CAPITOLO

14

L'*Orlando furioso*

«Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori, / le cortesie, l'audaci imprese io canto» (Ariosto, Orlando furioso I 1)

OBIETTIVI

1. Ricostruire la storia del poema: la continuazione di Boiardo e le tre edizioni, con la revisione linguistica del 1532
2. Riconoscere i tre filoni narrativi e spiegare l'entrelacement e la quête
3. Leggere, parafrasare e analizzare il proemio, la fuga di Angelica, la follia di Orlando e il viaggio di Astolfo sulla Luna
4. Riconoscere l'ironia del narratore e i suoi interventi nel racconto
5. Discutere i temi del poema (follia, fortuna, crisi della cavalleria) e le principali interpretazioni critiche

INDICE DEL CAPITOLO

14.1 Il poema: un libro scritto tre volte 2
14.2 La struttura: una trama a più fili 7
14.3 Lettura: la fuga di Angelica e la «gran bontà de' cavallieri antiqui» (canto I) 11
14.4 Lettura: la follia di Orlando (canto XXIII) 14
14.5 Lettura: Astolfo sulla Luna (canto XXXIV) 18
14.6 Temi, visione del mondo e fortuna del poema 22

Italiano 3 · Parte IV · Umanesimo e Rinascimento · versione 1.0
Capitolo 14: L'Orlando furioso · pagine 405–434 del volume completo · estratto per lo studio

Alla fine del capitolo 13 abbiamo lasciato Ariosto a Ferrara, al servizio degli Este. Ora apriamo il libro che ha scritto e riscritto per quasi trent'anni e che lo ha reso famoso in tutta Europa: l'*Orlando furioso*, 46 canti e 4842 ottave, cioè 38.736 endecasillabi, più del doppio dei versi della *Commedia*. Eppure si legge con facilità sorprendente, perché è costruito per non annoiare mai: quando una storia sta per diventare lunga, il narratore la interrompe e ci porta altrove.

Il poema racconta molte cose insieme: una guerra tra Carlo Magno e i saraceni; la fuga di una principessa orientale, Angelica, inseguita da cavalieri che la desiderano; l'amore contrastato di Ruggiero e Bradamante, da cui discenderà la casata degli Este; e soprattutto la pazzia di Orlando, il più forte e il più saggio dei paladini. Leggeremo prima il quadro (come è nato, come è costruito), poi i testi, ottava per ottava, infine le idee che il poema propone sull'amore, sulla fortuna e sul mondo delle corti.

14.1 Il poema: un libro scritto tre volte

14.1.1 Continuare Boiardo

Come hai visto nel capitolo 13, l'*Inamoramento de Orlando* di Boiardo era rimasto interrotto nel 1494, e a Ferrara il pubblico voleva sapere come andava a finire. Ariosto, che cominciò a lavorare al suo poema intorno al 1505, riprese la storia dal punto in cui Boiardo l'aveva lasciata. Il *Furioso* è dunque, prima di tutto, una **continuazione**: personaggi, parentele, armi incantate, perfino l'anello magico di Angelica vengono dall'*Inamoramento*.

Continuare, però, non vuol dire imitare. Il titolo stesso lo dichiara: Boiardo aveva raccontato Orlando *innamorato*, Ariosto racconta Orlando *furioso*, cioè impazzito. Il passaggio dall'amore alla follia è il cuore della sua invenzione, e il proemio lo annuncia come «cosa non detta in prosa mai né in rima». Molti commentatori hanno notato che il titolo ricorda quello di una tragedia di Seneca, l'*Hercules furens* (Ercole furioso), dove il più forte degli eroi perde la ragione: anche Orlando è il più forte dei paladini, e anche lui la perde.

14.1.2 Le tre edizioni (1516, 1521, 1532)

Il *Furioso* uscì a stampa tre volte a Ferrara, mentre Ariosto era vivo, ogni volta in una forma diversa (Figura 14.1). La **prima edizione**, del 1516, aveva **40 canti** ed era dedicata, come le successive, al cardinale Ippolito d'Este. La **seconda**, del 1521, conservava i 40 canti ma correggeva molti particolari, soprattutto nella lingua. La **terza**, del 1532, è quella che leggiamo oggi: i canti diventarono **46**, perché Ariosto aggiunse nuovi episodi (tra cui la storia di Olimpia e la gara di generosità tra Ruggiero e il principe Leone) e inserì riferimenti alle guerre che devastavano l'Italia.

Il cambiamento più importante del 1532, però, riguarda la lingua. Nelle prime edizioni Ariosto scriveva in un italiano letterario ricco di forme padane accanto a forme toscane e latineggianti: la lingua delle corti del Nord, la stessa di Boiardo. Dopo le *Prose della volgar lingua* di Bembo (1525, capitolo 11) rivide il poema verso per verso sul modello del fiorentino di Petrarca e Boccaccio: doppie e scempie, desinenze verbali, forme dialettali. Il *Furioso* del 1532 è così uno dei documenti più chiari della **codificazione cinquecentesca** della lingua: un grande scrittore del Nord sceglie una lingua comune, regolata da una grammatica, perché il suo libro possa essere letto in tutta Italia.

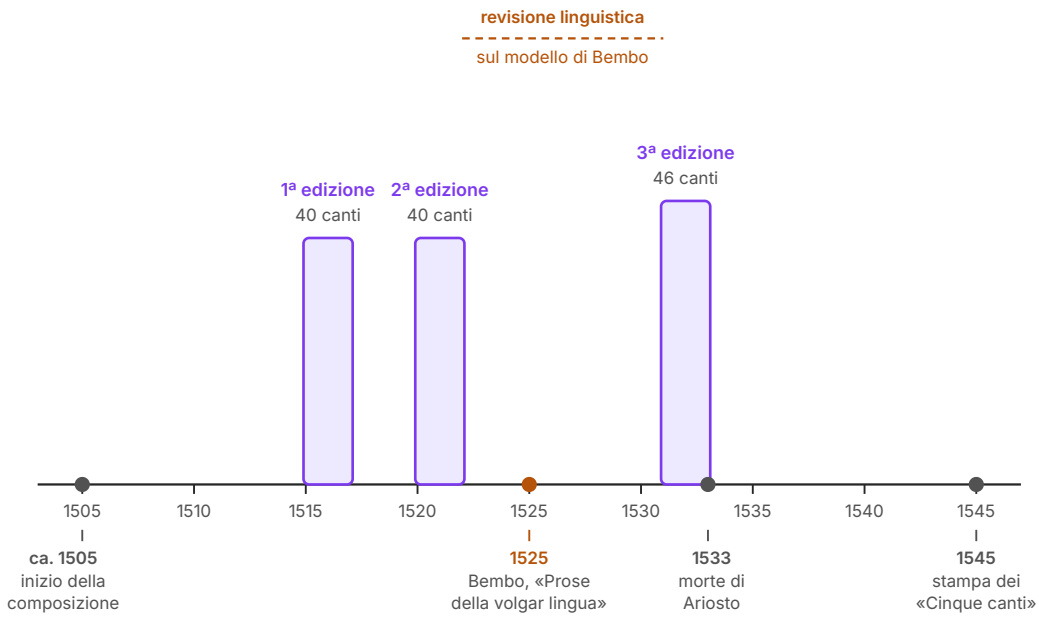


Figura 14.1 Le tre edizioni del *Furioso* su un asse del tempo proporzionale. L'altezza di ogni barra è proporzionale al numero dei canti (40, 40, 46). Tra la seconda e la terza edizione Ariosto riscrive la lingua del poema seguendo le *Prose* di Bembo (1525). I *Cinque canti* furono stampati postumi.

DA RICORDARE

Il *Furioso* e la questione della lingua. Delle tre risposte alla domanda «quale italiano scrivere?» studiate nel capitolo 11, l'ultima edizione del *Furioso* mostra la vittoria pratica di quella di Bembo: un poeta ferrarese, con un pubblico già vastissimo, si adegua alla norma del fiorentino delle Tre Corone. Dopo il 1532 nessun grande poeta italiano scriverà più nella lingua mista delle corti padane.

APPROFONDIMENTO

I *Cinque canti*. Dopo la prima edizione, in anni che gli studiosi non riescono a fissare con certezza, Ariosto scrisse cinque canti che dovevano forse entrare nel poema, ma non li inserì mai. Sono molto più cupi del *Furioso*: vi domina l'invidia, i personaggi si tradiscono, la corte di Carlo Magno sembra avviata alla rovina. Furono stampati dopo la morte del poeta, nel 1545, in appendice a un'edizione del *Furioso*. Si discute anche sul motivo per cui Ariosto li tenne da parte; molti pensano che il loro tono non si accordasse con quello del poema.

14.1.3 Il proemio (canto I, ottave 1–4)

Il poema si apre, come i poemi epici antichi, con un **proemio**: quattro ottave che dichiarano l'argomento (ottave 1–2), dedicano l'opera a Ippolito d'Este (ottava 3) e annunciano il tema encomiastico, cioè la lode della casata (ottava 4). Leggile con la parafrasi accanto.

Tabella 14.1 *Fur.* I 1–4: il proemio (testo dell'edizione 1532) e parafrasi.

Testo	Parafrasi
1 Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori, le cortesie, l'audaci imprese io canto, che furo al tempo che passaro i Mori d'Africa il mare, e in Francia nocquer tanto, seguendo l'ire e i giovenil furori d'Agramante lor re, che si diè vanto di vendicar la morte di Troiano sopra re Carlo imperator romano.	Io canto le donne, i cavalieri, le armi, gli amori, le azioni cortesi, le imprese audaci che avvennero al tempo in cui i Mori attraversarono il mare dall'Africa e fecero tanto danno in Francia, seguendo l'ira e il furore giovanile del loro re Agramante, che si vantò di vendicare la morte di (suo padre) Troiano su re Carlo, imperatore romano.
2 Dirò d'Orlando in un medesmo tratto cosa non detta in prosa mai né in rima: che per amor venne in furore e matto, d'uom che sì saggio era stimato prima; se da colei che tal quasi m'ha fatto, che 'l poco ingegno ad or ad or mi lima, me ne sarà però tanto concesso, che mi basti a finir quanto ho promesso.	Nello stesso tempo dirò di Orlando una cosa mai detta né in prosa né in versi: che per amore diventò furioso e pazzo, lui che prima era considerato tanto saggio; (lo dirò) se colei che ha reso quasi così anche me, e che a poco a poco mi consuma il poco ingegno che ho, me ne lascerà abbastanza da finire ciò che ho promesso.
3 Piacciavi, generosa Erculea prole, ornamento e splendor del secol nostro, Ippolito, aggradir questo che vuole e darvi sol può l'umil servo vostro. Quel ch'io vi debbo, posso di parole pagare in parte e d'opera d'inchiostro; né che poco io vi dia da imputar sono, che quanto io posso dar, tutto vi dono.	Vi piaccia, nobile discendente di Ercole, ornamento e splendore del nostro secolo, Ippolito, gradire questo (dono), che il vostro umile servitore vuole darvi ed è l'unico che può darvi. Ciò che vi devo, posso ripagarlo solo in parte con parole e con un lavoro d'inchiostro; e non mi si può accusare di darvi poco, perché tutto quello che posso dare, ve lo dono.
4 Voi sentirete fra i più degni eroi, che nominar con laude m'apparecchio, ricordar quel Ruggier, che fu di voi e de' vostri avi illustri il ceppo vecchio. L'alto valore e' chiari gesti suoi vi farò udir, se voi mi date orecchio, e vostri alti pensier cedino un poco, sì che tra lor miei versi abbiano loco.	Fra gli eroi più degni che mi preparo a nominare con lode, sentirete ricordare quel Ruggiero che fu il capostipite (il «ceppo vecchio») vostro e dei vostri illustri antenati. Vi farò ascoltare il suo grande valore e le sue imprese gloriose, se mi presterete orecchio e se i vostri alti pensieri si faranno un po' da parte, così che i miei versi trovino posto fra loro.

