

TINA MATARRESE, MARCO PRALORAN

Il canto I dell'Orlando Furioso del 1516

Presentiamo qui un saggio del commento all'*Orlando furioso* del 1516, nella edizione in corso di preparazione per «I classici italiani annotati» della Einaudi: un lavoro ancora *in fieri* e soggetto pertanto ad aggiustamenti e ripensamenti. Ci si può chiedere innanzitutto perché commentare la prima forma di un'opera che una consuetudine di secoli ci ha abituato a leggere e conoscere nella sua ultima forma. C'è una ragione culturale sufficiente a farci leggere il *Furioso* del '16 autonomamente? Non può bastare un commento al *Furioso* del '32 che richiami in nota le lezioni precedenti, come quello per esempio curato da Emilio Bigi per l'edizione Rusconi (1982), che riporta le varianti a giudizio del curatore più significative delle edizioni 1516 e 1521? In tal modo però c'è il rischio, come riconosce Bigi, di considerare le varianti «solo come testimonianze di un cammino verso la “perfezione” raggiunta nel terzo *Furioso*» (Introduzione, p. 9). Se è vero che ogni fase di elaborazione di un'opera costituisce un testo in sé, ciò è tanto più vero per il poema ariostesco, le cui successive edizioni, curate dall'autore stesso, possiedono una propria originalità e organicità. La distanza poi tra la prima e l'ultima edizione implica inevitabili mutamenti di progetto sul piano letterario, linguistico e ideologico, in considerazione anche dei forti e veloci cambiamenti che segnano la letteratura volgare in quel periodo: trasformazione di generi e forme, assestamento del toscano letterario come lingua nazionale, un nuovo ordine che ridisegna anche il poema cavalleresco. E il *Furioso* del '16, che ora e finalmente ha anche una sua edizione critica, curata da Marco Dorigatti per Olschki 2006 (qui citata come DORIGATTI), possiede necessariamente ragioni diverse da quelle del *Furioso* del '32. Come osserva felicemente Segre nella Introduzione alla sua edizione mondadoriana (1976), «si può e si deve ritornare alla prima redazione per cogliere nel suo momento di freschezza vitale l'invenzione ariostesca. Percorrere questo secondo tracciato retrogrado (meno battuto dai critici) significa lasciare indietro le aggiunte celebrative e gli aggiustamenti diplomatici, uscire dall'incanto dell'armonia e recuperare le articolazioni fantastiche nel loro nativo movimento, riportarsi nell'orizzonte più raccolto e familiare della prima esperienza ariostesca. D'accordo sulla bellezza di molte aggiunte del 1532, sulla perfezione dei ritocchi di stile e di struttura; ma nel primo *Furioso* c'è una libertà, una gioia di esprimersi, una felicità che il totale impegno formale forse sacrificò in parte» (p. XXIX).

Inoltre l'elaborazione del *Furioso* è un caso emblematico nella storia linguistico-letteraria italiana, come lo sarà il romanzo manzoniano: due casi che aprono e chiudono il percorso della norma linguistico-letteraria dell'italiano. Dalla prima all'ultima edizione, da un genere ancora 'municipale' con le radici nell'*Orlando innamorato* o *Inamoramento de Orlando*, a un genere che fa acquisire al racconto una nuova complessità e lo porta fuori «dal volgar uso teatro» per adeguarlo al «puro e dolce idioma nostro», quello che Pietro Bembo «ci ha col suo esempio mostro», cioè al superamento del municipalismo linguistico e di genere, verso un assetto "italiano": una armonizzazione a cui corrisponde sul piano della dimensione politica e storica, che è parte integrante della concezione del poema nel celebrare la politica della casa d'Este, «una visione complessiva degli ultimi decenni di storia» che, superando «le passioni contingenti e campanilistiche», celebra contemporaneamente le glorie italiane, i grandi pittori e scrittori italiani annessi al poema, verificando «per la prima volta una coincidenza tra universalità di ispirazione e universalità linguistica»¹.

Concepire la redazione del 1516 (A) come un'opera a sé stante non significa ignorare le fasi successive, si è anzi costretti a fare continui riferimenti alle soluzioni del 1532 (C), là dove il confronto può servire a illuminare la ragione delle scelte e capire l'evoluzione della lingua, dello stile, della stessa poetica ariostesca. Avvicinarci pertanto al primo *Furioso* come opera compiuta fa sì che questo sia contemporaneamente e necessariamente un modo per avvicinarci al *Furioso* complessivamente: un commento all'opera del '16, ma anche un commento all'opera in assoluto, presa in una determinata fase della sua elaborazione. Si potrebbe facilmente ribattere a questa assunzione che sarebbe allora preferibile, come si diceva, leggere il *Furioso* nella sua terza edizione, alla luce certo della prima. Ma questo esiste già, il percorso inverso può essere davvero importante e rilevare nuovi elementi. Del resto virtualmente l'edizione del '32 in quarantasei canti non è l'edizione definitiva del poema. Come leggiamo da diversi documenti, Ariosto pensava ad altre espansioni, ad altre 'gionte', dopo aver escluso i *Cinque canti* per una mancanza di sintonizzazione complessiva, per una tonalità troppo lontana. La complicatissima struttura narrativa del *Furioso* infatti permetteva l'inserzione interna di nuovi episodi, di nuove figurazioni; mentre l'*Inamoramento de Orlando* cresceva per aggiunzioni successive, che spostavano di volta in volta i perimetri del suo intreccio; in modo, certo più classico come atteggiamento mentale, Ariosto pensava invece a realizzare nuovi disegni interni ai perimetri già perfettamente definiti. Studiare il *Furioso* nella sua prima edizione comporta dunque l'assunzione di una prospettiva dinamica che ci permette di cogliere maggiormente la mobilità dell'opera, di cogliere il classicismo ariostesco non tanto alla luce della coerenza dell'oggetto finale ma e più coerentemente nella concezione astratta del processo creativo.

