

Marco Praloran - «Analisi dei canti I-XIX del «Furioso» di Ariosto»
di Marco Praloran, pagg. 100-101, 2016

MARCO PRALORAN

PER UN COMMENTO
AL «FURIOSO» DEL 1516

ANALISI DEI CANTI I-XIX

Marco Praloran

ESTRATTO DA
«STILISTICA E METRICA ITALIANA»

16 · 2016



FIRENZE
EDIZIONI DEL GALLUZZO
PER LA FONDAZIONE EZIO FRANCESCHINI

Marco Praloran

Estratto da «Stilistica e metrica italiana» 16 · 2016, pp. 3-56
 (© 2016 · Fondazione Ezio Franceschini onlus,
 SISMEL · Edizioni del Galluzzo e Gruppo Padovano di Stilistica)

ISSN 1591-6693 · ISBN 978-88-8450-729-7

MARCO PRALORAN

PER UN COMMENTO AL «FURIOSO» DEL 1516.
ANALISI DEI CANTI I-XIX

Marco Praloran aveva accettato con entusiasmo la proposta di Cesare Segre, di commentare il Furioso del 1516 per la «Nuova raccolta di classici italiani annotati» di Einaudi. Il lavoro fu interrotto dalla malattia, nell'agosto del 2010, e dalla morte, il 10 settembre 2011. Tina Matarrese, che era stata fin da subito affiancata a Marco nell'impresa, lo ha continuato e concluso, nel solco dell'impostazione comune, rifondendo i materiali preparatori in una sistemazione definitiva e completando il molto che restava da fare. Oltre alla trama – per i canti iniziali già molto avanzata – delle note a piè di pagina, dei primi 19 canti si sono conservate le prime stesure di Marco per i riassunti e le introduzioni («commenti»), che sono state successivamente rielaborate, integrate e aggiornate da Tina Matarrese in vista della pubblicazione: le stesure originarie sono riunite in un file che è stato salvato da Marco l'ultima volta il 22 luglio 2010 (neppure un mese prima dell'insorgere della malattia). Siamo grati ai familiari di Marco, a Tina Matarrese e alla casa editrice Einaudi (nella persona di Mauro Bersani) per aver acconsentito a pubblicare qui quelle pagine, e a Nicola Morato per averne curato la redazione. Pur nella loro veste non definitiva, esse offrono una testimonianza preziosa del lavoro di Marco Praloran sul Furioso, e individuano una linea interpretativa che fu profondamente sua, espressa nel suo stile inimitabile.

La Direzione

Riassunto

Approfittando della sconfitta dell'esercito cristiano e della cattura del duca Namò, scelto da Carlo come suo custode, in attesa di concederla in premio o a Orlando o a Rinaldo, Angelica si allontana a cavallo; ma incontra un guerriero a piedi. È Rinaldo, che sta inseguendo il suo cavallo Baiardo. Angelica fugge e subito si imbatte in Ferrau, che sta cercando il Baiardo. Angelica fugge e subito si imbatte in Ferrau, che sta cercando il suo elmo caduto poco prima nel fiume. Ferrau la riconosce, l'ama anche lui come i due cugini, e corre contro Rinaldo. Tra i due si accende una mischia violenta, presto interrotta per il desiderio di inseguire Angelica già lontana. Ferrau ritorna casualmente alla riviera e ricomincia a cercare l'elmo quando esce dall'acqua il fantasma dell'Argalia, che egli stesso aveva ucciso nei primi canti dell'*Inamoramento de Orlando*. Questi lo rimprovera di avergli rubato l'elmo mancando alla sua promessa, e lo incita a cercare l'elmo di Orlando. Nel frattempo Rinaldo è sempre sulle orme di Baiardo, mentre Angelica fugge disperatamente. Finalmente giunge in un luogo *amoenus* dove, protetta dalla vegetazione, ascolta i lamenti di Sacripante e decide di servirsene per tornare in Oriente. Sacripante, tuttavia, non può e non vuole rinunciare a far sua la bellezza che ora si manifesta davanti a lui; ma i due vengono disturbati da un cavaliere che sopraggiunge. I due guerrieri si sfidano alla lancia, e Sacripante cade sotto il suo cavallo. Il cavaliere sconosciuto, imperturbabile, prosegue il suo viaggio. Presto arriva una damigella che rivela a Sacripante che si tratta di Bradamante. Vinto da una donna, il guerriero è profondamente frustrato anche nel suo desiderio. Ma nella selva ora arriva impetuoso Baiardo, il famoso cavallo di Rinaldo, e dietro di lui a piedi Rinaldo. Baiardo si avvicina mitemente ad Angelica che, preoccupata per la furia del suo padrone, fa in modo che Sacripante possa salirgli in groppa e poi fugge, mentre il circasso si prepara ad affrontare il signore di Montalbano.

