

SERGIO BOZZOLA

*Lettura del canto XXXIX dell'Orlando furioso*¹

1

L'affanno di Ruggier ben veramente
è sopra ogn'altro duro, acerbo e forte,
di cui travaglia il corpo, e più la mente,
poi che di due fuggir non può una morte;
o da Rinaldo, se di lui possente
fia meno, o se fia più, da la consorte:
che se 'l fratel le uccide, sa ch'incorre
ne l'odio suo, che più che morte aborre.

2

Rinaldo, che non ha simil pensiero,
in tutti i modi alla vittoria aspira:
mena de l'azza dispettoso e fiero;
quando alle braccia e quando al capo mira.
Volteggiando con l'asta il buon Ruggiero
ribatte il colpo, e quinci e quindi gira;
e se percuote pur, disegna loco
ove possa a Rinaldo nuocer poco.

3

Alla più parte dei signor pagani
troppo par disegual esser la zuffa:
troppo è Ruggier pigro a menar le mani,
troppo Rinaldo il giovine ribuffa.
Smarrito in faccia il re degli Africani
mira l'assalto, e ne sospira e sbuffa:
et accusa Sobrin, da cui procede
tutto l'error, che 'l mal consiglio diede.

4

Melissa in questo tempo, ch'era fonte
di quanto sappia incantatore o mago,
avea cangiata la femminil fronte,
e del gran re d'Algier presa l'imago:
sembrava al viso, ai gesti Rodomonte,
e pareva armata di pelle di drago;
e tal lo scudo e tal la spada al fianco
avea, quale usava egli, e nulla manco.

5

Spinse il demonio inanzi al mesto figlio
del re Troiano, in forma di cavallo;
e con gran voce e con turbato ciglio
disse: – Signor, questo è pur troppo fallo,
ch'un giovène inesperto a far periglio,
contra un sì forte e sì famoso Gallo
abbiate eletto in cosa di tal sorte,
che 'l regno e l'onor d'Africa n'importe.

6

Non si lassi seguir questa battaglia,
che ne sarebbe in troppo detrimento.
Su Rodomonte sia, né ve ne caglia
l'avere il patto rotto e 'l giuramento.
Dimostri ognun come sua spada taglia:
poi ch'io ci sono, ognun di voi val cento. –
Poté questo parlar sì in Agramante,
che senza più pensar si cacciò inante.

7

Il creder d'aver seco il re d'Algieri
fece che si curò poco del patto;
e non avria di mille cavallieri
giunti in suo aiuto sì gran stima fatto.
Perciò lance abbassar, spronar destrieri
di qua di là veduto fu in un tratto.
Melissa, poi che con sue finte larve
la battaglia attaccò, subito sparve.

8

I duo campion che vedeno turbarsi
contra ogni accordo, contra ogni promessa,
senza più l'un con l'altro travagliarsi,
anzi ogni ingiuria avendosi rimessa,
fede si dàn, né qua né là impacciarsi,
fin che la cosa non sia meglio espressa,
chi stato sia che i patti ha rotto inante,
o 'l vecchio Carlo, o 'l giovène Agramante.

9

E replican con nuovi giuramenti
d'esser nimici a chi mancò di fede.
Sozzopra se ne van tutte le genti:
chi porta inanzi, e chi ritorna il piede.
Chi sia fra i vili, e chi tra i più valenti
in un atto medesimo si vede:
son tutti parimente al correr presti;
ma quei corrono inanzi, e indietro questi.

10

Come levrier che la fugace fera
correre intorno et aggirarsi mira,
né può con gli altri cani andare in schiera,
che 'l cacciator lo tien, si strugge d'ira,
si tormenta, s'affligge e si dispera,
schiattisce indarno, e si dibatte e tira;
così sdegnosa infin allora stata
Marfisa era quel dì con la cognata.

11

Fin a quell'ora avean quel dì vedute
sì ricche prede in spazioso piano;
e che fosser dal patto ritenute
di non poter seguirle e porvi mano,
ramaricate s'erano e dolute,
e n'avean molto sospirato invano.
Or che i patti e le triegue vider rotte,
liete saltâr ne l'africane frotte.

12

Marfisa cacciò l'asta per lo petto
al primo che scontrò, due braccia dietro:
poi trasse il brando, e in men che non l'ho detto,
spezzò quattro elmi, che sembrâr di vetro.
Bradamante non fe' minore effetto;
ma l'asta d'or tenne diverso metro:
tutti quei che toccò, per terra mise;
duo tanti fur, né però alcuno uccise.

13

Questo sì presso l'una all'altra fero,
che testimonie se ne fur tra loro;
poi si scostaro, et a ferir si diero,
ove le trasse l'ira, il popul Moro.
Chi potrà conto aver d'ogni guerriero
ch'a terra mandi quella lancia d'oro?
o d'ogni testa che tronca o divisa
sia da la orribil spada di Marfisa?

14

Come al soffiâr de' più benigni venti,
quando Apennin scuopre l'erbose spalle,
muovonsi a par duo turbidi torrenti
che nel cader fan poi diverso calle;
svellono i sassi e gli arbori eminenti
da l'alte ripe, e portan ne la valle
le biade e i campi; e quasi a gara fanno
a chi far può nel suo camin più danno:

15

così le due magnanime guerriere,
scorrendo il campo per diversa strada,
gran strage fan ne l'africane schiere,
l'una con l'asta, e l'altra con la spada.
Tiene Agramante a pena alle bandiere
la gente sua, ch'in fuga non ne vada.
Invan domanda, invan volge la fronte;
né può saper che sia di Rodomonte.

16

A conforto di lui rotto avea il patto
(così credea) che fu solennemente,
i dei chiamando in testimonio, fatto;
poi s'era dileguato sì repente.
Né Sobrin vede ancor: Sobrin ritratto
in Arli s'era, e dettosi innocente;
perché di quel pergiuro aspra vendetta
sopra Agramante il dì medesimo aspetta.

17

Marsilio anco è fuggito ne la terra:
sì la religion gli preme il core.
Perciò male Agramante il passo serra
a quei che mena Carlo imperatore,
d'Italia, di Lamagna e d'Inghilterra,
che tutte gente son d'alto valore;
et hanno i paladin sparsi tra loro,
come le gemme in un riccamo d'oro:

18

e presso ai paladini alcun perfetto
quanto esser possa al mondo cavalliero,
Guidon Selvaggio, l'intrepido petto,
e i duo famosi figli d'Oliviero.
Io non voglio ridir, ch'io l'ho già detto,
di quel par di donzelle ardito e fiero.
Questi uccidean di genti saracine
tanto, che non v'è numero né fine.

19

Ma differendo questa pugna alquanto,
io vo' passar senza navilio il mare.
Non ho con quei di Francia da far tanto,
ch'io non m'abbia d'Astolfo a ricordare.
La grazia che gli diè l'apostol santo
io v'ho già detto, e detto aver mi pare,
che 'l re Branzardo e il re de l'Algazera
per girli incontra armasse ogni sua schiera.

20

Furon di quei ch'aver poteano in fretta,
le schiere di tutta Africa raccolte,
non men d'inferma età che di perfetta;
quasi ch'ancor le femine fur tolte.
Agramante ostinato alla vendetta
avea già vòta l'Africa due volte.
Poche genti rimase erano, e quelle
esercito facean timido e imbelle.

21

Ben lo mostrâr; che gli nimici a pena
vider lontan, che se n'andarón rotti.
Astolfo, come pecore, li mena
dinanzi ai suoi di guerreggiar più dotti,
e fa restarne la campagna piena:
pochi a Biserta se ne son ridotti.
Prigion rimase Bucifar gagliardo;
salvossi ne la terra il re Branzardo,

22

via più dolente sol di Bucifaro,
che se tutto perduto avesse il resto.
Biserta è grande, e farle gran riparo
bisogna, e senza lui mal può far questo:
poterlo riscattar molto avria caro.
Mentre vi pensa e ne sta afflitto e mesto,
gli viene in mente come tien prigion
già molti mesi il paladin Dudone.

23

Lo prese sotto a Monaco in riviera
il re di Sarza nel primo passaggio.
Da indi in qua prigion sempre stato era
Dudon che del Danese fu lignaggio.
Mutar costui col re de l'Algazera
pensò Branzardo, e ne mandò messaggio
al capitan de' Nubi, perché intese
per vera spia, ch'egli era Astolfo inglese.

24

Essendo Astolfo paladin, comprende
che dee aver caro un paladino sciorre.
Il gentil duca, come il caso intende,
col re Branzardo in un voler concorre.
Liberato Dudon, grazie ne rende
al duca, e seco si mette a disporre
le cose che appertengono alla guerra,
così quelle da mar, come da terra.

25

Avendo Astolfo esercito infinito
da non gli far sette Afriche difesa;
e rammentando come fu ammonito
dal santo vecchio che gli diè l'impresa
di tor Provenza e d'Acquamorta il lito
di man di Saracin che l'avean presa;
d'una gran turba fece nuova eletta,
quella ch'al mar gli parve manco inetta.

26

Et avendosi piene ambe le palme,
quanto potean capir, di varie fronde
a lauri, a cedri tolte, a olive, a palme,
venne sul mare, e le gittò ne l'onde.
Oh felici, e dal ciel ben dilette alme!
Grazia che Dio raro a' mortali infonde!
Oh stupendo miracolo che nacque
di quelle frondi, come fur ne l'acque!

27

Crebbero in quantità fuor d'ogni stima;
si feron curve e grosse e lunghe e gravi;
le vene ch'attraverso aveano prima,
mutaro in dure spranghe e in grosse travi:
e rimanendo acute inver la cima,
tutte in un tratto diventaro navi
di differenti qualitadi, e tante,
quante raccolte fur da varie piante.

28

Miracol fu veder le fronde sparte
produr fuste, galee, navi da gabbia.
Fu mirabile ancor, che vele e sarte
e remi avean, quanto alcun legno n'abbia.
Non mancò al duca poi chi avesse l'arte
di governarsi alla ventosa rabbia;
che di Sardi e di Corsi non remoti,
nocchier, padron, pennesi ebbe e piloti.

29

Quelli che entrarono in mar, contati fôro
ventisei mila, e gente d'ogni sorte.
Dudon andò per capitano loro,
cavallier saggio, e in terra e in acqua forte.
Stava l'armata ancora al lito moro,
miglior vento aspettando, che la porte,
quando un navilio giunse a quella riva,
che di presi guerrier carco veniva.

30

Portava quei ch'al periglioso ponte,
ove alle giostre il campo era sì stretto,
pigliato avea l'audace Rodomonte,
come più volte io v'ho di sopra detto.
Il cognato tra questi era del conte,
e 'l fedel Brandimarte e Sansonetto,
et altri ancor, che dir non mi bisogna,
d'Alemagna, d'Italia e di Guascogna.

31

Quivi il nocchier, ch'ancor non s'era accorto
degli inimici, entrò con la galea,
lasciando molte miglia a dietro il porto
d'Algieri, ove calar prima volea,
per un vento gagliardo ch'era sorto,
e spinto oltre il dover la poppa avea.
Venir tra i suoi credette e in loco fido,
come vien Progne al suo loquace nido.