Guida alla lettura

Comprensione. Il primo verso elenca sei oggetti disposti a coppie (*le donne* e *i cavallier*, *l'arme* e *gli amori*, *le cortesie* e *l'audaci imprese*): sono i due mondi che il poema intreccia, la guerra e l'amore. Il verbo arriva solo alla fine del v. 2, *io canto*: è la formula dei poemi antichi (l'*Eneide* co-

mincia con «arma virumque cano», «canto le armi e l'uomo»), ma l'oggetto qui non è un eroe solo, è un mondo intero.

Analisi. Nell'ottava 2 c'è il primo esempio dell'ironia che accompagna tutto il poema. Il poeta promette di raccontare come Orlando è impazzito per amore, e subito aggiunge che anche lui è quasi nelle stesse condizioni, per colpa di una donna che gli «lima» a poco a poco il poco ingegno. Il narratore si mette sullo stesso piano del personaggio e anticipa il tema centrale: nessuno è al sicuro dalla follia d'amore, neppure chi la racconta. L'ottava 3 è costruita sull'antitesi tra il poco che il poeta può dare (parole, inchiostro) e il molto che deve al signore; il distico la scioglie: chi dà tutto quello che ha non dà poco.

Interpretazione e contesto. «Generosa Erculea prole» è un elogio con un gioco di parole: Ippolito è figlio di Ercole I d'Este, e il nome del padre lo collega all'eroe del mito. L'ottava 4 introduce la linea **encomiastica** del poema, cioè la lode della famiglia del signore: Ruggiero, un cavaliere saraceno che alla fine si farà cristiano e sposerà Bradamante, è il capostipite degli Este. Celebrare il signore era un dovere del poeta di corte; ma Ariosto lo fa con misura, chiedendo a Ippolito di mettere da parte per un momento i suoi «alti pensieri». Il rapporto tra i due fu difficile, come sai dalle *Satire* (capitolo 13).

ESEMPIO SVOLTO

Misurare un'ottava. Nel capitolo 13 hai studiato la forma dell'ottava: otto endecasillabi con rime ABABABCC. Applichiamola all'ottava 22 del canto I, che leggeremo più avanti. Segniamo le sinalefi con ‿ e gli accenti principali in grassetto.

- v. 1: Oh gran bon-**tà** de' ca-val-**lie**-ri‿an-**ti**-qui → 11 sillabe, una sinalefe; accenti di 4ª, 8ª e 10ª: endecasillabo *a minore*.
- v. 2: E-ran ri-**va**-li,‿e-ran di **fé** di-**ver**-si → 11 sillabe, una sinalefe (*li e*), nonostante la virgola; accenti di 4ª, 8ª e 10ª: *a minore*.
- v. 5: e pur per **sel**-ve‿o-**scu**-re‿e **cal**-li‿o-**bli**-qui → 11 sillabe con tre sinalefi; accenti di 4ª, 6ª, 8ª e 10ª: *a maiore*, con un ritmo regolarissimo, quasi una cavalcata.
- v. 8: o-ve‿u-na **stra**-da‿in **due** si di-par-**ti**-va → 11 sillabe, due sinalefi; accenti di 4ª, 6ª e 10ª: *a maiore*.

Lo schema delle rime è **ABABABCC**: *antiqui, iniqui, obliqui* (A); *diversi, dolersi, aversi* (B); *arriva, dipartiva* (C). Nota la funzione del distico finale: le prime sei righe contengono il commento del narratore, le ultime due riportano il racconto ai fatti (il cavallo arriva a un bivio). È un uso tipico di Ariosto: la coppia di rime baciate chiude un pensiero e apre la scena successiva.

14.2 La struttura: una trama a più fili

14.2.1 Tre filoni principali

Nel primo canto compaiono Orlando, Angelica, Rinaldo, Ferraù, Sacripante, Bradamante, e nessuno sta fermo. Per orientarsi conviene distinguere tre **filoni narrativi**, cioè tre storie principali che attraversano il poema (Tabella 14.2).

Il primo filone è **la guerra**. Agramante, re d'Africa, ha invaso la Francia e assedia Parigi; poi la guerra si sposta in Africa e si chiude con un duello di tre cavalieri contro tre sull'isola di Lipadusa, nel quale muore Agramante. È il filone epico, quello della tradizione carolingia.

Il secondo filone è **Orlando e Angelica**. Angelica, figlia del re del Catai (il nome medievale della Cina), è desiderata da Orlando, da suo cugino Rinaldo, dai pagani Ferraù e Sacripante, e fugge da tutti. Orlando abbandona Parigi per cercarla. Ma Angelica si innamora di un giovane soldato saraceno ferito, Medoro, lo cura, lo sposa e parte con lui per l'Oriente. Quando Orlando scopre la verità, impazzisce; per guarirlo il paladino Astolfo dovrà andare a riprendergli il senno sulla Luna.

Il terzo filone è **Ruggiero e Bradamante**: lui cavaliere saraceno, lei guerriera cristiana, sorella di Rinaldo. Si amano, ma qualcosa li separa sempre: il mago Atlante, che ha cresciuto Ruggiero e vuole sottrarlo a un destino di morte precoce, lo chiude in castelli incantati; la maga Alcina lo trattiene sulla sua isola; la guerra li mette in campi opposti. Merlino e la maga Melissa rivelano a Bradamante che dalle loro nozze nascerà la casa d'Este. Ruggiero si farà battezzare e i due si sposeranno: è il filone encomiastico, quello che giustifica la dedica a Ippolito.

Tabella 14.2 I tre filoni principali del *Furioso* (i numeri sono quelli dei canti nell'edizione 1532).

Filone	Protagonisti	Momenti principali	Come finisce
la guerra	Carlo Magno, Agramante, Rodomonte	invasione della Francia (I); assedio di Parigi (XIV–XVIII); presa di Biserta (XL); duello di Lipadusa (XLI–XLII)	Agramante muore, i cristiani vincono
Orlando e Angelica	Orlando, Angelica, Medoro, Astolfo	fuga di Angelica (I); palazzo di Atlante (XII); Angelica e Medoro (XIX); follia (XXIII); Astolfo sulla Luna (XXXIV)	Angelica esce dal poema; Orlando rinsavisce (XXXIX)
Ruggiero e Bradamante	Ruggiero, Bradamante, Atlante, Melissa	profezia di Merlino (III); castello d'acciaio (IV); isola di Alcina (VI–VII); battesimo (XLI)	nozze e morte di Rodomonte (XLVI)

14.2.2 L'intreccio dei fili

I tre filoni non sono raccontati uno dopo l'altro ma intrecciati con la tecnica che nel capitolo 13 hai visto in Boiardo, l'*entrelacement*: il narratore segue un personaggio per qualche ottava o per

qualche canto, lo lascia, spesso nel momento più teso, e passa a un altro; molte ottave più avanti riprende il primo filo esattamente dove l'aveva lasciato. Nell'*Inamoramento* l'intreccio era soprattutto un modo di tenere sospeso il pubblico; nel *Furioso* diventa la struttura stessa del poema, governata con una precisione mai vista: nessun filo va perduto, e tutti arrivano alla fine. In un passo del canto XIV il narratore dice di sé che la sua «alta fantasia» non vuole che segua sempre un solo sentiero: è la dichiarazione di un metodo.

La Figura 14.2 mostra i momenti principali dei tre filoni sui 46 canti del poema. Già il primo canto è un esempio perfetto: Angelica fugge, incontra Rinaldo, fugge di nuovo, trova Ferraù sulla riva di un fiume; i due cavalieri combattono per lei, poi fanno pace e la inseguono insieme; si separano a un bivio; Rinaldo insegue il suo cavallo, e il narratore lo abbandona con una formula: «ma seguitiamo Angelica che fugge». Le formule di passaggio («Ma torniamo a…», «Lasciamolo andare…», «Di costui non dirò più per ora») sono i nodi del tessuto: il narratore li usa apertamente, e ci ricorda così che è lui a tenere tutti i fili.

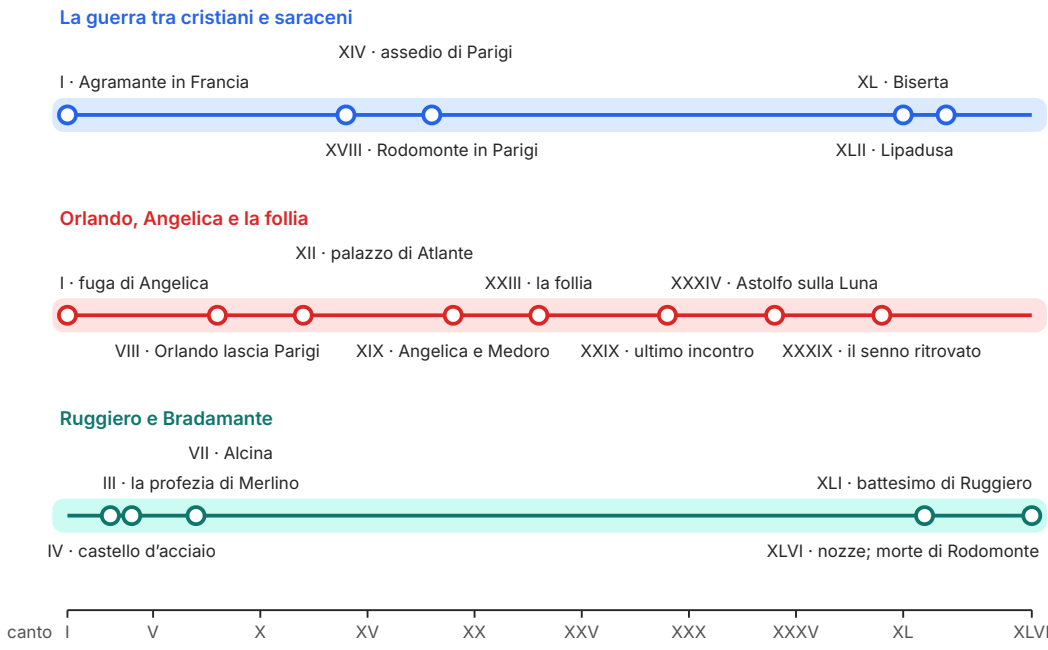


Figura 14.2 L'entrelacement: i momenti principali dei tre filoni lungo i 46 canti del *Furioso* (asse proporzionale; i numeri romani sono quelli dei canti). Il narratore passa continuamente da una corsia all'altra; i fili si toccano quando i personaggi si incontrano, per esempio nel palazzo di Atlante (XII), dove capitano insieme Orlando, Ruggiero, Ferraù e Sacripante.

Rispetto a Boiardo, l'intreccio produce nel *Furioso* due effetti più profondi. Il primo è la **simultaneità**: mentre leggiamo di Orlando sappiamo che Ruggiero e Bradamante vivono altre avventure altrove, e il mondo del poema appare vasto come il mondo vero. Il secondo è il **distacco**:

nessuna storia ci assorbe del tutto, perché il narratore può interromperla in qualsiasi momento, e il lettore guarda le passioni dei personaggi un po' dall'alto, con la stessa ironia del narratore.

