
Astolfo e *Il Principe*

A proposito di una deduzione convergente

Giuseppe Chiecchi

Chi salirà per me, madonna, in cielo
a riportarne il mio perduto ingegno?
Orlando furioso, xxxv, 1, 1-2

Sfiorato appena l'enorme problema, se cioè il *generoso* Orlando e l'*imitabile*¹ duca Valentino siano eroi (come io reputo),² o paradigmi esemplari, ipotizzo non solo la parentela, ma persino la gemellarità, magari eterozigote, dei due personaggi protagonisti. Dalla premessa occorrerà valutare se non solo risulti possibile, ma assuma vigore segnico la convergenza tra la prima parte del capitolo xxv del *De Principatibus* e quei segmenti testuali che, tra il canto xxxiv e il canto xxxix del *Furioso*, raccontano dell'impresa di Astolfo che recupera il senno di Orlando.

Al gemino parto non si oppone, intanto, la matrice, poiché l'identica origine si riflette nella identica sorte tragica dei due personaggi, entrambi eroi sconfitti, o, meglio, entrambi eroi perché sconfitti. Neppure si oppone il dato cronologico, dato che l'assenza di varianti concernenti la zona testuale del *Furioso*, sopra indicata,³ sgombra il campo da ogni possibile obiezione cronologica nei confronti del gemellare parto letterario, da collocarsi, per ragioni tanto di verità storica, quanto di simbolica verosimiglianza, all'incirca nel 1513, allorché, a dire dello stesso Ario-

1. *De Principatibus*, vii: «mi pare, come io ho fatto, di preporlo imitabile a tutti coloro che per fortuna e con le armi di altri sono ascesi allo imperio».

2. Per una indicazione bibliografica approssimativa, oltre che preliminare, sul profilo dell'eroe, in particolare quello sofocleo, cfr. KNOX 1964; sulla tipologia dell'eroe greco e sull'incrocio mito-letteratura, cfr. BRELICH 2010, che comprende in appendice una Nota: C. BOLOGNA, «*Mitsingen ist verboten*». *Cinquant'anni dopo «Gli eroi greci» di Angelo Brelich*, pp. 435-455, utilissima tra l'altro per l'aggiornamento tematico e bibliografico.

3. Nella *princeps* del 1516 l'impresa di Astolfo è collocata tra il canto xxxi e il canto xxxv.

sto, principia in lui quasi quarantenne l'amore per Alessandra Benucci, mentre Machiavelli, di un lustro più vecchio, *s'ingaglioffa* nei suoi poderi di Sant'Andrea in Percussina. Ritengo che quanto osservato non sia di secondaria importanza, poiché da un lato ci segnala l'anafora di una idea essenziale, una di quelle rarissime idee che esauriscono ragioni e percezioni, esperienze e attese, dall'altro ne identifica l'esatto incidere – pur da diversa provenienza – nel nucleo sorgivo di quell'evento splendido e caduco che si chiama Rinascimento.

L'idea dell'eroe di per sé è inafferrabile, come le *ombre vane* dell'aldilà dantesco; da parte sua l'eroe risulta l'icona trasparente dell'idea. Il profilo dell'eroe è il segno dell'idea, è parola mediante la quale l'idea si pronuncia. Dunque, l'eroe ha carattere sostitutivo: il suo corpo consiste nella pronuncia dell'idea, ma, pronunciandola, il corpo occulta l'idea nel cono d'ombra della rappresentazione di sé. L'eroe è, allo stesso tempo, personaggio ideale, in quanto personificazione di quella idea che si giustifica occultandosi in un processo ripetitivo, prosopopeico. La sconfitta, ossia la direzione del binario tragico sul quale si dispongono le imprese del Valentino e di Orlando, è appunto un elemento costitutivo del processo eroico. La consapevolezza dei due personaggi-eroi della propria sorte tragica, quale condizione per la conquista della gloria, rientra dunque in uno schema generale, di cui il Pelide Achille risulta il celeberrimo archetipo.⁴