L'opera in quanto «libro di cavalleria» «che "non incomincia" dentro di sé perché è "incominciato" già da sempre altrove»², ha i suoi immediati presupp-

posti nell'*Innamorato* – una «inventione» di cui il *Furioso* intendeva essere, come è noto, la continuazione, un legame col Boiardo, rilevato dai commentatori ma non sempre e col dovuto peso, e che intendiamo valorizzare. Una continuazione di storie in una dimensione delle avventure e degli schemi narrativi di stampo arturiano, e il commento intende dare ragione di entrambi questi aspetti con una premessa ad ogni canto che dà indicazione sui movimenti e l'articolazione del racconto e una fascia apposita di note, distinta dalle altre (esplicative di significato, linguistiche, intertestuali ecc.), per le indicazioni riferibili alle storie pregresse e che dia modo di cogliere la continuità e discontinuità del racconto (vedi nel saggio-campione). C'è poi la vicinanza di stile all'*Innamorato*: la maggiore escursione lessicale e ritmica, il moderato ma vivace espressionismo linguistico, la simbiosi di modi popolareschi e di sintassi classicheggiante (Segre), di cui il commento dovrà rendere conto.

«Continuare» il poema boiardesco significava anche ereditarne il patrimonio lessicale connotativo del genere, da depurare delle forme più espressive, o le dialettali o le letterarie arcaiche, alcune delle quali permangono nel primo *Furioso*. Qualche esempio: il primo verso «Di donne e cavalier li antiqui amori» non prevede *l'arme*, manca cioè l'accostamento chiave del mondo cortese di *armi e amori*, frequente in Boiardo. Forse perché vi agisce l'inizio del secondo libro del poema boiardesco «Cossì nel tempo che virtù fioriva | neli antiqui signor e cavalieri | con noi stava Alegreza e Cortesia», *Inam.* II i 2, 1-3, a sua volta memoria di *Purg.* XIV 109-110 «Le dame e' cavalier, li affanni e li agi, | che ne invogliava amore e cortesia». E che agisca la memoria delle prime ottave del secondo libro dell'*Innamoramento* lo mostra il seguito: «che furo al tempo che passaro i Mori» e «Dirò d'Orlando [...] che per amor venne...», 2, 1-3, «Voi sentirete fra i più degni eroi | [...] ricordar quel Ruggier [...] | L'alto valor e' chiari gesti suoi | vi farò udir...», 4, 1-6 (da confrontare con «e le contese | che fece Orlando alor ch'Amor il prese», *Inam.* II i 3, 7-8), «Voi odireti la inclita prodezza [...] | ch'ebbe Rugier, il terzo paladino», ivi 4³. Un altro e diverso caso è *scapigliata* all'ott. 15 (il boiardesco *dama scapigliata*) nella frase «ben che turbata in faccia e scapigliata», che sarà sostituito nel '32 da «ben che di timore pallida e turbata». A volte il collegamento con Boiardo gioca su un capovolgimento della situazione, come nel caso di Ferraù, al quale «ogni pelo arricciosi, | e scolorossi [...] il viso» I 29, nel vedere materializzarsi all'improvviso l'ombra dell'Argalia, da lui ucciso all'inizio dell'*Innamorato*; in Boiardo invece era all'Argalia che *s'era arriccato il pelo* quando a suo tempo aveva visto inutile il suo colpo contro Feraguto («per meraviglia fu tanto smarito | che in capo e in dosso se li aricò il pelo», *Inam.* I ii 4): una ripresa in versione nuova dell'incontro tra Ferraù e l'Argalia quasi a voler «mostrare sin dall'inizio del testo il tipo di “revisione” cui verranno spesso sottoposti gli episodi boiardeschi»⁴, e anche di saper far meglio, introducendo un'altra ripresa dantesca accanto a quella già presente in Boiardo.

Dal piano della discorsività a quello dell'intertestualità, al problema delle fonti. Anche noi, come tutti, ci troviamo di fronte per così dire al piacere della scoperta e all'esigenza di una selezione. Rispetto ai commenti esistenti ci capita di trovare nuove fonti, in parte grazie ai contributi di tanti studiosi – pensiamo ad esempio agli apporti decisivi di Sangirardi e di Maria Cristina Cabani e al libro della stessa studiosa sulla presenza petrarchesca nel *Furioso*, tutti lavori piuttosto recenti. Un nuovo apporto di intertestualità col Boccaccio, riguarda per esempio l'ott. 13, la donna che si avventura nella selva lasciandosi guidare dal cavallo, ricorda *Decameron* V 3, 11 e 20, dove Agnoletta cerca di fuggire agli inseguitori: «verso una selva [...] volse il suo ronzino [...] il ronzino, sentendosi pungere, correndo per quella selva ne la portava [...] La giovane fuggendo [...] non sapendo dove andarsi, se non come il suo ronzino stesso dove più gli pareva ne la portava». Altre fonti sono sorte per così dire spontaneamente alla memoria e sono – ricordiamolo subito – soprattutto oltre alle boiardesche, fonti petrarchesche e dantesche. Le seconde agiscono soprattutto sul piano della figuratività.

Le fibre linguistiche e stilistiche, essenzialmente petrarchesche, ma anche dantesche, messe in un rapporto dialettico col tessuto figurativo del racconto (legato all'immagine) e trapiantate e fatte rifiorire in un diverso genere, fanno da sfondo espressivo, dando anche luogo a una *langue*, la *langue* della poesia. Naturalmente sul piano dell'intertestualità esplicita Petrarca e il Petrarchismo (il gergo lirico) sono molto vivi nella parodia del discorso amoroso dei personaggi. Ma nello stesso tempo Petrarca vive nella dimensione della bellezza indeterminata, vaga del paesaggio, vive anche nella concezione stessa dell'ottava e delle strutture sintattiche che la reggono. Abbiamo tuttavia l'impressione che nei primi canti, e ancor più nei primi canti come ce li presenta la redazione del '16, ci sia una maggiore varietà tonale, una maggiore escursione espressiva, che ci sia in modo più evidente uno spazio aperto ai modi schietti e popolarreggianti del Boiardo. Ma anche questa è una impressione su cui si dovrà tornare con ben altro esercizio e riflessione.

NOTE

¹ C. Segre, *Storia interna dell'Orlando furioso*, in Id., *Esperienze ariostesche*, Pisa, Nistri-Lischi, 1966, p. 35.

² C. Bologna, *Orlando furioso di Ludovico Ariosto*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, *le Opere*, vol. II: *Dal Cinquecento al Settecento*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 219-352.