32

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

33

Già non poté fuggir quindi il nocchiero,
né tener seppe i prigion suoi di piatto.
Con Brandimarte fu, con Oliviero,
con Sansonetto e con molti altri tratto
ove dal duca e dal figliuol d'Uggiero
fu lieto viso agli suo' amici fatto;
e per mercede lui che li condusse,
vòlson che condannato al remo fusse.

34

Come io vi dico, dal figliuol d'Otone
i cavallier cristian furon ben visti,
e di mensa onorati al padiglione,
d'arme e di ciò che bisognò provisti.
Per amor d'essi differì Dudone
l'andata sua; che non minori acquisti
di ragionar con tai baroni estima,
che d'esser gito uno o duo giorni prima.

35

In che stato, in che termine si trove
e Francia e Carlo, istruzion vera ebbe;
e dove più sicuramente, e dove,
per far miglior effetto, calar debbe.
Mentre da lor venìa intendendo nuove,
s'udì un rumor che tuttavia più crebbe;
e un dar all'arme ne seguì sì fiero,
che fece a tutti far più d'un pensiero.

36

Il duca Astolfo e la compagnia bella,
che ragionando insieme si trovaro,
in un momento armati furo e in sella,
e verso il maggior grido in fretta andaro,
di qua di là cercando pur novella
di quel romore; e in loco capitaro,
ove videro un uom tanto feroce,
che nudo e solo a tutto 'l campo nuoce.

37

Menava un suo baston di legno in volta,
che era sì duro e sì grave e sì fermo,
che declinando quel, facea ogni volta
cader in terra un uom peggio ch'infermo.
Già a più di cento avea la vita tolta;
né più se gli faceva riparo o schermo,
se non tirando di lontan saette:
d'appresso non è alcun già che l'aspette.

38

Dudone, Astolfo, Brandimarte, essendo
corsi in fretta al romore, et Oliviero,
de la gran forza e del valor stupendo
stavan maravigliosi di quel fiero;
quando venir s'un palafren correndo
videro una donzella in vestir nero,
che corse a Brandimarte e salutollo,
e gli alzò a un tempo ambe le braccia al collo.

39

Questa era Fiordiligi, che sì acceso
avea d'amor per Brandimarte il core,
che quando al ponte stretto il lasciò preso,
vicina ad impazzar fu di dolore.
Di là dal mare era passata, inteso
avendo dal pagan che ne fu autore,
che mandato con molti cavallieri
era prigion ne la città d'Algieri.

40

Quando fu per passare, avea trovato
a Marsilia una nave di Levante,
ch'un vecchio cavalliero avea portato
de la famiglia del re Monodante;
il qual molte provincie avea cercato,
quando per mar, quando per terra errante,
per trovar Brandimarte; che nuova ebbe
tra via di lui, ch'in Francia il troverebbe.

41

Et ella, conosciuto che Bardino
era costui, Bardino che rapito
al padre Brandimarte piccolino,
et a Ròcca Silvana avea notrito,
e la cagione intesa del camino,
seco fatto l'avea scioglièr dal lito,
avendogli narrato in che maniera
Brandimarte passato in Africa era.

42

Tosto che furo a terra, udìr le nuove,
ch'assediata d'Astolfo era Biserta:
che seco Brandimarte si ritrove
udito avean, ma non per cosa certa.
Or Fiordiligi in tal fretta si muove,
come lo vede, che ben mostra aperta
quella allegrezza ch'i precessi guai
le fèro la maggior ch'avesse mai.

43

Il gentil cavallier, non men giocondo
di veder la diletta e fida moglie
ch'amava più che cosa altra del mondo,
l'abbraccia e stringe e dolcemente accoglie:
né per saziare al primo né al secondo
né al terzo bacio era l'accese voglie;
se non ch'alzando gli occhi ebbe veduto
Bardin che con la donna era venuto.

44

Stese le mani, et abbracciar lo volle,
e insieme domandar perché venìa;
ma di poterlo far tempo gli tolse
il campo ch'in disordine fuggia
dinanzi a quel baston che 'l nudo folle
menava intorno, e gli facea dar via.
Fiordiligi mirò quel nudo in fronte,
e gridò a Brandimarte: – Eccovi il conte! –

45

Astolfo tutto a un tempo, ch'era quivi,
che questo Orlando fosse, ebbe palese
per alcun segno che dai vecchi divi
su nel terrestre paradiso intese.
Altrimente restavan tutti privi
di cognizion di quel signor cortese;
che per lungo sprezzarsi, come stolto,
avea di fera, più che d'uomo, il volto.

46

Astolfo per pietà che gli traffisse
il petto e il cor, si volse lacrimando;
et a Dudon (che gli era appresso) disse,
et indi ad Oliviero: – Eccovi Orlando! –
Quei gli occhi alquanto e le palpèbre fisse
tenendo in lui, l'andâr raffigurando;
e 'l ritrovarlo in tal calamitade,
gli empì di meraviglie e di pietade.

47

Piangeano quei signor per la più parte:
sì lor ne dolse, e lor ne 'ncrebbe tanto.
– Tempo è (lor disse Astolfo) trovar arte
di risanarlo, e non di fargli il pianto. –
E saltò a piedi, e così Brandimarte,
Sansonetto, Oliviero e Dudon santo;
e s'aventaro al nipote di Carlo
tutti in un tempo; che volean pigliarlo.

48

Orlando che si vide fare il cerchio,
menò il baston da disperato e folle;
et a Dudon che si facea coperchio
al capo de lo scudo et entrar volle,
fe' sentir ch'era grave di soperchio:
e se non che Olivier col brando tolle
parte del colpo, avria il bastone ingiusto
rotto lo scudo, l'elmo, il capo e il busto.

49

Lo scudo roppe solo, e su l'elmetto
tempestò sì, che Dudon cadde in terra.
Menò la spada a un tempo Sansonetto;
e del baston più di duo braccia afferra
con valor tal, che tutto il taglia netto.
Brandimarte ch'addosso se gli serra,
gli cinge i fianchi, quanto può, con ambe
le braccia, e Astolfo il piglia ne le gambe.

50

Scuotesi Orlando, e lungi dieci passi
da sé l'Inglese fe' cader riverso:
non fa però che Brandimarte il lassi,
che con più forza l'ha preso a traverso.
Ad Olivier che troppo inanzi fassi,
menò un pugno sì duro e sì perverso,
che lo fe' cader pallido et esangue,
e dal naso e dagli occhi uscirgli il sangue.

51

E se non era l'elmo più che buono,
ch'avea Olivier, l'avria quel pugno ucciso:
cadde però, come se fatto dono
avesse de lo spirto al paradiso.
Dudone e Astolfo che levati sono,
ben che Dudone abbia gonfiato il viso,
e Sansonetto che 'l bel colpo ha fatto,
adosso a Orlando son tutti in un tratto.

52

Dudon con gran vigor dietro l'abbraccia,
pur tentando col piè farlo cadere:
Astolfo e gli altri gli han prese le braccia,
né lo puon tutti insieme anco tenere.
C'ha visto toro a cui si dia la caccia,
e ch'alle orecchie abbia le zanne fiere,
correr mugliando, e trarre ovunque corre
i cani seco, e non potersi sciorre;

53

imagini ch'Orlando fosse tale,
che tutti quei guerrier seco traea.
In quel tempo Olivier di terra sale,
là dove steso il gran pugno l'avea;
e visto che così si potea male
far di lui quel ch'Astolfo far volea,
si pensò un modo, et ad effetto il messe,
di far cader Orlando, e gli successe.

54

Si fe' quivi arrear più d'una fune,
e con nodi correnti adattò presto;
et alle gambe et alle braccia alcune
fe' porre al conte, et a traverso il resto.
Di quelle i capi poi partì in commune,
e li diede a tenere a quello e a questo.
Per quella via che maniscalco atterra
cavallo o bue, fu tratto Orlando in terra.

55

Come egli è in terra, gli son tutti adosso,
e gli legan più forte e piedi e mani.
Assai di qua di là s'è Orlando scosso,
ma sono i suoi risforzi tutti vani.
Commanda Astolfo che sia quindi mosso,
che dice voler far che si risani.
Dudon ch'è grande, il leva in su le schene,
e porta al mar sopra l'estreme arene.

56

Lo fa lavar Astolfo sette volte;
e sette volte sotto acqua l'attuffa;
sì che dal viso e da le membra stolte
leva la brutta ruggine e la muffa:
poi con certe erbe, a questo effetto colte,
la bocca chiuder fa, che soffia e buffa;
che non volea ch'avesse altro meato
onde spirar, che per lo naso, il fiato.

57

Aveasi Astolfo apparecchiato il vaso
in che il senno d'Orlando era rinchiuso;
e quello in modo appropinquògli al naso,
che nel tirar che fece il fiato in suso,
tutto il votò: maraviglioso caso!
che ritornò la mente al primier uso;
e ne' suoi bei discorsi l'intelletto
rivenne, più che mai lucido e netto.

58

Come chi da noioso e grave sonno,
ove o vedere abominevol forme
di mostri che non son, né ch'esser ponno,
o gli par cosa far strana et enorme,
ancor si maraviglia, poi che donno
è fatto de' suoi sensi, e che non dorme;
così, poi che fu Orlando d'error tratto,
restò maraviglioso e stupefatto.

59

E Brandimarte, e il fratel d'Aldabella,
e quel che 'l senno in capo gli ridusse,
pur pensando riguarda, e non favella,
come egli quivi e quando si condusse.
Girava gli occhi in questa parte e in quella,
né sapea imaginar dove si fusse.
Si maraviglia che nudo si vede,
e tante funi ha da le spalle al piede.

60

Poi disse, come già disse Sileno
a quei che lo legâr nel cavo speco:
– *Solvite me*, – con viso sì sereno,
con guardo sì men de l’usato bieco,
che fu slegato; e de’ panni ch’avieno
fatti arrecar parteciparon seco,
consolandolo tutti del dolore,
che lo premea, di quel passato errore.

61

Poi che fu all’esser primo ritornato
Orlando più che mai saggio e virile,
d’amor si trovò insieme liberato;
sì che colei, che sì bella e gentile
gli parve dianzi, e ch’avea tanto amato,
non stima più se non per cosa vile.
Ogni suo studio, ogni disio rivolse
a racquistar quanto già amor gli tolse.

62

Narrò Bardino intanto a Brandimarte,
che morto era il suo padre Monodante;
e che a chiamarlo al regno egli da parte
veniva prima del fratel Gigliante,
poi de le genti ch’abitan le sparte
isole in mare, e l’ultime in Levante;
di che non era un altro regno al mondo
sì ricco, popoloso, o sì giocondo.

63

Disse, tra più ragion che dovea farlo,
che dolce cosa era la patria; e quando
si disponesse di voler gustarlo,
avria poi sempre in odio andare errando.
Brandimarte rispose voler Carlo
servir per tutta questa guerra e Orlando;
e se potea vederne il fin, che poi
penserìa meglio sopra i casi suoi.

