della funzione di alcune fonti classiche e romanze nel *Furioso* nelle quali è riscontrabile la figura del serpente, proprio perché la lettura di tali luoghi mostra il procedimento ariostesco di amalgama tra modelli di provenienza culturale e stilistica assai eterogenei fra loro. Oltre ai canti XLI e XLII, che registrano un incremento della presenza serpentina, è possibile rinvenire immagini e suggestioni a carattere ofidico in una serie di similitudini del poema, nel profilarsi del mito di Ercole – mitico capostipite degli Estensi – e nell'emblema dell'opera. Attraverso un accorto procedimento retorico Ariosto invita il lettore a scorgere il motivo della serpentinità aleggiare come trama sotterranea nel poema in zone che significativamente costituiscono punti di svolta per la narrazione delle vicende del *Furioso*. Come ha notato Stroppa, infatti:

¹ Rajna 1975: 3.

Ariosto non indulge allo “spettacolo della morte”, ma trasforma l'icona del serpente in uno strumento conoscitivo: in un'immagine che, costituendosi come una sorta di rima strutturale, nelle sue varie declinazioni intona il tema dell'innocenza tradita, dall'iniziale allusione a un petrarchesco ‘invescamento’ amoroso al finale serpente maligno che porta la morte nell'Eden. [...]. L'immagine del “serpe ascoso” è infatti la prima similitudine dell'*Orlando furioso*, collocata nel microcosmo testuale del primo canto a segnare la seconda azione di oculata prudenza compiuta da Angelica [...]. (I XI 5-7) [...]. La stessa immagine accompagnerà l'ultimo degli indizi che portano Orlando alla follia [...]. (XXIII 123 5-8) [...]. I due luoghi sono correlati, segnalando due snodi cruciali nel poema: è la fuga di Angelica, iniziata nel canto I, che conduce Orlando alla follia, nel canto XXIII. Le altre due occorrenze della similitudine si addensano intorno alle vicende conclusive: lo sgomento del nocchiero che conduce nel porto di Biserta i paladini catturati da Rodomonte [...]. (XXXIX 32 3-8) [...]; e appunto l'ira di Orlando nel canto XLII.²

Nelle similitudini la figura del serpente è usata in senso iconico per restituire vivida concretezza all'azione descritta. L'animale diventa così *exemplum* di virtù tanto portentose quanto connotate in senso negativo³ e l'apparire del «serpente venenoso e fello» viene da Ariosto impiegato per descrivere l'improvvisa e repentina azione compiuta, di volta in volta e nei diversi contesti, dai vari personaggi.

Si legga la similitudine del I canto, che bene esprime la convulsa velocità della fuga di Angelica non appena scorge «un cavallier» che «più leggier corre per la foresta, / ch'al pallio rosso il villan mezzo ignudo» (I, 11, 3-4):

Timida pastorella mai sí presta
non volse piedi inanzi a serpe crudo,
come Angelica tosto il freno torse,
che del guerrier, ch'a piè venia, s'accorse.⁴

(I, 11, 5-8)

² Cf. Stroppa 2006: 55-6. Per una diversa lettura delle stesse similitudini serpentine, messe in relazione ad alcuni giudizi di poetica tassiana si veda Looney 1996: 123-41.

³ Portatori di elementi ‘negativi’ e inferi sono anche i «dui serpenti» che trascinano il carro di Cerere giù nel «tartareo fondo», nella riscrittura del mito di Proserpina che Ariosto fa nelle prime tre ottave del canto XII, aggiunto in C. La descrizione del «carro che tiravan dui serpenti» (XII 2 4) deriva questa volta da Ovidio, *Fasti* IV, 497-498: «[...] frenatos curribus angues / iungit [...]», cf. Ovidio, *Fasti* (Canali-Fucecchi): 326.

⁴ L'edizione di riferimento è Ariosto, *OF* (Bigi-Zampese), integrata da Ariosto, *OF* (Caretti).

Se l'immagine del «pallio» deriva da una nota suggestione dantesca (*If* XV 121-123: «[...] e parve di coloro / che corrono a Verona il drappo verde / per la campagna [...]»), quella del «serpe» rimanda invece a Virgilio (*Eneide* II, 379-380: «improvisum aspris veluti qui sentibus anguem / pressit humi nitens trepidusque repente refugit»),⁵ contaminato con l'Ovidio dei *Fasti* (II, 341-342).⁶ L'abilità del prelievo ariostesco coincide qui con la rifunzionalizzazione 'scenografica' delle figure di senso, perfettamente adatte nel rendere visibile al lettore l'incedere di Rinaldo e il precipitarsi nella fuga di Angelica.

Un moto di subitanea ripulsa (e direi quasi di orrore: «abborre») coglie invece Orlando nel XXIII canto, non appena il paladino si accorge di essere sdraiato «nel medesimo letto» in cui Angelica e Medoro avevano consumato il loro amore. La velocità del pensiero-azione di Orlando viene espressa attraverso il ricorso alla similitudine del serpente:

In tanto aspro travaglio gli soccorre
che nel medesimo letto in che giaceva,
l'ingrata donna venutasi a porre
col suo drudo più volte esser doveva.
Non altrimenti or quella piuma abborre,
né con minor prestezza se ne leva,
che de l'erba il villan che s'era messo
per chiuder gli occhi, e vegga il serpe appresso.

(XXIII, 123)

L'immagine del serpente ritorna alla memoria poetica ariostesca ogni qual volta il poeta intende descrivere una veloce reazione («mai sí presta», «né con minor prestezza») del personaggio a una situazione di sgomento (Orlando) o di timore per un potenziale pericolo (Angelica). Ancora una sensazione di muta paura coglie il «nocchier» alla vista delle insegne della casa di Francia nell'ottava 32 del canto XXXIX.⁷ Egli impallidisce (e a proposito si veda l'opportuno riscontro di Bigi, che cita Giovenale, *Sat.* I, 1, 43: «palleat ut nudis pressit qui calcibus anguem»)⁸

⁵ Virgilio, *Eneide* (Canali-Paratore): 80

⁶ Ovidio, *Fasti* (Canali-Fucecchi): 158: «attonitusque metu reddit, ut saepe viator / turbatum viso rettulit angue pedem». Sul rapporto Ovidio-Ariosto si rimanda a Cabani 2003: 13-42.

⁷ Per una attenta analisi delle fonti dell'ottava si veda Copello 2013: 256-8.

⁸ Ariosto, *OF* (Bigi-Zampese): 1254.

proprio «come quello» che ha incautamente calpestato un serpente velenoso:

Ma come poi l'imperiale augello,
i gigli d'oro e i pardi vide appresso,
restò pallido in faccia, come quello
che 'l piede incauto d'improvviso ha messo
sopra il serpente venenoso e fello,
dal pigro sonno in mezzo l'erbe oppresso;
che spaventato e smorto si ritira,
fuggendo quel, ch'è pien di tosco e d'ira.⁹

(XXXIX, 32)

Non credo sia possibile stabilire esattamente con quanta intenzionalità Ariosto abbia posto le similitudini serpentine in prossimità di snodi cruciali del poema, tuttavia sono empiricamente osservabili le modalità con le quali la psicologia ariostesca descrive la sensazione di paura (e l'improvvisa reazione connessa a tale sentimento), facendo ricorso all'immagine del serpente. Siamo in presenza, allora, di «analogie situazionali», cioè di quel ripetersi, caratteristico del poema ariostesco, di «situazioni narrative topiche» che, come ha detto Cabani, favoriscono «il ritorno di schemi lessicali e sintattici e dei modelli ritmici che li accompagnano».¹⁰ La «memoria interna», pertanto, agisce «a distanza» anche a livello tematico e il poeta ritrova nell'impiego della figura di senso della similitudine lo strumento stilistico-espressivo più idoneo alla descrizione dell'esatto stato d'animo dei personaggi.

Oltre che riscontrabile sotto forma di similitudine, la figura del serpente può essere funzionalizzata anche all'interno del discorso encomiastico del *Furioso*. Attraverso le nozze lungamente attese di Ruggiero e Bradamante Ariosto inserisce nel racconto il motivo dinastico di casa d'Este. Ci si potrebbe chiedere, allora, perché un poema che come dichiarato obiettivo pone quello di celebrare la nascita di un'illustre casata scelga come principale protagonista (fin dal titolo dell'opera) non l'avo della dinastia, bensì un'altra figura, non immediatamente collegabile (sul piano del racconto) all'istanza celebrativa. A tal proposito già il Pigna, nel suo trattato i *Romanzi*, si chiedeva perché il titolo del *Furioso* facesse

⁹ L'ottava viene letta come punto di arrivo di un percorso di scrittura di matrice polizianesca da Jossa, cf. Jossa 1996: 121-4.

¹⁰ Si veda Cabani 1990: 207. Per i concetti di «ripresa a distanza» e «memoria interna», *ibi*: 115 e 259.

riferimento a Orlando, quando lo scopo principale dell'opera era invece quello di celebrare le virtù estensi. E proprio a tal riguardo il discepolo di Giraldis istituisce per primo un'analogia fra Orlando e Ercole, l'antico avo degli Este che fra gli eroi della mitologia greca è in assoluto colui il quale possiede maggiori punti di contatto con le figure ofidiche: «Orlando [è] come Ercole, n'è poi una iscrizione riuscita simile a quella che è in Euripide e Seneca, che è *Ercole Furioso*». ¹¹ Ai fini del nostro discorso importa notare come il progenitore estense sia senza dubbio l'avversario “storico” di draghi e esseri a vario modo connessi con la sfera del serpentino: ancora in fasce egli già combatte contro il male allegorizzato dal mostro ctonio, uccidendo due serpenti inviatigli da Era (che genera Tifone e alleva l'Idra) e la sua intima natura nasconde *in nuce* qualità ofidiche, giacché, secondo Silio Italico, quando Ercole violenta la figlia del Re Bebrice, Pirene, questa partorisce un serpente. ¹²

A Ferrara tale mito ebbe vasta fortuna a partire dai primi anni del Quattrocento e – tanto nell'*Innamorato* quanto nel *Furioso*¹³ – è possibile rintracciare diverse fatiche di Ercole travestite da imprese compiute dai vari personaggi dei poemi. ¹⁴ L'identificazione del sovrano estense con Ercole trovava inoltre ampio spazio in raffigurazioni pittoriche e poemi encomiastici fin dagli anni di Niccolò III anche se si trattava, in questi casi, di un eroe greco “estensizzato”, nel quale le qualità caratterizzanti il personaggio erano quelle del perfetto cavaliere prescritte dall'ideologia di corte, secondo un processo fusivo di elaborazione del mito, fra ricezione del classico e modelli ideologico-sociali contemporanei.