³ Su questo C. Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 87-88.

⁴ A. Casadei, *Il percorso del Furioso. Ricerche intorno alle redazioni del 1516 e del 1521*, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 42.

BIBLIOGRAFIA*

- BOIARDO, *L'innamoramento di Orlando*, ed. critica a cura di A. Tissoni Benvenuti e C. Montagnani, Milano-Napoli, Ricciardi, 1999 (*Inam.*).
- Commenti all'*Orlando Furioso*: CARETTI 1954 =, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954; SEGRE 1976 = Milano, Mondadori, 1976²; BIGI 1982 = Milano, Rusconi, 1982; CESERANI – ZATTI 1997 = Torino, UTET, 1997. CABANI 1990 = *Costanti ariostesche. Tecniche di ripresa e memoria interna nell'Orlando Furioso*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1990.
- GHINASSI 1957 = *Il volgare letterario del Quattrocento e le Stanze del Poliziano*, Firenze, Le Monnier, 1957.
- MANNI 1979 = *Ricerche sui tratti fonetici e morfologici del fiorentino quattrocentesco*, «Studi di grammatica italiana», VIII, 1979, pp. 115-71.
- MATARRESE 2004 = *Parole e forme dei cavalieri boiardeschi*, Novara, Interlinea, 2004.
- PRALORAN 1999 = *Il tempo e l'azione nell'Orlando Furioso*, Firenze, Olschki, 1999.
- RAJNA 1975 = *Le fonti dell'Orlando Furioso*, Firenze, Sansoni, 1975 (ristampa a cura di F. Mazzoni).
- ROGGIA 2001 = *La materia e il lavoro. Studio linguistico sul Poliziano minore*, Firenze, Presso l'Accademia della Crusca, 2001.
- SANGIRARDI 1992 = *La presenza del Decameron nell'Orlando Furioso*, «Rivista di letteratura italiana», X, 1992, pp. 25-67.
- TISSONI BENVENUTI 1999 = Introduzione e commento a Boiardo, *L'innamoramento di Orlando*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1999.

* La seguente bibliografia è relativa alle ottave qui commentate.

CANTO PRIMO

Premessa

Il primo canto si apre con un sommario che orienta il lettore nell'intreccio aperto dell'opera, ricollegandosi all'*Inamoramento de Orlando*: «gionta» molto complessa quella ariostesca, perché complicatissimo è l'intreccio del poema boiardo al momento dell'interruzione del 1494. A differenza di quanto fa Niccolò degli Agostini nella sua continuazione, Ariosto concentra il suo attacco su un numero limitato di personaggi: Angelica, Rinaldo, Bradamante e Ruggiero. Le altre pedine principali rimangono ferme attorno al centro guerresco di Parigi: nucleo collettivo non narrato. Da una parte, nel teatro del racconto entrano Rinaldo e Angelica da gran tempo assenti e certamente proprio per questo attesi nella logica narrativa e nell'orizzonte dei lettori, dall'altra Bradamante e Ruggiero che rappresentano un nodo nuovo a partire dal III Libro del poema boiardo. Tutti questi quattro personaggi sono lontani da Parigi. Ariosto dunque cerca di frenare il movimento crescente progressivo dell'*entrelacement* così come appariva negli ultimi canti del III Libro del poema boiardo e si concentra – il disegno appare molto chiaro dopo qualche canto – su una costruzione polifonica a quattro voci non troppo diversa da alcune sequenze dei romanzi arturiani, del *Tristan*, del *Guiwon le courtois*. Certo la novità, in parte traspunta da Boiardo stesso, è la funzione di Bradamante, polo attivo dell'inchiesta, donna *en quête*.

Nel primo canto comunque, come un ideale omaggio, i personaggi rinviano all'inizio del poema di Boiardo: la fuga di Angelica, l'apparizione del fantasma del fratello Argalia, ucciso appunto da Ferraù, lo stesso Sacripante, che è un eroe soprattutto del primo Libro dell'*Inamoramento de Orlando*, la furia di Rinaldo, i capricci del suo eccezionale cavallo Baiardo; temi quest'ultimi dell'epica francese e italiana della tradizione del *Renaut de Montauban*, in cui si inserisce originariamente una vena comica. Anche l'ambientazione dell'avvio si riallaccia all'inizio dell'opera boiarda: la foresta nei pressi di Parigi, la coincidenza di incontri e di separazioni, di speranze e di frustrazioni, l'accelerazione del ritmo narrativo e soprattutto Angelica come motore dell'intreccio. La dimensione dell'avventura è quella arturiana della inchiesta singolare, ma essa è straordinariamente accelerata e intrisa di riferimenti classici non tanto, come in Boiardo, nei temi, quanto nelle strutture discorsive e retoriche. Nuova e complessa è poi la figura del narratore: nuova rispetto alla tradizione arturiana in prosa, in cui il narratore è quasi sempre silenzioso e defilato, nuova rispetto allo stesso *Inamoramento de Orlando* in cui la funzione autoriale è euforica e aperta al pubblico della corte che assiste entusiasta alla recitazione.

1. Di donne e cavallier li antiqui 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,
tratti da l'ire e giovenil furori
d'Agramante lor re, che si diè vanto
di vendicar la morte di Troiano
sopra re Carlo Imperator Romano.

2. Dirò d'Orlando in un medesimo 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,
ch'el poco ingegno ad or ad or mi lima,
me ne serà però tanto concesso,
che mi basti a compir quanto ho promesso.

