Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 55 (2008)

Heft: 2: Fascicolo italiano. Animali nella letteratura italiana

Artikel: L'alternanza ariostesca e la concezione della parola nell'"Orlando Furioso" : i canti XIII-XVIII

Autor: Giudicetti, Gian Paolo

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-270861

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 16.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

L'alternanza ariostesca e la concezione della parola nell'*Orlando Furioso*: i canti XIII-XVIII

L'alternanza di episodi e personaggi, l'accostamento di vicende narrative che si svolgono in zone geografiche lontane o in contesti radicalmente diversi, è una delle matrici che meglio caratterizzano l'*Orlando Furioso*. Si tratta di una tecnica di montaggio che allo stesso tempo rinvia al romanzo cavalleresco[1] e, poiché ha nel frattempo assunto funzioni innovative, dovute a una maggior consapevolezza letteraria, è «irriducibile ad un *revival* medievaleggiante»[2], cosí come la ripresa dei personaggi della tradizione carolingia e arturiana implica, piú che un'adesione nostalgica al passato del genere, la possibilità di sottolineare, sotto la superficie della somiglianza di contenuti, l'inconciliabilità di mondi poetici separati dall'avvento della riflessione rinascimentale.

L'accostamento di avventure individuali disparate e di battaglie tra cristiani e pagani, esse stesse declinate sotto il segno dell'eterogeneità, scaturisce dalla volontà di riunire nel *Furioso* «tutti i poemi possibili»[3], di alludere, con il caos della trama, al caos del mondo?[4] Caos sí, quello della trama, ma «caos organizzato»[5], ha insistito recentemente Güntert: non anarchia, ma un'organizzazione strutturale che compensa la rigogliosità dell'intreccio. È proprio per ragioni strutturali che l'*entrelacement* non si distribuisce omogeneamente nell'opera, bensí viene gradualmente abbandonato[6] a partire circa dalla metà del poema. In particolare, mentre nei primissimi canti a sovrapporsi sono soprattutto percorsi solitari (Rinaldo alla ricerca di Angelica e poi alla riscossa di Ginevra, Bradamante che insegue Ruggiero, il quale finisce sull'isola di Alcina, ecc.), la fase piú radicale di alternanza è quella dei canti XIII-XVIII, nei quali le avventure

[1] Cfr. Giuseppe Dalla Palma, *Le strutture narrative dell'*Orlando Furioso, Firenze, Olschki, 1984, p. 8.
[2] Riccardo Bruscagli, *Stagioni della civiltà estense*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983, p. 25.
[3] Giorgio Bárberi Squarotti, «Ludovico Ariosto», in Id. e Sergio Zatti, *Ludovico Ariosto. Torquato Tasso*, Roma, Editalia, 2000, pp. 9-131, p. 114.
[4] Cfr. Vincenzo Cuccaro, *The Humanism of Ludovico Ariosto: From the* Satire *to the* Furioso, Ravenna, Longo, 1981, p. 142.
[5] Cfr. Georges Güntert, «Strategie narrative e discorsive nel *Furioso*: le prefigurazioni dei primi canti, i ritratti femminili e il centro tematico del poema», *Esperienze letterarie*, XXX, 2005, 3-4, pp. 51-80.
[6] Cfr. Daniela Delcorno Branca, *L'Orlando Furioso e il romanzo cavalleresco medievale*, Olschki, Firenze, 1973, p. 16 e Sergio Zatti, *Il «Furioso» fra epos e romanzo*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1990, p. 30.

Gian Paolo Giudicetti, «L'alternanza ariostesca e la concezione della parola», *Versants* 55:2, fascicolo italiano, 2008, pp. 107-128

individuali si alternano con sequenze dedicate al primo momento piú consuetamente bellico, quello della prima battaglia di Parigi[7]. In questa fase infatti il ritmo dell'alternanza è molto rapido[8] e nello spazio di cinque canti si possono distinguere nove sequenze principali:

1) Mandricardo seduce Doralice (XIII, 81 – XIV, 64);
2) Battaglia di Parigi con superiorità pagana e Rodomonte protagonista (XIV, 65 – XV, 9);
3) Il viaggiatore Astolfo cattura il gigante Caligorante e uccide il mostro Orrilo (XV, 10-99);
4) Grifone è ingannato da Orrigille (XV, 100 – XVI, 16);
5) Battaglia di Parigi con vittorie pagane, la strage compiuta da Rodomonte, ma anche con Rinaldo che pone i presupposti per volgere la situazione a favore dei cristiani (XVI, 17 – XVII, 17);
6) A Damasco Grifone è punito per un atto di vigliaccheria compiuto da Martano. Un cavaliere racconta intradiegeticamente l'episodio di Norandino e dell'orco (XVII, 18 – XVIII, 8);
7) Le sorti della battaglia di Parigi mutano. Rodomonte scappa (XVIII, 8 – 58);
8) Grifone è finalmente riabilitato da Norandino (XVIII, 59 – 146);
9) La battaglia di Parigi si conclude. Rinaldo uccide Dardinello e Agramante ritira l'esercito pagano (XVIII, 146 – 164).

Questa segmentazione è basata sul principio narratologico delle azioni principali compiute dai protagonisti delle diverse sequenze narrative e potrebbe risultare leggermente diversa: a ogni modo dalla logica dell'alternanza (che risulterebbe ancora piú evidente se per esempio si unissero la terza e la quarta sequenza)[9] non si sfugge. Anzi, la contrapposizione tra

[7] Cfr. C. P. Brand, «L'entrelacement nell'*Orlando Furioso*», *Giornale storico della letteratura italiana*, XCIV, CLIV, 488, 1977, pp. 509-532.
[8] Cfr. Leonzio Pampaloni, «*Per una analisi narrativa del* Furioso», *Belfagor*, XXVI, 1971, pp. 133-150, p. 143.
[9] Unirle avrebbe una giustificazione nell'incontro tra Astolfo e Grifone nella terza sequenza.

movimento centripeto e centrifugo si rivela ancor piú pregnante se si tien conto che alla capitale della cristianità armata, la Parigi di Carlo Magno, fanno da contraltare alcune tra le esperienze piú esotiche del *Furioso*, tanto geograficamente quanto per la stravaganza dei personaggi, dal momento che questi canti contengono il viaggio di Astolfo, che ricalca approssimativamente le scoperte geografiche contemporanee all'Ariosto, i suoi combattimenti contro mostri bizzarri, l'incontro di Norandino e Lucina con un orco antropofago e la giostra di Damasco.

D'altra parte, la pregnanza epica e il carattere centripeto della battaglia sono affievoliti dalla latitanza di molti personaggi principali del poema (Orlando, Ruggiero, Mandricardo, Astolfo)[10], a testimonianza che l'opposizione tra centralità e dispersività, oppure, in altri termini, tra unità e frammentarietà[11], deborda i confini delle sequenze narrative per distribuirsi piú diffusamente lungo l'opera. In questo studio si dimostrerà infatti che l'avvicendarsi dell'ambientazione, la varietà di personaggi, avventure e contesti, si accompagna e anzi finisce per sottolineare l'accavallamento di tematiche e di significati. Al di sopra del livello della narrazione e dell'io narrante, al quale si può constatare correttamente il «movimento zigzagante della digressione»[12], esiste il livello dell'istanza enunciante, del senso finale dell'opera, di un lettore ideale che non si lascia confondere dai salti di palo in frasca dell'io narrante e conserva una visione d'insieme del poema. Nello stesso modo in cui, in generale, i rapporti tra i personaggi in una sequenza narrativa possono alludere a quelli tra altri personaggi di un'altra sequenza, in un fitto reticolato di richiami e illuminazioni reciproci[13], nei canti XIII-XVIII in particolare vi è una riflessione, estesa su piú sequenze narrative, su due tematiche fondamentali: da una parte sulla contrapposizione tra vitalità e ordine, dall'altra sulle diverse modalità di interazione con la parola e con il racconto da parte dei personaggi.