Penserei allora che la figura di Ercole possa costituire un archetipo di Ruggiero e dei paladini di cui Ariosto intende narrare la storia attraverso la quale si promette di celebrare la grandezza del suo sovrano. Risulta pertanto possibile ipotizzare che il poeta, che di sicuro aveva presente la “propaganda” erculea svolta a Ferrara, abbia tenuto largamente conto del mito di Ercole e della sua caratterizzazione, attribuendo quei tratti dell'eroe che apparivano sproporzionati e non adatti a un Estense

¹¹ Pigna, *Romanzi* (Ritrovato): 81.

¹² Silio Italico, *Punica* III, 417 ss., cf. Silio Italico, *Punica* (Vinchesi): 415. Le indicazioni sul mito di Ercole sono desunte da una dispensa fornitami da Carlo Donà, che qui sentitamente ringrazio. Per un primo approccio alla tematica della donna-serpente si vedano almeno Donà 2009, Donà 2013a e Donà 2013b.

¹³ Per Pulci si rimanda invece a Carrai 1985.

¹⁴ Si veda Tissoni Benvenuti 1993: 773-92.

(quali il furore, l'ira, ecc.) non a Ruggiero, bensí a Orlando,¹⁵ che viene per tale via a comporre, insieme a Ruggiero, un esempio di scissione delle caratteristiche inizialmente unite nell'originale personaggio classico e rifunzionalizzate dunque nel *Furioso*, sulla base delle esigenze pratiche e di poetica del proprio autore.

Si terrà infine presente che una conferma implicita dell'elemento serpentino inteso come figurazione simbolica del male e presenza negativa che i paladini (Estensi) sono chiamati a combattere può essere fornita da una interpretazione alla raffigurazione dei serpenti che legano clave e martelli nella xilografia posta da Francesco Rosso a chiusura dell'edizione 1532 del *Furioso*.¹⁶ Il motto che la accompagna: «dilexisti malitiam super benignitatem»¹⁷ può allora essere letto, a conferma dell'ancor piú noto «Pro bono malum», come un amaro monito di Ariosto al Cardinale Ippolito, che non ha provveduto a liberare le clave e i martelli, con cui si opera il bene (un bene “pratico”, dunque – visti gli utensili rappresentati – dal quale nascerà poi quello ideale della poesia) dalla malizia simbolizzata dai serpenti.

2. «IN FEMINIL FIGURA»

Se in luoghi significativi della fabula Ariosto aveva utilizzato la similitudine del serpente come «rima strutturale» per demarcare la terribilità della vicenda narrata è però a partire dalla similitudine di XLII, 7 che la tematica ofidica troverà piena esplicazione in tutti i suoi connotati, attraverso la funzionalizzazione di alcune fonti classiche e romanze di argomento “ofidico”. È proprio in questa sezione dell'opera infatti che la tematica serpentina comincia a far sentire con maggiore insistenza la sua presenza e, da questo momento in poi, essa non abbandonerà il filo della narrazione, almeno sino all'arrivo di Rinaldo a Lampedusa, nelle ottave 145-153 del canto XLIII.

¹⁵ Sulle caratteristiche eraclee di Orlando: Longhi 2002: 199-220.

¹⁶ Non mi è possibile qui entrare piú da vicino sulle diverse interpretazioni date all'emblema dell'opera. Si vedano però almeno Masi 2002, Casadei 1996, Ceserani 1988 e Beer 1987: 161-7. Sulle xilografie del *Furioso* si veda Fahy 1989: 111-8. Per la presenza delle api nell'emblema si veda inoltre Sisto 2010: 23-45.

¹⁷ Si tratta, come è noto, di una citazione di un salmo, *Iuxta LXX*, 51, 5: «Dilexisti malitiam super benignitatem / iniquitatem magis quam loqui aequitatem».

L'immagine serpentina, che fino al canto XXXIX ha costituito un apparentemente tenue *leitmotiv*, variamente legato alle esigenze di volta in volta richieste dal contesto narrativo, sembra adesso voler sinuosamente accompagnare Rinaldo, partiti dalla terra di Francia alla ricerca di Baiardo, secondo le tappe scandite di un pellegrinaggio che dovrà toccare tutti quei luoghi a vario titolo investiti da proprietà anguiformi. Ci troviamo di fronte a una sorta di *gradatio* che avrà il suo culmine con la storia della fata Manto nel canto successivo, ma della quale un'eloquente protasi viene già offerta all'inizio del canto XLII, dove, nell'ottava 7, assistiamo al processo di trasferimento delle qualità (e delle azioni, in questo caso) negative stigmaticamente attribuite al serpente dalla bucolica situazione di partenza al vivo dell'azione sul momento rappresentata (l'ira di Orlando per la morte di Brandimarte):¹⁸

Qual nomade pastor che vedut'abbia
fuggir strisciando l'orrido serpente
che il figliuol che giocava ne la sabbia
ucciso gli ha col venenoso dente,
stringe il baston con còlera e con rabbia;
tal la spada, d'ogni altra piú tagliente,
stringe con ira il cavallier d'Anglante:
il primo che trovò, fu 'l re Agramante;

(XLII, 7)

E si potrà forse intravedere nel «nomade pastor» un'anticipazione del personaggio del villano nella storia di Adonio. Dopo l'uccisione di Agramante e Gradasso compiuta da Orlando, Ariosto ci informa brevemente (ottave 24-27) delle condizioni di Bradamante in pena per il supposto ingiusto comportamento di Ruggiero (e la sorella di Rinaldo dunque si strugge, imprecando contro le profezie fatte da Merlino per il tramite di Melissa nel canto III, relative alla sua unione dinastica con Ruggiero), per poi volgere repentinamente l'attenzione su Rinaldo, se-

¹⁸ E nelle sei ottave precedenti, oltre al processo (fusivo) di nobilitazione della materia contemporanea mediante l'inserimento del dato classico («simile ira accese» infatti il duca Alfonso d'Este, la stessa che provò «Achille, poi che sotto il falso elmetto/ vide Patroclo insanguinar la via»), si potrebbe cogliere nell'*incipit* del canto: «Qual duro freno o qual ferrigno nodo, / qual, s'esser può, catena di diamante» una velata allusione alle fatiche di Ercole celebrate da Ovidio, così come ipotizza il Bigi: «l'immagine è forse suggerita dal ricordo delle catene, appunto di diamante, con le quali Ercole legò Cerbero: cf. Ovidio, *Met.* VII, 412: “nexus adamante catenis”»; Ariosto, *OF* (Bigi-Zampese): 1320.

condo un procedimento che prevede veloci mutamenti narrativi nel passaggio da un'ottava alla successiva, seguendo quel ritmo dell'azione che è cifra caratteristica del poema ariostesco. Anzi qui la partitura scenica è parecchio sostenuta:¹⁹ dopo il colloquio con Malagigi,²⁰ «che gli narrò d'Angelica non meno, / ch'a un giovine african si donò in tutto»,²¹ Rinaldo parte alla volta della sua innamorata, «verso Levante», fino a raggiungere la foresta delle Ardenne, dove scorge «un strano mostro *in femminil figura* / uscir fuor d'una caverna oscura»²² che atterrisce il povero Rinaldo. L'ottava 47, contenente la descrizione della figura, merita d'esser riportata per intero:

Mill'occhi in capo avea senza palpebre;
 non può serrarli, e non credo che dorma:
 non men che gli occhi, aveal'orecchie crebre;
 avea in loco de crin serpi a gran torma.
 Fuor de le diaboliche tenebre
 nel mondo uscì la spaventevol forma.
 Un fiero e maggior serpe ha per la coda,
 che pel petto si gira e che l'annoda.

(XLII, 47)

A me sembra che il mostro in questione sia ascrivibile alla tassonomia delle figure per metà donna e per metà serpente, così com'è stata delineata da Donà:

Quello della donna-serpente è, infatti un 'meme' – per usare la terminologia di Dawkins,²³ che amo molto – largamente diffuso e attestato sin da tempi

¹⁹ Un certo rallentamento lo si avvertirà all'altezza delle ottave 20-22, in quell'apostrofe al Fregoso che non era presente nella redazione di A, nel momento, cioè, di delineazione della fabula del canto.

²⁰ E si leggano con attenzione i versi di XLII, 37, 3-6, la similitudine degli effetti della fonte privativa dell'amorosa passione: «[...] Angelica venne quasi a un punto / a ber ne l'altro di dolcezza privo, / che d'ogni amor le lasciò il cor sí emunto, / ch'indi ebbe lui *più che le serpi schivo*».

²¹ XLII 38, 3-4.

²² XLII 46, 7-8.

²³ Il riferimento è a Dawkins 2008: 198-203: «da trasmissione culturale è analoga alla trasmissione genetica nel senso che, sebbene di base sia conservativa, può dare origine a una forma di evoluzione. [...]. Il nuovo brodo è quello della cultura umana. Ora dobbiamo dare un nome al nuovo replicatore, un nome che dia l'idea di un'unità di trasmissione culturale o un'unità di *imitazione*. "Mimeme" deriva da una radice greca che sarebbe adatta, ma io preferirei un bisillabo dal suono affine a "gene": spero per-

remotissimi; la sua diaspora culturale è molto ampia, ma i suoi sottotipi mantengono sempre un'evidente omogeneità semantica, che si può forse spiegare col fatto che esso appare profondamente radicato in un territorio psichico dai caratteri assai arcaici [...]. Contrariamente a quel che si crede, tradizionalmente il serpente *non* ha delle prevalenti associazioni falliche [...], lo troviamo infatti associato spessissimo anche a figure femminili; e ciò, significativamente, anche nella nostra stessa cultura, in cui esso, sin dalle origini ebraiche, ha un rapporto affatto privilegiato con Eva [...]. Il modello che prende più piede, [...] è quello del *Mischwesen*, che ritroviamo nella più nota delle dee ofidiche, Medusa [...]. La dea anguicrinita, però, non costituisce l'unica fusione possibile tra forma femminile e corpo serpentino: troviamo infatti, spessissimo, anche un ibrido formato da una metà del corpo femminile, e da una metà del corpo ofidica, secondo uno schema che caratterizza, per esempio, un gran numero di divinità femminili egizie – Hator, Iside, Renenutet, Meretseger, Mersokar, Wadjet o Uto – [...]. Lo schema è attestato in entrambe le varianti teoricamente possibili, ma si diffonde soprattutto nella versione con parte superiore femminile, e parte inferiore ofidica, evidentemente perché da questa commistione emanano risonanze simboliche più suggestive e ricche, che permettono facili connessioni con la sessualità e con l'oscurità tellurica e misteriosa della matrice.²⁴

Anche se il personaggio ariostesco appare essere un tentativo di sintesi fra due tra le maggiori – quantomeno per numero di attestazioni – tipologie di donna («femminil figura») dalle serpentine proprietà: quella distampo tendenzialmente melusiniano, anguipede («un fiero e maggior serpe ha per la coda» che, tra l'altro, «pel petto si gira e che l'annoda», a voler rimarcare la stretta connessione istauratasi tra la femminilità del seno e gli attributi ofidici della coda con in cima una testa di serpente)²⁵ e quella che, piuttosto, richiama direttamente la figura della Medusa anguicrinita («avea in loco de crin serpi a gran torma»). Rajna²⁶ riguardo questa donna serpente non dice nulla, limitandosi a segnalare la novità ch'essa rappresenta rispetto alla parallela avventura che aveva colto Rinaldo nell'*Orlando innamorato* (II, 15, 43-61): qui il paladino incontra un giovine e tre dame che, infine, lo costringono a bere alla fonte dell'ac-

ciò che i miei amici classicisti mi perdoneranno se abbrevio mimeme in *meme*. Se li può consolare lo si potrebbe considerare correlato a “memoria” o alla parola francese *méme*. Esempi di memi sono melodie, idee, frasi, mode, modi di modellare vasi o costruire archi. [...]. L'imitazione, in senso lato, è il modo in cui i memi *possono* replicarsi.