Commento

Il canto I si apre con un sommario che orienta il lettore nell'intreccio aperto dell'opera. La gionta' ariostesca è molto complessa perché com-

plicatissimo è l'intreccio di *Il Inamoramento de Orlando* al momento dell'interruzione del 1494. A differenza di quanto fa Niccolò degli Agostini nella sua continuazione, Ariosto non nota il suo attacco su un numero limitato di personaggi, bensì molti: Angélica, Rinaldo, Bradamante e Ruggiero. Le altre pedine principali rimangono ferme attorno al centro guerresco di Parigi: nudo collettivo non narrato. Da una parte, nel teatro del racconto entrano, Rinaldo e Angelica da gran tempo assenti e certamente proprio per questo attesi nella logica narrativa e nell'orizzonte dei lettori; dall'altra, Bradamante e Ruggiero, che rappresentano un nodo nuovo, vivissimo, a partire dal terzo libro del poema boiardesco. Tutti questi quattro personaggi sono lontani da Parigi. Ariosto dunque cerca, riuniti quattro personaggi, di frenare il movimento crescente progressivo dell'*entrelacement* dei canti, di concentrarsi, di apprezzare la bellezza del poema boiardesco, e si concentra così come appariva negli ultimi canti del poema boiardesco, e si concentra (il disegno appare molto chiaro dopo qualche canto) su una costruzione polifonica a quattro voci, non lontana, non troppo diversa, da alcune sequenze dei romanzi arturiani: del *Tristan*, del *Guiron le Courtois*. Certo la grandissima novità, in parte trasposta da Boiardo stesso, è la funzione di Bradamante: polo attivo dell'inchiesta, donna *en quête*.

Nel canto I comunque, come un ideale omaggio, i personaggi rivanzano all'inizio del poema di Boiardo: la fuga di Angelica; l'apparizione del fantasma del fratello Argalia, ucciso appunto da Ferrau; lo stesso Sacripante, che è un eroe soprattutto del primo libro dell'*Inamoramento de Orlando*; la furia di Rinaldo; i capricci del suo formidabile cavallo Baiardo. Temi, quest'ultimi, per eccellenza dell'epica francese e italiana della tradizione del *Renaut de Montauban*, in cui si insedia originariamente una venuta comica. Ma anche l'ambientazione dell'avvio del *Furioso* si riallaccia all'inizio dell'opera boiardesca: la foresta nei pressi di Parigi, la stessa accidenza di incontri e di perdite, di speranze e di frustrazioni, la stessa accelerazione fulminea del ritmo narrativo, e soprattutto il ritorno di Angelica come motore dell'intreccio. La dimensione dell'avventura è quella arturiana dell'inchiesta singolare, e continue sono le allusioni agli schemi narrativi di questo genere, fortunatissimo nel *milieu* estense; ma essa è straordinariamente accelerata (e dunque filtrata parodicamente), e intrisa di riferimenti classici non tanto, come in Boiardo, nei temi, quanto nelle strutture discorsive e retoriche. Così nuova e complessa è la figura del

narratore. Nuova rispetto alla tradizione arturiana in prosa, in cui il narratore è quasi sempre silenzioso e defilato; nuova rispetto allo stesso *Innamoramento de Orlando*, in cui la funzione autonole è euforica e aperta al pubblico della corte, che assiste entusiasta alla recitazione.