---

[10] Cfr. Brand, «L'entrelacement», *art. cit.*, p. 522.

[11] Cfr. D. S. Carne-Ross, «The One and the Many: A Reading of the O.F.», *Arion*, n.s., 3, 1976, pp. 146-219, pp. 201-204.

[12] Corrado Bologna, *La macchina del* Furioso. *Lettura dell'*Orlando *e delle* Satire, Torino, Einaudi, 1998, p. 114.

[13] Ad esempio Brand («L'entrelacement», *art. cit.*, p. 523) ha notato che «la scelta da parte di Doralice dell'amante meno celebre [Mandricardo], e quella di Martano da parte di Orrigille [al posto di Grifone] presagiscono il momento in cui Medoro sarà preferito a Orlando».

1. La vitalità contro l'ordine: Rodomonte contro Rinaldo e Carlo Magno

a. Rodomonte nel cuore della battaglia, Rinaldo e Carlo Magno all'esterno

Il filone epico del *Furioso* ha inizio, dopo una breve introduzione nelle ultime ottave del canto XIII, con il canto XIV. Nelle prime ottave successive al consueto prologo del narratore, è raccontata l'adunata dei pagani. Il primo approccio al materiale epico coincide con l'insistenza sulla relazione tra antichità e contemporaneità e sul concetto di discendenza, non solo perché vi è l'assimilazione di «antique» e «moderne cose»[14] (XIV, 2: v. 3), propria dei nessi che l'io narrante frequentemente individua tra storia raccontata e storia contemporanea – in questo caso tra le battaglie carolingie e le guerre che hanno coinvolto Ferrara nel XVI secolo –, ma anche a causa di numerosi dettagli testuali che si soffermano su questi argomenti. Tra i crimini derivati dai saccheggi francesi compiuti durante le invasioni contemporanee in Italia, uno dei piú sacrilegi è, secondo il narratore, quello di aver contaminato le realtà piú sacre, oltre ai crocifissi nelle chiese (XIV, 8: vv. 7-8), il sesso femminile nella sua natura familiare («e sposa e figlia e madre», XIV, 8: v. 6); tra gli errori compiuti dagli abitanti di Ravenna, in occasione della battaglia con cui nel 1512 Francesi e Estensi sconfissero gli Spagnoli, vi è quello di non aver imparato nulla dal passato, cioè di aver opposto resistenza ai Francesi come già, con gravi conseguenze sulla popolazione, aveva fatto la città di Brescia (XIV, 9: vv. 1-4). Anche la sostituzione, nell'esercito pagano, dei capi uccisi con nuovi uomini (XIV, 11-25) è un'iniziativa che si svolge nel segno della temporalità e della discendenza, una discendenza qualche volta indegna, dal momento che Agramante è costretto a nominare capitani inappropriati a causa della carenza di uomini (XIV, 18: vv. 5-8).

L'inserzione nell'asse temporale si compie in un'atmosfera prevalentemente lugubre e inquietante. Soprattutto spicca il riferimento profetico alla morte che attende alcuni combattenti, in particolare (XIV, 27) Prusione e Dardinello, il quale è fortemente connotato dalla sua giovinezza. In un discorso efficace richiama alla battaglia i suoi uomini facendo

[14] I riferimenti all'*Orlando Furioso* saranno sempre tratti dall'edizione a c. di Lanfranco Caretti, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954.

leva sulla propria «verde etade»[15], che si abbina al coraggio e al rifiuto di sottomissione ai valori cristiani, ai quali preferirebbe la morte («molto è meglio morir qui, ch'ai supplici / darsi e alla discrezion di questi cani», XVIII, 51: vv. 1-2). Dardinello muore, ucciso da Rinaldo in una scena commovente che oppone due personaggi che combattono per valori diversi: Dardinello per l'ideale cortese dell'onore individuale[16], Rinaldo, piú pragmaticamente e all'interno di una logica di gruppo, perché l'avversario, già valoroso in giovane età, non possa piú tardi tramutarsi in una minaccia per i cristiani: «meglio è – gridò – che prima io svella e spenga / questo mal germe, che maggior divenga», XVIII, 147: vv. 7-8).

È un Rinaldo cinico, che ride (XVIII, 152: v. 1) insensibile alla commozione trasmessa dal testo in un'ottava, quella successiva, di ascendenza omerica, catulliana e virgiliana:

> Come purpureo fior languendo muore, / che 'l vomere al passar tagliato lassa; / o come carco di superchio umore / il papaver ne l'orto il capo abbassa: / cosí, giú de la faccia ogni colore / cadendo, Dardinel di vita passa; / passa di vita, e fa passar con lui / l'ardire e la virtú de tutti i sui. (XVIII, 153)

La morte di Dardinello provoca lo smarrimento dei pagani ed è quindi una causa determinante della prima vittoria dei cristiani. Questi a lungo erano stati travolti dalla furia di Rodomonte, il quale, come Dardinello ma piú sorprendentemente, spicca non solo per la sua vitalità di combattente individuale, ma anche per la forza rinnovatrice e giovanile. Si veda in particolare l'ottava di stampo virgiliano (nell'*Eneide* è Pyhrrus a essere descritto in maniera analoga, cfr. II: vv. 469-475), in cui il gigante pagano viene comparato a un serpente che ha appena compiuto la muta:

> Sta su la porta il re d'Algier, lucente / di chiaro acciar che 'l capo gli arma e 'l busto, / come uscito di tenebre serpente, / poi c'ha lasciato ogni squalor vetusto, / del nuovo scoglio altiero, e che si sente / ringiovenito e piú che mai robusto: / tre lingue vibra, et ha negli occhi foco; / dovunque passa, ogn'animal dà loco. (XVII, 11)

Nel canto XVI Rodomonte è stato notato soprattutto per il suo lato demolitore, per le stragi perpetrate a Parigi, quando massacra indistintamente sacerdoti, neonati, donne e vecchi, e piú in generale il popolo, che anche il

[15] Cfr. XVIII, 50: vv. 1-2: «state, vi priego per mia verde etade, / in cui solete aver sí larga speme».
[16] Confronta il suo discorso alle ottave 149-150.

narratore affetta di disprezzare[17]. Provoca incendi, abbatte le mura e avrebbe forse annientato Parigi, se non fosse arrivato Rinaldo con il suo esercito composto da Inglesi. La contrapposizione tra i due personaggi è netta: nello spazio di poche ottave, Rodomonte appare come il grande distruttore, Rinaldo è da subito l'organizzatore che distribuisce le truppe (XVI, 29-31), Rodomonte fa parlare la sua spada, e tutt'al piú bestemmia, e anzi si sottolinea che «bestemmia Dio» in situazioni in cui «gli altri fan voti» (XIV, 117: v. 8), Rinaldo, prima di passare all'azione, pronuncia un discorso retorico ma efficace, «con parlare espedito e chiara voce» (XVI, 39: v. 2), rivolto ai suoi soldati, che riesce a «eccitar» (XVI, 39: v. 3) incitandoli a conquistare l'onore, a salvare il loro imperatore, a difendere le donne, la verginità delle suore, la fede e i territori cristiani, la loro stessa sicurezza.