Se il fatale orizzonte contribuisce alla costituzione dell'eroe, ciò evidentemente non basta a suggellare la affinità di due personaggi, come il duca Valentino e il paladino Orlando. Un qualche funzionamento caratterizzante, dentro lo schema achilleo, riveste semmai la sostanza di presupposto attribuita nell'opera alla sconfitta finale dell'eroe, per cui la morte del paladino a Roncisvalle e l'uccisione cruenta del duca Valentino, durante l'assedio di Viana (marzo 1507), vengono entrambe emarginate dal testo. Il silenzio imposto sul destino tragico dell'eroe di fatto produce qualche restringimento del cronotopo narrativo e, ad esempio, Machiavelli, nel formulare le cause delle progressive sventure del duca Valentino, non va oltre il tempo della elezione di papa Giulio II Della Rovere, cioè l'ottobre-novembre del 1503. La catastrofe finale si può tacere, non obliterare, perché essa si costituisce in qualunque modo come dimensione necessaria della eroicità, come area spazio-temporale indispensabile per l'accadimento eroico. Una quotidianità risolta, una

4. PADUANO 2008. A p. 24 si afferma: «Ma è la relazione con la morte che [...] costituisce il più profondo tratto distintivo dell'eroe», da cui si deduce che per Achille la guerra è «la certezza, sovranamente posseduta e dominata, di una morte precoce e imminente come prezzo da pagare per la conquista della gloria».

vita rassegnata alla morte «naturale» sono inconciliabili con il profilo dell'eroe: è più intollerabile per il costituirsi della idea dell'eroe, poniamo, un Ulisse trattenuto nella sua petrosa Itaca dagli affetti familiari e trascorrente nella quotidianità una normalissima vecchiaia, che un gigante, come Morgante, ucciso dalla puntura di un granchiolino.⁵

Mi sembra che si possa individuare una seconda specificità. La follia di Orlando e la sfortunata coincidenza, che si abbatté su Cesare Borgia nell'agosto del 1503 (*De Principatibus*, VII: «la brevità della vita di Alexandro e la sua malattia»), valgono ciascuna come sineddoche della catastrofe finale, che, come appena osservato, viene omessa: da una parte entrambe funzionano come dimensione eroica dei personaggi; dall'altra sono forze che spostano, sono dinamiche di respingimento (Guido Paduano parlerebbe di idiosincrasia) della tragedia a venire, della tragedia che ancora non è compiuta. L'eroe, almeno quello che viene rappresentato nel *Principe* e nel *Furioso*, è personaggio di un singolare compromesso, per il quale l'area di manovra è uno spazio tragico dal quale la tragedia è rimossa; lo spazio tragico, a sua volta, è garantito da una tragedia, che, in quanto imminente, ancora non c'è. Nel segmento della rappresentazione, distante dalla origine e dalla conclusione del destino eroico, c'è bisogno di una catastrofe «intermedia», come la follia del paladino Orlando, che è una sciagura provvisoria, risolvibile, in definitiva una catastrofe non catastrofica. E per il duca Valentino si può parlare di catastrofe intermedia? Non è egli condotto alla sua tragica fine proprio dall'errata valutazione degli eventi che portarono sul soglio pontificio Giulio II? Per rispondere a queste obiezioni occorre compiere un brevissimo tragitto circonlocutorio, osservando subito che la vulnerabilità di Cesare Borgia consiste sostanzialmente nella mancanza di un solo pensiero:

e lui mi disse, negli dì che fu creato Julio II, che aveva pensato a ciò che potessi nasciere morendo el padre et a tutto aveva trovato remedio; excepto che non pensò mai, in sulla sua morte, di stare ancora lui per morire [*De Principatibus*, VII].