1. La protasi nel rinviare al virgiliano «arma virumque cano» innalza e nobilita la convenzione del cantare e del canto propria della *performance* canterina e anche del poema boiardesco. L'invocazione non è alle Muse, come nei poemi classici, o a Dio o alla Vergine, come nei cantari, ma alla donna amata, come in Boccaccio, *Filostr.* I 2-5 o nell'*Inamoramento de Orlando*, II XII 1. «Nuovo è però il fatto che qui il poeta chieda alla donna amata non l'ispirazione al canto, bensì una remissione dal furore amoroso, che gli consenta di compiere la sua opera» (BIGI 1982). Di stampo umanistico è la successione in proposizione, invocazione e dedica sull'esempio del lungo proemio delle *Stanze* polizianesche, da cui però si distingue il proemio del *Furioso* per il tono meno sostenuto, più medio. La reminiscenza dantesca («Le donne e' cavalier, li affanni e li agi, | che ne 'invogliava amore e cortesia», *Purg.* XIV 109-110) appare qui più velata rispetto all'ultima redazione del poema («Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori»), e priva dell'accostamento chiave del mondo cortese di 'armi e amori', e vi agisce piuttosto l'inizio del secondo libro del poema boiardesco, a sua volta memoria del luogo dantesco citato: «Cossi nel tempo che virtù fioriva | neli antiqui signor e cavalieri | con noi stava Alegrezza e Cortesia» (*Inam.* II I 2,1-3), «e le contese | che fece Orlando alor ch'Amor il prese» (ivi 3,7-8), «Voi odireti la inclita prodeza [...] | ch'ebbe Rugier il terzo paladino» (ivi 4, 1-4), variamente rifranto nelle due ottave successive. ≈ 6. *Agramante lor re*: Agramante è invenzione del Boiardo, e in *Inam.* II I 16 è giovinetto «altiero», «che per re Carlo e Franza disertare | con tanta gente avia passato il mare» (II XXIX 36,7-8), e così vendicare la morte di Troiano, suo padre, ucciso da Orlando, come raccontato in una delle versioni dell'*Aspramonte* (cfr. TISSONI BENVENUTI 1999, nota a *Inam.* I XXVII 18).

2. 1-2. Rivendicazione della novità del poema rispetto ai suoi antecedenti secondo un topos frequente negli esordi classici e medievali (E. R. Curtius, *La letteratura europea*). Per la coppia *prosa ... rima* cfr. Petr., *Tr. Cup.* IV 70-71: «che né 'n rima | porìa, né 'n

3. Piacciavi, generosa Ercolea prole,
 ornamento e splendor del secol nostro,
 Ippolito, aggradir questo che vuole
 e darvi sol può l'umil servo vostro.
 Quel ch'io vi debbio 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.
4. Voi sentirete fra' più degni eroi,
 che nominar con laude m'apparecchio,
 ricordar quel Ruggier che fu di voi,
 de li avi e maggior vostri il ceppo vecchio.
 L'alto valore e ' chiari gesti suoi
 vi farò udir, se voi mi date orecchio,
 e vostri alti pensier cedeno un poco,
 sì che tra lor miei versi abbiano luoco.

prosa ornar assai, né 'n versi» e Pulci, *Morg.* I 4, 3: «e faticarsi in prosa e rima». ≈ 4. *sì saggio*: la saggezza è un tratto tradizionale di Orlando, come aveva riconosciuto Agri-
 cane nel suo colloquio notturno con Orlando in *Inam.* I XVIII 45, 4: «e te cognosco
 che sei doto e saggio». ≈ 6. *mi lima*: mi consuma, con significato affine a Dante *Così nel
 mio parlar*, 22: «Ahi angosciosa e dispietata lima | che sordamente la mia vita scemi»;
 cfr. anche *Purg.* XV 15 e Boiardo, *Amorum Libri* (cfr. *infra* nota a 31, 4).

3. 1. *generosa Ercolea prole*: Il cardinale Ippolito d'Este, figlio di Ercole I, al cui servizio era
 l'A. quando scrisse questi versi. *Generosa* vale qui nobile per origine (lat. *generosus*) e
 per virtù. *Ercolea* ha anche il valore di allusione all'eroe mitico, secondo una tradizio-
 ne encomiastica estense che risale alle *Fatiche de Hercule* di Pier Andrea de' Bassi, de-
 dicata a Niccolò III, e continuata dal Boiardo. ≈ 2. *secol nostro*: cfr. Ovidio, *Ep. ex P.* II
 VIII 25: «saecli decus indelebile nostri» (riferito ad Augusto). ≈ 5. *debbio*: forma antica
 anche settentrionale, passata a *debbo* già in B. ≈ 6. *inchiostro*: cfr. Petr., *Rvf* 28, 67: «Or
 con la lingua, or co' laudati incostri». ≈ 8. cfr. Plinio il giov., *Ep.* III 21, 6: «Dedit enim
 mihi, quantum maxime potuit».
4. Cfr. *Inam.* II I 4, 1-4: «Voi odireti la inclyta prodeza | e le virtù d'un cor peregrino,
 | l'infenita possanza e la bellezza | ch'ebbe Ruggier il terzo paladino». Ruggiero, ca-
 pastipite degli Estensi secondo l'invenzione boiardesca, è già presente nella *Borsias* di
 Tito Vespasiano Strozzi (TISSONI BENVENUTI 1999, pp. XIV-XV). ≈ 4. *maggior vostri*:
 cfr. *Inf.* X 42 «mi domandò: "Chi fuor li maggior tui?" ≈ *ceppo*: cfr. *Par.* XVI 106 «Lo
 ceppo di che nacquero i Calfucci». ≈ 5. *gesti*: gesta. ≈ 7. *cedeno*: forma dialettale del
 cong. pres. (*cedino* in B e C [rispettivamente edizioni del *Furioso* del 1521 e 1532] con
 adeguamento al toscano quattrocentesco).

5. Orlando, che gran tempo innamorato
fu de la bella Angelica, e per lei
in India, in Media, in Tartaria lasciato
avea infiniti et immortal trofei,
in Ponente con essa era tornato,
dove sotto i gran monti Pirenei
con la gente di Francia e d'Alemagna
Re Carlo era attendato alla campagna,
6. per fare al re Marsiglio e al re Agramante
battersi ancor del folle ardir la guancia
d'aver condottto, l'un d'Africa quante
genti erano atte a portar spada e lancia;
l'altro, d'aver spinta la Spagna inante
a destruzion del bel regno di Francia.
E così Orlando arrivò quivi a punto,
ma presto si pentì d'esservi giunto;
7. perché vi perse la sua donna poi:
ecco il giudizio uman come spesso erra!
Quella che da li esperii ai liti eoi