L'altro personaggio che si oppone a Rodomonte in questa fase del poema è Carlo Magno, che nel canto XIV è descritto come un Argo dai molti occhi (XIV, 107: v. 1), capace di tutto comprendere e prevedere, senonché nel canto XVI lo si sorprende ignaro delle imprese di Rodomonte («Carlo, ch'in altra arte si travaglia, / questo non vede, e nulla ancor ne 'ntende», XVI, 85: vv. 5-6), delle quali è avvertito tardivamente da uno scudiero. Il narratore nota anzi, con un'appropriata similitudine, come colui che dovrebbe essere al corrente prima di tutti della situazione, lo è per ultimo, «quale è colui che prima oda il tumulto, / e de le sacre squille il batter spesso, / che vegga il fuoco a nessun altro occulto / ch'a sé, che piú gli tocca, e gli è piú presso; / tal è il re Carlo [...]» (XVI, 88: vv. 1-5). Come Rinaldo, Carlo è colto nelle sue vesti di organizzatore della sua armata, già nel canto XIV (103-107), e poi, dopo essere stato informato dei nuovi sviluppi dallo scudiero, quando si adopera perché i suoi uomini non fuggano: chiede loro dove potrebbero vivere se la loro città venisse distrutta e si stupisce che un uomo solo possa sconfiggerli senza che neppure l'abbiano «offeso» (XVII, 8: v. 3). I suoi incitamenti non sembrano aver effetto e il narratore può momentaneamente tornare su Rodomonte, che continua piú che mai a fare sconquassi nella città; solo quando l'imperatore riprende la parola per ricordare ai soldati le loro glorie passate, solo quando ripete che è vergognoso fuggire di fronte a un

[17] Cfr. XVI, 23: vv. 7-8: «vulgo e populazzo voglio dire, / degno, prima che nasca, di morire». Sulla visione del popolo nel *Furioso*, cfr. Leonzio Pampaloni, «La guerra nel 'Furioso'», *Belfagor*, XXVI, 1971, pp. 627-652, p. 634.

singolo uomo e che temere di morire non è un sentimento virile, i suoi paladini attaccano Rodomonte, di nuovo uniti (XVII, 17).

Già Achille Campanile, in una divertente lettura del 1928, sottolineava i limiti dell'impatto degli ordini e delle ingiunzioni che Carlo Magno rivolge ai suoi uomini. Cosí, quando Orlando parte dal campo cristiano, le sue minacce, inutili e vaghe, afferma Campanile, ottengono solo che anche Brandimarte lo pianti in asso[18]. Piú tardi l'imperatore cristiano sarà osservato dalla narrazione mentre dispone strategicamente le sue truppe (XVIII, 38) proprio nell'ottava precedente a quella in cui è la Discordia ad architettare operazioni con le quali semina zizzania nel campo pagano, un paragone implicito non nobilitante per Carlo Magno.

Nei canti XIII-XVIII quindi, Rinaldo e Carlo Magno si trovano dalla parte dell'ordine, dell'organizzazione, di un'unità cristiana che per il prevalere della sua causa sacrifica i valori della cortesia e rinuncia all'empatia per l'avversario: il Rinaldo che recide spietato il fanciullesco Dardinello, provocando implicitamente il tramonto delle proprie speranze amorose per Angelica, visto che dalla morte di Dardinello scaturiscono il ferimento di Medoro e il suo matrimonio con la principessa orientale, è un Rinaldo diverso da quello che nei primi canti del poema era intervenuto in Scozia per consentire a Ginevra e Ariodante la realizzazione del loro amore. Lo stesso Ariodante, insieme al fratello Lurcanio e a Zerbino – fratello di Ginevra –, anch'essi protagonisti di episodi cortesi e sentimentali in altre parti del poema, qui (cfr. XVI, 51-65) è un capitano valoroso, autore di prodezze militari. Di fronte a essi c'è Rodomonte, che non è solo loro nemico sul campo di battaglia, ma anche un avversario sul piano dei valori. Individualista e miscredente anche verso la propria religione, come già il Rodamonte dell'*Innamorato*, egli si oppone a ogni autorità, anche a quella divina. Le armi che indossa sono ereditate da Nembrot, che volle «tôrre a Dio il governo de le stelle» (XIV, 118: v. 6) e che è «avol suo» (XIV, 118: v. 4). Rispetto a lui Rodomonte non è meno «indomito, superbo e furibondo, / che d'ire al ciel non tarderebbe a notte, / quando la strada si trovasse al mondo» (XIV, 119: vv. 2-4).

Isolato all'interno di Parigi, contrapposto anche ai suoi uomini, che uccide selvaggiamente quando cercano di scappare, disprezzato, almeno

[18] Achille Campanile, «L'umorismo dell'Ariosto», in AA.VV., *«L'ottava d'oro», celebrazioni ariostesche*, tomo I, Milano, Treves, 1930, pp. 205-239, p. 210.

a tratti, dal narratore, che lo compara a un «de la nostra Mallea porco silvestre» (XIV, 120: v. 4), per il suo coraggio e il suo spirito indomito, l'infernale[19] Rodomonte risulta tuttavia simpatico al lettore ed è al centro di episodi spassosi, come quando uccide il beone Moschino, che gettato in un fossato si duole soprattutto di morir nell'acqua, liquido che sempre ha cercato di evitare (XIV, 124). Generalmente quindi, dal profilo dei valori ariosteschi, in questa fase del poema la positività non è dalla parte cristiana, non da quella di un ordine esteriore (Rinaldo e Carlo Magno organizzano i loro uomini dall'esterno della città di Parigi, mentre Rodomonte combatte nel cuore della città), bensí da quella della vitalità e del brio dell'eroe pagano, «colosso», tutto sommato, «dall'anima sensibile»[20], come ha scritto Calvino e come rivela il suo amore per Doralice, di cui si comincia a parlare proprio in questi canti. Non sembra corretto affermare, come fece Momigliano[21], che Rodomonte è l'eroe epico del *Furioso*, mentre Orlando è quello sentimentale, anzi egli si contrappone nei canti XIII-XVIII proprio agli epici Rinaldo e Carlo Magno.

Non è da trascurare anche un altro elemento: Rodomonte viene sconfitto ed è costretto ad abbandonare Parigi solamente quando i soldati cristiani sono spinti al combattimento dall'apparizione del loro imperatore che entra finalmente nel fulcro della battaglia: «la persona del re sí i cori accende, / ch'ognun prend'arme, ognun animo prende» (XVIII, 13: vv. 7-8). L'intervento di Carlo Magno ha un valore simbolico piú importante del contributo materiale che apporta al suo esercito. I simboli epici e collettivi cominciano ad aver la meglio, come poi, nell'ultima parte del Furioso, in maniera piú decisa, sui valori individuali rappresentati da Rodomonte, cosí come Orlando, Ruggiero o Astolfo dovranno abbandonare del tutto o in parte le loro aspirazioni personali per supportare l'ideale cristiano. Anche il narratore subisce l'attrazione dei simboli comparando Carlo Magno a un'«antiqua leonessa» (XVIII, 14: v. 2) – paragone in cui anche l'attributo «antiqua» è pertinente, considerato come la giovinezza stia dalla parte pagana, di Rodomonte e

---

[19] Cfr. Luigi Blasucci, *Studi su Dante e Ariosto*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1969, p. 135.

[20] Italo Calvino, *Orlando Furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, Torino, Einaudi, 1975, p. 156, citato da Peter De Sa Wiggins, «The *Furioso*'s Third Protagonist», *Modern Language Notes*, 98/1, 1983, January, p. 30.

[21] *Saggio su l'Orlando Furioso*, Bari, Laterza, 1928, ristampato nel 1971, cfr. De Sa Wiggins, «The *Furioso*'s Third Protagonist», *art. cit.*, pp. 30-31.