²⁴ Donà 2009: 51-3.

²⁵ Come la lingua biforcuta che cinge quelli che sembrano due piccoli seni nel vaso in terracotta ritrovato a Kamnik, in Albania e risalente al Neolitico, cf. Donà 2009: 81.

²⁶ Rajna 1975: 569.

qua amorosa; della «feminil figura» non v'è traccia. Rajna si ricorda allora di un'altra boschiva incursione di esseri portentosi e spaventevoli, questa volta ai danni di Orlando, nelle ottave 38-61 del IV canto del *Mambriano*.²⁷

Avea il fier mostro busto da gigante
 le braccia d'orso e l'unghie di griffone,
 nel fronte ha un occhio assai piú rosseggiante,
 che non so quei del nocchier di Plutone;
 due corne in capo, e un viso minacciante
 quattro piè variati, un di leone,
 l'altro di tigre, il terzo di cavallo
 l'ultimo fu di serpe verde e giallo.

Di vespertillo ancor tenea due ale,
 che quando le stendeaparean due vele,
 coda di basilisco aspra e mortale,
 dove fuor getta un velen sí crudele,
 che medicina alcuna non gli vale
 sempre la bocca aveapien di fele,
 fuor spirava un fiato di tal sorte,
 che molti n'avea già condutti a morte.

(IV, 41-42)

Ma si noti come la figura del poema di Cieco di Ferrara poco o nulla condivide dei tratti femminili e anguipedi del *monstrum* del *Furioso*. Occorre inoltre tenere presente che quegli occhi e quelle orecchie «crebbi» non trovano, a quanto ricordo, riscontro nelle raffigurazioni topiche della donna serpente. Convenzionalmente questi attributi sono infatti associati alla dea latina che allegorizza la voce pubblica della socialità, quella *Fama*, da Virgilio dipinta come un «*monstrum horrendum ingens, cui quot sunt corpore plumae, / tot vigiles oculi supter (mirabile dictu), / tot linguae, totidem ora sonant, tot subrigit auris*» (*Eneide* IV, 181-183)²⁸ che ci condurrebbe verso territori lontani dal contesto e da quanto finora detto circa il «serpente velenoso». In questo caso, per meglio intendere la funzione del sincretismo adoperato da Ariosto, conviene forse osservare il piú ampio contesto entro il quale la raffigurazione della creatura si colloca, ricordarsi delle apologetiche considerazioni

²⁷ Si cita da *Mambriano* (Rua). Su Cieco da Ferrara cf. almeno Villoresi 1996: 5-54.

²⁸ Virgilio, *Eneide* (Canali-Paratore): 164. Si veda anche la descrizione ovidiana della *Fama* in *Met.* XII 39-63.

espresse nelle ottave proemiali circa gli eccessi d'ira cui si abbandona chi è costretto a vedere un proprio caro «patire o disonore o mortal danno» e anticipare da adesso che Rinaldo, sofferente per il non corrisposto amore d'Angelica, dopo aver bevuto alla fonte dell'«amoroso caldo», verrà salvato da un «cavallero / di bello armato e lucido metallo» che si rivelerà poi essere «lo Sdegno», venuto per liberare l'eroe dal suo «giogo indegno», cioè proprio da quel pauroso essere metà donna e metà serpente che tanto aveva terrorizzato Rinaldo e che verrà inteso come personificazione allegorica della Gelosia.

È noto che considerazioni e apostrofi dedicati al sentimento della gelosia abbondano nel *Furioso* e nelle altre opere ariostesche, sia interpretate alla stregua di generale stato dell'essere, sia nella loro particolare accezione di «Gelosia d'Amore». ²⁹ Bigi, nel suo commento, ricollega quanto narrato nel XLII canto al sentimento che dominava l'autore nel proemio del canto XXXI ³⁰ e intravede nelle *Selve* II, 39-40 di Lorenzo il Magnifico ³¹ un precedente cui Ariosto avrebbe potuto ispirarsi per la raffigurazione allegorica della gelosia, mentre la coda serpentina secondo lo stesso Bigi potrebbe derivare dalla «descrizione ovidiana di Tisifone (*Metamorphoseon* IV, 483), che “torto [...] incingitur angue”». ³² Senza negare la puntualità dei riscontri bigiani, credo non si sia sufficientemente indagato sulla relazione esistente tra il concetto allegorico della Gelosia e la resa plastica con la quale esso viene rappresentato, mediante cioè il personaggio della donna serpente. E non occorrerebbe discostarsi molto dalla Tisifone di Ovidio richiamata da Bigi: se l'Erinni in questione avrà offerto ad Ariosto uno spunto per la descrizione di un contrassegno fisico, sarà invero sua sorella Megera il «crudel mostro»

²⁹ Si veda l'intero Capitolo XXV in Ariosto, *Rime* (Bianchi): 179-80, in cui Ariosto inscena un contrasto fra una personificazione maschile di Amore e una femminile della Gelosia. Riporto qui i primi 6 vv: «Sì come a primavera è dato il verno, / così compagna è Gelosia d'Amore, / lui in paradiso e lei nata in inferno; / lui di dolci desir accende il core, / lei d'amaro sospetto poi l'aggiaccia, / e chi vive per l'un per l'altro more».

³⁰ Si veda Ariosto, *OF* (Bigi-Zampese): 1008 per le altre ricorrenze dell'argomento all'interno del poema.

³¹ Garavelli 2011, dopo aver passato in rassegna le interpretazioni del passo fatte dai commentatori cinquecenteschi e aver indicato come fonti classiche dell'ottava i passi di *Met.* I, 535-627 (descrizione di Argo), *Met.* II, 760-782 (prosopopea dell'Invidia) e *Aen.* IV, 178-190, individua invece come «modelli decisivi» alcuni precedenti romanzi: *Filocolo* III, 24, *Teseida* VII 59 e Lorenzo de' Medici, *Stanze* I, 39-42 e II, 45-46.

³² Anche Garavelli 2011: 133 cita il passo ovidiano.

che a Rinaldo farà tremare «il cor come una foglia».³³ Così interpretando il personaggio acquista immediatamente spessore e meglio si comprende la novità della sua inserzione nel *Furioso* rispetto a quanto accade nell'*Orlando Innamorato* (dove comunque non si parla della gelosia). Un tale, plastico, effetto potrà essere stato volutamente ricercato da Ariosto, al fine di offrire al lettore una vivida e immediata rappresentazione del sentimento della gelosia. Il nome Megeira deriva infatti dal greco Μεγαιρα, che letteralmente significa 'l'invidiosa', 'la maligna', 'l'odiosa' e – *nomen omen* – esso è fedele al ruolo che all'Erinni viene attribuito dalla tradizione greca e latina; mentre Tisifone, 'la vendicatrice', era solitamente chiamata a rendere giustizia dei delitti rimasti invendicati.³⁴ In tal senso Ariosto attribuisce al personaggio del mostro gli effetti psicologici riconducibili a quelli prodotti da Megeira.

Sotto il profilo ambientale, invece, i versi ariosteschi possono essere confrontati con la celebre scena del IX canto dell'*Inferno* dantesco (vv. 31-57), in cui le Furie compaiono «ritte sull'alta torre delle mura che separano lo Stige dalla città di Dite».³⁵

Questa palude che 'l gran puzzo spira cigne dintorno la città dolente, u' non potemo intrare omai sanz'ira».	33
E altro disse, ma non l'ho a mente però che l'occhio m'avea tutto tratto ver' l'alta torre a la cima rovente,	36
dove in un punto furon dritte ratto tre furie infernal di sangue tinte, che membra feminin eavieno e atto,	39
e con idre verdissime eran cinte; serpentelli e ceraste avien per crine,	

³³ XLII, 51, 5.

³⁴ Spesso verso i propri cari: e se questo attributo di Tisifone potrebbe, alla lontana, richiamare gli argomenti d'inizio canto, esso non spiegherebbe d'altronde l'accanimento manifestato dal mostro nei confronti di Rinaldo. Sulle Erinni si legga il passo di Esiodo, *Theogonia*, 183-185 (Esiodo, *Theogonia* [Arrighetti]: 74 e ss.); ma Cicerone considera indistintamente tutte e tre le Furie «speculatrices et vindices facinorum et sceleris» in *De natura deorum* III, 47 (Cicerone *De natura deorum* [Calcante]: 342). Cfr. anche *Eneide* IV, 610 ss. (cf. Virgilio, *Eneide* [Canali-Paratore]: 190 e ss.), e *ibi* XII, 845 ss. (cf. Virgilio, *Eneide* [Canali-Paratore]: 646 e ss.); Claudiano, *De raptu Proserpinae* I, 39 ss. (Claudiano, *De raptu Proserpinae* [Serpa]: 52 e ss.).