14.2.3 La quête: inseguire ciò che fugge

Che cosa fanno i personaggi del *Furioso*? Soprattutto cercano qualcosa: una donna, un cavallo, un elmo, una spada, un amico perduto, il senno. La ricerca cavalleresca si chiama con una parola francese **quête** (in italiano *inchiesta*): nel romanzo arturiano era la ricerca del Graal, un oggetto sacro che dava senso alla vita del cavaliere. Nel *Furioso* l'oggetto della ricerca è quasi sempre terreno e, soprattutto, quasi sempre **sfugge**. Angelica fugge per tutto il primo canto; il cavallo di Rinaldo, Baiardo, scappa al padrone; l'elmo di Ferraù cade nel fiume. E quando un personaggio finalmente raggiunge ciò che cerca, spesso non è ciò che si aspettava.

Il *Furioso* è pieno di desideri e quasi vuoto di soddisfazioni: per molti lettori è un'immagine della vita umana, in cui si corre dietro a ciò che si vuole, si sbaglia strada e la meta si allontana. Ariosto non predica: racconta, sorride, e lascia che il lettore si riconosca nei suoi cavalieri.

14.2.4 Il palazzo di Atlante: un'immagine del poema

Nel canto XII Orlando insegue un cavaliere che porta via una donna in lacrime: gli sembra Angelica. Li vede entrare in un palazzo in mezzo a un prato, li cerca dappertutto, nelle camere, nelle logge, sulle scale, e non li trova. Trova invece altri cavalieri, Ferraù, Brandimarte, Gradasso, Sacripante, che vanno su e giù come lui, ognuno in cerca di qualcosa che gli è stato tolto; e quando uno sta per andarsene, una voce lo richiama dentro. È un incantesimo del mago Atlante, che fa vedere a ciascuno ciò che più desidera perché nessuno esca più: il vero scopo è trattenere lì Ruggiero, per proteggerlo.

Il **palazzo di Atlante** è stato letto da molti critici come un'immagine dell'intero poema e della condizione umana: un luogo dove ognuno insegue il fantasma del proprio desiderio, girando a vuoto. Angelica, che ha un anello magico capace di renderla invisibile e di annullare gli incantesimi, vi entra, vede Orlando e Sacripante che la cercano senza vederla, e se ne serve per i propri fini: la donna desiderata da tutti è proprio quella che il desiderio non riesce a trattenere.

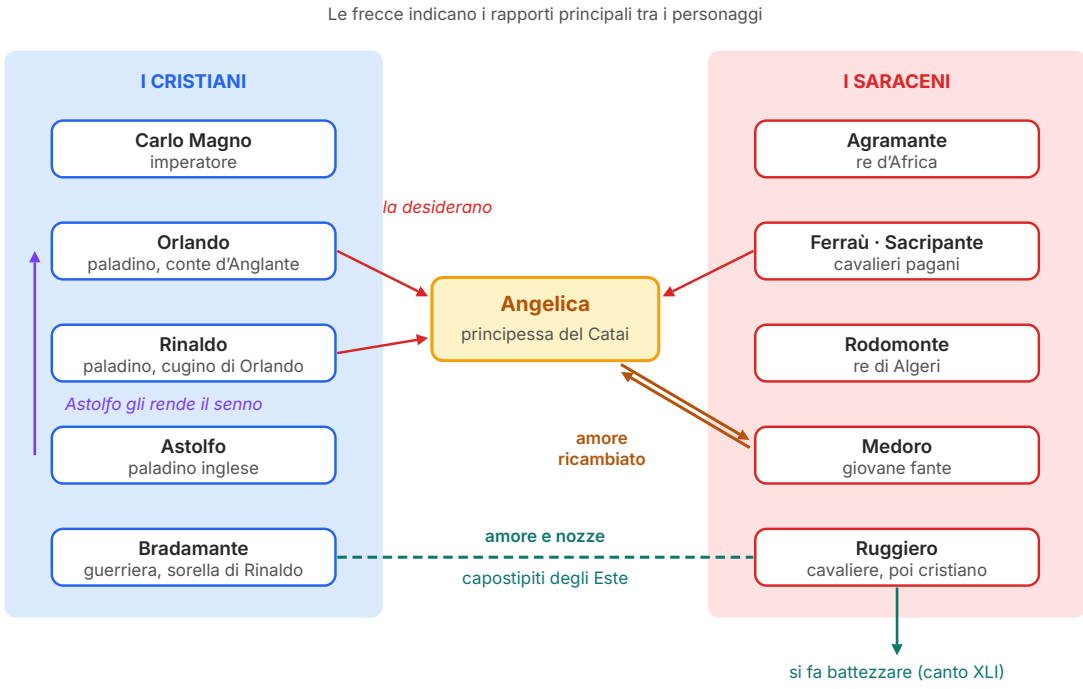


Figura 14.3 Il sistema dei personaggi principali (schema). A sinistra e a destra gli schieramenti della guerra; al centro Angelica, che non appartiene a nessuno dei due e che tutti inseguono. Le linee indicano i rapporti più importanti per la trama: il desiderio dei cavalieri, l'amore ricambiato per Medoro, l'amore e le nozze di Ruggiero e Bradamante.

ERRORE FREQUENTE

«Furioso» non vuol dire «arrabbiato». Nell'italiano di oggi *furioso* indica soprattutto una grande collera. Nel titolo del poema la parola ha il senso del latino *furiosus*: **pazzo**, fuori di senno. Lo dice il proemio: Orlando «per amor venne in furore e matto». Allo stesso modo, il *Furioso* non è la storia della sua ira, ma la storia di come un uomo saggio perde la ragione e la ritrova. È un caso di parola che ha cambiato significato: annotala insieme a quelle della Tavola A.6 in appendice.

IN SINTESI

La struttura in tre punti. 1) Tre filoni principali: la guerra (epica), Orlando e Angelica (amore e follia), Ruggiero e Bradamante (encomio degli Este). 2) L'entrelacement: i filoni sono intrecciati, interrotti e ripresi, e il narratore mostra apertamente le sue cuciture. 3) La quête: i personaggi inseguono oggetti e persone che fuggono; il palazzo di Atlante, dove ciascuno vede ciò che desidera, è l'immagine di questo movimento senza fine.

14.3 Lettura: la fuga di Angelica e la «gran bontà de' cavallieri antiqui» (canto I)

Il canto I comincia nel mezzo di una battaglia perduta dai cristiani. Carlo Magno, per mettere fine alla lite tra Orlando e Rinaldo, entrambi innamorati di Angelica, aveva affidato la principessa al duca di Baviera, promettendola come premio a chi dei due avesse ucciso più nemici. Ma i cristiani sono messi in fuga, il duca è fatto prigioniero, e Angelica, che aveva previsto la sconfitta, è già salita a cavallo ed è scappata nel bosco. Qui incontra Rinaldo, che la ama e che lei odia, e fugge di nuovo; arriva a un fiume dove il saraceno Ferraù sta cercando di ripescare l'elmo che vi ha lasciato cadere. Rinaldo e Ferraù si sfidano a duello per lei. Intanto Angelica scappa.

14.3.1 I due rivali sullo stesso cavallo (ottava 22)

I due cavalieri combattono a lungo senza vincere; poi Rinaldo fa notare che, mentre loro si battono, la donna se ne va, e propone di rimandare il duello e di inseguirla insieme. Ferraù accetta, e poiché Rinaldo ha perduto il suo cavallo lo prende in groppa al proprio. Il narratore commenta così:

22
Oh gran bontà de' cavallieri antiqui!
Eran rivali, eran di fé diversi,
e si sentian degli aspri colpi iniqui
per tutta la persona anco dolersi;
e pur per selve oscure e calli obliqui
insieme van senza sospetto aversi.
Da quattro sproni il destrier punto arriva
ove una strada in due si dipartiva.

Parafrasi. Oh, grande lealtà dei cavalieri antichi! Erano rivali, erano di fede diversa, e sentivano ancora dolore in tutto il corpo per i duri colpi crudeli (che si erano dati); eppure vanno insieme per selve oscure e sentieri tortuosi senza sospettare l'uno dell'altro. Spronato da quattro speroni, il cavallo arriva dove una strada si divideva in due.

Guida alla lettura

Comprensione. L'esclamazione iniziale è un commento del narratore, che interrompe il racconto per esprimere un giudizio. Il giudizio sembra un elogio: i cavalieri di una volta erano così leali che due nemici, appena feriti l'uno dall'altro, potevano viaggiare insieme senza paura di un tradimento. Le tre ragioni per cui avrebbero dovuto diffidare sono elencate con un'anafora (*eran rivali, eran di fé diversi*) e rese concrete dai lividi che ancora fanno male.

Analisi. Se però guardiamo la scena, l'elogio diventa sorridente. I due eroi non viaggiano insieme per nobiltà d'animo ma perché inseguono la stessa donna, e il loro patto serve solo a raggiungerla prima di riprendere a scannarsi. L'immagine del cavallo «punto» da «quattro sproni», cioè dai talloni di due cavalieri insieme, è quasi comica. E il bivio dell'ultimo verso li separerà subito: la loro amicizia dura meno di un'ottava. È un esempio perfetto dell'**ironia ariostesca**: il narratore non dice il contrario di ciò che pensa, ma mette accanto all'ideale (la cortesia cavalleresca) la realtà dei desideri che muovono i personaggi, e lascia al lettore il piacere di vedere la distanza.

Interpretazione. L'aggettivo *antiqui* è importante: il narratore parla dal Cinquecento delle guerre d'Italia, in cui la lealtà tra nemici non esiste più. L'ironia guarda in due direzioni: sorride dei cavalieri del passato, e con amarezza degli uomini del presente.

14.3.2 Angelica che fugge (ottave 32–34)

Al bivio Rinaldo e Ferraù si separano. Ferraù gira a vuoto e torna al fiume; Rinaldo, poco dopo, vede il suo cavallo Baiardo e cerca di riprenderlo. Il narratore lo lascia lì e torna ad Angelica.

Tabella 14.3 *Fur.* I 32–34: Rinaldo e Baiardo; la fuga di Angelica. Testo e parafrasi.

Testo	Parafrasi
32 Non molto va Rinaldo, che si vede saltare inanzi il suo destrier feroce: — Ferma, Baiardo mio, deh, ferma il piede! che l'esser senza te troppo mi nuoce. — Per questo il destrier sordo a lui non riede, anzi più se ne va sempre veloce. Segue Rinaldo, e d'ira si distrugge: ma seguitiamo Angelica che fugge.	Rinaldo non fa molta strada che si vede saltare davanti il suo focoso cavallo: «Fermati, Baiardo mio, ferma il passo! Perché stare senza di te mi danneggia troppo.» Ma per questo il cavallo, sordo, non torna da lui, anzi se ne va sempre più veloce. Rinaldo lo insegue e si consuma di rabbia: ma seguiamo Angelica che fugge.
33 Fugge tra selve spaventose e scure, per lochi inabitati, ermi e selvaggi. Il mover de le frondi e di verzure, che di cerri sentia, d'olmi e di faggi, fatto le avea con subite paure trovar di qua di là strani vïaggi; ch'ad ogni ombra veduta o in monte o in valle, temea Rinaldo aver sempre alle spalle.	Fugge tra selve spaventose e buie, per luoghi disabitati, deserti e selvaggi. Il muoversi delle fronde e del fogliame di cerri, olmi e faggi che sentiva intorno le aveva fatto prendere, per paure improvvise, strade strane di qua e di là; perché a ogni ombra che vedeva, sui monti o nelle valli, temeva di avere sempre Rinaldo alle spalle.
34 Qual pargoletta o damma o capriuola, che tra le fronde del natio boschetto alla madre veduta abbia la gola stringer dal pardo, o aprirle 'l fianco o 'l petto, di selva in selva dal crudel s'invola, e di paura triema e di sospetto: ad ogni sterpo che passando tocca, esser si crede all'empia fera in bocca.	Come una piccola daina o capriola, che tra le fronde del bosco dove è nata abbia visto il leopardo stringere la gola della madre, o squarciarle il fianco o il petto, fugge di selva in selva lontano dalla belva crudele, e trema di paura e di sospetto: a ogni sterpo che tocca passando, crede di essere già nella bocca della fiera spietata.

