

Mauro Geraci*

IL FURIOSO VOLO SULLA STORIA

Le lezioni dell'Ariosto e i sogni poetici dei cantastorie

Nel rileggere la biografia di Ludovico Ariosto colpisce come, contrariamente al clima infuocato del suo poema, si tratti di una vita affatto avventurosa, trascorsa tra affetti familiari, relative incombenze di corte, i suoi studi. Vita, nota Lanfranco Caretti, per lo più passata tra le mura di Ferrara, con pochi colpi di scena, gesti spettacolari, timorosa degli imprevisti, più tardi indicata dalla critica come «emblema di saggia placidità», «ideale forma edonistica di pigrizia»¹. Da qui la convinzione che l'*Orlando Furioso* sia insorto come reazione evasiva a tale monotonia, come rivincita della fantasia sulle ristrettezze del quotidiano o fuga dalla realtà e trasgressione felice. Resta, però, il fatto che Ariosto non sembra voler scappare da quella quiete domestica-cortigiana che anzi ricerca e di cui si compiace.

Per capire quest'apparente contraddizione tra vita tranquilla e poesia furiosa occorre, intanto, non ricercare in Ariosto il mito foscoliano dell'artista-uomo d'eccezione, eroe disilluso e solitario di tempi avversi. Ariosto è uomo dell'epoca, cortigiano sì ma, da molti punti di vista, antesignano di una borghesia illuminata più intraprendente e "scientifica" nel capire sé stessa, le sue diplomazie, i suoi contrasti; più curiosa, disincantata, profondamente saggia. In modo razionale, scrive ancora Caretti,

L'Ariosto mostrava infatti di voler trarre partito da qualsiasi situazione, propizia o avversa che fosse, per indagare più da vicino la natura degli uomini, e la verità del proprio tempo, con spirito quantomai penetrante ed acuto. Egli infatti sapeva, come i suoi contemporanei Machiavelli e Guicciardini che la conoscenza del mondo si può attuare ovunque la sorte ci collochi, tra i potenti come tra gli umili, nelle città come

* Università degli Studi di Messina

¹ L. Caretti, *Ariosto e Tasso*, Einaudi, Torino, 2001 (ed. or. 1961).

nelle campagne, nelle corti come nei mercati, nei traffici o negli ozi della pace come negli orrori o nelle violenze della guerra. Da qui quella singolare e ammirevole forma di adattamento, erroneamente interpretata come acquiescenza morale².

Ariosto, procedendo per paradossi grossolani, sembra anticipare il Teatro del Mondo, da Goldoni a Martoglio, a Viviani; poi, forse, certo lunare realismo letterario, in gran parte siciliano. Molta critica ha del resto ravvisato nelle sue *Commedie* un possibile antenato della commedia moderna e dell'opera buffa sette-ottocentesca, in cui i personaggi sembrano agiti, al di là d'ogni spessore psicologico, dalle reti sociali; mandati allo sbaraglio in intrecci volutamente aggrovigliati, con finali a sorpresa, quasi a cogliere, a un tempo, la sfuggevolezza e la costrizione d'ogni ragione di vita sociale. La fantasia del *Furioso* non è, dunque, evasiva ma si nutre delle minute manifestazioni quotidiane dell'uomo, delle sue reazioni stereotipate, dei più segreti impulsi. Non siamo di fronte a un rifiuto poetico della realtà ma a una poesia che fronteggia, sorveglia, sonda la storia senza lasciarsi sopraffare da essa ma scavalcandola in altezza, in un *volo furioso* che arriva e essere metafisico, esistenziale, filosofico. Con le modalità linguistiche, retoriche, simboliche che gli erano permesse la disposizione ariostesca è lucida, estraniata, estraniante, fatta apposta per comprendere e ingravidare la realtà storico-sociale che, così, partorisce poesia anche nelle più spicciole manifestazioni, nelle più spiacevoli contraddizioni.