³⁵ Cf. Padoan 1970, anche per la bibliografia relativa alla presenza delle Furie nella *Commedia*.

onde le fiere tempie erano avvinte.	42
E quei, che ben conobbe le meschine de la regina de l'eterno pianto, «Guarda», mi disse, «de feroci Erine.	45
Quest'è Megera dal sinistro canto; quella che piange dal destro è Aletto; Tesifone è nel mezzo»; e tacque a tanto.	48
Con l'unghie si fendea ciascuna il petto; battiensi a palme, e gridavan sí alto, ch'í mi strinsi al poeta per sospetto.	51
«Vegna Medusa: sí 'l farem di smalto», dicevan tutte riguardando in giuso; «mal non vengiammo in Teseo l'assalto».	54
«Volgiti 'n dietro e tien lo viso chiuso; ché se 'l Gorgòn si mostra e tu 'l vedessi, nulla sarebbe di tornar mai suso».	57

Senza addentrarsi nel folto del sostrato allegorico del passo dantesco, il lettore del *Furioso* viene invitato a cogliere alcune analogie di struttura nella resa del complessivo movimento narrativo (interferenze che agiscono, direi, al livello della *fabula*) e analoghe similitudini che l'Ariosto sembra recepire direttamente da Dante per quanto concerne la *temperatura del sentimento*³⁶ di scene e personaggi per questa porzione di canto XLII. Tacendo delle palesi e diverse esigenze di costruzione generale, in questa sede mi limiterò a fare soltanto dei brevissimi accenni a quelle peculiarità della ritrattistica dantesca, le quali sono costantemente contrappunto stilistico-descrittivo a diversi luoghi e personaggi del *Furioso*. Penso allo sgomento e alla paura che sorprende Rinaldo al cospetto della donna serpente, simile al subitaneo moto di «sgomento» (= paura) che aveva colto il Dante personaggio alla vista delle tre Furie e che analogamente lo aveva costretto a ripararsi dietro la figura di Virgilio; all'analogia di funzione (con prospettiva risolutiva e il diradarsi delle nubi dalla scena, in ambo le parti) che accomuna l'allegorico cavaliere dello Sdegno al Messo celeste e, infine, ad alcune patinature stilistiche del *Furioso*, come il sopra menzionato «crebre», *hapax* in Dante, in *Para-*

³⁶ Cf. Segre 1984: 109: «L'influsso costituito da una sola parola o sintagma è certo frequentissimo, ma difficilmente dimostrabile [...]. Via via invece che le coincidenze verbali toccano piú ampi segmenti discorsivi, o, meglio ancora, che le coincidenze tematiche corrispondono a riprese verbali, incomincia a rivelarsi alla nostra osservazione qualche frammento della complessità linguistico-semiotica del testo imitato o citato o comunque ricordato».

diso XIX, 69 («crebra»), ma significativamente anche in Dante in rima con «tenebra». L'aggettivo «infernal» che denota la «Furia» (si badi: in questo verso così espressamente denominata dallo stesso Ariosto) in XLII, 50, 7 potrebbe allora celare una neanche troppo nascosta allusione di Ariosto al paesaggio dantesco. Inoltre, il lettore può adesso maggiormente apprezzare il velame ironico, caricandolo di un'ulteriore sfumatura allusiva a Dante, con cui Ariosto ricopre l'incredulità di Rinaldo di fronte alla scomparsa subitanea del misterioso cavalier, all'altezza delle ottave 65-66:

Così dicendo, subito gli sparve,
e sparve insieme il suo destrier con lui.
Questo a Rinaldo un gran miracol parve;
s'aggirò intorno, e disse: – Ove è costui? -
Stimar non sa se sian magiche larve,
che Malagigi un de' ministri sui
gli abbia mandato a romper la catena
che lungamente l'ha tenuto in pena:

o pur che Dio da l'alta ierarchia
gli abbia per ineffabil sua bontade
mandato, come già mandò a Tobia,
un angelo a levar di cecitate.
Ma buono o rio demonio, o quel che sia,
che gli ha renduta la sua libertade,
ringrazia e loda; e da lui sol conosce
che sano ha il cor da l'amorose angosce.

(XLII, 65-66)

3. MANTO FRA CLASSICO E ROMANZO

Dopo aver abbandonato la foresta d'Ardena Rinaldo attraversa le Alpi, lasciandosi alle spalle Verona e Mantova (ma questa, vedremo, non sarà abbandonata poi del tutto) e giunge «in ripa alla riviera» del Po (XLII, 69-70), dove un singolare incontro attende il paladino. Nell'ottava 70 Rinaldo, «in ripa alla riviera», scorge venire «un cavalliero inanti» di cui non si saprà il nome, il quale inviterà l'eroe nel suo meraviglioso «gran palazzo» dove il lettore assisterà alla famosissima descrizione delle statue di donne illustri – costanza della presenza femminile, adesso colta nel suo aspetto illustre, di *exemplum* luminosamente “pedagogico” – sot-

to cui si trovano scolpiti due simulacri di poeti per ciascuna delle otto dame, raffigurati a bocca aperta, nell'atto di perpetuare il loro canto di lode alla signora da loro sostenuta.

Con la storia del nappo d'oro narrata dal cavaliere a Rinaldo si entra negli ariosteschi territori di rivisitazione di storie e leggende variamente legate alla traduzione arturiana.³⁷ Non mi soffermerò adesso sul contenuto della vicenda,³⁸ sufficientemente noto e le cui fonti fondamentali sono state quasi tutte segnalate già da Rajna.³⁹ Ciò su cui vorrei invece soffermarmi è piuttosto la funzione a cui la novella, nel suo complesso, risponde, in relazione al complessivo incupimento della sezione finale del poema consentendo di fatto una trasmigrazione delle tematiche da un canto all'altro, immettendo nuova linfa negli ingranaggi della mac-

³⁷ Delcorno Branca 1998: 77-97 (versione leggermente variata di Delcorno Branca 1993) e 99-113 (*La "Tavola ritonda": tradizione toscana e padano-veneta*, sul ms. palatino 556 della Nazionale di Firenze contenente un *Tristan* in lingua italiana).

³⁸ Ma forse al nostro discorso può tornare utile l'osservazione sull'episodio in Zatti 1990: 55: «La rinuncia di Rinaldo a bere dal nappo, e dunque a verificare la sua fiducia in Clarice, illustra un comportamento sicuramente anomalo, ispirato a una mentalità ormai lontana dall'ideologia cavalleresca tradizionale, cui pure rinvia la matrice arturiana dell'episodio: Rinaldo infatti rifiuta la "prova", rifiuta di "venire al paragone" (XLIII, 65)». Sull'episodio cf. anche Santoro 1983: 133-52 e Moretti 1987: 25-44.

³⁹ Rajna 1975: 573-80. Tra le fonti segnalate e sciolte da Rajna, compare la favola di Cefalo e Procri, così come si trova nelle *Met.* VII 665 ss., ulteriore elemento di raccordo tra la storia del nappo e la seguente vicenda di Adonio (Ariosto conosceva sicuramente bene la vicenda, se non altro perché un suo adattamento scenico venne realizzato da Niccolò da Coreggio, a Ferrara, il 22 gennaio del 1487. Bigi offre inoltre specifiche coincidenze tra il testo ariostesco e quello di Niccolò). Altre fonti menzionate dal Rajna sono: *Tristan I*, 73, *La Cerva Bianca* (prima ed. 1510) del Fregoso e alcune zone del *Perceval* e del *Lais del Corn* di Rober Biket (relativamente a XLII, 103). Tra le fonti classiche: Igino, *Fab.* 189, per la sua versione del mito di Cefalo e Procri, che reincontreremo anche in Adonio e Manto. Inoltre, in merito al senso complessivo di quanto detto finora, si leggano le considerazioni dello studioso alle pp. 574-5: «[...] Tale è il racconto del *Tristan*. Ma, come mai si può dire che l'Ariosto alluda ad esso, mentre, se la virtù del suo nappo conviene nella sostanza con quella del corno, la *procedura* è diversa del tutto? Ché nel romanzo francese la fedeltà femminile si sperimenta direttamente sulle mogli: nel *Furioso* all'incontro sono i mariti che tentano di bere. S'immollano i cornuti, non le adultere. Il disaccordo non ci sembrerà tuttavia strano, se riandrem col pensiero il cammino che siamo venuti facendo. Tutto ciò che vuol penetrare nel poema ariosteo, deve rinunciare i suoi diritti nelle mani del poeta. Questi è arbitro assoluto del conservare e del mutare, sicché costringe questa e quella cosa, non solo ad essere, ma a darsi anche l'aria d'essere stata già prima ciò che torna meglio ai bisogni ed alle condizioni presenti».

china narrativa, attraverso un meccanismo di ripresa e variazione già in altri luoghi dell'opera osservato. Un canto del *Furioso*, infatti, può essere definito un'unità poetica in sé conchiusa e autosufficiente soltanto se osservato limitatamente secondo un'ottica rigidamente formalistica. Sulla scorta di quanto detto da Forni:

Leggere un canto del *Furioso* pone anzitutto un problema di metodo. Da una parte, pare assai probabile che l'Ariosto lavorasse per gruppi di canti più che su singole unità; dall'altra, il movimento vorticoso del poema si articola di fatto sopra un sistema di partizioni volutamente discordanti: le unità discorsive (i canti) non coincidono mai con le unità narrative (le varie sequenze del racconto). Sicché l'unità di un canto ariostesco è sempre tutta da dimostrare, né certo la si può leggere solo dall'interno, ma occorre seguire anche le 'varie fila' di cui si compone entro la 'gran tela' del *Furioso*, considerando il dispiegarsi del racconto nei suoi controcanti ironici, nella tensione problematica tra frammento e sistema. Anzi, l'unità contraddittoria potrebbe valere al limite come formula approssimativa all'ironia.⁴⁰

Bisognerà allora porre particolare attenzione a quei motivi che Ariosto «celestial nocchiero» traghetta di canto in canto, sopra il «vasello snellettato e leggero» dell'ottava. Per il passaggio dal canto XLII al XLIII, credo si possano facilmente enucleare almeno tre filoni fondamentali, variati nel loro assetto originario, funzionali al prosieguo della vicenda e tra loro finemente intrecciati, così che l'impressione del movimento suscitata al lettore resta, ancora una volta, quella di una sorprendente fluidità. Il lettore è dunque chiamato a ripercorrere i disegni dell'arazzo approntato dal poeta in grado di assecondare il processo formale del passaggio di canto in canto:

1. Il motivo che chiamerei encomiastico si costruisce intorno al consueto omaggio agli Este, il cui spunto viene qui offerto dall'elogio delle figure di Isabella d'Este, Lucrezia Bentivoglio, figlia di Ercole I, e Diana, figlia di Sigismondo d'Este (ottave 84, 88 e 90); esso rappresenta abbastanza chiaramente un punto di raccordo con quanto Rinaldo ricorderà, costeggiando il lato sinistro del Po presso Ferra-

⁴⁰ Forni 2012: 94-115.