5-9. Sommario degli eventi raccontati dal Boiardo: la partenza dalle Terre d'Oriente dove s'era avventurato Orlando per seguire Angelica, il ritorno in Occidente dove è lasciato all'assedio di Parigi (*Inam.* II xx 42), la contesa tra Orlando e Rinaldo (II xx 52-60 - XXI 1-22), Angelica affidata a Namò, figura di vecchio e saggio guerriero nella tradizione carolingia (soprattutto nel ramo francese e italiano del *Renaud de Montauban*) e in *Inam.* (II XXI 20, 6-8 - 21, 1-2: «trovâr la dama che per streto cale | fugià per aguatarsi in un valone: | e lei

5. 8. *alla campagna*: in campo aperto.
6. 1. *Marsiglio*: *Marsilio* in C, con sostituzione delle laterale palatale *gl* con la forma latina. ≈ 2. *battersi ... la guancia*: gesto di disperazione stilizzato della tradizione carolingia secondo una mimica che si ritrova in *Inam.* II II 7,7 e XXIV 23,5 e Pulci, *Morg.* XX 94,6. ≈ 8. *presto*: sistematicamente sostituito in C da *tosto* secondo la regola del Bembo, per il quale *tosto* è avverbio, mentre *presto* «vale quanto *pronto* et *apparechiato*; et è nome» (*Prose* III LX).
7. 1. In B C cambia il verso con eliminazione del perfetto forte *perse* e adeguamento quindi all'uso di Petrarca e Boccaccio (cfr. II 56,5 n.). ≈ 2. Intervento dell'autore volto a generalizzare le vicende dei personaggi, su cui vedi nota a II 1; cfr. Petr., *Rvf* 110, 7: «Se 'l giudizio mio non erra». ≈ 3. *da li esperii ai liti eoi*: da Occidente ad Oriente; cfr. Ovidio, *Am.* I xv 29: «Gallus et Esperii, et Gallus notus Eois». ≈ 7. *vòlse*: volle; forma della lingua poetica, impiegata da Dante (*Inf.* II 118, XX 38) e da Petrarca (*Rvf* 142, 11, 347, 10) e anche idiomatica.

avea difesa con sì lunga guerra
 or tolta gli è fra tanti amici suoi,
 senza colpo di spada, e in la sua terra:
 il savio imperator, che estinguer vòlse
 un grave incendio, fu che gli la tolse.

8. Nata pochi dì inanzi era una gara
 tra 'l conte Orlando e il suo cugin Rinaldo,
 che ambi avean per la bellezza rara
 d'amoroso disio l'animo caldo.
 Carlo, che non avea tal lite cara,
 che gli rendea l'aiuto lor men saldo,
 questa donzella che la causa n'era
 tolse, e diè in mano al duca di Bavera,
9. in premio promettendola a quel d'essi
 ch'in la dubbiosa pugna la giornata
 de li infedeli in più copia uccidessi
 e di sua man prestasse opra più grata.
 Contrari ai voti poi furo i successi;
 che in fuga andò la gente battizzata,
 e con molti altri fu il duca prigionie,
 e restò abbandonato il padiglione;
10. dove, poi che rimase la donzella
 ch'esser devea del vincitor mercede,

menarno avanti al re Carlone. || Il re da possa la fece guardare | al duca Naimo con molto rispetto», dove è promessa in premio al più valoroso dei due paladini (II XXIII 15-16).

10-14. La fuga di Angelica è già nella continuazione di Niccolò degli Agostini (IV IX 100). Ma Ariosto, diversamente, fa fuggire Angelica prima della rotta dei Cristiani, mentre

9. 2. *giornata*: battaglia campale: tecnicismo (cfr. Machiavelli, *Discorsi* II 17,1: «zuffe campali (chiamate ne' nostri tempi con vocabolo francioso giornate, e dagli Italiani fatti d'arme)». In C il verso diventa «ch'in quel conflitto, in quella gran giornata», probabilmente per eliminare l'ambiguità sintattica. ≈ 3. *uccidessi*: la forma in *-i* per la 3ª pers. sing. è toscana quattrocentesca (MANNI 1979, p. 159), normale in Poliziano (GHINASSI 1957, p. 43). ≈ 6-7. cfr. *Inam.* III IV 33, 1. ≈ 7. *prigionie*: con *pri-* per indicare la persona internata, mentre con *pre-* per il luogo di pena (cfr. DORIGATTI).
10. 2 e 5. *devea*: le forme con radicale *dev-* sono costanti in Petrarca, e mutate in *dovea* in C, come indicato da Bembo, *Prose* III XXXI. ≈ 5. *rubella*: ribelle, avversa; voce già arcaica nel '500. ≈ 8. *scontrossi un cavallier*: con uso transitivo di *scontrarsi* corretto in C con *rincontrò*, analogamente a XI 42, 7, XVIII 109, 8, XXXII 35, 2.

inanzi al caso era salita in sella
 e quando bisognò le spalle diede,
 presaga che quel giorno esser rubella
 devea Fortuna alla cristiana fede:
 entrò in un bosco e ne la stretta via
 scontrossi un cavallier che a piè venia.

11. La corazza avea indosso e l'elmo in testa,
 cinta la spada, et imbracciato il scudo;
 e piu liggier correa per la foresta
 ch'al palio rosso il villan mezo nudo.
 Timida pastorella mai si presta
 non volse piede inanzi a serpe crudo,
 come Angelica tosto il freno torse,
 che del guerrier ch'a piè venia s'accorse.

12. Era costui quel paladin gagliardo,
 figliuol d'Amon, signor di Montalbano,
 a cui pur dianzi il suo caval Baiardo
 per strano caso uscito era di mano.
 Come egli volse alla donzella il sguardo
 riconnobbe, quantunque di lontano,
 l'angelico sembiante e quel bel volto
 ch'alle amorse reti il tenea involto.

il cavallo sfuggito a Rinaldo si riallaccia a *Inam.* III iv 26-30, 36 e 39-40, in cui Rinaldo disceso da Baiardo per combattere contro Ruggiero, per inseguire il cavallo finisce in «una selva oscura» (e da qui lo riprende Ariosto). Anche l'arrivo di Angelica sul luogo dove si trova Ferrau è già in Niccolò degli Agostini (IV ix 101-02), che si allaccia al Boiardo per quanto riguarda la situazione di Ferrau, così come fa Ariosto, che lo riprende esattamente nell'atto in cui lo troviamo in *Inam.* III iv 12, 2-3: «Stava el Pagano ad un fiume a cercare | del'elmo, qual giù era caduto», già raccontato a II xxxi: «gionse anco Feragù molto af-