Dardinello –, i suoi uomini a leoncini che si gettano contro Rodomonte e Rodomonte a sua volta a un toro, poco piú in là i nemici del guerriero pagano a uno sciame d'api invincibile, cosí che si constata di nuovo che è la massa dell'esercito cristiano a trionfare sull'individuo Rodomonte.

b. La riflessione sull'apparenza e sulla fama

Interpretare la posizione di Rodomonte all'interno di Parigi dalla prospettiva della vitalità del personaggio in contrapposizione a Rinaldo e Carlo Magno *esteriori* anche in quanto incarnano valori piú superficiali, permette anche di comprendere il ruolo essenziale che svolge in questi canti il discorso sulla *fama*, sul complesso rapporto cioè tra apparenza e sostanza. Si tratta di una tematica che attraversa le varie sequenze narrative. Il modo di combattere di Rinaldo, che «mostra in fatti quel ch'in nome suona» (XVI, 45: v. 6), corrisponde alla sua reputazione, ma in molti altri casi la realtà è diversa dalle parvenze: il re Puliano è l'unico a non aver paura di Rinaldo perché non lo riconosce (XVI, 44: vv. 5-6), i pagani giudicano il valore dell'esercito cristiano pensando che tutti i soldati abbiano la stessa forza di Rinaldo (XVI, 53: vv. 3-4), il cavallo di Rinaldo sembra aver le ali (XVI, 49: v. 2), le armi dei suo nemici sembrano di vetro (XVI, 49: v. 6) e il verbo *parere* torna in molti brani (XVI, 51: v. 7; 53: v. 1 e v. 2; 61: v. 6; 62: v. 3; 68: v. 2; 84: v. 4). Mentre nella battaglia muoiono anche tante «genti senza nome» (XVI, 75: v. 5), per i cavalieri dei due campi acquisire fama è uno degli obiettivi principali delle loro azioni. Cosí, ma sono solo due esempi tra tanti, Dardinello morirà affrontando Rinaldo perché, come dichiara lui stesso, alla vita privilegia l'onore, incarnato dalla sua insegna, ereditata dal padre e identica a quella conquistata da Orlando dopo aver ucciso Almonte (XVIII, 147-149) e Marfisa teme per il proprio onore quando Norandino mette in palio le sue armi a Damasco (XVIII, 131: vv. 5-8), accompagnando inoltre Astolfo e altri cavalieri in Francia per mettere alla prova l'insigne reputazione dei paladini (XVIII, 134: vv. 1-2).

Tutta la storia di Grifone a Damasco è basata sulla gloria. In primo luogo, in quanto è l'onore a essere in palio nel torneo e infatti Norandino insiste perché la prestazione di Martano, che crede essere il vincitore, «per tutto s'oda» (XVII, 112: v. 8) e Grifone soffre per il raggiro di Martano soprattutto perché fa sí che lui stesso sia creduto vile. In secondo luogo, Norandino sbaglia perché confonde realtà e apparenza lasciandosi ingannare dallo scambio di armature dei due cavalieri

(solamente le prodezze di Grifone quando truciderà i popolani di Damasco lo spingeranno a ravvedersi). In terzo luogo, il narratore nota che la conseguenza principale dell'errore di Norandino, oltre a quella di aver causato la morte di suoi uomini, è di aver compromesso la sua reputazione. Il narratore contrappone del resto gli errori del regnante di Damasco all'azione di governo saggia del narratario Ippolito, da cui «a voi utile e onor sempre successe» (XVIII, 3: v. 3)[22].

c. Il caos bruto e il caos domato

Rinaldo e Carlo Magno[23] in questo canto sono troppo sterilmente legati all'ordine e al rigore per attrarre umanamente il lettore, mentre Rodomonte affascina per la vitalità e la propensione a immergersi nel caos della battaglia[24]. Vi è però una terza alternativa, quella incarnata da Astolfo, che cerca il contatto con il caos del mondo, ma riesce a razionalizzarlo e domarlo, trasformandolo anzi in spettacolo estetico. Astolfo è stato tradizionalmente considerato come un elemento d'intrattenimento[25] nel *Furioso*, come un *homo fortunatus*, impetuoso e irrazionale[26] che «rappresenta il movimento, la disponibilità, la leggerezza, necessario 'rovescio' e contraltare della saggezza»[27]. Sangirardi aggiunge che Astolfo, dal personaggio comico che era nella tradizione cavalleresca, diventerà ironico nel *Furioso*[28], ciò che equivale a riconoscergli una consapevolezza,

---

[22] Accanto al tema della diffusione della fama, in questi canti si trova anche quello della divulgazione delle notizie. Cosí si diffonde quella del torneo di Damasco, al quale accorrono Astolfo, Sansonetto o Marfisa (cfr. XVIII, 97, ottava in cui si parla anche della «vera istoria» che vanta il valore di Sansonetto), ma anche il nome di Marfisa è «temuto per tutto Levante» (XVIII, 126: v. 2) e arriva alle orecchie di Norandino. La tematica si modula anche ironicamente, visto che i nemici uccisi da Rinaldo in battaglia sono inviati all'Inferno «a dar notizia del viver moderno» (XVI, 83: v. 8).

[23] Nella tradizione epica, aveva notato Rajna, «dalla persona di Carlo il favore s'irradiava ben naturalmente su chi gli stava dintorno, sí da rimanerne, prima attenuata, e poi offuscata addirittura la luce sua propria» (Pio Rajna, *Le fonti dell'Orlando Furioso*. Ristampa della seconda edizione 1900 accresciuta di inediti, Firenze, Sansoni, 1975, p. 13), ma in questi canti è invece tutto il campo militare cristiano a essere offuscato dalle prodezze di Rodomonte e dalle avventure individuali di Mandricardo e Astolfo.

[24] Confusione spesso posta in primo piano dal testo. Si veda ad esempio XIV, 133: v. 7 – 134: v. 3: «Sentesi un scoppio in un perpetuo suono, / simile a un grande e spaventoso tuono. // Aspro concento, orribile armonia, / d'alte querele, d'ululi e di strida / de la misera gente che peria».

[25] Cfr. Cuccaro, *The Humanism of Ludovico Ariosto*, *op. cit.*, p. 216.

[26] Cfr. Mario Santoro, *Ariosto e il Rinascimento*, Napoli, Liguori, 1989, pp. 185-236.

[27] Giulio Ferroni, «Ludovico Ariosto», in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, vol. IV, *Il primo Cinquecento*, Roma, Salerno, 1996, pp. 353-455, p. 421.

[28] Cfr. Giuseppe Sangirardi, *Boiardismo ariostesco. Presenza e trattamento dell'*Orlando Innamorato *nel* Furioso, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1993, p. 40.

una seconda natura che non si costruisce sull'irrazionalità e che sarà evidente quando Astolfo contribuirà in maniera essenziale alla vittoria cristiana nella guerra, ma si scorge già, in maniera piú divertita e simbolica, nelle avventure che costituiscono una lunga parentesi a interrompere la battaglia di Parigi.

Il canto XV, che ha per protagonista Astolfo, è uno dei piú divertenti del poema. Non ancora convertito ai valori epici, il cugino di Orlando gira ancora il mondo nelle vesti di curioso viaggiatore. In particolare la sua avidità di conoscenza traspare quando un eremita lo sconsiglia a proseguire per la strada che sta percorrendo, perché rischierebbe di imbattersi contro il gigante Caligorante che «con gran risa» (XV, 45: v. 1) cattura e divora cavalieri e donzelle, e Astolfo decide di dirigersi proprio lí. Questa curiosità – nelle due accezioni della parola – è comparabile, nella prima parte dell'opera, a quella di Mandricardo che assale la scorta di Doralice per verificare la forza degli uomini armati e la reputazione di bellezza di Doralice, e che piú in generale, come Marfisa o Rodomonte, combatte contro i Cristiani per mettere alla prova il valore dei paladini, celebri nel mondo intero, o ancora alla sete di avventure del Rinaldo dei canti IV-VI, quelli della sua *quête* scozzese. Essa, la curiosità, scomparirà invece in gran parte dei personaggi – si pensi per esempio all'imborghesito Ruggiero – nella seconda parte del *Furioso*.