- ra, della profezia a lui svelata da suo cugino Malagigi circa i futuri splendori della città estense alle ottave 55-62.⁴¹
2. Il secondo motivo connettore trova spunto dalla storia del nappo d'oro, le cui premesse per la narrazione vengono esposte proprio sul finire del XLII (con la proposta di bere dal vaso fatta dal cavaliere a Rinaldo, e la risposta che quest'ultimo addurrà soltanto in 9, XLIII). Inoltre, il racconto del cavaliere ha una comune discendenza dalla storia del mito di Cefalo e Procri,⁴² presente come fonte anche nella storia di Adonio. Entrambe le novelle, infine, risultano funzionali all'inserimento dell'invettiva contro l'avarizia e al legame che Ariosto sembra suggerire fra l'«esecrabile» peccato e il genere femminile.
 3. Il terzo motivo, costituito dalla riproposizione sotto nuove vesti della tematica serpentina, sembra essere il filone tematico cui Ariosto dovette più applicarsi, per i canti XLII e XLIII, nel tentativo di graduarne e armonizzarne le tonalità: «epiche» quelle adoperate nell'episodio della donna serpente incontrata da Rinaldo nel XLII canto, quasi da «commedia popolare», invece, i toni utilizzati per la storia di Manto attraverso la ripresa della tematica del *Fier Baiser*, diffusissima, appunto, come tradizione orale. La *gradatio* si compie inserendo un terzo racconto riguardante i serpenti, a metà tra leggenda mitica e narrazione popolare da essa discendente. Il cavaliere che dirà a Rinaldo «il principio e l'argomento / del suo non comparabile tormento» così informa il paladino circa l'ascendenza del suo lignaggio:

Qua su lasciasti una città vicina,
 a cui fa intorno un chiaro fiume laco,
 che poi si stende e in questo Po declina,
 e l'origine sua vien di Benaco.
 Fu fatta la città, quando a ruina
 le mura andar de l'agenoreo draco.
 Quivi nacque io di stirpe assai gentile,
 ma in pover tetto e in facultade umile.

(XLIII, 11)⁴³

⁴¹ Ariosto, *OF* (Bigi-Zampese): 1366, a riguardo, segnala che «questo viaggio di Rinaldo e Malagigi è una invenzione dell'A. introdotta a giustificare la profezia relativa a Ferrara».

⁴² *Infra*, nota 36.

⁴³ Per XLIII, 11 così chiosa Bigi in Ariosto, *OF* (Bigi-Zampese): 1354: «Mantova, intorno alla quale il Mincio forma un limpido lago per poi distendersi di nuovo in fiume e quindi sfociare nel Po sul quale ci troviamo; il Mincio, che ha la sua origine nel lago di

Quanto il cavaliere mantovano espone a Rinaldo – attraverso l’inserimento del mito classico nella sua tipologia *genealogica* – funge da necessario preludio alla storia di Manto; si tratta ossia di un inevitabile corollario storico-spaziale, necessario ad Ariosto per poter inserire in questa zona del poema l’episodio della fata serpentina. Manto sarà infatti l’archetipo mitico da cui sia il nocchiero che narra la storia della fata a Rinaldo, sia Adonio discendono,⁴⁴ essendo ella, insieme a Ocno, considerata la fondatrice della città di Mantova:

«Se ben non mi conosci, o cavalliero,
son tua parente, e grande obbligo t’aggio:
parente son, perché da Cadmo fiero
scende d’amenduo noi l’alto lignaggio.
Io son la fata Manto, che ’l primiero
sasso messi a fondar questo villaggio;
e dal mio nome (come ben forse hai
contare udito) Mantua la nomai.

(XLIII, 97)

La leggenda, diffusasi in età comunale, godette di ampia circolazione durante tutto il Cinquecento. Una disanima delle fonti relative all’origine della storia di Manto viene compiuta dall’umanista Mario Equicola, amico di Ariosto⁴⁵ e attivo nelle cancellerie di Ferrara e Mantova, nella

Garda (lat. *Benacus*). La descrizione riecheggia vagamente quella dantesca di *Inf.* XX 61-81 (dove figurano pure in rima *laco: Benaco*). L’A. segue la tradizione secondo cui Mantova fu fondata da Ocno, figlio di Manto (cf. XIII, 59, 7-8), dopo che questa ebbe abbandonato Tebe, sua città natale, caduta sotto il dominio di Creonte. La perifrasi *le mura de l’agenoreo draco*, che indica le mura e più generalmente la città di Tebe, allude al mito secondo cui tali mura sarebbero state edificate da Cadmo, figlio di Agenore, con l’aiuto di alcuni guerrieri nati dai denti del drago da lui ucciso (cf. *Ov., Met.*, III 1-135).

⁴⁴ XLIII 74, 1-6: «Ne la città medesma un cavalliero / era d’antiqua e d’onorata gente / che discendea da quel lignaggio altiero / ch’uscì d’una mascella di serpente, / onde già Manto, e chi con essa fero / la patria mia, discenser similmente».

⁴⁵ Come è noto, l’Equicola è il «Mario d’Olvito» cui l’Ariosto si rivolge in XLVI 14, 3 (vedi anche A XL 7, 1-4 e B XL 7, 3-4). Nel commentare una lettera inviata da Ariosto all’Equicola (quella del 15 ottobre 1519) Segre sottolinea come «l’accenno all’Equicola si fa, attraverso le tre edizioni del *Furioso*, sempre più laconico». Per le lettere di Ariosto si è fatto ricorso a Ariosto, *Satire e Lettere* (Segre): 99. Su Mario Equicola si veda Dionisotti 2003: 70-113.

Chronica di Mantua, trattato dedicato a Francesco II Gonzaga e pubblicata nel 1521:⁴⁶

Principe, et Capo in fare la cita di Mantua fu uno Clarissimo in scientia de cose divine, chiamato Ocno, il qual Vergilio come è costume Poetico canta esser stato figliolo del fiume Tosco, et di Manto fatidica, et essendo Enea oppresso da Turno et Rutuli, dice haver dimandato aiuto a Toscani, et Mantua como nata da quelli, havere mandato. Scrive Ocno haver dato il nome et Mura como è fictione esser Figliolo del fiume così finge di Manto. È costume de Poeti con qualche velamento coprire la verità, per esser stato Toscho, disse Figliolo del fiume toscho, per essere stato perito nell'arte divinatorice, disse essere stato figliolo di Manto fatidica. La divinatione greci dimandano Mantia, la qual scientia essere stata precipua in toscana, Tullio et Lucano affermano. In questa disciplina eccellente Ocno figliolo di Manto lo fa poeticamente il gran Poeta et dalla madre cioè dalla Scientia, haverla nominata Mantua, Mura et Nome dare, e, edificare Cita. Pare appo Vergilio di tre popoli insieme non di uno facta, dicendo esserli triplice gente, et fatto questa gente quattro popoli, cioè ciascuna di quelle tre genti, essere divisa In quattro Tribu, così tutta la cita havea dodici Tribu, le quali Vergilio usitatamente nomina popoli, et di questi era Capo essa Mantua. Quegli che dicono Insieme con toscani, galli et Veneti haverla cominciata ad habitare, non me satisfanno. Che li galli nel tempo che Vergilio descrive non erano venuti in Italia. Sia come si vole, Mantua fu da toscani edificata ne alcuno contradice, se non solo Dante del quale so sforzato molto maravigliarme, che toscano et de Vergilio Imitatore non legesse, o, non notasse quel [luogo] sí chiaro. Et dove Vergilio da toscani li soi Mantuani deduce, questo como ignorante del tutto assigna un altra origine: So quel che gli scrittori dicono di Thyresia, lasciarò di cercare li puerili deliramenti, ne so quanto siano pudici. Dante Vergene nomina Manto, Vergilio Matre. Pazia mi par credere, Mantua esser stata donna et essere venuta con Servi in Palude remota da omni humano consortio. Distendese lo Aretino⁴⁷ ne le laudi di soi Toschani et fa fine alla Epistola scritta in Faenza adi xxviii di Maggio M.CCCC.XVIII.⁴⁸ le parole di

⁴⁶ Petteruti Pellegrino 2000: 171-221: «Quest'opera, allestita a partire dal 1516 e già in fase avanzata nel 1519, uscì a stampa nel 1521, forse presso il mantovano Bruschì, martoriata da numerosi refusi che ne richiesero da subito una seconda tiratura; e venne poi anche riveduta nella veste linguistica da Benedetto Osanna» [cf. *Mario Equicola* (Osanna)]. Altre indicazioni sono fornite in Petteruti Pellegrino 2006: 108, n. 4. Io cito da un esemplare probabilmente della seconda tiratura dell'opera conservato nella Österreichische Nationalbibliothek di Vienna, fondo Hofbibliothek, 54. j 3.

⁴⁷ Leonardo Bruni Aretino, il quale scrisse una lettera in quella data a Francesco Gonzaga, l'epistola X (25) in Bruni, *Epistole* (Mehus): I, 217-29.

⁴⁸ Sulla corretta individuazione di luogo e data della lettera si veda Petteruti Pellegrino 2006: 119, che ci informa circa il volgarizzamento dell'epistola fatta dall'autore del *Libro de natura de amore*: «Numerosi manoscritti tramandano una traduzione in vol-

Dante di Mantua son queste [di seguito i passi di *If.* XX 82-93].⁴⁹

L'Equicola continua la trattazione segnalando un errore del Boccaccio (nel capitolo LI del libro VII delle *Genealogie*) e fa riferimento all'*auctoritas* di Pausania nel contraddire il commento che Benvenuto da Imola aveva fatto al testo dantesco.⁵⁰

Interessa soprattutto notare come l'interesse relativo a Manto e alle origini della città di Mantova fosse presente in ambienti vicini ad Ariosto, complice il dibattito sviluppatosi intorno all'esegesi del passo dantesco, ed è dunque possibile ipotizzare che anche Ariosto abbia potuto avere contezza, se non del completo stato della questione, per lo meno dell'esistenza di una discussione a riguardo. Inoltre il passo di Equicola: «so quel che gli scrittori dicono di Thyresia, lascerò di cercare li puerili deliramenti, ne so quanto siano pudici» autorizza a immaginare l'esistenza di un qualcosa di più rispetto alla presenza accertata di un dibattito puramente storiografico, e quei «puerili deliramenti», così lontani dalle piane discussioni dell'ideale platonico-umanista, fanno pensare a una

gare [...]. Non ho per il momento verificato se esistano dei rapporti fra il volgarizzamento equicoliano e quei codici. Due elementi per stabilire o negare eventuali parentele potrebbero essere già il luogo e la data, i quali sia nel testo latino sia nel testo volgare, almeno stando al Luiso, sono Firenze e il 26 aprile 1418, laddove nell'Equicola abbiamo Faenza e il 27 maggio 1418. Tuttavia il passaggio da Firenze a Faenza può essere giustificato da un errore di trascrizione, mentre quello dal 26 aprile al 27 maggio sarà stato prodotto dal trasferimento in volgare della data 'VI Kal. Junias MCCCCXVIII'.