In che senso, allora, l'*Orlando Furioso* contiene una poesia analitica che rosicchia e rimastica la storia cortese restituendone, come in un Lego, i pezzi con cui è giocata: la strabiliante tavolozza di umori, sentimenti, discorsi, modelli d'azione, valori, disvalori, simboli? Come e fino a che punto la poetica ariostesca mira a un'epica non fiabistica ma tratta dalla vita vissuta, quindi alla costruzione di un poema efficace, in grado di ricadere e incidere nella politica organica della società del tempo? Domande aperte, solo in parte risolte e certo non risolvibili da questa breve relazione, alla quale, però, la celebrata armonia ariostesca sembra sottovalutata se ridotta al mero dato poetico, se non messa in relazione a un'armonia d'altro tipo, a un'armonia antropologica che coglie collegamenti, connessioni, concezioni del mondo; il folle scarto che separa le passioni dalle ragioni; la poesia che sgorga proprio dall'imperfezione, dall'arbitrio, dal ridicolo, dalla fallacia insita in ogni modello di vita sperimentato, giorno per giorno, da uomini, "eroi" di ieri e di

² Ivi, p. 26.

oggi. Dagli anni Settanta, del resto, il grande orientamento analitico di Pierre Bourdieu come, più tardi, tutto il clima intellettuale americano di *Writing Culture* che ha contribuito alla messa in relazione dialettica tra la dimensione antropologica, quella letteraria e quella autobiografica, spinsero del resto molti antropologi ad accostarsi alla storia sociale della letteratura e alla critica letteraria rinnovando l'attenzione nei confronti delle scritture di vita, della letteratura assunta quale ambito che mette capo ad articolate poetiche della storia, alla costruzione di antropologie native, di rappresentazioni dei mondi dall'interno di essi. Sviluppo di un'antropologia della *scrittura del sé* del resto testimoniata anche dal notevole incremento avuto in Europa dagli "archivi della nazione" o "dell'io" in cui si conservano autobiografie, diari, epistolari, ma anche album fotografici, ricettari, canzonieri o qualsiasi altra forma di letteratura autobiografica³.

Scritte tra il 1517 e il 1524, le *Satire* rappresentano, in questo senso, un momento più esplicito del *Furioso* in cui Ariosto tratta il dato autobiografico e memorialistico nell'etica di favolette allegoriche: celebre quella dell'asino che, per tornare libero, deve dimagrire vomitando tutto ciò che ha mangiato entrando in un giardino con un'apertura molto più stretta del suo corpo, così come Ariosto, se vuole essere davvero libero e non accompagnarlo in un duro viaggio nel vescovato d'Ungheria, deve restituire al signor cardinale Ippolito d'Este tutti i doni da lui nel tempo elargitigli. Se nelle *Satire* è una concezione realistica della vita a ricercare contrappunti morali in bellissime favole esemplari, nel *Furioso* la materia storico-antropologica derivante anche dalla riflessione autobiografica si rispecchia nel gioco estroso delle peripezie carolingie.

Se ci si persuade che la vera materia del *Furioso* non è quella cavalleresca, del resto ormai in via di scadimento nell'umanesimo rinascimentale, apparirà più chiaro come Ariosto sollecciti, foggi, definisca l'epica trasformando il poema quasi in un romanzo contemporaneo, in un grande saggio delle

³ Di una crescente bibliografia relativa al rapporto tra antropologia e autobiografia ci limitiamo a ricordare solo qualche testo di riferimento: P. Bourdieu, *Le sens pratique*, Edition de Minuit, Paris, 1980; J. Clifford, G.E. Marcus (a cura di), *Scrivere le culture. Poetiche e politiche in etnografia*, Meltemi, Roma, 1997 (ed. or. 1986); Q. Antonelli, A. Iuso (a cura di), *Vite di carta. L'ancora del Mediterraneo*, Napoli, 2000; A. Battistini, *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, il Mulino, Bologna, 1990; A. Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Feltrinelli, Milano, 1997.