Un unico errore di valutazione (il granchiolino del *Morgante*?) nell'«animo grande» e nella «intenzione alta» del duca provoca l'inizio di un declino precipite verso la catastrofe finale; dunque non ci sarebbe separazione tra l'errore di previsione di Cesare Borgia e il suo fallimento

5. È pur vero che Tiresia profetizza a Odisseo (*Od.*, XI, 134-136) una serena vecchiaia, ma questo non viene raccontato, generando piuttosto quella lacuna narrativa, che Dante colma con il folle e tragico «volo» di Ulisse oltre i confini delle terre emerse (*Inferno*, XXVI, 90 sgg.).

totale, anzi ciò che viene posto nel *Principe* sarebbe un rapporto strettissimo di causa-effetto, diversamente dal *Furioso*, dove la follia del paladino è del tutto separabile e, di fatto, separata dalla morte di Orlando a Roncisvalle. Non è così: l'errore del Valentino, come la follia di Orlando, è un modo per stabilire la vulnerabilità dell'eroe e per portarne la rappresentazione dentro l'opera. Nel *Principe* e nel *Furioso* la vulnerabilità del personaggio non è anatomica, ma simbolica, non riguarda un corpo, bensì l'idea dell'eroe e semmai il suo corpo ideale. Infine, Roncisvalle, dove Orlando trova la sua morte, e Viana, dove viene troncata la giovane vita di Cesare Borgia, non hanno attinenza né con la follia di Orlando, né con l'errore del duca Valentino: questi sono eventi che accadono nell'opera; quelli sono luoghi fatali, ma estranei, presenti semmai per la loro intima estraneità, quali accadimenti taciuti.

Orlando e il Valentino sono personaggi grandi, di una grandezza varia, ma reciprocamente paragonabile. La loro dimensione non solo si stabilisce dalla prospettiva tragica delle loro imprese, ma si reduplica in forza dell'evento intermedio, dell'accadimento tragico che è tanto distante dalla catastrofe, quanto è interno all'opera, ossia nel VII capitolo del *Principe* e nell'esatto centro quantitativo del *Furioso*. Non ci inganni però la distanza della catastrofe: questa «intermedietà», se da una parte preserva nella sua purezza l'eroicità, impedendo l'integrazione (e conseguente normalizzazione) dell'eroe negli statuti della società, dall'altra è rischiosissima, poiché espone l'impresa letteraria al troncamento, alla incompiutezza. L'imperfezione, a sua volta, si tradurrebbe in un processo diminutivo dell'idea di eroicità, tanto che l'eroe, la cui impresa non sia compiuta, si trasforma in visionario, come sarà il personaggio di don Quijote nell'omonimo romanzo di Cervantes. Don Quijote è tuttavia cavaliere ritardatario, percorre i sentieri della estraneità, e Cervantes può servirsene per demolire un edificio, quello cavalleresco, già in rovina; non così Orlando e Cesare Borgia, personaggi esattamente regolati all'interno della più solida *Weltanschauung* rinascimentale. Qui sta il nocciolo della questione, cioè che la grandezza del paladino Orlando e quella del duca Valentino coincidono con la grandezza degli autori, o, meglio, con la grandezza del pensiero degli autori, in grado di inoltrare l'asticella dell'indagine all'interno dei presupposti, dentro gli assiomi sui quali poggiano i propri fondamenti. Non esiste perlustrazione più rischiosa di quella che sposta all'interno del testo quella zona franca, di salvaguardia e di approssimazione alla catastrofe, che di solito è posta al di là dell'opera, con la funzione di procrastinare l'evento definitivo oltre il tempo dell'opera, di modo che l'opera possa chiudersi. Il Rinascimento ci riserva l'audace impresa: nel *Principe* e nel *Furioso* l'orizzonte tragico si fa accadimento intermedio, per cui non soltanto pericola la sorte dei

personaggi, ma è il paradigma eroico e, mi sembra, lo stesso asserto antropologico rinascimentale a vacillare a causa di una accidentalità scatenatasi all'esterno e poi introdottasi nel perimetro dell'opera; come afferma Salvatore Battaglia a proposito di Cesare Borgia: «Da questo punto di vista il protagonista del Machiavelli viene a negare lo stesso spirito del Rinascimento» (BATTAGLIA 1967, p. 119).