64

Il dì seguente la sua armata spinse
verso Provenza il figlio del Danese.
Indi Orlando col duca si ristinse,
et in che stato era la guerra, intese:
tutta Biserta poi d’assedio cinse,
dando però l’onore al duca inglese
d’ogni vittoria; ma quel duca il tutto
facea, come dal conte venìa istrutto.

65

Ch'ordine abbian tra lor, come s'assaglia
la gran Biserta, e da che lato e quando,
come fu presa alla prima battaglia,
chi ne l'onor parte ebbe con Orlando,
s'io non vi seguito ora, non vi caglia;
ch'io non me ne vo molto dilungando.
In questo mezzo di saper vi piaccia,
come dai Franchi i Mori hanno la caccia.

66

Fu quasi il re Agramante abbandonato
nel pericor maggior di quella guerra;
che con molti pagani era tornato
Marsilio e 'l re Sobrin dentro alla terra;
poi su l'armata è questo e quel montato,
che dubbio avean di non salvarsi in terra;
e duci e cavallier del popol Moro
molti seguito avean l'esempio loro.

67

Pure Agramante la pugna sostiene;
e quando finalmente più non puote,
volta le spalle, e la via dritta tiene
alle porte non troppo indi remote.
Rabican dietro in gran fretta gli viene,
che Bradamante stimola e percuote:
d'ucciderlo era disiosa molto;
che tante volte il suo Ruggier le ha tolto.

68

Il medesimo desir Marfisa avea,
per far del padre suo tarda vendetta;
e con gli sproni, quanto più potea,
facea il destrier sentir ch'ella avea fretta.
Ma né l'una né l'altra vi giungea
sì a tempo, che la via fosse intercetta
al re d'entrar ne la città serrata,
et indi poi salvarsi in su l'armata.

69

Come due belle e generose parde
che fuor del lascio sien di pari uscite,
poscia ch'i cervi o le capre gagliarde
indarno aver si veggano seguite,
vergognandosi quasi, che fur tarde,
sdegnose se ne tornano e pentite;
così tornâr le due donzelle, quando
videro il pagan salvo, sospirando.

70

Non però si fermâr; ma ne la frotta
degli altri che fuggivano cacciârsi,
di qua di là facendo ad ogni botta
molti cader senza mai più levarsi.
A mal partito era la gente rotta,
che per fuggir non potea ancor salvarsi;
ch'Agramante avea fatto per suo scampo
chiuder la porta ch'uscia verso il campo,

71

e fatto sopra il Rodano tagliare
i ponti tutti. Ah sfortunata plebe,
che dove del tiranno utile appare,
sempre è in conto di pecore e di zebe!
Chi s'affoga nel fiume e chi nel mare,
chi sanguinose fa di sé le glebe.
Molti perîr, pochi restâr prigionî;
che pochi a farsi taglia erano buoni.

72

De la gran moltitudine ch'uccisa
fu da ogni parte in questa ultima guerra
(ben che la cosa non fu ugual divisa;
ch'assai più andâr dei Saracin sotterra
per man di Bradamante e di Marfisa),
se ne vede ancor segno in quella terra;
che presso ad Arli, ove il Rodano stagna,
piena di sepolture è la campagna.

73

Fatto avea intanto il re Agramante sciorre,
e ritirar in alto i legni gravi,
lasciando alcuni, e i più leggieri, a tôrre
quei che volean salvarsi in su le navi.
Vi ste' duo dì per chi fuggia raccorre,
e perché venti eran contrari e pravi:
fece lor dar le vele il terzo giorno;
ch'in Africa credea di far ritorno.

74

Il re Marsilio che sta in gran paura
ch'alla sua Spagna il fio pagar non tocche,
e la tempesta orribilmente oscura
sopra suoi campi all'ultimo non scocche;
si fe' porre a Valenza, e con gran cura
cominciò a riparar castella e ròcche,
e preparar la guerra che fu poi
la sua ruina e degli amici suoi.

75

Verso Africa Agramante alzò le vele
de' legni male armati, e vòti quasi;
d'uomini vòti, e pieni di querele,
perch'in Francia i tre quarti eran rimasi.
Chi chiama il re superbo, chi crudele,
chi stolto; e come avviene in simil casi,
tutti gli voglion mal ne' lor secreti;
ma timor n'hanno, e stan per forza cheti.

76

Pur duo talora o tre schiudon le labbia,
ch'amici sono, e che tra lor s'han fede,
e sfogano la còlera e la rabbia;
e 'l misero Agramante ancor si crede
ch'ognun gli porti amore, e pietà gli abbia:
e questo gl'intervien, perché non vede
mai visi se non finti, e mai non ode
se non adulazion, menzogne e frode.

77

Era si consigliato il re africano
di non smontar nel porto di Biserta,
però ch'avea del popul nubiano,
che quel lito tenea, novella certa;
ma tenersi di sopra sì lontano,
che non fosse acre la discesa et erta;
mettersi in terra, e ritornare al dritto
a dar soccorso al suo populo afflitto.

78

Ma il suo fiero destin che non risponde
a quella intenzion provida e saggia,
vuol che l'armata che nacque di fronde
miracolosamente ne la spiaggia,
e vien solcando inverso Francia l'onde,
con questa ad incontrar di notte s'aggia,
a nubiloso tempo, oscuro e tristo,
perché sia in più disordine sprovisto.

79

Non ha avuto Agramante ancora spia,
ch'Astolfo mandi una armata sì grossa;
né creduto anco a chi 'l dicesse, avria,
che cento navi un ramuscel far possa:
e vien senza temer ch'intorno sia
che contra lui s'ardisca di far mossa;
né pone guardie né veletta in gabbia,
che di ciò che si scuopre avisar abbia.

80

Sì che i navili che d'Astolfo avuti
avea Dudon, di buona gente armati,
e che la sera avean questi veduti,
et alla volta lor s'eran drizzati,
assalîr gli nimici sproveduti,
gittaro i ferri, e sonsi incatenati,
poi ch'al parlar certificati fôro,
ch'erano Mori e gli nimici loro.

81

Ne l'arrivar i gran navili fenno
(spirando il vento a' lor desir secondo),
nei Saracin con tale impeto denno,
che molti legni ne cacciaro al fondo.
Poi cominciaro oprar le mani e il senno,
e ferro e fuoco e sassi di gran pondo
tirar con tanta e sì fiera tempesta,
che mai non ebbe il mar simile a questa.

82

Quei di Dudone, a cui possanza e ardire
più del solito è lor dato di sopra
(che venuto era il tempo di punire
i Saracin di più d'una mal'opra),
sanno appresso e lontan sì ben ferire,
che non trova Agramante ove si cuopra.
Gli cade sopra un nembo di saette;
da lato ha spade e graffi e picche e accette.

83

D'alto cader sente gran sassi e gravi
da machine cacciati e da tormenti;
e prore e poppe fraccassar de navi,
et aprire uscì al mar larghi e patenti;
e 'l maggior danno è de l'incendi pravi,
a nascer presti, ad ammorzarsi lenti.
La sfortunata ciurma si vuol tôrre
del gran periglio, e via più ognor vi corre.

84

Altri che 'l ferro e l'inimico caccia,
nel mar si getta, e vi s'affoga e resta:
altri che muove a tempo piedi e braccia,
va per salvarsi o in quella barca o in questa;
ma quella, grave oltre il dover, lo scaccia,
e la man, per salir troppo molesta,
fa restare attaccata ne la sponda:
ritorna il resto a far sanguigna l'onda.

85

Altri che spera in mar salvar la vita,
 o perderlavi almen con minor pena,
 poi che notando non ritrova aita,
 e mancar sente l'animo e la lena,
 alla vorace fiamma c'ha fuggita,
 la tema di annegarsi anco rimena:
 s'abbraccia a un legno ch'arde, e per timore
 c'ha di due morte, in ambe se ne muore.

86

Altri per tema di spiedo o d'accetta
 che vede appresso, al mar ricorre invano,
 perché dietro gli vien pietra o saetta
 che non lo lascia andar troppo lontano.
 Ma saria forse, mentre che diletta
 il mio cantar, consiglio utile e sano
 di finirlo, più tosto che seguire
 tanto, che v'annoiasse il troppo dire.

1. L'inizio del canto XXXIX presenta la descrizione delle ultime fasi del duello tra Ruggiero e Rinaldo nei pressi di Arles, concordato tra Agramante e Carlo per risolvere la guerra. I movimenti di Ruggiero sono frenati dall'amore che lo lega a Bradamante, che sarebbe compromesso se prevalesse su Rinaldo, pertanto agli occhi dei signori pagani il duello sembra ineguale e destinato a risolversi a favore dei Cristiani. Agramante accetta quindi di buon grado il suggerimento di Melissa, che assumendo le sembianze di Rodomonte suggerisce di interrompere il duello e venire a battaglia in campo aperto. Ruggiero e Rinaldo se ne astengono, ligi ai termini dell'accordo. Lo scontro prende rapidamente a risolversi a sfavore dei pagani, anche a causa dell'intervento di Marfisa e Bradamante, fino a quel momento rimaste in disparte. Il narratore ne descrive per qualche ottava le gesta, finché il racconto stacca sulla sfavorevole situazione in cui versa l'esercito saraceno, per ritornare allo scenario africano intorno a Biserta. Dove l'esercito pagano sembra ugualmente in affanno, e finisce per rinserrarsi entro le mura della città. Grazie ad uno scambio di prigionieri con il re Branzardo, Astolfo ottiene la liberazione di Dudone. Di seguito, in virtù di un prodigio, gettando nell'acqua ramoscelli e frondi d'albero, crea una potente flotta, che affida a Dudone con il compito di tornare ad Arles e chiudere la guerra con Agramante. Giunge in questo frangente l'imbarcazione mandata da Rodomonte a Biserta con i prigionieri catturati in seguito ai duelli sul «periglioso ponte» presso il sepolcro di Isabella; il nocchiero conduce la barca in porto riconoscendo tardivamente le insegne cristiane: viene catturato e ne escono liberati Brandimarte, Sansonetto ed altri. All'ott. 36 compare, non subito riconosciuto, Orlando in stato di follia, che identificato da Fiordiligi viene a fatica immobilizzato. Astolfo lo costringe ad ispirare il senno e Orlando rinsavisce. Con questa vicenda si intrecciano il ricongiungimento di Fiordiligi con Brandimarte, e l'incontro di Brandimarte con Bardi-

no, che gli offre la corona delle Isole lontane, rifiutata per il momento dal cavaliere per fedeltà alla missione della guerra. Mentre viene organizzata la battaglia finale contro Biserta, sotto il comando di Orlando e Astolfo, e mentre Dudone parte con la flotta verso la Provenza, il narratore stacca una seconda volta e riporta il racconto ad Arles. Agramante ha ripiegato entro le mura della città, chiudendone fuori parte dei propri uomini, decimati dalla ferocia di Marfisa e Bradamante. Privato dell'aiuto di Marsilio (che si è ritirato a Valenza), Agramante salpa per tornare in Africa, ma incontra in mare aperto la flotta di Dudone. Il canto si chiude con la descrizione della sconfitta di Agramante nella furibonda e ineguale battaglia di mare che ne segue.