Pur essendo molto mosso, e pur essendo presenti linee autonome dell'intreccio, gli stacchi interni sono assai semplici (i personaggi ripresi poche ottave dopo, all'interno di uno spazio-tempo grosso modo omogeneo), e in genere agli stacchi sono preferite conversioni e disgiunzioni. Complessivamente, dunque, la trama è facilmente percepibile dal lettore, che pure sa che si sta muovendo su una porzione assai piccola di un territorio estremamente esteso.

CANTO II

Riassunto

Mentre Rinaldo e Sacridente combattono, Angelica fugge e incontra subito un eremita. Il religioso, in realtà un negromante, inganna i due guerrieri facendo loro credere che Angelica sia stata presa da Orlando. Rinaldo monta su Baiardo; e cavallo e cavaliere, spezzando tutto ciò che loro sbarra la strada, volano alla ricerca della donna verso Parigi assediata dalle truppe pagane comandate da Agramante. Rinaldo accetta l'incontro di Carlo di partire per l'Inghilterra alla ricerca di aiuti per sostenere il prossimo assalto dei nemici. Arriva rapidamente a Calais, ma nell'attraversata viene colto da una terribile tempesta. Stacco sulla sorella, Bradamante, in inchiesta solitaria per Ruggiero. Bradamante incontra un guerriero sconosciuto e scoraggiato, che le narra la sua infelice avventura. È il primo racconto interno del poema. Mentre viaggiava per andare a combattere a Parigi, era stato raggiunto da un guerriero montato su un cavallo alato. Questi gli aveva tolto la sua bella compagnia. Così non aveva potuto che seguirlo lungo una via di montagna stretta e malagevole, fino ad arrivare ad un castello insormontabile sui Pirenei. Qui era stato raggiunto da due grandi guerrieri: Gradasso, il re sericano, e Ruggiero, condotti da un nano. I due eroi avevano deciso di provare l'avventura combattendo contro il cavaliere alato. Questi (si tratta in realtà del mago

Atlante) colpisce ora l'uno ora l'altro tuffandosi dall'alto. Il combattimento si prolunga fino alla sera, quando il cavaliere alato toglie dal suo scudo un panno che gli fa velo, e il migliore fa svenire i due guerrieri e anche gli spettatori. Quando il narratore si sveglia, il campo è vuoto: non c'è più nessuno. Desolato, era allora tornato indietro. Il cavaliere è Pinabello, figlio di Anselmo d'Altariqa, duca parente di Gano: appartiene dunque ad una stirpe nemicissima dei Chiaromonte (Bradamante è figlia di Antone, sorella appunto di Rinaldo). Pinabello non accetta la proposta di Bradamante di condurla là dove aveva lasciato i due cavlieri. In quel momento arriva un messaggero di Carlo, che chiede a Bradamante di tornare a Parigi. Incerta, la donna infine decide di continuare la sua inchiesta. Pinabello, che ne ha ora scoperto l'identità, si prepara a liberarsene e sprona il cavallo. Trova nella montagna una profonda caverna. Nel fondo, pur da lontano, si intravede una porta. Mentre il guerriero guarda, sopraggiunge Bradamante. Pinabello la inganna dicendo di aver intravisto una dama bisognosa d'aiuto. Bradamante si lancia per aiutarla, taglia un lungo ramo d'olmo, ne dà la cima a Pinabello e comincia a calarsi. Il traditore lascia la cima, augurandole la morte, e la fa precipitare; ma la donna si salva cadendo, grazie alla resistenza del ramo che la protegge. Qui si chiude il canto.