Sicut corpus infirmum, l'opera va salvata, subito, dal male interno che la logora, che conduce l'azione grande al fallimento, che minaccia l'intelletto dell'eroe, che sottrae all'orizzonte tragico ogni virtù di salvaguardia e di protezione nei confronti della azione eroica in esso contenuta. Mi sembra che la modalità, con la quale l'autore soccorre l'opera, costituisca una ulteriore e decisiva dimostrazione della gemellarità di Orlando e di Cesare Borgia. Parto dal *De Principatibus*, dove il salvataggio si impone per via di ragionamento (xxv):

E' non mi è incognito come molti hanno avuto et hanno opinione che le cose del mondo sieno in modo governate dalla fortuna e da Dio, che li uomini con la prudenzia loro non possino correggerle, anzi non vi abbino remedio alcuno; e per questo potrebbero iudicare che non fussi da insudare molto nelle cose, ma lasciarsi governare alla sorte. Questa opinione è suta più creduta nelli nostri tempi, per la variazione grande delle cose che si sono viste e veggonsi ogni dì, fuora di ogni umana coniettura. Ad che pensando io qualche volta, mi sono in qualche parte inclinato nella oppenione loro. Nondimanco, perché il nostro libero arbitrio non sia spento, iudico potere essere vero che la fortuna sia arbitra della metà delle actioni nostre, ma che etiam lei ne lasci governare l'altra metà (o presso) a noi.

A colpire il lettore non è tanto il fatalismo doloroso, che si depone, come una coltre terapeutica, sul male storico e, per concordanze interne e *riferimenti* esterni doviziosamente indicati dai commenti,⁶ sul male metastorico, bensì la banalità di un rimedio coincidente con la rimozione della realtà effettuale, dunque da un pensiero rinunciatario, che si affida alla generosa concessione della fortuna («lei ne lasci [...] a noi»). Alla fine, anche la virtù è, per così dire, a pigione nel dominio sconfinato della casualità. La contraddizione non scalfisce, anzi rafforza il potere assoluto della Dominante, che governa le cose con arbitrio totale e non altrimenti esplicabile se non per metafora («la fortuna è donna»): *habeas corpus* della pulsione sadico-masochistica, che ama straziare i più «rispettivi» e nello stesso tempo essere vinta e violata dai più «feroci». Sempre per via di metafora siamo illusi e, nello stes-

6. Ad esempio, MACHIAVELLI, *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio*, II, 29; SALL., *Cat.*, 8; CIC., *Tusc.*, V, 9.

so tempo, distratti⁷ dal rimedio tautologico proposto dall'autore, che interviene *in extremis* mediante una delle più perturbanti intradiegesi della letteratura italiana. Sul disastro provocato dagli eventi irrompe nientemeno la smentita di quella «cognizione» stabilita ovunque sui solidi fondamenti di una «lunga esperienza delle cose moderne et di una continua lectione delle antiche».⁸ Il fallimento della «intenzione alta» di Cesare Borgia si estende con tutta la potenza espansiva dell'emblema a disastro dell'intelletto; la «variazione grande delle cose» trascina con sé nel medesimo flusso rovinoso la sorte individuale e quella della società, sconvolgendo persino l'episteme e i processi della logica cognitiva, che dovrebbero condurre la mente dell'uomo dalla esperienza alla scienza del mondo e della organizzazione sociale. Non c'è dubbio, anche nel *Principe* il pensiero impatta con la follia e lancia la sua drammatica richiesta di aiuto. A chi? Ovviamente non a se stesso, naufrago nel mare degli eventi, ma necessariamente al pensiero che resta, all'altro pensiero, quello rimosso e consegnato al deposito di processi cognitivi ormai respinti. Dunque, ciò che incontriamo quasi alla fine dell'opera è il doppio-opposto del pensiero induttivo, cioè il ritmo ternario della deduzione, che si innerva sulla indimostrata e indimostrabile proposizione maggiore del sillogismo (l'esistenza del libero arbitrio), e che prosegue, attraverso stazioni centrali, fino all'ipostasi conclusiva di un'area di riserva, nella quale l'umana virtù può preservare se stessa e articolare le proprie prerogative.