2. Proporrò dapprima alcune osservazioni sulle grandi strutture del canto. Che può essere suddiviso in quattro sequenze, ripartite da tre dislocazioni spaziali. Bisogna subito osservare che le dislocazioni coincidono, in due casi su tre, con altrettanti stacchi narrativi. I quali non implicano, se non in misura ridotta e poco rilevante sotto il profilo dell'intreccio, una sfasatura temporale. Le prime tre sequenze tendono a configurarsi come sincroniche, se non altro perché alla fine del canto convergono e si fondono, nel momento in cui Agramante incontra la flotta di Dudone, appena licenziata da Astolfo. Su questo torneremo. Le quattro sequenze sono stabilite dal contesto spaziale: 1) ad Arles: il duello di Ruggiero e Rinaldo, e la sua risoluzione in battaglia campale (ott. 1-18); 2) a Biserta: rotta dell'esercito pagano, creazione prodigiosa di una flotta, arrivo della barca con i prigionieri, rinsavimento di Orlando (ott. 19-65); 3) ad Arles: sconfitta dell'esercito pagano e fuga di Agramante via mare (ott. 65-74); 4) in mare, la navigazione di Agramante e la battaglia con la flotta di Dudone (ott. 75-86).

Come si vede, lo spazio maggiore (46 ottave) è dedicato ai vari eventi che si intrecciano presso Biserta, e all'episodio strutturalmente portante (si intende: per la struttura dell'intero intreccio del *Furioso*) del rinsavimento di Orlando. Episodio centrale dal punto di vista narrativo e quasi geometricamente centrato nella metrica dei pesi e degli spazi di questo canto (in tutto 18 ottave alla sequenza iniziale, e 20, cioè poco o pochissimo di più, alle due finali – le quali scorrono l'una nell'altra senza soluzione di continuità). Sennonché le ottave dedicate ad Orlando sono sbilanciate verso la seconda parte della sequenza, e vivacizzate da stacchi e cambi improvvisi di inquadratura (di cui diremo), che ne fanno la parte più movimentata dell'intero canto. Possiamo dire che la centralità geometrica della sequenza viene controbilanciata dalla sua interna asimmetria e da spostamenti prospettici generalmente assenti nelle altre parti del canto. Centro dunque, sì, ma centro sismico o epicentro, che la struttura complessiva del canto contiene e per così dire controbilancia e riassorbe.

Se si osservano le transizioni da una sequenza all'altra, se ne deve indicare il carattere *non* drammatico². La prima viene preceduta da alcune ottave nelle quali è descritto lo smarrimento e l'impotenza di Agramante, dopo il resoconto del massacro perpetrato da Marfisa e Bradamante tra i pagani in fuga (15, 5-8):

Tiene Agramante a pena alle bandiere
la gente sua, ch'in fuga non ne vada.
Invan domanda, invan volge la fronte;

questo guardarsi intorno è volto a cercare Rodomonte, che non c'è, e Sobri-
no, già rifugiatosi nella città, e Marsilio, che ha fatto altrettanto; pertanto il re
saraceno non riesce a contenere l'impeto dell'assalto cristiano (17, 3-8), di cui
viene ribadita la superiorità di forze e di valore. Lo stacco viene preparato da
18, 5-8:

Io non voglio ridir, ch'io l'ho già detto,
di quel par di donzelle ardito e fiero [Marfisa e Bradamante].
Questi uccidean di genti saracine
tanto, che non v'è numero né fine;

cioè da quattro versi che in sostanza fanno presagire quale sarà l'esito della bat-
taglia, che viene lasciato in sospeso in un momento sostanzialmente già riso-
lutivo. Lo stacco (19, 1-2: «Ma differendo questa pugna alquanto, / io vo' pas-
sar senza navilio il mare») crea pertanto nel lettore l'attesa senza tensione della
ripresa della battaglia, che si avrà più avanti (ott. 65 ss.: dove si racconta in-
fatti il rapido ripiegamento di Agramante entro le mura della città).

La seconda transizione segue al rinsavimento di Orlando e alla partenza di
Dudone per Arles. Assieme ad Astolfo, il paladino organizza la battaglia finale
per espugnare Biserta. Un resoconto dettagliato viene differito con una for-
mula che è in sostanza una prolessi (65, 1-6):

Ch'ordine abbian tra lor, come s'assaglia
la gran Biserta, e da che lato e quando,
come fu presa alla prima battaglia,
chi ne l'onor parte ebbe con Orlando,
s'io non vi seguito ora, non vi caglia;
ch'io non me ne vo molto dilungando.

La prolessi, come si vede, anticipa non solo l'esito, ma anche i tempi relativa-
mente brevi della conquista nonché dell'attesa cui viene costretto il lettore.
Duplice rassicurazione, dunque, insieme narrativa e metanarrativa, con la qua-
le Ariosto lascia affiorare la prossimità della conclusione del *Furioso*, e dunque
le diverse leggi che devono governarne ora la narrazione³. Lo stacco si confi-
gura così in termini opposti rispetto alle modalità di transizione più consuete
del *Furioso*, studiate da Javitch⁴: là un *cantus interruptus*, figura del desiderio fru-
strato del personaggio, riprodotto nel lettore che ne segue le avventure; qui la
rassicurazione che la ripresa arriverà presto, ma insieme l'anticipazione del suo
esito, dunque un appagamento ridotto dal precoce soddisfacimento dell'attesa,
per il quale taceremo la corrispettiva metafora sessuale. Questa modalità è in
un certo senso necessitata dallo spazio ridotto che rimane davanti al narratore,
e cioè dal contesto già conclusivo in cui è collocato questo canto. Come il nar-

ratore soggiace all'urgenza di chiudere epicamente il proprio racconto, così il lettore è messo sull'avviso che tale chiusura arriva, è prossima. Ne consegue non soltanto che l'attesa della descrizione rimane priva di *suspense*, ma anche che la descrizione stessa della battaglia dovrà giocare i propri valori emotivi principalmente sulla sorte dei singoli che sull'esito ultimo, già preannunciato: e segnatamente sulla sorte di Brandimarte, che nel canto XL penetra temerariamente solitario nelle mura e per qualche momento vede messa in pericolo la propria vita (XL 23-27).

La terza transizione (73, 5-8) è determinata dallo spostamento di Agramante dal porto di Arles verso l'Africa, via mare. In questo caso, come detto, non c'è stacco, e la seconda sequenza confluisce senza soluzione di continuità nella terza:

Vi ste' [Agramante ad Arles] duo di per chi fuggia raccorre,
e perché venti eran contrari e pravi:
fece lor dar le vele il terzo giorno;
ch'in Africa credea di far ritorno.

Viene così avviata la fusione delle due linee narrative con le quali si apre il canto (la guerra nei pressi di Arles; e la guerra in terra africana, nei pressi di Biserta): il passaggio delle consegne al XL avverrà dunque entro una struttura narrativa semplificata. Da ora in poi si può ben dire che lo scenario europeo delle battaglie campali è definitivamente chiuso. Quello africano si chiuderà nel canto successivo. Gli snodi principali dell'intreccio si svolgeranno o altrove o diversamente: l'ultimo atto della guerra sarà il grande duello di Lipadusa; una residua implicazione ne sarà il duello tra Ruggiero e Rodomonte a Parigi. Da questo punto fino alla conclusione del poema, al di fuori di questi due episodi, non ci saranno che diversioni romanzesche (Rinaldo e l'eremita; la vicenda di Ruggiero e Leone, ecc.).

Il carattere delle transizioni interne è contraddetto dalle modalità con cui è reso il passaggio tra il canto XXXVIII e il presente. Il XXXIX è l'unico canto privo di esordio autoriale, a partire dall'edizione del '21. Piuttosto che sulle ragioni storiche di tale cancellazione, già messe in evidenza dalla critica e dai commentatori⁵, interessa in questa sede soffermarsi sulle sue implicazioni strutturali. È già stato osservato da Annalisa Izzo⁶ che nei canti finali del *Furioso* tendono a prevalere stacchi privi di tensione; ma alla fine del c. XXXVIII è collocato l'inizio di un duello dagli esiti potenzialmente drammatici (Ruggiero contro il fratello della sua amata, Rinaldo), nel quale si manifesta la stridente contraddizione ancora attiva nel personaggio di Ruggiero, pagano ma destinato ad unirsi in matrimonio con Bradamante e a fondare la dinastia degli Estensi: il suo battesimo arriverà soltanto al c. XLI 51 ss. Gli ultimi versi del canto esplicitano la tormentata situazione di Ruggiero, che incomincia il duello con la preoccupazione di non ferire mortalmente Rinaldo; l'atteggiamento viene interpretato dai suoi parziali come segno di debolezza:

Ruggier che combattea contra il fratello
di chi la misera alma gli possiede,
a ferir lo venìa con tal riguardo,
che stimato ne fu manco gagliardo.

Era a parar, più ch'a ferire, intento,
e non sapea egli stesso il suo desire:
spegnere Rinaldo saria malcontento,
né vorria volentieri egli morire (xxxviii, 89, 5-8, 90, 1-4).

L'uno e l'altro motivo sono ripresi e più diffusamente argomentati all'inizio del xxxix, che dunque non continua propriamente, ma *ripete*, compensando in tal modo l'assenza dell'esordio attraverso il recupero del suo effetto dilatatorio⁷ e parzialmente distensivo⁸:

L'affanno di Ruggier ben veramente
è sopra ogn'altro duro, acerbo e forte,
di cui travagli il corpo e più la mente (1, 1-3);

Alla più parte dei signor pagani
troppo par disegual esser la zuffa:
troppo è Ruggier pigro a menar le mani,
troppo Rinaldo il giovine ribuffa (3, 1-4).

Il seguito del duello, come detto, scema nell'imprevista risoluzione della singolare tenzone in battaglia campale. Dunque la ripresa nel nostro canto è in diminuendo: recupero della tensione drammatica, sua breve dilazione e veloce scioglimento (il duello non continua)⁹.

Ma se il canto incomincia con uno stacco drammatico, si conclude all'opposto con quello che potremmo definire un effetto di dissolvenza, un trapasso fluido. Si disegna in tal modo la sua curva emotiva discendente, anche se movimentata al proprio interno. Inizio e fine svolgono specularmente la funzione rispettivamente di tenere alta la tensione, prolungandola dal canto precedente e insieme incominciando a farla scemare, e di farla infine risolvere nella certezza epica della vittoria finale del bene. Le ottave finali (80-86) del canto narrano infatti la disfatta della flotta di Agramante. Il lettore non può davvero aspettarsi altro che la sconfitta dei pagani, e si avvicina semmai alla conclusione del canto emotivamente coinvolto dal *pathos* della narrazione che riguarda i diversi modi con cui essi muoiono (di cui più avanti). I versi 5-8 dell'ultima ottava:

Ma saria forse, mentre che diletta
il mio cantar, consiglio utile e sano
di finirlo, più tosto che seguire
tanto, che v'annoiasse il troppo dire,

insistono pertanto sul «diletto» che consiste nella partecipazione del lettore alla sventura degli infelici che muoiono, chi per annegamento, chi bruciato dalle fiamme, chi per l'uno e per l'altro motivo insieme.