Commento

Anche se sono presenti elementi epici: soprattutto l'arrivo di Rinaldo a Parigi, e la sua partenza per l'Inghilterra per cercare aiuti, il canto è ancora dominato sul piano diegetico dal modello narrativo del romanzo arturiano. Eminentemente cortese è l'avventura di Bradamante con Pinabello, ripresa d'un famoso episodio del *Guiron*, presente anche nella tradizione toscana (per esempio, nei *Cantari di Febus-el Forte*). Lo stesso motivo epico dei *Quattro figli di Amone*, e di gran parte della tradizione cavalleresca italiana (compreso il *Morgante*): la profonda inimicizia fra le due stirpi di Maganza e di Chiaromonte (dunque tra Pinabello e Bradamante), è inserita all'interno di una inchiesta solitaria (del resto profonda iniziale sono ricorrenti nel *Tristan* e nel *Guiron*). È molto significativo che Ariosto conservi il carattere cortese di Bradamante, la figura che più di tutti, negli ultimi canti dell'*Innamoramento de Orlando* e almeno nei primi

del *Furioso*, rappresenta l'ideale del cavaliere arturiano, anche nel rapporto tra riflessione e azione, tra desiderio amoroso e senso di giustizia collettiva. Anche il modello narrativo, l'incontro con un cavaliere, il racconto 'secondo' da cui parte la motivazione per la successiva avventura, è uno schema classico della tradizione francese in prosa, ma anche dello stesso Chrétien (nell'*Yvain*, ad esempio, con il racconto di Calogrenant). Gli esempi (dal *Tristan* e dal *Guiron*) che Rajna ha riportato come modelli narrativi di questa sequenza (un cavaliere disperato per la perdita della sua donna incontra un cavaliere che si offre di aiutarlo) mostrano come Bradamante si affianchi appunto alla crema dell'aristocrazia cavalleresca: a Palamedés nel *Tristan*, e a Guiron nel romanzo eponimo. Nell'intreccio gli stacchi dai personaggi sono progressivamente sempre più dinamici ed emozionanti: Angelica con l'eremita, Rinaldo durante la tempesta in mare, Bradamante abbandonata nella grotta; ma non mettono in crisi la struttura temporale. Il passaggio a Parigi (il grande centro epico) è rapidissimo; per un attimo il narratore ci conduce nei pressi di una linea dell'intreccio gravida di attese, ma che rimane ancora in stallo. In questo senso, Ariosto fa sua la sospensione delle ostilità tra i due eserciti, che Boiardo aveva escogitato nel terzo libro.

Attraverso il racconto secondo di Pinabello (la struttura dell'*entre-accident* prevede spesso il racconto di un personaggio con una funzione analitica, per riportare al *nunc* linee narrative lasciate indietro) conosciamo ora la sorte di Ruggiero e Gradasso. Boiardo li aveva lasciati in viaggio con un misterioso nano, dopo l'avventura della Fonte del Riso nel terzo libro. Li troviamo di nuovo prigionieri, 'bloccati' in un altro 'luogo-centro': il castello di Atlante. Così dobbiamo ancora ritornare sul fatto che la macchina del *Furioso* si concentra all'avvio su un numero limitato di personaggi, ricreando in qualche modo (spesso, come abbiamo visto, con allusioni dirette) la situazione d'attacco del suo architetto boiardesco.

L'allontanamento di Rinaldo dalla foresta lascia una funzione 'scoperta', quella della inchiesta per Angelica. D'altra parte, già in questo secondo canto, Rinaldo comincia a perdere quei tratti del suo carattere: la furia, l'irrazionalità, il fastidio per i valori collettivi, che, pur amplificati da Boiardo, rappresentavano un legame molto forte della tradizione italiana con quella epica francese. Dal canto li possiamo notare infatti una 'misu-

ra' di Rinaldo, una nuova 'mitologia dell'agire' per il grande eroe. Si osservi anche come Saeripante da questo momento lasci il teatro del racconto, spartisce dalla superficie come personaggio 'minore' le cui azioni sono quasi sempre 'non narrate'. Appare molto significativo infine come i duelli, fino a questo momento, siano privi di drammaticità, del tutto stilizzati e brevi; anche l'esotico scontro tra Atlante, Gradasso e Ruggiero, davvero senza violenza. Dinamismo velato d'ironia Boiardo > Ariosto.