passioni, delle contraddizioni e aspirazioni degli uomini del suo tempo. E ciò senza clamori intellettualistici ma con l'umile, straordinaria dimensione conoscitiva con cui aveva saputo attingere a una curiosa, quasi antropologica esperienza della vita. Un'apertura serena, cordiale verso il mondo, fondata sulla conoscenza degli uomini, delle loro contrastanti culture, sull'accettazione della realtà in tutti gli aspetti più impervi e imprevisi. Apertura che lo indusse a rivolgersi con interesse vivo a ogni manifestazione umana, a ogni sentimento, senza tuttavia risolversi in nessun particolare moralismo. Questa virtù estraniata, al di sopra delle parti, che portava Ariosto a concedersi di volta in volta alle verità d'ogni affetto, d'ogni passione, quindi di riprendersi al momento giusto per rivolgersi ad altro affetto, altra passione, spiega l'originale fluidità di una narrativa fondata sull'azione, sulla velocità dei trapassi, sui mutamenti improvvisi di situazione, sul *furioso volo sulla storia*, appunto. Gli esempi sarebbero migliaia, laddove i personaggi si fermano e si sdoppiano, invitano a ragionare sui propri propositi, sulle scelte altrui e sulle proprie in forma autocritica, come nella complicata storia di Ginevra, ragazza vittima dell'ordine feudale e cavalleresco di Lucranio, Ariodante e Polinesso, che rischia una condanna a morte per adulterio, in una vicenda gravida di sottintesi, segreti, tradimenti:

L'aspra legge di Scozia, empia e severa,
vuol ch'ogni donna, e di ciascuna sorte,
ch'ad uom si giunga, e non gli sia mogliera,
s'accusata ne viene, abbia la morte.
Né riparar si può ch'ella non péra,
quando per lei non venga un guerrier forte
che tolga la difesa, e che sostegna
che sia innocente e di morire indegna⁴.

A proseguire la riflessione sulle rifrangenze sentimentali e sociali della relazione amorosa e "adulterina" che contrasta la politica del matrimonio forzato imposta dalle casate è poi Rinaldo che, con dura critica all'ordine feudale di cui egli stesso è parte, interrompe il suo girovagare nel tentativo di «trar di pene» la povera Ginevra:

⁴ L. Ariosto, *Orlando furioso*, IV, 59.

Pensò Rinaldo alquanto, e poi rispose:
- Una donzella dunque de' morire
perché lasciò sfogar ne l'amorose
sue braccia al suo amator tanto desire?
Sia maledetto chi tal legge pose,
e maledetto chi la può patire!
Debitamente muore una crudele,
non chi dà vita al suo amator fedele.
Sia vero o falso che Ginevra tolto
s'abbia il suo amante, io non riguardo questo:
d'averlo fatto la loderei molto,
quando non fosse stato manifesto.
Ho in sua difesa ogni pensier rivolto:
datemi pur un chi mi guidi presto,
e dove sia l'accusator mi mene;
ch'io spero in Dio Ginevra trar di pene⁵.

Dell'XI canto, poi, ricordiamo solo la grandissima disquisizione poetica sulla «macchina infernal», cioè sull'invenzione delle armi da fuoco in Europa, che anticipa straordinariamente l'approccio archeologico e antropologico con cui oggi studiosi quali Gordon Childe e Jack Goody si sono rivolti allo studio dei *mezzi di distruzione* e delle violente trasformazioni, in senso feudale, che, ad esempio, l'introduzione della metallurgia, del cavallo e del fucile da parte delle forze coloniali europee arrecò in molte società sub-sahariane⁶. Prevedendone straordinariamente tutta l'odierna, atomica devastazione, agli occhi d'Ariosto l'inventore della «bombarda», del «cannone», della «colubrina» appare come il Giuda, traditore dell'umanità, sul quale invocare tutta l'eterna maledizione di Dio:

Come trovasti, o scelerata e brutta

⁵ Ivi, IV, 63-64.