3. Veniamo ora alla costruzione narrativa delle singole sequenze. Nella prima, le inquadrature scorrono l'una nell'altra in un continuo variare del campo: le ott. 1-2 per Ruggiero e Rinaldo; 3, 1-4 allarga sui «signor pagani» perplessi; 3, 5-8 stringe quindi nuovamente su Agramante. Dall'ott. 4 incomincia l'episodio di Melissa, che convince sotto le fattezze di Rodomonte Agramante a far deflagrare il duello in battaglia. A 6, 7-8 la prospettiva viene di nuovo focalizzata su Agramante, che muove a battaglia, e viene immediatamente seguito dagli altri cavalieri (7, 5-8). Quindi focalizzazione su Rinaldo e Ruggiero, che concordano di non intervenire per serbare la parola data (ott. 8, 9, 1-2). Infine campo lungo sulla battaglia e sul comportamento vario dei guerrieri vili e coraggiosi (8, 3-8). Questo continuo variare delle inquadrature (primo piano e campo lungo), rende la narrazione continuamente mossa e sempre nuova, ma non taglia mai l'azione puntuale nel suo farsi, come avviene nelle descrizioni di battaglie ariostesche¹⁰.

A partire dall'ott. 19, l'obiettivo è puntato su Marfisa e Bradamante, con un'apertura comparativa molto ampia, che ricalca la struttura più tipica della figura (6 vv. al comparante, la clausola in rima baciata al comparato)¹¹. La descrizione delle loro gesta è realizzata in una sequenza ad inquadrature alternate, ripartite geometricamente nello spazio testuale: campo comune nell'ott. 11; alternanza di inquadrature nell'ott. seguente, con schema 4+4:

Marfisa cacciò l'asta per lo petto
 al primo che scontrò, due braccia dietro:
 poi trasse il brando, e in men che non l'ho detto,
 spezzò quattro elmi, che sembrâr di vetro.
 Bradamante non fe' minore effetto;
 ma l'asta d'or tenne diverso metro:
 tutti quei che toccò, per terra mise;
 duo tanti fur, né però alcuno uccise.

Non appena le due guerriere si allontanano, la narrazione non può più seguirne partitamente le gesta, secondo uno schema narrativo molto tipico di Ariosto¹²: la divaricazione del loro movimento implica pertanto la dissoluzione della narrazione puramente eventiva (scandita dai perfetti: Marfisa *cacciò, scontrò, trasse, spezzò*; Bradamante *fe', toccò, uccise*¹³) nel commento autoriale, nella forma dell'interrogativa retorica (13, 5-8) con concomitante passaggio al presente, e quindi nell'ampio movimento comparativo, che si allarga da 14, 1 a 15, 4)¹⁴:

Come al soffiar de' più benigni venti,
 quando Apennin scuopre l'erbose spalle,
 muovonsi a par duo turbidi torrenti
 che nel cader fan poi diverso calle;
 svellono i sassi e gli arbori eminenti
 da l'alte ripe, e portan ne la valle
 le biade e i campi; e quasi a gara fanno
 a chi far può nel suo camin più danno:

così le due magnanime guerriere,
 scorrendo il campo per diversa strada,
 gran strage fan ne l'africane schiere,
 l'una con l'asta, e l'altra con la spada.

L'indicativo presente del penultimo verso restituisce un'immagine *globale* delle loro gesta. Il narratore sceglie di interrompere la narrazione eventiva, cessando di seguire passo passo le imprese delle due eroine, pena lo sfilacciarsi del racconto e l'apertura, fosse pure soltanto per una manciata di ottave, di due nuove linee narrative. Viene così salvata la compattezza, diciamo pure, l'unità dell'azione.

La sequenza si chiude stringendo nuovamente su Agramante, di cui vengono riferiti i pensieri (l'assenza di Rodomonte, Sobrino e Marsilio), nonché le azioni consistenti nel tentativo di trattenere l'impeto dei nemici; e allargando infine sui cavalieri cristiani, di cui è sottolineata la superiorità e la gagliardia.

La seconda sequenza è la parte narrativamente più densa del canto. Da un avvio nel quale gli eventi si succedono compiutamente l'un l'altro (prima A, poi B, poi C, ecc.), si passa ad una situazione più complessa, che deve rendere conto nel *continuum* testuale di eventi sovrapposti e incastonati l'uno nell'altro (incomincia A, interrotto da B, interrotto da C, ecc.). C'è come un crescendo di concitazione, che prepara la lunga scena, in presa diretta, dell'immobilizzazione e del rinsavimento di Orlando. Dall'ott. 19, dunque, il lettore è informato della potenza dell'esercito di Astolfo a fronte della debolezza dell'altro, e quindi a rapide pennellate della ritirata degli Africani entro le mura della città (ott. 21); quindi del concordato scambio di prigionieri tra Astolfo e Branzardo e della conseguente liberazione di Dudone (22-24), sul quale sono date le informazioni essenziali in una veloce analessi (23)¹⁵; Astolfo prepara l'esercito di terra (25), e con un prodigio crea una nuova flotta (26-29, 1-4). È a questo punto che si verifica il primo evento inatteso, con la tecnica di identificazione progressiva ben nota ai lettori del *Furioso*:

Stava l'armata ancora al lito moro,
 miglior vento aspettando, che la porte,
 quando *un navilio giunse* a quella riva,
 che di presi guerrier carco veniva (29, 5-8):

l'imperfetto di secondo piano¹⁶ costituisce lo sfondo imperfettivo e stativo contro cui si staglia l'azione telica e perfettiva (*giunse*), il cui soggetto non è ancora identificato (*un navilio*). L'identificazione di quella imbarcazione è affidata metanarrativamente ad un'analessi, che impegna l'intera ottava successiva (30), nella quale è spiegata la provenienza della barca e del suo equipaggio. Pertanto all'ott. 31 l'oggetto visivo viene identificato (non più *un navilio*, ma *il nocchier*), e, proprio perché più vicino al punto di vista dei cavalieri che lo osservano dalla riva, è descritto con particolari visivi molto dettagliati (il pallore del suo capitano, 32, 3, determinato dallo spavento, appena riconosciute le insegne cristiane). L'effetto di sorpresa creato dall'episodio sembra avviare prolettica-

mente a quello successivo, presentato con la stessa tecnica, ma risolto in uno spazio notevolmente maggiore:

Mentre da lor *venia* intendendo nuove,
s'udì un rumor che tuttavia più crebbe;
 e un *dar* d'arme ne seguì sì fiero,
 che fece a tutti far più d'un pensiero (35, 5-8).

La prima sollecitazione è ora acustica, subito associata, dai cavalieri che accorrono stupiti a vedere, alle azioni di «un uom» (36, 7) dall'aspetto feroce, che colpisce furibondo con un bastone di legno, con cui ha già ammazzato, iperbolicamente, «più di cento» cristiani (36). L'evento viene ora però lasciato aperto (sopra, s'è visto, il navilio viene subito identificato con l'analessi), perché se ne incastona al suo interno un secondo, con la medesima tecnica (38, 1-8):

Dudone, Astolfo, Brandimarte [...]
 ...
stavan maravigliosi di quel fiero;
 quando venir s'un palafren correndo
videro una donzella in vestir nero,
 che *corse* a Brandimarte e *salutollo*,
 e gli *alzò* a un tempo ambe le braccia al collo.

L'effetto di sorpresa e sospensione è immediatamente sciolto da una nuova notevole analessi, lunga tre ottave e mezzo (39-42, 1-4), che identifica la fanciulla in Fiordiligi; di seguito, con ripresa e nuova focalizzazione, in una sorta di «lascia e prendi»¹⁷ dilatato dall'interposizione dell'analessi, viene nuovamente inquadrato il gesto dell'abbraccio, ora con il nome della fanciulla, con il carico affettivo che porta quel gesto alla percezione del lettore (che si è vista rinnovata la memoria delle trascorse vicissitudini della fanciulla nella sua personale *quête* dell'amato), e con un passaggio al tempo verbale del presente:

Or Fiordiligi in tal fretta *si muove*,
 come lo *vede*, che ben *mostra* aperta
 quella allegrezza ch'i precessi guai
 le fèro la maggior ch'avesse mai (42, 5-8);

la nuova inquadratura presenta una seconda volta il gesto come in un *replay*; il presente ne drammatizza e ne intensifica l'effetto, spostando la focalizzazione internamente al processo¹⁸, che viene così percepito rallentato, dilatato e come visto più da vicino¹⁹. Ma il lettore sta ancora attendendo gli sviluppi dell'episodio del pazzo, e a seguire ancora per qualche verso Ariosto lo mette in attesa, perché si dilunga sul riconoscimento da parte di Brandimarte, di Bardino e sul loro abbraccio (43, 7-8, 44, 1-6); e solo a 44, 8 vi è finalmente l'agnizione di Orlando da parte di Fiordiligi: «Eccovi il conte!»; che riavvia l'episodio lasciato in sospenso. Dunque, al conteggio, dobbiamo registrare un intarsio in questi termini: un evento (Brandi-

marte e Bardino) agganciato ad un secondo evento (ricongiungimento di Fiordiligi e Brandimarte), l'uno e l'altro dentro ad un terzo evento (il rinsavimento di Orlando). Le ripetute interruzioni determinano naturalmente la dinamica della lettura, che tende a correre in attesa di conoscere gli sviluppi della faccenda relativa ad Orlando. Il cui riconoscimento è ora reso per via narrativa, grazie all'intervento di Fiordiligi: il racconto scioglie qui i propri nodi con mezzi propri, e non più appoggiandosi all'intervento analettico dell'autore, come nei due casi precedenti del naviglio e di Fiordiligi. Se tra i tratti peculiari del *Furioso* c'è, come ha voluto Zatti²⁰, l'intersecarsi e il reciproco ostacolarsi delle *quêtes* individuali, e se questo è uno dei meccanismi generativi dell'*entrelacement*; qui è anche il modo con il quale l'intreccio si risolve, e una singola «voce», incrociandone un'altra, ne determina la risoluzione e la chiusura. Del resto proprio questa sembra la funzione narrativa di Fiordiligi, il solo personaggio che, incontrandolo, riconosce Orlando almeno altre due volte prima di questa²¹.