CANTO III

Riassunto

Il canto III inizia con la caduta di Bradamante nella caverna. Pinabello se ne va, pensando di averla uccisa. Bradamante entra nella grotta, in una cripta incontra la maga Melissa, che la conduce alla tomba di Merlino dove lo spirito del mago la incita a liberare Ruggiero dal castello di Atlante. Le due donne tornano indietro [...] e ridestati sono i successori nella stirpe estense, in una lunga successione, che si fa sempre più lenta man mano che ci si avvicina al momento della composizione dell'opera e che comprende naturalmente Lionello, Ercole e poi tutti i suoi figli. Il giorno dopo, Melissa conduce Bradamante attraverso un passaggio segreto e una foresta disagevole. Le racconta di Atlante, dello scudo magico, di Brunello mandato da Agricane per liberare Ruggiero per mezzo dell'anello incantato. Le insegnava come raggiungere quest'ultimo e impossessarsi dell'anello per vincere gli inganni del mago. Bradamante viene lasciata sola presso la Garonna; poi, viaggiando rapidamente, arriva a una locanda dove incontra e riconosce Brunello. Conversa con lui, nascondendogli però la sua stirpe, il suo nome e il suo sesso, e nello stesso tempo sta attentissima ai suoi movimenti per non essere ingannata o derubata. Mentre sono insieme, sentono un improvviso rumore. Qui si chiude il canto, come può vedere il lettore, sull'arrivo aereo del mago Atlante.

1. In questo punto c'è probabilmente una lacuna. È Melissa ad evocare i simulacri dei discendenti di Ruggiero (NaC).

to, piuttosto figura quasi magica per i suoi attributi, spensierato e invincibile. In realtà il carattere del duca inglese sta leggermente cambiando a questo punto dell'opera, un cambiamento che lo renderà atto alla grande impresa lunare. I nostri cavalieri, spinti dal terrore del corno in alto mare, arrivano a Marsiglia. Marfisa prosegue da sola perché la fibra eroica di cui è costituita non le permette di stare a lungo con altri. Grifone, Aquilante, Sansonetto e Guidone, di un rango più basso, sono ospitati in un castello, poi imprigionati, e così lasciati dal racconto; mentre lo spazio-tempo di Marfisa si immerge nello spazio labirintico delle foreste, dove diverse linee casualmente si congiungono. Ella si imbatte nella vecchia Gabrina, la custode di Isabella nella grotta dei banditi; e la conduce un po' con sé, malgrado sia così insopportabile, per la sua sovra corteccia (e, in effetti, solo per lei Gabrina ha parole di rispetto). Poi incontra Pinabello, la cui dama osa motteggiare la vecchia col risultato di dovergli cedere le eleganti vesti visto che il suo cavaliere è da Marfisa abbattuto; e infine si ritrova con Zerbino, che ha il torto di deridere la vecchia e che paga anche lui il confronto con la possanza di Marfisa diventando molto malvolentieri il cavalier servente della donna orribile. Sequenza di meravigliosa leggerezza, in cui Ariosto recupera non soltanto i temi ma anche il tono del *Roman de Givron*, con queste continue conversazioni tra cavalieri, con il gusto così un po' effimero e insensato di tutte queste giostre e scontri: una specie di parodia al quadrato del mondo cavalleresco medievale (la parodia è già presente nel romanzo francese), tratteggiato sì ironicamente, tuttavia con squisita nostalgia per un racconto libero e apertissimo: teatro del caso e appunto delle più strane coincidenze. Ma nel finale del canto traspaiono altri temi, ad esempio quello della sfortuna di Zerbino e della sua cortesia verso Gabrina: egli non può abbandonarla o strozzarla perché ha dato la sua parola, e questi elementi tra non molto si caricheranno di un peso fatale. Il canto si chiude su uno stacco molto aperto, di tipo boiardesco, che è la risposta a uno stacco annunciato molti canti prima sulla linea di Orlando. Il conte, dunque, sta rientrando nel teatro del racconto proprio quando Angelica almeno apparentemente l'ha appena abbandonato, in viaggio con il suo giovane e sorprendente amore.