⁴⁹ «Quindi passando la vergine cruda / vide terra, nel mezzo del pantano, / senza coltura e d'abitanti nuda / Lí, per fuggire ogni consorzio umano, / ristette con suoi servi a far sue arti, / e visse, e vi lasciò suo corpo vano. / Li uomini poi che 'ntorno erano sparti / s'accolsero a quel loco, ch'era forte/ per lo pantan ch'avea da tutte parti. / Fer la città sovra quell'ossa morte; / e per colei che 'l loco prima elesse, / Mantua l'appellar sanz'altra sorte». Così chiosa Petteruti Pellegrino 2006: 106: «La fonte della rappresentazione dantesca di Manto, descritta come una vergine crudele dedita a sacrifici sanguinari in onore degli dèi, oggi si ritiene che sia Stazio (*Tebaide* IV, 463-466). Di sicuro non è Virgilio, per il quale Manto è moglie di Tosco e madre di Ocno (*Eneide* X, 198-200)». Si pensi pure al ricordo che di Manto viene fatto da Virgilio, tra le anime del Limbo, in *Pg* XXII, 112-114: «Vedeisi quella che mostrò Langia: / èvvi la figlia di Tiresia e Teti / e con le suore sue Deidamia». La contraddizione di ritrovare Manto in due diversi luoghi del viaggio dantesco è stata notata e commentata sia dagli esegeti antichi (Benvenuto) che dai moderni (Torraca, Parodi, Sapegno).

⁵⁰ Ma secondo Petteruti Pellegrino 2006: 121 il commento cui faceva riferimento l'Equicola era in realtà quello scritto tra il 1324 e il 1328 da Jacopo della Lana e non il tardo trecentesco di Benvenuto da Imola.

diffusione della storia anche tra le classi meno abbienti, tra giullari di corte ed *executores* di storie.

Viepiù probabile che Ariosto avesse avuto la possibilità di leggere la *Chronica* dell'umanista ficiniano o avesse potuto discuterne personalmente con Equicola: la lettera di Ariosto del 15 ottobre 1519,⁵¹ risalente dunque al periodo di composizione della *Chronica*,⁵² testimonia l'esistenza di un relazione tra i due sotto il profilo squisitamente intellettuale: vi si legge, fra le altre cose, di Equicola, ch'avendo fatto richiesta di «un'oda», ad Ariosto, fa promettere a questi di cercarla tra le sue «mal raccolte composizioni», per darle «un poco di lima», e quindi inviarla all'amico. Certo, sarebbe forse azzardato spingersi a supporre che le «favole» a cui Ariosto, a causa dei suoi problemi legali con gli Este, non riesce ad applicarsi siano proprio quelle relative a Manto (assegnare, dunque, al termine una interpretazione letterale, *favola* come genere letterario e non generica allusione alle storie del *Furioso*).⁵³

Del resto, anche qualora fosse ipoteticamente individuabile con certezza, un collegamento del genere poco potrebbe apportare all'intelligenza complessiva del testo ariostesco.

Punterei piuttosto l'attenzione sullo scarto, sul gesto di appropriazione del mito di Manto da parte del poeta – movimento che viene compiuto con straordinaria disinvoltura e duttilità – e sulla sua funzione all'interno dell'intreccio operante tra le due metanarrazioni offerte dalle storie del nappo d'oro e di Adonio con il complessivo contesto narrativo, che vede Rinaldo attraversare prima la foresta delle Ardenne e poi il Po e Mantova. In questi canti, internamente percorsi dalla “serpentile presenza” di un sotterraneo motivo sottilmente unificatore, le «scomposizioni e ricomposizioni sempre nuove della materia» di cui parlava

⁵¹ Ariosto, *Satire e Lettere* (Segre): 99. Sulla lettera cf. anche Bologna 1993: 235-6.

⁵² *Infra*, nota 44.

⁵³ Ancora più rischiosa, perché assolutamente non supportata da nessun riscontro documentario sicuro, sarebbe la pretesa di voler leggere in senso letterale, con riferimento a qualche materiale scritto posseduto da Equicola e fatto pervenire all'Ariosto, «l'opera sua» che Equicola accetta di «prestare» ad Ariosto al quale occorre «per i suoi litigi». Se così fosse *litigi* andrebbe invece inteso in senso figurato e non, come giustamente ritengono tutti gli editori moderni, in accezione letterale. Così legge Segre: «de numerose liti riguardanti l'eredità del cugino Rinaldo: specialmente la tenuta de “le Arioste”, a Bagnolo, di cui il duca d'Este aveva preso possesso. Le raccomandazioni del Gonzaga – intercessore l'Equicola – e di Leone X furono vane», cf. Ariosto, *Satire e Lettere* (Segre).

Caretti⁵⁴ vengono dunque adoperate al limite del processo sincretistico nella costruzione del personaggio della fata Manto. Nel *Furioso*, infatti, la fondatrice del mito classico è al contempo un essere del meraviglioso popolare del mondo romanzo medievale: è la serpe del gruppo di storie tradizionalmente legate al *Fier baiser*, composizioni a metà tra fiaba e novella, ovunque diffusissime nell'Europa di Carlo Magno e Re Artù. Naturalmente casi di intertestualità e di mistione tra fonti sono cosa assai comune in un genere come è quello cavalleresco, la cui sempre fluttuante unità – da considerare semmai come un valore ricercato e *ideale* e mai realizzato in pienezza di forma – sembra anzi incoraggiare operazioni di questo tipo.

Tuttavia, leggendo la storia di Manto nel *Furioso*, il lettore si trova davanti a un caso di intertestualità diverso da quello che potrebbe incontrare leggendo altri componimenti dello stesso genere:⁵⁵ sia per la qualità stilistica intrinseca all'ottava ariostesca sia, soprattutto, perché il processo sincretistico qui portato a termine travalica i confini della tradizione dei cantari ispirati al ciclo bretone⁵⁶ – consueti repertori tematico-situazionali per il poema epico cavalleresco di tipo boiardesco⁵⁷ – per attingere direttamente alla fonte del mito classico e conferire all'unico personaggio di Manto insieme le qualità di “fata” e di antenato mitico della stirpe di Cadmo.

Si leggano dunque (XLIII, 98-104) la parole con cui Manto si presenta ad Adonio, quando questi fa ritorno nello stesso posto in cui, anni prima, aveva salvato la vita a una serpe insidiata da un villano e lí scorge, vicino al lago che cinge Mantova, «una donzella / in signoril sembiante» (XLIII, 96, 4-5):

⁵⁴ Caretti 2001: 29.

⁵⁵ Si veda, a titolo di esempio quello dell'*Innamoramento di Galvano*, studiato in Visani 1997: 85-111: «La natura combinatoria del genere cavalleresco favorisce nell'ultimo ventennio del Quattrocento, sotto la spinta della nascente industria tipografica, il fenomeno del riciclaggio di vecchie strutture romanzesche. Sono spesso scrittori mestieranti, che non firmano neppure i propri rifacimenti, ad intervenire o con pesanti riduzioni delle storie di maggior successo, o con accorpamenti di due o più testi, che possono essere giustapposti uno all'altro, o incastonati attraverso un'operazione di montaggio e smontaggio, tanto più riuscita quanto è maggiore la sensibilità dell'autore».

⁵⁶ Si veda Delcorno Branca 1999.

⁵⁷ Si veda Cabani 1988.

De le fate io son una; et il fatale 98
 stato per farti anco saper ch'importe,
 nascemo a un punto, che d'ogn'altro male
 siamo capaci, fuor che de la morte.
 Ma giunto è con questo essere immortale
 condizion non men del morir forte;
 ch'ogni settimo giorno ogniuna è certa
 che la sua forma in biscia si converta.

Il vedersi coprir del brutto scoglio, 99
 e gir serpendo, è cosa tanto schiva,
 che non è pare al mondo altro cordoglio;
 tal che bestemmia ogniuna d'esser viva.
 E l'obbligo ch'io t'ho (perché ti voglio
 insiememente dire onde deriva),
 tu saprai che quel dí, per esser tali,
 siamo a periglio d'infiniti mali.

Non è sí odiato altro animale in terra, 100
 come la serpe; e noi, che n'abbian faccia,
 patimo da ciascuno oltraggio e guerra;
 che chi ne vede, ne percuote e caccia.
 Se non troviamo ove tornar sotterra,
 sentiamo quanto pesa altrui le braccia.
 Meglio saria poter morir, che rotte
 e storpiate restar sotto le botte.

L'obbligo ch'io t'ho grande, è ch'una volta 101
 che tu passavi per quest'ombre amene,
 per te di mano fui d'un villan tolta,
 che gran travagli m'avea dati e pene.
 Se tu non eri, io non andava asciolta,
 ch'io non portassi rotto e capo e schene,
 e che sciancata non restassi e storta,
 se ben non vi potea rimaner morta:

perché quei giorni che per terra il petto 102
 traemo avvolte in serpentile⁵⁸ scorza,
 il ciel ch'in altri tempi è a noi soggetto,
 niega ubbidirci, e prive siàn di forza.
 In altri tempi ad un sol nostro detto
 il sol si ferma e la sua luce ammorza;

⁵⁸ Ariosto, *OF* (Bigi–Zampese): 1379: «di serpente. I vocabolari citano questo solo esempio ariostesco».

L'immobil terra gira e muta loco;
s'infiamma il ghiaccio, e si congela il fuoco.

Ora io son qui per renderti mercede 103
del beneficio che mi festi allora.
Nessuna grazia indarno or mi si chiede
ch'io son del manto viperino fuora.
Tre volte piú che di tuo padre erede
non rimanesti, io ti fo ricco or ora:
né vo' che mai piú povero diventi,
ma quanto spendi piú, che piú augumenti.

E perché so che ne l'antiquo nodo, 104
in che già Amor t'avinse, anco ti trovi,
voglioti dimostrar l'ordine e 'l modo
ch'a disbramar tuoi desiderii giovi.
Io voglio, or che lontano il marito odo,
che senza indugio il mio consiglio provi;
vadi a trovar la donna che dimora
fuori alla villa, e sarò teco io ancora».

Gli elementi minimi della narrazione sono già tutti presenti nella tradizione bretone del *Fier baiser* e della fata.⁵⁹ Essa, nei racconti di questo filone, è rappresentata in forma ofidica e viene di norma salvata da un pericolo imminente grazie all'azione di un cavaliere o di un eroe, che sarà poi dalla fanciulla ricompensato attraverso doni materiali o simbolici (oro o felicità in amore; spesso, come nel *Bel Inconnu*, la fata è in realtà una principessa tramutata in serpe da un personaggio 'malvagio', dopo il rifiuto delle profferte d'amore a lei rivolte dal vendicativo mago o cavaliere). La connotazione moraleggiante della storia è evidente: sia nella variante del *Fier baiser*, sia in quella della perigliosa condizione in cui versa la donna serpente, al personaggio maschile viene richiesto di compiere un'azione eroica, presentata come di difficile realizzazione (spesso, chi si è cimentato prima di lui ha sempre fallito): come può essere, appunto, il gesto di baciare una serpe usualmente descritta con aggettivi al limite dell'orripilante. La mole dei testi che presentano questa storia è davvero ingente, sia nella versione del *Fier Baiser* sia nella variante in cui il passaggio da una condizione di partenza semiofidica a una pienamente umana non si verifica attraverso la prova del bacio terribile,

⁵⁹ Sull'argomento, dalla vastissima bibliografia, cf. almeno Harf-Lancner 1989.

bensì tramite qualche altra azione che il malcapitato eroe è tenuto a compiere.