⁶ Si veda in particolare: G. Childe, *What Happened in History*, London, 1954; J.R. Goody, *Technology, Tradition and State in Africa*, Oxford University Press, Oxford, 1971.

invenzion, mai loco in uman core?
Per te la militar gloria è distrutta,
per te il mestier de l'arme è senza onore;
per te è il valore e la virtù ridutta,
che spesso par del buono il rio migliore:
non più la gagliardia, non più l'ardire
per te può in campo al paragon venire.

Per te son giti et anderan sotterra
tanti signori e cavallieri tanti,
prima che sia finita questa guerra,
che 'l mondo, ma più Italia, ha messo in pianti;
che s'io v'ho detto, il detto mio non erra,
che ben fu il più crudele e il più di quanti
mai furo al mondo ingegni empii e maligni,
ch'imaginò sì abominosi ordigni.

E crederò che Dio, perché vendetta
ne sia in eterno, nel profondo chiuda
del cieco abisso quella maledetta
anima, appresso al maladetto Giuda⁷.

Al di là degli innumerevoli esempi, va segnalato tuttavia, ai fini di un successivo approfondimento critico, come l'assenza di personaggi autonomi, di forte rilievo, privi di una "psicologia" decisa o di una coerenza sentimentale definita una volta per tutte, come anche l'assenza di una moralità dominante non sia, nella poetica di Ariosto, appunto un'assenza, una mancanza o difetto. I caratteri del *Furioso* ribadiscono, al contrario, la presenza di un sapere poetico tutt'altro che assente ed evasivo. Un sapere, invece, rivolto alla storia del mondo, secondo una disposizione conoscitiva certo derivata dall'epica della *Chanson trovadorica* e giullaresca ma, soprattutto, anticipatrice, in modo non del tutto anacronistico e fuori luogo, del motto con cui l'AICA – l'Associazione Italiana Cantastorie, fondata nel 1947 dal grande cantastorie romagnolo Lorenzo De Antiquis e ancora operativa col suo periodico *Il Cantastorie. Rivista di tradizioni popolari* – oggi

⁷ L. Ariosto, *op. cit.*, XI, 26-28.

stigmatizza l'impegno poetico dei cantastorie⁸. Il motto *Amici con tutti*, come anche la *Tessera dell'amicizia* che l'AICa distribuisce ai suoi soci, rinvia a una poetica che, al di là di una materia cavalleresca invece desueta nel loro odierno repertorio letterario, costituisce il vero *trait d'union* tra Ariosto e i cantastorie. *Amici con tutti* – motto che richiama le frequentissime interlocuzioni del tipo *signuri mei, sintiti amici, avvicinati cari amici, amici di sta chiazza, amici beddi, cari amici* ecc... usatissime dai cantastorie siciliani per richiamare l'attenzione del pubblico - condensa, infatti, l'apertura dialettica, la *scepsis*, il brechtiano *effetto di estraniamento* che ho avuto ampiamente modo di verificare nella letteratura, nello spettacolo come nell'etica dei cantastorie⁹. Etica in cui la ricerca sofferta, conflittuale, sfuggente di una verità storica tende a essere trasformata in aspirazione dialettica alla serenità collettiva, all'amicizia, alla solidarietà, all'armonia etica universale. Trasmutazione di irrisolvibili conflitti storici in un'armonia poetica intesa come disposizione all'ascolto *di e per tutti* che trova altissima esemplificazione in *U rancuri*, il *discorso ai feudatari* in cui è il poeta-cantastorie Ignazio Buttitta a esporre le ragioni dell'accanimento dei braccianti nei confronti della mafia del latifondo. Al di là dell'invettiva antibellica che coincide sorprendentemente con quella ariostesca – *a bumma atomica nte mani di l'omu, / nto cori di l'omu / e non scatta!* - sin dai primi versi Buttitta contrappone subito la pace (*io a paci amu*) della sua posizione di *pueta in piazza* che trae forza e serenità conoscitiva proprio dall'essere estraniato, solo dal mediare e *ri-flettere* agli spettatori le antiche ragioni storiche dell'odio bracciantile per i latifondisti:

⁸ Fondata nel 1947 a Crocette di Castelfidardo (Ancona) grazie al forte impegno del cantastorie romagnolo Lorenzo De Antiquis, l'AICa – Associazione Italiana Cantastorie – ancor oggi ha come obiettivo quello di favorire l'ottenimento degli spazi pubblici da parte delle amministrazioni locali e a promuovere le attività dei cantastorie italiani nel loro complesso. Con sede a Reggio Emilia, l'AICa, dal 1957, ogni 11 novembre, in occasione della Fiera di San Martino, organizza a Sant'Arcangelo di Romagna (Rimini) la Sagra Nazionale dei Cantastorie. Dal 1962 l'associazione ha anche dato vita a un suo periodico ufficiale, *Il cantastorie. Rivista di tradizioni popolari*, che rappresenta ancora il principale organo d'informazione sulla letteratura e sullo spettacolo dei cantastorie.

⁹ M. Geraci, *Le ragioni dei cantastorie. Poesia e realtà nella cultura popolare del Sud*, il Trovatore, Roma, 1996.

Chi mi cuntati?
Io a paci amu;
e sta casa nfacci u mari
cu Palermu nte vrazza,
i muntagni ntesta,
e l'aceddi ca passanu e salutanu.

[...] Io u pueta fazzu:
caminu supra i negghi,
leggiu nto celu,
cuntu i stiddi,
parru ca luna:
acchianu
e scinnu!

U pueta fazzu:
tessu,
raccamu,
cusu,
scusu:
arripezzu cu fili d'oru!

Adornu,
allisciu,
allustru:
decoru senza culuri!

Ntrizzu ciuri,
apparu artari,
chiantu banneri:
abbillisciu u munnu,
carmu u mari ca vuci!

Sugnu un ghiardinu di ciuri
e mi spartu a tutti;
una cassa armonica

e sonu pi tutti;
un agneddu smammatu
e chianciu pi tutti l'agneddi smammati¹⁰.

A Buttitta, attraverso probabili derivazioni letterarie che dalla poesia cortese medievale giungono alle *storie* e *ballate* dei poeti-cantastorie contemporanei¹¹, è stato il poeta Ariosto a insegnare a «camminare sulle nuvole», a «contare le stelle», a «parlare con la luna», a «salire e scendere», insomma a sorvegliare lo svolgersi degli eventi da un'elevata, tanto pacifica quanto furiosa, sede espositiva definita da prologhi, epiloghi, raccordi, dai quadretti allegorici che tanto il poeta ferrarese quanto quello siciliano amano disseminare in ogni loro canto. Visione aerea, movimentata del mondo che torna ne *Lu trenu di lu Suli*, in *Sasira* dove il Monte Pellegrino diventa «nave che cammina» sul mondo sovraffollato o, ancora, nel “realismo impressionistico” de *La vuci di l'omini*:

Quantu strati e paisi
e citati canusciu
e quantu treni
a scinniri ed acchianari;
quantu facci d'omini
di fimmini
di picciriddi chi salutanu,
e lu trenu chi passa
e li robbi stinnuti
e li trizzi di l'agghiu a la finestra¹².

¹⁰ I. Buttitta, «U rancuri (discorso ai feudatari)», in *Io faccio il poeta*, prefazione di L. Sciascia, Feltrinelli, Milano, 1977 (I ed. 1972), pp. 61-70.