CANTO XIX

Riassunto

Zerbino, cavalcando con Gabrina, incontra un cavaliere: Ermonide d'Olanda. La vecchia lo riconosce e lo teme (5-6). Ermonide sfida Zerbino perché vuole mettere a morte Gabrina. I due si fronteggiano alla lancia. Zerbino ha la meglio, e teme di averlo ucciso; ma Ermonide è vivo, e liberato dall'elmo racconta al suo cortese avversario la ragione dell'odio che ha per Gabrina (12). Egli aveva un fratello ch'era partito per la Grecia; qui era diventato amico di Argeo, il marito di questa donna (14). Ma già Gabrina aveva messo le sue mire su di lui, e si era ingegnata in tutti i modi di farne il suo amante. Ma inutilmente. Questi aveva anzi deciso di allontanarsi, ma la donna incontrando il marito accusa il compagno di stealthè e di averle fatto violenza (24). Argeo parte per farne vendetta, cattura Filandro ancora convalescente, e lo imprigiona in una torre (28). Qui la donna, malgrado tutto, continua a cercare di sedurlo, ma ancora inutilmente. Ma a un certo momento, un'occasione le rende le cose più propizie. Un cavaliere del luogo, ostile a suo marito, si trova sempre nei paraggi (36). Argeo finge di partire per Gerusalemme, ma invece rimane nei pressi del castello per cogliere di sorpresa il nemico, e nello stesso tempo viene fatto rientrare dalla moglie. Gabrina si rivolge allora a Filandro, chiedendogli di salvarle l'onore minacciato da Morando (40). Filandro per amore di Argeo accetta, lei lo nasconde in casa per aggredire Morando, e Filandro lo coglie e lo uccide — ma non è Morando, è il suo amico Argeo (49). Davanti a questa scoperta, e minacciato dalla donna di tradimento, Filandro esita a lungo se ucciderla o accettare le sue offerte amorose (52-53). Alla fine, la paura di essere accusato di un delitto così orrendo lo spinge ad accettare l'intesa con la donna e a diventarne il suo amante (55). Ma Gabrina vuole disfarsi anche di lui ora, e convince un medico a prepararle un veleno (59). Nel momento decisivo, la donna, finendo di temere per il nuovo marito, costringe il medico a bere anch'egli la pozione fatale (62). Questi allora, sentendosi perduto, confessa agli altri il crimine di Gabrina (65). A quel punto, Ermonide e gli altri prestanti la donna per metterla al fuoco (66). Qui finisce il racconto di

Ermonide, che ferito, viene fatto trasportare via su una barella. Intanto Zerbino e la sua pessima compagnia si muovono, finché sentono lo strepito di uno scontro (72).

Commento

Come il Morhaut, uno dei grandi cavalieri del ciclo di *Guiron*, Zerbino è costretto suo malgrado a difendere la vecchia malvagia da un cavaliere che l'accusa. Il centro del canto, la novella raccontata dal cavaliere nel ciclo di *Guiron*. Ma al centro del canto stanno il senso dell'onore e la parola data, che qui si oppongono (e non potrebbero fare altrimenti) al corso della giustizia. Il tema di una donna che, sorda ai vincoli matrimoniali, vuole possedere un amico del proprio marito, è un tema frequentissimo nel *Guiron*. Lo stesso Guiron è corteggiato dalla bellissima moglie di Danain, il suo compagno, e solo la visione della scritta della sua spada, gli impedisce all'ultimo momento l'ignominia del tradimento. Non si tratta tuttavia qui di una variante, pure estrema, di amore cortese; ma di un amore violento, che ricorda i miti antichi ma anche la cupa storia del castello crudele con la sua terribile castellana, nel primo libro dell'*Innamoramento de Orlando*. L'empietà della donna è assoluta nella fonte, e assoluta anche nel *Furioso*. La varietà dei caratteri umani e il contrasto tra valori ideali, e desiderio o necessità, è portata qui ad un grado elevatissimo, ed è specchio degli abissi in cui può cadere l'agire umano. L'atmosfera notturna in cui accadono gli eventi terribili su cui si chiude la novella è un momento magnifico della narrazione aristotesta, che può non a caso rimanere solo all'interno di un racconto secondo, perché caratterizzata da una violenza tale in grado di farne esplodere l'equilibrio complessivo.