E in effetti, da qui in poi per una manciata di ottave, la narrazione si fa puramente eventiva. La lunga scena dell'immobilizzazione di Orlando avviene in «presa diretta», con una tecnica dell'uso dei tempi verbali che potremmo definire ad effetto drammatico. Vi si alternano infatti il presente ed il perfetto semplice in maniera niente affatto casuale. Nell'operazione (ott. 47-53) sono coinvolti cinque paladini: Astolfo, Sansonetto, Oliviero, Brandimarte, Dudone. Dapprima si avvicinano a Orlando tutti e cinque, nel movimento iniziale con il quale lo circondano (ott. 47, tutta con tempi del passato). Seguono i tentativi di immobilizzazione, che si susseguono l'un l'altro in una sequenza di ripetuti fallimenti. Orlando reagisce colpendo Dudone (48, 1-5); il colpo viene parzialmente ammortizzato da Oliviero, che salva così la vita all'altro (48, 6-8 – 49, 1-2). È a questo punto che si ha la prima transizione al presente: che rappresenta in rapidissima successione un colpo di spada di Sansonetto con il quale il bastone di Orlando viene tagliato (49, 3-5), poi Brandimarte che afferra Orlando (49, 6-7), Astolfo che lo prende alle gambe (49, 8). Il presente indicativo rallenta la rappresentazione visiva, per qualche istante, in questo momento carico di *suspense*; si tratta di situazioni di grande attesa per il lettore, che si aspetta l'imminente risoluzione della colluttazione. Ma una nuova transizione al perfetto semplice ne demarca piuttosto la *catastrophé* (50, 1-7)²²:

Scuotesi Orlando, e lungi dieci passi
da sé l'Inglese *fe'* cader riverso:
non *fa* però che Brandimarte il *lassi*
[...]
Ad Olivier che troppo innanzi *fassi*,
menò un pugno sì duro e perverso,
che lo *fe'* cader pallido et esangue.

Non appena l'azione riprende, con un nuovo slancio da parte dei cavalieri, ritorna il presente, a valorizzarne ancora drammaticamente la tensione istante (51, 5-8):

Dudone e Astolfo che levati *sono*,
 [...]
 e Sansonetto che 'l bel colpo ha fatto,
 adosso a Orlando *son* tutti in un tratto;

e così prosegue nei versi successivi (Dudone «abbraccia» da dietro Orlando, Astolfo «gli ha prese» le braccia assieme agli altri, «né lo puon tutti insieme anco tenere», ecc.); e quindi il perfetto, a demarcarne il compimento e l'ultima conclusione: quando Oliviero, con uno stratagemma, riesce finalmente a far cadere Orlando (53, 3-8):

In quel tempo Olivier di terra *sale*,
 là dove steso il gran pugno l'avea;
 e visto che così si potea male
 far di lui quel ch'Astolfo far volea,
si pensò un modo, et ad effetto il *messe*,
 di far cadere Orlando, e gli *successe*.

Questa conclusione viene ritardata da una breve sosta comparativa con cui viene resa la potenza ancora indomita di Orlando, che si trascina tutti e tre i cavalieri che gli stanno attaccati come un toro trascina la canaglia che lo azzanna:

C'ha visto toro a cui si dia la caccia,
 e ch'alle orecchie abbia le zanne fiere,
 correr mugliando, e trarre ovunque corre
 i cani seco, e non potersi sciorre;

imagini ch'Orlando fosse tale,
 che tutti quei guerrier seco trahea (52, 5-8, 53, 1-2).

La sproporzione della mole del toro rispetto a quella dei cani rende con pochi colpi di pennello il salto di statura tra la forza smisurata del Conte e quella dei cavalieri, il cui valore è pure ben noto al lettore.

Le sette ottave corrono senza nessuno stacco di inquadratura: un piano sequenza nel quale il soggetto in movimento (Orlando, s'è visto, si sposta nello spazio come il toro che trascina i cani) viene seguito dal lettore. Lungo l'intera scena, l'obiettivo è fisso su Orlando, inquadrato al centro del campo visivo; nel quale irrompono di volta in volta da soli o a coppie o tutti insieme i cinque cavalieri che cercano di immobilizzarlo. Il lettore li vede comparire e agire e scomparire e ritornare nel campo visivo di Orlando. Nessuna pausa e nessuna fuga metanarrativa. Il continuo movimento all'interno del campo visivo rende la lunga scena, pur nell'assenza di stacchi di inquadratura, ritmicamente concitata. È in queste ottave il momento strutturalmente più dinamico del canto: grande concentrazione eventiva (i verbi sono aspettualmente puntuali), massima densità dell'azione (le azioni si susseguono l'una all'altra in spazi testualmente ridotti: pochi versi, in qualche caso un solo distico).

Ne viene tanto più rilevata l'atmosfera distesa che segue, quando la scena si sposta sulla spiaggia (55, 5-8) e Orlando viene lavato e poi, costretto ad ispirare il senno dall'ampolla che gli porge Astolfo, fatto rinsavire (56-57). L'azione è rallentata da una comparazione caratterizzata da un'ampia inarcatura sintattica (58)²³, che si focalizza su Orlando, ora non più in movimento ma quasi immobile, e non più perché costretto dai vincoli (anche se è ancora vincolato dalle corde): il suo solo movimento è quello del capo e degli occhi che girano stupiti sugli astanti (59, 1-6):

E Brandimarte, e il fratel d'Aldabella,
e quel che 'l senno in capo gli ridusse,
pur pensando riguarda, e non favella,
come egli quivi e quando si condusse.
Girava gli occhi in questa parte e in quella,
né sapea immaginar dove si fusse;

e si volgono meravigliati sulla sua stessa persona (59, 7-8). La quiete straniata rende insomma il punto di vista del Conte, e l'ottava 60 con la quale l'episodio si chiude ricorre *funzionalmente* alle parole di Sileno nell'egloga VI di Virgilio:

Poi disse, come già disse Sileno
a quei che lo legâr nel cavo speco:
– *Solvite me*, – con viso sì sereno,
con guardo sì men de l'usato bieco,
che fu slegato; e de' panni ch'avieno
fatti arrear parteciparon seco,
consolandolo tutti del dolore,
che lo premea, di quel passato errore.

La meravigliata quiete che accompagna quelle parole gira sulla situazione l'atmosfera serena rappresentata da Virgilio nell'egloga. Le parole che Sileno rivolge svegliandosi ai due *pueri* che lo hanno legato e alla Nàide, sono accompagnate dal riso: «Ille dolum ridens: “Quo vincula nectitis?” inquit. / “Solvite me, pueri; satis est potuisse videri”» (vv. 23-24). Ma del personaggio virgiliano è valorizzata qui tutta l'ambiguità²⁴. Nel seguito dell'egloga infatti, Sileno accondiscende alla pretesa dei suoi carcerieri e intona un canto su temi cosmogonici, lucreziani, mitologici, forzando i confini del genere bucolico. L'operazione sembra una risposta all'invito di Varo a celebrare le sue imprese con la poesia epica²⁵; e in effetti, sul gioco finisce nelle sue parole per prevalere il canto, al *ludere versu* (v. 1) si sostituisce il *canere*²⁶, indicando il primo verbo appunto la levità del genere bucolico, il secondo la *gravitas* del genere epico²⁷. Girato nel contesto del *Furioso*, questo movimento diviene un avvertimento per il lettore circa la grande modulazione che si sta dispiegando: come il canto che segue di Sileno abbandona i modi bucolici e assume movenze epiche; così il racconto di Ariosto diviene, da romanzesco e ludico, grave ed epicamente fi-

nalizzato. Dunque da qui in poi Orlando si dedicherà senza più distrazioni romanzesche alla guerra contro i Saraceni. Con il chiudersi di una delle diversioni narrative portanti del *Furioso*, viene mandato un segnale molto chiaro dello spegnersi della sua leggerezza²⁸.

La modulazione tonale che si verifica nella fase conclusiva dell'episodio di Orlando ricorda inoltre quanto è stato osservato dalla critica circa il temperamento di registri differenti e addirittura contrastanti che viene costantemente praticato dall'Ariosto nel *Furioso*²⁹. Se mai si può ancor oggi discorrere dell'*armonia* ariostesca, dopo che gli studi sull'intreccio hanno mostrato quanto, viceversa, di disarmonico se non di «anticlassico» vi alberghi³⁰, lo si dovrà probabilmente fare in margine a trapassi o modulazioni del genere. E si dovrà forse nel contempo tenere ben in vista come anche nei quadri più drammatici e più dinamici, Ariosto non rinunci a rapide pennellate che ridimensionano e contengono il registro contestualmente dominante. Così, in questo episodio, il modo con cui Dudone cerca di far cadere Orlando: con lo sgambetto, come fanno i bambini che s'azzuffano (52, 1-2):

Dudon con gran vigor dietro l'abbraccia,
pur tentando col piè farlo cadere.

E tutta la scena, anche se giocata principalmente sul movimento drammatico e sulla possente forza del Conte, non cessa di sembrare qua e là una zuffa tra personaggi comici, che si menano formidabili colpi, di mano o con le loro armi (il bastone di Orlando), cadono tramortiti, si rialzano, ricadono, eccetera.

La seconda sequenza si chiude con l'offerta della corona delle Isole lontane fatta da Bardino a Brandimarte e da questi rifiutata³¹; e con l'annuncio della partenza della flotta guidata da Dudone verso la Provenza. Lo stacco avviene con la prolessi di cui si è detto. Le prime ottave della terza sequenza raccontano sommariamente la ritirata di Agramante entro le mura di Arles (66-67, 1-4), le gesta (ancora) di Marfisa e Bradamante (67, 5-8, 68-70, 1-4), i preparativi e la partenza di Agramante per mare (73), la fuga di Marsilio a Valenza (74). La narrazione ritrova un ritmo rallentato dal ricorso al commento autoriale (71, 2-4; 72), all'azione durativa (71, 5-8: come muoiono i Saraceni) e stativa (73: Agramante sosta ad Arles, in attesa del vento propizio per salpare), e alla narrazione di quello che Chatman³² definirebbe un evento-satellite (ott. 74, la fuga di Marsilio a Valenza, con rinvio extratestuale alla «guerra che fu poi / la sua ruina e degli amici suoi», narrata nell'*Entrée d'Espagne* e nella *Spagna*). Viene così preparata la sequenza finale, che arriva senza stacchi narrativi, e che si definisce soltanto in base al luogo diverso in cui è ambientata la narrazione, e cioè il mare aperto. Le sue prime ottave trasmettono al lettore il senso della durata della navigazione di Agramante, soffermandosi per qualche tempo sul malcontento degli equipaggi, le chiacchiere e le maldicenze: rallentando insomma la narrazione eventiva grazie a queste inquadrature interne, nelle quali sono compresi i pensieri e le decisioni di Agramante circa la rotta da segui-

re e la scelta della destinazione (75-77). La vera e propria battaglia incomincia con l'ott. 80, a seguito del fortuito incontro in mare con la flotta di Dudone, e con un nuovo ricorso alla narrazione scenica. La transizione è scandita dal passaggio di tempo verbale, dal presente al perfetto puntuale (79, 5-8; 80):

*e vien [Agramante] senza temer ch'intorno sia
che contra lui s'ardisca di far mossa; [...]*

*Sì che i navili che d'Astolfo avuti
avea Dudon, di buona gente armati, [...]
assalîr gli inimici sproveduti,
gittaro i ferri, e sonsi incatenati.*