Guida alla lettura

Analisi. Il passaggio tra i due personaggi è un modello di entrelacement: l'ultimo verso dell'ottava 32 termina con *fugge*, e l'ottava 33 comincia con *Fugge*. È un'**anadiplosi**, la ripresa all'inizio di un verso (o di una strofa) della parola che chiude il precedente: il narratore cuce i due fili con una parola sola. Nell'ottava 33 la fuga è resa dal ritmo: le coppie e le terne di aggettivi (*spaventose e scure*; *inabitati, ermi e selvaggi*), l'elenco degli alberi, i movimenti «di qua di là». L'ottava 34 è una similitudine di modello classico: Angelica è come una cerbiatta che ha visto il leopardo uccidere la madre; l'immagine, crudele e precisa, ci fa sentire il suo terrore fisico.

Interpretazione. Angelica è il personaggio che fugge per eccellenza. Ariosto non ne fa né una dea né un oggetto: le dà una paura vera e, più avanti, astuzia e calcolo. La similitudine ribalta la prospettiva dei cavalieri: per loro Angelica è una preda d'amore, per lei loro sono belve.

14.4 Lettura: la follia di Orlando (canto XXIII)

14.4.1 Prima della scoperta

Orlando ha lasciato Parigi da molti canti per cercare Angelica. Non sa, ma il lettore sa dal canto XIX, che Angelica ha trovato nel bosco Medoro, un giovane fante saraceno ferito; lo ha curato nella casa di un pastore, se n'è innamorata e lo ha sposato. I due hanno inciso i loro nomi sugli alberi e sulle pareti di una grotta, poi sono partiti per l'Oriente. Orlando arriva per caso proprio lì, in un pomeriggio caldo, presso un ruscello limpido.

14.4.2 I nomi sugli alberi (ottave 102–103)

Tabella 14.4 *Fur.* XXIII 102–103: la scoperta. Testo e parafrasi.

Testo	Parafrasi
102 Volgendosi ivi intorno, vide scritti molti arbuscelli in su l'ombrosa riva. Tosto che fermi v'ebbe gli occhi e fitti, fu certo esser di man de la sua diva. Questo era un di quei lochi già descritti, ove sovente con Medor veniva da casa del pastore indi vicina la bella donna del Catai regina.	Guardandosi intorno, vide molti alberelli con delle scritte sulla riva ombrosa. Appena vi ebbe fermato e fissato gli occhi, fu certo che erano scritte di mano della sua donna (la sua «diva»). Questo era uno di quei luoghi già descritti, dove la bella regina del Catai veniva spesso con Medoro dalla casa del pastore, lì vicina.
103 Angelica e Medor con cento nodi legati insieme, e in cento lochi vede. Quante lettere son, tanti son chiodi coi quali Amore il cor gli punge e fiede. Va col pensier cercando in mille modi non creder quel ch'al suo dispetto crede: ch'altra Angelica sia, creder si sforza, ch'abbia scritto il suo nome in quella scorza.	Vede i nomi di Angelica e Medoro intrecciati insieme con cento nodi, e in cento luoghi. Quante sono le lettere, tanti sono i chiodi con cui Amore gli trafigge e ferisce il cuore. Cerca col pensiero, in mille modi, di non credere ciò che, suo malgrado, crede: si sforza di credere che sia un'altra Angelica ad aver scritto il suo nome su quella corteccia.

Guida alla lettura

Comprensione. Orlando riconosce subito la scrittura di Angelica; poi vede il suo nome intrecciato con quello di Medoro, come fanno ancora oggi gli innamorati. La sua prima reazione non è l'ira ma il rifiuto: si sforza di credere che si tratti di un'altra Angelica.

Analisi. I nomi intrecciati con «cento nodi» diventano «chiodi» che trafiggono il cuore: la metafora tradizionale delle ferite d'amore si rinnova grazie alla rima e all'immagine concreta delle lettere incise. Il verso «non creder quel ch'al suo dispetto crede» è costruito su un polipto-to (lo stesso verbo in forme diverse: *creder, crede, creder*) che rende il pensiero che gira su sé

stesso. Da qui comincia un lungo processo psicologico che Ariosto segue passo per passo, con la precisione di un medico: il rifiuto, l'autoinganno, la speranza, la certezza, il crollo.

14.4.3 L'iscrizione di Medoro (ottave 104–111)

Orlando si convince per un momento che Angelica abbia chiamato «Medoro» proprio lui, con un soprannome affettuoso (ottava 104). Ma entra nella grotta e trova sulla parete un'iscrizione in versi, scritta in arabo da Medoro: è un ringraziamento ai luoghi che hanno accolto il suo amore, dove dice che Angelica è stata nuda tra le sue braccia (ottave 108–109). Orlando conosce l'arabo, perché ha combattuto a lungo tra i saraceni; il narratore commenta con amarezza che quella conoscenza, che tante volte gli era stata utile, ora gli procura un danno che cancella ogni vantaggio.

111

Tre volte e quattro e sei lesse lo scritto
quello infelice, e pur cercando invano
che non vi fosse quel che v'era scritto;
e sempre lo vedea più chiaro e piano:
et ogni volta in mezzo il petto afflitto
stringersi il cor sentia con fredda mano.
Rimase al fin con gli occhi e con la mente
fissi nel sasso, al sasso indifferente.

Parafrasi. Quell'infelice lesse lo scritto tre, quattro, sei volte, cercando invano che non ci fosse scritto ciò che invece c'era scritto; e lo vedeva sempre più chiaro ed evidente: e ogni volta sentiva il cuore stringersi, in mezzo al petto afflitto, come da una mano gelida. Alla fine rimase con gli occhi e con la mente fissi sulla pietra, immobile come la pietra stessa.

Guida alla lettura

Analisi. Il primo verso ripete il gesto disperato di chi rilegge una notizia che non vuole accettare: *tre volte e quattro e sei*. Il secondo e il terzo verso giocano sulla stessa parola, *scritto*, che chiude il v. 1 e il v. 3: lo scritto è lì, non si può non vederlo. L'ultimo verso è uno dei più famosi del poema: Orlando resta «fisso nel sasso, al sasso indifferente», cioè non diverso dalla pietra che guarda. La ripetizione di *sasso* trasforma l'eroe in una statua: è l'immagine della paralisi del dolore, che precede l'esplosione.

14.4.4 Il racconto del pastore (ottave 115–121)

Orlando si aggrappa a un'ultima speranza: forse qualcuno ha imitato la scrittura di Angelica per infamarla. Chiede ospitalità a una casa di pastori, che è proprio quella dove Angelica ha curato Medoro: ogni parete porta i nomi dei due amanti. Il pastore, per distrarre l'ospite triste, gli rac-

conta la bella storia d'amore della principessa e del soldato, e alla fine mostra il bracciale che Angelica gli ha regalato partendo: è quello che Orlando stesso le aveva donato.

121
Questa conclusion fu la secure
che 'l capo a un colpo gli levò dal collo,
poi che d'innumerabil battiture
si vide il manigoldo Amor satollo.
Celar si studia Orlando il duolo; e pure
quel gli fa forza, e male asconder pòllo:
per lacrime e suspir da bocca e d'occhi
convien, voglia o non voglia, al fin che scocchi.

Parafrasi. Questa conclusione fu la scure che, con un colpo solo, gli staccò la testa dal collo, dopo che Amore, come un carnefice, si fu saziato di infinite percosse. Orlando si sforza di nascondere il dolore; ma il dolore gli fa violenza ed egli riesce male a nasconderlo: alla fine, che lo voglia o no, il dolore deve sfogarsi in lacrime e sospiri, dalla bocca e dagli occhi.

Il racconto del pastore è il colpo di grazia, reso con una metafora violenta: Amore è un boia (il «manigoldo») che prima tortura la vittima, poi la decapita. La scena è anche crudelmente ironica: il pastore crede di consolare l'ospite, e ogni parola è una ferita; il lettore sa tutto, chi parla non sa nulla.

14.4.5 La notte e la pazzia (ottave 122–136)

Rimasto solo, Orlando piange tutta la notte su un letto che gli sembra di pietra e di ortiche, finché pensa che proprio in quel letto hanno dormito Angelica e Medoro, e fugge. Nel bosco, per tutta la notte, si lamenta; e nel suo lamento dice di non essere più sé stesso:

128
Non son, non sono io quel che paio in viso:
quel ch'era Orlando è morto et è sotterra;
la sua donna ingratissima l'ha ucciso:
sì, mancando di fé, gli ha fatto guerra.
Io son lo spirto suo da lui diviso,
ch'in questo inferno tormentandosi erra,
acciò con l'ombra sia, che sola avanza,
esempio a chi in Amor pone speranza. —

Parafrasi. «Non sono, non sono io quello che sembro nell'aspetto: quello che era Orlando è morto ed è sepolto; la sua donna, ingratissima, l'ha ucciso, perché, mancando alla fedeltà, gli ha fatto guerra. Io sono il suo spirito, separato da lui, che vaga tormentandosi in questo inferno, affinché con la sua ombra, che sola resta, sia d'esempio a chi ripone la speranza in Amore.»

All'alba il destino lo riporta alla fontana dell'iscrizione. Allora la rabbia esplode: con la spada taglia lo scritto e la roccia, getta nell'acqua rami, tronchi e sassi finché la fonte non è più limpida; poi cade sul prato e per tre giorni non mangia e non dorme. Il quarto giorno si strappa di dosso l'armatura.

133
Qui riman l'elmo, e là riman lo scudo,
lontan gli arnesi, e più lontan l'usbergo:
l'arme sue tutte, in somma vi concludo,
avean pel bosco differente albergo.
E poi si squarciò i panni, e mostrò ignudo
l'ispido ventre e tutto 'l petto e 'l tergo;
e cominciò la gran follia, sì orrenda,
che de la più non sarà mai ch'intenda.

Parafrasi. Qui resta l'elmo, là resta lo scudo, lontano gli altri pezzi dell'armatura e più lontano ancora la corazza (l'«usbergo»): tutte le sue armi, per concludere, ebbero nel bosco una sede diversa. Poi si stracciò i vestiti e mostrò nudi il ventre peloso, tutto il petto e la schiena; e cominciò la grande follia, così orrenda che nessuno ne sentirà mai raccontare una più grande.

Guida alla lettura

Comprensione. L'ottava 128 è l'ultima parola lucida di Orlando: si sente già morto, ridotto a un'ombra che vaga in un inferno. Nell'ottava 133 la follia diventa visibile: il cavaliere si spoglia delle armi, cioè di ciò che lo rendeva un cavaliere, e poi dei vestiti, cioè di ciò che lo rendeva un uomo civile. Nelle ottave successive sradica i pini a mani nude, «come fosser finocchi», e i pastori accorrono spaventati.

Analisi. L'ottava 128 comincia con una ripetizione («Non son, non sono io») e si regge su un'antitesi tra ciò che Orlando sembra e ciò che è. Il linguaggio è quello della lirica d'amore: l'amante morto per colpa della donna, lo spirito che si separa dal corpo, l'inferno d'amore. Sono immagini che il lettore conosce da Petrarca e dai suoi imitatori (capitoli 8 e 11). Ma qui la metafora diventa realtà: ciò che nei sonetti è un modo di dire, nel *Furioso* accade davvero, e l'amante disperato perde davvero la ragione. Nell'ottava 133 il ritmo cambia: le armi sono sparse con un movimento rapido (*qui… là… lontan… più lontan*), e il narratore interviene in prima persona («in somma vi concludo») come se riassumesse in fretta un disordine che non si può descrivere.