11. 2. *il scudo*: normale nell'ital. sett. *il* davanti a *s* + cons. come all'ott. seguente *il sguardo* (in C passerà a *lo* secondo la regola raccomandata dal Bembo, *Prose* III ix). ≈ 4. cfr. *Inf.* XV 121-23: «e parve di coloro | che corrono a Verona il drappo verde | per la campagna». Corse a piedi e a cavallo dovevano essere in uso nella Ferrara degli Estensi, una descrizione è conservata negli affreschi di Palazzo Schifanoia (CARETTI 1954). ≈ 6. *serpe crudo*: cfr. *Aen.* II 379-80: «Improvisum aspris veluti qui sentibus anguem | pressit humi niteus trepidusque repente refugit».
12. 8. *amorse reti*: immagine petrarchesca (*Rvf* 181, 1 e 263, 7), diffusa nella tradizione lirica e impiegata più volte da Ariosto nelle rime.

13. La donna il palafreno a dietro volta
 e per la selva a tutta briglia caccia;
 né per la rara più che per la folta,
 la più sicura e miglior via procaccia;
 ma pallida, tremando, e di sé toltà,
 lascia cura al caval che la via faccia.
 Di su di giù, ne l'alta selva fiera
 tanto vagò, che giunse a una rivera.
14. Su la rivera Ferrau trovosse,
 di sudor pieno e tutto polveroso.
 Da la battaglia dianzi lo rimosse
 un gran disio di bere e di riposo;
 e poi (mal grado suo) quivi fermosse
 perché de l'acqua ingordo e frettoloso,
 l'elmo nel fiume si lasciò cadere,
 n'ancor l'avea potuto riavere.
15. Quanto potea piu forte ne veniva
 gridando la donzella ispaventata.
 A quella voce salta in su la riva
 quel saracino, e nel viso la guata;
 e la conosce subito ch'arriva,
 ben che turbata in faccia e scapigliata
 e sien più di che non udi novella,
 che senza dubbio ella è Angelica bella.

fannato, | di sete ardendo e d'un estremo caldo», sceso dal cavallo «trasse a sé l'elmo, e volendo pigliare | del'onda fresca al bel fiume lucente, | o per la fretta o per poco pensare | l'elmo gli cade in quell'acqua corente | et andò al fondo fin sotto l'arena: | di questo, Feragù ebe gran pena», ottave 3-4, «E' penò poi ad aver l'elmo assai!», ottava 14.

13. 1-2. Il motivo della donna che si avventura nella selva ricorda *Dec.* V 3, 11 e 20 (SANGIARDI 1992, p. 30): Agnolella, cercando di fuggire gli inseguitori, «verso una selva grandissima volse il suo ronzino, e tenendogli gli sproni stretti al corpo, attenendosi all'arcione. Il ronzino, sentendosi pugnere, correndo per quella selva ne la portava [...] La giovane fuggendo [...] non sapendo dove andarsi, se non come il suo ronzino stesso dove più gli pareva ne la portava, si mise tanto fralla selva, che ella non poteva vedere il luogo donde in quella entrata era». ≈ 7. *di su di giù*: come *di qua di là*, frequenti nel poema, richiamano *Inf.* V 43 «di qua, di là, di giù, di su li mena» ≈ *selva fiera*: cfr. Orazio, *Sat.*, II VI 92: «feris [...] silvis». ≈ 8. *rivera*: fiume; la forma con monottongo è settentrionale e in C passa a *riveria*.
15. 4-5. Cfr. *Purg.* V 58: «Perché ne' vostri visi guati, | non riconosco alcun». ≈ 6. *scapigliata*: scarmigliata: ricorrente in *Inam.* nel sintagma *donzella | dama scapigliata* (cfr. in particolare I XIV 2 e III III 24,4), sostituita in C con il più lirico «ben che di timor pallida e turbata».

16. E perché era cortese e n'avea forse
 non men dei dui cugini il petto caldo,
 l'aiuto che potea tutto le porse;
 pur come avesse l'elmo, ardito e baldo
 trasse la spada, e minacciando corse
 dove poco di lui temea Rinaldo.
 Più volte s'eran già non pur veduti
 m'al paragon de l'arme conosciuti.
17. Cominciâr quivi una crudel battaglia,
 come a piè si trovâr coi brandi ignudi:
 non che le piastre e la minuta maglia,
 ma a' colpi lor non reggerian l'incudi.
 Or, mentre l'un con l'altro si travaglia,
 bisogna al palafren che 'l passo studi;
 che quanto può menar de le calcagna
 colei lo caccia al bosco, alla campagna.
18. Poi che s'affaticâr gran pezzo in vano
 i dui guerrier per por l'un l'altro sotto,
 quando non meno era con l'arme in mano
 questo di quel, né quel di questo dotto;
 fu premiero il signor di Montalbano
 ch'al cavallier di Spagna fece motto,
 sì come quel ch'ha nel cor tanto fuoco,
 che tutto n'arde e non ritruova luoco.

16-17. Lo scontro tra Rinaldo e Ferraguto è raccontato in *Inam*. II xxiv 43-51 e xxix 53, mentre il duello tra i due per amore di Angelica è già nella continuazione dell'Agostini, IV x 28 ss. La fuga di Angelica e la conseguente sospensione del duello ripete una situazione di *Inam*. I iii 78-79.