Ma nel *Furioso* lo stilizzato omaggio alla tradizione dei cantari si trasforma fino ad assumere le caratteristiche (tonali e di contenuto) proprie di qualsiasi altro personaggio del poema. Si potrebbe quasi dire che Manto, per poter calcare il proscenio del *Furioso*, debba in qualche modo assumere lo spessore psicologico proprio degli altri personaggi del poema, perdendo dunque le convenzionali fattezze che la sua figura ha in testi come la *Ponzela gaia*.

Manto rimane sí un personaggio la cui vicenda si colloca in uno spazio dai valori idealmente bipartiti (bene contro male, eroe contro figura mostruosa, ecc.), come è propriamente quello del mondo della narrazione fiabesca,⁶⁰ ma il suo intervento all'interno della vicenda – realizzatosi grazie all'inganno che le sue qualità di fata le consentono di compiere ai danni del giudice Anselmo – viene a incidere il nervo scoperto della narrazione e, di conseguenza, intesse implicite connessioni con il giudizio morale ariostesco. Nel *Furioso* assistiamo al compiersi di una moralità diversa, lontana da quella un po' canzonatoria che può esprimere una poetica di ascendenza popolare; rivolta ancora alla condanna dell'*avaritia*, ma compiuta da chi ben sa che attraverso l'agire della sua parola trovano espressione i valori di *humanitas* in cui tutta la società cortigiana si riconosceva. E ripensando alle accuse mosse all'avarizia nelle ottave proemiali (a cui fanno eco le considerazioni di Rinaldo sulla barca), quello di Manto non può che essere un gesto riparatore, volto ancora una volta a gratificare chi, come Adonio, ha compiuto la sua azione in maniera totalmente disinteressata e, analogamente, a punire l'insensata gelosia del giudice.

Rajna vedeva nell'intera storia di Adonio e di Manto una combinazione della tradizione folklorica relativa alla donna serpente⁶¹ con due

⁶⁰ Propp 2000.

⁶¹ Rajna 1975: 586 a riguardo cita: «la figliuola d'Ippocrate, presso il Mandavilla (cap. IV) e nel *Tirante* (VII, 53-56), la Beatrice del *Carduino* (II, 54-55, 61-64) colla sua ascendenza e parentela, la Pulzella Gaia del poemetto che s'intitola da lei, la Febosilla dell'*Innamorato* (II, XXVI, 7). Gaia e Febosilla appartengono, come Manto, alla categoria delle fate». Si veda anche *infra*: 587, dove Rajna suppone che l'Ariosto fosse a conoscenza della leggenda riguardante Melusina («fata attenuata») attraverso la frequentazione della corte di Bembo ad Asolo, dove risiedeva pure la regina di Cipro Caterina Cornaro. La regina andò in sposa il 30 luglio 1468 a Giacomo II di Lusignano: da ciò,

novelle del *Decameron*: quella di Federigo degli Alberighi (V, 9) e quella di Tedaldo degli Elisei (III, 7) per quanto concerne l'amore, insoddisfatto nella prima metà della storia, di Adonio per Argia e quella di Bernabò da Genova (II, 9) per quanto riguarda la decisione del giudice Anselmo di uccidere la moglie (inviandole un suo emissario incaricato di compiere l'omicidio) dopo essere venuto a conoscenza del tradimento di lei. Su tutta la costruzione narrativa aleggia il mito di Cefalo e Procri (nella versione di Igino, *Fab.* 189), evidente volontà di istituire una continuità tematica e strutturale con la precedente storia del nappo d'oro. Tra le fonti geneticamente più prossime alla Manto ariostesca lo studioso collocava altresì la «Sibilla di Norcia, che con tutta la sua corte, come narra il *Guerrino* (V, 11), è condannata al termine di ogni settimana a prender forme schifose. Credo sia specialmente di qui che Lodovico ritrasse quanto ci viene a dire (st. 98-102)». Tuttavia a me sembra, come ho cercato di spiegare, che le ottave citate da Rajna, per poter essere adeguatamente apprezzate, non possono assolutamente venire slegate dall'immediata precedente stanza 97 e dai processi di appropriazione del mito, genealogico e fusivo, qui entrambi presenti nella loro forma base. Soltanto collegando la storia di Manto alle origini della città di Virgilio si può infatti apprezzare fino in fondo la qualità dell'intervento ariostesco sulla tradizionale materia bretone. Il dato folklorico viene piegato e adattato alle superiori esigenze di coerenza interna del poema, incastonato in un contesto che definirei ad alto tasso di presenze ofidiche⁶² e messo al servizio dell'intero funzionamento narrativo.

L'affascinante supposizione del Rajna. Sui rapporti intercorrenti tra Melusina e la famiglia dei Lusignano, cf. Le Goff–Le Roy–Ladurie 1977.

⁶² Anche sotto il profilo lessicale e retorico, le occasioni serpentine presenti nei canti XLII e XLIII sono quasi il doppio di quelli dell'intero poema dove, come si è visto, l'animale viene utilizzato in metafore o similitudini in cui costituisce il primo o il secondo termine di paragone rispetto a un qualcosa che si vuole descrivere come orribile, estremamente pericoloso e, nondimeno, dotato di una non comune forza. Si considerino i seguenti luoghi (oltre a quelli sopra considerati di I, 11, 6; XXIII 123, 8; XXXIX 32 e XLII 42, 1-5): VII 57, 4; XII 2, 4; XIII 38, 5-8; XIII 39, 1-6; XVII, 11; XXVII 49, 3; XXVII 119, 5; XXVIII 100, 8; XXX 56, 1; XXXII 17, 6 («quelle Furie crinite di Serpenti»); XXX 120, 7-8; XXXVII 78, 1-6. Che le modalità di trasformazione della donna in serpente, secondo la tradizione delle fate serpentine, fossero ben radicate nella memoria lirica ariostesca lo testimonia, tra l'altro, la ripresa delle proprietà qui attribuite a Manto, in un episodio dei *Cinque canti* (II 17), riferito a Medea: «E ne l'antiqua selva, fra la torma / de li demoni suoi tornò a celarsi, / dove ogni ottavo di sua bella forma / in bruttissima serpe avea a mutarsi. / Per questa opinion, vestigio et

In questa distanza, in questo spazio che intercorre tra la ricezione della materia e la sua piena appropriazione, sino al punto che il dato viene ad assumere la fisionomia voluta dall'autore, credo risieda la difformità tra Manto e la fata Febosilla⁶³ e in ultima analisi, direi, quella tra Ariosto e Boiardo.

Francesco Brancati
(Università degli Studi di Pisa)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Ariosto, *Cinque canti* (Segre) = Ludovico Ariosto, *I cinque canti*, a c. di Cesare Segre, in Ludovico Ariosto, *Opere minori*, Milano · Napoli, Ricciardi, 1954.
- Ariosto, *OF* (Bigi-Zampese) = Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, commento di Emilio Bigi, a c. di Cristina Zampese, Milano, BUR, 2012.
- Ariosto, *OF* (Caretto) = Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, a c. di Lanfranco Caretti, Torino, Einaudi, 1992.
- Ariosto, *Rime* (Bianchi) = Ludovico Ariosto, *Rime*, a c. di Stefano Bianchi, Milano, Bur, 1992.
- Ariosto, *Satire e Lettere* (Segre) = Ludovico Ariosto, *Satire e Lettere*, a c. di Cesare Segre, introduzione di Lanfranco Caretti, Torino, Einaudi, 1976.
- Bruni, *Epistole* (Mehus) = Leonardo Bruni, *Epistolarum libri VIII* (1-2), a c. di Lorenzo Mehus, Firenze, Bernardo Paperino, 1741.
- Claudiano, *De raptu Proserpinae* (Serpa) = Claudiano, *Il rapimento di Proserpina. La guerra dei Goti*, introduzione, traduzione e note di Franco Serpa, Milano, Bur, 1981.
- Cicerone *De natura deorum* (Calcante) = Cicerone, *La natura divina*, introduzione, traduzione e note di Cesare Marco Calcante, Milano, Bur, 1996.

orma / di piede uman nissun potea trovarsi / inanzi a questo dí di ch'io vi parlo, / che l'aurea fiamma alzò in Boemia Carlo», cf. Ariosto, *Cinque canti* (Segre).

⁶³ Si veda *Inn.* II, XXV-XXVI e, in particolare, XXVI 13-16 per la descrizione della fata boiardesca e del suo incontro con Brandimarte. Sulle fonti dell'episodio (*Il cantare di Carduino*, già riconosciuto come tale da Rajna, e il *Lanzelet*) si veda Bregoli-Russo 1981: 97-105. Sui modelli di costruzione del testo e le strategie narrative a esso connesso si veda inoltre Montagnani 1990: 261-85.

- Delcorno Branca 1999 = Daniela Delcorno Branca (a c. di), *Cantari fiabeschi ar-turiani*, Milano-Trento, Luni, 1999.
- Esiodo, *Teogonia* (Arrighetti) = Esiodo, *Teogonia*, introduzione, traduzione e note di Graziano Arrighetti, Milano, BUR, 2000.
- Mambriano (Rua) = Francesco Bello Cieco da Ferrara, *Libro d'arme e d'amore no-mato Mambriano*, introduzione e note di Giuseppe Rua, Torino, Utet, 1926, 3 voll.
- Mario Equicola (Osanna) = Mario Equicola, *Dell'istoria di Mantova libri cinque / Scritta in commentari da Mario Equicola d'Alveto. Nella quale cominciandosi dall'edificazione di essa città, brevemente si raccontano tutte le cose più notabili successe di tempo in tempo così in pace, come in guerra. Riformata secondo l'uso moderno di scrivere istorie, per Benedetto Osanna Mantovano (1521)*, Unveränd, Nachdr. d. Ausg. Mantova, 1607 (ristampa anastatica, Bologna, Forni, 1968).
- Ovidio, *Fasti* (Canali-Fucecchi) = Ovidio, *I Fasti*, introduzione e traduzione di Luca Canali, note di Marco Fucecchi, Milano, BUR, 1998.
- Pigna, *Romanzi* (Ritrovato) = Giovan Battista Pigna, *I Romanzi*, edizione critica a c. di Salvatore Ritrovato, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1997.
- Silio Italico, *Punica* (Vinchesi) = Silio Italico, *Le guerre puniche*, a c. di Maria As-sunta Vinchesi, Milano, BUR, 2001, 2 voll.
- Virgilio, *Eneide* (Canali-Paratore) = Virgilio, *Eneide*, introduzione di Ettore Pa-ratore, traduzione di Luca Canali, Milano, Mondadori, 1989.