Interpretazione. Perché proprio Orlando? Il paladino era il simbolo della saggezza e della forza cristiana: la sua follia mostra che nessuno è al riparo dalla passione. Ariosto non la presenta come un castigo meritato (lo farà, in parte, san Giovanni nel canto XXXIV) ma come l'esito dell'amore portato all'eccesso, descritto con precisione quasi clinica. Il canto finisce con il narratore che interrompe la scena proprio mentre accorrono i pastori: anche nel momento più drammatico resta padrone del racconto.

ERRORE FREQUENTE

Non confondere Medoro con un cavaliere. Medoro non è un eroe né un nobile: è un giovane fante, un soldato semplice dell'esercito saraceno. Questo è il punto. Angelica ha respinto i più grandi cavalieri del mondo, cristiani e pagani, e sceglie un ragazzo povero e sconosciuto, per bellezza e per tenerezza. Il pastore lo sottolinea: una figlia del più grande re d'Oriente si è fatta «moglie d'un povero fante». La scelta di Angelica è la beffa più grande al sistema dei valori cavallereschi.

14.5 Lettura: Astolfo sulla Luna (canto XXXIV)

14.5.1 Il viaggio

Chi può guarire Orlando? Non un grande guerriero, ma l'inglese **Astolfo**, allegro e avventuroso, che possiede un corno magico capace di mettere in fuga chiunque e cavalca l'**ippogrifo**, un cavallo alato nato (dice il poema) da una giumenta e da un grifone. In Etiopia Astolfo libera il re dalle Arpie che gli divorano il cibo e le insegue fino a una caverna che è l'ingresso dell'Inferno; poi, sull'ippogrifo, sale in cima a un monte altissimo che quasi tocca il cerchio della Luna: è il **Paradiso terrestre**, il giardino di Adamo ed Eva (Figura 14.4).

Qui lo accoglie un vecchio venerabile: è **san Giovanni** evangelista, che vive lassù insieme al patriarca Enoch e al profeta Elia, secondo la tradizione dei tre uomini che non conobbero la morte. Giovanni gli spiega che la follia di Orlando è una punizione di Dio, perché il paladino ha abbandonato la difesa della fede per amore di una donna pagana; ma la pena durerà tre mesi, e il senno di Orlando si trova sulla Luna. Di notte i due salgono sul carro di fuoco che aveva portato Elia in cielo, tirato da quattro cavalli rossi come la fiamma, attraversano la sfera del fuoco senza bruciarsi e arrivano sulla Luna.

1. Etiopia (canto XXXIII): Astolfo libera il re Senapo dalle Arpie e le insegue fino all'imboccatura dell'Inferno.
2. Sull'ippogrifo sale in cima a un monte che quasi tocca il cerchio della Luna: è il Paradiso terrestre (san Giovanni).
3. Sul carro di Elia, tirato da quattro cavalli rossi come fiamme, attraversa la sfera del fuoco senza bruciarsi.
4. Sulla Luna, nel vallone delle cose perdute, trova l'ampolla del senno di Orlando (canto XXXIV).

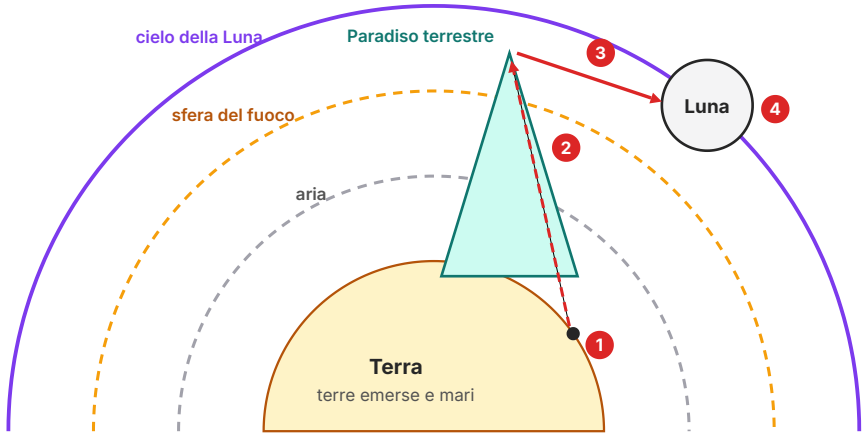


Figura 14.4 Il viaggio di Astolfo nei canti XXXIII–XXXIV (*schema non in scala*). Il poema segue il cosmo aristotelico-tolemaico che conosci dal capitolo 4: intorno alla Terra si dispongono l'aria e la sfera del fuoco, poi il cielo della Luna. Il monte del Paradiso terrestre si alza fin quasi al cerchio lunare.

La Luna è una sorpresa: grande quasi quanto la Terra, ha fiumi, laghi, pianure, montagne, città e castelli. Astolfo, guardando in giù, deve aguzzare gli occhi per distinguere la Terra, che da lassù appare piccola e poco luminosa: per un momento è il nostro mondo a sembrare lontano e insignificante.

14.5.2 Il vallone delle cose perdute (ottave 73–85)

Astolfo non ha tempo di esplorare: Giovanni lo porta subito in una valle dove si raccoglie tutto ciò che gli uomini perdono sulla Terra.

Tabella 14.5 *Fur.* XXXIV 73, 75, 81: il vallone delle cose perdute. Testo e parafrasi.

Testo	Parafrasi
73 Non stette il duca a ricercare il tutto; che là non era asceso a quello effetto. Da l'apostolo santo fu condutto in un vallon fra due montagne istretto, ove mirabilmente era ridutto ciò che si perde o per nostro diffetto, o per colpa di tempo o di Fortuna: ciò che si perde qui, là si raguna.	Astolfo (il «duca») non si fermò a esplorare tutto, perché non era salito lassù per quello scopo. Il santo apostolo lo condusse in un vallone stretto fra due montagne, dove era raccolto in modo meraviglioso tutto ciò che si perde o per colpa nostra o per colpa del tempo o della Fortuna: ciò che si perde quaggiù, lassù si raccoglie.
75 Le lacrime e i sospiri degli amanti, l'inutil tempo che si perde a giuoco, e l'ozio lungo d'uomini ignoranti, vani disegni che non han mai loco, i vani desidèri sono tanti, che la più parte ingombran di quel loco: ciò che in somma qua giù perdesti mai, là su salendo ritrovar potrai.	Le lacrime e i sospiri degli innamorati, il tempo inutile che si perde nel gioco, il lungo ozio degli uomini ignoranti, i progetti vani che non si realizzano mai; i desideri vani sono tanti che occupano la maggior parte di quel luogo: insomma, tutto ciò che hai mai perduto quaggiù, potrai ritrovarlo salendo lassù.
81 Vide gran copia di panie con visco, ch'erano, o donne, le bellezze vostre. Lungo sarà, se tutte in verso ordisco le cose che gli fur quivi dimostre; che dopo mille e mille io non finisco, e vi son tutte l'occurrenzie nostre: sol la pazzia non v'è poca né assai; che sta qua giù, né se ne parte mai.	Vide una grande quantità di panie spalmate di vischio (le trappole per gli uccelli), che erano, o donne, le vostre bellezze. Sarebbe troppo lungo se volessi intrecciare in versi tutte le cose che gli furono mostrate lì, perché dopo mille e mille non finirei, e ci sono tutte le cose che ci capitano: soltanto la pazzia non c'è, né poca né molta, perché sta quaggiù e non se ne va mai.

Tra le cose perdute Astolfo vede corone di antichi regni ridotte a vesciche gonfie, doni fatti ai potenti trasformati in ami d'oro, poesie in lode dei signori simili a cicale scoppiate, e un monte di fiori che ora puzzano: la donazione di Costantino, che Lorenzo Valla aveva dimostrato falsa (capitolo 10). Poi arriva al senno.

Tabella 14.6 *Fur.* XXXIV 83 e 85: le ampolle del senno. Testo e parafrasi.

Testo	Parafrasi
83 Era come un liquor suttile e molle, atto a esalar, se non si tien ben chiuso; e si vedea raccolto in varie ampolle, qual più, qual men capace, atte a quell'uso. Quella è maggior di tutte, in che del folle signor d'Anglante era il gran senno infuso; e fu da l'altre conosciuta, quando avea scritto di fuor: Senno d'Orlando.	(Il senno) era come un liquido sottile e leggero, pronto a evaporare se non lo si tiene ben chiuso; e si vedeva raccolto in varie ampolle, chi più chi meno capiente, adatte a quell'uso. La più grande di tutte è quella in cui era racchiuso il grande senno del folle signore d'Anglante (Orlando); e si distingueva dalle altre perché aveva scritto fuori: Senno d'Orlando.
85 Altri in amar lo perde, altri in onori, altri in cercar, scorrendo il mar, richezze; altri ne le speranze de' signori, altri dietro alle magiche sciocchezze; altri in gemme, altri in opre di pittori, et altri in altro che più d'altro aprezze. Di sofisti e d'astrologhi raccolto, e di poeti ancor ve n'era molto.	Chi lo perde amando, chi inseguendo gli onori, chi cercando ricchezze per mare, chi nelle speranze riposte nei signori, chi dietro alle sciocchezze della magia; chi nelle gemme, chi nelle opere dei pittori, chi in qualche altra cosa che apprezza più di ogni altra. Ce n'era molto, raccolto insieme, di sofisti e di astrologi, e anche di poeti.

Guida alla lettura

Comprensione. La Luna è il luogo dove finisce ciò che sulla Terra si perde: non solo oggetti, ma tempo, fama, preghiere, progetti, amori. Tra queste cose c'è anche il senno degli uomini, conservato in ampolle con il nome del proprietario. Astolfo trova quella di Orlando, la più grande; trova anche quella con il proprio senno, e la annusa per riprenderselo. Con l'ampolla di Orlando tornerà sulla Terra, e nel canto XXXIX il paladino, immobilizzato dai compagni, la respirerà e guarirà.

Analisi. Il passo è costruito come un catalogo, un elenco che il narratore potrebbe allungare all'infinito («dopo mille e mille io non finisco»). Molte voci sono allegorie: ogni oggetto è l'immagine concreta di un'idea astratta (la vescica gonfia per la gloria vuota, la pania per la bellezza che cattura gli amanti). Il tono è quello della satira, la critica sorridente dei vizi umani, che Ariosto pratica anche nelle *Satire* (capitolo 13), qui in forma di racconto fantastico. Il colpo più riuscito è la chiusa dell'ottava 81: sulla Luna c'è tutto, tranne la pazzia, perché quella non si perde mai, resta tutta sulla Terra. È una **sentenza**, una massima di valore generale, rovesciata in battuta.

Interpretazione. L'episodio rovescia l'idea di follia: se il senno di tanti uomini che sembrano savi è sulla Luna, la pazzia di Orlando non è un'eccezione ma la regola. Nell'ottava 85 compaiono le passioni del mondo di Ariosto: gli onori, le ricchezze dei mercanti, la speranza nei signori (la sua stessa condizione di cortigiano), la magia, il collezionismo d'arte. E alla fine i poeti: il narratore non si esclude, come aveva confessato nel proemio.

COLLEGAMENTI

Fisica · La Luna di Astolfo e quella di Galileo. Ariosto descrive la Luna «come un acciar che non ha macchia alcuna» (*Fur.* XXXIV 70), liscia come acciaio lucido, e grande quasi quanto la Terra: nel cosmo aristotelico (capitolo 4) i corpi celesti erano fatti di una materia perfetta. Nel 1610, settantotto anni dopo l'ultima edizione del *Furioso*, Galileo pubblicò nel *Sidereus nuncius* le osservazioni fatte con il cannocchiale: la Luna ha montagne e valli come la Terra. Quanto alle dimensioni, il diametro lunare è di circa 3475 km contro i circa 12.742 della Terra: poco più di un quarto, non «uguale o minor poco». Galileo, del resto, amava moltissimo il *Furioso*: lo studierai nel prossimo volume.