NOTA DEL CURATORE

Marco Praloran parlava spesso, con colleghi e amici, della sua intenzione di preparare un'edizione commentata dei poemi del Boiardo e dell'Ariosto. Mentre il progetto boiardesco non arrivò mai a concretizzarsi, quello sull'Ariosto aveva preso forma almeno a partire dal 2005, qualche mese prima dell'uscita dell'edizione Dorigatti della prima redazione del *Furioso* (Firenze, 2006). Una preziosa testimonianza del lavoro preparatorio dell'edizione commentata è conservata in un file con l'intitolazione di lavoro *Commento aristote. Analisi dei canti*, che contiene «riassunti» e brevi «commenti» per i primi diciannove canti del poema. Il documento è stato creato il 7 aprile 2007 e modificato l'ultima volta il 22 luglio 2010; riflette dunque il punto d'arresto, per quanto provvisorio, di un'elaborazione durata più di tre anni, fondata su materiali concepiti in maniera coerente e sostanzialmente unitaria.

Sono pagine emozionanti per chi ha conosciuto Praloran e anche, crediamo, per chi incontra la sua scrittura per la prima volta. Nonostante l'apparenza di sprezzatura e fluidità al limite di un impertinente *impromptu* (ma in cui si manifesta in maniera molecolare una tradizione di studi vasta e metodologicamente plurima), la linea interpretativa risulta di estrema complessità e coerenza, tenacemente perseguita a partire da un'intimità con il testo e con le sue ragioni profonde, letterarie, estetiche e umane. Quello che a Praloran premeva nel commentare il primo *Furioso* (in cui la parabola stilistica e linguistica del poema è alla sua tappa iniziale, per quanto già decisiva) era soprattutto recuperarne la novità, e trasmettere al lettore il senso di riattivazione e anzi dilatazione della potenza formale e costruttiva della tradizione cavalleresca, della narrazione occidentale, e possiamo senz'altro dire della letteratura e dell'arte in genere. Questa novità viene misurata concretamente in diacronia, secondo una prospettiva di storia delle forme. Per questo, pagina dopo pagina, uno spazio pressoché costante è riservato al confronto, fatto di adesione e scarto, rispetto ai modelli narrativi immediati e dunque ai fondamenti storici della costruzione, in particolare l'*Orlando Innamorato* e la tradizione cavalleresca anticofrancese e romanzo. Non è un caso dunque che il nome che con maggior frequenza ritorna sia quello di Pio Rajna, e che la «fonte» più volte sollecitata, dopo Boiardo, sia il

ciclo di *Guiron le Courtois* (forse la meno direttamente accessibile alla critica aristesca successiva), riferimento 'continuo' per l'Ariosto in particolare nella prima metà del poema.