LETTERATURA SECONDARIA

- Beer 1987 = Marina Beer, *Romanzi di cavalleria. Il Furioso e il romanzo italiano del primo Cinquecento*, Roma Bulzoni, 1987.
- Bologna 1993 = Corrado Bologna, «*Orlando furioso*» di Ludovico Ariosto, in Alberto Asor Rosa (a c. di), *Letteratura Italiana Einaudi. Le Opere*, Vol. II, To-rino, Einaudi, 1993: 181-352.
- Bregoli Russo 1981 = Mauda Bregoli Russo, *Un riscontro francese nell'Orlando In-namorato del Boiardo (Il fierbaiser)*, «Studi e problemi di critica testuale» 23 (1981): 97-105.
- Cabani 1988 = Maria Cristina Cabani, *Le forme del cantare epico cavalleresco*, Lucca, Pacini Fazzi, 1988.
- Cabani 1990 = Maria Cristina Cabani, *Costanti ariostesche. Tecniche di ripresa e me-moria interna nell'«Orlando furioso»*, Pisa, Edizioni della Scuola Normale Su-periore, 1990.
- Cabani 2003 = Maria Cristina Cabani, *Ovidio e Ariosto: leggerezza e disincanto*, in *Ludovico Ariosto: nuove prospettive sul «Furioso»*, a c. di Lina Bolzoni, Maria Cristina Cabani, Alberto Casadei, «Italianistica» 27/3 (2003): 13-42.

- Caretti 2001 = Lanfranco Caretti, *Ariosto e Tasso*, Torino, Einaudi, 2001.
- Carrai 1985 = Stefano Carrai, *Le muse del Pulci. Studi su Luca e Luigi Pulci*, Napoli, Liguori, 1985.
- Casadei 1996 = Alberto Casadei, *Il "Pro bono malum" ariostesco e la Bibbia*, «Giornale storico della Letteratura italiana» 173 (1996): 566-568.
- Ceserani 1988 = Remo Ceserani, *L'impresa delle api e dei serpenti*, «Modern Languages Notes» 103 (1988): 172-186.
- Copello 2013 = Veronica Copello, *Valori e funzioni delle similitudini nell'«Orlando furioso»*, Bologna, Odoja, 2013.
- Dawkins 2008 = Richard Dawkins, *Il gene egoista. La parte immortale di ogni essere vivente*, Milano, Mondadori, 2008.
- Delcorno Branca 1993 = Daniela Delcorno Branca, *Tristano e Lancillotto in Italia. Studi di letteratura arturiana*, Ravenna, Longo, 1998.
- Delcorno Branca 1993 = Daniela Delcorno Branca, *Fortuna quattrocentesca di Merlino*, «Schede umanistiche» 1 (1993): 5-30.
- Dionisotti 2003 = Carlo Dionisotti, *Gli umanisti e il volgare fra Quattro e Cinquecento*, a c. di Vincenzo Fera. Con saggi di Vincenzo Fera e Gianni Romano, Milano, 5 Continents, 2003.
- Donà 2009 = Carlo Donà *La metamorfosi segreta: dalla donna-serpente alla puella venenata*, in Francesco Zambon (a c. di), *Le metamorfosi*, Milano, Medusa, 2009: 47-79.
- Donà 2013a = Carlo Donà, *Il serpente ginocefalo. Breve storia di una lunga ossessione culturale*, in Massimo Bonafin (a c. di), *Testi, società, culture. Figure della memoria culturale. Tipologie, identità, personaggi, testi e segni*. Atti del convegno, Macerata, 9-11 novembre 2011, «L'immagine riflessa», 1-2 (2013): 61-94.
- Donà 2013b = Carlo Donà, *La puella venenata entre littérature et anthropologie*, «Recherches et Travaux» 82 (2013): 141-58.
- Fahy 1989 = Conor Fahy, *L'«Orlando Furioso» del 1532. Profilo di una edizione*, Milano, Vita e Pensiero, 1989.
- Forni 2012 = Giorgio Forni, *Risorgimento dell'ironia, riso, persona e sapere nella tradizione letteraria italiana*, Roma, Carocci, 2012.
- Garavelli 2011 = Enrico Garavelli, *Rinaldo furioso (O. f. XIII)*, in Enrico Garavelli (a c. di), «Volteggiando in su le carte». *Ludovico Ariosto e i suoi lettori*. Atti del IV seminario di Letteratura italiana, Helsinki, 20 ottobre 2009, Helsinki, Publications romanes de l'Université de Helsinki, 2011: 123-68.
- Harf-Lancner 1989: Laurence Harf-Lancner, *Morgana e Melusina. La nascita delle fate nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 1989.
- Jossa 1996 = Stefano Jossa, *La fantasia e la memoria. Intertestualità ariostesche*, Napoli, Liguori, 1996.
- Le Goff–Le Roy–Ladurie 1977 = Jacques Le Goff, Emmanuel Le Roy-Ladurie, *Tempo della chiesa e tempo del mercante e altri saggi sulla cultura nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 1977.

- Longhi 2002 = Silvia Longhi, *Orlando come Ercole*, in Anna Maria Babbi (a c. di), *Rinascite di Ercole. Convegno internazionale*. Verona, 29 maggio - 1 giugno 2002, Verona, Fiorini, 2002: 199-220.
- Looney 1996 = Dennis Looney, *Compromising the Classics. Romance Epic Narrative in the Italian Renaissance*, Detroit, Wayne State University Press, 1996.
- Masi 2002 = Giorgio Masi, *I segni dell'ingratitudine. Ascendenze classiche e medioevali delle imprese ariostesche nel "Furioso"*, «Albertiana» 5 (2002): 141-64.
- Montagnani 1990 = Cristina Montagnani, *Fra mito e magia: le ambages dei cavalieri boiardeschi*, «Rivista di letteratura italiana» 8/2 (1990): 261-285.
- Moretti 1987 = Walter Moretti, *Gli ultimi canti del "Furioso": il viaggio dell'Ariosto nel mondo dell'avarizia*, in Walter Moretti (a c. di), *Studi in onore di Lanfranco Caretti*, Modena, Mucchi, 1987: 25-44.
- Padoan 1970 = Giorgio Padoan, *Furie*, in Aa. Vv., *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970.
- Petteruti Pellegrino 2000 = Pietro Petteruti Pellegrino, *Un'"auctoritas" sommersa: l'Equicola delle «Institutioni» nella "princeps" corbinelliana del «De vulgari eloquentia»*, in *Testimoni del vero. Su alcuni libri in biblioteche d'autore*, a cura di Emilio Russo (= «Studi (e testi) italiani», 6 [2000]: 171-221).
- Petteruti Pellegrino 2006 = Pietro Petteruti Pellegrino, *Non Benvenuto ma Iacopo. Nota sui commenti danteschi nelle opere storiche dell'Equicola*, «Temi e letture» (2006): 107-130.
- Propp 2000 = Vladimir Jakovlevič Propp, *Morfologia della fiaba*, a c. di Gian Luigi Bravo, Torino, Einaudi, 2000.
- Rajna 1975 = Pio Rajna, *Le fonti dell'«Orlando Furioso»*, accresciuta d'inediti, a c. e con presentazione di Francesco Mazzoni (1875), Firenze, Sansoni, 1975.
- Santoro 1983 = Mario Santoro, *L'anello di Angelica. Nuovi saggi ariosteschi*, Napoli, Federico & Ardia, 1983.
- Segre 1984 = Cesare Segre, *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984.
- Sisto 2010 = Pietro Sisto, *«Legato son, perch'io stesso mi strinsi». Storie e immagini di animali nella letteratura italiana*, I, Pisa · Roma, Fabrizio Serra, 2010.
- Stroppa 2006 = Sabrina Stroppa, *L'ira di Orlando. «Orlando furioso» XLI 95 - XLII 10*, «Per Leggere» 11 (2006): 49-72.
- Tissoni Benvenuti 1993 = Antonia Tissoni Benvenuti, *Il mito di Ercole. Aspetti della ricezione dell'antico alla corte Estense nel primo Quattrocento*, in Aa. Vv. *Omaggio a Gianfranco Folena*, Padova, Editoriale Programma, 1993: 773-92, 3 voll.
- Villoresi 1996 = Marco Villoresi, *Niccolò degli Agostini, Evangelista Fossa, Cieco da Ferrara. Il romanzo cavalleresco fra innovazione e conservazione*, «Schede umanistiche» 2 (1996): 5-54.
- Visani 1997 = Oriana Visani, *L'«Innamoramento di Galvano»: un caso particolare di intertestualità*, «Schede umanistiche» 2 (1997): 85-111.
- Zatti 1990 = Sergio Zatti, *Il Furioso fra epos e romanzo*, Lucca, Pacini Fazzi, 1990.

RIASSUNTO

Il saggio intende indagare la presenza delle figure serpentine nell'*Orlando furioso*. A una prima sezione dedicata all'analisi delle similitudini del serpente nel poema ariostesco (significativamente poste in punti di svolta della narrazione), fa seguito una seconda in cui viene offerta una lettura dei canti XLII e XLIII. Dallo studio emerge chiaramente come a questa altezza del poema sia possibile avvisare un significativo implemento della presenza di esseri a vario titolo investiti di proprietà anguiformi. L'analisi di intertestualità tematica consente di cogliere le modalità ariostesche di contaminazione fra fonti di tipo classico (il mito di fondazione della città di Manto) e romanze (il filone delle storie e novelle legate al motivo del *Fier Baiser*) e di proporre così alcune nuove ipotesi interpretative sulla funzione svolta da episodi solo apparentemente slegati dai principali filoni narrativi del *Furioso*.

PAROLE CHIAVE

Orlando furioso; intertestualità; donna-serpente; *Fier Baiser*; Manto; Mantova; mito classico nel Rinascimento; intertestualità tematica; Mario Equicola.

ABSTRACT

The paper intends to investigate the presence of serpentine figures in *Orlando furioso*. A first section is dedicated to the analysis of similarities of the snake in the poem (significantly placed in the turning points of the plot). In the second half is offered a reading of XLII and XLIII cantos. The study shows clearly that, in this part of the poem, it is possible to observe a significant increase of characters in various ways linked to the serpentine properties. The thematic intertextuality analysis allows to grasp the Ariosto mode of contamination between classical sources (the founding myth of the city of Mantua) and romances (the stories and tales tied to the *Fier Baiser* topic). Furthermore this paper proposes some new interpretative hypothesis about the function performed by episodes seemingly detached from the main *Furioso's* narrative strands.

KEYWORDS

Orlando furioso; intertextuality; snake-woman; *Fier Baiser*; Manto; Mantova; classical myth in Renaissance; thematic intertextuality; Mario Equicola.