14.6 Temi, visione del mondo e fortuna del poema

14.6.1 La follia

La pazzia di Orlando è il centro del poema, ma la follia nel *Furioso* è dappertutto: sono folli, in modo meno spettacolare, i cavalieri che inseguono Angelica, i prigionieri del palazzo di Atlante, gli uomini il cui senno sta sulla Luna. La **follia** è il nome che Ariosto dà al desiderio senza misura, che fa perdere di vista la realtà. All'inizio del canto XXIV il narratore lo dice apertamente: chi mette il piede sulla pania d'amore lo ritragga prima di invischiarvi le ali, perché l'amore, a giudizio dei saggi, non è altro che «insania».

14.6.2 Il narratore e la sua ironia

Più di ogni altro personaggio conta il **narratore**. Parla in prima persona, si rivolge di continuo al pubblico («Signor», «donne»), si finge un cantastorie davanti alla corte, chiude i canti con la promessa di continuare «all'altro canto», commenta i fatti, cita una fonte immaginaria (il vescovo Turpino) quando racconta qualcosa di incredibile. Molti canti si aprono con alcune ottave di riflessione generale, sull'amore, la fedeltà, la fortuna: questi **esordi** morali espongono una saggezza che il racconto spesso smentisce subito dopo.

L'**ironia ariostesca** è proprio questa distanza tra ciò che si dice e ciò che si mostra, tra l'ideale e la realtà. Non è derisione: il narratore si commuove davanti al dolore di Orlando, ammira il coraggio dei suoi cavalieri; ma non prende mai del tutto sul serio passioni che sa umane e passeggere. L'hai vista nel proemio, nell'ottava della «gran bontà», nel catalogo della Luna.

ERRORE FREQUENTE

Il narratore del *Furioso* non è Ariosto «in persona». Il narratore che si dice innamorato, che recita davanti al cardinale, che segue la cronaca di Turpino è un *personaggio* costruito dall'autore, non un testimone autobiografico. Distingui l'autore reale dal narratore che parla nel testo, come hai distinto Dante autore da Dante personaggio (capitolo 4): scrivi «il narratore commenta…», non «Ariosto pensa che…».

14.6.3 La Fortuna e il mondo cavalleresco

Nel *Furioso* i fatti dipendono spesso dal **caso**: un bivio, un incontro, un cavallo che scappa. Il poema lo chiama *Fortuna*, a volte la dea capricciosa della tradizione, a volte la semplice concatenazione imprevedibile degli eventi. Negli stessi anni Machiavelli riflette sul rapporto tra virtù e fortuna (capitolo 12); nel poema di Ariosto la fortuna è ancora più potente: i progetti falliscono, e la forza di Orlando non lo protegge da un nome inciso su un albero. Ma chi conserva il senno, come Astolfo o Ruggiero nella sua lunga educazione, riesce a orientarsi.

Il mondo della cavalleria è dunque affascinante ma già lontano, guardato con ammirazione e ironia insieme. Il segno più chiaro della sua crisi è l'episodio delle **armi da fuoco**. Nel canto IX Orlando sconfigge Cimosco, re di Frisia, che combatte con un ferro che spara palle con il fuoco e il tuono; vinto il nemico, getta l'arma in fondo al mare perché nessun cavaliere debba più temerla. Nel canto XI il narratore racconta che il diavolo la fece ritrovare: da allora la gloria militare è distrutta, il mestiere delle armi è senza onore, e il vile può uccidere il valoroso da lontano. È un'invettiva, un discorso di attacco violento, e riguarda il presente: le guerre d'Italia, che hanno «messo in pianti» il paese.

COLLEGAMENTI

Storia · Le guerre d'Italia e le armi da fuoco. Dal 1494, con la discesa di Carlo VIII, l'Italia divenne il campo di battaglia delle grandi monarchie europee (capitoli 11 e 12). Ferrara vi partecipò in prima linea: il duca Alfonso I d'Este era famoso per la sua artiglieria, e le sue bombarde furono decisive nella battaglia di Ravenna (1512). L'invettiva di Ariosto contro le armi da fuoco è dunque scritta da un poeta che serviva un signore celebre proprio per i cannoni: anche qui l'ironia (e il rischio) della posizione del cortigiano è evidente. Ricorda inoltre che l'episodio di Cimosco e dell'invettiva fu aggiunto nell'edizione del 1532, quando le guerre avevano mostrato tutta la loro distruttività.

14.6.4 L'armonia: due grandi letture

Come si può riassumere la visione del mondo del *Furioso*? Due grandi critici hanno proposto letture rimaste famose, che è utile conoscere senza considerarle definitive. Francesco De Sanctis, nella sua *Storia della letteratura italiana* (1870–1871), vide nel poema il capolavoro di un'arte

che non crede più nel proprio contenuto: il mondo della cavalleria vi sarebbe dissolto dall'ironia, e al poeta resterebbe solo la gioia della forma. Benedetto Croce, nel volume *Ariosto, Shakespeare e Corneille* (1920), indicò invece come «sentimento» profondo del poema l'**armonia**: non un tema tra gli altri, ma il ritmo che compone ogni cosa (guerre, amori, follie) in un movimento equilibrato, sereno, senza fine.

Gli studiosi successivi hanno discusso e corretto entrambe le letture, mettendo in luce anche le ombre del poema (la violenza delle guerre, le pagine amare sulle corti): oggi si tende a vedere nel *Furioso* un equilibrio raggiunto con fatica, una saggezza che conosce il disordine del mondo e lo rappresenta senza lasciarsene travolgere.

14.6.5 Il finale

Il poema si chiude con il filone encomiastico. Ruggiero, battezzato da un eremita nel canto XLI, sposa Bradamante alla corte di Carlo Magno nel canto XLVI. L'ultimo giorno della festa arriva Rodomonte, il più feroce dei re saraceni, e accusa Ruggiero di aver tradito il suo re e la sua fede. Ruggiero accetta il duello e lo uccide. L'ultima ottava mostra l'anima di Rodomonte che fugge bestemmiando verso l'Acheronte: un finale cupo che, come molti hanno notato, riprende la chiusa dell'*Eneide*, dove l'anima di Turno ucciso da Enea fugge sdegnata tra le ombre.

14.6.6 La fortuna del *Furioso*

Il *Furioso* ebbe un successo immediato e immenso: fu stampato moltissime volte, commentato, illustrato, cantato in piazza, imparato a memoria. Fu tradotto presto in spagnolo, francese e inglese (la traduzione inglese di John Harington è del 1591), e Cervantes lo cita nel *Don Chisciotte*. I suoi episodi hanno ispirato pittori e musicisti per secoli: Ingres, per esempio, dipinse Ruggiero che libera Angelica dall'orca (1819, oggi al Louvre).

Dopo il Concilio di Trento il gusto cambiò. Quando nel 1581 apparve la *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso, un poema unitario, secondo la *Poetica* di Aristotele, e di argomento religioso, si aprì una lunga polemica: era migliore il poema ariostesco, vario e mondano, o quello tassiano, unitario e grave? L'Accademia della Crusca si schierò per Ariosto. Con questo dibattito si aprirà il prossimo volume. Nel Novecento Italo Calvino ha raccontato il poema ai lettori di oggi nell'*Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, un libro che consigliamo per orientarsi tra le storie prima di leggerle in versi.

SINTESI

- L'*Orlando furioso* continua l'*Inamoramento de Orlando* di Boiardo, ripartendo dal punto in cui era rimasto; la novità annunciata è la pazzia d'amore di Orlando.
- Il poema ebbe tre edizioni a Ferrara: 1516 (40 canti), 1521 (40 canti), 1532 (46 canti, con nuovi episodi). L'ultima fu riscritta nella lingua secondo la norma di Bembo: è un caso esemplare della codificazione cinquecentesca dell'italiano.
- Il proemio (I 1–4) dichiara i due mondi del poema, armi e amori, annuncia la follia di Orlando con un'ironica confessione del narratore, dedica l'opera a Ippolito d'Este e introduce la linea encomiastica.
- Tre filoni principali: la guerra tra Carlo Magno e Agramante; Orlando, Angelica e la follia; Ruggiero e Bradamante, capostipiti degli Este.
- L'entrelacement intreccia i filoni, interrompendoli e riprendendoli; produce simultaneità e distacco, e mostra il narratore come tessitore della trama.
- La quête del *Furioso* è la ricerca di ciò che sfugge; il palazzo di Atlante (XII), dove ciascuno insegue il fantasma del proprio desiderio, ne è l'immagine.
- Nel canto I l'ottava della «gran bontà de' cavallieri antiqui» è un esempio di ironia: l'elogio della lealtà cavalleresca convive con il desiderio che muove i rivali.
- Nel canto XXIII Orlando scopre l'amore di Angelica e Medoro: rifiuto, autoinganno, prova (il racconto del pastore), crollo e pazzia sono descritti con precisione psicologica.
- Nel canto XXXIV Astolfo sale sulla Luna con san Giovanni e trova, nel vallone delle cose perdute, il senno di Orlando; la satira colpisce corti, potenti e vanità umane, e conclude che la pazzia resta tutta sulla Terra.
- Temi: la follia come perdita della misura; l'ironia del narratore; la Fortuna e la crisi del mondo cavalleresco (le armi da fuoco, IX e XI); l'armonia (Croce) e l'ironia che dissolve (De Sanctis) come letture critiche.
- Il poema si chiude con la morte di Rodomonte per mano di Ruggiero (XLVI); il suo successo europeo fu immenso, e il confronto con la *Gerusalemme liberata* aprirà il dibattito del secondo Cinquecento.

ESERCIZI

Comprendere e ricordare

1. ● Che cosa annuncia come «cosa non detta in prosa mai né in rima» il proemio del *Furioso*?
   - **A.** la guerra tra Carlo Magno e Agramante
   - **B.** la follia d'amore di Orlando
   - **C.** la conversione di Ruggiero
   - **D.** il viaggio di Astolfo sulla Luna

2. ●● Perché l'edizione del 1532 è importante per la storia della lingua italiana?
   - **A.** perché è la prima opera stampata in volgare
   - **B.** perché Ariosto vi usa il dialetto ferrarese
   - **C.** perché vi compaiono per la prima volta le ottave
   - **D.** perché Ariosto vi corregge la lingua secondo la norma proposta da Bembo

3. ●● Che cos'è l'entrelacement?
   - **A.** l'intreccio di più storie, interrotte e riprese dal narratore
   - **B.** l'alternanza di ottave liriche e ottave narrative
   - **C.** la rima che lega l'ultima ottava di un canto alla prima del successivo
   - **D.** la presenza di personaggi cristiani e saraceni

4. ●● Nel palazzo di Atlante (canto XII) i cavalieri non riescono a uscire perché:
   - **A.** le porte sono chiuse da un incantesimo
   - **B.** ognuno vi vede o vi sente ciò che più desidera e continua a cercarlo
   - **C.** il mago li tiene prigionieri con catene invisibili
   - **D.** Angelica li ha resi ciechi con il suo anello

5. ●● Che cosa rende così sconvolgente, per Orlando, la scelta di Angelica?
   - **A.** Medoro è un nemico personale di Orlando
   - **B.** Angelica ha sposato Rinaldo, suo cugino
   - **C.** Angelica, che aveva respinto i più grandi cavalieri, ama e sposa un semplice fante
   - **D.** Angelica si è fatta cristiana per amore di Medoro

6. ●● Secondo il *Furioso*, nel vallone della Luna si trova tutto ciò che si perde sulla Terra tranne:
   - **A.** la pazzia
   - **B.** il tempo
   - **C.** la fama
   - **D.** il senno

7. ●●● Quale affermazione descrive meglio l'ironia del narratore ariostesco?
   - **A.** deride i personaggi per mostrare che la cavalleria è ridicola
   - **B.** si serve di personaggi comici per criticare i nobili
   - **C.** nasconde la verità al lettore fino alla fine del poema
   - **D.** mostra la distanza tra gli ideali dichiarati e i desideri che muovono i personaggi, con partecipazione e distacco insieme

8. ●● Perché nel canto XI il narratore lancia un'invettiva contro le armi da fuoco?
   - **A.** perché sono troppo costose per i signori
   - **B.** perché permettono al vile di vincere il valoroso e tolgono onore al mestiere delle armi
   - **C.** perché la Chiesa le aveva proibite
   - **D.** perché Orlando era stato ferito da un archibugio

Comprensione e parafrasi

9. ● Parafrasa l'ottava 2 del canto I («Dirò d'Orlando in un medesmo tratto…»). Chi è «colei che tal quasi m'ha fatto»? Che cosa significa «ad or ad or mi lima»?