Oltre all'interesse per la varietà del reale, che lo spinge al viaggio, di Astolfo andrà però sottolineata la predisposizione a controllare le strane situazioni in cui si trova implicato. Ha ben appreso a usare il corno magico ricevuto in dono da Logistilla, di cui si serve per liberarsi di ladri, bestie e mostri (XV, 38), come del veloce e leggero Rabicano, destriero concepito dalla «fiamma» e dal «vento» (XV, 41: v. 2). Anche quando decide di non seguire sulla questione principale i consigli dell'eremita, si serve delle informazioni da lui ricevute – in particolare a proposito delle armi usate da Caligorante – per sconfiggere l'avversario.

Astolfo, insomma, mantiene una capacità di distanza critica che lo contraddistingue dall'inizio alla fine del poema, apparendo come l'unico personaggio, se si esclude l'antefatto nel quale si è lasciato ingannare dalla seduttrice Alcina, «non vinto da alcuna passione»[29]. Neppure l'ira, ad esempio, ha presa su di lui e cosí decide di non uccidere il gigante, tanto

[29] Antonio Fortichiari, *Invito alla lettura di Ariosto*, Milano, Mursia, 1987, p. 99.

per motivi etici, per non uccidere un prigioniero (XV, 55: vv. 5-8), quanto per poter «mostrarlo» «per ville, per cittadi e per castella» (XV, 60: vv. 3-4), per un'estetica, si potrebbe affermare, del bizzarro, dello stupore, del curioso: il popolo accorre infatti a osservare il prigioniero, si sorprende del singolare caso, che sintetizza con la domanda: «come è possibil – l'un l'altro dicea / – che quel piccolo il grande abbia legato?» (XV, 62: vv. 3-4).

Astolfo è la figura che meglio incarna la poetica ariostesca del meraviglioso, a proposito della quale Baldini aveva scritto che «uno dei tanti incanti del *Furioso* è in questo sentirsi alloggiati con la piú cara familiarità nel mondo delle piú impensate meraviglie»[30]. La familiarità di Astolfo con la stravaganza del reale si manifesta anche poco dopo. Seguitando il suo percorso egiziano, sente discorrere di un altro personaggio eccentrico, il ladrone Orrilo, nato da un folletto e una fata e accompagnato da un coccodrillo, finora invitto perché guarisce da qualsiasi ferita infertagli riappiccicandosi le membra strappate. Orrilo ha recentemente sconfitto i due fratelli Grifone e Aquilante, i quali a loro volta hanno alle spalle una vicenda tipica del filone meraviglioso del cavalleresco, allevati da due fate che ancora li proteggono. Dopo aver conversato amabilmente con i due fratelli ed essersi istruito grazie a un libro magico che lo informa dello stratagemma necessario per sconfiggere il mostro, Astolfo affronta Orrilo in un combattimento esilarante, nel quale il cavaliere cristiano, dopo averlo decapitato, fugge inseguito dal nemico che «volea gridare: – Aspetta, volta, volta! » (XV, 84: v. 7) ma non poteva, perché «gli avea il duca già la bocca tolta», XV, 84: v. 8). Astolfo conosce il segreto della vulnerabilità del mostro e lo sconfigge tagliandogli i capelli. P. Parker commenta cosí: «Orrilo has his cycle of revival terminated when Astolfo learns the secret of the enchantment»[31]. Dominando i misteri e i prodigi egiziani, Astolfo vince dove Grifone e Aquilante erano stati sconfitti. L'altra faccia della medaglia è che il suo trionfo elimina una componente di stravaganza dal mondo del *Furioso;* inoltre esilia i due fratelli dal mondo senza tempo del meraviglioso per esporli, contro il volere delle fate, ai pericoli della guerra, alla quale Astolfo stesso (XV, 91) li incita a partecipare.

---

[30] Antonio Baldini, *Ariosto e dintorni*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1958, p. 122.

[31] Patricia A. Parker, *Inescapable Romance. Studies in the Poetics of a Mode*, Princeton, Princeton University Press, 1979, p. 37.

2. Le diverse concezioni della parola presenti nei canti XIII-XVIII

Nel *Furioso* gli atteggiamenti dei personaggi verso la parola sono disparati. Alcuni di essi sono presenti con particolare intensità in questa fase del poema, distribuiti sia nella parte dedicata alla battaglia parigina, sia in quella che descrive le avventure di Astolfo e Grifone.

Si è già constatato come al lettore dei canti XIII-XVIII i rigorosi cristiani Carlo Magno e Rinaldo risultino piú distanti dell'istintivo Rodomonte. Ciò è indiziario del fatto che sia sbagliato equiparare, come ha provato a fare Griffin, l'«inability to speak well» a una «personal detraction equalled only by the inability to fight well or with courage»[32]. Carlo Magno e Rinaldo durante la battaglia di Parigi si rivelano buoni oratori e si contrappongono al bestemmiatore, troppo impetuoso Rodomonte, senza che questa impari abilità verbale implichi una diversa predisposizione al valore militare, né un minore fascino del personaggio. Anzi, l'abilità retorica insospettisce piú spesso gli altri personaggi di quanto non riesca a persuaderli. Lo stesso Rinaldo, nell'episodio scozzese dei primi canti, dopo aver pronunciato discorsi illuminati sull'uguaglianza tra uomo e donna, è costretto a passare all'azione e a sconfiggere Polinesso in un duello per liberare Ginevra e convincere il pubblico della sua innocenza[33]. Anche il brano puntuale su cui Griffin aveva fondato la sua affermazione non va nella direzione auspicata dallo studioso, perché è vero che Agramante, non convinto da Brandimarte a convertirsi al cristianesimo prima del duello di Lipadusa, teme che il giovane guerriero valga tanto poco sul campo di battaglia quanto scarso gli sia «paruto» come «oratore» (XLI, 45: v. 3), ma Brandimarte smentirà il re pagano con il proprio coraggio e la propria eroica, drammatica morte.

La riflessione sul linguaggio nei canti XIII-XVIII si struttura su due assi: quello su cui si oppongono la parola ordinata, d'organizzazione e persuasione, di Carlo Magno e Rinaldo, ma anche di Dio o dell'arcangelo Michele da una parte, e gli improperi e imprecazioni di Rodomonte dall'altra, e quello su cui si confrontano l'uso pragmatico che della parola

---

[32] Robert Griffin, *Ludovico Ariosto*, New York, Twayne, 1974, p. 139.

[33] Cfr. Gian Paolo Giudicetti, «Rinaldo da persuasore a uomo d'azione: l'analisi dei discorsi dei personaggi nell'episodio scozzese dell'*Orlando Furioso* (canti IV-VI)», in corso di pubblicazione.

fa Astolfo da un lato e l'incapacità da parte di Grifone di penetrare le intenzioni del parlante, la sua predisposizione quindi a farsi ingannare, dall'altro. Le due riflessioni entrano in contatto, nel senso che si illuminano a vicenda, consentendo in ultima analisi di individuare quale sia la concezione ideale della parola ariostesca.

a. La parola organizzativa e persuasiva vs. la parola impulsiva

Sulla vitalità e immediatezza anche di parola di Rodomonte è inutile soffermarsi ancora. Vale la pena invece insistere sulla componente verbale dell'attrazione per l'ordine presente nel campo cristiano. Carlo Magno è fin dal canto XIV riconoscibile dal ricorso alla preghiera, per il momento unica soluzione che gli venga in mente di fronte alla supremazia militare pagana. Già Galileo («vorrei che Carlo si contentasse di pregare Dio, senza starlo ad annoiare o consigliare»[34]) aveva rilevato con irritazione la natura didattica dell'implorazione pronunciata dall'imperatore, che cerca di spingere Dio con un «tono quasi coercitivo»[35] ad agire in suo favore, non con quell'umile richiesta nella quale dovrebbe consistere una domanda a Dio, bensí con argomenti vani e inconvenienti rispetto all'onnipotenza divina. Carlo ricorda a Dio che, sebbene i cristiani siano peccatori, essi non vanno puniti mediante una sconfitta contro i pagani, la quale sarebbe nociva alla diffusione e alla reputazione del cristianesimo (cfr. XIV, 69-72).