¹¹ Per un'analisi storico-antropologica delle forme poetico-musicali in uso presso i cantastorie mi si permetta un altro rinvio alla mia, già citata, monografia *Le ragioni dei cantastorie*.

¹² I. Buttitta, *Lu trenu di lu Suli*, prefazione di R. Leydi, introduzione polemica di L. Sciascia, Edizioni Avanti!, Milano, 1963; «Stasira», in *Il poeta in piazza*, Feltrinelli, Milano, 1977 (I ed. 1974), pp. 22-24; «La vuci di l'omini», in *La peddi nova*, prefazione di C. Levi, Feltrinelli, Milano, 1977 (I ed. 1963), pp. 17-21.

La lezione ariostesca rivive, cioè, nel tentativo di Buttitta e dei cantastorie di ricercare un punto di vista esterno alla storia da cui ricominciare a ripensare la storia in forme allusive, impreviste, bizzarre, soprattutto ironiche, dove le ragioni possono trasformarsi in torti, i grandi decadere e i piccoli riabilitarsi, in una complessiva supervisione critica, pubblica della storia del resto deliziosamente richiamata dal cantastorie Ciccio Busacca nella deliziosa canzone allegorica intitolata, non a caso, *Mi nni vaju supra a Luna*:

Mi nni vaju supra a Luna,
 vi salutu cari amici,
 vaju n' cerca di furtuna,
 haju pronti li valigi.
 Supra a Luna, supra a Luna,
 a cavaddu di li stiddi,
 supra a Luna 'un si travagghia,
 non ci sunnu li patruna,
 c'è la vera libertà.
 Dda ci portu li me canti
 di sta bedda terra mia
 ca è tutta puisia
 e li fazzu pazzia¹³.

Entro una cornice narrativa estraniante come la Luna, Ariosto e i cantastorie fanno muovere figure poliedriche, contraddittorie, sfaccettate, insicure, doppie come le leggi con cui si confrontano; figure cangianti, di volta in volta capaci di riflettere i contrasti del pensiero e dell'azione morale. Come i cantastorie, Ariosto inscena un'intensa vita di relazioni, di diplomazie continue dove ogni figura, anziché imporsi sullo svolgimento della vicenda in romantiche evasioni psicologiche, ne viene a infoltire il quadro mutevole di vittime e carnefici. Per questo nel *Furioso* nessun personaggio riassume in se lo "spirito" ultimo del poema che, in questo senso, resta inafferrabile, incompiuto, disincantato, distante da ogni utopia. Neppure Orlando vi

¹³ Si tratta di una breve canzone che Ciccio Busacca, poeta-cantastorie di Paternò (Catania), usava cantare in apertura o in conclusione ai suoi spettacoli. La canzone è stata più volte ripresa da Rosa Balistreri, importante cantante folk siciliana, per molti versi vicina al mondo dei cantastorie.

appare come eroe di ferro, bensì calato in tutte le contraddizioni del suo essere «Cristo armato», in un reticolo di dubbi, follie, pentimenti, angeliche evanescenze del resto già anticipato dalla *Chanson* e oggi ripreso dalla poesia dei cantastorie siciliani: nella sua *Rotta di Roncisvalle* scritta per il cantastorie Vito Santangelo, ancora Buttitta fa esplicitamente dubitare il pubblico sul fatto che, dopo la morte, un pluriassassino come l'eroe Orlando, ripetiamolo «Cristo armato», possa davvero essere accolto a braccia aperte, come figliuol prodigo, dal Signore, nel Regno dei Cieli¹⁴.