10. ● Spiega il significato, nel loro contesto, di queste parole: *prole* (I 3), *ceppo* (I 4), *diva* (XXIII 102), *scorza* (XXIII 103), *usbergo* (XXIII 133), *senno* (XXXIV 83).

11. ●● Parafrasa l'ottava 111 del canto XXIII senza guardare il testo del capitolo; poi confronta la tua parafrasi con quella proposta e segnala le differenze.

12. ●● Parafrasa l'ottava 75 del canto XXXIV («Le lacrime e i sospiri degli amanti…») e classifica le cose perdute che vi sono elencate: quali riguardano l'amore, quali il tempo, quali i progetti?

13. ●● Riassumi in 8–10 righe ciò che accade nel canto XXIII tra la scoperta dei nomi sugli alberi e l'inizio della follia, distinguendo almeno cinque fasi.

14. ●●● Trasforma in discorso indiretto l'ottava 128 del canto XXIII, cominciando così: «Orlando diceva a sé stesso che…». Quali cambiamenti grammaticali devi fare?

Analisi del testo

15. ● Rileggi l'ottava 1 del canto I. Individua le coppie di oggetti del primo verso e spiega quali due mondi del poema rappresentano. Dove si trova il verbo principale?

16. ●● Scrivi lo schema delle rime dell'ottava 33 del canto I e misura i vv. 1 e 2, indicando le sinalefi e gli accenti principali.

17. ●● Nell'ottava 22 del canto I trova: un'esclamazione, un'anafora, una coppia di aggettivi in rima. Spiega poi perché il distico finale cambia tono rispetto ai primi sei versi.

18. ●● Individua nelle ottave 102–103 e 111 del canto XXIII almeno tre figure retoriche (metafora, poliptoto, ripetizione, climax…) e spiega la funzione di ciascuna.

19. ●● Confronta l'ottava 128 del canto XXIII con i temi della lirica petrarchesca che conosci (l'amore come morte, lo spirito che si separa, l'inferno d'amore). Che cosa cambia quando queste immagini passano dalla lirica al poema narrativo?

20. ●● Nell'ottava 34 del canto I individua la similitudine: qual è il primo termine di paragone, quale il secondo? Quali parole collegano la cerbiatta ad Angelica?

21. ●●● Nell'ottava 85 del canto XXXIV trova le ragioni per cui gli uomini perdono il senno e raggruppale (passioni private, ambizioni sociali, saperi illusori). Perché l'ultimo verso nomina i poeti? Collega la risposta all'ottava 2 del canto I.

22. ●●● Rileggi l'ottava 32 del canto I e l'inizio dell'ottava 33: individua l'anadiplosi e spiega come contribuisce all'entrelacement. Che cosa accomuna Rinaldo e Angelica in queste due ottave?

Contestualizzare e collegare

23. ●● Il *Furioso* e il *Principe* sono scritti negli stessi anni. Confronta il modo in cui Ariosto e Machiavelli (capitolo 12) parlano della Fortuna: che cosa hanno in comune? In che cosa differiscono il tono e lo scopo dei due autori?

24. ●● Spiega perché l'episodio di Astolfo sulla Luna presuppone il cosmo aristotelico-tolemaico (capitolo 4) e in che cosa le osservazioni di Galileo del 1610 lo contraddicono.

25. ●● Il proemio del *Furioso* riprende la formula dei poemi epici antichi. Confrontalo con l'inizio dell'*Eneide* («arma virumque cano») e con i proemi epici che hai studiato nel biennio: quali elementi sono comuni (argomento, invocazione, dedica)? Che cosa è nuovo?

26. ●●● Il *Furioso* è stato letto da De Sanctis come il poema dell'ironia che dissolve la cavalleria, da Croce come il poema dell'armonia. Scegli un testo letto nel capitolo che sembra dare ragione al primo e uno che sembra dare ragione al secondo, e motiva la scelta.

Scrivere

27. ●● Scrivi un commento di 10–15 righe all'ottava 111 del canto XXIII: comprensione, analisi delle figure, interpretazione (il dolore come pietrificazione).

28. ●●● Testo argomentativo (circa 20 righe): «Sulla Luna c'è tutto, tranne la pazzia». Che cosa vuol dire Ariosto? Ti sembra una visione pessimista o saggia della natura umana? Argomenta con riferimenti al canto XXXIV e ad altri testi letti nel capitolo.

29. ●● Riscrivi in prosa, come la pagina di un romanzo di oggi, la scena dell'arrivo di Orlando alla casa del pastore (ottave 115–121 del canto XXIII, che conosci dal riassunto nel capitolo). Usa il punto di vista del pastore, che non sa chi è il suo ospite (circa 15 righe).

Verso la verifica

Rileggi l'ottava 4 del canto I (Tabella 14.1) e rispondi.

30. ●● a) Parafrasa l'ottava. b) A chi si rivolge il narratore e con quale tono? c) Che cosa significa «il ceppo vecchio» e quale filone del poema introduce? d) Scrivi lo schema delle rime e indica il verso che, secondo te, contiene un elemento di ironia o di misura nei confronti del signore.

31. ●●● Sulla base delle ottave lette dei canti XXIII e XXXIV, scrivi una risposta di 10–12 righe: perché l'episodio della Luna è il necessario «seguito» della follia di Orlando? Considera la trama, il tema della follia e il tono.

PER APPROFONDIRE

- [FUR] Il testo completo del poema, da cui sono citate le ottave del capitolo: leggi per intero il canto I e il canto XXIII, e il canto XII per il palazzo di Atlante.
- [FER] Le pagine su Ariosto, la corte estense e il *Furioso*, con la storia delle tre edizioni.
- [MIG] Il capitolo sul Cinquecento: la norma di Bembo e la revisione linguistica del *Furioso*.
- [BEL] L'ottava: storia della forma, dai cantari al poema cavalleresco.

Glossario del capitolo

Anadiplosi
Figura retorica che riprende all'inizio di un verso o di una strofa la parola con cui finisce il verso o la strofa precedente («...Angelica che fugge. // Fugge tra selve...»).

Armonia
Secondo Benedetto Croce, il «sentimento» profondo del *Furioso*: il ritmo equilibrato che compone in unità la varietà delle storie e delle passioni.

Codificazione cinquecentesca
Il processo con cui, nel Cinquecento, la lingua letteraria italiana viene fissata in regole (grammatiche, modelli come Petrarca e Boccaccio); la revisione del *Furioso* del 1532 ne è un esempio.

Continuazione
Opera che riprende una storia lasciata interrotta da un altro autore, con gli stessi personaggi: il *Furioso* continua l'*Inamoramento de Orlando* di Boiardo.

Encomiastico
Che loda un signore o una famiglia potente; nel *Furioso* è il filone di Ruggiero e Bradamante, capostipiti degli Este.

Esordio
L'inizio di un canto; nel *Furioso* spesso una riflessione generale del narratore (sull'amore, la fortuna, la fedeltà) prima di riprendere il racconto.

Filone narrativo
Ciascuna delle storie principali che attraversano un'opera lunga; nel *Furioso* sono tre: la guerra, Orlando e Angelica, Ruggiero e Bradamante.

Follia
Nel *Furioso*, la perdita del senno causata da un desiderio senza misura; la pazzia d'amore di Orlando ne è il caso estremo.

Ippogrifo
Il cavallo alato del *Furioso*, con testa e ali d'aquila, cavalcato da Ruggiero e poi da Astolfo, che con esso raggiunge il Paradiso terrestre.

Ironia ariostesca
L'atteggiamento del narratore del *Furioso* che mostra la distanza tra gli ideali e la realtà dei desideri, con partecipazione e distacco insieme, senza derisione.

Palazzo di Atlante
Il palazzo incantato del canto XII, dove ogni cavaliere crede di vedere o sentire ciò che più desidera e continua a cercarlo senza trovarlo; immagine del poema e del desiderio umano.

Paradiso terrestre
Il giardino di Adamo ed Eva; nel *Furioso* si trova in cima a un monte altissimo che quasi tocca il cielo della Luna.

Quête
La ricerca cavalleresca (in italiano «inchiesta»): nel romanzo arturiano del Graal, nel *Furioso* di oggetti e persone che sfuggono.

Sentenza
Massima di valore generale, espressa in forma breve e memorabile, spesso dal narratore a commento dei fatti.

Soluzioni

1. B. È la novità dichiarata nell'ottava 2: il paladino saggio «per amor venne in furore e matto».

2. D. Dopo le *Prose della volgar lingua* (1525) Ariosto rivede il poema sul modello del fiorentino trecentesco: è un esempio della codificazione cinquecentesca.

3. A. Il narratore segue un filo, lo interrompe e lo riprende più avanti, passando da un personaggio all'altro.

4. B. L'incanto fa apparire a ciascuno l'oggetto del suo desiderio: Orlando sente la voce di Angelica, Ruggiero vede Bradamante.

5. C. Medoro è un giovane soldato semplice; il pastore stesso sottolinea che la figlia del più grande re d'Oriente si è fatta «moglie d'un povero fante».

6. A. «sol la pazzia non v'è poca né assai; / che sta qua giù, né se ne parte mai» (*Fur.* XXXIV 81).

7. D. L'ironia ariostesca non è derisione: il narratore partecipa alle passioni dei personaggi, ma le guarda con distacco, mettendo accanto ideale e realtà.

8. B. «Per te la militar gloria è distrutta, / per te il mestier de l'arme è senza onore» (*Fur.* XI 26): il valore individuale non conta più.

9. Parafrasi: Nello stesso tempo dirò di Orlando una cosa mai detta né in prosa né in versi: che per amore divenne furioso e pazzo, lui che prima era stimato tanto saggio; se colei che mi ha reso quasi come lui, e che a poco a poco mi consuma il poco ingegno, me ne lascerà abbastanza da finire ciò che ho promesso. «Colei» è la donna amata dal narratore (non nominata; secondo la tradizione Alessandra Benucci, ma il testo non lo dice). «Ad or ad or mi lima»: di momento in momento, a poco a poco, mi consuma come una lima.

10. *prole*: discendenza, figlio (Ippolito, figlio di Ercole d'Este); *ceppo*: tronco da cui nasce una pianta, quindi capostipite di una famiglia; *diva*: dea, la donna amata e idolatrata (Angelica); *scorza*: corteccia dell'albero; *usbergo*: la corazza di maglia di ferro che protegge il busto; *senno*: la ragione, il giudizio, la capacità di intendere.