Del sillogismo subitaneo ed emergenziale del penultimo capitolo del *Principe*, l'impresa di Astolfo, che recupera il senno di Orlando, è geniale metafora narrativa. L'evento fallimentare intermedio (la follia del paladino Orlando) sobilla la scrittura, cosicché essa allestisce i presupposti per il successivo grande volo discendente: un duplice balzo verso l'alto, verso il Paradiso terrestre e poi verso il Cielo lunare. Per la sua collocazione centrale, il viaggio di andata e ritorno di Astolfo non solo coincide con l'improvviso capovolgimento della condizione interiore del protagonista e, di conseguenza, dello statuto antonomastico attribuibile alla virtù di Orlando, ma determina il punto di svolta strutturale e intima dell'intera opera, la rinascita cioè dell'eroe dopo la malattia che ne aveva consunto l'intelletto. Ariosto avverte l'importanza dell'episodio e pone

7. Impiego qui «illudere» e «distrarre» senza alcuna intenzione agonistica nei confronti dei commentatori e degli studiosi di Machiavelli, ma per indicare la connotazione terapeutica, o, forse, solo analgesica del ragionamento svolto in apertura del penultimo capitolo del *Principe*.

8. Espressioni tratte dalla lettera dedicatoria del *De Principatibus* a Lorenzo di Piero de' Medici.

un preambolo morale affidato nientemeno che all'apostolo Giovanni, nel quale Astolfo viene ammonito sul fatto che a compiere l'ardimentoso viaggio non bastano né il corno, né l'ippogrifo, le cui funzioni, quantunque iperboliche, non possono travalicare i limiti imposti all'uomo e alle sue possibilità.⁹ Inoltre l'autore fornisce la vicenda nel suo svolgersi di una mirabile trama di schemi e di allusioni, che infila le parti frastagliate della medesima impresa di Astolfo (il tema del viaggio, il personaggio della guida, il *topos* del luogo edenico), la cui sequenza meriterebbe una analisi circostanziata, che qui non è possibile eseguire. Basterà rilevare l'essenziale, che è costituito dalla altezza vertiginosa, dalla quale lo sguardo si esercita in una ticoscopia invertita,¹⁰ poi dall'enorme distanza del deposito, dove si ammassa tutto il perduto, compreso il senno umano (xxxiv, 82, 7-8: «e n'era quivi un monte, | solo assai più che l'altre cose conte»), il che sembra esaurirsi in un giudizio categorico e svincolato sull'enorme *lapsus* delle cose umane e, perciò, sulla loro intrinseca instabilità. A ben valutare i contenuti del testo, affiorerà il senso che sta sotto e che sta in rapporto paradossale con quello superficiale: le anafore e le sequenze non indicano, con funzione giocoforza selettiva, l'inconsistente scivolosità del molteplice, ma all'opposto la sua ontologica consistenza:

Da l'apostolo santo fu condotto
in un vallon fra due montagne istretto,
ove mirabilmente era ridotto
ciò che si perde o per nostro difetto,
o per colpa di tempo o di Fortuna:
ciò che si perde qui, là si raguna [xxxiv, 73, 3-8].

Tutti gli «oggetti», quelli materiali e quelli pulsionali, esistono per il fatto di essere pronunciati con vivace catalogazione nel nucleo strutturale e dispositivo dell'intero *Furioso*; esistono altresì perché visti dal personaggio Astolfo, a sua volta testimone «di veduta», cioè in grado di poter dare, in virtù della sua rilevata fisionomia autoriale, diretta testimonianza dell'enorme deposito lunare nel quale si conserva tutto

9. *Orlando furioso*, xxxiv, 56, 5-8: «Né a tuo saper, né a tua virtù vorrei | ch'esser qui giunto attribuissi, o figlio; | che né il tuo corno, né il cavallo alato | ti valea, se a Dio non t'era dato».

10. *Orlando furioso*, xxxiv, 71: «Quivi ebbe Astolfo doppia meraviglia: | che quel paese appresso era sì grande, | il quale a un picciol tondo rassomiglia | a noi che lo miriam da queste bande; e ch'aguzzar conviengli ambe le ciglia, | s'indi la terra, e 'l mar ch'intorno spande | discernere vuol, che non avendo luce, | l'imagin lor poco alta si conduce». Per il *topos* dello sguardo astronomico, cfr. TRAINA 1986.

quello che l'uomo ha perduto. Inoltre, lo scopo ontologico determina il prevalere pressoché assoluto del carattere descrittivo e onnivoro della rassegna (xxxiv, 74-81), che diventa perciò propedeutica alla focalizzazione del suo «oggetto» terminale: il senno di Orlando:

Quella è maggior di tutte, in che del folle
signor d'Anglante era il gran senno infuso;
e fu da l'altre conosciuta, quando
avea scritto di fuor: «Senno d'Orlando».