16. 4. *ardito e baldo*: uguale dittologia in *Inam*. II xx 47 con uguale rima.
17. 3. cfr. *Inam*., II x 8: «coperto a piastre et a minuta maglia». ≈ 6. *il passo studi*: cfr. *Purg.*, XXVII 63: «non v'arrestate, ma studiate il passo». ≈ 7. *menare le calcagna*: dar di sprone (anche fuggire), loc. frequente in Boiardo.
18. 4. figura chiasmica frequente in Boiardo per rendere il gioco dei reciproci colpi (cfr. *Inam*. II xxx 51: «questo con quel' e quel con questo ha zuffa», III iii 21: «che quello a questo e questo a quel menava»), ripresa dall'Agostini: IV i 22 «questo di quel né quel di questo cura», e da Ariosto con connotazione parodica. ≈ 8. *non ritruova luoco*: non ha requie; locuzione formulare frequentissima anche in Boiardo (cfr. *Inam*. I i 34: «gràttasi il capo e non ritrova loco», e v 21, vii 26 ecc.) ≈ *ritruova*: come in *prieghi* a

19. Disse al pagan: – Me sol creduto avrai,
 et avrai pur te stesso ancora offeso:
 se questo avien, perche i fulgenti rai
 del nuovo sol t'abbiano il petto acceso,
 di farmi qui tardar che guadagno hai?
 che quando ancor tu m'abbi morto o preso,
 non però tua la bella donna fia,
 che mentre noi tardian se ne va via.
20. Quanto fia meglio, amandola tu ancora,
 che tu sia meco a traversar la strada,
 sì che a costei si faccia far dimora
 prima che più lontana se ne vada.
 Come l'avremo in potestade, allora
 di che esser dè si provi con la spada:
 non so altrimenti, dopo un lungo affanno,
 che possa reusciare altro che danno. –
21. Al pagan la proposta non dispiacque:
 così fu differita la tenzone;
 e tal tregua tra lor subito nacque,
 sì l'odio e l'ira va in oblivione,
 che 'l pagano al partir da le fresche acque
 non lasciò a piedi il buon figliuol d'Amone:
 con preghi invita, et al fin tolle ingroppa,
 e per l'orme de Angelica galoppa.
22. O gran bontà de' cavallieri antiqui!
 Eran rivali, eran di fè diversi,
 e in tutta la persona i colpi iniqui

22-23. La tregua tra i due cavalieri è espressione di una solidarietà cavalleresca tipica della tradizione arturiana, qui intrisa di ironia e di una certa comicità di stampo boiardesco. Il bivio a cui si trovano di fronte i due cavalieri (22, 8) è topos narrativo

21, 7, la forma con dittongo dopo oclusiva + *r* è più propria dei generi meno alti, e in C (e spesso già in B) a volte prende il monottongo, come in questi due casi, ma più spesso accade il contrario come nel caso di II 46, 1. ≈ *luoco* sarà risolto in C nella forma *loco*, più propria dell'alta poesia.

19. 1. *creduto avrai*: sottint. offendere. ≈ 2. *offeso*: danneggiato. ≈ 3. *fulgenti rai*: cfr. Orazio, *Carm.* II 12, 15: «fulgentis oculos». ≈ 4. *nuovo sol*: immagine di tradizione petrarchesca. ≈ 8. *tardiàn*: la desinenza in *-no* per la prima pers. plur. è del toscano quattrocentesco, presente in Poliziano e Pulci (GHINASSI 1957, p. 34 e ROGGIA 2001, p. 80).
22. 3. *iniqui*: spietati. ≈ 8. *dippartiva*: con geminata di tipo ipercorrettivo.

che s'avean dati, ancor sentian dolersi;
 et or per selve oscure e calli obliqui
 insieme van senza suspetto aversi.
 Da quattro sproni il caval punto arriva
 dove una strada in due se dipartiva.

23. E come quei che non sapean se l'una
 o l'altra via facesse la donzella,
 però che senza differenza alcuna
 apparia in amendue l'orma novella,
 s'appresero ad arbitrio di fortuna:
 Rinaldo a questa e il Saracino a quella.
 Pel bosco Ferraù molto s'avolse
 e ritrovossi al fine onde si tolse.

24. Pur se ritruova ancor su la riviera,
 là dove l'elmo gli cascò ne l'onde.
 Poi che la donna ritrovar non spera,
 per aver l'elmo che 'l fiume gli asconde,
 in quella parte onde caduto gli era
 discende ne le estreme umide sponde;
 ma quello era sì fitto ne la sabbia,
 che molto avrà da far prima che l'abbia.

25. Con un gran ramo d'albero rimondo,
 di che avea fatta una pertica lunga,
 tenta il fiume e ricerca sino al fondo,
 né luoco lascia ove non batta e punga.

per eccellenza arturiano, vedi la separazione di Lancelot e Gauvain all'inseguimento di Ginevra nel *Chevalier à la charrette* e nel *Lancelot*. Pure della narrativa arturiana è il motivo dell'erranza confusa qui con una sfumatura ironica.

25-26. L'elmo che Ferraù sta cercando di recuperare era quello dell'Argalia. Come racconta Boiardo, l'Argalia, fratello di Angelica, colpito a morte da Ferraguto, gli aveva concesso in prestito il proprio elmo per quattro giorni a condizione che poi Ferraguto lo gettasse nel fiume (*Inam*. I III 61-67). Ma Ferraguto se ne dimentica fino a

23. 5. *s'appresero*: si appigliarono. ≈ *s'avolse*: si aggirò.

25. 1. *albero*: pioppo. Per 'albero' A. usa sempre *arbore*. ≈ 4. *punga*: scandagli. ≈ 7-8. L'emersione improvvisa del personaggio ricorda le apparizioni degli dei fluviali della mitologia classica come in *Iliade* XXI 211 ss. e Virg., *Aen.* VIII 31 ss. (RAJNA 1975, p. 174), e quella di Farinata in *Inf.* X 35: «ed el s'ergera col petto e con la fronte».

Mentre con la maggior stizza del mondo
 tanto l'indugia sua quivi prolunga,
 di mezo 'l fiume vide un cavalliero
 in sino al petto uscir, di aspetto fiero.

26. Era, fuor che la testa, tutto armato
 et avea un elmo ne la destra mano
 (avea il medesimo elmo che cercato
 da Ferraù fu lungamente invano).
 A Ferraù parlò come adirato,
 e disse: – Ah mancator di fé, marano!
 perché lasciarmi ancor l'elmo t'aggrevi,
 che render già gran tempo me devevi?
27. Ricordati, pagan, quando uccidesti
 d'Angelica il fratel (che son quell'io),
 drieto al'altre arme tu mi promettesti
 fra pochi di gettar l'elmo nel rio.
 Or se Fortuna, quel che non volesti
 far tu, pone ad effetto il voler mio,
 non ti turbar; e se turbar ti déi,
 turbati che di fé mancato sei.
28. Ma se desir hai pur d'un elmo fino,
 trovane un altro, et abbil con piu onore;
 un tal ne porta Orlando paladino,
 un tal Rinaldo, e forse anco migliore;
 l'un fu d'Aimonte, e l'altro di Mambrino:
 acquista un di quei dui col tuo valore;
 e questo, c'hai già detto di lasciarmi,
 lasciami, e non cercar piu di levarmi. –

quando l'elmo gli cade nell'acqua di un fiume (II xxxi 4), da dove cerca di ripescarlo (III iv 12). Da qui il tono aspro e risentito dell'Argalia, che è estraneo al mondo arturiano e rievoca piuttosto lo spirito ben altrimenti aggressivo delle conversazioni tra cavalieri carolingi, in particolare boiadeschi.