La preghiera in realtà ha effetto e non potrebbe non averne, perché da questo effetto dipende l'esito del poema, ma l'aiuto attribuito da Dio attraverso la mediazione di Michele, che incarica la Discordia di intervenire, è un riconoscimento dei limiti dell'esercito cristiano, in grado di superare il nemico solo se questi si disunisce. Il narratore del resto approfitta dell'occasione per una satira contro la religione, dal momento che la Discordia è scoperta da Michele, non all'Inferno come lui credeva, ma in chiese e monasteri, dove Michele era invece andato, invano, a cercare il Silenzio. Con Michele addirittura collabora la Fraude, la cui eloquenza ipocrita è comparata, ancora proiettando una luce inquietante sulla sfera religiosa del *Furioso*, con l'annuncio a Maria di Gabriele: «Avea piacevol viso, abito

---

[34] *Scritti letterari*, a c. di Alberto Chiari, Firenze, Le Monnier, 1966, p. 286.

[35] Stefano Prandi, «Premesse umanistiche del *Furioso*: Ariosto, Calcagnini e il silenzio (*O.F.* XIV, 78-97)», *Lettere italiane*, LVIII/1, 2006, pp. 3-32, p. 15.

onesto, / un umil volger d'occhi, un andar grave, / un parlar sí benigno e sí modesto, / che parea Gabriel che dicesse: Ave» (XIV, 87: vv. 1-4).

La citazione del quarto verso è dantesca, ma in Dante riguarda, piú innocuamente, le sculture che nel Purgatorio rappresentano esempi di umiltà (cfr. *Purgatorio*, X: v. 40). Vi è anche un parallelismo, in questi canti, tra la scaltrezza della strategia messa in atto dalle potenze angeliche che difendono i Cristiani e quella, esplicitamente denominata «fraude» (XVII, 53: v. 1), con la quale Norandino, altro personaggio di cui sono stati messi in evidenza i limiti, libera sé e i suoi uomini dalle grinfie dell'Orco grazie al travestimento di pelli di pecore.

Un ulteriore tratto essenziale dell'azione nel campo cristiano è costituito dalla rigidità dei rapporti gerarchici, dal procedere *verticale* della supplica di Carlo Magno a Dio e poi dell'aiuto sovrannaturale che nasce da Dio e passa per Michele, il Silenzio, la Frode, l'Oblio e la Discordia per giungere alla sfera umana. Questa verticalità mette in luce l'omogeneità e l'unità della parte cristiana, contrapponendosi all'indipendenza di Rodomonte e Mandricardo rispetto allo schieramento pagano, ma contribuisce anche a generare una natura monolitica dei rapporti cristiani che mal si accorda con la varietà del reale, con quegli istinti e sentimenti individualizzanti – per la loro stessa eterogeneità – che sono generalmente riconosciuti come positivi dal sistema assiologico ariostesco, anche, del resto, al livello poetologico della struttura vivace e variata del *Furioso*.

Come Dio comanda a Michele (XIV, 75: v. 5 – 77: v. 6) e Michele alla Discordia (XIV, 85: vv. 1-5) o al Silenzio (XIV, 95: vv. 2-8), cosí Carlo Magno è piú volte colto dalla narrazione mentre organizza il suo esercito, ad esempio nell'ottava XIV, 103:

> E li dispone in oportuni lochi, / per impedire ai barbari la via: / là si contenta che ne vadan pochi, / qua non basta una grossa compagnia; / alcuni han cura maneggiare i fuochi, / le machine altri, ove bisogno sia. / Carlo di qua di là non sta mai fermo: / va soccorrendo, e fa per tutto schermo.

Passaggi simili costellano tutta la fase della battaglia di Parigi. Si vedano XIV, 68 e XIV, 106-107: v. 4, oppure XVIII, 38: 5 – 39 e 41, dove Carlo spinge esplicitamente i suoi uomini a compiere una strage memorabile:

> E commandò ch'a porta San Marcello, / dov'era gran spianata di campagna, / aspettasse l'un l'altro, e in un drappello / si ragunasse tutta la compagna. / Quindi

animando ognuno a far macello / tal, che sempre ricordo ne rimagna, / ai lor ordini andar fe' le bandiere, / e battaglia dar segno alle schiere (XVIII, 39).

Nel campo cristiano quindi l'attività organizzativa e il sistema gerarchico sono presenti con costanza, coinvolgendo personaggi come Rinaldo (XVI, 30-40; XVI, 80: vv. 2-8), ma, nella misura in cui traducono la realizzazione terrena della volontà divina, concernono anche, con sfumature leggermente diverse, personaggi che si situano al di fuori del contesto della battaglia parigina: Orlando, Astolfo, Grifone e Aquilante convertono e battezzano cavalieri (XV, 95: vv. 7-8) o eseguono penitenze in monasteri (XV, 99: 1-2) e nel corso di geografia impartito da Andronica ad Astolfo s'insinua il paragone implicito tra Carlo Magno e Carlo V, attraverso la cui opera si attuerebbero «gli ordini in cielo eternamente scritti» (XV, 27: v. 2), la sottomissione del mondo, affinché «solo un ovile sia, solo un pastore» (XV, 26: v. 8), e sia «tutto il mondo ubidiente» (XV, 29: v. 7). Inversamente, nelle fila pagane, è solo all'inizio della fase della battaglia parigina che Agramante s'impone come comandante indiscusso, soprattutto allorché ordina la rassegna del suo esercito (cfr. XIII, 83: vv. 3-6 e XIV, 10-27), subito turbata, del resto, da assenze impreviste (XIV, 28), e poi poco dopo (XIV, 67, 76: v. 6 – 77: v. 4, e 105), in termini simili a quelli di Carlo Magno. Solamente Ferraú (XVIII, 43) e Dardinello (XVIII, 48-51: v. 6) anche piú tardi spiccano per rari momenti di governo in un esercito pagano che si mantiene a galla quasi esclusivamente attraverso azioni individuali.

b. Astolfo e Grifone: uso pragmatico della parola e vulnerabilità alla manipolazione

Come si è accennato, di fronte alle alternative, entrambe insufficienti, della parola monoliticamente gerarchica degli eroi cristiani da una parte e dei mugugni di Rodomonte dall'altra, esiste la terza via di un controllo della parola, incarnata da Astolfo, il quale concilia rispetto della multiformità del mondo e intelligenza pragmatica. Non sarà necessario insistere su questo punto, visto che già si è analizzata la capacità del cavaliere cristiano di *domare il caos*. Si ricordi comunque come Astolfo sia stato in misura, al fine di sconfiggere Caligorante e Orrilo, di mettere in pratica, seppure in maniera originale, gli insegnamenti di Logistilla e del libro che gli ha donato, nonché quelli dell'eremita, con il quale sembra instaurare un rapporto di tipo filiale (cfr. XV, 42: v. 4, 46: v. 3 e 48: v. 3) simile a

quello degli uomini di Carlo Magno con l'imperatore. Astolfo coniuga, inoltre, valori religiosi – accetta volentieri la benedizione dell'eremita – e obiettivi individuali – in particolare alla ricerca dell'onore cavalleresco (cfr. XV, 46: v. 5 – 47: v. 2) – comunque accordati all'utile comune, dal momento che la sconfitta dei mostri comporta la «salute di gente infinita» (XV, 48: v. 2).