Oltre a un ritocco al titolo per rendere i contenuti più immediatamente evidenti, i testi contenuti nel file sono stati conformati alle norme redazionali SMI, correggendo qualche svia dell'autore. Il livello di fininezza dei 'riassunti' e dei 'commenti' è diseguale, ma nel pubblicarli tale disomogeneità è stata interamente rispettata, mentre gli interventi che ci siamo permessi di effettuare sono stati unicamente finalizzati a garantirne la leggibilità e comprensibilità. Due sono di tipo strutturale. In effetti, abbiamo scelto di omettere le poche, e più-similmente avevano funzione di promemoria in vista dell'edizione commentata, oltre che una lista di rime inserita a conclusione del canto XV. Parimenti, abbiamo integrato i riferimenti alle fonti e ai modelli dell'Ariosto con rinvii alle edizioni solo nei casi in cui l'autore avesse lasciato quest'ultimi incompleti. Si è scelto, invece, di non appesantire il testo con un apparato di rinvii sistematici, che si potranno facilmente desumere dall'edizione Matarrese-Praloran. Per quanto riguarda i riferimenti agli studi, i pochissimi titoli citati o allusi sono esplicitati in nota solo quando di identificazione non immediata (per es., non nel caso delle *Fonti* di Rajna). Siamo intervenuti sull'oscillazione nei titoli delle opere letterarie solo quando essa rischiava di generare ambiguità, per es., mantenendo l'alternanza *Orlando Innamorato / Innamoramento de Orlando*, ma distinguendo il ciclo di *Guiron le Courtois* dal *Roman de Guiron* che ne è la seconda ultima pagina del documento). In pochi casi, e solo qualora oltre i limiti della grammaticalità o dell'uso, siamo intervenuti sulla scelta di preposizioni e congiuntioni, sull'ordine delle parole, sulle ripetizioni. Ancora in pochi casi abbiamo esplicitato soggetti e pronomi che comportassero incomprensioni o eccessive ambiguità dal punto di vista referenziale. Abbiamo, invece, conservato tutte le forme tipiche del parlato, perché l'affidamento al libero e spontaneo fluire del discorso è un elemento tipico della scrittura di Praloran, sempre elegantemente 'non finita'. Sono state mantenute espressioni metonimiche anche quando imprecise o non univoche. Per esempio, nel riassunto del canto II, Atlante è presentato come il 'guerriero montato su un cavallo alato', poi come il 'cavaliere alato', e infine, nel riassunto del canto IV, come 'cavaliere celeste', con una serie che ci pare abbia una sua efficace giocosità e forza di suggestione. Minime lacune e brachilogie non sono state integrate quando il contesto non lasciava dubbi sull'interpretazione. Per esempio, nel commento al canto II, il Chrétien autore di *Yvain* non può che essere Chrétien de Troyes. Parimenti, più sotto, quando si parla di Boiardo e del suo terzo libro, è chiaro che si tratta dell'*Imamorato* e non di altre opere dell'autore. Abbiamo, infine,

mantenuto un caso unico di frase schematica, scritta a mano di appunto da sviluppare alla fine del commento al canto II: 'Dinamismo velato d'ironia Boiardo > Ariosto'.

Il lettore noterà facilmente che, avanzando dal canto I al canto XIX, il rapporto proporzionale fra riassunti e commenti tende a invertirsi, con i riassunti che diventano progressivamente più ampi mentre i commenti tendono invece a ridursi. Ciò avviene, oltre che per motivi legati all'elaborazione del testo (e su cui sarebbe azzardato speculare), chiaramente anche in ragione della maggiore estensione e complessità di non pochi dei canti centrali del *Furioso*. Ma è senz'altro anche segno dell'attenzione di Praloran per la pratica del riassunto e per il suo potenziale ermenetico, di cui potrebbe essere prova ulteriore l'aumentare di riferimenti precisi a ottave e gruppi di ottave indicati tra parentesi soprattutto a partire dal canto XI. A tale tendenza corrisponde la concentrazione sempre più sicura nei commenti su questioni inerenti l'intreccio e il ritmo che anima la macrostruttura narrativa del poema, sull'illustrazione delle sue principali direttive narrative, sui valori semantici ed estetici che si manifestano nel gioco di disegnazione e disegnazione delle linee d'intreccio. È questo, ci sembra, il punto verso cui si orienta la tensione descrittiva e interpretativa, ed è verso questo punto che Marco Praloran ci chiede di rivolgere lo sguardo e il pensiero. La sua voce, con il suo timbro sereno, è così presente e viva in queste pagine; anche se con questo conforto sempre torna il rammarico di altre pagine che non potranno leggere, e che anzi avremmo voluto sentirci raccontare da lui.

Nicola Morato