Anche la pluralità dei motivi ariosteschi, di cui nessuno preminente, ricorda le peripezie tematiche dei cantastorie le cui ballate incrociano fatti contemporanei inerenti le trasformazioni della sfera matrimoniale e domestica, la mafia e il banditismo, la questione meridionale e italiana, l'emigrazione e l'immigrazione, il rapporto col divino, il malgoverno e la "questione morale". Anche l'amore, in Ariosto come nei cantastorie, da elemento di follia si fa mezzo di riaggiustamento delle politiche matrimoniali, di purezza e voluttà, di tragedia e ilarità, di convenzione e trasgressione. Vi si combinano i temi dell'amicizia, della fedeltà, della devozione, della gentilezza, della cortesia, dello spirito d'avventura; come quelli opposti dell'infedeltà, dell'inganno, del tradimento, della superbia, della violenza, della morte. L'alternanza di motivi, in Ariosto e nei cantastorie, non sfocia in un'immagine pregiudiziale e ortodossa della realtà ma si sforza di coglierla nella poliedricità delle azioni effettuate, nelle possibilità situazionali d'ogni scelta, insomma nel sorgere delle tensioni che, di volta in volta, la determinano. Nel raffigurarne l'evanescente unità, la frantumazione dei punti di vista, Ariosto e i cantastorie non sembrano, dunque, dominati dal caso. Si muovono, piuttosto, in complessi situazionali esplorati con mani ferme e sicure, con una strumentazione po-etica e spettacolare qui non certo analizzabile punto per punto ma apprezzabile come dimensione riflessiva *di mezzo*, come "piazza" conoscitiva fondata tanto

¹⁴ Si tratta de *La rotta di Roncisvalle* che, assieme a *La pazzia di Orlando* costituisce uno degli episodi mai pubblicati di una complessiva *Storia dei paladini di Francia* iniziata a scrivere dal poeta Ignazio Buttitta proprio per la voce di Vito Santangelo, poeta-cantastorie di Paternò (Catania). Nonostante non siano mai entrati a far parte della produzione discografica del cantastorie paternese, tali episodi cavallereschi restano vivissimi nella memoria e nell'attuale repertorio poetico-musicale di Santangelo. In proposito si veda: M. Geraci, «Le vite difficili. Vito Santangelo e le autobiografie dei cantastorie», *Archivio Antropologico Mediterraneo*, Sellerio Editore, Palermo, 10/11, X/XI, 2007/08, pp. 77-108.

sulla partecipazione (*mimesis*) quanto sull'estraniamento (*scepsis*), sull'oralità, sulla vocalità, sulla scrittura, sulla musica come sulla gestualità e la grafica cartellonistica, sul particolare come sull'universale di ogni *historia*.

Il *volo furioso sulla storia*: ecco, più chiaro, il progetto conoscitivo che, al di là d'ogni passata epica carolingia, sembra accomunare, in una molteplicità di circuiti filogenetici solo in parte ricostruiti, la visione poetica di Ariosto a quella dei cantastorie. Visione che mira a una postazione alta e mobile, adatta a osservare ed esprimere, nel modo più panoramico, tutta la vita intricata degli impulsi rimanendone, al tempo stesso, al di fuori. Il poeta-cantastorie – che Buttitta ancora vede coi piedi radicati a terra e i rami aperti al cielo come braccia d'uomo - diventa colui che, per averle conosciute, documentate, osservate può comprendere le ragioni d'ogni scelta in un'unità letteraria onnicomprensiva e più alta. Da qui il libero volo sulla realtà mette capo a una costruzione poetica disincantata, non esacerbata, in cui si rispecchia l'alta tensione rinascimentale all'armonica esplorazione delle differenze, la ricerca nella classicità dell'accordo dei contrari, dell'oraziana *coincidentia oppositorum*. Un poema, il *Furioso* che, in una monotonia di ottave di endecasillabi simili a quelle ancor oggi impiegate dai cantastorie, punta a riazzerare il giudizio morale sul mondo, a riprodurne piattamente l'intreccio delle visioni alternative, la multiforme ricchezza del quotidiano. Per questo nel *Furioso*, come nei più noti drammi poetico-musicali dei cantastorie, anche i momenti più strazianti si confrontano con la compostezza delle immagini, l'equilibrio delle rime, l'esecuzione accurata e standardizzata, il decoro espressivo. La lezione che Ariosto ha impartito ai cantastorie non riguarda affatto la sostanza carolingia – cristiana, feudale, aristocratica – bensì questa struttura poetica aperta, percorsa da un'energia dinamica che non cerca e anzi rifugge i “centri di gravità permanenti”, i punti stabili, i luoghi preminenti e le durate prestabilite. Se proprio volessimo ravvisare un filo rosso il *Furioso* ce lo offre nell'incessante successione di voli pindarici, da quelli di Ruggiero sull'isola di Alcina a quelli di Astolfo che torna dalle Indie o che, ancora, come i cantastorie Buttitta e Busacca nei versi prima citati, vola sulla Luna a ritrovare il senno perduto di Orlando, cosiddetto eroe. Ariosto mostra come per capire la realtà servano ippogrifi, macchine volanti, ipotesi *su vasta scala* e la *longue durée* atte a comprendere di volta in volta distanze gigantesche; voli attraverso cui il poeta ci fa vedere il mondo dall'alto del suo punto di vista itinerante, astratto, onnicomprensivo, armonico, vigile, aereo. Tutti i luoghi dell'inesauribile geografia ariostesca - da quelli pittoreschi o grandiosi a quelli semplici e familiari, dai castelli alle selve inospitali, dagli orti contadini e dai giardini aristocratici alle lande