Non ancora, invece, è stata spiegata la funzione dell'episodio di Grifone e di Orrigille, che introduce, nel segno della varietà poetica, una parentesi cortese in un contesto preponderantemente epico, ma implica anche un rapporto di opposizione tra Grifone e Astolfo. In primo luogo Grifone sbaglia, insieme al fratello Aquilante, quando crede che Astolfo non potrà riuscire dove loro hanno fallito, cioè nella battaglia contro Orrilo. Visibilmente, «certi che debbia affaticarsi invano» (XV, 81: v. 2), i due fratelli considerano ancora Astolfo come lo sbruffone spesso inconcludente e a volte concludente per caso dell'*Innamorato*. In secondo luogo e soprattutto, l'opposizione si manifesta in un rapporto differente con la parola, diversità che nasce da una facoltà di senso critico che il disincantato e *leggero* (nel senso positivo della leggerezza calviniana) Astolfo possiede, e che Grifone ha perduto perché preda del sentimento amoroso.

Il *Furioso* è un poema di cui, come ha scritto Santoro, un tema fra i principali è la «fallacia del giudizio e delle speranze dell'uomo»[36]. L'episodio di Grifone è tra i piú pertinenti in questo senso: Norandino sbaglia nel valutare il valore di Grifone e Martano; Grifone, che pure conosce bene Orrigille e ne dovrebbe aver individuato la propensione all'inganno, si fa turlupinare ingenuamente dalla donna, uno dei pochi personaggi del *Furioso* a saper usare bene le parole e che già nell'*Innamorato* era emersa per queste qualità prendendosi gioco, tra gli altri, di Orlando. Nel *Furioso* il narratore nota l'astuzia di Orrigille nel rigettare su Grifone tutte le colpe e con ammirazione sottolinea la sua capacità retorica, al punto che «men verace par Luca e Giovanni» (XVI, 13: v. 8). Non tutto quello che Orrigille dice a Grifone manca di appigli con la realtà. La fedifraga non ha tutti i torti quando accusa il cavaliere di non averla cercata prima e di averla abbandonata inferma per partecipare a un torneo a Nicosia. Per cui Grifone non appare solo come un innamorato tanto

[36] Mario Santoro, *Letture ariostesche*, Napoli, Liguori, 1973, p. 62, ma cfr. pp. 53-80.

credulo[37] da convincersi che l'amante della donna ne sia il fratello e che lei abbia tentato il suicidio quando lui l'ha lasciata, ma anche un corteggiatore incostante.

3. Il ruolo del narratore

La conclusione piú importante che scaturisce dall'analisi di questi canti, rilevante per definire piú precisamente la tecnica dell'alternanza ariostesca, è che le tematiche affrontatevi scavalcano i limiti delle sequenze narrative. Lo stesso, almeno parzialmente, vale per il tono. Cosí, il canto XV, dedicato in gran parte alle avventure di Astolfo, è tra i piú divertenti e, del resto, uno di quelli con piú riferimenti boiardeschi[38], ma anche nel canto XVI, uno dei piú battaglieri ed epici, non mancano i dettagli divertiti: il cavallo del gigantesco re di Oran «in mente sua» (XVI, 48: v. 7) ringrazia Rinaldo, che ha ucciso il monarca, di averlo liberato del peso del suo padrone; i già citati pagani uccisi da Rinaldo sono mandati «or questo or quel giú ne l'inferno / a dar notizia del viver moderno» (XVI, 83: vv. 7-8), un brano che Bronzini ha citato come esempio di «locuzion*e* di una familiarità inattesa»[39], di conseguenza generatrice di comicità.

Un superamento ulteriore delle frontiere narrative nella declinazione delle tematiche ariostesche consiste nell'estensione al narratore, presenza onnipresente[40], di motivi sviluppati a livello del narrato. Nei canti XIII-XVIII ciò avviene per due vie principali, che riguardano: a. il narratore-organizzatore; b. il narratore in quanto oscillante tra coinvolgimento e distanza critica.

a. *il narratore-organizzatore*: la nota caratteristica del narratore ariostesco, individuata da Hempfer nella «Selbstthematisierung des Erzählers als Organisator des Textes»[41], che lo studioso considera come tipica del

---

[37] I limiti di Grifone, derivati dal coinvolgimento eccessivo, sono evidenziati dal fatto che suo fratello, Aquilante, non implicato personalmente nella vicenda, sa leggere il gioco di Orrigille e Martano ed è pronto a smascherarli (cfr. XVIII, 85).

[38] Cfr. Sangirardi, *Boiardismo ariostesco*, *op. cit.*, p. 202.

[39] Giovanni B. Bronzini, *Tradizione di stile aedico dai cantari al «Furioso»*, Firenze, Olschki, 1966, p. 116.

[40] Cfr. Klaus W. Hempfer, «Die potentielle Autoreflexivität des narrativen Diskurses und Ariosts *Orlando Furioso*», in *Erzählforschung. Ein Symposium*, a c. di Eberhard Lämmert, Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1982, pp. 130-156, p. 137.

[41] *Ibid.*, p. 141: 'l'autotematizzazione del narratore in quanto organizzatore del testo'.

periodo in contrapposizione alla contemporanea «Absage an die Möglichkeit des Erzählens»[42], si trova anche nelle sequenze da noi analizzate (cfr. XIII, 83: vv. 7-8; XIV, 65: vv. 1-4; XVII, 83: v. 5 – 84: v. 1)[43], cosí che si crea un parallelismo tra l'attività ordinatrice di Carlo Magno o Rinaldo e quella del narratore.

b. *il narratore oscillante tra coinvolgimento e distanza critica*: il parallelismo tra Carlo Magno o Rinaldo e il narratore è un altro elemento poco nobilitante per i due eroi cristiani, dal momento che il narratore ariostesco, spesso e con frequenza particolarmente alta in questi canti, appare lacunoso nella sua facoltà di comprensione, visibilmente inferiore al livello dell'enunciazione, cioè meno cosciente di quanto non sia il lettore degli *enjeux* della storia raccontata. Ad esempio, sostiene che per Mandricardo la conquista di Doralice è un risultato esiguo per tante fatiche (cfr. XIV, 52: v. 6), misconoscendo il valore che il testo attribuisce all'amore, oppure sostiene ingenuamente che discorrere delle avventure trascorse di Mandricardo incute paura (XIV, 31: v. 8). Altre volte, si mostra sorpreso degli eventi che lui stesso narra (XIV, 82: v. 6) o ancora sottolinea la propria ignoranza o i propri dubbi su come si siano svolti i fatti (cfr. XV, 73: vv. 1-6; XV, 88: v. 5 – 89; XVI, 54: v. 7; XVII, 107-108: v. 1). Se il narratore lascia trasparire forti limiti nella sua comprensione della realtà, è perché spesso si trova troppo vicino alla storia raccontata, troppo implicato. Piú precisamente però, alterna fasi in cui tende ad affermare il controllo[44] sul narrato, ad altre in cui si fa trascinare dagli eventi fino a lanciarsi in filippiche misogine di cui poi si pente, o a riconoscersi enfaticamente in alcune vicissitudini psicologiche, pazzia compresa, dei suoi personaggi[45]. A tratti, come la critica ariostesca ha generalmente riconosciuto, il lettore vive un sentimento di frustrazione – esacerbato dalle numerose interruzioni della storia – ed è «costretto a riconoscere che il divario tra la competenza del narratore e quella propria è enorme»[46],

---

[42] *Ibid.*, p. 150: 'abdicazione alla possibilità del narrare', che Hempfer rileva ad esempio nell'opera di Ricardou.

[43] Questa funzione del narratore ariostesco è tanto nota alla critica quanto evidente al lettore del *Furioso*.