La rapidità dell'azione viene resa dall'incalzare ravvicinato dei verbi (*assalîr, gittaro*), e dal loro perfezionamento aspettuale nel passato composto (*sonsi incatenati*: l'azione è subito compiuta), che arriva immediatamente dopo. La descrizione dell'attacco trasmette la concitazione e l'incalzare della battaglia mediante l'accumulazione (81, 5-8 «Poi cominciare oprar le mani e il senno, / e ferro e fuoco e sassi di gran pondo / tirar con tanta e sì fiera tempesta / che mai non ebbe il mar simile a questa») e il polisindeto (83, 1-6 «D'alto cader sente gran sassi e gravi / *da* machine cacciati e da tormenti; / *e* prore e poppe fraccassar de' navi, / *et* aprire uscì al mar larghi e patenti»). E la avvicina e rende emotivamente partecipata con un nuovo passaggio temporale al piano del presente narrativo. Nelle ultime tre ottave il racconto eventivo passa ad una modalità che potremmo definire esemplare, tipica. Il presente non designa più un'azione puntuale, ma il ripetersi di una situazione processuale, come conferma il pronome indefinito soggetto (*altri*, cioè 'alcuni'). In questo luogo, a sigillare il canto, interviene la raffinatissima retorica ariostesca, che nel descrivere i modi con cui muoiono i pagani, oppone e incrocia i diversi destini, così come le parole che li rappresentano (82-86, 1-4):

*Altri che 'l ferro e l'inimico caccia,
nel mar si getta, e vi s'affoga e resta:
altri che muove a tempo piedi e braccia,
va per salvarsi o in quella barca o in questa;
ma quella, grave oltre il dover, lo scaccia,
e la man, per salir troppo molesta,
fa restare attaccata ne la sponda:
ritorna il resto a far sanguigna l'onda.*

*Altri che spera in mar salvar la vita,
o perderlavi almen con minor pena,
poi che notando non ritrova aita,
e mancar sente l'animo e la lena,
alla vorace fiamma c'ha fuggita,
la tema di annegarsi anco rimena:
s'abbraccia a un legno ch'arde, e per timore
c'ha di due morte, in ambe se ne muore.*

*Altri per tema di spiedo o d'accetta
che vede appresso, al mar ricorre invano,
perché dietro gli vien pietra o saetta
che non lo lascia andar troppo lontano.*

Quattro modi di morire, scanditi anaforicamente dalla ripetizione del pronome soggetto, e raccontati ciascuno in uno spazio testuale crescente (due, sei, otto versi) e poi calante (quattro versi), in misura proporzionale all'articolazione di quel processo di morte: per semplice affogamento (84, 1-2), per affogamento, ma dopo aver tentato di trovare la salvezza nelle scialuppe già sovraccariche (84, 3-8), per affogamento e per il fuoco, dopo essersi gettati in acqua per fuggire le fiamme, ed essere ritornati alle fiamme per fuggire l'acqua (85); infine, in mare per sfuggire alle saette nemiche, che pure arrivano a colpire mortalmente (86, 1-4). L'accorata *descriptio mortis* viene interrotta nel mezzo dell'evento, licenziato rapidamente con i quattro ultimi versi di transizione al canto quarantesimo. L'emozione così virgilianamente declinata nella forma della *pietas*, viene tenuta alta proprio per la rinuncia all'estenuazione del racconto in altri dettagli: sublimi sobrietà, davvero, perfetta nella sua misura lessicale e nella sua durata.

4. Possiamo dunque concludere. Il XXXIX è un canto discendente e risolutivo, parte attiva del gran finale «a gradini» del *Furioso* di cui ha discorso San-girardi³³. Vi trovano soluzione alcune importanti linee narrative: la vicenda della follia di Orlando; le peripezie di Fiordiligi e Brandimarte; episodi che chiudono due dei molti fili (ma uno di questi è decisivo) che si intrecciano nella trama romanzesca del *Furioso*³⁴. Si aggiunga la definitiva uscita di scena di Marsilio; la risoluzione dell'episodio aperto a XXXV, 51 ss., laddove Rodomonte, battuto presso il ponte da Bradamante, dà mandato ad un suo servitore di condurre i propri prigionieri (di cui Bradamante riconosce le armi) in Africa: l'imbarcazione giunge come detto in porto in questo canto, i prigionieri ne sono liberati; e infine la ricomparsa di un personaggio – il cui trascorso irrisolto non appartiene nemmeno al *Furioso*, ma all'*Innamorato* – e cioè Dudone, che svolgerà una funzione epicamente fondamentale nel seguito del *Furioso*, in quanto protagonista della sconfitta in mare di Agramante: la sua prima comparsa nel *Furioso* avviene metanarrativamente nel cenno che ne fa Astolfo tramutato in mirto da Alcina (VI, 41); quindi ricompare in questo stesso canto, prigioniero a Biserta già nell'*Orl. inn.* (II, XVI, 66), ora liberato da Astolfo e incaricato della conduzione della flotta: Ariosto dunque raccoglie da Boiardo una linea tronca, e la porta a compimento, finalizzando il personaggio alla grande conclusione epica. Così è per il ruolo giocato da Orlando nella presa di Biserta: ruolo di comprimario assieme ad Astolfo, ma di reale protagonista secondo il commento implicito del narratore, che ne sottolinea la primazia (64, 3-8):

*Indi Orlando col duca si ristrinse,
et in che stato era la guerra, intese:
tutta Biserta poi d'assedio cinse,
dando però l'onore al duca inglese*

d'ogni vittoria; ma quel duca il tutto
facea, come dal conte venìa istrutto:

precisazione che riannoda il racconto ad un luogo preciso dell'*Inamoramento*³⁵, come ha ben notato Sangirardi, che porta questa congiunzione ad esempio delle connessioni tra i due poemi sorrette sull'adempimento di un «annuncio narrativo» del poema boiardo³⁶.

Alla risoluzione di tali linee corrisponde negativamente il fatto che non se ne apra alcuna di nuova. La macchina complessiva di questo canto dunque riduce e semplifica.

Per ciò che riguarda il grande conflitto epico della Cristianità contro i pagani, la direzione è la medesima: le tre grandi battaglie che sono qui rappresentate, quelle a campo aperto di Arles e Biserta, e quella di mare tra Dudone e Agramante, sono la sostanziale risoluzione del conflitto nella sua dimensione maggiore, e cioè lo scontro tra eserciti³⁷. La caduta di Biserta si verificherà nel XL, ma come si è già detto essa viene in sostanza anticipata proletticamente in questo canto. È ben inteso dal lettore che non potrà esserci un altro confronto tra gli eserciti, essendo l'esercito africano già allo stremo dopo la sconfitta ad Arles (di Agramante è già detto che aveva raccolto quante più genti aveva potuto in Africa, e per due volte: XXXIX, 20, 5-6 «Agramante ostinato alla vendetta / avea già vòta l'Africa due volte»). A questo generale clima risolutivo contribuiscono sul piano tonale le modalità non drammatiche degli stacchi narrativi, di cui abbiamo detto: le transizioni da una sequenza all'altra abbassano semmai la curiosità di lettura, preannunciando la prossimità dello sviluppo e l'esito dell'episodio. Esse inoltre preparano la semplificazione strutturale che si realizza, grazie alla confluenza della linea narrativa europea (la battaglia intorno ad Arles, dopo la sconfitta di Parigi) in quella africana (Agramante si sposta verso Biserta, e viene sconfitto in mare da Dudone che proviene da lì). E anzi: la compresenza di scenari topologicamente diversi (l'alternanza, cioè il montaggio alternato – secondo l'ormai invalsa terminologia cinematografica – dei due scenari africano ed europeo) è funzionale semmai, e una volta tanto, alla loro sincronia: da cui la percezione di una temporalità compatta e complessivamente *antiromanzesca*. Rovesciando di segno le parole con cui Ferroni caratterizza l'insieme del *Furioso*, in questo canto «spazio e tempo [...] si chiudono entro le prospettive epiche dell'assedio, del ritorno, del viaggio verso una meta definita»³⁸; l'assedio o piuttosto le due battaglie di Arles e Biserta; il ritorno di Orlando e la sua finalizzazione epica; la partenza di Dudone con la determinatissima missione di chiudere la guerra in Provenza. Tutto ciò è ben conforme alla tendenza che si manifesta nella seconda metà del *Furioso*, alla chiusura epica³⁹ e dunque alla progressiva risoluzione – che non sarà che differita dagli episodi estremi di Rugiero e Leone – del romanzo nell'*epos*.

NOTE

¹ Questo contributo è parte del ciclo di letture del testo integrale dell'*Orlando furioso*, organizzato congiuntamente dalle Università di Losanna e Padova e tutt'ora in corso (comitato scientifico: Guido Baldassarri, Gabriele Bucchi, Maria Cristina Cabani, Annalisa Izzo, Marco Praloran, Franco Tomasi). Il testo è stato letto il 5 maggio del 2010.

² Contro la consuetudine ariostesca, di staccare nei momenti culminanti dell'azione: M. Praloran, *Le lingue del racconto. Studi su Boiardo e Ariosto*, Roma, Bulzoni, 2009, pp. 136 ss. e 146, M. Praloran, *Tempo e azione nell'Orlando furioso*, Firenze, L. S. Olschki, 1999, pp. 8-10; *ibid.* 51 ss. l'annotazione circa il prevalere di stacchi tradizionali nell'ultima parte del *Furioso*, e segnatamente a partire dal c. XXXI.

³ S. Zatti, *Il «Furioso» fra epos e romanzo*, Pisa, Pacini Fazzi, 1990, pp. 30-31; Praloran, *Tempo e azione nell'Orlando furioso* cit., p. 53: dal c. XXXIX «l'intreccio filerà regolarmente [...]». L'illusorismo narrativo è finito».

⁴ D. Javitch, «*Cantus interruptus*» in *the Orlando furioso*, «Modern language notes», 95, 1, 1980, pp. 66-80.

⁵ Così ne scrive Bigi, in L. Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di E. Bigi, Milano, Rusconi, 1982, p. 1602 n. 1: l'eliminazione dell'esordio è determinata dal mutamento dei rapporti fra gli Estensi e i Medici dopo il 1519, «quando Leone X cominciò a manifestare la sua intenzione di far valere di nuovo i diritti del papato nei confronti di Modena e Reggio e della stessa Ferrara [...]: un mutamento che rendeva inattuale e inopportuno un atteggiamento amichevolmente conciliante (anche se forse non privo di sfumature ironiche), come quello assunto verso il papa in questo proemio»; e cfr. A. Casadei, *La strategia delle varianti. Le correzioni storiche del terzo «Furioso»*, Lucca, Pacini Fazzi, 1988, pp. 73-75; e C. Segre, *Le notti di Bradamante e le varianti narrative dell'«Orlando furioso»*, «Esperienze letterarie», XXXIII, 1, 2008, p. 8.

⁶ A. Izzo, «*Al fin trarre l'impresa*». Passi di chiusura narrativa e ideologia nell'«*Orlando furioso*», «Strumenti critici», 108, 2005, pp. 225-46: 238.

⁷ Cfr. Izzo, «*Al fin trarre l'impresa*». Passi di chiusura narrativa e ideologia nell'«*Orlando furioso*» cit., p. 237, dove l'artificio della transizione, con l'interruzione del commento autoriale, è paragonato all'*enjambement*.

⁸ I. Calvino, *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, 1991, p. 70: «L'attacco del canto successivo [...] comporta quasi sempre uno slargarsi dell'orizzonte, una presa di distanza dall'urgere della narrazione».