11. Parafrasi modello: Quell'infelice lesse lo scritto tre, quattro, sei volte, cercando invano che non ci fosse scritto ciò che invece c'era; e lo vedeva sempre più chiaro ed evidente; e ogni volta sentiva il cuore stringersi in mezzo al petto afflitto come da una mano gelida. Alla fine rimase con gli occhi e con la mente fissi sulla pietra, senza differire da essa. Punti da controllare: «piano» = evidente; «fredda mano» = metafora della stretta d'angoscia; «al sasso indifferente» = non diverso dal sasso, immobile.

12. Parafrasi: Le lacrime e i sospiri degli innamorati, il tempo inutile perduto nel gioco, il lungo ozio degli ignoranti, i progetti vani che non si realizzano mai; i desideri vani sono tanti da occupare la maggior parte di quel luogo; insomma, tutto ciò che hai perduto quaggiù potrai ritrovarlo salendo lassù. Amore: lacrime e sospiri degli amanti. Tempo: il tempo perso nel gioco, l'ozio. Progetti: i vani disegni e i vani desideri.

13. Traccia: 1) Orlando vede i nomi intrecciati sugli alberi e cerca di credere che sia un'altra Angelica (102–103); 2) immagina che «Medoro» sia un soprannome per lui (104); 3) nella grotta legge l'iscrizione in arabo di Medoro e resta impietrito (107–111); 4) spera in un falso, va alla casa del pastore, dove il racconto della storia e il bracciale gli tolgono ogni dubbio (114–121); 5) piange tutta la notte, fugge nel bosco, si sente morto (122–128); 6) torna alla fonte, distrugge l'iscrizione, giace tre giorni senza cibo né sonno; il quarto giorno si spoglia e impazzisce (129–133).

14. Modello: Orlando diceva a sé stesso che non era quello che sembrava nell'aspetto: quello che era stato Orlando era morto e sepolto; la sua donna ingratissima l'aveva ucciso, perché mancando di fede

gli aveva fatto guerra. Lui era il suo spirito, separato da lui, che vagava tormentandosi in quell'inferno, perché con la sua ombra, l'unica cosa rimasta, fosse d'esempio a chi riponeva la speranza in Amore. Cambiamenti: prima persona → terza (son → era, io son → lui era); presente → imperfetto (è morto → era morto; erra → vagava); passato prossimo → trapassato (l'ha ucciso → l'aveva ucciso); deittici: questo inferno → quell'inferno; congiuntivo presente → imperfetto (sia → fosse).

15. Coppie: le donne / i cavallier; l'arme / gli amori; le cortesie / l'audaci imprese (v. 2). Rappresentano il mondo dell'amore (donne, amori, cortesie) e quello della guerra (cavalieri, armi, imprese). Il verbo principale, *io canto*, è alla fine del v. 2, dopo il lungo elenco degli oggetti.

16. Parole-rima: scure (A), selvaggi (B), verzure (A), faggi (B), paure (A), vïaggi (B), valle (C), spalle (C) → ABABABCC. v. 1: **Fug**-ge tra **sel**-ve spa-ven-**to**-se‿e **scu**-re: 11 sillabe, una sinalefe (*se e*); accenti di 1ª, 4ª, 8ª, 10ª: *a minore*. v. 2: per **lo**-chi‿i-na-bi-**ta**-ti,‿er-mi‿e sel-**vag**-gi: 11 sillabe, tre sinalefi (*chi i*, *ti er*, *mi e*); accenti di 2ª, 6ª, 10ª: *a maiore*. In *vïaggi* (v. 6) la dieresi fa contare *vi-ag-gi* come tre sillabe.

17. Esclamazione: «Oh gran bontà de' cavallieri antiqui!». Anafora: «Eran rivali, eran di fé diversi». Aggettivi in rima: *antiqui / iniqui / obliqui* (anche *diversi*). Il distico finale abbandona il commento morale e torna all'azione concreta (il cavallo con due cavalieri arriva a un bivio): il passaggio dall'elogio solenne alla scena quasi comica del cavallo «punto» da quattro speroni crea l'effetto ironico.

18. Esempi: metafora «tanti son chiodi / coi quali Amore il cor gli punge» (le lettere come chiodi: il dolore è fisico); poliptoto «non creder quel ch'al suo dispetto crede… creder si sforza» (il pensiero che gira su sé stesso); ripetizione di *scritto* (111, vv. 1 e 3: lo scritto è innegabile); climax numerico «Tre volte e quattro e sei» (il gesto ossessivo del rileggere); ripetizione di *sasso* («fissi nel sasso, al sasso indifferente»: la pietrificazione); metafora della «fredda mano» che stringe il cuore.

19. Traccia: nella lirica le immagini dell'amante «morto», dello spirito separato, dell'inferno sono metafore della sofferenza interiore; il poeta le usa e continua a scrivere. Nel *Furioso* la metafora si realizza: Orlando perde davvero la ragione, si spoglia, sradica gli alberi. Il poema narrativo prende alla lettera il linguaggio lirico e ne mostra le conseguenze; l'effetto è tragico e insieme ironico, perché svela l'eccesso contenuto in quelle formule.

20. Primo termine (ciò che viene paragonato): Angelica in fuga, sottinteso perché ripreso dall'ottava precedente; secondo termine (l'immagine a cui è paragonata): la piccola daina o capriola che ha visto il pardo uccidere la madre. Nel testo il secondo termine viene prima, introdotto da «Qual», e il primo resta implicito. Collegamenti: *di selva in selva* (la fuga nel bosco), *di paura triema e di sospetto* (la paura di Angelica), *ad ogni sterpo…* che riprende «ad ogni ombra veduta» dell'ottava 33. Il leopardo corrisponde agli inseguitori, Rinaldo in primo luogo.

21. Passioni private: amare, gemme, opere di pittori, altro che si apprezza. Ambizioni sociali: onori, ricchezze per mare, speranze nei signori. Saperi illusori: magia, sofisti, astrologi. I poeti chiudono l'elenco con un'autoironia: anche chi scrive perde il senno (e il narratore lo aveva confessato nel proemio, dicendo che una donna gli limava l'ingegno). Il narratore non si mette fuori dalla follia umana che descrive.

22. L'anadiplosi è *fugge* (fine dell'ottava 32) / *Fugge* (inizio dell'ottava 33): la stessa parola chiude un filo (Rinaldo) e apre l'altro (Angelica), facendo da cucitura tra i due racconti. Rinaldo e Angelica sono entrambi coinvolti in un inseguimento: Rinaldo insegue un cavallo che fugge (come Angelica fugge da lui), Angelica fugge da un inseguitore immaginato. Il motivo della ricerca di ciò che sfugge li lega.

23. Traccia: entrambi vedono gli eventi umani dominati in gran parte dal caso, in un'Italia sconvolta dalle guerre; Machiavelli cerca un rimedio pratico (la virtù del principe che costruisce argini contro il fiume della fortuna), Ariosto rappresenta la fortuna narrativamente (bivi, incontri, fughe) e risponde con la saggezza ironica e la misura, non con un programma politico. Tono: argomentativo e normativo in Machiavelli, narrativo e sorridente in Ariosto.

24. Traccia: Astolfo sale dalla Terra attraverso l'aria e la sfera del fuoco fino al cielo della Luna, secondo l'ordine degli elementi del cosmo aristotelico; la Luna appartiene al mondo celeste, perfetto («come un acciar che non ha macchia»). Galileo, con il cannocchiale, mostra che la Luna ha montagne e valli, una superficie irregolare come quella terrestre: il confine tra mondo celeste perfetto e mondo terrestre corruttibile cade. Anche la grandezza è sbagliata: la Luna ha un diametro di circa un quarto di quello terrestre.

25. Traccia: comuni la dichiarazione dell'argomento e il verbo *canto* in prima persona; manca l'invocazione alla Musa, sostituita dall'appello alla donna amata (che potrebbe togliere l'ingegno al poeta) e dalla dedica al signore. Nuovo: l'argomento è plurale (donne, cavalieri, armi, amori), non un eroe solo; il narratore si mette in scena con ironia; la dedica lega il poema alla corte e alla lode degli Este.

26. Traccia: per De Sanctis, l'ottava della «gran bontà de' cavallieri antiqui» (I 22), dove l'ideale cavalleresco è guardato con un sorriso che ne mostra la vanità, o il catalogo della Luna (XXXIV 73–85). Per Croce, il ritmo dell'ottava e dell'entrelacement, che compone in equilibrio la fuga di Angelica (I 32–34) o perfino la follia di Orlando, raccontata con misura e interrotta dal narratore. Si valuta la capacità di collegare la lettura critica a elementi precisi del testo.

27. Traccia: comprensione (Orlando rilegge più volte l'iscrizione, non può negarla, si irrigidisce); analisi (climax numerico, ripetizione di *scritto*, metafora della mano fredda, ripetizione di *sasso* nel distico; ritmo che rallenta); interpretazione (la paralisi come prima fase del crollo, la precisione psicologica, il passaggio dal cavaliere-statua al folle). Criteri: correttezza della comprensione; analisi pertinente (figure con la loro funzione, non un elenco); interpretazione argomentata con riferimenti al testo; forma corretta e lessico specifico.

28. Traccia: spiegare la sentenza (la pazzia non si perde mai perché è sempre tutta sulla Terra: tutti ne hanno); collegarla all'elenco dell'ottava 85 (amore, onori, ricchezze, signori, magia, poeti) e alla follia di Orlando; tesi (per esempio: visione saggia, perché ironica e inclusiva, non moralistica), antitesi (visione pessimista: la ragione umana è fragile), confutazione o mediazione; esempi dal presente. Criteri: tesi chiara; argomenti fondati sui testi; struttura e connettivi; correttezza linguistica.

29. Traccia: il pastore racconta in prima persona l'arrivo di un cavaliere stanco e triste; lo accoglie, cerca di distrarlo con la storia della principessa e del soldato ferito, mostra il bracciale; vede il volto dell'ospite cambiare senza capire. Si valuta la coerenza con la trama, il mantenimento del punto di vista limitato (ironia drammatica: il lettore sa più del narratore), la cura del lessico e dei tempi verbali.

30. a) Fra gli eroi più degni che mi preparo a nominare con lode, sentirete ricordare quel Ruggiero che fu il capostipite vostro e dei vostri illustri antenati; vi farò ascoltare il suo valore e le sue imprese gloriose, se mi presterete ascolto e se i vostri alti pensieri si faranno un po' da parte, così che i miei versi trovino posto fra loro. b) A Ippolito d'Este, con il tono rispettoso e celebrativo del poeta di corte. c) Il «ceppo vecchio» è il tronco da cui nasce la pianta, cioè il capostipite della famiglia: introduce il filone di Ruggiero e Bradamante, encomiastico. d) Parolerima: eroi (A), apparecchio (B), voi (A), vecchio (B), suoi (A), orecchio (B), poco (C), loco (C): schema ABABABCC. Ironia o misura: «e vostri alti pensier cedino un poco, / sì che tra lor miei versi abbiano loco» (vv. 7–8): il poeta chiede al signore, occupato da altre cose, di fare un po' di spazio ai suoi versi, con una punta di garbata ironia sul suo scarso interesse per la poesia.

31. Traccia: trama (la follia del XXIII si risolve solo con il senno ritrovato da Astolfo sulla Luna e restituito nel XXXIX); tema (il XXIII mostra la follia di uno, il XXXIV la follia di tutti: il senno di molti savi è sulla Luna, e la pazzia resta tutta sulla Terra); tono (dal tragico-psicologico del XXIII al comico-satirico e meraviglioso del XXXIV: due modi complementari di guardare la stessa realtà). Criteri: comprensione dei testi; collegamento tra i due episodi; riferimenti precisi; correttezza espositiva.