[44] Cfr. Robert M. Durling, *The Figure of the Poet in Renaissance Epic*, Cambridge, Harvard University Press, 1965, p. 114.

[45] Cfr. Eduardo Saccone, *Il soggetto del* Furioso *e altri saggi tra quattrocento e cinquecento*, Napoli, Liguori, 1974, p. 245.

[46] Marco Praloran, *Tempo e azione nell'* '*Orlando Furioso*', Firenze, Olschki, 1999, p. 40.

mentre altrove il rapporto tra lettore e narratore è inverso, al punto che bene hanno fatto alcuni dei migliori critici del poema[47] a ridimensionare drasticamente il carattere moralista dei prologhi, che rientrano in un «cat-and-mouse game»[48] con il lettore molto piú di quanto non affermino la visione ariostesca del reale[49].

Mostriamo alcuni esempi dei diversi atteggiamenti del narratore nei canti XIII-XVIII, che dipendono anche da una sensibilità differente per i singoli personaggi. Si è già constatato come il narratore non abbia molta simpatia per Mandricardo; anche Rodomonte è accusato «di gran crudeltade» (XVI, 25: v. 7) e paragonato, con una similitudine ripresa da Omero, Stazio e Poliziano, a una tigre feroce (XVI, 23 e XVIII, 35) e, meno nobilmente, a un ramarro (XVIII, 36: v. 5). Per Grifone invece per esempio, personaggio che al lettore è apparso troppo ingenuo e ostinato nel dar fiducia a Orrigille, il narratore esprime la propria comprensione (cfr. XV, 103: vv. 5-6), adirandosi contro «Orrigille perfida» (XVII, 17: v. 7) e contro Martano, «vile» (XVII, 71: v. 1) e «de tutti i vizii il vaso» (XVII, 124: v. 1). Le dichiarazioni del narratore verso le quali il lettore sarà piú scettico sono però quelle in cui esprime un entusiasmo acritico per le imprese belliche di Carlo Magno (cfr. XVIII, 161: vv. 5-6) e soprattutto di Rinaldo: il narratore loda Rinaldo per l'abilità retorica (XVI, 39) con cui incita «i nostri»[51] al combattimento e soprattutto narra con enfasi (XVIII, 58: vv. 5-8) l'entrata in scena del cavaliere cristiano, che precede la crudele uccisione di Dardinello, con un'insensibilità per la sanguinosità della battaglia assente in altre parti del poema e qui rivelata nel canto XVI, quando usa la definizione di «bella istoria» (89: v. 8) per i passaggi in cui ha descritto laghi di sangue e altre crude conseguenze della battaglia.

Al contrario, in altre occasioni, il narratore rivela una padronanza della materia, una superiorità rispetto al narrato. Cosí ad esempio instaura dei legami tra le vicende carolingie e l'attualità, incitando la cristianità a combattere per la conquista della Terra Santa piuttosto che in guerre

---

[47] Cfr. Saccone, *Il soggetto del* Furioso, *op. cit.*, p. 225 e Carne-Ross, «The One and the Many», *art. cit.*, p. 213.

[48] Elisabeth A. Chesney, *The Countervoyage of Rabelais and Ariosto: A Comparative Reading of Two Renaissance Mock Epics*, Durham, Duke University Press, 1982, p. 115.

[49] Diversamente da quanto scrisse Durling, *The Figure of the Poet*, *op. cit.*, p. 135: «the moralizing of the exordia is preserved from any corrosion by the famous Ariostan irony».

[50] Cfr. XIV, 131: v. 1 e 132: v. 3.

intestine (XVII, 73: v. 7 – 79), oppure produce un'ironia anticlericale raffinata (cfr. ad esempio XVIII, 26-27) o ancora individua con lucidità gli errori compiuti dall'impetuoso popolo di Damasco (cfr. XVIII, 111: vv. 5-8). Un'altra strategia di controllo sulla narrazione è poi quella, attraverso lo strumento della metafora, di implicitamente paragonare personaggi diversi, come quando per riferirsi a Martano, proditoriamente travestito, usa la perifrasi «colui ch'indosso il non suo cuoio aveva / come l'asino già quel del leone» (cfr. XVII, 112: v. 1), che presuppone un'analogia tra l'amante di Orrigille e Norandino, che sfugge all'orco indossando pelli di pecora.

4. Conclusioni

Grazie anche all'analisi del ruolo del narratore, si possono ormai riepilogare i tratti salienti dei canti XIII-XVIII:

1. studiando una tra le fasi del poema in cui l'avvicendamento degli episodi è piú frenetico, si verifica come la logica dell'alternanza non miri soltanto a una varietà che rallegri – come in effetti riesce a fare – il lettore del *Furioso*, ma anche a persuadere il lettore che le tematiche centrali della riflessione ariostesca sono tali proprio perché in grado di estendersi a contesti molti disparati, da quello bellico a quello delle avventure che rientrano nella tradizione cortese, due filoni che in questi canti si affiancano come in poche altre parti del *Furioso*, dal momento che prima del canto XIV la componente bellica è quasi assente, e che dalla metà del poema in poi quella cortese-individualista viene progressivamente assorbita da quella epica.

2. Le tematiche che in questi canti attraversano le frontiere costituite dall'inizio e dalla fine delle sequenze narrative – e che non sono prive di un significato metanarrativo, cosí da rinviare alle conclusioni del punto 1 – sono specificatamente: (a) il rapporto con la varietà del reale; (b) quello con la parola, che a sua volta riflette gradazioni diverse di autocontrollo e di distanza critica verso il mondo.

(a) Il rapporto con la varietà del reale è un tema centrale nel narrato come lo è al livello della narrazione. Nei canti della battaglia di Parigi sono raffigurati tre atteggiamenti nei confronti del caos del reale: il primo è quello scelto per istinto da Rodomonte, che si scaglia nel tumulto della

battaglia e anzi ne è la principale causa scatenante; il secondo è quello di Carlo Magno e Rinaldo, che mirano – con successo solo parziale – all'ordine, in particolare attraverso la disposizione rigorosa delle truppe, e che rimangono confinati a lungo in una posizione esterna rispetto al centro di Parigi e al cuore della battaglia; il terzo è quello di Astolfo, che riesce a domare il caos senza sacrificare né la propria individualità, né lo spirito divertito e il piacere estetico. La terza, quella di Astolfo, è la soluzione piú ariostesca, mentre Carlo Magno e Rinaldo risultano, come il loro equivalente Norandino, tendenzialmente indifferenti al lettore, anche perché non si esimono, come Rinaldo quando uccide Dardinello, dal compiere azioni ciniche, spietate.

(b) I diversi approcci al mondo si ripercuotono in quelli verso la parola. Rodomonte si esprime istintivamente, bestialmente, mentre Carlo Magno e Rinaldo promuovono un linguaggio didattico, religioso e allegorico, supportati in questo dall'intervento di Michele e della Discordia. La riflessione sul giusto equilibrio tra senso critico e passione, tra padronanza retorica e sensibilità estetica, è inoltre raffigurata nell'opposizione tra Astolfo e Grifone (che si ritroverà anche nelle contraddizioni del rapporto tra narratore e materia narrata). Il primo utilizza in maniera divertita, pragmatica e coronata dal successo gli insegnamenti ricevuti da Logistilla e i consigli contenuti nel libro magico che la fata gli ha donato. Contemporaneamente, il secondo si lascia manipolare ingenuamente dalle menzogne di Orrigille, insegnando in qualche modo al lettore che l'adesione eccessiva alla parola altrui, fosse pure quella dell'Ariosto, perduta la facoltà critica, comporta lo smarrimento e l'incomprensione almeno parziale della posta in gioco.

Gian Paolo GIUDICETTI
F.N.R.S. / Université catholique de Louvain