26. 7. *t'aggrevi*: ti crucci; cfr. anche XXII 78,3.

27. 7-8. *turbar ... turbati*: figura insistita di ripetizione focalizzante, frequente in Boiardo (cfr. MATARRESE 2004, p. 131).

28. 3-5. La storia dei due elmi, quello che Orlando aveva tolto ad Almonte e quella che Rinaldo aveva preso al re pagano Mambrino è raccontata nell'*Aspramonte* di Andrea da Barberino e poi nella *Spagna ferrarese*, e ricordata più volte da Boiardo (cfr. TISSONI BENVEN-

29. All'apparir che fece all'improvviso
 di l'acqua il spirito, ogni pelo arricciosse
 e scolorosse al Saracino il viso;
 la voce ch'era per uscir fermosse.
 Udendo poi da l'Argalia, che ucciso
 quivi avea già (che l'Argalia nomosse),
 la rotta fede in faccia improverarse,
 di scorno e d'ira, e dentro e di fuor arse.
30. Né tempo avendo a pensar altra scusa,
 e conoscendo ben che 'l ver gli disse,
 restò senza risposta a bocca chiusa;
 ma la vergogna il cor sì gli traffisse,
 che giurò per la vita di Lanfusa
 non voler mai ch'altro elmo lo coprisse,
 se non avea quel buon ch'in Aspramonte
 trasse del capo Orlando al fiero Aimonte.
31. E servò meglio questo giuramento
 che non avea quel altro fatto prima.
 Quindi se parte tanto malcontento,
 che molti giorni poi si rode e lima.
 Sol di cercare è il paladino intento
 di qua e di là dove trovarlo stima.
 Altra avventura al buon Rinaldo accade,
 che da costui tenea diverse strade.

NUTI 1999, I xxv 60, 5 n. e BIGI 1982). ≈ 6. *dui*: forma della *koiné* per il maschile; in C sarà generalmente corretta in *duo* rispetto a *due* per il femminile, secondo l'uso petrarchesco, anche se in A non mancano i *duo*, così come vari *dui* permarranno in C, generalmente in rima ≈ 7-8. Distico debole a causa della rima facile di tipo desinenziale e della successione di accenti non canonica di 1^a 7^a nel v. 8, che troverà diversa strutturazione in C.

29. 2-3. Si riprende, capovolgendola, la situazione di *Inam*. I II 4, dove è ad Argalia che «se li ariccio il pelo», vedendo inutile il suo colpo contro Ferraguto. ≈ *ogni pelo arricciosse e scolorosse ... il viso*: cfr. *Inf.* XXIII 19 «già mi sentia tutti arricciar li peli | de la paura» e V 131: «scolorocci il viso». ≈ 7. in *faccia improverarse*: rinfacciare; espressione colorita analoga a quella di *Inam*. I IX 19: «tute hano in odio che la sua luxuria | gli possa esser in viso improperata», mutata in C in «la rotta fede così improverarse».
30. 5. *Lanfusa*: madre di Ferraù secondo la *Spagna* ferrarese (TISSONI BENVENUTI 1999, I v 51, 5 n.). ≈ 6-8. Come raccontato in *Aspramonte* III xxxvi e cxvii, ripreso in *Spagna* ferrarese e quindi da Boiardo (TISSONI BENVENUTI 1999, I xxv 60, 5 n.). La forma *Aimonte* per *Almonte* è solo nell'edizione del 1516 e non è altrimenti attestata.
31. Ottava segmentata in quattro distici secondo uno schema arcaizzante funzionale alla accelerazione narrativa. ≈ 1. *servò*: osservò. L'episodio relativo è raccontato a X 64. ≈ 4. *rode e lima*: dittologia già in Boiardo, *Amorum Libri* III 28, 8: «che per se stesso il cor se rode e lima».

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 piu se ne va sempre veloce.
 Segue Rinaldo, e d'ira se distrugge:
 ma seguitiamo Angelica che fugge.
33. Fugge tra selve spaventose e scure,
 per luochi inabitati, ermi e silvaggi.
 El muover de le frondi e di verdure,
 di cerri, d'olmi, abeti, pini, e faggi,
 fatto le avea con subite paure,
 trovar di qua e di là strani viaggi;
 che d'ogni ombra veduta o in monte o in valle,
 teme Rinaldo aver sempre alle spalle.

32. 2. *feroce*: focoso. ≈ 3. Cfr. Poliziano, *Stanze* I 109,3: «Ferma, il piè, ninfa...». ≈ 5-6. Il carattere piuttosto autonomo di Baiardo è un tratto per eccellenza boiardesco. ≈ *per questo*: ciononostante.

33. Angelica che fugge ha un precedente nella fuga di Falerina in *Inam*. II VII 62, 8 di cui è ripresa anche la locuzione «sempre ale spale aver crede Haridano»; cfr anche *Inam*. II XVI 8 «sempre Marphisa aver crede ale spalle» e qui II 12, 4 «che le par che Rinaldo abbia alle spalle». Petrarchesco il paesaggio costruito sulla enumerazione (cfr. *Rvf* 176, 1: «Per mezz'i boschi inhospiti et selvaggi» in rima con «abeti e faggi»), che fa risaltare il senso di irrequietezza del personaggio (PRALORAN 1999, il cap. *I sommari iterativi*). ≈ 1. *Fugge*: ripresa per anadiplosi come elementare legame interstrofico proprio della narrazione epica (CABANI 1990, p. 62). ≈ 6. *viaggi*: vie, come di frequente nel *Fur*. e già in *Inf*. I 91, XVI 27 ecc.