⁹ La divisione dell'episodio del duello tra la fine del c. XXXVIII e l'inizio del XXXIX è un acquisto dell'edizione del '21 su cui si sofferma Segre, *Le notti di Bradamante e le varianti narrative dell'«Orlando furioso»* cit., pp. 8-9, in una più complessiva analisi delle «varianti narrative» del *Furioso*.

¹⁰ Praloran, *Tempo e azione nell'Orlando furioso* cit., pp. 127-28.

¹¹ L. Blasucci, *Studi su Dante e Ariosto*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1969, p. 80.

¹² Praloran, *Tempo e azione nell'Orlando furioso* cit., p. 128.

¹³ La cui accumulazione «donne au lecteur l'impression d'un récit condensé, succinct, rapide» (H. Weinrich, *Le temps. Le récit et le commentaire*, a cura di M. Lacoste, Paris, Seuil, 1973, p. 119).

¹⁴ Un caso di scavalco dell'ottava, con slittamento del comparato all'inizio dell'ottava successiva (su cui cfr. Blasucci, *Studi su Dante e Ariosto* cit., pp. 109 ss.).

¹⁵ Di Dudone Boiardo racconta che viene fatto prigioniero da Rodomonte mentre cerca di opporsi insieme a Rinaldo allo sbarco del saraceno; di seguito viene trasportato in Africa e affidato da Agramante a Branzardo (*In*. II, XIV, 64-66, XV, 21, XXVIII, 53).

¹⁶ Weinrich, *Le temps. Le récit et le commentaire* cit., cap. 4, ii, pp. 111 ss.

¹⁷ Sul fenomeno e tutte le sue articolazioni nel *Furioso*, cfr. M. C. Cabani, *Costanti ariostesche. Tecniche di ripresa e memoria interna nell'«Orlando furioso»*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1990, pp. 61-114.

¹⁸ Un dispositivo analogo sembra agire all'ott. 33, 3-8, 34, 1-2:

Con Brandimarte fu, con Oliviero,
con Sansonetto e con molti altri tratto [il nocchiero]

ove dal duca e dal figliuol d'Uggiero
fu lieto viso agli suo' amici fatto;
e per mercede lui che li condusse,
vòlson che condannato al remo fusse.

Come io vi dico, dal figliuol d'Otone
i cavallier cristian furon ben visti [...]:

nella prima ottava, il sentimento di Astolfo e Dudone, in quanto espresso da un «lieto viso» rivolto verso gli amici, suggerisce la percezione di quell'accoglienza da parte degli amici stessi che lo vedono; nella ripresa, viceversa, quel sentimento è reso dal punto di vista di Astolfo.

¹⁹ Tutti effetti del presente, quando segue al perfetto semplice nella narrazione eventiva, secondo la ben nota analisi di Praloran, *Tempo e azione nell'Orlando furioso* cit., pp. 143-95 (partic. pp. 193-94).

²⁰ Zatti, *Il «Furioso» fra epos e romanzo* cit., pp. 14-20.

²¹ Cfr. XXIV, 74, e XXIX 44 (riconoscimento di Orlando presso il ponte di Rodomonte, sconfitto da Bradamante).

²² Si tratta della tecnica, già bene messa in evidenza da Praloran, *Tempo e azione nell'Orlando furioso* cit., pp. 165 ss. (e *passim*): al perfetto sono variamente attribuiti i valori della «risultatività», dell'oggettività, ecc.; al presente, quelli dell'espansione del processo e della sua intensificazione drammatica, dunque della soggettività della rappresentazione; tutti elementi perfettamente congruenti all'episodio in esame.

²³ Un caso di ottava 6 + 2, con ampia struttura sintattica ascendente nei primi sei versi, ed effetto per ciò stesso tanto più rallentante: «Come chi da noioso e grave sonno, / ove o vedere abominevol forme / di mostri che non son, né ch'esser ponno, / o gli par cosa far strana ed enorme, / ancor si maraviglia, poi che donno / è fatto dei suoi sensi, e che non dorme; / così, poi che fu Orlando d'error tratto, / restò maraviglioso e stupefatto» (su queste forme, cfr. Blasucci, *Studi su Dante e Ariosto* cit.).

²⁴ Sileno, nella tradizione greco-romana, è figura ambivalente: ebbro compagno di Dioniso, ma anche «cantore ispirato, rispettato e dotato di profonda saggezza» (G. Lieberg, *Lettura della sesta bucolica*, in *Lecturae virgilianae*, a cura di M. Gigante, Napoli, Giannini, 1988, I, p. 231).

²⁵ L'egloga comincia con una *recusatio* del genere epico da parte del pastore-poeta, in garbata risposta all'invito di Alfeno Varo: vv. 3-8 «Cum canerem reges et proelia, Cynthus aurem / vellit et admonuit: "Pastorem, Tityre, pinguis / pascere oportet ovis, deductum dicere carmen". / Nun ego (namque super tibi erunt, qui dicere laudes, / Vare, tuas cupiant, et tristia condere bella) / agrestem tenui meditabor harundine musam».

²⁶ E proprio grazie alla diversa voce che lo enuncia rispetto a quella di Titiro, vincolata al genere bucolico. Sull'intreccio e il «nidificare» delle voci l'una nell'altra nella sesta egloga, cfr. R. F. Thomas, *Voice, Poetics, and Virgil's sixth Eclogue*, in Id., *Reading Virgil and his Texts. Studies in Intertextuality*, Ann Arbor, The University of Michigan press, 1999, pp. 288-96: è proprio la «voce» di Sileno a consentire l'apertura epicizzante del canto, che si dispiega a partire dal v. 31 dell'egloga.

²⁷ Come osserva Clausen nel suo commento al v. 1 dell'egloga: «*ludere* [...] here opposed to *canerem* [v. 3], which connotes epic» (P. M. Virgil, *Eclogues*, a cura di W. Clausen, Oxford, Clarendon Press, 1988, p. 179); e cfr. i vv. 82-84: «*Omnia, quae Phoebo quondam meditante beatus / audiit Eurotas iussitque ediscere laurus, / ille [Sileno] canit*».

²⁸ Wells (cfr. M. A. Wells, «*Solvite me*»: *Epic, Romance, and the Poetics of Melancholy in the «Orlando furioso»*, *Italian Studies*, LIX, 2004, pp. 17-38) offre un'interpretazione della citazione virgiliana entro un quadro molto ampio, comprendente il tema della follia nelle sue declinazioni antiche e cinquecentesche, il suo rapporto con la letteratura classica e le sue implicazioni nel genere letterario.

²⁹ Cfr. Bigi, *Introduzione a Ariosto, Orlando furioso* cit., pp. 47-50; L. Caretti, *La poesia del Furioso*, in Id., *Ariosto e Tasso*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 28-40: 32; Blasucci, *Studi su Dante e Ariosto* cit., pp. 163-74; Calvino, *Perché leggere i classici* cit., p. 72, sostiene la possibilità che tale temperamento sia giocato all'interno della singola strofa.

³⁰ Praloran, *Tempo e azione nell'Orlando furioso* cit., p. 39: dal c. XIX «l'intreccio del Furioso

assume una figurazione così complessa, così marcatamente anticlassica, che può impressionare qualunque sostenitore dell'«armonia» ariostesca».

³¹ La scelta di Brandimarte è un ulteriore segnale del prevalere del codice cavalleresco, che favorirà la conclusione epica del romanzo.

³² S. Chatman, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Parma, Pratiche, 1981, pp. 52-54.

³³ G. Sangirardi, *Ludovico Ariosto*, Firenze, Le Monnier, 2006, p. 98: «A differenza dell'*Innamoramento de Orlando* [...] il *Furioso* si dota di una struttura conclusiva che sottolinea il carattere unitario del libro, la sua vocazione a essere opera in senso classico (pur lasciando qualche porta aperta a eventuali ramificazioni della materia). Ma la pluralità dell'intreccio e degli eroi impone un finale 'a gradini', in cui i grandi filoni del racconto si esauriscono l'uno dopo l'altro: l'amore infelice di Orlando si conclude con il suo rinsavimento miracoloso [...] che lo rende disponibile per il duello di Lampedusa [...], in cui, uccidendo Agramante e Gradasso, egli mette fine vittoriosamente al conflitto tra cristiani e mori».

³⁴ Il rinsavimento di Orlando è «l'ultima congiunzione annunciata e dunque attesa nelle aspettative del pubblico» (Praloran, *Tempo e azione nell'Orlando furioso* cit., p. 52).

³⁵ Cito dall'edizione a cura di R. Brusca, Torino, Einaudi, 1995, II, 1, 19, 1-4: «Era in quel tempo gran terra Biserta, / che oggi è disfatta al litto alla marina, / però che in questa guerra fu deserta: / Orlando la spianò con gran roina».

³⁶ Sangirardi, *Ludovico Ariosto* cit., pp. 111-12.

³⁷ La sconfitta di Arles, il passaggio dei Saraceni in Africa e la successiva loro sconfitta in mare sono gli episodi risolutivi dell'«impalcatura» del *Furioso*, secondo Segre (C. Segre, *Esperienze ariostesche*, Pisa, Nistri-Lischi, 1966, pp. 21-22): e sono tre episodi portanti in questo canto. Su tale impalcatura sono imbastite, secondo il critico, le due «principali trame» dell'opera (p. 22), una delle quali (la trama riguardante Orlando) trova in questo stesso canto un episodio decisivo.

³⁸ G. Ferroni, *Ludovico Ariosto*, in *Storia della Letteratura italiana. Il primo Cinquecento*, a cura di E. Malato, Milano, Il Sole 24 Ore, 2005, IV, pp. 353-455: 433.

³⁹ Zatti, *Il «Furioso» fra epos e romanzo* cit., pp. 30-31, e Praloran, *Tempo e azione nell'Orlando furioso* cit.

ABSTRACT

L'articolo contiene l'analisi strutturale e stilistica del c. xxxix dell'*Orlando Furioso*. Il canto rappresenta uno snodo narrativo fondamentale nell'intreccio del poema, poiché in esso trova risoluzione uno dei suoi fili narrativi principali, cioè la pazzia di Orlando. Lo studio esamina in primo luogo le grandi partizioni narrative del canto, quindi prende in esame dettagliatamente ciascuna di esse considerando la funzione e l'interazione fra i personaggi, la tecnica degli stacchi narrativi e del punto di vista, le strutture temporali, i principali fenomeni stilistici. I risultati dell'analisi sono messi in relazione con la posizione del canto entro la grande macchina narrativa del *Furioso*, in ordine alla progressiva risoluzione del romanzo nell'*epos*.

This article is a structural and stylistic analysis of 39th *Orlando furioso's* canto. In this canto there's a fundamental and crucial turning-point of poem's plot, because it contains the resolution of one of the most important themes of the poem: Orlando's madness. First the article examines the great narrative partitions, then the function and the interaction between the characters, the point of view and narrative passages technique, the temporal structures, the main stylistic phenomena. Analysis results are related with canto's position and function in the poem, in order to its progressive resolution from romance to epic.