deserte e agli abissi, dalle città alle campagne, dall'Occidente all'Oriente, dalla Terra alla Luna - divengono punti vitali di confluenza e intersezione. Non si tratta della geografia naturale da leggere semplicemente come il *liber naturae* della filosofia cinquecentesca o di un firmamento dato una volta per tutte e da scoprire col telescopio di Galileo. Si tratta, invece, della geografia antropomorfa, calviniana, fatta di sogni umani, terre promesse, *Città del Sole*, *città invisibili*: la stessa Roma o Parigi scompiono come centri urbani di valore e si moltiplicano in infinite città cangianti a seconda delle situazioni, dei personaggi, dei sogni. Questa varietà di luoghi e prospettive crea l'impressione di orizzonti profondi e distanze illimitate in cui le azioni si aggrovigliano in modi inattesi, secondo un teatro del tempo che non è quello del mito epico da contemplare ma quello accidentato della storia umana. Questa è la ragione per cui Ariosto e i cantastorie scrivono poesie senza conclusioni, *ballate senza nome*, per riprendere il titolo di una nota ballata dedicata dal cantastorie Franco Trincale ai *senza nome*, operai ed emigranti nelle fabbriche del Nord¹⁵. Drammi poetici che richiedono l'incessante e vivo confronto integrativo con i giudizi della piazza; storie di ieri e di oggi che reclamano di essere re-citate, rieste al pubblico giudizio che le in-vera e rende nuovamente tali o che le rismonta, le ripensa o le rigetta nel silenzio. Per questi motivi l'impeto narrativo che i cantastorie hanno in comune con Ariosto non sarà mai contenuto e riconvertito nelle odierne logiche che pretenderebbero musealizzarne la supposta "tradizione" epico-cavalleresca. Perché quella della "tradizione" è una chiave di lettura che puzza ancora dei peggiori sotterfugi politici e ideologici di matrice risorgimentale; antitetica, inopportuna, sterile rispetto alla comprensione di opere che, come quelle d'Ariosto e i cantastorie, invece non finiscono mai e continuano a protrarsi idealmente oltre le pagine scritte, a ogni recita, a ogni piazza, a ogni ascolto, in una furiosa rivoluzione critica che non incontrerà mai ostacoli invalicabili.

¹⁵ F. Trincale, «Ballata senza nome», in *Le ballate di Franco Trincale*, presentazione di M.L. Straniero, Feltrinelli, Milano, 1970, p. 70