[...]

La più capace e piena ampolla, ov'era
il senno che solea far savio il conte,
Astolfo tolle; e non è sì leggiera,
come stimò, con l'altre essendo a monte [xxxiv, 83, 5-8; 87, 1-4].

Raggiungere la grande ampolla e poterla valutare nella sua consistenza materiale (peso) significa ribadirne l'esistenza. È l'autore che parla attraverso Astolfo e dice: «Io ho visto il senno dell'eroe, ho toccato il grande recipiente che lo conservava e l'ho prelevato. Il senno, dunque, esiste!»: proprio come Machiavelli, che proclama l'esistenza e lo spazio di manovra del libero arbitrio e che colloca l'affermazione nella *propositio maior* di un sillogismo. Nel *Furioso*, il corpo del duca Astolfo, giunto nel «vallon fra due montagne istretto» (xxxiv, 73, 4), diventa l'articolazione della premessa maggiore del sillogismo, mentre il suo viaggio di ritorno dalla Luna (xxxviii, 23-26) corrisponde al compiersi del medesimo sillogismo nella perfezione del ritmo ternario: dopo la premessa maggiore, la discesa al Paradiso terrestre è stazione intermedia, nella quale il senno transita attraverso il giardino dell'Eden per osmotiche assunzioni ideali; infine, il procedimento si conclude inverandosi mediante il traslato dell'atterraggio di Astolfo in Etiopia (xxxviii, 26) e la successiva guarigione di Orlando, ottenuta per insufflazione del senno attraverso il naso del paladino (xxxix, 57).

Il sillogismo, come un *imprinting* genetico proveniente da una fonte distante, o, meglio, da una origine differente, diventa segnale e prova della consanguineità tra i due capolavori del Rinascimento letterario italiano. La loro parentela si avvalora di alcune significative concordanze, tra cui la consistenza eroica dei personaggi protagonisti e la presenza dentro l'opera della sconfitta intermedia, mediante la quale il pensiero è in grado di pensare a se stesso e di porsi al limite delle proprie possibilità. Rappresentare l'eroe che precipita nel baratro ancor prima che egli giunga alla estremità del suo destino tragico coincide con una enorme e rischiosa apertura di credito a vantaggio della parola, un vero e proprio atto di fede nella potenza taumaturgica del verbo. Il quale, quasi *credo*

quia absurdum, viene pronunciato in una decisiva circostanza interna all'opera, quando con l'eroe naufraga il mondo, quando cioè la virtù e il libero arbitrio si mostrano per quello che sono: assiomi non acquistabili per via induttiva, non confermati dalla realtà storica, assistiti da un pensiero dogmatico.

Infine, poiché abbiamo avvistato orribili fantasmi e paradossali rimedi proprio nei luoghi cruciali dell'opera, suppongo che potrebbero (e, forse, dovrebbero) conseguire alcuni non trascurabili aggiustamenti di carattere ermeneutico nel nostro giudizio di lettori del *Furioso* e del *Principe*.

Bibliografia

- BATTAGLIA 1967 = S. BATTAGLIA, *Paradigma del tiranno*, in ID., *Mitografia del personaggio*, Napoli, Liguori, 1967, pp. 101-120.
- BRELICH 2010 = A. BRELICH, *Gli eroi greci. Un problema storico-religioso*, Milano, Adelphi, 2010.
- KNOX 1964 = B.M.W. KNOX, *The Heroic Temper: Studies in Sophoclean Tragedy*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1964.
- TRAINA 1986 = A. TRAINA, «L'aiuola che ci fa tanto feroci». *Per la storia di un topos*, in ID., *Poeti latini (e neolatini). Note e saggi filologici*, Bologna, Pàtron, 1986, pp. 305-335.